-- Literary Text Research ----------
Summer 2023, 27(96), 7-32
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.57851.3271

ATU PRESS

Original Research
Received: 24/Dec/2020
Accepted: 20/Feb/2021
ISSN:2251-7138
eISSN:2476-6186

The Investigation of Lyric Poems of Qasim Anwar's influence from Shams Lyric Poems with Intertextuality Approach

Mahnoosh Jorak – Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran

Habibollah Abbasi Professor, Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Abstract

The flow of mystical poetry flourished after the emergence of prominent poets, especially Rumi, and also after the Mongol invasion. One of the famous poets is Qasim Anwar, who was famous during his lifetime. The multiplicity of manuscripts available from his divan confirms this to some extent. In this article, we examined the effectiveness of the poet's lyric poems from Shams Molavi's lyric poems at three linguistic, rhetorical, and musical levels with descriptive and analytical methods and an intertextual approach. And we concluded that the poetry of Qasim Anwar, under the influence of the literary tradition before him, is often devoid of poetic passion and resembles poetic scientific interpretation of mystical issues with the specific linguistic dictionary of Sufis, revolves more around imitation and repetition and is devoid of creativity and initiative and his words and those of his contemporaries follow tradition.

Keywords: Mystical Poetry, Lyric Poems of Qasem Anvar, Lyric Poems of Shams, Intertextuality.

–Corresponding Author: mah.jorak@gmail.com

How to Cite: Jorak, M., Abbasi, H. (2023). The Investigation of Lyric Poems of Qasim Anwar's influence from Shams Lyric Poems with Intertextuality Approach. *Literary Text Research*, 27(96), 7-32. doi: 10.22054/LTR.2021.57851.3271.

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰

ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

-- متن‌پژوهی ادبی---------

دوره ۲۷، شماره ۹۶، تابستان ۱۴۰۲، ۷-۳۲

ltr.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/LTR.2021.57851.3271

بررسی تأثیرپذیری غزلیات قاسم انوار از غزلیات شمس با رویکرد بینامتنی

مهنوش جرک ❋ دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران

حبیب‌اله عباسی استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده

جریان شعر عرفانی، بعد ازظهور کوه موج‌های آن (به ویژه مولوی) و نیز پس از حملهٔ مغول رونق و رواج چشمگیری پیدا کرد. یکی از شاعران صاحب نام آن، قاسم انوار است که در روزگار حیات خویش شهرهٔ آفاق بود. کثرت نسخه‌های خطی موجود از دیوان وی تا حدودی این مهم را تأیید می‌کند. در این جستار تأثیرپذیری غزلیات شاعر را از غزلیات شمسِ مولوی در سه سطح زبانی، بلاغی و موسیقایی با روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد بینامتنی بررسی کردیم و نتیجه گرفتیم شعر قاسم انوار که تحت تأثیر سنت ادبی پیش از خود، اغلب از شور و جذبهٔ شاعرانه تهی و به یک تقریر علمی منظوم از مسائل عرفانی با قاموس زبانی خاص صوفیان شبیه است، بیشتر بر مدار تقلید و تکرار می چرخد و از آن لطیفهٔ نهانی شعر؛ یعنی خلاقیت و ابتکار خالی و سخن او و هم عهدان وی برخلاف سخن مابعدی مولوی ماقبلی است.

کلیدواژه‌ها: شعر عرفانی، غزلیات قاسم انوار، غزلیات شمس مولوی، بینامتنیت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

❋ نویسنده مسئول: mah.jorak@gmail.com

مقدمه

شعر عرفانی، هنری «مضاعف» است؛ چه هم شعر است و هم عرفان و تصوف و به تعبیری «هنری است پیچیده شده در داخل هنری دیگر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۷). این جریان فربه و پر فراز و نشیب شعر فارسی از جریان‌های ماندگار و تأثیرگذار در جهان از آغاز تا امروز بوده است که کوه‌موج‌های بزرگ و سترگی در آن پدیدار شده و هنوز این کوه‌موج‌ها جلب توجه جهان و جهانیان می کنند؛ سنایی، عطار و مولوی، این سه اقلیم پهناور، سه کهکشان مستقل‌اند که فضای بیکرانهٔ شعر عرفانی فارسی و بی‌اغراق شعر جهان را احاطه می‌کنند و در ضمن کمال استقلال، سخت به یکدیگر وابسته‌اند و یکدیگر را تکمیل می‌کنند (همان: ۳۸).

نخستین تجربه‌های شعر عرفانی فارسی با شاعران وابسته به مذهب محمد بن کرام؛ یعنی ابوذر بوزجانی در سدهٔ چهارم هجری قمری که از پیشاهنگان این جریان به شمار می‌رود، آغاز می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۳۱) و بعدها شاعران دیگری هم پس از وی، شعر عرفانی می‌سرایند، اما این سنایی غزنوی بود که جریان شعر عرفانی را بنیان می‌نهد و راه را برای ظهور عطار و سنایی و همهٔ شاعران عارف پس از خود هموار می‌سازد.

جریان شعر عرفانی را که متاع قابل عرضهٔ جهان اسلام در جنب فلسفه آلمان، حقوق فرانسه و... به جهان غرب و امروز است، پس از ظهور و بروز این سه کوه‌موج و به ویژه بعد از حملهٔ مغول، رونق و رواج چشمگیری پیدا کرد و شاعران صاحب نامی پدید آمد که در روزگار حیات خویش شهرهٔ آفاق شدند و کثرت نسخه‌های خطی موجود از دواوین آن‌ها تا حدودی این مهم را تأیید می‌کند، اما هرچه از زمان حیات آن‌ها گذشت و جامعه روی به عقلانی نهاد، این شهرت و جذبه کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر شد. از همین رو، می‌توان تاریخ شعر عرفانی فارسی را با تکیه بر دوره‌بندی ابوسعیدابی‌الخیر از تصوف[1] به سه دورهٔ حال، قال و احتیال تقسیم کرد. دورهٔ حال یا عصر تراژدی آن با شاعر جریان‌سازی، چون سنایی آغاز می‌شود و با مولوی به کمال و انجام می‌رسد. دورهٔ قال یا عصر کاریکاتورهای شعر عرفانی، سده‌های هشتم و نهم هجری قمری است و شاعران فراروی آن: شاه قاسم انوار (۷۵۷ – ۸۳۷)، شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۰–۸۳۱)، محمد شیرین مغربی (متوفی ۸۱۰) و

---

۱. برای این تقسیم‌بندی رجوع شود به: عباسی، حبیب‌اله. (۱۳۸۳). قاصر از معنی نو حرف کهن. *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، ۱۲(۴۵ و ۴۶)، ۵۱–۸۶.

عبدالرحمان جامی (۸۱۷-۸۹۷) هستند و دورهٔ احتیال که تصوف و شعر عرفانی در آن به دکانی برای فریب و نیرنگ تودهٔ مردم تبدیل می‌شود به‌ویژه در عهد صوفیه.

در جستار حاضر ضمن نقد و بررسی غزلیات قاسم انوار، تلاش شد تا نشان دهیم وی چه میزان تحت تأثیر غزلیات شمس تبریزی مولوی بوده است. همچنین کوشیده‌ایم جایگاه قاسم انوار را در زنجیرهٔ شعر عرفانی بعد مولوی تبیین کنیم. برای تحصیل این مهم، نخست اشاره‌ای اجمالی به تاریخ اجتماعی و سیاسی آن دوره و زندگی شاعر کردیم و آن‌گاه تأثیرپذیری وی از غزلیات شمس را در سه سطح زبانی، بلاغی و موسیقایی بررسی کردیم.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع این جستار، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. در این میان پژوهش‌هایی دربارهٔ زندگی و شعر قاسم انوار صورت گرفته است که در ادامه برخی از آن‌ها بررسی می‌شود.

دو مقالهٔ «معرفی و نقد آثار قاسم انوار» (۱۳۷۷) و «قاصر از معنی نو، حرف کهن» (۱۳۸۳) از حبیب‌اله عباسی به بررسی و معرفی و نقد آثار قاسم انوار و نیز بررسی شعر عرفانی قاسم انوار پرداخته است. مقالهٔ «نگرشی نو به شاه قاسم انوار» برزگر خالقی (۱۳۹۱)، ابعاد مختلف زندگی قاسم انوار بررسی می‌کند. مقالهٔ «مقایسه و تحلیل تطبیقی مقامات عرفانی در دیدگاه عطار و قاسم انوار» کرامتی‌مقدم (۱۳۹۶) به بررسی اصطلاحات عرفانی دیوان برای اثبات تأثیرپذیری از عطار می‌پردازد.

۲. روش پژوهش و قلمرو آن

روش پژوهش ما در این مقال، روش تحلیلی-توصیفی-اسنادی با رویکردی بینامتنی است. در این جستار بر آنیم ضمن ارائه تصویری روشن از زمانه و زندگی شاعر و بیان مبانی نظری بینامتنیت و همچنین بررسی سه سطح زبانی، بلاغی و موسیقایی غزلیات شاعر، نشان دهیم که قاسم انوار تا چه میزان تحت تأثیر مولوی بوده است.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. شرایط تاریخی و شرح حال شاعر

دورهٔ تاریخی‌ای که شعر عرفانی در آن جریان دارد از ادوار پرآشوب و اضطراب تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران است. هنوز کشور از ایلغار ناگهانی و دردمنشانه تاتار در سدهٔ هفتم قد راست نکرده و به خود نیامده بود که دچار بلای ناگهانی و ویرانگر «دیوانهٔ» دیگری به نام تیمور لنگ (۷۳۶-۸۰۷) شد؛ او که «زنجیر بر گردن تندر می افکند» آن هم زمانی که ایلخانان مغول، اندک اندک جذب فرهنگ ایرانی و اسلامی می‌شدند تا آنجا که آخرین ایلخان‌ها مسلمان شده و کیش تشیع اختیار کرده و آرامش نسبی‌ای به کشور ما روی نهاده بود. اما «چه چاره با بخت گمراه؟» زیرا هر وقت این سطل چاه به آستانهٔ روشنایی رسیده، دوباره وارونه شده و در بن چاه افتاده است.

یک سال بعد از درنوردیده شدن، طومار حکومت آخرین ایلخان مغول، انوشیروان عادل در سال ۷۵۲ (ر.ک.: منوچهر، ۱۳۷۹:۵۰). در منطقه سراب آذربایجان کودکی دیده به جهان گشود که نام و نسب او را علی بن نصیر بن هارون بن ابی القاسم حسینی موسوی نوشته‌اند و لقب و شهرتش را معین‌الدین و قاسم انوار یا شاه قاسم انوار. او در تبریز تحصیل کرد، سپس به حلقهٔ مریدان شیخ صدرالدین موسی (۷۰۴-۷۹۴)، فرزند و جانشین صفی-الدین اردبیلی (۶۵۰-۷۳۵) درآمد. در اندک زمانی، مراتب کمال را طی کرد و به دستور مرشد خویش در جوانی به هرات رفت و در آن شهر به ترویج و تبلیغ تعالیم صوفیه پرداخت. تا هنگامی که واقعهٔ احمد لر[1] اتفاق افتاد. این واقعه سبب شد برای تسویه حساب-های شخصی با برخی افراد به آن‌ها تهمت جروفی بزنند و بعضی‌ها را بکشند و عده‌ای را نفی بلد کنند. قاسم انوار از گروه دوم بود. پس از مدتی آوارگی در سمرقند و بلخ به هرات بازآمد و بعداز چندی اقامت، آهنگ زادگاه خویش نمود. در میانهٔ راه در محلی به اسم خرجرد جام فرود آمد و چون وضعیت اقلیمی آن ناحیه را سازگار طبع خویش یافت، رحل اقامت افکند و در آنجا لنگری ساخت. سرانجام در ربیع‌الآخر ۸۳۷ سرای نااستقامت دنیا را بدرود کرده به دار آخرت شتافت (ر. ک: عباسی، ۱۳۷۷: ۴۷-۷۲).

---

۱. دربارهٔ این حادثهٔ تاریخی که سوء قصد ناکامی به جان شاهرخ میرزا بود؛ رجوع شود به: سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق. (۱۹۴۶). *مطلع سعدین و مجمع بحرین*. به اهتمام محمد شفیع، ج ۱، لاهور، ۳۱۴-۳۱۶.

چنان که از تذکره‌های مختلف شعری و تاریخ‌های عهد شاعر و روزگاران برمی‌آید (برای اقوال مختلف تذکره‌ها ر.ک: قاسم انوار، ۱۳۳۷: مقدمهٔ کلیات) و نیز به دلیل کثرت نسخ خطی دیوان و دیگر آثار شاعر که در موزه‌ها و کتابخانه‌های سراسر جهان موجود است (ر. ک: منزوی، ۱۳۵۰، ج ۳: ۲۵۲۵۳- ۲۵۲۸۹) قاسم انوار از شاعران فرارو و صاحب نام عهد خویش و حتی سده‌های بعد بوده است.

۳-۲. وضعیت شعر در عصر تیموری

عمده فعالیت شعری شاعر به شهادت کلیات آثار وی در دو قالب غزل و مثنوی بوده است. قالب غزل در دورهٔ قال شعر عرفانی، قالب غالب در شعر بود و قالب درجهٔ دوم مثنوی. دقیقاً برعکس دورهٔ حال که قالب‌های مسلط در شعر به ترتیب مثنوی و غزل هستند. آثار بازمانده از چهار شاعر برجسته این دوره به نام‌های قاسم انوار تبریزی، لطف‌اله نیشابوری و شاه نعمت‌اله ولی و شرف‌الدین، این نظر را تأیید می‌کند.

در غزل این دوره -که پرکاربردترین قالب شعری است- دو سبک عمده وجود دارد: یکی سبکی که در آن سلامت لفظ و فصاحت بیان و روشنی معنی بیشتر و باریکی و پیچیدگی مضامین کمتر است و غالباً سخن سعدی، حافظ، عبید و خواجو را به یاد می‌آورد. قاسم انوار تبریزی، لطف‌اله نیشابوری و شاه نعمت‌اله ولی و شرف‌الدین را باید از صاحبان این سبک به شمار آورد. شعر اینان روی هم رفته از حیث لفظ متین‌تر و از جهت معنی روشن‌تر است. سبک دیگر، سبک شعرایی است که می‌توان آنان را پیرو امیرخسرو و حسن دهلوی خواند، اینان بیشتر در بند معانی باریک و مضامین نازکند و شور سخن و لطف کلام‌شان کمتر و عیوب لفظی و صوری در شعرشان بیشتر است، کمال خجندی، شیخ آذری، کاتبی ترشیزی و خیالی بخاری را باید از این دسته شمرد (یارشاطر، ۱۳۳۴: ۱۴۱).

مثنوی عمدتاً دارای بعدی تعلیمی بوده و محصول خودآگاه شاعر است. همچنین غزل که بُعدی هنری دارد، محصول ناخودآگاه شاعر است و در نتیجه احساسات و درونیات شاعر را بیان می‌کند. در غزلیات شمس مولوی، چیرگی با فرم هنری و در نتیجه ناخودآگاه است در حالی که قاسم انوار با اینکه عمدتاً در محتوا و مضمون و نیز در حوزهٔ زبانی وامدار مولاناست در غزلیات وی چه از لحاظ فرم بیرونی و چه درونی، بعد هنری آن چندان قوی نیست و دلیل آن را در چیرگی عرفان و تصوف ابن عربی می‌توان جست. بنابراین، غزل

قاسم انوار بُعد تعلیمی مثنوی را دارد. در ادامه برای تبیین این مسئله که چه میزان غزل خودآگاه انوار متأثر از غزل ناخودآگاه مولوی است از رویکرد بینامتنی بهره می‌جوییم؛ از این رو، در اینجا به اجمال به بینامتنی می‌پردازیم.

۳-۳. بینامتنیی

بینامتنی را به‌عنوان یک نظریهٔ ادبی، جولیا کریستوا[1]، منتقد بلغاری‌الاصل فرانسوی در اواخر دههٔ ۶۰ تحت تأثیر اندیشه‌های باختین[2]، به‌ویژه «منطق مکالمه» مطرح کرد (مکاریک[3]، ۱۳۸۵: ۷۲). تلقی او از این اصطلاح، بررسی تأثیرگذاری یک متن بر متن دیگر نبود، بلکه او بینامتنی را از عناصر شکل‌دهندهٔ متن برمی‌شمرد که براساس آن، ارتباط میان مؤلف و خواننده همواره به‌همراه یک ارتباط یا رابطهٔ بینامتنی میان واژه‌های شاعرانه و موجودیت متقدم آن‌ها در متون شعریِ گذشته است. از این توضیحات چنین برمی‌آید که بینامتنی کریستوایی «بیش از آنکه کاربردی باشد، نظری است» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۶۳ـ۱۶۴).

پس از کریستوا، افرادی مانند بارت[4]، ریفاتر[5]، ژنت[6] و ژنی[7]، مطالعه درخصوص ارتباط یک متن با متون دیگر را پی گرفتند و در این میان، ژرار ژنت فرانسوی بود که با توسعه بخشیدن به این مطالعات، آن‌ها را نظام‌مند کرد و به ترامتنی[8] در مفهومِ «همهٔ چیزهایی که متن را آشکارا یا پنهان به متون دیگر پیوند می‌دهد، رسید (Genet, 1997: 1). ژنت در ترامتنی، محور بینامتنی را «کاربرد آگاهانهٔ متنی در متن دیگر» می‌داند که «نقل‌قول‌ها و بازگفت‌ها از متنی دیگر (که معمولاً داخل گیومه قرار می‌گیرند)، سرقت ادبی، اشارات کنایه‌آمیز، نقل به معنا» (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۲۰) را شامل می‌شود.

براساس تقسیم‌بندی ژنت، بینامتنی به سه گونهٔ زیر تقسیم می‌شود:

---

1. Julia kristeva
2. Bakhtin
3. Makaryk
4. Barth
5. Rifater
6. Gennete
7. Jenny
8. Teranstexuality

۱- بینامتنی صریح و اعلام‌شده: «بیانگرِ حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر، در این نوع بینامتنی، مؤلف متن دوم در نظر ندارد مرجعِ متن خود؛ یعنی متن اول را پنهان کند».

۲- بینامتنی غیرصریح و پنهان‌شده: «بیانگرِ حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر، این نوع بینامتنی می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند» (همان: ۳۲۲).

۳- بینامتنی ضمنی: «مؤلف متن دوم قصدِ پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را هم شناخت. این عمل هیچ‌گاه به‌صورت صریح انجام نمی‌گیرد... در این نوع بینامتنیت عدهٔ خاصی؛ یعنی مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷ـ۸۹).

کریستوا در تحلیل و تبیین نظریات باختین دریافت که مؤلفان، متون خود را به یاری اذهان اصیل خود نمی‌آفرینند، بلکه این متون را با استفاده از متون از پیش موجود تدوین می‌کنند و یک متن جایگشتی از متون و بینامتنی از فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعدد اخذ شده از دیگر متون با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند و بدین ترتیب معنای یک متن، نه معنایی مستقل و منحصر، بلکه فرآیندی است که بین یک متن و همهٔ متون مورد اشاره و مرتبط با آن موجودیت می‌یابد. باختین معتقد بود: «حیات کلام با انتقال از دهانی به دهان دیگر، از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر، از یک گروه اجتماعی به گروه اجتماعی دیگر، از نسلی به نسل دیگر، دوام می‌یابد»(276 :1981) .

مفهوم بینامتنی، متن را به عنوان حوزه‌ای پویا در نظر می‌گیرد که در آن به جای تمرکز بر ساختارِ خودبسندهٔ متن، فرآیندها و شیوه‌های ارتباطی در مرکز تحلیل و تفسیر هستند. همواره متون دیگری را می‌توان در یک متن یافت و کلمات دیگری که در پسِ کلماتِ آشکار متن، پنهانند. مفهوم بینامتنی مستلزم آن است که متون را نه به عنوان سیستم‌هایی جامع و یکپارچه، بلکه به عنوان شبکه‌هایی تاریخی و ناهمگن درک کنیم و بتوانیم اثر و ردپای «دیگری»ها را در آن بیابیم؛ زیرا متون با تکرار و تغییر ساختارهایِ متنیِ دیگر شکل می‌گیرند. در ادامه به بررسی سطوح سه‌گانه شعری در اشعار قاسم انوار می‌پردازیم.

٤. تأثیرپذیری غرلیات قاسم انوار از غزلیات شمس در سه سطح

بی‌شک از میان عوامل تغییر و تحول شعر، دو عامل سنت و میراث ادبی و مخاطبان شعر، تأثیرگذارتر از دیگر عوامل بوده است؛ تأثیر سنت و میراث ادبی چندان است که مانع از هرگونه تحول و تجدد در شعر وی شده است و تا اندازه زیادی شخصیت شاعر را تحت‌الشعاع قرار داده و تأثیرگذاری آن را تقلیل داده است. التفات شاعر نیز به مخاطبان عام باعث شده که زمینهٔ معنایی سخن و شیوهٔ بیان او را تعیین کند و باعث عدم تعقیدهای دستوری واژگانی، معنایی و بلاغی و نرمش موسیقایی در شعر وی شود[۱]. تأثیر همین مخاطبان عام «سبب شد که معانی و افکار بازاری و الفاظ و لغات محاوره در شعر راه یابد و تدریجاً مقدمات سبک معروف هندی که در عصر صفوی در ایران و هند رایج شد، فراهم آید» (زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۹۴).

اکنون برای عینی‌تر شدن بحث و اثبات سبک‌داری یا عدم سبک قاسم انوار به بررسی اجمالی غزلیات وی از منظر سبک‌شناسی در سه سطح زبانی، بلاغی و موسیقایی می‌پردازیم.

٤-١. سطح زبانی

زبان که «خانهٔ هستی شاعر و دلیل فهم و شناخت شعر» است (احمدی، ۱۳۸۰: ۷۴۶) بیش از آنکه دستگاه انتقال اندیشه و پیام باشد «جامه‌ای است نامرئی که روان ما را با بیان نمادین می‌پوشاند»[۲] (ساپیر[۳]، ۱۳۷۶: ۲۰۷). همچنین عنصر ضروری شعر است؛ چه شاعر آن را ظرف تخیل، عاطفه و اندیشه خود می‌سازد. از همین رو، زبان یکی از ارکان سه‌گانه شعر کلاسیک و عامل اساسی پیدایی سبک‌های ادبی به شمار می‌رود و سبک نیز «حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۳۲).

بی‌شک قاسم انوار مانند هر شاعری یا اهل زبانی از امکانات زبانی نامحدودی[۴] برخوردار بوده است و تا آنجا که نبوغ فردی و قدرت کیمیاگری او مدد می‌کرده به

---

۱. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی. تهران: سخن. ۳۰-۴۰.
۲. ر. ک: سوسور ، فردینان دو. (۱۳۷۸). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. تهران: هرمس. ۲۱-۲۲.
3. Edward Sapir
4. Longue

انتخاب و گزینش از این مجموعهٔ عظیم امکانات زبانی[1] اعم از واژگان کهنه و نو، ترکیبات و نحو تأثیرگذار پرداخته تا به سبک مستقل و فردیت شاعرانه دست یابد. آن دسته شاعرانی که به چنین توفیقی نائل شده‌اند، اندکند. اغلب شاعران درجهٔ دوم و سوم از جمله قاسم انوار، مقهور زبان ادبی پیش از خود یا سبک دوره‌ای شده و کمتر به تفرد در سبک و زبان دست یافته‌اند.

شاه قاسم نیز به دلیل بهره‌مند نبودن از نبوغ والای فردی و توان کیمیاگری فوق‌العاده در همان بستر سنت ادبی پیش از خویش حرکت کرده و کمتر توفیق یافته تا به کردار رودخانه‌ای خروشان طغیان کند و زبان نرم و هنجار رایج را در هم شکند و قیامتی در زبان برپا کند. همچنین از آن رو که فاقد شخصیت فکری و اندیشه تازه بوده در انتخاب کلمات به تشخص نرسیده و «تلفیقات تازه‌ای هم خلق نکرده است» (نیما، ۱۳۶۸: ۱۰۹). به بیان دیگر، چون فاقد جهان‌بینی و نگرش خاصی بوده و از «دیالکتیک وابستگی به سنت و گریز از سنت» (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۶۰) استفاده نکرده، از این رو، به سبک ویژه خود هم دست نیافته است.

هنجارگریزی زبانی خاصی، نه در حوزهٔ نحو و نه در حوزهٔ واژگان و ترکیبات غزلیات شاعر، مشهود نیست. از شاخصه‌های برجستهٔ زبانی وی، بسامد بالای واژگان و ترکیبات و جملات عربی و تنوع و وفور اصطلاحات صوفیانه است؛ چه «مادهٔ اصلی شعر صوفیانه را همین اصطلاحات مربوط به مقامات و احوال» تشکیل می‌دهند (یوسف عوده، ۲۰۰۱: ۷). نمونه‌های زیر که از ۱۰ غزل نخست قافیهٔ «ب» دیوان شاعر به دست آمده، نشان‌دهنده این امر است: «شرب، مذهب، مدام، یارب، اناالحق، قول کن، مقرب، لب لب، فتب، شأن ، عشق، نشأه حب، شهب، رفع حجب، نصب، طریق یقین، فاطلب، غیابه جب، اسمعوا منی یا اولوالباب ، لب لباب، ظهور و بطون، فصل خطاب، اغلق الباب ایها البواب، شیخ و شاب، عتاب، الصلوه، خطاب، مستطاب، منکری، ذهاب بلایاب، عفو و عقاب، قشر، عاشق لبیب، واقف، حجب عزت، تتق وحدت، یباب، ظل سحاب، اصحاب شریعت، لاونعم، ذل، حجاب تجرید، هو، انه حسن المآب، قشر خسیس، صدق و صواب، ملاذو مآب، مرجع، ثواب و

1. Parole

عقاب، ابواب، لیس فی الدار غیره موجود، جور رقیب، جلباب، لن ترانی، اغثنی یا ودود، ارنی، من غاب خاب، لبیک، سعدیک، حدیث شیخ و شاب، تواب».

واژگان فوق که شباهتی زیاد به واژگان ذیل در غزلیات شمس دارند، نشان می‌دهد که شاه قاسم در همان بستر سنت ادبی پیش از خویش حرکت کرده و کمتر توفیق یافته تا به کردار رودخانه‌ای خروشان طغیان کند و زبان نرم و هنجار رایج را در هم شکند و قیامتی در زبان برپا کند: «شرب، اناالحق، مذهب، مدام، یا رب، مقرب، شهب، عشق، مستطاب، عتاب، خطاب، منکری، شیخ و شاب، قشر، واقف، ذل، ثواب و عقاب، ابواب، جلباب، لن ترانی، ارنی، لبیک»[1].

---

۱. مطلع غزل‌ها:

از این اقبالگاه خوش مشو یکدم دلا تنها — دمی می نوش باده جان و یک لحظه شکر می خا
(مولوی، ۵۴)

هله صدر و بدر عالم نشین مخسب امشب — که براق بر در آمد فاذا فرغت فانصب
(همان: ۳۰۱)

چو عشق را تو ندانی بپرس از شب — بپرس از رخ زرد و ز خشکی لب ها
(همان: ۲۳۲)

بهار آمد بهار آمد سلام آورد مستان را — از آن پیغامبر خوبان پیام آورد مستان را
(همان: ۶۲)

ای از نظرت مست شده اسم و مسما — ای یوسف جان گشته ز لب‌های شکرخا
(همان: ۹۸)

هله صدر و بدر عالم نشین مخسب امشب — که براق بر در آمد فاذا فرغت فانص
(همان: ۳۰۱)

اگر بگذشت روز ای جان به شب مهمان مستان شو — برخویشان و بی‌خویشان شبی تا روز مهمان شو
(همان: ۲۱۶۴)

ای طایران قدس را عشقت فزوده بالها — در حلقه سودای تو روحانیان را حال‌ها
(همان: ۲)

نگفتم دوش ای زین بخاری — که نتوانی رضا دادن به خواری
(همان: ۲۶۹۱)

ز روی تست عید آثار ما — بیا ای عید و عیدی آر ما را
(همان: ۱۱۲)

تو کیی در این ضمیرم که فزونتر از جهانی — تو که نکته جهانی ز چه نکته می‌جهانی
(همان: ۲۸۴۴)

ساقی ز شراب حق پر دار شرابی را — درده می ربانی دل های کبابی را
(همان: ۷۸)

چندان نبالم ناله ها چندان برآرم رنگ ها — تا برکنم از آینه هر منکری من زنگ‌ها
(همان: ۲۲)

به حارسان نکو روی من خطاب کنید — که چشم بد را از یوسفان به خواب کنید
(همان: ۹۶۰)

لی حبیب حبه یشوی الحشا — لو یشا یمشی علی عینی مشا
(همان: ۲۶۴)

بسوزانیم سودا و جنون را — درآشامیم هر دم موج خون را
(همان: ۱۰۱)

به گوش دل پنهان بگفت رحمت کل — که هر چه خواهی می‌کن ولی ز ما مسکل
(همان: ۱۳۵۸)

رباب مشرب عشق است ومونس اصحاب — که ابر را عربان نام کرده اند رباب
(همان: ۳۱۳)

چه نیکبخت کسی که خدای خواند تو را — درآ درآ به سعادت درت گشاد خدا
(همان: ۲۱۷)

انا فتحنا بابکم، لاتجهروا اصحابکم — لا تیئسوا من غابکم لا تدنسوا اثوابکم
(همان: ۱۷۷۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از دقت در غزلیات شمس چنین برمی‌آید که قاسم انوار به کرات به انعکاس واژگان غزلیات شمس در اشعار خود پرداخته است. بررسی عناصر بینامتنی در سطح زبانی نشان‌دهنده این امر است که قاسم انوار عمدتاً به صورت ضمنی و در مواردی به صورت صریح در غزلیات خود از تکرار و تقلید واژگانی غزلیات شمس بهره برده است.

قاسم انوار در حوزهٔ واژگانی متأثر از زمان خودش بوده و سعی کرده است بیشتر واژه-های عهد خودش را نشان دهد و چون تحت سیطرهٔ تصوف و عرفان ابن عربی است، معمولاً از نظر واژگانی کمتر، اما در فرم شعری و هنری بیشتر از مولوی تاثیر پذیرفته است.

٤-۲. سطح بلاغی

پیشتر متذکر شدیم زبان شاعر به دلیل چیرگی بُعد پیام‌رسانی، زبانی شفاف، واضح و خالی از ابهام و غموض است. این همه به دلیل مترجم یا ناظم اندیشه ابن عربی بودن شاعر هم هست (ر. ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۱۵۰-۱۵۲)؛ از این رو، دایرهٔ تخیل و تصویرسازی قاسم انوار در قیاس با استادان شعری او، حتی بعضی از شاعران هم‌عهد و هم‌مشربش، بسیار تنگ و محدود است. اغلب صورت‌های خیالی دیوان قاسم تکراری و مبتذل است و از آن دسته صورت‌های خیالی نیستند که باعث کند شدن مسیر فهم متن شعر شوند. او از خلق ایماژهای جدید که عمل ذهن شاعران خلاق است، ناتوان است و چون قادر به خلق ایماژ جدیدی نیست در نتیجه فرم جدیدی نیز خلق نمی‌کند و شعر وی فاقد حیات و پویایی لازم است.

کلیشه‌ای بودن فرم از سویی و مترجم اندیشه‌های ابن عربی بودن از سوی دیگر، این شاعر و شاعران هم عهد و هم مشرب او را به کاریکاتورهای ناقص‌الخلقه‌ای از چهره‌ای

عشق اکنون مهربانی می‌کند — جان جان امروز جانی می کند
(همان: ۸۲۲)

برات عاشق نو کن رسید روز برات — زکات لعل ادا کن رسید وقت زکات
(همان: ۴۸۲)

جرمی ندارم بیش از این کز دل هوا دارم تو را — از زعفران روی من رو می بگردانی چرا
(همان: ۲۱)

تراژدی‌گونه شعر عرفانی تبدیل کرده است. نمونه‌های زیر که تمام شگردهای بلاغی بیانی ۱۰ غزل نخست قافیه «ب» کلیات شاعرند تا اندازه‌ای مصداق بارز این مدعاست:

تشبیه‌ها

بحرنور، یوسف جان، دولت عشق، آفتاب روی، سلطان حسن، مرغ دل، کشتی عمر، آفتاب حسن، قبلهٔ جمال، عالم چو قشر آمد و عاشق لباب اوست، حجب عزت، تتق وحدت، روی تو چون جام می، بوی تو چون مشک ناب.

استعاره

ماه نخشب، رباط خراب، دریا، در.

کنایه

قصهٔ روشن و شب مهتاب، روی به چیزی داشتن، دل بستن، سودای خاک و آب، گنج در خراب بودن، سرنهادن و گردن تابیدن.

تلمیح

غَیابه جب (آیهٔ ۱۰ سورهٔ یوسف).

با عنایت به نمونه‌های قبل می‌توان گفت، بسامد تشبیه از میان شگردهای عمدهٔ بلاغی بیشتر است؛ حال آنکه در علم بیان «استعاره از تشبیه والاتر است. به عبارت دیگر، می توان گفت، هنر شعری قاسم انوار در محور همنشینی یا افقی[1] مبتنی بر ترکیب[2] چشمگیرتر از محور جانشینی یا عمودی[3] است که بر انتخاب[4] مبتنی است[5].

تصویرسازی‌های بلاغی خصوصاً استعاره‌ها و کنایه‌های به‌کار برده شده در غزلیات قاسم انوار به صورت صریح از غزلیات شمس به وام گرفته شده است و تکرار صرف و

1. Syntagmatic axis
2. Combination
3. Paradigmaticaxis
4. Selection

۵. ر.ک: *دورهٔ زبان شناسی عمومی همانجا*، ۱۷۶-۱۸۲ و ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه شناسی هنر*. تهران: نشر قصه.

تعدد آن‌ها در هر دو اثر می‌تواند دلیلی بر این مدعا باشد. در زیر نمونه‌هایی از استعاره و کنایات را در غزلیات شمس می‌بینیم.

استعاره

یوسف جان، دولت عشق، آفتاب روی، مرغ دل، آفتاب حسن[۱].

کنایه

روی در چیزی داشتن، دل بستن، گنج در خراب بودن، سر نهادن[۲].

۱.

ای از نظرت مست شده اسم و مسما ای یوسف جان گشته ز لب‌های شکرخا
(مولوی: ۹۸)

ای طایران قدس را عشقت فزوده بالها در حلقه سودای تو روحانیان را حال‌ها
(همان: ۲)

هم لبان می فروشت باده را ارزان کند هم دو چشم شوخ مستت رطل را گردان کند
(همان: ۷۵۳)

مرغ دلم باز پریدن گرفت طوطی جان قند چریدن گرفت
(همان: ۵۰۹)

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
(همان: ۴۴۱)

۲. مطلع غزل‌ها:

سر از بهرهوس باید چه خالی گشت سر چه بود چو جان بهر نظر باشد روان بی‌نظر چه بود
(همان: ۵۹۰)

می ده گزافه ساقیا تا کم شود خوف و رجا گردن بزن اندیشه را ما از کجا او از کجا
(همان: ۳۳)

رستم از این نفس و هوا زنده بلا مرده بلا زنده و مرده وطنم نیست به جز فضل خدا
(همان: ۳۸)

از این نمونه‌ها می‌توان چنین نتیجه گرفت که اغلب آن‌ها برگرفته از سنت ادبی‌اند و از آن‌گونه صورت‌های خیالی نیستند که در کنار وضوح متن موجب غموض و ابهام آن شوند؛ چون «دیالکتیک غموض و وضوح از مهم‌ترین ویژگی‌های متن در پژوهش انتقادی جدید است، چراکه فرق اساس متن خبری صرف و متن ادبی در این است که متن ادبی می‌تواند درون نظام کلی معنایی از فرهنگی که بدان منتسب است، نظام معنایی ویژهٔ خود را ابداع کند. هر چند در متون خبری صرف، وضوح مطلب معیار خوبی و بدی متن به شمار می‌آید، اما به‌کارگیری این معیار در متون ادبی، بسته به ماهیت متن و انواع ادبی آن متفاوت است» (ابوزید، ۱۳۸۰: ۲۹۷). این صورت‌های خیالی نیز نه باعث درگیری این متن با متون دیگر و نه درگیری متن با خودش می‌شوند؛ زیرا به قولی «ممیزهٔ بارز و تعیین‌کنندهٔ ماهیت ویژهٔ یک متن فقط اختلاف آن با متون دیگر نیست، بلکه نحوهٔ اختلاف آن با ذات خود نیز هست. این اختلاف را تنها از طریق قرائت می‌توان درک کرد [و] قرائت یگانه شیوه‌ای است که با آن توان دلالی متن نامحدود می شود».

٤-٣. سطح موسیقایی

قاسم انوار، شعر را ابزار مؤثری برای ابلاغ و انتقال معانی و اندیشه‌های از پیش اندیشیده می‌داند. برای اینکه این معانی و مضامین ما قبلی را مؤثر ابلاغ کند، علاوه بر استفاده از شگردها و ترفندهای بلاغی از جلوه‌های مختلف موسیقی: بیرونی، کناری، درونی و معنوی نیز سود می جوید تا شعرش مصداق این قول شمس قیس (ف. ۶۲۸) باشد که می‌گوید: «اما ادوات شعر کلمات صحیح و الفاظ عذب و عبارات بلیغ و معانی لطیف است که چون در قالب اوزان مقبول ریزند و در سبک ابیات مطبوع کشند آن را شعر نیک خوانند» (قیس رازی، ۱۳۶۲: ۳۱). البته وزن را پس از عنصر عاطفه، رکن معنوی شعر، عامل مؤثری در ساختار شعر دانسته‌اند، چراکه هم به وجهی ایجاد تخیل می‌کند و هم عواطف را برمی‌انگیزد و نیز کلیت شعر را نظام می‌بخشد و به آن شکل می‌دهد.

مطرب و نوحه گر عاشق و شوریده خوش است نبود بسته بود رسته و روییده خوش است

(همان: ۴۱۶)

٤-۳-۱. موسیقی بیرونی (وزن)

اوزان شعر قاسم انوار و اقران او عموماً مطبوع و خوش آهنگ است. در بررسی موسیقی بیرونی ۳۰ غزل آغازین دیوان قاسم انوار به مشخصه خاصی نسبت به دورهٔ قبل برنخوردیم. اوزان شعری او را می‌توان به دو دستهٔ خیزابی و جویباری دسته‌بندی کرد و نشان داد که در اوزان خیزابی که تعدادشان کمتر است، وامدار مولوی است. در ادامه نمونه‌هایی از اوزان خیزابی را که بیشتر دارای ارکان سالم هستند، مشاهده می‌کنیم.

ای آسیا، ای آسیا، سرگشته‌ای چون ما چرا　　از ما مپوشان راز خود، با ما بیان کن ماجرا
(انوار، ۱۳۷۷: ۳)

برافشان زلف مشکین را که خوشحالیم از این سودا　　که می‌یابم ز بوی او نسیم جنت المأوا
(همان: ۷)

زهی شوق و زهی شوق، زهی عشق و تمنا　　زهی عشق جهان سوز، زهی حسن و تولا
(همان: ۱۰)

ای رستخیز ناگهان، وی رحمت بی منتها　　ای آتش افروخته، دربیشه اندیشه‌ها
(مولوی ۱۳۶۳، ج ۱: ۲۳۳)

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم　　دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
(مولوی ۱۳۶۳، ج ۷: ۴۹۶)

زهی عشق، زهی عشق، که ما راست خدایا　　چه خوب است و چه نغز است و چه زیباست خدایا
(مولوی ۱۳۶۳، ج ۱: ۵۰)

قاسم انوار در استفاده این اوزان خیزابی و تند و گاهی مضمون مشابه در این غزلیات، متأثر از غزلیات شمس مولاناست و می‌توان پویایی و حرکت روح و عاطفهٔ سراینده را در سراسر آن احساس کرد.

کثرت و فراوانی اوزان جویباری چون بحور هزج سالم و مسدس محذوف آن و رجز با محیط پرآشوب اجتماعی شاعر و زمینهٔ روحی او که علاقه‌مند به گریختن از دنیا و آرامیدن در گوشهٔ عزلت است، همخوانی و تناسب دارد و اگر درصد اندکی از این اوزان خیزابی هستند، آن دسته نیز حکایت از غلیان روح شاعر در اثر حلول احوال و و واردات عارفانه دارد[۱].

٤-۳-۲. موسیقی کناری

نه تنها شاعر کوششی تازه در جهت استفاده از قافیه و ردیف انجام نداده است که به کردار پدر شعری خویش مولوی تسامح‌هایی نیز در به کارگیری قافیه روا داشته و در پاره‌ای از موارد قافیه‌های شعر او از عیوب قافیه خالی نیست.

از کل غزل‌های شاعر تنها یک سوم آن‌ها دارای قافیه‌های فعلی از نوع «است، بود، شد و باشد» و ردیف‌های اسمی که در آفرینش معنی و مضمون جدید یاری‌گر شاعرند به ردیف‌هایی مانند «آفتاب، امید، امروز» و چند ترکیب عربی منحصر است. او هرگز به درک درستی از ردیف دست نیافته که بداند ردیف کامل‌کننده معنی قافیه است و اغلب غزل‌های موفق زبان فارسی دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود و اگر غزلی بدون ردیف، زیبایی و لطفی داشته باشد، کاملاً جنبه استثنایی دارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳۸)؛ زیرا «ردیف جزئی از شخصیت غزل است و اگر شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی‌ردیف بگویند، موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند» (همان: ۱۵۶)، از همین رو یکی از رازهای عظمت سنایی و خاقانی را درآوردن ردیف های متکلف دانسته‌اند[۲].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱. از این میان ۱۱ غزل در بحر هزج و ز حافات آن که ۶ تای آن‌ها در بحر هزج مثمن سالم است و ۵ غزل در بحر رمل مجنون و۴ غزل در بحر مضارع و ۳ تا در بحر رجز مثمن سالم و ۲ غزل در بحر خفیف و ۲ غزل دیگر در بحر مجتث و ۲ غزل در بحر.

۲. دیوان سنایی، چاپ دکتر مظاهر مصفا ص ۳ مقدمه به نقل از موسیقی شعر ص ۱۵۲.

در غزلیات قاسم به ردیف‌های بلند از نوع «چیزی بده درویش را» و «الصبر مفتاح الفرج» و «شاه سلام علیک» برمی‌خوردیم که ایجاد موسیقی کرده، اینها نیز با وزن توأمان از مولوی به عاریت گرفته شده‌اند[۱].

مست از شراب عشق کن این عقل دور اندیش را　　از تو گدایی می‌کند چیزی بده درویش را
(انوار، ۱۳۷۷: ۷)

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم　　ای نوش کرد نیش را بی خویش کن با خویش را
(مولوی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۱۳)

ای دل چو پیش آید غمی آن را فرج دان نه حرج　　برخوان به بیش صابران کالصبر مفتاح الفرج
(انوار، ۱۳۷۷: ۱۱۶)

---

۱. انوار:

مست از شراب عشق کن این عقل دور اندیش را　　از تو گدایی می کند چیزی بده درویش را
ای نور ایمان روی تو وی جمله احسان خوی تو　　ای کعبه جان کوی تو چیزی بده درویش را
(انوار، ۱۳۷۷: ۲۷)

مولوی:

ای نوش کرد نیش را بی خویش کن با خویش را　　با خویش کن بی خویش را چیزی بده درویش را
تشریف ده عشاق را پرنور کن آفاق را　　برزهر زن تریاق را چیزی بده درویش را
(مولوی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۱۳)

قاسم انوار:

ای دل چو پیش آید غمی آن را فرج دان نه حرج　　برخوان به بیش صابران کالصبر مفتاح الفرج
(انوار، ۱۳۷۷: ۱۱۶)

مولوی:

ای دل فرو رو در غمش کالصبر مفتاح الفرج　　تا رو نماید مرحمش کالصبر مفتاح الفرج
(مولوی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۳۰۱)

مولوی:

ای دل فرو رو در غمش کالصبر مفتاح الفرج　　تا رو نماید مرحمش کالصبر مفتاح الفرج
(مولوی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۳۰۱)

به تعبیر شفیعی‌کدکنی، غالباً این ردیف‌ها یا برگردان‌های مخصوص، هیچ نقشی به لحاظ معنایی ندارند. فقط از ترجیع و تکرار آن‌ها نوعی لذت صوتی و سماعی حاصل می‌شود و جنبهٔ غنایی شعر را تقویت می‌کند و می‌توان به لحاظ معنی از آن‌ها چشم پوشید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۷۷).

٤-۳-۳. موسیقی بیرونی

از نشانه‌های تکلف و تصنع در شعر این دوره، پافشاری برخی شاعران در استفاده از صنایع بدیعی به ویژه صنایع لفظی است تا بدان حد که قصاید و مثنوی‌هایی در فنی خاص از فنون علم بدیع می‌سرایند(رک: یار شاطر، ۱۳۳۴، ۱۷۷). البته چندان طرفه هم نمی‌نماید؛ چه در دورهٔ رکود شعر و شاعری اگر تفننات لفظی جایگزین صفای معنی و لطف تخیل شاعر شود، طبیعی خواهد بود. قاسم انوار گرایش وافری به صنایع لفظی به ویژه جناس و اقسام آن و واج آوایی دارد، اما در قیاس با دیگران راه اعتدال پیموده است[1].

---

۱. جناس و اقسام آن:

کیشم همه عشق است و نباید به صفت راست　　تیری که مرا بر دل از آن کیش رسیده است
(همان: ۵۲)

من باز سفید توام ای مقصد و مقصود　　چشمم همه اوقات به دیدار تو باز است
(همان: ۵۷)

ساقی، بسیار باده، که تلخ است انتظار　　چون من خمار میشوم از بهر من خم آرا
(همان: ۱۹۸)

ساقیا مست خرابیم به ماجام می آر　　پیش ماشیشه می آر ولی عذر میار
(همان: ۱۹۷)

انصـــاف و راه راســـت نبود این کـه واعظـان　　گفتند می بـدســـت و گرفتنـد مســی بـدســـت
(همان: ۳۴)

تـاظن نبـاشـــدت کـه شـــبـه ش بـه گوهرســـت　　مـقـبـول از آن شـــدیـم کـه بـس قـابـل آمـدیم
(همان: ۲۴۷)

بادهام صاف است و مطرب صاف و ساقی صاف صاف　　با ســه صـــاف این چنین کس در نیاید در مصـــاف
(همان: ۲۱۷)

خشـــم اگر تیره شـــود صـــوفی مـا طیره مشـــو　　کـه در این کـاســه همـان اســت کـه از خم پالوده
(همان: ۱۶۵)

واج‌آرایی

ســـاقـی مـرا زبـاده نـاب مـغـانســـه داد　　درد درد داد ولـــی در مـــیـــانـــه داد
(همان: ۱۲۳)

دلـم از شـــیـوه شـــیـریـن تـو شـــوری دارد　　دیـده از طـلـعـت زیـبـای تـونـوری دارد
(همان: ۱۲۸)

بوصـــالـت نرســـد صـــخرهٔ صـــمـا هـرگـز　　اگـرش خـاصـــیـت لـعـل بـدخشـــان بـاشـــد
(همان: ۱۳۹)

نـه از خطـاســـت کـه در ابروی توچین بـاشـــد　　تـو نـازنـیـنـی و نـاز تـو نـازنـیـن بـاشـــد
(همان: ۱۴۱)

بـا زلف و رخت مســـت مـدامیم شـــب و روز　　ای مـاه وفـاپـیشـــه و ای شـــاه دل افـروز
(همان: ۲۰۹)

فـقـر یـعـنـی فـنـای صـــرف کـنـد　　نـقـد قـلـب تـر اتـمـام عـیـار
(همان: ۱۹۹)

هـرکـه قـانـون شـــفـای خـود مـی طـلـبـد　　از اشـــارت مـنـش کـار بـه کـام اســـت امـروز
(همان: ۲۱۰)

٤-۳-٤. موسیقی معنوی

اغراق، مطابقه، مراعات‌النظیر و تلمیح و ایهام صنایع معنوی هستند که در شعر قاسم مجال طرح یافته اند از این میان صنعت تلمیح بسامد بالاتری از دیگر صنعت‌ها دارد. کمتر غزلی در دیوان شاعر می‌توان جست که از فن تلمیح خالی باشد. اشارات به آیات و احادیث و داستان‌های پیامبران، تاریخ اسلام و اساطیر ملی و قومی و رویدادی عرفانی در شعر و کلام او فراوان است. اغلب آن‌ها را به صورت سنت شعری از قدما اخذ کرده است. گاهی به یک واقعهٔ تاریخی، دینی و یا عرفانی چندین مرتبه اشاره می‌کند از جمله حدود ۳۰ بار به داستان تجلی خدا بر موسی در کوه طور و بیش از ۲۵ بار به منصور حلاج و دار وی اشارت کرده و ابیات بسیاری سروده در حالی که هیچ مضمون تازه و نوی نیافریده است. این فرکانس و بسامد بالای تلمیح و ازدحادم آن به اندازه‌ای است که شعر او را مبتذل ساخته است. البته نباید از یاد برد از شاعری که قصد پرداختن منظومهٔ عرفانی صرف در قالب غزل دارد این همه عنایت و التفات بیش از حد به تلمیح چندان شگرف و شگفت نخواهد بود.

صنعت ایهام در قیاس با تلمیح در دیوان شاعر، کاربرد معتدلی دارد و برخلاف آن، صنعت ایهام در شعر شاعر از هرگونه ابتکار و نوآوری خالی است، اما خوش نشسته و تا حدی به شعر زیبایی بخشیده است و در طبع خواننده نشاط برانگیخته[1].

از دیگر اسباب رستاخیز کلمه چون بیان پارادوکسی و فن حس‌آمیزی و آشنایی‌زدایی در حوزهٔ قاموسی و... چون فاقد برجستگی زبانی یا به قولی انداز لفظی ویژه‌ای است، بحث و فحصی نمی‌کنیم.

بحث و نتیجه‌گیری

در پایان نتیجه می‌گیریم که شعر قاسم انوار به کردار هم‌عهدان و هم‌مشربان فکری وی چون شاه نعمت‌الله ولی از عیوب متداول شعری؛ ضعف بیان، فقدان ابداع و اطناب و تکلف

بامعرفت حسن تو معروف توان گشت بانقد غمت مالک دینار توان بود

(همان: ۱۷۵)

۱. در نگارش بخش پایانی؛ یعنی سطح زبانی و بلاغی و موسیقایی از کتاب‌های زیر بهره بردیم.

- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

- Short, M. (1996). *The Language of Poems, Play and Prose*. London: Logman.

در صنایع لفظی خالی نیست. بعضی از غزلیات وی از شور و هیجان صوفیان راستین و لاقیدی قلندران خالی نیست، اما اغلب غزل‌های او بیانگر تجربهٔ عشق عرفانی و مسائل عمدهٔ تصوف چون وحدت وجود، فنا، حیرت و... است که در بیشتر موارد از شور و جذبهٔ شاعرانه تهی است و به یک تقریر علمی منظوم از مسائل عرفانی با قاموس زبانی خاص صوفیان شبیه است و این همه به سبب آن است که تجربهٔ خود او نیست، بلکه تجربهٔ دیگران است سخن او و هم‌عهدان وی ماقبلی و سخن مولوی مابعدی است. اگر تجربه خود ایشان می‌بود زبان خاص خود را داشت.

البته با التفات به اینکه ذوق جامعهٔ عصر شاعر جز همین نوع سخنان از یک شاعر صوفی مطالبه نمی‌کند و شاعر نیز آنگونه که از زندگی شخصی وی برمی‌آید کمتر قصد هنرنمایی شاعرانه داشته است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Mahnoosh Jorak https://orcid.org/0000-0003-4924-413X

Habibollah Abbasi https://orcid.org/0000-0001-7367-934X

منابع

ابو زید حامد نصر. (۱۳۸۰). *معنای متن: پژوهشی در علوم قرانی*. ترجمهٔ مرتضی کریمی نیا. تهران: طرح نو.

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

_____. (۱۳۸۰). *هایدگر و تاریخ هستی*. تهران: مرکز.

انوار، قاسم. (۱۳۷۷). *کلیات*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب، شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*. تهران: سخن.

حاج سید جوادی، کمال. (۱۳۷۷). *یادگار نامهٔ استاد دکتر خسرو فرشیدورد*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

قیس رازی، شمسالدین محمد. (۱۳۶۲). *المعجم فی معاییراشعار العجم*. تصحیح محمد قزوینی و کوشش محمد تقی مدرس رضوی. تهران: زوار.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۲). *جست‌وجو در تصوف*. تهران: امیر کبیر.
_____. (۱۳۶۶). *سیری در شعر فارسی*. تهران: زرین.
ساپیر، ادوارد. (۱۳۷۶). *زبان، درآمدی بر مطالعهٔ سخن گفتن*. ترجمهٔ علی محمد حق‌شناس. تهران: سروش.
سمرقندی، کمال الدین عبدالرزاق. (۱۹۴۶). *مطلع سعدین و مجمع بحرین*. به اهتمام محمد شفیع. لاهور: بی نا.
سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. تهران: هرمس.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
_____. (۱۳۷۶). *آئینه‌ای برای صداها*. تهران: سخن.
_____. (۱۳۸۷). *غزلیات شمس* . تهران: سخن.
قیس رازی ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۶۲)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح میرزا محمد بن عبدالوهاب قزوینی و محمدتقی مدرس رضوی. تهران: زوار.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.
صفوی، کورش. (۱۳۷۴). *از زبان‌شناسی به ادبیات، نظم*. تهران: چشمه.
_____. (۱۳۸۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات، شعر*. تهران: سوره.
ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه شناسی هنر*. تهران: نشر قصه.
عطار نیشابوری، فریدالدّین محمد. (۱۳۸۸). منطق‌الطیر. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
مرتضوی، منوچهر. (۱۳۷۹). *مسائل عصر ایلخانی*. تهران: آگاه.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. ج ۲. تهران: آگه.
منزوی، احمد. (۱۳۵۰). *فهرست نسخ‌های خطی فارسی*. ج ۳. تهران: مؤسسه فرهنگی منطقه.
مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۶۳). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیر کبیر.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (۵۶)، ۸۳-۹۸.
_____. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.
یار شاطر، احسان. (۱۳۳۴). شعر فارسی در عهد شاهرخ ، نیمهٔ اول قرن نهم یا آغار انحطاط در شعر فارسی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

یوسف عوده، امین. (۲۰۰۱). تجلیات الشعر الصوفی، قراءه فی الأحوال والمقامات. بیروت: المؤسسة العربیه للدراسات والنشر.

نیما یوشیج. (۱۳۶۸). دربارهٔ شعر وشاعری. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

References

Ahmadi, B. (1993). *Text Structure and Interpretation*. Tehran: Center. [In Persian]

_____. (2001). *Heidegger and the History of Existence*. Tehran: Center. [In Persian]

Anvar, Gh. (1998). *Generalities*. Edited by Master Nafisi. Tehran: Sanai. [In Persian]

Abu Zaid Hamed Nasr. (2001). *Meaning of the Text: A research in Quranic Sciences Translated by Morteza Kariminia*. Tehran: New Design. [In Persian]

Bakhtin, M. M. (1981). The Dialogic Imagination. Emerson & M. Holquist (Trans.). M. Holquist (Ed.). Austin TX: University of Texas Press.

Genett, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

Haj Seyed Javadi, K. (1998). *Memoirs of Professor Dr. Khosrow Farshidvard*. Tehran: Association of Cultural Works and Honors. [In Persian]

Homayi, J. (1992). *Rhetoric Techniques and Literary Crafts*. Tehran: Homa. [In Persian]

Mortazavi, M. (2000). Issues of the Patriarchal Era. Tehran: Agah. [In Persian]

Makarik, I. R. (2006). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Edited 2. Tehran: Agah. [In Persian]

Manzavi, A. (1971). *List of Persian Manuscripts*. Edited 3. Tehran: Regional Cultural Institute. [In Persian]

Molawi, Jalal-aldin. M. (1984). *Generalities of Shams*. Edited by Forouzanfar. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Namvar Motlagh, B. (2007). Transcripts of the Study of the Relations of one Text with other Texts. *Journal of Humanities*, (56), 83-98. [In Persian]

_____. (2011). *Introduction to Intertextuality*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2001). *In the Shadow of the Sun, Persian Poetry and Deconstruction in the Poetry of Rumi*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Razi, Sh. Q. (1983). *Dictionary in the Criteria of non-Arabic Poetry*. Edited by Mohammad Qazvini, by Mohammad Taghi Modarres Razavi. Tehran: Zavar. [In Persian]

Samarghandi, K. A. R. (1946). *Informed Saadin and the Bahrain Assembly*. By Mohammad Shafi. Lahore: Non. [In Persian]

Saussure, F. D. (1999). *General Linguistics Course*. Tehran: Hermes. [In Persian]

Shafiee Kadkani, M. R. (1989). *Poetry Music*. Tehran: Agah. [In Persian]

_____. (1997). *A Mirror for Voices*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

_____. (2008). *Ghazals of Shams Tabriz*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shamisa, S. (1993). *Generalities of Stylistics*. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Safavid, K. (1995). *From Linguistics to Literature, Order*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

_____. (2001). *From Linguistics to Literature, Poetry*. Tehran: Sura. [In Persian]

Short, M. (1996). *The Language of Poems, Play and Prose*. London: Logman.

Sapir, E. (1997). *Language, an Introduction to the Study of Speaking*. Translated by Ali Mohammad Haghshenas. Tehran: Soroush. [In Persian]

Yar Shater, E. (1955). *Persian Poetry in the Era of Shahrokh, the first half of the ninth century or the beginning of decline in Persian poetry*. Tehran: University of Tehran press. [In Persian]

Yusuf Odeh, A. (2001). *Manifestations of Sufi Poetry, Readings in the Current Situation and Positions*. Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing. [In Persian]

Yoshij, N. (1989). About Poetry by Poet Sirus Tahabaz. Tehran: Books of Time. [In Persian]

Zarrinkoob, A. (1983). *Search in Sufism*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

_____. (1987). *A Look at Persian Poetry*. Tehran: Zarrin. [In Persian]

Zimran, M. (2004). *An Introduction to Art Semiotics*. Tehran: Story Publishing. [In Persian]

استناد به این مقاله: جرک، مهنوش و عباسی، حبیب‌اله. (۱۴۰۲). بررسی تأثیرپذیری غزلیات قاسم انوار از غزلیات شمس با رویکرد بینامتنی. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۷ (۹۶)، ۷-۳۲. doi: 10.22054/LTR.2021.57851.3271

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.