# آموزش زبان و ادب فارسی

۶۵
سال هفدهم
۱۳۸۲ - بها: ۲۰۰۰ ریال
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.org
ISSN 1606-9218

زندگی خالی نیست
مهربانی هست
سیب هست
ایمان هست

...ری

تا شقایق هست زندگی باید کرد

ای دریغ از ما اگر کامی نگشتیم از بهار

**رشد کودک**
(ویژه‌ی پیش‌دبستانی، 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**
معلّم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، قرآن، فیزیک، شیمی، زیان، راهنمایی تحصیلی، ریاضی، زیست شناسی، جغرافیا، معارف اسلامی، تاریخ، هنر، برهان راهنمایی و برهان دبیرستان (برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلّم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)



یادداشت سردبیر (ادبیات تدریس، تألید مکرر) ۲
غنجارگریزی و فراهنجاری در شعر ۴ / دکتر محمدرضا سنگری
معرفی نشریات استانی ۹
یاد یاران (سید ابوالقاسم انجوی شیرازی) ۱۵ / دکتر حسن ذوالفقاری
گزارشی از اصوات در دیوان شمس ۱۶ / هادی خرسیار
دقت‌های بیان حرکت در قافیه ۲۰ / محمد صالحی مازندرانی
توضیحی درباره‌ی واژه‌ی «تنبلیت» ۲۲ / عبدالله رادمرد
نگاهی دیگر درباره‌ی تنبلیت ۲۳ / حسین جعفری
نقدی بر بعضی آرایه‌ها ۲۶ / حسن یاسینی
مولوی و مهر شمس ۳۱ / محمدحسین نبوی آبیز
روش تدریس درس شب کویر ۳۴ / محمدتقی نعمت‌زاده
راز تخلص در شعر فارسی ۳۸ / دکتر مهدی نیک‌منش
عشق در شعر فارسی ۴۳ / احمد محسنی
یاد استاد در کلام بیهقی ۴۸ / سهیلا فرهنگی
رمضان ۵۴ / مهتاب مازگیر
معلمان شاعر و نویسنده ۵۸
در سوگ چاووش ۶۰
نکته‌های زبانی و ادبی ۶۴ / دکتر حسین داودی



مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
بهاسلن: غلامرضا عمرانی
طراح گرافیک: شاهرخ خوشنانی
هیأت‌علمی‌ویرایش: دکتر علی‌محمد حق‌شناس، دکتر علی‌رحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر محمد غلام، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم‌پور مقدم
نشانی دفتر مجله: تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵
تلفن امور مشترکین:
۸۸۳۱۱۸۶۱
تلفن دفتر مجله:
۸۸۳۱۱۸۶۱ - ۸ داخلی ۱۴۱
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

# رشد آموزش زبان و ادب فارسی

سال هفدهم
بهار ۱۳۸۲ . تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه

ISSN 1606-9218
Key title: Roshd. Amuzish-i zaban va adab-i Farsi
e.mail: info@roshdmag.org


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

- مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و مناسب 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 مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش دانشگاهی 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 خط خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطور، بدون خط خوردگی و اشتقاق، تحریر، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حداکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
- اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
- پانچ عبارت کلیدی مهمّ مقاله از صفحه‌ی 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 یا متن اصلی هم‌خوانی نداشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی مقاله و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سابقه‌ی 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 به عهده‌ی 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.

هیچ دیده‌اید که چینش سفره، تناسب ما و ذوق و سلیقه‌ی کدبانوانه تا چه اندازه گرسنگی زا و اشتهاانگیز است؟

و هیچ دیده‌اید که درهم ریختگی و آشفتگی غذا ـ هر چند مطبوع ـ تا چه حد ذائقه ستیز و نازیباست؟ روح هستی، تناسب و زیبایی است و هر آن که متناسب و زیبا نبیند و نخواهد و نباشد به برگی می‌ماند که از شاخسار هستی جدا افتاده و فرجام و انجام او پژمردن و پوسیدن است.

ادبیّات نیز همه زیبایی است و اگر زیبا و هنرمندانه عرضه نشود، نه تنها عرضه کننده را طرد و منفور که خود ادبیّات را به چنین سرنوشتی تلخ دچار خواهد ساخت.

خوب و زیبا عرضه کردن ادبیّات، هم سنگ و هم‌تراز خود ادبیّات است. چه کلاس‌ها که مقتل ادبیّاتند و چه کلاس‌ها که بهشت رویش ذوق و زیبایی‌اند و دریچه‌ای به ملکوت ادبیّات و فراخنای بی‌کرانه‌ی زیبایی.

می‌بینیم که متن زیبا کافی نیست. کتاب پربار و زیبا همه‌ی راه نیست. آن که درس می‌گوید و کتاب، فرصت دست‌هایش را بوسه می‌زند از خود کتاب مهم‌تر است. معلّمان ژاپنی می‌گویند به معلّم موفق و ورزیده، دفترچه‌ی تلفن بدهید، او کلاس را به خوبی و زیبایی اداره خواهد کرد! اینک پرسش این است که بایسته‌های تدریس ادبیّات چیست؟ کدام تکیه‌گاه‌های مطمئن و دانسته‌های ضروری معلّم ادبیّات را موفق و تأثیرگذار و کلاس درسش را مجال شکوفایی و زیبایی و سرزندگی می‌سازد؟

۱ـ وقتی کسی یا چیزی را دوست بداریم، در نگاهمان، آهنگ کلاممان و همه‌ی حالات و اقوالمان پیداست. کسی می‌تواند جرعه جرعه ادبیّات را به عطشناکی روح ما ببخشد که خود جرعه‌های زلال آن را با کام جان چشیده باشد. عاشق و دل‌باخته‌ی ادبیّات باشد و هرگاه و هرجا سخنی و گفت‌وگویی از ادبیّات باشد، اصلی‌ترین و جدّی‌ترین مسئله‌ی خویش را یافته باشد.

معلّم عاشق ادبیّات وقتی متنی را می‌خواند، شعری را زمزمه می‌کند، همه‌ی آوندها، سلّول سلّول وجودش و تمامت احساس و ایمانش را در واژه‌ها می‌ریزد. خیلی زود می‌فهمی که می‌فهمد و عشق می‌ورزد. خیلی زود درمی‌یابی که درمی‌یابد و ادراک می‌کند و خوب گفته‌اند که:

از بریدن‌های رنگ و از تپیدن‌های دل
عاشق بیچاره هرجا هست رسوا می‌شود

هرچند عشق همیشه کافی نیست، امّا بی‌عشق نمی‌توان زیست و معلّم ادبیّات نه بی‌عشق می‌تواند زنده باشد و نه می‌تواند زندگی ببخشد.

۲ـ داشتن دانش عام ادبیّات و تسلّط و ورزیدگی و ژرف‌شناسی مقوله‌ی ویژه‌ای که تدریس می‌شود. پایه و مایه‌ی بنیادین تدریس است. وقتی به قلمرو ادبیّات گام می‌گذاریم، چشم‌اندازهایی چندگانه پیش‌روست.

ـ چشم‌انداز واژه؛ بی‌شناخت عمیق و دقیق واژه، سیر تحوّل آن و کاربرد ویژه‌ی آن در متن، فهم و تحلیل متن ممکن است به بیراهه برسد. کم نیستند کسانی که همه‌ی واژه‌های متون قرون هفتم و هشتم را امروزین معنی می‌کنند. چه بسیار واژگان

# ادبیّات تدریس نکنیم مگر...

# یادداشت سردبیر

که در گذر زمان معانی تازه یافته‌اند یا معانی پیشین را از کف داده‌اند و گاه مثل بت عیّار هر لحظه به شکلی در آمده‌اند! برای نمونه واژه‌های تحقیق، پشتیبان و دولت را در زیر با تأمّل و عمق ببینید.

به حلقه ی اهل تحقیق در آمد.

«گلستان»

چه غم دیوار امّت را که باشد چون تو پشتیبان
چه باک از موج بحر، آن را که باشد نوح کشتیبان

«گلستان»

دولتی را که نباشد غم از آسیب زوال
بی تکلّف بشنو دولت درویشان است

«حافظ»

تحقیق در نمونه ی نخست معادل تحقیق امروزین که همان پژوهش باشد، نیست. پشتیبان چوب یا تکیه گاهی بود که برای دیوار می‌ساختند تا فرو نریزد و دولت نقطه ی مقابل فقر است نه دولت در معنای نظام حکومتی.

- چشم‌انداز هنری متن: معلم باید از منظر زیباشناسی به متن مسلّط باشد تا ترفندها و رندی‌های نویسنده و شاعر و ...ایه‌های شگفت و بدیع اثر را دریابد.

- چشم‌انداز معناشناسانه: محتوای علمی و ژرفای متن و ...اتر از آن اطّلاعات و دانستنی هایی که بایسته ی تحلیل و تبیین ...تن هستند و بر مدار متن می‌چرخند لازمه ی ...دریس موفّق‌اند. در یک متن ادبی ممکن است ...ه دانش نجوم، فلسفه، منطق، فقه، حتّی ...طرنج و نرد و... نیاز باشد. این همه ...ز دانش ادبی است که ...حوری‌تر بی نیاز متن است.

- چشم انداز عصری: ...مناخت روزگاری که اثر ...بی خلق شده است یا به زبان دیگر تاریخ آفرینش اثر پشتوانه ی فهم بهتر متن است.

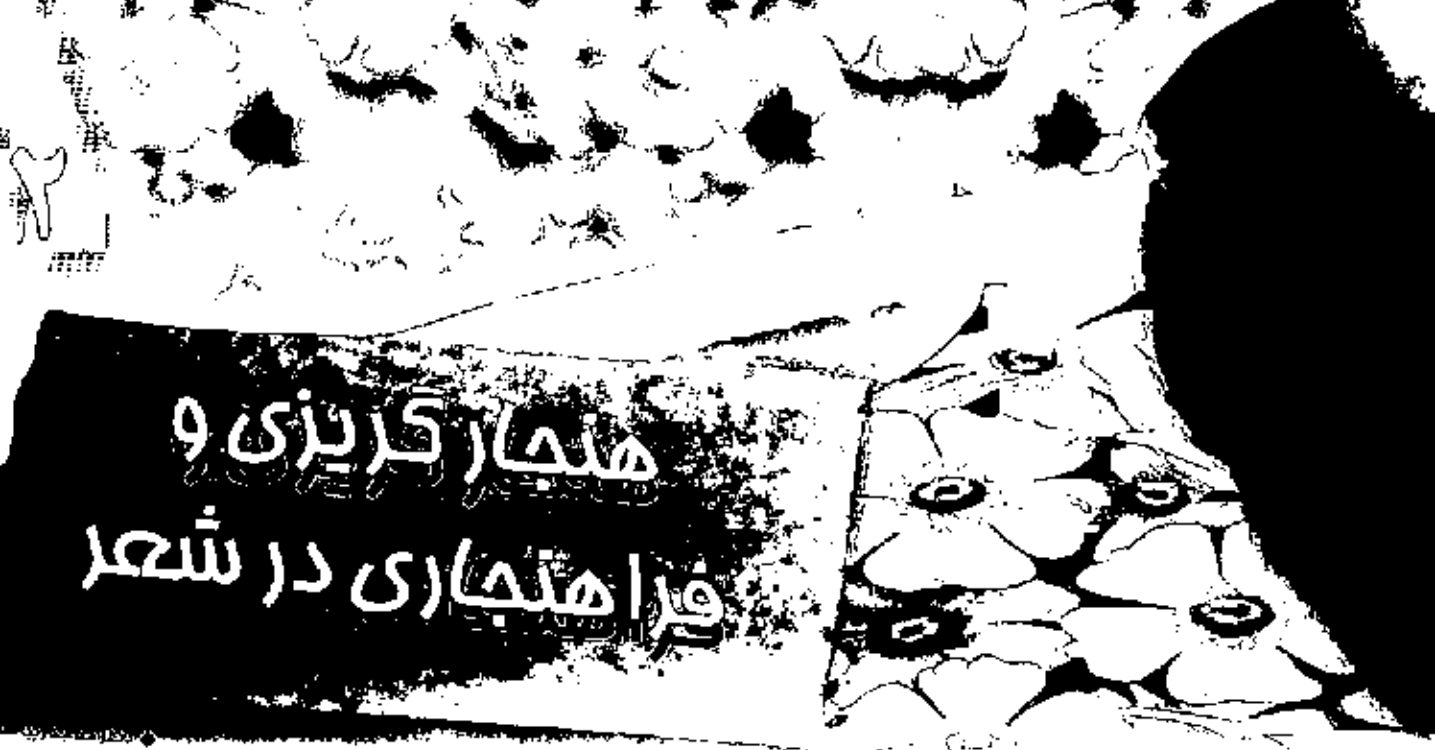
- چشم‌انداز جغرافیایی: اثر در کجا آفریده شده است و ویژگی های جغرافیایی چه تأثیری در متن داشته‌اند از مباحث امروزین است امّا بی‌تردید هر اثری در هر جغرافیایی از فضا و شرایط اثر پذیرفته است. همچنان که تأثیر جغرافیا در شعر اخوان و نیما و آنشی در روزگار ما انکار ناشدنی است.

۳- روش ها و شیوه‌های مناسب عرضه به اندازه درون مایه مهّم‌اند. درست است مولانا قصّه را ظرف و محتوای قصّه های مثنوی را دانه می داند، امّا چه کسی می تواند انکار کند که اگر مولانا از ظرف «قصّه» مدد نمی گرفت امروز مثنوی شریف او این همه بال و پر نمی گسترد و این گونه تأثیرگذار و ماندگار نمی شد. چه بسیارند کسانی که مثنوی را با داستان هایش فهمیده اند و یا تنها داستان ها را فهمیده‌اند و مولانا را با همین داستان ها می شناسند. در روزگار ما «ظرف» گاه از «دانه» و مظروف مهم‌تر شده است و این قصّه را در قصّه ها و داستان های امروزین بهتر می توان رصد کرد.

به مثال آغازین این نوشتار باز می گردم و چینش سفره که گاه به اندازه ی خود غذا ذائقه پرور و اشتهاآور است. ادبیّات خود ظرف است. کار ادبیّات بیش و پیش از هر کار، عرضه ی مناسب و زیبای محتواست. ادبیّات پاسخ روشنی است به این نیاز که «چگونه» بگوییم و بنویسیم و این همه‌پایه و هم‌تراز چه بنویسیم ارجمند و مهم و کلیدی است.

در تدریس ادبیّات باید بپرسیم چه می خواهیم عرضه کنیم، امّا به همان اندازه برای این پرسش پاسخی باید بیابیم که چگونه عرضه کنیم؛ یعنی تنها به غذا نیندیشیم به چینش و آرایش غذا نیز اندیشه کنیم.

روش‌های نو و بدیع، شیوه‌های تازه و دستاوردهای ارجمند در آموزش باید تکیه گاه معلّم باشد. عصای معلّم، همین دانش و روش است که با آن برگ های بهشتی را می تکاند تا رمه های تشنه و گرسنه ی ملکوت را به سیرابی و سیری برساند. بگذار از این مثال که شاید در خور آموزش نباشد فراتر رویم و بگوییم اگر بهشت را تنها با ایمان و عمل صالح می یابند، بهشت کلاس را با دو عنصر دانش ژرف و روش های شگرف می توان یافت و امید این که ما معماران چنین بهشتی باشیم.



# هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر

# باستان گرایی (ارکائیسم)

زبان و همه‌ی ظرفیت‌ها و توانمندی‌های آن، محمل و تکیه‌گاه شاعر در مضمون‌آفرینی و خلق تصاویر نو، فضاهای تازه و اندیشه‌های جاودانه است.

اگر شاعر به همه‌ی آفاق و قلمروهای زبان چنگ بیندازد و با شعوری شاعرانه، برای باروری شعر خویش از آن‌ها بهره بگیرد، بلوغ و نبوغ شعری او بیشتر آشکار می‌شود.

در شعر سپید به دلیل فقدان موسیقی سنّتی شعری، شاعران در تکاپویی همواره برای شناخت، تصرّف و فتح این ظرفیت‌ها هستند؛ چرا که در فقدان یا کم «بود» یک عنصر، عناصر دیگر را می‌توان به کار گرفت تا فضایی تازه و متفاوت با گذشته آفرید و با این «آشنایی‌زدایی» و قاعده‌کاهی بر تأثیر و کُنش شعر افزود.

یکی از شگردها و شیوه‌های شاعرانه و به زبان دیگر گریز از هنجار، کاربرد واژه‌ها یا ساخت‌هایی در شعر است که «در زمان سرودن شعر، در زبان خودکار متداول نیستند و واحدهایی به شمار می‌روند که در گذشته متداول بوده و سپس مرده‌اند. این دسته از قاعده‌کاهی‌ها را «باستان گرایی» می‌نامند.[۱]

باستان گرایی یا شیوه‌ی ارکائیک بهره‌گیری از واژه‌ها، ترکیب‌های کهن زبان و نحو زبان کهن برای چند مقصد است:

۱ـ برجسته و ممتازسازی زبان: واژگان کهن نوعی تمایز به زبان شعر می‌بخشند و آن را از سطح عادی فراتر می‌برند.

۲ـ اعجاب و شگفتی: کاربرد واژگان کهن در بافتی موفق بـ تحسین و تمرکز و ترغیب مخاطب می‌افزاید و هنر و توانمندی شاع را روشن می‌سازد.

۳ـ افزایش توان موسیقایی: نه تنها طنین و یژه‌ی واژگان کهن، ب شکوه موسیقایی شعر می‌افزاید که گاه بافت ویژه‌ی نحوی یا ترکیب واژه‌ی کهن با واژگان امروزی، ترکیبی خوش‌آهنگ می‌آفریند ک گوش‌نواز و دل‌پذیر است. در سروده‌های نو نیمایی و اشعار سپید، نوعی جایگزینی موسیقایی نیز اتفاق می‌افتد و این واژگان و ترکیب‌ه خلاء موسیقی سنّتی شعر را پُر می‌کنند.

۴ـ گره زدن دیروز و امروز: باستان گرایی شاعرانه پُلی میان دیرو و امروز است. این پیوستگی تنها در حوزه‌ی زبان ـ زبان در سطح ـ اتفاق نمی‌افتد؛ چرا که وقتی شاعر با زبان کهن سخن بگوید نمی‌تواند از اندیشه‌ی کهن به دور باشد. «ساخت و بافت زبان نمی‌تواند جدا از بافت اندیشه باشد؛ زیرا اندیشه با زبان شکل می‌گیرد و شکل زبان، شکل اندیشه را تعیین می‌بخشد. در هر دوره‌ی تاریخی، اندیشه به نسبت رشد و عملکرد زبان حرکت دارد؛ یعنی نوع و محدودیّت یا گستردگی زبان، به نوع و محدودیّت یا گستردگی اندیشه می‌انجامد؛ زیرا در هر حرکت اندیشه، در هر پدیداری عنصری نو، زبان نیز ناچار باید در پرداختی نو به همپایی با اندیشه حرکت کند.»[۲]

همین است که در کاربرد زبان کهن، حضور اسطوره‌های کهن، اندیشه‌ی کهن و لایه‌های فرهنگ و باورهای فراموش شده‌ی باستانی در شعر ظهور و بروز می‌یابد. این ویژگی در سروده‌های اخوان ثالث، شاملو و شفیعی کدکنی کاملاً مشهود و بارز است.

۵ـ همزبانی با گذشته: جز پیوستگی فکری با گذشته که زمینه‌ی بهره‌گیری از زبان باستان‌گرایانه (ارکائیک) می‌شود، نوعی پیوند عاطفی نیز در این پیوستگی محسوس است. شاعری که در سلوک شاعرانه، عناصری از گذشته را به کار می‌گیرد، دل‌بستگی خویش به گذشته را فریاد می‌زند. عشق‌ورزی به گذشته ممکن است ناشی از چند مسأله باشد:

ـ احساس غربت و نوستالژیک شاعرانه که شاعر را به تداعی گذشته و التذاذ از این یادآوری می‌کشاند.

ـ خستگی و دل‌شکستگی از امروز، که زمینه‌ساز روی آوردن به گذشته و استفاده از عناصر زبان و اندیشه‌ی گذشته در بافت و ساخت شعر می‌شود.

ـ معارضه با امروز (ناهمسازی فکری)، که شاعر ناباور، امروز را به سمت دیروز می‌کشاند. دو ادبیات پس از مشروطه، گرایش به چهره‌های گذشته مانند مزدک، بابک خرم‌دین، ابومسلم و... و طرح آن‌ها در داستان‌ها در همین حوزه، قابل بررسی است. تفاوت این بخش با بخش پیشین، خستگی و دل‌شکستگی، این است که در این جا اندیشه محور گرایش است و در بخش پیشین عاطفه و نگرش. مرز این دو آن چنان به هم نزدیک است که می‌توان یگانه‌شان انگاشت.

مطالعه‌ی دیدگاه شاخص‌ترین شاعران باستان‌گرا ـ اخوان و شاملو ـ این نکته را بهتر و بیشتر روشن می‌سازد. چهره‌ای چون اخوان تا آن جا پیش می‌رود که با آمیزه‌ای از نام مزدک و زردشت، خود را «مزدشتی» معرفی می‌کند.

۶ـ خروج از زبان متعارف و آشنا: زبان طبق معمول و عادی و رایج، زبان آشناست و زبان دیروز ناآشنا و دور از حوزه‌ی کاربرد. با بهره‌گیری از زبان گذشته، شاعر، مخاطب و خواننده را به سرزمینی تازه و فضایی نو می‌کشاند. هم‌چنان که ما به ساخت‌ها و ساختمان‌ها و آثار باستان که می‌رسیم هر چند بسیار ساده و ابتدایی، تمایل داریم زیستن از آن گونه را، اگرچه کوتاه، تجربه و احساس کنیم. خروج از زبان آشنا و متعارف و ورود به قلمرو زبان دیروز حتی از این نوع را ممکن است در شاعر و مخاطب برانگیزد. طبیعی است سروده‌هایی چنین برای کسانی زیباتر و لذت‌بخش‌تر است که ساخت‌های کهن را به خوبی بشناسند و با آن مأنوس و آشنا باشند. لذّت آشنایی‌زدایی ـ از این نوع ـ کاربرد باستان‌گرایانه را توجیه می‌کند.

**گونه‌های باستان‌گرایی**

بهره‌مندی از زبان کهن در شعر امروز، آن‌گاه زیبا و هنرمندانه و شاعرانه است که شاعر همه‌ی ابعاد و ویژگی‌های زبان کهن را بشناسد و به هنجار و به جا و زیبا از آن‌ها سود جوید.

بارزترین ابعاد هنری شعر شاعران ارکائیک دو چیز است:

الف: هنر «کشف موسیقی کلام و ارزش‌های صوتی کلمه»[۱]

ب: زیبا نشانی واژه در شعر

شاعران باستان‌گرای روزگار ما به چند شیوه از زبان کهن در شعر بهره گرفته‌اند

۱ـ شیوه‌ی تسکین (سکون‌بخشی به حرف متحرک)

در شعر کهن، سکون‌بخشی حروف عمدتاً به ضرورت وزن است. از نظرگاه زیباشناسی، بسیاری از این تسکین‌ها، موسیقی شعر را خدشه‌دار می‌سازد و گاه هم گریزی (تنافر حروف) را باعث می‌شود:

دو دهان داریم گویا همچو نی
یک دهان پنهانست در لب‌های وی
مولوی[۲]

چینش سه صامت در کنار هم بر زبان سنگین است و آهنگ و موسیقی شعر را دچار مشکل می‌سازد. امّا در شعر ارکائیک، شاعر با زیرکی و آگاهی شاعرانه این ویژگی را در خدمت موسیقی شعر درمی‌آورد و به شعر قوّت و استحکام می‌بخشد و به ویژه، در فضاهای حماسی، زبان حماسی و پهلوانی می‌آفریند.

هان کجاست،
پایتخت قرن.
ما برای فتح می‌آییم.
تا که هیچستانش بگشاییم... »[۳]

و در این شعر سکون «خ» و «پ»، در دو واژه‌ی تَخراشی و تَپریشی، موسیقی متناسب با مضمون را تأثیرگذارتر ساخته است:

لحظه‌ی دیدار نزدیک است
باز من دیوانه‌ام، مستم
باز می‌لرزد دلم، دستم
باز گویی در جهان دیگری هستم

های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را تیغ!
های! نپریشی صفای زلفکم را، دست!
وآبرویم را نریزی، دل!
ـای نخورده مست!ـ
لحظه‌ی دیدار نزدیک است. [۵]

۲ـ شیوه‌ی تخفیف، کاربرد حروف به شکل مخفف یا کاربرد واژگان به شکل مختلف، گونه‌ای دیگر از باستان‌گرایی است. در سروده‌های نیما، اخوان و شفیعی کدکنی از این نمونه‌ها فراوان است:

نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر [۶]

استاده به جای ایستاده و کز (که از)، هر دو مخففند که در ساختی نو و موفق به کار گرفته شده‌اند.

گر ز چشمش پرتو گرمی نمی‌تابد،
ور به رویش برگ لبخندی نمی‌روید؛
باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟

داستان از میوه‌های سر به گردون‌سای ابنک خفته در تابوت پست خاک می‌گوید. [۷]

گر به جای اگر، ز به جای از، ور به جای و اگر، ساخت‌های کهن هستند که در بافتی نو، هنرمندانه به کار رفته‌اند.

۳ـ شیوه‌ی کاربرد «ی» به جای کسره‌ی اضافه؛ کاربرد این گونه «ی» اشباع شده هنوز در افغانستان و تاجیکستان رایج است. در برخی گویش‌های ایران نیز این شیوه‌ی کاربرد دیده می‌شود.

ـ هفت خوان را زاد سرو مرو،
آن که از پیشین نیاکان تا پسین فرزند رستم را به خاطر داشت
و آن چه می‌جُستی ازو زین زمره حاضر داشت،
یا به قولی ماخ سالار، آن گرامی مرد،
آن هریوه‌ی خوب و پاک‌آیین روایت کرد [۸]

«ی» در هریوه‌ی خوب و در نمونه‌های روشن‌تر زیر به جای «ی» آمده است

دو کناره‌ی چادرش در مشت‌ها، افرانده بالا
هویره‌ی افلاکی‌ام، آهویره‌ی بی‌باک
بی‌خبر از خویش، سویم پیش می‌آید [۹]

۴ـ کاربرد واژگان کهن؛ اگر شاعر، واژگانی را که در زبان خودکار (زبان جاری) کاربرد ندارند و در مقطع همزمانی به کار نمی‌روند، به کار بگیرد از یکی از شگردهای ارکائیک بهره گرفته است.

این کاربرد زمانی هنرمندانه است که

الف: واژه به زمانی غیر از عصر شاعر متعلّق باشد.

ب: شاعرانه، زیبا و مناسب به کار گرفته شود.

دیگر اکنون آن عماد نکبه و امّید ایرانشهر
شیرمرد عرصه‌ی ناوردهای هول
گُرد گُند اومند
پور زال زر، جهان پهلو
آن خداوند و سوار رخش بی‌مانند
آن که نامش چون هماوردی طلب می‌کرد
در به جارارکان میدان‌های عالم لرزه می‌افکند... [۱۰]

در این شعر که فضای حماسی و لحن پهلوانی دارد، کاربرد واژگان «پور» به معنی فرزند، «ناورد» به معنی جنگ و «خداوند» به معنی صاحب، کاربرد باستان‌گرایانه است. این کلمات در زبان امروز کاربرد ندارند و متناسب و هنرمندانه در فضای حماسی شعر به کار رفته‌اند.

گاه شکل کهن واژه به کار می‌رود؛ مثلاً سجستان همان سیستان است که امروز چنین ساختی کاربرد ندارد:

نهمتن گرد سجستانی
کوه کوهان، مرد مردستان
رستم دستان [۱۱]

به کار گیری شکل کهن‌تر یک واژه که شکل کهن آن تا حدی باقی مانده است نیز از مختصّات باستان‌گرایانه است؛ مثلاً نومید و ناامید در یک معنی به کار می‌روند امّا نومید کهن‌تر از ناامید است.

گو بروید یا نروید، هر چه در هر جا که خواهد یا نمی‌خواهد
باغبان و رهگذاری نیست
باغ نومیدان
چشم در راه بهاری نیست [۱۲]

۵ـ کاربرد ساخت کهن افعال و افعال کهن؛ فعل مرکز و محور سخن است و بهره‌گیری از توانمندی آن، هنر شاعران و نویسندگان بزرگ.

ساخت‌های کهن فعل، از نظرگاه موسیقایی نه تنها تا حدّی فقدان موسیقی سنّتی شعر ـ وزن و قافیه ـ را جبران می‌کنند که خوش نشاندن آن‌ها در بافت سخن، بر شکوه و طنطنه‌ی کلام می‌افزاید. شاملو بیش از دیگر شاعران امروز، این توانمندی را به کار گرفته است.

زندگی را فرصتی آن قدر نیست
که در آینه به قدمت خویش بنگرد
یا از لبخند و اشک
یکی را سنجیده گزین کند. [۱۳]

فعل «بنگرد» و «گزین کردن» و در سروده‌ی زیر «بنمانده است» و «به تردید افکندن» ساخت‌های کهنی هستند که موقق و مناسب به کار رفته‌اند.

نه
تردیدی بر جای بنمانده است
مگر قاطعیت وجود تو
کز سرانجام خویش
به تردیدم می‌افکند [۱۴]

۶ـ کاربرد حروف اضافه‌ی کهن با متمم با دو حرف اضافه، برخی حروف اضافه مانند «اندر» کاربرد امروزی ندارند. کاربرد دو حرف اضافه با هم ساختی کاملاً کهن است که ویژه‌ی سبک خراسانی است. امّا در شعر شاعران باستان‌گرا کاربرد حروف اضافه‌ی کهن و دو حرف اضافه با هم از شگردهای تصاآفرینی شاعرانه است.

قصّه می‌گوید که بی‌شک می‌توانست او اگر می‌خواست
که شغاد نابرادر را بدوزد ـ همچنان که دوخت ـ
با کمان و تیر
بر درختی که به زیرش ایستاده بود
و بر آن بر تکیه داده بود. [۱۵]

کاربرد دو «بر» (بر آن بر) در شعر اخوان و کاربرد «به ... اندر» در شعر زیر از شاملو، فضای حماسی و طنین موسیقایی آن را بارور کرده‌اند.

تا خنده‌ی مجروحت به چرک اندر نشیند،
رهایش کن
چون ما
رهایش کن... [۱۶]

۷ـ پیوند ضمیر و ضمیر و حرف؛ در ساخت‌های کهن، پیوند دو ضمیر مانند ما + تو (مات) و حرف و ضمیر مانند که + ت (کت) و که + ش (کش) و که + م (کم)، رواج داشته است

که رستم منم کم مماناد نام
نشیناد بر ماتمم پور سام

در نمونه‌ی درخشان بعدی از شاملو نام (تا مرا) جز ساخت کهن،

ابهام بدیعی همراه دارد (صدای طبل)
چونان طبل / خالی و فریادگر
درون مرا / که خراشید،
نام
نام از درد
بینبارد؟ [۱۷]

و در این نمونه از نیما همراهی دو ضمیر ما و ش (او) ساختی کهن در فضایی نسبتاً تازه آمده است.

داستانی نه تازه کرد آری
آن ز یغمای ما به ره شادان
رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه
از خرابی ماش آبادان
دلی از ما ولی خراب ببرد [۱۸]

۸ـ بهره‌گیری از ساخت‌های کهن نحوی؛ تحول واژگان، چه در ساخت و چه در آهنگ و چه در معنا، ویژه‌ی همه‌ی زبان‌هاست. در فارسی این تغییر و تحول را در این سه حوزه می‌توان یافت.

مثلاً دولت در مقابل فقر در عصر حافظ و حتی قبل از مشروطه معنایی متداول است امّا در دوره‌ی جدید دولت مفهومی معادل نظام حکومت می‌یابد. همان گونه که کاربرد ادرار در مفهوم مفرزی و حقوق امروزه کاملاً منسوخ شده است (مرا در نظامیه ادرار بود، سعدی)

از نظرگاه ساخت امروزه آشنر به جای شنر کاربرد ندارد و از نظرگاه آهنگ، خوش (خَش) منسوخ و خوش جایگزین آن شده است. ساخت‌های لغوی در طیّ زمان تغییر و تحوّل فراوان می‌یابند ولی ساخت‌های نحوی با آهنگی کند در طول قرن‌ها تغییر احتمالی می‌پذیرند. یکی از شگردهای باستان‌گرایانه، بهره‌گیری از نحو کهن در زبان امروز است. شعر زمستان اخوان دارای این ویژگی است.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
[سرها در گریبان است]
کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید نتواند
که ره تاریک و لغزان است [۲۰]

به جای سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت، ساخت نحوی امروزی «به سلامت پاسخ نخواهند گفت» است. به جای کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن، کسی برای پاسخ گفتن سر بالا نمی‌آورد و

به جای دید نتواند؛ نمی‌تواند ببیند در زبان امروز متداول است.

اگر ظریف‌تر و ریزبین‌تر به مطالعه و استخراج نمونه‌های باستان‌گرایانه در شعر امروز بپردازیم، ابعاد و آفاق دیگری فراروی‌مان گشوده خواهد شد که در همان حوزه‌های واج، واژه و ساخت نحوی قابل مطالعه‌اند. در مجموع باستان‌گرایی نوعی قاعده‌کاهی برای تمایز زبان و تأثیرگذاری بیشتر است. «نمی‌توان منکر این شد که باستان‌گرایی، دریافت یا درک شعر را مشکل می‌کند و با امروزی بودن زبان، سر ناسازگاری دارد. ممکن است مخاطب شعر، معنی واژه‌ی کهن را درنیابد یا دریابد و نتواند خوب تجسّم کند. این نکته را باید پذیرفت [که] در واقع شاعر با باستان‌گرایی از وضوح و شفافیّت زبان می‌کاهد و در عوض به تمایز آن می‌افزاید. گاهی این افزایش، آن کاهش را جبران می‌کند و در این صورت معامله به سود شاعر است. گاهی نیز برعکس، شاعر بیش از آن که چیزی به دست بیاورد، از دست می‌دهد. در موارد اندکی نیز همان کلمه‌ی باستانی از شکل امروزی‌اش شفاف‌تر است و در این صورت نورعلی‌نور می‌شود؛ یعنی هم تمایز پدید می‌آید و هم درک شعر سخت نمی‌شود. کاربرد «آشندان» به جای «اجاق» چنین حالتی دارد.[۲۱]

برخی نمونه‌های باستان‌گرایانه، آن چنان دچار غلظت می‌شوند که میزان واژه‌های ناآشنا (ارکائیک) بر واژگان آشنا غلبه می‌یابد و در نتیجه نوعی گسست میان شعر و مخاطب ایجاد می‌شود. مثنوی‌های علی معلّم دامغانی سرشار از واژگان کهن دیریابند به گونه‌ای که گاه شاعر مجبور شده به اندازه‌ی طول شعر، واژه‌نامه و توضیحات در امتداد شعر بیاورد. اعتدال در بهره‌گیری از واژگان کهن خود نیز بُعدی از هنرمندی شاعر است که در سروده‌های اخوان، شاملو، نیما، آتشی، شفیعی کدکنی، موسوی گرمارودی و سلمان هراتی این گونه هنر شاعرانه را می‌توان یافت.

«باستان‌گرایی خاصّ شعر است و در نثر جز در مورد ساختن تقیضه و بورلسک (تقلید مضحک) به ندرت به کار می‌رود.»[۲۲]

همان گونه که پیش‌تر گفته شد، لازمه‌ی بهره‌گیری از زبان ارکائیک، شناخت دقیق و عمیق زبان دیروز و امروز و تلفیق هنرمندانه‌ی آن‌هاست و شاعران جوانی که بی‌این شناخت، شیوه‌ی باستان‌گرایانه را به کار می‌گیرند، دشواری‌هایی در زبان می‌آفرینند که میان مخاطب و شعر فاصله و شکاف ژرف می‌آفریند.

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. از زبان‌شناسی به ادبیّات (جلد دوم)، کورش صفوی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، چاپ اول، ۱۳۸۰، ص ۸۱

۲. نگاهی به شعر شاملو، محمود فلکی، انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۸۰، ص ۶۶

۳. همچون کوچه‌ای بی انتها (شعر معاصر جهان)، احمد شاملو، تهران، انتشارات مازیار، ۱۳۷۵، ص ۶

۴. آخر شاهنامه، مهدی اخوان ثالث، نشر مروارید، چاپ هشتم، تهران ۱۳۶۴، ص ۸۳

۵. شعر زمان ما (۲)، مهدی اخوان ثالث، محمد حقوقی، نشر دانشیار، تهران ۱۳۷۸، ص ۸۶

۶. مجموعه اشعار (زندگانی و آثار او)، نیما یوشیج؛ به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی، تهران، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، ۱۳۶۶، ص

۷. زمستان، مهدی اخوان ثالث، انتشارات مروارید، چاپ هفتم، تهران ۱۳۷۵، ص ۱۵۳

۸. در حیاط کوچک پاییز در زندان، مهدی اخوان ثالث، انتشارات بزرگمهر، چاپ چهارم، ۱۳۶۸، ص ۷۸

۹. دوزخ اما سرد، مهدی اخوان ثالث، انتشارات نوگا، چاپ اول تهران، ۱۳۵۷، ص ۳۱

۱۰. در حیاط کوچک پاییز در زندان، ص ۷۷

۱۱. همان کتاب، ص ۷۸

۱۲. شعر زمان ما (۲)، ص ۸۸

۱۳. مدایح بی‌صله، احمد شاملو، نشر آرش، ۱۳۷۱، ص ۱۲۹

۱۴. مرثیه‌های خاک، احمد شاملو، چاپ اول، ۱۳۴۸، ص ۳۶

۱۵. در حیاط کوچک پاییز در زندان، ص ۷۵

۱۶. ابراهیم در آتش، احمد شاملو، انتشارات زمان ـ انتشارات نگاه، چاپ ششم، تهران، ۱۳۷۱، ص ۲۹

۱۷. همان کتاب، ص ۵۸

۱۸. مرثیه‌های خاک، ص ۵۵

۱۹. مجموعه کامل اشعار نیما، سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۰، ص ۴۰۶

۲۰. زمستان، ص ۹۷

۲۱. روزنه، محمّد کاظم کاظمی، مؤسسه فرهنگی هنری و انتشاراتی ضریح آفتاب، چاپ اول ۱۳۷۷، ص ۱۴۰

۲۲. واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، میرزا صادق (ذوالقدر)، کتاب مهناز، چاپ دوم ۱۳۷۶، ص ۳۲

# معرّفی نشریّات استانی

## روشنا

**نشریه‌ی گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی استان ایلام**

تاکنون هشت شماره از این نشریه در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است. در آخرین شماره‌ی این نشریه مقالات تأثیر عوامل غیرزبانی بر فرایندهای واجی / عنی اکبر شیری، هیچ خوش رنگ / ظاهر سازایی، نگاهی به جایگاه زن در ادبیات داستانی معاصر، مجتبی یوسفی / مضمون سازی در شعر: دکتر قیصر امین پور و ... را می خوانیم. قوت مقالات، انتخاب اشعار زیبا از شاعران معاصر و تازگی مطالب از ویژگی های این نشریه ی پرمایه است. به هیئت تحریریه و نویسندگان خسته نباشید می گوئیم.

## پویه

**نشریه‌ی ادبی گروه‌های آموزشی متوسطه استان اردبیل**

عناوین برخی از مقالات آخرین شماره عبارتند از: چند نکته درباره‌ی گیل گمش (بی‌نا)، مؤلف افسانه ی رستم و سهراب از منظر ادبیات تطبیقی / دلیلا مصباحی، هنری و هنرت لانگ فلو، تناقض نما / عفت آثاری مقدم، زبان و زبان / بی مؤلف.

برخی از مقالات این نشریه بی ذکر مؤلف و برخی دیگر فراهم آورده از کتاب هاست. ای کاش که این نشریه مرین به نوشته های دبیران استان می شد.

## میثاق ادب

**نشریه‌ی گروه آموزشی استان خوزستان**

این شماره به درج مقالات نخستین همایش کشوری اختصاص یافته است، ضمن درج پیام های مسؤولان چکیده‌ای از نظرات همکاران را نیز دربر دارد. در بخش پایانی پرسش هایی از زبان و ادبیات فارسی مطرح شده است. در پایان نیز پیامه‌ی پایانی همایش درج شده است.

## نسیم

**گروه آموزشی ادبیات فارسی استان سمنان، شماره‌ی ۱**

اولین نشریه‌ی گروه‌های آموزشی استان به تجمع نشریات پیوست. بخش های این نشریه یادداشت، مصاحبه با پیش کسوتان عرصه ی آموزش زبان و ادب فارسی، شعر و نقیصه پردازی و معرّفی کتاب است یا به معرفی و ذکر فریدون مشیری اختصاص یافته است. توفیق نویسندگان نسیم را در جهت پربار کردن مجله خواهانیم.



## ارغنون

**نشریه‌ی آموزش و پرورش منطقه‌ی ۱۶ تهران، سال سوم**

اسفند ۱۳۸۱

عنوان مقالات این شماره غدیریه، ارزش اخلاقی تاریخ بیهقی، راز جاودانگی اندیشه، به همراه حافظ، آمیت و مقام، پایان شب سخن سرایی، عروس زندگی و خبرنامه است. اغلب مقالات بدون ذکر نام و برگزیده‌ای از کتاب های معروف ادبی است. خوب است در شماره های آینده مقالات دبیران گرامی را نیز زیارت کنیم.

## شمیم ادب

**گاهنامه‌ی ادبی- فرهنگی**

**شماره‌ی اوّل، بهار ۱۳۸۱.**

**نشریه‌ی گروه‌های آموزشی آموزش و پرورش شیرگاه.**

این مجموعه به نوشته ها و مقالات تحقیقی دانش آموزان اختصاص یافته است. عنوان برخی از مقالات این شماره عبارتند از:



**ادب و ادبیّات**: دینی رزمجو، تصویر و زندگی بهار، رضا عابدی / طنز در شعر پروین، ابوالحسن سلمانی، فرهنگ عامیانه، چهره های ماندگار، نقد و نظر، واقعه‌ی معراج و چندین مقاله‌ی خواندنی دیگر، درج اشعار دانش آموزان دبیرستانی نیز زینت بخش مجله شده است.

## طرفه

**فصلنامه‌ی آموزش و پرورش ناحیه‌ی ۲ شهریار- گروه‌های آموزشی، سال دوم، شماره‌ی ۶، زمستان ۱۳۸۱**

عناوین برخی از مقالات این نشریه عبارتند از: منطق الطیر نیشابوری تا منطق الطیر استرالیایی دکتر محمد تولایی، ادبیات ایران باستان، ترجمه غلامرضا رضایی / پی کنی برای آینده‌ی ایران: مصاحبه با فریدون جنیدی (تک و تنها، داستان از علی ملامحمدی) و ... از فراهم آورندگان این نشریه‌ی نوین و پربار سپاس گزاریم و توفیق ادامه‌ی این راه را داریم.

این جان عاریت که به حافظ سپرده دوست
روزی رُخش ببینم و تسلیم وی کنم

# سید ابوالقاسم

در یک گوشه‌ی اتاق کتری آب جوش، روی بخاری غل غل می‌زند و در گوشه‌ی دیگر دستگاه ضبط صوت مراسم «شروه‌خوانی» را پخش می‌کند. حالا نوبت بانوی دایره به دست است که از میان ایل و عشیره‌اش از فارس به رادیو دعوت شده تا «واسونک» بخواند. او با صدای لطیف و مخملی‌اش خوش می‌خواند.

ساعت ۹/۵ است و شب سه‌شنبه و دفتر رادیو شلوغ. دور تا دور اتاق قفسه‌بندی شده، پر است از پرونده، قصه‌ها و افسانه‌ها، باورها، عقاید، آداب، جشن‌ها، قباله‌ها، عقدنامه‌ها، احکام و آثار اهدایی.

دستیاران استاد هم در تکاپویند. هر تازه‌واردی در این صحنه‌های اصیل و شلوغ و پرهیجان به‌وجد می‌آید. این جا هر تازه‌وارد با توک پنجه و با بهت و ابهت گام برمی‌دارد.

در میانه‌ی اتاق استاد نشسته و با شدت و حرارت مشغول اجرای برنامه است. با قامتی بلند و کشیده و باریک، و ریش جوگندمی بر چانه که صورتش را کشیده‌تر و استخوانی‌تر از حد معمول نشان می‌دهد، و چشمانی درشت و براق و نافذ که از پشت عینک بنسی و زیر ابروان پرپشتش می‌درخشد با چهره‌ای صمیمی و سیمایی شاد و پرنشاط.

صدای صمیمی و نجیب «ا. نجوا» شنیدنی، گرم و رسا است اگرچه سیاق تهرانی‌ها را پذیرفته، باز رگه‌هایی از لهجه‌ی شیرین شیرازی را در خود دارد. با شور و احساس مشغول اجرای برنامه است. احساسات و افکار او را می‌توان در میان حالت صورت و حرکت دستان و زیر و بم صدایش دریافت. حالا هزاران گوش مشتاق، در شهر و روستا فارغ از خستگی کار روزانه پای رادیو، با لذت و ولع مشغول شنیدن است:

«دوستان سلام!

امیدوارم در گشت و گذار روز سیزده‌بدر به همه‌تان خوش گذشته باشد. در خیلی جاها پیش از سیزده‌به‌در، شنبه‌به‌در دارند! یعنی اولین شنبه سال هم به گردش می‌روند. از شما دوستان که صدای ما را می‌شنوید، تمنا می‌کنیم اگر شما هم شنبه‌به‌در دارید، به من خبر بدهید...»

***

ابوالقاسم در نهم اردیبهشت سال ۱۳۰۰ در محله‌ی دروازه سعدی شیراز و در خانواده‌ای روحانی و مبارز متولد شد. دوران دبستان را در شیراز طی کرد.

پدرش سید خلیل صدرالعلما انجوی[1]، از خاندان اصیل شیراز، و مخالف رضاشاه است که به تهران تبعید می‌شود. مادرش هم خدیجه کجوری اصلاً مازندرانی و نوه‌ی آیت‌الله حاج شیخ مهدی کجوری مازندرانی است.

سید، جوانی را در تهران می‌گذراند. در تهران به انجمن‌های ادبی و سیاسی راه می‌یابد. از جمله‌ی آن انجمن‌ها یکی انجمن حکیم نظامی است که وحید دستگردی آن را اداره می‌کند. در این انجمن از محضر استادان ادب آن روزگار همچون امیری فیروزکوهی، جلال‌الدین همایی، احمد گلچین معانی، احمد سهیلی خوانساری، رهی معیری، عبرت نائینی، تقی بینش، صابر همدانی و دیگران بهره‌ها می‌گیرد. وی در تهران یک چند در وزارت دارایی مشغول به کار می‌شود. بعدها تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته‌ی علوم سیاسی در دانشگاه تهران ادامه می‌دهد.

سید ابوالقاسم، ابتدا لباس روحانیت [illegible] بر اثر آشنایی با اردشیر (اردشیر آوانسیان) در محفل وی شرکت می‌جوید و آموزش‌های مارکسیستی می‌بیند. به تشویق و ترغیب وی، با همان کسوت به مشهد می‌رود و مأمور وعظ در مساجد و میان توده‌های مذهبی می‌شود. وی در مشهد دوبی برقراری جلسات متعدد می‌غرد و از ظلم و ستم و تباهی می‌گوید و سرانجام کارش به حزب توده می‌کشد؛ مثل آل‌احمد و احمد شکرانی و

# هوی شیرازی

کیانوری و دیگران.

در سال ۱۳۲۴ مقارن تشکیل فرقه‌ی دمکرات در آذربایجان، از حزب توده کناره می‌گیرد، اما رشته‌ی الفت خود را با اردشیر آوانسیان و طبری و نوشین نمی‌گسلد. فعالیت‌های مطبوعاتی‌اش از سال ۱۳۲۲ آغاز می‌شود. عمده‌ی فعالیت‌های مطبوعاتی او عبارت است از سردبیری روزنامه‌ی نبرد (از ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۵)، انتشار روزنامه‌ی افق در سال ۱۳۲۴، سردبیری روزنامه‌ی آتشبار در سال ۱۳۲۶ و ادامه‌ی سردبیری در سال ۱۳۳۲.

یکی از نقاط عطف زندگی انجوی، آشنایی او با صادق هدایت است (۱۳۱۸) که به دوستی عمیق و ماندگار تبدیل می‌شود. آشنایی با صادق هدایت در برگزیدن راه آینده، و تحقیقات وی اثر تعیین‌کننده دارد. او که اکنون جوانی هجده‌بیست ساله است با ورود به محافل روشنفکری و کافه‌نشینان با افرادی بزرگ‌تر از خود همچون صادق چوبک، حسن قائمیان، پرویز داریوش، دکتر خانلری، رحمت الهی و... نشست و برخاست می‌کند.

در این سال‌ها که جوانی تند و تیز و چالاک‌پوی است و از چشمان نکته‌بین و پر نفوذش بارقه‌های هوشمندی آشکار، طبعی تند دارد و با تندروان هم‌آواز است. شاید هم از این روی است که «توپ مروارید» هدایت را به‌طور متناوب در مجله‌ی «آتشبار» چاپ می‌کند.

یک‌بار هم در سال ۱۳۲۵ به شوق دیدار هدایت به سوئیس و بعد به پاریس می‌رود. او اکنون از افراد بسیار نزدیک هدایت بود. هدایت او را «سید ریش» و برادرش را «سید سبیل» خطاب می‌کند. هیچ‌گاه تفاوت طبقاتی نتوانست این دو دوست را از هم جدا کند.

انجوی معتقد بود آن اشراف‌زاده (هدایت) از من بچه‌آخوند، خاکی‌تر است. انجوی با همه خوی پرخاشگرانه و تندی که داشت، یک پارچه شیفته و عاشق هدایت بود. هر کجا صحبت از صادق‌خان به میان می‌آید، آرام می‌شود و به آرامی سخن می‌گوید؛ یعنی در مقابل نام او تسلیم مطلق است.

انجوی بر اثر فعالیت‌های مطبوعاتی و سخنرانی‌های تند و تیزش در تهران و شهرهای دیگر تحت تعقیب قرار می‌گرفت و سرانجام پس از توقیف آتشبار (۲۹ تیر ۱۳۳۳) با شصت و یک تن دیگر چون کریم کشاورز، احسانی، دکتر صادق پیروز به جزیره‌ی خارک تبعید شد. هوای ناسازگار و مردی جزیره سخت تن و جان او را خست و کاست، جز خارک، در زندان‌های فلک‌الافلاک و قصر نیز زندانی شد. در زندان سخنان گرم و کلاس‌هایی که برای زندانیان می‌گذارد، موجب تسلی زندانیان می‌گردد. زندانیان او را به خاطر نقل‌ها و خاطره‌ها و قصه‌ها و لطیفه‌هایی که دارد، دوست دارند.

پس از رهایی از بند تبعید به هوشیاری درمی‌یابد که زمان فعالیت‌های سیاسی سرآمده است؛ پس به حوزه‌ی تحقیق و پژوهش و نویسندگی و کارهای ذوقی می‌پردازد. یکسره سیاست را به کناری می‌نهد و دو راه را پیش می‌گیرد: حافظ و فرهنگ مردم.

در دوران خلوت و سکوت تماماً به پژوهش در حوزه‌ی فرهنگ مردم روی

می‌آورد. بی‌شک صادق هدایت بنیان‌گذار و شناسنده‌ی فرهنگ مردم در ایران است، امّا پس از هدایت، انجوی مقام برتر دارد و به‌نوعی ادامه‌دهنده‌ی راه او است.

انجوی با استفاده از برنامه‌ی رادیویی توانست مردم را بر سر شوق و ذوق آورد و با اراده‌ای وصف‌ناپذیر و با دانش عمیق و جاذبه‌ی روحی و نفس گیرای خود، مجموعه‌ای عظیم را پدید آورد و با این کار جز آن‌که این رشته را پایه‌گذاری کرد، عشق و ایمان بی‌انتهای خود به فرهنگ و عقاید و آداب و سنن ایران را به‌خوبی نشان داد. پژوهش‌های او در مرکز فرهنگ مردم، اساس کار بسیاری از مستشرقین قرار گرفت، از جمله کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی»[۲] نوشته‌ی اولریش مارزلف محقق آلمانی که طبقه‌بندی خود را براساس قصه‌های انجوی انجام داد.

برنامه‌ی فرهنگ مردم که از اوایل سال ۱۳۴۰ بنیان گذاشته شد، در ابتدا ماهی یک‌بار، بعدها دو هفته یک‌بار و سپس هر هفته به مدت نیم ساعت از رادیو پخش می‌شد و به‌طور مداوم تا سال ۱۳۵۷ ادامه داشت. این برنامه منجر به تأسیس «مرکز فرهنگ مردم» گردید. انجوی توانست اسناد و مدارک فراوانی درباره‌ی سنت‌ها، آداب و رسوم، ادبیات شفاهی و جشن‌های روستاها و شهرها گرد آورد. روش وی، روش مکاتبه بود. وی از طریق اعلان‌های رادیویی و مطبوعاتی و با هدایت و توجیه‌دهی مردم، از آنان خواست تا مطالب خود را برای وی بفرستند. او حالا بیش از دو هزار همکار افتخاری دارد که در اقصی نقاط کشور به جمع‌آوری فولکلور مشغول هستند.

انجوی ۹۳ پرونده‌ی موضوعی و ۱۳۸۷۰۰ برگ مدرک و ۲۵۰۰ نوار صوتی فراهم آورد و این همه جز به پایمردی و پیگیری و دل‌بستگی انجوی به فرهنگ غنی ایران نبود. در کنار بانک اطلاعات فرهنگ مردم، موزه‌ای هم از هدایای مردم که به «انجوا» تقدیم می‌شد، گرد آمد: از اسفند، قالیچه، ترمه، چادر و چاقچور، دوک، نمونه‌ی پوشش‌ها، سندها، قباله‌ها، عقدنامه‌ها، موسیقی مقامی و منطقه‌ای و...

سال‌های پس از انقلاب اسلامی، یک‌سره منزل‌نشین شد و عملاً نتوانست از گردآورده‌های خود به شکلی بنیادی استفاده کند. در این سال‌ها به حافظ خلوت‌نشین روی آورد و تصمیم گرفت تصحیحی تازه و نو از حافظ ارائه دهد.

این دیوان که ابتدا در سال ۱۳۴۵ چاپ شد، حاصل مقابله‌ای مفصل و مبسوط به انضمام حواشی و تکمله و کشف‌الابیات و کشف‌الغات و تقریظ جامعی از علی دشتی در بر دارد.

جز این ارائه‌ی دورنمایی از عصر حافظ و نشان دادن چهره‌ای واقعی از حافظ، تصحیح انتقادی و نقادانه و توضیح مشکلات دیوان از ویژگی‌های این چاپ است. روش مختار او مبتنی بر سلیقه و پسند خاطر و ذوق ادبی و خوش‌آمد طبع است. او مدخلیت ذوق سلیم را در تصحیح بر نسخه‌یابی و نیعت از اقدم نسخ ترجیح می‌داد.

انجوی در سال‌های آخر عمر با جمعی از حافظ‌پژوهان با ذوق (اصحاب سه‌شنبه) به تصحیح دیوان حافظ دست زد که چشم به راه چاپ این تصحیح جمعی هستیم.

در کنار حافظ‌پژوهی، شیفته‌ی شاهنامه بود. درباره‌ی فردوسی و شاهنامه سه جلد کتاب نفیس نوشت که پیوندی با فرهنگ مردم داشت: یکی مردم و فردوسی در سال ۱۳۵۵ شامل مجموعه‌ای از قصه‌های عامیانه درباره‌ی فردوسی است که نشان از عمق نفوذ شخصیت حکیم توس در میان توده دارد.

دوّم کتاب مردم و شاهنامه که اختصاص دارد به داستان‌هایی از ذهن و زبان عوام درباره‌ی قهرمانان شاهنامه و جلد سوّم «مردم و قهرمانان شاهنامه» نام دارد که شامل دو بخش است: اوّل افسانه‌ها و روایت‌های مربوط به قهرمانان شاهنامه از زبان مردم، دوّم روایتی از شاهنامه به نقل از طومار نقّالان

سفینه‌ی غزل (۱۳۵۶) او نیز مجموعه‌ای بزرگ از غزلیّات شعرای مختلف از گذشته تا امروز است که با مقدّمه‌ی محسن هشترودی مکرّر چاپ شد و قبول عام یافت.

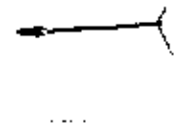
مکتب شمس او نیز گزیده‌ای است از غزلیّات شمس که در سال ۱۳۳۷ روانه‌ی بازار گردید.

در زمینه‌ی فرهنگ مردم، علاوه بر راه‌اندازی مرکز مردم‌شناسی و برنامه‌های رادیویی پیش گفته، چندین کتاب به ثمر رساند؛ از جمله:

قصه‌های ایرانی (۲ جلد) که یازده سال برای جمع‌آوری آن صرف وقت کرد. این قصه‌ها که مصوّرند، دربردارنده‌ی روایت‌های گوناگون با حفظ اصالت و امانت و ذکر راویان و مشخّصات آن‌ها است. چهل و یک قصّه با سی و پنج روایت مجموع محتوای کتاب را تشکیل می‌دهد.

فهرست‌های متنوّع کتاب نیز راهنمای خواننده است. این کتاب مشوق تعدادی شماری از محققان برای جمع‌آوری و نشر قصه‌های عامیانه گردید.

تمثیل و مثل که حاوی ریشه‌یابی ۱۲۵ ضرب‌المثل و اصطلاح جاری بین مردم است؛ همراه با ذکر روایات گوناگون آن از شهرهای مختلف؛ نکته‌ای که از این کتاب می‌توان دریافت این است که صورت اصیل



برخی از مثل‌ها در سرزمین‌هایی یافت می‌شود که ریشه‌ای در تاریخ کهن اجتماعی ایران دارند؛ مثل خراسان، فارس، آذربایجان و...

**جشن‌ها و معتقدات زمستانی** (۲ جلد) دربردارنده‌ی قسمتی از آداب و رسوم زمستانی و حاوی آداب و رسوم مردم نقاط مختلف کشور است؛ آدابی که اغلب آن‌ها به فراموشی سپرده شده و در این کتاب برای همیشه محفوظ مانده است.

آخرین کتاب او در حوزه‌ی فرهنگ مردم «**گلدوری و نظری بر فرهنگ مردم**» نام دارد. محتوای کتاب را عمدتاً معنی و سابقه‌ی فولکور در ایران و جهان، ادب شفاهی و زبان‌آموزی کودک، طرح کلّی کاوش در فرهنگ مردم یک آبادی؛ گلدوری و نظری در فرهنگ مردم آذربایجان و کردستان تشکیل می‌دهد.

تأکید عمده‌ی مؤلّف در این اثر دفاع از هویّت فرهنگی، ملّی و دینی ایرانیان است؛ چنان‌که در مقدمه‌ی آن می‌خوانیم:

«دریغا که فرداها آمدند و گذشتند و بانگ دهل به گوش ما نرسید... اینک که ماهواره‌ی غربیان در راه و ره‌آورد آن به‌روشنی متزلزل ساختن مواضع فرهنگی ماست، تازه به‌هوش آمده‌ایم و نیم‌بیدار گشته‌ایم...»[۴] جزء آثار یادشده، باید مجموعه مقالات مختلف و ارزشمند او در مطبوعات را نیز بدان افزود بخش عمده‌ی کار برگه‌های استاد بالغ بر چهارصد هزار نیز هنوز چاپ نشده است.

بخشی از آثار او را محقق و ایران‌شناس نامدار روسی کمیساروف به زبان روسی ترجمه کرده است. انجوی گروهی را نیز با عنوان دستیاران و همکاران خود تربیت کرد که اکنون از فعّالان فرهنگ مردم هستند.[۵]

امّا روزهای آخر زندگی استاد: درست در نزدیکی هفتاد سالگی «هفتاد، افتاد» کارش از ریه به بیمارستان کشید. دو سه ماهی بعد دوباره کار حافظ را تمام کرد. حالا تکیده‌شده، چنان که عصایی، ولی همچنان در تک‌وتاز است. تند و باغیرت... شهریورماه دوباره بیمارستان، در همان اتاقی که دوسال پیش دکتر خانلری بود. دوستان به فال‌نیک نمی‌گیرند. اتاقی دیگر. می‌خندد که «هفتاد. افتاد.»[۶]

و سرانجام در غروب ۲۵ شهریور ۱۳۷۲ جان می‌دهد و خیل مشتاقان را سوگوار می‌کند. او را در ابن‌بابویه به خاک می‌سپارند.

دریغ از مرگ چنین استادی که مرگ چون او یی نه کاریست خُرد؛ امّا چه باید کرد که همه عابر این کوچه‌ی پرپیچ‌وخم و صدافسوس که طیّ ۱۵ سال تا هنگام مرگ وی به جای تجلیل و استفاده از وجود قیمتی این بزرگ‌مرد فرهنگ ایران، یکباره با بی‌مهری از صحنه کنار گذارده می‌شود و تمام دستاوردهای سالیان دراز او به دست فراموشی و به انبارهای پر موش سپرده می‌شود و بی‌جانیست سخن دکتر زریاب در حق او: «روزی که دشمنی‌ها بدل به دوستی‌ها شود و رحمت جای شلّت را بگیرد و عشق بر کینه و بغض غالب شود و افراط و تفریط جای خود را به عدلی که مذهب واقعی و اصل اساسی مذهب تشیّع است بدهد، همان روزی خواهد بود که عمل سید ابوالقاسم انجوی شیرازی با تمام محسنات و مزایای آن ظاهر شود و همان وقت است که مردم‌شناسان و اصحاب فولکلور و دوستداران فرهنگ عامّه در اهمیّت کار او و مقالات و کتاب‌ها خواهند نوشت و مجسّمه‌ی او را بر در موزه‌ی مردم‌شناسی به عنوان «پدر فرهنگ عامّه» نصب خواهند کرد.»[۷]

از خدمات فرهنگی و ادبی وی که بگذریم آن‌چه دلنشین‌تر است خلقیّات اوست که از او چهره‌ای دوست‌داشتنی و شخصیّتی نمونه ساخته است.

صفای عقیده، انسان‌دوستی، محضر گرم و محفل‌آرایی، برخوردهای صمیمی و توأم با صداقت، خدمت به مردم و دوستان و خویشان او زبانزد همگان بود و در یک کلام سیّدی ساده و بی‌ریب و ریا بود. این همه را می‌شد از زنگ صدایش فهمید. قدوت جاذبه و شخصیّت خاص او همه را به سوی خود می‌کشاند. دوستان در وقت شادی و ایّام حزن به دیدارش می‌شتافتند.

حافظه‌ای سرشار داشت. نقل‌هایش بسیار شنیدنی بود. به زبان فارسی و حفظ آن علاقه داشت. پاکیزه‌گو و پاکیزه‌نویس بود. با شنیدن «مرسی» از کوره درمی‌رفت. معتقد بود کلمات جان دارند. اگر آن‌ها را اشتباه استفاده کنیم، کلمه را کشته‌ایم. پیش از آن‌که به سؤالات پاسخ دهد، کاربردهای نادرست را اصلاح می‌کرد... «آقا این گاهاً آزارم می‌دهد. غلط است. کلمه‌ی ناب فارسی را با تنوین عربی به هم دوخته‌ای!؟»

در طیّ عمرش هرگز جز به عظمت و سعادت ایران و فرهنگ ایرانی نیندیشید. مالی نیندوخت و بخش زیادی از دو خانه‌ی محلّ زندگیش پر بود از فیش‌ها و کتاب‌هایش.

حق‌گذار و بامعرفت بود. پاس دوستی همه را نگه می‌داشت. هرکس در هرکجا درمی‌ماند، به خانه‌ی او پناه می‌آورد.

هرگز ازدواج نکرد و فرزندی نداشت، امّا عیالوار بود. فرزندان تنها خواهرش را به ثمر رساند. در تربیت فرزندان خواهر و نوه‌ی خواهری‌اش از هیچ کمکی روی‌گردان نبود.

مردی بود آزاده، بدون پیرایه، ساده و بی‌تکلّف، زودجوش و خوش‌برخورد و رفیق‌دوست، مهربان و بی‌کینه و باگذشت. با دوستان دوست حقیقی بود، تلفن می‌زد، حال می‌پرسید، سراغ می‌پرسید، می‌گفت و می‌خندید و می‌خنداند. عصرهای جمعه

روز دیدار با دوستان و آشنایان بود. پای سماورش منتظر می‌ماند تا دوستانش یکی‌یکی سر برسند.

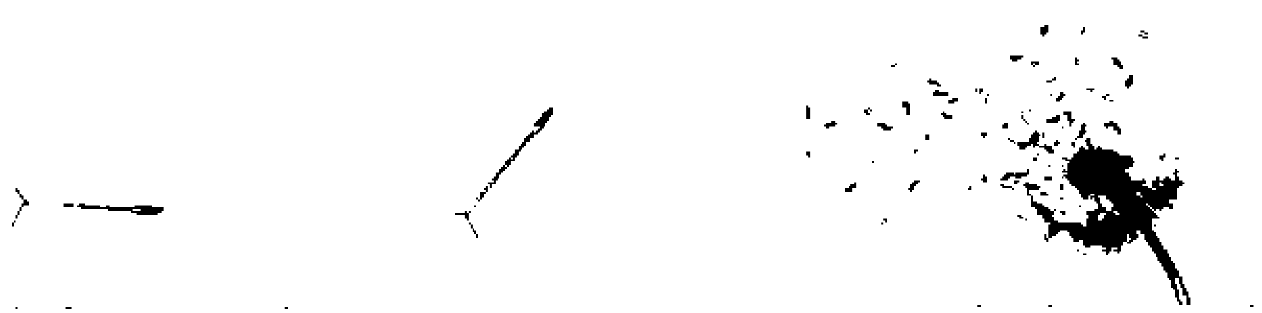
در مشورت‌ها، بسیار دقیق و صدیق و امین بود. نظریات و راهنمایی‌هایش روشن، قاطع و صریح بود و اگر لازم می‌شد خود به حل مشکل اقدام می‌کرد.

او خود را جزئی از مردم می‌دانست و به کسانی که به او استاد خطاب می‌کردند، عتاب می‌کرد که «نکنید آقا» با این عنوان مردم از من دور می‌شوند».

به تمام معنی مردم‌دار و مردم‌دوست و مردم‌شناس و اجتماعی بود. خانه‌اش ساده و باصفا و کوچک بود، با حوضی کوچک در وسط و اتاق‌هایی در اطراف. مدیریتی ستودنی داشت، چنان که در برنامه‌ی فرهنگ مردم همکاران و دستیاران خود را به خوبی سازمان‌دهی می‌کرد و علت توفیق برنامه‌ی فرهنگ مردم در رادیو نیز همین درایت و مدیریت او بود والاّ قبل و بعد او نیز چنین برنامه‌هایی از رادیو پخش می‌شد و می‌شود.

## فهرست مقالات انجوی[۲]

- علت وجودی استشراق و مستشرقین، نگین، ش ۸۵، خرداد ۱۳۵۱، ص ۵ـ ۸.
- روش گردآوری فرهنگ مردم، نخستین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، ۳ (۱۳۵۴)، ص ۴۱۱ـ۴۲۸.
- باید شاهنامه‌خوانی را احرمت گذاشت. نبشاها، ش ۲۶۸ (۱۲ تیر ۱۳۵۵) ۲۶ـ ۲۸.
- رابطه‌ی مذهب با ملیت، شاهنامه‌شناسی، ۱ (۱۳۵۷)، ص ۲۳ـ۳۷.
- نمونه‌ای از نفوذ شاهنامه در مردم. شاهنامه‌ی فردوسی حماسه‌ی جهانی، تهران ۱۳۵۶، ص ۵۷ـ ۸۳.
- دشواری‌های تصحیح دیوان حافظ، نگین، ش ۸۷ (مرداد ۱۳۵۱)، ۱۰ـ۱۲ و ۵۲.
- متون قرن هشتم و تصحیح دیوان حافظ، حافظ شیراز، ۱۳۵۲، ص ۷۸ـ ۱۰۰.
- اشارات و ایضاحات (درباره‌ی صادق هدایت) نگین، ش ۸۴ (اردیبهشت ۱۳۵۱)، ۲۲ـ ۲۶.
- اشارات و ایضاحات، مجموعه گفتارها، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۹۱ـ ۲۰۳.
- فولکلور، سخنرانی در دانشگاه شیراز، یادنامه‌ی سید ابوالقاسم انجوی، ص ۳۹۱.
- فرهنگ مردم، مقدمه‌ی کتاب ریشه‌های تاریخی امثال و حکم مؤلف مهدی پرتوی آملی.
- موسیقی‌های محلّی و وحدت قومی، فصل‌نامه‌ی موسیقی مقامی، ش ۲، تابستان ۷۷.
- آدمی جلوه‌ی حق، کلک، خرداد ۱۳۶۹
- فضل و مقام انسانی دکتر یوسفی، یادنامه ص ۴۹۸، کلک ۱۳۶۹.
- دکتر محمد کوثری، یادنامه، ص ۵۰۳.
- محیط ادب، مصاحبه با بی. بی. سی درباره‌ی محیط طباطبایی، کلک ۱۳۷۱.
- نیکلسون و کمیساروف دو ایران‌شناس منزه، تیر ۱۳۷۱، یادنامه ص ۵۲۵/ کلک، تیر ۱۳۷۱.
- اضافات نیرنگستان، یادنامه، ص ۵۲۷.
- حدیث کتاب فروشان، ۱۳۶۳، یادنامه، ص ۵۴۵.
- نوروز در خارک، کلک، آدینه، اسفند ۱۳۶۹.
- فرهنگ عوام از جنگل مولا تا نیرنگستان صادق هدایت، نگین، ش ۷۴ (۱۳۵۰) ۱۹ـ ۲۳.
- فرهنگ مردم راهنمای کتاب ۱۴ (۱۳۴۹) ۶۵۲ـ۶۶۲.
- فولکلور، خرد و کوشش، ۲ (۱۳۴۹) ۶۵۲ـ۶۶۲.
- هر ملّتی با زیستن به شکل خودش می‌تواند قائم به ذات باشد، مصاحبه با ادبستان
- عین‌القضاه کیست؟، کاوش، اسفندماه ۱۳۳۹.
- حافظ، تصوّف، حافظ شناسی، نگین ش ۱۲، اردیبهشت ۱۳۴۵.
- فتوّت مکتب عوامانه.
- گفت‌وگویی درباره‌ی تصحیح دیوان حافظ، امید ایران، ش ۶۵۴، ۱۳۴۵/۱۲/۱.
- یک تحقیق ادبی و این همه هیاهو، فردوسی ش ۸۰۵، ۱۳۴۵/۱۲/۸.
- فرهنگ مردم یا فرهنگ عامیانه، فردوسی، ۱۳۴۷/۱/۱۲.
- آداب و رسوم سیزده فروردین در ایران، فردوسی، ش ۸۵۵، ۱۹ فروردین ۱۳۴۷.
- من به خاطر نجات فولکور ایران از مردم دعوت عام می‌کنم، سپید و سیاه، آبان ۱۳۴۷.
- تاریخ ایران در آینه‌ی فرهنگ مردم، اطلاعات، پنج‌شنبه ۱۳۵۰/۴/۳۱.
- شعر حافظ را شیرازی‌ها بهتر می‌فهمند، اطلاعات، ش ۱۳۶۸۹، دی‌ماه ۱۳۵۰.
- زن ایرانی لایق آزادی است، کیهان، ش ۸۸۹۰، ۸ اسفند ماه ۱۳۵۱.
- جوان قربانی تجدد دروغین، اطلاعات، ش ۶۰، ۱۳۸، ۱۷ مرداد ماه ۱۳۵۱.
- ادب فارسی متولّی نمی‌خواهد، اطلاعات، ۲۰ مرداد، ۱۳۵۲.
- داستان جنبشی بزرگ از دوره‌ی دبستان تا امروز، تماشا، ۳۰۲، ۱۳۵۳/۱/۲۱.



- بزرگداشت خاطره‌ی آراسته‌ی خدای خانه شیراز، تیرماه ۱۳۵۷.
- آزادی لازمه‌ی رشد هنر و اندیشه است، رستاخیز، ش ۹۶۳، ۱۳۵۷/۴/۲۲.
- با جمعی از اهل حافظ، آدینه، تیر ۱۳۶۷.
- تاریخ نبود که حافظ بود، آدینه، نوروز ۱۳۶۹.
- گوش داشتن، کلک، فروردین ۱۳۷۰.
- مایه‌ی وحشت، پریشانی و حیرت بر شهر، آدینه، ش ۶۱، مرداد ۱۳۷۰.
- نمونه‌ی خوبان قدیم، کلک، ۱۳۷۰.
- مقیم کوی بحث و کتاب، دنیای سخن، تیر و مرداد و شهریور ۱۳۷۱.
- اگر پول داری، یادنامه دکتر یوسفی.
- نوروز و جشن‌های ایرانی، دنیای سخن، ۱۳۷۱.
- نوروز و گرانی کتاب، آدینه، فروردین ۱۳۷۱.
- شاهنامه شناسنامه‌ی ملّت ایرانی است، آدینه، دی ۱۳۶۹.
- فرهنگ مردم کشتلوس، تحقیقی در خور تحسین، جان عاریت ص ۴۷۱.
- مقدّمه‌ای بر دو قصیده، نگین، شماره ده، اسفند ۱۳۴۴.
- با اخوان در زندان، باغ بی برگی.
- مولانا در استنباط شمس، اطلاعات، ش ۹، ۱۳۸۵، ۱۵ مرداد ۱۳۵۱.

**منابع و مآخذ**

[illegible] مقاله از کتاب یادنامه‌ی [illegible] انجوی شیراز (با کوشش [illegible] عطیه [illegible] کسایی [illegible] آن‌ها (بی دگ [illegible]) [illegible] است.

☐ [illegible] انجوی [illegible]

☐ بهتود، منصور، این کتیبه‌ی بر عرض شیرازی، [illegible]

☐ بهنود، مسعود، سفری به ملکوت.

☐ برآبادی، محمود، مردی با نگاهی نافذ.

☐ برهام، مهدی، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی زندگی‌اش شیراز.

☐ تابش، فضل‌الله، ۲۴ سال دوستی و [illegible]

☐ [illegible]

☐ [illegible] حافظ انجوی.

☐ جهانگیری، کیکاوس، انجوی گنجینه‌ی فرهنگ مردم.

☐ جمشیدی، اسماعیل، خاطراتی از خاطرات.

☐ درودیان، ولی‌الله، گذری و نظری.

☐ درودیان، ولی‌الله، رمضان در فرهنگ مردم.

☐ ذاکری، غلامحسین، سنگ صبور ما رفت.

☐ رحمانی، روشن، او رفت و قصّه‌اش ماند.

☐ رستگار فسایی، منصور، انجوی مردی از دیار خاطره‌های بیکران.

☐ زرین‌الامینی، محمدجواد، انجوی [illegible] فرهنگ مردم.

☐ [illegible]

☐ [illegible] خیرت [illegible]

☐ [illegible] به [illegible] دوستی [illegible] گذشته.

☐ صیرفی، مژگان، یاد آن مهربان.

☐ زریاب خویی، دکتر عباس، انجوی شیرازی پرچمدار فرهنگ ملّی ایران.

☐ صداقت کیش، جمشید، نخستین دیدار، آخرین تلاش

☐ صداقت پیشه، مهین، جان عاریت (مجموعه مقالات انجوی)، تهران، فرزان، روز چاپ اول ۱۳۸۱.

☐ عنایت، دکتر محمود، به یاد شهید ابوالقاسم انجوی شیرازی.

☐ فیروزکوهی، امیری، حافظ انجوی و مقدّمه‌ی دلی دشتی.

☐ فقیری، ابوالقاسم، به نام آن که گل را رنگ و بو داد.

☐ قربانی، کبری، به یاد بابا، به یاد بابای تمام بچه‌های ایران.

☐ کاووسی، هوشنگ، شعله اندیشه‌ای که خاموش شد.

☐ گلبن، محمد، انجوی و یادنامه صادق هدایت.

☐ کیسماروف، پروفسور، گنجینه‌ی فرهنگ مردم، مجله‌ی اقوام آسیا و آفریقا، ش ۳، سال ۱۳۷۵، انستیتو شرق شناسی.

☐ کیسماروف، پروفسور، فقیه‌تر بزرگ.

☐ [illegible] فرهنگ مردم.

☐ [illegible] انجوی شیرازی.

☐ [illegible] گفت و گو با انجوی شیرازی، ادبستان، ش ۴۶، مهر ۱۳۷۲.

☐ نوح، نصرت‌الله، انجوی معلّم مهربان و فروتن.

☐ نیاورانی، اسماعیل، یادی از خاطره‌ها.

☐ وکیلیان، احمد، انجوی گردآورنده‌ی خانواده‌های ایرانی.

☐ وکیلیان، احمد، استاد انجوی و فرهنگ مردم.

☐ ورجاوند، پرویز، یاد انجوی شیرازی.

☐ وزل، علیرضا، هنگام فراغ است.

☐ هروی، حسنعلی، نگاهی به حافظ تصحیح انجوی.

☐ همایونی، صادق، بدرقه‌ی آخر.

☐ همایونی، صادق، خطابه در یاد بود انجوی شیرازی.

**یادداشت ها**

۱ـ اینجو، انجو، انجوی به تلفظ مغولی از دوره‌های ایلخانان به معنی املاک خالصه متعلق به خانواده‌ی سلطنتی است و اینجوی یعنی کسی که کارش رسیدگی به املاک خالصه است. سید جلیل انجوی در دوران پهلوی و غوغای حبیبی خراسان هم چون پهلوی در منظری عقب [illegible] [illegible] در جشن ازدواج [illegible] به دلیل داشتن سبیل نوشت به انجوی سبیل یا سید سبیل مشهور شده بود. وی در بهمن ۱۳۵۸ بر اثر سکته‌ی قلبی درگذشت.

۲ـ ر.ک. خاطرات اردشیر آوانسیان، به کوشش علی دهباشی تهران ۱۳۷۷، انتشارات شهاب ثاقب.

۳ـ این کتاب با عنوان طبقه بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهانداری در انتشارات سروش چاپ شده است.

۴ـ این گروه عبارت بودند از: نصرالله یگانه، احمد وکیلیان، مهدی شکرریز، حسن پناهیان، ولی‌الله درودیان، محمود ظریفیان، مجید حبیبیان، صادق همایونی.

۵ـ گذری و نظری در فرهنگ مردم، چاپ اسپرک، مقدّمه ص ۵.

۶ـ برگرفته از نوشته‌ی مسعود بهنود با عنوان

۷ـ انجوی پرچمدار فرهنگ ملّی ایران، یادنامه ص ۱۷.

۸ـ تمامی این مقالات در کتاب جان عاریت چاپ شده است.

# گزارشی از اصوات در دیوان شمس

نویسنده‌ی مقاله آقای هادی طارمبلر (۱۳۴۶ ـ طارم سفلی ـ قزوین) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی است که از پایان‌نامه‌ی خود با عنوان موسیقی در کلیات شمس در سال ۷۶ دفاع کرد. اکنون در مراکز تربیت معلّم و پیام نور و دبیرستان‌های قزوین تدریس می‌کند. وی ۱۷ سال سابقه‌ی تدریس دارد و از خوش‌نویسان بنام قزوین است و با موسیقی نیز آشنایی دارد.

◆ هادی طارمبلر ـ قزوین

**چکیده**

وجود نوعی موسیقی در غزلیات شمس باعث زیباتر شدن این غزلیات گشته است. موسیقی درونی غزلیات شمس سماع‌آور و شادی‌بخش است؛ این موسیقی در هماهنگی و همراهی وزن و آهنگ با بسیاری از نام آواها به‌وجود می‌آید. نام آواها در دیوان شمس به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

الف) اصواتی که منشأ انسانی دارند؛ مانند آوه، آه و...

ب) تن تن‌ها و نواهای موسیقی مثل ترنگ، ترنگاترنگ و...

ج) اصواتی که از اشیا برمی‌خیزند؛ مثل چاقاچاق، چک‌چک...

د) اصوات جانوران مثل بقربقو، بق‌بق و...

**کلید واژه‌ها**

موسیقی شعر، اصوات، ایقاع، ریتم، دیوان شمس

ای مطرب خوش نَفَسا تو قی قی و من قوقو
تو حَقْ حَقْ و من حَقْ‌حَقْ، تو هی هی و من هوهو[1]

یکی از نکات مهم و قابل توجه در دیوان غزلیات حضرت مولانا جلال‌الدین، وجود نوعی موسیقی است که از اصوات و آواها حاصل می‌شود. در این نوع موسیقی که شاید بتوان نام با عنوان «موسیقی اصوات» بر آن نهاد، «لفظ» در ایجاد هم‌آهنگی و خوش‌نوایی کلمه‌ها، دخالت و تأثیر بسیاری دارد. در نظر مولانای عاشق حرکت و جنبش و پویایی، آواها و اصوات و موسیقی حاصل از تکرار آن‌ها، بی‌گمان از جهت بخشیدن به «معنی» نقش به‌سزایی داشته و بیانگر روح موسیقایی و پُر جنبش اوست و بدین‌سان آواها و اصوات، سهم زیادی در باروری موسیقی دیوان شمس دارد.

از برای نشان دادن تغییر درونی مولانا که حاصل شنیدن صوت و صدای طبیعی است، بی‌تردید حکایت «افلاکی» در «مناقب العارفین» می‌تواند گواهی بر این مدّعا باشد که؛ شنیدن «طقطق» چکش صلاح‌الدین زرکوب بوده که او را با عالم وجد و سماع و چرخش و پای‌کوبی آشنا ساخته است.[2] وی با علم به این که اصوات و تکرار آن در زبان، خود به خود باعث ایجاد موسیقی در کلام می‌شود، در برخی ابیات واژه‌هایی را زمزمه می‌کند. گاه برای همراهی و هماهنگی با وزن و آهنگ شعر خود با افاعیل عروضی هم‌نوا می‌شود یا از اَتانین (تن‌تن‌ها در عروض) برای هماوایی مَدد می‌گیرد و زمانی، اسم صوتی از سازی یا پرنده‌ای را بر زبان جاری می‌سازد.

این «خوب شنیدن» اصوات طبیعی، رویایگر آن است که روح لطیفش از طبیعت گسسته نشده و هماهنگی و ارتباط خود را از دست نداده است. از این‌رو اصواتی را که او در دیوان شمس و مثنوی به‌کار برده است، در هیچ اثر دیگری بدان اندازه گسترده نمی‌توان یافت. این اصوات گاه به صورت اسم صوت‌اند؛ مانند «طاق و طَرَنب»، گاه از آن صداها، اسم ساخته مانند «جقجقه» و گاه مصدر ساخته است مانند «ترنگیدن و طرنیدن» و زمانی نیز یک صوت به چند صورت مختلف ذکر شده، مانند بانگ سگ که به صورت‌های «عوعو، وع‌وع و بَقبَق» به کار رفته است. در پاره‌ای ابیات، خود کلمه‌ها و تلفظ آن‌ها، صوت و صدا و انعکاسی در خود دارند مانند واژه‌های «کوه، گنبد، غُلغله، فریاد و...» که خواندن این گونه ابیات برای شنونده، گویی خود به خود صدایی را از دوردست‌ها به گوش می‌رساند. به‌ویژه که کلمه‌هایی مثل «گنبد و کوه» رمز انعکاس صوت نیز می‌باشد و این همه صوت و آوا و نوا که می‌شنویم، به گفته‌ی خودش:

بانگ گردش‌های چرخ است این که خَلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق[3]

بسیاری از اصوات برگرفته از نغمه‌ی مرغان خوش‌الحان است. به همین مناسبت، الحانی را که در کُتب موسیقی به برخی پرندگان نسبت می‌دهند، حکایتگر تقلید از اصوات در طبیعت می‌دانند؛ مانند «نوای چکاوک»، «نغمه‌ی عنقا»، «دَم دُراج»، «ضرب فاخته»، «دَم قُمری» و «پرده‌ی بلبل» که در کتب موسیقی قدیم بدان‌ها اشاره شده است.[4]

بس کن ابرا بلبل عشقش نواها می‌زند
پیش بلبل چه محل باشد «دَم دُراج» را

... (صوت ...)
... شه هندوی بنگی را، ای مایه شنگی را
... آن خسرو رنگی را: کاره حشری را
(۱۹۸۰۷/۱۵۶/۴)

... به مرغ خوش‌خبر، چو خطیب فوق‌منبر
... ثنا و حمد دادار، بگرفته خوش‌نوایی
(۳۰۳۰۸/۱۲۲/۶)

آن‌چه در پی می‌آید، گزارش گونه‌ای است از کاربرد آن همه اصوات مختلف که در این دیوان جمع آمده است.

**الف) اصواتی که منشأ انسانی دارند**

آوه (صوت تأسف و حسرت)
در خمار چشم مستش چشم‌ها روشن کنید
وز برای چشم بد را، ناله و آوه کنید
(۷۸۹۲/۱۲۳/۲)

آه (صوتی برای اظهار نفرت)
از جا به بی جا آمده، آه رفته هیها آمده
بی‌دست و بی‌پا آمده چون ماه خوش خرمن شده
(۲۲۲۲۰/۱۰۲/۵)

بَخ بَخ (صوت تحسین مثل به‌به)
ای درد کهن گشته، بَخ بَخ که شفا آمد
وی قفل فرو بسته، بگشا که کلید آمد
(۶۵۸۰/۵۶/۴)

خَرخَر
در رو فتاد او آن زمان، از ضربت زخم گران
خَرخَر کنان چون صرعیان در غرغره‌ی مرگ و فنا
(۲۲۵/۲۲/۱)

خَه (در مفهوم آفرین و به‌به)
از کف آن هر دو ساقی چشم او و لعل او
هر زمانی می خورید و هر زمانی خَه کنید
(۷۸۹۲/۱۲۳/۲)

دُش و قُش (صدای قیل و قال)
ای بس که از آواز دُش، وامانده‌ام زین راه، من
وی بس که از آواز قُش، گم کرده‌ام خرگاه من
کی وارهانی زین قُشم؟ کی وارهانی زین دُشم
تا در رسم در دولتت، در ماه و خرمن گاه من
(۱۸۹۸۹-۹۰/۲۱۰/۴)

... (صوت ...)
... شه هندوی بنگی را، ای مایه شنگی را
... آن خسرو رنگی را: کاره حشری را
(۱۹۸۰۷/۱۵۶/۴)

عَلالا (بانگ و فریاد و سر و صدا و هیاهو)
خمش کردم سخن کوتاه خوشتر
که این ساعت نمی گُنجَد عَلالا
(۱۱۹۱/۶۱/۱)

عه (صوتی برای اظهار نفرت مانند «آوه» یا «اِه» (امروزی)
ما غم نخوریم، خود که دیده است؟
تو بار کشی و او کند عه
(۲۱۸۹۶/۱۲۲/۵)

قهقهه (صدای بلند خندیدن)
این همه منزل شده از تو ره بی‌رهه
بی‌قدمی رقص بین، بی‌دهنی قهقهه
(۲۵۲۰۰/۱۷۰/۵)

های های (صدایی از روی خوشی و نیز صدای بلند گریستن)
خاموش باش تا صفت خویش، خود کند
کوه های های سرد تو، کوه های های دومت
(۴۶۵۹/۲۵۶/۱)

های و هوی (شور و غوغای اهل طرب)
زین خلق پر شکایت گریان شدم ملول
آن های وهوی و نعره‌ی مستانم آرزوست
(۲۶۲۷)(۲۵۵/۱)

هیاهای (صوتی از شبانان)
کسی تو را و تو کس را به بز نمی گیری
تو از کجا و هیاهای هر شبان زکجا؟
(۲۲۱۵/۱۳۲/۱)

هیهات و هیها (اظهار تأسف و حسرت و نیز فریاد شور و غوغا)
خمش! چندان بنالیدم که تا صد قرن این عالم
درین هیهای من پیچد، بر ین هیهات من گردد
(۵۹۵۹/۲۲/۲)

از جا به بی جا آمده، آمده رفته هیهای آمده
بی‌دست و بی‌پا آمده، چون ماه خوش خرمن شده
(۲۲۲۱۰/۱۰۲/۵)

هی هی (صوتی دیگر از شبانان)
تن زن از هی‌هی شبانانه
پادشاهم، چرا شبان گردم؟

(۱۸۳۸/۷۴/۴)

**ب) «تن‌تن»ها و نواهای موسیقی**

تَرَنگ (آوازی که از زه کمان یا زه و ابریشم و تار ساز برآید)
ز چنگ سخت عجب است آن ترنگ ترنگ
چه‌هاست؟ نعره برآورده کان چه‌هاست؟ چه‌هاست؟

(۵۱۹۷/۲۸۴/۱)

ترنگاترنگ (نوای سازی مانند چنگ)
جز من و ساقی بنماند کسی
چون کند آن چنگ، ترنگاترنگ

(۱۴۰۹۲/۱۴۵/۳)

تَرَنگ و تن‌تن
رباب و چنگ عالم گر بسوزد
بسی چنگی پنهانی است، یارا
ترنگ و تن تننش رفته به گردون
اگرچه ناید آن در گوش صمّا

(۱۳۴۳۴/۷۲/۱)

ترنگیدن (ترنگ برآوردن)
دلم از چنگ غمت گفت چو چنگ
نخروشد، ترنگد چه کند؟

(۸۷۲۷/۱۶۶/۱)

تن‌تن‌ها (صوت معروف برگرفته از وزن عروضی شعر)
آن چنگ نشاط ساز نو بابَد؟
وین گوش حریف «من تنن» گردد؟

(۸۱۱۲/۸۵/۲)

چنگ زن ای زُهره‌ی من تا که برین «تنتن تن»
گوش برین بانگ تَهَم دیده به دیدار روم

(۱۴۸۰۹/۱۸۳/۴)

مطرب جان! بیا بزن «تنتن تن تَنَن تَنَن»
کاین دلِ مست از پگه، یاد نگار می کند

(۹۵۱۰/۱۹۲/۲)

گفت: من نیز تو را بر دف و بربط بزنم
«تنتن تن تنتن تن تنتن تن تنتن»

(۲۱۰۲۹/۲۱۳/۴)

**ج) اصواتی که از اشیا برمی‌خیزند**

چاقاچاق (صدای شکافتن و ترک خوردن چیزی)
بر کوه زد اشراق او، بشنو تو چاقاچاق او
خود کوه مسکین که بود؟ آنجا که شد موسی زبون

(۱۸۷۰۳/۹۵/۴)

چکچک (صدای سوختن آتش)
چکچک و دودش چراست؟ زان که دو رنگی به جاست
چون که شود هیزم او، چکچک نَبُوَد زلاف

(۱۳۷۹۰/۱۲۹/۳)

تَرلَلا (تقلید از اصوات موسیقی مانند تن تنا یا دَم دَدَم)،
تَرالَلایی، ترلایلایی
مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر
خشک چه داند چه بُوَد ترلَلا، ترلَلا

(۱۹۱/۲۱/۱)

ژغژغ (صدای خلخال)
بگویمت که ازین‌ها کیان برون آیند
شنودم از نکشان بانگ ژغژغ خلخال

(۱۴۳۲۲/۱۵۷/۳)

شَرفه (عموماً هر صدایی و خصوصاً صدای پا را گویند)
کاروان شکر از مصر رسید
شَرفه‌ی گام و درا می‌آید

(۸۷۰۵/۱۶۸/۲)

طاق و طُرنُب، طاق و طرنبین (صوت برگرفته از اشیا در معنی مجازی سر و صدای ظاهری حاکی از شکوه و جلال؟)
ای فتح امروز تو را طاق و طرنبی است بیا
باده‌ی خُنب مَلکی، داده‌ی حق عزّوجل

(۱۴۴۸۱/۱۶۱/۴)

دست زنان جمله و گویان به راغ
طاق و طُربنین و طُربنبین و طاق

(۱۳۹۰۶/۱۳۵/۳)

طراق (صدا و آوایی که از شکستن چیزی مانند چوب و استخوان برمی‌آید) و نیز به معنی شکافتن به همراه آواز بلند است. در این معنی، همان «تراک» است که «طرقیدن» و «ترقیدن» و «ترکیدن» مصدر آن است.
این بانگ طراق، چوب ما را
دانیم که از فراق خیزد

(۷۳۲۰/۹۳/۲)

قُم‌قُم (صدای ریختن باده از ظرف مثل قمقمه)
رسید از باده خانه‌ی پُر، به زیر مُشک می اُشتُر
رها کن خواب و خُرّاخُر که قُمقُم بانگ زد قُم‌قُم

(۱۵۲۶۸/۲۰۹/۳)

لکلک، لکلکه (عموماً صدا و بانگ و نوا)

ایا کسی که نخفت و نخفت چشم خوشت
زلکلک جَرَس و بانگ پاسبان، چونی؟

(۳۴۷۸۲/۲۸۰/۶)

لَم‌لَم (صدای دُهُل)

عمه مسیم ای خواجه! به روز عید می‌ماند
دُهل مَست و دُهُل زَن مست و بیخود می‌زند لَم‌لَم

(۱۵۲۵۰/۲۰۸/۳)

## د) اصوات جانوران

بَقبَق (صدای سگ)

مُنکر است و روسیه، ملعون و مردود آبد
از حَسَد همچون سگان از دور بَقبَق می‌زند

(۷۷۶۱/۱۱۶/۲)

بقربقو (نوای کبوتران)

خانهٔ دل باز کبوتر گرفت
مشغله و بقربقو در گرفت

(۵۴۹۱/۲۹۹/۱)

چاغ‌چاغ و چیغ چیغ (صدای موش)

غم چیغ‌چیغ کرد چو در چنگ گربه، موش
گو چیغ‌چیغ می‌کن و گو چاغ‌چاغ‌چاغ

(۱۴۷۱۹/۱۲۵/۳)

خُش خُشت یا خُشت خُشت (صدای حرکت موش یا مار)

بهر طلاق است اَمَل کو چو مار
جَسِ خُطّام است و کند خُشت خُشت

(۵۴۸۹/۲۹۹/۱)

عف عف (صدای شتران)

کس به دراز گردنی بر سر کوه کی رسد؟
ورچه کنند عف‌عفی، غم مخوریم ما ز عَفَ

(۱۳۷۵۱_۵/۷۲۷/۳)

عوعو (صدای سگان)[11]

دوسه عوعو سگانه، نزند ره سواران
چه بَرَد ز شیر شرزه، سگ و گاو کاهدانی

(۳۰۰۴۱/۱۲۹/۴)

کوکو (نوای فاخته)

لک‌لک آن حق شناسد مُلک را لک لک کُنَد
فاخته محجوب باشد، لاجرم کو کو کُنَد

(۷۷۸۸/۱۱۸/۲)

لک‌لک (نوای لکلک)

لکلک بیاید بایَدَک بر قصر عالی چون مَلَک
لک‌لک کنان کالمُلک لک، یا مُستعان یا مُستعان

(۱۸۸۵۴/۱۰۳/۴)

میاو (صدای گربه)

نفس اگر چون گربه گوید که «میاو»
گربه وارش من در این انبان کنم

(۱۷۲۵۸/۲۰/۴)

نَهنَهه (صدای راندن شُتر)

ارواح همچون اُشتران زآواز «سیروا» مستان
همچون عرایی می کند آن اُشتران را نَهنَهی

(۲۵۷۰۳/۱۸۹/۵)

وَع وَع (صدای سگ)[12]

جنس سگانی، وَع وَع کُنانی
می گرد در کو، در خانه نایی

(۳۳۵۴۹/۴۳/۷)

---

**پی‌نوشت:**

۱ـ این بیت، مطلع غزلی است که به نظر شفیعی کدکنی، از غزلیات منسوب به مولاناست. (گزیده‌ی غزلیات شمس، ۵۸۳) در نسخه مصحح مرحوم فروزانفر این غزل نیست.

۲ـ مناقب العارفین، ج ۱، ۲۲۹.

۳ـ مثنوی، دفتر ۴، ب ۷۳۴.

۴ـ در میان انحاء قدیم، لحن‌هایی به پرندگان نسبت داده است. برای نمونه رجوع کنید به «تاریخ موسیقی ایران»، ج ۱، ۱۶۹.

۵ـ اوزاجاغ به دیوان شمس در این لغات بدین ترتیب است. (جلد / صفحه / شماره بیت).

۶ـ قرآن کریم، ۱۴۲/۷.

۷ـ معانی اصوات از فرهنگ دیوان شمس و نیز فرهنگ معین است.

۸ـ در مثنوی به صورت «طاق و طرم» نیز آمده است:

این معانی راست از چرخ نُهُم
بی‌همه طاق و طَرَم، طاق و طرم
(مثنوی، دفتر ۲، ب ۱۱۰۲)

۹ـ البته معنی لُغوی «قُم» نیز مراد است: برخیز، برخیز.

۱۰ـ در مثنوی نیز چنین می گوید:

مَه فشاند نور و سگ عو عو کند
هر کسی بر خلقت خود می تند
(همان جا، دفتر ۶، ب ۱۲)

۱۱ـ کاغ کاغ و نعرهٔ زاغ سیاه
دائما باشد به دنیا عمر خواه
(همان جا، دفتر ۵، ب ۷۶۷)

۱۲ـ در مثنوی نیز اصواتی از جانوران ذکر شده که در میان غزلیات شاید کمتر به چشم بخورد مانند

چیک چیک (نوای پرندگان)، دفتر ۱، ب ۱۲۱۲.

حوحو (صدای اسب)، دفتر ۵، ب ۲۹۸۰.

مو (صدای گربه)، دفتر ۵، ب ۲۹۸۰.

---

**منابع**


قرآن کریم، ترجمه عبدالمحمد آیتی، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۷.

تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون، چاپخانهٔ رنگ، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۳.

فرهنگ معین، دکتر محمد معین، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۶۴.

کلیات شمس (ده جلدی)، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۳.

گزیده‌ی غزلیات شمس به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۷۰.

مثنوی تصحیح دکتر محمد استعلامی (۷ جلدی)، انتشارات زوار، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۷۲.

مناقب العارفین، شمس‌الدین محمد افلاکی، به کوشش تحسین یازیجی، دنیای کتاب، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۵.

**چکیده**

در قافیه، اگر مطابق تلفظ امروزی، کلمه‌ی «پروانه» را با کسره بخوانیم، قافیه‌ی مصراع دوّم را صحیح نیست با کسره بخوانیم: «پروا، نه»

۲. در فارسی میانه، این گونه کلمات با پسوند ـَگ یا ـَک (ag, ak) ساخته و نوشته می‌شدند. امّا در تحوّلات بعدی زبان، پسوند «گ» یا «ک» حذف شد: دیدگ ← دیدَ ← دیده

۳. ضرورت نشان دادن مصوّت «a» در خط، موجب شد از نویسه‌ی «ـه» برای ثبت آن استفاده شود.

۴. واژه‌های مختوم به های بیان حرکت، اگر با تکواژ دیگری مانند «ان علامت جمع» همراه شوند، هنگام اضافه شدن این تکواژها، واژه به اصل خود باز می‌گردد.

جامگ ← جامَ ← جامه + ان = جامگان.

۵. بهتر است هرگاه در متون درسی این واژه‌ها قافیه قرار گرفته باشند، آن‌ها را با فتحه بخوانیم.

# تلفظ «های بیان حرکت» در قافیه

◆ محمد طالبی دارانی

**تلفظ «های بیان حرکت» در قافیه**

چراغ روی تو را شمع گشت پروانه
مرا ز حال تو با حال خویش پروا، نه

در این بیت حافظ قافیه را چگونه باید خواند؟ اگر مطابق تلفظ امروزی، کلمه‌ی «پروانه» را با کسره بخوانیم، قافیهٔ مصراع دوّم را صحیح نیست با کسره بخوانیم. امّا اگر پروانه را با فتحه‌ی آخر تلفظ کنیم، بیت صحیح‌تر به نظر می‌رسد. در مورد این بیت و نظایر آن، گاهی همکاران محترم دچار تردید می‌شوند. دانش‌آموزان هم ممکن است بپرسند تلفظ «نه» با کسره «ن» یعنی چه؟

«در فارسی میانه، این گونه کلمات با پسوند ـَگ یا ـَک (ag, ak) ساخته و نوشته می‌شدند امّا در تحوّلات بعدی زبان، پسوند گ یا ک حذف شد.

دیدگ ← دیدَک ← دیدَ

dida ← didak ← didag

پس از حذف «گ» تنها مصوت کوتاه ـَ «a» باقی می‌ماند:

خانگ Xānag ← خانَ Xāna

جامگ Jāmag ← جامَ jāma

الفبای فارسی جدید، حرفی برای نوشتن این مصوت کوتاه نداشت و مصوّت «a» نقش ممیّز معنایی پیدا کرد؛ نظیر:

چشم و چشمَ (چشمه)، جام و جامَ (جامه)

دید و دیدَ (دیده)، خند و خندَ (خنده)

ضرورت نشان دادن مصوّت «a» در خط، موجب شد از نویسه‌ی «ـه» برای ثبت آن استفاده شود. در چنین مواردی، «ها» تلفظ نمی‌شود، بلکه وجود آن تنها برای نشان دادن مصوّت کوتاه «a» (حرکت فتحه) است. به همین سبب آن را «های غیر ملفوظ» یا «های بیان حرکت» خوانده‌اند.[۱]

نکته‌ی شایان توجه این‌که مطابق قواعد واجی فارسی جدید، قرار گرفتن دو مصوّت در کنار هم جایز نیست. بدین ترتیب، چنان‌چه واژه‌های مختوم به های بیان حرکت با تکواژ دیگری که با مصوّت آغاز می‌شود، مانند «ان علامت جمع» و یا «ی علامت مصدری» همراه شوند، التقای مصوّت‌ها پیش می‌آید. در این

صورت «گ = g» که طبق قواعد یاد شده حذف شده است، دوباره به عنوان صامت میانجی برمی گردد و در حقیقت واژه به اصل خود بازمی گردد:

در اشعار منوچهری نیز این گونه واژه ها هنگام گرفتن پسوند یا نکواژی دیگر، به اصل خود بازگشته اند:

شانگکی زآبنوس، هدهد بر سر زده است
بر دو بناگوش کبک غالیه ی تر زده است

**

نار ماند به یکی سفرگک زیبا
آستر دیبه ی زرد ابره ی آن حمرا

بدین ترتیب، بهتر است هرگاه در متون درسی، این واژه ها قافیه قرار گرفته باشند، آن ها را با فتحه بخوانیم:

* چراغ روی تو را شمع گشت پروانه
مرا زحال تو با حال خویش پروا، نه

«حافظ»

پروانه: پروانَ parvāna

با توجه به این دو بیتی فایز دشتستانی در مورد تلفظ صحیح واژه ی «پروانه» قضاوت کنید:

* دل من حالت پروانه دارد
به آتش سوختن پروا، ندارد
دل فایز چو مرغ پرشکسته
به هر جا کاوفتد، پروا، ندارد

پروانه: پروانَ parvāna

**سایر نمونه ها از متون ادبی**

مرغ جایی رود که چینه بود
نه به جایی رود که چی نَبود

«سعدی»[1]

«چینه: چینَ cina»[2]

جغد که شوم است به افسانه در
بلبل گنج است به ویرانه در

«نظامی»

افسانه: [أ و ن] afsānа[3]

حتی واژه ی «به» حرف اضافه نیز، در دوره ی تحول زبان فارسی به این صورت متحول شده است:

pati → pat → ↑
pad → pa → ba → be
پَتَ ← پَت ← پَد ← پَ ← بَ ← به[4]

«در تفسیر شنقشی بر قرآن مجید نیز نویسنده حرف اضافه ی «به» را مفتوح به کار برده است. نظیر: «بدوازده» (به دوازده) بوی (به وی) بَخدای (به خدای) بَدل ها (به دل ها)»[5]

هدف از بیان این مطالب آن نیست که واژه های مختوم به «ها» را همیشه مفتوح بخوانیم؛ بلکه منظور آن است که حداقل در موارد استثنایی که این واژه ها در قافیه به کار رفته اند، آن ها را به صورت مفتوح بخوانیم و برای دانش آموزان نیز پیشینه ی آن را توجیه کنیم تا با قافیه ی مقابل آن نیز مطابق باشد:

«چراغ روی تو را شمع گشت پروانه
مرا زحال تو با حال خویش پروا، نه»

زیرنویس

۱. دکتر باقری، مهری. تاریخ زبان فارسی. انتشارات دانشگاه پیام نور: چاپ پنجم، فروردین ۱۳۷۶، صص ۳۰-۱۱۹.
۲. لغتنامه ی دهخدا. چاپ دانشگاه تهران. چاپ اول از دوره ی جدید. پائیز ۱۳۷۳. ذیل چینه.
۳. دکتر معین، محمد. فرهنگ فارسی معین. انتشارات امیرکبیر: چاپ هشتم، ۱۳۷۱ تهران. ذیل چینه.
۴. لغت نامه ی دهخدا. ذیل افسانه.
۵. دکتر باقری، مهری. تاریخ زبان فارسی. ص ۱۵۲.
۶. دکتر انصاری، قاسم. متون فارسی تفسیری. انتشارات دانشگاه پیام نور: چاپ چهارم، ۱۳۷۲، ص ۶۵.

# توضیحی درباره‌ی واژه‌ی «تنبلیت»

عطاءالله رشیدی فردی ـ دره شهر

در شماره‌ی ۶۱ رشد زبان و ادب فارسی صفحه‌ی ۵۸ درباره‌ی واژه‌ی «تنبلیت» که در یکی از حکایت‌های اسرارالتوحید آمده است، توضیحی به قلم آقای جعفر جوان‌بخت درج شده بود. ظاهراً معانی که در فرهنگ‌ها و لغت‌نامه‌ها و تعلیقات اسرارالتوحید برای این واژه ذکر شده است، در مقایسه با کاربرد آن در یکی از حکایت‌های اسرارالتوحید چندان دقیق نیست. آقای جوان‌بخت در انتهای نوشته‌ی خود یادآور شده‌اند که در سیستان واژه‌ی «تنبلی» به معنی سبنی بزرگ بین افراد قدیمی کاربرد دارد. لذا حدس زده‌اند که واژه‌ی «تنبلی» همان تنبلیت باشد و معنای سبنی بزرگ حمل بار را برای آن قابل پذیرش‌تر دانسته‌اند.

در صفحه‌ی ۵۹ همان شماره‌ی رشد زبان و ادب فارسی، در پایان توضیحی که هیأت تحریریه‌ی مجله درباره‌ی این واژه و مقاله‌ی آقای جوان بخت نوشته‌اند، چنین آمده است: «آنچه در مقاله‌ی اخیر ـ مقاله‌ی آقای جوان‌بخت ـ در باب تنبلیت و معنای آن آمده با قطعیتی لطف و تناسب آن نتوانسته است به این معنا پاسخ دهد. چشم و گوش ما به راه نوشته‌های شماست در این باب.» لذا بی‌وجه نیست اگر برای پیدا کردن معنی دقیق‌تر واژه‌ی تنبلیت به فرهنگ‌های محلّی و ادبیات شفاهی بین اقوام مراجعه کنیم.

در گذشته‌ی نه چندان دور اقوام کوچ‌نشین و مالرو (لر زبان جنوب ایلام ـ شهرستان دره‌شهر ـ هنگامی که می‌خواستند از مکانی به مکان دیگر کوچ کنند بر سر بار حیوانات خود ـ اعم از الاغ یا قاطر که سبک‌بار هم بودند ـ با لحاف و تشک بستری درست می‌کردند و در پس و پیش آن به گونه‌ای آراسته و محکم بالش‌هایی را می‌گذاشتند که هیأتی همچون تخت‌خواب یا محمل به خود می‌گرفت و زنان و کودکان و پیرمردانی را که نمی‌توانستند مسافت راه را تا مقصد پیاده طی کنند، بر آن بستر می‌نشاندند و سوار می‌کردند. به این بستر درست‌شده بر سر بار حیوانات تلمیت «talmit» می‌گفتند.

گونه‌ای دیگر از تلمیت که تا حدودی اشرافی و فانتزی بود، به این شرح تدارک می‌دیدند: دو دست رختخواب را به عنوان دو لنگه‌بار بر پشت مرکبی رهوار می‌گذاشتند و بر روی آن قالیچه‌ای می‌گستراندند و از متکا و بالش به همان گونه‌ی اول نیز استفاده می‌کردند بر این نوع تلمیت، نوعروسان با زنانی که از وجاهت و عزّت خاصی برخوردار بودند، می‌نشستند.

حالا گرچه شیخ ابوسعید تقریباً اهل شمال شرق ایران بوده و واژه‌ی تنبلیت را به کار برده است و ما اصطلاح تلمیت را از مردم جنوب غرب ایران گرفته‌ایم و از نظر بعد مسافت فاصله‌ی زیادی بین این دو منطقه وجود

دارد، امّا با توجه به هم‌ریشه بودن زبان‌ها و لهجه‌های محلّی ایرانی و همچنین با عنایت به استدلال‌های زیر، گمان می‌کنم اصطلاح تلمیت ـ که کوچ‌نشینان جنوب غربی ایران به‌کار می‌بردند ـ برابر و مترادف با همان واژه‌ی تنبلیت یا تملیت باشد که شیخ در اسرار التوحید به‌زبان رانده‌است، با این توضیح که در تلمیت ابدال و جابه‌جایی حروف صورت گرفته‌است.

استدلال‌های خود را که مبیّن رابطه‌ی ترادف بین این دو واژه است، با توجه به حکایت اسرارالتّوحید به شرح زیر بیان می‌کنیم:

۱ـ شیخ هنگام کوچ دستور داده است تا جهت تنبلیت چهل دراز گوش آماده کنند. کوچ‌نشینان هم هنگام کوچ، تلمیت را بر پشت و سر بار حیوانات خود تدارک می‌بینند.

۲ـ وقتی که تنبلیت‌ها را از پیش‌روی شیخ می‌گذرانند، شیخ از یک‌یک آن‌ها می‌پرسید: این از آن کیست و بر این جا که خواهد بود و کدام درویش خواهد بود با زین تنبلیت؟

پرسش شیخ بیانگر آن است که تنبلیت جایگاه و بستری برای نشستن و سوار شدن بوده است، همان گونه که کوچ‌نشینان از تلمیت استفاده می‌کردند.

۳ـ بنابر حکایت اسرارالتّوحید آخرین نفری که از مقابل شیخ می‌گذرد خواجه بلفتح بوده است. شیخ از او می‌پرسد: «خر و تنبلیت تو کو؟» بلفتح می‌گوید: «ای شیخ مرا خر و تنبلیت نیست» شیخ می‌پرسد: «پیاده خواهی شد؟» جواب می‌دهد: «آری» شیخ می‌گوید: «توانی رفت.» بلفتح جواب می‌دهد: «به همّت شیخ برویم.» این گفت و گو خود بیانگر آن است که تنبلیت را بر پشت خری نهاده‌اند تا بر آن بنشینند و سوار شوند تا راه را راحت‌تر طی کنند. در پایان یک بیت که به لهجه‌ی لکی سروده شده است و در آن واژه‌ی تلمیت به‌کار رفته است نیز می‌آوریم تا از ادبیّات شفاهی محلّی هم بهره‌ای برده باشیم:

هَرْصَ وْ سَحَرْ بانگِ خروسان

har so va sahar bange xorôsān

شُرهٔ تلمیت‌بار تازهٔ عروسان

šore talmit har tāza arôsān

معنی: سحرگاهان به همراه بانگ خروسان، صدای بار تلمیتی که نوعروسان برآنند، چه گوشنواز است!

# تنبلیت

## نظری دیگر درباره‌ی

◆ حسین جعفری

برای اطلاع خوانندگانی که در جریان امر نیستند، عرض کنم که همکار محترم جناب آقای جعفر جوان‌بخت، در شماره‌ی ۶۱ رشد ادب فارسی بحثی مربوط به واژه‌ی تنبلیت را آغاز کردند که تا نام‌مانده‌ترین توضیح و استدلال، مجبورم همان بخش از اسرارالتوحید را که مربوط به آخرین اسباب کشی ابوسعید ابوالخیر از میهنه به نیشابور است، بیاورم.

«شیخ با 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 همه‌ی شغل‌های ایشان راست کرد. چهل درازگوش از جهت تنبلیت راست کردند و چهل درویش؛ تا هر درویشی با یک تنبلیت بود و گوش بازان می‌دارد و هشت درویش را بفرمود تا هر یکی از منزل بازمی‌گردد و شیخ را خبر سلامت می‌آرد و...

«آن روز که ایشان را گسیل خواست کرد، بر اسب نشست، فرجی فراپشت کرد، و مُرْدوجه‌ای در سر نهاده و تا به دروازه‌ی شوخان بیامد و آن جا بازداشت تا یک یک تنبلیت پیش او می‌گذرانیدند و او می‌گفت: این از آن کیست؟ و بر این جا که خواهد بود؟ و کدام درویش خواهد بود بازین تنبلیت؟ آن درویش را می‌خواند و حجت برمی‌گرفت که زنهار تا چه گوئه باشی و گوش داری! تا جمله‌ی تنبلیت‌ها بر شیخ بگذشت. بازپسین کسی که بر شیخ بگذشت، خواجه بلنتح بود، گفت: من در سن 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.»

در لغت‌نامه‌های معتبر و در تعلیقات

اسرارالتوحید، این واژه را «سربازی و آن چه بر زیر بار اسب یا خر نهند»، معنی کرده‌اند که در مورد این متن، قانع کننده نیست.

آقای جوان‌بخت در پایان مطلب خود نوشته‌اند: «لغت تنبلیت در سبزوار به صورت تنبلی و به معنای سینی بزرگ، به ویژه بین افراد قدیمی کاربرد دارد. گو این که واژه‌ی اخیر اگر گذشته‌های نه چندان دور، به مفهوم زیر بوده است: سینی بزرگ فلزی که روستاییان، به ویژه اهالی حومه، با گذاشتن اندکی از محصول خود در آن و قرار دادن آن روی سر، برای جلب مشتری رهانه‌ی بازار شهر می‌شده‌اند. گمان می‌رود در متونی که بدان اشاره شد، با واژه در قراین موجود، معنای سینی بزرگ حمل بار مفید فایده و قابل پذیرش‌تر باشد.»

نظر این همکار نیز در باره‌ی متن مورد بحث قانع کننده نیست و معقول به نظر نمی‌رسد که چهل درویش، چهل سینی پر از بار کاه روی دست یا سر حتی نشسته روی دراز گوش، بین نیشابور و میهنه با هیئت منزل راه حمل کنند. از همین روست که هیأت تحریریه‌ی نشریه، ضمن اعتراف به این که «آن چه در مقاله‌ی اخیر در باب تنبلیت و معنای آن آمده، با همه‌ی لطف و تناسب آن نتوانسته است به این معما پاسخ دهد»، افزوده‌اند که «تمام نشانه‌ها حاکی از اهمیت بیش‌تر تنبلیت نسبت به بالان، اساس و اثاثیه‌ای است که در این اسباب کشی بزرگ از آن‌ها سخن می‌رود. بنا بر این نمی‌توان عقلاً آن را سرباری یا بار کوچک تلقی کرد که معمولاً در درجه‌ی دوم اهمیت است و...»

عرض کنم که واژه‌ی تنبلیت در آذربایجان، به کیف و چمدان و بسته و باری گفته می‌شود که حاوی وسایل شخصی و لوازم ضروری و سوغات و هدیه‌های شخص مسافر است؛

به تصور من، شاید بتوان با این معنی، مشکل این واژه در اسرار التوحید را گشود؛ یعنی در این متن، واژه‌ی تسلیت دقیقاً مترادف یا خود «بار» است نه چیزی کوچک‌تر از بار اصلی و نه چیزی گران‌بهاتر و مهم‌تر از خود بار؛ یعنی چهل تسلیت در این متن همان مجموعه‌ی اسباب و وسایل شخصی و زندگی ابوسعید است که بر چهل در از گوش حمل می‌شود.

من با نظر هیات [illegible] فرموده‌اند [illegible] ماند. اگر [illegible] هم وجود داشته باشد، آن‌نیز بقیه همان وسایل زندگی ابوسعید است که قابل تصور نیست. دو منبع نیز می‌توانند این نظر را تقویت کنند؛ یکی [illegible]

**یادداشت‌ها**

۱. محمدبن منور، اسرار التوحید، به اهتمام دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۱، صص ۱۲۶-۱۲۷.
۲. رشد ادب فارسی، سال ۱۶، بهار ۱۳۸۱، شماره‌ی ۶۱، ص ۵۸ و ۵۹.
۳. همان، ص ۵۹.
۴. همان.
۵. همان، ص ۵۸.
۶. عطار نیشابوری، تذکرة الاولیا، به تصحیح دکتر محمد استعلامی، زوار، چ ۶، ۱۳۷۰، ص ۵۸۶.
۷. اسرار التوحید، ص ۱۹۹.

در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی از استاد همایی در ذیل تجنیس (جناس) این گونه آمده است:

«آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند. دو کلمه ی متجانس را دو رکن جناس می گوییم، و آن بر نه قسم است:

۱ـ جناس تام ۲ـ جناس ناقص (مَحرَّف) ۳ـ جناس زاید ۴ـ جناس مرکب (مفروق ـ مقرون) ۵ـ جناس مطرّف ۶ـ جناس مضارع ولاحق ۷ـ جناس خط (مصحّف) ۸ـ جناس لفظ (لفظی) ۹ـ جناس مکرّر (مزدوج)»

در خاتمه می فرمایند: «در کتب بدیع انواع دیگری نیز برای جناس گفته اند که داخل صنایع دیگر می شود و بدین سبب از ذکر آن ها خودداری کردیم. در پاورقی آمده: از آن جمله است؛ صنعت قلب و اشتقاق و شبه اشتقاق که آن را به جناس قلب و جناس اشتقاق از انواع تجنیس برشمرده اند...»

در کتاب آرایه های ادبی (کلاس سوّم انسانی، ص ۱۲۶) در تعریف جناس این گونه می خوانیم:

«جناس: یک سانی و هم سانی دو یا چند واژه است در واج های سازنده با اختلاف در معنی.

دو کلمه ی هم جنس گاه هیچ گونه تفاوتی جز معنی ندارند و گاه علاوه بر معنی در یک مصوّت یا یک صامت با هم فرق دارند. ارزش جناس به موسیقی و آهنگی است که در کلام خلق می کند و زیبایی جناس در گرو ارتباط آن با معنی کلام است.

جناس در شعر و نثر به کار می رود.»

در ص ۱۲۸ در تعریف جناس تام آمده است: «یک سانی دو واژه در تعداد و ترتیب واج هاست. ارزش موسیقایی جناس تام در سخن، بسیار است.»

در ص ۱۳۰ در تعریف جناس ناقص حرکتی ـ اختلاف در مصوّت های کوتاه (حرکات) ـ آمده است:

«یک سانی دو یا چند واژه در صامت ها و اختلاف آن ها در مصوّت های کوتاه است. تکرار صامت ها، موسیقی درونی مصراع را پدید می آورد.»

در ص ۱۳۲ در تعریف جناس ناقص اختلافی (اختلاف حرف اوّل، وسط و آخر) آمده است:

«اختلاف دو کلمه در حرف اوّل، وسط و یا آخر است. این نوع جناس نیز در آفرینش موسیقی لفظی مؤثر است.

در ص ۱۳۶ در تعریف جناس ناقص افزایشی (افزایش در اوّل، وسط و آخر) آمده است: اختلاف دو واژه است در معنی و تعداد حروف. دو واژه در سه حالت جناس ناقص دارند:

۱ـ اختلاف در مصوّت های کوتاه (حرکتی)؛

۲ـ اختلاف در نوع حروف (اختلافی)؛

۳ـ اختلاف در تعداد حروف (افزایشی).

ارزش جناس ناقص به موسیقی لفظی

**چکیده**

تعریف جناس در آرایه‌های ادبی سال سوم دبیرستان، رشته‌ی علوم انسانی با آن‌چه استادان بیان فرموده‌اند، متفاوت است و انواع جناس در نظر استادان فن بیش از آن است که در کتاب عنوان شده است. یا باید براساس نظر سنجی استادان، جناس را به دو دسته‌ی تام و ناقص تقسیم کرد و یا باید تمام انواع جناس را برشمرد. هم‌چنین در کتاب آرایه‌های ادبی، تعریف خوبی از تلمیح و تضمین ارائه نشده است و دانش‌آموزان متوجه تفاوت تلمیح و تضمین نمی‌شوند.



◆ حسن یاسینی ـ تهران


# تناقضی آرایه‌ها


**کلید واژه‌ها:**
**جناس، انواع جناس، اشتقاق، تلمیح، تضمین، تناقض**


است که در کلام می‌آفرینند».

با مقایسه‌ای موجز بین نظریات استاد همایی در باب جناس و کتاب درسی، به نکاتی قابل تأمل برمی‌خوریم:

۱ـ در جناس تام اختلافی مشاهده نمی‌شود.

۲ـ جناس ناقص حرکتی ـ در کتاب درسی ـ همان جناس ناقص (مُحَرَّف) کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی علامه همایی است؛ مثل:

مَلِک، مُلْک / گُل، گِل / اِنعام، أنعام ← در کتاب درسی.

قُمری، قَمَری / زِرِه، زَرّه ← در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی.

۳ـ کتاب درسی، جناس ناقص اختلافی را، همان جناس مضارع، لاحق و مُطَرَّف (از نظر قدما) می‌نامد که با توجّه به مثال‌های دو کتاب، اختلافی بین آن‌ها نیست. قابل ذکر است که علامه همایی می‌فرمایند: «اگر اختلاف دو رکن در حرف اوّل و وسط باشد، جناس مضارع و لاحق گفته می‌شود و اگر در حرف آخر باشد، جناس مطرّف نامیده می‌شود.»

علامه فرق بین جناس مضارع و لاحق را در قریب المخرج بودن حروف با هم (مضارع) و بعیدالمخرج بودن آن‌ها (لاحق) با هم می‌داند.

۴ـ جناس ناقص افزایشی ـ در کتاب درسی ـ همان جناس زاید کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی است. با توجّه به موارد چهارگانه‌ی بالا به نظر می‌رسد در کتاب درسی کلاً به پنج قسم از اقسام جناس ـ از نظر علامه همایی ـ اشاره شده است و به اقسامی دیگر مثل جناس‌های: مرکّب، خط، لفظ و مکرّر پرداخته نشده است. اگر بپذیریم که جناس یکی از مهم‌ترین آرایه‌های لفظی است و عامل ایجاد موسیقی درونی (لفظی) کلام می‌شود، بهتر بود اگر قسمی جدید اضافه نمی‌کنیم، دست‌کم از پیشینیان کم‌تر نیاموزیم. دیگر این که واژگانی مثل: پیر، تیر، تیز، بیر، نبر، نیر / شور، سوز / نشاط، بساط / درمانند، درمانند / دست‌آر، دستار / و... را در کلام می‌توان نادیده گرفت؟ به این چند مثال دقّت کنید:

۱ـ آتش است این بانگ نای و نیست باد / هر که این آتش ندارد نیست باد

۲ـ که با این درد اگر دربند درمانند، درمانند

۳ـ چو منصور از مراد آنان که بردارند، بردارند

۴ـ چندان که نشاط ملاعبت کرد و بساط مداعبت گسترد، جوابش ندادم و...

آیا یکی از مهم‌ترین دلایل زیبایی و تأثیر مثال‌های بالا، جناس موجود که باعث موسیقی درونی شده، نیست؟

در پایان مبحث جناس، در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی می‌خوانیم که:

«ممکن است برای سهولت ضبط اقسام جناس آن را به طور کلّی بر دو قسم تقسیم کنیم: یکی جناس تام که متجانسین در

حروف و حرکات و تلفظ و کتابت و بساطت و ترکیب متفق و فقط در معنی مختلف باشند. دیگر جناس ناقص که علاوه بر اختلاف معنی در یکی از جهات دیگر نیز تفاوت داشته باشد.»

در کتاب ادبیات فارسی سوم غیرانسانی نیز جناس به دو قسم: تام و ناقص آمده است و اگر قرار باشد مطلبی اضافه شود، بهتر است بدون کاستی باشد!

در ص ۱۳۹ کتاب درسی در بحث اشتقاق این مطلب را می خوانیم که:

در پایان بیت سوم «ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد / دل رمیده‌ی ما را انیس و مونس شد» دو واژه‌ی «انیس و مونس» در کنار هم به کار رفته‌اند. دو واژه در دو صامت «ن: س» مشترک‌اند و هم‌ریشگی واقعی آن‌ها در ذهن تداعی می‌شود. این هم‌سانی دو صامت که از هم‌ریشگی آن‌ها ناشی می‌شود، اشتقاقی است که بر زیبایی بیت می‌افزاید.

در تعریف اشتقاق آمده است: هم‌ریشگی دو یا چند کلمه است که سبب می‌شود واج‌های آن‌ها یکسان باشد. با اندکی دقت معلوم می‌شود که این یکسانی واج‌هاست که علّت و سبب هم‌ریشگی دو یا چند کلمه است نه هم‌ریشگی آن‌ها باعث یکسانی واج‌ها!

## تلمیح

در این جا به نظریات بعضی از بزرگان ادب فارسی در باب تلمیح نظری می افکنیم:

۱ـ در لغت نامه‌ی دهخدا آمده است: «تلمیح: اشارت کردن در کلام به قصّه یا آوردن اصطلاحات نجوم و موسیقی و غیره، یا در کلام خود آوردن آیات قرآن مجید یا احادیث. امثله آوردن قصّه. اشاره کردن به قصّه یا شعر در فحوای کلام بدون تصریح.

تلمیح نزد بلغا: عبارت است از این که در اثنای سخن به سوی افسانه یا شعری یا مثلی سایر اشاراتی رود بی‌آن که از کیفیّات مشارالیها ذکر به میان آورند. یا در کلام منظوم آورند یا در سخن منثور. و یا، چون شاعر چنان سازد که الفاظ اندک او بر معانی بسیار دلالت کند، آن را تلمیح می‌خوانند.»

۲ـ در فرهنگ فارسی معین، معنی شماره‌ی ۲ آمده است. (بدیع):

«اشاره کردن به قصّه یا مثلی مشهور یا آوردن اصطلاحات علمی در شعر»

۳ـ در فرهنگ معارف اسلامی ـ دکتر سیدجعفر سجّادی ـ ج ۲ـ ص ۱۲۴ می‌خوانیم که:

«تلمیح (اصطلاح ادبی): آن بود که الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند و لمح، جنبش برق باشد و «لمحه» یک نظر بود چون شاعر چنان سازد که الفاظ اندک او بر معانی بسیار دلالت کند. تلمیح آن است که متکلّم در نظم و نثر اشاره نماید به قطعه‌ای معروف یا مثلی مشهور به طوری که معنی مقصود را قوّت دهد.»

۴ـ در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی ذیل تلمیح می‌خوانیم که:

یعنی، به گوشه‌ی چشم اشاره کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند. چنان که سعدی راست:

گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی / روا بود که ملامت کنی زلیخا را

اشاره به داستان زلیخا و یوسف و...

حافظ: یارب این آتش که در جان من است / سردکن آن سان که کردی بر خلیل

تلمیح است به داستان حضرت ابراهیم خلیل‌الله که او را در آتش افکندند و آتش بر وی نبرد و سلام گردید و گزندی به وی نرسید، مأخوذ از آیه‌ی کریمه‌ی سوره‌ی انبیا «قلنا یا نار کونی بَرداً و سلاماً علی ابراهیم»

و در همین مضمون از شهید بلخی:

به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم / به آتش حسراتم فکند خواهندی

سعدی: بوی پیراهن گم‌گشته‌ی خود می‌شنوم / گر بگویم همه گویند ضلالی است قدیم

اشاره به داستان پیراهن یوسف که موجب روشنی چشم یعقوب گردید و نیز در قرآن کریم ـ سوره‌ی یوسف آمده است: اذهبوا بقمیصی هذا فالقوه علی وجه ابی یات بصیراً:

مولوی: چون جواب احمق آمد خامشی / این درازی در سخن چون می کشی؟

اشاره به مثل معروف: «جواب الاحمق سکوت»

و مثال هایی دیگر.

۵ـ در کتاب درسی آرایه‌های ادبی، سوم انسانی در ص ۱۵۰ درباره‌ی تلمیح می‌خوانیم که:

تلمیح: اشاره‌ای به بخشی از دانسته های تاریخی، اساطیری و...

ارزش تلمیح بستگی به میزان تداعیی دارد که از آن حاصل می‌شود. هر قدر اسطوره‌ها و داستان های مورد اشاره لطیف‌تر باشند، تلمیح تداعی لذّت بخش‌تری را به وجود می‌آورد. لازمه‌ی بهره‌مندی از تلمیح آگاهی از دانسته هایی است که شاعر یا نویسنده بدان اشاره می کند.

با توجه به تعاریف بالا به نظر می‌رسد تعریفی که علامه همایی عنوان می کنند، کامل‌تر است. درست است که در تعریف کتاب درسی، مطلب (و غیره) را می‌توانیم «آیه، حدیث و این گونه مطالب» بدانیم، ولی با نظری به تعریف تضمین در کتاب درسی: این نظر منتفی می‌شود.

نتیجه این که در تلمیح ـ از نظر کتاب درسی ـ به آیات و احادیث اشاره نمی‌شود و می‌توان ادعا کرد که تعریف کتاب درسی، دست‌کم کامل نیست.

امّا با توجّه به مبحث تلمیح در کتاب درسی کلاس های دوم که بین تمام رشته‌ها هم مشترک است و به یقین تعریفی کامل و درست است:

۱ـ این دوگانگی را برای دانش‌آموزان رشته‌ی انسانی به چه نحوی باید حل کرد؟

۲ـ اگر در امتحانی رسمی از دانش‌آموز انسانی، تلمیح را بخواهیم، کدام تعریف را باید بداند؟

و از همه مهم‌تر دانش‌آموز رشته‌ی انسانی، چگونه خلط مبحث «تلمیح و تضمین» را حل کند؟

در این جا ضروری می‌نماید که مبحث تضمین را هم باز نماییم.

## تضمین از دیدگاه بعضی استادان

۱ـ در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی ذیل تضمین می‌خوانیم:

«امّا تضمین به گونه‌ای دیگر که معمول گویندگان قدیم نیز بوده، آن است که در ضمن اشعار خود یک مصراع یا یک بیت و دو بیت را بر سبیل تمثّل و عاریت از شعرای دیگر بیاورند با ذکر نام آن شاعر یا شهرتی که مستغنی از ذکر نام باشد، به طوری که بوی سرقت و انتحال ندهد.»

حافظ در غزلی به مطلع: «زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم / ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم» مصراعی از سعدی را تضمین می‌کند؛

حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی / «من از آن روز که در بند توام آزادم»

استاد همایی قبل از این بحث، بعد از ترکیب‌بند و انواع آن، ذیل مربّع و مخمّس و مسدّس «تضمین» می‌گویند: «باید دانست که اصطلاح مربّع و مخمّس و مسدّس و امثال آن را در مورد تضمین نیز به کار می‌برند که داخل در نوع مستطات می‌شود، به این معنی که مثلاً غزلی را از سعدی یا حافظ تضمین کرده، با ضمیمه کردن ابیاتی که هم‌وزن و هم‌قافیه‌ی مصراع های اوّل اشعار آن غزل باشد، آن را به صورت مسمّط چهار مصراعی یا پنج مصراعی یا شش مصراعی درمی‌آورند. این نوع تضمین در قدیم معمول نبوده و مخصوص عدّه‌ای از شعرای متأخّر است» مثل تضمین ملک‌الشعرای بهار از غزل معروف سعدی:

سعدیا چون تو کجا نادره گفتاری هست / یا چو شیرین سخنت نخل شکرباری هست.

۲ـ در کتاب فرهنگ معارف اسلامی ـ سیّد جعفر سجّادی، ج ۲، ص ۷۹ ذیل تضمین می‌خوانیم:

«تضمین: ... و در نزد اهل ادب آن است که به چیزی معنی دیگر اعطا شود. مانند: «عیناً یشرب بها عباد الله» که «منها عبادالله» باید باشد و به جای «من»، «با» آورده شده است. و یا بدون آن که لفظی ذکر شود، معنی آن از لفظی دیگر خواسته شود؛ مانند: «بسم‌الله الرّحمن» که معنی ابتدا یا استفتاح دهد و معانی دیگر.

و در شعر آن باشد که «شاعر تضمین کند چیزی از شعر غیر را به یک بیت یا زیادتر یا یک مصراع یا کم‌تر، با تنبیه بر آن که این قسمت از شعر غیر گرفته شده است.»

۳ـ در فرهنگ فارسی معین، تضمین این گونه آمده است:

۱ـ برعهده گرفتن تاوان، ضامن شدن،

پذرفتاری کردن.

۲ـ در پناه خود درآوردن.

۳ـ در ظرفی قرار دادن (چیزی را).

۴ـ (بدیع) آوردن مصراع، بیت یا ابیاتی از شعر دیگران در ضمن شعر خود. اگر مشهور و شاعر آن شناخته باشد، احتیاجی به ذکر نام آن شاعر نیست والاّ باید نام او را ذکر کرد تا «سرقت» محسوب نشود.

۵ـ در کتاب درسی آرایه های ادبی ـ کلاس سوم انسانی ـ ۱۵۴ در تعریف تضمین آمده است که:

«تضمین: آوردن آیه، حدیث، مصراع یا بیتی از شاعری دیگر را در اثنای کلام، تضمین گویند. تضمین با ایجاد تنوع سبب لذّت خواننده می شود. پدیدآورنده ی ایجاز در کلام است و آگاهی شاعر را از موضوعات مختلف نشان می دهد.

با توجّه به تعاریف بالا به نظر می رسد تعریف کتاب درسی ـ آرایه های ادبی ـ تقریباً نادرست است.

۱ـ همان گونه که در تلمیح گفته شد و با عنایت به تعاریف استادان مذکور، تضمین به آوردن آیه یا حدیث ربطی ندارد.

۲ـ در ضمن توضیح شواهد کتاب آرایه های ادبی این مطلب را می خوانیم که

به مصراع دوم اوّلین بیت دقت کنید:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت / شیوه ی جنات تجری تحتها الانهار داشت

شاعر بخشی از آیه ی هشتم سوره ی البیّنه (۹۸) را در کلام خویش عیناً به کار برده است. و نیز در آخرین شاهد:

درویش بی معرفت نبارامد تا فقرش به کفر انجامد، کادَ الفقرُ أنْ یکونَ کُفراً

سعدی، بخشی از یک حدیث را به عینه در کلام خویش آورده است و به اصطلاح آن را تضمین کرده است. ارزشمندی این تضمین، ایجازی است که در آن وجود دارد. او توانسته است با استفاده از این حدیث که پنج واژه بیش تر ندارد و به بهترین نحو، ارتباط فقر را با ترک ایمان نشان دهد. کاری که فراتر از صدها شعر و مقاله است.

۱ـ۲ـ در تعریف عنوان شده؛ «آوردن آیه، حدیث و...» نه بخشی از آیه، حدیث که به هنگام توضیح شواهد عنوان شده؛ «بخشی از آیه ی هشتم و... / بخشی از یک حدیث و...»

۲ـ۲ـ اگر گفته های کتاب درسی را، فرضاً بپذیریم، باید دانست که ایجاز در خود آیه یا حدیث و... است نه در تضمین کردن آن ها (به زعم کتاب درسی)؛ یعنی «به بهترین نحو ارتباط فقر را با ترک ایمان نشان دادن، که کاری فراتر از صدها شعر و مقاله است.» به خود حدیث یا مفهوم آن مربوط است نه به آرایه ی تضمین.

۳ـ با توجّه به تعاریف استادان، می بینیم که تضمین مخصوص شعر است نه نثر و نیز آوردن شعر دیگری در شعر خویش ـ آن چنان که گذشت ـ البتّه در پاورقی ص ۱۵۳ کتاب درسی آمده است:

«آوردن آیه ی قرآن یا حدیث در سخن، «اقتباس»، «درج» و ... نیز خوانده شده است.»

همان گونه که ذکر شد، تلمیح با تضمین کاملاً متفاوت است و مطلب عنوان شد: در پاورقی، بین تلمیح و اقتباس ممکن است پیش آید نه بین تضمین و اقتباس. به همین دلیل، گفتار ارزشمند علاّمه ی فقید، همایی، را در پایان این بحث می آوریم.

## فرق بین تلمیح و اقتباس

«تلمیح آن است که در ضمن کلام، اشارتی لطیف به آیه ی قرآن یا حدیث و مثل سایر یا داستان و شعری معروف کرده و عین آن را نیاورده باشند، امّا در اقتباس شرط است که عین عبارت موردنظر، یا قسمتی از آن را که حاکی و دلیل بر تمام جمله ی اقتباس شده باشد، بیاورند؛ مثلاً در مورد اشاره به داستان پیراهن یوسف و روشنی چشم یعقوب که مأخوذ از آیات قرآنی است، این دو بیت که اوّلش از سعدی، و دومش از حکیم مختاری است، جزو صنعت تلمیح است:

بوی پیراهن گم گشته ی خود می شنوم / گر بگویم همه گویند ضلالی است قدیم

از مدحت تو راحت پیراهن یوسف / در ذکر تو خاصیت انگشتری جم

امّا این بیت مختاری مربوط به همان داستان پیراهن یوسف، جزو اقتباس است:

اَلقوهُ علیٰ وَجه ابی یأت بصیراً / در شأن تو شاه از پسر تا جورت باد

اصل آیه در مبحث تلمیح ذکر شد. با اندکی دقّت درمی یابیم که در تلمیح: آوردن مفهوم آیه، حدیث، داستان و... است ولی در اقتباس خود آیه یا بخشی از آن.

در خاتمه پیشنهاد می شود به جای «تناقض»، متناقض نما یا بیان نقیضی ـ همان گونه که در پاورقی ـ ذیل مبحث تناقض ـ در کتاب آرایه های ادبی ـ آمده است، بیاوریم تا دانش آموزان با تناقض ـ بحثی منطقی ـ اشتباه نکنند و بهتر است همان تعریف کتاب فارسی کلاس های دوم گفته شود.

◆ محمد حسین نیوی آبها ـ مدلهد

# مولوی و مهر شمس

**چکیده**

دیدار حضرت مولانا با شمس تبریزی یکی از شگفت‌ترین دیدارهاست. دیداری که به تحوّل حضرت مولانا انجامید و او را از تعلّق به علوم رسمی رهاند. مولوی در عشق شمس سه مرحله را پیمود: الف) مرحله‌ای که مولانا عاشق شمس است و در فراق او می‌نالد و می‌گرید. ب) مرحله‌ای که در عشق به کمال می‌رسد و در کوره‌ی عشق می‌گدازد. ج) مرحله‌ی قلب عاشقی، مولوی آن چنان در عشق دوست به استغنا می‌رسد که میان عاشق و معشوق، من و تویی از میان برداشته می‌شود.

**کلید واژه‌ها:** مولوی، شمس، عرفان، عشق الهی

وقتی مهر آسمان معرفت؛ یعنی شمس تبریزی بر پهندشت مستعد روح «جلال الدین محمد» تابیدن می‌گیرد، چه غنچه‌ها که نمی‌شکوفند! و چه لاله‌ها که صراحی در دست به ظهور نمی‌رسند! و چه قول و غزل‌ها که بر زبان سحر بیان ملای بلخ و روم جاری نمی‌شود!

به حقیقت طلوع شمس بر جان سبز مولانا نقطه عطفی است در ادب ارجمند عرفانی پارسی؛ از این رو باید اذعان داشت که شمس تبریزی حقّ عظیمی بر گردن ادب پارسی دارد؛ زیرا جلال‌الدین محمد قبل از دیدار شمس، زاهد با وقار سجاده‌نشینی بوده که روزان و شبان را در طاعت حق سپری می‌کرده و همواره سال و ماهش را به علوم زهد و دین مشغول بوده است.

زاهد بودم ترانه گویم کردی
سرفته‌ی بزم و باده جویم کردی
سجّاده‌نشین باوقارم دیدی
بازیچه‌ی کودکان کویم کردی

۱۷۱۶/۸/۵

این تولّد دیگر را «سلطان ولد» در مثنوی «انتها نامه»[۱] چنین بیان می‌کند:

پیش‌تر از وصل شمس‌الدّین زجان
بود در طاعت روزان و شبان
سال و مه پیوسته آن شاه گزین
بود مشغول علوم زهد و دین
آن مقاماتش نه زان وزرش رسید
با تقی و زهد ره را می‌برید
چون که دعوت کرد او را شمس دین
در سماعی که بدان پیشش گزین
چون درآمد در سماع امر او
حال خود را دید صد چندان زهو
شد سماعش مذهب راه درست
از سماع اندر دلش صد باغ رست

دیدار شمس و جلال‌الدین محمد از جمله شگفت‌انگیزترین دیدارهای تاریخی جهان به شمار می‌رود؛ زیرا جلال‌الدین محمد قبل از دیدار در مرحله‌ی تصوف عابدانه بود و بعد از دیدار منقلب گشت و از این زمان به بعد است که مولوی به عنوان بارقه‌ی تاریخی درخشیدن می‌گیرد. «سلطان ولد» احوال جلال‌الدین محمد را پس از ملاقات با شمس چنین توصیف می‌کند:[۱]

آمد اندر دور او صاحب‌دلی
یک شهنشاهی، عظیمی، کاملی
چون به مولانا‌ش شد ناگه تلاق
هر دو را افتاد با هم اعتناق
گشت عاشق چون بدید آن روش را
و آن جمال و آن خدایی خوش را
و آن دو چشم نرگس خونیش را
و آن صفا و ذوق بی‌چونیش را
روبدو آورد، شد مفتون او
گشته آن لیلی و این مجنون او

شمس تبریزی در معالجه‌ی روح «جلال‌الدین محمد» نقش به سزایی دارد؛ زیرا مولوی بعد از ملاقات با شمس تبریزی از تعلّق به علوم رسمی رهایی می‌یابد. در داستان «شاه و کنیزک» مثنوی، طبیب الهی مرتبه‌ی

خلافت الهی دارد. در این قصّه که جلال‌الدّین آن را نقد حال ما می‌خواند، شمس را مثل آن طبیب غیبی که مرتبه‌ی خلافت الهی دارد و آمده است که زرگر جان و مقام معلّمی وی را نابود کند و راه وصول به حق را هموار سازد، تصویر می‌کند.

عشق جلال‌الدّین محمّد به شمس از لون عشق‌های مذکّر که در سنّت تشبیب‌های قصاید فارسی وجود دارد نیست؛ حتّی از نوع عشق‌های مذکّر پاک هم نیست و در حقیقت عشق وی به شمس تبریزی جدای از عشق الهی نمی‌باشد؛ زیرا در داستان شاه و کنیزک، طبیب الهی مظهر و رمزی است از آن کس که غایت وجود کنیزک نیل به عشق او می‌باشد؛ یعنی حضرت جلال‌الدّین خود در جواب کسانی که گویا عشق او را به شمس به دیده‌ی انکار می‌نگریستند، این عشق را هم پایه‌ی عشق اللّه دانسته است و می‌گوید:

«ان الشّخص اذا عشق صبیّاً او امراة کیف یتصنّع و یتذلّل و یبذی الکمال حتّی کیف یخدعها ببذل مجهوده حتی یحصّل تطییب قلبها لیلا و نهارا لا بملّ من هذا و یملّ من غیر هذا فمحبّة الشّیخ و محبّة اللّه یکون اقلّ من هذا.»[۲]

از طرف دیگر عشق‌های مجازی نزد شمس و جلال‌الدّین نکوهیده است.

جلال‌الدین محمّد در کتاب «فیه ما فیه» ماهیّت عشق خود به شمس یا عشق‌های چنینی را شرح می‌دهد.

«مجنون را گفتند که از لیلی خوبترانند بر تو بیاریم، او می‌گفت که آخر من لیلی را به صورت دوست نمی‌دارم و لیلی صورت نیست، لیلی به دست من هم چون جامی است که من از آن جام شراب می‌نوشم؛ پس من عاشق شرابم که از او می‌نوشم و شما را نظر بر قدح است، از شراب آگاه نیستید اگر مرا قدح زرّین بود مرصّع به جوهر و در او سرکه باشد یا غیر شراب چیز دیگری باشد، مرا آن به چه کار آید... اکنون اشتها و شوق حاصل کن تا صورت بین نباشی و در کون و مکان همه معشوق بینی.»[۳]

به هر تقدیر ملای روم در ملاقات با شمس تولّدی دیگر می‌یابد، و گرچه خود قابلیّت و استعداد این صیرورت و شدن عظیم را داشته است، لکن از ندای شمس است که کوهستان وجود جلال‌الدّین صدها صدای جاودانه دارد و به تعبیر خود جلال‌الدّین محمّد در آتش عشق شمس کَهْدُود می‌شود.

**ربود عشق تو تسبیح و دادیت و سرود**
**بسی بکردم لا حول و توبه، دل نشنود**
**غزل سرا شدم از دست عشق و دست زنان**
**بسوخت عشق تو ناموس و شرم هر چم بود**
**عفیف و زاهد و ثابت قدم بدم چون کوه**
**کدام کوه که یاد نواش چو که نربود**
**اگر کهم هم از آواز تو صدا دارم**
**وگر کهم همه در آتش توام کهدود**

۹۹۲۱/۶/د ـ ۹۹۱۸

اهل تحقیق عشق را سه درجه دانسته‌اند: مرحله‌ی تحقّق طرفین یا تحقّق عاشق و معشوق، مرحله‌ی اتّحاد عاشق و معشوق و مرحله‌ی قلب عاشقی و معشوقی و این سه مرحله را در ماجرای عشق جلال‌الدّین محمّد به شمس به شرح ذیل جلوه‌گر دانسته‌اند:

الف ـ روزگاری جلال‌الدّین محمّد عاشق شمس بوده و در فراق او نالان و گریان و به زبان حال گویان:

**ما عاشق و سرگشته و شیدای دمشقیم**
**جان داده و دل بسته‌ی سودای دمشقیم**
**زآن صبح سعادت که بتابید از آن سو**
**هر شام و سحر مست سحرهای دمشقیم**
**از روم بتازیم سوم بار سوی شام**
**کز طرّه‌ی چون شام مطرّای دمشقیم**
**مخدومی شمس الحق تبریز گر آن‌جاست**
**مولای دمشقیم و چه مولای دمشقیم**

۱۵۷۲۰/۳/د ـ ۱۵۷۳۹ ـ ۱۵۷۲۸ ـ ۱۵۷۲۷

این ابیات که یادگار ایّام غم و اندوه و شیدایی مولانا و جست‌وجو کردن او شمس تبریزی را در دمشق است، از مظاهر همین مرحله به شمار می‌رود.

ب: مولانا در عشق به کمال رسید و چنان در کوره‌ی عشق گداخت که شمس را در درون جان پیدا کرد و دید خود، شمس و شمس، او شده است. در همین مضمون فرموده است:

**گفت گر چه به تن از او دوریم**
**بی‌تن و روح هر دو یک نوریم**
**خواه او را ببین و خواه مرا**
**من و یم او من است ای جویا**

ج ـ آخرین مرحله نیز که مرحله‌ی قلب عاشقی و معشوقی است به شهادت بعضی از اشعار مولانا برای او حاصل شده است. مولانای بزرگ، چنان در عشق دوست ورزیده شد و در عالم وحدت پیش راند که غم‌ها و دردها و ناله‌ها که همه نمودار دوری و مهجوری است، در وجود نورانیش به استغنایی با شکوه مبدّل گشت و به جایی رسید که میان او و معشوق من و تویی و عاشقی و معشوقی نماند و چه بسا که شمس عاشق بود و مولوی معشوق.

**شمس تبریزی که شاه دلبر است**
**با همه شاهنشهی جاندار ماست**

۲۵۲۵/۱/د

رابطه‌ی طرفین را در عشق حقیقی، کلمه‌ی عشق مشخّص می‌کند وگرنه هر دو هم عاشق هستند و هم معشوق؛ چنان که استاد فروزانفر می‌گوید: «عاشق، عاشق حسن معشوق است و معشوق عاشق عشق عاشق و تحقّق

عاشقیّت به وجود معشوق است و تحقّق معشوقیّت به وجود عاشق.»[۵] مولانا در پاسخ «بدر الدّین ولد» که اظهار تأسّف از عدم درک مجلس مولانا شمس الدّین می کرد، می فرماید: «اگر ترا دیده ی شمس بین بودی، از هر سوی سوی من هزاران شمس الدّین آویزان می دیدی» این اظهار مولوی نیز شاهد دیگری است بر تحقّق مرحله ی معشوقیّت در سلوک ملاّی روم، با وجود این یاد شمس و حتّی هر کلمه و سخنی که تشابهی با مقارنتی با شمس داشته باشد در آثار مولوی تغزّل برانگیز است و نیز هر کجا سخن از عشق و اشتیاق به میان آید یاد و نام شمس زنده می گردد و شعله ی عشق شمس مشتعل می شود و کلام ملاّی روم مستی می گیرد، چابک و رقصان می شود و حتّی عشق جلال الدّین به صلاح الدّین زرکوب و حسام الدّین چلبی تحت الشّعاع عشق او به شمس می باشد. اکنون این ستارگان (صلاح الدّین زرکوب و حسام الدّین چلبی) نمادی خواهند بود در اعماق جان جلال الدّین از شمس آسمان جان و به قول استاد زرّین کوب «اگر بعد از غیبت ناگهانی شمس نیز مولانا طیّ سال ها تصویر او را در وجود صلاح الدّین زرکوب و حسام الدّین چلبی می ستاید، از اشارات خود وی و از آن چه سلطان ولد بدان تصریح دارد، برمی آید که در وجود زرکوب پیر و چلبی جوان هم آن چه می بیند تصویر شمس است.»[۶]

کوتاه سخن آنکه شیفتگی مولانا به شمس در تمام آثار و احوال مولوی مشهود است و جاذبه ی فوق العاده و جادویی و شگفت آور شمس هیچ گاه وی را رها نمی کند.

**فهرست منابع و ارجاعات**


۱ـ مولانا، جلال الدّین محمّد: کلیّات شمس (دیوان کبیر)ـ بدیع الزّمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر چاپ سوّم، ۱۳۶۳. علائم اختصاری «د» نشانه ی دیوان و شماره ی بعد، شماره ی دفتر و آخرین شماره، شماره ی بیت خواهد بود.

۲ـ مثنوی انتها نامه به نقل از عبدالباقی گولپنارلی، مولانا جلال الدّین، توفیق سبحانی، موسّسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ دوّم، ۱۳۷۰ صفحه ۱۳۶.

۳ـ مولوی، جلال الدّین محمّد: فیه ما فیه، بدیع الزّمان فروزانفر، امیرکبیر، چاپ ششم ۱۳۶۹ـ ص ۹۶.

۴ـ جامی، نورالدّین عبدالرّحمان: نفحات الانس من حضرات القدس، محمود عابدی، انتشارات اطّلاعات، تهران، ۱۳۷۰، ص ۵۸۷.

۵ـ افادات استاد فروزانفر، به نقل از مکتب حافظ صص ۳۶۹ـ ۳۶۷.

۶ـ زرّین کوب، عبدالحسین: سرّ نی، انتشارات علمی، چاپ سوّم، پاییز ۱۳۶۸ جلد اوّل ص ۵۱۳.

در تدریس درس شب کویر، تلاش می کنم در حدّ توان خود و حوصله‌ی کلاس به محورهای زیر توجه کنم:

۱. نگاهی به زندگی و آثار دکتر شریعتی بخصوص نثرهایش

۲. توضیحی درباره‌ی اختصاصات زبانی و نوشتاری آثار دکتر شریعتی

۳. نکاتی درباره نثر هدفمند و آرمانی دکتر شریعتی

۴. معرّفی برخی اعلام، اشخاص، اماکن و کتاب‌های متن درس

۵. توضیحی درباره‌ی اشارات قرآنی، تاریخی، لغوی

۶. بیان برخی نکات بلاغی ـ دستوری

۷. ارائه‌ی برخی ترکیبات زیبا، خوش آهنگ و ماندگار دکتر شریعتی

۸. معرّفی چند کتاب برای مطالعه‌ی بیشتر و معرّفی اجمالی کتاب «کویر».

ابتدا یک معرّفی اجمالی از نویسنده ارائه می کنم؛ برای معرّفی از روش آزاد، گفت وگو و نظرخواهی و پرسش و پاسخ بهره می جویم.

برای معرّفی به نکاتی توجه می کنم که در بازسازی هویّت دینی دانش آموزان و پرورش استعدادهای علمی ـ تربیتی آن‌ها مؤثر باشد و مطالعه و تحقیق و تفکّر و سخت کوشی و قدرت بیان و نویسندگی او را نشان می دهم.

«دکتر علی شریعتی» در آذر ماه ۱۳۱۲ در روستای کاهک از دهستان مزینان سبزوار به دنیا آمد. اجدادش همه عالمان دین و حکمت بودند؛ پدرش استاد محمّد تقی شریعتی مفسّر و سخنور دانشمند عمری را در نشر حقایق اسلامی گذراند و در تربیت اسلامی تحصیل کرده‌های جوان در چندین دهه از پرسوزترین شخصیت‌های اسلامی بود.[۱]

مادرش زنی روستایی بود که به قول پوران شریعت رضوی، عروسش، «مهربانی را پی دریغ نثار همه می کرد و علی، حساسیت‌های لطیف انسانی و اقتدار روحی و صلابت عقیده‌اش را از او گرفته بود.»[۲]

او در سنّ هفت سالگی به همراه خانواده‌اش به مشهد آمد. نخستین سال‌های تحصیلی اش را در دبستان ابن یمین گذراند. دوران ابتدایی دکتر شریعتی دوره‌ی شیفتگی او نسبت به کتاب‌های غیر درسی است. دوران کودکان و نوجوانی را همه سر بر روی کتاب و دل در آسمان می گذراند. تنهایی و سکوت و مطالعه کردن صفت برجسته‌ی اوست. تا پاسی از شب در زیر روشنایی شمع می خواند. این شیفتگی در پایان دوره‌ی ابتدایی به حدّی است که پدرش و خانواده از بیم پیامدهای بد ناشی از مطالعه‌ی زیاد، او را تا حدّی محدود می نمایند. امّا علی کنجکاو و جستجوگر، پرده‌های اتاقش را می کشد و پس از خوابیدن خانواده، مطالعه‌اش را ادامه می دهد. سؤالات پیچیده‌ی او بارها سبب تعجب و شگفتی استادانش می شود. در دوره‌ی دبیرستان مغزش با فلسفه رشد می کند و دلش با عرفان داغ می شود. در ۱۶ سالگی به علّت وضع اقتصادی به دانشسرا می رود و بعد از دو سال معلّم می شود در دوره‌ی آموزگاری علاوه بر تدریس، به نوشتن کتاب تعلیمات دینی و اخلاق برای کلاس‌های اوّل تا پنجم می پردازد. در اوّلین سال تأسیس دانشکده‌ی علوم و ادبیات انسانی دانشگاه مشهد، سال ۱۳۳۴، وارد دانشگاه می شود و همراه با تدریس، تحصیلات دانشگاهی خود را آغاز می کند. تأسیس انجمن ادبی در سال ۱۳۳۵ که جمعی از نویسندگان و شاعران جوان نواندیش خراسانی در آن شرکت می کردند و «ترجمه‌ای در نقد و ادب» مندور با مقدّمه و حواشی از کارهای اوّلیه‌ی دوره‌ی معلّمی ـ دانشجویی اوست.

سال‌های ۱۳۳۸ ـ ۱۳۴۳ را در دانشگاه سوربن پاریس گذراند و در رشته‌های جامعه شناسی و تاریخ تمدّن و ادیان به اخذ درجه‌ی دکتری نایل آمد. تلاش‌های علمی، ملاقات با شخصیت‌های علمی و ادبی و فلسفی فرانسه و اروپا، سخنرانی‌های مختلف در دفاع همه جانبه از نهضت‌های آزادی بخش بخصوص الجزایر و انتشار چندین ساله‌ی «ماهانه‌ی ایران آزاد» از او یک شخصیت ارزشمند جهانی ساخت.

اوج فعالیت‌های سیاسی ـ اجتماعی او سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۲ است که در دانشگاه‌های کشور و بخصوص حسینیه‌ی ارشاد انجام می گرفت. او با بیانی بسیار شورانگیز و احساسی در حوزه‌های مختلف دین شناسی، جامعه شناسی مذهبی، سیره شخصیت‌های طراز اوّل اسلام و بیان دردها و رنج‌های جوامع اسلامی، و معرّفی آرمان‌ها و ایده آل‌ها،

صحبت

می کرد و نسلی را به جنبش و تحرّک و پویایی انقلابی ـ اسلامی می کشاند.

در اواسط سال ۱۳۵۲ حسینیه ی ارشاد توسط ساواک بسته و دکتر شریعتی بازداشت می شود و دوره ی پایانی عمر او آغاز می گردد که بعد از گذراندن ۱۸ ماه سلول انفرادی در زندان، سرانجام با گذرنامه ی جعلی، از کشور خارج می شود و او را در لندن، مظلومانه و تنها در دیار غربت به شهادت می رسانند (۱۳۵۶/۳/۲۹).

آثار نوشتاری دکتر شریعتی چون کویر، گفت وگوهای تنهایی، با مخاطب های آشنا، هبوط، حج و... سرشار از ذوق و احساس و قدرت خیال پردازی است و روحیه ی دردمندی و آرمان گرایی او را می توان دید. هدفمند می نویسد و به زیبایی صرف نمی اندیشد.

نثر او گونه ای نثر تداعی است؛ تو در تو؛ با جملات طولانی، ذهن سیال و پرّان او باعث شده که در نوشتن آفاق و انفس را بپیماید و از جملات معترضه ی توضیحی بسیاری استفاده کند. سوز درونش را به قلم آورده و جز با سوز درون آن را نمی توان فهمید. گاه رگه های پر از ایما و رمز فهم نوشتارش را مشکل می گرداند؛ لذا به یک بار خواندن نمی توان بسنده کرد. باید چندین بار آن را خواند و با خود زمزمه کرد. او نخواسته سبکی تازه در نویسندگی به وجود آورد، بلکه خواسته با همان غلیان و پاکی و عریانی ذهن و ضمیرش بنویسد و این نکته ای است که در آثارش بسیار به چشم می خورد؛ آموزش و تعلیم نیز مدّ نظرش نیست.

کتاب کویر از نمونه های عالی نثر دکتر شریعتی است؛ نثر ادبی دارد و گاه شاعرانه و بسیار احساسی؛ جنبه های توصیف در آن بی شمار است. کویر حکایت قلب تپنده و غریبی است که از عالم بریده شده و حالا تنها رو به سوی آسمان و معنویت دارد.

کویر در میان همه ی آثار دکتر موج عطشناک دیگری دارد. سمبل گویایی است از جامعه ای که اگرچه ظاهری آراسته دارد اما شوره زاری است که در آن هیچ نیست. در کویر گویی خود او را می بینیم که قدعلم کرده است و بی نیاز از آب و خاک و «بی چشمداشت نوازشی و ستایشی»، یکّه و تنها به رفتن همّت گماشته است و حال به جرم ایستادگی و «سر کشیدن»، باید قطع گردد.

«کویر حکایت تاریخ فکر و مرام و مذهب ماست که در صورت جغرافیا نمایان شده است.»[۳]

**روش تدریس درس**

بند بند درس را دانش آموزان می خوانند و در پایان هر بند توضیحات ضروری داده می شود. نکته ای که کمتر مجال انجامش را داریم، روخوانی متن ها به وسیله ی همه ی دانش آموزان است که متأسفانه اغلب خودمان می خوانیم یا بعضی از دانش آموزان فعّال و خوش صوت.

شب کویر، توصیفی تخیّلی است که نویسنده واقعه یا منظری را پس از گذشت سال ها به خاطر می آورد واز سایه روشنی که در حافظه اش بر جای مانده به نگارگری آن ها می پردازد. با این حال رگه های نمادین

# شب کویر

◆ محمّد تقی نعمت زاده

را نیز می توان در متن دید؛ خاصّه در بند نخست: گز و تاق نماد مردم بی توقّع و بی چشم داشت نوازشی و ستایشی، امّا بی باک و صبور و قهرمان اند و بید مظهر مردمان ترسو که ترس و لرز وحشت انگیز کویر در مغز استخوانشان خانه کرده است.

ربّ النّوع، فرشته ای که از جانب حق تعالی موکّل بر حفاظت نوعی از انواع (جماد، نبات و حیوان) است. این الهه فردی است نورانی، روحانی و عقلانی که حافظ نوع خود می باشد و در معرض تحوّلات و تغییرات نیست و افراد مادّی تابع و مقهور پرتوی از آن می باشند.

مرجع ضمیر شخصی در کلمات ساقه شان، شاخه شان، ریشه شان و تنورشان، گز و تاق است.

تشبیه گز و تاق به سفیران عالم دیگر و سر کشیدن و ایستادن آن ها در برابر کویر که هر کدام آرایه ی تشخیص نیز دارند و آوردن جهنم به جای کویر در مرحله ی نخست خیال پردازی را تقویت کرده و سپس با جملات کوتاه و مقطّع نثر را شعرگونه کرده است. امّا تاغ با تاق، گیاهی است از تیره ی اسفناجیان با برگ های مثلثی شکل و گل های خوشه ای.

در بند دوّم: علاوه بر رگه ی تشخیص به بید، آرایه ی حسن تعلیل به کار رفته «که هول کویر در مغز استخوانشان خانه کرده است.»

در بند سوّم: توضیح این نکته ضروری است که بهترین گلی که در کویر می روید، تخیّل و نیروی خیال است که به هیچ وجه دیده نمی شود، امّا وجود دارد. خیالی که برای هر کسی متفاوت است؛ لذا رنگ های گوناگون دارد؛ چون گل قاصدک می باشد. با آوردن کلمه ی قاصدک هم به برید و پیک که نامه یا پیغامی را به جایی دور می برد، اشاره دارد و هم گیاه خودرو که در غالب دشت ها می روید و میوه اش فندقه و دارای دسته تارهای ابریشمی در قسمت انتهایی است. در این بند با استفاده از ترکیب اضافی گل های خیال و تشبیه خیال به درخت و پرنده، آن هم به پرنده ای نامرئی که در همه جای کویر تاخت و تاز دارد و پارادوکس زیبای صدای خیال که سکوت هراس آمیز کویر را ساکت تر می کند، نوشته ی خود را خیال انگیزتر کرده است.

در بند چهارم: پرش از کویر مزینان به صحرای حجاز و سرزمین وحی، نکته ای است که ویژگی مهمّ نثر تو در تو و پرّان دکتر شریعتی را نشان می دهد. او به سرعت با ارزش ها و آرمان هایش پیوند برقرار می کند و هدف را به یاد می آورد و به زیبائی ظاهری و لفظی می پردازد.

نویسنده ی رومانیائی ژرژ گئورگیو که کتاب زندگی محمّد را نوشته است

**Lavide Mohomet**

صخره و سنگ زبان گویای خدا شوند، تلمیح است به آیه ی ۴۴ سوره ی بنی اسرائیل (اسرا). قسمتی از آیه:

انْ منْ شیء الاّ یُسبّحُ بحمده ولکنْ لاّ تفقهونَ تَسبیحَهُم

معنی سطر پایانی: بوی خوش وحی را در محیط رازگونه ی صحرای عربستان دریافت کرده است.

«آواز پر جبرئیل» گرچه ارتباطی به اثر معروف شیخ اشراق، شهاب الدین سهروردی ندارد، امّا توضیح این که کتابی است داستانی و در شرح مفاهیم عرفانی و به وجه تمثیل و نماد به صورت نثر، خالی از فایده نیست.

در بند پنجم: با ترکیب های صحرای بی کرانه ی عدم و خوابگاه مرگ و جولانگاه هول، ترس و وحشت کویر را به بهترین شکل به تصویر می کشد و با توصیف های گوش نواز و خوش آهنگ درباره ی آسمان، رهیدن و نفی تعلّقات و دل بستگی ها و سیر در ملکوت را نشان می دهد و تقابل مضمونی و واژگانی بسیار زیبائی بین زمین و آسمان به وجود می آورد. او با ترکیب استعاری خلاف عادت «دست های مهربان مرگ» منتظر است که هرچه سریع تر به پرواز درآید و از این زندان رنج و بند و درد رهایی یابد.

در بند ششم: بر این نکته تاکید می کند که شب مردم شهر از بامداد شروع می شود؛ یعنی از نیمه شب که گذشت؛ نویسنده با استفاده از کلمات و ترکیبات مناسب تقابل روز و شب را در کویر به خوبی القا کرده است و در همین بند هم می توان رگه های نمادین نشان داد.

در آغاز بند هفتم درس با تشبیه آسمان کویر به صورت نخلستان خاموش و پرمهتابی، به یاد امام علی و رنج هایش می افتد و خود را چون پروانه ی عاشقی می بیند که در پرواز ملکوتیش به آسمان فقط ناله های آن روح دردمند و تنها را می شنود. روحی که در مدینه ی پیامبر؛ اکنون تنها و بی کس است و ۲۵ سال در حالی که «فی العین قذیً و فی الحلق شجاً» دارد، فقط رنج هایش را با چاه در میان می گذارد و می گرید و می نالد و به تعبیر دکتر شریعتی «۲۵ سال سکوت برای وحدت».

در این بند با پارادوکس نگاه های اسیر و رها، شبکه ی مراعات نظیر گریه، ناله، درد، سر در چاه بردن و گریستن و تشبیه مشت قلبم و باران سکوت و تشخیص تشبیه گونه ی حلقوم چاه و تلمیح به مطلع غزل حافظ

«مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته ی خویش آمد و هنگام درو»

خود را به عنوان شیعه و پیرو علی در مرکز این درد و رنج فاجعه آمیز قرار می دهد و رهایی خود را در این آرمان ها می جوید.

در بند هشتم: تلمیح قرآنی را با ترکیب مصابیح آسمان به کار می گیرد. او نور ستارگان را به زمین چون قطره های درشت باران می بیند.

در بند نهم: درس بعد از بیان یک نحوه زندگی که سالیان متمادی ادامه داشته، به یک واقعه ی تاریخی اشاره می کند که به

اختصار نوشته می‌شود:

رضا شاه در واپسین سال‌های حکومتش گرایش شدیدی به آلمان هیتلری پیدا کرده بود، مدت‌ها بود که سلطه و نفوذ آلمانی‌ها با کارشناسان مالیه‌ی آنان در نظام کشور سایه افکنده بود. آلمان در تجارت خارجی ایران مقام اوّل را کسب کرده بود. در زمان جنگ بین‌الملل دوّم ایران از نظر استراتژیک مقام و جایگاه حساسی داشت. حکومت ایران به نیروهای متفقین (آمریکا- شوروی - انگلیس) روی خوش نشان نمی‌داد؛ چون رضا شاه فکر می‌کرد برنده‌ی نهائی جنگ، آلمان‌ها خواهند بود. دقیقاً در روز سوّم شهریور ۱۳۲۰، ساعت ۴ صبح، سفیران انگلیس و شوروی به‌طور جداگانه یادداشت‌هایی تسلیم دولت ایران کردند که چون دولت ایران در مقابل متفقین و درخواست‌های آنان جسارت مهمی در پیش گرفته و در اخراج عُمّال آلمان اقدامی کرده، ارتش‌های شوروی از انگلیس وارد

[illegible] شوروی به طرف آذربایجان [illegible] کشور تا سمنان را به تصرف [illegible] قوای انگلیس هم از جانب غرب [illegible] هجوم آوردند و خوزستان و [illegible] اشغال کردند. ارتش منظم [illegible] ساعاتی دو روز مقاومت کرد و از دو [illegible] شهریور تسلیم شد. در [illegible] نیروهای انگلیس و شوروی [illegible] طوی تهران حرکت کردند که بنا [illegible] سفارت انگلیس، رضا شاه از سلطنت کناره گیری کرد و فرزندش محمد رضا جانشین وی گشت. این دوره‌ی اشغال که بیش از یک سال به طول انجامید، حلقه‌ی محاصره‌ی مسکو را شکست و در نهایت به پیروزی متفقین در جنگ انجامید. در کنفرانس تهران (۹/۸/۱۳۲۲) که سران آمریکا، شوروی، انگلیس یعنی روزولت، استالین و چرچیل حضور داشتند، ایران به عنوان پل پیروزی در جنگ معرّفی شد.

نویسنده با تعریض معنی‌داری که ما آن را به عنوان مجاز به علاقه‌ی تضاد معرّفی می‌کنیم، «سه غمخوار بشریّت»! می‌گوید.

در همان بند یادآوری چند نکته ضرورت دارد: نخست استاد محمّد تقی شریعتی که عمر هشتاد ساله‌اش را در نشر حقایق اسلامی گذراند.

از آثار ارزشمند او: چرا حسین قیام کرد، خلافت و ولایت از نظر قرآن و سنت، تفسیر نوین جزء سی‌ام قرآن و...

و دیگر کلمات قمیص: پیراهن پنبه‌ای؛ قطیفه‌ی کرباس: پارچه‌ی پنبه‌ای سفید و پرزدار ارزان قیمت. شمد: پارچه‌ی نازک که هنگام خواب روی خود اندازند- ملحفه. پلاس: گلیم درشت و ستبر. طاق باز: سنان و بر پشت خوابیدن

در بند پایانی بعد از چند تعبیر کنایی و استعاری چون دریای سبز معلّق، مرغان الماس پر و گل‌های الماس و تشبیه زیبای قندیل پروین به باورهای قدمایی، می‌رسیم که بیابارآدو کشتی جذاب دهانی «کاه کش کوپر» کهکشان را شاهراه علی می‌دانند امّا آسفالت نشین‌های مترقی شهر کهکشان می‌بینند. او ستارگان را برندگانی الماس پر می‌بیند که در دریای سبز فلک، چشمک می‌زنند و بر چهره‌ی شب زمینیان می‌چندند و شهاب‌ها را تیرهای فرشتگان نگهبان آسمان می‌بیند که به سوی شیاطین پرت می‌شوند؛ چون می‌خواهند قداست اهورایی و «پاکی خدایی» ملکوت را بیالایند و ژاژی را که نباید بفهمند و کاسه‌ی فهمشان گنجایش آن را ندارد، می‌خواهند دزدانه بشنوند. لذا باید با این تیرها از صحنه‌ی آسمان خارج شوند. در این بند تعبیرهای پرده‌داران حرم ستر و عفاف ملکوت علاوه بر بار تلمیحی به بیت حافظ

«ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من راه نشین باده‌ی مستانه زدند»

و تیر فرشتگان به آیه‌ی قرآنی «فَاَتْبَعَهُ شِهابٌ ثاقِبٌ» سوره‌ی صافات آیه‌ی ۱۰، آهنگ و موسیقی خاصّی وجود دارد.

در ادامه‌ی بند تقابلی می‌بینیم بین دو نگاه عشق و عقل، دید روستایی با نگاه شهری، نگاه احساس پر از شور و خیال و الهام و آسمان خواهی با دید علمی پر از خشکی و مصلحت اندیشی و زمین جویی و عجیب است که این باغ لطیف احساس در سرای سرد علم جدول ضربی پژمرده می‌شود و آسمان رازآلود پر از تقدّس با این علم عددبین، فریب کار و آلوده می‌گردد.

**امّا چند نکته‌ی اضافی**

بند پایانی را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد، یکی تا وسط صفحه‌ی ۱۰۴ یعنی تا نابود می‌گردند و بند دوم از و چنین بود تا پایان.

پایان درس این چند «سطر اضافه» شوند:

«... و من آن شب پس از گشت و گذار در گردشگاه آسمان، تماشاخانه زیبا و شگفت مردم کویر، فرود آمدم و بر روی بام خانه، خسته از نشسته‌ی خوب و پاک آن «اسراء» در بستر خویش به خواب رفتم.»

و تصویر اوّل درس اگر از آسمان با کویری با بوته‌های گز و تاق باشد، مناسب‌تر به نظر می‌رسد و به‌امثن نزدیک‌تر.


**فهرست منابع**

۱- شریعت رضوی، پوران، طرحی از یک زندگی.
۲- مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱ و ۲، سال بیستم، بهار و تابستان ۶۶، پیدایش‌های شاعران استاد محمد تقی شریعتی.
۳- شریعتی، علی، کویر.
۴- شریعتی، حسین، اراده‌های پولادین معاصر ایران.
۵- اعلام فرهنگ معین.

# راز تخلّص در شعر فارسی

**چکیده‌ی مقاله**

تخلّص در شعر فارسی دربردارنده‌ی دو معنی است:

الف) گریز از مقدّمه‌ی قصیده به موضوع اصلی.

ب) نام شاعر یا نام شاعرانه‌ی وی که معمولاً در بیت یا ابیات پایانی غزل و قصیده ذکر می‌شود. تعبیر نخست از این اصطلاح، به همراه خود قالب قصیده از عربی وام گرفته شده است؛ همان که هنرمندی شاعر را در گذر از مقدّمه به تنه‌ی اصلی شعر، «حُسن تخلّص» خوانده‌اند.

تعبیر دوّم، در شعر عربی و انگلیسی سابقه ندارد. از این رو منشأ آن را باید در فراز و نشیب تاریخ ادبیّات ایران جست‌وجو کرد.

نگارنده در این مقاله ضمن بررسی و نقد حدس و نظرهایی که تاکنون در این باره مطرح شده است، علّت و انگیزه‌ی نمود تخلّص را در شعر فارسی نشان می‌دهد.

**کلید واژه‌ها:** تخلّص، سرقت ادبی، حسن تخلّص، انتحال، توارد.

* * *

تخلّص در شعر فارسی دربردارنده‌ی دو معنی است:

الف) گریز از مقدّمه‌ی قصیده (تغزّل، تشبیب یا نسیب) به موضوع اصلی.

ب) نام شاعر یا نام شاعرانه‌ی وی که معمولاً در بیت یا ابیات پایانی قصیده و غزل ذکر می‌شود.

تخلّص در معنی اوّل برگرفته از قصیده‌ی عربی است. شعرای پارسی‌گوی پس از اسلام، با تأثّر از قالب قصیده، ویژگی‌های خاص و ارکان اصلی این قالب را مورد تقلید قرار دادند.

شدّت تأثّر و تقلید از این قالب شعر عرب، گاه چنان بر شاعر ایرانی تأثیر می‌گذاشت که نه تنها در تغزّل به عرایس شعر عرب روی می‌آورد، بلکه بر بقایای خیمه‌ی معشوق (رَحل و اطلال و دمن) می‌گریست.

حسن تخلّص یا هنر و ظرافت شاعر در پیوند مقدّمه به موضوع اصلی نیز از شعر عرب وام گرفته شد.[1] امّا در سایر موضوع قصیده، می‌توان گفت که شعر فارسی به فراخور زمان و مکان، راه تقلید و یا ابتکار را پیموده است.

تخلّص در معنی دوّم در شعر عربی و انگلیسی[2] سابقه ندارد؛ از این رو می‌توان گفت ذکر نام شاعر در شعر از ابتکارات شعر فارسی است.

جست‌وجو در کهن‌ترین کتب فارسی در فنّ شعر، هم‌چون حدائق‌السّحر و المعجم و... ردّی نشانی از این اصطلاح و کاربرد آن به دست نمی‌دهد.

هم‌چنین اظهارنظرهای کوتاه و ساده‌ی ادبا و محقّقان معاصر ما از تخلّص، گویای آن است که تلقّی دقیقی از تعریف، زمان و چگونگی شکل‌گیری و هدف آن ندارند.

● دکتر مهدی نیک منش
عضو هیأت علمی زبان
و ادبیات فارسی دانشگاه رازی

علامه قزوینی در یادداشت‌های خود نوشته است:

«تخلّص: یعنی تخلّص شاعر مانند وحشی، محتشم، صائب و نحو ذلک که فی‌الواقع تخلّص و نام مستعارند (نه مثل عنصری، فردوسی، عسجدی، انوری، مختاری و سنایی؛ یعنی اسمایی که «ای» نسبت در آخر آن‌ها هست؛ چه ممکن است بلکه محتمل است احتمالاً قویاً که این‌ها هیچ کدام تخلّص و نام مستعار نبوده است؛ بلکه منسوب بوده است یا به مواضعی یا به اشخاصی یا به حرف و صنایعی کما هو شأن سایر الأنساب الّتی من أجلها صنّف السمعانی کتابه المعروف) از کی شروع شده است؟ و آیا در عرب شروع شده است یا در نزد ایرانی‌ها؟ در هر صورت شاید چیزی شبیه به تخلّص از این عبارت ثعالبی به دست بیاید که در اواسط قرن چهارم پیدا شده بوده است:

ابوعلی محمّد بن عمر البلخی الزاهر و... تلقّب بالزهرا مقتدیاً بقوم من الشعراء تلقبوا بالناجم و الناسی و النامی و الزاهی و الطالع و الطاهر. (یتیمه ۴: ۲۹۶)[۴].»

جلال‌الدّین همایی نیز درباره‌ی تخلّص ـ در معنی مورد نظر ما ـ نوشته است:

«نام شعری شاعر که شبیه اسامی خانوادگی است از قبیل: فردوسی، منوچهری، سعدی، حافظ، جامی و امثال آن.»[۵]

پیداست نظر علامه قزوینی در اعتقاد به مرزی میان تخلّص (مانند سعدی، حافظ و...) و لقب شاعر (مانند عنصری، فردوسی و عسجدی و...) از نظر استاد همایی در تلفیق تخلّص و لقب، دقیق‌تر است.

میمنت میرصادقی، همین خطا را در تعریف خود از تخلّص و استشهاد به لقب

رودکی و معزّی مرتکب شده است: «در لغت به معنی رستن و رهایی جستن است و در اصطلاح، نام شعری شاعر است که شاعر آن را معمولاً در بیت آخر شعر خود به خصوص در غزل و قصیده ذکر می‌کند. شاعران معمولاً تخلّص خود را از نسبت به شغل یا زادگاه خود، یا شخصی که به او وابسته بودند و او را مدح می‌گفتند، می‌گرفتند. برای مثال، ابوعبیدالله جعفربن محمّد رودکی (متوفی ۳۲۹هـ. ق.) به سبب نسبت به قریه‌ی رودک (زادگاه او)، فریدالدّین محمّد عطار (۵۴۰ـ۶۱۸هـ. ق.) به سبب شغل خود، عطّاری (داروفروشی) و ابوعبدالله محمّدبن عبدالملک معزّی (متوفی ۵۱۸هـ. ق.) به علّت انتساب به معزّالدّین والدّنیا ملکشاه‌بن الب ارسلان (۴۶۵ـ۴۸۵ هـ. ق.) پادشاه سلجوقی، تخلّص یا نام شاعری خود را انتخاب کرده بودند. ...»[۶]

غلامحسین مصاحب[۷] و رضوان شریعت[۸]، همان حرف استاد همایی را به اختصار و بدون هیچ نکته‌ی جدیدی ذکر کرده‌اند و جالب است که عبدالحسین سعیدیان[۹] و سیما داد[۱۰]، مدخلی برای طرح و شرح این اصطلاح اختصاص نداده‌اند.

سیروس شمیسا در کتاب «سیر غزل در شعر فارسی»، در بحث از قالب غزل و چگونگی ظهور این قالب فارسی‌تبار، تخلّص در معنای اوّل و دوّم را این گونه به هم پیوند می‌زند:

«می‌توان گمان برد که منشأ غزل همین تغزّلات باشد؛ یعنی ابیات عاشقانه‌ی قصیده‌ای که دارای ابیات مدحی نباشد. البتّه در دیوان‌های قدما گاه به خود غزل نیز برمی‌خوریم. برخی گفته‌اند که این اشعار به ظاهر غزل‌مانند ممکن است تغزّلاتی باشد که ابیات مدحی دنباله‌ی آن از بین رفته است و با شاعر آن را از قبل آماده کرده است تا بعداً با افزودن ابیات مدحی به صورت قصیده درآورد.»[۱۱]

اگر چه نویسنده، نامی از صاحب این حدس و نظر نیاورده، امّا در کتاب «انواع ادبی» این دیدگاه را از زبان خود و به شکل نظری مسلّم و پذیرفته‌شده، مطرح می‌کند:

«منشأ غزل به ظاهر، تغزّل قصیده است. قبلاً اشاره کردیم، آنجا که تغزّل پایان می‌یافت، شاعر به اسم ممدوح تخلّص می‌کرد و سپس به ابیات مدح می‌پرداخت. چون مدح از میان رفت، تخلّص پایان تغزّل شد و شاعر به جای اسم ممدوح، اسم خود را آورد.»[۱۲]

با ذکر مقدّماتی که طرح شد، توجّه خواننده را به چند نکته‌ی قابل تأمّل جلب می‌کنم:

۱ـ تخلّص با لقب شاعر متفاوت است. رودکی، فردوسی، معزّی، فرّخی، منوچهری و... القابی برای شعرا به شمار می‌رفته که بدان مشهور بوده‌اند، درست مثل متنبّی، شنفری، بُحتری و... در ادبیّات عرب.

۲ـ تخلّص از اوّلین دوره‌ی شعر فارسی تا نزدیک به قرن ششم کاربرد محسوسی نداشته است. در قرن ششم نیز استفاده از تخلّص به شکل‌های گوناگون دیده می‌شود؛ مثلاً انوری از میان قالب‌های شعری خود تنها در غزل از تخلّص بهره گرفته است.

۳ـ وجود قصایدی از این دوره که تخلّص در معنای اوّل و دوّم را توأماً در بردارد، انتقال از معنی اوّل به دوّم تخلّص را ـ چنانکه در سیر غزل و انواع ادبی ذکر شد ـ رد می‌کند.[۱۳]

۴ـ تخلّص در قرن ششم ـ که گویی زمان شکل‌گیری آن بوده است ـ مختص به قالب قصیده و غزل نیست[۱۴]؛ سنایی غزنوی در ترکیب‌ها، ترجیع‌ها و مقطعات خود گاهگاه تخلّص کرده است؛ علاوه بر قصاید، در مقطّعات ادیب صابر این کاربرد به چشم می‌خورد و سیّد حسن غزنوی و خاقانی شروانی تقریباً در تمامی قالب‌های شعری خود تخلّص دارند. جالب توجّه است که قالب مثنوی نیز از این موضوع بی‌بهره نمانده است؛ سنایی در حدیقة‌الحقیقه، خاقانی در تحفة‌العراقین و نظامی در منظومه‌های خود به مناسبت و معمولاً در پایان هر بخش از مثنوی نام خود را ذکر کرده‌اند. کمتر از یک قرن بعد، شیخ شیراز نیز اکثراً ابواب بوستان را با تخلّص خود به پایان رسانده است.

این نکات، بیانگر آن است که منشأ تخلّص، چیز دیگری است. به نظر نگارنده، ردّ پای این موضوع را باید در بحث سرقات ادبی جست‌وجو کرد. این بحث در میان ملل دنیا سابقه و دامنه‌ی گسترده‌ای دارد. شاید نتوان هیچ ملّتی را یافت که از تأثیر سرقات ادبی به‌دور باشد. مطالعات منتقدان ادبی نشان می‌دهد که هیچ اثری نیز منحصراً از قلم و فکر صاحب اثر تراوش نمی‌کند. از این‌رو شاهکارهای بسیاری از شعرا و نویسندگانی چون شکسپیر، مولیر، بحتری، متنبّی، معزّی، انوری و حتّی سعدی و حافظ به سرقت و انتحال منسوب شده است.[۱۵]

در ادب فارسی، بحث سرقت ادبی ـ صرف‌نظر از مسأله‌ی توارد و اشتراک معانی ـ از حدود قرن پنجم نمود آشکارتری پیدا کرده است؛ ابوالحسن علی‌بن عثمان هجویری در آغاز کشف‌المحجوب بعد از ذکر نام خود و نام کتاب می‌نویسد:

«آن‌چه در ابتدای کتاب نام خود را اثبات کردم، مراد از این دو چیزی بود؛ یکی نصیب خاص و دیگری نصیب عام. آنچه نصیب عام بود آن است که چون جهله‌ی این علم کتابی

تو ببینند که نام مصنّف آن به چند جای بر آن مثبت نباشد، نسبت آن کتاب به خود کنند و مقصود مصنّف از آن بر نیاید که مراد از جمع و تألیف و تصنیف کردن به جز آن نباشد که نام مصنّف بدان کتاب زنده بماند و خوانندگان و متعلّمان، وی را دعای خیر گویند که مرا این حادثه افتاد به دوبار. یکی آن که دیوان شعرم کسی بخواست و باز گرفت و اصل نسخ جز آن نبود، آن جمله را بگردانیده و نام من از سر آن بیفکند و رنج من ضایع کرد تاب الله علیه. و دیگر کتابی کردم هم‌اندر طریقت تصوّف، نام آن منهاج‌الدّین؛ یکی از مدّعیان رکیکه که کرای گفتار آن نکیند، نام من از سر آن پاک کرد و به نزدیک عوام چنان نمود که وی کرده است، هر چند خواص بر آن قول، بر وی بخندیدندی...»[۱۶]

«انوری که خون دو دیوان[۱۷] را بر گردن معزّی ـ از اکابر گردن کشان نظم ـ افکنده است، خود از انتحال مضامین و افکار بوالفرج و دیگران برکنار نیست»[۱۸]، در چگونگی راه‌یابی به دربار سلطان سنجر حکایتی خواندنی دارد. خواندمیر می‌نویسد:

«مشهور است که قوّت حافظه‌ی معزّی به مرتبه‌ای بود که قصیده‌ای که یک‌بار می‌شنود، یاد می‌گرفت و پسری داشت که هر شعری را که دوبار استماع می‌نمود از بر می‌کرد و غلامش چون سه کرّت می‌شنود حفظ می‌نمود. بنابر آن هر شاعری که نزد سلطان سنجر قصیده می‌گذرانید، چون اشعار را به تمام می‌خواند اگر مطبوع می‌بود، معزّی می‌گفت: این قصیده را من گفته‌ام و یاد دارم و از مطلع تا مقطع می‌خواند. آن‌گاه بر زبان می‌راند که پسر من نیز یاد دارد و او را نیز اشاره می‌کرد تا قصیده را می‌خواند. آن‌گاه بر زبان می‌راند که غلام من نیز این ابیات را از بر دارد و غلام را نیز می‌گفت اشعار را می‌خواند؛ بنابر آن شعرای زمان در بحر حیرت افتاده، نمی‌دانستند که به چه طریقه شعری بر سلطان سنجر عرض کنند که او را باور آید که آن نظم نتیجه‌ی طبع معزّی نیست و انوری همّت بر حلّ این عقیده گماشته و تدبیری صائب کرده جامه‌های کهنه در بر افکنده و سربیچی غریب بربسته و به‌صورت مجانین نزد معزّی رفت و گفت: مردی شاعرم و در مدح سلطان سنجر بیتی چند گفته‌ام. توقع آن‌که، شعر مرا گذرانیده جهت من صله‌ای کرامند بستانید. معزّی گفت: آنچه گفته‌ای بخوان. انوری بر زبان آورد که، شعر:

زهی شاه و زهی شاه و زهی شاه
زهی میر و زهی میر و زهی میر

معزّی گفت: اگر مصراع آخر را چنان خوانی که: زهی ماه و زهی ماه و زهی ماه

تا این بیت مطلع شود، بهتر است. انوری گفت: ظاهراً تو آن را ندانسته‌ای که شاه را میری ضرورت است و امثال این سخنان هزل‌آمیز گفته، معزّی انوری را مسخره تصوّر کرد و گفت: فردا صبح بر درگاه پادشاه حاضر شو تا من حال تو را به سلطان عرض نموده، رخصت ملازمت حاصل کنم. روز دیگر انوری جامه‌های نفیس پوشیده و دستاری موقّر بر سر بسته، در وقتی که معزّی در پیش سلطان بود به درگاه پادشاه رفت و همان لحظه کسی بیرون آمده، او را طلبید؛ زیرا که معزّی عرض کرده بود که مسخره‌ای که اوحدالدّین نام دارد و ابیات غریب می‌گوید بر آستان سلطنت آشیان حاضر است و چون انوری به مجلس عالی رفت، معزّی دید که لباس و هیأت او تغییر یافته، دانست که آن‌چه دیروز ظاهر کرده بود فریب و تزویر بوده؛ امّا تدبیری نتوانست کرد و گفت: قصیده‌ای که در مدح سلطان گفته‌ای بخوان. انوری این دو بیت را خواند که، قصیده:

گر دل و دست بحر و کان باشد
دل و دست خدایگان باشد
شاه سنجر که کمترین خدمش
در جهان پادشه نشان باشد

آن‌گاه رو به معزّی کرد و گفت: اگر این قصیده را شما نظم فرموده‌اید، باقی ابیاتش را بخوانید والاّ اعتراف نمایید که نتیجه‌ی فکر بکر من است، تا من تتمّهٔ اشعار را عرض کنم. معزّی خجل شده، سلطان دانست که معزّی با سایر شاعران چه معامله می‌کرده و انوری آن قصیده را تمام خوانده، پرتو التفات سلطان بر صفحات احوالش تافت و جزّ حلک فضلا و ندمای مجلس اشرف عالی، انتظام یافت.»[۱۹]

شعر دیگری را به نام خود کردن یا هجو خود را به دیگری نسبت دادن، امتیک شعر و شاعر را برهم زده بود. موضوع هجوی که فتوحی مروزی دربارهٔ شهر بلخ سروده و به انوری نسبت داده بود، مشهور است. انوری پس از التجا به مجدالدّین ابوالحسن عمرانی و قاضی حمیدالدّین بلخی و رهایی از دست اوباش بلخ، ضمن سرودن قصیده‌ی معروف خود (سوگندنامه در نفی هجو بلخ) و تبرّی از این اتهام، از این ناامنی شعر شکوه می‌کند.

ای مسلمانان فغان از دور چرخ چنبری
روز نفاق تیر و قصد ماه و کید مشتری[۲۰]

نظامی در مقدّمه‌ی لیلی و مجنون در شکایت از حسودان و منکران می‌گوید:

حاسد ز قبول این روایی
دور از من و تو به ژاژ خایی
... دزد دُر من به جای دُر دست[۲۱]
بد گویم، ار چه بانگ دزدست
دزدان چو به کوی دزد جویند

در کوی دوند و «دزدا گویند»[۲۴]

کوتاه سخن این که، اختصاص فصلی از ترجمان البلاغه، محمّدبن عمرالرّادویانی و المعجم شمس قیس به سرقات ادبی، گواه موضوعیّت بحث سرقات ادبی در این دوره است.[۲۳] دزدی ادبی اگرچه در میان همه‌ی ملل دنیا رایج بوده و هست، امّا شعرای ایرانی با ابتکار عمل، بهترین راه را برای مقابله با آن یافته‌اند: امضای شعر با ذکر نام شاعرانه‌ی خویش در شعر.

هرچند سبک شعر، امضای پنهانی صاحب اثر است، امّا تشخیص این امضا، جز بر صاحبان فن معلوم نیست. انوری، به زیبایی در سوگندنامه‌ی خویش به این نکته اشاره داشت.

زیرنویس

۱ـ در اوّلین دوره‌ی شعر فارسی که عرصه‌ی ظهور و حضور مسلّط قالب قصیده، است، شعر منوچهری، پرهاتی، معزّی، ابوالمعالی رازی، عبدالواسع جبلی و لامعی بدین صفت مشهور است قصیده‌ی منوچهری با مطلع: الا یا خیمگی خیمه فرودن
که پشاهنگ بیرون شد ز منزل (دیوان منوچهری، ص ۶۵)
هم چنین قصیده‌ی دیگری از وی با مطلع غوغا ـ پیشرو زین نعیقا
که مهجور کردی مرا از عشیقا (دیوان، ص ۶)
و قصایدی از معزّی در صفحات ۵۹۷ و ۶۰۰ دیوان، به‌ویژه قصیده‌ی مشهورش با مطلع:
ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن (دیوان معزّی، ص ۵۲۵)
نمونه‌هایی چند از تأثیرات عمیق قصیده‌ی فارسی از قصیده‌ی عرب است. این تأثرات به شکل ایستادن بر یمنه‌ایای خیمه‌ی معشوق گفت‌وگو با شتر، توصیف ناقه و بیابان و... دیده می‌شود. برای موضوع درنگ بر اطلال و (دمن و. ک: ادبیات تطبیقی، صص ۲۴۶ـ۲۵۸).

۲ـ در کتب بلاغی، انگیزه‌ی حُسن تخلّص را برقراری پیوند و انسجام میان نسیب و مدح دانسته‌اند به گونه‌ای که شنونده متوجّه انتقال از مقدّمه به متن قصیده نشود. و. ک: جواهر البلاغه، ص ۴۳۸

۳ـ دکتر محمّد طباطبایی در فرهنگ اصطلاحات صنعات ادبی از تعبیر Poetical name [Prose] به عنوان معادلی برای تخلّص استفاده کرده است، اما انتخاب این برابر نهاده، گواه حضور مسمّای آن در شعر انگلیسی نیست.

۴ـ یادداشت‌های قزوینی: جلد اول و دوم، ص ۲۳۶.

۵ـ جلال‌الدّین همایی، فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹۹.

۶ـ میمنت میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، ص ۵۴.

۷ـ غلامحسین معاصب، دائرةالمعارف فارسی، ذیل تخلّص.

۸ـ رضوان شریعت، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل تخلّص.

۹ـ عبدالحسین سعیدیان دائرةالمعارف ادبی.

۱۰ـ میما داد: فرهنگ اصطلاحات ادبی.

۱۱ـ سیروس شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی، ص ۵۳.

۱۲ـ سیروس شمیسا، انواع ادبی، ص ۲۷۹. لازم به ذکر است که حسین رزمجو در کتاب انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی (ص ۲۷) و خسرو فرشیدورد در کتاب درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی (ص ۱۳۸) نیز به منشأ غزل و جدایی تغزل از ته‌ی قصیده، اشاره کرده‌اند؛ امّا در این نوشته با منشأ غزل کاری نداریم. بحث ما بر سر چگونگی تخلّص ـ در معنای ذکر نام شاعرانه در شعر ـ است.

۱۳ـ و. ک: دیوان فلکی شروانی ص ۷۶ و ۷۸ و دیوان خاقانی ص ۴۷، ۵۹، ۷۲، ۸۲ و...، دیوان مجیر بیلقانی ص ۴۱، ۶۶ و...، دیوان سنایی ص ۶۷، ۱۰۲ و....

۱۴ـ این نکته، دلیل دیگری در ردّ انتقال از معنی اوّل به معنی دوّم تخلّص است.

۱۵ـ عبدالحسین زرین کوب، نقد ادبی، ص ۹۸.

۱۶ـ ابوالحسن علی‌بن عثمان هجویری، کشف المحجوب، صص ۱ـ۲.

۱۷ـ این دو دیوان را برخی دیوان ابوالفرج و مسعود سعد و برخی دیوان فرخی و عنصری دانسته‌اند. و. ک: تاریخ ادبیات ایران، ذبیح‌الله صفا، ج ۲، ص ۵۱۴ و ۶۶۶.

۱۸ـ عبدالحسین زرین کوب ـ نقد ادبی ـ ص ۹۸ـ۹۹.

۱۹ـ خواندمیر، حبیب‌السیر، جلد دوم، صص ۵۱۷ـ۵۱۸.

۲۰ـ دیوان انوری، صص ۲۶۹ـ ۲۷۲.

۲۱ـ مزدست، مخفّف مزد دست است.

۲۲ـ نظامی گنجوی، لیلی و مجنون، صص ۴۱ـ۴۳.

۲۳ـ برای دیدن نمونه‌هایی امروزی و سرقت ادبی به ص ۳۵۸ـ۳۵۹ فنون بلاغت و صناعات ادبی همایی و مقدّمه‌های کتاب «شاعری در هجوم منتقدان» از شفیعی کدکنی مراجعه کنید

۲۴ـ دیوان انوری، ص ۲۷۲.

فهرست منابع و مآخذ


۱ـ انوری، علی‌بن محمّد: دیوان، به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ چهارم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی تهران، ۱۳۷۲.

۲ـ بیلقانی، مجیرالدّین: دیوان، تصحیح و تعلیق دکتر محمّد آبادی، چاپ۲، انتشارات مؤسّسه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران، تبریز، اردیبهشت ۱۳۵۸.

۳ـ ترمذی، ادیب صابر: دیوان، تصحیح و اهتمام محمّدعلی ناصح، چاپ؟، مؤسّسه‌ی مطبوعاتی علمی، تهران، بی‌تا.

۴ـ جبلی، عبدالواسع: دیوان، به اهتمام و تصحیح و تعلیق ذبیح‌الله صفا، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱.

۵ـ خاقانی، افضل‌الدّین بدیل‌بن علی: تحفةالعراقین، به اهتمام و تصحیح و حواشی و تعلیقات دکتر یحیی قریب. چاپ دوم، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران، ۲۵۳۷.

۶ـ خاقانی، افضل‌الدّین بدیل‌بن علی: دیوان، به کوشش دکتر ضیاءالدّین سجّادی، چاپ چهارم، انتشارات زوّار، تهران،

باز دان آخر کلام من زمحول حسود
فرق کن نقش الهی را ز نقش آزری"

پس انگیزه‌ی اصلی ظهور تخلّص در قالب‌های گوناگون شعر فارسی، امضای آشکار اثر و راهی مناسب برای حفظ اثر از دستبرد دزدان سخن بوده است. اینک که سخن به اینجا رسید، طرح این نکته‌ی پایانی نیز بجا و پسندیده به نظر می‌رسد.

آیا یکی از انگیزه‌های تقدیم اثری ادبی به پادشاه وقت ـ اعم از شعر و نثر ـ در کنار هدف جاودان ساختن نام وی و جاودانگی و بقای اثر شاعر و نویسنده، سپردن اثر به پادشاه به قصد ثبت همیشگی اثر به نام خود و حفظ آن از دستبرد و انتحال ادبی ـ علاوه بر شیوه‌ی تخلّص ـ نبوده است؟


۱۳۷۳.

۷ـ خواندمیر (غیاث‌الدّین بن همام‌الدّین الحسینی): تاریخ حبیب‌السیّر، زیر نظر دکتر محمّد دبیر سیاقی، چاپ دوم، انتشارات کتاب‌فروشی خیام، ۱۳۵۲.

۸ـ داد، سیما: فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۸.

۹ـ رازی، شمس قیس: المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح علّامه محمّدبن عبدالوهّاب قزوینی، با مقابله با شش نسخه‌ی قدیمی و تصحیح مدرّس رضوی، چاپ سوم، انتشارات زوّار، تهران، اوّدیبهشت ۱۳۶۰.

۱۰ـ رزم‌جو، حسین: انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چاپ سوم، مؤسّسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۷۴.

۱۱ـ زرّین‌کوب، عبدالحسین: نقد ادبی، چاپ پنجم، مؤسّسه‌ی انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۴.

۱۲ـ سعدی، مشرف‌الدّین مصلح‌بن عبدالله: بوستان سعدی، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، تهران، مرداد ۱۳۶۸.

۱۳ـ سعیدیان، عبدالحسین: دائرةالمعارف ادبی، چاپ سوم، چاپخانه‌ی سپهر، تهران، ۱۳۶۹.

۱۴ـ سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم. حدیقة‌الحقیقه و شریعة‌الطّریقه، تصحیح و تحشیه‌ی مدرّس رضوی، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران: مرداد ۱۳۶۸.

۱۵ـ سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم: دیوان، به سعی و اهتمام مدرّس رضوی، چاپ سوم، انتشارات کتابخانه‌ی سنایی، تهران، ۱۳۶۲.

۱۶ـ شریعت، رضوان: فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اوّل، انتشارات هیرمند، تهران، ۱۳۷۰.

۱۷ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا: شاعری در هجوم منتقدان، چاپ اوّل، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۵.

۱۸ـ شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ دوم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۳.

۱۹ـ شمیسا، سیروس: سیر غزل در شعر فارسی، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۲.

۲۰ـ صفا، ذبیح‌الله: تاریخ ادبیّات در ایران، چاپ یازدهم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۱.

۲۱ـ طباطبایی، محمّد: فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی، چاپ سوم، بنیاد فرهنگی رضوی، مشهد، ۱۳۷۰.

۲۲ـ غزنوی، سیدحسن: دیوان به تصحیح و مقدّمه‌ی محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ دوم، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۶۲.

۲۳ـ غنیمی هلال، محمّد: ادبیّات تطبیقی، ترجمه، تحشیه و تعلیق از دکتر سیّد مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، چاپ اوّل، مؤسّسه‌ی انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۳.

۲۴ـ فرشیدورد، خسرو: درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی، چاپ سوم، مؤسّسه‌ی انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۸.

۲۵ـ فلکی شروانی، نجم‌الدّین محمّد: دیوان، به اهتمام، تصحیح و تحشیه‌ی طاهری شهاب، چاپ اوّل، انتشارات کتابخانه‌ی ابن سینا، تهران ۱۳۴۵.

۲۶ـ قزوینی، محمّدبن عبدالوهّاب: یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، چاپ سوم، انتشارات علمی، تهران، پاییز ۱۳۶۳.

۲۷ـ مازندرانی، محمّدهادی بن محمّدصالح: انوارالبلاغه، به کوشش محمّدعلی غلامی‌نژاد، چاپ اول، مرکز فرهنگی نشر قبله؛ دفتر نشر میراث مکتوب، تهران، بهار ۱۳۷۶.

۲۸ـ مصاحب، غلامحسین (به سرپرستی): دائرةالمعارف فارسی، چاپ؟، جلد اوّل، مؤسّسه‌ی انتشارات فرانکلین، تهران، ۱۳۴۵.

۲۹ـ معزّی (محمّدبن عبدالملک نیشابوری): دیوان، با مقدّمه و تصحیح ناصر هیری، چاپ اوّل، نشر مرزبان، تهران، بهار ۱۳۶۲.

۳۰ـ منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمدبن قوص: دیوان، به کوشش دکتر محمّد دبیر سیاقی، چاپ دوم، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۷۵.

۳۱ـ میرصادقی، میمنت (ذوالقدر): واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، چاپ دوم، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۶.

۳۲ـ نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف: لیلی و مجنون، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دوم، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۶.

۳۳ـ مخزن‌الاسرار، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دوم، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۶.

۳۴ـ وطواط (رشیدالدّین محمّد عمری کاتب بلخی): حدائق‌السّحر فی دقایق‌الشّعر، به تصحیح و اهتمام عبّاس اقبال آشتیانی، چاپ از انتشارات کتابخانه‌ی سنایی و کتابخانه‌ی طهوری، تهران، بهمن ۱۳۶۲.

۳۵ـ هاشمی بک، سیّداحمد: جواهر البلاغه، الطّبعة العاشرة، مطبعة الاعتماد، مصر، ۱۹۳۹م.

۳۶ـ هجویری غزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان جلابی: کشف المحجوب، تصحیح و ژوکوفسکی با مقدّمه‌ی قاسم انصاری، چاپ دوم، کتابخانه‌ی طهوری، تهران، ۱۳۷۱.

۳۷ـ همایی، جلال‌الدّین: فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ پنجم، مؤسّسه‌ی نشر هما، تهران، اسفند ۱۳۶۷.

# دمشق در

◆ احمد محسنی

**اشاره**

نویسنده‌ی مقاله آقای احمد محسنی در مأموریت خود به دمشق و تدریس در مدارس ایرانی، بر آن شد تا ضمن اشاره به این شهر کهن، جلوه‌های آن را در شعر و ادب نشان دهد.

**چکیده**

یکی از قدیمی‌ترین شهرهای جهان «دمشق» است و شعرای فارسی از این شهر همواره به نیکی یاد کرده‌اند به گونه‌ای که در اشعار اکثر شعرا دمشق با عشق هم قافیه می‌شود. ظاهراً نخستین بار اوحدی مراغه‌ای از دمشق در شعر خود یاد کرده است و پس از آن در اشعار نظامی، سعدی و... هم «دمشق» به کار می‌رود. مولانا هم توجه خاصّی به دمشق داشته است. گویا نخستین بار در عنفوان جوانی، شمس را در دمشق دیده بود. بعد از فراق مولانا و شمس، مولوی شمس را در دمشق می‌جوید و می‌یابد.

**کلیدواژه‌ها:** دمشق، شام، حلب، سمرقند

دمشق از قدیمی‌ترین شهرهای جهان است. در این خاک نشانه‌هایی از اسکان بسیار کهن انسان دیده می‌شود. این کهن بوم، عالمان و عارفان و شاعرانی در خود پرورده و شهرت و جذابیتی در طول تاریخ کسب کرده است.

شاعران فارسی زبان از این شهر و به خصوص از «شام» بسیار یاد کرده و بدان سفر کرده‌اند. قدیم‌ترین شاعری که از دمشق یاد کرده «اوحدی مراغه‌ای» است. دمشق در نزد او رمز و سمبل «عشق» است:

«دمشق فتنه شد بغداد و توفان بلا آتش
به چشم من ز هجر آن که بی‌ما می‌برد خوابش
مگر باد صبا گوید نشان آتشین رویی
که گه در خاک می‌جویم نشان و گاه در آبش»

«اوحدی مراغه‌ای، غزل ۴۲۲»

# شعر فارسی

خاقانی شیروانی شاعر قرن ششم هـ.ق.، این تعبیر را با اندک تغییر به کار برده است. خاقانی دمشق را ترازوی عاشقی دانسته و عاشق ناخالص و بی‌زر را از لاف زدن بر حذر داشته است.

**این جا و در دمشق ترازوی عاشقی است**
**لاف از دمشق بس که ترازوت بی‌زر است**

در مصرع اول این بیت؛ دمشق به ترازوی عاشقی مانند شده. در مصرع دوم «دمشق» استعاره از عشق آمده است. استعاره‌ی مصرّحه را در فارسی «این همانی» و در زبان انگلیسی "identity" ترجمه کرده‌اند. این همانی یعنی نزدیک شدن دو واژه به گونه‌ای که یکی به جای دیگری بیاید. دمشق درست جایگزین واژه‌ی عشق شده است.

از این شاعران که بگذریم، سعدی و مولانا بیش از همه از دمشق و شام یاد کرده‌اند. سعدی سال‌ها در بلاد عرب و اقصای عالم گشته است. در اوان جوانی و در حدود پانزده سالگی از شیراز بیرون آمده و در جست‌وجوی استادان برتر در بغداد و حلب و طرابلس و دمشق و... سی و پنج سال عمر به‌سر برده است و به گفته‌ی خودش در هر گوشه‌ای نمتّعی یافته و از هر خرمنی خوشه‌ای چیده است. سعدی در آغاز کتاب «بوستان» درباره‌ی بازگشت به شیراز چنین می‌گوید:

**چو پاکان شیراز خاکی نهاد**
**ندیدم که رحمت بر این خاک باد**
**تولّای مردان این پاک بوم**
**برانگیختم خاطر از شام و روم**

«بوستان ص ۳۷»

بیت اخیر، دلدادگی سعدی را به شام می‌رساند؛ چرا که خاطر برانگیختن و دل کندن به دنبال دل‌بسته بودن است. سعدی شیرازی در بوستان نُه بار نام شام را آورده است.

در حکایت «مرزبان ستمکار با زاهد» از خردمندمردی در اقصای شام که در کنج غاری مقام داشت و در آن تاریک جای در کنج قناعت پای فرو برده بود، سخن می‌گویند. مردی آدمی پوست امّا خدادوست. هم‌چنین از مرزبان و حاکم ستم‌کاری که حاکم آن سامان بود، سخن می‌رانند و از درازدستی و ظلم او می‌گوید.

در حکایتی دیگر، از گرفتاری پیری مبارک نهاد می‌گوید و در پایان بر بیانی اخلاقی پای می‌فشارد، حکایت چنین آغاز می‌شود:

**به شهری در از شام غوغا فتاد**
**گرفتند پیری مبارک نهاد**
**هنوز آن حدیثم به گوش اندر است**
**چو قیدش نهادند بر پای و دست**

پیر خجسته هر پیش‌آمدی را از حبیب می‌داند و انسان را چون بیماری می‌داند که داناتر از طبیب نبوده و نیست و هرچه از او می‌رسد، باید بپذیرد.

در این چند حکایت و حکایت‌هایی این چنین، سعدی آن چنان می‌گوید که خواننده باورش می‌شود سعدی در دیار شام و دمشق بوده و زیسته است. در حکایت‌های بوستان می‌توان سیمایی از مردمان، حاکمان، عارفان، سپاهیان، غلامان و... شام را در ایام سعدی دید.

سعدی در حکایتی از قحط سالی دمشق سخن رانده و آشکار است که در آن دیار حاضر بوده:

**چنان قحط سالی شد اندر دمشق**
**که یاران فراموش کردند عشق**
**چنان آسمان بر زمین شد بخیل**
**که لب تر نکردند زرع و نخیل**
**نجوشید سرچشمه‌های قدیم**
**نماند آب جز آب چشم یتیم**
**در آن حال پیش آمدم دوستی**
**کزو مانده بر استخوان پوستی...**

«کلیات سعدی، ص ۲۱۶»

گرچه در این شعر از قحط سالی سخن می‌رود ولی باز هم دمشق با عشق همراه و هم‌قافیه شده و گویی همراهی این دو در قافیه به یک سنّت ادبی بدل گشته است.

شاعری که بیش از همه از دمشق یاد کرده، مولانا جلال‌الدّین بلخی رومی است. او عاشق و سرگشته و شیدای دمشق است:

**ما عاشق و سرگشته و شیدای دمشقیم**
**جان داده و دل بسته‌ی سودای دمشقیم**
**زان صبح سعادت که بتابید از آن سوی**
**هر شام و سحر مست سحرهای دمشقیم...**

«غزلیات شمس، غزل شماره ۱۴۹۳»

مولانا دمشق را سمبل کمال و زیبایی می‌داند:

**جمع باید کرد اجزا را به عشق**
**تا شوی خوش چون سمرقند و دمشق**

«مثنوی مولوی»

سمرقند از خوش‌نام‌ترین شهرها در شعر فارسی است و سمرها (افسانه‌ها)ی چون قند در مورد آن بسیار آمده است. آوردن نام دمشق در کنار سمرقند گواه دل‌دادگی مولانا به دمشق است. شاعر در بیت یاد شده دل و جان عاشق حق را چون سمرقند و دمشق خوش می‌داند. این سخن در غزلی دیگر هم آمده است:

**... گر درخور عشق آید خرّم چو دمشق آید**
**ور دل ندهد دل را ویران چو حلب بیند**

شاعر دمشق را رمز خرّمی و صفا خوانده و عاشق شایسته‌ی عشق و معشوق را چون دمشق خرّم و زیبا می‌بیند.

همراهی عشق و دمشق در شعر مولانا موج می‌زند. عشق در شعر مولانا به دمشق مانند شده است:

**ما به دمشق عشق تو مست و مقیم بهر تو**
**تو ز دلال و عزّ خود عزم فراز می‌کنی**

«غزل ۲۴۹۴»

در جای دیگر دل را به دمشق مانند کرده است:

خموش کن که سخن را وطن دمشق دل است
مگو غریب وراکش چنین وطن باشد

«غزل شماره ۹۲۰»

دل در شعر فارسی جایگاه عشق و معشوق است و عارف عاشق، نور روی یار را در آیینه‌ی دل جای می‌دهد.

دمشق در نزد مولانا آن‌قدر زیبا و دوست‌داشتنی است که در همه جای آن فرشته و حور می‌بیند:

دمشق چه که بهشتی پر از فرشته و حور
عقول خیره در آن چهره‌ها و غیب‌ها

«غزل شماره ۱۲۲۲»

این توجه مولانا در حور تأمل است و گفتنی است که مولانا در روزگار جوانی [illegible] دمشق و [illegible] دانسته است.

[illegible] دیگر این که مولانا در دوره‌ی جوانی در دمشق با شمس آشنا شده است. مولانا در قونیه پس از دیدار با شمس از همه برید و به او (شمس) [illegible] خانه و مدرسه از شمس در [illegible] بر آن شدند که شمس را از [illegible] شمس چون غرصه بر خود تنگ یافت به ناگاه قونیه را ترک گفت و مولانا را در آتش بی‌قراری نشاند. چندگاهی خبری از شمس نبود که کجاست و در چه حال است تا نامه‌ای از او رسید و معلوم شد که به نواحی شام رفته است. با وصول نامه مولای رمیده به جای باز آمد و آن شور اندرون که فسرده بود از نو بجوشید. نامه‌ای منظوم در قلم آورد و فرزند خود سلطان ولد را با مبلغی پول و استدعای بازگشت شمس به دمشق فرستاد.[۲] سلطان ولد (فرزند مولانا) در ولدنامه می‌گوید:

«چون غلوشان بر او ز حد بگذشت
دشمنی‌شان ز حدّ و عد بگذشت
شمس تبریز رفت سوی دمشق
تا شود پر دمشق و شام از عشق»[۳]

سکوت پرعتاب مولانا، مریدان را سخت اندوهگین و پشیمان ساخت. آن‌ها زبان به عذرخواهی گشودند و قول دادند که اگر شمس دیگر با ره قونیه باز آید از خدمت او کوتاهی ننمایند و زبان از تشنیع و تعریض بر بندند و آن‌گاه که شمس آمد مولانا چنین سرود:

شمس و قمرم آمد سمع و بصرم آمد
آن سیم برم آمد آن کان زرم آمد

مهم‌ترین عامل دل‌بستگی مولانا به دمشق وجود شمس (قمرش) در این شهر است. دمشق در نزد او جایگاه نورحق، نردبان ترقی و دیده‌بان اوست.

برگشت شمس به قونیه و آرامش مولانا دوام نمی‌یابد و بار دیگر شمس، مولانا را در بی‌خبری مطلق گذاشته و رفته است. بی‌قراری شگفت مولانا در غم هجران دوست چنان است که گویی به دلش برات شده برد که دیگر او را نخواهد دید:

میان ما چو شمعی نور می‌داد
کجا شد؟ ای عجب بی‌ما کجا شد؟
دلم چون برگ می‌لرزد همه روز
که دلبر نیم‌شب تنها کجا شد؟
... بگو روشن که شمس‌الدین تبریز
چو گفت الشمس لایخفی چرا شد؟

گاهی گمان می‌رفت که شمس این بار هم به شام رفته باشد. چرا که شام نزدیک‌تر و برای مولانا آشناتر بود. سلطان ولد گفته است که مولانا دوبار به جست‌وجوی شمس تا شام رفت و بر آن بود که بار سوم هم به آن دیار برود:

از روم بتازیم سوم بار سوی شام
کز طره‌ی او شام مطرّای دمشقیم
مخدومی شمس الحق تبریز گر آن‌جاست
مولای دمشقیم چه مولای دمشقیم[۴]

زیرنویس

۱ـ مقالات شمس تبریزی، ص ۲۴
۲ـ ولدنامه، ص ۴۶
۳ـ شمس تبریزی، صص ۲۰۳ و ۲۰۴


کتاب‌نامه:

۱ـ تبریزی، شمس‌الدین، مقالات شمس تبریزی، تصحیح محمدعلی موحد، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۱، تهران.

۲ـ خاقانی شروانی، بدیل، دیوان خاقانی شروانی، تصحیح و مقدمه‌ی دکتر ضیاءالدین سجادی، تهران، زوّار، ۱۳۳۸.

۳ـ سعدی شیرازی، مصلح‌الدین، بوستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، چاپ پنجم، ۱۳۵۷، تهران.

۴ـ سعدی شیرازی، مصلح‌الدین، کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ سوم، امیرکبیر، ۱۳۴۲، تهران.

۵ـ سلطان ولد، ولدنامه، به تصحیح استاد جلال‌الدین همایی، کتابفروشی اقبال، ۱۳۱۵، تهران.

۶ـ موحد، محمدعلی، شمس تبریزی، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۵.

۷ـ مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی رومی، غزلیات شمس، به تصحیح استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، چاپ اول ۱۳۷۵، تهران.

۸ـ مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی رومی، مثنوی مولوی، به تصحیح رینولد نیکلسون، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.

۹ـ نظامی گنجوی، الیاس، اسبعه‌ی حکیم نظامی، با تصحیح و حواشی وحید دستگردی، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۴۴.

# بررسی چهره‌ی بونصر مشکان در تاریخ بیهقی

◆ سهیلا فرهنگی

**چکیده**

«یاد استاد در کلام بیهقی» که عنوان این مقاله است، نگاهی به شخصیت بونصر مشکان یکی از نویسندگان صاحب سبک دوره‌ی غزنوی است.

مهم‌ترین و معتبرترین منبعی که در آن از بونصر مشکان سخن به میان آمده است، کتاب «تاریخ بیهقی» است. به همین دلیل، در این نوشته بیش از هرچیز از کتاب تاریخ بیهقی استفاده شده است.

ابوالفضل بیهقی شاگرد راستین بونصر؛ در جای جای کتاب خود از استاد فرزانه‌اش سخن گفته است و شاید اگر این شاگرد نبود، نام استاد او نیز همچون نام برخی نویسندگان به فراموشی سپرده می‌شد. ابونصر، دبیر و نویسنده‌ی دربار غزنوی بود، در تاریخ کشور ایران دبیران و نویسندگان زیادی همچون بونصر بوده‌اند که یا نامی از آن‌ها باقی نمانده و یا اگر هم هست، چندان قابل توجه نیست. اما نام بونصر مشکان، به لطف اندیشه و قدرت قلم شاگرد ارجمند او، ابوالفضل بیهقی، همچنان زنده و ماندگار است.

ابونصر منصوربن مشکان از نویسندگان زبردستی است که در دوره‌ی غزنوی دیوان رسالت را اداره می‌کرد. «او در روزگار محمود به این شغل منصوب شد و تا زمان وفات که به سال ۴۳۱ به روزگار پادشاهی مسعود اتفاق افتاد، در این شغل باقی ماند»[۱].

در کتاب مجمع الانساب آمده است که «بونصر مردی پیر بود و پنجاه سال با سلطان [محمود] بود و راه نیابت کلّی داشت و هرگز کس بر وی نکته نگرفته بود از امانت و دیانت که داشت.»[۲] و همچنین در جای دیگر می‌خوانیم که: «مردی دانشمند و فاضل بود، دبیری سدید امین از حدود سیستان و حدیث بسیار خوانده و دیوان انشا داشت و انشای خوب کردی»[۳].

ابوالفضل بیهقی شاگرد اوست و درباره‌ی نزدیکی خود با بونصر می‌نویسد: «نوزده سال در پیش او بودم عزیزتر از فرزندان وی و نواخت‌ها دیدم.»[۴] بیهقی در تاریخ خود با

القاب و صفات شایسته ای از بونصر مشکان یاد می کند از قبیل: از امنا و ارکان دولت محمودی[5]، صاحب دیوان رسالت[6]، استاد[7]، خواجه[8]، امام روزگار در دبیری[9]، مرد بزرگ[10]، دبیر کافی[11]، مردی محتشم[12]، دوراندیش تر جهانیان[13]، خواجه عمید[14] و مردی عاقبت نگر[15].

مهم ترین و معتبرترین منبعی که در آن از بونصر مشکان یاد می شود، کتاب تاریخ بیهقی است و ما هم برای معرفی بونصر بیش تر از سخنان شاگرد او بهره می گیریم؛ چرا که این شاگرد حقّ استاد را به خوبی ادا کرده است. در واقع، اگر شاگردی چون بیهقی نبود، شاید چهره ی این استاد گرانقدر ناشناخته می ماند.

البتّه باید توجّه داشت که آنچه در تاریخ بیهقی موجود به تصویر کشیده شده است، شامل همهٔ مراحل زندگی بونصر نیست و فقط دوران پختگی و کمال او است؛ زیرا اولاً بخش موجود تاریخ بیهقی، تنها سال های حکومت مسعود غزنوی را دربردارد. در حالی که بر اساس نوشته ی مجمع الانساب، بونصر حدود پنجاه سال با محمود، مقتدرترین پادشاه غزنوی همراه بود و ثانیاً بیهقی خود دو دهه ی آخر عمر بونصر را درک کرده و به شاگردی او پرداخته است. شاید به همین دلیل تحت تأثیر و مقهور شخصیت بونصر واقع شده و نقطه ی ضعف یا عیبی از او بیان نمی کند.

بیهقی در کتاب خود، گاه گاه از افراد ثقه و قابل اطمینانی نام می برد که شاهد حوادث بوده اند؛ یکی از برجسته ترین این افراد بونصر مشکان است که بیهقی برخی از اطّلاعات خود را به نقل از او حکایت می کند؛ عباراتی نظیر «از استادم شنودم»[16] و یا «از خواجه بونصر شنودم»[17]، در کتاب تاریخ بیهقی فراوان به چشم می خورد.

بونصر مشکان نویسنده ای صاحب سبک است و تسلّط او در نویسندگی چنان است که گاه مورد حسادت رقیبان قرار می گیرد.[18] استاد ملک الشّعرای بهار در کتاب «سبک شناسی»، سبک بیهقی را تقلیدی از سبک نویسندگی استادش بونصر می داند[19] و معتقد است که: «سبک ابونصر و بیهقی حقیقی ترین سبک نثر است»[20] نمونهٔ نثر بونصر در تاریخ بیهقی و قسمتی دیگر در جوامع الحکایات محمد عوفی به نقل از مقامات بونصر[21] باقی مانده است.

منصب ریاست دیوان رسالت، از معدود شغل هایی بود که کفایت و لیاقت از لوازم و شرایط قطعی آن به شمار می رفت و از مهم ترین ویژگی های رئیس دیوان رسالت، قدرت قلم و مهارت در نویسندگی است. بیهقی در این باره می گوید: «مرد آن گاه آگاه شود که نبشتن گیرد و بداند که پهنای کار چیست و استادم هرچند در خرد و فضل آن بود که بود، از تهذیب های محمود چنان که باید، یگانه ی زمان شد.»[22] از دیگر ویژگی های بونصر امانتداری[23] و رازپوشی اوست. معتقد است که «دبیر خائن به کار نیاید.»[24]

او در همه حال به مصالح کشور می اندیشد[25] و چون پیری با تجربه است، از نصیحت امیر کوتاهی نمی کند.[26] در مجالس خصوصی امیر حضور داشته، طرف مشورت امیر قرار می گرفته و با بصیرت و کاردانی به راهنمایی شاه می پرداخته است.[27] حتّی سلطان پس از مرگ وزیر خود، خواجه احمد حسن، برای انتخاب وزیر جدید با او مشورت می کند.[28] بونصر می دانست که سلطان مسعود پادشاهی خودکامه و مستبد است و صحبت هایی که بین او و وزیر، خواجه احمد عبدالصّمد ردّ و بدل می شود، نشانگر این آگاهی است.[29] او نگران اوضاع است و نمی تواند

شکست ها و خلل ها را تحمل کند.[۳۰] گاهی به نصیحت سلطان می پردازد، امّا هنگامی که می بیند نصیحت گویی سودی ندارد، خاموش می ماند[۳۱] و وزیر را هم به سکوت دعوت می کند[۳۲].

از جمله وظایفی که او به عنوان صاحب دیوان رسالت در دربار برعهده داشت، عبارت است از: تنظیم و تحریر مکاتیب و مراسلاتی که از طرف سلطان صادر می شده است[۳۳]. از جمله: نوشتن منشور برای سپاه سالار جدید[۳۴] و یا برای حکّام محلی[۳۵]، نوشتن سوگندنامه[۳۶]، نوشتن مواضعه[۳۷]، استخراج خلاصه و نکات نامه ها[۳۸]، نوشتن مشافهات و پیغام ها[۳۹]، تهیه ی گزارش از خبرهای رسیده برای امیر[۴۰]، عرضه کردن نامه های رسیده به امیر[۴۱]، نوشتن فتح نامه[۴۲] و ترجمه ی نامه ها[۴۳].

او به زبان فارسی و عربی تسلط داشت. برای مثال هنگامی که رسول خلیفه نزد امیر آمد و نامه ی خلیفه را به امیر تقدیم کرد، «امیر، خواجه بونصر را آواز داد، پیش تخت شد و نامه بستد و باز پس آمد و روی فراتخت بایستاد و خریطه بگشاد و نامه بخواند. چون به پایان آمد، امیر گفت ترجمه اش بخوان تا همتگان را مقرر گردد. بخواند به پارسی؛ چندان که آثار دادند شنوندگان که کسی را این کفایت نیست»[۴۴] از تقرّبی که بونصر نزد سلطان داشت، سبب می شد که هرگاه یکی از رجال دربار پیغامی برای امیر داشت، این پیغام را به وسیلهٔ بونصر به گوش امیر برساند و نیز سلطان، پیغام های خود را به وسیله ی او به دیگران می رساند. از جمله می توان به پیغام رسانی و وساطت بونصر بین سلطان مسعود و خواجه احمد وزیر اشاره کرد: «مگر صواب باشد که بونصر مشکان نیز اندر میان باشد که مردی راست است و به روزگار گذشته در میان پیغام های من بوده است.»[۴۵]

به دلیل این نزدیکی با امیر و وزیر، و اعتمادی که بر او بوده است، بارها شاهد وساطت و میانجیگری او درباره ی افراد هستیم. برای نمونه، می توان به میانجیگری او در ماجرای بوبکر خصیری اشاره کرد.[۴۶] همچنین شفاعت بونصر درباره ی ابوالفتح بستی نزد خواجه احمد حسن[۴۷]، میانجیگری در ماجرای ابوالقاسم کثیر[۴۸] و شفاعت بوالحسن عراقی دبیر نزد امیر[۴۹]. جای دیگر زمانی که سلطان نسبت به وزیر خود، خواجه احمد عبدالصّمد بدگمان می شود، شاهد وساطت بونصر در دل جویی از وزیر هستیم[۵۰].

بونصر با هر دو وزیر سلطان مسعود، خواجه احمد حسن و خواجه احمد عبدالصّمد، ارتباط و دوستی نزدیکی داشت. خواجه احمد حسن هنگام پذیرفتن وزارت، بونصر را به عنوان شاهد و گواه انتخاب می کند و این امر موجب حسادت بوسهل زوزنی می شود و به طعنه به بونصر می گوید: «تو را خواجه درخواسته است، باشد که بر من اعتماد نیست.»[۵۱] و خواجه در خلوت به بونصر می گوید: «درخواستم تا مردی مسلمان باشد در میان کار من که دروغ نگوید و سخن تحریف نکند و داند که چه باید کرد.»[۵۲] و هنگامی که این وزیر از دنیا می رود، به روایت بیهقی، بونصر «به دیوان آمد و یک دو ساعت اندیشمند بود و در مرثیه ی او قطعه گفت. در میان دیگر سخن ها بشد. مرا این یک بیت به یاد بود:

یا ناعیاً بکسوف الشمس و القمر
بشرت بالنقص و التسوید و الکمد»[۵۳]

هنگامی که نظر سلطان برای وزارت به خواجه احمد عبدالصّمد متمایل می شود، بونصر نامه ای برای او می نویسد و از او می خواهد که این مسؤولیّت را بپذیرد. خواجه احمد عبدالصّمد در جواب نامه ی بونصر از او به بزرگی یاد می کند و به قول بیهقی: «جواب استادم نبشته بود هم به مخاطبه ی سدّاد الشّیخ الجلیل السیّد ابی نصر بن مشکان، احمد عبد الصّمد صغیره و رضیعه.»[۵۴] امّا زمانی هم شاهد عتاب خواجه با بونصر هستیم! هنگامی که سلطان، بوسهل حمدوی را به کدخدایی ری معرّفی می کند و بونصر به فرمان سلطان او را در نامه «الشّیخ الحمید» خطاب می کند، خواجه احمد عبدالصّمد از این کار آزرده می شود. چنان که بیهقی می نویسد: «... مرا که بوالفضلم بخواند و عتاب کرد با استادم و نومیدی نمودن و پیغام دراز داد و بونصر مردی محتشم بود و حدود را نگاه داشتی و با

مردم بر سبیل تواضع نمودن و خدمت کردن سخت نیکو رفتی.»[55] بونصر به خواجه پیغام می فرستد که «پس انصاف باید داد اگر من که صاحب دیوان رسالتم و مخاطبات به استصواب من می رود، او را این نبشتمی، کس بر من عیب نکردی که به استحقاق نبشته بودمی. پس چون خداوند پادشاه فرموده است و با من درین عتاب رود، انصاف نباشد.»[56]

هنگامی که بیهقی این پیغام را به خواجه می رساند، خواجه می گوید: «حق به دست خواجه بونصر است درین باب... و چشم دارم از خواجه بونصر که چنین نصیحت ها از من باز نگیرد؛ که هرچه گوید مقبول القول و موجب الشکر باشد.»[57] و بعد از گذشت زمان می بینیم که «میان او و خواجه بونصر لطف حالی افتاد درین وقت ازحد گذشته.»[58]

چهره ای که بیهقی از ابونصر به تصویر می کشد، همچون نقاشی شاگردی زبرک از استادی تواناست؛ زیرا او کوشیده است استاد خود را بدون هیچ عیب و نقصی معرّفی کند و ما که می خواهیم منصفانه درباره ی بونصر قضاوت کنیم، باید با در نظرگرفتن این نکته ی مهم به کتاب او توجّه کنیم. خرده گرفتن بر مردی که بیهقی او را استاد زمانه می خواند،[59] کار دشواری است. امّا از جمله مواردی که می توان در آن تأمّل کرد، عاقبت اندیشی او برای حفظ موقعیت است. بیهقی در این باره می گوید «او در روزگار محمود بی آن که مخدوم خود را خیانتی کند، دل مسعود را نگاه داشت؛ زیرا می دانست که تخت ملک پس از پدر به وی خواهد رسید.»[60] در ابتدای ورود مسعود به هرات هم شاهد نگرانی او از اوضاع هستیم. او می ترسد که دیوان رسالت را از دست بدهد و به قول بیهقی «چون دل شکسته ای هم بود.»[61] بونصر در سخنان خود با وزیر و بیهقی، از استبداد سلطان مسعود سخن می راند امّا خود او تقریباً همه جا در بزم و سفر همراه سلطان و در واقع دست نشانده ی اوست. همراهی با امیر در شکار[62] و شراب[63] از این دست است. بیهقی در جای دیگر به نقل از بونصر می نویسد: «... چه کنم مردی ام درشت سخن و با صفرای خود بس نیایم.»[64]

حفظ منافع شخصی و مال دوستی هم نکته ی دیگری است که گاهی شاهد آن هستیم. هنگامی که مسعود دستور دستگیری ترکمانان را صادر می کند؛ بونصر می داند که این کار پیامد بدی دارد؛ دستور می دهد گوسفندانش را به نرخ روز بفروشند، زر و سیم نقد کنند و به غزنین بفرستند و به بیهقی می گوید: «مثال دادم تا گوسپندان من بفروشند تا اگرچه به ارزان بهاتر بفروشند، باری چیزی به من رسد و خیر خیر غارت نشود.»[65]

در جای دیگر وقتی بوالحسن عبدالجلیل به شاه پیشنهاد می کند برای تجهیز سپاه از مردم اسب و اشتر بخواهند و به این ترتیب بخشنامه ای برای همه ی مردم صادر می شود؛ به قول بیهقی «غرض در این نه خدمت بود، بلکه خواست بر نام استادم بونصر چیزی نویسد و از بدخویی و زعارت او دانست که نپذیرد و سخن گوید و امیر بر وی دل گران تر کند.»[66] و این چنین نیز شد. بونصر اعلام نارضایتی می کند و پیغام تندی برای امیر می فرستد و بیهقی این کار او را سبکی می خواند: «و هرگز این سبکی نکرده بود در عمر خویش.»[67]

سخنان بونصر در اواخر عمر هم شنیدنی است. بیهقی می گوید: «و اوستادم را اجل نزدیک رسیده بود و در این روزگار سخنانی می رفت بر لفظ وی ناپسندیده که خردمندان آن نمی پسندیدند.»[68] و ماجرای دعوت بوسهل زوزنی از بونصر و سخنان او در این مجلس را نقل می کند که خطاب به بوسهل می گوید: «می ترسم و گویی بدان می نگرم که ما را هزیمتی افتد در بیابانی چنان که کسی به کس نرسد و آن جا بی غلام و بی یار مانیم و جان بر خیره بشود و چیزی باید دید که هرگز ندیده ایم.»[69] این سخنان را به گوش امیر می رسانند و امیر خشمگین می شود و از بونصر می رنجد. چهل روز پس از این ماجرا بونصر از دنیا می رود. ماجرای مرگ او را بیهقی به این ترتیب شرح می دهد که «[بونصر] پس از بار به دیوان شد و روزی سخت سرد بود و در آن صفّهٔ باغ عدنانی بنشست. بادی به نیرو می رفت پس پیش امیر رفت و پنج و شش نامه عرضه کرد و به صفّه باز آمد و جواب ها بفرمود و فروشد و یک ساعت لقوه و فالج و سکته افتاد وی را و روز آدینه بود. امیر را آگاه کردند. گفت: نباید که بونصر حال می آرد[70] تا با من به سفر نیاید، بوالقاسم کثیر و بوسهل

زوزنی گفتند بونصر نه از آن مردان باشد که چنین کند. [۱۴] امیر، ابوالعلاء طبیب را نزد او می فرستد، امّا کار از کار گذشته بود. بوالعلاء با ناامیدی برمی گردد و به امیر می گوید: «بونصر برفت و بونصر دیگر طلب باید کرد... امیر گفت: دریغ بونصر! و برخاست و خواجگان به بالین او آمدند و بسیار بگریستند و غم خوردند و او را در محمل پیل نهادند و پنج و شش حمال برداشتند و به خانه باز بردند. آن روز ماند و آن شب. دیگر روز سیری شد رحمة الله علیه... و گفتند که شراب کدو بسیار دادندش با نبیذ آن روز که بدان باغ بود مهمان نایب. از آن نایب پنج هزار دینار بستد امیر. و از هر گونه روایت ها کردند مرگ او را و مرا با آن کار نیست. ایزد عزّذکره تواند دانست.» [۲۱]

بیهقی در تجلیل از مقام بونصر می گوید کفایت و بلاغت و عقل بدو پایان یافت و سپس شعری را که برای ابوالقاسم اسکافی دبیر سروده اند، شایسته ی استادش می داند که:

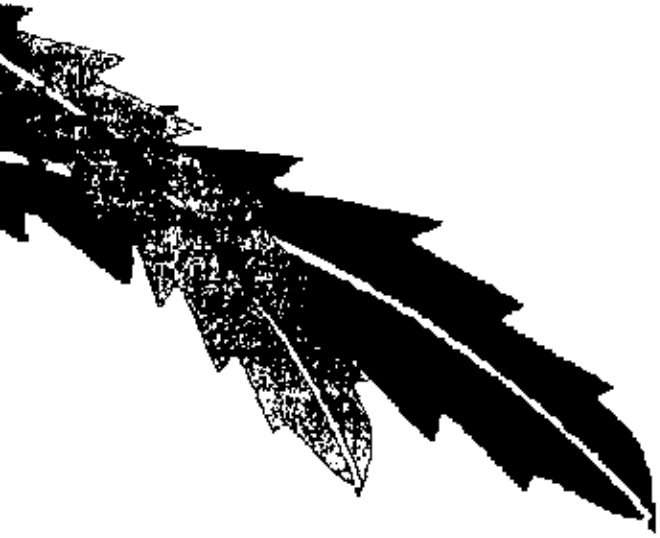
«الیوم تر دیوان الرّسائل عطلت
بفقدانه اقلامه و دفاتره» [۲۳]

بیهقی پس از مرگ استادش سخت اندوهگین است و خود می گوید: «و باقی تاریخ چون خواهد گذشت که نیز نام بونصر نبشته نیاید.» [۲۴] بعد یادآور ابیات ابوالمظفر قاینی در مرثیه ی متنبّی می شود و شعری از ابونواس ذکر می کند و سپس به نقل شعر رودکی می پردازد. گویی با این ابیات می خواهد دل داغدیده ی خود را تسکین بخشد:

«ای آن که همگنی و سزاواری
واندر نهان سرشک همی باری
از بهر آن کجا ببرم نامش.

ارجاعات:

۱. اصطلاحات دیوانی. ص ۱۶۳.
۲. در پیرامون تاریخ بیهقی. ص ۷۲.
۳. در پیرامون تاریخ بیهقی. ص ۵۵.
۴. تاریخ بیهقی. ص ۵۹۷.
۵. همان. ص ۱.
۶. این عنوان که در واقع عنوان شغلی بونصر است، بارها به جای اسم او به کار رفته است. از قبیل: تاریخ بیهقی ص ۲۲۵، ۲۷۴، ۲۸۷، ۲۰۶ و...
۷. این عنوان حدود ۷۰ بار در کتاب تاریخ بیهقی ذکر شده است. برای نمونه به تاریخ بیهقی. ص ۵۵، ۶۵، ۷۷، ۷۸ و... مراجعه کنید.
۸. تاریخ بیهقی. ص ۶۳، ۶۶، ۸۴ - ۱۶۴ و...
۹. همان. ص ۲۹۴.
۱۰. همان. ص ۵۱۲.
۱۱. همان. ص ۵۱۲.
۱۲. همان. ص ۳۹۰.
۱۳. همان. ص ۴۳۸.
۱۴. همان. ص ۱۴۷ و ۵۹۵.
۱۵. همان. ص ۱۷۹.
۱۶. همان. ص ۱۸۰، ۵۲۲ و ۵۶۰.
۱۷. همان. ص ۶۶، ۲۳۱، ۳۱۶ و...
۱۸. از جملهٔ رفیقان او می توان از طاهر عراقی و بوسهل زوزنی نام برد: همان. ص ۶۶، ۹۴، ۱۴۴
۱۹. سبک شناسی. جلد ۲. ص ۶۷.
۲۰. سبک شناسی. جلد ۲. ص ۶۹.
۲۱. مقامات بونصر در دست نیست و مرحوم سعید نفیسی در صفحهٔ ۹۴ و ۹۵ کتاب «در پیرامون تاریخ بیهقی» می نویسد: این کتاب عبارت بوده است از مجموعهٔ آنچه بیهقی از استاد و رئیس خود ابونصر مشکان صاحب دیوان رسالت غزنویان در تاریخ محمود غزنوی و پدران وی شنیده بود.
۲۲. تاریخ بیهقی. ص ۷۸.
۲۳. همان. ص ۹۳: «من که بونصرم امانت نگاه داشتم و برفتم و با امیر بگفتم و درخواستم که باید پوشیده ماند».
۲۴. همان. ص ۱۴۵ و ۳۲۲.
۲۵. همان. ص ۲۲۶: «و به هیچ روزگار جز مصلحت نجسته ام».
۲۶. نصیحت های او با امیر: همان. ص ۶۷، ۴۶۸، ۴۷۸ و ۵۸۲.
۲۷. همان. ص ۱۹۷، ۲۸۶، ۳۲۵، ۴۴۲ و ۴۲۲.
۲۸. همان. ص ۳۶۶ و ۳۶۷.
۲۹. همان. ص ۴۰۰: «طبع این خداوند دیگر است که استبدادی می کند نا اندیشه» و صفحهٔ ۵۰۷: «این خداوند ما همه هنر است و مزدی. اما استبدادی عظیم دارد که چیزها را می بپوشد». و همچنین ص ۵۶۰ و ۵۶۲.
۳۰. «ندانم که آخر این کار چون برد و من باری خون جگر می خورم و کاشکی زنده نیستمی که این خللها نمی توانم دید». همان، ص ۵۳۸.
۳۱. «جز خاموشی روی نیست که نصیحت که به شهست بازگردد ناکردنی است». همان. ۵۶۲، و «جز خاموشی روی نبود» تاریخ بیهقی. ص ۴۹۰؛ و «جز خاموشی و صبر روی نیست» تاریخ



ترسم زبخت انده دشواری
رفت آن که رفت و آمد آنک آمد
بود آنچه بود خیره چه غم داری[۷۵]

سپس مراسم دفن و مجلس یادبود و تعزیت او را شرح می دهد.

پس از مرگ بونصر، از دارایی او نسخه برداری کردند و به گفته ی بیهقی «رشته ی تاری از آن که نبشته بود، زیادت نیافتند. امیر به تعجب بماند از حال راستی این مرد فی الحیوة و الممات. وی را بسیار ستود و هرگاه که حدیث وی رفتی توجع و ترحم نمودی.»[۷۶]

بیهقی در لابه لای کتاب خود، سخنان حکیمانه ای را از بونصر نقل می کند که نشانگر عمق فکر و اندیشه ی بونصر است. برای حسن ختام به مواردی از این سخنان اشاره می کنیم:

- «سخن که ناخوش خواهد آمد، ناگفته به.»[۷۷]
- «حق همیشه حق باشد و باطل، باطل.»[۷۸]
- «نصیحت که به تهمت بازگردد، ناکردنی است.»[۷۹]
- خاک بر سر آن خاکسار که خدمت پادشاهان کند که با ایشان وفا و حرمت و رحمت نیست.»[۸۰]

۱. بیهقی، ۵۶۰.
۲. «استادم گفت: «... سخنی که ناخوش خواهد آمد، ناگفته به و خداوند را امروز سخن با پیران ناخوش می آید... و جز خاموشی روی نیست. وزیر گفت همچنین است، و اگر ازین حدیث چیزی پرسند خاموش می باشم.» همان، ص ۵۸۹.
۳. «استادم نام ها نسخت کرد سخت غریب و نادره از تاریخ بیهقی. ص ۳۳۹ و ۳۵۷.
۳۱. همان، ص ۲۶۷.
۳۵. همان، ص ۲۴۰.
۳۶. همان، ص ۳۵۵.
۳۷. همان، ص ۳۸۹.
۳۸. همان، ص ۴۵۳.
۳۹. همان، ص ۵۱۰.
۴۰. همان، ص ۲۸۶.
۴۱. همان، ص ۵۴۲.
۴۲. همان، ص ۴۶۰ و ۵۷۶.
۴۳. همان، ص ۲۹۲: «بیهقی و سوگندنامه و استاد من به پارسی ترجمه کرده بود؛ ترجمه راست چون دیبا و در وی همه شرایط را نگاه داشته.»
۴۴. همان، ص ۲۸۹ و نمونه های دیگر: ص ۳۷۱ و ۳۷۲.
۴۵. همان، ص ۱۵۱؛ و نمونه های دیگر ص ۱۵۹، ۳۲۴، ۵۲۵، ۲۹۳ و ۴۹۲.
۴۶. همان، ص ۱۶۶، ۱۶۵ و ۱۶۴.
۴۷. همان، ص ۱۶۹.
۴۸. همان، ص ۳۶۲ و ۳۶۳.
۴۹. همان، ص ۵۲۱.
۵۰. همان، ص ۴۷۹ و ۴۸۰.
۵۱. همان، ص ۱۵۲.
۵۲. همان، ص ۱۵۳.
۵۳. همان، ص ۳۶۵.
۵۴. همان، ص ۳۷۳.
۵۵. همان، ص ۳۹۰.
۵۶. همان، ص ۳۹۱.
۵۷. همان، ص ۳۹۱.
۵۸. همان، ص ۵۱۹.
۵۹. همان، ص ۲۶۸.
۶۰. همان، ص ۱۷۹.
۶۱. همان، ص ۱۴۲، همچنین ص ۶۵.
۶۲. همان، ص ۱۶۲، ۲۳۹ و ۵۲۹.
۶۳. همان، ص ۲۲۵.
۶۴. همان، ص ۴۸۶.
۶۵. همان، ص ۲۳۹، همچنین ص ۵۰۷.
۶۶. همان، ص ۵۹۵.
۶۷. همان، ص ۵۹۵.
۶۸. همان، ص ۵۹۰.
۶۹. همان، ص ۵۹۰.
۷۰. خود را به تعارض می زند.
۷۱. همان، ص ۵۹۶.
۷۲. همان، ص ۵۹۷.
۷۳. همان، ص ۵۹۷.
۷۴. همان، ص ۵۹۷.
۷۵. همان، ص ۵۹۹.
۷۶. همان، ص ۶۰۰.
۷۷. همان، ص ۵۸۹.
۷۸. همان، ص ۵۵۲.
۷۹. همان، ص ۵۴۴.
۸۰. همان، ص ۵۹۶.

فهرست منابع


۱. دکتر حسن انوری، اصطلاحات دیوانی دوره ی غزنوی و سلجوقی، انتشارات سخن، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۳.
۲. ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، به اهتمام دکتر غنی و دکتر فیاض، انتشارات خواجو، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲.
۳. سعید نفیسی، در پیرامون تاریخ بیهقی، انتشارات فروغی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۲.
۴. محمد تقی بهار (ملک الشعرا)، سبک شناسی، جلد دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.

راز درون پرده ز رندان مست پرس
کاین حال نیست زاهد عالی مقام را

«رند» واژه‌ی کلیدی و رمزینه‌ی کلام حافظ است و در تقابل با زهد ریاکارانه به کار می‌رود. در غزل، یا هر دو واژه هست یا یکی. اگر یکی باشد هم، سایه‌ای از آن دیگری پدیدار است. در ظاهر رند، بار معنایی منفی دارد و زاهد بار معنایی مثبت. حافظ بار معنایی آن‌ها را از نظرگاه قلبی، نه عقلی، تغییر می‌دهد. ملاک ارزش گذاری او افق اندیشه و عشق و نیت است؛ عمل ملاک نیست؛ زیرا ممکن است عمل به نیّت خودنمایی باشد.

نظام‌های ارزشی زاهد ریاکار و رند در تضاد و جدال مداوم هستند و همیشه اولی مغلوب است. رند از خلاف آمد عادات، کام دل می‌جوید و از سلسله‌ی زلف پریشان یار به جمعیّت خاطر می‌رسد.

از نظرگاه حافظ، زهد وسیله‌ای بیش نیست تا اهل صدق به سیر روحانی رسند. پس زهد هدف نیست، وسیله‌ای است که دل بستن نشاید. از آن باید گذشت و تعالی پیدا کرد و به ساحتی ورای عالم ملک رسید. حافظ در جای جای دیوانش، واژه‌ی رندی و رند را به کار برده و نقشی راز آلود در سایه روشن خیال و واقعیت، از او تصویر کرده است. هنر اصلی حافظ رندی است. او در سایه‌ی عشق ورزیدن رند شده است و مهرورزی جز با نظربازی یعنی تأمل و تعمق در عالم و دیدن تجلی یار بر در و دیوار عالم وجود حاصل نمی‌شود.

هنر، واکنش آدمی در برابر حسن و زیبایی است؛ زیبایی گونه‌های موجودات، ترازمندی و نظم و لطافتی که در ذره ذره‌ی عالم ملک و ملکوت نهفته است. از منظر دیگر، واکنش انسان در مقابل زیبایی، عشق است. عشق ورزیدن نیز هنر است. آن چنان که زیبایی مراحل دارد، عشق نیز مراتب دارد. درنتیجه، واکنش‌ها هم متفاوتند و به تبع آن‌ها، حال عرفانی و روحانی رمزآلود در دل و جان متفاوت است.

# رندانه

فرشته رادفر - تهران

۱. خوش رقت رند مست که دنیا و آخ
بر باد داد و هیچ غم بیش و کم نداشت

رند به برکت ایمان راسخ، جهان‌ها را می‌درد. سعی و عمل خود را از خود نمی‌داند؛ از محبوب ازلی می‌بیند. هر نیکی و زیبایی که از او سر زند از جانب جمال یار می‌داند و پای بر اوج نردبان زهد صادقانه می‌نهد و از زهد ریایی می‌رهد. رند به این باور رسیده است که هر مقصودی جز او باطل است و جز به او نگریستن، دون نگریستن است. غم بیش را که آخرت و نعمت هایش و غم کم را که دنیا و شادی‌هایش است، به کناری می‌نهد و به غم هجران دوست چنگ می‌زند؛ غمی که شادی است؛ دردی که درمان است. و در این درد، لذت و سروری است که جان را خوش می‌دارد. پیش وقت و حالش همیشه سرور آمیز

معشوق جستن متفاوت است. کام جویی خودپرستی می‌آورد و کام معشوق جویی توحید محض است.

**۲. صلاح و توبه و تقوا از ما مجو حافظ**
**ز رند عاشق و مجنون کسی نیافت صلاح**

رند دور از صلاح و توبه و تقوای دروغین است. رند به آزمون و خطای مکرر نمی‌پردازد. به قول عارفی، به مرتبه‌ای می‌رسد که از توبه هم توبه می‌کند؛ مرحله‌ای که دیگر زشتی از او صادر نمی‌شود و به آن زیبایی پیوند می‌خورد که به طهارت اندیشه می‌رسد. آزمون و خطا از کیش رند به دور است و کاری بی‌بنیاد؛ زیرا عالم محضر دوست است و آینه‌ی او. پس آن را به غبار هوی پرستی نمی‌آلاید.

رند مصلحت اندیش نیست و از نظرگاه عقل معاش نمی‌نگرد. پس بر صف رندان می‌زند، هر چه باداباد. در این صف، به کیش مهرورزان درمی‌آید و مهری می‌گزیند که با صلاح بیگانه است. در این احوال، فکر فردا نیست، فکر گذشته نیست. بلکه آنچه اصل است، حال و وقت و حضور است.

**۳. نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ**
**طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد**

عشق با نفاق در تقابل است. شأن و شکوه دارد و رند چون نفاق ندارد، صفای دل دارد. از پرتو مهرورزی دل را صافی کرده و جلوه گاه حقیقت نموده است. رند تعهد دینی و تعلّق خاطر به فضیلت دارد. حق را تخطئه نمی‌کند و از آشکاری اش به هراس نمی‌افتد.

**۴. نصیحت گوی رندان را که با حکم قضا جنگ است**
**دلش بس تنگ می‌بینم مگر ساغر نمی‌گیرد**

رندی، حکم سرنوشت و مشیّت الهی است. دوست داغ خویش و مُهر رندی بر جبین او گذاشته و انتخابش کرده است. زاهد واعظ وسعت دیدش اندک است، دچار اندوهی است. باید شراب عشق بنوشد تا دریایی شود. در مقابل، رند ملول و تلخ نیست، آشنای خرابات است که سر باغ فردوس ندارد.

**۵. رندان تشنه لب را آبی نمی‌دهد کس**
**گویی ولی شناسان رفتند از این ولایت**

رند ولی است، منصوب حق و برافراشته‌ی حق است. تشنه‌ی راستی و درستی و عدالت است. گویی از عالم دیگر است. همفکران، مردم و یاران او را نمی‌شناسند. حکایت او حکایت دیگر است. همه با او هم داستان نیستند. بیان رند تشنه لب، بیانی دردآلود است ولی شهاب آسمان ظلمت ماست. خواهان تسلّط نور بر تاریکی و بی خودی و تسلّط عشق بر تنفر و خودخواهی است. تنهایی او در ولایت، حکایت از غربتی تلخ دارد؛ غربت در چنبره‌ی آدمیانی که بسته‌ی ابلیسند.

**۶. گر من از سرزنش مدّعیان اندیشم**
**شیوه‌ی مستی و رندی نرود از پیشم**

مدّعی واژه‌ای است با بار معنایی منفی. او به همه چیز آسیب می‌زند. چهره‌ی حق و حقیقت را مکدّر و پوشیده می‌خواهد. مدّعی مستی است که خود را به طلا اندود می‌کند. او حق به جانب است، نه جانب حق. ناموس عشق و رونق عشّاق می‌برد. رند باکی از نکوهش مدّعی ندارد که از پیش می‌داند، شیوه‌ی مستی ره به سلامت ندارد و طبل رسوایی اش را بر سر هر بازاری می‌کوبند.

**۷. در وفای عشق تو مشهور خوباتم چو شمع**
**شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع**

رند شهید است، اهل مبارزه است. چشم بر حقیقت نمی‌بندد، پس آزار می‌بیند، رنج می‌برد، شکنجه می‌شود و درنهایت شهید مهردوست. حیثیت مرگ را به بازی می‌گیرد و حلاج وش بر سردار می‌رود. در سودای معشوق و برقراری آیین و سنّت او همه چیز را می‌بازد.

**۸. فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست**
**کفر است در این مذهب خودبینی و خودرایی**

رندی مکتبی است که قوانین خاص خود را دارد. در این مکتب، خودبینی فاد است. هرچه پیوند با عالم خاک اندک شود، روح گام به گام به موطن خویش نزدیک تر می‌گردد و به محبوب ازلی پیوند می‌خورد. دوستی نفس با عالم ناسوت، هزیمت دل است و کثرت طلبی و کثرت معشوق و قبله را در پی دارد. امّا انس با حضرت رب، رند را به مقام تفرید می‌رساند. حتّی از مرتبه عاشقی که مرحله دوئیت است نیز می‌گذرد. در این مرحله، عاشق و معشوق هر دو هستند و چه کفری از این بالاتر که عاشق خود را مقابل معشوق ببیند. پس حجاب وجود را می‌درد و معشوق می‌ماند.

**۹. زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد**
**دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند**

رند قرآن می‌خواند. قرآن کلام دوئیت و پیغام او و حرز دل عاشق است. آن جا که قرآن است، زاهد ریاکار ابلیس صفت می‌گریزد و حافظ، حافظ قرآن است. از پرتو ادراک قرآن به نورانیتی می‌رسید که برای زُهّاد ریاکار قابل درک نیست.

قرآن خوانی و انجام عبادات از برای سودطلبی نیست، بلکه فکر را از جمود می‌رهاند، پلیدی های درون را می‌شوید و سالک را از خود تهی و از دوست پر می‌کند، بسم‌الله گفتن، کلید رمزی است که خاص را به اخص می‌رساند و یک شعور عمیق ایجاد می‌کند که محرمیت را به دنبال دارد.

۱۰. غلام همّت آن رند عافیت سوزم
که در گداصفتی کیمیاگری داند

مفهوم گدایی آن نیست که رند به در خانه‌ی ارباب نامروت دنیا رود، او گدای حق است. تنها نیازش نظر رب است براساس آیه‌ی شریفه‌ی «انتم الفقرا الی اللّه». و این فقر، سایه‌ی فخر است و تواضعی به دنبال دارد که سبب حشمت است؛ حشمتی که در آن رند سر به دنیا و عقبا فرو نمی‌آورد. خود را صاحب کرامت و سلامتی می‌بیند که هزاران عزّ و ناز در آن نهفته است. کیمیاگری شیوه‌ی زر به حریم بردن است. بوی جانان را شمیم هوش از کف دادن است.

۱۱. [illegible] دانست سلامت نبرد راه
[illegible] نیاز به دارالسلام رفت

زاهد ریاکار خودخواه است و مغرور و متکبر. در قرآن در سوره‌ی لقمان آمده است که خداوند متکبّران را دوست ندارد. زهد ژرف، غرورآفرین نیست. غرور خودبرتربینی است. در حالی که حوالت با حضرت دوست است که عبادت کدام را قبول کند. غرور در سایه‌ی دیدن عمل و عبادت فراهم می‌آید و حجاب می‌آورد و فرد را به خودفروشی می‌کشاند.

۱۲. زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است
عشق نه کاریست که موقوف هدایت باشد

زاهد حضور مستمر در [illegible] ندارد، پس از عشق و [illegible] است. عالی‌ترین و شریف‌ترین منزل او [illegible] سر چشمه‌ی لایزالی رسیده است که غنای معنوی ایجاد می‌کنند. او از ترک ناری ایام، از استبداد و فساد و ددمنشی گریخته است.

رند مرد ریا و زرق و فن نیست. نظربازی است که در پرتو عشق، با قوه‌ی دل گاهی سر به افلاک می‌کشد و می‌بیند. این مشاهده براساس مرتبه‌ی عشق است و حالی خاص می‌طلبد و حال حافظ، حال رند کار افتاده است که باران عشق وجود او را سراسر سبزی و طراوت بخشیده است.

۱۳. توبه‌ی زهدفروشان گران جان بگذشت
وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست

رند تجسّمی از نشاط عرفانی است؛ نشاطی که آلودگی گناه ندارد و گران‌جانی و فسق در آن نیست. این نشاط همه وقت بر احوال رند [illegible] می‌آید. همه‌ی احوال و [illegible] و گفتار رند عبادت [illegible] مختص به رمضان نیست [illegible] رند در حال عبادت است [illegible]

۱۴. مصلحت نیست که [illegible]
وزنه در مجلس رندان [illegible]
اصفت رند و زاهدی نیست [illegible] است که
دمی در قرب و بعد خود با [illegible] می‌کند و مکالمات [illegible] که در [illegible]

[illegible] است. عالی‌ترین و شریف‌ترین منزل او [illegible] در پیاله‌ی عشق [illegible] سر چشمه‌ی لایزالی رسیده است که غنای معنوی ایجاد می‌کنند. او از ترک تازی ایام، از استبداد و فساد و ددمنشی گریخته است.

شرح آنچه گذشت، در حوصله‌ی چینه‌دان نامردمان و روبه صفتان نیست. نافر هیختگان عوالم رند را نمی‌شناسند و به دنیای او راه ندارند؛ زیرا ارزش‌های آنان با یکدیگر همخوانی ندارد؛ پس رند حفظ اسرار می‌کند.

۱۵. نام حافظ رقم نیک بذیرفت ولی
پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست

رقم نیک در دفتر یار، در دفتر فرزانگی و وارستگی؛ پس منافع و سود و زیان مادّی برای او بی‌اعتبار است. زندگی ماهیتی ناپایدار دارد، شکوه زودگذر و عظمت‌های ناپایدارش رند را نمی‌گیرد [illegible] نشاط همه وقت بر احوال رند [illegible] می‌آید. همه‌ی احوال و [illegible] و گفتار رند عبادت [illegible] مختص به رمضان نیست [illegible] رند در حال عبادت است [illegible]

۱۴. مصلحت نیست که [illegible]
وزنه در مجلس رندان [illegible]
اصفت رند و زاهدی نیست [illegible] است که
دمی در قرب و بعد خود با [illegible] می‌کند و مکالمات [illegible] که در [illegible]

[illegible] است. عالی‌ترین و شریف‌ترین منزل او [illegible] در پیاله‌ی عشق [illegible] سر چشمه‌ی لایزالی رسیده است که غنای معنوی ایجاد می‌کنند. او از ترک تازی ایام، از استبداد و فساد و ددمنشی گریخته است.


فهرست منابع
۱. محمد خلف تبریزی. برهان قاطع. ص ۲۹۰.
۲. بهاءالدین خرمشاهی. حافظ‌نامه. جلد اول. ص ۲۰۹.
۳. بوی جان. دکتر نصرالله پورجوادی. ص ۲۳۵.

# معلّمان شاعر و نویسنده

یعقوب حضرتی (آذرشهر ۱۳۳۶)، کارشناس زبان و ادبیّات فارسی، فارغ التّحصیل دانشگاه آزاد اسلامی تبریز است. وی جز دبیری، مسؤول انجمن ادبی آذرشهر است و در حوزه‌های شعر و داستان و مقاله و گاه نقد فعّالیت دارد. فعّالیت‌های هنری را از دوران متوسّطه آغاز کرد. شعر ترکی نیز می گوید. از نمونه غزل های اوست:

## کوچ

مکوچ از من، پر از سوالم
که عرضه دارد به تو مقالم

تفقّدی کن مریض حالم
ز خون اشکم به برگ زردی

بخوان زچشمم حدیث دردم
نوشته بودم دو خط، ملالم

زبان ندارم، عزیزا لالم
بگیر جانم به کمتر از هیچ

مرا به باغ خیال خود بر
که امشب آتش زدم به مالم

که سینه‌سرخی شکسته بالم
زدم خودم را به سیم آخر

و شانه هایت چه تکیه گاهی!
اگر کشندم بکن حلالم

به های هایم، به بغض کالم
کجایی ای مرگ، مرا بغل کن

خیال خود را نمی فرستی
خلاص فرما ز قیل و قالم

به شهر خواب و ده خیالم
سکوت وحشی نشسته بر من

نمی گذارد کمی بنالم
به قاصدک ها سپرده بودم

اسدالله محمدصادقی (کمال آباد رفسنجان ـ ۱۳۳۵) پس از طی تحصیلات دانشسرا، به معلمی روی آورد و از سال ۱۳۶۸ به شعر روی کرد. سه مجموعه به چاپ رسانده است با نام طلایه داران، راز سخن، گلی در کویر شکفت. نمونه زیر از شعرهای اوست:

## درویش

ای خوش آن مرغی که در گلشن هیاهو می کند
ای خوش آن درویش کاو مستانه هوهو می کند

ای خوش آن عاشق که معشوقش به رسم عاشقی
هی اشارت سوی او با چشم و ابرو می کند

ای خوش آن مجنون که اندر وادی لیلای خود
غنچه‌ای از بوستان عشق را بو می کند

ای خوش آن بلبل که مست و والهٔ گل می شود
نغمه خوانی در میان یاس و مینو می کند

ای خوش آن مرغی که هر شب تا سحر از بهر عشق
می کند پرواز و بر هر کوی کوکو می کند

ای خوش آن دلبر که هر شب مست می گردد ز می
عشقبازی تا سحر با یار مه رو می کند

ای خوش آن صادق که دور از زرق و برق این جهان
او غزلخوانی به سان و سبک خواجو می کند

عبدالعزیز شبانی (فیروز آباد ـ ۱۳۳۱) از معلّمان شاعر و نویسنده ی استان فارس است . وی هم اکنون دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز است . شبانی جز شعر ، به نگارش مقالات علمی و پژوهشی در مجلات کشوری و مجلّه ی رشد زبان و ادب فارسی مشغول است . او همچنین از مؤلّفان فارسی دوم دبیرستان است . در قالب های سنّتی و نوطبع می آزماید و به قالب غزل نو گرایش دارد . مضامین سبک هندی و بهره گیری از اساطیر ، از عمده ترین ویژگی های شعر اوست . اینک غزلی از شبانی :

**از من و می خواهمت**

یک عشق در اثیری رؤیا غروب کرد
آبی ترین نگاه تو از شعر می چکید
ویرانه های دست مرا باد می وزد

آری غروب کرد و چه زیبا غروب کرد
دیدم میان چشم تو دریا غروب کرد
این شاخه ی شکسته چه تنها غروب کرد

ای ابرهای خسته که با باد آمدید
من با تو تا همیشه ی هستی برای تو
ای ابرهای سوخته در قلّه های عصر

یک بوته در حوالی صحرا غروب کرد
این قصّه در ادامه ی امّا غروب کرد
خورشید ما به شیوه ی فردا غروب کرد

تنگ غروب بود که رفتی عزیز من
آیینه ای که از تو پر از سبز عشق بود
وقتی که آب حنجره ی عشق را سرود

رفتی هر آنچه بود از این جا غروب کرد
بر سنگ چین کوچه ی غوغا غروب کرد
دیگر مگو که خاطره ی ما غروب کرد

علیرضا صدیقی متولّد ۱۳۵۰ در شهر رشت، از دبیران منطقه ی ۱۱ تهران است که هم اکنون در رشته ی زبان و ادبیّات فارسی در مقطع دکتری دانشگاه تربیت مدرّس مشغول به تحصیل است، وی چند سالی است که برخی از زمزمه های خود را ثبت می کند.

**غزل ناتمام**

مبین که قامت من زیر آن نگاه شکست
و در کنار دلم باز قلب آه شکست
چنان اسیر کمند نرفتنم اکنون
که در مخیّله ام طرح هر چه راه شکست
دلم زکاسه ی مهتاب نور می نوشید
ولیکن از تو چه پنهان بلور ماه شکست
چگونه ـ آه ـ ندانسته ام که عصمت من
به دست سنگ پر از نفرت گناه شکست

**

**نماز قضا**

آدم در چشم تو
چه قدر
افتاده می شود!
مسجد چشمانت را
کی می گشایی؟
که دو رکعت نماز قضا دارم

**

**سیب و گندم**

پا در رکاب دردم
همزاد!
آتش بزن سکوت شب مرده ی مرا
من کیستم؟ تو
سرمای خامشی تو آتش زند مرا
بیگانه از هوار
از گندمت مانده در انبان خاطره
ته مانده ی
هبوط
دیگر همان
آتش بزن تمام درختان سیب را
من فال دیده ام
فال تو را من از کف صحرا شنیده ام
صبحی درون سرخ ترین گرگ و میش
دشت
باران دوباره سبز می شود
گندم بکار!

خداداد ابراهیمی (۱۳۴۱ ـ ایلام) کارشناس زبان و ادبیّات فارسی و دبیر ادبیّات استان ایلام است. وی نخستین تجربیّات شاعری و نویسندگی را در مطبوعات آغاز کرد. مجموعه داستان «عاطفه در غبار» هم اکنون از وی به چاپ رسیده و دیوان شعر مصطفی الغماری شاعر الجزایری را ترجمه کرده و دو مجموعه داستان از شاعران عرب را در دست ترجمه دارد. از اشعار اوست:

دردا که از این باغ گل تازه رسی رفت
وز فوج هزاران چمن هم نفسی رفت
تیری زکمین آمد و بنشست به بالی
شاهین شهیدی به شتاب از قفسی رفت
رودی که تهنگان به کفش چرن خزه بودند
جاری شد و بی همرهی خار و خسی رفت
شمعی به شبستان بفسرد از ستم باد
وز کوچه ی شب شمع نگاه عسسی رفت
با قافله ی سرزدگان همچو نسیمی
دل سوخته ای مست درای جرسی رفت
از مرز فنا شاهد شوریده گذر کرد
چون موسی عمران به امید قبسی رفت

# در سوگ چاووش

## به یادبود درگذشت معلم فرهیخته، دکتر حسین چاووشی

**الف) زندگی**

دکتر حسین چاووشی در هفتم فروردین ۱۳۳۹ هـ. ش در قم دیده به جهان گشود. در کودکی با پدرش به کاشان کوچید.

دوره‌ی ابتدایی را در مدرسه‌ی کوروش و راهنمایی را در مدرسه‌ی خاوری کاشان و متوسطه را در رشته‌ی اتر مکانیک به پایان رسانید.

با مرگ پدر می‌بایست چرخ زندگی را نیز می‌چرخانید.

دکتر حسین چاووشی در دانشسرای عالی تربیت معلّم تهران ادامه‌ی تحصیل داد و معلّمی را برگزید و درضمن معلّمی، در رشته‌ی ادبیّات فارسی در دانشگاه تربیت معلّم تهران پذیرفته شد.

در تابستان ۱۳۶۶ در مقطع فوق‌لیسانس رشته‌ی ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس پذیرفته شد.

در خرداد ۱۳۶۹ از پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی عنصر خیال در غزلیات سعدی» دفاع کرد و موفق به اخذ مدرک کارشناسی ارشد گردید. در سال ۱۳۷۱ در دانشگاه تهران در مقطع دکترای زبان و ادبیات فارسی شروع به تحصیل نمود و از رساله‌ی دکترای خود با عنوان «بلاغت از دیدگاه روان‌شناسی» دفاع کرد.

معلّمی را در مهرماه ۱۳۵۹ در روستای ابوزیدآباد کاشان آغاز کرد. پس از دو سال در مهرماه ۱۳۶۱ به روستای سن‌سن واقع در جاده‌ی قم-کاشان منتقل شد و از سال ۱۳۶۲ در آموزش و پرورش قم به تدریس ادامه داد.

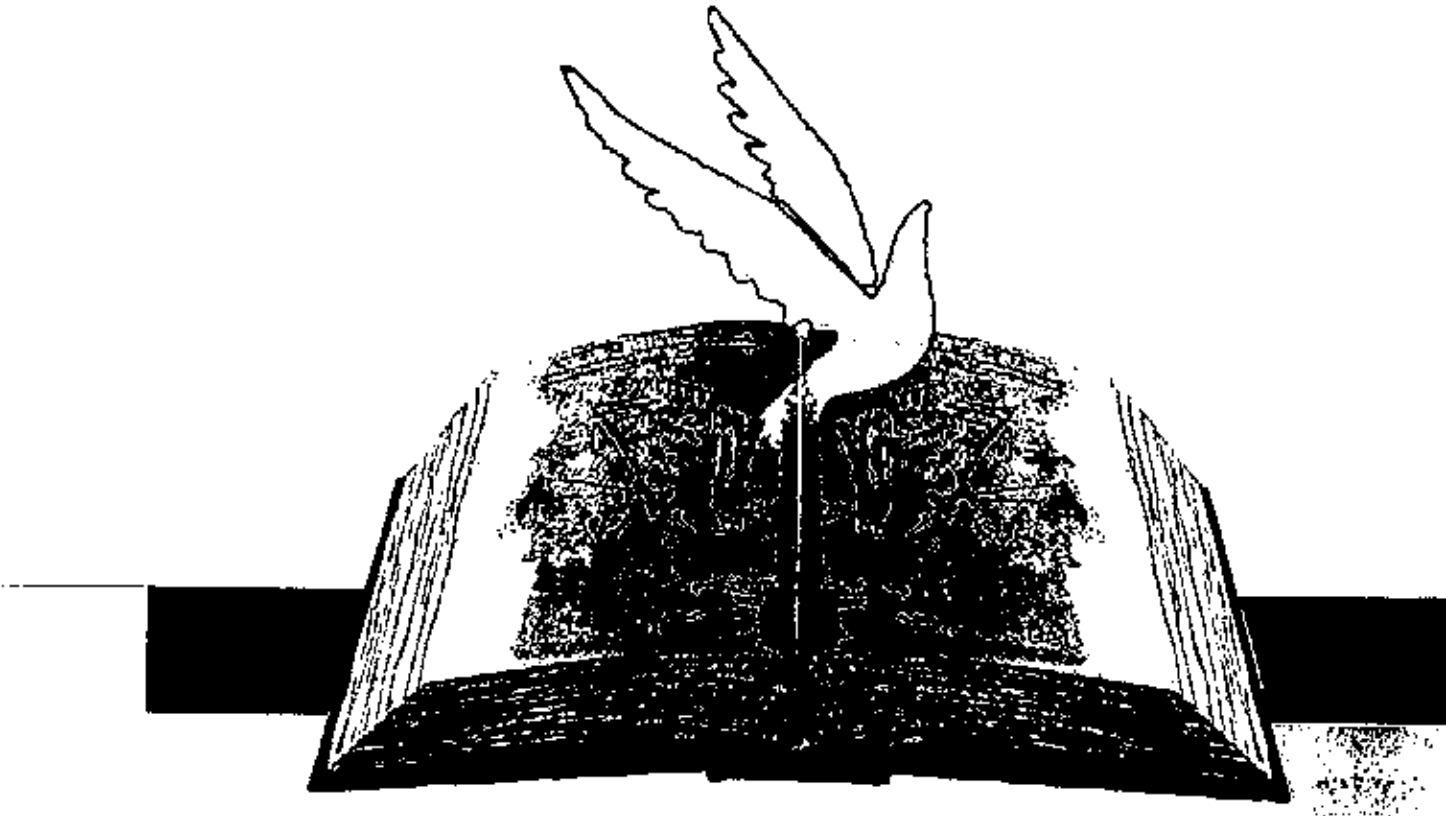
استاد در بیشتر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی قم چون مرکز تربیت معلّم حضرت معصومه(س)- مرکز تربیت معلّم حضرت آیة‌الله طالقانی (قم)- مرکز آموزش عالی ضمن خدمت فرهنگیان (قم)- مجتمع آموزش عالی قم - دانشگاه (قم)- دانشگاه مفید (قم)- مرکز آموزش عالی باقرالعلوم (قم)- دانشگاه آزاد اسلامی واحد قم- مرکز تخصصی قضا (وابسته به حوزه‌ی علمیه‌ی قم)- مرکز آموزش عالی تربیت محقق قم - دانشگاه پیام‌نور- دانشگاه آزاد اسلامی کاشان- دانشگاه پیام نورآران و بیدگل، دانشگاه پیام نور دلیجان و... تدریس داشت.

وی پیش از انقلاب به عنوان یک عنصر فعّال در درگیری‌ها و تعقیب و گریز با مأموران ساواک و پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز بنا به ضرورت مدتی در مبارزه با اشرار و فاچاقچیان منطقه‌ی مرزی ایرانشهر انجام وظیفه نمود.

مدتی نیز در جبهه‌های جنوب از امور آموزشی و فرهنگی گرفته تا عملیات دشوار پشتیبانی را عهده‌دار بود.

استاد علاقه‌ی بسیار به حضور در محافل و هیأت‌های مذهبی داشت و عضو فعّال انجمن ادبی- هنری قدر بود آن‌چنان که در جریان پایه‌ریزی انجمن ادبی- هنری قدر استان قم از افراد بسیار مؤثر بود. علاقه‌ی وی به هنر زبانزد بود تا جایی که حتی یک چند به عنوان هنرآموز موسیقی تلاش کرد.

ضمناً مدّت مدیدی را مصروف یادگیری زبان انگلیسی می‌نمود. همچنین در به کارگیری رایانه و استفاده‌ی



کوی سفت را از همگان

از سال ۱۳۷۱ محور تشکیل انجمن کوچکی از دبیران ادبیات گردید که ماهانه دوبار، دوشنبه‌شب‌ها به‌طور سیّار، در خانه‌ی اعضای انجمن، محفل انسی برپا می‌کردند که شاید بتوان گفت همه‌ی اعضا بیش از هر چیز برای دیدن استاد و شنیدن کلام ارزشمند او در شرح مثنوی می‌شتافتند، امّا دریغ و صددریغ که «شمع جمع مثنوی خاموش شد.»

سرانجام درپی سانحه‌ی دلخراش تصادف در غروب روز شنبه ۸۱/۶/۲۵ به آسمان پرکشید و پیکر گرامیش در گلزار شهدای امام‌زاده علی بن جعفر(ع) قم به خاک سپرده شد.

## ب) اخلاق

دکتر حسین چاووشی پرنده‌ی ملکوت بود. او را از کنگره‌ی عرش فراخواندند و بر خویشان و یارانش اشک اندوه افشاندند.

بیش از بیست سال به تدریس اشتغال داشت و دانه‌ی دانش پراکند. مدام در خرمنی مزرعه‌ی معرفت کوشید. به آدمیان عشق ورزید. کرامت انسان را فهمید. خدا را احساس کرد. هرگز جویبار طبیعت را با گل ناسپاسی نیالود. با وسعت آسمان هم‌ذات بود.

هم فایدت شاگردی را کشف کرد و هم لذّت افاضه‌ی استادی را چشید. در سخنش بلاغت بدیعی بود که بی‌مانع به دل دانشوران و گوش شنوندگان می‌نشست و تأمّل و تفکّر را برمی‌انگیخت. از تأثیر فصاحت بر روان آدمی آگاه بود.

ظرافتی زیبنده داشت. شوخی‌های شنگ می‌کرد. طنز، طینت او بود. خوش می‌خندید و می‌خنداند. ملاحتی ویژه داشت. سیر او در زندگی با سلوکی سنجیده همراه بود. وقتی از خاطرات شیرین خود حرف می‌زد، فضایی دل‌نشین می‌آفرید. همیشه شتاب داشت. آیا می‌دانست چندان فرصتی برای زیستن ندارد؟ به یاد می‌آورم وقتی لب به سخن می‌گشود، چنان محو معنا می‌شد که اطرافش بوی معرفت می‌داد. از ساکنان کوی عشق شده بود. دلداده‌ی دانش بود. از چهره‌اش طراوتِ تبسّم بر خواهندگان می‌بارید.

بینش و بیانی صادقانه داشت. می‌کوشید جهان را به چشم خود ببیند و از کسی نگاه دریوزه نکند. لطفِ جهان در همین نگرشِ ویژه است.

دکتر چاووشی به راز یگانگی پی‌برده بود. نوآوری فکر و کردار را بیشتر می‌پسندید. نگاه نو، بیان بدیع، بازنگری خلاّقانه، توجّه مجدّد و کشف جنبه‌های جدید در آن‌ها، همه نوعی آشنایی‌زدایی است. هر نکته‌ی نوین برای او لذّتی سرشار می‌آفرید.

تعصّب در فکر و کردار را مخوف‌ترین مانع کمال آدمی می‌دانست و آن را نشانه‌ی بدویّت و جاهلیّت می‌شمرد.

از این پس، لطافت صدای او اشتیاق شنیدن ما را بی‌نصیب می‌گذارد. کلاس‌هایش بی‌حضور او از عطر ارزش‌های استاد محروم خواهند ماند. محفل انس دوشنبه‌های مثنوی، با

غروب شمس خود، همواره تار و غم‌آلود خواهد ماند. یک غروب تاریخی، شاهد پیوستن مولوی به شمس تبریزی بود.

ابوالفضل مرادی

## سلوک

«در سوگ یک معلم»

«خواهم» که اشک در غم ما پرده در شود
وین راز سر به مُهر به عالم سمر شود

من او را از اوّلین برخورد، صاحب چند خصیصه یافتم که زیور وجود معلّمان راستین است.

استاد، از پشتکار علمی ویژه‌ای بهره‌مند بود و پیوسته برای یادگیری مباحث گوناگون، خود را شاگرد راه می‌دانست و چون نوجوانی پرحرارت و انرژی، آماده‌ی کسب معرفت بود. آن هنگام که دوستان خبر دادند که یکی از شاگردان استاد حسن‌زاده آملی را یافته‌اند تا شرح «گلشن راز» را تدریس نمایند، همراه چند مشتاق دیگر، چندین سال، هر هفته نزد استاد زانوی تلمّذ بر زمین می‌زد.

این عطش یادگیری در همه‌ی زمینه‌ها، تا روزهای آخر حیات شتابناکش، قابل ملاحظه بود و نشان می‌داد که او در «جمع مثنوی» هر هفته مانند دانشجویی که تکلیفی دشوار را باید به استادی نقاد و گاه عیب‌جو ارائه کند، پیوسته درصدد مطالعه‌ی منابع گوناگون و پاسخ دادن به شبهات احتمالی بود. امّا آنچه این خصیصه‌ی علم‌جویی او را بارز و لذّت‌بخش می‌کرد، سعه‌ی صدر و تاب شنیدن نظرات مخالف و متباین بود. وقتی کسی سخن می‌گفت: سراپا گوش بود و دقت می‌نمود.

در مجالس و محافل، همیشه مرز رفاقت و جایگاه بحث و نظرات علمی را به خوبی تفکیک می‌نمود.

دیگر خصیصه‌ی بارز او حفظ حرمت صنفی همکاران بود. با وجود آن‌که تا مدت‌ها تنها دکتر ادبیّات فارسی در قم شمرده می‌شد، هرگز به جای استاد یا معلّمی که دوره‌ای قبل از دعوت او در محلّی تدریس داشت، به کلاس نمی‌رفت.

از دیگر خصایص وی، تواضع و فروتنی حقیقی یک عالم بود. او تواضعی از سر صدق می‌ورزید، به گونه‌ای که بنّا، آشپز و رفتگر کوچه و خیابان با او گوی صداقت و رفاقت می‌زدند و استاد و دانشجو به مؤانست و مجالستش افتخار می‌کردند.

امّا آنچه معلّمی او را بارز می‌ساخت، سخت‌کوشی در ارائه‌ی مطالب جدید به دانشجو و سخت‌گیری برای ساخته شدن فردای علمی او بود. هرگاه درس تازه‌ای را برای تدریس می‌پذیرفت، مدّت‌ها به دنبال تهیّه‌ی بهترین و آخرین منابع بود.

او را می‌توان در زمره‌ی کسانی دانست که به حق شایسته و درخور عنوان مقدّس «معلّمی» هستند، با همه‌ی شأن و شکوهی که این عنوان داراست و از سوی دیگر «ادب» علم را آموخته بود و در رفتار خود بروز می‌داد.

امیر لنگرودی

مهر ۱۳۸۱

### معرّفی یک کتاب

«بلاغت از دیدگاه روان‌شناسی» از: دکتر حسین چاوشی

### آثار

تنها اثر تحقیقی استاد با عنوان «بلاغت از دیدگاه روان‌شناسی» بعد از درگذشت وی به چاپ رسید. این کتاب بدیع یک مقدّمه و دو بخش دارد:

ـ در مقدّمه پیوندهای استوار و گاه پنهان روان‌شناسی و ادبیّات باز نموده شده است. به نظر استاد:

«پیچیدگی زبان، ناشی از پیچیدگی نفس و رفتارهای آن است. آن‌گاه که فردی سخن می‌گوید یا شاعری شعری می‌سراید، تمام قوای ذهنی، حالات عاطفی و تمایلات هشیار و ناهشیار او لفظاً و معناً در کلامش دخالت دارند و از میان رفتارهای آدمی هیچ‌یک را نمی‌شناسیم که به اندازه‌ی سخن گفتن به ژرفای نفس او نزدیک‌تر باشد.»

ـ بخش اوّل: به توضیح علوم بلاغی (بیان، معانی، بدیع) از دیدگاه روان‌شناسی اختصاص دارد. بحث‌های تازه درباره‌ی استعاره از ویژگی‌های برجسته‌ی این قسمت است.

ـ در بخش دوّم پیوندهای بلاغت و روان مورد بررسی قرار می‌گیرد و با مثال‌ها و نمونه‌های فراوان نقش تخیّل ـ که نیرومندترین بخش روان است ـ در ایجاد بلاغت بیان می‌گردد.

به نظر استاد:

«چون بلاغت کلام در شرایط هشیاری میسّر است، نویسنده و شاعری بلیغ است که بین جوشش عاطفه و جنبه‌های دیگر ذهنش، رابطه‌ی مناسبی برقرار کند وگرنه جلوه‌ی بی‌قید و شرط عواطف در کلام، نه‌تنها زیبایی را از میان می‌برد که بلاغت را نیز مخدوش می‌کند.»

احمد عزّتی‌پرور

### رویش شقایق

چه دور بودی
در دورترین لحظه‌های زمان
و چه نزدیک

در ابتدای روییدن و جُستن

* * *

تو از فریادهای ناهنجار
پی بردی که سکوتی هست
و چهره در نقاب خاک کشیدی
ودیعه‌ای است سکوت، موهبتی است خاموشی
آن‌جا که گل زخم‌های غم را به مهمانی اقاقیا می‌برند
و دستان سبز خورشید لحظه‌ها را در معبد آرزوها قربانی می‌کند

* * *

وقتی انگشتان اندیشه‌ات
پیام مهر را در لابلای ابیات مثنوی می‌جُست
آخرین بیت غزل زندگی را یافت
می‌دانم خلوتت در دل‌ها حتمی است
و عطر گیسوان مهربانیت را باد تکثیر خواهد کرد

* * *

به چشم خویش دیدم
وقتی عقل مصلحت‌اندیش از پای ماند
عشق و عاطفه می‌تپید
و در فاصله‌ی دو مرگ تنهایی را تکرار می‌کرد

* * *

دیدم که بر شور بختی زندگی لبخند زدی
و زلال اشک را در چشم یاران خوناب جگر کردی.
امّا تکثیرت را در اندیشه‌ها دیده‌ام
و در پیچاپیچ رؤیای مهتاب ماندنت را

* * *

نه خاک سرد تحجّر می‌تواند تو را از یاد ببرد
نه ساحل دور ناکجا آباد
آوایت را در بستری از خاموشی پنهان کند
چرا که در نگاهت موج مهربانی بود
چون قاصدی که زندگی را نوید می‌داد
و در خاموشیت انفجار صدا پیدا بود
فریادی که بودن و روییدن را تداوم می‌داد
بهاری دیگر با شقایق‌ها می‌رویی
و بر طلوع خورشید اندیشه‌ها لبخند خواهی زد

حسن حاج صدری

## به چاووش خوبی‌ها

این‌جا بهار بی‌تو دگر عاشقانه نیست
گویی که عشق در نفس این زمانه نیست
صد کاروان نشسته که چاووش در رهی
افسوس بی‌تو هیچ دمی صادقانه نیست

رفتی چنان که عشق به گردت نمی‌رسد
بازآ که این نیامدنت را بهانه نیست
صدها هزار دل همه مشتاق کوی تو
اما چه سود! رفتی و از تو نشانه نیست
یادی است از تو مانده به دل، روزگار را
الحق که عاشقانه‌تر از آن ترانه نیست
باور نمی‌کنم که تو در خاک خفته‌ای
گرچه در این دیار کسی جاودانه نیست
دنیا نداشت طاقت آن جسم پاک را
گویی که از برای تو هیچ آشیانه نیست
گویند خاطرات تو در شهر مانده است
دانم که شهر بی‌تو دگر جز فسانه نیست
«شیدا» «حسین» رفت و تو در بند گفتنی
هرگز مخوان که شوق دگر در میانه نیست

دکتر علیرضا نبی‌لو

# نکته های زبانی و ادبی

◆ دکتر حسین داودی

**اشاره**

قرار است از این شماره، نکاتی مربوط به زبان و ادب فارسی به اطلاع دبیران گرامی برسد. پیش از این، مشابه این نکات را نویسنده ـ که عضو گروه تألیف کتاب‌های جدید زبان و ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان است ـ با عنوان «بیاموزیم» آورده است.

به این امید که دبیران زبان و ادبیات فارسی و سایر صاحب‌نظران در نقد و اصلاح و تکمیل این مجموعه، نویسنده را یاری کنند.

## ید طولا

«نویسندگان مجرّب در تشریح و توصیف صحنه‌های حوادث یدطولایی دارند.»

گاهی دیده می‌شود که بعضی‌ها به جای ترکیب «یدطولا» از ترکیب «یدطولاتر» یا «یدطولانی»! استفاده می‌کنند که هر دو نادرست است، زیرا:

صفت تفضیلی «طولیٰ» در زبان عربی مؤنث «أطوَل» است به معنی درازتر و دارای طول بیش‌تر. نظر به این که «ید» در عربی مؤنث مجازی است، صفتش نیز مؤنث است؛ با این توضیح که در املای فارسی «طُولیٰ» به شکل «طولا» نیز صحیح است (مانند دنیا، عقبا و مبتلا به جای دنییٰ، عقبیٰ و مبتلیٰ).

بنابراین «یدطولا» به معنی دست درازتر است، کنایه از تسلّط بیش‌تر داشتن در کارها. حال آن که در ترکیب وصفی «یدطولاتر» پسوند صرفی «تر» حشو است؛ همانند حشو در اکبرتر و اعظم‌تر. در ترکیب «یدطولانی» تناسبی بین «ید» و «طولانی» دیده نمی‌شود و استعمال آن نابه‌جا و عامیانه است.

## به رغم

«به رغم ناساعد بودن هوا، ساختمان در دست احداث به موقع تکمیل و تحویل شد.»

قبلاً معمول بود به جای «به‌رغم»، «علی‌رغم» به کار می‌بردند. هنوز هم عده‌ای به تبعیت از زبان عربی، همین صورت را به کار می‌برند که غلط نیست. امّا استفاده از حرف اضافه‌ی «به» به جای «علیٰ»، به بافت و وضعیت زبان فارسی نزدیک‌تر است.

نظر به این که کلمه‌ی «رَغم» در عربی به معنی مالیدن بینی دشمن به خاک است و به هرحال بار تحقیر دارد نه تمجید و تعریف، لازم است در به کار بردن ترکیب «به‌رغم و علی‌رغم» دقت شود تا هم‌سویی و تناسب معنایی آن حفظ گردد. بنابراین، به کار بردن این ترکیب در جمله‌ی زیر مناسب به نظر نمی‌رسد:

به‌رغم (یا علی‌رغم) استعداد درخشانی که این دانش‌آموز داشت، موفقیّت وی در کنکور چشمگیر نبود.

در این جا بهتر است به جای «به‌رغم» گفته شود «با وجود» یا...

نمونه ای از نقاشی قهوه‌خانه‌ای . نقالی، رسم معمول قهوه‌خانه‌های سنتی بوده است و اساس شکل‌گیری سبک قهوه‌خانه‌ای را فراهم آورد.

دفتر انتشارات کمک آموزشی، این مجلات را نیز منتشر می کند:

**رشد کودک**
(ویژه ی پیش دبستان و دانش آموزان کلاس اول ابتدایی)

**رشد نوآموز**
(برای دانش آموزان دوم و سوم ابتدایی)

**رشد دانش آموز**
(برای دانش آموزان چهارم و پنجم ابتدایی)

**رشد نوجوان**
(برای دانش آموزان دوره ی راهنمایی)

**رشد جوان**
(برای دانش آموزان دوره ی متوسطه)

**رشد برهان**
(نظریه ریاضیات برای دانش آموزان دوره راهنمایی)

**رشد برهان**
(نظریه ریاضیات برای دانش آموزان دوره متوسطه)

**و مجلات**

**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، آموزش قرآن، آموزش هنر، آموزش علوم اجتماعی و آموزش مدیریت مدرسه**
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلّم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزشی و پرورشی)