آئینه هند

نشریه دوماهانه بخش مطبوعاتی - فرهنگی سفارت هند (تهران)

شماره ۵۴، اکتبر -نوامبر ۲۰۱۳ م. ، مهر- آبان ۱۳۹۲ ش.

مدرسه سفارت هند – تهران

(یک مدرسه بین المللی عالی)

نکات برجسته:

- پیش دبستانی تا کلاس دوازدهم
- تمام درس ها به زبان انگلیسی تدریس می شود
- آموزش با کیفیت عالی با تأکید بر رشد شخصیتی منسجم
- گروه معلمان و دبیران بسیار ماهر و متعهد
- آزمایشگاه های کاملاً مجهز
- کامپیوتر با دسترسی به اینترنت
- فعالیتهای ورزشی (داخل سالن و هوای آزاد)
- آمفی تئاتر چند منظوره
- سرگرمی های همزمان برای عرضه و بهبود بخشیدن استعدادها
- وابسته به هئیت مرکزی آموزش متوسطه (Central Board of Education)، دهلی نو
- تسهیلات ایاب و ذهاب از تمام نقاط شهر
- چند ملیتی به معنای واقعی (شاگردان بیش از ده کشور مشغول تحصیل هستند)
- تشویق نوآوری، ابتکار و خلاقیت
- القا و آموزش ارزش های انسانی
- بوفه با خوراکی های بهداشتی

ریاست مدرسه : جوگال کیشور

تلفن: ۰۰۹۸-۲۱-۷۷۵۳۴۶۴۰

دورنگار : ۰۰۹۸-۲۱-۷۷۵۲۰۲۴۲

نشانه الکترونیکی : kvtehran@yahoo.com

آئینـــهٔ هند

(نشریه بخش مطبوعاتی - فرهنگی سفارت هند - تهران)

شماره ۵۴، اکتبر – نوامبر ۲۰۱۳ م.، مهر–آبان ۱۳۹۲ ش.

تیراژ : ۱۰۰۰ جلد
سردبیر : دکتر عبدالسمیع (دبیر سوم)
abdulsami008@gmail.com

مترجم و ویراستار : سید عبدالقادر هاشمی

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
در آئینه‌ی تصویر	۲
نمایشگاه نقاشی در مدرسهٔ سفارت هند	۷
حافظ، سفر به هند: رفتن یا نرفتن / سیده الهام باقری	۹
نازک خیالی اصفهانی و دور خیالی هندی / دکتر محمود فتوحی رودمعجنی	۱۵
هند شگفت انگیز؛ کلان شهرهای هند / مترجم: سید صادق علی هاشمی	۲۱
داستان‌های بهارات؛ افشره‌ی ادبیات شفاهی هند / یادداشتی از ساتیا بابایی	۳۹
نقاشی های سید مجید ابریشمی	۴۲

خوانندگان عزیز و گرامی! ما از انتقادات و پیشنهادات شما استقبال می کنیم و از شما دعوت می کنیم که مقالات و نوشته های خود را راجع به روابط فرهنگی، اقتصادی و سیاسی ایران و هند (به صورت افتخاری) برای انتشار در این مجله ارسال نمایید.

نشانی ما عبارت است از : تهران – خیابان میرعماد – شماره ۲۲ یا تهران صندوق پستی شماره ۴۱۱۸–۱۵۸۷۵

نشانی الکترونیکی : indemteh@dpimail.net دورنگار : ۸۸۷۵۵۹۷۳ – ۸۸۷۴۵۵۵۷

علاقه مندان به این مجله می توانند با نشانی مجله مکاتبه نمایند تا برای آنها به طور رایگان ارسال گردد.

دوم اکتبر روز تولد مهاتما گاندی است

مجسمهٔ گاندی و مبارزان استقلال هند در دهلی نو

اقامتگاه گاندی در سابارماتی، احمدآباد (Gandhi Ashram, Sabarmati, Ahmedabad)

گاندی سمریتی و دارشان سامیتی در دهلی نو (Gandhi Smriti and Darshan Samiti, New Delhi)

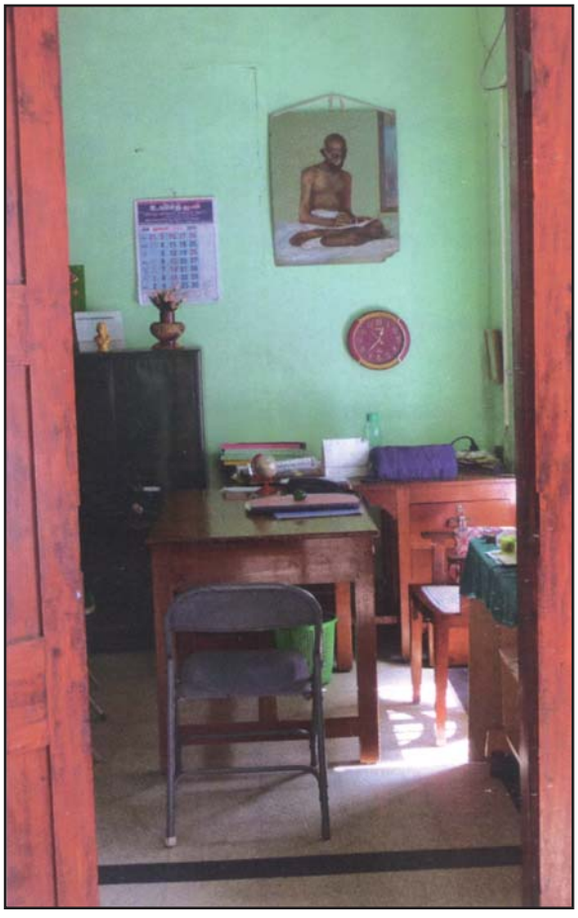
موزه گاندی سمارک سانگراهالایا در باراکپور (Gandhi Smarak Sangrahalaya)

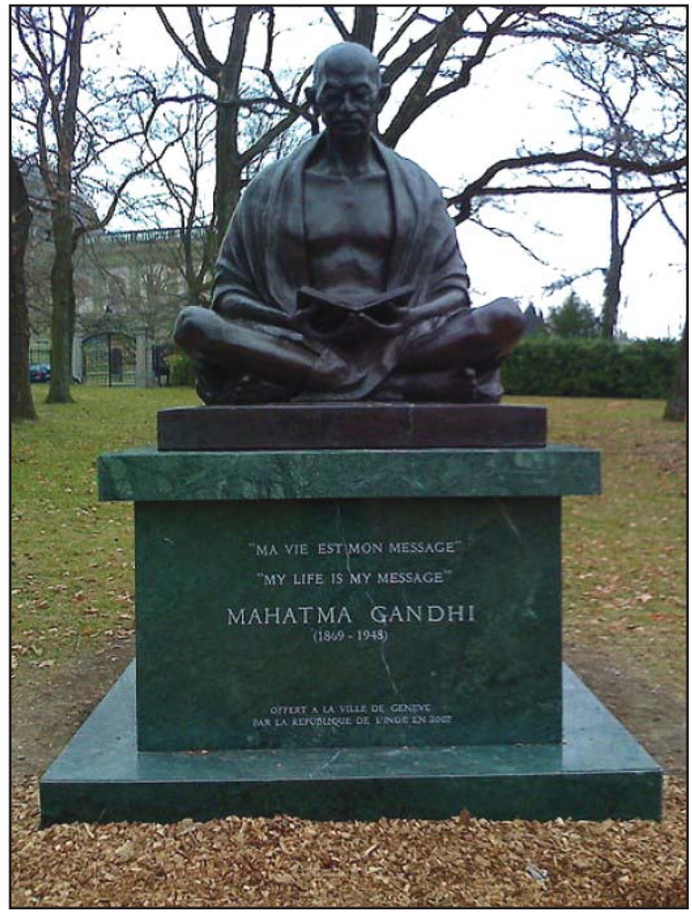
در آئینه ی تصویر

موزه یادبود گاندی در مادورایی (Gandhi Memorial Museum, Madurai)

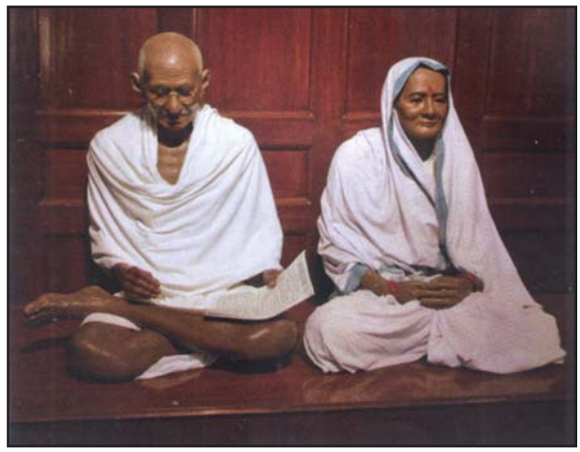
اقامتگاه گاندی در سابارماتی، احمدآباد (Gandhi Ashram, Sabarmati, Ahmedabad)

کتابخانه در مانی بهاوان در ممبئی



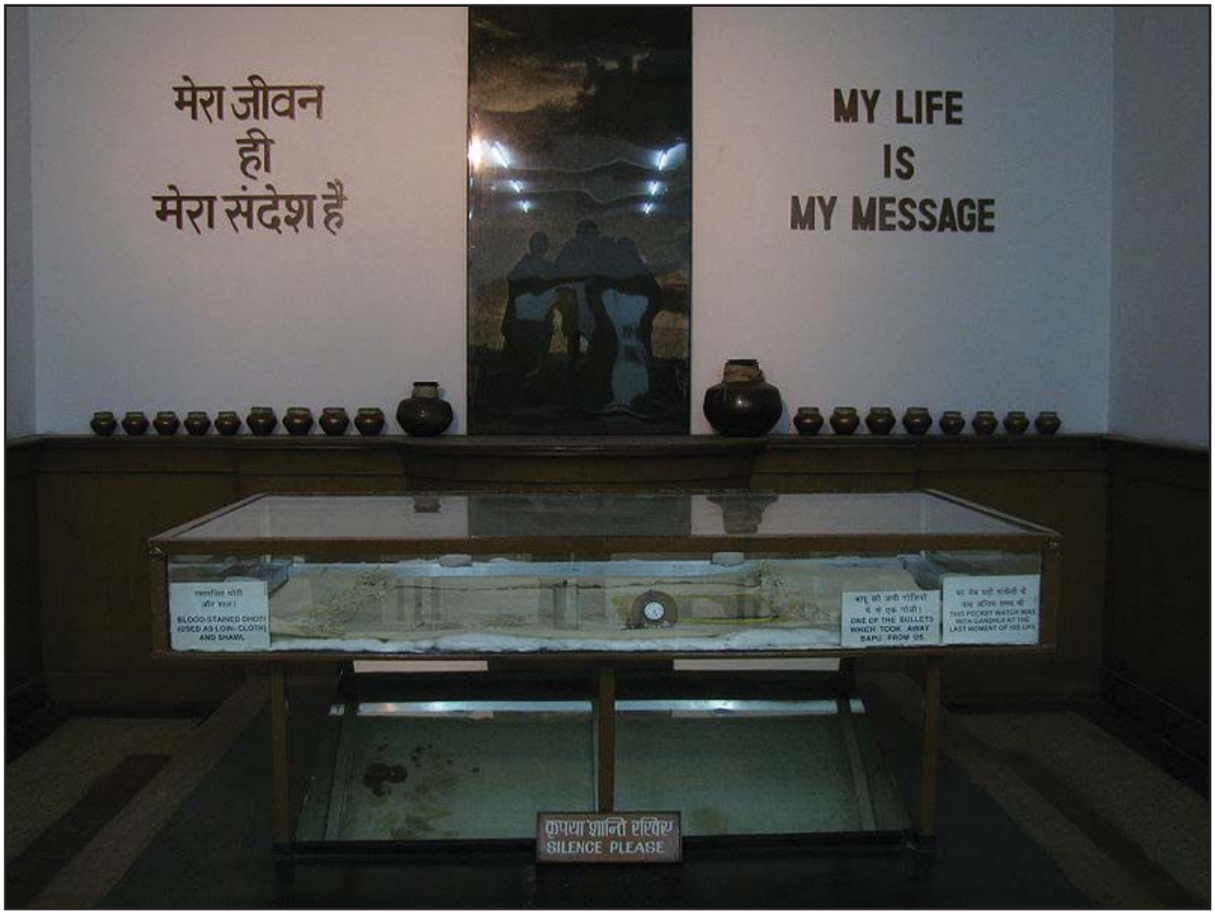


دفتر موزه یادبود گاندی در مادورایی (*Gandhi Memorial Museum, Madurai*)



مجسمهٔ گاندی و همسرش کاستوربا در موزهٔ ملی گاندی در دهلی نو

وسائل شخصی مهاتما گاندی



پارچه خون آلود مهاتما گاندی و تیری که گاندی با آن به قتل رسید

سرکار خانم ناندینی سریواستوا نمایشگاه نقاشی در مدرسهٔ سفارت هند در تهران را گشایش نمود

نمایشگاه نقاشی دوشیزه ساهیتی را سرکار خانم ناندینی سریواستا (Nandini Srivastava) همسر گرامی سفیر کبیر هند در تهران، در روز چهاردهم سپتامبر ۲۰۱۳، در ساعت یازده صبح در تالار مدرسه (Kendriya Viddiyalaya) گشایش نمود. حدود پنجاه نقاشی با موضوعات مختلف به نمایش گذاشته شده بود. این نمایشگاه برای بازدید مهمانان، والدین دانش‌آموزان و دانش‌آموزان آزاد بود.

بالاپوتهو سائی ساهیتی (Ballapothu Sai Sahiti) دانش‌آموز کلاس هشتم است و آرزومند که در زمرهٔ بهترین نقاشان جهان قرار گیرد. رئیس مدرسه می‌خواست که برای ساهیتی سکوئی فراهم کند تا او بتواند استعداد شکوفای خود را به نمایش درآورد و در عین حال دانش‌آموزان دیگر مدرسه بتوانند انگیزه به دست آورند و او را سرمشق قرار دهند. ریشاب رامیش (Rishabh Ramesh)، دانش‌آموز کلاس سوم در پاسخ سؤال رئیس مدرسه گفت که با دیدن این همه نقاشی از یک دانش‌آموز شگفت‌زده شده است.

سرکار خانم ناندینی سریواستوا گفت که او یک دختر جوان با استعدادی است که نقاشی‌هایش کاملاً گشفت‌اور است. او برای ساهیتی آرزوی موفقیت کرد و ابراز امیدواری کرد که او رشد کند و به عنوان نقاش پخته شود.

گوشه‌ای از تالار را ساخته و مدل‌های سفالی دانش‌آموزان کودکستانی آراسته بود و آنها را نیز همگان مورد تحسین قرار دادند.

سرکار خانم ناندینی سریواستوا و ساهیتی

سرکار خانم سریواستوا در حال بازدید از نقاشی ها، رئیس مدرسه آقای جوگال کیشور همراهی می کند

به نام خداوند گردان‌سپهر فروزنده‌ی ماه و ناهید و مهر

حافظ، سفر به هند: رفتن یا نرفتن

کشف با تحلیل یک غزل

سیده الهام باقری

در این مقاله قصد این است که دریابیم آیا به‌راستی شاه بنگال هند، از حافظ شیرازی درخواست غزل، سپس رفتن به آن سرزمین را کرده‌بود؟ اگر بله، آیا نرفتن حافظ به این سفر، چیزی از تأثیر او بر شعر آن سرزمین، کم کرده‌است؟ و آیا همین که او به این سفر نرفته، یکی از سبب‌های افزون شدن تأثیرش بر شعر فارسی در سرزمین هند نبوده‌است؟

افسانه درباره‌ی پرسش نخست بسیار است، که همه برمی‌گردد به غزلی با مطلع:

ساقی، حدیث سرو و گل و لاله می‌رود وین بحث با ثلاثه‌ی غسّاله می‌رود...

و مقطع:

حافظ ز شوق مجلس سلطان غیاث دین غافل مشو که کار تو از ناله می‌رود

۱. اما شاه سلطان غیاث‌الدین کیست؟ نام تنها پادشاه زمان حافظ که غیاث‌الدین بوده، به سرزمین هند شرقی و بنگال وجود دارد. باور این موضوع چندان سخت نیست؛ زیرا خود حافظ در بیتی از این غزل فرموده‌است:

شکّرشکن شوند همه طوطیان هند زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود

اما در تاریخ هند چند پادشاه به نام غیاث الدین وجود دارد:

۱-۱. غیاث‌الدین بهادر، از خاندان بلبن (بلبان) و فرمان‌روای دهلی بود. سال ۷۲۳ق. حکومت بنگاله با او بود؛

۱-۲. بهادر بوراشاه. او نیز در سده‌ی هشت قمری، فرمان‌روای بنگاله‌ی شرقی و دهلی بود؛

۱-۳. بهادرشاه پسر محمد، که در سده‌ی ده قمری به فرمان‌روایی رسید!

۱-۴. غیاث‌الدین پسر اسکندر، معروف به اعظم‌شاه که سال ۷۶۸ به روایت ذبیح‌الله صفا (۳۱۲:۱۳۸۴) و ۷۹۲ ق. به روایت ...(امین، ۱۳۹۲: ۵۲) به فرمان‌روایی رسید. در تاریخ ادبیات ایران «از سعدی تا جامی» نوشته‌ی «ادوارد براون»، ترجمه‌ی علی‌اصغر حکمت، چنین آمده‌است: شبلی نعمانی –سبک‌شناس هندی– حکایت می‌کند که سلطان غیاث‌الدین، سلطان اسکندر بنگالی با حافظ ارسال و مرسولی داشت؛ و

شاعر را برای او غزلی‌ست معروف که این ابیات از آن است:

ساقی، حدیث سرو و گل و لاله می‌رود ...

سخن دیگری نیز هست که ممدوح حافظ در این غزل، محمود شاه بهمنی (۷۸۰-۷۷۹) است. (صفا، همان)

۲. آن‌چه آشکارا و حقیقی‌ست، این‌که شعر حافظ در زمان حیات (البته میان‌سالگی)اش تا هند سفر کرده -همان‌گونه که تا بغداد و تاجیکستان هم رفته- و در آن‌جا شهره شده‌است؛ چنان‌که بر امیر بنگالِ شعرشناس و پارسی‌دوست اثر گذاشته؛ و خواسته او را به شهر خود دعوت کند. حافظ ازجمله معدود شاعرانی‌ست که در روزگار زندگی‌اش، نام‌دار بود و نامش دهان به دهان به دورترین شهرهای ایران و میان پارسی‌گویان دیگر سرزمین‌ها سفر می‌کرد و همعصرانش غزلش را می‌خواندند؛ و خود وی نیز این موضوع را نیک می‌دانست! (صفا: ۳۱۲)

۳. اکنون که مطمئن شدیم غزل گفته‌شده‌ی حافظ برای شاه غیاث‌الدین، فرمان‌روای بنگال هند است، به متن آن می‌پردازیم. متن نامه -چون بی‌حضور نویسنده سفر می‌کند- باید چنان تأثیر بگذارد که دل به‌دست آورَد. پس واژگان و عبارت‌ها رنگین‌تر می‌گردند و مفاهیم صدچندان. حال اگر این نامه، شعر هم باشد، که دیگر غوغای ادبیات است. از انواع آرایه‌های ادبی و صنایع لفظی و معنوی و بدیع، می‌توان جشنواره‌یی ساخت برای دل‌انگیزتر شدن سخن؛ به‌ویژه اگر شاعرش حافظ باشد، که دیگر حقّ سخن به‌تمامی گزارده می‌شود.

یکی از هنرهای حافظ، فرستادن «غزل‌نامه»هایش بوده برای دوستان دور یا نزدیک. غزل‌نامه‌هایی لطیف و مؤثّر و پرسوز. شمار این غزل‌نامه‌ها، چندین است. نمونه آن‌که:

رواق منظر چشم من، آشیانه‌ی توست کرم نما و فرود آ! که خانه خانه‌ی توست

یا:

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت

گاهی نیز میان گوینده و گیرنده‌ی نامه، بده‌بستان و نامه‌نگاریِ دوسویه پیش می‌آمد؛ و حافظ درمی‌یافت از آن سو نیز کششی هست؛ و سخنش خریدار دارد. پس از زبان او نیز می‌سرود:

حافظ، سرود مجلس «ما» ذکر خیر توست بشتاب هان، که اسب و قبا می‌فرستمت

یا:

آن پیک نامور که رسید از دیارِ دوست آورد حرز جان ز خط مشک‌بار دوست

شکر خدا که از مددِ بـختِ کارساز برحسب آرزوست همه‌ی کاروبار دوست (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۴۷)

اگر نام شخصیت گیرنده‌ی نامه در تاریخ هم باشد، هاله‌ی ابهام سبب‌های سرودن شعر، هم‌چنین رنگ افسانه‌های هر کلیدواژه‌ی متن، گسترده‌تر می‌گردد. درباره‌ی غزل «ساقی، حدیث سرو و ...» نیز افسانه‌های بسیار گفته‌اند.

۴. شخصیت‌هایی که حافظ در غزل‌هایش آفریده، از نماد فراتر رفته و به اسطوره بدل شده‌اند. این شخصیت‌ها در کنار افسانه‌هایی که درباره‌ی زندگیِ خود حافظ و سبب سرودن برخی شعرهایش گفته‌اند، بر ابهام‌ها و افسانه‌سازی‌های فارسی‌خوانان دامن زده‌است؛ و سبب

گشته حافظ، از شخصیتی واقعی –هم‌چون هم‌شهریِ فرزانه‌اش، سعدی– به اسطوره‌ای ماندگار در ادب فارسی و ذهن فارسی‌خوانان بدل شود. هرچه افسانه‌های مربوط به یک متن یا یک هنرمند بیش‌تر باشد، و در بازآفرینی‌های دهان به دهان و نسل به نسل، واقعیت‌ها دم‌به‌دم پنهانی‌تر و خیال‌انگیزتر شود، متن و هنرمندش همگانی‌تر و ماندگارتر می‌گردند؛ زیرا در هم‌ذات‌پنداریِ هر کس با متن، برداشت‌های رنگ‌رنگ شکل می‌گیرد؛ و داستان‌پردازی‌های شگفت آشکار می‌شوند. حال اگر ابهام در سه جنبه ادامه داشته باشد، یعنی: ۱. عناصر کاربردی در متن، ۲. سبب نوشته شدن متن و ۳. شخصیت خود نویسنده، افسانه هایی عمیق‌تر و چندبعدی‌تر و اسطوره‌یی ماندگارتر پدید می‌آید. غزل «ساقی، حدیث سرو و گل و لاله می‌رود...» نیز –با هر معنا و مفهومی که در نظر خواجه بوده و به هرسببی که سروده– در حافظه‌ی تاریخیِ ایرانیان و بی‌گمان، فارسی‌خوانان هند مانده‌است؛ و تمام افسانه‌های پیرامونش، تنها آن را زیباتر و به شاه‌کار نزدیک‌تر نموده. این، خاصیت بسیاری سروده‌های اوست؛ از جمله: اگر آن ترک شیرازی...، آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند...، شاه شمشادقدان... .

ایهام تبادر، ابزاری بسیار ارزشمند در دست حافظ است و در خدمت هدفی که گفته شد. این صنعت ادبی می‌گذارد ذهن خواننده‌ی عام و خاص به افسانه‌سازی و تخیّلِ دیگرگونه بپردازد. هرچند ابزاری باشد برای گول زدن ذهن، هنرمند هوشمند از آن به‌درستی بهره می‌برد، تا ذهن در معناهای گوناگون گردش کند. از این دست است «حافظ‌ساخته‌یی» در همان بیتِ نخست: ثلاثه‌ی غسّاله. این عبارت شگفت‌آور عربی، به ذهن خواننده، در وهله‌ی نخست و بی‌هیچ اندیشیدن ، واژگانی چون: «غسّال» و «مرده‌شور» را متبادر می‌نماید. داستان زن مرده‌شوی هندی با سه دخترش از همین ایهام تبادر ریشه گرفته‌است؛ اما همین زن مرده‌شور –در افسانه‌یی دیگر– به مطرب تبدیل می‌گردد. (امین، ۱۳۹۲: ۵۲) افسانه از این قرار است که زنی بود در هند به شغل مرده‌شویی. وی سه دختر داشت به نام‌های «سرو»، «گل» و «لاله». این سه دختر به روایتی در خدمت سلطان غیاث الدین بودند و وی را به حمام می‌بردند و می‌شستند و ... (امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۴: ۸۶۸) یعنی در این افسانه، موضوع شویندگی، به شغل مادر برنمی‌گردد و به دختران مربوط است. در افسانه‌ی دیگر، خود سه دختر، رفیق گرمابه و گلستان شاه بودند؛ و بزم‌آرای شب و روزش؛ اما مادرشان مرده‌شور بود. (امیری فیروزکوهی،۱۳۵۴: ۸۶۸) پس در این افسانه، لقب غسّاله به مادر دختران برمی‌گردد، نه خود دختران!

ادامه‌ی داستان، در روایتی چنین آمده‌است: در بزمی سلطان، مصرع «ساقی، حدیث سرو و گل و لاله می‌رود» را سرود؛ اما در سرودن مصرع دوم و بیت‌های بعدی درماند. شاعران دربارش هم هرچه سرودند، به دل سلطان خوش نیامد. بازرگانی ایرانی در میان مهمانان بود. او از جوانکی (!) به نام شمس‌الدین محمد و توانمندی‌اش در سرودن غزل سخن گفت. (امین، ۱۳۹۲: ۵۲) شاه از بازرگان خواست که به حافظ مصرع را بدهد و دربرابر پاداشی هنگفت، غزل را بسراید. چنین شد و غزل به‌دنیا آمد. در افسانه‌ای دیگر، این سه، نام دختران وزیری هستند، که سلطان آنان را بر بام خانه دید. پس میهمان وزیر شد؛ و او را ساقیِ بزم خود نمود؛ و تک‌مصرعی را که آوردیم سرود؛ و باقیِ داستان. (امین، ۱۳۹۲: ۵۳) داستان دیگر، بیماریِ سلطان و بهبود او به دست سه‌پرستارش است و نخوت اینان و طعنه‌ی ملکه‌ی دربار به آنان با لقب «ثلاثه‌ی غسّاله» به آنان و گله‌مندیِ سه پرستارو سرودن تک‌مصرع است و باقیِ داستان. (مدرسی چهاردهی، ۱۳۵۴: ۱۱۵۱) و این رشته سر دراز دارد! ...

آیا این افسانه‌ها واقعیت داشته؟ آیا به‌راستی دخترانی به این نام‌ها در دربار سلطان غیاث‌الدین بودند و شغلی آن‌چنانی داشتند؟ نمی‌دانیم. اما این تصویر، از یک تبادر ساده، کمی عمیق‌تر می‌شود هنگامی که به دو واقعیت می‌رسیم: ۱. حافظ هیچ واژه‌یی را بی‌سبب به کار نمی‌گیرد؛ و به معناهای ایهامیِ آن بسیار توجه دارد؛ ۲. یکی از معانیِ غسّاله، «چوبک» است؛ و یکی از معانیِ چوبک شوینده‌یی برای لباس است، که هم‌چون صابون کف می‌کند؛ و چه تصویری می‌سازد از شست‌وشوی! آن‌گاه معنای شستنِ گازرها کجا! و تن سلطان غیاث‌الدین کجا! و افسانه‌های دیگری که می‌تواند ساخته بشود، و هنوز مانده تا آن‌ها را دهان به دهان بگویند و نسل به نسل بر آن بیفزایند تا به‌کجا!از سوی دیگر، تعبیرهای دیگری نیز از این ترکیب عجیب آورده‌اند: یکی، همان تعبیر معروف است که استاد بدیع‌الزمان فروزان‌فر بر درستیِ آن تأکید داشت؛ و آن این‌که «سه جام شرابی که باده‌خواران –اغلب پیش از ناهار– می‌نوشیدند، برای شستن معده و تحریک اشتها؛ و حکم

دارو را داشت؛ و در برخی کتاب‌های پزشکیِ کهن از آن سخن گفته شده‌است؛ و هرکدام این جام‌ها نامی برای خود داشت.» (فیض، ۱۳۵۴: ۱۰۳۲) (امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۴: ۸۶۹) برخی دیگر ، در تعبیری نزدیک به این، آن را سه پیاله شراب صبحگاهی دانسته‌اند، در برابر پنج پیاله شراب نیم‌روزی و هفت پیاله شامگاهی.[۱] همین داستان نیز چندین گونه دارد: «این سه پیاله را باید پس از غذا یا همراه آن نوشید که در آن شفا و تن‌درستی‌ست و گویند: قدح اول، عطش را می‌نشاند؛ و قدح دوم، طعام را می‌گوارد؛ و سومین، دل را شادمان می‌سازد؛ و آن‌چه افزون بر آن باشد، زائد است.» (قاسم غنی، ۱۳:) دیگری گفته‌است: «سه دور شراب‌خواری‌ست. ساقی سه بار شراب را می‌گرداند: دور نخست، لذّت است؛ دور دوم، تداوی‌ست؛ و دور سوم، غسّاله .» جز این‌ها تعبیرهای دیگر نیز از این واژه برداشته‌اند؛ برای نمونه، «سه‌حرفیِ شوینده‌ی هر چیز» یعنی «ماء» که عربیِ وا ژه‌ی «آب» است. (صهبای یغمایی،۱۳۵۴: ۶۵۶) یا سه ابزار شستن و پاک کردن: خاک و آب و آتش. (مولانا، ۱۳۸۳: ۵۵) تازه این همه، هنگامی‌ست که پای تعبیر عارفانه به وسط کشیده نشده باشد، که آن هم داستانی دیگر دارد خواندنی! نمونه آن‌که، برخی گفته‌اند ثلاثه‌ی غسّاله اشاره دارد به بیتی منسوب به حضرت علی:

ثلاثه یذهبن عن قلب الحزن الماء و الخضراء و الوجه الحسن

(آب و سبزه و روی خوش، غم و اندوه را از دل‌ها می‌شوید.) (امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۴: ۸۶۸)

و دیگری گفته، که سه شستن واجب هر مسلمان است هنگام دفن: یکی، آب و سدر؛ دیگری، آب و کافور؛ سه‌دیگر، آب خالص. (همان: ۸۶۹) یا این‌که سه مرتبه‌ی فنای سالک است: فنای آثاری و افعالی، فنای صفاتی و فنای ذاتی (فیض،۱۳۵۴: ۱۰۳۳)

تعبیری دیگر، به دانش و اشراف حافظ برمی‌گردد بر آیین‌های گوناگون؛ هم‌چون: زرتشتی، مهری، اسلام، بودایی، هندی و گنوسیسم؛ و تقدّس عدد سه[۱] در میان این آیین‌ها، به‌ویژه ایرانیان و هندیان. استاد فتح‌الله مجتبایی ترکیب شگفت‌آور «ثلاثه‌ی غسّاله» را به شراب‌نوشیِ به‌اعتدالِ ایرانیان و هندیان و نوشیدن آن در سه پیاله تعبیر نموده؛ و شاهد مثال‌هایی از اسطوره‌های هندی و ایرانی برای تأیید سخن آورده، که ازجمله، این نکته‌ی خواندنی‌ست: حد و اندازه‌ی اعتدال در باده‌نوشی، سه جام است، برابر با دستور سه‌گانه‌ی «گفتار نیک، کردار نیک و پندار نیک»؛ چه، اگر کسی از این اندازه فراتر رود، گفتار و کردار و اندیشه‌ی او تباه می‌گردد. (۱۳۸۶: ۲۵۳) و پرفسور امین، ضمن اشاره به شاهنامه، از تکرار «سه جام می» نمونه‌ها آورده؛ و این سنت را جزو آداب شراب‌خواریِ مشترک ایران و هند دانسته‌است. (امین، ۱۳۹۲: ۵۵)

حال اگر از میان چندین و چند معنای «حدیث»، آن را که معنای «داستان» دارد، مدّ نظر باشد، یکی به داستان سه دختران نزدیک می‌شود؛ و دیگر، داستان فصل بهار و فضای طرب‌انگیزِ حضورِ سرو در کنار گل (گل سرخ) و لاله که نماد بهار است. این‌جا دیگر ثلاثه‌ی غسّاله معنایی نو می‌یابد؛ زیرا افزون بر صبوحی زدن و شراب بامدادی، به تناسب تازه‌یی میان واژگان می‌رسیم: «چوبک (غسّاله)» نام آهنگی از آهنگ‌های موسیقی، در کنار «سرو»، مقام یازدهم از الحان سی‌گانه‌ی باربد، و «گل»، کوتاه‌شده‌ی «گل‌بانگ»، دوبیتی‌ها و آواز موزون، و «گل‌ریز» که نام گوشه‌یی‌ست در دستگاه شور، و «حدیث کردن» که به معنای سرودن و شعرخوانی نیز هست، ما را با بُعد دیگری از دانش و هنر حافظ آشنا می‌کند که کمابیش از پیش، چندان هم با آن ناآشنا نبودیم: شناخت آوا و نواها و سازهای ایرانی. بانگ «س/ث» در آغاز غزل بر موسیقیِ شعر چندان می‌افزاید؛ تو گویی سازی می‌نوازد و خواننده‌یی می‌خواند. و البته بازیِ حافظ تا پایان غزل با فعل «می‌رود». یک‌جا «رفتن و جابه‌جاییِ مکانی»، یک‌جا «گذشتن و رد شدن» و جایی دیگر، «به‌گوش رسیدن» و «درمیان بودنِ» سخن یا سرودِ سرو و گل و لاله–با کمی چاشنیِ طنز و بذله‌گوییِ ویژه‌ی حافظ– همراه است. بماند تصویری که کاوش‌گری دیگر از این غزل ساخته؛ و آن، یافتن معنای هر کدام از واژگان حافظ در فرهنگ هندی‌ست؛ برای نمونه: گل را نماد برهما و سرو را نماد شیوا و لاله را نماد آگنی و سمن را قایق روستاییان هندی و ژاله را تخته‌هایی دانسته که بر پشت خیک‌ها نصب می‌کنند و بر آب می‌اندازند و هم‌چون کَلَکی از آن بهره

۱ – معروف است شراب‌خوارانِ همیشگی، در سه نوبت می می‌زدند: صبحگاه و با نام «ثلاثه‌ی غسّاله» یعنی سه پیاله‌ی روده‌شور؛ هنگام ناهار و با نام «خمسه‌ی هاضمه»، یعنی پنج پیاله‌ی هضم‌کننده‌ی ناهار؛ و شبانگاه با نام «سبعه‌ی نائمه»، یعنی هفت پیاله‌ی خواب‌آور. (امین، ۱۳۹۲: ۵۰)

می‌برند. (مولانا، ۱۳۸۳: ۵۶) وی نیز جهانی تازه از شناخت شعر حافظ، پیشِ روی خوانندگان غزل باز نموده. حال به غوغای ادبی–هنریِ بیتِ نخستِ این غزل، نگاهی کلّی بیفکنیم. آیا به‌راستی می‌توان این بیت را به‌گونه‌یی دیگر در واژه آورد؟ آیا همه‌ی سخنی که در این سطرها نوشتیم، به موجزیِ خود بیت بیان‌شدنی هست؟ باید شماره‌گذاری کرد؛ و چندین تصویر ساخت: از تصویر ساده‌ی بزم حافظ و ساقی در کنار آبی و حضور سرو و گل و لاله و شرابی که دیگر هر حرف و حدیثی را از یاد می‌برد، گرفته، تا بزم شاهانه‌ی سلطان غیاث‌الدین برای آب‌تنی و رقص و عشرت. از خواستن شیطنت‌آمیز حافظ از ساقی برای همراهیِ ساز و نوا در بزم بهاریِ آغاز شب، تا نوشیدن صبحگاهیِ دردی‌کشانی چون حافظ که خمار شراب شامگاهی را با صبوحی از سر به‌در می‌نمایند. و از فنای فی‌الله تا رسیدن به معشوق ازلی! هر کدام از این تعبیرها که باشد، فرقی نمی‌کند. چون فراوانیِ مفهوم‌ها سبب می‌شود این غزل حافظ در هربار خوانش نو، دیگرگونه و با گشایش رمز رازها و ابهام‌های نو، تعبیر و تفسیر گردد؛ و همین کافی‌ست برای یک غزل در یک سرزمین که ماندگار شود.

۵. بیت «شکّرشکن شوند همه طوطیان هند/ زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود»، یادآور نام امیرخسرو دهلوی(۷۲۵–۶۵۱ ق.)ست؛ زیرا وی در هند مشهور بود به: «طوطیِ هند»! (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۳۸) افزون بر این اشاره، گویی حافظ سبک هندی و تأثیر شعر خود را بر ادب پارسیِ شاخه‌ی هند –بسیار پیش از رونق غزل به سبک هندی در آن سرزمین – پیش‌گویی کرده‌است. پس از حافظ، بده‌بستان‌های شعری در حد یک سبک پدید می‌آید؛ و شاعران پارسی‌گوی هند، شعر فارسی گفتن آغاز می‌کنند. نمونه آن‌که، در سده‌ی ۱۹ میلادی – یعنی درست پانصد سال پس از حافظ– «عبیدالله عبیدی»، شاعر پارسی‌گوی بنگاله، به‌شیوه‌ای شگفت‌آور از حافظ تقلید کرده‌است؛ آن‌گونه که در پاسخِ نامه‌ی پانصدسال پیش حافظ، قند بنگاله را به فارس می‌فرستد:

قند بنگاله‌ی عبیدی می‌فرستی سوی فارس طوطیِ شیراز از این شکّرشکن خواهد شدن

یا قاضی نذرالاسلام بنگالی که حافظ را بلبل شیراز نامیده و شعر او را ترجمه کرده‌است، خودش شعری دارد به نام «شاخ نبات» (فیروز، ۱۳۸۳: ۵۲)

بدین ترتیب، درمی‌یابیم که نیاز چندانی نبوده حافظ به سرزمین هند سفر کند. در هوشمندیِ او همین بس که شعری ظریف و دقیق و عمیق برای آن سرزمین شعرشناس بفرستد و منتظر باشد که هم‌چون نهالی خُرد، طفل یک‌شبه‌اش در سرزمین سروده‌های کهن ودایی پا بگیرد و ریشه بدواند و افزون بر خواهانِ فراوان، شاعران به استقبال شعرهایش، غزل‌ها بسرایند.

۶. آیا می‌توان گفت حافظ مشهورترین شاعری‌ست که در تبدیل سبک غزل‌سراییِ عراقی به هندی آغازگر بوده؟ برای اثبات این مدعا بیان برخی ویژگی‌های سبک هندی، بس که نخستین‌بار در غزل او دیده شده‌است؛ ازجمله:

۱–۶. ورود زبان مردم کوچه‌بازار در غزل؛ یکی از دلایل کاربرد واژگان مردمی در غزل، آمدن شعر از دربارها و مدرسه‌ها به کوچه و خیابان است. غزل حافظ از این نظر دووجهی‌ست. هم واژگان کوچه و بازار دارد، هم واژگان فاخر. برای همین، هم عوام را مجذوب خود کرده، هم خواص را. حافظ در این‌مورد پیشرو است. نمونه‌ی این ویژگی را نگارنده‌ی این مقال در مرقوم دیگری و در مقایسه با شعر شهریار آورده؛ یکی از ضلع‌های مهم سخنوریِ حافظ، اعتنای تام و تمام اوست به بیان ملیح محاوره. ترکیب‌های محاوره‌ای در شعر حافظ موج می‌زند. فی المثل: «که مپرس»، «بهتر از این»، «یعنی چه»، «غم مخور»، «چه شد»، را ردیف غزل قرار می‌دهد؛ یا تعبیرهایی چون: «جان من و جان شما»، «قربان شما»، «شرب الیهود» و ده‌ها مثال را از محاوره می‌گیرد و در ساختمان نازک‌آرای غزل بلورینش درج می‌کند. (بهاءالدین خرمشاهی، ۱۳۸۷، صص۳۳–۳۲)

۲–۶. قالب شعر در سبک هندی «تک‌بیتی»ست، نه غزل؛ منتها این بیت‌ها با نخ قافیه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل یافته‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷) این‌که می‌گویند هر بیت غزل حافظ، بیت‌الغزل معرفت است، به همین نکته برمی‌گردد. گویی حافظ در محور افقی،

تک‌بیتی سروده‌است. این‌که شعر حافظ را تنها در محور افقی ببینیم، ازقضا چنین اجازه‌یی به خواننده‌ی غزل می‌دهد؛ یعنی هر بیت غزل حافظ را می‌توان از غزل جدا کرد و بیتی مستقل انگاشت و تفسیر کرد؛ اما شعر حافظ دو محور دارد: محور عمودی و محور افقی. آنان که شعر او را عارفانه می‌بینند، اغلب به محور افقی توجه دارند؛ و آنان که غزل او را عاشقانه، مدحی، اجتماعی یا سیاسی دیده‌اند، محور عمودیِ غزل را می‌بینند. (شمیسا،۱۳۸۲: ۲۴۳) همان‌گونه که در روند حرکت غزل سبک هندی از دهه‌های آغازین شکل‌گیری به بعد، کم‌کم محور عمودیِ غزل باریک‌تر می‌شود، تا سرانجام به مویی می‌رسد، محور عمودیِ غزل‌های آغازین سبک هندی بیش‌تر به غزل حافظ نزدیک است.

۳-۶. ورود فرهنگ و اندیشه‌های هندی به شعر، به سبب سفر شاعران به هند برای کسب درآمد از راه شعر؛ برخی شاعران که از این سفر بازمی‌گشتند و در آن سرزمین ماندگار نمی‌شدند، ارمغان سفرشان فرهنگ آن سرزمین کهن و به‌کارگیریِ واژگان و دیگر عناصر فرهنگیِ هند در شعر بود. پیش از سده‌ی ده و یازده، با آن‌که رابطه‌ی ایران و هند در بسیاری برهه‌های تاریخی خوب بود و چه از نظر سیاست، چه بازرگانی با هم تعامل داشتند، گویی جز ابوریحان و کتاب ماللهندش، کم‌تر می‌شد که کالای فرهنگی از آن سرزمین در حوزه‌ی هنر و ادب به ایران آورده شود؛ اما از سده‌ی ده به بعد، این مهم فزونی گرفت.

اما همان‌گونه که رفت، حافظ از نخستین شاعرانی‌ست که عناصر و مفهوم‌های هندی را به شعر خود وارد نمود.

اکنون دیگر روشن است که چندان نیازی نبود حافظ از شهر و دیار خود ببُرد و به هند برود. شعر او همان کاری را که می‌توانست بکند، دوچندان بهتر انجام داد؛ و شعر او را، یکی از تأثیرگذارترین شعرهای شاعران پارسی‌گو در هند نمود.

کتاب‌نامه:

۱. امین، سید حسن (۱۳۹۲) حافظ شناسی: ثلاثه‌ی غساله و امیر بنگاله در شعر حافظ، نشریه:حافظ، تیرماه، شماره ۱۰۳

۲. امیری فیروزکوهی- فرزانه، محسن(۱۳۵۴) ثلاثه غساله، نامه‌ها و اظهارنظرها، نشریه: وحید، آذرماه، شماره ۱۸۶

۳. صهبا یغمایی، حسن (۱۳۵۴) خاطره‌یی از سید جلیل‌القدر بحرالعلوم رشتی، نشریه: وحید، شهریورماه، ۱۸۳

۴. فیروز،م. (۱۳۸۳) قند پارسی در بنگاله، نشریه: حافظ، آذرماه، شماره ۹

۵. فیض، محمد (۱۳۵۴) نامه‌ها و اظهار نظرها: ثلاثه غساله(۱) و یک تفسیر عرفانی از کتاب لطیفه غیبیه، نشریه: وحید، بهمن‌ماه، شماره ۱۸۸

۶. مدرسی چهاردهی، مرتضی (۱۳۵۴) نقد و بررسی حافظ خراباتی، نشریه: وحید، بهمن‌ماه، شماره ۱۸۸

۷. مولانا، مرتضا (۱۳۸۳) این کار با ثلاثه‌ی غسّاله می‌رود: غزل هندیِ حافظ، نشریه: حافظ، آذرماه، شماره ۹

۸. میثمی تبریز،علی(۱۳۸۴) غزل هندی حافظ؟ نقدی بر مرتضی مولانا، نشریه: حافظ، فروردین‌ماه، شماره ۱۳

نازک خیالی اصفهانی و دور خیالی هندی

دکتر محمود فتوحی رودمعجنی*

مقدمه

سال‌هاست بر سر نامگذاری سبک شعر فارسی روزگار صفویان مشاجره می‌رود، با آنکه عنوان سبک هندی تقریباً از مشهورات مسلم است. این روزها همچنان تلاش و تکاپو برای « اصفهانیاندن» سبک این دوره در محافل ادبی ادامه دارد و ایرانیان می‌کوشند تا سبک را به اعتبار زادگاه آن « اصفهانی» بنامند. اما واقعیت تاریخی در روند دگردیسی شعر فارسی در سده‌های ۱۱-۱۲ ق دو سبک متفاوت را نشان می‌دهد: یکی سبک رایج در مرکز ایران و هند، در قرن ۱۱ق که در نازکی خیال و دقایق شعر متعادل‌تر است و آن را باید اصفهانی نامید و دیگری سبکی آکنده از خیال‌های پیچیده و دور که در قرن ۱۲ق در هند رونق یافت و اساساً با مبانی زیبایی‌شناسی و ذوق و بلاغت هندی همسو بود.

در پایان سدهٔ ۱۰ق رگه‌هایی از تفاوت ذوق ایرانی و هندی در اقبال به چند شاعر نمودار می‌شود. در سال ۹۸۸ق کامی قزوینی تذکرهٔ نفایس المآثر و عبدالقادر بداؤنی منتخب التواریخ را در هند تألیف کردند اما در این دو تذکره از دو شاعر برجستهٔ سبک وقوع و واسوخت یعنی محتشم کاشانی و وحشی بافقی یزدی نامی به میان نیاوردند. از سخن بداؤنی در منتخب التواریخ برمی‌آید که در سال ۹۸۰ ق شعر عرفی شیرازی (وفات۹۹۹ق) و حسین ثنایی مشهدی (وفات:۹۹۶ق) که به جهت دیریابی معنی و نازکی خیال در ایران با انتقاداتی مواجه بود در هند مقبولیت عام یافته است. بداؤنی می‌گوید:

او[عرفی] و حسین ثنایی از شعر عجب طالعی دارند که هیچ کوچه و بازاری نیست که کتاب‌فروشان دیوان این دو کس را در سر راه گرفته نایستند و عراقیان و هندوستانیان نیز به تبرک می‌خرند، به خلاف شیخ فیضی که چندین زرهای جاگیر، صرف کتاب و تصانیف خود ساخته و هیچ کس به آن مقید نمی‌شود مگر همان یک سواد که خود با اطراف فرستاده(ج۳،ص۱۹۵).

درست در همان روزها شعر ثنایی مشهدی برای مخاطبان ایرانی وی دشوار می‌نموده است. اسکندر بیگ ترکمان، مورخ معاصر این دو شاعر، شعر ثنایی را دارای « قصدهای پیچیده» خوانده است که « طبع اکثر سخن سنجان روزگار از درک معنی آن قاصر است» (اسکندر بیگ ترکمان[1]، ج۱،ص۱۸۲).

« قصدهای دور» شعر ثنایی و استعاره‌های نازک عرفی مقدمهٔ حرکت شعر فارسی به جانب نازک خیالی است که شاعران ایرانی در سدهٔ ۱۱ق به هند بردند، با اقبال بسیار روبه‌رو شد. یکصد سال پس در آغاز قرن ۱۲ق تقریباً تمایز دو ذوق ایرانی و هندی در پسند شعر فارسی آشکار می‌شود. شاعران هند بر سبک صائب و هوادارنش حمله می‌برند و سبک هندیان را بر ایرانیان ترجیح داده و تفاخر می‌جویند. تا آنجا که این سخن صائب (وفات:۱۰۸۷ق) به واقعیت می‌انجامد:

چون به هندستان گوارا نیست صائب شعر تو　　به که بفرستی به ایران نسخهٔ اشعار را

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد.

۱. «خواجه حسین ثنائی خراسانی ازمشهد مقدس معلی است در آن حین در خدمت سلطان ابراهیم میرزا می‌بود و از آن جناب رعایتها می‌یافت. شاعر قصیده‌گویی است، معانی بلند دارد اما در شعر قصدهای پیچیده می‌کند که طبع اکثر سخن‌سنجان روزگار از درک معنی آن قاصر است و این چند بیت از آن جمله است: بیت

هـــــوا مـقـلـد مـرآت آب گشته چـنـان　　که سرنگون شده آن به امتحان برداشت
پـردهٔ شب می‌درد قهرت از آن رو همچو صبح　　شعلهٔ طبع شمع را در استخوان مـی‌آورد
مـــاند حـبـاب‌وار حـبابش بـــه روی آب　　قدر تـــو گر کند صدف گوهر آفتاب
گـــر بـه مثل جا کند گوهر آئینه شخص　　بیند تـمثال خـویش تـافته رو بـــر قفا
گـــر نهی از امتحان بـــر لب شمشیر دست　　زخـم فشاند چو مهر در عوض خون طلا

مسئلهٔ این مقاله تبیین تمایز دو جریان « نازک خیالی ایرانی» و « دور خیالی هندی» در غزل فارسی سده‌های ۱۱ و ۱۲ق است. محققان ایرانی کمابیش به وجود دو شاخهٔ هندی و ایرانی در سبک هندی اشاره کرده‌اند.[۲] این مقاله می‌کوشد تمایزهای این دو شاخه را از لحاظ مبانی نظری و نظریهٔ شعری به بحث گذارد و رویارویی آشکار هواداران دو سبک را با استناد به اطلاعات تاریخی ادبی و نظرگاههای ادبی شاعران نشان دهد.

۱) نامگذاری دو سبک

در این مقاله شعر فارسی سدهٔ ۱۱ق را « سبکِ نازک خیالی اصفهانی» و شعر سدهٔ ۱۲ق را با نام « سبک دور خیالی هندی» نامیده‌ایم. دو اصطلاح « نازک خیالی» و «دور خیالی» را از متن آثار شاعران و منتقدان این دوره برگرفته‌ایم.

نازک خیالی:

« نازک خیالی اصفهانی» را بر سبک شعری اطلاق می‌کنیم که ویژگی آن تازگی خیال و نازکی معنی است و در روزگار صفویه نمایندهٔ آن صائب از اهالی اصفهان است. ریشه‌های این شیوهٔ باریک بینی معنی، به شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی در قرن ۶ ق می‌رسد (نک: فتوحی۱، ۳۰۶–۳۰۸). در قرن هشتم عارف مشهور هند، نظام الدین اولیاء به امیر خسرو دهلوی سفارش کرد که « شعر به طریق اصفهانیان گو» [۳] (کامی قزوینی، ذیل امیر خسرو دهلوی). در قرن هشتم در هند یکی از بلاغیان هوادار امیر خسرو، کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی را مبدع « طرز مدققانه و خیالات دقیق و خلق معانی باریک و اغراقات بلیغ» شمرده است(سیف جام هروی، ص ۱۸۰–۱۸۲). باریک خیالی اصفهانیان که از دیرباز مورد توجه هندیان بود در قرن یازدهم بار دیگر در کانون توجه شاعران نازک‌خیال روزگار صفوی قرار گرفت.[۴] علاوه بر این اصطلاح « نازک‌خیالان» را صائب خود بارها در شعرش آورده است:

عشرت ما « معنی نازک» به دست آوردن است　　عید ما« نازک خیالان» را هلال این است و بس

دستیابی به معنی نازک برای صائب و پیروان نازک‌خیال وی همچون دیدن هلال عید شادی‌بخش است.

بهره زان موی میان نازک‌خیالان می‌برند　　در نیابد هر کسی این معنی پیچیده را

(صائب، ج۱،ص۱۰۶)

گویند که صائب در پیش مصرع این بیت بابافغانی

« به بویت صبحدم نالان به گل گشت چمن رفتم　　نهادم روی بر روی گل و از خویشتن رفتم»

تصرفی کرده که جمیع ارباب این فن پسندیدند: « به بویت صبحدم غلطان چو شبنم در چمن رفتم» (خوشگو ۱،ص۳۷۶). از این تصرف کیفیت ذوق شعری متعادل و نازک صائب آشکار می‌شود. مصرع بابا کلّی تر است و مصرع صائب جزئی تر یعنی:

---

۲. گرچه به دو شاخهٔ ایرانی و هدنی در شعر فارسی عهد صفویه فراوان اشاره شده است اما پژوهش‌های چندانی برای بازشناسی این دو شاخه از یکدیگر منشتر نشده استو اخیراً آزاده صهبایی احمدی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود دربارهٔ «طرز خیال»ف ماهیت و مبانی این شاخه و شاعران پارسی‌گوی این طرز را معرفی کرده است.

۳. امیر خسرو دهلوی «هر نظم را که می‌گفت، به خدمت حضرت نظام‌الدین اولیاء می‌گذرانیده، شیخ گفته‌اند که: طریق اصفهانیان بگو، یعنی عشق‌انگیز و زلف و خال‌آمیز».

۴. سبک کمال اسماعیل در عصر صفویه فراوان مورد توجه شاعران و منتقدان قرار گرفته است. کمال خود بر نازکی و باریکی معنی شعرش تأکید دارد:

اگـر نـبـوت اهـل سخن کنم دعـوی　　مـرا معانی بـاریک بـس بـود اعجاز
(کمال‌الدین اسماعیل، ص۲۶۶)

زشـرمـت بـدانگونه بـاریـک گشتم　　کـه از معنی خـویش بـازم نـدانی
(همو، ص۵۶۶)

زانـک باریک چو موی است معانی رهی　　آمد از شعر همه اهل خراسان بر سر
(همو، ص۱۸۰۵)

کمال مضمون‌یاب هم بوده، در قصیده‌ای بلند در هر بیت برای «مو» مضمون تازه‌ای ساخته که شاعران ایرانی و هندی در عصر صفویه نیز به تقلید از این قصیده پرداخته‌اند، از جمله شیخ حسین پستی، از افاضل کالپی هند و معاصر شیخ فیضی (خوشگو ۲، ص۱۳۷) و میرزا فایض که تخلص از صائب گرفته است (همان، ص ۵۱۵). تذکره‌نویسان ایرانی توجه خاصی به دو شاعر اصفهانی جمال الدین و پسرش کمال الدین اسماعیل دارند. اوحدی بلیانی نیز در تذکرهٔ عرفات‌العاشقین این دو پدر و پسر اصفهانی را بسیار ستوده و گفته است «این دو برابری با جمع شعرای خراسان می‌کنند... بخ بخ این چه روش کلام و طرز اداست!» وی کمال اسماعیل را معیار دارالعیار سخن‌دانی لقب داده، بارها دیوانش را کتابت کرده (اوحدی بلیانی، ج۵، ص۳۵۱۹) و پانزده صفحه از منتخبات اشعارش را آورده است. واله داغستانی هم با اختصاص ۲۰ صفحه از تذکرهٔ ریاض‌الشعرا به منتخباتی ازشعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی توجه خاصی به این پیشوای اصفهانی نازک‌خیالان دارد (واله داغستانی، ج۳، ص۱۸۳۰).

الف) نازکی و ظرافت در مصرع صائب بیشتر است به لحاظ جایگزینی « شبنم» به جای «من».

ب) روی نهادن شبنم بر روی گل هم لطیف‌تر از روی نهادن انسان بر گل است و هم واقعی‌تر.

دور خیالی

اما اصطلاح « دورخیالی» و خیالات دور را از منتقدان بزرگ در هندِ قرن دوازدهم، آرزو، خوشگو، واله داغستانی و برخی تذکره‌نویسان هندی گرفته‌ایم. تعبیرهای « خیالات دور از کار» ،(واله داغستانی، ج۲،ص ۱۳۰۴) « تشبیهات بعید دور از کار» (آرزو، موهبت عظمی، ص۶۷) « طور خیال پیچیده» (خوشگو ۱، ص۱۳، آرزو۵، ص۶۶) « دور خیالی» (همان، ص۱۱۶)، « طور خیال که دور از فهم سلیم است» (همان، ص۱۲۵) که در منابع ادبی این دوره فراوان به چشم می‌خورد دلالت بر وجود سبکی متمایز دارد. پیش از آنها هم بیدل دهلوی (وفات: ۱۱۳۳ق) و شوکت بخاری (وفات: ۱۱۰۷ق) که از پیشوایان طرز خیال پیچیده‌اند اصطلاح « خیال دور» را در شعر خود آورده‌اند:

در نظر داریم مرگ و از امل فارغ نه‌ایم پیش پا دیدن نشد مانع خیال دور را

(بیدل، ص۲۳)

ز فکر دور خیالم غریب شد شوکت میان معنی و لفظم هزار فرسنگ است

(شوکت بخاری، ص۱۶۸)

۲) بنیادهای نظری دو سبک

دو طرز نازک‌خیال و دورخیال گرچه مشترکات بسیاری دارند اما مبانی زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های تصویری و معنایی آن دو با هم متفاوت است.

مبانی زیبایی‌شناختی نازک‌خیالان

شعر نازک خیال از لحاظ پیوند لفظ و معنی، جهش‌های زبان مجازی، تصویرهای خیالی و ساحت‌های نحوی زبان متعادل‌تر و هموارتر از شعر دورخیال هندیان بود. از مبانی شعر نازک‌خیال متعادل می‌توان به این مقولات اشاره کرد: نازکی و دقت معنی، استعاره‌گرایی، مضمون‌سازی، ارسال مثل (اسلوب معادله، مدعامثل)، معنی بیگانه، معنی غریب، استعارهٔ نمکین، روانی و سلامت زبان، صاف و راست بر راست گفتن، پاکیزه‌گویی. اگر به نظرگاه‌های شاعران نازک خیال دربارهٔ این مقولات توجه کنیم می‌بینیم که آنها خود بر اعتدال و میانه‌روی تأکید ورزیده‌اند. مثلاً طالب آملی که سرودن به طرز استعاره را آرمان سبکی خود می‌داند استعاره را بنیان شعر می‌شمارد و آن را « نمک شعر» قلمداد می‌کند. می‌گوید« صاحب سخن از استعاره چاره ندارد» (طالب آملی، ص ۴۴۷). او استعاره را برای رفع ملالت ساده‌گویی فسرده که در شعرهای وقوعی رایج بود لازم می‌داند. سخنان ساده افسردگی می‌آورد و طالب از ساده‌گویی پشیمان شده به طرز استعارهٔ خویش بر می‌گردد.[۵] صائب که معتقد طرز تازهٔ طالب آملی است و جای او را در اصفهان آشکار می‌بیند [۶] نیز اعتدال در کاربرد استعاره را گوشزد می‌کند:

در حسن بی‌تکلف معنی نظاره کن از ره مرو به خال و خط استعاره

(صائب، ج۱، ص۳۸۹)

معنی بیگانه: معنی بیگانه از ارکان نظریهٔ شعری صائب است. او درک معنی بیگانه را شرط آشنایی با طرز تازهٔ خود می‌شمارد:

هر کس به ذوق معنی بیگانه آشناست صائب به طرز تازهٔ ما آشنا شود

(همو، ج۴، ص۲۰۴۸)

---

۵. ز ســاده گویی افسرده نادمم طالب من و سخن به همان طرز استعارهٔ خویش
(طالب آملی، ص۶۳۵)

۶. به طرز تازه قسم یاد می کنم صائب کـه جای طالب آمل در اصفهان پیداست
(صائب، ج۲، ص۴۴)

در دیوان صائب « معنی» دلخواه و دلپسند چنین اوصافی دارد: معنی برجسته، معنی پیچیده، معنی نازک، معنی دورگرد، معنی بلند، فکر غریب و فکر دور. در نظر وی تعابیری مثلِ تازگی لفظ و رنگینی لفظ در تقابل ساختاری با معنی بیگانه قرار می‌گیرند، چنانکه راه خود را از یارانی که در تلاش برای یافتن الفاظ تازه‌اند جدا کرده و در پی معنی بیگانه است می‌گوید.

یاران تلاش تازگی لفظ می‌کنند صائب تلاش معنی بیگانه می‌کند

(همو، ج۴، ص ۲۰۲۲)

از نظر صائب، معنی بیگانه همچون غزال رمنده‌ای است که به سرعت می‌گریزد و برای شکار آن کمند پر پیچ و تابی لازم است. در ابیات زیادی شاعر به طور ضمنی، توجه جدی خود را به ثبت تجربهٔ لحظه‌ای و تخیلات پران و گذرا معطوف کرده است. معنی بیگانه فرّار است و شاعر باید بی‌درنگ آن را صید کند:

دیر می‌گردند رام و زود وحشی می‌شوند آشنا رویان عالم معنی بیگانه‌اند

(همو، ج۳، ص۱۲۲۳)

هوای صید معنی هست اگر در سر ترا صائب کمندی پیش دست خود ز پیچ و تاب می‌باید

(همو، ج۳، ص ۱۵۶۱)

غزال معنی من رتبهٔ دگر دارد برون ز دایرهٔ چرخ صیدگاه من است

(همو، ج۲، ص۸۵۳)

در نظرگاه صائب معنی برجسته (بیگانه) در تقابل با لباس « لفظ پیچیده» قرار دارد و تصنع و آرایش‌های لفظی(استعارهٔ متکلفانه) آن را معیوب و نازل می‌کند:

از تصنع معنی برجسته نازل می‌شود هیچ عیبی شعر را چون لفظ بر هم چیده نیست

(همو، ج۲، ص ۶۵۷)

معنی بکر به مشاطه ندارد حاجت گوهری را که یتیم است چه در می‌یابد؟

(همو، ج۴، ص۱۷۵۶)

صائب مکرر خود را از زمرهٔ نازک‌خیالان و با ضمیر جمع «ما» یاد می‌کند و با آنکه افکار خود را اوج نازک‌خیالی شمرده است اما قائل به میانه‌روی و تعادل در نازک خیالی است و می‌گوید افکار گروه نازک‌خیالان با کمال نازکی، بی‌مغز و بی‌معنی نیست:

با کمال نازکی افکار ما بی‌مغز نیست هرحبابی کشتی نوحی‌ست در جیحون ما

(همو، ج۱، ص۱۵۱)

مضمون: بارزترین شگرد مضمون‌سازی در سبک هندی یافتن تناسب میان عین و ذهن است که در شعر صائب به شیوهٔ « پیش مصرع رسانی» برای ایده‌های محسوس صورت می‌گیرد. صائب شگرد مضمون بندی را با مهارت در بیت‌های اسلوب معادله به نمایش می‌گذارد. مضمون بندی با رعایت تناسب‌ها میان اجزای دو مصراع در شعر نازک‌خیالان بیشتر است، اما شاعران دورخیال هندی با این شیوهٔ مضمون‌بندی میانهٔ خوبی ندارند؛ چرا که آوردن معادله‌های حسی و عقلی در دو مصراع را در واقع توضیح و آشکار سازی معنی می‌دانند که خلاف سلیقهٔ مشکل پسند پیچیده‌گویانِ دورخیال است. جالب آن است که دور خیالان هند اصطلاح « مضمون‌بندی» را بسیار کمتر از نازک‌خیالان به کار

می‌برند و به جای مضمون‌بندی بر اصطلاح « خیال‌بندی» چونان شگرد پایه در نظریهٔ شعری خود تأکید دارند.

گرچه صائب و دیگر نازک‌خیالان از معنی پیچیده، معنی نازک، دور و مانند آن سخن می‌گویند، اما در نازکی خیال، دقت معانی، استعاره‌پردازی و مضمون سازی چندان از دایرهٔ اعتدال بیرون نمی‌روند و شعرشان از فهم و درک مخاطب دور نیست. به همین دلیل است که برخی منتقدان، جریان متعادل نازک خیالی را ادامهٔ سنت تغزلی حافظ و بابا فغانی می‌شمارند و می‌کوشند آن را « سبک اصفهانی» بنامند که این نام به درستی بر این شیوه قابل اطلاق است.

مبانی زیبایی‌شناختی دورخیالان

اصطلاحات کلیدی که تذکره‌نویسان هندی و شاعران دورخیال در وصف طرز خیالِ دور به کار برده‌اند عبارتند از: « ادابندی، ادا دانی، ادا فهمی، خیالبندی، نازک ادایی، نازک بندی، نازک تلاشی، دور خیالی، معنی تراشی، معنی تابی، معنی تلاشی، ایهام بندی، خیالات دور از کار، اندازهای لفظی و معنایی، پریزادان معنی.» این مصطلحات عموماً در توصیف طرز سخن فارسی گویان هند و توسط تذکره‌نویسان و شاعران هندی به کار رفته است. (نک فتوحی۱، بخش اصطلاحات نقد ادبی). سراج الدین علی خان آرزو منتقد دانا و پر کار قرن دوازدهم در هند، خیلی روشن مبانی ذوق و زیبایی‌شناسی شاعران طرز خیال را توضیح داده است:

مطلب اینها [شاعران دور خیال] غموض و دقت است تا حدی که تشبیهات بعید دور از کار آورند که بعد از تأملهای بسیار و فکرهای بی‌شمار، خاطر پیرامون معنی گردد و این معنی پیش سخندانان نادانی است و متأخرین اشعاری که در آن تشبیهات دقیقه و معانی مشکله واقع شود و به طریق تمثیل نبود آن اشعار را طور خیال گویند که این نوع خیلی مرغوب طبایع است تا حدی که به مهملی نرسد (آرزو۳، ص۶۷).

نظریهٔ بی‌معنایی شعر

در شاخهٔ « دور خیالی» بازی‌های آزاد خیال به افراط کشیده می‌شود؛ چندان که شعر بسیار دور از ذهن و گاه کاملاً غیرقابل فهم می‌شود و بسا که به « بی‌معناگویی» می‌انجامد. تذکره‌نویسان هندی به این سبک « طور خیال پیچیده» و به شاعران این طرز، « بی‌معنی گویان» می‌گفتند. (آرزو ۵، ص۶۶، خوشگو۲، ص۱۳). این ذوق تا آنجا رونق گرفت که برخی از آنان مثل شیر علی خان لودی (ص۱۱۲) و خان آرزو (خوشگو۲، ص۱۳) به صراحت نوشتند که « شعر خوب معنی ندارد». شاهنوازخان نیز در ستایش شعر شوکت بخاری می‌نویسد که « کلامش بس که تازگی الفاظ و رنگینی عبارت و شوخی معنی و نزاکت خیال دارد می‌توان گفت شعرش معنی ندارد» (ص۵۳۶).

شعر فارسی پس از ورود به شبه‌قارّه، همسو با ذوق نازک‌پسند هندی به جانب بی‌معنایی گرایید. واله داغستانی که منتقد سرسخت طرز دورخیال است علت مقبولیت شعر جلال اسیر در میان هندیان را رغبت آن قوم به « بی‌معنایی» شمرده و نوشته:

عرایس بعضی از ابیاتش از لباس معنی عور مانده‌اند، بنابراین دیوانش در هندوستان بی‌نهایت مرغوب طبایع شده‌است، زیرا اکثر مردم هند پیوسته سرخوش نشئهٔ بنگ می‌باشند و آن ابیات بی‌معنی که در مستی گفته‌شده است مناسب تام با اذهان و افهام این جماعت دارد (واله داغستانی، ج۱، ص ۲۶۴).

گزارش‌های خان آرزو دربارهٔ شعرهای بی‌معنی جالب توجه است. او اوصاف « بی‌معنی و دور از ادراک و غیرقابل دریافت» را امتیاز شعر می‌داند:

عبداللطیف تنها در اغلاق معنی سخن را به جایی رسانیده بود که اغلب سخن‌سنجان او را « بی‌معنی‌گو» قرار داده بودند. الحق داد دقت داده و در این صورت فکر او از منهج ادراک دور می‌افتد. دو کس از شاگردان در هندوستان طرز او را سلسلهٔ الاولین گمان برده او را متتبع شدند: یکی نصرت الله خان نثار و دوم محمد نظام معجز. الحاصل عبداللطیف‌خان اکثر به مزه حرف می زند (آرزو۵، ص ۶۶، آرزو ۴، ج۱، ص ۲۹۹).

نظریهٔ بی معنایی شعر در گفتمان ادبی دورخیالان هند، ناظر بر این باور است که تصویرهای خیال به خدمت معنا و ایدهٔ دیگری در نمی آیند بلکه خود پدیدهٔ مستقلی هستند و به چیزی غیر از خود ارجاع نمی دهند، نه معنایی را تزیین می کنند و نه قابل تأویل به یک واحد معنایی دیگرند. تصویرهای اغراق‌آمیز و مضمون‌های ادعایی و مبالغه‌های نازک و باریک بر خلاف انتظار ما حامل معرفت و آگاهی پیشینی نیستند و در عالم عادات و باورهای خواننده، مابه‌ازاء خارجی و پیشینی ندارند، بلکه تأثیر و روانشناختی شگرفی دارند. نظرگاه سنتی که استعاره را بر پایهٔ تشبیه، تفسیر و تأویل می کند با برگردان لفظ استعاره به مستعارله نشان می دهد که لفظ مستعار در خدمت مستعارله است. در نگرش

ارسطویی، همهٔ تصویرهای مجازی در خدمت یک معنا قرار دارد. تصویرها در این دیدگاه مجازهای ادبی زاید بر معنایند که نقش تزیین‌کننده یا توضیح‌دهنده دارند. اما تصویرهای اغراقی دورخیالان هیچ نسبتی با جهان واقع ندارند و قابل تأویل به اگاهی پیشینی نیستند. بلکه خود جهانی خیالی و خودبسنده در مقال شعری هستند و نمی توانیم آنها را عوالم عادات ذهنی و باورهای خود تأویل کنیم. پس آنها را از جهت بی‌معنی قلمداد می کنیم که با عوالم عرفی و آگاهی‌های پیشینی و عادی ما انطباق ندارند.

اغراق: خیال و دقت

در اغلب متن‌های این دوره دقت و غموص با «خیال» همنشین است. از نظر تذکره‌نویس خودذوق و شعرشناس نیمهٔ دوم قرن ۱۲ ق، شاهنوزا خان، «خیال همان مبالغه است». او می نویسد:

اما صنعت خیالی که نزدیک نازک‌خیالان باریک‌بین حال ظهور دارد همان صنعت مبالغه است که به دقت معانی و برجستگی الفاظ و رنگینی ادا و بلندی انداز و استخوان‌بندی حروف و درستی تراکیب به اقصی مراتب دلفریبی و روان‌پروری متصاعد گردیده از بس نزاکتِ معنی، زبان تقریر از ادای لطف آن قاصر است. چنانکه حسن سخن نیز آنی دارد که چاشنی آن جز ذوق نتوان یافت: حلوای تن تنانی تا نخوری ندانی. گویا از اینجاست که گویند شعر خوب معنی ندارد؛ چنانکه صاحب مرآةالخیال نقل کرده ابیاتی چند در این صنعت نوشته می‌شود که از متتبعان سخن ظاهر گردد. باید که سخن‌سنجان از آن سرسری نگذرند (شاهنوازخان، ص ۱۲۱).

شیر علی خان لودی هندی، نویسندهٔ تذکرهٔ مرآة الخیال نیز هفتاد سال قبل از او گفته است:

شعرای زمان حال (سال ۱۱۰۲ ق.) صنعتِ خیال را به درجهٔ اعلی برده‌اند کما لایخفی و این نکتهٔ مشهور که شعر خوب معنی ندارد و در آنجا به رأی العین مشاهده توان کرد (لودی، ص ۱۱۲).

پیشینهٔ باریک‌خیالی در بلاغت هندی

شعر فارسی در هند که از نیمهٔ سدهٔ یازدهم با رویکردی افراطی یا طرزِ خیال پیچیده اوج گرفت کمابیش تحت تأثیر ذوق و ادب هندی نیز قرار گرفته است. شواهدی هست که ذوق هندی شیفتهٔ تخیلات نازک و معانی رقیق بوده است. مثلاً در بدیع هندی صناعت بِنگ [7] عبارت است از « دقت معنی و نزاکت و لطافت خیال و رنگینی مضمون و باریکی نکته و حسن ادا» (میرزا خان، ص ۲۶۷). پیشتر از تحفة الهند در رسالهٔ عروضی بلاغی جامع الصنایع و الاوزان تألیف سدهٔ ۸ ق، هند، چند صناعت با عنوان «دقت» و «خیال» (سیف جام هروی، ص ۸۴–۸۵)، توجیه محال (همو، ص ۸۸)، بدیع و مخترع (همو، ص ۸۸) و رعایت تناسب (همو، ص ۱۲۱) معرفی شده است که همگی ناظر بر پیچیدگی و اغراق و باریکی و تناسب است. مثلاً در تعریف گفته‌اند:

دقت آن است که معانی را باریک انگیزد چنانکه به غموض فهم شود و آن ایهام و خیال و تخیل امثال آن است (همو، ص ۲۹).

همچنین صناعاتی که آزاد بلگرامی در کتاب سبعةالمرجان از بدیع هندی نقل کرده نیز غالباً ناظر بر اغراق‌های دور، و ایهام‌های باریک و ظرافت‌های دقیق در روابط میان علت و معلول است (نک: فتوحی ۱، ص ۱۷۸–۱۹۸).

همچنین به نقل از تذکرهٔ عرفات العاشقین گفته‌اند که در ادبیات هند نوعی شعر به نام «بهاک» وجود دارد که اکنده از مجازها و استعاره‌های غریب است (همان، ص ۳۸).

آزاد بلگرامی در تذکرهٔ مآثرالکرام از شباهت طرز خیال با فن بلاغی «نایکابهید» یاد کرده است.

ادامه مطلب در صفحهٔ ۲۹

7. beng

کلان شهرهای هند

(۴)

چِنّایی (Chennai)

چهارمین شهر بزرگ هند و پایتخت تامیل نادو (Tamil Nadu)، چِنّایی که قبلاً با نام مدراس (Madras) شناخته می شد بر ساحل کورومانِدِل (Coromandel) خلیج بنگال قرار دارد. چنّایی که به "دروازه‌ی جنوب" مشهور است تلفیقی کامل از جدید و قدیم است.

تاریخ این شهر به بیش از ۲۰۰۰ سال بر می گردد که قبل از ورود انگلیسی‌ها، ارمنی‌ها و پرتغالی‌ها اغلب به اینجا می آمدند. امروز چنّایی کلان شهر در حال رشد است که چهره متمایزی دارد. خط افق مملو از ادارات چندین طبقه‌ی شیک، هتل‌هایی با طراحی زیبایی شناختی و مجتمع های مسکونی شیک و اعیانی است. رستورانهای پر زرق و برق ، اینترنت کافه‌ها، دیسکوها، بانک‌ها و عابربانک‌ها برای پاسخ دادن به نسل جدید کارگرهای جهانی به وجود آمده‌اند. اینجا مرکز خیلی از شرکتهای نرم افزاری هند و چند ملیتی است. اینجا با تعداد زیادی بیمارستانهای تخصصی یکی از مراکز مهم سلامتی است.

در عین حال این شهر هویت خود را با نگهداری از میراث فرهنگی غنی و تلفیق رسومات در زندگی مدرن امروزی بدست می آورد. چنّایی گزینه های زیادی از چیزهای جالب گرفته تا فوق مدرن را ارائه می دهد. اینجا شهر زنده‌ای است که چیزهای زیادی برای دیدن و انجام دادن در تمام طول سال را دارد.

در زمان ماه‌های خنک یعنی از نوامبر تا دسامبر شما می توانید در انتخاب‌هایی از تأتر، کنسرت‌های موسیقی و دیگر برنامه‌های فرهنگی، فعالیت‌های محیط بیرون و ورزش غوطه‌ور شوید.

مکان‌هایی برای بازدید:

قلعه‌ی سن جورج (Fort St. George): قلعه‌ی سن جورج که در سواحل خلیج بنگال قرار گرفته مثالی فوق‌العاده از معماری نظامی است. این قلعه در قرن هفدهم میلادی توسط شرکت انگلیسی هند شرقی ساخته شد و قلعه‌ی سن جورج اولین قلعه‌ی ساخته شده توسط انگلیسی‌ها در هند است. تا زمان استقلال این قلعه یکی از مهم‌ترین مراکز قدرت بود.

تصویری اجمالی از چنّایی قدیم در کلایو کورنر (Clive Corner)، ولزلی هاؤس (Wellesly House)، موزه قلعه (Fort Museum) و کلیسای سن مری (St. Mary's Church) محفوظ مانده است.

کلیسای سن توم (San Thome Cathedral)

کلیسای سن توم (San Thome Cathedral): این کلیسای نئوگوتیک اصولاً در قرن سیزدهم میلادی به افتخار سینت توماس (از حواریون) در نزدیکی ساحل مارینا (Marina Beach) ساخته شد و در سال ۱۸۹۶م. مجدداً بازسازی شد.

ساحل مارینا (Marina Beach): ساحل مارینا در چنّایی دومین و طولانی‌ترین ساحل در جهان است. بهترین زمان برای بازدید از این ساحل صبح زود و یا عصر می باشد وقتی که دما پایین‌ترین و خورشید رنگ‌های فوق‌العاده‌ای در آب ایجاد می کند.

قلعه‌ی سن جورج (Fort St. George)

دورنمای ساحل مملو از فعالیت است و سفر تفریحی برای همه از جمله دوندگان در هنگام طلوع خورشید، آب بازی کودکان، اسب‌سواری، مغازه‌های زیورآلات ارزان، غرفه‌های فست فود موجود می‌باشد که باعث می شود این ساحل رنگین محل فوق‌العاده‌ای برای تفریح عصرگاه بعد از کار سخت روزانه باشد.

بین ساحل و خیابان گردشگاه ساحلی ایجاد شده توسط فرماندار گرانت داف (Grant Duff) که او نام مارینا را در سال ۱۸۸۴م. بر این ساحل گذاشت، وجود دارد. تعدادی مجسمه در کناره‌های این گردشگاه ساحلی وجود دارد. با شکوه‌ترین این مجسمه‌ها "پیروزی کارگر" است که توسط دیبی پراساد رای چودهری (Debiprasad Roy Choudhary) به وجود آمده است.

در این گردشگاه ساحلی یادبودهایی نیز برای رئیس الوزراهای پیشین اننادورایی (Annadurai) و ام.جی. راماچاندران (MG Ramachandran) وجود دارد.

در آن سوی خیابان خط افق آشنای چنّایی که شامل خانه‌ی سنای دانشگاه مدراس، قلعه‌ی چیپاؤک (Chepauk Palace)، کالج پرزیدنسی (Presidency College) و ویویکاناندا ایلام (Vivekananda Ilam) [=خانه‌ی ویویکاناندا] است.

ساحل الیوت (Elliott's Beach): در امتداد ساحل مارینا، ساحل الیوت قرار دارد. ساحل الیوت در بین جوانان بسیار محبوب است و در طول تمام روز بازدیدکننده دارد. در یکی از گوشه‌های این ساحل کلیسای ولانکانی و معبد اَشتالاکشمی قرار دارد.

معبد کاپال ایشوار (Kapaleeshwar Temple): این معبد باستانی شیوا به سبک معماری دراویدی در مایلاپور (Mylapore)

یادبود رئیس الوزراهای پیشین اننادورایی (Annadurai)

ساخته شده است و در نزدیکی کلیسای سن توم قرار دارد.

معبد سری پارتهاسارتهی (Temple Sri Parthasararthy): یکی از قدیمی‌ترین معابد به جای مانده در شهر، معبد سری پارتهاسارتهی نامدگذاری شده به نام لُرد کریشنا است. این معبد در قرن هشتم میلادی توسط حاکمان پالّاوا ساخته شده و در قرن شانزدهم

یادبود ام.جی. راماچاندران (MG Ramachandran)

معبدی در مامالاپورام (Mamallapuram)

میلادی توسط حاکمان ویجایاناگار بازسازی شد.

موزه‌ها:

موزه‌ی قلعه (Fort Museum): گنجینه‌ای از اشیای نایابی است از سلاح‌ها، لباس‌های فرم، سکه‌ها، کت و دامن، مدال‌ها و دیگر اشیای دست‌ساز که به زمان انگلیسی‌ها بر می‌گردد. میله‌ی پرچم در قلعه‌ی سن جورج بلندترین در هند است. ساختمان اصلی یک بخش زیبای باستان‌شناسی دارد که شامل مهم‌ترین دوران‌های جنوب هند از جمله دوره‌های چولا، ویجایاناگار، هویسالا و چالوکیا می باشد. اینجا همچنین مجموعه‌ی قوم شناسی خوبی دارد. گالری برنز نیز مجموعه‌ای فوق‌العاده از هنر دوران چولا دارد.

گالری ملی هنر هند (The National Art Gallery): در خیابان پانتئون (اگمور) نقاشی‌های فراوانی دارد که متعلق به زمان حدود قرن دهم بعد ازمیلاد است. ۴۶ گالری در اطراف ۶ ساختمان مستقل وجود دارد.

ساختمان مجاور کارهایی از هنر معاصر شامل بعضی از کارهای راوی ورمای معروف و پسرش راجا ورما را دارد. نقاشی‌ها از پرتره، منظره تا هنر معاصر ساده در مجموعه‌ای از رنگ‌ها و پرده‌های رنگ متغیر است.

ویویکاناندا ایلام (خانهٔ ویویکاناندا)

گشت و گذار

ماماللاپورام (Mamallapuram): با قرار گرفتن بر روی یک قطعه زمین شنی، ماماللاپورام که در ۵۸ کیلومتری است برای پنج تک سنگ که پانچا پانداوا راتها (Pancha Pandava Rathas) (=پنج ارابه به نام پنج برادر پانداوا) نامیده می‌شوند، معروف است.

از دیگر بناهای اینجا توبه‌ی آرجونا (Arjuna) است که بزرگترین تندیس قاب‌بندی برجسته در دنیا است. معبد شور (Shore Temple) نیز به همان اندازه فوق‌العاده است. غارهای واراهاماندا‌پا (Varahamandapa) و ماهیشاسورامارادینی (Mahishasuramardhini) را نیز باید دید. این مکان به عنوان میراث جهانی ثبت شده است. تا ماماللاپورام سه و نیم ساعت رانندگی از طریق جاده‌ی زیبای ساحل شرقی راه است.

باغ وحش واندالور (Vandalur Zoo): باغ وحش واندالور که بزرگترین باغ وحش در هند است در ۲۸ کیلومتری چنّایی قرار دارد. این باغ وحش به مساحت بیش از ۱۲۶۵ اکر دارای حیوانات استوایی است و علاوه بر حیوانات دیگر مجموعه‌ای از پستانداران، پرندگان و خزندگان استوایی را دارد. محوطه‌های نگهداری حیوانات در محیط‌های طبیعی وسیع برای حرکت آزادانه‌ی حیوانات قرار دارد.

کانچی پورام (Kanchipuram): کانچی پورام که در ۷۱ کیلومتری چنّایی قرار دارد به عنوان شهر هزاران معبد معروف است و یکی از هفت شهر مقدس هند است.

کانچی پورام که زمانی محلی دانشگاهی بود، برای پارچه‌های ابریشمی دست‌باف به خصوص ساری‌ها و پارچه‌های لباسی معروف است.

معبد سری پارتهاسارتهی (*Temple Sri Parthasararthy*)

بانک تمساح (Crocodile Bank): در نزدیکی مامالاپورام و ۴۴ کیلومتری چنّایی بانک تمساح قرار دارد که مرکز تولید مثل و پژوهش است و توسط رومولوس ویتاکر (Romulus Whittaker) اداره می شود. چندین گونه از هند و آفریقا در اینجا در اسارت پرورش داده می‌شوند تا جمعیت تمساح‌های در حال کاهش زیاد شود.

این پارک دارای مزرعه‌ی مار نیز می‌باشد که استخراج زهر از مارهای سمی را به نمایش می گذارد.

بانک تمساح

جشن‌ها

شاید رنگین‌ترین و پرهیجان‌ترین جشن در چنّایی پونگال (Pongal) باشد. این جشن چهار روزهٔ برداشت که در ماه ژانویه برگزار می‌شود یا دعاها و تقدیم هدایا به خدایان همراه است.

جشن موسیقی و رقص کارناتیک از اواسط دسامبر تا اواسط ژانویه برگزار می‌شود و دیدن آن برای دوستداران موسیقی و رقص واجب است. رقاصان و موسیقی‌دانان کلاسیک مغیروف از اطراف کشور برای اجرا در آکادمی‌های مختلف موسیقی به اینجا می آیند.

خرید

چنّایی که خاستگاه ساری ابریشمی دست‌باف زیبای کانچی پورام است برای خرید ساری یک لنگرگاه است. خانه‌ی هندلوم (Handloom House) و مغازه‌های کهادی (Khadi) در پارچه‌های ابریشمی و دست‌باف تخصص دارند.

چنّایی برای معامله‌های ارزان نوارها یا سی‌دی‌ها که در فروشگاه‌های مخصوص در تمام سال فروخته می‌شود نیز معروف است.

این ایالت مرکز پر رونق هنر است. فرآورده‌های خاص شامل مجسمه‌های کوچک مسی، برنزی، مجسمه‌هایی که از چوب صندل ساخته شده و "جواهرات معبد" سنتی کار شده در طلا و سنگ قرمز می‌باشد.

آب و هوا

چنّایی در طول سال گرم است. فصل مانسون بین ماه‌های ژوئن و سپتامبر مرطوب و شرجی است. چنّایی زمستان ندارد ولی بین ماه‌های سپتامبر و ژانویه بسیار مطلوب است که بهترین زمان برای بازدید است. لباس‌های نخی برای هوای چنّایی در طول سال مناسب است.

دسترسی

از طریق هوایی: از طریق هوا و راه‌آهن چنّایی قابل دسترسی است. فرودگاه ملی/داخلی کامراج و فرودگاه بین المللی آننا در تیروسولام (Tirusulam) حدود ۲۰ کیلومتری شهر قرار دارند.

از طریق راه‌آهن: شبکه‌ی راه‌آهن مفصل، چنّایی را با تمام شهرها و شهرستان‌های مهم هند متصل می‌کند. دو ایستگاه راه‌آهن اصلی سانترال و اگمور هستند.

از طریق جاده: چنّایی مرکز کنترل سیستم کارآمد جاده‌ای است که به تمام شهرهای بزرگ تامیل‌نادو و همچنین دیگر قسمت‌های هند وصل می شود.

حمل و نقل محلی:

حمل و نقل محلی در شهر و به شهرک‌های اطراف کارآمد و ارزان است. سرویس اتوبوس شهری و قطارهای حومه‌ای راه سریع و اقتصادی رفت و آمد هستند. در کنار اینها ریکشاهای موتوردار در سرتاسر شهر وجود دارند. تاکسی تلفنی برای مسافت‌های دور و نزدیک راه مطمئنی برای حمل و نقل هستند.

معنی آفرینان عربی و فارسی، خون از رگ اندیشه چکانیده‌اند و شیوهٔ نازک‌خیالی را به اعلی مرتبه رسانیده، افسون خوانان هند هم در این وادی پای کمی ندارند بلکه در فن نایکابهید قدم سحرسازی پیش می سازند (ص ۳۵۲).

سرزمین هند سرزمین رنگارنگی و ظرافت و نازکی و تأملات ذهنی و عوالم خیال است به قول عاقل خان رازی، نیز سرزمین هند لشگرگاه معانی است:

بـــسا آیینهٔ روشن ضمیران　　ز هند انداخته پرتو به جانان

سواد هند را، گر نکته‌دانی،　　سپاهی دان ز افواج معانـــی

(مضطر، ۶۵)

دو نگاه به مخاطب شعر

گرچه هر دو سبک نازک‌خیالی و دورخیال، سخن دقیق و مشکل و معنی بیگانه، عیار زیبایی شعر است، اما درجات پیچیدگی و ذوق مشکل‌پسندی در کار دو گروه متفاوت است. صائب سر سلسلهٔ شاعران نازک‌خیال رعایت حال مخاطب را در نظر دارد و ارزشش سخن را به ارزش درک مخاطب مربوط می داند:

صائب به قدر مستمعان خرج کن سخن　　از طوطیان شکر، ز هما استخوان مگیر

(صائب، ج۵، ص ۲۲۹۰)

مستمع صاحب سخن را بر سر کار آورد　　غنچهٔ خاموش بلبل را به گفتار آورد

(ج۳، ص ۱۱۷۴)

سخن به لب نرسد بی‌سخن کشی صائب　　(ج۴، ص ۱۹۳۰)

سخن از مستمعان قدر پذیرد صائب　　(ج۴، ص ۱۷۳۴)

مستمع چون نارسا باشد کلام افتد به خاک　　(ج۵، ص ۲۵۰۸)

فکر رنگین صائب از دریافتن گردد رسا　　(ج۵، ص ۲۳۷۱)

سخن کمال پذیرد ز مستمع صائب　　(ج۱، ص ۳۱۱)

طالب آملی نیز از رعایت ذوق و حال مخاطب غافل نیست. می گوید چون عارفان سخن ساده می پسندند «چه لازمست که من فکر استعاره کنم» (طالب آملی، ص ۷۱۳). برخلاف نازک‌خیالان، منتقدان و شاعران دورخیال هندی نه تنها نگران مخاطب نیستند بلکه پیوسته خواننده را متهم به نادانی و ضعف ادراک می کنند. آنها نوع عالی شعرآفرینی را در سرودن به شیوهٔ بی‌معناگویی و دور از فهم می‌دانند و معتقدند که شعرشان فهم تند می خواهد[۸]. «معنی بیت زلالی است کشیدن دارد».[۹] گفته‌اند که ارادت خان واضح ساوجی از هواداران طرز خیال دور بوده و:

در بلندخیالی به مرتبه‌ای رسید که بسیار اشعارش فهمیده نمی‌شود چنانکه خود در این باب گفته:

---

۸. معنی بـلند مـــن، فهم تـنـد می‌خواهد　　سیر فکرم آسان نیست، کوهم و کتل دارم
(بیدل، ص۴۶)

زبن فطرتی که ننگ خیالات آگهی‌ست　　دشوار شـد چـو فـهـم حقیقت مـجاز مـن
(بیدل، ص۸۹)

۹. نـــاز ابـــروی عـرفـنـاک کشیدن دارد　　مـعـنـی بـــیت زلالی است کشیـــدن دارد
(حسینی سنبهلی، ص۱۲۵)

فهمیدن شعر ما کمال است همچشمی ما که را محال است

(آرزو ۵، ص ۱۲۶)

خان آرزو دربارهٔ نصرت‌الله خان نثار (وفات: ۱۱۵۱ ق) نوشته:

چون چاشنی شعر و کلام او، تندتر از مزهٔ شعر میرزا اسیر است، اکثر ابیات او فهمیده نمی‌شود. به اعتقاد آن عزیز شعر شاعر زنده بی‌معنی نمی باشد. مقرر فرمود اگر احیاناً معنی بعضی از ابیات او از او پرسیده می‌شد، آن قدر نازک می‌بست که بعد تقریر هم خوب دریافت گردید (همان، ص ۱۲۴).

آرزو گفته است:

خیلی معتقد سخن اوست و اعتقاد دارد که در کلام دیگری این قدر سخن درد نباشد و تلاش معنی‌های تازه دارد که پسند متأخرین هند بود (همان‌جا).

شاعران دورخیال هند سبک «مدعا مثل» و «پیش‌مصرع‌رسانی»های صائب را روشی ساده و روشن و واضع می‌شمردند و از خواندن مصرع‌های صائب خشمگین می‌شدند.

فاصله‌گیری از ایدئولوژی

شعر نازک‌خیال اصفهانی به مسائل اخلاقی و باورهای دینی و اسطوره‌ای بیشتر توجه دارد؛ زیرا هنوز رگه‌هایی از ادامهٔ سنّت شعر عرفانی فارسی را در خود دارد. اما شاعران دورخیال با باورهای اساطیری، مذهبی و دینی و حتی سنت‌های شعری میانهٔ خوبی ندارند. برای شاعر دورخیال، لحظه‌گرایی و بیان اغراق‌های شگفت در جزئیات و ذرات در اولویت است. تلاش برای کشف مضامین نازک و مناسبات درون زبان و خیالات پیچیده شاعر را در جزئیات مستغرق می‌کند و شعرش در یک خودارجاعی دور می زند. سخن به چیزی جز سپهر خیالی خُرد شاعرانه ارجاع نمی‌دهد. و نیازی به اشارات و تلمیحات و تلویحات و ارجاع به نظام‌های فکری و گفتمانهای دیگر نمی‌بیند. سخن در خود شکل می گیرد و در خود می‌پیچد و به خود ارجاع می‌دهد.

۳) پیشوایان دو سبک

پیشروان دو طرز نازک‌خیالی و دورخیالی هر دو اصفهانی‌اند و هم‌عصر: صائب تبریزی (وفات: ۱۰۸۱ق) سرآمد نازک‌خیالی است و جلال اسیر شهرستانی [۱۰] (وفات: ۱۰۵۷ق) به گفتهٔ هندیان اغازگر سبک دورخیالی. جالب است که این دو شاعر با هم دوستی و مشاعره و به یکدیگر ارادت داشته‌اند؛ چنانکه صائب در سفینهٔ خود که گزیدهٔ سروده‌های شاعران است ابیاتی نیز از اسیر اصفهانی آورده و در شأن اسیر گفته:

خوشا کسی که چون صائب ز صاحبان سخن تتبع سخن میرزا جلال کند

(صائب، ج۴، ص ۱۸۹۶)

و اسیر هم در باب صائب گفته:

با وجود آنکه استادم فصیحی بود اسیر مصرع صائب تواند یک کتاب من شود

***

شعری بگو اسیر که صائب کند پسند طوطی به هند و موج به عمان چه می‌بری

(حاکم لاهوری، ص۹۶)

۱۰. میرزا جلال، متخلص به «اسیر»، از شاعران عصر صفوی در نیمهٔ اول قرن ۱۱ق است. پدرش میرزا مؤمن نام داشت. مشهور است که اسیر داماد شاه عباس اول بوده است. وی را شهرستانی نیز نامیده‌اند؛ زیرا خاندان وی در اصل از سادات نامدار شهرستانک اصفهان بوده‌اند. اسیر به صائب تبریزی ارادت داشت. با این همه، نمی توان وی را شاگرد صائب دانست؛ چرا که صائب نیز از خواندن شعرهای اسیر لذت می‌برد و «تتبع سخن میرزا جلال» می‌کرد. گفته‌اند که استاد اسیر در شعر، فصیحی هروی بوده است، اسیر پس از سفر فصیحی از هرات به اصفهان و ساکن شدن وی در اصفهان، نزد او به شاگردی پرداخت و فنون شعر و ادب را از او آموخت.

بقیه از صفحهٔ ۲۰

پس از گذشت یکصد سال این دو شاعر همشهری، هریک پیشوای یک جریان شعری می‌شوند: صائب پیشوای سبک نازک‌خیالی ایرانی و اسیر پیشوای طرز دورخیال هندی. در گذر تاریخ این دو همطرح در تقابل با هم قرار می‌گیرند. جلال اسیر، داماد شاه عباس صفوی بود و با آنکه هیچگاه به هند نرفت شعرش با استقبال عجیبی در میان شاعران طرز خیال هندی روبه‌رو شد؛ اما صائب به هند رفت و در مدت اقامتش در هند بسیار محترم و مکرم بود. با آنکه ادبای هند سخنش را در مباحث ادبی، سند مسلم می دانستند[۱۱] لکن شعرش چندان مقبول طبع هندیان نیفتاد و حتی در قرن دوازدهم منفور گروهی از تندروان دورخیال هندی واقع شد.

دوستداران طرز خیال‌بندی، جلال اسیر را بانی «طرز خیال» می دانستند و در ترجیح طرز او را بر طرز صائب تلاش بسیار داشتند. آرزو گفته است:

گروهی از شعرای هند به اتباع عبداللطیف خان «تنها» تخلص که از اقربای میرزا جلال اسیر است بر این اتفاق کرده‌اند که در تازه‌گویان از میرزا اسیر بهتری به هم نرسیده و عجب معنی‌های دور از کار برای ابیات او می‌تراشند (خوشگو ۲، ص۳۰).

گویا خواهرزادهٔ جلال اسیر در ترویج شعر دایی خود در هند بی‌نقش نبوده است. البته شعر انتزاعی و دور از ذهن جلال با ذوق هندی سازگار بوده است. هواداران اسیر در هند «طور و طرز اشعار مشکلهٔ میرزا جلال اسیر» و خواهرزاده‌اش میرزا عبداللطیف خان تنها را بسیار می‌پسندیدند (حاکم لاهوری، ص۹۵). مؤلف تذکرهٔ مردم دیده در مورد سختی شعر دورخیالان می‌گوید:

مخفی نماند که از اشعار خوب ایشان چنان دریافته می‌شود که ابیات مختلفهٔ این عزیزان که فهمیده نمی شود از قصور ذهن ماست و الا این همه خود از کجا به هم می‌رسند و این معنی بر فکر دقیق روشن اوست (همان‌جا).

شاعرانی مانند شوکت بخاری ودیوانهٔ مشهدی (وفات: ۱۰۸۵ق) که شعرهای پیچیده دارند سخت مورد پسند هندیانند. خوشگو، تذکره‌نویس هندی و از مُرَوّجان طرز خیال پیچیده می‌نویسد:

مولانا محمد قاسم، به استادی قراردادهٔ ایران و توران و هندوستان گردید... اشعارش تأمل‌طلب بلکه اکثر بی‌معنی هم دارد. چنانچه بر متتبع پوشیده نیست از همین جهت مبتدی را مطالعهٔ دیوانش زبان دارد. با این همه طرز خاص او بر همه طرزها پرب افتاده و در تازگی و دقت‌پسندی و بلندتراشی و معنی‌بندی نظیر نداشته (خوشگو ۲، ص۵۵۵)

۴) مخالفت صریح هندیان با طرز صائب

در محافل ادبی هند، دوستداران طرز دورخیالی که راه خود را از شاعران ایرانی جدا کرده بودند و اسیر را بنیانگذار این سبک می دانستند آشکارا طرز جلال را بر طرز صائب ترجیح می دادند. آنها از همان قرن یازدهم کمابیش مخالفت خود را با صائب به صراحت بیان می کردند. ناصرعلی سرهندی (وفات: ۱۱۰۸ق) که طرفدار طرز اسیر و خود از پیشوایان دورخیالان هند بود فراوان بر صائب تفاخر ورزیده و صائب را فروتر از خود دانسته است:

هر بیت من برابر دیوان صائب است　　از بس که اهل طلع مکرر نوشته‌اند

(خوشگو ۱، ص ۳؛ اخلاص، ص ۱۶۳)

این غزل، ناصرعلی اعجاز هندستان ماست　　صائب اینجا می نهد بر خاک تا محشر جبین

(ناصرعلی سرهندی، ص ۲۰۸)

---

۱۱. شعر صائب برای هندیان سند ادبی بوده است:

آن که باشد هر زبان‌دان را کلامش معتمد　　همچو قول شرع کامل در اصول دین سند

(خوشگو ۱، ص۲۳۰)

علی شعرم به ایران می‌برد از آن ترسم که صائب خون بگرید آب در دفتر شود پیدا

(همو، ۳۸؛ خوشگو ۳، ص۳)

ناصرعلی شعر صائب را نمی پسندد و از مصرع صائب سینه‌اش خونین است.

خون است علی سینه‌ام از مصراع صائب در پیرهن غنچه چه خـار اسـت بینیـد

ندارد باغ عالم بلبلی ترک صفاهان کـن بیا در خانهٔ ناصرعلی گلگشت ایران کن

رابطهٔ روشن و صریح میان مصرع‌های حسی با مصرع‌های ذهنی که صائب در سبک تمثیل‌گویی و اسلوب معادله‌سازی هنرمندانه از کار در می‌آورد برای ناصرعلی ساده و پیش پا افتاده و آزاردهنده بود. شاعری از هند در ترجیح ناصرعلی بر صائب گفته:

ترا دیدیم صائب را شنیدیم شنیده کی بود مانند دیده

(خوشگو ۳، ص ۲۵۵)

خوشگو آورده است که به یکی از شعرا که طرز ایرانیان را داشت به تعریض و کنایه می‌گفتند «زوجهٔ میرزا صائب». در مجلسی نیز نظام خان معجز (وفات: ۱۱۶۲ق)، اشعار جلال اسیر را زیاده از حد ستایش نموده و گفت: «میرزا صائب را چه نسبت با میرزا جلال اسیر». حاکم لاهوری مؤلف تذکرهٔ مردم دیده (نگارش: ۱۱۷۵ق) هم در جواب او این دو بیت را خواند تا نشان دهد که آن دو شاعر به هم ارادت داشته‌اند:

شعری بـگو اسیر که صائب کند پسند طوطی به هند و موج به عمان چه می‌بری

با وجود آنکه استادم فصیحی بود اسیر مصرع صائب تواند یـک کتاب مـن شـود

(حاکم لاهوری، ص ۹۶)

از دیگر شاعران این گروه ارادت خان واضح ساوجی است که به گفتهٔ آرزو:

طرز خیال که طریقهٔ متأخرین است منظور کلی او بود و با مدعا مثل که طرز صائب است بسیار ناخوشی داشت (آرزو ۵، ص ۱۲۵).

همچنین خوشگو از قول شاعری به نام ناجی نقل کرده است که واضح با شعر صائب بد بود (خوشگو ۱، ص ۷۳۷؛ لودی، ص ۷۶). خوشگو همچنین از دشمنی میرزا نصیری کابلی با شعر صائب چنین یاد کرده:

از مردم معتبر شنیدم که میرزا نصیری بود در کابل از یاران عبداللطیف خان تنها تخلص، او نیز با اشعار صائبا بد بود. حتی می‌گفت اگر خنجر برسینهٔ من بزنند بهتر است از آنکه مصرع صائب را پیش من خوانند (خوشگو ۱، ص ۷۳۶ – ۷۳۷).

این نفرت‌ها و عداوت‌ها با صائب مخصوصاً از آن روست که او نمایندهٔ برتر شاعران ایرانی و سبک اصفهانی است. به نظر می‌رسد طرفداران عبداللطیف تنها در مخالفت با صائب تندروتر از دیگران بوده‌اند. آیا ممکن است خواهرزادهٔ جلال اسیر تلاش می‌کرد تا طرز صائب را از چشم هندیان بیندازد و شعر خویشاوند خویش را به کرسی قبول بنشاند؟

از گفتگویی که میان ناصرعلی سرهندی با شاعر ایرانی رفیع خان باذل سرایندهٔ حملهٔ حیدری در یک مجلس شعرخوانی صورت گرفته است می‌توان ذوق ناصرعلی نمایندهٔ دورخیالان هند را دریافت. ناصرعلی از باذل خواست شعری بخواند و باذل این بیت را خواند:

دل داشتیم دادیم، جان بود عرض کردیم چیزی که یار خواهد، صبر است و ما نداریم

ناصرعلی به شوخی گفت:

صاحب، نظم از خود بخوانند و به گپ مگذارند (آرزو ۵، ص ۵۲، ذیل باذل).

معلوم است که ناصرعلی ابیات ساده عاشقانه را به تعریض «گپ» سا سخن عادی می‌داند؛ چرا که به مذاقِ دورپسند و طبع پیچیده‌خیال وی خوش نمی‌آمد. در مجلسی دیگر میان ملا سعید اشرف مازندرانی که در نازک‌خیالی ذوق متعادلی دارد با عبداللطیف خانِ تنها که از برجستگان دورخیالی است نیز گفتگوی تعریض‌آمیزی دربارهٔ شعر نازک‌خیال و دورخیال صورت گرفته است. اشرف در ردّ شعر عبداللطیف گفته است:

کی سر اظرف فرود آید اشعار لطیف معنی باریک موی خامهٔ انشای ماست

(همان‌جا)

اشعار عبداللطیف خان به روش دایی‌اش جلال اسیر، دور و پیچیده‌خیال بود و اشرف طرز جلال را نمی‌پسندید. خان آرزو نوشته که سبک اشرف و اسیر دور از هم است. از آن‌سو نیز از عبداللطیف خانِ تنها نقل کرده‌اند:

هرگاه شوق خندیدن پیدا می شود شعر ملا سعید اشرف را می شنویم (همان، ص ۵۳).

خان آرزو این سخن تنها را از باب تعریض و تعرض دانسته است.

ناخشنودی هندیان از شعر صائب در زمان حضورش در هند نیز در شعر خود او انعکاس یافته؛ چنانکه گفته:

چون به هندستان گوارا نیست صائب طرز تو به که بفرستی به ایران نسخه اشعار را[۱۲]

۵) طرد شیوهٔ تمثیل صائبانه در میان دورخیالان

مسئلهٔ دیگر که نشان‌دهندهٔ اختلافات بارز زیبایی‌شناسی میان شاعران دو طرز نازک‌خیال و دورخیال است، بیت «مدعا مثل» یا تمثیل است. سراج‌الدین علی خان آرزو یکی از تفاوت‌های جدی میان نازک‌خیالان با دورخیالان را در کاربرد تمثیل (مدعا مثل) یا اسلوب معادله دانسته است. او صائب را استاد تمثیل نامیده و می‌گوید شاعران بعد از صائب تمثیل را نمی‌پسندند:

برخی متأخرین تمثیل را در شعر خود نبندند و از دیگران نپسندند.

وی علت را روشنی و آشکاری معنا در تمثیل می‌داند چرا که مصرع نخست مصرع دوم را توضیح می‌دهد و این شیوه با ذوق شاعران روزگار خان آرزو که پیچیدگی را می‌پسندند ناساز است:

متأخرین اشعاری که در آن تشبیهات دقیقه و معانی مشکله واقع شود و به طریق تمثیل نبود آن اشعار را طور خیال گویند که این نوع خیلی مرغوب طبایع است (آرزو ۵، ج۲، ص۱۱۶۹؛ همو ۳، ص۶۷).

شاعری به نام ناجی از شیراز که به سال ۱۱۲۶ق در هند درگذشته گفته:

یک مرتبه غزلی گفتم که این بیت را داشت:

بشکند از جود گردون کر نسوزد دل ز عشق

دانه‌ای کز برق سالم ماند رزق آسیاست

آن را پیش ارادت خان واضح فرستادم. او با طرز میرزا صائب بد بود. این بیت را نوشته و فرستاد: «ای بسا ابلیس آدم‌روی است، چرا صائبانه حرف می‌زنی؟» (خوشگو، ص ۷۳۶ – ۷۳۷).

از بیتی که خوشگو نقل کرده معلوم است که ارادت خان واضح با طرز تمثیل‌گویی یا اسلوب معادله صائب بد بوده است. جالب آن است که

۱۲. بیت از نسخهٔ چاپ سنگی هند نقل شده است. در متن دیوان تصحیح محمد قهرمان به این صورت است: «بر حریفان چون گوارا نیست صائب شعر تو ...».

هندیان در دورخیالی و پیچیده‌پسندی تا بدانجا پیش رفته‌اند که شعر صائب را به سادگی و صراحت معنی کنار می نهند؛ حال آنکه صائب پیوسته از دشواری معانی و دوری افکارش نگران است و گفته که افکارش چنان غریب و دور است که از کسی انتظار تحسین ندارد:

غریب گشت چنان فکرهای ما صائب که نیست چشم به تحسین هیچ‌کس ما را

دورخیالان هند، چندان در شیوهٔ پیچیده‌گویی پیچیده‌اند که سبک بابا فغانی را آغازگر طرز تازه یا سبک هندی شمرده‌اند. مؤلف تذکرهٔ مردم دیده که در تفکیک دو سبک ایرانیان و هندیان کوشیده است دربارهٔ قزلباش‌خان امید می‌نویسد:

با آنکه چهل سال است در هند است زبانش به لهجهٔ هندی خوب نمی‌گردد ولی زبان این ملک را خوب می‌فهمد... شعرش به سلمان می‌ماند... خود را از تلامذهٔ میرزا طاهر وحید، دبیر الممالک ایران می‌شمارد (آرزو، نقل از حاکم لاهوری، ص۴۸).

یا دربارهٔ واله داغستانی (۱۱۲۴ – ۱۱۷۰ق) تذکره‌نویس و منتقد مخالف طرز خیال می‌نویسد: «تتبع بابا فغانی می‌کند.. به طور قدما می‌گوید» (حاکم لاهوری، ص۹۹ و ۱۰۱).

همچنین میر شمس‌الدین فقیر دهلوی، دوست واله، «در غزل تتبع باب فغانی دارد» (همو، ص۸۳).

حزین لاهیجی و واله داغستانی با حملاتی تند، سبک شاعران دورخیال هند را منحط می‌نامند و از آن سو شاعران طرز خیال شعر واله و حزین را کهنه و به طرز قدیم می‌نامند. دو تذکرهٔ هندی مردم دیده و سفینهٔ خوشگو طرز حزین لاهیجی و واله داغستانی و دوستان ایشان را با صفت طرز قدما وصف کرده‌اند. بندرا بن داس خوشگو نوشته است محمد علی حزین،

اعتقادی به متقدمین مثل شیخ سعدی و خواجه شیراز و پاره‌ای به فغانی دارد. و دیگر تازه‌گویان مثل صائب و سلیم و کلیم را وجود نمی‌گذارد (خوشگو ۲، ص۲۹۱).

جداسازی دو سبک در تذکره‌ها: طرز اهل هند/ طور اهل خطه

تذکره‌نویسان هندی سدهٔ دوازدهم بر تفکیک دو شیوهٔ نازک‌خیالی متعادل و خیال پیچیدهٔ شعر فارسی روزگار خود اصرار ورزیده‌اند.

الف) جداسازی پیروان صائب از جلال اسیر

بندرا بن داس خوشگو در سفینهٔ خود می‌نویسد:

امروز در سخنوران دو فرقه است؛ یکی تابع طرز اسیر و دویمین متتبع طرز میرزا صائب (همان، ص۳۰).

ارزو انشعاب شاعران هندی را چنین بیان کرده است:

میرزا جلال اسیر شهرستانی و ملا قاسم [مشهدی مشهور به] دیوانه به راه دیگر افتادند و طرز خود را طرز خیال نامیدند و به سبب خیالهای دور، اکثری از اشعار ایشان بی‌معنی برآمد و چون شعرای هند، طور اسیر و قاسم را پسند کردند، رنگی دیگر دادند و بعضی خیالات و عبارات تازه تراشیدند. مثل شاه ناصرعلی (سرهندی) و میرزا عبدالقادر بیدل و ارادت خان واضح.

و در جایی دیگر گفته است:

... میرزا محمدعلی صائب رنگ دیگر ریخت و طور جدا اختیار کرد و میرزا جلال اسیر و متابعانش به طرق دیگر رفتند... چنانکه شاه ناصرعلی و ارادت خان واضح و میرزا عبدالقادر بیدل هریک به وجهی علی حده سخن‌سرا گشتند (آرزو ۵، ج۲، ص۱۱۹۲).

خان آرزو در تذکرهٔ مجمع النفایس به این جریان توجه بیشتری نشان داده است. تذکرهٔ بهارستان سخن (نگارش ۱۱۷۱ – ۱۱۹۱ ق) هم به طرز خیال توجه بلیغی کرده و گفته جلال اسیر، بانی طرز خیال‌بندی است و شوکت بخاری آن را نازک‌تر ساخته و ناصرعلی سرهندی خیال را به مرتبهٔ بلند رسانید (شاهنوازخان، ص۱۵).

دیگر پیروان جلال اسیر عبارتند از عبداللطیف خان تنها خواهرزادۀ اسیر، نظام معجز خان کابلی (وفات: ۱۱۳۲ق)، نصرت‌الله خان نثار دهلوی (وفات: ۱۱۵۹ق) و میرزا گرامی (وفات: ۱۱۵۹ق) و محمد مقیم خان مسیح (آرزو ۵، ص۶۶، ۱۱۵، ۱۲۴– ۱۲۵).

در میانۀ قرن دوازدهم «طرز خیال» عنوانی شد که به شیوۀ افراط‌گرایان در دورخیالی، ادابندی و پیچیده‌گویی اطلاق می‌شد. اعلب هندیان در نمیۀ اول سدۀ ۱۲ق شیفتۀ این طرز بودند. برخی تذکره‌های هندی سرسختانه از این جریان دفاع کرده‌اند؛ از جمله مرآةالخیال (نگارش ۱۱۰۲ق)، کلمات الشعرا (۱۰۹۳ق)، سفینۀ خوشگو (۱۱۴۷ق)، تذکرۀ همیشه بهار (۱۱۳۶ق)، مآثرالکلام (سرو آزاد) (۱۱۶۶ق)، مردم دیده (۱۱۷۵ق)، مجمع النفایس (۱۱۶۴ق) و بهارستان سخن (۱۱۶۰). این گروه توجه خاصی به معنای نازک و تناسب‌های دور از ذهن و خیالات دور و اطوار غریب نشان داده‌اند.

ب)طرز اهل هند و طور اهل خطه

در نهایت این سبک با عنوان «طرز اهل هند» نیز در برابر «طور اهل خطه» که سبک شاعران ایرانی عصر صفوی است نامیده شده است. درتذکرۀ عقد ثریا (نگارش: ۱۱۹۹ق) اصطلاح «طور اهل خطه» به معنی سبک شاعران ایران با صفت «صفای تمام» (تمنا اورنگ‌آبادی، ص۳۱) در برابر « طرز اهل هند» (همو، ص۱۰) مطرح شده است.

عنصر ملیت در سبک دورخیال

همزمان با لشکرکشی نادر به هند در نیمۀ دوم رن دوازدهم (۱۱۵۱ق)، اختلاف ذوق میان شاعران هندی و ایرانی شدت یافت و رنگ هویت ملی به خود گرفت. این جدال را که حدود دو قرن ادامه داشت ایرانیها آغاز کردند و سنگ بنای مذمت و بدگویی هند را نخست آنها گذاشتنه بودند (نک: شفیعیون، سراسر مقاله). در میانۀ قرن یازدهم شیدا فتحپوری (۱۰۸۰ق) و منیر لاهوری (۱۰۶۴ق) هم از ایرانیان دل خونی داشتند. ایرانی‌ها آنان را به ناآشنایی با زبان فارسی متهم می‌ساختند و ایشان با نقد شعر شاعرانی مثل قدسی مشهدی واکنش‌های تندی به ایرانیان نشان دادند (شاهنوازخان، ص۴۴۸). در آغاز قرن ۱۲ق ملامحمد سعید اشرف مازندرانی (وفات: ۱۱۱۶ق) نوۀ ملا محمد تقی مجلسی با وجود حشمت و احترامی که در هند داشت نسبت به هندی‌ها بسیار بدبین بود (اشرف مازندرانی، ص ۳۴۴– ۳۴۵) و در مذمت هندیان منظومه‌ای سروده است (همو، ص۱۳۴). او هوادار و پیرو سبک صائب است و در مدح صائب قصیدۀ غرّایی گفته:

در پیکر اهل هند از سر تا پا یک موی نگردد ز نزاکت پیدا

(همو، ص۳۵۱)

در میانۀ همین قرن بعد از حملۀ نادرشاه به هند، حزین لاهیجی هندیان را در شعرهایش و نیز در رساله‌ای مذمت کرده و همین سبب خشم سراج‌الدین علی خان آرزو شد تا در شرح حال حزین در مجمع‌النفایس (ص۷۴) سخت بر او و شعرش بتازد. آرزو خود در رسالۀ تنبیه‌الغافلین و شاگردش در رساله‌ای دیگر شعر حزین را به نقد کشیده‌اند. آرزو هموطنان هندی خود را که معتقد به شاعر ایرانی بودند سخت نکوهیده و آنها را «کاسه لیسان هند که به تصدیق بلاتصوّر معتقد کلام شعرای ایران‌اند» نامیده (حاکم لاهوری، ص۴۸).

و در باب حزین گفته است:

اکثر تربیت‌طلبان و کاسه‌لیسان هند اعتقادی بیش از پیش در خدمت این عزیز دارند (آرزو ۵، ص۷۴؛ حاکم لاهوری، ص ۶۵).

میرغلامعلی آزاد بلگرامی، ادیب سرشناس هندی نیز در تذکرۀ خزانۀ عامره از رفتار ایرانیان ناخرسند است و می‌نویسد:

مذمّت هند کردن تخصیص حیدری نیست، بلکه اهل ولایت ایران و توران قاطبتاً با آنکه به هند آمده از حالت گدایی به مرتبۀ امرایی می‌رسند و از نکبت قلندری برآمده، به دولت سکندری فائز می‌شوند، پاس حقوق را اصلاً به خاطر نمی‌گذرانند؛ و زبان خود را که عمرها نمک از خوان الوان هند خورده به انواع مذمّت می آلایند. اگر هند مطابق اعتقاد ایشان است، چرا از خود بی طلب کسی تصدیع می‌کشند و خود را به شیوۀ حق‌ناشناسی و عیب‌جویی انگشت‌نما می‌سازند؟ طرفه اینکه ولایتیان خود هم هندی‌الاصلند؛ چه از روی احادیث صحیحه ثابت شده که آدم – علیه‌السلام – از بهشت در هند نازل شد (ص۲۹۲).

همین رویارویی‌ها بود که شاعران هند را بر آن می‌داشت تا شعر خود را از شعر ایرانی‌ها متمایز کنند، ناصرعلی را «آبروی هندوستان» بنامند (سرخوش، ص۱۳۲؛ آرزو ۵، ص۱۰۱) و او را بر صائب ترجیح دهند. تورانیان و ازبک‌ها و هندیان زبان فارسی نیک نمی‌دانستند. زبان آنان به دلیل بومی نبودن فارسی محیط فرهنگی در هند با لغزش‌ها و خطاهای دستوری و گاه سستی کلام همراه است. در تذکره‌ها و رساله‌های انتقادی اشتباهات دستوری و لغوی شاعران بسیار مورد نقد و ایراد قرار گرفته است (نک: واله داغستانی،ذیل شرح حال کامله‌بیگم). بر بیدل دهلوی به خاطر تصرفاتش در زبان فارسی ایرادهای زیادی گرفته‌اند. اما کسی مانند ارادت خان واضح ساوجی:

در ترکیبات فارسیه تصرفات نمایان داشت و دعوی‌اش این بود که اهل زبانیم و قادر سخن، هر چه ما می گوییم برای دیگران سند است نه قول دیگران برای ما (خان آرزو ۵، ص۱۲۶).

در گیر و دار همین اختلافات بود که شعری به نام «ریخته» در هند شکل گرفت. این شعر آمیخته‌ای از زبان فارسی و هندی است (حاکم لاهوری، ص۸۶) و در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم در هندوستان رواج یافت (همو، ۷۹).

۴) شاعران برجسته در دو سبک

الف) شاعران نازک خیال

این جریان که از پایان سدهٔ دهم در کار شاعرانی مانند عرفی شیرازی و حسین ثنایی آغاز شده بود در سدهٔ یازدهم به اوج خود رسید و در سدهٔ دوازدهم نیز کمابیش کسانی بر این شیوه می‌رفتند. سرآمدان شاخهٔ متعادل در سدهٔ دهم و یازدهم عبارتند از: عرفی شیرازی (۹۹۹ق)، ثنایی مشهدی (۹۹۶ق)، نظیری نیشابوری (۱۰۲۳ق)، ظهوری ترشیزی(۱۰۲۶ق)، طالب آملی (۱۰۳۶ق)، حکیم شفاعی اصفهانی (۱۰۳۷ق)،محمدجان قدسی مشهدی (۱۰۵۶ق)، سلیم تهرانی (۱۰۵۷ق)، کلیم کاشانی (۱۰۶۲ق)، منیر لاهوری (۱۰۶۴ق)، شیدا فتحپوری (۱۰۸۰ق)، صائب تبریزی (۱۰۸۱)، واعظ قزوینی (۱۰۸۹ق)، ناظم هروی (۱۰۸۱ق)، سالک قزوینی (۱۰۹۰ق)، محمد سعید اشرف مازندرانی (۱۱۱۶ق)، وحید قزوینی (۱۱۱۰ق)، جویا تبریزی (۱۱۲۰ق)، محسن تأثیر (۱۱۳۱ق)، واله داغستانی (۱۱۷۰ق)، عبدالرضا متین (۱۱۷۵ق)، حزین لاهیجی (۱۱۸۰ق).

ب)شاعران دورخیال ایرانی و هندی

شاعران پیچیده‌خیال ایرانی بیشتر در نیمهٔ دوم قرن یازدهم یا آغاز قرن دوازدهم زیسته‌اند. مانند زلالی خوانساری (۱۰۲۹ق)، جلال اسیر اصفهانی (۱۰۵۷ق)، قاسم دیوانهٔ مشهدی (۱۰۶۰ق)، علیرضا تجلی (۱۰۸۵ق)، شوکت بخاری (۱۱۰۷ق)، عاقل خان خوافی (۱۱۰۸ق)، نعمتخان عالی شیرازی (۱۱۲۲ق)، میر نجات اصفهانی (۱۱۲۶ق).

اما عمدهٔ شاعران تندرو شیوه دورخیالی در قرن دوازدهم در هند هستند که عبارتند از: ارادت خان واضح (۱۰۵۸ق)، طاهر غنی کشمیری (۱۰۷۹ق)، میر معز فطرت (۱۱۰۱ق)، محمد زمان راسخ (۱۱۰۷ق)، ناصرعلی سرهندی (۱۱۰۸ق)، عبداللطیف تنها (۱۱۱۶ق)، بیدل دهلوی (۱۱۳۳ق)، سعید اعجاز، عبدالغنی قبول (۱۱۳۸ق)، محمداکرم غنیمت (۱۱۵۸ق)، وزارت خان گرامی (۱۱۲۴ق)، افضل سرخوش (۱۱۳۳ق)، خوشگو (۱۱۴۷ق)، محمدعلی رائج سیالکوتی (۱۱۵۰ق)، نصرت‌الله خان نثار (۱۱۵۹ق)، گرامی کشمیری (۱۱۵۶ق)، محمد مقیم خان مسیح، نظام معجز (۱۱۶۲ق)، واقف لاهوری (۱۱۹۰ق)، سراج‌الدین علی خان آرزو (۱۱۶۹ق)، غالب دهلوی (۱۲۸۵ق).

نتیجه

آنچه از این بررسی حاصل شد این است که سیصد سال شعر فارسی در دورهٔ صفویه را نمی‌توان با عنوان سبک هندی معرفی کرد. در شعر این دوره حداقل سه سبک جداگانه با نام‌های طرز وقوع، سبک نازک‌خیالی اصفهانی و دورخیالی هندی از همدیگر متمایز می‌شوند. خاستگاه سبک نازک‌خیالی شهر اصفهان در مرکز ایران است که ریشه‌های آن شعر قرن عق می‌رسد. این شعر در قرن ۱۱ق در کار صائب به اوج خود رسیده در نازک‌بندی، دقت خیال، تمثیل اغراق‌های شاعران بر راه اعتدال می‌رود. با شعر گذشتهٔ فارسی لفظاً و معناً پیوند دارد. محتوی مذهبی

و اخلاقی شعر فارسی ادوار پیشین در این سبک کمابیش ادامه دارد. اما شعر دورخیال هندی در خیال‌پردازی و اغراق‌های شاعران راه افراط می‌پیماید و با سنّت شعری و فرهنگ ایرانی و نیز عقاید و باورهای دینی پیوندی ندارد. اختلافات ایرانیان با هندیان و حملهٔ نادر به هند نیز در جدایی این دو طرز مؤثر بوده است.

منابع:

۱. آرزو، سراجالدین علی (۱)، تنبیه الغافلین فی الاعتراض علی اشعار الحزین، با مقدمه و تصحیح و تحشیهٔ دکترسید محمداکرم اکرام، دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۴۰۱ق.

۲. _____ (۲)، سراج منیر، تصحیح دکتر دکترسید محمداکرم اکرام، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۳۵۹.

۳. _____ (۳)، عطیهٔ کبری وموهبت عظمی، تصحیح سیروس شمیسا، فردوس، تهران، ۱۳۸۱.

۴. _____ (۴)، مثمر، تصحیح ریحانه خاتون، کراچی یونیورسیتی، کراچی، ۱۹۹۱م.

۵. _____ (۵)، مجمع النفایس، بخش معاصران، تصحیح میرهاشم محدث، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۸۵.

۶. _____ (۶)، مجمع النفایس، به کوشش مهر نور محمدخان و با همکاری زیب‌النساء علی‌خان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۳۸۵.

۷. آزاد بلگرامی، میر غلامعلی (۱)، مآثرالکرام (سرو آزاد)، تصحیح و تحشیه عبدالله خان، به اهتمام عبدالحق، مطبعهٔ دخانی رفاه عام، لاهور، ۱۱۹۳ق.

۸. _____ (۲)، خزانهٔ عامره، طبع نولکشور، کانپور، ۱۸۷۱م.

۹. اسکندربیگ ترکمان، تاریخ عالم‌آرای عباسی، به کوشش ایرج افشار، امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۱.

۱۰. اشرف مازندرانی، ملامحمد سعید، دیوان اشعار، به کوشش محمدحسن سیدان، بنیاد موقوفات افشار، تهران،۱۳۷۳.

۱۱. اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمد، عرفات العاشقین و عرصات العارفین، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخر احمد، با نظارت علمی محمد قهرمان، مرکز پژوهش میراث مکتوب و کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.

۱۲. بابافغانی شیرازی، دیوان، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، اقبال، تهران، ۱۳۴۴.

۱۳. بداؤنی، عبدالقادر، منتخب التواریخ، جلد ۳، به تصحیح احمد علی، با مقدمه و اضافات توفیق سبحانی، انجمن آثارو مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۷۹.

۱۴. بیدل دهلوی، عبدالقادر، دیوان، به اهتمام حسین آهی، فروغی، تهران، ۱۳۶۸.

۱۵. تمنا اورنگ‌آبادی، تذکرهٔ گل عجایب، به اهتمام عبدالحق، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۳۴م.

۱۶. حاکم لاهوری، عبدالحکیم، مردم دیده، به اهتمام دکتر سید عبدالله، دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۳۳۹ق.

۱۷. حزین لاهیجی، محمد علی، تذکره المعاصرین، مقدمه، تصحیح و تعلیقات معصومه سالک، نشر سایه و دفتر نشر میراث مکتوب، تهران، ۱۳۷۵.

۱۸. خوشگو، بندرا بن داس (۱)، سفینهٔ خوشگو، (دفتر ثالث)، سلسلهٔ انتشارات تحقیقی عربی و فارسی، پتنه (بهار)، ۱۹۵۹م.

۱۹. _____ (۲)، سفینهٔ خوشگو، (دفتر دوم)، تصحیح سید کلیم اصغر، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.

۲۰. _____ (۳)، سفینهٔ خوشگو، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ش ۲۶۵۵.

۲۱. سام میرزا صفوی، تحفهٔ سامی، تصحیح و تحشیه: دکتر رکن‌الدین همایونفرخ، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۸۴.

۲۲. حسینی سنبهلی، میر حسین دوست، تذکرهٔ حسینی، نولکشور، لکهنو، ۱۸۷۵م.

۲۳. سرخوش، محمد افضل، کلمات‌الشعراء، کراچی، ۱۹۴۲م.

۲۴. سیف جام هروی، جامع الصنایع و الاوزان، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ش ۳۷۲۸.

۲۵. شاهنوازخان، صمصام الدوله، بهارستان سخن، گاورمنت او مدراس، ۱۹۵۸م.

۲۶. شفیعیون، سعید، «دو قرن جدال ادبی ایران و شبه‌قارّه»، مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، (دانشگاه اصفهان)، ش۵، بهار ۱۳۸۹.

۲۷. شوکت بختاری، دیوان، تصحیح سیروس شمیسا، تهران، ۱۳۸۲.

۲۸. شیرعلی‌خان لودی، مرآه‌الخیال، به سرمایه و سعی ملک الکتاب شیرازی، بمبئی، چاپ سنگی، ۱۳۲۴ق.

۲۹. صائب تبریزی، دیوان، تصحیح مهمد قهرمان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۶.

۳۰. صهبایی، آزاده، «طرز خیال»، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، به راهنمایی محمود فتوحی، ۱۳۹۱.

۳۱. طالب آملی، کلیات اشعار، به اهتمام سید محمد طاهری شهاب، سنایی، تهران، ۱۳۴۶.

۳۲. غنی کشمیری، دیوان، به کوشش احمد کرمی، انتشارات ما، تهران، ۱۳۶۲.

۳۳. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱)، نقد ادبی در سبک هندی، سخن، تهران، ۱۳۸۵.

۳۴. _____ (۲)، نقد خیال: نقد ادبی در سبک هندی، روزگار، تهران، ۱۳۷۸.

۳۵. اخلاص، کشن چند، تذکرهٔ همیشه بهار، به کوشش وحید قریشی، انجمن ترقی اردوبابا ئی اردورود، کراچی، ۱۹۷۳م.

۳۶. کلیم کاشانی، ابوطالب، دیوان، تصحیح و تعلیقات، محمد قهرمان، آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۹.

۳۷. کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، دیوان، تصحیح حسن بحرالعلومی، دهخدا، تهران، ۱۳۴۸.

۳۸. مصحفی همدانی، غلام، عقد ثریا، به کوشش عبدالحق، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، دهلی، ۱۹۴۳م.

۳۹. مضطر، محمّد کمال‌الدین، احوال و آثار مرزا ارادت خان واضح، کتابخانهٔ خدابخش، پتنه، ۲۰۰۳م.

۴۰. منیر لاهوری، کارنامه، تصحیح و مقدمه سید محمداکرم اکرام، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۵۹.

۴۱. کامی قزوینی، میرعلاءالدوله، نفایس‌المآثر، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگره، ش۶۲۵.

۴۲. میرزا خان بن فخرالدین محمد، تحفه الهند، تصحیح و تحشیهٔ نورالحسن انصاری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۴.

۴۳. ناصرعلی سرهندی، دیوان، به تصحیح رشیده حسن هاشمی، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۲۰۰۵م.

۴۴. نصرآبادی، محمد طاهر، تذکرهٔ نصرآبادی، به کوشش احمد مدقّق یزدی، دانشگاه یزد، یزد، ۱۳۷۹.

۴۵. واله داغستانی، علیقلی، ریاض الشعرا، تصحیح محمد محسن ناجی نصرآبادی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۴.

با تشکر از نخستین ویژه نامهٔ «نامهٔ فرهنگستان» تحت عنوان شبه قاره، فروردین ۱۳۹۲

داستان‌های بهارات
افشره‌ی ادبیات شفاهی هند

یادداشتی از ساتیا بابایی

«داستان‌های بهارات» نام مجموعه‌ای سه جلدی است که به تازگی توسط هومن بابک به فارسی ترجمه و دوکتاب نخست این سه گانه توسط انتشارات لیوسا به بازار کتاب عرضه شده است و کتاب سوم نیز آخرین مراحل چاپ را می‌گذراند.

این سه گانه به داستان‌ها و قصه‌های کوتاهی می‌پردازد که به صورت شفاهی سینه به سینه در میان جامعه‌ی هند دست به دست می‌شوند و مجموعه‌ی ادبیات شفاهی هند نام گرفته‌اند.

به طور کلی همه‌ی مکاتب و ادیان به زبان تمثیل سخن گفته‌اند و زبان تمثیل یکی از راه کارهای اساسی برای شرح وبسط باورها و نظریه‌های دینی و اجتماعی برای توده‌ی مردم بوده است. تمثیل‌ها بخشی از انتقال بار فرهنگی یک جامعه را از نسلی به نسل دیگر بر دوش می‌کشند. اصولا سادگی و بی‌آلایشی تمثیل‌ها و وامدار بودن آن‌ها از زندگی روزمره‌ی توده‌ی اجتماع و همچنین درگیر بودن این داستان‌ها با فطرت انسان دلیلی بر تاثیر گذاری هرچه بیشتر آنهاست. تمثیل‌ها ساده هستند تا آنجا که حتی گاهی در زندگی روزمره شاهد آنها هستیم ولی پیامی که در بطن خود دارند به دلیل دور بودن از زبان مستقیم نصیحت و همچنین تاکیدی که گوینده بر مسائل اخلاقی و یا فطری یا معنوی داستان دارد بسیار اثر گذار است.

در کتاب مقدس قرآن مجید از تمثیل استفاده شده است و در جای جای این کتاب ،خداوند یکتا بر شنیدن و پند گرفتن از زندگی و داستان های گذشتگان تاکید می کند و این داستان‌ها را به عینه نقل می کند. به همین شکل در قرن‌های پس از وحی قرآن، مفسران و عارفان بزرگ اسلامی را مشاهده می‌کنیم که به تفسیر هرچه بهتر قرآن با استفاده از تمثیل و داستان همت گمارده‌اند.

در ایران به یمن وجود گوهر سپنتای شعر فارسی بسیاری از پندها و دستورها در قالب زیبای شعر جای گرفته‌اند که تاثیر پذیری این پیام‌ها را صد چندان می کند. در قله اوج این کتاب‌ها می‌توان به مثنوی معنوی مولانا جلال الدین پارسی و شاهنامه‌ی فردوسی پاکزاد اشاره کرد که به حق دو نقطه‌ی درخشان ذهنیت و فرهنگ فرهیخته ایرانیست.

هنر قصه‌گویی در هند پیشینه‌ی بسیار کهنی در تاریخ این سرزمین دارد و هندوان همواره به وسیله‌ی داستان و داستان‌گویی فرهنگ و زیرساخت‌های اجتماعی خود را محکم و محکم‌تر کرده‌اند. یکی از کارکردهای داستان در میان هندوان انتقال مفاهیم و نگرش‌های فرهنگی، اجتماعی و دینی از نسلی به نسل دیگر است. بزرگان و پارسایان هندی به‌ویژه هنگامی‌که به دلیل موقعیت‌های سخت اجتماعی و سیاسی قادر به بیان آشکار آموزه‌های خود نبوده‌اند، از قصه و داستان و تمثیل برای پیوند با توده‌ی مردم و آموزش آنها استفاده کرده‌اند که البته این شیوه در همه‌ی تمدن‌های شرقی روشی رایج و پرطرفدار بوده است.

در هند زبان تمثیل به دلیل موقعیت‌های اجتماعی و دینی این سرزمین و همچنین ذهن ساده‌ی هندو بسیار مورد استفاده بوده و هست و اصولا به غیر از متون مذهبی آیین هندو که به موجز گویی و دعوت به اندیشه شهره‌ی عام وخاص هستند، فرزانگان این آیین برای بیان هرچه بهتر این متون از داستان‌ها و تمثیل‌های فراوان استفاده کرده‌اند.

اصل و منشا بیشتر داستان ها و حکایت های هندو برگرفته از وداها و ودانتاست که در آن‌ها اشاراتی به افسانه‌ها و سرگذشت‌های خیالی هم مشاهده می‌شود. بهارات (نام کهن سرزمین هند) دارای شمار زیادی از حکایات شفاهی بوده است. در این کشور کتاب‌هایی با قالب و

محتوای چنان هماهنگ به وجود آمده که دسته دسته از مرزهای هند به دیگر نقاط دنیا رهسپار شدند .از معروفترین این کتاب های تمثیلی می‌توان به پانچا تانترا (پنج راه یا پنج کتاب) اشاره کرد. فرهنگ هندی، سرچشمه‌ی ادبیات فرهیخته و ورجاوندی است که سرشار از داستان‌ها و متل‌های پندآموز و زیباست. از این دیدگاه می‌توان شباهت‌های فراوانی را بین ادبیات هندی و ایرانی جستجو کرد تا آنجا که گاهی داستان‌ها با اندکی دگرگونی در هر دو تمدن کهن روایت شده است.

از سویی دیگر فرهنگ عامه و سنت روایتگری شفاهی، سرچشمه‌ی جوشان دیگری است که می‌توان در ژرفای آن گم شد و درّ و گوهرهای فراوان به چنگ آورد. خرده فرهنگ‌های بسیار زیاد شبه قاره‌ی هندوستان روایت‌های پرشمار و گاهی متناقض از داستان‌ها را به دست می‌دهند که هر یک به نوبه‌ی خود زیبا و جالب هستند.

شرایط زیست محیطی، اجتماعی و روانشناسی و جامعه شناختی کشور هندوستان و همچنین ذهن هندو بسیار بر غنای این داستان ها افزوده است. هند سرزمینی است که همه‌ی عادت‌های رفتاری و زندگی مردمانش بر اساس دین و مذهب پایه ریزی شده است و بدین دلیل این تمثیل‌ها از دوران کهن سینه به سینه نقل شده است. سنت ادبیات شفاهی هند به ظهور انسان در شبه قاره‌ی هند باز می‌گردد .امروزه همه‌ی زیر گروه های ساکن هند صاحب منابع غنی فولکلور هستند و این نه تنها شامل افسانه‌ها و ترانه‌های عامیانه که تمثیل ها و تاریخ شفاهی هند را نیز در بر می گیرد. طی پنجاه سال گذشته تاکید بر تالیف ادبیات عامیانه به تحلیل و تفسیر آن نیز کشیده شده است. این گرایش بعدها منجر به کشف ادبیات عامیانه منطقه‌ای، ملی و جهانی شد و هند را به منطقه ای با یک حوزه‌ی مطالعاتی عامیانه یک شکل تبدیل کرد.

سه گانه‌ی داستان‌های بهارات دربرگیرنده‌ی بیش از صد و پنجاه داستان است که مترجم آنها را از بین بیش از چهارصد داستان گلچین کرده است. سه کتاب داستان‌های بهارات را می‌توان در زمره‌ی گونه ادبی «قصه‌گویی» طبقه‌بندی کرد. این داستان‌ها با شاخصه‌های داستان کوتاه تفاوت دارند و اصولا در هند نیز گونه ادبی داستان کوتاه را از این شیوه‌ی ادبی جدا می‌کنند. همچنین داستان‌های سه کتاب در برگیرنده‌ی نکات اخلاقی هستند که شاخصه‌ی این گونه‌ی ادبی محسوب می‌شود. این کتاب شامل داستان‌های کوتاه اخلاقی و معنوی از کشور هند است و داستان‌های آن از سبک ویژه‌ای به نام «کاتاها» پیروی می‌کنند.

پرفسور «نارایانا کاستوری» این داستان‌ها را گرد آوری و از زبان تلگو(یکی از زبان مردمان جنوب هند) به انگلیسی ترجمه کرده است. داستان ها سرشار از نکات اخلاقی هستند که روح و فطرت انسانی را هدف قرار می دهند. بستر بیان بیشتر این حکایت‌ها به جامعه هند مربوط می‌شود و قهرمان برخی از داستان‌ها مسلمان یا مسیحی هستند.

شماری ازحکایت‌های این کتاب را با شیوه و روشی دیگر در فرهنگ عامه‌ی ایرانی خوانده و شنیده ایم. ولی صاحب اثر با قدرت محکمی که در کلام خود دارد به شیوه‌ای نو این داستان‌ها را دوباره می‌سازد و بیان می‌کند. به شکلی که این داستان‌ها با این بستر نوین بسیار جذاب و تازه می‌نمایند.

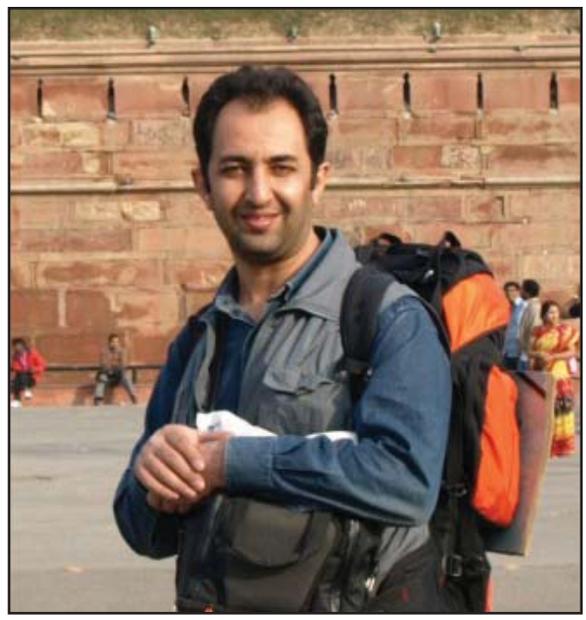
نکته‌ای دیگر اینکه داستان‌های این کتاب تم شفاهی دارند و مترجم نیز سعی کرده این شکل روایی را در ترجمه‌ی اثر حفظ کند و در این کار تا حدودی موفق بوده است. داستان‌ها ساده و بی‌آلایشند و انسان را به اندیشه وادار می‌کنند و در پس این اندیشه انسان به کنه مقصود هر داستان پی می‌برد و چه بسا با نکات تازه‌ی دیگری نیز آشنا می‌شود.

هومن بابک نویسنده، مترجم و محقق حوزه هنر و تمدن هند است و حدود ۱۵ سال در حوزه‌های گوناگون فرهنگ هند (ایندولوژی) از جمله جامعه‌شناسی، هنر، ادبیات، اسطوره‌شناسی، مردم‌شناسی و تاریخ، پژوهش کرده است. «عروسک‌های هند»، «کتاب کوچک واستو» و «واستو ویدیا»، «سرزمین سازها»، «کالی» و «ساتیا و من» از جمله آثار منتشر شده این پژوهشگر هستند.

این سه گانه با ترجمه‌ی هومن بابک و طراحی یوریک کریم مسیحی توسط انتشارات لیوسا در شمارگان ۲ هزار نسخه و قیمت ۷هزار تومان (در هر جلد) به بازار کتاب عرضه شده است.

کتاب اول
داستان‌های بهارات
داستان‌هایی معنوی از سرزمین هند
گردآورنده: نارایانا کاستوری
برگردان: هومن بابک
چاپ دوم
داستان‌های بهارات
داستان‌هایی معنوی از سرزمین هند
گردآورنده: نارایانا کاستوری
برگردان: هومن بابک

کتاب دوم
داستان‌های بهارات
داستان‌هایی معنوی از سرزمین هند
گردآورنده: نارایانا کاستوری
برگردان: هومن بابک
داستان‌های بهارات
داستان‌هایی معنوی از سرزمین هند
گردآورنده: نارایانا کاستوری
برگردان: هومن بابک



سید مجید ابریشمی

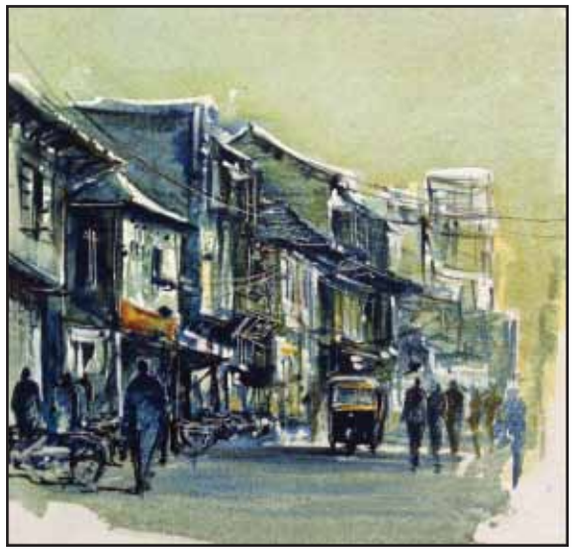
متولد ۱۳۵۴ – یزد

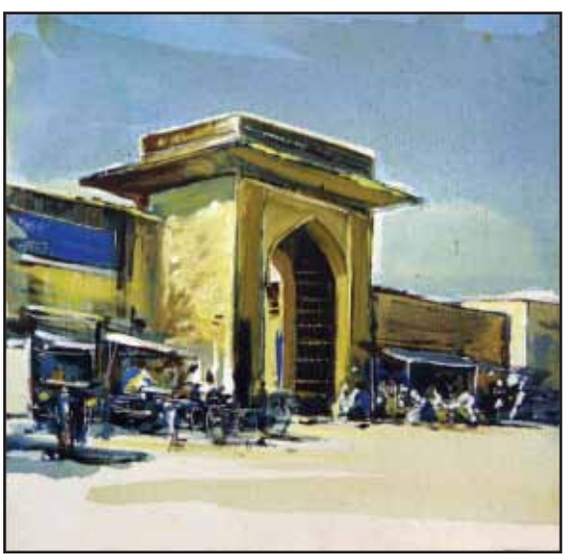
کارشناس نقاشی	دانشگاه آزاد تهران	۱۳۷۹
کارشناس ارشد نقاشی	دانشگاه هنر تهران	۱۳۸۵

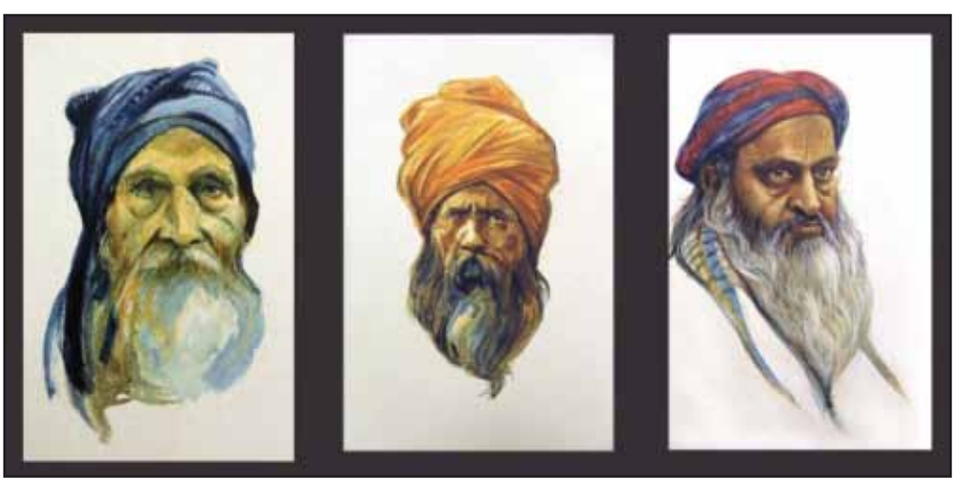
مؤلف کتاب اسکیسهایی از یزد
مؤسس آموزشگاه هنری طراحان آزاد
مدرس دانشگاه‌های هنر یزد از سال ۱۳۸۰

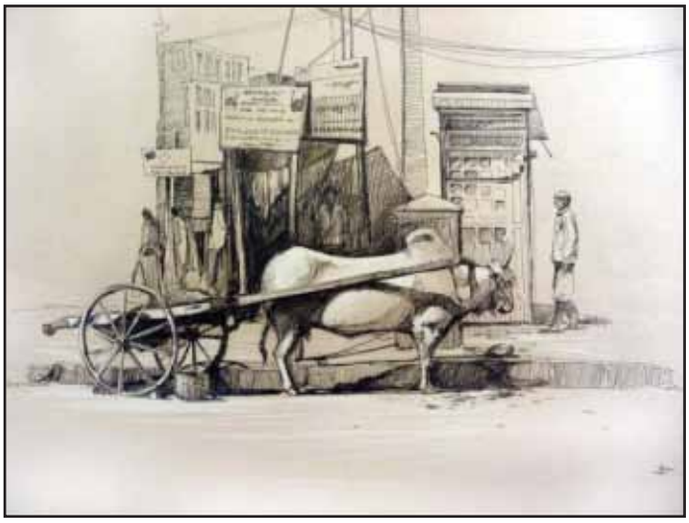
برگزاری چندین نمایشگاه انفرادی و گروهی در تهران و یزد

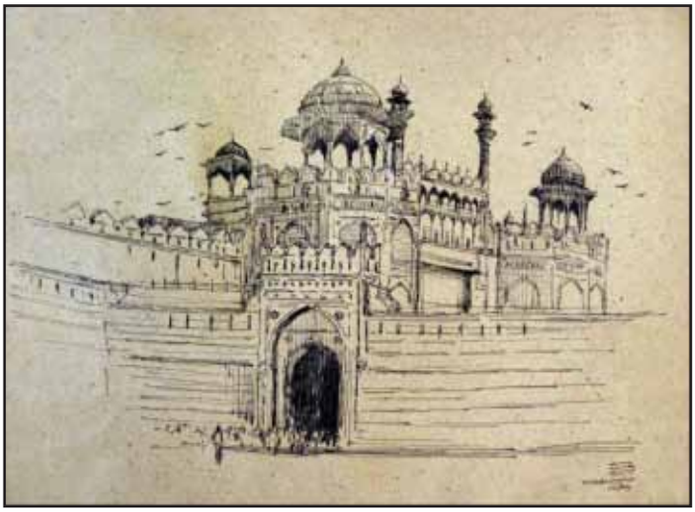
نمایشگاه نقاشی هنرمندان یزد	سال ۱۳۷۹	نگارخانه آفتاب
نمایشگاه انفرادی نقاشی	سال ۱۳۷۹	نگارخانه آفتاب
نمایشگاه گروهی نقاشی (بینال نقاشی مردودین)	سال ۱۳۸۱	نگارخانه آبی (کاخ موزه سعدآباد)
نمایشگاه انفرادی نقاشی	سال ۱۳۸۲	گالری سیحون تهران
نمایشگاه انفرادی نقاشی	سال ۱۳۸۳	گالری سیحون تهران
نمایشگاه انفرادی نقاشی شهریور	سال ۱۳۸۳	نگارخانه مارلیک یزد
نمایشگاه انفرادی نقاشی	سال ۱۳۸۴	گالری سیحون تهران
نمایشگاه گروهی نقاشی (مرکب روشن)	سال ۱۳۸۵	گالری پرواز یزد
نمایشگاه گروهی نقاشی (دیوارهای شهر من)	سال ۱۳۸۶	خانه هنرمندان تهران
نمایشگاه انفرادی اسکیس	سال ۱۳۸۷	گالری مارلیک یزد
نمایشگاه گروهی نقاشی	سال ۱۳۸۸	گالری زندان اسکندر
نمایشگاه اسکیسهایی از یزد	سال ۱۳۹۰	گالری حوزه هنری

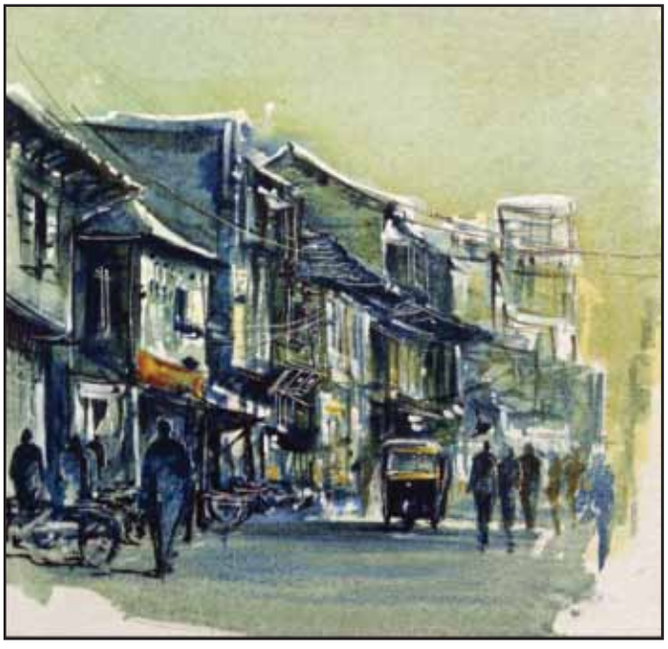


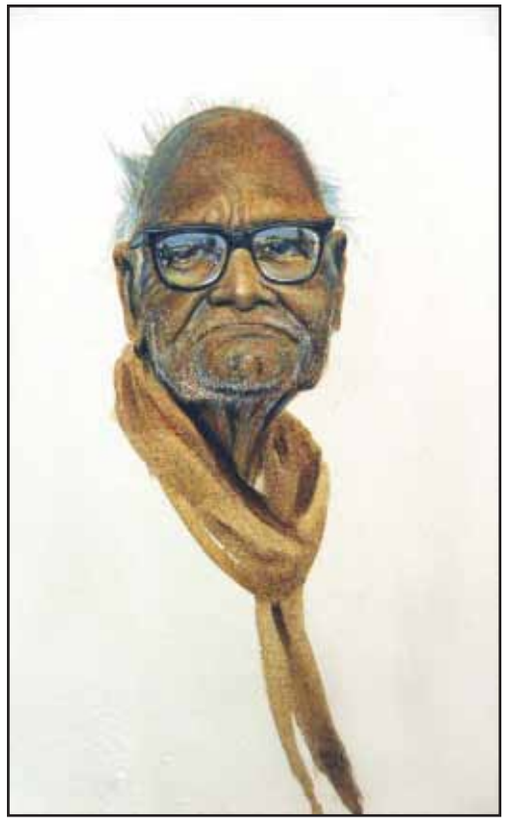


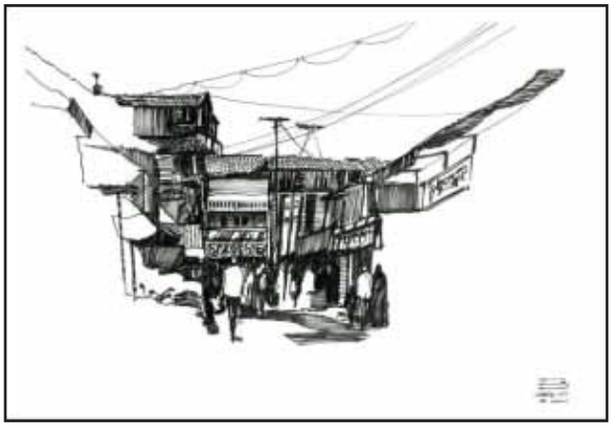


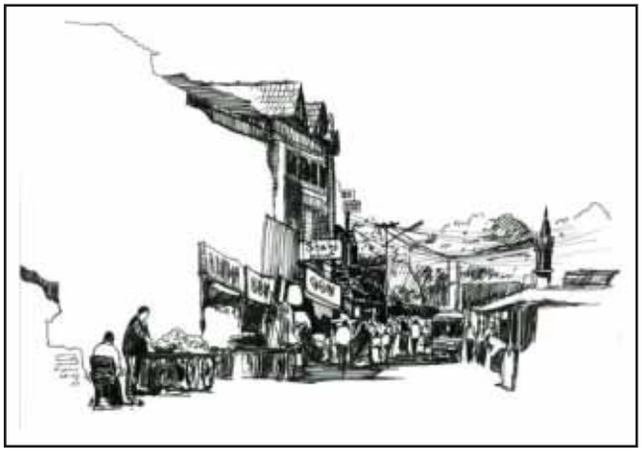


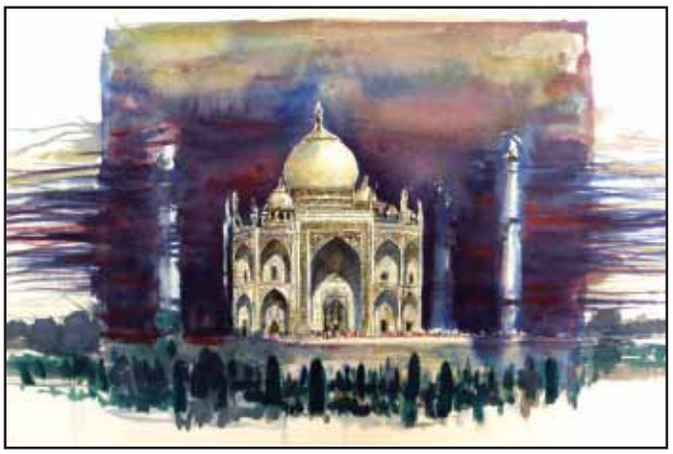












برنامه فارسی رادیو دهلی

برنامه صبح از ساعت هشت و نیم تا نه به وقت تهران، روی امواج کوتاه ۱۹ متر برابر با ردیف های ۱۱۷۳، ۱۵۷۷۰ و ۱۷۸۴۵ کیلوهرتز

۸/۳۰ آغاز برنامه
۸/۳۱ یک آهنگ هندی / تلاوت قرآن مجید (روزهای جمعه)
۸/۳۵ اخبار هند و جهان
۸/۴۵ برنامه ترانه های فیلم هندی / برنامه روحانی (پنج شنبه ها)
۹/۰۰ برنامه ترانه غیر فیلمی (جمعه ها) / برنامه ترانه فیلم های قدیم (شنبه ها)

برنامه شب از ساعت ۲۰/۴۵ تا ساعت ۲۳/۰۰ به وقت تهران روی امواج کوتاه ۳۰ و ۴۱ متر برابر با ۷۱۱۵، ۹۹۰۵ و ۱۱۵۸۵ کیلوهرتز

۲۰/۴۵ آغاز برنامه
۲۰/۴۶ آهنگ هندی / تلاوت قرآن مجید (جمعه شب ها)
۲۰/۵۰ اخبار هند و جهان
۲۱/۰۰ ترانه فیلم هندی
۲۱/۰۵ تفسیر روز
۲۱/۱۰ موسیقی اصیل هندی
۲۱/۱۵ بررسی جراید هند
۲۱/۲۰ گفتار (یک شنبه و سه شنبه) / برنامه ادبی (دوشنبه ها) / گل های رنگارنگ (چهارشنبه شب ها) / برنامه قوالی (پنج شنبه شب ها) / برنامه سرودهای محلی (جمعه شب ها) / جهان سینما (شنبه شب ها) / بررسی فیلم ها – برنامه راجع به یک شخصیت فیلم هندی
۲۱/۳۰ برنامه قوالی و برنامه نوای هند (یکشنبه شب ها) / برنامه ترانه های یک فیلم هندی (سه شنبه شب ها) – ترانه یک هنرمند (شنبه شب ها)
۲۱/۴۰ برنامه غزل (پنج شنبه شب ها)
۲۱/۵۵ برگزیده اخبار
۲۳/۰۰ پایان برنامه

اگر مایل باشید مکاتبه کنید می توانید نامه های خود را به یکی از دو نشانی زیر ارسال دارید:
رئیس بخش فارسی رادیو دهلی
توسط سفارت هند – تهران، خیابان میرعماد، شماره ۲۱

Incharge
Persian Unit, External Services Division, All India Radio, Room No. 515, New B'Casting House, Sansad Marg, New Delhi – 110001 India

اطلاعیه

بدین وسیله به اطلاع می رسد که رادیو و تلویزیون سراسری هند برنامه اخبار خود را به صورت آنلاین آغاز کرده اند.
وب سایت ها از قرار زیر است :

http://www.newsonair.nic.in
http://www.newsonair.com

ویژگی خاص این وب سایت ماهیت چند زبانه آن است. بازدید کنندگان می توانند نه تنها برنامه های خبری را به زبان های انگلیسی و هندی بلکه به شانزده زبان منطقه ای از جمله پنجابی را نیز گوش دهند. به غیر از اخبار فرمت شنیداری مزیت استفاده از صورت ساده و استاندارد زبانهای مربوط را دارد که می تواند برای نوآموزان و مشتاقان زبان سرمشق باشد.
امیدواریم که این وب سایت ها برای دوستداران هند و کسانی که زبانهای هند را می آموزند مورد علاقه فراوان خواهد بود.

Āīna-i-Hind

A Bimonthly Publication of Press and Cultural Section of Indian Embassy

No. 54, October-November 2013