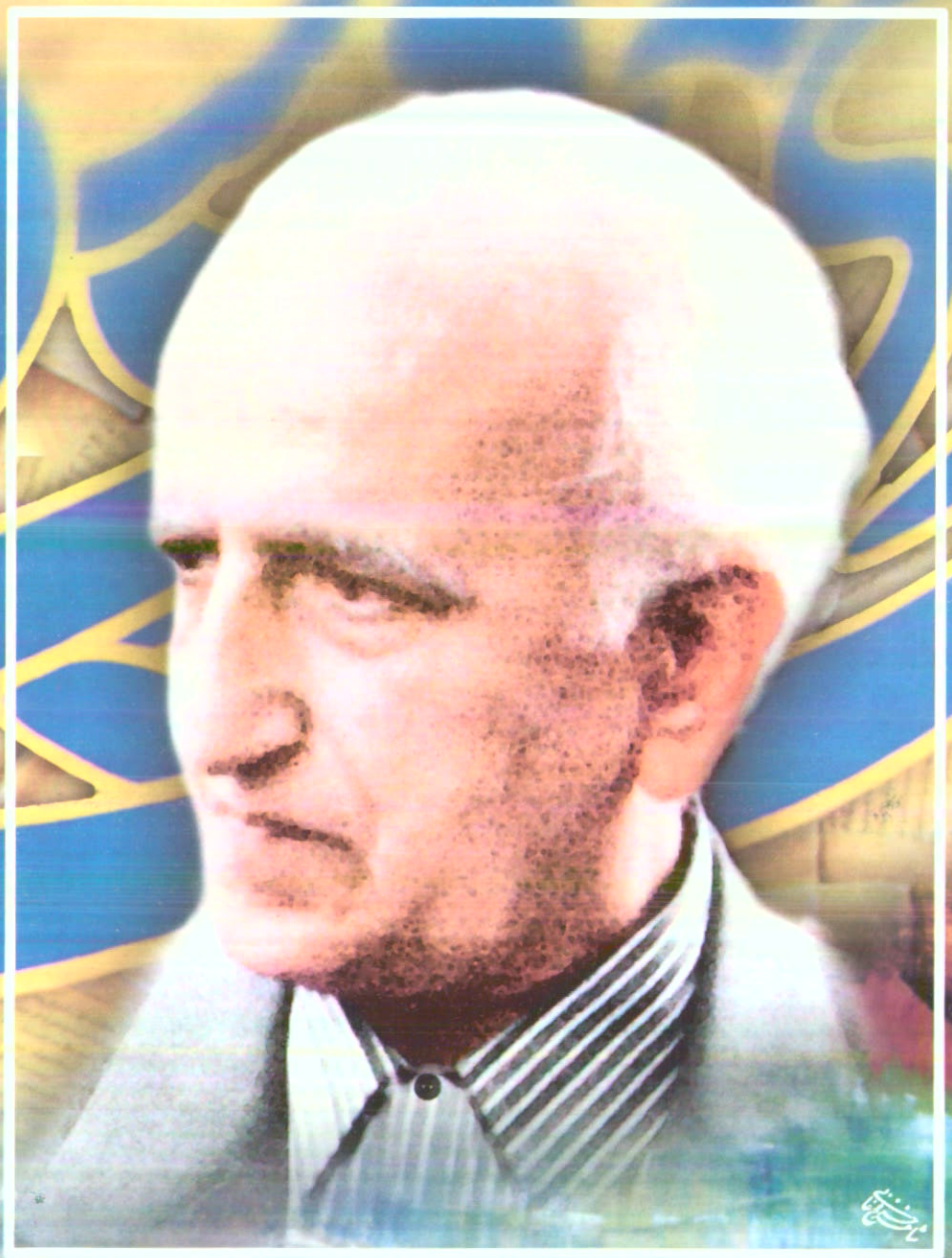
آموزش زبان و ادب فارسی

رشد ۶۱

سال شانزدهم - بهار ۱۳۸۱ - بها: ۲۰۰۰ ریال

ISSN 1606-9218



زندگی چیست عشق ورزیدن
زندگی را به عشق بخشیدن
زنده است آنکه عشق می ورزد
دل و جانش به عشق می ارزد

یادداشت سردبیر (ادبیات: زبان برتر صدن‌ها) ۲

میزگرد فرهنگ و ادب بومی در کتاب‌های درسی ۴

تأملات (۵) شعر ناکام؛ شاعران ناکام ۱۲ / دکتر محمدرضا سنگری

ویژگی‌های زبان سپهری ۱۸ / دکتر محمد ریحانی

روش‌های نقد و فهم متون ادبی معاصر ۲۶ / احمد عزتی‌پرور

نمودارها ۳۲ / غلامرضا عمرانی

از شعر و زبان حافظ، بیان برخی ویژگی‌های... ۳۷ / دکتر سیدجواد مرتضایی

یاد یاران (دکتر محمدجعفر محجوب) ۴۴ / دکتر حسن ذوالفقاری

کتاب‌شناسی زبان و ادبیات فارسی (صفیر سیمرغ) ۵۰ / محمود باقرپسند

سخنی درباره‌ی واژه‌ی تنبلیت ۵۸ / جعفر جوان‌بخت اول

دانشمند نبیه در تاریخ بیهقی ۶۰ / علی‌عسکر امامی

معلّمان شاعر و نویسنده ۶۲

یاد استاد ۶۴ / دکتر اسماعیل تاج‌بخش

دفتر انتشارات کمک آموزشی، این مجلّات را نیز منتشر می‌کند:

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش‌دبستان و دانش‌آموزان کلاس اول دبستان)

رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوم و سوم دبستان)

رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان چهارم و پنجم دبستان)

رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)

رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)

و مجلّات

رشد معلّم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی، آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی، آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی، آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلّم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)

مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیرداخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طراح گرافیک: شاهرخ خره‌غانی
هیأت تحریریه: دکتر علی محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر محمد غلام، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم‌پور مقدم
نشانی دفتر مجله: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۱۵۸۵
تلفن امور مشترکین
۸۸۲۱۸۸۶
تلفن دفتر مجله
۹ - ۸۸۲۱۱۶۱، داخلی ۲۴۱
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī
E.mail: Roshd-of@Yahoo.com

سال شانزدهم
بهار ۱۳۸۱ - تیراژ: ۱۰،۵۰۰ نسخه

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصّصان تعلیم و تربیت، ویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می‌پذیرد.

* مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دورهٔ متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد.
* مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم‌خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و...)
* مقالات حتّی‌الامکان حروف‌چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
* حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
* اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیشنهاد یا ضمیمه کردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
* پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
* نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
* مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
* اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
* معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
* هیأت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
* آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان با خود نویسنده یا مترجم است.
* مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
* اصل مقاله جهت بررسی به هیأت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
* مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

یادداشت سردبیر

ادبیّات؛ زبان برتر تمدّن‌ها

دیروز و هنوز و همیشه، ادبیّات، نه تنها ژرف‌ترین، عظیم‌ترین و انسان‌سازترین مضامین و مفاهیم را در خویش پرورده است که میان ملّت‌ها و تمدّن‌ها پل بسته و پیوند آفریده است.

ادبیّات تمدّن‌ساز است و تمدّن‌ها هرچه درخشان‌تر بوده‌اند، ادبیّاتی شکوهمندتر و تأثیرگذارتر داشته‌اند. ادبیّات ملّت‌ها، زبان و فرهنگ آن‌هاست که مرزهای جغرافیایی و تاریخی را در می‌نوردد و با دیگر ملّت‌ها سخن می‌گوید. امروز، ما ایرانی‌ها می‌توانیم مهابهاراتا و رامایانای هندی را که سه قرن قبل از میلاد سروده شده‌اند، بخوانیم، ایلیاد و اودیسه را دریابیم، سرود رولان، حماسه‌ی قرن یازدهم فرانسه را ادراک کنیم و در آیینه‌ی کمدی الهی دانته، پیوستگی فرهنگ خویش با ایتالیا را به تماشا بپردازیم.

همین اکنون، هر اروپایی و آسیایی و امریکایی می‌تواند به گستره‌ی شگفت شعر حافظ و جهان فراخ و بی‌کران مولانا گام بگذارد و عطشناکی روح خویش را با جرعه‌های زلال شعر آنان پاسخ گوید و مگر ترانه‌های فلسفی خیّام، بوستان و گلستان معطّر شیخ شیراز و غزل‌های نغز خواجه‌ی راز روزگاری زمزمه‌ی مردم آلمان، ملّاحان چینی و طوطیان شکّرشکن هندی نبوده است و در روزگار حاکمیّت رسانه‌های تصویری و شبکه‌های تار عنکبوتی (Web) باز همین ادبیّات و فرهنگ با زبانی که زبان همه‌ی دل‌ها و جان‌هاست با همگان سخن نمی‌گوید؟

گفت‌وگوی تمدّن‌ها شاید در هیچ قالبی به اندازه‌ی ادبیّات، از دیرباز تاکنون تحقّق نپذیرفته است. در همین چند سال اخیر، هزاران نسخه از مثنوی مولانا در امریکا به چاپ رسیده است که مشتاقان با شوری شیرین آن را می‌خوانند و به جهان حیرت‌آور مولانا گام می‌گذارند. درست در همین زمان، جوان ایرانی کلبه‌ی عموتم هریت بیچر استو امریکایی را می‌خواند و صد سال تنهایی مارکز و کیمیاگر پائولو کوئیلوی برزیلی را.

ممکن است ما زبان سیاست‌مداران ملّتی را نفهمیم و آن‌ها را نامحرم و بیگانه بدانیم، امّا زبان شاعران، نویسندگان و هنرمندان گذشته و اکنون آن‌ها را می‌فهمیم، با آن احساس یگانگی می‌کنیم و به رغم فاصله‌های جغرافیایی و تاریخی و زبانی، با آنان همراه و همدل می‌شویم.

شاعران و نویسندگان و هنرمندان، زبان بلیغ ملّت‌ها و حبل‌المتین جامعه‌ها و سرانگشتان معجزه‌گر وصل‌آفرین روزگارانند. ما با مطالعه‌ی گوته آلمان را می‌شناسیم، در آثار شکسپیر انگلستان را، در هوگو فرانسه را، در مطالعه‌ی آثار جان‌اشتاین بک، امریکا را و در داستان‌های تولستوی و چخوف، روسیّه را. همان‌گونه که غزل حافظ و مولانا و بوستان و گلستان سعدی تصویری روشن از منش و روش ایرانی را فراچشم خواننده قرار می‌دهد.

ادبیّات ملّت‌ها، بهانه‌ی یافتن زبان مشترک است. فرصت کشف یگانگی‌ها و پیوستگی‌ها و اگر ادبیّات را تکیه‌گاه اصلی گفت‌وگوی تمدّن‌ها قرار دهیم به بیراهه نرفته‌ایم.

هر تولید ادبی آیینه‌ای است برای تماشای بیشتر و بهتر انسان و جهان؛ آیینه‌ی کشف آیین‌ها و تمدّن‌ها. فرصتی است برای درنگ در فرهنگ‌ها، یافته‌ها و درک و کشف‌های انسان‌ها. این سفره‌ی سخاوت را همه میهمانند و هیچ‌کس برای ورود به این جغرافیای عظیم به روادید و شناسنامه و گذرنامه نیاز ندارد.

تاکنون شنیده‌اید که ملّتی یا حتّی دولتی معترض باشد که چرا ادبیّات ما را ترجمه کرده‌اید؟ یا شاکی و فریادگر که چرا از ادبیّات ما مُلهم شده‌اید یا بهره گرفته‌اید و فرهنگ خود را عمق و وسعت بخشیده‌اید؟

ادبیّات ملّت ها مرز نمی شناسد، اصلاً متعلّق به آن ملّت هم نیست، بلکه به انسانیّت تعلّق دارد و به همه ی نسل ها و عصرها و سرزمین ها.

درست است فردوسی ایرانی است، امّا شاهنامه را به این دلیل که فارسی است و پدیدآورنده ی آن ایرانی، نمی توان از ملّت های دیگر دریغ داشت. شناسنامه ی آثار ادبی را به نام همه ی جهانیان صادر کرده اند؛ همین است که تلاش امروز برخی ملّت ها برای انتصاب و انحصار شاعر، نویسنده، دانشمند و هنرمندی به خویش، چندان با توفیق و مقبولیّت همراه نیست. آنان که با هزار دلیل تاریخی و جغرافیایی می کوشند تا بزرگی را به سرزمینی کوچک محدود کنند، خود را کوچک کرده اند. بنابراین هرچند اندکی غریب و عجیب به نظر می رسد، امّا شاید درست این باشد که روزی ما ایرانیان بر مزار حافظ، بزرگداشت گوته را برگزار کنیم و مردم آلمان بر مزار گوته، بزرگداشت حافظ را. مگر گوته خود نمی گوید که در باغ سبز شعر حافظ، احساس بودن در کنار آب رکناباد و مصلّی را دارد و در گریز از جهنّم جهان امروز، بهشت سروده های حافظ را نشان می دهد و نغمه ی آسمانی شعرش را رفیق راه و تسلّی بخش دل و جان می داند و دیوان شرقی خویش را به تغزّل و دلدادگی و شیفتگی به حافظ اختصاص می دهد، آیا گوته و حافظ بهترین زبان مشترک دو ملّت ایران و آلمان نیستند؟

می بینیم که شناساندن فرهنگ، منش و بینش ما، از گذرگاه ادبیّات و هنر، بایسته ترین راه است. ما بهتر است به جای انتخاب هر زبانی برای گفت وگو با جهان، ادبیّات خود را معرّفی کنیم. ادبیّات ما ترجمان جان لطیف، قلب متبسّم، روح شکفته و هزارهزار پنجره ای است که برای گفت وگو و سلام به همسایه ها می گشاییم.

ادبیّات ما گواه آغوش گشوده، دست های گرم برای فشردن و چشم هایی برای سپاس و صلح و دوستی است. ادبیّات ما، ادبیّات گفت وگوست؛ گفت وگو با خود، خدا، خلقت و خلق. ادبیّات خود ساختن، با دیگران ساختن و جهانی بهتر و زیباتر ساختن است.

اگر می خواهیم ما را خوب تر بشناسند و «خوب» بشناسند، ادبیّات را به دیگران بیشتر و پرشتاب تر عرضه کنیم. ممکن است امروز جهان انگاره ای مبهم و تار از ما در ذهن داشته باشد. اگر تلاشی گسترده در شناساندن ادبیّات گذشته و امروز خویش را آغاز کنیم به تصحیح تصویر ذهنی انسان امروز از ایران و ایرانی کمک کرده ایم. به همین دلیل به «ترجمه» باید بیشتر اندیشید و فراورده های ادبی روزگار گذشته و امروز را ـ به ویژه امروز را ـ به ذهن و ضمیر و داوری جهان سپرد تا برخلاف تلقین ها و توهّم ها دریابند لطافت و حلاوت و سلامت روح ایرانی را در هیچ جای دیگر نمی توان یافت.

اینک باید پرسید در مقابل هر صد اثری که از دیگر زبان ها به فارسی ترجمه می شود یک اثر فارسی به دیگر زبان ها ترجمه می شود؟ آیا شایسته نیست کشور پیشتاز در گفت وگوی تمدّن ها، تمدّن ادبیّات و ادبیّات متمدّن و تمدّن آفرین خویش را گسترده تر و شایسته تر به جهانیان بشناساند؟

چنین باد

میزگرد فرهنگ

اشاره: به ابتکار و پیشنهاد گروه زبان و ادبیات فارسی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف و حمایت‌های رئیس محترم سازمان پژوهش مهندس جعفر علاقه‌مندان، طرح اولیّه‌ی تولید برنامه‌ی درسی فرهنگ و ادب بومی ایران آماده و در جلسه‌ای مرکب از دست‌اندرکاران این زمینه و نهادها و سازمان‌های ذی‌ربط چندی پیش تشکیل شد این جلسات همچنان ادامه دارد و مقرر شد دو برنامه‌ی کوتاه‌مدت و دراز مدت بدین منظور طراحی شود. اوّلین نشست مشترک، برای اطّلاع و بازخورد آن و آگاهی از نظرات خوانندگان محترم تقدیم می‌شود.

هیئت تحریریه

آقای دکتر سنگری

موضوع و محور اصلی بحث ما، فرهنگ و ادب بومی ایران است من ابتدا پیشینه موضوع را مطرح می‌کنم. ما قبلاً کتاب فرهنگ عامه را در چرخه‌ی آموزشی داشته‌ایم، البته نگاهی که در این کتاب در آن زمان وجود داشته با موضوعی که الآن قرار است ما در آن زمینه صحبت کنیم، متفاوت است.

ما در مجموعه آموزشی خودمان کتابی تحت‌عنوان جغرافیای استان‌ها داریم. طرح موضوع جغرافیا در استان‌های مختلف چندان مسئله‌ساز نیست دغدغه‌ی چندانی هم ایجاد نمی‌کند؛ مرزها، مرزهای زمینی، بیرونی و مادی است. امّا این‌جا مرزها فرهنگی است، با همه‌ی حساسیت‌هایی که در طرح آن‌ها وجود دارد همه‌ی ما می‌دانیم که آرام‌آرام فرهنگ‌های مهاجر و مهاجم دارند به فرهنگ‌ها تنه می‌زنند سیطره‌ی فرهنگ کلی کشور هم باعث می‌شود تا فرهنگ‌های بومی و ادب بومی به حاشیه رانده و کم‌کم به فراموشی سپرده شود. نسل امروز هم به دلیل نوع ارتباطی که دارد کم‌کم این‌ها را فراموش می‌کند، یعنی گذشته‌های خودشان را نمی‌شناسد. تلاشی هم درجهت شناساندن فرهنگ و ادب بومی به جد اتّفاق نیفتاده است. همان‌طور که مستحضر هستید، وجود جریان‌های اطّلاعاتی، جهان و از جمله جامعه‌ی ما را به سمت زبان واحد و نمادهای واحد می‌کشاند و این هم جای نگرانی دارد. برای طرح فرهنگ و ادب بومی ما در مجموعه‌ی گروه زبان و ادبیّات دفتر برنامه‌ریزی به بحث و بررسی موضوع پرداختیم و برنامه‌ای برای این کار تدارک دیدیم که تقدیم شده است. قبلاً در کتاب ادبیات پیش‌دانشگاهی فصلی را به ادبیات عامیانه اختصاص داده‌ایم و الآن در کتاب‌های جدیدی که برای دوره‌ی ابتدایی تألیف کرده‌ایم، به گونه‌ی ظریفی این مسأله را دیده‌ایم. یعنی سعی کرده‌ایم که تا حدی به فرهنگ و ادب بومی بپردازیم. مثلاً یک درس تحت عنوان درس آزاد در کتاب‌های جدید ابتدایی قرار دارد که نوشته نشده است. صفحه‌ی سفیدی است و دانش‌آموزان با هدایت معلّم خودشان سعی می‌کنند که بخشی از فرهنگ محلی خودشان را طرح بکنند. آن‌ها از چهره‌های محلّی خودشان طرح می‌کنند یا این آزادی را دارند که گوشه‌ای از شعر، نثر و فرهنگ خودشان را در آن‌جا بیاورند، کوشش کردیم که در درس‌های

مختلف کتاب‌های ابتدایی فضایی این چنین فراهم بیاوریم. مثلاً گاهی وقت‌ها یک ضرب‌المثل را مطرح می‌کنیم و می‌گوییم که در منطقه‌ی شما این ضرب‌المثل را چگونه به‌کار می‌برند تا دانش‌آموزان پیوند زبان فارسی را با فرهنگ و گویش منطقه‌ی خودشان دریابند یا مثلاً یک داستان مطرح می‌شود و می‌گوییم که در منطقه‌ی شما این داستان چگونه به‌کار می‌رود؟ چه تغییراتی در اجزای این داستان داده شده است؟ تا دانش‌آموزان این پیوندها را دریابند. تلاش‌های مختصر و کم‌رنگی در دوره‌ی ابتدایی اتفاق افتاده است. الآن بحث این است که این کار را چگونه می‌شود، در مجموعه آموزش و پرورش انجام داد. البته ما تا حدی از فعالیت‌ها در این زمینه بی‌خبر هستیم. چند سال قبل به فرهنگستان زبان و ادب فارسی گفتیم که اگر برای جمع‌آوری مجموعه‌ی واژگانی که در فرهنگ‌های محلّی ما وجود دارد تلاش شود، پشتوانه‌های بسیار خوبی برای واژه‌سازی خواهد بود. الآن خانواده‌ها به بچّه‌ها فارسی یاد می‌دهند، شاید بدبینانه تلقی بشود. ولی چه‌بسا یکی دو نسل دیگر بسیاری از بچه‌ها واژگان محلّی خودشان را نشناسند و کاملاً این فرهنگ‌ها مضمحل بشود.

اکنون پرسش این است که چه می‌توان کرد. ابعاد موضوع هم چون این‌جا نوشته شده است، دیگر نیاز نیست چندان تبیین و تحلیل شود.

آقای مهندس علاقه‌مندان

در واقع این بحث از یک نگاه دیگر هم مربوط به نقش‌های آموزش و پرورش است نقش‌هایی در آموزش و پرورش دارد. از آموزش و پرورش انتظار داریم که چند نقش اساسی ایفا کند. به یک معنا هنجار تولید می‌کند و این را ریشه‌دار می‌کند. به یک معنا هنجارهای اجتماعی را توسعه می‌دهد و به یک معنای ظریف و لطیف دیگر، بعضی از ناهنجاری‌ها را که شکل هنجار به خود گرفته‌اند ولی واقعاً ارزشی نیستند و همگانی شده ولی باید آن را پالایش کرد آن‌ها را پالایش بکند. ما مجموعه‌ای از هنجارها و ناهنجاری‌ها در خود فرهنگ محلی داریم یا در فرهنگ ملّی‌مان داریم که الزاماً همه‌ی آن‌چه که به کار می‌گیریم و عمومی هستند و شکل هنجار گرفته‌اند، ارزشی هم نیستند یعنی با ارزش‌ها، با آینده، با تحول هم‌راستا نیستند باید آن‌ها را اصلاح کرد.

بخشی از این هنجارهای بسیار با ارزش که در فرهنگ‌های قومی و محلی داریم در یک فرهنگ کلان‌تر با ورود انواع و اقسام فرهنگ‌های جدید اثر خود را از دست می‌دهند و از بین می‌روند. امّا بعضی حفظ می‌شوند و درواقع همان چیزهایی هستند که برای ورود به دنیای جدید باید رویشان پل بزنیم یعنی این ریشه‌ها را هم جریان سیل که می‌آید با خودش می‌برد. فی الواقع این دغدغه در وزارت آموزش و پرورش یا در سازمان ما وجود دارد که نسبت برنامه‌ی درسی با حفظ فرهنگ‌های محلّی روشن شود. این فرهنگ خیلی جاها امروز کارکرد دارد و اگر این کارکردها را بشود حفظ کرد، می‌شود قوام داد، شخصیت داد و هویت بخشید. این که چه‌طور ما باید به این مسأله نزدیک بشویم و چه‌طور می‌توانیم آن را حفظ بکنیم، پرسش ماست. سؤال این است که ما چه‌طور می‌توانیم وارد این قلمرو بشویم و چه‌طور می‌توانیم این قلمرو را با مشخصاتی که دارد، حفظ بکنیم.

آقای وکیلیان

در کشورهای مختلف در این زمینه کارهای بسیار زیادی انجام شده است، برای مثال: مجمع فولکلور (فولترول) کشور اسکاندیناوی بیش از ۵۰ سال است که تشکیل شده و فعالیت‌های بسیار زیادی دارد. فولکلور (فولترول) کشورهای آمریکا- مجمع یا کنگره قصه‌شناسی و تحقیقات قصه‌شناسی هستند و در این میان ما می‌بینیم متأسفانه یا خوشبختانه بعضی از کشورهای منطقه حوزه‌ی فارسی‌زبان در سال‌های اخیر بسیار فعّال بوده‌اند از جمله در تاجیکستان که الآن مجلّه‌ای منتشر می‌شود و حتّی کارهای بسیار زیادی انجام می‌شود. کردهای شمال عراق در این مدت کوتاه سه مجلّه در مورد فولکلور چاپ می‌کنند. در باکو و آذربایجان رشته‌های دانشگاهی فولکلور و فرهنگ مردم دارند و مجلات بسیاری به چاپ می‌رسانند. باز مسئله‌ای که بسیار تأسف‌انگیز است برای نمونه در سال ۲۰۰۳ م در آلمان و ژاپن و چند کشور دیگر مجمع و کنگره‌ی هزار و یک شب برگزار می‌شود و تا آن‌جایی که من اطّلاع دارم از ایران هیچ‌گونه پژوهش قابل توجهی که بتوانند افراد را در این مجمع دعوت بکنند، هنوز به عمل نیامده است. اما در زمینه‌ی کتاب‌های درسی، تمام این کشورهایی که مطرح شد کارهای بسیار زیادی انجام داده‌اند و در هر هفته در دبیرستان‌ها و دبستان‌ها کتاب‌هایی در زمینه فولکلور خوانده می‌شود. برای نمونه در کشور آلمان آخرین کاری که انجام گرفته برای مدارس و دبیرستان‌ها دو جلد کتاب هست، با عنوان «قصه‌های گریم نزد سایر ملل»، از جمله قصّه‌ی بز زنگوله پا از ایران در همین کتاب آمده و برای دانش‌آموزان دبیرستانی و دبستانی گفته می‌شود. چند سال پیش یکی از دوستان که از آمریکا آمده بود و کتاب قصّه‌ی مدرسه‌ها را آورد که یکی از قصّه‌ها همان قصّه‌ی چوپان دروغگو بود. من سؤال کردم که چیست؟ گفتند: که ما در مدارس هفته‌ای یکی دو ساعت درس قصّه و فولکلور داریم و نابستان‌ها به ما کتاب‌هایی می‌دهند که برویم مطالعه و بحث و بررسی کنیم. امیدوارم این نشست سرآغازی برای انجام کارهای انجام نشده باشد.

ادب بومی در کتاب‌های درسی

آقای دکتر ذوالفقاری

بنده گزارش کوتاهی از کتاب‌های درسی عرض بکنم هرچند تا به حال در کتاب‌های درسی کارهای انجام شده خیلی محدود است، ولی با این وجود قابل توجّه است. در کتاب‌های جدیدالتألیف فارسی دوره‌ی ابتدایی ۳۲ قصه و افسانه‌ی عامیانه آورده‌ایم. بدین‌ترتیب که در کتاب‌های اوّل تا چهارم در پایان هر فصل از کتاب یک روان‌خوانی در نظر گرفته شده که یکی از افسانه‌های رایج عامیانه یا بازنویسی داستان‌ها و افسانه‌های کهن است. در کتاب فارسی تخصصی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی هم فصلی داریم به‌عنوان ادبیات عامیانه که نمونه‌هایی از ادب عوام اعم از شعر و ترانه و اسطوره آمده است. در کتاب‌های درسی هم به‌طور پراکنده به بحث‌های مربوط به فرهنگ بومی پرداخته شده است.

خانم دکتر نعمت‌زاده

وقتی برنامه‌ی درسی و ملّی یکی از کشورها را بررسی می‌کردیم، یکی از بحث‌هایی که در قسمت اسطوره پیش‌بینی شده بود، مسئله استفاده از روش داستان storynet بود. نکته‌ی جالب این بود که به عنوان یک فعالیت کلاسی باید از داستان‌گویی استفاده شود و پیشنهاد کرده بود که بچه‌های بزرگ‌تر در کلاس برای بچه‌های کوچک‌تر قصّه بگویند، افراد خانواده که سنی از آن‌ها گذشته و قصه می‌دانند بیایند قصه بگویند، پدر و مادرها قصّه بگویند و بعد این نکته هم جالب بود که در درس فن‌آوری، اطلاعات داستان را ذخیره و به آن کلیدواژه می‌دادند. منظورم این است که در برنامه‌ی درسی ضمن وفاداری به ارزش‌های بومی سعی شده است بچّه‌ها با فرهنگ خودشان بیگانه نشوند. سازمان‌های فرهنگی وقتی که یک فکری مطرح می‌شود برای این‌که بگویند ما به آن وفاداریم، این قدر به آن وفادارانه عمل می‌کنند که ارزش واقعی خود را از دست می‌دهد! یعنی در خط افراط می‌افتند الآن باید مطرح شود، چه‌جوری و با چه مراحلی با چه پیش‌بینی‌هایی باید به این بحث پرداخت.

آقای میرشکرایی

ما باید یک سیاست‌گذاری در آموزش و پرورش و درکل کشور داشته باشیم که فرهنگ ملی‌مان را مطرح بکنیم. اگر بچه فهمید که فرهنگ ملی‌اش با ارزش است، به تمامی عناصر فرهنگ ملی توجّه می‌کند. به نظر من این که مادربزرگ قصّه بگوید حرکتی است که باید عمیق‌تر شود. یک راه‌حل عمده توجه به فرهنگ ملی در ابعاد وسیع آن است به نظر من وقتی ادب بومی را جدا مطرح می‌کنیم، بقیه اجزای فرهنگ را کم‌اهمیت تلقی کرده‌ایم. بنابراین یک نگاه کلی باید به فرهنگ ملی‌مان داشته باشیم و مانع پاره‌ای از تضادها باشیم.

ما در پژوهشکده‌ی مردم‌شناسی در سازمان میراث فرهنگی در سال‌های گذشته به میراث معنوی توجه کردیم. بخشی از میراث سرزمین‌مان که کمتر بدان توجه می‌شود تا می‌گویند میراث فرهنگی همه ذهن‌ها به طرف عالی‌قاپو، مسجد شیخ لطف‌الله و تخت‌جمشید می‌رود. طبعاً به فرهنگ محلی هم پرداخته‌ایم از جمله بازی‌ها که در سطح وسیعی قابل طرح است. ما از چوگان به عنوان یک بازی ملی شروع کردیم.

نکته‌ی دیگر توجه به فرهنگ ملی و ارزش‌های فرهنگ ملی است و مانع شدن از هرچه که در مقابل فرهنگ ملی است، مثلاً در کتاب تاریخ ما دقیقاً مواجه با این تضادها هستیم، یک‌جا ما از این فرهنگ‌ها اسم می‌آوریم، یک جا تاریخ ملّی را می‌گوییم.

آقای دکتر سنگری

تقاضا دارم درباره‌ی کلیت این موضوع و بودن یا نبودن این مسئله، استادان نظر بدهند.

آقای دکتر بلوک‌باشی

ما در دفتر پژوهش‌های فرهنگی سال‌هاست که این فکر را داریم و واقعاً دغدغه‌ای داریم برای دانش‌آموزان و جوانانمان در ایران که چه باید کرد. در یکی دو سال پیش هم جلسه‌ای داشتیم و این مسئله مطرح شد که اصولاً رسالت و وظیفه آموزش و پرورش در تهیّه کتب درسی آموزش خواندن و نوشتن نیست. چون اگر فقط بخواهیم به دانش‌آموز بگوییم که چگونه بخواند و چگونه بنویسد، این دور از فرهنگ ماست. آموزش ما و خواندن ما باید با فرهنگ همراه باشد در گذشته یک نظامی به نام نظام فرهنگ شفاهی داشتیم که در این نظام، فرهنگ شفاهیِ ما بسیار خوب منتقل می‌شد در جایگاه‌هایی که مردم جمع می‌شدند مثل زورخانه یا حمام یا قهوه‌خانه در آن‌جا فرهنگی را که در آن زندگی می‌کنیم و نیاکان ما زندگی می‌کردند توسط اشخاصی دانا دقیقاً منتقل می‌کردند به گروه مردمی که بیشتر بی‌سواد بودند ولی پس از آن که نظام مدرسی پیش آمد و نظام شفاهی آرام‌آرام منسوخ شد متأسفانه این انتقال فرهنگ با مشکل روبه‌رو شد و ما نتوانستیم فرهنگی که جوان و دانش‌آموز را بسازد که در فرهنگ خود زندگی بکند و به فرهنگ‌های دیگر هم‌نگرش داشته باشد جایگزین بکنیم. امروز مژده‌ی خوبی است که آموزش و پرورش می‌خواهد بررسی کند که در محتوای درسی دانش‌آموزان از فرهنگ سنتی و کهن چه چیزی را بگذارد تا هدف‌دار باشد گذاشتن چند تا قصه، چیستان، ضرب‌المثل هیچ چیز را حل نمی‌کند شما نیاز به متخصص و متفکّر دانا دارید.

آشنا کردن بچه‌ها با فرهنگ نیاکانی ما و گذشته

ما و چگونه به کار بردن آن فرهنگ برای ساختن شخصیت فرهنگی کودک خیلی اهمیت دارد و فقط آشنا کردن با فرهنگ گذشته مسئله نیست می شود به آن‌ها کتاب هم بدهیم و بگوییم که بخوان اما چگونه شخصیت فرهنگی بچه را بسازیم همان کارهایی که دیگران کردند در کشورهای اروپایی و امریکایی خانم مارگارت- پرفسور برندیک که شخصیت کودکان را با فرهنگ جامعه‌ای که در آن زندگی می کنند ساختند. ما باید این فکرها را در زیر هر ماده‌ی درسی و هر مطالبی که برای کتاب درسی انتخاب می کنیم بگنجانیم.

آقای احمد پناهی سمنانی

تبریک عرض می کنم بابت این قدمی که وزارت آموزش و پرورش برداشته است. خوش‌بختانه فرهنگ بومی ما ظرفیتی کافی برای تمام برداشت‌هایی که ما تصور کنیم دارد و می تواند غلبه کند بر دغدغه‌هایی که آقای مهندس اشاره کردند برخی هم در فهرست عنوان شده ولی به باور بنده تا ما تکلیف خودمان را با فرهنگ بومی‌مان و با فرهنگ ملّی که آقای شکرایی اشاره کردند روشن نکنیم شاید نتوانیم راه به جایی ببریم، الان شاید بیش از نزدیک به ۸۰ تا ۱۰۰ سال می گذرد که به مقوله‌ای به نام فرهنگ عامه و فرهنگ مردم یا فرهنگ توده علاقه نشان داده‌ایم ولی هنوز در هیچ‌زمان نتوانسته‌ایم یک سازمان، یک متولی پویا و قدرت‌مندی که بتواند واقعاً تکلیف خودش را با فرهنگ عامه روشن کند داشته باشیم.

عقیده دارم که اگر بتوانیم واقعاً این فکر را در نهادهای مسئول خودمان به ویژه مقامات برنامه‌ریز خودمان جا بیندازیم که نهادی را برای فرهنگ ملّی تعریف بکنند تا همه‌ی اجزای فرهنگ ملّی را تکلیف مملکت را تکلیف- مردم پژوهش گر را و همه‌ی برنامه‌ریزی‌های ما را با این فرهنگ روشن کنند کار بزرگی کرده‌ایم. این فرهنگ ظرفیت دارد برای این که ما بخواهیم تدریس کنیم. این فرهنگ ظرفیت دارد که ما را در مقابل تهاجم فرهنگی بیگانه حفظ بکند.

آقای مظاهری

من تشکر می کنم به نوبه‌ی خودم از حسن نگاهی که به مقوله‌ی مهم فرهنگی شده است. من در واحد فرهنگ مردم در بخش تحقیقات صدا و سیما، که یادگار مرحوم انجوی شیرازی است، کار می کنم. اعم نکاتی که اشاره شد شاید همان شاخص‌هایی است که بنده هم یادداشت کرده بودم، من فکر می کنم که این کار سامان نمی گیرد مگر به تصحیح طرز تلقی‌ها. نوع نگاه به مفاهیم فرهنگی خاص فولکلوریک. با تأکید بر فرهنگ ملّی که از یک حساسیّت خاصّی برخوردار است. کم‌کم من خودم به این باور رسیده‌ام که مثل این که این استدلالی که در مباحث علمی آکادمیک فرهنگ‌شناسی هست که پدیده‌های فرهنگی در یک رهگذار اجتماعی جبراً به یک مرحله‌ی نابودی می‌رسند مثل این که سخن مقبولی است چون به نظر می‌رسد که بسیاری از این پدیده‌های فرهنگی که الان هم ما داعیه داریم که آن‌ها را بایستی زنده کنیم و به جامعه منعکس کنیم در حال نابودی است.

بایستی اول مشکل موضع و نوع نگاه و طرز تلقی حل شود. این معضل کلان است اما این جا می خواهیم شاخص‌هایی را به دست آوریم که این حساسیت خوبی است. برای نسل جوان و بچه‌های آینده‌ی ما چون خودمان هم به دلیل فاصله نسل که حادث شده و نوع امکانات الکترونیکی نوین با بچه‌هایمان مشکل داریم. برای انتقال پیام‌های خاصی که در حیطه خانواده خودمان است یعنی یک مفهومی را که من به آن ایمان دارم و به آن عشق می‌ورزم مشکل دارم در انتقال آن به دختر و پسرم. اگر در سطح کلان تعمیم دهم این یک مشکل اجتماعی است که یک برنامه‌ریزی اساسی و مبنایی برای آن باید صورت بگیرد. در کتاب‌های درسی پیشین دوران دبستان و دبیرستان یک تعداد ضرب‌المثل یک تعداد قصه از ادبیات عامیانه ما منعکس کرده بودند. فرهنگ عامه‌ی ایران مثل همه‌ی فرهنگ‌های عامیانه جهان مشتمل بر بخش مادی و معنوی است بلکه با شاخه‌ها و زوائد بسیار قوی‌تر که ما به آن بالیده‌ایم و ادبیات رسمی ما هم به آن بالیده است ما در تحقیقات و تفحصات در ادبیات رسمی خودمان هم برایمان محرز شده است که مولانا با آن قامت بلند که ایستاده است قصه‌های عامیانه را منعکس کرده است پس اگر بخواهیم این قسمت را برداریم باید دو شاخص را در نظر بگیریم یکی این که این‌ها بخشی از رویکردهای بسیار دراماتیک و گزنده هستند. دوم این که باور امروز این است که هیچ پدیده فرهنگی رخ نداده است و در جامعه منجلی نشده است و دوام نیافته است الا آن که یک خاصیت در جامعه هم برای شکل گیری آن و هم برای تداومش وجود داشته است. بنابراین آن‌هایی را می بایست انتخاب کنیم که به درد نسل های آینده ما می خورند و آن‌ها را با فرهنگ ملی ایران آشنا می کنند.

آقای دکتر خوشنویس

وقتی به سمت عصر جهانی شدن می‌رویم فرهنگ‌های بومی یا محلی و یا سنّتی به کار برده شده که هر کدام یک تعابیر و تفاسیر و دایره‌ای دارد که باید دقیق به کار برده شود. همه‌ی این‌ها در عصر جهانی شدن تحت مخاطره قرار می گیرد.

این گسترش آن‌قدر زیاد است که فرهنگ‌های بومی را به مخاطره می‌افکنند. خوب سال‌هاست که این‌ها مطرح است و در ایران هم گفته شده اما گوش شنوا مثل بقیه مسایل نبوده است. ما قاعدتاً

در مسایل کشوری‌مان عادت کرده‌ایم که با حس لامسه فقط کار کنیم یعنی چیزی را که لمس می‌کنیم فقط قبول کنیم. این دیر باور کردن باعث می‌شود که همیشه سیل ما را می‌گیرد و از آن سیل می‌خواهیم بواش بواش بیرون بیاییم با هزینه بیشتر و با تلفات بیشتر. باید در مقابل هجوم ایستادگی کرد و بهترین و درست‌ترین راه‌حل آن هم همین تقویت فرهنگ‌های بومی و ملّی کشورهای مختلف هست که دارند انجام می‌دهند نمونه‌اش فرانسوی‌ها می‌بینید که در مقابل هجوم فرهنگ‌های آمریکایی چه‌قدر مقابله می‌کنند در کانادا با تنوع فرهنگی که در آن‌جا وجود دارد شما می‌بینید که در مقابل این تنوع فرهنگی چه سیاست‌هایی را دنبال می‌کنند امّا هیچ جای دنیا را خودم سراغ ندارم که سیاستمداران و مردمانشان با این رسانه‌هایی که هجوم آوردند با هم ییل و کلنگ بردارند و بروند تخریب کنند. مثال می‌زنم سال ۶۲ بود که آقای خاتمی رفته بودند ارشاد از ما خواسته بودند برویم آرشیو ملّی ایران را سامان بدهیم. کلمه ملّی آن را با تیغ بریده بودند من رفتم روز اوّل این را نوشتم و گذاشتم آن‌جا گفتند که آقا این نباید باشد گفتیم چرا گفتند این خلاف است گفتم کسی بیاید آئین‌نامه، دستورالعملی چیزی بگوید که بابا این خلاف است سربرگ چاپ کردیم و در مکاتبات بین‌المللی وارد کردیم هیچ‌کس هم تا امروز نیامد به ما بگوید که در آن روز تو خلاف کردی همچنین در احیای قهوه‌خانه‌های سنتی با یک مقیاس دقیق سنتی از روی عکس‌ها و سندهای مطالعاتی دوره‌ی صفوی در چارچوب یک طرح بسیار جامع مردم‌شناسی و معماری انجام شد وقتی زورخانه درست می‌کنیم دنبال ورزش کارش هم باید باشیم تا ورزش بکند رفتیم گفتیم که کسی باید شاهنامه‌خوانی بکند سخنور باشد نقّال‌های توانا و زبردست باید داشته باشیم. هرچه گفتیم کسی را پیدا نکردیم شاهنامه بخواند در این تهران به این بزرگی گشتیم دیدیم یک نفر نقّال شده رفتگر و باغچه آب می‌دهد رفتیم و خواهش کردیم آوردیمش گفتیم شاهنامه بخوان و او هم خوش‌حال شد و گفت کسی توی این سال‌ها از من نخواسته شاهنامه بخوانم و ممنوع است گفتیم کجا ممنوع است؟ قهوه‌خانه را درست کردیم و نشستیم در آن‌جا تا کسی بیاید و ما را بگیرد ولی کسی نیامد. کسی به حرف‌های ما گوش نمی‌کند چون غربی‌ها گفتند در عصر جهانی شدن فرهنگ‌های بومی را باید احیا کنیم ما هم قضیه را مطرح کنیم چند روز پیش سمیناری در قطر تشکیل شد به نام مالکیت معنوی در این سمینار بحث شد اگر کتابی یا چیزی داشته باشید یا راجع به چیزهای سنتی باید کنوانسیونی باشد تا آن را حمایت کند مثلاً در ایران ما طرح فرش داریم فرش ما را چینی‌ها بردند. پاکستانی‌ها بردند و دارند کار می‌کنند شما با این که عضو این‌جا باشید می‌توانید اجازه ندهید که به طرح سنتی شما به خاطر درآمد تجاری دست ببرند. همه‌ی این‌ها نشان می‌دهد که ما باید وارد این جریانات بین‌المللی شویم و بچّه‌های خودمان را وارد این قضایا کنیم و البتّه به طور سیستماتیک نه پراکنده این که آموزش و پرورش خودش بیاید بیفتد دنبال این که تمام این مملکت را بگردد و شروع کند به گردآوری کردن که ممکن نیست در یک طرح ملّی به آن پرداخت باید سیاستگذاری و سازمان‌دهی کنیم. اوّلین قدم نوشتن طرح ملّی است اگر اشتباه برویم دیگر نمی‌شود وارد شد و قضیه را مطرح کرد در قالب این طرح ملّی باید با نگاه ملّی تدوین شود. مسیر گردآوری این اطلاّعات و آمار را باید ببینیم به چه معنی است چه نوع کاربردی را در کتاب درسی باید عرضه کنیم یعنی سیاست ما قبلش این است که آیا می‌خواهیم دانش‌آموز سیستانی را نسبت به فرهنگ خودش آگاه کنیم دو تا شیوه دارد اگر قرار است هرکس در هر جایی که هست به وضعیت خودش مطلع کنیم برنامه‌ریزی دیگری را می‌طلبد ولی اگر قرار است که به عنوان یک کل به هم پیوسته این سرزمین را نگاه کنیم موجب خساراتی نشویم که از نظر همبستگی ملّی برای ما مشکلاتی را پیش بیاورد.

نگاه دیگری که باید اتّفاق بیفتد این است که دانش‌آموز آذربایجانی ما بایستی تنگه‌ی هرمز را بشناسد و از آداب و رسوم قشمی خبردار باشد و قشمی هم از دانش‌آموز خراسانی مطلع باشد. وقتی دانش‌آموز نداند که این سه تا جزیره کجاست اگر فردا حمله بشود شما چه حس ملّی را می‌توانید در این فرد بیانگیزید.

دکتر رضایی

در کشور ما به لحاظ تنوع فرهنگی و قومی باید مشترکات استخراج شود. اگر ما بخواهیم آن چیزی را که برای خودمان ارزش است فرهنگ ملّی قلمداد کنیم ممکن است ادیان دیگری باشند که آن چیز برایشان ضد ارزش باشد یا بر عکس. تنها چیزی که ما را به هم متّحد می‌کند به صورت محکم و استوار یکی فرهنگ ملّی ما و فرهنگ بومی ما که اسلام با گذاشتن بعضی از آن اختلاف‌هایی که بین فرقه‌های اسلامی است و تأکید رو فرهنگ ملّی خیلی مهم است و تاریخ ایران از پیش از اسلام تا به امروز می‌دانید که حرکت‌هایی است در بعضی از کشورهای همسایه که این‌ها می‌خواهند خیلی از ارزش‌های ما را نادیده بگیرند و بعضی از آن‌ها را حتّی به خودشان نسبت می‌دهد سایتی است در اینترنت یک کسی از ترکیه الواحی که در ایران به زبان ایلامی به زبان اوراتی بود، همه را ترکی می‌داند و می‌گوید اصلاً زبان ایلامی و اوراتی وجود نداشته الان حرکت‌هایی دارد انجام می‌گیرد که می‌خواهد مملکت را از هم بپاشانند و متأسفانه در خود کشور ما هم دارد این کار انجام می‌شود کتابی چاپ شده به چاپ سوم و چهارم هم رسیده که همه فرهنگ ما و تاریخ تمدن ما را نه تنها زیر سؤال برده بلکه به صورت توهین‌آمیز آن‌ها را انکار کرده و به خیلی از بزرگان ما ناسزا گفته از همین آقا صدا و سیما دعوت کرده و با او مصاحبه کردند و از او تشکر کردند و قول گرفتند که باز هم بیاید و صحبت کند. او می‌گوید ما اصلاً قوم ایرانی نداشتیم این‌ها قوم وحشی بودند. در مورد برآمدن هخامنشیان به زبان ترکی آذری ترجمه شده و در ترکیه با تیراژ بالا توزیع شده او می‌گوید که قوم پارسی که هخامنشیان از آن‌ها بودند خیلی خدمت کردند کلمه‌ی پارسی با پارس سگ ارتباط دارد به قوم مهاجر وحشی و بی‌تمدن پارسی می‌گفتند و به بزرگان امروز توهین کرده حتّی گفته که هخامنشیان را یهودیان سر کار آوردند که بتواند آن‌ها را از اسارت نجات دهد به هر حال باید روی فرهنگ ملّی خیلی کار شود و بعد وقتی که مشترکات شناسایی شد، می‌شود به صورت ملّی در کتاب‌های درسی به گونه‌ای گنجانده شود که همه‌ی افراد با آن آشنا شوند یکی

هم به صورت منطقه‌ای هر منطقه تا حدی آشنایی داشته باشد که فرهنگ بومی خود را در هر منطقه‌ای تسریع دهد و هر کاری که صورت می‌گیرد حتماً باید از اقلیت‌های هم‌قومی، هم دینی و هم‌زبانی نظرخواهی شود.

خانم وزیرنیا

زبان میخی هم داریم بخشی از تلاش‌ها برای زنده کردن زبان بومی مبارزه کردن با زبان میخی است. ضرورت هم از زاویه دیگری مطرح کنم بعضی از این‌ها به دلیل این که عناصر فرهنگ بومی کمیسیونهایشان دیگر موجود نیستند از بین می‌روند بعضی از این موجودند ولی ما آن‌ها را برنامه‌ریزی برایشان نمی‌کنیم این چهره‌ها و این رویدادها که در ادب و فرهنگ دینی می‌آیند ریشه‌های جهانی دارند یکی از شواهد همین تدوین کتاب داستان‌هاست این‌ها نیازهای روحی بشر است در طول تاریخ اعم از چینی و اروپایی و هندی و... طرح آن‌ها به دو لحاظ ضرورت دارد هم بومی است هم به یک نیاز جهانی پاسخ می‌دهد. آن رستمی که یادش ما را به گریه می‌اندازد علتش این است که در اعماق ذهن و روان همه‌ی افراد در کل جهان در طول تاریخ موجودی تولید کرده که این موجود ۸ ویژگی دارد درتمام فرهنگ‌های دنیا مشترک است حدیث عشق است حدیث مرگ، حدیث زندگی و... این‌ها در اعماق روح نوع انسان است اگر به آن پاسخ ندهند انسان برای این‌ها اسطوره‌های تهی از حقیقت و فاسد می‌سازد که این اسطوره‌ها همان‌هایی هستند که رسانه‌های جهانی دارند تولید می‌کنند و به ما تحویل می‌دهند. مسئله دیگر از دیدگاه تقابل فرهنگ شفاهی و کتبی است. این‌ها باید جایگاهشان در فرهنگ کتبی ما مشخص شوند و مکان و میزان برایشان در نظر بگیرید امّا ضمن این که تأکید می‌کنم بر نقش ویژه فرهنگ بومی در حوزه ادب این مسئله کمی کلان‌تر باید دیده شود یعنی این که ما یادمان باشد که در مقابل تأثیری که غربی‌ها داشتند ما تعزیه داریم. مینیاتوری خاص خودمان داریم نقّاشی قهوه‌خانه داریم یا چیزهایی که می‌تواند مفهوم فرهنگ بومی را در شکل مکان خود مطرح بکند. ضمناً دنبال تضادها هم نباشیم در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که تضادهایمان را بیابیم، با تضادهایمان آشتی کنیم اسطوره‌های عقلانی بیاید در مقابل غیرعقلانی؛ بومی در مقابل جهانی... شفاهی در مقابل کتبی و همه‌ی این مجموعه را باید در کنار هم ببینیم تا به نیازهایی که امروزه در عین جهانی بودن نیازمند به این است که بومی هم باشد پاسخ بدهیم.

آقای میرشکرایی

این کلمه بومی که این‌جا گفته می‌شود باید روشن‌تر بیان شود ما تصور می‌کنیم که در بعضی گفتارها از واژه‌ی «بومی» استنباط ملّی می‌شود و در بعضی از گفتارها استنباط منطقه‌ای به معنی زیرمجموعه ملّی می‌شد. البتّه هر دو لازم است یعنی ما باید در کتاب‌های درسی‌مان هم به فرهنگ ملّی به عنوان اصل بپردازیم و بعد به زیرمجموعه فرهنگ ملّی برسیم و پیوندهای آن‌ها را با هم نه جدایی‌های آن‌ها با هم‌دیگر را مطرح کنیم باید بدانیم که در بومی، بوم به معنی یک سرزمین کوچک‌تر است.

دکتر یلوک‌باشی

ما باید به وجوه مشترک فرهنگی برسیم ما یک فرهنگ گسترده قومی داریم و یک فرهنگ ملّی. البتّه کار وزارت آموزش و پرورش عرضه‌ی تعریف فرهنگ‌های قومی و بومی نیست. سازمان‌هایی که کارشان در این زمینه است باید این تعریف را بدهند ما مشترکات قومی را که یک‌جا همه به کار می‌بریم فرهنگ ملّی می‌نامیم. بحث فعلاً این است که محتوای کتب درسی چه باید باشد و ما معتقدیم که بچّه‌های ما باید نظام‌های اجتماعی ما را در جامعه‌های مختلف بشناسند. مانند نظام عشایری، ایلی، روستایی و شهری. باید بدانند این نظام‌ها چه نوع فرهنگی دارند چه دانش‌ها و چه ادبیاتی از این‌ها برآمده است؟ این‌ها باید برای بچّه‌ها در طول سال تحصیلی روشن شود ما نمی‌توانیم تمام عناصر فرهنگی را از جامعه جدا و تحقیق کنیم و به بچّه تحویل دهیم این مثل این می‌ماند که یکی از اعضای بدن را جدا کنیم. اعضای بدن با یک سیستم کار می‌کند ترانه‌ها، قصّه‌ها، بازی‌ها همه با هم هستند بعضی‌ها می‌آیند روی قصّه‌های یک منطقه محدود کار می‌کنند از روی این قصّه به نظام عقیدتی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی آن منطقه می‌رسند. ما باید این چیزها را به بچّه‌ها بدهیم که آن‌ها بفهمند سال‌ها مردم ما در این نظام فکری بودند و زندگی می‌کردند و امروز هم همین طور است موقعی که اشاره کردند که زن در قصّه‌های بومی یا محلّی ما آن پایگاه را ندارند ما نباید با ملاک حال جامعه بسنجیم با ملاکی که قرن‌ها زندگی کرده و راضی بوده باید سنجیده شود. این اشتباه است که با دیدگاه غربی بگوییم که به زن ظلم شده است.

پیشنهاد من این است که فرهنگ مناطق خیلی سریع گردآوری شود. سؤال من این است که آیا می‌شود جزواتی را تهیّه کرده در هر استانی با نظارت آن‌ها و یک مرکز سیاست‌گذاری مورد استفاده دانش‌آموزان قرار گیرد. آیا می‌شود این اتّفاق حداقل در ۶ ماه آینده به وقوع بپیوندد؟

دکتر سنگری

ما در اندیشه‌ی حفظ فرهنگ ملّی هستیم و روشن کردن نسبت فرهنگ بومی با فرهنگ ملّی سؤال ما این است اولاً چگونه می‌شود این را حفظ کرد چگونه می‌شود این را سامان داد و با چه شیوه‌ای می‌شود آن را مطرح کرد. پرسش‌های جدی ما در این نشست همین است.

آقای وکیلیان

من تصور می‌کنم با یک یا دو جلسه به تمام اهداف نمی‌رسیم چون گذشته‌ی ما در این مسایل تیره و تار است. ما اوّل باید بفهمیم که چه کارهایی را انجام نداده‌ایم برای مثال دوستان فرمودند مردم از شاهنامه‌خوانی بری بودند خوب باید ببینیم ریشه‌ی آن چیست. رضاشاه برای این‌که عشایر را بخواهد سرکوب بکند شاهنامه‌خوانی را در عشایر ممنوع کرد. بعد از گذشت سال‌ها اثرش وجود دارد و متأسفانه در آستانه انقلاب اسلامی بعضی از مدیران ناآگاه این کارها را به نحو دیگری انجام می‌دادند که ذکر آن شاید بد نباشد اوّلین مدیر یکی از انتشاراتی‌ها پنج هزار نسخه کتاب مردم و قهرمانان شاهنامه را

که در انبارها موجود بود بدون هیچ مشورتی دستور داد خمیر کنند او معتقد بود ما انقلاب نکردیم که شاهنامه بخوانیم. چند سال پیش در مورد زبان‌های جهان زیر پوشش سازمان ملل یک بررسی انجام شد و زبان‌ها را تقسیم‌بندی کردند و زبان ترکی سومین یا پنجمین زبان دنیا شناخته شد، و زبان فارسی سی و هفتمین شاخه زبان عربی! این‌ها چیزی نیست جز سهل‌انگاری‌های ما. کسانی که الان دارند قلم می‌زنند در مورد کودکان ما آیا آن‌ها راه صحیح می‌روند. آن‌ها هم باید مراقب باشند.

در یکی از کنگره‌ها که در ایران تشکیل شد یکی از شرکت‌کنندگان امریکایی ملتمسانه به کسانی که در این کنگره حضور داشتند مخصوصاً جهان سوم می‌گفتند ما چیزهایی را داشتیم که در انتقال فرهنگ سنتی به فرهنگ مدرن از دست دادیم. شما درحال این گذار و انتقال هستید سعی کنید شما از دست ندهید. روزی می‌رسد که افسوس خواهید خورد.

دکتر مجاهدی

از منظر فلسفه آموزش و پرورش می‌خواستم در این زمینه توضیح بدهم و آن این که آموزش و پرورش با این موضوع چه کار می‌خواهد بکند؟ چند نکته را فقط به عنوان نکات اولیه مطرح می‌کنم. به هر حال این نکاتی که مطرح شد نکاتی است که پیش‌فرض‌های فوق‌العاده سنگین و سنبری دارد که در عرصه آموزش و پرورش نمی‌توان آن‌ها را کشف کرد. قاعدتاً آموزش و پرورش باید از پژوهش‌های صورت گرفته استفاده کند منتها آموزش و پرورش نمی‌تواند از این پژوهش‌ها فوری استفاده کند مگر این که یکی دو تا پالایش اصولی و مبنایی با خودش کرده باشد یعنی دو سه تا تصمیم اساسی با خودش گرفته باشد. نخست آن‌که با کلیت برنامه‌ریزی درسی با یک نگرش اصلاحی چه کار باید بکند؟ مسئله ما به هیچ‌وجه افزودن یک متن به متون آموزشی نیست. من گمان می‌کنم که همین مواد آموزشی موجود در تأثیرگذاری مورد تردید جدی می‌توانند قرار بگیرند یعنی مثلاً ما اگر کتاب بینش اسلامی داریم یا تاریخ داریم یا همین کتاب ادبیات چه قدر توانسته‌اند به آن نقشی که از پیش تعیین شده بود عمل کنند. بحث این که بچّه‌ها باید بدانند که با چه فرهنگی زندگی کردند مهم است ولی برنامه‌ریزی درسی در آموزش و پرورش اوّل باید کارآمدی خودش را در یک سطحی ارتقا دهد تا بتواند به مسایل جدید بپردازد و به نحو کارکردی وارد آموزش عمومی کند. ارتباط طولی و عرضی مواد آموزشی و درسی باید لحاظ شود و این امکان ندارد اتّفاق بیفتد مگر این که محور برنامه‌ریزی درسی روشن شود حرکتی که در حاشیه در آموزش و پرورش و در این سازمان قرار است صورت بگیرد برای برنامه‌ریزی درسی همگرا باید فوق‌العاده جدّی گرفته شود و این برنامه‌ریزی اتّفاق نمی‌افتد مگر این که محور این همگرایی تعیین شود. ما در دوران گذار به سر می‌بریم با همه مشکلاتی که یک کشور فوق‌العاده سنتی و به صورت کهن انقلابی با انواع و اقسام باورهای اوّلیه ایدئولوژیک و خصوصاً با بار دینی و از این قبیل در دوران گذار می‌تواند داشته باشد یعنی بحران‌هایی که لایه بر لایه همدیگر را تشدید می‌کنند. خوب این که ما در دوران گذار به سر می‌بریم من گمان نمی‌کنم چیز پنهانی باشد مسئله این است که می‌خواهیم به عنوان نهاد آموزش و پرورش چه کار کنیم. دوران گذار بحران‌های پیچیده‌ای را فراروی ما نهاده با موضع‌گیری خاصی درباره ماهیت دوران گذار نسبت به مدرسه محور پرورش عقلانیت می‌تواند محور آن برنامه‌ریزی درسی همگرا در آموزش و پرورش باشد یعنی می‌شود پرورش عقلانیت یا پرورش قوه‌ی تفکّر را در کانون قرار داد و همه‌ی برنامه‌های درسی را در گرد آن سامان داد و برنامه‌ریزی کرد. اگر این را صرفاً به صورت مفروض موقت استعجالی، یا زودگذر بگیریم می‌شود بحث را ادامه دهیم. این پیشنهاد فعلاً به صورت یک طرح مسئله است نه به عنوان طرح پژوهشی صورت‌بندی شده. یک حسّ غربت در دوران گذاری که به سر می‌بریم وجود دارد همه‌ی نهادهای فرهنگی کشور ما متأثر است از موج جهانی سازی که کاملاً دامن ما را هم گرفته است و ما متوجّه عرصه‌ی سنت شده‌ایم و می‌خواهیم یک جوری آن را احیا کنیم.

قصد داریم در این دوران گذار به نحوی عنصر سنت را تقدیس کنیم یا حفظ کنیم یا رگه‌هایی از آن را نگه داریم. باید کاملاً با آن نقّادانه برخورد کرد مختصات این پیشنهاد را باید در یک چنین زمینه‌ای مطرح کرد اگر با این صورت‌بندی فی‌الجمله توافقی بشود داشت با رویکرد پرورش تفکر یا پرورش عقلانیت با یک برداشت خاصی از دوران گذار می‌تواند محور بحثی همگرا در عرصه آموزش و پرورش ما باشد اساساً چه مجال و جایی برای روی آوردن به فرهنگ عامه و ترویج و احیای آن و تغلیظ آن باقی می‌ماند به نظر بنده از منظر آموزش و پرورش صورت مسئله باید این باشد یعنی آموزش و پرورش در این فضای محیطی و در این زمینه‌ای که به سر می‌برد و با نقش

خاصی که به عنوان یک نهاد مدرن دارد می‌خواهد با تغلیظ فرهنگ عامه یا با تغلیظ وجوهی از سنت چه کار کند پرسش این است که آیا رانده شدن فرهنگ عامه یا فرهنگ بومی یا هر تعبیر دیگر مبتنی بر عزم و تصمیمی بوده یعنی یک عده تصمیم گرفته‌اند که آن را به حاشیه برانند یا بر اساس یک روال طبیعی که یک جامعه دارد طی می‌کند اتفاقاتی می‌افتد و چیزهای فاقد کارکرد می‌شود یا چیزهایی به حاشیه می‌رود و یک چیزهایی به متن می‌آید. این اتّفاق طبیعی است که دارد می‌افتد شاید شما بگویید که بیماری هم طبیعی به وجود می‌آید بله ولی باید بیماری را درمان کرد. امّا باید فهمید که اگر یک اتّفاقی به طور طبیعی دارد در جامعه می‌افتد خوب موضع‌گیری ما در مقابل آن متفاوت است یا وقتی که بگوییم یک پدیده‌ای اجباری و با یک سرمایه‌گذاری اتّفاق می‌افتد معنی آن این است که

توطئه‌ای انگار پشت این ماجرا است من گمان می‌کنم که این اتّفاق به طور طبیعی در کشور ما مثل کشورهای دیگری که در دوران گذار قرار گرفتند می‌افتد پیشنهاد عملی بنده در گام اوّل این است که نگاه خیلی دقیقی از منظر آموزش و پرورش از منظر دقیقاً کارکردی که آموزش و پرورش می‌خواهد ایفا کند و نه در وسعت کلی مسئله به کشورهایی که تا حدود بسیار زیادی مسئله مشترک ما را دارند مثل ژاپن یا چین که کاملاً دقیق و آگاهانه و مبتنی بر تصمیم رویکردهایی را اتخاذ کردند برای حفظ یا رهایی از سنت بیندازیم. این به نظر من شاید گام نخست باشد برای پیمودن راه‌هایی که احیاناً تاکنون نرفته‌ایم اگر قرار است به موفقیتی برسیم.

آقای مهندس علاقه‌مندان

یک مثال می‌خواهم بزنم که در واقع دنیای مدرن را با یک نگرش پُست‌مدرنیزه اتصال داد به بخش صنعتی در ژاپن که خود فوق مدرن و پذیرنده‌ی همه‌ی تحولات مدرن است ولی در هیچ کشوری نیست حتّی ایران که رستوران ژاپنی تعطیل شده باشد هیچ جا دعوت‌تان نمی‌کنند اگر بخواهند خیلی عزت بگذارند وقتی می‌روید ژاپن شما باید بینی‌تان را بگیرید و بخورید و با زور به خورد شما می‌دهند و می‌گویند چه‌قدر زیبا! چه‌قدر خوش‌مزه است! من بارها این تجربه را کرده‌ام. در دنیایی که دارد همه چیز را با مدرنیزه هماهنگ می‌کند در همه‌ی دنیا شما به هیچ فرودگاهی نمی‌روید مگر این‌که رستوران ژاپنی دارد. هیچ علامتی و محصولی را تولید نمی‌کنند الاّ که روی آن پرچم ایستاده ژاپنی با عرض کوتاه و قد بلند ژاپنی را شما ببینید برای این که می‌خواهد بگوید که من هویتم، هویت ژاپنی است. ما نگران این هویتیم. من فکر می‌کنم در دورانی هستیم که به لحاظ کارکردهای آموزش و پرورش باید به این مسئله توجّه کنیم. در این سراشیبی که ما قرار گرفته‌ایم و از آن به تهاجم فرهنگی یاد می‌شود تقریباً نامقاوم‌ترین کشور خواهیم بود در مقابل این تهاجم چراکه آن‌ها خود را ساختار بند کرده‌اند می‌دانند چه چیزی را می‌خواهند حفظ کنند و چه چیزی را می‌خواهند از دست بدهند و چه چیزی را می‌خواهند نوسازی کنند. ما واقعاً فاقد یک جهت‌گیری راهبردی هستیم. نمی‌دانیم کجای فرهنگ را می‌خواهیم نوسازی کنیم کجای فرهنگ را باید حفظ کنیم. کجا را باید تغییر بدهیم و متناسب کنیم اگر دیروز حمام داشتیم امروز نداریم آپارتمان‌های بلندمرتبه داریم جایگزین حمام چه چیزی است. کسی در این کشور فکر نکرده که در معماری ما در ساختمان‌های بلندمرتبه چه جایی را باید بسازیم که مردم با شرایط جدید بتوانند توی آن زندگی کنند و همان را حفظ کنند. یعنی آن فرهنگ شفاهی بتواند اتّفاق بیفتد. چون فکر نکرده‌ایم طبیعتاً به این جایی رسیدیم که رسیدیم فرصت زیادی هم نداریم که ما فکر نکنیم که فرهنگ یک چیزی است که در بلندمدّت هم چون شکل گرفته برای بلندمدّت هم برای ما باقی می‌ماند این طور نیست ما به شدّت تحت تأثیریم و نسل جدیدمان هم که شما نسبت‌هاشان را با فرهنگ جدید می‌بینید. من چند پیشنهاد عملی دارم؛ اولاً در برنامه بعد کسانی را که شما پیشنهاد می‌کنید به این جمع اضافه شود ما دو تا برنامه تهیّه کنیم دو تا برنامه‌ی کوتاه مدّت که حول این چهارچوبی باشد که عرض می‌کنم. برنامه کوتاه مدّت ما جمع‌آوری اطّلاعات تعریف دقیق مسئله و آسیب‌شناسی وضع موجود از منظر آموزش و پرورش باشد. ما مسئول کلّ فرهنگ در کلّ کشور نیستیم همین طور که گفته شد ما وضع موجود را این که فرهنگ ملی یا فرهنگ بومی وقتی به مخاطره می‌افتد از نظر کارکردهای آموزش و پرورش چه چیزی در آموزش و پرورش به عنوان آسیب مطرح می‌شود بشناسیم. الان نسل جدید فرهنگ بومی در مناطق بومی با پدر خودش می‌تواند صحبت کند یا نمی‌تواند؟ چرا فرهنگ شفاهی اتّفاق نمی‌افتد؟ چرا خانواده‌ی ساکت دارد تولید می‌شود. یعنی انقطاع نسلی دارد به وجود می‌آید یعنی در واقع دو تا نسل است برای این‌که فرهنگ شفاهی از بین رفته فرهنگ بومی به آن توجهی نشده بچّه با کارکردهای فرهنگ بومی آشنا نشده که چه نسبتی باید برقرار بکند ما از نظر کارکردهای آموزش و پرورش این آسیب‌شناسی را لازم داریم یک آسیب‌شناسی از وضع موجود از منظر آموزش و پرورش نیز لازم است که این برنامه کوتاه‌مدّت است. باید یک برنامه تهیه کنیم تا در کوتاه‌مدّت معلوم شود که نقش و کارکرد این برنامه چیست یعنی هدفمان چیست دنبال چه کارکردی هستیم و معیارها و اصولمان چیست؟ به یک برنامه بلندمدّت فکر کنیم موضوع بعد که باید مطرح شود و جلسه در مورد آن تصمیم بگیرد تهیه طرح جامع ارتباط فرهنگ ملّی و بومی در ارتباط با نقش و کارکردهای آموزش و پرورش است. وقتی شما می‌گوید فرهنگ بومی من باید تکلیفم روشن باشد که در کجا و با چه برنامه‌ای باید اجازه بدهم که در محل نسبت به فرهنگ بومی موضع‌گیری شود تا این کارکردها فرهنگ بومی و فرهنگ ملّی را تحت‌تأثیر قرار ندهد و به ضعف و یا انقراض نکشاند. فکر کنیم که یک گروه به عنوان همکار ما و طرف ما نیز باشد که بتواند در یک برنامه بلندمدّت چهار ساله یا پنج ساله با ما کمک کند ما از پیش تعیین نمی‌کنیم که آن برنامه‌ی بلندمدّت چه اجزایی را در آموزش و پرورش و در برنامه‌های درسی باید تحت‌تأثیر قرار دهد. اصلاح عبارتی هم در این جا بکنیم ما برای کتاب درسی کوچک‌ترین نقش را قائلیم ما پیش از آن که به کتاب درسی بپردازیم به برنامه‌ی درسی باید توجّه کنیم کتاب درسی در برنامه‌ی درسی هم قرار می‌گیرد لذا موضوع تألیف یک کتاب نیست موضوع این است که هدف برنامه‌های درسی چگونه باید سامان پیدا کند تا این نقش و این کارکرد را بتواند ایفا کند.

تأمّلات (۵)

□ دکتر محمدرضا صرفی

شعر ناکام؛ شاعران ناکام (۲)

اشاره:

در شماره‌ی پیشین از ریزش‌ها و گزینش‌های شعری در تاریخ درخشان ادبیّات فارسی سخن گفتیم و برخی رمز و رازها در ماندگاری، تأثیرگذاری، مقبولیت تاریخی سروده‌ها در ذوق‌ها و ذائقه‌های گوناگون را برشمردیم. گفتیم که خیل سروده‌ها و سراینده‌های ناکام، ممکن است دچار مشکلات و نارسایی‌هایی چند باشند:

۱ـ ناهمخوانی با زبان، فرهنگ و احساس جامعه، نشناختن پسندها و ناپسندهای ذوقی جامعه

۲ـ محدودیت و کم عمقی آگاهی، ضعف جوشش و کوشش شاعرانه

۳ـ فقدان کشش، رنگ و نیرنگ شاعرانه و موسیقی مناسب شعری

۴ـ بهره نگرفتن از همه‌ی ظرفیّت‌های زبانی و ادبی

۵ـ تأمّل اندک در ادبیّات گذشته و یا گسستگی و بریدگی از سرمایه‌های شگفت و شکوهمند ادبی گذشته.

۶ـ هنجار شکنی‌های ناهنجار زبانی و ادبی (تخریب در زبان و ادبیّات)

هریک از این عوامل می‌تواند میان شاعر و شعر و مخاطب دیوار بکشد و نارسانگی را سبب شود. در ادامه علل و عوامل دیگر را بررسی می‌کنیم.

در نگ ششم

• ردیف و قافیه؛ فریب‌ها، افسون‌ها و تنگناها

قافیه و ردیف از نظرگاه زیباشناختی و روان شناختی تأثیری ژرف در سامان و ساختمان شعر دارند

ـ در تکمیل و اعتلای موسیقی شعر مؤثرند.

ـ به ذهن و ذوق شاعر جهت و آهنگ می‌بخشند.

ـ نوعی انتظار و طنین دلپذیر در خواننده و مخاطب می‌آفرینند. خواننده با خواندن هر بیت منتظر پیوند مضامین با ردیف و قافیه است.

ـ به پویایی و خلّاقیت ذهن شاعر کمک می‌کنند.

ـ توانمندی و پختگی ذهن شاعر را نشان می‌دهند. استادی و مهارت شاعر در به‌کارگیری قوافی و پیوند آن‌ها با ردیف و مضامین شعر از این منظر نیز قابل بررسی است.

ـ ظرفیت‌های زبان را گسترش می‌بخشند.

البتّه این زمینه، مطالعه‌ای مستقل می‌طلبد که تأثیر ردیف و قافیه را در آفریدن ترکیب‌های تازه در زبان و حتّی افعال نو که زمینه‌ساز باروری زبان می‌شود بیابیم. چه بسیار افعال تازه در زبان خلق شده است که ره‌آورد گره‌خوردگی ردیف و قافیه در شعرند.

امّا همین ردیف و قافیه گاه پرتگاه شعر شاعر می‌شوند و زمینه‌ی ناکامی شعر و شاعر. برخی از این پرتگاه‌ها ممکن است محصول یک یا چند مورد زیر باشند.

۱ـ به کارگیری قافیه‌ی دشوار

۲ـ به‌کارگیری ردیف اسمی یا فعلی دشوار

۳ـ به کارگیری قافیه‌ی آسان و فراوان!

۴ـ دشواری ترکیب قافیه و ردیف

اگر شاعر در جوشش نخستین ذوقی دچار قافیه‌ای دشوار شود و بخواهد آن را امتداد دهد ممکن است نارسایی‌هایی در شعر ایجاد شود و شعر را دچار آفت سازد. این آفت، گاه شاعر را به تکرار قافیه آن هم در چند بیت معدود وا می‌دارد یا ضعف در پیوند اجزا را در شعر باعث می‌شود.

فرض کنید شاعر در آغاز سرودن به قافیه‌ای مانند «باغ» رسیده است؛ در چنین شرایطی جز چند قافیه‌ی سراغ، داغ، راغ، زاغ، چراغ، ایاغ، کلاغ و... چیزی در اختیار او نیست. اگر این شعر در فضایی خاص مثلاً تغزّل یا شعر امروز باشد، ممکن است همه‌ی این قافیه‌ها را نتوان به کار گرفت یا شاعر ناتوان از به‌کارگیری آن‌ها باشد و احیاناً برخی را چندان شاعرانه نداند، مثلاً به کاربرد کلمه‌ی کلاغ در غزل، اعتقاد نداشته باشد! در آن صورت دست شعر و شاعر بسته است و عرصه بر او تنگ. نمونه‌ی زیر را از این منظر نگاه کنید

دلی که معرفت کسب داغ را گم کرد
شناسنامه ی گل‌های باغ را گم کرد

هر آن که بی تو سفر کرد طعمه ی موج است
چرا که در شب طوفان چراغ را گم کرد
کسی که نام عزیز تو را ز خاطر برد
کلید پنجره ی رو به باغ را گم کرد
مرا به سمت خیابان سبز عشق ببر
دلم نشانی آن کوچه باغ را گم کرد[1]

تمام غزل همین چهار بیت است با تکرار سه بار قافیه ی «باغ» در چهار بیت. ردیف تازه ی «را گم کرد» نیز بی تقصیر نیست و شعر هرچند از زیبایی و ظرافت و نگاه نو خالی نیست، امّا همین تنگنا مشهود و محسوس است. همان گونه که گفته شد شاعر از قافیه های «باغ، کلاغ و زاغ» نیز، شاید به اعتبار ناهمخوانی با فضای غزل یا زبان و فضای شعر یا به هر دلیل دیگر پرهیز کرده است.

شاعران بزرگ نیز گاه دچار چنین تنگناها و دشواری های شعری می شوند. در غزل حافظ با مطلع «دوش می آمد و رخساره بر افروخته بود»[2] با همه ی روانی، زیبایی و حتّی مقبولیّت کاربرد مکرّر قافیه به شیوه ای هنرمندانه، چنین تنگنایی محسوس است. در این غزل هفت بیتی، قافیه ی «برافروخته» سه بار (دو بار پشت سر هم) و سوخته دوبار تکرار می شود! معلوم است که محدودیت این قافیه که حداکثر هشت یا نُه قافیه بیشتر برای آن نمی توان یافت، برای شاعری بزرگ چون حافظ نیز تنگنا آفریده است.

شهریار غزلی دارد با عنوان فشار قبر. مطلع غزل که زیبا و شروعی مقبول و مطلوب است دچار قافیه ی دشوار «ابر» شده است! ابری که بر آسمان این غزل سقفی کوتاه برای پرواز شاعر و تنفّس شعری وی فراهم آورده است. با تأمّل در غزل بهتر می توان تنگنا آفرینی قافیه را دریافت.

آسمان با دیگران صاف است و با ما ابر دارد
می شود روزی صفا با ما هم امّا صبر دارد
از غم غربت گرفت آیینه ی چشمم غُباری
کافتاب روشنم گویی نقاب از ابر دارد
این زمان زندانیان بینی به ظاهر زنده، امّا
زندگی چون مرده با این ها فشار قبر دارد
با خدا عهدی که بستیم، اختیار افتاد و بشکست
زآن زمان یک کاسه گردون ادّعای جبر دارد
پایه های کلبه ی من چون دلم لرزان و ریزان
لیکن اصطبل فلانی پایه ای استبر دارد
این خُمار خاکساری در خم و خمخانه ی ماست
خمره ی کبر و منی را ارمنی و گبر دارد
شهریارا صبر فرماید طبیب عشق لیکن
صبر ما هم طعم تلخی چون گیاه صبر دارد[3]

در نخستین درنگ، تکرار قافیه ی ابر در دو بیت آغازین و قافیه های جبر و صبر هریک دوبار (ابیات اول و آخر و چهارم و ششم) محسوس است. کاربرد ناگزیر استبر به جای ستبر و تنزّل افقی که در این کاربرد، شعر می باید به ویژه ساخت مصراع «لیکن اصطبل فلانی پایه ای استبر دارد» زیبایی آغازین غزل را نیز در ابر و مه فرو می برد! شاعر هرچند کوشیده است که در بیت بعدی از شباهت و جناس «کبر و گبر» بهره گیری کند و میان «منی» و «ارمنی» نیز نوعی جناس شبه اشتقاق بسازد ولی قافیه کار خود را کرده و همه ی این تلاش ها را ناکام ساخته است. این که شاعر التزام داشته است که همه ی قافیه ها را در شعر مصرف کند، مشکل دیگری است که دامچاله ی شعر بسیاری از شاعران سنّتی ماست.

این نکته نیز گفتنی است که نوعی الزام در شعر سنّتی، در افتادن به این تنگنا مؤثر است و آن این که در سرودن غزل یا هر نوع دیگر شعر، «باید» شعر از شش هفت بیت کم تر نباشد. اگر شاعر همه ی حرف خود را در همان دو یا سه بیت آغازین عرضه کند یا جوشش شعری او در همان ابیات باشد، الزام رساندن به اندازه ی معهود و البتّه غیر لازم، ابیاتی را رقم می زند که در اندازه و افق ابیات قبلی نباشد و همین ممکن است شعر را دچار تصنّع و آفت سازد.[4] این سنّت هنوز هم قالب های کلاسیک شعر امروز را تحت تأثیر قرار می دهد.

در سروده های نو، به دلیل رهایی از این الزام تقریباً غیر لازم!، شاعر پس از طرح حرف خود یا کشف شاعرانه ی خود، شعر را پایان می بخشد بی آن که نیازمند افزودن هایی باشد که از شتاب گام های شعر بکاهند و ملال و خستگی آورند. نمونه هایی از این دست شنیدنی است.

آخرین برگ سفرنامه ی باران
این است
که زمین چرکین است[5]

***

بد می بینم
که خود می بینم
خود می بینم
که بد می بینم[6]

***

این نکته را
وقتی که غنچه بودم
فهمیدم
تا لب به خنده وانکنی
گل نمی شوی[7]

در سروده ی طنزآمیز زیر حسن حسینی، شاعر معاصر، همه ی حرف خود را کوتاه و تأثیرگذار در چهار مصراع بیان کرده است:

شاعری می لنگید
ناقدی نان می خورد
شاعری می نالید
تاجری پسته ی خندان می خورد[8]

و در شعر طنّاز دیگر، کوتاه و زیبا و ساده می‌گوید:

شاعری وارد دانشکده شد
دم در
ذوق خود را به نگهبانی داد[9]

به کارگیری ردیف اسمی یا فعلی دشوار و یا ترکیب‌های غریب که در سروده‌های سبک هندی به وفور یافت می‌شود، شعر و شاعر را دچار مشکلاتی چند می‌سازد.

۱ـ عرصه را برای جولان ذهنی شاعر تنگ می‌کند.

۲ـ باعث نوعی تصنّع در شعر می‌شود.

۳ـ گاه هیچ گونه پیوندی با بیت نمی‌یابد و با حذف آن بیت دچار کاستی معنایی و ساختاری ـ جز کاستی وزنی ـ نمی‌شود.

۴ـ گاه باعث ابهام و پیچیدگی غیر شاعرانه در شعر می‌شود.

گاه این ردیف‌ها بخش عمده‌ی شعر را در بر می‌گیرند؛ طولانی شدن ردیف فرصت را برای تنفّس واژگان دیگر در شعر تنگ می‌کند. البتّه تردیدی نیست که ردیف هرچند بلند، اگر درست و به جا به کار گرفته شود و با پشتوانه‌ای از کشف شاعرانه همراه باشد نه تنها تنگناآفرین و ناروا نیست که خود اعجاب‌انگیز و حلاوت‌بخش کلام می‌شود. در رباعی زیر تنها سه حرف «با، یا و تا» با ردیف بلند «من بودی منت نمی‌دانستم» همراه شده‌اند و مضمون و آهنگی دلپذیر ساخته‌اند:

با من بودی منت نمی‌دانستم
یا من بودی منت نمی‌دانستم
رفتم زمیان من و تو را دانستم
تا من بودی منت نمی‌دانستم[10]

تصور کنید به جای رباعی، همین ردیف برای غزل انتخاب می‌شد، در آن صورت ادامه‌ی شعر به دلیل فقدان قافیه ممکن و میسّر نبود. مولانا را باید موفق‌ترین شاعر در بهره‌گیری از ردیف‌های بلند دانست؛ ردیف‌های بلند مانند لانسلّم، لا نسلّم، الصّبر مفتاح الفرج، فی لطف امان‌الله، الله مولانا علی، جستیم نیست، رو کم ترکوا بر خوان، سبحان الذی اسری در غزلیّات او فراوان است؛ امّا رندانه و زیرکانه و صد البتّه با جوشش شگفت شاعرانه، قافیه‌هایی روان و فراوان و همخوان با ردیف انتخاب شده و همین به‌گزینی، غزل‌هایی موفّق و ماندگار را رقم زده است.

امّا هرگاه شاعر ردیف ترکیبی دشوار یا ردیف بلند دشوار در شعر به کار گیرد ـ به‌ویژه آن که قافیه نیز کمیاب یا اندک‌یاب باشد ـ ممکن است گره‌خوردگی ردیف با بیت کم‌رنگ و گاه به صفر برسد به گونه‌ای که ردیف هیچ نقش و کارکردی در شعر نیابد. در شعر زیر ـ علی رغم برخی قوّت‌ها ـ در ابیات پایانی کاملاً رها شدگی، تعلیق و کم تأثیری معنایی ردیف را می‌توان احساس کرد:

سینه پر درد و ملال است چه پنهان از تو
دولتم رو به زوال است چه پنهان از تو
خوردن باده حرام است ولی خوردن خون
سخت در سوق حلال است چه پنهان از تو
قامت از بار گرانی شده خم مردم را
قدّما نیز هلال است چه پنهان از تو
خون ما را سر بازار بریزند و کسی
نیست پرسد، چه قتال است؟ چه پنهان از تو
بین مسکین و غنی فاصله بی‌حد شده است
جان ما جای سؤال است چه پنهان از تو
این نه قیل است و نه قال است، خدا می‌داند
مختصر عرضه‌ی حال است چه پنهان از تو
قفل بر لب مزنیدم که کلید در صبح
بانگ تکبیر بلال است چه پنهان از تو[11]

می‌بینیم که از بیت چهارم پس از طرح پرسش «چه قتال است؟» دیگر چه پنهان از تو به دشواری و با هزار توجیه شاید با مصراع و بیت ارتباط بیابد. پس از آن نیز در سه بیت پایانی کار دشوارتر و ارتباط رنگ باخته‌تر می‌شود. همان‌گونه که گفته شد این گسستگی در حوزه‌ی معنا نیز ممکن است اتّفاق بیفتد یعنی ردیف دشوار و احیاناً قافیه‌ی دشوار در کنار آن ـ گل بود به سبزه نیز آراسته شد! ـ گذشته از ناهمخوانی ردیف با شعر، تعقید و پیچیدگی معنایی را باعث می‌شود. این خصوصیّت در شعر شاعران جوان که در پی نوآوری‌های شگفت و جرأت‌ها و خطرهای شعری هستند بیشتر دیده می‌شود. در شعر زیر ردیف نسبتاً دشوار «بودن‌ها» همراه با قافیه کمیاب «اس» با همه‌ی سوسوی شاعرانه و تصویرهای موفّق، از این تعقیدها مصون نمانده است.

و می‌آید کسی از سمت بی‌مقیاس بودن‌ها
که بر روح زمین جاری کند احساس بودن‌ها
زمان هم سخت مشتاق است تا مردی اهورایی
به اشراق نگاهش بشکفاند یاس بودن‌ها
مسیح آسمان سیمای من یک صبح می‌آید
و جانی تازه می‌گیرد از او انفاس بودن‌ها
هزاران آفتاب آسمان‌پیما در این بازار
نگاهش را خریدارند از اجناس بودن‌ها
امید سبز من این است: آن مرد خدا باور
مرا مهمان کند با جامی از الماس بودن‌ها[12]

قافیه‌های فراوان و آسان نیز فریب‌گاه شاعرند. به‌ویژه آن که شاعر خود را مسئول و ملزم به مصرف همه‌ی قافیه‌ها بداند. گاه دراز دامنی قصاید از همین جاست که شاعر با فراوانی قافیه مواجه است و دریغش می‌آید که همه را به کار نگیرد! معمولاً قافیه‌هایی چون «ا»، «ار»، «ـَر»، «ان»، «انه»، «این»، «او»، «از» از این گونه‌اند. حتی برخی شاعران بزرگ نیز هنگام رسیدن به این قوافی، از این فریب مصون نمانده‌اند.

* درنگ هفتم

کمال بخشی و زوال بخشی

کم نیستند شاعرانی که از شعر دیگران مضمون‌یابی و گاه مضمون‌ربایی می‌کنند و توفیق خلق اثری در اندازه‌ی اثر اصلی را نمی‌یابند. بخش عمده‌ی تضمین‌ها در ادب فارسی چنین‌اند؛ شاعر، شعر دیگران را پیش رو دارد و با کوشش و گاه دست و پا زدن چند مصراع، متناسب با شعر اصلی می‌سازد و عرضه می‌کند که به قول رندی در پایان می‌توان یک شعر ناب که همان شعر تضمین شده است از درون آن بیرون کشید!

اما گاه، شاعری مقتدر و زیرک، «کشف» شاعر دیگر یا «مضمون» یافته‌ی وی را در ساختی بهتر و پرتر عرضه می‌کند و با این کمال بخشی، احیاناً به زوال اثر قبلی یا کم رنگ شدن آن کمک می‌کند. درست همچون گوهرشناسی زیرک و چالاک که در گوهر نقشی شگفت و شیرین می‌افکند یا نقش پیشین را هنری‌تر و چشم نوازتر می‌پردازد.

بسیاری از سروده‌های سعدی و حافظ ـ دو غزل‌پرداز قله‌نشین شعر فارسی ـ این گونه‌اند. ردپای بسیاری از غزل‌های سنایی، خاقانی، انوری و دیگر شاعران هم عصر این دو بزرگ را می‌توان در غزل‌هایشان یافت که گاه در همان وزن و حتی با همان قافیه و ردیف و چه بسا با جابه‌جایی و تغییر اندک در واژگان، غزل پیشین را صیقل داده، اعتلا بخشیده و دیگرگونه پرداخته و ساخته است.

سنایی آغازگر غزلیات عارفانه است؛ اما میراث ادبی او در دست سعدی که از او شاعرتر است اوج و لطافتی دیگر می‌یابد؛ مقایسه‌ی دو غزل سنایی و سعدی، روشنگر این کمال بخشی است.

سنایی:	سعدی:
احسنت و زه‌ای نگار زیبا	*شد موسم سبزه و تماشا*
آراسته آمدی بر ما	*برخیز و بیا به سوی صحرا*
امروز به جای تو کسم نیست	*کان فتنه که روی خوب دارد*
کز تو به خودم نمانده پروا	*هر جا که نشست، خاست غوغا*
بگشای کمر، بیاله بستان	*برخیز و در سرای بربند*
آراسته کن تو مجلس ما...	*بنشین و قبای بسته کن وا...*

تقریباً مضمون و فضای هر دو غزل یکی است؛ اما غزل سعدی صمیمی‌تر، روان‌تر و تأثیرگذارتر است. تنها مقایسه‌ی مضمون و ساخت بیت سوم هر دو غزل، کمال‌بخشی سعدی را به خوبی نشان می‌دهد؛ تقابل افعال برخیز و بنشین، بربند و بگشا در شاعرانه‌ترین شکل ممکن، افقی به بیت سعدی بخشیده است که تنها سعدی می‌تواند در این افق پرواز کند.

این مطلع غزل خاقانی به حافظ که می‌رسد، موسیقی و تصویر و تأثیری دیگر می‌یابد.

خاقانی:

ای باد صبح، بین به کجا می‌فرستمت
نزدیک آفتاب دعا می‌فرستمت

حافظ:

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

این کمال‌بخشی، صد البته از شاعرانی بزرگ چون سعدی و حافظ ساخته است. همین شاعران که سعدی و حافظ از آن‌ها بهره گرفته‌اند، خود نیز کمال‌بخش شعر شاعران پیش از خود بوده‌اند. این جا سخن اصلی بر سر این بزرگان نیست که گاه آن چنان افق شعری این شاعران به هم نزدیک است که با تعویض نام‌ها، در اولین نگاه حتی برای صاحب‌نظران ـ اگر پیش‌تر سروده‌ها را نشنیده باشند تشخیص ساده و آسان نیست. سخن از شاعران مقلدی است که توانمندی شاعران بزرگ را ندارند و به جای تکاپوی شاعرانه، نگاه تازه و بدیع، به نوعی «کپی»[1] دست می‌زنند و معلوم است که تفاوت زبان، تفاوت زمان و از همه مهم‌تر تفاوت «توان» چه فرازرده و محصولی را رقم خواهد بود. در تاریخ ادبیات ما هزاران دیوان از این دست می‌توان یافت. ده‌ها منظومه به تقلید از نظامی هست که با تسامح و اغماض، شاید یک از صد آن‌ها توفیقی نسبی برای مطرح شدن یافته‌اند؛ به جرأت می‌توان گفت از هر هزار تضمین شعری در ادب فارسی تنها دو سه نمونه‌ی موفق می‌توان یافت که آن تضمین‌ها نیز به ندرت هم پایه و هم طراز شعر تضمین شده هستند؛ هر چند اندکی بی‌پروایانه است امّا عمده‌ی تضمین گویی‌ها در بن‌بست شعری یا با رسیدن به غروب سخن‌سرایی، طالع می‌شوند!

این نوع ناکامی در سرودن و این سروده‌های ناکام نتیجه‌ی چند مسئله‌اند.

۱ـ شاعر به شیفتگی بیش از اندازه نسبت به سروده‌های یک یا چند شاعر رسیده است.

۲ـ به جست و جوی آفاقی و انفسی برای رسیدن به مضامین تازه نمی‌پردازد.

۳ـ جوزدگی و فضای موجود سبب گزینش چنین شیوه‌ای شده است.

۴ـ سراینده فاقد توانمندی‌های لازم شاعرانه است.

۵ـ شاعر به ادراک روح زمان و زبان نایل نیامده است.

وقتی سروده‌ی مؤثر اصلی «هست» سروده‌ی نازل و «قلب» را هیچ‌کس گوش نخواهد سپرد. وقتی گوهر هست و در دسترس، «بدل» را کسی خریدار نخواهد بود. مرور گذشته روشن خواهد ساخت که از این دست «کوشش بیهوده» فراوان است.

در مجلسی که عمده‌ی حاضران شاعر و سخن‌شناس بودند، کسی به قرائت تضمینی از شعر حافظ پرداخت. همین که شاعر به بیت حافظ می‌رسید صدای احسنت احسنت جمعیت برمی‌خاست! در پایان شعر، رندی طنّازانه می‌گفت: از این شعری که خواند می‌توان یک غزل ناب بیرون کشید! و حق با

او بود. البتّه تضمین، برای تمرین شاعری، یا در دوران توقّف جوشش شاعرانه، قابل تجویز است! امّا واقعیّت تاریخی این گونه شعر، همان است که گفته شد.

● درنگ هشتم

موسیقی و آهنگ در شعر و تناسب موسیقی با موضوع و درون مایه‌ی شعر، از مهم‌ترین و سرنوشت‌سازترین عناصر شعر است. سهم موسیقی شعر در تأثیرگذاری تا آن‌جاست که رنه ولک معتقد است تأثیر کلّی شعر مبتنی بر ارکستریشن (orchestration) یعنی آهنگ شعر است.[۱۳]

وزن همزاد احساس و جریان درونی شاعر است. وزن‌اندیشی در هنگام سرودن شعر، شعر را بی‌وزن و بی‌اعتبار می‌کند! چه موسیقی درونی و چه موسیقی بیرونی، هر دو، از موسیقی روح شاعر سرچشمه می‌گیرند و به همین دلیل، تحلیل اوزان و موسیقی شعر شاعر می‌تواند ما را به اضلاع و ابعاد و نشیب و فرازهای روح شاعر رهنمون باشد.

امّا وزن، الهام محض نیست به ویژه وقتی شاعر اندیشه‌ی سرودن منظومه داشته باشد؛ منظومه‌ای که ممکن است چند هزار بیت باشد. چه بسا در سروده‌های دیگر نیز، آگاهی شاعر و انتخاب پیشین مؤثر باشد. تغییر وزن در جریان برخی سروده‌ها چه بسا با تغییر و تحوّل درونی شاعر پیوند داشته باشد مولانا گاه در یک غزل از دو وزن نزدیک به هم بهره گرفته است.[۱۴]

واقعیت این است که دربارهٔ‌ی اوزان و موسیقی آن‌ها داوری بیرون از شعر چندان به صواب نزدیک نیست مثلاً نمی‌توان برخی اوزان را ویژه‌ی مضامین و موضوعات غم‌آلود دانست و برخی را ویژه‌ی فضاهای طربناک و نشاط‌آمیز. باید دید شاعر چه می‌کند و از توانایی‌های همان وزن و زیر و بم صامت‌ها و مصوّت‌ها و آهنگ و ترکیب کلام چگونه استفاده می‌کند. فردوسی در همان وزن متقارب، تنها موقعیت‌های رزم و صحنه‌های نبرد پهلوانان را توصیف نکرده است که جشن و بزم و حتّی فرصت‌های مغازله را با استادی و توانایی توصیف کرده است.

نگارا، بهارا کجا رفته‌ای
که آرایش باغ بنهفته‌ای

به کارگیری مصوّت‌های بلند، فضایی تغزّلی آفریده است.

اخوان در شعر «باغ من» موسیقی متناسب با فضای غم‌آلود باغ ـ سرزمین ایران ـ را به خوبی به کار می‌گیرد:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر؛ با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی‌برگی
روز و شب تنهاست،
با سکوت پاک غمناکش

و آن‌گاه که از گذشته‌های پرشکوه و افتخارآمیز باغ ـ ایران ـ سخن می‌گوید، توالی واژگان، کشش‌ها و اعتلای اصوات، فخامت، عظمت و بزرگی را تداعی و القا می‌کند. حتی طول مصراع گواه و القاکننده‌ی این عظمت است.

گرز چشمش پرتو گرمی نمی‌تابد
ور به رویش برگ لبخندی نمی‌روید
باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست
داستان از میوه‌های سر به گردون سای اینک خفته در تابوت پست
خاک می‌گوید[۱۵]

اینک سروده‌ی اخوان را با سروده‌ی زیر که آن هم مضمون و موضوعی غم‌آلود دارد مقایسه کنید:

ستارگان، نظاره‌گر به حوض شیر، در افق
خمار لاجورد شب، رسوب کرده روی کوه باختر
نسیم، تیشه‌ی بلند مرمرین به کف
به هر دقیقه می‌شکست
هزار کاسه‌ی گلاب سرد
و عطر مهربان یاس‌ها
سکوت بامداد را درون قاب نقره جابه‌جا کنان
به نرمی نگاه اشتیاق مادری
که قطره‌قطره روی پلک طفل خفته می‌چکد
قدم گذاشت در فضای باغ اطلسی
و بر فراز پلکانی از شکوفه‌ها
مرا درود گفت
با تبسّمی که رنگ ماهتاب داشت
و دست برد سوی دشنه‌ای بنفش
گل هزار زخم بر تنم
تمام باغ زیر و رو
و بوی نطفه‌ای به جای عطر اطلسی
شبیه بوی شیر نارگیل
نوید جنگلی شگرف
و او که اشک می‌فشاند روی دستمال آبی بزرگ
مرا وداع گفت با تبسّمی
که رنگ آفتاب داشت.[۱۶]

یدالله مفتون امینی

شعر با تمام زیبایی، تصویرسازی‌ها و بهت و اندوه پایانی، با آهنگی متناسب با فضای کلّی شعر و احساسی که قرار است القا شود سیلان و جریان ندارد. در شعر اخوان مصوّت‌ها، واج‌آرایی‌ها و آهنگ کلام در کوتاه و بلند شدن‌ها بیش از شعر دوم فضای روحی خواننده را با شاعر همراه و هماهنگ می‌سازد. امّا در شعر دوم کوشش و جوشش کمتری در بهره‌گیری از این عناصر نیرومندساز شعری دیده می‌شود. رسیدن به این کمال، عرق‌ریزی روح و تکاپوی مستمر و بیش و پیش از همه استعدادی ذاتی و ذوقی سیّال نیاز دارد و سروده‌های کامیاب، بخشی از توفیق و ماندگاری خویش را مدیون موسیقی مناسب و متناسب خود با موضوع، درون مایه و روح کلّی شعر هستند.

* درنگ نهم

سادگی امّا بافتی استوار و اعجازگونه داشتن ویژگی سروده‌هایی است که سهل ممتنعشان می‌خوانند که در ادب فارسی، نماینده و مثال ممتاز آن سعدی است. امّا سروده‌هایی ساده و ساده‌لوحانه نیز هست که شگفتی برنمی‌انگیزند، در سطح حرکت می‌کنند و چیزی برای کشف کردن ندارند. برخی از این سروده‌ها همانند که تاریخ مصرف دارند و از عصر خویش فراتر نمی‌روند و گاه پیش از مرگ سراینده می‌میرند.

در مقابل این دو نوع سروده، سروده‌هایی راز گونه و ابهام‌آمیز نیز هست؛ این سروده‌ها نیز چند گونه‌اند:

۱ـ برخی سروده‌ها محصول پیچیدگی زبان شاعرند بی آن که تکلّف و تعمّد شاعر در ابهام و رازوارگی دخیل باشند به زبان دیگر زبان شاعر چنین است؛ زبان شعری بیدل و سپهری را از این نوع می‌توان دانست.

۲ـ برخی سروده‌ها نیز نوعی ویژه از رمز و راز و پیچیدگی دارند که شناخت زبان و زمان شاعر و کلیدهای ورود به قلمرو شعر آنان، ما را به هفت توی شگفت و رازناک شعرشان خواهد رساند و التذاذهایی شیرین و شکوهمند به ذائقه‌ی کاشف خواهند بخشید. شعر خواجه‌ی راز، حافظ شیراز والاترین نمونه‌ی این سروده‌هاست.

۳ـ سروده‌هایی پیچیده و دشوار و سراسر ابهام و غموض هستند که پیچیدگی آن‌ها یا محصول کم عمقی شاعر است! و کوششی برای نشان دادن عمیق بودن! یا زاده‌آورد ناآشنایی شاعر با ساختار و روابط زبان و نحو زبان و کرشمه‌ها و ظرافت‌ها و ظرفیت‌های زبان و یا بیگانگی با مخاطب‌ها و چه بسا گم ساختن و پوشاندن ضعف‌های خویش در فضای مه‌آلود و مبهم شعر.

شاعران بزرگ گاه تمایل و تعمّد در دشوارگویی داشته‌اند؛ امّا چه سروده‌های شاعران بزرگ و چه شاعران کوچک ـ از این دست که گفتیم، هیچ کدام مقبول طبع و همسایه‌ی ضمیر و حافظه‌ی شعری جامعه نشده است. همین غموض‌گرایی و پیچیدگی انحرافی در سبک هندی، خستگی، زدگی و انزجار شعری را سبب شد و از درون خویش جریان نیمه ناکام! بازگشت ادبی را رقم زد.

به هر حال ره‌آورد سرسری گیری شعر و صعب‌گویی هر دو شعری ناموفق و شاعری ناکام خواهد بود. هر چند به تعبیر ملک‌الشّعرای بهار دفترها بسازند و بپردازند

شاعری را شعر سهل و شاعری را شعر صعب
شاعری را شعر سخته شاعری را سرسری
آن یکی پند و نصایح آن یکی عشق و مدیح
آن یکی زهد و شریعت آن یکی صوفیگری
زین طباع مختلف سر زد صفات مختلف
و آن صفت‌ها شعر شد و آن شعرها شد دفتری
شعر شاعر نغمه‌ی آزاد روح شاعر است
کی توان این نغمه را بنهفت با افسونگری[۱۷]

* درنگ پایانی

این همه از ناکامی و کامیابی شعر و شاعر گفتیم امّا در این هیچ تردیدی نیست که دانستن این همه شاعر نمی‌سازد، همچنان که شاعران بزرگ گاه ابتدایی‌ترین قواعد عروضی را نمی‌دانستند.[۱۸]

این همه بایسته و لازم است تا شعری متکامل‌تر آفریده شود امّا نکته‌ای بنیادین همان است که شعر نیازمند نوعی «شعور نبوت»[۱۹] و بی‌تابی پیامبرانه است و خوب گفته‌اند که شعر سحر است و سخر حلال. همه‌ی سخن این است که جوشش گاه شعر اگر قریحه‌ی ذاتی و ذوق خداداد و جذبه و الهام نباشد، شعری از آن گونه که باید و باید آفریده نخواهد شد. حق با مولاناست که:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

زیرنویس

۱ـ تنفس صبح، قیصر امین‌پور، چاپ دوم، انتشارات حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، صص ۱۱۱ ـ ۱۱۲

۲ـ حافظ به سعی سایه، نشر کارنامه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۴، غزل ۲۰۵، ص ۲۸۵

۳ـ کلیّات دیوان شهریار، انتشارات نگاه، چاپ هشتم، ۱۳۶۶، جلد دوم، ص ۹۲۴

۴ـ وقتی شاعر خود را مقیّد به این تعریف سنّتی از غزل نسازد با همین قافیه‌ی دشوار، به چهار بیت بسنده می‌کند و الزام در به‌کارگیری و مصرف بی‌رویه و بی‌وجه را تن نمی‌نهد. همین قافیه‌ی ابر و صبر ـ علی‌رغم تکرار ابر و صبر ـ در شعر قیصر امین‌پور در مجموعه‌ی آینه‌های ناگهان با عنوان «بی‌قراری» که اتفاقاً کوتاه‌ترین غزل وی در این مجموعه است، گریز زیرکانه‌ی شاعر را از این تنگنا می‌یابیم:

ناودان‌ها شرشر باران بی‌صبری است
آسمان حوصله، حجم هوا ابری است
کفش‌های منتظر در چارچوب در
کوله‌باری مختصر لبریز بی‌صبری است
پشت شیشه می‌نِد پیشانی یک مرد
در تب دردی که مثل زندگی جبری است
و سرانگشتی به روی شیشه‌های مات
بار دیگر می‌نویسد: «خانه‌ام ابری است.»

۵ـ آینه‌ای برای صداها، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات علمی، ۱۳۶۷، ص ۱۶۳

۶ـ بودن در شعر و آینه، علی‌محمد حق‌شناس، نشر توتیا، تهران، ۱۳۷۷، ص ۵۸

۷ـ همان کتاب، ص ۲۹

۸ـ مجلّه‌ی کیهان فرهنگی، شماره‌ی ۶، ۱۳۷۶، شعر نوشداروی طرح ژنریک

۹ـ همان مأخذ

۱۰ـ بدیع الأفکار فی صنایع الاشعار، کمال‌الدّین واعظی کاشفی سبزواری، ویرایسته و گزارده‌ی میرجلال‌الدّین کزّازی، نشر مرکز، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۹، ص ۷۵

۱۱ـ گزیده‌ی ادبیّات معاصر (مجموعه شعر ۸۵)، امیر علی مصدّق، نشر نیستان، ۱۳۷۸، صص ۱۹ ـ ۲۰

۱۲ـ حرف‌های ماندگار (مجموعه شعر)، به کوشش دکتر سید محمود الهام‌بخش و...، اداره‌ی کل آموزش و پرورش یزد، چاپ اوّل، ۱۳۷۹، ص ۵۴

۱۳ـ تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، انتشارات نیلوفر، چهار جلد، ۱۳۷۳، ص ۱۶۱

۱۴ـ در غزل زیر تغییر موسیقی و وزن کاملاً محسوس است:

زهی عشق، زهی عشق که ما راست خدایا
چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا...
نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو
که شب و روز در این ناله و غوغاست خدایا

(ر. ک گزیده‌ی غزلیّات شمس، به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۹، ص ۴۱)

۱۵ـ مهدی اخوان ثالث (شعر زمان ما ۲)، محمد حقوقی، نشر دانشیار، تهران، ۱۳۷۸، صص ۸۷ ـ ۸۸

۱۶ـ شعر، رهایی است، دکتر تورج رهنما، انتشارات قفنوس، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۱۴۶

۱۷ـ دیوان بهار، جلد اوّل، چاپ دوم، ۱۳۴۴، (انتشارات امیرکبیر)، ص ۶۳۴

۱۸ـ فروغ فرخزاد صادقانه گفته است که وزن شعر نمی‌داند اما چه کسی می‌تواند موسیقی موفق و دلپذیر و باید گفت ذاتی او را نادیده بگیرد؟

۱۹ـ این تعبیر از مهدی اخوان ثالث است (ر. ک: مهدی اخوان ثالث، محمد حقوقی، ص ۹)

اگر بپذیریم که: «شعر، حادثه‌ای است که در زبان، روی می‌دهد.» (شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: ۳) به‌ناچار خودمان را، باید برای تبعاتی که این حادثه، در زبان پدید می‌آورد، آماده کنیم. نخستین اتّفاق، تمایز زبان شعری از زبان معمولی و قاموسی است و دوّمین پیامد، تولّد ترکیب‌ها و عبارت‌های کنایی، ایهامی، استعاری و نمادیک و سپس به‌کارگیری هنرمندانه‌ی زبان و بیان، در زنجیره‌ی شگفت گفتار و نوشتار است به‌عبارت دیگر، شعر با حضورش، منطق مرسوم زبان و بیان را فرو می‌ریزد و در زوند معمولی زبان، «اضطراب سبکی» ایجاد می‌کند و این ناهنجاری، هر چه به هنجارتر باشد به شعر شاعر تشخّص و تمایزی تفسیرپذیر می‌بخشد. برای نمونه از معاصران به شاملو می‌توان اشاره کرد. او با بیرون راندن وزن عروضی از ساحت شعر، به جنبه‌ی دیگر شعر روی آورد و با واژه‌سازی، باستانگرایی زبانی(واژگانی) و نحوی، به کلام خود موسیقی تازه‌ای بخشید. سپهری نیز در کتاب‌های نخست- بویژه زندگی خواب‌ها، آوار آفتاب و شرق اندوه- که تجربه‌ی بی‌وزنی در شعر اوست- برای تمایز بخشیدن به ساختار زبانی شعرش، به کارکردهای سنّتی و نحوی زبان روی می‌آورد و گاه از افعال مهجور و مرده استفاده می‌کنند مانند فعل باید:

«او» آمد، پرده ز هم وا باید، درها هم. (هشت کتاب: ۲۵۱) در قدیم، مصدر بایستن، در زمان مضارع صرف می‌شده است، اما امروز فقط در حالت قیدی و فعل معین به‌کار می‌رود.

گاهی می‌خواهد اسم را در مقابل فعل به‌کار گیرد: هنگام من است، ای در به فراز، ای جاده به نیلوفر خاموش پیام(هشت کتاب: ۲۶۴) از ترکیب «به فراز» و «پیام» فعل امر، اراده کرده است.

گاهی به تقلید از سبک خراسانی به‌جای پیشوند «ب» در ابتدای فعل امر از پیشوند «می» استفاده می‌کند: بادانگیز، درهای سخن بشکن، جا پای صدا می‌روب، هم دود «چرا» می‌بر، هم موج «من» و «ما» و «شما» می‌بر. (هشت کتاب، ص ۲۳۴) و گاه به سبک قدیم، از پیشوندها کمک می‌گیرد. سربرزن، شب زیست را درهم ریز (هشت کتاب: ۲۰۰) گاهی پیشوند را با فعلی همراه می‌کند که نامرسوم است: رؤیازدگی شکست: پهنه به سایه فرو بود. (هشت کتاب: ۱۹۷) یا: آذرخش فرود آمد، و ما را در نیایش فرو دید. (هشت کتاب: ۱۹۳)

در شعر «نزدیک آی» همان گونه که در خود این عنوان می‌توان دید به پیروی از زبان خراسانی قدیم، فعل امر را بدون «ب» می‌آورد و در مواردی هم که فعل، چنین اقتضایی ندارد. از پیشوند «ب» استفاده می‌کند: بشتاب، درها را بشکن، وهم را دو نیمه کن(هشت کتاب: ۱۹۳)/.../ به صخره‌ی من ریز، مرا در خود بسای/... مرا بدان سو بر، به صخره‌ی برتر من رسان... توجّه به فعل‌های مهجور، در دوره‌ی نخست شعری او، از مشخّصه‌های شعرهای چهار کتاب نخست است مانند: نور را پیمودیم، دشت طلا را در نوشتیم(هشت کتاب: ۱۹۲)

و تورساترین «من» بودی، ای «من» سحرگاهی، پنجره‌ای/ برخیرگی دنیاها سرانگیز! (هشت کتاب: ۱۷۷) تلاش نارسایی هم در فعل‌سازی دارد و با صرف اسم، می‌خواهد مقوله‌ی دستوری آن را عوض کند. در عرف زبان و دستور، کلمه‌ی «شیار» را برای مشارکت در فعل، با همکردهایی چون زدن، دادن، کردن و نمودن، به‌کار می‌بریم و سپهری، آن را به تنهایی در ساخت فعلی به‌کار گرفته است: چلچله می‌چرخد، گردش ماهی، آب را می‌شیارد(هشت کتاب: ۱۸۹) در شعر «و شکستم، و دویدم، و فتادم»، هم، همین کلمه را در ساختی دیگر، به‌کار می‌برد: و شیاریدم شب یکدست نیایش، افشاندم دانه‌ی راز. (هشت کتاب: ۲۵۷)

گاهی به سبک فروغ، مصدر زیستن را در معنای متعدّی به‌کار می‌برد:

من تو را زیستم، شتاب دوردست!

(هشت کتاب: ۱۷۹) در شعر «پرچین راز» هم، می‌گوید:

فریب را خندیده‌ای، نه لبخند را، ناشناسی را زیسته‌ای، نه زیست را. (هشت کتاب: ۱۷۶)

از حرف نشانه‌ی «را»- که در شعر اخوان و شاملو از نقش بازترین نشانه‌های زبانی در سبک است- چندین بار مطابق با نحو قدیم، استفاده برده است:

- و اگر جاپایی دیدیم، مسافر کهن را از پی برویم. (هشت کتاب: ۱۷۳) در این جا «را» نقش نمای اضافه است. -

ویژگی‌های زبان

دکتر محمد ریحانی، بجنورد

رهگذاری خواهد گفت: راستی را، شب تاریکی است... (هشت کتاب: ۳۳۹)

آوردن «را» پس از قید مختص از مشخصه‌ی سبک خراسانی است که شاعران معاصر هم دوباره، به آن روی آورده‌اند.

چندین بار از فعل‌هایی استفاده کرده که از مصدر «آریدن» مشتق شده است:

- و بیاریم سبد/ بیریم این همه سرخ، این همه سبز. (هشت کتاب: ۲۹۳)

- نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آرد. (هشت کتاب: ۳۳۶)

- پشت هیچستان رگ‌های هوا، پر قاصدهایی است/ که خبر می‌آرند، از گل واشده‌ی دورترین بوته‌ی خاک. (هشت کتاب: ۳۶۱)

- نه به آبی‌ها، دل خواهم بست/ نه به دریا- پریانی که سر از آب به‌درمی‌آرند. (هشت کتاب: ۳۶۳)

سپهری در چهار کتاب پایانی، از نظر زبانی چند مشخصه‌ی عمده دارد که یکایک بر خواهیم شمرد. او برخلاف شاعران بنام و صاحب سبک امروز که در حوزه‌ی زبانی، تلاشی چشمگیر داشته‌اند، بیشتر به خلق صورت‌های خیالی، پرداخته است تا مسائل نحوی و واژگانی. «شعر او هر چند از نظر ایماژ، قوی است، امّا بر روی هم از جهت زبان، ضعیف است و علّت آن هم شاید کمی آشنایی و انس سپهری، با شعر کلاسیک فارسی بوده باشد.» (داریوش آشوری: باغ تنهایی ۱۳۷۴: ۲۶)

تلاش‌های محدود او را در این زمینه می‌توان به «قیدهای محاوره‌ای»، «متمّم بدون نشانه»، «تغیر مقوله‌ی قید مختص»، کاربرد یک به جای «ی» وحدت و «چه» در

سپهری
ان

معنای تعجبی، پرسشی و مقدار تقسیم کرد.

۱ـ آشنایی زدایی در حوزه‌ی نحو زبان:

۱ـ ۱ـ قیدهای محاوره‌ای: منظور قیدهایی است که در عرف متداول مردم، به کار گرفته می‌شود، مانند:

گاه گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما. (هشت کتاب: ۲۷۳)

یا: من گدایی دیدم، در به در می‌رفت، آواز چکاوک می‌خواست. (هشت کتاب: ۲۷۷)

یا: **بادزم صبحی می‌گفت: موسم دلگیری است.** (هشت کتاب: ۳۴۳)

یا: **کاج‌های زیادی بلند/ زاغ‌های زیادی سیاه.** (هشت کتاب: ۴۴۷)

یا: **بعد نشستیم./ حرف زدیم از دقیقه‌های مشجّر.** (هشت کتاب: ۴۴۶)

۱ـ ۲ـ متمّم بدون نشانه: در زبان معمولی، متمّم با حرف یا حروف اضافه همراه است. البتّه کاربرد متمّم بدون حرف اضافه نیز در زبان و شعر فارسی سابقه دارد ولی در شعر سپهری در قیاس با سایر کارکردهای نحوی، بسامد بیشتری دارد؛ مانند:

دست نابستان یک بادبزن پیدا بود(هشت کتاب: ۲۸۲) یعنی در دست نابستان.

یا: **دست هر کودک ده ساله‌ی شهر، شاخه‌ی معرفتی است**(هشت کتاب: ۳۶۴) یعنی در دست هر کودک.

یا: **کجا نشان قدم، ناتمام خواهد ماند.** (هشت کتاب: ۳۱۱) یعنی در کجا....

گاهی از متمّم‌هایی استفاده می‌کند که در زبان محاوره‌ای، غالباً بدون نشانه به کار می‌رود:

و خدایی که در این نزدیکی است:/ لای این شب بوها، پای آن کاج بلند. (هشت کتاب: ۲۷۲)

یا: **خواهم آمد سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت.** (هشت کتاب: ۳۴۰)

۱ـ ۳ـ تغییر مقوله‌ی قید: قیدهایی مانند همیشه، دیشب، پریروز، آن هفته، هیچ و... پیوسته در نقش قیدی به کار می‌رفته ولی سپهری این قیدها را در حالت اضافی، وصفی، مفعولی و متمّمی به کار برده است و مشخص‌ترین نمود نحوی را در شعر او یافته است. نمونه‌های ذیل می‌تواند گویای این معنا باشند:

زندگی، آب‌تنی کردن در حوضچه‌ی «اکنون» است. (هشت کتاب: ۲۹۲)

یا: **دلخوشی‌ها کم نیست: مثلاً این خورشید،/ کودک پس فردا،/ کفتر آن هفته**(هشت کتاب: ۳۸۶).

در این نمونه‌ها، قید در حالت اضافی(مضاف‌الیهی)، آمده است.

یا: **در وسط این همیشه‌های سیاه/ حرف بزن، خواهر تکامل خوشرنگ!** (هشت کتاب: ۴۰۳)

گاهی قیدها را در حالت متمّمی به کار می‌برد؛ چنان‌که در شعر «نزدیک دورها»: زن، دم درگاه بود/ با بدنی از همیشه. (هشت کتاب: ۴۱۴) و دوباره در همین شعر می‌گوید: **باز که گشتم،/ زن دم درگاه بود/ با بدنی از همیشه‌های جراحت.** (هشت کتاب: ۴۱۶)

یا: **کوچه باغ فردا رفته تا هیچ**(هشت کتاب: ۴۴۸) یا: **رفت تا ماهیان همیشه.** (هشت کتاب: ۴۴۳)

گاهی به قید، نقش مفعولی می‌دهد:

بعد/ دیشب شیرین پلک را/ روی چمن‌های بی‌تموّج ادراک/ پهن کن. (هشت کتاب: ۴۰۴)

عمل «پهن کردن» روی «دیشب» واقع شده است و یکی از عناصر اصلی برجسته‌سازی همین شعر است. سپهری با این روش در تغییر مقوله‌ی دستوری قید از «مختص» به نقش‌های غیرقیدی، راهی تازه پیش روی اهل زبان، گشوده است.

۱ـ ۴ـ کاربرد «یک» به جای «ی»: امروزه در شعر و نثر به جای «یک» بیشتر از «ی» وحدت(نکره)، استفاده می‌شود. سپهری در این «خلاف آمد عادت» به زبان شعری خود، تشخص داده است:

مرا باز کن مثل یک در، به روی هبوط گلایی، در این عصر معراج پولاد./ مرا خواب کن زیر یک شاخه، دور از شب اصطکاک فلزّات. (هشت کتاب: ۳۹۶)

و در شعر «بی‌روزها عروسک»، می‌گوید:

صورتش، مثل یک تکّه تعطیل عهد دبستان، سپید است. (هشت کتاب: ۴۳۹)

یا: **این وجودی که در نور ادراک/ مثل یک خواب رعنا نشسته.** (هشت کتاب: ۴۳۸)

و در شعر «متن قدیم شب» می‌گوید:

یک پرنده که از انس ظلمت می‌آمد/ دستمال مرا برد. (هشت کتاب: ۴۳۷)

و در شعر «تا نبض خیس صبح» از عدد و معدود که کاربرد محاوره‌ای دارد، استفاده می‌کند و زبان را به نحو محاوره‌ای نزدیک می‌کند.

یک نفر آمد که نور صبح مذاهب/ در وسط دکمه‌های پیرهنش بود. (هشت کتاب: ۴۰۶)/.../ **یک نفر آمد کتاب‌های مرا برد.**

این نمونه در شعر «صدای پای آب»، بیشترین بسامد را دارد، مانند:

فتح یک قرن به دست یک شعر/ فتح یک باغ به دست یک سار... (هشت کتاب: ۲۸۳)

۱ـ ۵ـ بسامد «چه» در حالت‌های گوناگون نحوی: ضمیر «چه»، ۹۵ بار در «هشت کتاب»، تکرار شده است، و معنای مقدار، تعجب و پرسش را می‌رساند مانند:

من چه سبزم امروز/ و چه اندازه تنم هشیار است!

یا: **پرم از سایه‌ی برگی در آب/ چه درونم تنهاست.** (هشت کتاب: ۳۳۷)

که در معنای مقدار آمده است.

دشت‌هایی چه فراخ!/ کوچه‌هایی چه بلند!/ در گلستانه، چه بوی علفی می‌آمد! (هشت کتاب: ۳۴۸) که همگی

دلالت بر معنای شگفتی، می‌کنند.

۲ـ صفت هنری: یکی از مواردی که به تشخّص زبانی، کمک می‌کند، آوردن صفت به‌جای موصوف است. «در بسیاری از قسمت‌های مهم شاهنامه، فقط از همین خصوصیّت زبان شعر استفاده شده است و همچنین در بوستان سعدی و دیوان حافظ». (شفیعی کدکنی ۱۳۶۸ : ۲۷) سپهری اهتمامی به این نکته داشته است و تا جایی که اجازه می‌یافته، شعر را بدان، می‌آراسته است:

و بیاریم سبد/ ببریم این همه سرخ، این همه سبز. (هشت کتاب: ۲۹۳)

سرخ و سبز در مقام اسم(موصوف) نشسته‌اند. در واقع می‌خواسته بگوید: میوه‌های سرخ و میوه‌های سبز که برای خارج کردن زبان از حالت عادی و متعارف از صفت به‌جای موصوف استفاده می‌کند.

در شعر «مسافر» هم می‌گوید: «ـ **و فکر کن که چه تنهاست/ اگر که ماهی کوچک، دچار آبی دریای بیکران باشد.**» (هشت کتاب: ۳۰۷)

۳ـ انحراف صفت: در نثر و نظم فارسی، اهل هنر گاهی صفتی را که باید به موصوفش نسبت بدهند، قبل از آن می‌آورند و از نظر دستوری با اسم قبل از آن، رابطه برقرار می‌کنند. در حالی که این صفت، بیان‌کننده‌ی حالتی از حالات اسم است و با اسم قبل از آن رابطه‌ی چندانی ندارد، مانند آنچه که سعدی در گلستان می‌آورد: «درختان را به خلعت نوروزی، قبای سبز ورق دربرگرفته» (سعدی: گلستان، مقدمه) سبز صفت ورق است که به ترفندی هنری، پیش از موصوف آورده شده تا موهم رابطه و حالتی بین مضاف و مضاف‌الیه باشد. این ویژگی در شعر امروز، بسامد بالایی پیدا کرده و از مشخّصات شعر سپهری نیز محسوب می‌شود؛ برای نمونه چند مثال می‌آوریم:

و اسب، یادت هست، / سپید بود/ و مثل واژه‌ی پاکی، سکوت سبز چمن‌زار را چرا می‌کرد. / و بعد غربت رنگین قریه‌های سر راه. (هشت کتاب: ۳۰۵)

پیداست که سبز، صفت چمنزار است و رنگین، صفت قریه‌ها. در همین منظومه که بیشترین نمونه‌ها را دارد، می‌گوید:

«و روی میز، هیاهوی چند میوه‌ی نوبر/ به سمت مبهم ادراک مرگ، جاری بود.» (هشت کتاب: ۳۰۴)

مبهم، صفت ادراک است نه «سمت».

اکنون با ذکر چندین ترکیب از این نوع، علاقه‌ی سپهری را به این شیوه، بیشتر پی خواهیم برد:

گمنامی نمناک علف/ سرنوشت تر آب/ عادت سبز درخت/ دچار آبی دریای بیکران/ فرصت سبز حیات/ صمیمیت سیّال فضا/ منطق زبر زمین/ فروغ تر چشم حشرات/ صفات آبی شط‌ها/ ضخامت خنک باد/ تنبلی لطیف یک مرتع/ ارث تاریک اشکال/ پاهای تند عطش/ میزبان رقیق فضا/ تقویم سبز حیات/ غم صورتی رنگ اشیا/ لکنت سبز یک باغ و... جابه‌جایی صفت که خود نوعی انحراف در معیار زبانی است. در کار فروغ از مشخصه‌های سبکی است که در شعر سپهری بسامد بیشتری یافته است.

۴ـ بسامد واژگانی: هر شاعری در شعرش به واژه‌های خاصی دل بستگی دارد که پیوسته آن‌ها را در ساخت‌های گوناگون زبانی، به‌کار می‌گیرد و ترکیب‌هایی خاص به‌وجود می‌آورد. مطالعه در دایره‌ی واژگانی شاعران و نویسندگان، ما را به سمت و سوی ذهن و زبان و ضمیرشان آشنا می‌کند و به این وسیله می‌توان فهمید که عناصر تشکیل‌دهنده‌ی دنیای واقعیّت و تخیّل آن‌ها چیست. با تعمیم بررسی آماری واژه‌های تکراری، به شعر یک دوره، میزان علاقه یا تنفّر یک نسل را نسبت به ارزش‌ها و احکام اجتماعی، دینی و ملّی می‌توان سنجید.

سپهری به روشنایی علاقه‌ی ویژه‌ای دارد. «آب» به‌تنهایی پس از «شب» و «من» بالاترین بسامد را در «هشت کتاب» دارد و اگر بخواهیم واژه‌هایی را که به‌نحوی بر نور و روشنی دلالت می‌کند بیاوریم، خواهیم دید که در مقایسه با رنگ‌هایی که با تیرگی همخوانند، فراوانی بیشتری دارند. تأمّل در جدول ذیل، این مقایسه را به‌خوبی

رنگ‌های روشن		رنگ‌های تیره	
آب	۱۱۳	شب	۱۳۸
آفتاب	۴۶	تاریکی، تاریک	۲۳
نور	۴۴	سیاه	۲۵
روشن و روشنی	۴۵	غروب	۱۰
آبی	۵۲	کبود	۵
ماه، مهتاب، مهتابی	۲۸	تیرگی	۶
سبز، سپید، سرخ	۴۵		
سحر، صبح، روز	۴۸		
دریا، رود، چشمه	۴۴		
آتش، فانوس، پرتو	۳۰		
ستاره، آینه، شفّاف	۴۰		
دریچه، پنجره، روزن، گشودن	۵۸		
جمع	۵۹۳	جمع	۲۰۷

می‌نمایاند:

نکته‌ای که توضیح آن الزامی است این است که «شب» در شعر سپهری برخلاف شاعران معاصر که آن را به‌عنوان سمبل ستم، استبداد، جهل و... به‌کار می‌برند، معنایی مثبت و الهام‌بخش دارد؛ به‌عبارت دیگر «شب» در شعر سپهری استحاله شده است و از واژه‌هایی به‌حساب می‌آید که به آفاق روشنایی، پا گذاشته است. ذکر چند نمونه شاید این معنا را روشن‌تر کند:

روشنی را بچشیم. / شب یک دهکده را وزن کنیم، خواب یک آهو را. /... (هشت کتاب: ۲۹۳)

در ادامه‌ی همین شعر می‌گوید: «**و نگوییم که شب چیز بدی است.**» بنابراین شب را نیز باید در گروه واژه‌هایی، جای داد که با روشنایی در پیوند هستند.

«شب» در نگاه او شیرین است:

بعد/ دیشب شیرین پلک را/ روی چمن‌های به تموّج ادراک/ پهن کن. (هشت کتاب: ۴۰۴)

«شب»، عامل الهام و «موهبت‌های مجهول» است:

«من هنوز/ موهبت‌های مجهول شب را/ خواب می‌بینم. (هشت کتاب: ۴۳۴)

جان کلام این‌که واژه‌ی شب، به‌ندرت بار معنایی منفی دارد و پیوسته در معنای مثبت به‌کار رفته است. (ر. ک: هشت کتاب: ۴۵۶)

«شب» و «دست» در شعر سپهری و فروغ از بسامد بالایی، برخوردارند و از عناصر کارآمد شعرشان، محسوب می‌شوند.

اهتمام سپهری به کشف و شهود و لحظه‌های مکاشفه، سبب شده است تا واژه‌هایی چون زمان و لحظه(۷۰ بار)، دین، نگاه و چشم(۱۶۱ بار)، خواب و رؤیا(۱۳۸ بار)، حضوری پررنگ داشته باشند. پیداست که شهود، نیازمند مراقبه، خلسه، تنهایی و سکوت است. به‌همین دلیل واژه‌های سکوت و خاموشی(۵۲ بار) تکرار شده است.

سپهری مرد تنهایی، شهود، عشق، شعر، نقّاشی، طبیعت، سفر و صلح با هستی است. این مشخّصه‌ها با بسامدی که دارند، بهترین گواه و معرّف حالات و آنات سپهری می‌توانند بود. سفر، جاده و راه(۱۲۰ بار) بیانگر سلوک سپهری در وادی‌های گوناگون عشق و معرفت است و نسبت به کلماتی چون «شب»، «من» و «آب» که بالاترین بسامد را دارند، بسیار قابل تأمّل است و در ردیف جدول فراوانی‌ها در مقام چهارم قرار دارد. احساس فراق، باعث حضور واژه‌هایی چون غم، غربت و تنهایی(۱۵۰ بار) شده است. به‌عبارت روشن‌تر باید گفت که سپهری دنیای فکری و آفاق اندیشه و احساسش را با کلماتی که به تکرار در شعرش آورده است، به‌خوبی نمایانده است و البتّه واژه‌های کلیدی در پیرامون خود به واژه‌های دیگری پیوند خواهند خورد که با مطالعه‌ی دقیق در شناسنامه‌ی آن‌ها، می‌توان تصویری روشن از سیر روحی سپهری به‌دست داد؛ به این منظور جدولی را فراهم کرده‌ایم که بیانگر واژه‌هایی است که بیش از بیست بار تکرار شده است و در جدول دیگر، واژه‌هایی را جای داده‌ایم که بیش از ده تا بیست بار، در شعر سپهری، آمده‌اند لازم به ذکر است که ۱۴۸ کلمه بیش از ۴ بار، ۱۰۹ کلمه ۵ بار، ۸۰ کلمه ۶ بار، ۵۳ کلمه ۷ بار، ۴۵ کلمه ۸ بار، و ۳۱ کلمه ۹ بار تکرار شده است که نیازمند مطالعه‌ی دیگری است.

واژه‌هایی که بیش از ده بار تکرار شده است.

ردیف	واژه‌ها	بسامد
۱	بعد، باید، مهتاب، نسیمی، هوش، آهنگ، آغاز، احساس، ابر، اتاق، دره، حرف، چهره، چون، زن، درخت، سو، سرگردان، سپید، غروب، غربت	۱۰
۲	آتش، ابدیّت، رود، زهر، خوشه، شکست، شکاف، سحر، روان، گیاه، ساعت، جای، دراز، مادر، نسیم	۱۱
۳	بیهوده، خوب، خیال، خلوت، طرح، صخره، ساقه، سرد، ساحل، دوست، فرود، غبار، عبور، فرعی، نفر، شاید	۱۲
۴	جا، جهان، چیز، زمزمه، طنین، میوه، ماه، مرداب، وهم، هستی، لیک	۱۳
۵	بام، بلند، بیابان، دود، سکوت، فانوس، امشب، فصل، صبح	۱۴
۶	اندوه، لبخند، نزدیک، گمشده، چیزی، چرا، انگشت	۱۵
۷	کوچه، همیشه، نوسان، ره، دریا	۱۶
۸	گوش، روشنی، میان، چشمه، کس (کسی)	۱۷
۹	افسانه، تاریکی، دشت، هوا، گاه(گاهی)، جاده، اگر	۱۸
۱۰	آواز، شبنم، موج، عشق، کجا، هیچ، آسمان، بال	۱۹

واژه‌هایی که بیش از بیست بار تکرار شده است

ردیف	واژه‌ها	بسامد
۱	کوه، کو، فکر، مرز، شاخه	۲۰
۲	نیلوفر، سنگ، شهر	۲۱
۳	درخت، کودک، مانده، دیگر	۲۲
۴	روز، فضا، مرگ، هنوز، گم	۲۳
۵	بالا، میان	۲۴
۶	اگر، سیاه(سیاهی)	۲۵
۷	نقش	۲۶
۸	آینه، درون، سبز	۲۷
۹	دل، رؤیا، زمان، زیبا، روشن	۲۸
۱۰	لب، دیوار، مرغ، در	۲۹
۱۱	کنار، سفر	۳۰
۱۲	مثل	۳۲
۱۳	دیدم	۳۳
۱۴	زیر، فرو، رنگ	۳۶
۱۵	خاموشی	۳۸
۱۶	هم	۴۱
۱۷	زمین، غم، نور، لحظه	۴۳
۱۸	آفتاب (خورشید)	۴۶
۱۹	همه، زندگی	۴۸
۲۰	هر، خاک	۵۰
۲۱	دور، خود، آبی، غم	۵۲
۲۲	باد	۵۹
۲۳	نگاه	۶۱
۲۴	چشم	۶۷
۲۵	سر	۶۸
۲۶	سایه، راه(راهی)	۷۱
۲۷	دست	۷۷
۲۸	یک	۷۹
۲۹	گل	۸۲
۳۰	چه، صدا، تنها(تنهایی)	۹۵
۳۱	خواب	۱۱۰
۳۲	آب	۱۱۳
۳۳	من	۱۲۴
۳۴	شب	۱۳۸
۳۵	روی	۱۳۸

۵ـ بسامد لغات عربی: شعر سپهری نشان می‌دهد که تعصّبی در به‌کارگیری واژه‌های عربی یا پرهیز از آن‌ها در میان نیست. آن‌جا که از هستی و احساس ساده‌ی انسانی سخن به میان می‌آید. واژه‌های عربی، بسامد کمتری دارند و بیشتر از واژه‌هایی استفاده می‌شود که به‌سبب تداول، بخشی از زبان و فرهنگ ما شده است. به‌همین دلیل خواننده با دیدن آن‌ها احساس غرابت نمی‌کند. «صدای پای آب»، مصداق همین معناست. در منظومه‌ی «مسافر» و «ما هیچ، ما نگاه» که از کشف و شهود، سلوک و فنای در حقیقت سخن در میان است. به‌سبب استفاده‌ی ناگزیر از اصطلاحات عربی و عرفانی، بر فراوانی واژه‌های عربی نیز افزوده شده است. «صدای پای آب» ۲۴۱۰ کلمه دارد که ۲۹۰ کلمه‌ی آن عربی است. به این اعتبار تقریباً ۱۲ درصد این منظومه لغات عربی است.

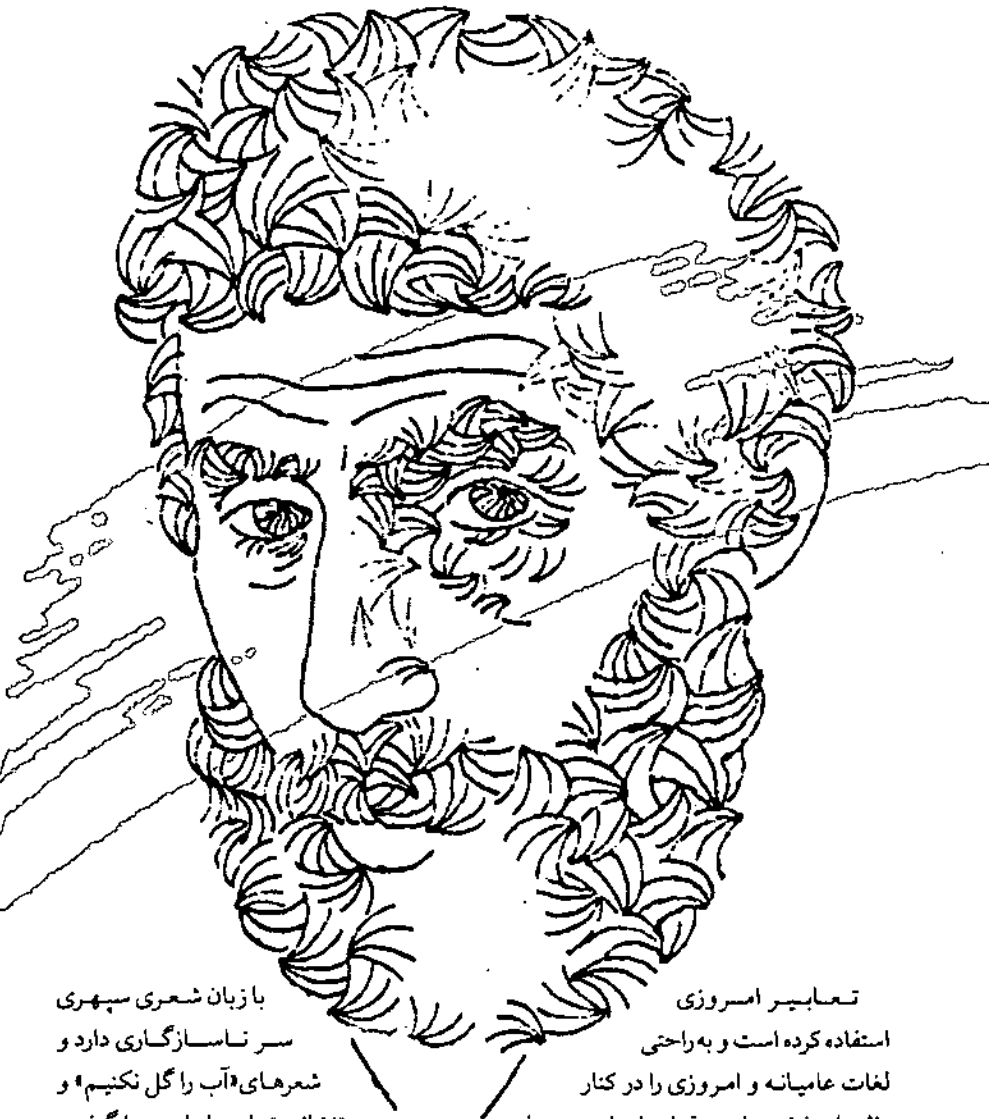
در منظومه‌ی مسافر از ۱۸۷۵ کلمه(فعل‌های مرکّب را در حکم یک کلمه قرار دادیم)، ۳۸۵ کلمه عربی است که تقریباً درصد آن ۲۰ خواهد بود.

در کتاب «حجم سبز» از ۳۲۲۱ کلمه، ۳۹۷ کلمه عربی است که درصد لغات عربی، ۱۲/۴ درصد شده است و در کتاب «ما هیچ، ما نگاه» از ۱۹۸۰ کلمه، ۴۸۴ واژه‌ی عربی به‌کار رفته که تقریباً ۲۴/۴ درصد می‌شود. سپهری نسبت به شاعران معاصر در به‌کارگیری واژه‌های عربی با احتیاط رفتار کرده و شعرش، معتدل و به دور از افراط و تفریط است.

۶ـ لغات فرنگی: سپهری، با آن‌که آشنایی عمیقی با زبان فرانسه و انگلیسی و آشنایی کافی با زبان ژاپنی داشته است، هیچ‌وقت سعی نکرده شعرش را جولانگاه واژه‌های بیگانه بسازد(ر. ک: پریدخت سپهری ۱۳۷۸: ۷۶) سپهری از واژه‌هایی استفاده کرده که رنگ فرهنگ و زبان ملّی ما را گرفته است و بخش عظیمی از مردم ما بیگانگی آن‌ها را احساس نمی‌کنند مانند: استکان، سیمان، اتوبوس، ترعه، هلیکوپتر، قوطی کنسرو و... که البتّه از مرز ۱۵ کلمه تجاوز نمی‌کند. هنر سپهری در نشاندن همین واژه‌های بیگانه، در کنار واژه‌های فارسی است به‌گونه‌ای که خواننده با یک‌بار و حتّی چند بار خواندن، بیگانگی آن را درنمی‌یابد؛ مانند:

مادرم آن پایین/ استکان‌ها را در خاطره‌ی شط می‌نشست./ شهر پیدا بود: رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ/ سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس(هشت کتاب: ۲۸۰)

۷ـ لغات و تعابیر عامیانه: سپهری همان‌قدر که از لغات فرنگی، پرهیز دارد در بهره‌گیری از لغات عامیانه و تعابیر امروزی، گشاده‌دست است. و همین یکی از رموز توفیق، نفوذ و گسترش شعر او در میان انبوه فرآورده‌های زبانی است. خواننده با خواندن شعر سپهری در چنبره‌ی پیچیدگی‌های لفظ، گرفتار نمی‌شود. احساس می‌کند به سخن و لحن خودش، گوش فرا می‌دهد. هویّت زبانی شعر سپهری تا حدّ زیادی مدیون تعابیر امروزی در شعر اوست. در چهار کتاب پایانی، بیش از ۲۰۰ بار از لغات عامیانه و



تعابیر امروزی استفاده کرده است و به‌راحتی لغات عامیانه و امروزی را در کنار واژه‌های فخیم ادبی قرار داده است و با این کار سبکی نو که حاصل تلفیق زبان معیار و فصیح با تعابیر عامیانه و امروزی است، به‌وجود آورده است. گاهی زیباترین تعابیر و نمادیک‌ترین مفاهیم را در قالب عباراتی به‌کار می‌برد که بارها در گفت‌وگوی روزانه به‌کار می‌بریم؛ مانند:

کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ، / کار ما شاید این است/ که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم/.../ کار ما شاید این است/ که میان گل نیلوفر و قرن/ پی آواز حقیقت بدویم. (هشت کتاب: ۲۹۸)

منطق حاکم بر این عبارات کاملاً، محاوره‌ای و متعارف است با این حال جاذبه‌ی فوق‌العاده‌ای دارد و سبب شده که جزو امثال سایر شعر و فرهنگ امروز ثبت گردد. مرحوم مهدی اخوان ثالث به‌رغم این که با زبان شعری سپهری سر ناسازگاری دارد و شعرهای «آب را گل نکنیم» و «نشانی» را به باد استهزا گرفته، معترف است که بیان «سهل ممتنع» او «نه تنها در تاریخ شعر و ادب معاصر ما بلکه در گذشته‌ی ما هم نظیری ندارد (یا بسیار کم دارد).» (حمید سیاهپوش: باغ تنهایی، ۱۳۷۴: ۲۷۰) استفاده از نام گل‌ها، درخت‌ها، میوه‌ها و واژه‌هایی که در فرهنگ شعری کهن بی‌سابقه است، به شعر او جلوه‌ای خاص بخشیده؛ مانند:

«جریان گل میخک در فکر» (هشت کتاب: ۲۸۷) **و نپرسیم کجاییم/ بو کنیم اطلسی تازه‌ی بیمارستان را** (هشت کتاب: ۲۹۴)/ **مرگ در حنجره‌ی سرخ گلو می‌خواند.** (هشت کتاب: ۲۹۶)/ **مرگ مسؤول قشنگی پر شاپرک است/ مرگ در ذهن اقاقی جاری است./ بی گمان پای چپرهاشان، جاپای خداست** (هشت کتاب: ۳۴۷)/ **پشت تبریزی‌ها/ غفلت پاکی بود، که صدایم می‌زد.** (هشت کتاب: ۳۴۹) **یاد من باشد فردا، بروم باغ حسن، گوجه و قیسی بخرم.** (هشت کتاب: ۳۵۴)

استفاده از فعل‌های مرکّب و گروه فعلی نیز که در زبان عامیانه به‌کار گرفته می‌شوند، به شعرش تشخّص داده است:

و فوت باید کرد/ که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ. (هشت کتاب: ۳۱۴) **من به او گفتم: زندگانی سیبی است. گاز باید زد با پوست.** (هشت کتاب: ۳۴۳)/ **من اناری را می‌کنم دانه، به دل می‌گویم: / خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود. / باد می‌رفت به سروقت چنار. / من به سروقت خدا می‌رفتم.** (هشت کتاب: ۳۵۷) **به سراغ من اگر می‌آید. / نرم و آهسته بیایید، مبادا که ترک بردارد/ چینی نازک تنهایی من.** (هشت کتاب: ۳۶۱)/ **پل زدم از خود تا صخره‌ی دوست.** (هشت کتاب: ۲۶۳) **نور در هاون می‌کوبید.** (هشت کتاب: ۲۷۷)/ **روی قانون چمن پا نگذاریم.** (هشت کتاب: ۲۹۳)/ **و نگوییم که شب چیز بدی است.** (هشت کتاب: ۲۹۳)/ **کو دکی هسته‌ی زردآلو را، روی سجّاده‌ی بی‌رنگ پدر، تف می‌کرد.** (هشت کتاب: ۲۸۰)

۸ـ زبان معیار و فصیح: تفاوت عمده‌ی زبان معیار با سایر سبک‌های زبانی در «ویژگی‌های خاص آوایی، دستوری و واژگانی» (مشکوةالدینی ۱۳۷۷: ۱۱۲) است. در سطح آوایی، تلفّظ واژه‌ها دقیق و صریح است و به‌ندرت اتفاق می‌افتد که صامت‌های پایانی واژه‌ها حذف شود مانند درست: درس، راست: راس و... یا واجی از پایه‌ی فعل، حذف گردد مانند: می‌روم: می‌رم، می‌گویم: می‌گم. در زبان معیار از تبدیل‌های آوایی پرهیز می‌شود مانند: بیابان: بیابون، تهران: تهرون...

در سطح نحوی سعی می‌شود جمله از لحاظ ترتیب واژگانی و رعایت ارکان دستوری، مطابق با سبک رسمی باشد و در

سطح واژگانی از واژه‌هایی استفاده می‌شود که به وضوح به تمایز آن می‌توان پی برد. استفاده از ضمیرهای محترمانه و افعال مرکّب، پیشوندی و گروه فعلی با ساختاری ویژه به این تمایز کمک می‌کند. البتّه ساخت واژه‌ها و گزینش هنرمندانه‌ی صفت‌ها نیز سهم عمده‌ای در این تشخّص سبکی خواهد داشت. سپهری آغازگر این راه نیست امّا دشواری راه را کمتر کرده است و نشان داده است که با بهره‌گیری از امکانات زبانی، می‌توان مفاهیم ذهنی خود را بهتر القا کرد و به موسیقی شعر کمک نمود. فعّال‌ترین عنصر زبانی در شعر او پس از ترکیب‌های مجازی و هنری، پیشوندها هستند؛ مانند: باران نور/ که از شبکه‌ی دهلیز بی‌پایان فرو می‌ریخت. (هشت کتاب: ۹۱)

در شعر «یادبود» می‌گوید:

فریاد زدم: / تصویر را باز ده! / و صدایم چون مشتی غبار فرو نشست. (هشت کتاب: ۸۷)

و در شعر «و پیامی در راه» که بیشترین نمونه‌ها را در خود، جای داده، می‌گوید:

«و صدا خواهم در داد: ای سیدهاتان پر خواب: سیب/آوردم، سیب سرخ خورشید. / .../ هر چه دشنام، از لب‌ها خواهم برچید. / هر چه دیوار، از جا خواهم برکند.» (هشت کتاب: ۳۳۹)

گاهی، شعرش را با انتخاب فعلی مرکّب برجسته می‌کند:

و سپوری که به یک پوسته‌ی خربزه می‌برد نماز (هشت کتاب: ۲۷۸).

این بند بهترین مصداق برای آشتی دو سبک؛ سبک گفتار و سبک ادبی است. این ترکیب را در شعر «و چه تنها» نیز به‌کار برده است:

ای درخور اوج! آواز تو در کوه سحر، و گیاهی به نماز. (هشت کتاب: ۲۶۳)

ساخت واژه‌ها نیز از عوامل مؤثّر در فصاحت زبان سپهری هستند؛ مانند: سفالینه، سبزینه، فرودست و...

من هستم، و سفالینه‌ی تاریکی، و تراویدن راز ازلی (هشت کتاب: ۲۶۴)

و در شعر «آب» با ترکیب پیشوندی «فرودست» به شعرش تمایز می‌بخشد:

آب را گل نکنیم: / در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب. (هشت کتاب: ۳۴۵)

و در شعر «به باغ هم‌سفران» که از ماندگارترین شعرهای اوست، می‌گوید: **صدا کن مرا. / صدای تو خوب است. / صدای تو سبزینه‌ی آن گیاه عجیبی است/ که در انتهای صمیمیّت حزن می‌روید.** (هشت کتاب، ۳۹۵)

سپهری را به اعتبار زبان یکدست و فصیحش نیست که صاحب سبک می‌دانیم بلکه از این جهت با شاعران معاصر متفاوت شده که توانسته از پیوند زبان معیار و سبک گفتاری به تلفیقی هنرمندانه دست بیابد و به یکی از قلّه‌های شعر امروز تبدیل شود.

۹ـ خاستگاه معنایی صفت: اگر صفت‌ها را به اعتبار بار معنایی‌شان به مثبت و منفی تقسیم کنیم، سهم غالب با صفت‌هایی است که بر معنای مثبت دلالت دارند. گاهی صفت‌های منفی را نیز در معنای مثبت به‌کار می‌برد. تلاش سپهری در استحاله‌ی واژه‌ها و بویژه صفت‌ها از مشخّصه‌های عمده‌ی سبک اوست. در «صدای پای آب» می‌گوید: **«اهل کاشانم. / روزگارم بد نیست».** (هشت کتاب: ۲۷۱) صفت «بد» در این‌جا، در معنایی مثبت آمده است. برای این‌که بتوانیم مقایسه‌ای بین صفات مثبت و منفی انجام دهیم، بهتر است به جدول ذیل نگاه کنیم:

سپهری در مجموع چهار کتاب فقط از دو صفت خشن که وجه موسیقایی کمتری دارند، استفاده کرده؛ صفاتی که بر معنای مثبت و منفی دلالت ندارد، صفات خنثی نیز در شعرش چندان قابل توجه نیست. در صدای پای آب از ۱۴۰ صفت، ۱۶ صفت عربی است و در منظومه‌ی مسافر ۴۶ صفت عربی است و در حجم سبز ۳۰ صفت و در کتاب آخر ۵۷ صفت، عربی است و نسبت به کلّ صفات این کتاب، درصد بالایی دارد به‌عبارت دیگر هر قدر سپهری به «تجرید» روی آورده (و: ر. ک: شفیعی کدکنی: «شعر جدولی»، از زبان صبح، ۱۳۷۸: ۲۳۰) بیشتر از واژه‌ها و صفاتی بهره برده است که بیانگر حالات ذهنی صرف او هستند و همین، یکی از دلایل ابهام شعر او در کتاب **ما هیچ، ما نگاه** است.

کتاب‌ها	بسامد صفات مثبت	بسامد صفات منفی	جمع
صدای پای آب	۱۳۲	۸	۱۴۰
مسافر	۱۴۶	۵	۱۵۱
حجم سبز	۱۹۹	۱۱	۲۱۰
ما هیچ، ما نگاه	۱۲۶	۱۰	۱۳۶

منابع

ـ برهانی، مهدی: از زبان صبح، پاژنگ، ۱۳۷۸.

ـ سپهری، پریدخت: سهراب، مرغ مهاجر، طهوری، ۱۳۷۸.

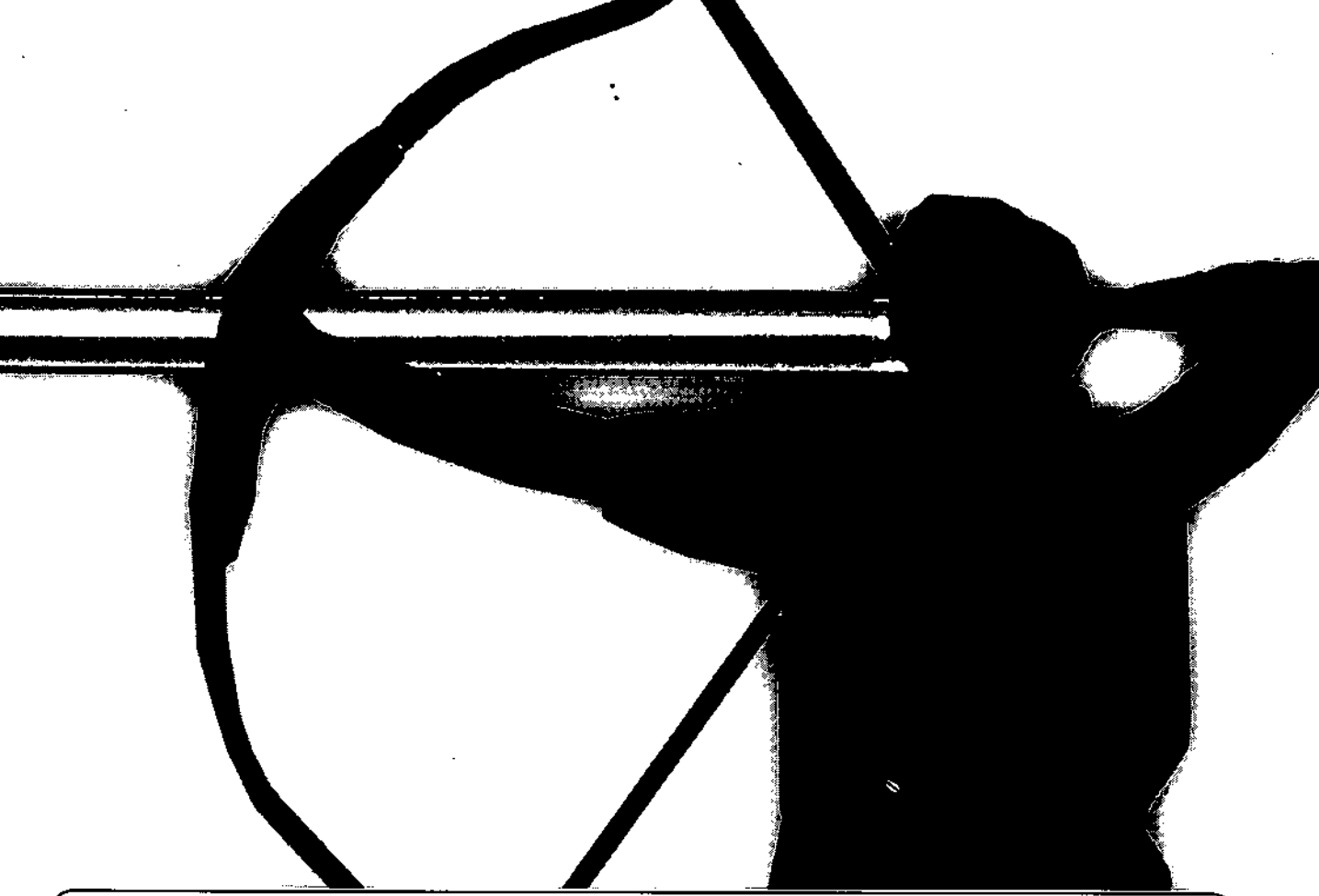
ـ سپهری، سهراب: هشت کتاب، طهوری، ۱۳۷۸.

ـ سعدی: گلستان، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۸.

ـ سیاهپوش، حمید (به کوشش): باغ تنهایی (یادنامه‌ی سهراب سپهری)، چ سوّم، تهران، پرنگار پارس، ۱۳۷۴.

ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا: موسیقی شعر، چ دوّم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸.

ـ مشکوة‌الدّینی، مهدی: آموزش زبان فارسی، وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۷۷.



چکیده:

چگونه می‌توان از یک اثر ادبی (شعر، داستان، ...) لذّت بُرد و به درک محتوا یا مفاهیم آن نائل آمد؟ دقّت در مطالعه، قرار گرفتن در فضای اثر، توجّه به نمادها و روابط آن‌ها، آشنایی با تکنیک‌های هنری، همگامی با شاعر و نویسنده در عمل آفرینش از طریق تخیّل فعّال و... می‌توانند خواننده را به درک و دریافت دقایق و ظرایف اثر هنری رهنمون باشند. مقاله‌ی حاضر کوشیده است نکات فوق را چنان که شایسته‌ی آن‌هاست، بررسی کند.

کلید واژه‌ها:

نقد، آشنایی‌زدایی، نماد (سمبل) تصاویر هنری، تخیّل فعّال، اساطیر، فضای‌اثر، پیام، تأویل، خلاّقیّت هنری، تناسب، قالب، محتوا

یکی از مهم‌ترین وظایف منتقد ادبی و هنری این است که پیشاپیش در جریان خلاّقیّت ادبی و هنری شرکت جوید؛ یعنی با عمل فعّال و خردمندانه و منسجم خود، زمینه را برای پیدایش آثار هنری و ادبیِ کامل‌تر، فراهم سازد. امّا این امر چگونه امکان دارد؟

هنرمندان عموماً از موهبت ذاتی خلاّقیّت بهره‌مندند و این ویژگی را از راه آموزش کسب نکرده‌اند. آنان اغلب با تکیه به این مزیّت، خود را از اطّلاع بر اصول و تکنیک‌های هنری، بی‌نیاز می‌دانند. از طرف دیگر، چون منتقدان هم غالباً از جوهر هنری و آفرینندگی محرومند، می‌کوشند تا جنبه‌های فنّی و تکنیکی هنر مورد نظر خود را خوب بیاموزند و از این طریق فقدان عنصر خلاّقیّت را جبران کنند. البتّه اینان دست به آفرینش نمی‌زنند- هرچند برخی از نقدها خود یک اثر خلاّق به‌شمار می‌روند- ولی سعی می‌کنند تا مکانیسم خلاّقیّت را کشف و بازگو نمایند.

این است که منتقدان در نشان دادن نقاط ضعف و قوّت آثار هنری و یا بیان دقایق و ظرایف آن‌ها، مهارت خاصّی دارند و حتّی گاه از خود هنرمند نیز در تفسیر و توضیح آثار وی تواناترند.

منتقدان البتّه نمی‌توانند در کوهستان وجود کسی چشمه ایجاد کنند، امّا قادرند مسیر چشمه را به گونه‌ای تعبیه نمایند که حرکتی موزون‌تر و زیباتر بیابد و هرز نرود.

حال اگر نقّاد و هنرمند به یاری هم بشتابند و نیروهای خود را به‌عنوان مکمّل هم به‌کار اندازند، بی‌تردید، آثار برتر و ماندنی‌تری خلق خواهد شد. این اتّحاد، ممکن نیست مگر آن‌گاه که هنرمند و منتقد هریک حدّ خود را بشناسد و بدان اعتراف کند و از خود خلوص نشان دهد. بدیهی است هنرمندان نقّاد، یا نقّادان هنرمند خود حکم دیگری دارند. البتّه آنان نیز از نقد دیگران بی‌نیاز نتوانند بود.

وظیفه‌ی دیگر منتقد، ایجاد رابطه بین هنرمند و مردم است؛ یعنی

روش های نقد و فهم متون ادبی معاصر

□ قهم. احمد عزتی پرور

توضیح منطقی عمل خلاّقیّت و دقایق و لطایف اثر برای مخاطب. کار منتقد، پس از خلق اثر آغاز می‌شود و خلاّقیّت‌های بعدی را تسهیل می‌کند.

منتقد نباید به هنرمند حسد ورزد که در این صورت با غرض خود عرضِ خویش بر باد داده، موجب زحمت دیگران را فراهم می‌سازد.

منتقد باید بداند که هنرمند نسبت به هنرش دریافتی شهودی و حضوری دارد که از هر نوع شناخت دیگر معتبرتر است. یک شاعر شعر را بهتر می‌فهمد (نه اینکه بهتر می‌شناسد) تا یک غیر شاعر.

امّا این، دلیلی بر عدم قوّه‌ی فهم غیر شاعران نیست. اگر درک و فهم و دریافت هنری در مردم نباشد، شاعر چگونه می‌تواند با آنان رابطه برقرار کند و ذوق و ادراک خود را به آنان منتقل نماید؟

دیگران با واسطه‌ی کلام (شعر و قصه)، آهنگ (موسیقی)، رنگ (نقاشی)، بازی (فیلم و نمایش) و... به دریافت هنری نائل می‌شوند ولی هنرمند، بی‌واسطه‌ی این ابزارها و فنون مربوط به آن‌ها، جوهره‌ی هنر را در جان خود می‌یابد و می‌فهمد.

کلام و نغمه و رنگ، وسایل القای احساس هنرمند هستند، نه خود احساس. احساس هنری اگر هم بیان نشود، هم‌چنان ارزش دارد البتّه فقط برای هنرمند ـ ولی تنها با بیان شدن است که به دیگران منتقل می‌شود و تشخّص می‌یابد.

تفاوت هنرمند و دیگران در همین قدرت بیان مؤثّر احساس است. همگان در برابر طبیعت و عواطف بشری، احساساتِ خاصّی دارند، امّا وقتی این احساس‌ها به طرزی بدیع و مؤثّر عرضه و بیان می‌شوند، آثار هنری جامه‌ی وجود بر تن می‌کنند.

احساس، آنی و ساده است؛ ولی بیان هنری پیچیده است و به زمان نیاز دارد. مردم و منتقدان می‌توانند درباره‌ی وسایل القای احساس، شناختی حتّی بیشتر از هنرمند به‌دست آورند، امّا نظاره‌ی آن لطیفه‌ی نهانی، جز از دریچه‌ی چشم هنرمند مقدور نیست. ممکن است بگویند: آیا هنرمند همواره در برجِ عاجِ احساس خود تنها خواهد ماند؟ می‌توان پاسخ داد: اولاً هنرمند انسانی است که با دیگران عواطف و احساسات مشابه دارد. اگر جز این می‌بود، برقراری رابطه و تفاهم و التذاذ هنری، امکان نمی‌یافت.

ثانیاً، هرکس به این علّت، به آثار هنری و ادبی روی می‌آورد که آن‌ها را در آینه‌ی احساسات و عواطف خود می‌بیند. پس «فردیّت» شاعر، عین «جمعیّت» است، وگرنه اثر او، اقبال عام نمی‌یافت.

دیگران خود را در شاعر و نویسنده و هنرمند، شفّاف‌تر و زلال‌تر می‌بینند و از این شهود و کشف لذّت می‌برند. هرچه آینه‌ی بیان هنرمند شفّاف‌تر و صیقل‌یافته‌تر باشد، ارج و ارزش آن بیشتر می‌شود.

راز خلاّقیّت هنرمند در این است که حجاب‌های ضخیم از خودبیگانگی‌ها را از برابر روح زیبای آدمی کنار می‌زند و بکارت و اصالت آن را عرضه می‌کند. به‌همین جهت، هرچه ذهن و ضمیر انسان کمتر اسیر زنجیرهای غفلت و خشونت و جهل و جمود باشد، میزان تأثیرپذیری و همدلی‌اش بیشتر است.

اگر به حافظ و خیّام و سعدی بیشتر روی می‌آورند تا مثلاً فاآنی و عنصری، دلیلی جز این ندارد که حافظ و خیّام امیال و آرزوها و عواطف بشری را خالص‌تر و بی‌ریاتر و صریح‌تر نشان می‌دهند و در بیان احساس خود صداقت بیشتری دارند.

مولوی مقبولیّت حافظ را ندارد؛ زیرا مولوی به انسانی خاص نظر دارد که گرایش‌های ویژه‌ای دارد؛ ولی مخاطب حافظ همه‌ی انسان‌ها با هر نوع گرایش و عقیده است. حافظ «جمعیّت» وجود آدمی را جامع‌تر از مولوی ارائه می‌کند. مولوی در بندحصاری است ـ عرفان ـ که نمی‌تواند جهانی باشد.

منتقد نیز در نقد خود باید بدین نکته توجّه تام نماید. کار اساسی مُنتقد تدوین و بیان فرآیندهایی است که به خلاّقیّت منجر می‌شود. از این نظر، کار او شبیه کار دستورنویس خواهد بود. هیچ دستورنویسی نمی‌تواند طرز سخن گفتن را به کسی بیاموزد؛ زیرا این کار، به‌طور غریزی در دامان مادر انجام می‌گیرد ـ امّا وی با تدوین قواعد دستوری، سر و صورتی منظّم به زبان می‌بخشد و فقط در درست سخن گفتن مؤثر می‌افتد.

منتقد نیز با مداقّه و کاوش در آثار هنری و ادبی، قواعد و وجوه مشترک آن‌ها را می‌یابد و آن‌ها را به هنرمندان و مردم عرضه می‌کند تا در فهم و التذاذ هنری توفیق بیشتر یابند.

هنرمند برای آفرینش‌های بی‌نقص هرگز از کار منتقد بی‌نیاز نیست.

آنچه در یک اثر هنری اهمیّت دارد، تلفیق مطلوب خیال و واقعیّت است؛ یعنی صفای تخیّل با روشنی واقعیّت درهم آمیخته می‌شوند و اثر هنری در عین نشان دادن واقعیّت موجود بشارت ساختن واقعیّت مطلوب را هم می‌دهد. غلبه‌ی تخیّل به گنگی و تکلّف می‌انجامد و چیرگی واقعیت، اثر را از قلمرو هنر خارج می‌کند. زیرا هنر، آفرینش در زمینه‌ی واقعیّت است نه تکرار آن. پس، رعایت اعتدال در ترکیب تخیّل و واقعیّت، اهمیّت بنیادی دارد. مطلب مهم دیگر هماهنگی و تفکیک‌ناپذیری فرم و فحوی، یا صورت و محتوی است.

هرگونه تجزیه‌ی شکل و محتوی به تلاشی نمامیّت اثر منجر خواهد شد. در غزل حافظ صورت و مادّه، چنان هماغوش گشته‌اند که جدا کردن آن‌ها امکان ندارد.

در آثار تصنّعی و تقلیدی البتّه چنین تجزیه و تفکیکی می‌توان انجام داد؛ چرا که هنرمند مقلّد و مُتصنّع، آفریننده نیست. مونتاژکننده است؛ تلفیق‌دهنده است. فرم را از یکی و محتوا را از دیگری ـ یا همان کس ـ می‌گیرد و آن‌ها را ترکیب می‌کند. الهام و جذبه در کار نیست، بلکه آگاهی و توجّه در هنگام تلفیق حضور دارد. حال آنکه اساس یک آفرینش هنری بر «بی‌خودی» و ناخودآگاهی است:

ـ تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم.

چگونه می‌توان در حالت آگاهی و توجّه به زندگی روزمرّه اثر هنری آفرید؟

هنرمند در لحظهٔ خلق و ایجاد، باید از محیط مادّی و اجتماعی و روزمرگی غفلت و غیبت کند. در زمان و مکان نباشد، تا بتواند اثری بیافریند که مُشرف بر زمان و مکان باشد. بدیهی است، آثار زمان و مکان و اجتماع و فرهنگ خاص، در ذهنیّت و شعور و ناخودآگاه هنرمند رسوب کرده، در همه حال خود را نشان می‌دهد. امّا مهم این است که هنرمند، ابتدا از همه‌ی نمودهای محیطی رها می‌شود، در فضای «بی فضایی» سیر می‌کند فراتر از زمان و مکان خود می‌پَرّد، آن‌گاه عمل خلاّقیّت انجام می‌گیرد.

در این لحظات، هنرمند نه جایی را می‌بیند، نه صدایی را می‌شنود، نه بویی را احساس می‌کند. اگر از برابر او بگذرید شما را نخواهد دید، صدای شما را نخواهد شنید؛ زیرا در فضای حواس نیست. با مادّه قطع ارتباط کرده است. او کجاست؟

او در طبیعت، حضور جسمانی دارد ولی روح او هماغوش حقیقت است. اگر نه، پس چرا به تأثیرات محیط مادّی، واکنش نشان نمی‌دهد؟ او در فضای الهام سیر می‌کند. رقّت و لطافتی که در سخن و هنر او هست، از آن‌جاست.

عموم مردم با چنین دنیاهایی بیگانه‌اند، یا توقّفی مبهم و گذرا در آن داشته‌اند، به‌طوری که نشانی‌های آن را به‌خاطر نسپرده‌اند. امّا هنرمند، چون بارها به آن دیار اثیری سفر کرده، با کلام و زبان آن‌جا آشناست. وقتی هنرمند با زبان الهام ـ که زبان آفرینش است ـ سخن می‌گوید، مردم، شگفت‌زده به هم می‌نگرند. خاطره‌ی دور و مبهمی آنان را به دریافت سخن هنرمند می‌انگیزد. گاه نیز، او را به جنون منسوب می‌دارند و دنیای او را انکار یا تمسخر می‌کنند.

امّا جان‌های آشنا، به‌سوی هم پرواز می‌کنند. آثار هنری به هر دیاری که تعلّق داشته باشند، در برابر نگاه آشنایان به آن عالم الهام، بیگانه نمی‌نمایند.

برجسته‌ترین پیام هر اثر هنری، دعوت به عشق است. عشق به طبیعت، عشق به انسان که نماد و نمونه‌ی همه‌ی هستی است و عشق به خدا. هنر آدمی را به وحدت فرامی‌خواند. انسان خود وحدتی است شامل همه‌ی کثرت‌ها. عشق به انسان، عشق به همه‌ی کثرت‌هاست. انسان آیینه‌ی خداست. پس از یک‌سو نماد کثرت است، از سوی دیگر آینه‌ی توحید. ارزش اثر هنری در ارائه‌ی جمع بین این دو ویژگی است. اگر آدمی به راز این وحدت پی بَرَد، دیگر طبیعت را تخریب نخواهد کرد؛ زیرا آن را تکّه‌ای از خود خواهد دید. آدمیان را آزار نخواهد داد، جامعه را نخواهد آلود. انسان کثرتی است به صورت وحدت: کثرت‌های طبیعت، جامعه و جهان، در وجود آدمی، هیأتی یگانه می‌یابد.

از تأمّل در راز وحدت آدمی، به وجود واحد بسیطی پی می‌بریم که حافظ این وحدت است. احساس و ادراک وحدت در وحدت، که از تأمّل در کثرت در وحدت حاصل می‌شود، اوج معرفت آدمی است و هنر مبشّر چنین معرفتی است.

در این‌جا هنر و حکمت، چون دو رود مجزّا به‌هم می‌رسند: مجمع البحرین.

* * *

عموم مردم درباره‌ی مسایل خود کمتر اختلاف‌نظر دارند و در کلام آن‌ها تناقض و ناهمگونی کم‌تر دیده می‌شود؛ زیرا مردم الفاظ را اغلب در معنای حقیقی به‌کار می‌برند، ولی فلاسفه و هنرمندان از مجاز و استعاره و تمثیل بیشتر سود می‌جویند. علّت اختلاف در همین جاست

که حکما و هنرمندان بر سر واژه‌ها و مفاهیم آن‌ها اتّفاق‌نظر ندارند و هریک معنایی را برای آن‌ها در نظر دارند که نزد دیگری قابل تصوّر یا تصدیق نیست. راز خطا در مجاز نهفته است وگرنه در حقیقت، خطایی نیست.

کلمات برای همگان یک معنا ندارد. مخصوصاً وقتی کلمات باهم ترکیب شوند و به صورت جمله درآیند، تعدّدِ معانی بیشتر می‌شود. هرگاه جمله‌ها با هم ترکیب گردند و نظریّه یا فرضیّه‌ای را بیان دارند، چندگونگی مفهوم به‌اوج می‌رسد و اختلافات فاحش در برداشت‌ها پدید می‌آید. هر فرد، با ارتباط دادن جمله یا گزاره با کلّ تفکّر و عقاید خود، معنی خاصّی به کلمه‌ها و جمله‌ها بار می‌کند. (بافت ذهنی)

در ادبیّات (شعر و داستان و...) ایهام و ابهام از ضروریّات ذاتی است ولی در گزاره‌های علوم اجتماعی و روان‌شناسی و فلسفه و... هم ابهام و گاه ایهام خود را نشان می‌دهد. هرچند تا حدّ امکان باید از بروز چنین حالتی پیش‌گیری کرد؛ مثلاً جمله ی: هیچ اتّفاقی بی‌علّت نیست، برای همه یک معنی ندارد. جامعه‌شناس و روانشناس و اقتصاددان و فیلسوف و متکلّم و شاعر و ادیب و... هریک به گونه‌ای آن را می‌فهمد و معنا می‌کند که با دریافت دیگری تفاوت اصولی دارد و به کلّ نظام فکری او بستگی تام دارد. وقتی در اسنادهای جدّی و جمله‌های علمی حال بدین منوال باشد، پیداست که در جمله‌ها و گزاره‌های شعری و ادبی چه صورتی خواهد داشت.

یکی دیگر از عوامل اختلاف این است که هرکس پنداشته ی خود را از فلان جمله و فرضیه و نظریّه یگانه برداشت درست می‌داند و با مرکز قرار دادن اندیشه ی خود، دیگران را حول محور خود می‌خواهد و با بدیهی دانستن مفاهیم کلمات در ذهن خویش، تعجّب می‌کند که چرا دیگری این نکته ی بدیهی را درنمی‌یابد و سخنی به خلاف و خطا می‌گوید! غافل از این‌که، هر کلمه و جمله، جزئی از کلیّت تفکّر هر فرد است و معنای خاصّی دارد. هم‌زبانی بین دو تن، زمانی صورت می‌گیرد که مجموعه ی تفکّرات آنان مشابه باشد. تفاوت برداشت‌ها از آثار ادبی، سرچشمه در این امر دارد. درواقع، هرکس معانی خاصّی برای آثار ادبی در ذهن خود می‌آفریند. به‌همین جهت، در نقد ادبی جدید، نقش خواننده ی اثر را از آفریننده ی آن کمتر نمی‌دانند.

چه‌بسا شهرت بسیاری از شاعران و نویسندگان، مدیون خلاّقیّت خوانندگانی بوده که با پرورش و آفرینش دریافتی ویژه و تازه از یک شعر و داستان- به اندازه ی وسعت ذهن خویش- و با تفسیر و تأویل و استنباط ظرایف و دقایقی که به ذهن شاعر یا نویسنده خطور هم نکرده بوده و با معرّفی سنجیده و منقّح آن، اعتبار و اُبهّتی خاص به آن بخشیده‌اند. و چون این خواننده، مقبولیّت علمی و ادبی و اجتماعی... داشته، طبعاً معرّفی و دریافت و تأویل او شهرت و اعتبار یافته است.

بخت با شاعر و نویسنده‌ای است که یکی از آثار او به دست چنین خواننده‌ای برسد. یکی از دو قطب قاطع آفرینش هنری خواننده است و قطب دیگر، صاحب اثر.

علّت این که یکی اثری را می‌فهمد و از آن لذّت می‌برد، همین شرکت در آفرینش اثر است. کسی که اثر و متن ادبی را در ذهن خود گسترش ندهد و با تخیّل خویش کمبودهای آن را پر نکند، از مطالعه ی اثر، احساس خستگی خواهد کرد. هرچه آگاهی‌ها و احساسات شخص غنی‌تر باشد، بهتر در حوزه ی خلاّقیّت وارد می‌شود و با آفریننده ی اثر هم‌دلی می‌کند. نتیجه ی این امر، لذّت و دریافت مطلوب اثر است. کار منتقد، فراهم کردن زمینه‌های چنین دریافت و لذّتی است.

درواقع، چنین خواننده‌ای از خویشتن لذّت می‌برد نه شعر یا متن داستانی دیگران. خویشتن هرکس عبارت است از مجموعه ی آگاهی‌ها و احساساتی که به مرور زمان درهم تنیده و هویّتی یگانه و خاص یافته است.

قضاوت‌های افراد نیز ناشی از همین سرچشمه است. اساساً هر نقد ادبی، نوعی داوری و قضاوت است. مردم ملاک راستی و درستی قضایا و امور را اعتقاد خود می‌دانند. هرچه با آن مخالف باشد، دروغ و غیر حق می‌شمارند. اعتقاد، نزد مردم، معیار قاطعی است برای سنجش افکار و اندیشه‌ها و درستی و عدم درستی آن‌ها. البتّه، مردم اعتقاد خود را دیگر قابل سنجش و ارزیابی نمی‌دانند و اجازه ی دخول به حریم آن را به کسی نمی‌دهند.

همان‌طور که در منطق و فلسفه، یک رشته امور بدیهی و اصول متعارف هست که دیگر معرفت‌ها بر مبنای آن‌ها شکل می‌گیرند و خود آن‌ها قابل تردید و تشکیک نیستند، در اذهان مردم هم اعتقادات آن‌ها (اعمّ از دینی و غیردینی) در حکم همان اصول بدیهی است که معیار سنجش دیگر افکار و اندیشه‌هاست.

در نقد ادبی نیز مجموعه ی آگاهی‌های منتقد یا خواننده در فهم و دریافت اثر هنری نقش اصلی را دارد و داوری‌ها بر این مبناست.

کار منتقد، نقب زدن به دنیای تو در توی اثر هنری است. برداشتن حجاب و نقاب از چهره ی اندیشه ی زیبایی است که در سراسر اثر رخ می‌نماید و پرهیز می‌کند.

هنرمند اصیل، واژه‌ها را به گونه‌ای به کار می‌برد که انگار تازه وضع شده‌اند و منتقد آگاه نخستین کسی است که به این تازگی توجّه می‌کند.

آشنایی‌زدایی فقط کار هنرمند نیست، کار منتقد هم هست.

به قول بابا افضل کاشانی:

«از الفاظ بُوَد که از شنیدن آن، نفس شنونده بگذرد و به معنی‌اش ننگرد، به سبب کثرت استعمال آن لفظ و سیر آمدن نفس از شنیدنش. و چون به لفظی دیگر بدل شود که در آن مَعرض کمتر به کار آورده بُوَد، مقبول‌تر افتد به شنودن، و به معنی آن التفات رود.»[1]

کثرت استعمال، هر چیزی را کهنه و ملال‌آور می‌سازد؛ واژه‌ها، ترکیب‌ها، نظریّه‌ها، نقل‌قول‌ها و... بر اثر تکرار و کاربرد یکنواخت، مبتذل و معمولی و خسته‌کننده می‌شوند.

باید ادراک‌ها و تخیّل‌های تازه را با بافت‌های بدیع واژگان همراه نمود و بُت عیّار اندیشه و عاطفه را هر لحظه به شکلی تازه عرضه کرد.

آشنایی‌زدایی، یگانه عامل التفات به اثر است. امّا این امر فقط وظیفه‌ی شاعر و نویسنده و هنرمند نیست، رسالت خواننده (مخصوصاً خواننده‌ی منتقد) نیز هست. خواننده‌ی اثر هم باید چشم‌ها را بشوید و جور دیگر ببیند.

آگاهی از نظریّه‌ها و مکاتب ادبی و نقد ادبی البتّه به سیر ادراک نوین یاری می‌رساند، امّا نباید وسیله‌ای برای تحمیل دیدگاه‌ها بر یک متن ادبی گردد. متأسّفانه اعتیاد به آوردن نقل قول‌های تکراری در مقاله‌های مربوط به نقد و کتاب‌های نقد ادبی و یا نقدهای مربوط به آثار هنری و ادبی، اغلب راه را بر دریافت‌های شخصی می‌بندد و علاوه بر درشتی و ناهمواری در نثر نقدها، پیچیدگی و نامفهومی داوری‌های انتقادی را موجب می‌گردد.

اکثر کتاب‌هایی که در چند سال اخیر درباره‌ی نقد ادبی منتشر شده است، یا ترجمه‌های اغلب ناپخته و نشُسته‌اند، یا تألیف‌های ترجمه‌مانندی که پُر از بیان تاریخچه‌ی نقد و نقل قول‌های تکراری از منتقدان و صاحب‌نظران اروپایی است؛ به‌طوری‌که خواننده‌ی عادی پس از مطالعه‌ی مشقّت‌آمیز آن‌ها درست درنمی‌یابد که چه خوانده است.

منتقد ادبی باید در دو حیطه به کار خلاّق بپردازد:

الف ـ تبیین و توضیح ساختار اثر ادبی از جهت شکل و ظاهر.

ب ـ تأویل و تفسیر محتوا با توجّه به قرینه‌های موجود در اثر.

برای انجام این دو کار تکیه بر دریافت‌ها و آگاهی‌های شخصی مهم‌تر از هر نقل قول و نظر دیگران است. دنیای «من» با جهان «دیگری» تفاوت دارد. این منم که متن را می‌خوانم نه دیگری. خوانش دیگری نباید مرا از لذّت مستقیم متن، محروم نماید.

کار منتقد، وساطت در ایجاد ارتباط بین خواننده و نویسنده یا شاعر است، نه جلوگیری از آن:

تو برای وصل کردن آمدی
نی برای فصل کردن آمدی

(مولوی)

البتّه نویسنده و شاعر هم باید پنجره‌های ارتباط را بگشاید و سر از روزن به در آرد. ارتباط بر پایه‌ی نشانه‌های آشنا (حرکات، واژه‌ها، اشیا) بین دو تن برقرار می‌شود. اگر نویسنده یا شاعری در اثر خود از واژه‌ها و تصویرها و تصوّرهای مأنوس و آشنا استفاده کند، بین او و خواننده یا شنونده، ارتباط ایجاد می‌شود. بدیهی است این ارتباط خالی از لذّت نخواهد بود ولی لذّتی معمولی و سطحی که شبیه دیدارهای روزانه‌ی ما با دوستان و خویشان است.

حال اگر هنرمند از واژه‌های نامأنوس ـ یا معانی ناآشنای آن‌ها ـ و تصویرها و تصوّرهای دور از ذهن عادی بهره ببرد، بین او و خواننده و شنونده، به آسانی ارتباط برقرار نخواهد شد. یعنی خواننده یا شنونده چیزی از شعر یا داستان نخواهد فهمید. عدم فهم، نتیجه‌ی عدم ارتباط است.

علّت ایجاد نشدن ارتباط، آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی است. یعنی نویسنده یا شاعر معنا یا معانی آشنای واژه‌ها را پس می‌زند و معنی‌های کاملاً تازه به آن‌ها می‌بخشد و چهره‌ای آشنا را به غریبه‌ای تازه‌وارد تبدیل می‌کند. هنر شاعر و نویسنده باید این باشد که قرینه‌ها و نشانه‌هایی به کار ببرد که این تازه‌وارد، به‌هر حال برای دیگران قابل شناختن بشود. کار منتقد، کشف این نشانه‌ها و قرینه‌هاست. و البتّه هر خواننده‌ای باید به میزان آگاهی و دریافت خود، این کشف را به‌عهده بگیرد. تفاوت منتقد با دیگر خواننده‌ها فقط در این است که منتقد کشف خود را به صورت کتبی یا شفاهی به دیگران اعلام می‌کند ولی خواننده‌ی عادی به دلایلی، از ابراز آن خودداری می‌نماید.

این کشف روزنه‌های ارتباط، نوعی خلاّقیّت هنری است که به خواننده مربوط می‌شود. چه‌بسا در این سیر کشف، به نکته‌هایی بربخورد که حتّی از نظر نویسنده یا شاعر هم، دور مانده بوده است.

آشنایی با منظومه‌های فکری هنرمندان (شاعران و نویسندگان) از طریق آثار آن‌ها میسّر می‌شود نه برعکس. ما از مطالعه‌ی بوف کور صادق هدایت و هشت کتاب سهراب سپهری درمی‌یابیم که آن‌دو چه علاقه‌ها و الگوهایی داشته‌اند. وگرنه، با مطالعه‌ی احوال شخصی هدایت و سپهری ـ اگر ممکن باشد ـ نمی‌توانیم چندان نقبی به آثار آن‌دو بزنیم. وقتی در آثار سپهری به کثرت کاربرد واژه‌هایی چون: آب، خرد، روشنی، خورشید، رودخانه، گیاه، کودکی و... برمی‌خوریم، متوجّه می‌شویم که اوّلاً او این واژه‌ها را به‌صورت نماد و تصویر به کار برده است و ثانیاً، به معانی اسطوره‌ای آن‌ها توجّه داشته است.

با نظر به این دو دریافت می‌توانیم داوری کنیم که: ۱ـ سپهری شاعری تصویرگرا و سمبولیست است. ۲ـ سپهری، اسطوره‌پرداز است و بدون توجّه به معانی اساطیری واژه‌ها، درک شعر او به‌طور کامل میسّر نخواهد شد. درباره‌ی بوف‌کور نیز این ملاحظات صادق است.

سپهری می‌گوید:

«پشت دریاها شهری است
که در آن وسعت خورشید به اندازه‌ی چشمان سحرخیزان است...
شاعران وارث آب و خرد و روشنی‌اند.»

بدون توجّه به رویکرد اسطوره‌ای سپهری نمی‌توان به دریافت درست این بند رسید.

اکنون می‌توانیم با رجوع به کتاب‌های نقد ادبی و فرهنگ نمادها، از آن‌ها برای دریافت کامل‌تر یاری بجوییم. برای مثال:

«تصویرها:

۱ـ آب: راز آفرینش، تولّد، مرگ، رستاخیز، پالایش و شفا، باروری و رشد. آب، متداول‌ترین نماد ناخودآگاه است (طبق گفته‌ی کارل یونگ).

الف ـ دریا: مادر حیات و زندگی، راز نامتناهی بودن معنوی، مرگ و تولّد دوباره، ابدیّت و امتداد زمان، ناخودآگاه.

ب ـ رودخانه: مرگ و تولّد دوباره (تعمید)، پیوستن زمان به ابدیّت، مراحل انتقالی چرخه‌ی حیات با تجسّم خدایان در چهره‌های

انسانی.

۲ـ خورشید: (آتش و آسمان کاملاً به هم مربوطند) توان و نیروی خلاّقه، قانون طبیعت، ناخودآگاه (تعقّل، آگاهی، خرد، بینش معنوی) نظام پدری (ماه و زمین را با خصیصه‌ی مادینگی یا نظام مادری ملازم می‌دانند) گذر زمان و عمر.

الف ـ خورشید در حال طلوع: تولّد، آفرینش، آگاهی فکری.

ب ـ خورشید در حال غروب: مرگ.»[۲]

همچنین وقتی در بوف‌کور به زن اثیری و پیرمرد خنزر پنزری می‌رسیم، ابتدا باید فارغ از هر نظریّه‌ای، ذوق ـ البتّه پالوده ـ شخصی خود را به جریان لذّت خواندن و تخیّل همراه با آن بسپاریم؛ آن‌گاه برای تکمیل دریافت از کتاب‌های یاریگر، بهره گیریم. برای مثال:

«ـ زن مُثُلی (مادر عظیم، راز و رمزهای حیات، مرگ، دگرگونی‌ها):

الف ـ مادر نیکو (جنبه‌های مثبت مادر زمین): همراه با اصل حیات، تولّد، گرما، تغذیه، حمایت، زایایی، رشد.

ب ـ مادر عفریته (شامل جنبه‌های منفی مادر زمین): سحر و جادو، ساحره، بدکاره، فساد زنانه که با شهوت و مجالس شهوت‌رانی، ترس، خطر، ظلمت، تجزیه، اخته شدن، مرگ و ناخودآگاه همراه است.

ج ـ همزاد، چهره‌ی سوفیا، مادر مقدّس، شاهزاده‌خانم یا بانوی زیبا، تجسّم انسانی ارضای معنوی (برای مثال اینمای یونگ)

ـ پیر فرزانه (مُنجی، مصلح، هندوی خردمند): انسانی که تجسّم معنویّات است (معنویّات در قالب و چهره‌ی یک انسان) و از یک سو نماینده‌ی علم، بینش، خرد، ذکاوت و اشراق بوده؛ و از سوی دیگر، خصایص اخلاقی‌ای چون: اراده‌ی مُستحکم و آمادگی برای کمک به دیگران در خود دارد که شخصیّت معنوی او را پاک و بی‌آلایش می‌سازد.»[۳]

خواننده‌ی امروزی باید بداند که ادبیّات ایران بعد از نیما و صادق هدایت، ادبیّاتی نمادین است و او وظیفه دارد این نمادها را کشف و تأویل و تفسیر کند. وقتی این طرح شاملو را می‌خوانیم:

«شب
با گلوی خونین
خوانده است دیرگاه
دریا نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی جنگل به سوی نور
فریاد می‌کشد.»

باید آن را در ذهن خود گسترش دهیم و یک منظومه‌ی بلند بیافرینیم.

ـ شب چیست؟

ـ چرا گلوی آن خونین است؟

ـ دریا چیست؟

ـ چرا سرد و ساکن است؟

ـ شاخه کیست؟

ـ جنگل چیست و چرا به جای سبز، سیاه معرّفی شده است؟

ـ فریاد چیست و چرا به جای نغمه و ترانه، فریاد آمده است؟

پاسخ به این پرسش‌ها، تأویل خاص ما را فراهم خواهد ساخت.

از نظر ظاهر و ساختار شعر نیز پرسش‌هایی هست:

ـ چرا شعر این‌قدر موجز و کوتاه است؟

ـ آیا واژه‌ای از آن قابل حذف است یا خیر؟

ـ شکل نگارشی آن تناسبی با محتوا دارد یا خیر؟

ـ آیا این مضمون و درون‌مایه در قالب‌های دیگر شعر فارسی قابل بیان بود یا نه؟

بعد از کشف و تأویل نمادها، کار مهم دیگر تفاوت گذاردن بین درون‌مایه یا بُن‌مایه و موضوع و پیام است. این امر در داستان‌های کوتاه و رُمان‌ها اهمیّت دارد. بسیاری از داستان‌های امروزی پیام اخلاقی یا اجتماعی و یا سیاسی و... ندارند، امّا حتماً موضوع و درون‌مایه دارند. بدون درون‌مایه و موضوع داستان پدید نمی‌آید. این که مکتب‌های ادبی را به رئالیسم و سمبولیسم و پُست مدرنیسم و غیره تقسیم می‌کنند بر مبنای موضوع و درون‌مایه‌ی آثار است. امّا تقسیم مکاتب نقد به اخلاقی و جامعه‌شناختی و هنر برای هنر و... به لحاظ پیام آثار ادبی است.

موضوع داستان «گیله‌مرد» بزرگ علوی، مبارزه‌ی بین ارباب‌ها و کشاورزان است. درون‌مایه‌ی آن، عدالت‌طلبی است و پیام آن دعوت به مبارزه و اعتراض و احساس تعهّد اجتماعی است. موضوع داستان، واقع‌گرایانه است (رئالیسم) درون‌مایه‌ی آن سیاسی و اجتماعی است (سوسیالیسم) و پیام با درون‌مایه هماهنگ و منطبق است. با توجّه به این ملاحظات است که «گیله‌مرد» را یک اثر مربوط به «رئالیسم سوسیالیستی» یا «ادبیّات معترض» می‌دانند.

می‌بینیم که توجّه به درون‌مایه و موضوع و پیام ما را در فهم علّت نام‌گذاری مکاتب ادبی و آثار شعری و داستانی یاری می‌کند.

کشف نمادها ما را به درون هنرمند راه می‌دهد و هدف ادبیّات که همانا ایجاد ارتباط لذّت‌بخش است، تأمین می‌شود.

اگر هر اثر ادبی یک «گل سرخ» باشد، کار ما شناسایی راز آن خواهد بود. اگر آثار گذشتگان را به گل نیلوفر تشبیه کنیم، کار ما این خواهد بود که بین گل نیلوفر و قرن خود، پی آواز حقیقت بدویم. این دویدن، البتّه در کوچه‌پس کوچه‌های ذهن ما خواهد بود. پژواک حقیقت را جز در ذهن خود نخواهیم شنید.

در اندرون من خسته دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

(حافظ)

زیرنویس:

۱. مصنّفات افضل‌الدین محمّدبن حسن مَرَقی کاشانی، به تصحیح: مجتبی مینوی ـ یحیی مهدوی ص ۲۲۶، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم ۱۳۶۶.

۲. راهنمای رویکردهای نقد ادبی: ویلفرد. ال. گورین. جی. لیرجان، از ویلینگهام، لی مورگان، ترجمه: زهرا میهن‌خواه، بخش: رویکردهای اسطوره‌ای، صص ۱۷۴ـ۵، انتشارات اطّلاعات، چاپ دوم ۱۳۷۳.

۳. همان، صص ۸ـ۱۷۷.

قسمت دوم

نمودارها

□ غلامرضا عمرانی

در بخش نخست این نوشته با نمودارها، انواع و کاربرد آن‌ها آشنا شدیم.
پیش از آن که به اصل موضوع بپردازیم، بهتر است بدانیم که جز نمودارها برای نشان دادن روابط درونی و ساختاری اجزا با هم دیگر از قلّاب‌های متنوّع نیز می‌توان استفاده کرد که دو نمونه از آن‌ها را در این جا می‌بینیم:
[الف] و [ب]

الف: [الف]

برای عینی کردن رابطه‌ی اجزای جمله‌ی «دوستم، علی این کتاب را از بازار خریده است» می‌توان از قلّاب [ ] به این شکل استفاده کرد.
[[دوستم، علی] [این کتاب را از بازار خریده است]]
نمودار بالا ـ که ساده‌ترین نوع اخیر است ـ نشان می‌دهد که نوشته، ساختمان یک پارچه‌ای دارد؛ این موضوع به وسیله‌ی قلّاب اصلی بیرونی نمایش داده شده است که در این جا با ـ نشان داده می‌شود.[1]
[ـ [دوستم، علی] ـ [این کتاب را از بازار خریده است] ـ]
تقسیم جمله در مرحله‌ی دوّم و قرار دادن هر بخش آن در یک قلّاب جداگانه ـ که در این جا بزرگ نمایش داده شده است ـ نشان می‌دهد که این نوشته از دو بخش تشکیل یافته، که مقصود ما می‌تواند در این جا نهاد و گزاره باشد:
[[دوستم، علی] [این کتاب را از بازار خریده است]]
در مرحله‌ی بعد می‌توان هریک از دو بخش اصلی نهاد و گزاره را به اجزایی تقسیم کرد:
[[[دوستم]، [علی]] [[این کتاب را از بازار] [خریده است]]].
در تقسیم اخیر، نهاد به دو قسمت بدل و هسته بخش شد و گزاره به دو قسمت اصلی؛ (۱) گروه فعلی و (۲) بقیّه‌ی اجزای موجود در گزاره.
در این تقسیم‌بندی باید به یک نکته‌ی اساسی توجّه کرد:
عناصر موجود در یک بخش بزرگ مثل گزاره ـ که اعضای یک گروه نیستند ولی زیر یک عنوان کلّی‌تر جمع آمده‌اند ـ در قلّاب‌های مجاور هم قرار می‌گیرند؛ مثلاً دو گروه اسمی و یک گروه فعلی گزاره‌ی «این کتاب را از بازار خریده است.» به این ترتیب نموده می‌شوند:
[این کتاب را] [از بازار] [خریده است] و در نهایت یک قلّاب بر هر سه گروه اخیر محیط می‌شود:
[[این کتاب را] [از بازار] [خریده است]] امّا اعضای یک گروه برحسب روابطشان در درون قلّاب‌های متداخل [[[...]]] جای می‌گیرند و هربار تعداد قلّاب‌های بسته را افزایش می‌دهند؛ مثلاً:
گروه اسمی «آن کتاب آبی» دارای مراحل زیر است:
۱ـ [آن کتاب آبی]
۲ـ [کتاب] [آبی]
۳ـ [[کتاب] [آبی]]
۴ـ [آن] [[کتاب] [آبی]]
۵ـ [[آن] [[کتاب] [آبی]]]
در جمله‌ای که شرح آن گذشت، این بخش‌پذیری هنوز هم می‌تواند تکرار شود.
[[[[دوست] [ـم]]، [علی]] [[[[این] [کتاب]] [را]] [[از] [بازار]]] [خریده است]]].

می‌توان برای سهولت کار، هریک از قلّاب‌ها را نام‌گذاری کرد تا کار شناخت و نامیدن آن‌ها به سادگی صورت گیرد:[۲]

[[[[دوست][ـم]]، [علی]]][[[این][کتاب]][را]][از][بازار]][خریده است.]]]

ج ن گ گ ا

ض

ا

گ ز گ گ ص ا

ق گ ق ا

گف[۳]

تعداد اسم‌هایی که در زیر قلّاب‌ها نوشته می‌شود باید با تعداد قلّاب‌های باز شده یکسان باشد. هم‌چنان که ملاحظه می‌شود، در مقابل ۱۷ قلّابی که باز شده، هفده اسم گذاشته شده است. بدیهی است که برای شناخت بهتر، می‌توان هر اسم را به صورت پلکانی زیر اسم دیگر نوشت.

گروه فعلی [خریده است] نیز به صورت زیر، تقسیم‌شدنی است:

۱ـ [[خریده][است]]

۲ـ [[خریده][[است][ø]]]

۳ـ [[[خریده][ه]][[است][ø]]]

۴ـ [[[[خر][ید]][ه]][[است][ø]]]

و باز هم می‌توان کار نام‌گذاری را برای این یک هم، چنین انجام داد:

[[[خر] [ید]] [ه]] [[است][ø]]]

گف ف ب تبم تص فک ب ش[۴]

ب: {ب}

استفاده از {...} که بدان قلّاب انحنادار، ابرو و آکولاد هم می‌گویند، بدین معناست که حق انتخاب از بین دو یا چند عنصر وجود دارد؛ مثلاً می‌توانیم برای انسان سه مشخّصه‌ی زیر را به این صورت بیاوریم:

انسان ← موجود سخن‌گو

انسان ← موجود متفکّر

انسان ← موجود خنده‌رو

در صورت داشتن چنین مشخّصه‌هایی برای یک عنصر می‌توانیم به جای سه قاعده‌ی بالا فقط یک قاعده با استفاده از {...} بنویسیم که در عین دارا بودن سه یا چند قاعده، به اختصار، همگی در یکی خلاصه شود:

انسان ← { موجود سخن‌گو / موجود متفکّر / موجود خنده‌رو }

نمودار بالا به این معناست که علاوه بر صحیح بودن همه‌ی عناصر داخل قلّاب هر بار یکی از آن‌ها با موقعیت تطبیق می‌کند. مثال ساده‌تری بیاوریم:

می‌دانیم که هر جمله ممکن است ساختمان متفاوتی داشته باشد؛ مثلاً:

۱ـ جمله‌های «سه جزئی با مفعول» ← نهاد + مفعول + فعل
۲ـ جمله‌های «سه جزئی با متمّم» ← نهاد + متمّم + فعل
۳ـ جمله‌های «چهار جزئی با مفعول و متمّم» ← نهاد + مفعول + متمّم + فعل
۴ـ جمله‌های «سه جزئی با مسند» ← نهاد + مسند + فعل
۵ـ جمله‌های «چهار جزئی با مسند و مفعول» ← نهاد + مفعول + مسند + فعل

با استفاده از قلّاب می‌توان به جای پنج قاعده‌ی بالا فقط یک قاعده نوشت که در عین حال هر پنج مورد را هم دربرگیرد و در موقعیت‌های متفاوت هریک از آن‌ها درست هم باشد:

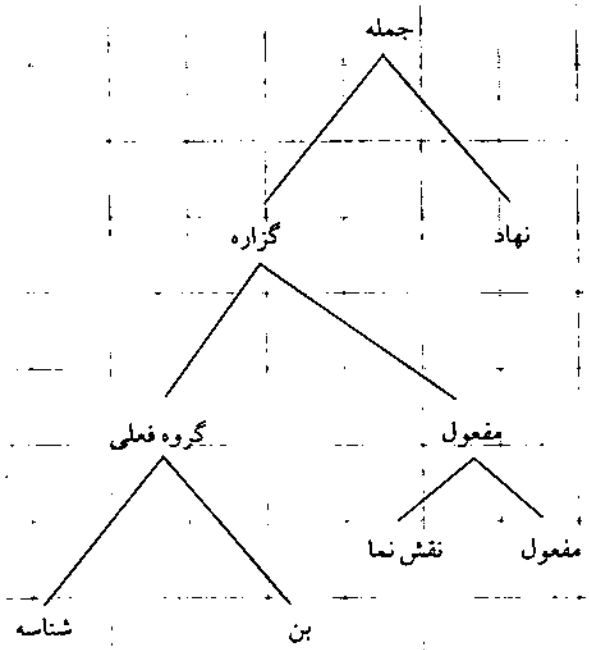
جمله ← { نهاد + مفعول + فعل | نهاد + متمّم + فعل | نهاد + مفعول + متمّم + فعل | نهاد + مسند + فعل | نهاد + مفعول + مسند + فعل }

پس از این مقدّمه در این بخش با نگاهی ژرف‌تر دو نمونه از نمودارها را که کاربردی وسیع‌تر از بقیّه دارند، بررسی می‌کنیم؛ نمودار درختی و نمودار پیکانی.

ساده‌ترین شکل نمودار پیکانی ← و ساده‌ترین شکل نمودار درختی یا است.

از حالات متفاوت این دو نمودار شکل‌های متعدّد و متنوّعی براساس نیاز می‌توان ایجاد کرد.

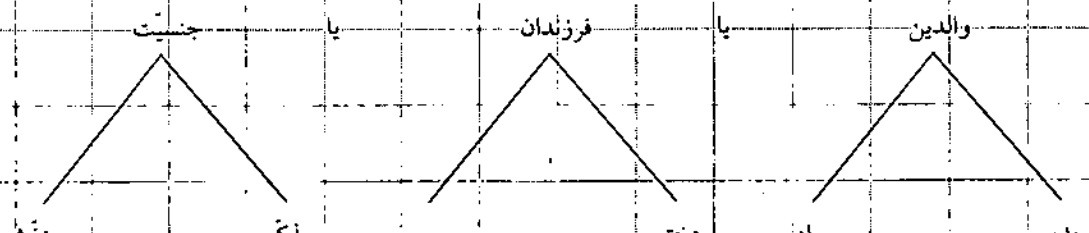
جمله هر مقدار پیچیده باشد یا انشعاب‌های گوناگون داشته باشد می‌توان روابط درونی اجزای آن را با نمودار درختی نشان داد. این شکل را از آن جهت که انشعابات آن به یک درخت وارونه مانند است، نمودار درختی می‌گویند. در نمودار درختی کوشش بر آن است تا جمله در رأس درخت قرار گیرد و با انشعاب‌های پی‌درپی پیچیدگی اجزای آن توجیه و تبیین گردد. برای هر تقسیم‌بندی می‌توان از یک انشعاب استفاده کرد:



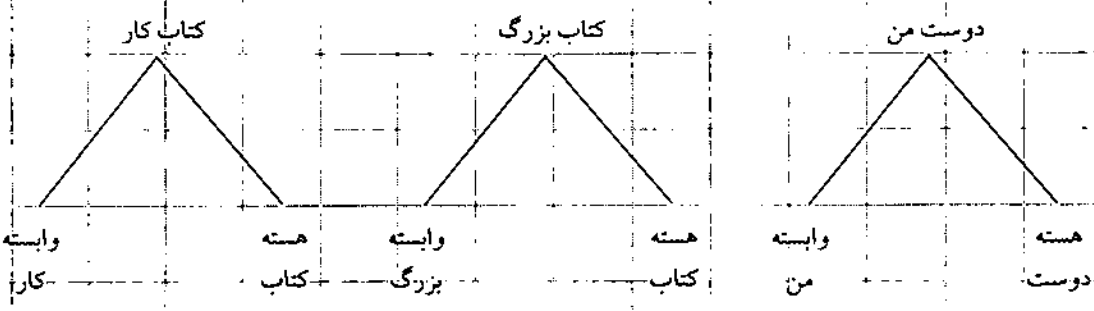
نمودار بالا براساس جمله‌ی ساده‌ی «من او را دیدم» نوشته شده است امّا بلندترین و پیچیده‌ترین جمله‌ها نیز بر این اساس قابل نمایشند.

بهترین نمودارها بویژه برای اهداف آموزشی ساده‌ترین آن‌ها هستند. به هر میزان قابلیّت انعطاف و قدرت تجسّم نمودار و

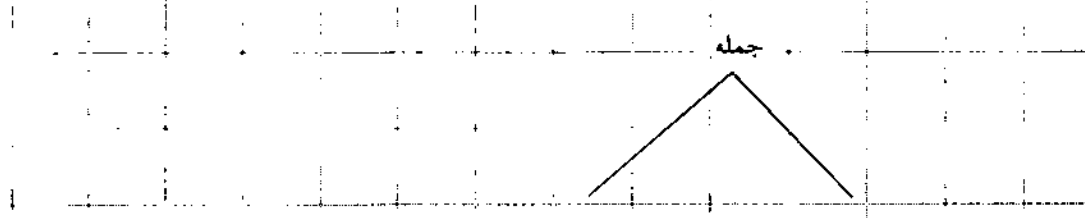
رسم آن ساده‌تر باشد، به همان میزان مطلوب‌تر است.
نمودارهایی که معمولاً برای تجسّم مطالب دستوری برگزیده می‌شوند بیشتر درختی و پیکانی‌اند.
هرقدر مطالب نمودار درختی گسترده‌تر باشد، شاخ و برگ‌های آن انبوه‌تر خواهد بود.
ساده‌ترین نمودار درختی برای انشعاب دوسویه به‌کار می‌رود؛ مثلاً:



یا هر نوع گروه اسمی را می‌توان با این نمودار نشان داد:

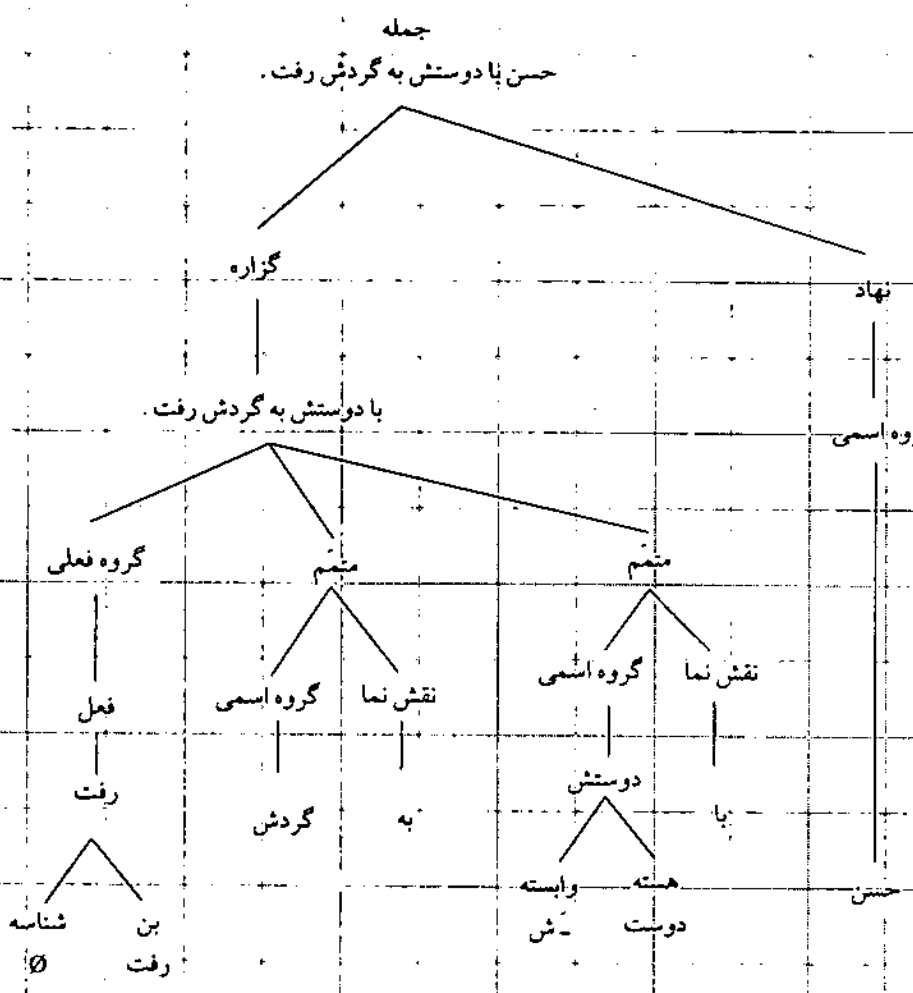


یا می‌توان هر نوع جمله را در زبان با این نمودار نشان داد:



حسن آمد.
حسن با دوستش به گردش رفت.
حسن از کتابخانه یک کتاب به امانت گرفت.
حسن تمام وسایل قیمتی خانه‌اش را به سمساری محل فروخت.
حسن تمام وسایل قیمتی خانه‌اش را که حاصل یک عمر زحمت او بود و برای به‌دست آوردن آن‌ها سال‌ها تلاش کرده بود برای تهیه‌ی مخارج عمل جراحی فرزند کوچکش فروخت.

چون تمام جمله‌های زبان فارسی از دو قسمت اصلی نهاد و گزاره درست می‌شوند، اولین انشعاب بسیار ساده است امّا در هر مرحله می‌توان اجزای آن را با انشعاب‌های بیشتر، بهتر معرّفی کرد:



حسن / با / دوست / ـَش / به / گردش / رفت / Ø /

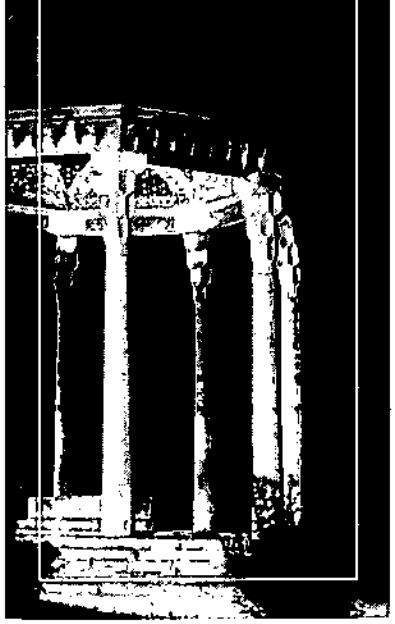
زیرنویس

۱. نگ. اچسون، جین، زبان‌شناسی همگانی، ترجمه دکتر حسین وثوقی، انتشارات علوی، تهران، چاپ سوم، بهار ۷۰، فصل هفتم و نیز یول، جورج، نگاهی به زبان، ترجمه نسرین حیدری، سمت، تهران، ۱۳۷۴، فصل دهم و نیز اسمیت، نیل و دیردری ویلسون، زبان‌شناسی نوین، نتایج انقلاب چامسکی، ترجمه سهیلی، ابوالقاسم و دیگران، نشر آگاه، تهران، پاییز ۷۴، فصل ۴.

۲. به همین دلیل اسم کامل این قلّاب‌ها چنین است: قلّاب‌های نام‌گذاری شده.

۳. ج= جمله، ن= نهاد، گ= گروه اسمی، ا= اسم، ض= ضمیر، گز= گزاره، ص= صفت، نق= نقش نما، گف= گروه فعلی.

۴. گف= گروه فعلی، ف= فعل، ب= بن، تم= تکواژ بن ماضی، تص= تکواژ صفت مفعولی، فک= فعل کمکی، ش= شناسه.



از شعر و زبان حافظ بیان برخی ویژگی های زبانی ـ دستوری

چکیده:

ـ حافظ شاعری‌ست که از همه‌ی امکانات و ابزارها برای هرچه بیشتر هنری کردن بیان و زبان خود استفاده می‌کند؛ حتّی عرفان.

ـ ایجاز در مفهومی فراتر و گسترده‌تر از معنی و کاربردِ اصطلاحیِ آن در علم معانی در شعر حافظ به کار رفته که شامل مقوله‌های متنوّعی است.

ـ بهره‌جویی از زبان ـ در حوزه‌ی دستوری ـ جهت غنای موسیقی لفظی و معنوی در شعر حافظ قابل توجّه و تأمّل است و نشان‌دهنده‌ی تسلّط حافظ بر همه‌ی انواع موسیقیِ شعر است.

ـ «امکان دوگانه‌خوانی» از خصوصیّات و ویژگی‌های شعر فارسی است که در شعر حافظ نیز دیده می‌شود. به نظر می‌رسد این، نوعی آرایه‌ی بدیعی است که باید نامی مناسب آن یافت.

ـ تفاوت سطح زبانی حافظ با دیگر شعرای سلف و خلَف خود و استفاده‌ی او از حدّاکثر امکانات زبانی و بیانی باعث این‌است که خواننده‌ی غزل‌های حافظ ـ علی‌رغم وامداری این شاعر به شاعران پیش از خود و معاصرش ـ احساس تکرار و تقلید از غزل‌های حافظ نداشته باشد.

دکتر سیدجواد مرتضایی

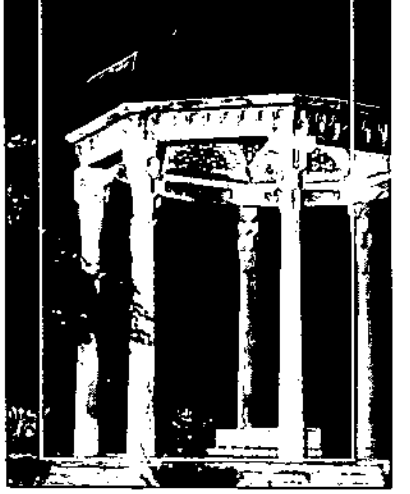
سیّد جواد مرتضایی، متولّد ۱۳۴۶، تهران. اخذ مدرک کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۱۳۷۰. اخذ مدرک کارشناسی ارشد از دانشگاه تهران، سال ۱۳۷۴. اخذ مدرک دکتری زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه تهران ۱۳۷۸. از سال ۱۳۷۸ با عنوان استادیار مشغول خدمت در دانشکده‌ی ادبیّات و علوم‌انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه است.

مقاله‌ای با عنوان «سعدی دیگر» در نشریّه‌ی کیهان فرهنگی، تیرماه ۱۳۸۰ به چاپ رسانده است. در حال حاضر مشغول آماده‌سازی پایان‌نامه‌ی دکتری خود با عنوان «اندیشه و زبان در مقالات شمس» برای چاپ است.

حافظ شاعری است که از همه‌ی امکانات و ابزارها برای هر چه بیشتر هنری کردن بیان و زبان خود استفاده می‌کند؛ حتّی عرفان امّا زبان مهم‌ترین ابزار و وسیله‌ی شاعر در ایجاد شعر و این نوع بیان هنری است که دیگر امکانات و ابزارهایی که در اختیار شاعر است در نهایت باید به وسیله‌ی زبان به کار گرفته و ارائه شود.

بدین ترتیب آنچه مایه‌ی تفاوت بین شعر و غیرشعر است مسأله‌ی زبان و شیوه‌ی ارائه و استفاده از آن است و این همان نظریّه‌ی ساختارگرایی (Formalism)[1] است که آنچه باعث شعریّت شعر است، ساختار و زبانِ آن است.

تودورف (Todorov) نظریّه پرداز نهضت فرمالیسم از باب اهمیّت ساختار و زبان در شعر، تعریف و معنی کردن شعر را کاری نادرست و عبث می‌داند و این را که در بسیاری از کتاب‌ها تلاش شده تا اشعار مشکل و دیرفهم شاعران به «نثر» معنا شود، جدا کردن شعر از یگانه علّت وجودی‌اش ـ یعنی زبان ویژه‌اش ـ می‌داند.[2]



هدف از بیان این چند سطر به عنوان مدخل و مقدّمه، تأکید بر این مطلب است که توفیق هر شاعر بسته به چگونگی استفاده‌ی او از امکانات و چهارچوب زبان یا خارج شدن از این چهارچوب و هنجارها و قوانین رایج و حاکم بر زبان است؛ همان هنجارگریزی یا فراهنجاری و یا آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) به شرطی که منجر به خلاقیّتی هنری شود و نه ساختی غیردستوری و ویرانی زبان.[۳]

عامل اساسی توفیق حافظ در شعر و وجه‌تمایز و برجستگی او همین بهره‌جویی زیبا و «رندانه‌ی» او از زبان است. همه‌ی ما کم و بیش از وامداری این شاعر به شاعران سلف و هم‌عصرش باخبریم[۴] امّا آنچه باعث می‌شود تا احساس تکرار و تقلید از غزل‌های حافظ نداشته باشیم، تفاوت بیان و زبان در شعر اوست به گونه‌ای درخشان که حتّی مضمون و مدّعایی که بارها قبل از حافظ توسّط دیگران بیان شده است، گویی خاصّ حافظ می‌شود.

در این مقاله‌ی کوتاه سعی ما بر این است که نگاهی اجمالی داشته باشیم بر بعضی ویژگی‌های زبانیِ خاص و قابل توجّه ـ البتّه بیشتر در حیطه‌ی دستور زبان فارسی ـ در شعر حافظ[۵]. برای ایجاد نوعی نظم و اتّساق در نوشتار، ابیاتی را که مورد بررسی قرار داده‌ایم، ذیل چهار عنوان کلّی می‌آوریم:

الف ـ ایجاز.

ب ـ بهره‌جویی از امکانات زبان برای غنای بیشتر موسیقی صوتی و معنوی شعر.

ج ـ امکان دوگانه‌خوانی و دو ساختار نحوی.

د ـ موارد دیگر.

الف ـ ایجاز:

منظور از ایجاز مفهومی فراتر و گسترده‌تر از معنی و کاربرد اصطلاحی آن در علم معانی است. یکی از ویژگی‌های زبانی حافظ فشردگی کلام و ایراد پیغام است در قالب الفاظ کوتاه (از نظر تعداد واج و هجا) و یا کلماتی که درعین واحد بودن، دو نوع متفاوت دستوری و بالطّبع دو نوع معنی را برتابند (نوعی از ابهام) و یا حذف کلمه بیشتر به قرینه‌ی معنوی. اکنون به ذکر مواردی از این نوع ایجاز در شعر حافظ می‌پردازیم:

الف ـ ۱ ـ ابهام به ویژه وقتی که دو معنا یا بیشتر را برتابد توسّعاً می‌تواند از مقوله‌ی ایجاز محسوب شود. نیاز به تکرار این مطلب نیست که حافظ خداوندگار ایهام است امّا قصد ما پرداختن به نمونه‌هایی از این نوع آرایش هنری کلام است که تفاوت در نوع دستوری کلمهٔ (امکان قائل شدن به حدّاقل دو نوع متفاوت دستوری) موجد این آرایه‌ی بدیعی است:

الف ـ ۱ ـ ۱ ـ

آنچه او ریخت به پیمانه‌ی ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت است و گر باده‌ی مست

۶/۲۶

کلمه‌ی مست را می‌توان از نظر نوع، صفت در نظر گرفت و در این صورت وصف «باده» می‌شود. تعبیر دوّم آن است که آن را از نظر نوع اسم محسوب کنیم و بدین ترتیب نقش آن مضاف‌الیهی است (باده‌ی مستان).[۷] و بالاخره از دیدگاه سوّم می‌توان «مست» را جزء باقی‌مانده از صفت فاعلی «مست‌کننده» دانست که جزء فعلی آن حذف شده است.[۸]

الف ـ ۱ ـ ۲ ـ

ترا ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتادست

۵/۳۷

در مصراع دوّم عبارت «چه افتادست» می‌تواند دو نوع و دو تعبیر متفاوت دستوری داشته باشد؛ اوّل این که «چه» به معنیِ «چرا» باشد[۹] و «افتادست» ماضی نقلی است که ضمیر متّصل «ت» در «ندانمت» مشخّص کننده‌ی شناسه‌ی آن است. یعنی افتادستی. بدین ترتیب معنی مصراع چنین می‌شود: نمی‌دانم که در این دامگه چرا افتاده‌ای!؟*

وجه دیگر این است که «چه» ضمیر پرسشی و تعجّبی است که جانشین اسم بعد از خود (حادثه، اتّفاق، حالت و...) شده و در نقش فاعل برای فعل افتاده است می‌باشد. معنی مصراع در این تعبیر این‌گونه است: نمی‌دانم برای تو در این دامگه چه (اتّفاق و حالی) افتاده است [که این‌گونه اسیر و گرفتار آن شده‌ای].

الف ـ ۱ ـ ۳ ـ

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست

۳/۴۸

«باقی» می‌تواند برای کلمه‌ی «عشق» وصف باشد: بجز از عشقِ باقیِ تو**...

و یا از نظر نوع اسم باشد و در نقش مفعولی: بجز از عشق تو باقی (بقیّه) را تماماً و کلاً فانی و فناشونده دانست. نمی‌دانم چرا دوست دارم در کلمه‌ی «باقی» ایهام سه‌گانه‌ای ببینم. بدین معنی که «باقی» را بصورت منادایی*** نیز بخوانم و در این صورت نامی از نام‌های خدای تعالی را مخاطب سازم!

الف ـ ۱ ـ ۴ ـ

حکایت لب شیرین کلام فرهاد است
شکنج طرّه‌ی لیلی مقام مجنون است

در مورد کلمه‌ی «شیرین» نیاز به توضیح نیست امّا در مورد کلمه‌ی «لیلی» جدای از این که اسم خاص و نام معشوق مجنون است، می‌توان آن را صفت نسبی دانست با «ی» نسبت[۱۰]: شکنج طرّه‌ی شبانه و شبانگاهی مقام مجنون است.[۱۱]

الف ـ ۱ ـ ۵ ـ

مستی به آب یک دو عنب وضع بنده نیست
من سال‌خورده پیر خرابات پرورم

۱۷/۳۲۹

«سال‌خورده» می‌تواند وصف باشد برای کلمه‌ی «من» و یا وصف مقدّم برای موصوف «پیر».

«پیر خرابات» نیز می‌تواند صفت فاعلی مرکّب باشد و یا صفت مفعولی مرکّب که البتّه

معنی مصراع در هر نوع متفاوت می‌شود؛ اگر آن را صفت فاعلی مرکّب بدانیم معنی چنین می‌شود: من پرورنده‌ی پیرانِ سال‌خورده‌ی خراباتم[۱۰] [پس ببین من دیگر چه کسی هستم!] امّا در صورتی که کلمه را صفت مفعولی مرکّب بدانیم: من سال‌خورده و پرورده و پیرشده‌ی خراباتم، نوع اخیر با توجّه به حال و مقام بیت ترجیح دارد.

الف ـ ۲ ـ استفاده از حروف کوتاه و تک‌هجایی (آن هم با هجای کوتاه) به جای حرف بسیط با هجای بلند و یا حرف مرکّب و یا حتّی به جای یک جمله، از موارد ایجاز کلام در شعر حافظ است. این ایجاز وقتی محسوس‌تر است که این حرف کار یک جمله و یک عبارت می‌کند. حافظ از این ویژگی بعضی از حروف استفاده‌ی فراوان و مناسب و زیبا نموده است:

الف ـ ۲ ـ ۱ ـ

تو و طوبی و ما و قامت یار
فکر هرکس به قدر همّت اوست

۳/۵۶

به کار بردن حرف «و» در معنی ملازمت وهمراهی[۱۱] به جا و به معنی «با، بهمراه». ضمن این که مفهوم تداوم در همراهی با این حرف بیشتر تداعی و القا می‌شود. خاصیّت عمده‌ی دیگر این «و» در شعر حافظ این است که هر جا این حرف به کار می‌رود، فعل نیز به قرینه‌ی معنوی حذف می‌شود.

الف ـ ۲ ـ ۲ ـ

صلاح کار کجا و من خراب کجا
ببین تفاوت ره کز کجاست تا بکجا

۱/۲

یکی دیگر از معانی حرف ربط «و» معنی استبعاد است برای نشان دادن بُعد مسافت و دوری و افتراق بین دو چیز. این معنی از معانی حرف «و» را در لغت‌نامه‌ی دهخدا و فرهنگ فارسی معین مشاهده نکردم و البتّه وجود دارد.[۱۲] این که این حرف با خود معانی: چه دور است، چقدر فاصله است و... را همراه دارد و هنگام خواندن بیت به ذهن خواننده خطور می‌کند، نشان‌دهنده‌ی بهره‌وری مناسب حافظ از ایجاز در شعر است. نمونه‌ی دیگر از کاربرد این نوع حرف این بیت دیگر حافظ است:

من گدا و تمنای وصل او هیهات
مگر به خواب ببینم خیال منظر دوست

۴/۶۱

الف ـ ۲ ـ ۳ ـ

دیدم و آن چشم دل‌سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

۵/۱۲۷

حرف ربط «و» در شعر حافظ یک کاربرد ویژه‌ی دیگر نیز دارد که استاد دکتر شفیعی کدکنی آن را اختراع حافظ دانسته‌اند[۱۳] و البتّه همان‌طور که ایشان اشاره‌ی ضمنی داشته‌اند یافتن سابقه‌ی کاربرد آن در شعر فارسی قبل از حافظ نیاز به بررسی همه‌ی متون دارد. امّا عجالتاً نمونه‌ای از کاربرد آن توسّط اسلاف حافظ در ذهن حقیر هم نیست. این حرف به همراه خود حدّاقل یک جمله‌ی محذوف را دارد و آن جمله می‌تواند از این قبیل باشد: فهمیدم، به این نتیجه رسیدم، عاقبت پی بردم و... .[۱۴] شاید بتوان این حرف را حرف ربط استقصا و یا استنتاج نامید.

الف ـ ۳ ـ

تا در ره پیری به چه آئین روی ای دل
باری به غلط صرف شد ایّام شبابت

۸/۱۵

دیگر از موارد ایجاز (در مفهوم گسترده‌ی مدّنظر ما) در شعر حافظ استفاده از یک حرف (حرف «تا») بجای بیان یک جمله است. در این گونه موارد ـ که قبل از حافظ هم سابقه دارد ـ حرف مذکور از نظر نوع دستوری صوت یا شبه جمله محسوب می‌شود. حرف «تا» در این کاربرد به معانی: باید دید که، منتظر باید بود و دید که، خدا می‌داند که و... است که منتها منحصر به حافظ نیست[۱۵]، امّا استفاده‌ی نسبتاً زیاد وی از این امر[۱۶] تقریباً آن را از ویژگی‌های زبانی او ساخته است.

الف ـ ۴ ـ چند بیت پراکنده و به عنوان نمونه نقل می‌شود که بنا بر ساختار نحوی خاصّشان آن‌ها را زیرمجموعه‌ی عنوان ایجاز قرار داده‌ایم. در این بیت کلمه یا گروه می‌تواند متمّم باشد با حذف حرف اضافه به قرینه‌ی معنوی و یا نقش دیگری داشته باشد:

الف ـ ۴ ـ ۱ ـ

رطلِ گرانم ده ای مرید خرابات
شادیِ شیخی که خانقاه ندارد

۶/۱۲۷

ترکیب اضافی «شادی شیخ» جدای از نقش متمّمی (با در نظر گرفتن حرف اضافه‌ی محذوف «به») که می‌تواند داشته باشد، به نظر می‌رسد نوعی نقش قیدی را هم برمی‌تابد (قید کیفیّت و تعلیل) که البتّه بنده همین نقش را ترجیح می‌دهم و این نوع ساختار نحوی کلام در شعر حافظ نمونه‌های دیگری هم دارد.[۱۷]

الف ـ ۴ ـ ۲

با چنین زلف و رخش بادا نظر بازی حرام
هرکه روی یاسمین و جعد سنبل بایدش

۵/۲۷۶

«هرکه» در مصراع دوّم می‌تواند متمّم باشد (با در نظر گرفتن حرف اضافه‌ی محذوف «برای یا بر»). امّا به نظر می‌رسد که بتوان نقش دستوری دیگری برای آن قائل شد و آن این که مضاف‌الیه باشد برای «نظربازی» که در مصراع اوّل آمده و برگردان بیت به نثر این گونه باشد:

با چنین زلف و رخش نظربازی هرکه روی یاسمین و جعد سنبل بایدش، حرام باد. ●

الف ـ ۴ ـ ۳ ـ

مدّعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش
کلک ما نیز زبانیّ و بیانی دارد

۱۰/۱۲۵

کلمه‌ی «مدّعی» در بیت می‌تواند متمّم باشد (با در نظر گرفتن حرف اضافه‌ی محذوف «به») و نیز می‌تواند منادا باشد که حرف ندای آن محذوف است و فعل امر «گو» در این جا به معنی: رهایم کن، خوب دقّت کن، حواست جمع باشد و...[۱۸]

الف ـ ۴ ـ ۴ ـ

دل گفت فروکش کنم این شهر ببویش
بیچاره ندانست که بارش سفری بود

۲/۲۱۶

در مصراع اوّل «این شهر» متمّمی است که

حرف اضافه‌ی «در» از ابتدای آن به قرینه‌ی معنوی حذف شده و جز این نقش دستوری نقش دیگری برای آن به نظر نمی‌رسد. شاید اشاره به تناسب فعل «فروکش کردن» با «بو» ـ که البتّه ایهام دارد و در معنی قریب به ذهنش یعنی رایحه ـ چندان بی‌جا نباشد.

ب ـ بهره‌جویی از زبان ـ در حوزه‌ی دستوری ـ جهت غنای موسیقی لفظی و معنوی شعر:

منظور از بهره‌جویی از زبان ... استفاده از امکانات زبان جهت غنی‌تر کردن موسیقی شعر در محدوده‌ی موسیقی لفظی و معنوی شعر[18] و در ضمن ایجاد بعضی ویژگی‌های جالب توجّه دستوری است. اینک به ذکر نمونه‌هایی از این مقوله می‌پردازیم:

ب ـ ۱ ـ

در کوی نیک‌نامی ما را گذر ندادند
گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را

۷/۵

استعمال فعل مرکّب «تغییر کن» به جای تغییر ده که رایج‌تر است با وجود این‌که از نظر وزن جزء فعلی «کُن» با «ده» فرقی ندارد، به نظر حقیر به قصد و عمد از جانب شاعر بوده است تا این لفظ (کن) ضمن تناسب و هم‌نشینی بهتر با لفظ «قضا» در مصراع، آیه‌ی: وَ اذا قضي امراً فانّما يقولُ له كُن فيكون (بقره/ ۱۱۷) را نیز به ذهن متبادر سازد. بدین ترتیب ظرافت و دقّت بسیار حافظ در انتخاب الفاظ و ایجاد موسیقی معنوی ـ در حدّ متعالی آن ـ در شعر و در نهایت تفاوت ساختار زبانی او با دیگر شعرا ـ که به واقع عامل امتیاز و رونق و برتری شعر او همین است ـ هرچه بیشتر و بهتر مشخّص می‌گردد.

ب ـ ۲ ـ

بر بوی آن که جرعه‌ی جامت به ما رسد
در مصطبه دعای تو هر صبح و شام رفت

۴/۸۴

در این بیت نیز همان ویژگی شاهد مثال اوّل (... گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را) دیده می‌شود و آن تغییر جز رایج فعلی فعل مرکّب جهت ایجاد تناسب با اجزای دیگر بیت است. این فعل مرکّب بیشتر به صورت: دعا کردن، دعا گفتن، دعا رساندن و... کاربرد دارد. به نظر می‌رسد جزء فعلی «رفت» که همراه دعا آمده، از باب ایجاد تناسب و تقابل با کلمات: «بو» و «رسد»، آمده است. علاوه بر این‌که «رسید» و «رفت» که در پایان هر مصراع آمده، مفهوم تداوم رفت و آمد و رسیدن و رفتن را در ذهن تداعی می‌کند. ●●

ب ـ ۳ ـ

گر جان بدهد سنگ سیه لعل نگردد
با طینت اصلی چه کند بد گُهر افتاد

۷/۱۱۰

باز هم استفاده‌ی مناسب از فعلی که به کار بردن آن بیشتر به خاطر ایجاد تناسب و تناظر با دیگر اجزای بیت است. فعل «افتادن» در این‌جا به معنی: مقدّر شدن، سرشته شدن و تقدیر بودن است.[19] که البتّه با توجّه به فعل «جان بدهد» و صفت مرکّب «بد گوهر» معانی مُردن و از چشم و از رونق افتادن نیز به ذهن متبادر می‌شود.

ب ـ ۴ ـ

گر فوت شد سحور چه نقصان؟ صبوح هست
از می کنند روزه گشا طالبان یار

۷/۲۴۶

کاربرد معادل فارسی دقیق «روزه گشا» ـ که اسم مصدر است ـ بجای افطار، بهره‌وری مناسب را از واج پایانی این کلمه که مصوّت بلند «ا» است برای تداعی حالت باز دهان هنگام افطار و روزه گشودن در ذهن خواننده، نشان می‌دهد.[20] استفاده‌ی زیبا و مناسب از این نوع امکان زبانی که واج‌ها در اختیار شاعر می‌گذارند ـ به عمد یا غیرعمد ـ توسّط شاعران بزرگ و بی‌نظیری چون حافظ جزء ذاتی شمّ زبانی و بیان و زبان‌هنری ایشان است.[21]

ب ـ ۵ ـ

صوفی ز کنج صومعه با پای خم نشست
تا دید محتسب که سبو می‌کشد به دوش

۲/۲۸۵

با استفاده از حرف اضافه‌ی «با» به جای و به معنی «در» علاوه بر ایجاد آرایه‌ی بدیعی جناس خط و جناس مضارع، غنای موسیقی لفظی و درونی مصراع با توجّه به هماهنگی‌های آوایی بین کلمات «با» و «پا» نیز بیشتر می‌شود. البتّه استعمال حرف اضافه‌ی «با» به جا و به معنی «در» در متون نظم و نثر سابقه دارد (نک: لغت‌نامه‌ی، ذیل «با») امّا در مورد حافظ با توجّه به شناختی که از دقّت و وسواس و ذوق او در انتخاب کلمات برای هر چه بیشتر هنری کردن و موسیقایی کردن زبان داریم، این کاربرد قصدی و عمدی می‌نماید.

ب ـ ۶ ـ

ز رقیب دیو سیرت به خدای خود پناهم
مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را

۲/۶

استفاده‌ی فراوان حافظ از «را»ی سوگند[22] همراه با کلمه‌ی «خدا» بجای «اللّه» عربی گویی آن را مختص و ویژه‌ی حافظ ساخته است.[23] این ترکیب معانی: برای خاطر خدا، محض رضای خدا، شما را سوگند به خدا و... را به‌همراه خود دارد و بدین ترتیب ضمن استفاده‌ی مناسب شاعر از حدّاقل کلام برای انتقال حدّاکثر معنا و پیام (که می‌تواند خود زیر مجموعه‌ی مقوله‌ی ایجاز قرار گیرد)، لحن استغاثه و جلب ترحّم نیز به طریقی مؤثّر در قالب لفظ «را» و درنتیجه در کلّ بیت جاری و ساری می‌شود. مصوّت بلند «ا» در «خدا» و «را» حالت و شکل دهان باز فریاد خواهنده و طالب کمک را تداعی می‌کند و این باز همان بهره‌جویی مناسب از موسیقی اصوات در کلمه است.

ج ـ امکان دوگانه خوانی:

امکان دوگونه خواندن و دو نوع قرائت

متفاوت به شرط به‌وجود نیامدن تفاوت معنایی بارز در شعر از خصوصیّات زبان فارسی است که در شعر حافظ نیز دیده می‌شود و به‌نظر می‌رسد نوعی آرایه‌ی بدیعی است که باید نامی مناسب آن یافت و ما فعلاً همین عنوان را به‌کار می‌بریم. این ویژگی باعث تأمّل و درنگ خواننده در بیت می‌شود و به‌نوعی کشمکش و درگیری ذهنی دچار می‌گردد که کدام شکل قرائت را بر دیگری ترجیح دهد و در بعضی موارد معدود ممکن است به قرائنی لفظی و یا معنوی دست یابد که یک نوع قرائت را بر دیگری ارجح بداند. پُر واضح است که امکان دو نوع قرائت کلمه یا عبارت دو شکل و حالت دستوری متفاوت را نیز ایجاد می‌کند.

اکنون نمونه‌هایی از این نوع در شعر حافظ:

ج ـ ۱ـ

باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش
کاین دل غمزده سرگشته گرفتار کجاست

۲/۲۱

در مصراع دوّم کلمات «سرگشته، گرفتار» را می‌توان به‌گونه‌ای خواند که صفت‌های پی‌درپی برای کلمه‌ی «دل» باشند. البتّه مصراع‌های دوّم سایر ابیات غزل می‌تواند تا حدودی قرینه‌ای باشد بر ترجیح این قرائت ـ و یا آن‌ها را به صورت مضاف به کلمه‌ی «کجا» خواند که در این صورت نقش دستوریشان «مُسند» می‌شود.

ج ـ ۲ـ

مقام اصلی ما گوشه‌ی خرابات است
خداش خیر دهد آن که این عمارت کرد

۳/۱۳۱

در مصراع دوّم هنگام خواندن می‌توان بعد از کلمه‌ی «این» مکث نمود و بدین‌ترتیب فعل مصراع، فعل مرکّب «عمارت کرد» می‌شود و کلمه‌ی «این» از نظر نوع دستوری ضمیر اشاره و از نظر نقش مفعول می‌شود. نیز می‌توان بعد از «این عمارت» مکث کوتاهی نمود و در این حالت فعل جمله «کرد» می‌شود به معنی ایجاد کردن و به‌وجود آوردن[۲۴] و کلمه‌ی «این» از نظر نوع دستوری صفت‌اشاره و نقش آن وصفی است. هردو نوع قرائت در مصراع جایز است و به نظر حقیر هیچ یک بر دیگری ترجیح ندارد ضمن این‌که از زیبایی پارادکس موجود در بیت ـ عمارت بودن و شدنِ خرابات ـ نیز کاسته نمی‌شود.

ج ـ ۳ـ

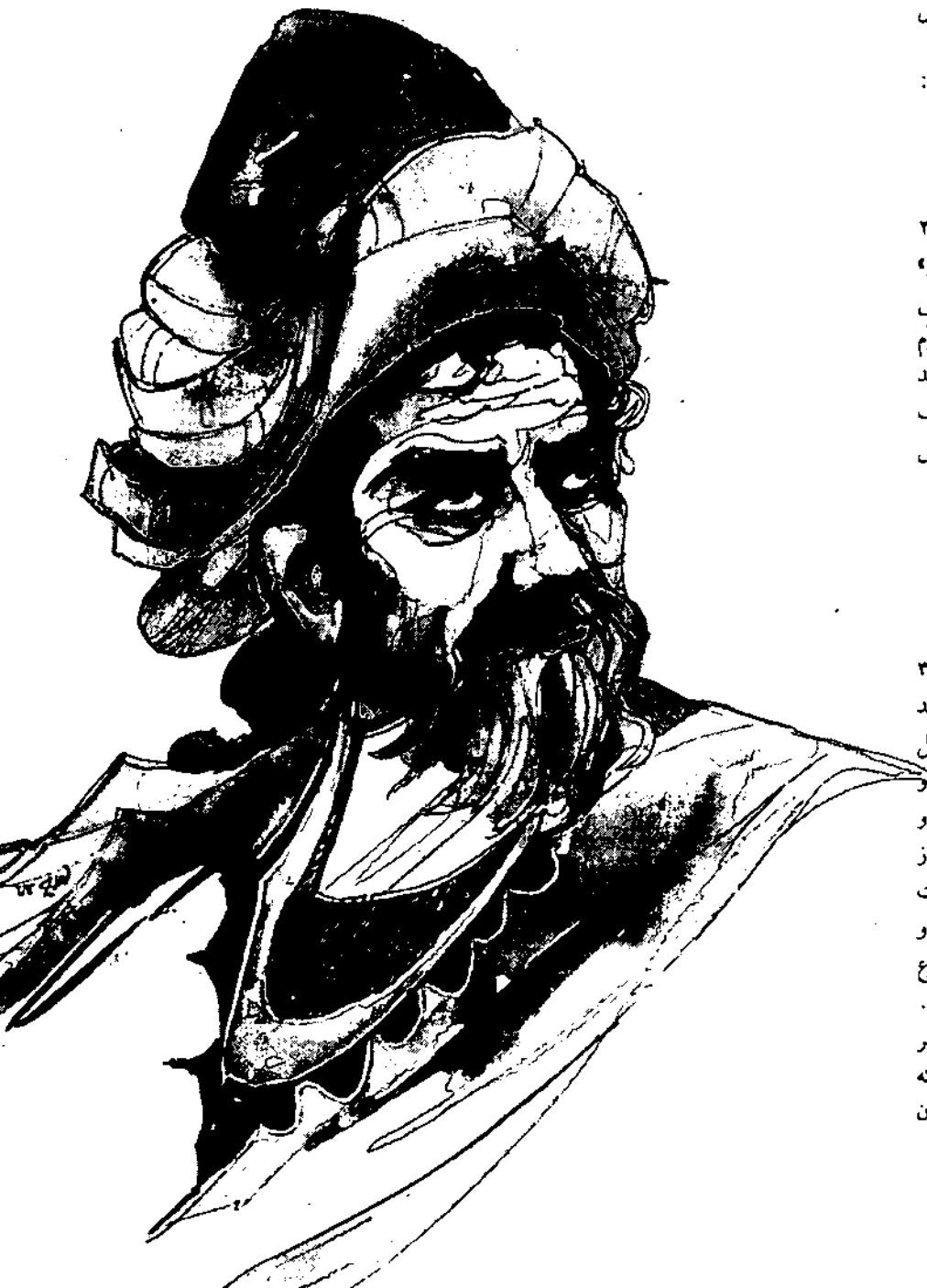
خرّم آن روز که با دیده‌ی گریان بروم
تا زنم آب در میکده یک‌بار دگر

۲/۲۵۲

مصراع دوّم این بیت نیز به‌گونه‌ای است که مجال دو نوع قرائت دارد. در نوع اوّل می‌توان بعد از کلمه‌ی «آب» مکث نمود و بدین‌ترتیب فعلِ مصراع، فعلِ مرکّب «آب زدن» می‌شود به معنی آب‌پاشی کردن. نوع دوّم قرائت آن است که کلمه‌ی «آب» را مضاف به «در میکده» بخوانیم و در این حالت فعلِ مصراع، فعلِ بسیط «زنم» می‌شود به معنی: بنوشم، بخورم[۲۵] و کلمه‌ی «آب» مفعول جمله می‌گردد؛ مجازاً به معنی شراب و آب در این معنی کاربرد بسیار در شعر فارسی و ازجمله شعر حافظ دارد. بدین‌ترتیب در این بیت نیز می‌توان استفاده‌ی بی‌نظیر و زیبای حافظ را از آرایه‌ی ایهام در کلمات «زنم» و «آب» مشاهده نمود.

د ـ موارد دیگر:

در ضمن این نگاه اجمالی به دیوان حافظ



ابیاتی با بعضی ویژگی‌های متفاوت با هم به نظر رسید که زیر یک عنوان جای نمی گرفتند. لذا هریک را جداگانه بررسی می کنیم.

د ـ ۱ ـ

آنچه زر می‌شود از پرتو آن قلب سیاه
کیمیائیست که در صحبت درویشان است

۴/۴۹

گاه مطنب آوردن کلام ـ حال به هر شکلی که این اطناب ایجاد شده باشد و ازجمله استفاده از «بدل» در جمله که در دستور زبان از گسترده سازهای جمله است ـ ارزش بلاغی و هنری دارد و همیشه ـ به قول قدما ـ مُخل نیست. «قلب سیاه» در این بیت از نظر دستوری در نقش بدل است برای «آنچه»[۵]. حافظ می‌توانست براحتی و موجز بگوید: صحبت درویشان کیمیایی است که از پرتو آن قلب سیاه زر می‌شود. امّا ذکر «آنچه» و بعد آوردن «قلب سیاه» جهت توضیح بیشتر آن و تأکید و انگشت گذاشتن بر این امر است که: هان! بدان که کیمیا وجود دارد و آن هم‌دلی و هم‌نشینی با درویشان است و این کیمیا فقط و فقط[۵] قلب‌های سیاه را (به ابهام موجود در قلب‌های سیاه کاری نداریم) تبدیل به زر می‌کند و بدین گونه هنرمند بزرگی چون حافظ از اطناب در زبان برای ایجاد تأکید و ابلاغ معنی مورد نظر خود و آفرینش زیبایی بدون این که حشوی در کلام داشته باشد، استفاده می‌کند.

د ـ ۲ ـ

که شنیدی که درین بزم دمی خوش بنشست
که نه در آخر صحبت به ندامت برخاست

۲/۲۱

به کار بردن ماضی مطلق (شنیدی) بجای ماضی نقلی (شنیده‌ای[۵۵]) که البته در متون سابقه دارد. به عنوان نمونه از گلستان سعدی:

ای برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم
و ز هر چه گفته‌اند و شنیدیم و خوانده‌ایم

د ـ ۳ ـ

رهزن دهر نخفتست مشو ایمن ازو
اگر امروز نبرده‌ست که فردا ببرد

نکته‌ی زبانی و دستوری قابل ذکر در این بیت فاصله افتادن بین اجزاء حرف ربط مرکب (اگر که) است. در برگردان مصراع دوم به نثر هر دو جزء حرف ربط در کنار هم قرار می‌گیرند: اگر که امروز نبرده است فردا ببرد (می‌برد). به نظر می‌رسد حاصل این فاصله‌ی بین دو جزء حرف ربط مرکّب، مؤکّد شدن عبارت و جمله‌ای است که بعد از حرف «که» می‌آید. از این نوع کاربرد در متون می‌توان نشان یافت.

مثلاً از گلستان سعدی:

گر دست دهد که آستینش گیرم
ورنه بروم بر آستانش میرم

از صائب تبریزی:

هرکه منع از آرزوی دل کند بیمار را
گر بود عیسی که بر بیمار می گردد گران

د ـ ۴ ـ

من آن آیینه را روزی بدست آرم سکندروار
اگر می گیرد این آتش زمانی ور نمی گیرد

۲/۱۴۹

نکته‌ی قابل توجّه زبانی و دستوری که در این بیت دیده می‌شود استفاده از حرف ربط «اگر» به معنی «یا» است که به نوعی باستانگرایی (Archaism) در زبان حافظ محسوب می‌شود؛ چراکه به کار بردن این حرف بدین معنی بیشتر مربوط به دوره‌ی اولیّه‌ی شعر فارسی است و به ویژه شیوع استعمال آن را در شاهنامه‌ی فردوسی می‌بینیم.

د ـ ۵ ـ

شبان وادی ایمن گهی رسد به مراد
که چند سال بجان خدمت شعیب کند

۶/۱۸۸

به کار بردن قید زمان «گه» به جای و در معنی گروه قیدی «آن گاه». جناب دکتر پورنامداریان در کتاب «خانه‌ام ابری است» به این نوع استعمال و شیوع آن در شعر نیما اشاره کرده‌اند.[۲۶] احتمالاً نیما این نوع کاربرد را از حافظ اخذ کرده است.

د ـ ۶ ـ

ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود
تسبیح شیخ و خرقه‌ی رند شراب خوار

۹/۲۴۶

استفاده از فعل «ترسم» به کنایه در معنی: مطمئن هستم، شکی ندارم و...[۲۷] سود بردن به‌جا و مناسب مقام از مهم‌ترین جنبه‌ی بلاغی کنایه است و آن ایجاد امکان برای مخاطب و خواننده است تا هم معنی لفظ و عبارت و هم معنی معنی را (مراد و منظور ثانوی و پوشیده در کنایه) در ذهن و نظر خود داشته باشد. نکته‌ی قابل توجّه در این تعبیر کنایی حافظ این است که معنی اولیّه و ظاهری فعل با معنی ثانوی و مُراد با توجّه به حال و مقام بیت در یک درجه‌ی اهمیّت قرار دارد و از لحن ترحّم‌آمیز و دلسوزانه‌ای که در فعل «ترسم» وجود دارد و تأثّر و دلرحمی حافظ را بر حال و زهدورزی و ریاضات بیهوده‌ی ـ تازه اگر به حقیقت باشد و نه از روی تظاهر ـ شیخ و زاهد نشان می‌دهد، نباید غافل بود.

د ـ ۷ ـ

آن که به پرسش آمد و فاتحه خواند و می رود
گو نفسی که روح را می کنم از پیش روان

«نفسی» در مصراع دوم قید زمانی است که فعل بعد از آن به قرینه‌ی معنوی حذف شده است: نفسی درنگ کن، توقّف نمای... در زبان محاوره‌ی امروز ما نیز چنین استعمالی داریم. مثلاً وقتی طرف مقابل می‌خواهد چیزی بگوید یا کاری کند. به او می گوئیم: یک لحظه! یک لحظه! یعنی: یک لحظه صبر کن، یک لحظه تأمّل کن. از تناسب زیبایی که بین کلمات نَفَس، روح، فاتحه خواندن و روان و نیز تبادری که بین کلمات نَفَس و روح برقرار است، نباید غافل بود.

مواردی که به عنوان نمونه از شعر و زبان حافظ نقل شد حاصل یک نگاه گذرا و تورقّی سریع بر دیوان حافظ بود. شکّی نیست که اگر بنا باشد با دقّت و ژرف نگری تک‌تک ابیات و بلکه الفاظ شعر حافظ را بررسی کنیم و زیرنظر گیریم، نمونه‌ها و شواهد بی‌شماری می‌توان استخراج نمود ـ اعم از دستوری و بلاغی و واژگانی ـ که نشان‌دهنده‌ی شاهکار زبانی حافظ و تفاوت سطح زبانی و بیانی او با دیگران است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ «جنبش فرمالیسم روسی که به سال ۱۹۱۴ نخستین نشانه‌هایش آشکار شد، به یکی از مهم‌ترین آئین‌های اندیشه‌گرانه‌ی سده‌ی حاضر تبدیل شد و تأثیر مباحث اصلی و روش کار فرمالیست‌ها هنوز هم بر نظریه‌ی ادبی آشکار است.» (ساختار و تأویل متن، ص ۳۸)

۲ ـ همان، ص ۷۴.

۳ ـ «هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هرچند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت.» (از زبانشناسی به ادبیات، جلد اول: نظم، ص ۴۷).

۴ ـ به عنوان نمونه، نک: حافظ‌نامه، بخش اول، تأثیر پیشینیان بر حافظ، صص ۴۰ ـ ۹۰.

۵ ـ دیوان حافظ به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. انتشارات صفی‌علیشاه، چاپ ششم، ۱۳۶۹. شماره‌ی غزل‌ها و ابیات از روی این دیوان است.

۶ ـ حافظ در جای دیگر به همین تعبیر کلمه‌ی «مست» را به کار برده:

راه دل عشّاق زد آن چشم خُماری
پیداست از این شیوه که مست است شرابت
۴/۱۵

۷ ـ نیز، نک: حافظ‌نامه، بخش اول، ص ۲۲۳.

۸ ـ نک: لغت‌نامه، ذیل «باده‌ی مست».

۹ ـ برای دیدن «چه» به این معنی، نک: لغت‌نامه.

۱۰ ـ این اشاره‌ی ظریف و به جا را در مورد کلمه‌ی «لیلی» از کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی» تألیف مرحوم استاد همایی نقل کرده‌ام.

۱۱ ـ برای دیدن نمونه‌های دیگر از کاربرد این نوع حرف، نک: ۱/۵۸، ۱/۷۹، ۴/۸۰، ۵/۸۸، ۴/۱۱۸، ۱/۱۱۸، ۸/۲۸۱، ۹/۳۵۸، ۵/۳۶۰، ۴/۴۳۲، ۲/۴۴۳، ۶/۴۵۱، ۵/۴۸۸. مرحوم معین در فرهنگ خود اشاره به این معنی حرف «و» نموده‌اند و آن را حرف ربط یا عطف برشمرده‌اند که البتّه در نظر گرفتن آن به عنوان حرف اضافه (به معنی «با») نیز استبعادی ندارد.

۱۲ ـ نک: موسیقی شعر، ۲۳.

۱۳ ـ برای دیدن نمونه‌های دیگر نک: ۲/۲۰۳، ۵/۲۱۵، ۸/۲۱۷، ۲/۴۷۱.

۱۴ ـ برای نمونه، نک: لغت‌نامه، ذیل «تا» به معانی انتظار برم و...

۱۵ ـ نیز، نک: ۲/۶۷، ۳/۷۱، ۴/۱۱۸، ۳/۱۲۷، ۳/۱۵۸، ۷/۲۳۲، ۶/۳۵۶، ۲/۳۶۹، ۷/۳۹۱، ۲/۴۲۳، ۱/۴۵۱، ۴/۴۹۵.

۱۶ ـ نک: ۱۰/۲۵۶، ۵/۳۸۷.

۱۷ ـ فعل «گو» در این معانی و کلمه‌ی قبل از آن در نقش‌های مذکور در شعر فارسی کاربرد دارد.

برای نمونه:

دوستان گو نصیحتم مکنید
که مرا دیده بر ارادت اوست (گلستان سعدی)

۱۸ ـ برای آشنایی اجمالی با انواع موسیقی شعر و از جمله موسیقی لفظی (داخلی) و معنوی آن، نک: گزیده‌ی غزلیات شمس، به کوشش دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، پیش‌گفتار کتاب، مبحث: موسیقی شعر در غزلیات شمس.

۱۹ ـ نک: لغت‌نامه، ذیل «افتادن» که سه بیت از حافظ به عنوان شاهد مثال برای این معنی آمده است.

۲۰ ـ مصوّت «ا» چهار بار در بخش پایانی مصراع دوم آمده است که تأیید و تأکیدی ست برای ایجاد و تداعی تصویر دهان‌باز هنگام افطار کردن و تناول غذا. دعائی که تا هنگام افطار بسته بوده است!

۲۱ ـ برای دیدن تفصیل این مختصر، نک: موسیقی شعر، صص ۳۱۵ ـ ۳۲۲، نیز صص ۴۲۱ ـ ۴۶۳.

۲۲ ـ «و قدما آن را گاه در مورد قسم آرند و...» (نک: لغت‌نامه، ذیل کلمه‌ی «را»).

۲۳ ـ در یک نظر اجمالی حدود ۳۰ بار حافظ از این ترکیب در شعر خود استفاده نموده است. نک: ۱/۵، ۲/۳۳، ۵/۵۷، ۴/۶۷، ۶/۱۱۵، ۸/۱۲۰، ۹/۱۲۰، ۷/۱۲۹، ۱/۱۳۷، ۲/۱۴۹ ـ ۱۲، ۴/۱۶۵، ۷/۱۸۰، ۵/۲۲۲، ۹/۲۳۰، ۳/۲۴۵، ۳/۲۵۲، ۷/۲۶۷، ۵/۲۷۳، ۳/۲۹۲، ۴/۳۱۰، ۴/۳۳۳، ۱/۳۸۶، ۴/۴۰۲ ـ ۷، ۴/۴۳۵، ۴/۴۶۳، ۱/۴۷۰، ۳/۴۷۶،

۲۴ ـ فعل «کرد» از جمله افعالی است که بیشتر به صورت مرکّب به کار می‌رود امّا از جمله مواردی که به صورت بسیط استعمال می‌شود وقتی است که به معنی خلق کردن، به وجود آوردن و ایجاد کردن باشد، از جمله در این بیت سعدی:

بحر آفرید و بر و درختان و آدمی
خورشید و ماه و انجم و لیل و نهار کرد

۲۵ ـ برای دیدن شواهد دیگر از فعل «زدن» به معنی نوشیدن، نک: لغت‌نامه‌ی دهخدا. این فعل به همین معنی هنوز در استعمال عوام رایج است.

۲۶ ـ خانه‌ام ابری است، صص ۱۴۰ ـ ۱۴۱.

۲۷ ـ برای دیدن کاربرد فعل «ترسم» در این معنی به عنوان نمونه می‌توان این دو بیت سعدی را از گلستان نقل کرد:

ای تهی‌دست رفته در بازار
ترسمت پر نیاوری دستار
ترسم نرسی به کعبه‌ای اعرابی
کاین ره که تو می‌روی به ترکستان است

مآخذ:

۱ ـ از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم، کورش صفوی، نشر چشمه، ۱۳۷۳.

۲ ـ حافظ‌نامه، بهاءالدین خرّمشاهی، انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، چاپ دوم، ۱۳۶۷.

۳ ـ خانه‌ام ابری است، دکتر تقی‌پور نامداریان، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۴ ـ ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۷۸.

۵ ـ فرهنگ فارسی، دکتر محمد معین.

۶ ـ گزیده‌ی غزلیات شمس، به کوشش دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، مجموعه‌ی سخن پارسی، چاپ هفتم، ۱۳۶۷.

۷ ـ لغتنامه، علی‌اکبر دهخدا.

۸ ـ موسیقی شعر، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

دکتر محمد ذوالفقاری

دکتر محمّد جعفر محجوب

آبجی فرّاش پیرزنی شصت‌ساله بود با موهای سفید و قیافه‌ی مهربان امّا خسته. آبجی، فرّاش مدرسه‌ای بود که عمّه‌ی محمّدجعفر در حیاط وسیع برادرش احداث کرده بود. کار آبجی رفت‌وروب مدرسه و رفتن در خانه‌ی اولیای بچّه‌ها برای گرفتن شهریه ـ ماهی پنج قران ـ و آخر سر هم رساندن بچّه‌های اعیان و اشراف به خانه‌هایشان بود. آبجی فرّاش با آن سن و سال و آن همه کار طاقت‌فرسا که از صبح تا شب ادامه داشت تازه بایستی برای جعفر و بقیّه‌ی بچّه‌ها قصّه هم می‌گفت. قصّه‌های آبجی حیرت‌آور، هیجان‌انگیز، شیرین و دل‌انگیز بود. آبجی با آن لهجه‌ی قجری و آب و تابی که می‌داد، دل بچّه‌ها را می‌برد. نه تنها جعفر بلکه همه به او عادت کرده بودند. طرف‌های عصر که می‌شد هرکس هرکجا بود، در هشتی خانه جمع می‌شدند. جعفر که چهارپنج سال بیشتر نداشت با شگفتی و شیفتگی سراپاگوش می‌شد و در عالم خیال داستان‌ها و قهرمانانش را در ذهنش می‌ساخت و با آن‌ها زندگی می‌کرد.

بارها شده بود که با خودش فکر کرده بود: ای کاش سواد داشتم و همه را یادداشت می‌کردم، امّا نه، باز به خودش جواب می‌داد: «مگر ممکن است قصّه‌های به این قشنگی از یادم برود!» نه، از یادش نرفت بلکه عمری با آن‌ها زیست؛ درباره‌ی آن‌ها نوشت و به دیگران معرّفی کرد.

محمّدجعفر در سال ۱۳۰۳ در یکی از خانواده‌های متدیّن و اصیل تهرانی در محلّه‌ی سرچشمه متولّد شد. عمّه‌ی محمّدجعفر، در خانه‌ی بزرگ آن‌ها مدرسه‌ای دایر کرده بود.

مادرش، نصرت‌الشّریعه ـ یکی از معلّمان همین مدرسه بود که به همسری پدرش درآمد. آنان سعی و تلاش ویژه‌ای در تربیت او به کار بستند. پدرش، علی‌اکبر، شغل عطّاری داشت.

محمّدجعفر ـ که در خانه او را امیر صدا می‌زدند ـ از همان کودکی شیفته‌ی داستان‌ها، مثل‌ها و افسانه‌های عامیانه بود. به‌دلیل هوش ذاتی قبل از رفتن به مکتب و مدرسه‌ی ابتدایی، خواندن و نوشتن می‌دانست. دوران ابتدایی و دبیرستان را در تهران به پایان رساند. ورزش زورخانه از جمله علایق دوران جوانی وی بود. در سال ۱۳۲۳ به استخدام اداره‌ی تندنویسی مجلس شورای ملّی درآمد. در همین ایّام بود که به واسطه‌ی آشنایی با شاخه‌ی حزب توده در مجلس، مدّتی با این حزب همکاری کرد امّا پس از ۲۸ مرداد به قول خود این همکاری را بوسید و کنار گذاشت. وی بعدها از این همکاری یاد کرد و ضمن برشمردن خطاهای حزب نوشت: «من فکر کردم این حزبی که بیرونش آن‌طور است و درونش این‌طور دیگر ماندن در آن دلیل خفّت عقل است!»[۱]

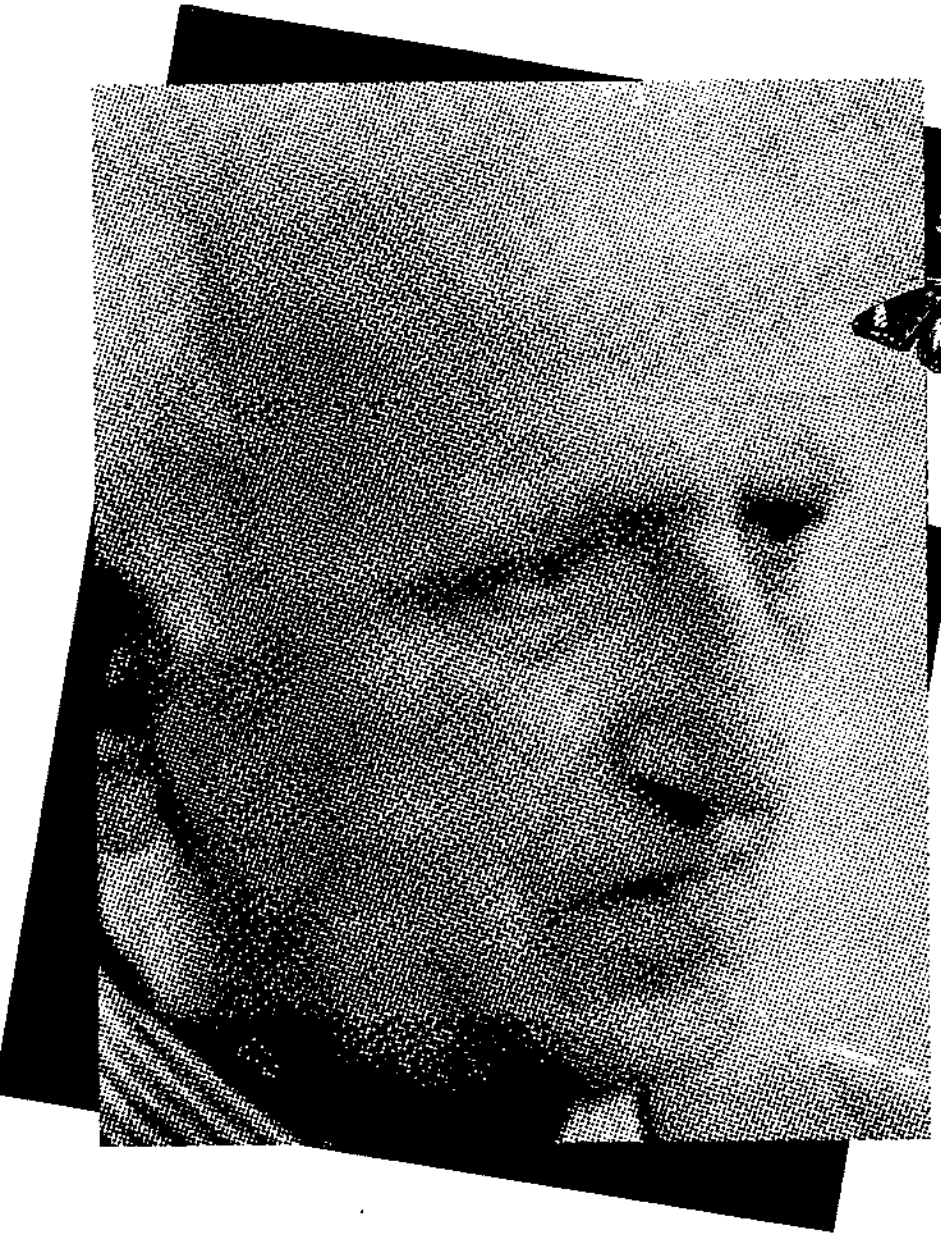
هم‌زمان با کار در مجلس شورای ملّی در رشته‌ی علوم سیاسی دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و سه سال بعد تحصیلات خود را به پایان رساند امّا روح ادب‌دوست وی، او را به رشته‌ی زبان و ادبیّات فارسی کشاند و در سال ۱۳۳۳ درجه‌ی لیسانس خود را در این رشته گرفت.

سه سال بعد تا سال ۱۳۵۹ عضو انجمن ایرانی فلسفه و علوم انسانی وابسته به یونسکو بود. در سال ۱۳۳۹ چندی مدرّس زبان و ادبیّات فارسی در دانشسرای عالی تهران شد تا آن‌که موفّق گردید دوره‌ی دکترای زبان و ادبیّات فارسی را به پایان رساند. در سال ۱۳۴۲ پس از دفاع از رساله‌اش با عنوان «سبک خراسانی در شعر فارسی» دانشیار دانشگاه تربیت‌معلّم و مأمور تدریس در دانشگاه تهران شد. سه سال بعد نیز به درجه‌ی استادی رسید. ازجمله درس‌هایی که همواره به او واگذار می‌شد تدریس «ادبیّات عامیانه» در دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک بود.

در دوران تحصیل زبان‌های عربی و فرانسه را فراگرفت و از محضر استادان بزرگی همچون بدیع‌الزّمان فروزانفر، مدرّس رضوی، محمود شهابی، جلال همایی و ملک‌الشعرای بهار، مجتبی مینوی، دکتر ذبیح‌ا... صفا، دکتر محمّد معین، دکتر خانلری، دکتر حسن خطیبی، دکتر سید صادق گوهرین بسیار سود جست.

از میان استادان خود به استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر علاقه‌ی فراوانی داشت. همواره از شیوه‌های تدریس، روش زندگی و اخلاق او ماجراها نقل می‌کرد. در تحقیقات استاد نیز یاریگر وی بود چنان‌که غلط‌گیری دیوان شمس تبریزی به تصحیح فروزانفر بر عهده‌ی او بود. در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۲ به‌عنوان استاد مدعو در دانشگاه آکسفورد انگلیس و استراسبورگ فرانسه به تدریس زبان و ادب فارسی پرداخت. سال بعد نیز رایزن فرهنگی ایران در پاکستان شد و تا سال ۱۳۵۸ در این سمت باقی بود.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی یک سالی نیز به ریاست فرهنگستان زبان و فرهنگستان ادب و هنر ایران برگزیده شد. دو سال بعد برای تدریس به دانشگاه استراسبورگ فرانسه رفت. پس از چندین سال اقامت در فرانسه برای تدریس به دانشگاه کالیفرنیا در برکلی دعوت شد و تا پایان عمر در همان‌جا ساکن گردید. در سال ۱۳۷۳ نیز به دعوت شورای کتاب کودک به ایران سفر کوتاهی کرد. سرانجام در ۲۷ بهمن ۱۳۷۵



خرّم آن بقعه که آرامگه یار آن جاست
راحت جان و دوای دل بیمار آن جاست
(سعدی)

در سن ۷۱ سالگی بر اثر ابتلا به بیماری سرطان در امریکا درگذشت. دکتر محجوب در زمینه‌های تألیف، تحقیق، تصحیح، ترجمه ۲۴ کتاب و ۱۵۰ مقاله از خود برجای گذاشت. امّا در حوزه‌ی تألیف آثار زیر از او برجاست:

کتاب **فنّ نگارش یا راهنمای انشا** (۱۳۳۲ـ نشر اندیشه) را با همکاری علی‌اکبر فرزام‌پور نوشت. این کتاب از جمله اوّلین کتاب‌های مدوّن آموزش انشا است. مؤلّفان با دریافت درست مشکلات نگارشی دانش‌آموزان، راه‌های مناسبی را پیشنهاد داده‌اند. گزینش ۱۵۰ نوشته از آثار نویسندگان معاصر و بهره‌گیری از نوشته‌های دانش‌آموزی، همچنین معرّفی موضوعات مهمّ نگارشی از امتیازات کتاب است.

برگزیده‌ای از **غزلیّات شمس** را در سال ۱۳۳۶ (امیرکبیر) با مقدّمه و شرح ابیات به چاپ رساند.

در سال ۱۳۳۹ درباره‌ی **کلیله و دمنه** یا داستان‌های بیدپای (خوارزمی) از او انتشار یافت. این کتاب در واقع رساله‌ی دوره‌ی لیسانس وی بود. هنوز هم با گذشت چهل سال از تألیف این کتاب از جمله آثار تحلیلی و ارزشمند درباره‌ی کلیله و دمنه به شمار می‌آید. عنوان کتاب بررسی سیر تحوّل کلیله و دمنه و ترجمه‌ها و سبک و ارزش ادبی هریک از ترجمه‌های پهلوی تا اروپایی آن است.

دکتر محجوب در این کتاب سی ترجمه از کلیله و دمنه به زبان‌های مختلف را مورد بررسی دقیق قرار می‌دهد از جمله شکرستان، کلیله و دمنه‌ی قانعی، جاویدان خرد، رأی و برهمن، گلشن آرا، نگار دانش، مفرّح القلوب، انوار سهیلی، اخلاق اسامی، کلیله و دمنه‌ی بهرامشاهی و...

سبک خراسانی در شعر فارسی را در سال ۱۳۴۵ (انتشارات دانشگاه تربیت معلّم) منتشر کرد. این کتاب که رساله‌ی دکتری وی بوده است ازجمله تحقیقات مفصّل و مهم اوست. تا قبل از این تألیف هیچ منبع یا منابعی در زمینه‌ی سبک‌شناسی وجود نداشت. سبک‌شناسی بهار در حوزه‌ی نثر متن درسی بوده و در زمینه‌ی شعر پژوهشی انجام نشده بود. در کتاب سبک‌شناسی با ویژگی‌های سبک خراسانی با دقّت تمام و طیّ چهار گفتار تحت عناوین ظهور شعر فارسی، شعر در عصر سامانی، شعر در عصر غزنوی، شعر در عصر سلجوقی با ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری و فرهنگی سبک خراسانی آشنا می‌شویم.

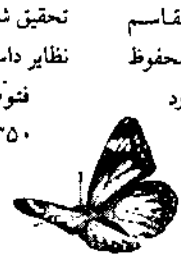
کتاب **انتخاب و انطباق منابع ادب فارسی برای تدوین کتاب‌های کودکان و نوجوانان** (۱۳۵۴ـ شورای کتاب کودک) رساله‌ای کم‌حجم و پرفایده‌ای است که راه‌های بهره‌گیری از متون کلاسیک و متناسب‌سازی آن‌ها را برای نسل امروز معرّفی می‌کند. یکی از علایق و تخصص‌های دکتر محجوب مطالعه در حوزه‌ی ادبیّات کودکان و نوجوانان بود و خود یکی از صاحب‌نظران در این زمینه به شمار می‌رفت. سخنرانی وی در شورای کتاب کودک (تهران ـ ۱۳۷۳) با عنوان ادبیّات داستانی عامیانه و تأثیر آن بر ادبیّات داستانی کودکان و طرح نکات جالب‌توجّه در این سخنرانی گواه این مدّعا است.

کتاب **آفرین فردوسی** (مروارید ـ ۱۳۷۲) مجموع مقالات وی درباره‌ی فردوسی و شاهنامه است که طیّ سالیان متمادی به قصد آشنا ساختن مردم با شاهنامه و داستان‌های آن نگارش یافته است. در مجموع، کتاب شامل ۳۷ مقاله پیرامون موضوعات جالب‌توجّه شاهنامه ازجمله اساطیر،

قهرمانان، داستان و... است.

کتاب خاکستر هستی (مروارید ـ ۱۳۷۹) تاریخ ادبیّات گونه‌ای است که ضمن معرّفی بزرگان فرهنگ و ادب ایران چندین اثر مهم فارسی نقد و بررسی می‌شود. هدف دکتر محجوب آشنا کردن نسل جوان ایران و آشتی دادن آنان با ادب گران‌سنگ ایران بوده است. این کتاب صبغه‌ی تحقیقی ندارد و در عوض با نثری ساده و انشایی آسان و بدون ذکر جزئیّات سعی می‌کند فرهنگ‌سازان را به نسل جوان بشناساند.

آخرین پژوهش دکتر محجوب کتابی بود با نام فتوّت و جوانمردی در ایران و فرهنگ عوام که در دست چاپ است. یکی از زمینه‌های تحقیقی سالیان دراز زندگی علمی دکتر محجوب پژوهش در زمینه‌ی فرهنگ و ادب عوام بود و نقش وی در کنار افرادی چون صبحی مهتدی، ابوالقاسم انجوی در احیای ادبیّات شفاهی و عامیانه محفوظ و معلوم است. از جمله موضوعات مورد علاقه‌ی دکتر محجوب پژوهش در آیین جوانمردی و عیّاری بود. کتاب اخیر حاصل تلاش ۱۵ ساله‌ی اوست. این کتاب که به گفته‌ی وی تا آستانه‌ی چاپ رفت و بازگشت، به بررسی تحوّلات تاریخی و اجتماعی حزب جوانمردان و بررسی منابع عربی، فارسی، اردو و اروپایی در این زمینه می‌پردازد.



مقالات او پیرامون حافظ نیز در مجموعه‌ای با عنوان صدای سخن عشق (توس) در دست چاپ است.

در زمینه‌ی تصحیح متون نظم و نثر دیوان‌های سروش اصفهانی (امیرکبیر ـ ۱۳۳۹)، دیوان فاآنی شیرازی با مقدّمه‌ی انتقادی و شرح (امیرکبیر ـ ۱۳۳۶)، ویس و رامین فخرالدّین اسعد گرگانی با مقدّمه و تعلیقات (انتشارات اندیشه ـ ۱۳۳۷)، و کلیّات ایرج میرزا (۱۳۴۱) را به چاپ رساند.

در سال ۱۳۵۰ شاهنامه‌ی فردوسی به تصحیح وی توسط انتشارات امیرکبیر منتشر شد. هشت بهشت و هفت پیکر امیرخسرو دهلوی را نیز در سال ۱۳۵۵ منتشر ساخت. کلیّات آثار عبید زاکانی ازجمله مصححات وی بود که در سوئد به چاپ رسید. دکتر محجوب دوازده سال سرگرم تدوین این کلیّات بوده و با فراهم آوردن دوازده نسخه‌ی معتبر متنی مصحّح و مقنّح فراهم آورد. منظومه‌ی سندبادنامه اثر طبع سید عضدالدّین یزدی معاصر حافظ و عبید زاکانی جزء موقوفات دکتر محمود افشار در دست چاپ است.

ازجمله متون منثوری که وی تصحیح کرده می‌توان به کتاب ارزشمند و دایرةالمعارف گونه‌ی طرایق‌الحقایق اشاره کرد. این کتاب در سه جلد (۱۳۴۵، کتابفروشی بارانی) انتشار یافت. طرایق‌الحقایق اثر حاج نایب‌الصدر شیرازی است که ازجمله منابع قابل اعتنای مطالعه در زمینه‌ی عرفان و تصوّف به شمار می‌رود و درواقع در حکم دایرةالمعارف سلاسل و فرق صوفیه تا عصر مؤلّف است.

دیگر تصحیح کتاب شیرین و خواندنی امیر ارسلان (۱۳۴۰ ـ کتاب‌های جیبی) که نوشته‌ی نقیب‌الممالک داستان‌گوی ناصرالدّین شاه است. جز جامعیّت متن مصحّح دکتر محجوب تحقیق ارزنده‌ی وی بر این کتاب حائز اهمیّت است این تحقیق شامل شرح حال مؤلّف، منابع کتاب، نظایر داستان است.

فتوّت‌نامه‌ی سلطانی (بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰) نوشته‌ی حسین واعظ کاشفی نیز ازجمله تصحیحات اوست. مقدّمه‌ی مبسوط و عالمانه‌ی دکتر محجوب بر کتاب، ارزش این متن اجتماعی و تاریخی را دوچندان می‌کند.

کتاب دلیله‌ی محتاله نیز ازجمله آثاری است که در سال ۱۳۷۴ به‌عنوان آخرین اثر استاد چاپ شد. این کتاب سرگذشت حیله‌گری‌ها و ترفندهای یک زن طرّار است. مقدّمه‌ی جامع تحلیلی دکتر محجوب بر این کتاب قابل توجّه است.

مجموعه مقالات آن پیرامون ادبیات عامیانه نیز با عنوان «ادبیات عامیانه ایران» (تهران چشمه ۱۳۸۰) به چاپ رسیده است.

دکتر محجوب در ترجمه نیز دستی داشت هفت ترجمه‌ی داستان کوتاه و رمان از وی برجاست. ترجمه‌های وی عبارتند از: خاطرات خانه‌ی مزدگان نوشته داستایوسکی (امیرکبیر ۱۳۳۵)، جزیره‌ی وحشت نوشته جک لندن (۱۳۲۰)، انتقام مروارید جان اشتاین‌بک (۱۳۲۸)، داستان‌های دریای جنوب نوشته‌ی جک لندن (۱۳۳۰)، از خودگذشتگی زنان جک لندن (سپهر ـ ۱۳۳۵)، میخائیل سگ سیبرک نوشته‌ی جک لندن (سپهر ـ ۱۳۴۲)، پاشنه‌ی آهنین جک لندن که نام مترجم با اسم مستعار م. صبحدم آمده است. فهرست کامل مقالات وی نیز در پایان مقاله خواهد آمد.

درباره‌ی فضایل و مکارم اخلاقی و صفات استاد برجسته و شیرین‌زبان فارسی، محقّق مترجم و نویسنده‌ی نام‌آور ایرانی دکتر محمّدجعفر محجوب بسیار گفته‌اند و شنیده‌ایم؛ نجف دریابندری دوست دوران جوانی دکتر محجوب درباره‌ی طبع و منش خاکی و رفتار متواضعانه‌ی استاد می‌گوید: «با وجود آن که دکتر محجوب استادی بزرگ و محقّقی مشهور شده بود، همه‌ی این‌ها چیزی را نه در ظاهر و نه در باطن او عوض نکرد. او همان روحیه‌ی شادابی، بذله‌گویی و شوخ‌طبعی، فروتنی، عشق به فارسی، حافظه‌ی قوی، زبان‌آوری را حفظ کرده بود.»[۲]

او به گفته‌ی دوست سالیان درازش دکتر احمد مهدوی دامغانی بنابر ضرب‌المثل قدیمی «ملّا شدن چه آسان آدم شدن چه مشکل»، از «ملّاهای آدم» بود: «فضایل اخلاقی وملکات نفسانی او کاملاً معادل و موافق با روحیّات و خصایص قهرمانان شریفِ همان داستان‌های عامیانه و در عین حال متناسب و منطبق با حیثیّت ممتاز او بود.... روحیّه‌ی درویشی و جوانمردی و آن‌چه در اصطلاح فرهنگ عامیانه‌ی ما ایرانیان از آن به لوطی‌گری تعبیر می‌شود، مهربانی، مناعت طبع و سلامت نفس و ادب و تواضع و حق‌شناسی بر پندار و گفتار و کردار او حاکم و در حرکات و سکنات او بالخصوص در نگاه نافذ و چشمان درخشان او متجلّی بود.»[۳]

عاشق زبان و ادبیّات فارسی بود. او ازجمله کسانی بود که این عشق خود را سرایت می‌داد؛ هرکس که با او بود به او گوش می‌سپرد، ولو برای چند لحظه شیفته‌ی زبان و ادب فارسی می‌شد. در محافلی که او حضور داشت سخنی جز شعر و ادب نمی‌رفت. بیش از همه به فردوسی عشق می‌ورزید. نقل است روزی در مجلسی از فردوسی سخن می‌گفت. خواست شعری از حسین مسرور در مقام فردوسی را از کتاب آفرین فردوسی بخواند چون به مصرع «به دستی نماندست بی‌جای بوس» رسید بغض گلویش را گرفت و کتاب را به دیگری سپرد.[۴]

به ایران و بودن در آن عشق می‌ورزید. در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید: «کسانی که خارج از ایران، خاصّه اروپا و امریکا را ندیده‌اند، شاید گمان کنند در ایران در جهنّم زندگی می‌کنند و به محض آن که پایشان به لندن و پاریس و نیویورک برسد، درهای بهشت به رویشان باز می‌شود و

کسانی که به صورت جهانگرد این سرزمین‌ها را دیده‌اند، هم ممکن است زرق و برق سطحی، آراستگی، نظم کارها، خوش‌رویی ظاهری مردم آنان را مجذوب کند. امّا اگر کسی صدبار، به عنوان جهانگرد به بهترین نقاط گیتی سفر کند تا وقتی که در شهری به عنوان مقیم یا محصّل ساکن نشده باشد هرگز نخواهد دانست که زندگی در خارج چه معنی دارد... برای ما ایرانیان هیچ جا ایران نمی‌شود. این نکته را پس از اندک مدّتی زیستن در خارج احساس می‌کنیم... خلاصه مقام امن و می بی غش و رفیق شفیق جایش در کشور خودمان است و دست‌کم در مورد رشته‌ای که بنده در آن درس خوانده‌ام هیچ کس نیست که وجودش در بیرون از ایران مؤثّرتر و کارسازتر از درون مملکت باشد منتهی از قدیم گفته‌اند آواز دهل شنیدن از دور خوش است... .»[۵]

یکی از دغدغه‌های همیشگی دکتر محجوب فرهنگ ایران بود؛ می‌گفت:

«ما ایرانیان در این پنجاه شصت سال اخیر از شناخت دین، فرهنگ، زبان، ادب و سنّت‌ها و رفتارهای اجتماعی خویش یکسره غافل ماندیم. روشنفکران و تحصیل‌کردگان ما از آخرین جریانات فکری و فلسفی و ادبی جهان آگاهی داشتند امّا از میراث فرهنگی ملّت خویش بی‌خبر بودند. به چند زبان بیگانه به روانی و آسانی سخن می‌گفتند، امّا از خواندن متن‌های معروف ادب فارسی عاجز بودند. از آیین‌های مسیح و بودا و کنفوسیوس و تأثیر آن در فرهنگ پیروان آن ادیان خبری داشتند امّا از اسلام، از تشیّع که در تاریخ چهارصدسال و پانصدسال اخیر ایران عاملی درجه اوّل و بسیار مهم بوده، خبر نداشتند... آیا می‌توان دعوی روشنفکری کرد و از دین و مذهبی که در جامعه رسمی است بی‌خبر ماند؟ آیا می‌توان دعوی چیز نوشتن به زبان فارسی کرد و از خواندن بزرگ‌ترین و فصیح‌ترین آثار ادبی این زبان عاجز بود؟»[۶]

نثر وی در مقالات، ترجمه‌ها، نوشته‌ها و پژوهش‌هایش شیرین، روان، سهل و آسان، سلیس و به اسلوب، بی‌عیب و نقص و نمونه‌ی کامل فارسی آموزشی است. نثر مقالات او چنان با مثال‌ها و نمونه‌ها و اشعار همراه است که خواننده را خسته و ملول نمی‌کند، درعوض شوق او را برای ادامه‌ی مطلب و نتیجه‌گیری افزایش می‌دهد، در نوشته‌های تحقیقی وی از خشکی ذاتی این گونه نوشته‌ها خبری نیست، بی‌آن‌که در ارائه‌ی منابع و ذکر مآخذ یا استنادات کوتاهی و خطایی ببینیم و بیابیم.

از دیگر فضایل دکتر محجوب فضیلت شاعری اوست گرچه به شاعری شهره نشد و کمتر کسی نیز او را به شاعری می‌شناخت. نمونه‌ی زیر یکی از غزلیّات شیوا و ظریف اوست که در سال ۱۳۵۰ در مجلّه‌ی یغما به چاپ رسید:

... که داشتم دارم
به شب دودیده به راهی که داشتم دارم
به روز شام سیاهی که داشتم دارم
زدیده سیل سرشکم اگر فروخشکید
به سینه شعله ی آهی که داشتم دارم
مرا گناه، غم عشق توست و تادم مرگ
به دوش بار گناهی که داشتم دارم
اگر به تارک مه پا نهم هنوز به سر
هوای دیدن ماهی که داشتم دارم
مباش تنگ‌دل ای گل که من ز شبنم اشک
به پاکی تو گواهی که داشتم دارم
به عاشقان نظری کن کزان دو نرگس مست
امید نیم‌نگاهی که داشتم دارم
مرانم از نظر خویشتن به قهر که من
به کوی عشق تو راهی که داشتم دارم

حافظه‌ای خارق‌العاده داشت. هزاران بیت شعر در حافظه‌اش بود هرگاه شاهد مثالی برای اثبات یک نکته‌ی دستوری یا بدیعی و ادبی و یا صرفاً برای حظّ خاطر شنوندگان می‌خواست بی‌درنگ بر زبانش جاری می‌شد و ناخودآگاه شنونده را به شگفتی وامی‌داشت. دوستانش از حافظه‌ی غریب او نقل‌ها دارند. نجف دریابندری ضمن اشاره به حافظه‌ی غریب دکتر محجوب نکته‌ای را یادآور می‌شود که نقل آن به جهت ارزش آموزشی آن بی‌مناسبت نمی‌نماید: «حافظه‌ی محجوب با عشق او ارتباط مستقیم دارد. خود او بیش از شنوندگانش از تکرار کلام سرایندگان بزرگ زبان فارسی حظّ می‌برد؛ حظّی که شنوندگانش می‌بردند چیزی جز بازتاب حظّ گوینده نبود. من گمان نمی‌کنم محجوب هرگز شعری را به قصد از بر کردن خوانده باشد. اتّفاقی که می‌افتاد این بود که او شعری را «کشف» می‌کرد و تا کشف بعدی فکر و ذکر او چیزی جز آن شعر نبود. یکی از مواردی که من شاهد این جریان بودم، کشف غزلی از حافظ بود که با این بیت آغاز می‌شود:

زین خوش‌رقم که بر گل رخسار می‌کشی
خط بر صحیفه‌ی گل گلزار می‌کشی

محجوب مسلماً این غزل را بارها خوانده بود ولی آن را از بر نداشت، تا آن‌که یک روز آن را کشف کرد و در شگفت شد که چرا خودش و دیگران چنان که باید به آن توجّه نکرده‌اند.»[۷]

دکتر مهدوی دامغانی نقل می‌کند وقتی هنگام قدم زدن با وی به یاد علّامه فروزانفر و تدریس قصیده‌ی خاقانی در مرثیه‌ی فرزند به مطلع «صبحدم چون کلّه بندد آه دودآسای من... الخ» افتادم به مناسبت چندبیتی را به سختی به‌یاد آوردم و خواندم محجوب «حوصله‌اش سر رفت و گفت سیّدجان، حافظه‌ی تو کجا رفته؟ تو که مثل ماشینی هستی که پلاتینش فرسوده باشد هی ریپ می‌زنی!» سپس خودش شروع به خواندن تمام قصیده از حفظ کرد و یا وقتی صحبت از قصیده‌ی مشهور سروش اصفهانی به میان آمد تمام آن قصیده را از حفظ خواند و من ضبط کردم.[۸]

شوخ طبع و بذله‌گو و مجلس‌آرا بود. همه‌ی کسانی که با او ارتباط داشته‌اند در اوّلین نگاه همین خصیصه‌ی وی را یادآور می‌شوند. کلاس‌های او همواره به دلیل خوش‌صحبتی و خوش‌محضری استاد، شیرین و خاطره‌انگیز بوده است.

با همه سنخ آدمی نشست و برخاست داشت و با همه می‌جوشید و این توانایی را داشت که باهرکس با زبان خودش حرف بزند. آمیزش با مردم برایش از هر کار دیگری مهم‌تر بود در کلاس و با دانشجویان هم بسیار خودمانی بود. خود در این باره می‌گوید: «همیشه دانشجویان را دوست می‌داشتم و خود را یکی از آنان می‌شمردم و آنان نیز مرا از خود می‌دانستند و هیچ‌گاه آن دیواری که به نام هیمنه و شکوه استادی، معلّم را از شاگردانش دور نگاه می‌داشت میان بنده و رفقای دانشجویم وجود نداشت. حتّی می‌کوشیدم از نظر هیأت ظاهری نیز یکی از آنان باشم و «عصا قورت دادن» و «اطو کشیده و از پاکت درآمده» راه رفتن را دوست نداشتم.»[۹]

بزرگ علوی دوست دیرین وی درباره‌اش می‌نویسد: «همواره فروتن و مردم‌دار و نیک‌خواه و مهربان و یار و یاور زیردستان و راست و سربلند در برابر اهل مال و زور باقی ماند، حتّی در رفتار با دانشجویان هم سر به‌زیر و در ابراز عقاید خود میانه‌رو و آشتی‌جو بود، امّا امان از کسی که به فرهنگ ایران می‌تاخت. او را آن‌چنان که هست شناختم، صاف و روشن، راست و یک‌دنده، دست‌ودل‌باز. در چته‌ی دانش او به مراتب بیش از آن‌چه تا آن زمان نوشته و انتشار داده بود، وجود

داشت. آن‌چه بیش از همه چیز مرا مفتون او کرد دقت و تیزبینی او در اداره‌ی برنامه‌ها بود.»[۱۰]

در منزل نیز شوهری مهربان ودلسوز برای همسرش بود. حاصل دو ازدواج دکتر محجوب یک دختر و یک پسر است.

فهرست مقاله‌ها

۱ـ داستان‌های عامیانهٔ فارسی (۲۲ مقاله)، سخن ۱۰: ۶۴ـ۶۸ و ۱۶۷ـ۱۷۴ و ۲۸۳ـ۲۹۱ و ۳۸۰ـ۳۸۶ و ۶۲۴ـ۶۲۸ و ۷۳۵ـ۷۴۲ و ۸۲۹ـ۸۳۴ و ۹۸۰ـ۹۸۶ و ۱۱۰۶ـ۱۱۱۴ و ۱۲۷۵ـ۱۲۸۱ و ۱۱: ۳۴ـ۵۳ و ۲۰۰ـ۲۰۵ و ۳۳۸ـ۳۴۴ و ۴۴۹ـ۴۵۲ و ۵۶۵ـ۵۷۲ و ۶۶۷ـ۶۷۷ و ۷۵۶ـ۷۶۴ و ۹۱۰ـ۹۲۰ و ۱۱۳۹ـ۱۱۴۹ و ۱۲۶۴ـ۱۲۷۸ و ۱۲: ۸۵ـ۹۱ و ۲۹۸ـ۳۰۲ و ۴۰۸ـ۴۱۴ و ۷۸۴ـ۷۹۶ و ۱۰۱۳ـ۱۰۲۵

۲ـ سخنوری (سه مقاله)، سخن ۹: ۵۳۰ـ۵۳۵ و ۶۳۱ـ۶۳۷ و ۷۷۹ـ۷۸۶

۳ـ کبوتر و کبوتربازی (دو مقاله)، سخن ۱۹: ۱۲۹ـ۱۴۰ و ۲۸۱ـ۲۹۷

۴ـ آیین عیّاری (شش مقاله)، سخن ۱۹: ۸۶۹ـ۸۸۳ و ۱۰۵۹ـ۱۰۷۳ و ۱۱۸۲ـ۱۱۹۵ و ۲۰: ۳۸ـ۵۰ و ۱۷۳ـ۱۹۹ و ۳۰۱ـ۳۱۱

۵ـ صفحه گذاشتن (یادداشت)، سخن ۱۷: ۲۷۹ـ۲۸۲

۶ـ ترغیب به مطالعه و رهبری دانش‌آموزان به درست نوشتن و درست بیان کردن، سخن ۱۷: ۶۲۸ـ۶۳۶ و ۷۵۰ـ۷۵۸

۷ـ تاریخ یزد (انتقاد کتاب)، سخن ۱۱: ۱۲۱ـ۱۲۴

۸ـ تذکرهٔ میخانه (انتقاد کتاب)، سخن ۱۳: ۶۵۴ـ۶۵۷

۹ـ دستورالکاتب فی تعیین المراتب (نقد کتاب)، سخن ۱۵: ۵۲۸ـ۵۵۶ و ۸۴۴ـ۸۵۱

۱۰ـ فهرست مقالات فارسی (نقد کتاب)، سخن ۱۳: ۱۰۷۷ـ۱۰۸۰

۱۱ـ آثار الوزرا (نقد کتاب)، سخن ۱۰: ۸۹۵ـ۹۰۳

۱۲ـ دیوان انوری (نقد کتاب)، سخن ۱۰: ۱۰۹ـ۱۱۱

۱۳ـ غزل‌های خواجه حافظ شیرازی (نقد کتاب)، سخن ۹: ۹۱۵ـ۹۱۹

۱۴ـ گنجینهٔ دیوان نشاط اصفهانی (نقد کتاب)، سخن ۹: ۷۱۶ـ۷۱۸

۱۵ـ سمک عیّار (نقد کتاب)، سخن ۱۱: ۶۶۷ـ۶۷۷

۱۶ـ ساقی‌نامه، مغنّی‌نامه، سخن ۱۱: ۶۹ـ۷۹

۱۷ـ لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی، سخن ۱۴: ۶۲۰ـ۶۳۷

۱۸ـ مطالبی دربارهٔ طرز تحصیل و میزان اطلاع جوانان، سخن ۱۳: ۱۰۹۹ـ

۱۹ـ سخنی چند دربارهٔ شمس‌الشّعرا سروش اصفهانی، سخن ۱۶: ۶۲۱ـ۶۱۲

۲۰ـ زندگانی افسانه‌ای اسکندر کبیر، ترجمهٔ محمدجعفر محجوب، سخن ۲۶: ۱۰۳۳ـ۱۰۴۷ و ۱۱۵۶ـ۱۱۷۲

۲۱ـ کمان گروهه، سخن ۲۴: ۵۷۴ـ۵۸۱

۲۲ـ روایتی دیگر از داستان سیاوش، سخن ۲۳: ۴۷۶ـ۴۹۱

۲۳ـ هفتاد و سه ملّت یا اعتقادات مذاهب (نقد کتاب)، سخن ۹: ۱۱۸۹ـ۱۱۹۲

۲۴ـ وامق و عذرای عنصری، سخن ۱۸: ۴۳ـ۵۲ و ۱۳۱ـ۱۴۲

۲۵ـ اسکندرنامه (چاپ ایرج افشار)، سخن ۱۷: ۴۴۷ـ۴۵۷

۲۶ـ در شرح حال ارباب معرکه (از فتوّت‌نامه‌ی سلطانی)، سخن ۲۰: ۵۸۲ـ۵۹۵

۲۷ـ الهی‌نامه (نقد کتاب)، راهنمای کتاب ۴: ۶۲۳ـ۶۳۲

۲۸ـ تاریخ تذکره‌های فارسی، راهنمای کتاب ۱۳: ۴۰۵ـ۴۱۲ و ۶۱۷ـ۶۲۳

۲۹ـ داراب‌نامهٔ بیغمی راهنمای کتاب ۴: ۴۴ـ۵۰ و ۱۴۸ـ۱۵۴

۳۰ـ دُرّ یتیم خلیج فارس (خارک)، راهنمای کتاب ۳: ۷۳۳ـ۷۳۶

۳۲ـ سبک شعر فارسی، راهنمای کتاب ۴: ۱۰۲۸ـ۱۰۳۳

۳۳ـ بانگ نای، راهنمای کتاب ۲: ۱۰۷ـ۱۰۸

۳۴ـ تاریخ ورزش باستانی، راهنمای کتاب ۲: ۶۸۱ـ۶۸۹

۳۵ـ قصص‌الانبیا، راهنمای کتاب ۵: ۲۶۸ـ۲۷۴ و ۳۹۲ـ۳۹۹

۳۶ـ کلیات عرفی شیرازی، راهنمای کتاب ۴: ۳۴۹ـ۳۵۴

۳۷ـ مالک و زارع در ایران، راهنمای کتاب ۳: ۲۶۱ـ۲۶۸

۳۸ـ مصیبت‌نامه‌ی عطّار، راهنمای کتاب ۳: ۱۸۹ـ۱۹۶

۳۹ـ تاریخ تمدّن، راهنمای کتاب ۱: ۲۹۴ـ۲۹۷

۴۰ـ دیوان اثیرالدّین اخسیکتی، راهنمای کتاب ۱: ۴۰۲ـ۴۱۲

۴۱ـ دیوان حکیم سوزنی سمرقندی، راهنمای کتاب، ۲: ۵۵۰ـ۵۵۹

۴۲ـ سیاحت درویشی دروغین، راهنمای کتاب ۲: ۲۷۰ـ۲۷۳

۴۳ـ مقدمه‌ی ابن خلدون، راهنمای کتاب ۱: ۱۱۸ـ۱۲۴

۴۴ـ پنجاتنترا ـ ترجمه‌ی دکتر ایندوشیکهر، راهنمای کتاب ۶: ۳۱۲ـ۳۲۳

۴۵ـ نتیجه‌های علمی که از مطالعه‌ی داستان‌ها و افسانه‌های ملی به دست می‌آید، یغما ۲۴ (۱۳۵۰): ۳۵۲ـ۳۵۸

۴۶ـ ترياكه، يغما ۲۰ (۱۳۴۷): ۶۹ـ۷۳

۴۷ـ سعدی، حافظ، یغما ۲۲ (۱۳۵۰): ۲۹۳ـ۲۹۵

۴۸ـ زبان و ادب فارسی و میزان و معیار آموزش آن و یک راه آن‌ها در تحصیلات دانشگاهی، یغما ۲۸ (۱۳۵۴): ۲۸۱ـ۲۸۷ و ۳۳۱ـ۳۳۵

۴۹ـ دو داستان منقول از جوامع‌الحکایات و الفرج بعدالشدّه، یغما ۱۵: ۲۱۶ـ۲۱۹

۵۰ـ ترجمه‌ی حالی از حکیم قاآنی به قلم خود او، یغما ۱۴: ۷۹ـ۸۲

۵۱ـ نامه‌ای از حکیم قاآنی شیرازی، یغما ۱۴: ۲۱۱ـ۲۱۲

۵۲ـ درباره‌ی عبارتی از چهار مقاله، یغما ۲۹: ۶۹۸ـ۶۹۹

۵۳ـ کریستن سن، لهجه‌ی سمنانی، ترجمه‌ی محمدجعفر محجوب، یغما ۱۰: ۷۲ـ۷۹

۵۴ـ چند کلمه درباره‌ی کلیله و دمنه و دو باب ترجمه نشده‌ی آن، کتاب هفته، ش ۲۵: ۱۵۰ـ۱۶۹

۵۵ـ ریشه‌های واقعه‌ی کربلا. ش ۸۱: ۷۸ـ۸۹ و ش ۸۲: ۶۶ـ۷۷ و ش ۸۳: ۷۳ـ۸۵ و ش ۸۴: ۸۱ـ۹۲ و ش ۸۵: ۷۳ـ۸۶

۵۶ـ شهر آشوب، کتاب هفته، ش ۹۰: ۸۶ـ۱۰۴

۵۷ـ حکایتی از هارون‌الرّشید و یحیی بن خالد برمکی. ش ۸۸: ۸۹ـ۱۰۱

۵۸ـ بررسی سبک‌های نثر فارسی. ش ۳۰: ۱۵۲ـ۱۵۸

۵۹ـ سخنی چند درباره‌ی سبک‌های زبان فارسی. ش ۲۷: ۱۴۰ـ۱۴۸

۶۰ـ مطالعه در داستان‌های عامیانه‌ی ایرانی. ش ۷۷: ۹۵ـ۱۰۸ و ش ۷۸: ۵۶ـ۶۴ و ش ۷۹: ۷۹ـ۸۶ و ش ۸۰: ۸۰ـ۸۶

۶۱ـ فاصلهٔ عظیم زمانی بین خط و زبان. ش ۹۵ (مهرماه ۱۳۴۲): ۱۱۳ـ۱۲۰

۶۲ـ زبان: بزرگ‌ترین اختراع بشر. ش ۹۳ (شهریور ۱۳۴۲): ۵۱ـ۶۰

۶۳ـ خط، عامل اصلی و ایجادکننده‌ی تاریخ مدوّن. ش ۹۴ (مهرماه ۱۳۴۲): ۶۵ـ۷۲

۶۴ـ رهایی ابومسلم از زندان طاهربن نصر سیّار. ش ۹۱: ۶۷ـ۸۳

۶۵ـ گرفتن امیرالمؤمنین حمزه مقبل حلبی را و رفتن امیر در یمن و مسخّر کردن یمن. ش ۹۲: ۶۷ـ۷۷

۶۶ـ داستان فرّخ و فرخنده بانو. ش ۸۹: ۸۵ـ۹۶

۶۷ـ حکایت ملک جمشید پسر وزیر با پری زاد. ش ۸۵: ۵۴ـ۷۲

۶۸ـ زبان فارسی را دریابیم. صدف، ۱: ۳ـ۱۳

۶۹ـ طوفان نوح، وَرِ جَمکَرد، ارم ذات‌العماد، ۱: ۸۷ـ۹۶ و ۱۴۷

۷۰ـ دربارهٔ ابن خلدون و مقدّمه‌ی او. ۱: ۵۵۴ـ۵۶۴

۷۱ـ خاندان صبا. ۱: ۳۸۳ـ۳۹۲

۷۲ـ نظر اجمالی به سیر عشق در شعر فارسی. ۱: ۲۹۴ـ۳۰۰

۷۳ـ مولوی و شمس تبریزی. ۱: ۱۹۴ـ۱۹۷

۷۴ـ هنر شاعری، بوطیقا از ارسطو (نقد کتاب). ۱: ۶۷۶ـ۶۷۷

۷۵ـ تحقیق ماللهند، ابوریحان (نقد کتاب) ۱: ۵۹۳ـ۵۹۴

۷۶ـ کلیات شمس یا دیوان کبیر، تصحیح فروزانفر (نقد کتاب) ۱: ۲۳۴ـ۲۳۶

۷۷ـ درباره‌ی سبک، ترجمه از بوفن. ۱: ۱۰۸ـ۱۱۲

۷۸ـ نظری اجمالی به وضع تألیف و طبع و نشر کتاب در ایران. هنر و مردم، دوره‌ی جدید. ش ۴۹: ۱۰ـ۱۹

۷۹ـ روش‌های عیّاری و نفوذ کار و کردار عیّاران در شاهنامه. ش ۱۷۷/۱۷۸: ۲ـ۱۳ و ش ۱۸۰: ۲۰ـ۳۸

۸۰ـ چند نکته درباره‌ی منابع تحقیق در احوال مولانا جلال‌الدّین، شیوه‌ی اندیشه و داستان‌سرایی و نفوذ او در گویندگان پاکستان. هنر و مردم (ویژه‌ی ایران و پاکستان) ش ۲ (آبان ۱۳۵۶): ۷۷ـ۷۹

۸۱ـ فرهنگ عامّه و زندگی. ش ۱۸۴/۱۸۵ (اسفند ۱۳۵۶): ۲ـ۱۱

۸۲ـ درباره‌ی رسم خطّ فارسی. هفت هنر ش ۳ (تابستان ۱۳۴۹): ۳ـ۹

۸۳ـ زبان فارسی را چگونه باید آموخت؟ هفت هنر ش ۲ (بهار ۱۳۴۹): ۱۰ـ۱۷ و ۶۴

۸۴ـ زبان و ادب. ش ۱ (بهار ۱۳۴۸): ۲۲ـ۲۴

۸۵ـ فرهنگ پیشه‌ها و راهنمایی‌هایی برای تدوین آن. ش ۴ (پاییز ۱۳۴۹): ۴۴ـ۵۳

۸۶ـ هذا کتاب مستطاب (کلثوم ننه). ایران‌آباد، ج ۱، ش ۵: ۶ـ۸

۸۷ـ یزرگمهر دانای ایرانی در افسانه‌های فارسی. ج ۱، ش ۷: ۳۳ـ۳۸

۸۸ـ درباره‌ی پدید آمدن حماسه‌ی دینی. ج ۱، ش ۱۲: ۶۹ـ۷۵

۸۹ـ داستان بوزسب شاه یمنی و دختر خواجه فرّخ

بازرگان. ج۱، ش۹: ۲۰ـ۲۶ و ۱۰: ۳۷ـ۴۲ و ۸۵ـ۸۸
۹۰ـ کتاب، میراث معنوی بشریت، ش ۳: ۸۲ـ۹۱
۹۱ـ اصول و شرایط نقد چیست؟ ش۵ (۱۳۴۶): ۲۸ـ۳۲
۹۲ـ قصیده قدیم‌ترین قالب شعر فارسی. ش ۲۳ (۱۳۴۹): ۳۴ـ۳۹
۹۳ـ مطالعه در داستان‌های عامیانه و طبقه‌بندی آنها. ماهنامه‌ی فرهنگ، ج۱، ش۱
۹۴ـ افسانه، قدیمی‌ترین میراث فرهنگی بشر. ماهنامه‌ی فرهنگ، ج۱، ش۱: ۳۹ـ۴۲ و ش ۲: ۸۴
۹۵ـ مرغان افسانه‌ای (سیمرغ) ماهنامه‌ی فرهنگ، ج۱، ش۳: ۸۹ـ۹۵ و ش ۴: ۷۰ـ۷۵
۹۶ـ مطالعه در داستان‌های عامیانه‌ی فارسی، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیات، ۱۰: ۶۸ـ۱۱۲ و ۲۱۱ـ۲۳۷
۹۷ـ زبان سعدی و پیوند آن با زندگی. نگین، ش۷۲ (۱۳۵۰): ۱۱ـ۱۴ و ۵۹ـ۶۰
۹۸ـ پیشاهنگان شعر فارسی (نقد کتاب) کتاب امروز، بهار ۱۳۵۳: ۲۲ـ۲۴
۹۹ـ درباره‌ی کلیله و دمنه، فرهنگ ایران‌زمین، سال پنجم، ش ۲ و ۳: تمام مجلّه
۱۰۰ـ قصّه‌های ایرانی (از سید ابوالقاسم انجوی) نامه‌ی انجمن کتابداران ایران، ج۷، ش۱
۱۰۱ـ قصّه‌های ایرانی و بازی‌های نمایشی (انجوی) نگین، ش۱۲ (شهریور ۱۳۵۳)
۱۰۲ـ یادداشتی درباره‌ی نقد کتاب اصطلاحات دیوانی. مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات دانشگاه تربیت معلّم (دی‌ماه ۱۳۵۸): ۱ـ۹، ش۶
۱۰۳ـ تحول نقالی و قصّه‌خوانی، تربیت قصّه‌خوان و طومارهای نقالی. نشریه‌ی انجمن فرهنگ ایران باستان ج۸، ش۱ (۱۳۴۹): ۳۹ـ۶۶
۱۰۴ـ سمک عیّار، کاوش، ج۱، ش۱: ۶۵ـ۶۷
۱۰۵ـ داستان دختر قیصر روم، کاوش، ج۱، ش۱: ۴۵ـ۵۰
۱۰۶ـ جامع‌التواریخ، کاوش، ج۱، ش۲: ۷۸ـ۸۰
۱۰۷ـ مثنوی‌سرایی در زبان فارسی تا پایان قرن پنجم هجری. نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات تبریز، ۱۵: ۱۸۲ـ۲۱۳ و ۲۶۱ـ۲۸۵
۱۰۸ـ فرهنگ عوام، جهان نو، دوره‌ی جدید، (اسفند ۱۳۴۵): ۳ـ۱۸
۱۰۹ـ تفسیر خواجه عبدالله انصاری، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات دانشگاه تربیت معلّم، ج۱ (۱۳۵۷)
۱۱۰ـ ادب و ارزیابی تأثیر و دخالت آن در انتقال میراث فرهنگی، ادب و حکمت و عرفان، تهران ۱۳۵۳: ۴۷ـ۹۳
۱۱۱ـ تأثیر ادب و فرهنگ در انتقال میراث‌های فرهنگی، هور، ش۲۰ (۱۳۵۱): ۲۲ـ۲۹ و ش ۲۱: ۵۴ـ۶۲ و ش ۲۲ (۱۳۵۲): ۶۷ـ۷۲
۱۱۲ـ روش‌های عیّاری و نفوذ کار و کردار عیّاران در شاهنامه، شاهنامه‌ی فردوسی و شکوه پهلوانی، تهران ۱۳۵۷: ۲۰۱ـ۲۳۲
۱۱۳ـ چند نکته درباره‌ی شعر حافظ و زندگانی او، حافظ، شیراز ۱۳۵۲: ۳۹۹ـ۴۱۶
۱۱۴ـ گفتگوهایی درباره‌ی زبان سعدی و پیوند آن با زندگی. سعدی، شیراز ۱۳۵۲: ۳۲۸ـ۳۴۷
۱۱۵ـ یادآر ز شمع مرده، یادآر. رودکی، ش ۱ (مرداد ۱۳۵۰): ۳ و ۱۷ (درباره‌ی دکتر محمّد معین)
۱۱۶ـ فتوّت‌نامه‌ی امیرالمؤمنین، جشن‌نامه‌ی پروین گنابادی، تهران ۱۳۵۴: ۳۷۸ـ۳۹۲
۱۱۷ـ از فضایل و مناقب‌خوانی تا روضه‌خوانی، ایران‌نامه، ۲: ۴۰۲ـ۴۳۱
۱۱۸ـ بوستان خیال درازترین داستان عرامانه‌ی فارسی، ایران‌نامه، ۲: ۴۳ـ۹۳
۱۱۹ـ بوبه‌ی پرواز، ایران‌نامه، ۲: ۵۴۳ـ۵۷۴ و ۳: ۵۴ـ۸۶
۱۲۰ـ داستان طلسم جمشید از بوستان خیال، ایران‌نامه، ۳: ۲۲۰ـ۲۴۵ و ۳۵۰ـ۳۷۷
۱۲۱ـ زبان سعدی و پیوند آن با زندگی، ایران‌نامه، ۳: ۵۸۷ـ۶۲۳
۱۲۲ـ سرگذشت حماسی ابومسلم خراسانی، ایران‌نامه، ۴: ۱۹۴ـ۲۲۴ و ۳۹۱ـ۴۱۲
۱۲۳ـ غزّالی و اسماعیلیان، مروری بر فضائح الباطنیّه، ایران‌نامه، ۴: ۶۱۶ـ۶۷۸
۱۲۴ـ گور بهرام‌گور، ایران‌نامه، ۱: ۱۴۷ـ۱۶۳
۱۲۵ـ میراث فرهنگی هند در تمدّن اسلامی ایران، ایران‌نامه، ۸: ۱۷۷ـ۱۹۵
۱۲۶ـ نقالی و قصّه‌خوانی، ایران‌نامه، ۹: ۱۸۶ـ۲۱۱
۱۲۷ـ هشت بهشت و هفت پیکر، ایران‌نامه، ۱: ۳۴۶ـ۳۸۷
۱۲۸ـ گفتار درباره‌ی بعضی مستشرقان و فرنگان، ایران‌نامه، ۱۲: ۶۷۳ـ۷۱۴
۱۲۹ـ جوانمردی در ایران اسلامی (دوران بعد از اسلام) ایران‌نامه، ۱۱: ۷ـ۱۶
۱۳۰ـ سرگذشت حماسی ابومسلم، ایران‌شناسی، ۱: ۶۹۱، ۷۰۴ و ۲: ۴۸۰ـ۴۹۵
۱۳۱ـ سندبادنامه‌ی منظوم، ایران‌شناسی، ۲: ۱۷۸ـ۱۹۵
۱۳۲ـ شاهنامه و فرهنگ عامّه، ایران‌شناسی، ۲: ۲۴۸ـ۲۷۲
۱۳۳ـ داستان فیروزشاه جلد سوم، ایران‌شناسی، ۳: ۴۱ـ۵۴
۱۳۴ـ ازدها کشتن ملک بهمن صاحبقران پسر فیروزشاه، ایران‌شناسی، ۳: ۲۸۶ـ۳۱۱
۱۳۵ـ داستان عوامانهٔ هفت پیکر بهرام‌گور، ایران‌شناسی، ۳: ۶۸۴ـ۷۰۷
۱۳۶ـ نامه‌ی صورتگر (نقد کتاب)، ایران‌شناسی، ۴: ۱۹۱ـ۱۹۵
۱۳۷ـ نظری به سیر عشق در داستان ویس و رامین، ایران‌شناسی، ۴: ۴۶۹ـ۵۱۱
۱۳۸ـ تأثیر تآتر اروپایی و روش‌های نمایشی آن در تعزیه، ایران‌شناسی، ۵: ۵۰۷ـ۵۲۵
۱۳۹ـ معرّفی دستنویس‌های آثار عبید زاکانی، ایران‌شناسی، ۶: ۱۳۹ـ۱۵۹ و ۲۸۷ـ۳۰۴
۱۴۰ـ بررسی آثار عبید زاکانی، ایران‌شناسی، ۶: ۴۹۱ـ۵۰۹ و ۷۹۵ـ۸۱۶
۱۴۱ـ کمتبین، سه شش، سه یک، ایران‌شناسی، ۷:
۱۴۲ـ شکل‌گیری و توسعه‌ی هویّت قومی ایرانیان و بازتاب آن در حماسه‌ی ملّی و فرهنگ عامّه‌ی ایران، بررسی کتاب، ۱: ۸۶ـ۱۰۹ و ۳۱۰ـ۳۲۹
۱۴۳ـ مهیار، ترجمه‌ی صادق چوبک از انگلیسی (نقد کتاب)، بررسی کتاب، ۳: ۹۱۲ـ۹۱۶
۱۴۴ـ حق‌گزاری به پیشگاه شیخ اجل سعدی، فرهنگ‌نامه، ۱:
۱۴۵ـ قدیم‌ترین چاپ‌های دیوان حافظ، کتاب جمعه، ش ۱۳ (پاییز ۱۳۶۷): ۶ـ۸۳
۱۴۶ـ توپ مرواری، شتر قربانی ادبی، کتاب جمعه و کتاب پاژ ش ۳، آذر ۱۳۷۰
۱۴۷ـ حافظ شیراز و رسم کاسه گرفتن و کاسه زدن، ره‌آورد، ش ۲۷ (بهار و تابستان ۱۳۷۰): ۱۶ـ۲۱
۱۴۸ـ درباره‌ی حافظ به سعی سایه (نقد کتاب)، کلک، ۶۰ (اسفند ۱۳۷۳): ۲۵۲ـ۳۱۰
۱۴۹ـ ادبیات داستانی عامیانه و تأثیر آن بر ادبیّات داستانیِ کودکان (سخنرانی در شورای کتاب کودک، سال ۱۳۷۳) کیان، ش۲۱، سال چهارم، شهریور و مهر ۷۳ ص ۶۰ـ۶۵

یادداشت‌ها

۱ـ در نگارش این مقاله از منابع زیر بهره گرفتیم. لازم است از خانم شهرزاد محجوب فرزند دکتر محجوب مراتب سپاس و تشکّر خود را ابراز نماییم که اغلب این منابع و بسیاری اطّلاعات دیگر را در اختیار من قرار داد.

- ☐ دوست من میر محجوب، نجف دریابندری، جهان کتاب، سال اوّل، ش ۱۰ و ۱۱ ص ۲۸ و ۲۹
- ☐ به یاد استادی که رفت، دکتر احمد مهدوی دامغانی، کلک، بهمن و اسفند ۱۳۷۴، ش ۷۲ـ۷۱، ص ۵۷۴ـ۵۸۳
- ☐ خاکستر هستی، بزرگ علوی، مقدّمه ص ۵ـ۸
- ☐ خاکستر هستی، زراعتی، مقدّمه ص ۹ـ۳۰
- مصاحبه
- ☐ درگذشت دکتر محمّدجعفر محجوب، آینه‌ی پژوهش، سال ششم، ش ۶، بهمن و اسفند ۱۳۷۴ ص ۱۰۹ـ۱۱۰
- ☐ ماجرای درگذشت محجوب، کیان، سال پنجم، اسفند ۱۳۷۲ و فروردین ۷۵، ش ۲۹ ص ۴۴
- ☐ بازگشت دکتر محمّدجعفر محجوب، دنیای سخن، ش۶۰، اردیبهشت ۱۳۷۳، ص ۷۹
- ☐ خرم آن بقعه که آرامگه یار آن‌جاست، ژانت لازاریان (گفت و گو)، دنیای سخن، ش ۶۲ آبان و آذر ۱۳۷۳
- ☐ مردی که شیدای ادبیّات ایران بود، بهمن، ش ۸، سال اول، ۵ اسفند ۱۳۷۴
- ☐ درگذشت دکتر محجوب، آدینه، ش ۱۰۹/۱۰۸ـ فروردین ۱۳۷۵

زیرنویس

۱ـ خاکستر هستی، ص ۲۴
۲ـ دریابندری، نجف، جهان کتاب، ص ۲۸
۳ـ مهدوی دامغانی، احمد، کلک ش ۷۲ـ۷۱ ص ۵۷۹
۴ـ به نقل از نجف دریابندری، جهان کتاب، ص ۲۸
۵ـ دنیای سخن، گفت‌وگو با دکتر محجوب، ش۶۲، ص ۴۳
۶ـ خاکستر هستی، مقدّمه، ص ۳۲
۷ـ دریابندری، جهان کتاب، ص ۲۹
۸ـ نقل به اختصار از کلک، ش ۷۲ـ۷۱ ص ۵۸۱
۹ـ دنیای سخن، ص ۴۵
۱۰ـ خاکستر هستی، ص ۶

کتاب‌شناسی زبان و ادبیّات فارسی: سفرنامه‌ها

محمود باقربسند

چکیده

یکی از فصل‌های مشترک کتاب‌های ادبیّات فارسی فصل سفرنامه، حسب‌حال و زندگی‌نامه است. بر این اساس نویسنده‌ی مقاله ۸۶ سفرنامه را به اجمال معرفی می‌کند. از مطالعه‌ی این سفرنامه‌ها می‌توان مطالب زیر را دریافت:

۱ـ بر پایه‌ی شکل درونی می‌توان مونوگرافی، حسب‌حال و خاطره‌نویسی را نزدیک‌ترین انواع ادبی به سفرنامه دانست.

۲ـ سفرنامه‌ها چون اغلب در طیِ مسافرت و باعجله نوشته می‌شوند، مجالی برای عبارت‌پردازی باقی نمی‌ماند؛ به‌همین سبب اکثر سفرنامه‌ها به اسلوب و انشایی ساده و روان نوشته شده‌اند.

۳ـ پس از سقوط صفویّه، ایران‌پژوهان و مأموران سیاسی خارجی اقدام به نوشتن سفرنامه‌ها نمودند به‌طوری که از سال ۱۷۰۱ تا ۱۸۰۰ حدود ۱۰۹ سفرنامه درباره‌ی ایران نوشته شد.

۴ـ برای کسبِ اطّلاع در باب ایرانیان.

۵ـ کتاب سیرالعباد الی‌المعاد، سروده‌ی سنایی غزنوی را نیز می‌توان در شمار سفرنامه‌های تمثیلی به‌حساب آورد.

کلید واژه‌ها: مونوگرافی، سفرنامه، خاطره‌نویسی، سفرنامه‌نویسان، سفرنامه‌ی تمثیلی،

فرد با ثبت دیده‌ها، شنیده‌ها و تجربیّات مسیرِ سفر خویش، به نقاط دور یا نزدیک، به آفرینش آثاری مانا، خواندنی و دل‌پسند به نامِ سفرنامه دست می‌یازد که در ادبیّات ملل جایگاهی ویژه دارد.[۱]

سفرنامه یکی از انواعِ ادبی است و انواع ادبی در ردیف نظام‌هایی از قبیل سَبک‌شناسی و نقد ادبی، یکی از اقسامِ علوم ادبی یا به قول فرنگی‌ها از شعبه‌ی مباحث نظری ادبیّات است که موضوع آن طبقه‌بندی کردن بر حَسَب ساختمان آثار ادبی و مختصّات درونی و ساختاری آن است.[۲]

در بررسی انواع، دو اصطلاح مهمّ «شکل بیرونی» و «شکل درونی» را وضع کرده‌اند، برخی از انواع مبتنی بر شکل درونی و برخی مبتنی بر شکل بیرونی هستند.[۳]

به نظر می‌رسد در سفرنامه بیشتر شکل درونی مطرح باشد تا شکل بیرونی آن؛ فی‌المثل در قصیده هم شکل بیرونی (قافیه‌ـ تعداد ابیات) مطرح است و هم شکل درونی (حکمت، مدح و...)

بر پایه‌ی شکل درونی می‌توان «مونوگرافی» یا «تک‌نگاری»، «حسب حال» و «یادداشت‌های روزانه» را نزدیک‌ترین انواع ادبی به سفرنامه دانست. که گاه به جهت همین پیوند نزدیک، آن‌ها را به‌جای هم به‌کار برده‌اند. فی‌المثل کتاب از پاریز تا پاریس را در کتاب زبان فارسی ۱ و ۲ پیش‌دانشگاهی، حسب حال خوانده‌اند ولی در کتاب ادبیّات فارسی ۵ عمومی آن را سفرنامه خوانده‌اند.

نسبت سفرنامه به حسب‌حال و خاطره‌نویسی و مونوگرافی، نسبت عام است با خاص. در سفرنامه از جاها و مکان‌های مختلف سخن می‌رود، امّا **مونوگرافی فقط یک واحد اجتماعی را مورد بررسی قرار می‌دهد مثلاً ابعاد گوناگونِ یک محلّه یا روستا** (کتاب تات‌نشین‌های بلوک زهرا از جلال آل‌احمد).

در حسب حال و خاطره‌نویسی، اگر برای نویسندگان آن، سفری پیش‌آمده باشد؛ گزارش آن

صفیرِ سیمرغ

را می‌نویسند؛ و ممکن است در زندگی فرد هیچ سفری رخ نداده باشد، در این صورت حسب‌حال از ثبت وقایع سفر خالی است.

سفرنامه‌ها چون اغلب در طی مسافرت و باعجله نوشته می‌شوند مجالی برای عبارت‌پردازی باقی نمی‌ماند به‌همین‌سبب اکثر سفرنامه‌ها به اسلوب و انشایی ساده و روان نوشته شده‌اند و از تکلّف مُنشیانه عاری هستند، از همین‌رو در تغییر اسلوب نثرنویسی نیز تأثیر به‌سزایی داشته‌اند.[۲]

در گذشته، افرادی تحت عنوان مورّخ یا وقایع‌نگار همراه لشکر سلطان به مسافرت جنگی می‌رفتند و به توصیف آن ناحیه یا مردم آن‌جا، دژها، شهرها و بعضاً فرهنگ مردم می‌پرداختند که گاه با عبارت‌های زیبای ادبی همراه بوده است که نمونه‌ی آن را در ظفرنامه‌ی یزدی به وفور می‌توان یافت؛ مثلاً در وصف بلندی کوه می‌گوید:

کسی ندیده فرازش مگر به چشم ضمیر
کسی نرفته نشیبش مگر به پای گمان[۵]

در آثار متقدّمان گاهی دیده‌ها و شنیده‌ها به‌صوررت شعر منعکس شده است؛ مثلاً قصیده‌ی ایوان مداین خاقانی یا قصیده‌ی صائب تبریزی در وصف شهر کابل و ظفرخان حاکم آن با مطلع:

حصار مار پیچش، اژدهای گنج را ماند
ولی ارزد به گنج شایگان هر خشت و دیوارش[۶]

سفرنامه‌ها اغلب به نثرند ولی گاه به نظم هم سروده شده‌اند مثل تحفة‌العراقین یا از خورتا انارک. از طرف دیگر سفرنامه‌ها یا شخصی‌اند یا به صورت مأموریّت سیاسی و نظامی مثل سفرنامه‌ی چریکف یا سفرنامه‌ی کلاویخو؛ اگرچه صبغه‌ی غالب این خاطرات، یادداشت‌ها و سفرنامه‌ها، همان مأموریّت دولتی است، امّا به‌دلیل این‌که در سفر نوشته شده، گریزی به جنبه‌های دیگر فی‌المثل تمدّن، آداب و رسوم و عقاید، می‌زند.

گاه سفرنامه‌ها به مناسک و مراسم مذهبی مُرتبط است مثل اغلب سفرنامه‌های حج یا عتبات عالیات (خسی در میقات)؛ و یا به امور سیاحتی مثل سفرنامه‌ی حاج سیّاح به فرنگ.

از نظر دیگر، سفرنامه‌ها یا تخیّلی‌اند مثل ارداویراف‌نامه، مسالک‌المحسنین و یا واقعی‌اند مثل سفرنامه‌ی ناصرخسرو. نویسنده‌ی کتاب با کاروان تاریخ معتقد است که هرودت و هکاتائوس از قدیم‌ترین سیّاحانی هستند که به ایران سفر کرده‌اند و نوشته‌هایی در این زمینه دارند. وی می‌گوید که اوّلین سیّاحان به ایران در دوره‌ی اسلامی ابن خرداد و ابن‌رسته هستند. هم‌چنین می‌نویسد که خاخام بنیامین‌بن جناح از اهالی اسپانیا نخستین سیّاح غربی بود که در عصر سلاجقه به ایران سفر کرد.[۷]

پس از سقوط صفویّه، ایران‌پژوهان و مأموران سیاسی خارجی اقدام به نوشتن سفرنامه‌هایی نمودند که بعضی از آن‌ها بیان‌کننده‌ی سرشت و منش، اعتقادات دینی، وضع اقتصادی- سیاسی و درنهایت تصویر فولکلور ایران و در مجموع جامعه‌شناسی ایران در زمان تألیف سفرنامه‌هاست.[۸] مؤلّف کتاب سفر اروپائیان به ایران معتقد است سفرنامه‌نویسی در باب ایران رشد فزاینده‌ای داشته است به‌طوری که از سال ۱۷۰۱ تا ۱۸۰۰ حدود صد و نه (۱۰۹) سفرنامه درباره‌ی ایران نوشته شد. (ص۴۴)[۹]

مُراد ما در این مقاله معرّفی اجمالی یا فهرست‌وار سفرنامه‌هایی است که بیگانگان در باب ایران نوشته‌اند یا ایرانیان در باب سرزمین خود و دیگر ممالک جهان نگاشته‌اند.

هر آینه، سفرنامه‌هایی آورده می‌شود که از جهاتی اهمیّت داشته‌اند یا راقم به آن‌ها دسترسی داشته است وگرنه غواصی این دریای کرانه ناپیدا، بسی صعب است و توان‌فرسا.

- در این نوشته، سفرنامه‌ها به چهار طبقه دسته‌بندی می‌شوند و سپس معرّفی می‌گردند و گاه نمونه‌ای هم از متن آورده می‌شود. الف: سفرنامه‌ی حج و عتبات عالیات ب: ایران از دید ایرانیان ج: جهان در آینه‌ی تصوّر ایرانیان د: ایران

از دید سیّاحان و مأموران سیاسی و نظامی بیگانه.

الف: سفرنامه‌ی حج و عتبات عالیات

۱ـ تحفة‌العراقین خاقانی: درواقع سفرنامه‌ی حجّ خاقانی است که از پاره‌ای تعلیمات و اندیشه‌های خاصّ عرفانی به‌دور نیست. خاقانی به سال ۵۵۱ یا ۵۵۲ سرگرم سرودن این منظومه بوده است، وی این مثنوی را به نام وزیر صاحب موصل از رجال معروف قرن ششم سرود. این منظومه را خاقانی در شرح نخستین مسافرت خود به مکّه و عراقین ساخته و در ذکر هر شهر از رجال و معاریف آن نیز یاد کرده است و در آخر هم ابیاتی در حسب‌حال خود آورده است.[۱۰]

۲ـ خسی در میقات: محصول سفر حجّ جلال آل‌احمد در سال ۱۳۳۵ هـ. ق است. (۱۹۶۶ میلادی). این اثر توجّه بسیاری از حج‌کنندگان اهل قلم را به خود معطوف کرد به‌طوری که می‌توان گفت این اثر با تقلیدهای فراوانی که به‌دنبال داشت توانست سبک نوینی در سفرنامه‌نویسی حج پدید آورد. عنصر مذهبی که در مجموعه آثار متقدّم جلال‌آل‌احمد بازتاب خاصّی دارد، در «خسی در میقات» چهره نموده است.[۱۱]

۳ـ سفرنامه‌ی ناصرخسرو: گرچه این سفرنامه خاص حج نیست، امّا به قصد زیارت حج این سفر را آغاز کرد و توصیف جانداری نیز از مکّه و مدینه دارد. سفر هشت ساله‌ی زندانی یمگان از شهر مرو به سال ۴۳۷ شروع شد و حاصل این سفر یادداشت‌هایی است ارزنده و نفیس که روزانه از دیده‌ها و شنیده‌ها برداشته است، روشن، دقیق و خالی از ابهام. با احتیاط و دوراندیشی و دور از گزافه‌گویی و عبارت‌پردازی که پس از بازگشت به خانه آن‌ها را منظّم ساخته و کتابی پرداخته است.[۱۲]

۴ـ مناسک حج از دکتر علی شریعتی. این کتاب دارای نثری موجز، خالی از حشو، رسا، جذّاب و دل‌نشین است. نثری پویا و تصویری؛ گویا در صحنه‌ی حج حضورداری و با مؤمنان به طواف ایستاده‌ای. «اگر تنها می‌خواهی که ببینی که من حج را چگونه فهمیدم، این نوشته را بخوان» استاد شریعتی می‌گوید: آنچه از زندگی این بزرگ پیام‌آور اُمّی در تاریخ خوانده‌ام طیّ چهار سفر پیاپی به سرزمین پیامبر یافته‌ام.[۱۳]

۵ـ پرستو در قاف، از علی‌رضا قزوه (متولّد ۱۳۴۲) انتشارات حوزه‌ی هنری، سازمان تبلیغات اسلامی این عنوان گویا معادل‌سازی با خسی در میقات جلال‌آل‌احمد بوده است که مدینه را از جهت عظمت «قاف» خوانده است و خود را از نظر ناچیزی، به پرستو مانند کرده است.

«وقت کم است و باید عجله کرد، اگر درک درستی داشته باشیم باید بوی بهشت را از همین‌جا استشمام کنیم»[۱۴]

۶ـ سفرنامه‌ی میرزا محمدحسین فراهانی (۱۳۰۲ـ۱۳۰۳) به کوشش مسعود گلزاری، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۳ سفرنامه‌ای است در انجام مناسک حج و وضع جغرافیایی کشورهایی که مؤلّف از آن‌ها هنگام سفر حج عبور کرده است. «از بندر انزلی به بادکوبه← تفلیس ← بندر باتوم ← استانبول و سرانجام جدّه و سپس به مکّه‌ی معظمه و مدینه‌ی منوّره.

۷ـ شهریار جادّه‌ها: سفرنامه‌ی ناصرالدّین شاه به عتبات به کوشش محمّدرضا عبّاسی، پرویز بدیعی، انتشارات سازمان اسناد ملّی ایران، ۱۳۷۲.

در میان پادشاهان ایران نویسنده‌ی خاطرات و سفرنویس کم بوده‌اند و شاید بتوان گفت تنها ناصرالدّین‌شاه قاجار است که در سفر و حضر خود دست به قلم گرفته یا کسانی را مأمور این کار می‌کرده است تا وقایع و اتّفاقات روزانه را یادداشت و تنظیم کنند.

۸ـ زائری در وادی اَیمَن از سیّد علی محمودی، انتشارات توحید، ۱۳۷۸

۹ـ سفرنامه‌ی مکّه نوشته‌ی سیف‌الدّوله سلطان‌محمد به تصحیح و تحشیه‌ی علی‌اکبر خدابرست، تهران. نشر نی، ۱۳۴۶

۱۰ـ دو شهر عشق (سفرنامه‌ی حج) از محمّدحسین قدمی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۳

۱۱ـ یار کجاست (سفرنامه‌ی حج) از رحیم مخدومی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۳

۱۲ـ جای پای ابراهیم(ع) (سفرنامه‌ی حج) از محمّد ناصری، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۳

ب: ایران از دید ایرانیان

۱ـ از خور تا اتارک: منظومه‌ای است از روان‌شاد استاد حبیب یغمایی که وضعیّت راه و دشواری‌های سفر در کویر را به خوبی تصویر کرده است.[۱۵]

۲ـ سفرنامه‌ی کرمان و بلوچستان: تألیف فیروز میرزا فرمان‌فرما. به کوشش منصوره اتّحادیه (نظام‌مافی)، انتشارات بابک، سال ۱۳۶۰

فیروز میرزا فرزند عبّاس میرزا بود و به پاس خدماتی که به تحکیم حکومت محمّدشاه کرد، از سوی او به حکومت کرمان برگزیده شد. این سفرنامه را در دوره‌ی دوّم حکومت خود در کرمان نوشته است (سال ۱۲۹۷)

۳ـ نظری به بلوچستان اثر محمّد برقعی، انتشارات سپید.

وی در صفحه‌ی تقدیم‌نامه نوشته است به یاد پاینده یاد جلال‌آل‌احمد که در شناخت و شناساندن این مرز و بوم پیشگام بود و ندایش همه‌جا همراه و آوایش گرمی‌بخشم.

۴ـ سفرنامه‌ی جنوب تألیف پرویز ورجاوند (سیری و سفری در کناره‌ها و جزایر دریای عمّان) تهران، ۱۳۵۱ «انگیزهٔ من آن بود تا از طریق این سلسله مطالب موجبات آشنایی هم‌وطنانم را با چهرهٔ واقعی و عریان بخشی از میهن خودم فراهم سازم (مقدّمه). این سفر در اواخر اسفند ۱۳۵۰ صورت گرفته است.

۵ـ سیاحت شرق از آیت‌الله سیدمحمّدحسین نجفی قوچانی. این کتاب جزءمتون شرقی است که در دانشگاه پرستون امریکا تدریس می‌شود. این کتاب علاوه بر آن‌که دربرگیرنده‌ی مطالب مهمّی از وقایع تاریخی معاصر ایران و عراق و جنگ‌جهانی اوّل و نهضت مشروطه می‌باشد و برای پژوهشگران مرجع مهمّی به‌شمار می‌آید، گوشه‌هایی از زندگی روحانیون والامقامی چون مرحوم آخوند ملاّ محمّد کاظم خراسانی را ترسیم نموده است.

نجفی قوچانی به سال ۱۲۹۴ در قریه‌ی خسرویه قوچان به‌دنیا آمد، مدّتی در قوچان، مشهد

و اصفهان در مدارس علمیّه به تحصیل پرداخت و سپس عازم نجف شد.

این کتاب شرح زندگی و مسافرت‌های اوست که نثری بی‌پیرایه و لحنی صریح دارد. حیات مؤلّف در نجف‌اشرف مصادف بود با نهضت مشروطه و این کتاب از این جهت اطّلاعات ذی‌قیمتی دارد.

۶ـ سفرنامه‌ی ممسنی تألیف میرزافتّاح‌خان گرمرودی انتشارات مستوفی، ۱۳۷۰

در سال‌های ۱۲۶۰ و ۱۲۶۱ قمری، میرزافتّاح‌خان گرمرودی مأمور می‌گردد به مناطق عشایرنشین ممسنی، کهگیلویه و بهبهان سفر نموده به وضع مالیات‌های معوّقه‌ی آن دیار سروسامانی داده و به جمع‌آوری مالیات متداول سالانه بپردازد. وی در سال ۱۲۲۲ یادداشت‌های خود را تحت‌عنوان «اطّلاعاتی از ایلات و طوایف ایران» در روزنامه‌ی دماوند منتشر نمود.

ملاّ نجف‌علی پدر میرزافتّاح فقیه و دانشمندی بزرگ بوده، میرزا فتّاح نزد پدر مقدّمات علوم را فرامی‌گیرد و سپس به تبریز می‌رود و تا درجه‌ی اجتهاد ترقّی می‌کند و سپس به نایب‌الحکومه‌ی گرمرود می‌پیوندد. راه ترقّی اداری را نیز به سرعت می‌پیماید و به سال ۱۲۵۴ به سمت نیابت اوّل مرحوم حسین آجودان باشی به اروپا می‌رود.

۷ـ اُورازان (بر وزن جوکاران) درباره‌ی وضع محل، آداب و رسوم، فولکلور و لهجه‌ی روستای مذکور، از جلال آل‌احمد، انتشارات مازیار، چاپ چهارم، ۱۳۵۲ (مونوگرافی)

اورازان مولد اجداد جلال آل‌احمد بوده است. وی چندباری به آن‌جا رفته و آخر آن تابستان ۱۳۲۶ بوده است که ضمن این مسافرت‌ها با تهیّه‌ی این یادداشت‌ها خود را سرگرم می‌کرده است.

اورازان ده کوهستانی است که از تمدّن شهری دورافتاده است و در منتهای شرقی کوهپایه‌های طالقان قرار گرفته در حدود صد خانوار در آن سکونت دارند. اورازان از قسمت بالا طالقان به‌حساب می‌آید، زبان آن‌ها «تاتی» است.

نات‌نشین‌های بلوک زهرا از آل‌احمد مثل اورازان، مونوگرافی خوانده می‌شود.

۸ـ سفرنامه‌ی خراسان و کرمان از غلام‌حسین افضل‌الملک به کوشش قدرت‌الله روشنی، تهران، توس

۹ـ سفرنامه‌ی رکن‌الدّین به سرخس از محمّدعلی منشی، به کوشش محمّد گلبن، تهران، سحر، ۱۳۵۶

۱۰ـ سفرنامه‌ی کلات از احمد مجدالاسلام کرمانی با مقدّمه و تحشیه‌ی محمود خلیل‌پور، اصفهان

۱۱ـ سفر به دیار بختیاری از اصغر کریمی، تهران، فرهنگ‌سرا، ۱۳۷۸

۱۲ـ سفرنامه به بلوچستان (از ماهان تا چابهار) با مقدّمه‌ی محمّدابراهیم باستانی پاریزی به کوشش محمّدرسول دریاگشت، کرمان، مرکز کرمان‌شناسی، ۱۳۷۰

ج: جهان در آینه‌ی تصوّر ایرانیان

۱ـ بیاض سفر از دکتر ایرج افشار، انتشارات توس، تهران ۱۳۵۴

این کتاب گزارش سفرهای اوست به ژاپن، آلمان، امریکا، فرانسه، پاکستان، انگلستان، ایتالیا، مصر و دیدارهای او از شهرها، کتاب‌خانه‌ها، دانشگاه‌ها، دانشمندان و ایران‌شناسان و...

۲ـ صفیر سیمرغ از دکتر محمّدعلی اسلامی ندوشن، انتشارات یزدان ۱۳۷۳. شرح سفر استاد به افغانستان (در جست‌وجوی زمان گم‌شده) بلغارستان، لندن، اصفهان و اسوان در مصر.

در این سفرنامه به تاریخ و فرهنگ کشورهای مشاهده‌شده می‌پردازد.

۳ـ از چشم شرقی نوشته‌ی جمیله کدیور، سفرنامه‌ی مؤلّف است به آلمان در سال ۱۳۷۳ که در پاورقی روزنامه‌ی اطّلاعات منتشر شده بود و بعداً به سال ۱۳۷۹ به وسیله‌ی انتشارات اطّلاعات به‌چاپ رسید.

۴ـ سفرنامه‌ی حاج سیّاح به فرنگ، اثر محمّدعلی‌بن محمّدرضا به کوشش علی دهباشی، وی حدود ۲۰ سالگی ایران را ترک کرد و از راه تبریز به تفلیس و... انگلستان، روسیه و جاهای بسیاری سفر کرد. سفر ۱۸ ساله، تنها و بی‌سرمایه، مگر زبان‌دانی. وی به‌سبب ارتباط با میرزا رضا کرمانی (قاتل ناصرالدّین‌شاه) شهرت دارد و به‌همین سبب هم دچار غُل و زنجیر شد.[۱۷]

حاج سیّاح در سال ۱۲۵۲ در محلّات متولّد شد و به سال ۱۳۴۴ در تهران درگذشت.

۵ـ از جیحون تا وخش (گزارش سفر به ماوراءالنّهر) نوشته‌ی دکتر محمّد جعفر یاحقی و مهدی سیّدی، آستان قدس رضوی چاپ ۱۳۷۸

۶ـ یادبودهای سفارت استانبول، نوشته‌ی خان ملک ساسانی، انتشارات بابک ۱۳۵۴. وی در اردی‌بهشت ۱۲۹۸ از طرف وثوق‌الدّوله مأمور استانبول شد. از طریق گیلان به قفقاز رفت و سپس به گرجستان و از آن‌جا به سال ۱۲۹۹ به استانبول رسید.

۷ـ سفر به ولایت عزرائیل، جلال آل‌احمد، انتشارات مجید و نشر میترا، تهران. سفری بود چهارده روزه که به سال ۱۳۴۱ صورت گرفت.

۸ـ یادداشت‌های سفر به اروپای شرقی از محمّدباقر داوودی، انتشارات هجرت، چاپ اوّل، ۱۳۶۰

۹ـ مااللهند از دانشمند نامی ابوریحان بیرونی

ابوریحان در سفرهای جنگی محمود غزنوی به هند چندبار به سرزمین هندوستان سفر کرد و با دانشمندان و حکیمان هند مخالطت کرد و زبان سانسکریت آموخت و سپس این کتاب ارزشمند را درباره‌ی علوم، فرهنگ و آداب و رسوم شبه قارّه‌ی هند نوشت.[۱۸]

۱۰ـ سفرنامه‌ی چهارفصل، به قلم میرزا فتّاح گرمرودی

وی منشی حسین‌خان نظام‌الدّوله، فرستاده‌ی محمّدشاه قاجار به دربار اطریش، فرانسه و انگلستان بود، در حین محاصره‌ی هرات. سفرنامه‌ی چهارفصل شرح این مسافرت است به اروپا.

میرزا فتّاح مستوفی، اهل سیاست و ادب و انشا بود ولی حسین‌خان آجودان‌باشی سردار و فرمانده قشون و بسیار هم شجاع و دلیر، میرزافتّاح مشیر و مشاور حسین‌خان آجودان‌باشی در این سفر بوده است. این سفر به سال ۱۲۵۴ صورت گرفت.

۱۱ـ سفرنامه‌ی فرّخ‌خان امین‌الدّوله (مخزن‌الوقایع) به قلم حسین‌بن عبدالله سرابی به

کوشش کریم اصفهانیان و قدرت‌الله روشنی، تهران، اساطیر، در ۲ جلد.

میرزاحسین سرابی منشی فرّخ‌خان امین‌الدّوله بوده، هنگامی که امین‌الدّوله سفیر ایران از طرف ناصرالدّین‌شاه به اروپا (فرانسه) جهت جلب حمایت ناپلئون بر سر محاصره‌ی هرات که انگلستان مخالف آن بوده است.[۱۹]

۱۲ـ مسیر طالبی فی‌بلاد افرنجی: اثر میرزا ابوطالب‌خان تبریزی اصفهانی، وی در هند زاده شد و جزو مقامات لشکری و کشوری بنگال بود. وی به دعوت ریچاردسن انگلیسی عازم اروپا شد و از راه دماغه‌ی جنوبی آفریقا به ایرلند و از آن‌جا به لندن رفت و پس از سیاحت پاریس و بعضی دیگر بلاد فرانسه و ایتالیا، از راه جزیره‌ی مالت و استانبول و بغداد و بصره به هندوستان برگشت، این سفرنامه را از روی یادداشت‌های خود تنظیم و چاپ کرد. (این کتاب به کوشش حسین خدیوجم، تهران، کتاب‌های جیبی ۱۳۵۲ منتشر شد)[۲۰]

۱۳ـ حیرت‌نامهٔ سفرا: تألیف حاجی‌میرزا حسن‌خان شیرازی که شرح مسافرت اوست از تهران به لندن و برعکس (۱۲۲۴ تا ۱۲۲۵) در این سفر بود که با جیمز موریه مؤلّف کتاب حاجی بابای اصفهانی همراه بود. وی رسماً اوّلین وزیر دوّل خارجه در ایران بود که به دستور فتحعلی‌شاه به این مقام برگزیده شد.[۲۱]

۱۴ـ سفرنامه‌ی میرزا صالح شیرازی: به کوشش اسماعیل رائین، تهران، روزن، ۱۳۴۷

شرح مسافرت اوّل اوست به اروپا که به همراه چهارنفر دیگر در سال ۱۲۲۰هـ. ق از سوی عبّاس‌میرزا، نایب‌السّلطنه برای تحصیل در رشته‌های مختلف به انگلستان اعزام شد. این مسافرت پنج سال طول کشید (۱۲۳۰ تا ۱۲۳۵) که بیشتر آن را در انگلستان اقامت کرده است، سفرنامه‌ی او علاوه بر وقایع سفر مشتمل بر شرح بسیار مفیدی است در تاریخ روسیه، انگلستان و انقلاب کبیر فرانسه.[۲۲]

۱۵ـ سفرنامه‌ی میرزا محمّدعلی‌خان شیرازی، نایب وزارت خارجه، این سفرنامه شرح مأموریّت او به پاریس و لندن است که از جانب حاجی‌میرزا آقاسی، صدراعظم تعیین شده بود.[۲۳]

۱۶ـ سفرنامه‌ی میرزاتقی‌خان (وزیر نظام) فراهانی. شرح مسافرت و مأموریّت او به ارزنة‌الروم جهت عقد معاهده با عثمانی.[۲۴]

۱۷ـ رنگ و وارنگ: اثر عبدالعلی فرمانفرمائیان (۱۳۱۳، ۱۳۵۲) تهران، امیرکبیر (مجموعه‌ای است از چهار سفر کوتاه وی، سفری به چین، نظری به امریکا و...)[۲۵]

۱۸ـ حیرت‌نامه‌ی سفرا، ابوالحسن‌خان ایلچی به لندن، به کوشش حسن مرسل‌وند، مؤسّسه‌ی خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۶۴

۱۹ـ بُستان السیّاحة یا سیاحت‌نامه از زین‌العابدین شیروانی به تصحیح و تنقید معتمدالسّلطان آقامیرزا، تهران. شرح مسافرت مؤلّف است به قفقاز و شهرهای ایران، عراق، هند، بدخشان، ترکستان، ماورای سیحون، خلیج‌فارس، یمن، مصر، سوزیه، ترکیّه و ارمنستان.[۲۶]

۲۰ـ سفرنامه‌ی خسرو میرزا به پطرزبورگ، این سفر ده ماه و پانزده روز طول کشید (۱۲۴۴ تا ۱۲۴۵) به قلم میرزا مصطفی افشار، که مشاهدات خود و خسرو میرزا را در سفر روسیه بعد از قتل گریبایدوف نوشته است.[۲۷]

۲۱ـ سفرنامه‌ی فرنگستان، مظفرالدّین‌شاه قاجار، مقدّمه و فهرست‌ها از امیر شیرازی، تهران، شرق ۱۳۶۳

۲۲ـ سفینه‌ی سلیمانی: اثری از سیّاحی ایرانی در عهد شاه سلیمان صفوی که به سیام (هند) سفر کرده و شرح مسافرت خود را در این کتاب ضبط کرده است.[۲۸]

د: ایران از دید سیّاحان و مأموران سیاسی و نظامی بیگانه

۱ـ سفرنامه‌ی ابن حوقل (ایران در صورة‌الارض) ترجمه و تصحیح دکتر جعفر شعار، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۶

وی سیّاح معروف و جغرافی‌دان عرب بود. در سال ۳۳۱هـ. ق به عزم مطالعه درباره‌ی کشورهای مختلف و نیز به منظور تجارت از بغداد بیرون رفت و کشورهای اسلامی را از مشرق تا غرب پیمود. لسترنج تألیف کتاب او را در سال ۳۶۷ نوشته است. این ترجمه بخشی از کتاب صورة‌الارض ابن حوقل است که به ایران مرتبط است.

۲ـ سفرنامه‌ی ابن‌فضلان: نویسنده‌ی عرب در شمار قدیم‌ترین سفرنامه‌های واقعی است که بعد از اسلام نگاشته شد. سفر وی همراه با هیأتی که هدفشان تبلیغات مذهبی بود، از سال ۳۰۹ هجری از بغداد آغاز شد. این هیأت ابتدا به بخارا و خوارزم رفت و پس از عبور از ممالک ترکان غُز به سال ۳۱۰ به پایتخت بلغارستان رسید و سپس به بغداد برگشت.[۲۹]

۳ـ سفرنامه‌ی ابودلف در ایران[۳۰] به عربی (رساله ابودلف مشعربن مُهلهل) در باب سفرهای او در ایران و وصف بلاد آن، در حدود سال ۳۳۰ هجری که مینورسکی آن را به انگلیسی ترجمه کرد و آقای ابوالفضل طباطبایی آن را به فارسی ترجمه کرد و در سال ۱۳۴۳، توسّط انتشارات فرهنگ ایران‌زمین (تهران) به چاپ رسید. ابودلف از جهانگردان اوایل قرن چهارم هجری است که در دوران سامانیان به ایران آمده است. وی فردی از اهالی جنوب عربستان بود.

۴ـ سفرنامه‌ی کلاویخو: ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۴

کلاویخو سفیر پادشاه اسپانیا در دربار تیمور بود. در سفر خود به ایران از شمال غربی به این سرزمین تا اقصی ناحیه‌ی شمال شرقی آن را پیموده است و بسیاری از نکات اجتماعی و اداری و سیاسی ایران را در آن روزگار آشفته و پرآشوب فرمانروایی تیمور دریافته و در سفر خود آورده است. این کتاب سندی دقیق و مشروح و اصیل است و می‌توان گفت از بسیاری جهات در نوع خود همتا ندارد.

۵ـ سفرنامه‌ی شاردن: ترجمه‌ی محمّد عبّاسی، امیرکبیر، ۱۳۳۶ با تصحیح مرحوم اقبال یغمایی.

شاردن جهانگرد و فیلسوف فرانسوی (۱۶۴۳ ـ ۱۷۱۳) است. وی در دوران صفویّه به ایران آمده و بالنّسبه به پارسی و ترکی آشنا بوده است و مدّتی بین ایرانیان بوده است و مشاهدات خود را از آداب

و رسوم، فرهنگ و تمدّن... در این کتاب ثبت نموده است. وی برای اوّلین بار چنان که شایسته است ایران را به جهانیان معرّفی کرده است و سجایای اخلاقی و اجتماعی و تاریخی مسلمانان، زرتشتیان و دیگر ملل و اقوام تابع ایران عصر صفوی را به دقّت تمام بررسی و توصیف کرده است. محمّد عبّاسی، تألیف شاردن را دایرةالمعارف سه هزار ساله ی ایرانیان در همه ی زمینه ها خوانده است. اگر برادران گریم آلمانی را بانیان فولکلور یعنی فنّ تحقیق در افسانه و اساطیر ملّی به شمار آوریم، بایستی شاردن را پیشوای فن فلکلور به شمار آوریم. (صفحه ی دهم تا چهل و ششم کتاب)

۶ـ سفرنامه ی تاورنیه[۲۱]، ترجمه ی ابوتراب نوری، اصفهان، کتاب فروشی تأیید، سال ۱۳۳۶

وی معاصر لویی چهاردهم، پادشاه فرانسه و شاه عبّاس بزرگ و شاه صفی بود. تاورنیه شش سفر به ایران نموده و در سفر هفتم که بار دیگر عازم بوده به سال ۱۶۸۹ در روسیّه درگذشت و سفرنامه ی ایران را از خود به یادگار گذاشت. وی معلّم و سرپرست ولیعهد لویی چهارده بوده است. برای او داستان هایی تألیف کرده بود از جمله کتاب مشهور تلماک.

۷ـ سفرنامه ی ژان دوتونو:[۲۲] سفرنامه ی وی توفیق بسیاری پیدا کرد و چندین بار در فرانسه چاپ شد، مرگ تونو در ایران هیاهویی برپا کرد، تونو هنگام بازگشت از راه اصفهان بیمار شد ناگزیر در راه قزوین به تبریز توقّف کرد و در سال ۱۶۶۷ در میانه جان سپرد. عمویش به سائقه ی مهر و محبّت خانوادگی، سفرنامه های او را به جامعه شناسانید.

۸ـ زندگی و سفرهای وامبری (سیاحت درویش دروغین) ترجمهٔ محمدحسین آریا، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲. وامبری خاورشناس معروف مجاری با لباس درویشی در ایران اقامت می کند، به بسیاری از نقاط ایران می رود و در حین انتشار این سفرنامه، حیرت بسیاری را برمی انگیزد.

۹ـ از خراسان تا بختیاری از دالمانی، هانری رنه، ترجمه ی غلام رضا سمیعی، نشر طاووس، تهران، ۱۳۷۸ (دو جلد)

مطالب خواندنی این کتاب زیاد است از تاریخ گرفته تا فرهنگ و آداب و رسوم نواحی مختلف ایران و بحث درباره ی وضعیّت زنان دوره ی قاجاریّه. نویسنده متخصّص حفاری (باستان شناسی) بوده است و از طرف کشور فرانسه به شرق گسیل شده بود. وی به وسیله ی سردار اسعد (رییس ایل بختیاری) به اصفهان دعوت شد و از طریق شهرهای نیشابور، سبزوار، شاهرود، ورامین، قم و کاشان وارد اصفهان شد.

۱۰ـ سفر در ایران از درو ویل گارسیا، ترجمه ی منوچهر اعتماد مقدّم، این کتاب به سال ۱۳۳۷ و ۱۳۴۸ با عنوان سفرنامه ی درووییل با ترجمه ی جواد محبّی به وسیله ی انتشارات گوتنبرگ منتشر شده است. (سیر و سیاحت در قرن ۱۳ در دوره ی قاجاریه)

۱۱ـ مسافرت به ایران نوشته ی موریس دوکوتر بوئه، ترجمه ی محمود هدایت، انتشارات امیرکبیر.

وی به همراه سفیر کبیر روسیّه در سال ۱۸۱۷ به ایران آمد.

۱۲ـ خاطرات سیاسی سرآرتورهاردینگ، وزیر مختار بریتانیا در ایران، در عهد سلطنت مظفرالدّین شاه قاجار، ترجمه دکتر جواد شیخ الاسلامی، مرکز نشر دانشگاهی

نویسنده سال ۱۸۵۹ به دنیا آمد و در سنّ ۷۴ سالگی در سال ۱۹۳۳ درگذشت. او به سال ۱۸۸۰ پس از گذراندن تحصیلات به خدمت وزارت خارجه ی انگلستان درآمد و به عنوان دبیر سفارت به اسپانیا رفت و مدّتی در پطرزبورگ، اسلامبول، بُخارست و قاهره... در تهران وزیر مختار بود (۱۹۰۰ـ۱۹۰۵)

مأموریت هاردینگ در ایران درست زمانی بود که کوشش ها و کشمکش های روسیّه و انگلستان برای تصرّف ثروت های ایران به اوج خود رسیده بود و به تعبیری دیگر وضع ایران آن دوره به وضع سالمند فرتوت و بی دفاعی مانند بود که دچار این دو راهزن حرفه ای گردن کلفت شده است. (صص هفت، هشت، نه)

۱۳ـ خاطرات سرریدر (سفیر کبیر انگلستان در ایران) ترجمه غلام حسین میرزا صالح، تهران، طرح نو.

وی از سال ۱۹۳۹ تا سال ۱۹۴۵ با همین سمت در ایران بود. در پایان خاطرات سیاسی، شرح حال اجمالی ۲۲۰ تن از رجال و شخصیّت های سیاسی و اداری ایران دوره ی پهلوی ارائه شده است.[۲۴]

۱۴ـ سفر خانیکف. مترجمان دکتر اقدس یغمایی، ابوالقاسم بی گناه، مؤسّسه ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، ولادیمیر خانیکف جغرافی دان و دانشمند روسی است که گزارش سفر او به ایران در سال های ۵۹ـ۱۸۵۸، تحت عنوان گزارش سفر به بخش جنوبی آسیای مرکزی در مجموعه ی آثار این نویسنده راجع به ایران به چاپ رسیده است.

۱۵ـ شرح سفری به ایالت خراسان تألیف مک گرگر ترجمه اسدالله توکلی، انتشارات آستان قدس رضوی. وی افسر ارتش انگلیس در عهد ملکه ی ویکتوریاست. او در سال ۱۸۷۵ به نواحی سرخس، مشهد و بخشی از نواحی شمال ایران مسافرت می کند و سپس از طریق روسیّه به اروپا می رود.

۱۶ـ سفرنامه ی مادام دیولافوا ترجمه و نگارش بهرام فره وشی.

وی همراه همسرش مارسل اوگوست از فرانسه برای کاوش های باستانی به ایران سفر کرد (۱۸۴۳ـ۱۹۲۰). این زوج باستان شناس موفّق به کشف کاخ های داریوش واردشیر هخامنشی شدند.[۲۵]

۱۷ـ به سوی اصفهان اثر پی یر لوتی (نویسنده و جهانگرد فرانسوی ۱۸۵۰ـ۱۹۲۳)، مترجم استاد بدرالدّین کتابی، ۱۳۷۲. وی افسر نیروی دریایی فرانسه بود و به همین دلیل به شرق و شرق میانه سفر کرد. این کتاب درواقع تابلویی توصیفی از نویسنده ای توانا در وصف ایران و مناظر آن است.

۱۸ـ سفرنامه ی چریکف، ترجمه ی ابکار مسیحی به کوشش علی اصغر عمران.

این سفرنامه تألیف چریکف کامازوف است؛ چریکف یکی از اعضای روسی کمیسیون بین المللی جهت تعیین مرز ایران و ترکیّه است، این سفرنامه شرح همین سفر است.[۲۶]

۱۹ـ سفرنامه‌ی بار بارو: سفیر حکومت و نیز به دربار قراقویونلو که به نزد «اوزن حسن» رفته بود. وی اطّلاعات ذی‌قیمتی راجع به روسیّه و ایران نوشت. همچنین او اوّلین کسی از اروپایی‌های قرون وسطی است که از خرابه‌های «پرس‌پلیس» یاد می‌کند.[۲۸]

۲۰ـ به مشرق زمین، سفرنامه ای است در دو جلد از برزین خاورشناس روس، وی مدّتی در ایران اقامت داشته است و این کتاب شرح مسافرت اوست. جلد دوّم این کتاب به شمال ایران اختصاص دارد. وی بعدها استاد دانشگاه سن‌پطرزبورگ شد.[۲۹]

۲۱ـ بارون: سفیر روس در سال‌های (۱۸۴۱ـ ۱۸۴۰) به بعضی از ولایات ایران سفر نموده و نتیجه‌ی این مسافرت یک کتاب دوجلدی به زبان انگلیسی بود.[۳۰]

۲۲ـ یک سال در میان ایرانیان: سفر یک ساله‌ی «براون» به ایران است که این کتاب شرح وقایع و ایّام اقامت او در ایران و معاشرت و آمیزش و گفتگو با طبقات و اصناف مختلف مردم ایران است، و بی‌شک کتابی بهتر از آن در باب ایران و ایرانیان نوشته نشده است.[۳۱]

۲۳ـ خاطرات کلنل کاساکوفسکی: در سال ۱۸۹۴ از جانب روسیّه برای تعلیم سواره‌نظام به ایران آمد. این کتاب بیانگر رقابت‌های دو دولت روس و انگلیس در ایران است.[۳۲]

۲۴ـ سفرنامه‌ی اولیویه: سیّاحی فرانسوی است که به سال ۱۷۹۶ یا ۱۷۹۸ میلادی از جانب حکومت فرانسه مأمور تهیّه‌ی گزارش از ایران شد و مجموعه‌ی گزارش او به صورت سفرنامه‌ای در سال ۱۸۰۸ منتشر شد: از نکات جالب توجّهی که وی بدان اشاره می‌کند توجّه فراوان ایرانیان به فراگیری دانش‌های مختلف، یادگیری اخلاق و علاقه‌مندی آنان به دیگر علوم و فنون هنر است.[۳۳]

۲۵ـ سفرنامه‌ی دکتر ویلز یا ایران در یک قرن پیش، مترجم غلام‌حسین قراگوزلو، انتشارات اقبال، ۲ جلد

دکتر ویلز یک طبیب انگلیسی بود که از سال ۱۸۶۷ تا سال ۱۸۸۱ در ایران بود.[۳۴]

۲۶ـ سیاحت ده‌هزار میل سیر در ایران «هشت سال در ایران» اثر سرپرسی سایکس

وی ژنرال انگلیسی است (وفات ۱۹۴۵) مدّتی فرمانده‌ی پلیس جنوب ایران بود. او به زبان فارسی مسلّط بود، همچنین او کنسول‌گری انگلیس در کرمان و سیستان را تأسیس کرد. از آثار دیگر اوست «تاریخ کرمان» و «تاریخ مختصر ایران»[۳۵]

۲۷ـ سیاحت ایران بر پشت اسب: اثر الا سایکس (خواهر سرپرسی سایکس) ترجمه‌ی ماه ملک بهار که گویا هنوز منتشر نشده است.[۳۶]

۲۸ـ سفرنامه ی مازندران و استرآباد اثر رابینو (۱۸۷۷ـ ۱۹۵۰) ترجمه‌ی غلام‌علی وحید مازندرانی، تهران، وزارت فرهنگ و آموزش عالی ۱۳۶۵

۲۹ـ سفرنامه بهلر (بهلر ـ الکساندر) سفرنامه و جغرافیای گیلان و مازندران به کوشش م. ب. بکتاجی، لاهیجان، انتشارات گیل ۱۳۵۷ سرتیپ و مهندس دولت ایران که در سفر مأموریّت خود از تهران تا رشت و انزلی و کنار دریا شرحی نوشته است.

۳۰ـ سفرنامه‌ی ماساهارو. از ماساهارو ـ یوشیدا، (نخستین فرستاده‌ی ژاپن به ایران در دوره‌ی قاجاریّه)، ترجمه‌ی هاشم رجب‌زاده ـ مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۳

۳۱ـ ایران در گذشته و حال یا سفرنامه‌ی جکسن، ترجمه‌ی دکتر منوچهر امیری ـ دکتر فریدون بدره‌ای

ویلیام جکسن (۱۸۶۲ متولّد نیویورک، وفات ۱۹۳۷) استاد دانشگاه کلمبیا و مُدَرّس زبان‌های هند و ایرانی.

این دانشمند نامی امریکایی در باب تاریخ و اصول دین زرتشت و زبان اوستایی و فرهنگ ایران قدیم، از سرآمدان عصر محسوب می‌شود، کتاب «تتبّعات زرتشتی» نیز ازوست. وی در کتاب ایران در گذشته و حال، شرح دل‌انگیز سفر خود را در ایران با مطالب تحقیقی، تاریخی و باستان‌شناسی که حکایت از احاطه و تبحّر او در این رشته‌ها دارد، به هم آمیخته است.

۳۲ـ سفرنامه‌ی اورسل (۱۸۸۲ میلادی) از ارنست اورسل، ترجمه علی‌اصغر سعیدی، انتشارات زوّار، تهران. وی در سال ۱۸۵۸ در بلژیک به دنیا آمد. نام اصلی کتاب او «قفقاز و ایران» است که بخش ایرانی آن به نام سفرنامه‌ی اورسل به چاپ رسید.

۳۳ـ سفرنامه‌ی سانسون: وضع کشور ایران در زمان شاه‌سلیمان صفوی (نخستین تحقیق و مطالعه درباره‌ی آداب و اخلاق حکومت ایران) ترجمه تقی تفضّلی، تهران، ۱۳۴۶

۳۴ـ خاطرات یا مأموریت ژنرال گاردان در ایران: ترجمه مرحوم عبّاس اقبال آشتیانی، انتشارات گزارش فرهنگ و تاریخ ایران، تهران، ۱۳۶۳

گاردان، ریاست هیئت مأموران فرانسوی از جانب ناپلئون به دربار فتحعلی‌شاه را در تهران به عهده داشت، این کتاب به صورت خاطره‌نویسی است. وی ایران شناس قرن نوزدهم است. سفر او در سال ۱۲۲۲ هجری به ایران بوده است.[۳۷]

۳۵ـ کتاب ایران و ایرانیان تألیف بنیامین، اوّلین وزیر مختار امریکا در ایران که مدّت سی سال در دربار ناصرالدّین‌شاه سمت وزیر مختاری امریکا را داشت. کتاب مذکور از لحاظ وصف اخلاق، عادات، مراسم و حوادث آن دوره سودمند و جالب است.[۳۸]

۳۶ـ سفرنامه‌ی ابن‌بطوطه‌ی مراکشی، ترجمه محمّدعلی موّحد، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۸

ابوعبدالله محمّد (طنجه ۷۰۳ـ۷۷۹) عالم و جغرافی‌دان معروف مراکشی است که در راه فراگرفتن جغرافی سفرها کرد، آغاز سفر او در سال ۷۲۵ هـ. ق از شمال آفریقا و انجام آن به سال ۷۵۴ بود. نتیجه‌ی این مسافرت‌ها را ابن‌بطوطه در کتابی مشهور به «رحله‌ی ابن‌بطوطه، مسمّی به «تحفة النظار و غرائب الامصار»، جمع‌آوری کرده است.[۳۹]

دقّت‌نظر، واقع‌بینی و توصیف‌های ابن‌بطوطه، سفرنامه‌ی او را در زمره‌ی یکی از بهترین سفرنامه‌ها درآورده است. ابن‌بطوطه این کتاب را املا می‌کرده و ابن جزی دبیر دربار سلطان ابوعنان مراکشی گفته‌های او را ملخّص و منقّح می‌ساخته است.

*** ***

سفرنامه‌ها را از جهاتی دیگر تقسیم‌بندی کرده‌اند؛ فی‌المثل سفرنامه‌های تمثیلی و خیالی که اینک چندنمونه از آن را در ذیل معرفی می‌کنیم:

۱ـ ارداویراف نامه: که داستان ارداویراف پرهیزگار و ماجرای سفر او در عالم رؤیا به جهان دیگر است، تاریخ نگارش آن را به روزگار پس از انوشیروان مربوط دانسته‌اند، زرتشت بهرام پژدو (وفات بعد از ۶۷۷ هـ. ق) شاعر زرتشتی قرن هفتم آن را به نام ارداویراف‌نامه به شعر فارسی درآورده است.[۵۰]

۲ـ مصباح الارواح: اثر عارفانه‌ی شمس‌الدّین محمّد بَرْدسیری کرمانی (قرن ۶) است. سفرنامه‌ی منظومی است که شاعر در آن همراه با پیری به کعبه و شهرهای گوناگون سفر می‌کند، در این کتاب مراحل کمال معنوی انسان از پست‌ترین مرحله تا برترین مقام به خوبی نمایانده شده است. (کتاب سیرالعباد الی‌المعاد) سروده‌ی سنایی غزنوی نیز همین گونه است.[۵۱]

۳ـ مسالک‌المحسنین: داستان یا سفرنامه‌ی خیالی که به تقلید «آخرین روز حکیم» تألیف سرهنفری دیوی، نوشته و مسافرت گروهی از جوانان برای مقاصد علمی به قلّه‌ی کوه دماوند را شرح می‌دهد.

این مسافرت اکتشافی بهانه‌ای است که مؤلّف بتواند در خلال آن مسایل مختلف اخلاقی و اجتماعی و تعلیمی را طرح کند.[۵۲]

۴ـ سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم‌بیگ: اثر حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، شرح سفر خیالی است که به گونه‌ای خاص مسایل اجتماعی و سیاسی روزگار را به شیوه‌ای نوین مطرح می‌کند که از لحاظ شکل و مضمون پدیده‌ی نوینی در ادبیّات ایران آن روز به‌شمار می‌آمد. مسافر خیالی «ابراهیم‌بیگ» فرزند یک ایرانی ساکن مصر است.[۵۳]

***

منابع و مآخذ:

در این جا فقط منابعی آورده می‌شود که در متن بدان اشاره نشده است.

۱ـــــ ادبیّات فارسی ۱ (متوسّطه) ص ۱۲۵، کُد ۲۰۱/۱

۲ـ انواع ادبی، دکتر شمیسا، سیروس، انتشارات باغ آینه، چاپ اوّل، زمستان، ۱۳۷۰، ص ۲۵

۳ـ ایضاً، ص ۴۳

۴ـ تاریخ ادبیّات ایران، دکتر خاتمی، احمد، مؤسّسه‌ی فرهنگی و انتشاراتی پایا، ج۲، ص ۱۱۵

۵ـ ظفرنامه‌ی تیموری، شرف‌الدّین علی یزدی، به تصحیح محمّد عبّاسی، انتشارات امیرکبیر، ج۲

۶ـ گفتار ادبی، دکتر افشار، محمود، مجموعه‌ی انتشارات ادبی و تاریخی مرحوم دکتر محمود افشار یزدی، ص ۴۲۹، تهران ۱۳۵۳

۷ـ با کاروان تاریخ، نوربخش، مسعود، نشر ایران‌شهر، ص ۶۱، ص ۴۱ و ص ۸۴

۸ـ تاریخ ادبیّات ایران، همان، ص ۱۳۱

۹ـ سفر اروپائیان به ایران تألیف دکتر ژان شیبانی ترجمه سید ضیاءالدّین دهشیری، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۵۳

۱۰ـ تاریخ ادبیّات در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، انتشارات فردوسی، چاپ ششم ۱۳۶۳، تهران، ج۲، صص ۷۸۱، ۷۸۲

۱۱ـ ادبیّات نوین ایران، ترجمه و تدوین دکتر یعقوب آژند، انتشارات امیرکبیر، چاپ اوّل، سال ۱۳۶۳، ص ۳۷۵

۱۲ـ ره‌آورد سفر (گزیده‌ی سفرنامه‌ی ناصرخسرو) به تصحیح و توضیح دکتر دبیر سیاقی، انتشارات سخن، چاپ دوّم، ۱۳۷۲

۱۳ـ مناسک حج، دکتر شریعتی، علی، انتشارات الهام، چاپ ۱۳۶۲

۱۴ـ پرستو در قاف، علی‌رضا قزوه، انتشارات حوزه‌ی هنری، سازمان تبلیغات اسلامی

۱۵ـ با کاروان تاریخ، همان، ص ۷۴۳

۱۶ـ سیاحت شرق از آیت‌الله نجفی قوچانی، محمّدحسن، انتشارات امیرکبیر

۱۷ـ نشر دانش، فصلنامه‌ی ادبی، فلسفی، تاریخی، سال شانزدهم، شماره‌ی دوّم، تابستان ۱۳۷۸، ص ۶۷

۱۸ـ فرهنگ فارسی، دکتر معین، محمّد، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۴، ص ۳۰۹، ج ۵

۱۹ـ مجموعه مقالات اقبال آشتیانی، عبّاس، به کوشش دبیر سیاقی، ناشر کتاب‌فروشی خیّام، ۱۳۵۰، ص ۸۴۱

۲۰ـ همان، ص ۱۳۳

۲۱ـ همان، صص ۸۳۵ـ۸۳۶

۲۲ـ تاریخ ادبیّات ایران، دکتر خاتمی، ص ۱۱۶

۲۳ـ مجموعه‌ی مقالات اقبال، ص ۸۴۲

۲۴ـ همان، ص ۸۴۲

۲۵ـ نقد حال، مینوی، مجتبی، تهران، ۱۳۵۱، ص ۴۴۰

۲۶ـ تاریخ ادبیّات ایران، دکتر خاتمی، ص ۱۱۷

۲۷ـ همان، ص ۱۱۵

۲۸ـ بیاض سفر، دکتر ابرج افشار، انتشارات توس، تهران ۱۳۵۴، ص ۷۲

۲۹ـ انواع ادبی، دکتر حسین رزمجو، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ ۱۳۷۴، ص ۲۱۰

۳۰ـ نقد حال، ص ۴۳۷

۳۱ـ گفتار ادبی، صص ۱۰۰، ۱۰۱، کتاب دوّم

۳۲ـ سفر اروپائیان به ایران، ص ۴۵

۳۴ـ کتاب ماه (تاریخ و جغرافیا) سال سوّم ـ شماره‌ی ششم، سال ۱۳۷۹، ص ۵۲

۳۵ـ کتاب ماه (تاریخ و جغرافیا) سال سوّم ـ شماره‌ی پنجم، سال ۱۳۷۸، ص ۲۱

۳۶ـ مجلّه‌ی رشد ادب فارسی، شماره‌ی ۵۲، ص ۲۷

۳۷ـ خاورشناسی در اروپا و روسیّه از بارتُلد، ترجمه حمزه سردادور، انتشارات ابن‌سینا، ص ۳۴۴

۳۹ـ همان، ص ۳۴۶

۴۰ـ همان، ص ۳۴۴

۴۱ـ نقد حال، همان، ص ۴۵۴

۴۲ـ تاریخ ادبیّات ایران، دکتر خاتمی، ص ۱۲۳

۴۳ـ همان، ص ۱۳۳

۴۴ـ در زمینه‌ی ایران‌شناسی، چنگیز پهلوان، انتشارات به‌نگار، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۱

۴۵ـ فرهنگ فارسی، دکتر محمّد معین، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴، ج۵، ص ۷۲۷

۴۶ـ مجلّه‌ی بخارا، شماره‌ی یازدهم، فروردین و اردی‌بهشت ۱۳۷۹، ص ۲۸۸

۴۷ـ مقالات اقبال، ص ۱۹۴

۴۸ـ ایران از نظر خاورشناسان، ترجمه رضازاده شفق، ص ۲۲۹، انتشارات اقبال، ۱۳۳۵

۴۹ـ فرهنگ فارسی، دکتر محمّد معین، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۴، ج۵، ص ۸۲

۵۰ـــــ تاریخ ادبیّات ایران، سال اوّل (متوسّطه) چاپ ۱۳۷۰، کد ۲۱۵/۲، ص ۱۵

۵۱ـــــ نگارش و دستور، سال دوّم (متوسطه) چاپ ۱۳۷۱، کد ۲۴۵، ص ۷۹

۵۲ـ از صبا تا نیما، آرین‌پور، یحیی، انتشارات زوّار، چاپ ۱۳۷۳، ج۱، صص ۶ـ۲۹۵

۵۳ـ چون سبوی تشنه، دکتر یاحقی، محمّدجعفر، انتشارات جامی، چاپ دوّم، ۱۳۷۵، ص ۱۰۹

سخنی درباره‌ی واژه‌ی

«تنبلیت»

و یادکردی از استاد دکتر شفیعی کدکنی

جعفر جوان‌بخت اوّل

روزگاران خوش تلمّذ در محضر استادان بزرگ و فرزانه پس از فراغت از تحصیل، یادبادی خوش نیز به همراه دارد. یکی از این فرزانگان که امروز نُقل هر قدح یادِ شاگردی کردن در حضور او، آهِ سرد منِ است، مرد وارسته و پرتلاش، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی است؛ استادی که جز انسانیّت و علم چیزی نمی‌شناسد و شاگردان خود و بی هیچ اغراقی قند پارسی و پارسیان را اسباب افتخاری بس بزرگ و جاودانه فراهم آورده است؛ بزرگی که در ذهن من و بی گمان بسیاری، با حدیث چراغ چشم و ره انتظارِ روزِ درس برای سراپاگوش شدن در کلاسش و در کنار هم‌شاگردی‌ها، درهم آمیخته شده و نقش بسته است.

در آن ایّامِ وقتِ خوش، استاد، «کشف المحجوب»، «اسرار التّوحید» و «تذکرة الاولیا» را تدریس می‌نمودند و از جمله، لغات و جملات مشکل را موشکافانه و از جمیع جهات بررسی و تفسیر می‌کردند و هرازگاهی نیز به فراخور نیاز و برای اکمال سخن، به درست، یا مدّنظر قرار دادن زبان و خاستگاه جغرافیایی نویسندگان کتب فوق، به معانی و کاربرد امروزی واژه‌های آن‌ها، به‌ویژه با بهره‌گیری از زبان امروز خراسان و گویش زادبوم خویش، کدکن می‌پرداختند؛ کاری که در تعلیقه‌ی گران سنگ ایشان بر «اسرار التّوحید» نیز به وجهی انجام گرفته است.

زمانی که تصمیم گرفتم «اسرارالتّوحید» را دیگر بار بخوانم، برآن شدم تا با دقّت و تعمّق در واژه‌ها فهرستی از لغات مرتبط با لهجه‌ی زادگاهم، سبزوار، را تهیّه نمایم.[1] بگذریم که این کارِ ملهَم از استاد چه نتایج مثبتی را درپی داشت، امّا نکته‌ی قابل تأمّل آن که در این میان، واژه‌ی «تنبلیت tambalit»[2] به‌دلیل ارتباطی که میان آن و واژه‌های «تنبلی tembeli» در گویش سبزواری می‌دیدم، به گونه‌ای بی‌سابقه مرا به خود مشغول داشت؛ اشتغالی که به کنکاشی گره خورد.

□□□

در «اسرار التّوحید» واژه‌ی تنبلیت، هفت بار و همه‌ی موارد در یک حکایت به‌کار رفته است. اکنون بخشی از آن حکایت را بازخوانی می‌کنیم:

شیخ ما خواجه بوطاهر را گفت: «برخیز و شغل کودکان راست کن که ما را دل تنگ است تا با میهنه شویم.» خواجه بوطاهر برخاست و چیزی اوام کرد و همه شغل‌های ایشان راست کرد. چهل درازگوش از جهت تنبلیت راست کردند، و چهل درویش. تا هر درویشی با یک تنبلیت بود و گوش با زان می‌دارد. و هشت درویش را بفرمود تا هر یکی از منزل بازمی‌گردد و شیخ را خبر سلامت می‌آرد... آن روز که ایشان را گسیل خواست کرد، بر اسب نشست؛ فَرَجی فراپشت کرده و مُزَدَوجه‌ای در سر نهاده و تا به دروازه‌ی شوخنان بیامد و آن‌جا بازداشت و تا یک یک تنبلیت پیش او می‌گذرانیدند و او می‌گفت: «این از آن کیست؟ و بر این‌جا که خواهد بود؟ و کدام درویش خواهد بود با زین تنبلیت؟» آن درویش را می‌خواند و حجّت برمی‌گرفت که «زنهار تا چه‌گونه باشی و گوش داری!» تا جمله‌ی تنبلیت‌ها بر شیخ بگذشت. بازپسین کس که بر شیخ بگذشت خواجه بلفتح بود. گفت: من در سنّ هفده هجده سالگی بودم. پیش شیخ آمدم. شیخ گفت: «خر و تنبلیت تو کو؟» گفتم: «ای شیخ مرا خر و تنبلیت نیست.» گفت: «پیاده خواهی شد؟» گفتم: «ای شیخ! آری.» گفت: «نتوانی رفت.» گفتم: «به همّت شیخ برویم.»[3]

استاد، دکتر شفیعی کدکنی، در مقدّمه‌ی خود بر «اسرار التّوحید»، در بخش تبدیلات آوایی، «تملیت tammalit» را به‌عنوان گونه‌ای از واژه‌ی «تنبلیت» آورده‌اند[4] و در تعلیقات، واژه‌ی اخیرالذّکر را این گونه معنا کرده‌اند: «سرباری، آن‌چه بر زبر بار اسب یا خر نهند»[5]؛ «بار کوچکی که بر سر بار بزرگ بر روی ستور نهند، تنگ بار»[6].

منابع مهم لغت فارسی از جمله لغت‌نامه‌ی دهخدا و فرهنگ معین نیز چنین معنایی را در ذیل واژه‌ی «تنبلیت» (و بعضاً «تملیت»[7]) آورده‌اند:

شایسته و بایسته است به این نکته نیز اشاره شود که با جست‌وجویی اندک، روشن شد که «تنبلیت» در کتب دیگر اعمّ از قدیم و جدید، علاوه بر «اسرار التّوحید» و فرهنگ‌ها، یک‌بار در کتاب «مسالک المحسنین»[8] به‌صورت «تنبلید tambalid» به‌کار برده شده است: «همه‌جا یخدان و مفرش و تنبلید و خورجین و اسباب چادر و مطبخ است.»[9]

به مجموعه‌ی خلاصه‌وار فوق باید افزود که لغت «تنبلیت» در سبزوار به‌صورت «تنبلی» و به معنای «سینی بزرگ»، به‌ویژه در بین افراد قدیمی کاربرد دارد. گو این که واژه‌ی اخیر در گذشته‌های نه‌چندان دور به مفهوم زیر بوده است:

«سینی بزرگ فلزی که روستاییان، به‌ویژه اهالی حومه، با گذاشتن اندکی از محصول خود در آن و قرار دادن آن روی سر، برای جلب

اشاره:

تتبّعات ادبی و زبانی، در هر حال و در هر شکل و هیأت ممکن، نشانه‌ای از توجّه به زبان و بذل همّت درباره‌ی چندوچون آن و بازیافتن گم‌گوشه‌ها و گشودن گره‌های آن است و مجموع این تلاش‌ها نشانه‌ی اهمیّت دادن به زبان و حرمت نهادن به میراث گران‌سنگ پیشینیان است و مجلّه‌ی رشد ادب تلاش‌هایی از این دست را ارج می‌نهد و از این پس همین ستون را در اختیار خوانندگان پژوهشگری می‌نهد که چنین دغدغه‌ها را در اندیشه دارند. هیچ ضرورتی نیز وجود ندارد که مطلب ارسالی، حتماً در حجم یک مقاله باشد. حتّی نوشتن پرسشی که توجّهی را برانگیزد می‌تواند مهم باشد.

نخستین مطلب را از همین شماره و با بررسی همین نوشته آغاز می‌کنیم:

آنچه خواندید ماحصل تتبّع خواننده‌ای با ذوق بود که امیدواریم مطبوع طبع اهل نظر افتد امّا گمان می‌رود مطلب هنوز هم نیازمند بررسی بیشتر است.

مطالعه‌ی متن کامل داستان بالا از کتاب اسرارالتّوحید مؤیّد تقاضای ماست. داستان حاضر مربوط به آخرین اسباب‌کشی شیخ ما از نیشابور به مهنه است که جماعت خویش را چهار روز قبل از خود روانه می‌کند و پس از آن خود راهی مهنه می‌گردد. آنچه مهم است این که: «چهل درازگوش از جهت تنبلیت راست کردند و چهل درویش تا هر درویشی با یک تنبلیت بود و گوش بازان می‌دارد.»

در تعلیقات اسرارالتوحید و فرهنگ‌های فارسی تنبلیت به **سرباری** و **بار کوچک** معنا شده است و می‌دانیم که **بار خرد** آن است که به هر دلیلی در میان جوال‌ها و خورجین‌ها نتوانند گذاشت یا جای نگیرد و آن را بر زبر بار نهند؛ یعنی نسبت به بار فرعی‌تر است یا به اصطلاح «دم دستی‌تر» از قبیل آذوقه یا شکستنی که یا در میان راه موردنیاز باشد یا بخواهند به شکلی ویژه محافظتش کنند، امّا در متن اخیر می‌بینیم که چهل درازگوش را از جهت حمل بار آماده نکرده‌اند بلکه به تأکید شیخ ما «از جهت تنبلیّت راست کردند»؛ یعنی آنچه اصل است، تنبلیت است و هر درویشی نیز مأمور است تا با یک تنبلیت بود و گوش‌بازان می‌دارد= مواظب و مراقب آن باشد نه مراقب بار؛ پس تنبلیت می‌بایست چیزی گران‌بهاتر و مهم‌تر از خود بار باشد که نیازمند این مراقبت ویژه است و برای هر یک نگهبان ویژه‌ای تعیین شده است و اندکی پایین‌تر که شیخ ما تا دروازه‌ی شوخنان می‌آید و از تنبلیت‌ها سان می‌بیند لفظ کتاب چنین است:

«یک یک تنبلیت‌ها پیش او می‌گذرانیدند و او می‌گفت این از آن کیست و بر این جا که خواهد بود و کدام درویش خواهد بود با زین تنبلیت؟» و پس از آن هم «جمله‌ی تنبلیت‌ها بر شیخ بگذشت» و باز هم از خواجه بلفتح که بازخواست می‌کند نمی‌پرسد تو مواظب کدام بار و مسؤول کدام درازگوش خواهی بود در طول راه، بلکه می‌پرسد «خر و تنبلیت تو کو؟».

تمام نشانه‌ها حاکی از اهمیّت بیشتر تنبلیت نسبت به باقی اسباب و اثاثیه‌ای است که دراین اسباب‌کشی بزرگ از آن‌ها سخن می‌رود؛ بنابراین نمی‌توان عقلاً آن را **سرباری** یا **بار کوچکی** تلقّی کرد که معمولاً در درجه‌ی دوم اهمیّت است و بدیهی است که اگر این تنبلیت‌ها سرباری و فرعی باشند، شیخ ما که قادر است به کلمه‌ای چهل درازگوش از جهت تنبلیت راست کند، می‌تواند چهل و چهار- پنج درازگوش راست کند تا چهل **سرباری** هم بدل به چهار- پنج **بار** شوند و نیازمند مراقبت ویژه نگردند.

آنچه در مقاله‌ی اخیر نیز در باب تنبلیت و معنای آن آمده با همه‌ی لطف و تناسب آن نتوانسته است به این معمّا پاسخ دهد. چشم و گوش ما به راه نوشته‌های شماست در این باب.

هیأت تحریریه

مشتری روانه‌ی بازار شهر می‌شده‌اند.» گمان می‌رود در متونی که بدان‌ها اشاره شد، به‌ویژه با قراین موجود، معنای «سینی بزرگ حمل بار» مفید فایده و قابل پذیرش‌تر باشد. اگر این گمانه با شواهدی که احتمالاً وجود دارد و ما به آن‌ها دست نیافته‌ایم تأیید دیگری گردد، لغت‌نویسان امروز و آینده باید این معنای فوت شده از فرهنگ‌ها را مطمح نظر خویش قرار دهند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برخی از این واژه‌ها عبارتند از: بُج/ ص ۸۳؛ آمَه/ ص ۱۳۹؛ خُسّر/ ص ۲۱۶ و استی/ ص ۳۷۳.

۲. آوانگارهای ارائه شده در این مقال، بر اساس تلفّظ است نه بر اساس رسم‌الخط.

۳. اسرارالتّوحید فی مقامات الشّیخ ابی سعید؛ محمّدبن منوّربن ابی سعدبن ابی طاهربن ابی سعید میهنی؛ با مقدّمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی؛ مؤسّسه‌ی انتشارات آگاه؛ چاپ دوم: تهران ۱۳۶۷؛ صص ۱۴۶ ـ ۱۴۷.

۴. همان، ص صد و هشتاد و پنج. تبدیل صامت «ن» به «م» در واژه‌ها نمونه‌های بسیار زیادی دارد؛ مانند: کانوا/ کاموا.

۵. همان، ص ۵۴۶.

۶. همان، ۹۰۲.

۷. بر اساس آوانگار ارائه شده در لغت‌نامه‌ی دهخدا، این لغت باید به صورت tamlit خوانده شود، امّا آوانگاری که پیش از این در متن آورده شده، صحیح به‌نظر می‌رسد. ضمن آن‌که استاد، دکتر شفیعی کدکنی، به‌هنگام ذکر این لغت در مقدّمه‌ی اسرار التّوحید، وجهی برای تلفّظ آن ارائه نکرده‌اند.

۸. اگرچه دوران زندگی و خاستگاه عبدالرحیم طالبوف، نویسنده‌ی کتاب مسالک‌المحسنین، با دوران و خاستگاه محمّدبن منوّر فاصله‌ی بسیاری دارد، امّا با توجه به آن‌که شاهد دیگری در مورد این لغت در دست نیست، می‌توان از آن به‌عنوان مؤیّدی استفاده کرد.

۹. مسالک‌المحسنین؛ عبدالرّحیم بن شیخ ابوطالب نجّار تبریزی (عبدالرّحیم طالبوف)؛ با مقدّمه و حواشی باقر مؤمنی؛ انتشارات شب‌گیر؛ چاپ دوم؛ تهران ۱۳۵۶.

دانشمند نبیه در

یکی از متون دل‌انگیز ادب فارسی کتاب «تاریخ بیهقی» اثر ابوالفضل بیهقی است که در قرن پنجم هـ. ق نوشته شده است.

نثر شیوای کتاب باعث شده است که قطعاتی از آن در کتب درسی مقطع متوسّطه و از جمله در کتاب ادبیّات فارسی (۵) رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی درج شود.

هدف این مقاله اثبات این نکته است که «دانشمند نبیه» مجموعاً یک اسم خاص است که شرح حال و تذکره‌ی او در هیچ یک از کتب شرح حال و نیز در شروحی که بر تاریخ بیهقی نوشته شده، نیامده است.

در درس نوزدهم کتاب ادبیّات فارسی ۵ (بردار کردن حسنک) چنین آمده است: «امیر (مسعود)، دانشمند نبیه و حاکم لشکر را، نَصْر خَلَفْ آنجا (طارم) فرستاد.»[۱]

در این جمله «نصر خلف» بدل از حاکم لشکر است. او از دوستان بیهقی و از شاهدان ماجرای محاکمه‌ی «حسنک وزیر» بوده است.

در مورد ترکیب «دانشمند نبیه» باید گفت که طبق اسناد و شواهدی که در کتاب تاریخ بیهقی و منابع مربوط بدان وجود دارد، این ترکیب یک اسم عَلَم (خاص) است.

دکتر خطیب رهبر در شرح خود بر تاریخ بیهقی فقط به معنی لغوی «دانشمند» پرداخته و این ترکیب را «فقیه نبیه» معنی کرده است[۲] بدون این که اشاره‌ای به اسم خاص بودن این ترکیب کند.

دکتر نرگس روان‌پور آن را اسم خاص دانسته و می‌نویسد: امیر مسعود از جانب خود دو نماینده فرستاده بود یکی «فقیه نبیه» و دیگری «نصر خلف»[۳]

آقای محمّد دبیر سیاقی در شرح و توضیح این جمله به معنی لغوی یا اسم خاص بودن فقیه نبیه توجّهی نکرده است.[۴]

اما کاربرد این ترکیب در عبارات دیگر کتاب، نشان می‌دهد که «فقیه نبیه» یک اسم خاص است.

بیهقی در مورد حوادث سال ۴۲۱ هـ. ق می‌نویسد: «دانشمند نبیه و مظفّر حاکم را گفت: نزدیک امیر محمد روید و این نامه بروی عرضه کنید و او را لختی پند دهید.[۵] آوردن فعل جمع «روید» نشانگر این است که فاعل جمله، جمع است.

آمدن واو عطف میان این دو نیز نشانگر این حقیقت است که دانشمند نبیه و نصر خلف دو شخصیّت هستند که ماموریّت‌هایی را انجام می‌دهند.

شواهد دیگری نیز این ادّعا را اثبات می‌کند که جهت زدودن هرگونه تردیدی نقل می‌شود: «نبیه گفت: زندگانی امیر دراز باد که برادر توست، حقّ امیر را نگاه دارد و مهربانی نماید دل بد نباید کرد و به قضای ایزد، عزّوجلّ، رضا باید داد.»[۶]

یا

«و این مجلس را حاکم لشکر و فقیه نبیه به امیر رسانیدند.»[۷]

و

«... و برفت با بوالحسن عقیلی و بوالحسن کرجی و دانشمند نبیه با ندیمان و بسیار مردم از هر دستی و سخت اندیشه‌مند بود.»[۸]

بنابراین دانشمند نبیه مثل سایرین از ندمای این دو سلطان بوده است.

بجز فقیه نبیه نام «فقیه نوح» هم در تاریخ بیهقی آمده است: «و فقیه نوح را این سال ندیمی خداوندزاده فرمود امیر و وی مردی است که وجاهت او امروز پوشیده نیست.»[۹]

این فقیه نوح را که از جمله ندیمان مسعود و دوستان بیهقی است نباید با فقیه نبیه اشتباه گرفت و یکی دانست.

راجع به اَعلام کتاب تاریخ بیهقی محققّانی بزرگ چون ادیب نیشابوری، سعید نفیسی و دکتر فیّاض پژوهش کرده و بیشتر اسامی عَلَم را شرح کرده‌اند امّا در باب ترکیب مورد بحث مطلبی نیامده است.

دکتر سیّد احمد حسینی کازرونی در کتاب «پژوهشی در اعلام تاریخی و جغرافیایی تاریخ بیهقی» که متضمّن اطّلاعات ارزشمندی درباره‌ی اعلام تاریخ بیهقی است، صراحتاً بیان می‌کند که شرح حال فقیه نبیه در هیچ اثری یافت نشد و می‌افزایند:

«او از فقهای مشهور دوره‌ی سلطان محمود، مسعود و محمّد غزنوی است که به

٦ علی عسکر امامی

تاریخ بیهقی

اتّفاق مظفّر حاکم از طرف حاجب بزرگ (علی قریب) مأموریّت می یابند که به حضور امیر محمّد روند و نامه ی سلطان را بدو تسلیم نمایند.»[۱۰]

نتیجه و خلاصه ی این جستار این است که «دانشمند نبیه» اسم خاص می باشد و در شرح این ترکیب نباید به شرح لغوی «فقیه» و «نبیه»: «دانا» بسنده کرد بلکه باید متعرّض عَلَم بودن آن نیز شد.

پی نوشت ها

۱ـ ادبیّات فارسی ۵ رشته علوم انسانی، چاپ ۷۹، ص ۸۵ و نیز:
تاریخ بیهقی به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات سعدی، ۱۳۶۸، جلد ۱، ص ۲۳۱

۲ـ تاریخ بیهقی، ابوالفضل بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات سعدی، ۱۳۶۸، چاپ اوّل، جلد ۱، ص ۳۵۲

۳ـ گزیده و شرح تاریخ بیهقی، دکتر نرگس روان پور، تهران، نشر بنیاد، چاپ ۱۳۶۸، ص ۱۶۲

۴ـ گزیده ی تاریخ بیهقی، دکتر محمّد دبیر سیاقی، شرکت سهامی کتاب های جیبی، ۱۳۶۹، ص ۷۴

۵ـ تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، جلد ۱، ص ۸

۶ـ همان منبع، ص ۹

۷ـ همان منبع، ص ۲۳۳

۸ـ همان منبع، ص ۴۳

۹ـ همان، جلد ۳، ص ۷۲۶

۱۰ـ پژوهشی در اعلام تاریخی و جغرافیایی تاریخ بیهقی، دکتر سید احمد حسینی کازرونی، موسسه ی فرهنگی آیات، چاپ اوّل، ۱۳۷۴، ص ۶۰۵

معلّمان شاعر و نویسنده

مریم عندلیب (شهر ری - ۱۳۵۰)
فارغ التّحصیل رشته ی دبیری دانشگاه الزّهرا و هم اکنون مشغول تدریس در مراکز پیش دانشگاهی و دبیرستان های کرج است.
دو شعر او را با هم می خوانیم.

نازپری

نازپری، نازپری، ناز کن
حرف دلم را بزن، آواز کن
شعر بگو، تا که به جوش آری ام
جوش بزن تا به خروش آری ام
شعر بگو، مادر سبز بهار!
شعر بگو، رود صفا، آبشار!
شعر بیاموز دلم را، پری
قلب مرا باز کجا می بری؟
قلب نگو، شرح زلیخای عشق
قلب نگو، عاشق رسوای عشق
عشق نگو، شعله ی پروانه سوز
عشق نگو، سوز شب و آه روز
حسرت دل، حسرت عیسا شدن
در هوس «مثل مسیحا» شدن
مریمی و زادن عیسای عشق
مُثله و مصلوب مسیحای عشق
قفس دل در هوس سوختن
شعله به نیزار خود افروختن
قفس دیگر ز شرر ساختن
زندگی خود به رهش باختن
غرقه ی دریای سکوتم پری!
در خطر چاه هبوطم پری!
ای پری شعر نجاتم بده
از صفت خویش به ذاتم بده
شعر بگو، راز مرا فاش کن
قلب مرا غرقه ی «ای کاش» کن
کاش دو چشمم ز تو سو می گرفت
اشک که می ریخت وضو می گرفت
شاعر دریا تو بگو آب چیست
خواب بلند شب مهتاب چیست
نیم شب از روی تو مهتاب شد
خواب به پا خاست و بی تاب شد
دل به سوی چشمه ی شبنم شتافت
چشمه ز گرمای دل من گداخت
دل به وضویی غم خود تازه کرد
ساغر خود با غمش اندازه کرد
قلب نبود، آتش بی دود بود
قلب که نه، زخم نمک سود بود
نازپری، آرزوی من تویی
شبنم خورشید به دامن تویی
قبله ی من شو، به نماز آورم
در قدمت دست نیاز آورم
هر دو رکوعم به تو؛ سربازی ام
سجده به خاک تو؛ سرافرازی ام
قبله ی من رکعت چندم شده؟
سجده ی من در قدمت گم شده...
شاعر سرسبز بهار آفرین
بر تو و بر شعر هزارآفرین!

آیینه

آیینه ای درخشان بودم،
بر سنگ تاریکی فرود آمدم،
و هزاران ستاره فرو ریختم؛
امّا سنگ، هم چنان تاریک ماند.

٦

کاش باران بودم
بر درختی پربار فرو می ریختم
و بر شاخسارانش
هزاران آیینه می آویختم.

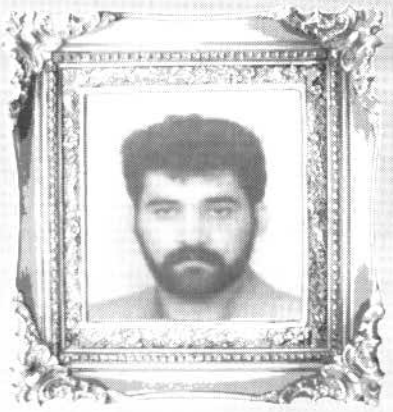
رضا قاسم‌زاده (قره باغ جلفا ـ ۱۳۴۸) پس از طیّ دوره کاردانی تربیت معلّم و کارشناسی ضمن خدمت فرهنگیان از سال ۱۳۶۷ تاکنون به تدریس درس های ادبیّات فارسی و عربی در مراکز پیش دانشگاهی و دبیرستان های جلفا و هادی شهر مشغول تدریس است. سه اثر او آماده ی چاپ است.

«در اشتیاق یار»

به یاد ماه رخسارت، دل دیوانه می سوزد
به گرد شمع رویت دل، چو یک پروانه می سوزد
فکنده شور عشقت در زمین و آسمان غوغا
فتاده آتشی بر دل، کز آن کاشانه می سوزد
در این میخانه ای ساقی! چه رازی در حضور توست
که بی تو لحظه‌ای جانا! می و میخانه می سوزد
به غیر از راه میخانه، رهی دیگر نداند دل
که مست از جام عشق است و بسی مستانه می سوزد
بگردان دور مشتاقان، سبوی عشق را ساقی!
ز شور و جذبه‌ی آن می، لب و پیمانه می سوزد
حجاب از چهره بگشای و دمی از حجله بیرون آ
زلیخای دل ما بین، چه سان دیوانه می سوزد
نگارا در فراق تو، دل ما گشت غمخانه
ز داغ و درد هجرانت، نگر غمخانه می سوزد
عجب ویرانه‌ای گشت این، دل شوریده و شیدا
بسان آتشی سرکش، ز غم ویرانه می سوزد
زدی بر خرمنم آتش، دل و جان سوخت یکباره
چنان آتش که بر حالم، دل بیگانه می سوزد

«عشق پنهانی»

چه محنت ها کشید این دل، ز سوز عشق پنهانی
برون آ در شب تارم، تو ای خورشید نورانی
ز پشت ابر بیرون آ، تو ای خورشید و ماه من
به پشت ابر می دانم، همیشه تو نمی مانی
ز تکرار مه و خورشید، غزل هم مایه می گیرد
که تو تکرار خورشیدی، در این شبهای ظلمانی
تمام روزها را من، به اشک دل زنم پیوند
به امیّدی که بازآیی، ز در با رسم مهمانی
پریشان‌حال می سوزم، چو شمعی در فراق تو
به صد گنج جهان ندهم، من این حال پریشانی
اسیر کوه و دشت غم، گرفتار بیابانم
ز شیدایی شدم آخر، چون مجنون بیابانی
ندارم مایه‌ای دیگر، به غیر از عشق تو ای گل!
تو شرح عشق جانسوزم، ز چهرم خوب می خوانی
اگر یک گوشه‌ی چشمی، بر این افتاده بنمایی
گدای کوی تو آری، رسد اوج سلیمانی
تمام روزگار اینک، اسیر فتنه‌ی شام است
بیا آرامش دل‌ها، تو ای موعود قرآنی
امید وصل تو جانا، چنین غم‌پرورم کرده‌ست
غم شیرین عشقت را، نخواهم هیچ پایانی
بر آن بودم که عشقت را، چو گنجینه نهان دارم
به سیلاب غمت گردید، عیان این عشق پنهانی
«رضا» بر نقد جانم شو، در این سودای مستانه
نبود و بود من ای جان، فدای تو که جانانی



جعفر جوان بخت (سبزوار ۱۳۵۱) پس از طیّ دوره ی کارشناسی زبان و ادبیّات در دانشگاه تربیت معلّم سبزوار و کارشناسی ارشد همین رشته در دانشگاه تهران، در دانشگاه آزاد و پیام نور مشغول تدریس است. با فرهنگ سخن زیرنظر دکتر حسن انوری و انجمن اولیا و مربیّان همکاری دارد. در قالب های نو و سنّتی شعر می سراید. نمونه ی شعر اوست:

گاهی فضای خُلق مرا تنگ می کنی
گاهی مرا مخاطب آهنگ می کنی
ای کیمیاگر غزل، ای عشق از چه رو
گاهی طلای قلب مرا سنگ می کنی
گفتم فرشته‌ایَ و نمی‌دانم از چه رو
جای دلم مفارقه با سنگ می کنی

اسطوره

... برای مهدی موعود

روزی ز راه می‌آید،
که شب، شاباش ظلمت و تزویر را
بر تارک زمین و زمان بپاراند
آنک، مَردی وامدار محمّد
دستی ز نسل ذوالفقار
تار و پود هر آن‌چه از شب را خواهد گسست
آیینه‌ی هر آن‌چه از شک را خواهد شکست.

بخشی از یک مثنوی:

بال سودا

آه ای آرام جان و دیده‌ام
من تو را در اوج هستی دیده‌ام
اشک من از دیده جاری می شود
سایه هم از من فراری می شود
بی تو دامان سحر را می درند
آبروی یاس ها را می برند
تیغ بر سیم سه‌تارم می کشند
در قفس حتّی به دارم می کشند
بی تو از احساس خالی می شوم
چون مترسک های شالی می شوم
بی تو مرغ شوق بی پر می شود
واژه‌ی احساس پرپر می شود
ای تو خورشید کمالات وجود
با تو حتّی می توان خود را سرود
با تو از یک تار موی دلکشت
می شود صد مثنوی منّت کَشت
می توان تا کهکشان پرواز کرد
با سرودی عشق را آغاز کرد
می توان زندان ظلمت را شکست
دست های ظلم را از پشت بست
در نیابد حال ما را هیچ خام
گرنه از محبوب گفتن یک کلام
با تو شهبازیم و سودا بال ما
اختران آسمان تبخال ما
می توان با شعر صدها سحر کرد
چشم هایت را ردیف شعر کرد.

گویی از صحبت ما نیک به تنگ آمده بود بار بربست و به گردش نرسیدیم و برفت

روز سه‌شنبه ۱۳ آذرماه، استاد بزرگوار جناب آقای دکتر محمد آبادی باویل پس از تحمّل یک دوره بیماری جانکاه از عذاب هستی رست و فردای همان‌روز که مصادف با روز ضربت‌خوردن پیشوای آزادگان جهان بود در وادی رحمت تبریز ـ بخش اندیشمندان و دانشوران ـ آرمیدن گرفت:

دل مدام از من هـمی پرسد کجا شد آن عزیز او به خوان فضل رب خویش مهمان رفته است
رفته است و دل به سوگش هر زمان در گوش من چـون جرس فریادها دارد که جانان رفته است

استاد به سال ۱۳۰۷ خورشیدی در روستای باویل شهرستان اسکو دیده به جهان گشود و تحصیلات ابتدایی را در زادگاه خویش گذراند و پس از اتمام دورهٔ ابتدایی، معلّم دانش‌آموزان زادگاه خویش شد. استخدام ایشان به دست با کفایت رئیس فرهنگ اسکو ـ دانشمند از دست رفته آقای واعظ (پدر بزرگوار دکتر سعید واعظ استاد کنونی دانشگاه علّامه طباطبائی) بود ـ رحم‌الله معشر الماضین ـ همزمان با تدریس در مدارس آن دیار، تلاش و کوشش پیوستهٔ استاد در دانش‌اندوزی در حوزه و دانشگاه از او دانشمندی بی‌بدیل و فرهیخته‌ای فرزانه ساخت تا پس از ۲۰ سال تدریس در مدارس اسکو و شبستر و تبریز با پیشنهاد و صوابدید استاد منوچهر مرتضوی به دانشگاه تبریز منتقل شد و تا سال ۱۳۵۸ ـ سال بازنشستگی ـ تعلیم و تربیت تشنگان علم و معرفت را به عهده داشت. بعد از انقلاب استاد تا سال ۶۶ در دانشگاه آزاد تبریز و سال ۶۷ تا ۷۸ در دانشگاه آزاد تهران کرج و دانشگاه علامه طباطبایی به تعلیم و افاضه مشغول بود تا اینکه دیو بی‌رحم سرطان به آن راد مرد یگانه تاختن آورد:

الموت نقاد و فی کفه جواهر یختار منه الجیاد

و جامعهٔ فرهنگی ایران ـ مخصوصاً تبریز تب‌خیز را که قدر گوهرهای خود را کمتر می‌شناسد ـ از فیض و برکت وجود او محروم ساخت.

ـ از استاد سه کتاب ارزشمند و ماندگار به یادگار مانده است:

۱ـ ظرائف و طرائف که حدود پنج سال از عمر با برکت استاد به تدوین آن صرف شد و از طرف انجمن استادان زبان و ادبیّات فارسی با مقدّمهٔ استاد دکتر مهدی محقّق به چاپ رسید.

۲ـ دیوان مجیرالدّین بیلقانی (تصحیح و تحشیه) که رساله‌ی دکتری ایشان در دانشگاه تهران بود و با صوابدید حضرت استاد مرتضوی در سلسلهٔ انتشارات مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران (دانشگاه تبریز) به چاپ رسید.

۳ـ آیین‌نامه‌ها در شاهنامه که در سال ۱۳۵۰ از طرف دانشگاه تبریز چاپ شد.

از ایشان مقالاتی در مجلّات علمی مخصوصاً نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات تبریز به چاپ رسیده است.

آثار چاپ نشدهٔ استاد ـ تا آن‌جا که بنده اطلاع دارم ـ مجموعهٔ اشعار ایشان است و حواشی و یادداشت‌هایی که در هامش کتاب‌هایشان هست و نیز کتابی که فقط یک بار از تدوین آن سخن گفتند و فعلاً عنوان آن را به خاطر ندارم.

صرف‌نظر از علم و دانش ایشان که در کمتر کسی آن را دیده‌ام خاکساری و فروتنی، نیک‌نهادی، نیک‌اندیشی، نجابت و مهربانی، وفاداری به پیمان دوستی‌ها، خیرخواهی و دست‌گیری از شاگردانش، نیک محضری و حسن معاشرت از ویژگی‌هایی است که در دوران نزدیک به سی سال دوستی و همدمی از او به یاد دارم و امیدوارم پروردگار مهربان به پاس این خصال نیک و به خاطر خداوند علم و شمشیر که شهید سعید این ماه است او را در جوار رحمت خویش جای دهد و خانوادهٔ محترم و دوستدارانش را در فقدان او صبر و شکیبایی عنایت فرماید.

خداوندا به درگاه عطابخش تو «آبادی» به امیّد نیاز آمد، به نومیدی مگردانش

دکتر اسماعیل تاج‌بخش
«دانشگاه علامه طباطبایی»

آخرین غزل استاد به یادگار در این جا درج می‌شود:

ما مرگ را به نوبت فردا نشسته‌ایم
بار سفر به دوش مهیّا نشسته‌ایم
یاران همه یکایک از این خانه رفته‌اند
دردا که ما به ماتم آن‌ها نشسته‌ایم
ما را زمان به گوشهٔ عزلت نشانده است
چون راهبی به صومعه تنها نشسته‌ایم
از بیم ته کشیدن دریا سرشک ریز
چون غمخورک به ساحل دریا نشسته‌ایم
پرسند اگر به گوشهٔ صحرا چه می‌کنی
گویم برای دیدن لیلی نشسته‌ایم
عمری است در رهش به تمنّای یک نگاه
گمنام و بی‌نشان به تماشا نشسته‌ایم
سودای خام‌بین چو عجوزی به ده کلاف
خواهان یوسفیم و به سودا نشسته‌ایم
از بیم حادثات شب تیره چون قطا
بیرون ز آشیانه به صحرا نشسته‌ایم
در جستجوی گوهر گم گشتهٔ شباب
با قامتی خمیده بدین جا نشسته‌ایم
نوبت نشین مرگ نه تنها تویی که ما
«آبادیا» به نوبت فردا نشسته‌ایم

هین، سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود
وارَهد از مدّ جهان، بی‌حد و اندازه شود
خاک سیه بر سر او کز دم تو تازه نشد
با همگی رنگ شود با همه آوازه شود
هر که شُدَت حلقه‌ی در، زود بَرَد حُقّه‌ی زر
خاصّه که در باز کنی، محرم دروازه شود
آب چه دانست که او گوهر یکدانه شود؟

خاک چه دانست که او غمزه‌ی غمّازه شود؟
روی کسی سرخ نشد، بی‌مدد لعلِ لبت
بی‌تو اگر سرخ بود از اثر غازه شود
ناقه‌ی صالح چو زکُه زاد یقین گشت مرا
کوه پی مژده‌ی تو اُشتر جمّازه شود
راز، نهان دار و خَمُش ور خمشی تلخ بود
آن چه جگر سوزه بود باز جگر سازه شود

مولوی