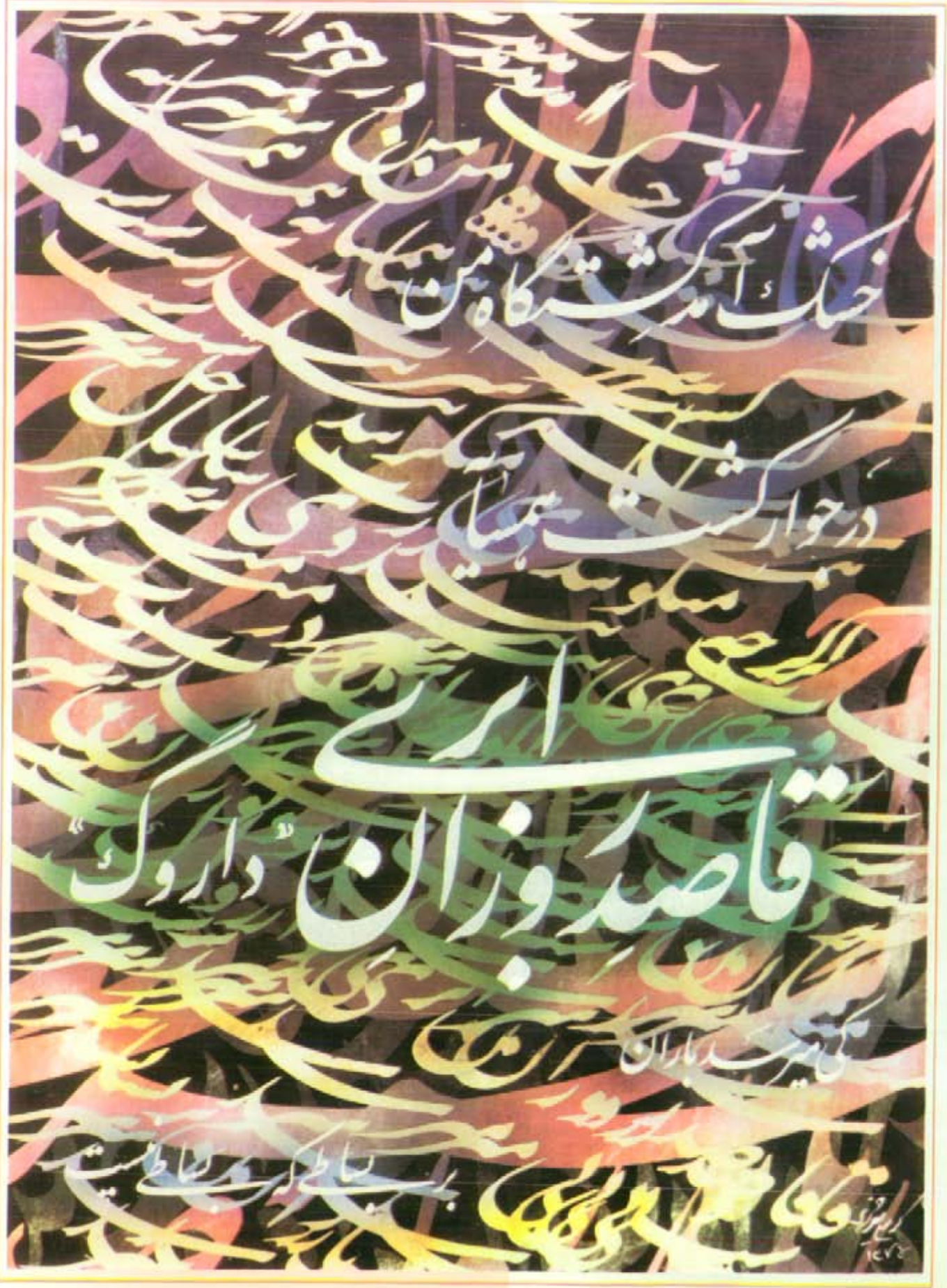
رشد
۵۶
ISSN 1606-9218

آموزش زبان و ادب فارسی

سال پانزدهم
زمستان ۱۳۷۹
بها: ۱۵۰ ریال


خشک اندیشه گاه من
در جوار کعبه ای
قاصد و زان یار ما
ای نسیم باران
بر بساط گل رسانی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

۵۶

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

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī

سال پانزدهم، سال تحصیلی ۸۰-۱۳۷۹ / زمستان ۱۳۷۹ - تیراژ: ۸۵۰۰ نسخه

دفتر انتشارات کمک آموزشی
این مجلات را نیز منتشر می کند:

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش دبستان و دانش آموزان کلاس اول دبستان)
رشد نوآموز
(برای دانش آموزان دوره‌ی دوم دبستان)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش آموزان چهارم و پنجم دبستان)
رشد نوجوان
(برای دانش آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش آموزان دوره‌ی متوسطه)
و مجلات
رشد معلم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، آموزش قیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی، آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی، آموزش جغرافیا، آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ و آموزش تربیت بدنی
برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش

- مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده
- سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
- مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
- ویراستار: غلامرضا عمرانی
- طراح گرافیک: شاهرخ خرم‌غانی
- نشانی دفتر مجله: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۱۵۸۵
- تلفن امور مشترکین: ۸۸۲۱۱۶۸
- تلفن دفتر مجله: ۸۲۹۱۱۶۱-۶ داخلی ۲۱۰
- چاپ: افست (سهامی عام)

طرح جلد: دکتر عبدالرحیم (آیین کوب)

یادداشت سردبیر ۲
نگرشی سبک‌شناسانه بر شعر نو در... ۳ / دکتر سیروس شمیسا
تأثیرپذیری‌های مولوی از نهج‌البلاغه در مثنوی ۷ / سیامک رفیعیان
کارکرد هنری ردیف ۱۲ / دکتر احمد محسنی
طرحی از تاریخ طنز ایران ۲۳ / احمد عرّتی پرور
نظری به شعر شفیعی کدکنی ۳۲ / محمد حسن ملا حاجی آقایی
نگرشی به شرح شطحیات ۴۲ / دکتر عطا محمد رادمنش
لیلی در آیینه‌ی عرفان ۴۵ / دکتر محمد ریحانی
تحلیلی از شعر «باغ من» ۵۰ / دکتر محمدرضا روزبه
یاد یاران ۵۲ / دکتر حسن ذوالفقاری
گروه اسمی نمودارها ۵۸ / علی اکبر شیری
انواع مقفّی ۶۳ / عبدالحمید آخوندی
بیگانگان آشنا ۶۶ / محمود باقریسند
تفاوت طنز و هزل و هجو و لطیفه ۷۵ / ایمرو غلامی
داغ شقایق ۷۹ / مسیح الله حیدرپور
نوش دارو و چیست؟ ۸۲ / سجاد آیدنلو
مناظره در ادب فارسی ۸۸ / نورج محتی
معرّفی کتاب ۹۳
معلمان شاعر و نویسنده ۹۴
تافا ۹۶ / دکتر محمدرضا سنگری

قابل توجه نویسندگان محترم

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان تعلیم و تربیت، به ویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می پذیرد.

* 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، گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه‌ی روش های مناسب تدریس هر یک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در مقطع دبیرستان و پیش دانشگاهی باشد.
* مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب های زبان فارسی هم خوانی داشته باشد (از جامعیت دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و ...)
* مقالات حتّی الامکان حروف چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله های مناسب بین سطری، بدون خط خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
* حجم مقالات حداکثر بیست صفحه‌ی دست نویس باشد.
* اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد با ضمیمه گردد و محل قرار گرفتن آن ها در حاشیه‌ی مطلب مشخص شود.
* منبع عبارت کلیدی مهم مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه ای جداگانه ضمیمه گردد.
* 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
* مقاله های ترجمه شده با متن اصلی هم خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد
* اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
* معرّفی نامه ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سابقه ی آثار وی پیوست باشد.
* هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است
* آرای مندرج در مقاله ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ گویی به پرسش های خوانندگان با خود نویسنده یا منرجم است
* مقالات رد شده باز گردانده نمی شود.
* اصل مقاله جهت بررسی به هیئت تحریریّه تحویل می شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
* مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

یادداشت سردبیر

تبسّم ما، اخم ما، نگاه ما، حتّی سکوت ما، ترجمان ماست؛ ما، در لبخندها، گفته ها، نوشته ها و همه ی حالات خویش، فرصتی می آفرینیم تا دیگران ما را تفسیر کنند؛ برای خود و دیگران ترجمه کنند و از «ابهام» نسبت به ما، به سمت وضوح و روشنی سیر کنند.

اگر انسان، باگفتن، عیب و هنرش، عیان می شود و با زبان کشایی، پنهان وجودش عریان می گردد، یک ملّت نیز چنین است؛ زبان یک ملّت، آیینه ی شخصیّت اوست و راهی برای تحلیل درون و درون مایه ی باور و فرهنگ او. همین است که زبان، شناسنامه ی ملّت ها و برترین سندی است که در تحلیل و تبیین فرهنگ ها می توان به آن استناد کرد.

زبان با سه نقش ویژه ی خویش، ارتباط، انتقال فرهنگ و خلق آثار ادبی، مهم ترین سرمایه و گران سنگ ترین میراث ملّت ها نیز هست و به همین دلیل حفظ، باروری و گسترش آن، مسئولیّت و رسالت عظیم و سترگی است که امروز سنگین تر از دیروز باید بر شانه هایمان احساس کنیم.

زبان فارسی در روزگار ما، از دیروز آفت خیزتر است؛ هرچند مجالی بهتر از دیروز نیز برای بارورشدن و شکوفا شدن یافته است. هجوم و حضور بی امان واژگان از فرهنگ های مهاجم و مهاجر به جغرافیای زبان، تفاخر بی ارج هویّت باختگان در کاربرد واژگان بیگانه، کندی جریان معادل سازی با معادل سازی های با تأخیر یا کم تأثیر ـ به هزار دلیل ـ نگرانی هایی را در ذهن و ضمیر همه ی باورمندان و علاقه مندان زبان و ادب فارسی برانگیخته است. همه از خود و دیگران می پرسند چه باید کرد؟ کم اقبالی نسبت به زبان و ادبیّات چه در میان جامعه و چه در متولیّان آموزش و پرورش و آموزش عالی بر این نگرانی دامن می زند. اگر برخی می گویند عصر ما، عصر بی اقبالی نسبت به شعر و شاعران معاصر است باید گفت مگر نسبت به شعر گذشته، اقبال و گرایش جدّی می بینید؟ شاهنامه خوانی کم کم متروک و فراموش شده است. بوستان وگلستان و کلیله محرم و همسایه ی لحظه های زندگی مردم نیست جعبه ی جادویی، مجال تماشای آفاق دیگر و رؤیت «سیمای» زیبای سرمایه های فرهنگی را از ما گرفته است و اگر اغراقش نخوانیم این «جادو» ما را از «اعجاز» فرهنگ و لذّت عمیق و تأمّل ژرف مطالعه، تا حدّی بیگانه می کند.

درکنار این بیگانگی با فرهنگ و ادبیّات، دشواری دیگری که چندان بی ارتباط با همین مشکل نیست، هماره ورد زبان خواص و عوام، به ویژه علاقه مندان و دردمندان عرصه ی اندیشه و قلم است و آن این است که نسل امروز، نوشتن نمی تواند و نمی داند. فارغ التّحصیل دبیرستانی و حتّی دانشگاهی ما از نوشتن عاجز است. برای نوشتن تقاضایی ساده، چند بار خط می زند و پاره می کند، با انتهای خودکار را می جود و سرانجام چند خطی که می نویسد نه سامان املایی دارد نه سلامت دستوری.

پایان نامه ها و رساله های کارشناسی ارشد و دکتری فاجعه ی دیگری است. جدا از کم عمقی، تکرار و نظام قالبی و سنگواره ای، بسیاری از این رساله ها اوّلین و آخرین اثر نویسنده اند. و نویسنده ی «ناگزیر»، پس از این نوشته، وداع با اسلحه ی قلم را آغاز کرده و از او هیچ ردّ پا و اثر علمی نمی توان یافت.

آنچه دردناک تر است؛ نثر این نوشته های ناگزیر است؛ آشفتگی، نظام نایافتگی، ناروانی و ناروایی متن، شوقی برای خواندن و انگیزه ای برای جست وجوی یافته های احتمالی نویسنده

باقی نمی گذارد. آیا هزار آوخ و افسوس و اندوه از این فاجعه ی دامن گستر نباید داشت؟ آیا چاره ای برای این معضل و مشکل نباید اندیشید؟ بحث بر سر مشکلی ملّی به نام «نوشتن» است یا درست تر بگوییم ناتوانی نوشتن و این ناتوانی، بی شک بی راه کار و چاره نیست و تردیدی نیست که تجربه های ارجمند معلّمان و دبیران در این راه بسیار راه گشا و مفید و ارجمند می تواند بود.

اگر این همه تند و تاریک و تلخ گفتیم، از بارقه های امید، از استعدادهای شکوفا و قلم های گویا و بدیع و شکوهمندی که در گوشه و کنار این سرزمین در مدارس، یافت می شود نیز باید سخن گفت تا نیمی از حقیقت روشن در کنار این واقعیّت تاریک دیده شده باشد. امّا چه کسی این استعدادها را در می یابد؟ کدام ملجأ و پناهگاه دستشان را می گیرد تا شیوه ی راه رفتن بیاموزند؟ کدام نگاه نگران، این سیلاب ها را به سمت آبادانی و باروری هدایت می کند؟ راستش پاسخی جدّی و درخور نیست.

***

مجمع چهارم زبان و ادبیّات فارسی در راه است تا برای این معضلات و مشکلات چاره ای بیندیشد. موضوع محوری مجمع «نگارش و آفرینش» است؛ بحث در زمینه ی نوشته های عادی و نوشته های خلاّق یا به دیگر زبان نگارش و انشا. این بار، یزد ـ شهر فرهنگ ها و یادها و بادگیرها ـ میزبان مجمع خواهد بود. امید است در این مجمع، مجال مناسبی فراهم آید تا صاحب نظران، پژوهشگران و همه ی دردمندان و درک مندان عرصه ی زبان و ادبیّات، برای این نیازها و عطش ها پاسخی بیابند. امید بسته ایم که تجربه ها و آزموده های عزیز و گران قدر دبیران فرهیخته و روشن بین و همه ی علاقه مندان درد آشنا و انشا آشنا، در این چاره جویی و گره گشایی یاور و راهنمای ما باشد.

امیدی بزرگ تر نیز بسته ایم و آن فعّال شدن انجمن علمی زبان و ادبیّات فارسی در استان هاست تا در پرتو آن کوشش ها و پویش هایی تازه و بالنده را شاهد باشیم. در پرتو این انجمن ها می توان گرمی و نشاطی تازه به مدارس و همکاران بخشید و مقدّمات خدماتی گسترده و ژرف را فراهم آورد. همین انجمن ها، پناهگاه و تکیه گاه مطمئن استعدادهای جوشان دانش آموزان و همکاران صاحب قلم و ذوق خواهد شد و خاستگاه و پایگاه شیفتگان و علاقه مندان زبان و ادبیّات.

چشم امید به آینده دوخته ایم و دست ها و اندیشه های مهربان شما همدلان و همراهان صمیمی.

چهارمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی پیش روست و شهر عزیز یزد که به قول حافظ سر حق ناشناسان گوی میدانشان باد، میزبان.

درآن جا مجال بیشتری خواهد بود تا با هم سخن بگوییم و چند و چون برنامه های آینده را به گفت وگو بگذاریم تا آن زمان و تا همیشه.

حق یارتان و یادتان

سردبیر

دکتر سیروس شمیسا

نگرشی سبک شناسانه بر شعر نو در ارتباط با شعر سنّتی

اشاره:

اواخر بهمن ماه و اوایل اسفند سال ۷۸ گروه ادبیّات فارسی شهرستان تهران اقدام به برگزاری گردهم‌آیی دبیران زبان و ادبیّات فارسی نمود که به مدّت ۵ روز ادامه یافت. یکی از سخنوران فرزانه ی این گردهم‌آیی دکتر سیروس شمیسا بوده اند، که بخشی از سخنانِ ایشان را در چند و چون شعر نو و شعر سنّتی ایران آورده‌ایم، که نقد و نظری است بر بنیادی سبک شناسانه و از منظری تازه و درخور.

به نام خدا

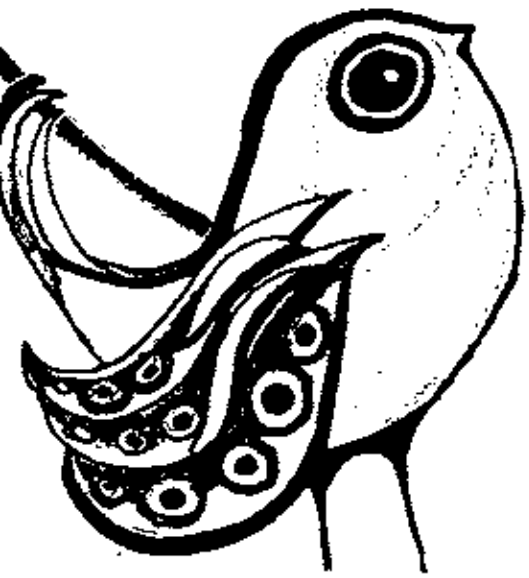
با سلام خدمت همکاران و دوستان فرهنگی عزیز:

قبل از این که وارد بحث امروز شویم و بگوییم درباره ی چه چیزی می خواهم صحبت کنم به عنوان یک مقدّمه ی کوتاه این موضوع را عرض کنم که از نظر من هیچ فرقی بین یک استاد دانشگاه و یک دبیر آموزش و پرورش وجود ندارد زیرا ابزار و موادّ کار یکی است، و نیز بسیاری از کسانی که در دبیرستان ها مخصوصاً در سال های اخیر مشغول تدریس ادبیّات هستند به مراتب دل سوزتر، کوشاتر و فاضل تر از دیگران هستند. این است که صمیمانه از شما می خواهم متوجّه این نکته باشید که تأثیری که شما می توانید بر دانش آموزان بگذارید به مراتب بیشتر از تأثیر استادان در دانشگاه هاست به ویژه با کتاب هایی که اخیراً برای آموزش و پرورش تدوین شده است. این را با مدارک بسیار می توانم ثابت کنم.

امّا موضوعی که امروز درنظر گرفته ام «نگرشی سبک شناسانه بر شعر نو و در ارتباط با شعر سنّتی» است، چون بعضی از شما که سابقه ی بیشتری دارید، می دانید که تا چند سال پیش معمولاً تلقّی از ادبیّات، بحث معنا کردن ابیات و لغات و دستور و ... بود، این است که از این فرصت فرخنده استفاده می کنم و مسأله ی سبک شناسی را برای شما مطرح می کنم.

اولاً مسأله ی مهم و بحث انگیز، خود اصطلاح «معاصر» است، یعنی تلقّی ای که از معاصر بودن داریم چیست؟ به نظر من «معاصر» دو مفهوم دارد، یک مفهوم به عرف عام دارد و یکی به عرف خاص. معاصر بودن در عرف خاص یعنی شعری که به یکی از شیوه های جدید نیمایی، آزاد، سپید و ... باشد. شیوه هایی که امروزه در شعر جدید هست، به عرف خاص مراد از معاصر این هاست.

این جا یک نکته ی خیلی ظریف سبک شناسی است؛ از نظر آن ها که ادبیّات معاصر را به عرف خاص به کار می برند، شعر معاصر حتماً و حتماً قالبش باید نیمایی، آزاد یا سپید یا موج نو باشد. یعنی الآن سبک را معادل قالب گرفته اند. برای این که ما در ایران بحث سبک شناسی نداشته ایم. امّا به عرف عام اگر بخواهید «معاصر» را حساب کنید معمولاً شاعرانی که حدّاقل در نیم تا یک قرن اخیر در ادبیّات حضور فعّال داشته اند معاصرند، مثلاً ملک الشّعرای بهار، فرّخی یزدی و ابوالقاسم لاهوتی شاعر معاصرند منتها این جا اشکالی هست، آیا «سایه» با ملک الشّعرای بهار از یک سنخ است؟ سیمین بهبهانی و ابوالقاسم لاهوتی از یک



سنخ اند؟ پس من یک اشکال در مفهوم معاصر بودن مطرح کردم؛ اشکال این است که مطالعات سبک‌شناسانه در تحقیقات ادبیّات ما نبود. امروزی ها هم به جای قالب فرم را به کار می برند که باز هم اشکال است؛ فرم سبک نیست.

امروزه در بحث ادبیّات یا به اصطلاح زبان شناسی ادبیّات، هم‌زمانی مطرح است نه در زمانی. هم‌زمانی یعنی آن مطالبی که امروز حضور دارد. در زمانی بحث تاریخچه است، که می خواهند در آن متخصّص شوند مثلاً این لغت در پهلوی چه طور بوده در اوستا چه طور بوده؛ نزد اشاعره با معتزله چه طور بوده است؟ ولی بحث علمی امروز بیشتر بحث هم زمانی است. دیگر آن بحث هایی که لفظ مهم تر است یا معنا؟ یا نظر جاحظ در نقد ادبی چه بوده است در مقام تشبیه به این می ماند که معلّمی به جای این که شیمی درس بدهد، کیمیا درس بدهد، استدلالش هم این باشد که شیمی همان کیمیا است، بله! ولی باید الأهمّ فالأهمّ کرد. اینها شعار نیست عین حقیقت است. من با تجربه ی سی سال معلمی می گویم، یعنی اگر می شد، اوّل از فرمالیسم روسی حتی از دبیرستان ها شروع می کردم، تا «هرمنوتیک» و «پُست مدرنیسم» و «فمینیسم».

فرمالیست های روسی این مسأله را مطرح کرده بودند که ادبیّات یک پدیده ی «اُبژکتیو» است و عینی و روی تخته سیاه قابل تبیین و استنباط است و قابل رد.

این دید فلسفی است که هر کلّی مرکّب از جزء است، یعنی هیچ کُلّی را نمی توان دریافت مگر آن که اجزای آن را شناخت و هیچ جزئی را نمی توان شناخت مگر آن که کُل را شناخت، این را می گویند «دور هرمنوتیک» من این طوری مطرح می کنم که هیچ جمله ای را نمی توان دریافت مگر آن که واژه را فهمید و هیچ واژه‌ای را نمی توان فهمید مگر آن که جمله را دریافت. اصلاً اساس معانی و بیان و ... روی همین است. مثلاً نرگس که خودش نرگس است اگر قرار باشد چشم باشد باید در جمله بیاید؛ در جمله است که ما جزء (واژه) را می فهمیم. این را می گویند دور هرمنوتیک. که فرمالیست های روسی مثل «یاکوبسن»، «رولان بارت» پیاده کرده اند، که همگی نیز از شوروی فرار کردند بجز «باختین» که استالین آموزگارش کرد در روسناها و اخیراً «تودُروف» بعضی از این کتاب ها را کشف کرد که باختین به اسم این و آن می نوشت.

حالا وارد این بحث ها نمی شوم می خواهم خدمتتان عرض کنم که ادبیّات یک کُلّ است که یک ساختار دارد، یعنی اجزایی دارد، این مسأله به حدّی مهم است که بعدها در علوم اجتماعی مطرح شد.

ساخت گرایان می گویند هر چیزی ساختاری دارد مثل ساختار ازدواج، ساختار لباس پوشیدن، غذا خوردن، سلام و علیک، به عنوان مثال ساختار ازدواج چنین است: دو نفر با هم آشنا می شوند، یک چیزی مثل انگشتری ردّ و بدل می شود، مورد پذیرش واقع می شود و آن دو نفر به گروه تبدیل می شوند و خانواده را تشکیل می دهند. شما همین طور ساختارها را می توانید تعیین کنید. شعر نیز مرکّب از اجزای منسجّم است که فرم را درست می کنند، یا ساختار آن شعر را درست می کنند مثلاً وزن، قافیه، طرز نوشتن، نقطه گذاری، بدیع، معانی و بیان.

قالب یکی از اجزای ساختار شعر است و هر شعری فرم دارد، یعنی اجزائی دارد، نکته ی دقیق این جاست، چه ربطی بین سبک و فرم وجود دارد؟ سبک شناسان غربی چون گرایش های زبان شناسانه دارند تا این جا پیش نیامده اند. این حرف خودم است و آن این

که سبک بر فرم نظارت دارد. مسأله ی سبک شناسی تغییر «بسامد»هاست، یعنی هر کدام از اجزای متشکّله ی شعر برای خودشان دوستانی دارند. مثلاً «وزن»؛ شعر سهراب سپهری وزن دارد، شعر سروش هم در دوره ی بازگشت وزن دارد. امّا عروض در هر دوره ای تغییر می کند. مثلاً اگر شما شعری دیدید بر وزن فاعلن، فاعلن، فاعلن، فع این شعر، شعر نو است، محال است که یک شاعر سبک خراسانی یا عراقی یا هندی در این وزن شعر گفته باشد. برای همین است که من می گویم سبک شناس باید حتماً ادیب باشد.

تی. اس. «الیوت» می گوید: «شعر هر دوره مبنی بر موسیقی این دوره است.» وزن یعنی موسیقی کلام هر دوره؛ امروزه حرف زدن فارسی زبانان بر وزن فاعلن است. «بانک ملّی ایران» فاعلن، فاعلن، فاعلن، فع برای همین است که سهراب سپهری تمام کتابش بر وزن فاعلن، فاعلن، فاعلن، فع است پس اجزا در هر دوره ای برای خودشان داستانی دارند، که آن را سبک شناسی می گویند. شما در شیوه ی معلّمی تان اول باید مخاطب را متوجّه مسأله کنید، کسب اطّلاع کار مهمّی نیست ما می خواهیم فاضل بپروراتیم که مُفت نمی ارزد، ما باید تئوریسین بسازیم، کسانی که فکر باز داشته باشند. یکی دیگر از اجزای شعر که فرم شعر را درست می کند بدیع است، که بدیع شعر خراسانی با بدیع شعر نو فرق می کند، مثلاً بسامد ردالصّدر الی العجز در سبک خراسانی زیاد است:

عصا برگرفتن نه معجز بود
همی ازدها کرد باید عصا

اما این شعر برای دانشجوی امروزی هیچ قشنگی ندارد. برای این که این بسامد قشنگ نیست. یا بسامد موازنه که در شعر نو نیست. پس هر کدام از اجزای فرم در هر دوره پایین و بالا می رود. شمس قیس در المعجم، ایهام تناسب را مطرح نکرده است، چون در سبک خراسانی بسامدش فراوان نبوده است. در صورتی که در شعر نو زیاد است. در اکثر کتاب های بدیع قدیم، استخدام مطرح نشده یا با مثال عربی ذکر شده چون بسامدش کم بوده است، ولی امروزه فوق العاده زیاد است، شما هر شعر نیما یا سپهری را بخوانید یک استخدام در آن است. مثلاً

«مثل یک میوه
تب تند رسیدن دارم.»

سپهری

من می خواهم پرسم یک معنا است و میوه می خواهد برسد معنای دیگر.

من گفتم شعر به عنوان یک کل اجزائی دارد، آن اجزا روی هم فرم آن شعر را درست می کند که حدوداً ۱۲ـ۱۳ جزء است که در هر دوره بسامد آن ها تغییر می کند. مثلاً اگر کسی این طوری شعر بگوید:

هر شب به ناله ی دل من گوش می کنی
سنگی و ناشنیده فراموش می کنی
رگبار نوبهاری و خواب دریچه را
با ضربه های وسوسه مخدوش می کنی
تو دوّه ی بنفش غروبی که روز را
بر سینه می فشاری و خاموش می کنی

این سبک نو است، جز قالب آن که در قدیم بوده است. مثل «دوّه ی غروب و بنفش» یا «خواب دریچه را مخدوش می کند». پس از لحاظ سبک شناسی نو است بجز قالبش، حالا برعکس:

بی تو مهتاب شبی
باز از آن کوچه گذشتم
همه تن چشم شدم
خیره به دنبال تو گشتم
شدم آن عاشق دیوانه که بودم.

«عاشق دیوانه» را همه می شناسند از رودکی تا امروز، تنها چیزی که در این شعر جدید است قالب آن است یعنی یک عنصر از ۱۲ـ۱۳ عنصر فرعی، یازده تای دیگر قدیمی است. پس ما قالب را مساوی سبک گرفتیم و این فقر فرهنگی است.

البتّه این درست نیست که باید هر چیز قدیمی را کنار گذاشت؛ مدرنیسم این تعصّب را داشت، در حالی که پست مدرنیسم یک طغیان علیه مدرنیسم است، می گوید هر چیزی که به درد بخور است می گیریم و استفاده می کنیم. پس کمال بی انصافی است که بعضی قالب های کار شده ی دقیق مثل: غزل، مثنوی و قصیده را روی اشتباهی که کرده ایم کنار گذاشت. اکنون کسانی هستند که با مفاهیم جدید غزل می گویند که شما حظّ می کنید. زیرا قالبهای قدیم روی شعارن ساخته شده و شعارن یکی از پایه های زیبایی است.

این اشتباهات در ادبیّات حقّ ما بوده است. زیرا دانشگاه ها را از ادبیّات روز جدا کردیم، ان شاءالله امید است بااین روندی که در دبیرستان ها ایجاد شده دیگران خواهند دانست بین سبک و فرم و قالب فرق است.

امیدوارم عرایض بنده برای دوستان مفید باشد. والسّلام

به مناسبت
سال مولای متقیان
علی(ع):

تأثیرپذیری های مولوی از نهج البلاغه در مثنوی

نویسنده در این مقاله دفتر به دفتر به تأثیرپذیری مولانا از نهج البلاغه پرداخته است. در هر مورد نویسنده با ارجاع دقیق به نهج البلاغه می کوشد نزدیکی کلام مولوی را به مولا نشان دهد

در این جستار سعی مؤلف بر آن بوده است تا انواع تأثیر را در کلام مولانا بررسی نماید. در مقدمه ی مقاله نیز با عظمت نهج البلاغه و تأثیر آن در متون بیشتر آشنا می شویم

نویسنده ی مقاله آقای سیامک رحیمیان از دبیران زبان و ادب فارسی شهرستان تبریز است وی به سال ۱۳۳۵ در تبریز متولد شد و تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ارشد پیش برد. هم اکنون در مرکز آموزش پیش دانشگاهی آیت الله طالقانی تبریز مشغول به تدریس است

زین سبب پیغمبر با اجتهاد
نام خود و این علی «مولی» نهاد
گفت هر کاو را منم مولی و دوست
این علی هم بهر من مولای اوست[1]

گذشته از قرآن مجید که کتاب آسمانی و کلام خداوند متعال است و از زبان نبی اکرم(ص) بیان شده، علما و دانشمندان، نهج البلاغه را اصح الکلام بعد القرآن و افروتر از کلام خدا و فراتر از سخن بشر[2] نامیده اند که کلام آن از دریای بی کران الهی تراوش کرده و از زبان مولی الموحدین حضرت علی(ع) جاری گردیده است و سرای ضمیر است که پیامبر(ص) او را باب مدینة العلم فرموده اند. استاد محمدتقی جعفری درباره ی این کتاب فرموده اند: «نهج البلاغه آن دوم کتاب انسان هاست بعد از وحی که بازگو کننده ی حقیقت علمی(ع) و آن حوادث و جریانات است که بانگ های الهی علی(ع) را به خوبی (نه کاملاً و همه جانبه) ابراز می کند.»[3]

استاد جعفر شهیدی در مقدمه ی ترجمه اش بر این کتاب گران سنگ آورده اند: «برای آن که نپندارند دل بستگی نگارنده به مذهب شیعه و شیفتگی وی به مکارم اخلاق و صفات انسانی علی(ع) او را به چنین داوری واداشته است تنها ترجمه ی یک فقره از مقدمه ی شیخ بزرگوار محمد عبده رحمة الله علیه ـ مفتی پیشین دیار مصر را که از علمای سنت و جماعت است می نویسم تا معلوم شود صاحبان سخن بدین گنجینه ی گوهر چه نظری دارند و چه ارجی می نهند: «هنگام خواندن چند اثر عبارتی به عبارت دیگر می پرداختم می دیدم چراغگاه اندیشه و دیدگاه بصیرت تغییر می یابد. گاهی خود را در جهانی از معانی بلند می دیدم که در پوششی از لفظ های رخشان خیره کننده، به زیارت جاده های پاک می آمد و در دامنه های زاده

از غل و غش رخت می کشاید ... و گاهی جمله و عبارت ها چنان می نمود که گویی با چهره های عبوس و درهم ریخته و دندان های بر یکدیگر فشرده و چنگال عقابان درهم شکننده ی آماده ی حمله روبه رو هستم و گاهی عقلی نورانی را می دیدم که با آفریده ی جسمانی همانندی ندارد. از کاروان خدایی جدا شده و با روح انسانی پیوسته و پس از آن که آن را از آلودگی و سرسه ها پاک ساخته تشریفی از عالم طبیعت بدو پوشانده سپس آن را با خویش به ملکوت اعلی برده و تا پایگاه تجلّی انوار الهی رسانده و در کنف قدس ربوبی ساکن کرده است، و گاهی خطیبی را می دیدم که والیان امّت را مخاطب ساخته با صدایی رسا آنان را تعلیم می دهد و راه صواب و خطا را به ایشان می نمایاند و دقایق سیاست را به آنان می آموزد و از پیمودن راهی که به ورطه ی گمراهی پایان می یابد، برحذر می دارد.»[۱]

علی(ع) شخصیّتی است که دوست و دشمن به حقانیّت وی و «لم یکن بعده» او نبی مثلث لَهُ کنوا احدا»[۲] اذعان نموده اند. پیامبر اکرم(ص) درباره ی مولای متّقیان فرموده اند: «کُنتُ مَعَ جَمیعِ الانبیاءِ سِرّاً و مع خاتمهم جهراً». به همین منظور هم مولانا وی را «اختیار هر نبی و ولی»[۳] می داند. شبلی شمیل مارکسیالیست معروف درباره ی وی گوید: «پیشوا، علیّ بن ابیطالب بزرگ بزرگان، یگانه نسخه ایست که نه شرق و نه غرب نه دیروز نه امروز نسخه ای مطابق این اصل را ندیده است.»[۴]

حال از خود می پرسیم مولانا در مثنوی معنوی خود از کتاب و شخصیتی با این عظمت، چگونه می تواند متأثر نباشد. مثنوی که آن را قرآن فارسی دانسته اند و کلام علی(ع) هم به هیچ وجه خارج از چهارچوب قرآن نمی تواند باشد.

دکتر شهیدی نوشته اند: «در خلال خواندن مثنوی متوجّه شدم مولانا به فرموده ی امیر مؤمنان، علی(ع) دل بستگی خاصّی داشته و جای جای سخنان آن حضرت را در قالب شعر ریخته اند تا آن جا که مقدور بود، بدین اقتباس ها اشارت شده است.»[۵] و نیز: «پژوهنده هرگاه خطبه ها و رساله های ادیبان عرب و بلکه شعرهای شاعران عربی زبان پیش از اسلام را بررسی کند، خواهد دید که کمتر شاعر و ادیبی است که معنیی را از سخنان علی(ع) نگرفته و با گفته ی او را در نوشته یا سروده ی خویش تضمین نکرده باشد. در ایران اسلامی نیز سیرت شاعران و نویسندگان بر این بوده است که نوشته های خود را به گفته های امام بیارایند یا معنی های بلند سخنان وی را در شعر خود بیاورند و آنچه موجب روی آوردن این ادیبان و سخن گویان به گفتار امیرالمؤمنین، علی(ع) بوده، است گذشته از کمال معنی و جمال لفظ، بلاغت است که در عبارت های امام بهفته است! گنجاندن معنی بسیار در کمتر لفظ، بدون اخلال در معنی.»[۶]

بنابراین مولانا ارادت خاصّی نسبت به علی(ع) و اهل بیت (علیهم السلام) داشته. ماحصل کلام این که در تمامی آثارش بخصوص مثنوی معنوی تأثر وی از فرمایشات آن بزرگوار حتّی در نحوه ی زندگی اش کاملاً مشهود و آشکار است. با عنایت به موارد مذکور مولانا خیلی مجموعه ای از سخنان حضرت علی(ع) را دیده است چنان که نوشته اند: «علی (رضی اللّه عنه) فرمود در خطبه ی خویش(و احذرکم الدّنیا فانّها غرارة مکارة صحّارة)»[۷] و یا به فرمایشی از آن حضرت اشاره کرده و ده ها بار مضمون آن را در مثنوی معنوی تکرار نموده اند: «پس آنچ علی گفت مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ این نفس را گفت»[۸]

خلاصه ی کلام این که مولوی به حضرت علی(ع) دل بستگی خاصّی داشته واو را «جمله عقل و دیده»[۹] دانسته. تا آن جایی که در بضاعت علمی اندک این جانب بوده و در آن تفحّص نموده ام تقریباً در دو هزار بیت کاملاً مشهود می باشد و تصوّر می کنم تا این حدود، حتّی در شاعران شیعی مذهب ما نیز به طور مستند وجود نداشته باشد.

در این مقاله به اندکی از آن ها اشاره می شود «تا چه قبول افتد و چه در نظر آید».

مثنوی، دفتر اوّل

۱ـ رگ رگست این آب شیرین و آب شور
در خلایق می رود تا نفخ صور
نیکوان را هست میراث از خوش آب
آن چه میراث است اَوْرَثنا الکتاب

دفتر اول، ابیات ۷۲۷ـ۷۲۶

مستفاد از این فرمایش مولا(ع) است:
اِنَّما فَرَّقَ بَینَهُم مَبادِیءُ طینِهِم وَ ذالِکَ اَنَّهُم کانُوا فِلقَةً مِنْ سَبَخِ اَرضٍ وَ عَذبِها، وَ حَزْنِ تُربَةٍ وَ سَهلِها.

نهج البلاغه، خطبه ۲۳۴

ترجمه: سرشت مردمان از یکدیگر جداشان ساخته، و میانشان تفرقه انداخته، که ترکیبشان از پاره ای زمین است که شور و یا شیرین است، و خاکی درشت یا نرمین.

ترجمهٔ نهج البلاغه ی دکتر شهیدی، ص ۵۱

۲ـ منگر اندر ما مکن در ما نظر
اندر اکرام و سخای خود نگر

دفتر اول، بیت ۶۰۹

یاد آور این فرموده از حضرت علی(ع) است:
اَللّهُمَّ اجعَلنی عَلیٰ عَفوِکَ، وَ لا تَجعَلنی عَلیٰ عَدلِکَ.

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، خطبه ۲۱۸

ترجمه: خدایا با من از روی عفو و بخشش خود رفتار کن نه به عدل و دادگریت.

۳ـ گفت پیغمبر: به تمییز کسان
مرء مَخفیٌّ لَدَیٰ طَیِّ اللِّسان

دفتر اول، بیت ۱۲۷۰

گفتاری مشابه با همین کلام از مولی امیرالمؤمنین(ع) روایت شده است به این مضمون: تَکَلَّموا تُعرَفوا، فَاِنَّ المَرءَ مَخبوءٌ تَحتَ لِسانِهِ، «سخن بگویید تا شناخته شوید، همانا جوهر آدمی در زیر زبانش پنهان است.»

نهج البلاغه، حکمت، شمارهٔ ۳۸۴

۴ـ بنده ی شهوت ندارد خود خلاص
جز به فضل ایزد و انعام خاص

دفتر اول، بیت ۳۸۱۷

مستفاد از این فرمایش مولا(ع) است.
وَ اَمرُهُ اَن یَکسِرَ نَفسَهُ عِندَ الشَّهَواتِ، وَ یزَعَها عِندَ الجُمَحاتِ، فَاِنَّ النَّفسَ اَمّارَةٌ بِالسّوءِ اِلّا ما رَحِمَ اللّهُ

نهج البلاغه، نامه ی ۵۳، فقره ی ۴، ص ۹۹۲

ترجمه: و او را امر می فرماید که نفس خود را هنگام شهوات و خواهش ها فرو نشاند و هنگام سرکشی ها آن را باز دارد زیرا نفس به بدی وا می دارد مگر کسی را که خدا رحم فرماید.

۵ـ تو ترازوی احد خو بوده ای
بل زبانه ی هر ترازو بوده ای

دفتر اول، بیت ۳۹۸۲

زبانه ی هر ترازو: معیار شناخت مؤمن از منافق، بدین جهت است که رسول(ص) در وصف او فرمود: «وذالکَ اَنَّهُ قُضِیَ فَانقَضیٰ عَلیٰ لِسانِ النَّبِیِّ الاُمِّیِّ ـ صَلَّی اللّهُ عَلَیهِ وَ آلِهِ ـ اَنَّهُ قال: یا عَلِیُّ لا یُبغِضُکَ مُؤمِنٌ، وَ لا یُحِبُّکَ مُنافِقٌ.

نهج البلاغه، کلمات قصار، ص ۴۵

ترجمه: ... مؤمن تو را دشمن نگیرد و منافق دوستی تو نپذیرد.

به نقل از شرح مثنوی (دکتر شهیدی)، ص ۲۹۵

مثنوی، دفتر دوم

۶ـ صوفیان تقصیر بودند و فقیر
کادَ فقرٌ اَن یکونَ کفراً بپیر، دفتر دوم، بیت ۵۱۷

تقریباً مضمون حدیث فوق علاوه بر حدیث

مشهور حضرت پیامبر(ص)، در کلمات قصار مولیٰ الموحدین حضرت علی(ع) مذکور است.
و قال(ع) لابنه محمّدبن الحنفیّة: یا بُنَیَّ، إنّی أخافُ علیکَ الفقرَ فاستعذ باللّه منه، فإنّ الفقرَ منقصةٌ للدین، مدهشةٌ للعقل، داعیةٌ للمقت!

نهج البلاغه (ترجمه دکتر شهیدی)، کلمات قصار، ۳۱۹

ترجمه: [و به پسر خود محمّدبن حنفیّه فرمود:] پسر کم از درویشی بر تو ترسانم بیش از آن، به خدا پناه بر که درویشی دین را زیان دارد و خرد را سرگردان کند و دشمنی پدید آرد.

و یا: و إنّما یُؤتی الأرضِ من إعواز أهلها

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، نامه ۵۳، فقره ۵۱

ترجمه: همواره ویرانی زمین به جهت دست تنگی اهل آن است.

۷- هر جوابی کآن ز گوش آید به دل
چشم گفت از من شنو آن را بهل
گوش دلاّله است و چشم اهل وصال
چشم صاحب حال و گوش اصحاب قال
در شنود گوش تبدیل صفات
در عیان دیده ها تبدیل ذات

دفتر دوم، ابیات ۸۵۵ - ۸۵۴

و این فرموده ی امیر مؤمنان(ع) است: أمّا إنّهُ قد یَرمی الرّامی، و تُخطِئُ السِّهامُ، و یُحیلُ [یحیک] الکلامُ، و باطلُ ذالِکَ یَبُورُ، واللّهُ سمیعٌ و شهیدٌ. أمَا إنّهُ لیسَ بَینَ الحقّ و الباطلِ إلاّ أربَعُ أصابِعَ.

فسئل علیه السلام عن معنی قوله هذا، فجمع أصابعهُ و وضعها بین أذنه و عینه ثُمّ قال: الباطلُ أن تقولَ سَمِعتُ، والحقُّ أن تقولَ رَأیتُ!

نهج البلاغه، خطبه ۱۴۱

ترجمه: «بدانید میان حق و باطل جز چهار انگشت نیست. کسی معنی این سخن را پرسید. امام انگشتان خود را فراهم آورد و برداشت و میان گوش و دیده گذاشت سپس فرمود: باطل آن است که بگویی شنیدم و حق آن است که بگویی دیدم.»

به نقل از شرح مثنوی (دکتر شهیدی)، صص ۱۷۸-۱۷۷

۸- نامشان از رشک حق پنهان بماند
هر گدایی نامشان را بر نخواند.

دفتر دوم، بیت ۹۳۲

حضرت علی(ع) در این باب می فرماید:
یُجاهِدُهُم فی اللّهِ قَومٌ أذِلّةٌ عِندَ المُتَکَبِّرینَ، فی الأرضِ مَجهولُونَ، و فی السَّماءِ مَعروفُونَ

نهج البلاغه، خطبه ۱۰۱

ترجمه: با فتنه جویان کسانی پیکار می کنند که نزد گردن کشان خوار می نمایند، در روی زمین گمنام اند و در آسمان، معروف.

به نقل از شرح رمانی، ص ۲۶۲، (شرح مثنوی کریم زمانی)

۹- زان که حکمت مؤمنان را ضالّه است
همچو دلاّله شهان را دالّه است

دفتر دوم، بیت ۱۶۶۰

اَلحِکمَةُ ضالّةُ المُؤمِنِ فَخُذِ الحِکمَةَ ولَو مِن أهلِ النِّفاقِ.

نهج البلاغه، کلمات قصار، شماره ۸۰

ترجمه: حکمت گم شده ی مؤمن است. حکمت را فراگیر هر چند از منافقان باشد.

شرح مثنوی دکتر شهیدی، ص ۳۲۹

۱۰- می نماید مار اندر چشم، مال
هر دو چشم خویش را نیکو بمال

دفتر دوم، بیت ۲۹۴۴

بیت فوق یادآور این فرمایش مولا(ع) است:
مَثَلُ الدُّنیا کَمَثَلِ الحَیّةِ لَینٌ مَسّها، والسُّمُّ النّاقِعُ فی جَوفِها یَهوی إلَیها الغِرُّ الجاهِلُ، و یَحذَرُها ذُو اللُّبِّ العاقِلُ!

نهج البلاغه، کلمات قصار، شمار، ۱۱۹

ترجمه: داستان دنیا چون داستان مار است که دست بر آن بکشی نرم و در اندرونش زهر کشنده است. فریب خورده ی نادان به طرف آن می رود و خردمند پایان بین از آن دوری می گزیند.

دفتر سوّم مثنوی

۱۱- چشم باز و گوش باز و این عما
خیره ام در چشم بندیِ خدا

دفتر سوّم، بیت ۱۱۰۹

یا أهلَ الکُوفَةِ مُنِیتُ بِکُم بِثَلاثٍ واثنَتَینِ: صُمٌّ ذَوو أسماعٍ، و بُکمٌ ذَوو کَلامٍ، و عُمیٌ ذَوو أبصارٍ.

نهج البلاغه، خطبه ۹۷ (ترجمه دکتر شهیدی)

ترجمه: مردم کوفه، گرفتار شما شده ام که سه چیز دارید و دو چیز ندارید: کرانید با گوش های شنوا، گنگانید با زبان های گویا، کورانید با چشم های بینا

۱۲- پس چرا ایمن شوی بر رای دل
عهد بندی تا شوی آخر خجل؟

دفتر سوّم، بیت ۱۶۴۵

حال که طبیعت قلب آدمی چنین است پس چرا بر اندیشه و احوال قلب مطمئن می شوی و بر امری عهد می بندی و سرانجام نیز شرمنده می گردی؟
عَرَّفَتُ اللّهَ بِفَسخِ العَزائِمِ و حَلِّ العُقودِ

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، حکمت ۲۴۲.

ترجمه: «خدا را به دگرگونه شدن اراده های آدمی و گشوده شدن گره پیمان های او شناختم.»

به نقل از شرح رمانی، ص ۴۲۰

۱۳- عیب خود یک ذرّه چشم کور او
می نبیند گرچه هست او عیب جو

دفتر سوّم، بیت ۲۶۳۰

حضرت علی(ع) فرموده است که: «مَن نَظَرَ فی عَیبِ نَفسِهِ اشتَغَلَ عَن عَیبِ غَیرِهِ»: هر کس بر عیب خود بنگرد، از دیدن عیوب دیگران باز می ماند.

نهج البلاغه، ج ۲، ص ۲۷۷

به نقل از شرح مثنوی گولپینارلی، ص ۳۰۲

۱۴- نیست قدرت هر کسی را سازوار
عجز بهتر مایه ی پرهیزگار

دفتر سوّم، بیت ۳۲۸۰

مأخوذ است از گفته ی مولای متقیان علی(ع):
مِنَ العِصمَةِ تَعذُرُ المَعاصی

کلمات قصار، ۳۲۵

ترجمه: از پاک دامنی است دست نیافتن بر گناهان

به نقل از احادیث مثنوی ص ۹۲

۱۵- نقش تن را تا فتاد از بام طشت
پیش چشمم کُلّ آن، آن گشت

دفتر سوّم، بیت ۴۵۴۰

وَ کُلُّ مَتوقَّعٍ آتٍ

«هر آنچه انتظار وقوعش رود بیاید.»

کُلُّ آتٍ قَریبٌ دانِ

«و هر آنچه آمدنی است قریب و نزدیک است.»

نهج البلاغه، خطبه ۱۰۲

به نقل از شرح مثنوی کریم زمانی، ص ۱۱۵۴

دفتر چهارم مثنوی

۱۶ـ قهر او را ضدّ لطفش کم شمر
اتّحاد هر دو بین اندر اثر

دفتر چهارم، بیت ۵۴۶

وَ بِمُضادَّتِهِ بَیْنَ الأَشْیاءِ عُرِفَ أَن لاضِدَّ لَهُ.

نهج البلاغه (دکتر صبحی صالح)، خطبه ی ۱۸۶

ترجمه: و بدان جهت که او است که میان اشیا تضاد را برقرار کرده است معلوم می شود که برای او ضدّی وجود ندارد.

به نقل از تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی
استاد جعفری، ج ۶، ص ۶۰۲

۱۷ ـ تا بداند در چه بود آن مبتلا
از کجاها در رسید او تا کجا

دفتر چهارم، بیت ۸۸۸

کما قال امیرالمؤمنین (ع):

وَ عَجِبْتُ لِلْمُتَکَبِّرِ الَّذی کانَ بِالأَمْسِ نُطْفَةً وَ یَکُونُ غَداً جیفَةً

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، کلمات قصار، شماره ی ۱۲۱

ترجمه: و شگفت دارم برای گردن کشی که دیروز نطفه بود و فردا مردار می باشد.

وَ مالِابنِ آدَمَ وَ الفَخْرِ أَوَّلُهُ نُطْفَةٌ وَ آخِرُهُ جیفَةٌ وَلا یَرْزُقُ نَفْسَهُ وَلا یَدْفَعُ حَتْفَهُ

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، کلمات قصار، شماره ۴۴۵

ترجمه: پسر آدم را چه با فخر و نازیدن که اوّل او منی و آخر او مردار بدبو است، نه خود را روزی می دهد و نه مرگ خویش را دفع می نماید.

۱۸ ـ احمق ار حلوا نهد اندر لبم
من از آن حلوای او اندر تبم

دفتر چهارم، بیت ۱۹۵۱

إیّاکَ وَ مُصادَقَةَ الاَحْمَقِ فَإِنَّهُ یُریدُ أَنْ یَنْفَعَکَ فَیَضُرُّکَ

نهج البلاغه، نامه ی ۳۱

ترجمه: «بپرهیز از دوستی با شخص احمق، زیرا هرگاه او بخواهد به تو سود رساند زیانت دهد.»

به نقل از شرح مثنوی کریم زمانی، ص ۵۶۵

۱۹ ـ زآنک داند کاین جهان کاشتن
هست بهر محشر و برداشتن

دفتر چهارم، بیت ۲۹۸۴

یادآور فرمایش زیر از علی (ع) است:

وَ انَّ الیَوْمَ عَمَلٌ وَلاحِسابَ، وَ غَداً حِسابٌ وَلا عَمَلَ

نهج البلاغه، خطبه ی ۴۲، فقره ی ۴

ترجمه: امروز روز عمل و کار است و حساب و بازخواستی ندارد، و فردا روز حساب و بازخواست است و موقع عمل و کار نیست.

۲۰ ـ ز ان نبی دنیات را سحّاره خواند
کاو باقسون خلق را در چه نشاند

دفتر چهارم، بیت ۳۱۹۳

إحذَروا الدُّنیا فَإِنَّها أَسْحَرُ مِنْ هارُوتَ وَ ماروتَ

و کان مالک بن دینار یقول اتّقوا السّحارة فانّها سحر قلوب العلماء (یعنی الدنیا)

احیاءالعلوم، ج ۳، ص ۱۴۳ شرح نهج البلاغه، ج ۴، ص ۴۰۹

به نقل از احادیث مثنوی، ص ۱۳۷

به نظر می رسد اشاره به این حدیث باشد که مولوی در مجالس اوّل از مجالس سبعه ص ۷ از علی (ع) نقل کرده است تقریباً مضمون آن مطابق با خطبه ی ۲۳۰ نهج البلاغه ی (دکتر صبحی صالح) می باشد.

فَاحْذَروا الدُّنیا فَإِنَّها غَدّارَةٌ غَرّارَةٌ خَدُوعٌ، مُعْطِیَةٌ مَنوعٌ، مُلْبِسَةٌ نَزُوعٌ.

ترجمه: پس از دنیا بپرهیزید که بسیار مکر کننده و فریب دهنده و بازی دهنده است بخشنده ای است پس گیرنده و پوشاننده ای است کَنَنده.

دفتر پنجم مثنوی

۲۱ ـ این صلاح عُجْب من شد ای فتی
عُجب آرد مُعجبا ترا صد بلا

دفتر پنجم، بیت ۶۴۷

وَ إیّاکَ وَ الإِعجابَ بِنَفْسِکَ، وَالثِّقَةَ بِما یُعْجِبُکَ مِنها، وَحُبَّ الإِطْراءِ، فَإِنَّ ذالِکَ مِنْ أَوْثَقِ فُرَصِ الشَّیْطانِ فی نَفْسِهِ لِیَمْحَقَ ما یَکُونُ مِن إِحْسانِ المُحْسِنین

نهج البلاغه، نامه ی ۵۳، فقره ی ۸۲

ترجمه: بپرهیز از خودپسندی و تکیه به چیزی که ترا به خودپسندی وادارد و از این که دوست بداری مردم تو را بسیار بستایند. زیرا این حالت از مهم ترین فرصت های شیطان است تا نیکی نیکوکاران را از بین ببرد.

۲۲ ـ جدّ را باید که جان بنده بود
زانک جِد جوینده یابنده بود

دفتر پنجم، بیت ۱۳۴۲

مَنْ طَلَبَ شَیْئاً نالَهُ أَوْ بَعْضَهُ

نهج البلاغه (صبحی صالح)، کلمات قصار، ۳۸۶

ترجمه: هر کس چیزی را بخواهد به آن یا مقداری از آن می رسد.

۲۳ ـ در محلّ دخل اگر خرجی کنی
درگهِ سودست، سودی بر زنی

دفتر پنجم، بیت ۱۴۸۳

مراد این است که انفاق باید در محلّ مناسبش صورت گیرد، چنانکه امام علی (ع) فرماید:

أَلا وَ إِنَّ إِعْطاءَ المالِ فی غَیْرِ حَقِّهِ تَبْذیرٌ وَ إِسْرافٌ

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، خطبه ی ۱۲۶، فقره ی ۳

ترجمه: بدانید که بخشیدن مال به ناحق، اسراف و تبذیر است.

به نقل از شرح جامع مثنوی کریم زمانی، ص ۴۰۸

۲۴ ـ انگبین داروی تن رنجور را
چشمه کرده باطن زنبور را

دفتر پنجم، بیت ۱۶۳۴

وَالطِّیبُ نُشْرَةٌ، وَالعَسَلُ نُشْرَةٌ، وَالرُّکُوبُ نُشْرَةٌ وَ النَّظَرُ اِلَی الخُضْرَةِ نُشْرَةٌ

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، کلمات قصار، شماره ۳۹۲

ترجمه: بوی خوش و عسل و سواری و نگاه کردن به سبزه، افسون هایی هستند که غم ها و اندوه ها را می زدایند و بیماران به آن ها بهبودی می یابند.

۲۵ ـ گوشت پاره آلت گویای او
پیله پاره منظر بینای او

دفتر پنجم، ابیات ۱۵۵۲ ـ ۱۵۵۳

مستمع لو آن دو پاره مستخوان
مدرک کش دو قطره خود یعنی جنان

إعْجَبُوا لِهٰذا الإنسانِ یَنْظُرُ بِشَحْمٍ وَ یَتَکَلَّمُ بِلَحْمٍ وَ یَسْمَعُ بِعَظْمٍ، وَ یَتَنَفَّسُ مِنْ خَرْمٍ!

نهج البلاغه، حکمت شماره ی ۷

ترجمه: برای این انسان به شگفت آیید که با پیهی می بیند و با گوشتی سخن می گوید و با استخوانی می شنود و از شکافی (بینی) نفس می کشد.

به نقل از شرح جامع مثنوی کریم زمانی، ص ۵۰۶ / و احادیث مثنوی، ص ۱۶۵

دفتر ششم مثنوی

۲۶ ـ نام، میرک و وزیری و شهی
در نهادش مرگ و درد و جان دهی

دفتر ششم، بیت ۳۲۴

اِنَّما هِیَ مَتاعُ أیّامٍ فَلائِلُ یَزُولُ مِنها ما کانَ کَما یَزُولُ السَّرابُ وَ کَما یَتَشَمَّمُ السَّحابُ.

نهج البلاغه (مصر الاسلام)، انتهای خطبه ی ۲

ترجمه: حکومت کالایی چند روزه است که آنچه از آن حاصل آید باید و هم چون سراب به زوال رود و هم چون ابر پراکنده گردد.

به نقل از شرح جامع مثنوی کریم زمانی، صص ۱۰۹ ـ ۱۰۸

۲۷ ـ آنچه پسندی به خود ای شیخ دین
چون پسندی بر برادر؟ ای امین

دفتر ششم، بیت ۵۶۹

فَاَحْبِبْ لِغَیْرِکَ ما تُحِبُّ لِنَفْسِکَ وَ اَکْرِهْ لَهُ ما تَکْرَهُ لَها

نهج البلاغه، نامه ی ۳۱

ترجمه: هر آنچه برای خود می پسندی برای دیگران نیز بپسند و هر آنچه که برای خود نمی پسندی برای دیگران نیز نپسند.

۲۸ ـ گفت: الصَّدَقَه، مَرْدُ البَلا
دار مَرضاکُم بِصَدَقَةٍ یا فَتی

دفتر ششم، بیت ۲۵۹۱

مصراع دوم ناظر به این حدیث است: داوُوا مَرضاکُم بِالصَّدَقَةِ؛ بیماران خود را با صدقه مداوا کنید؛ این حدیث از امام صادق (ع) است.

امام علی (ع) نیز فرماید: الصَّدَقَةُ دَواءٌ مُنْجِحٌ

نهج البلاغه، حکمت شماره ۶

به نقل از شرح جامع مثنوی کریم زمانی، ص ۵۶۹ / و نقد و تحلیل مثنوی، استاد جعفری، ج ۱۳، ص ۵۴۹

۲۸ ـ گفت: الصَّدَقَه، مَرْدُ البَلا
دار مَرضاکُم بِالصَّدَقَةِ یا فَتی

دفتر ششم، بیت ۲۵۹۱

مصراع دوم ناظر به این حدیث است: داوُوا مَرضاکُم بِالصَّدَقَةِ؛ بیماران خود را با صدقه مداوا کنید؛ این حدیث از امام صادق (ع) است.

امام علی (ع) نیز فرماید: الصَّدَقَةُ دَواءٌ مُنْجِحٌ

نهج البلاغه، حکمت شماره ۶

ترجمه: صدقه، دارویی است شفابخش

به نقل از شرح جامع مثنوی کریم زمانی، ص ۶۸۰

۲۹ ـ نیک بنگر ما نشسته می رویم
می نبینی فاصد حالی نویم
پس مسافر این بود ای ره پرست
که مسیر و روش در مستقیل ست

دفتر ششم، ابیات ۲۷۷۹ و ۲۷۷۷

أهْلُ الدُّنیا کَرَکْبٍ یُسارُ بِهِم وَ هُمْ نِیامٌ

نهج البلاغه (صبحی صالح)، کلمات قصار، ۶۴

ترجمه: اهل دنیا مانند کاروانی هستند که ایشان را می برند در حالی که خوابند.

۳۰ ـ مر بشر را خود مبا جامه ی درست
چون رهید از صبر در حین صدر خست
مر بشر را پنجه و ناخن مباد
که به دین ناپخشد آنگه نه سداد

دفتر ششم، ۹۵ ـ ۴۷۹۲

مأخوذ است از گفته ی مولای متقیان علی (ع):

مِنَ العِصْمَةِ تَعْذُرُ المَعاصی

نهج البلاغه (صبحی صالح)، کلمات قصار، شماره ۳۲۵

ترجمه: مشکل بودن معصیت ها سبب دوری انسان از گناهان می شود.

پنجه و ناخن داشتن کنایه از مال و امکانات داشتن است و در کلمات قصار حضرت علی (ع) آمده است: اَلْمالُ مادَّةُ الشَّهَواتِ

نهج البلاغه (فیض الاسلام)، حکمت ۵۵

ترجمه: دارایی مایه و پایه ی شهوت ها و خواهش ها است.

پی نویس

۱ ـ دفتر ششم، ابیات ۴۹ ـ ۴۵۳۸
۲ ـ مقدمه ی ترجمه ی نهج البلاغه ی دکتر شهیدی
۳ ـ نقد و تحلیل مثنوی، ج ۶، ص ۴۶۲
۴ ـ مقدمه ی ترجمه ی دکتر حضرت شهیدی بر نهج البلاغه
۵ ـ یا علی ذاتت ثبوت قل هُوَ اللهُ احد ـ نام تو نقش نگین امر اللهُ الصمد لم یلد لم یولد گیتی و لم یولد چو تو ـ لم یکن بعد از بی مثلت له کفواً احد مثنوی نیکلسون، دفتر اول مصراع دوم بیت ۳۷۴۳
۶ ـ به نقل از پاورقی مثنوی نسخه رمضانی ص ۷۱
۷ ـ ج ۱ ص ۷ صوت العدالة الانسانیة جرج جرداق *
۸ ـ شرح مثنوی، جزو چهارم از دفتر اول، دکتر جعفر شهیدی ص ۷
۹ ـ مقدمه ی ترجمه نهج البلاغه (دکتر شهیدی)
۱۰ ـ مجلس اول از مجالس سبعه ص ۷
۱۱ ـ فیه ما فیه ص ۵۶
۱۲ ـ ای علی که حمله عقل و دیده ـ شعله راگر از آتیج دیده / دفتر اول ۳۷۴۵

فهرست منابع و مآخذ

۱ ـ نهج البلاغه، ترجمه و شرح جامع سید علیقلی فیض الاسلام، چاپ احمدی، تجدید چاپ، پائیز ۱۳۶۵
۲ ـ نهج البلاغه، الدکتور صبحی صالح، الناشر: دارالاسوة للطباعة و النشر، سنة النشر ۱۴۱۵ هـ
۳ ـ نهج البلاغه، ترجمه ی دکتر جعفر شهیدی، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ سوم، ۱۳۷۱
۴ ـ تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی (در پانزده جلد)، محمدتقی جعفری، انتشارات اسلامی، چاپ یازدهم، ۱۳۶۵
۵ ـ شرح مثنوی معنوی مولوی (در ۶ جلد) رینولد الین نیکلسون، مترجم: حسین لاهوتی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۴
۶ ـ نشر و شرح مثنوی شریف (در ۶ جلد)، عبدالباقی گولپینارلی، ترجمه و توضیح توفیق، هـ. سبحانی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، تابستان ۱۳۷۱
۷ ـ شرح مثنوی معنوی، دکتر محمد استعلامی (در ۶ دفتر)، انتشارات زوار، چاپ چهارم، ۱۳۷۲
۸ ـ مثنوی، مرحوم حاج محمد رمضانی، با یک امضاء، ناشر: کلاله خاور (انتشارات پدیده)، چاپ پنجم، بهمن ماه ۱۳۶۵
۹ ـ مثنوی معنوی جلال الدین محمد بلخی محمدبن محمدبن الحسین البکری البلخی ثم القونوی الرومی (در چهار جلد) به تصحیح ریتولد. ا. نیکلسون، به اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی، مؤسسه ی انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۳
۱۰ ـ شرح مثنوی شریف، بدیع الزمان فروزانفر، جلدهای ۱ و ۲ و ۳، انتشارات زوار، چاپ ۱۳۶۳
۱۱ ـ شرح مثنوی (حرف چهارم دفتر اول)، دکتر جعفر شهیدی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم ۱۳۷۶، علاوه دو جلد دیگر بر دفتر دوم مثنوی
۱۲ ـ شرح جامع مثنوی معنوی (در ۶ جلد) کریم زمانی، چاپ و صحافی مؤسسه اطلاعات چاپ چهارم، ۱۳۷۷
۱۳ ـ المعجم المفهرس لألفاظ نهج البلاغه، سیدکاظم محمدی ـ محمد دشتی، مؤسسه النشر الاسلامی تاریخ ۱۴۱۷ هـ.
۱۴ ـ فیه مافیه جلال الدین محمد مولوی، تصحیحات و حواشی: بدیع الزمان فروزانفر، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ ۱۳۶۹
۱۵ ـ احادیث مثنوی، بدیع الزمان فروزانفر، چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر، تهران، چاپ ۱۳۶۰

نویسنده در این مقاله به کارکردهای مختلف ردیف از جمله غنی سازی موسیقی کناری، ایجاد موسیقی درونی، موسیقی شعر، بیان احساسات شاعر، وزن شعر و ... پرداخته و از ابعاد گوناگون ردیف و نقش هنری آن را بررسی نموده است. این مقاله بخشی از رساله ی دکتری نویسنده است که در دانشگاه فردوسی مشهد از آن دفاع شده و مشمول جایزه ی ویژه ی مرحوم دکتر یوسفی گردیده است.

***

احمد محسنی (متولد ۱۳۴۱ ـ گناباد) مدرّس مرکز تربیت معلّم شهید بهشتی مشهد است که ۱۸ سال سابقه دارد. از وی مقالات آموزشی و تخصصی در مجلات چاپ شده است. این مقاله در دو قسمت می آید:

□ دکتر احمد محسنی ـ مشهد

✓ الف: کارکرد هنری ردیف

گونه ردیف شعر مرا آمدی به کار
مانا که خود نساختی اسکندر آینه
خاقانی

در موسیقی کناری شعر، ردیف همراه قافیه است و به آن غنا و زیبایی می بخشد، تکرار ردیف در کرانه ی شعر آهنگ خوشی دارد و آن را خلخال شعر دانسته اند. اگر ردیف به تصنّع و اجبار نیاید و جوشیده از شعر باشد نعمت بزرگی خواهد بود و از چند جهت به شعر زیبایی و اهمیّت خواهد بخشید، از آن جمله:

۱ـ غنی ساختن موسیقی کناری شعر

وزن عروضی مبنای موسیقی شعر است، قافیه مکمّل آن است و ردیف در غنی ساختن قافیه نقش دارد. «اگر قافیه را ساخت پایه برای ردیف بدانیم و وزن را ساخت پایه برای قافیه بدانیم شاید بتوان سلسله مراتب زیر را تصوّر کرد:

ردیف > قافیه > وزن

سلسله مراتب فوق بدین معنی است که اگر در نظمی ردیف وجود داشته باشد، قافیه وجود دارد ولی عکس آن صادق نیست و اگر قافیه وجود داشته باشد، وزن وجود دارد و عکس آن الزامی نیست.[۱]

اولین مصرع یا اولین بیت شعر آهنگی در ذهن خواننده می نشاند که خواننده پس از آن انتظار دارد همان آهنگ آغازین را بشنود و احساس کند و اگر چنین نشود، لذّت نمی برد. این انتظار را قافیه و ردیف ایجاد می کند. نمونه های زیر نشانگر این مدّعاست:

نمونه ۱:

شاد زی با سه چشمان شاد
که جهان نیست جز فسانه و ...

دیوان رودکی، ص ۱۰۵

نمونه ی ۲:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان ...

دیوان رودکی، ص ۱۱۵

نمونه ی ۳:

هر باد که از سوی بخارا به من آید
با بوی گل و مشک و نسیم سمن ...

دیوان رودکی، ص ۱۴۰

در نمونه ی ۱ قافیه حذف شده و در نمونه های ۲ و ۳ ردیف حذف شده است؛ در هر سه مورد خلأی احساس می شود و انتظار برآورده نمی شود.

«قافیه حرف یا حروف مشترک معیّنی است در پایان کلمات قاموسی نامکرّر مصراع های یک شعر»[۲] هرچه تعداد این حروف و مصوّت ها بیشتر باشد قافیه زیباتر است.

به نمونه های زیر توجّه کنید:

نمونه ی ۱:

دارای جهان نصرت دین خسرو کامل
یحیی بن مظفّر ملک عالم عادل
ای درگه اسلام پناه تو گشاده
بر روی زمین روزنه ی جان و در دل

دیوان حافظ، ص ۳۰۵

نمونه ی ۲:

اگر شراب خوری جرعه ای فشان بر خاک
از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک

برو به هر چه تو داری بخور، دریغ مخور
که بی دریغ زند روزگار تیغ هلاک

دیوان حافظ، ص ۲۹۹

نمونه‌ی ۳:.....

خوشا شیراز و وضع بی مثالش
خداوندا نگه دار از زوالش
زرکناباد ما صدلوحش الله
که عمر خضر می بخشند زلالش

دیوان حافظ، ص ۲۷۹

نمونه‌ی ۴:.....

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران
هر کاو شب فراقت روزی چشیده باشد
داند که سخت باشد قطع امیدواران

کلیات سعدی، ص ۷۵۰

در چهار نمونه‌ی بالا، قافیه به ترتیب از یک تا چهار همسانی دارد. نوع چهارم به مراتب زیباتر از دیگران است.

بنابراین مبنای زیبایی قافیه همسانی های بیشتر در آن است. ردیف در پی قافیه می آید و به این همسانی مدد می رساند. وجود ردیف به مراتب موسیقی شعر را غنی تر و زیباتر می کند

مقایسه‌ی دو نمونه‌ی زیر ادّعا را بهتر ثابت می کند:

نمونه‌ی ۱:.....

بخاست از دل و از دیده‌ی من آتش و آب
که دید سوخته و غرقه جز من؟ اینت عجاب

دیوان مسعود سعد، ص ۴۲

نمونه‌ی ۲:.....

ببرد خنجر خسرو قرار از آتش و آب
اگر چه دارد رنگ و نگار از آتش و آب

دیوان مسعود سعد، ص ۲۵

این دو بیت از مطلع دو قصیده‌ی مسعود سعد برداشته شده است. هر دو در یک وزن سروده شده است. ساخت قافیه‌ی هر دو همسان است. اولی ردیف ندارد امّا دومی مردّف است. هر خواننده با خواندن این دو قصیده اقرار خواهد کرد که قصیده‌ی دوم زیباتر است. یکی از دلایل این برتری وجود ردیف است.

۲. ایجاد موسیقی درونی شعر

ردیف در غنا بخشیدن به موسیقی شعر گاه با کلمات دیگر بیت همسانی هایی دارد. این هماهنگی ها «هم حروفی» و «هم صدایی» را در بیت ایجاد می کند و آهنگ شعر بسیار زیباتر می شود. در نمونه‌ی ۱ و ۲ به ترتیب تکرار صامت «R» و «M» این هم حروفی را آفریده اند:

عجب پای گریزان دارد این عمر
تو گو باران ریزان دارد این عمر

دیوان شهریار، ص ۱۹

روز وصل دوستداران یاد باد
یاد باد آن روزگاران یاد باد

دیوان حافظ، ص ۱۰۳

مصوّت بلند «ā» و «ā» در دو بیت زیر هم صدایی ایجاد کرده اند:

هیچ آفریده‌ای به جمال فریده نیست
این لطف و این عفاف به هیچ آفریده نیست

دیوان شهریار، ص ۲۰

مژده ای دل که تو را یار خریدار آمد
دل به دلخواه تو و بخت تو را یار آمد

دیوان شهریار، ص ۷۳

در چنین زنجیره های صوتی، یکی از واک های برجسته‌ی قافیه یا ردیف مبنا قرار می گیرد و تکرار می شود. در یک غزل عطّار، در هفت بیت غزل، شصت و هفت بار مصوّت بلند «ā» دیده و شنیده می شود.

چون نیست هیچ مردی در عشق یار ما را
سجّاده زاهدان را درد و قمار ما را
جایی که جان مردان باشد چو گوی گردان
آن نیست جای رندان با آن چه کار ما را
گر ساقیان معنی با زاهدان نشینند
می زاهدان ره را درد و خمار ما را...

دیوان عطّار، ص ۱

بنابراین یکی از نقش های ردیف در ایجاد موسیقی شعر جذب کلماتی است که با آنها در صامت و مصوّت همسانی داشته باشد.

۳. همسانی های ردیف و قافیه در غنا بخشیدن به موسیقی شعر

همخوانی قافیه و ردیف در واک ها، خود عامل دیگر در غنای موسیقی شعر است. این همخوانی گونه های مختلف دارد:

الف) همخوانی پایانی قافیه و ردیف، مانند

ای در نبرد حیدر کرّار روزگار
وی راست کرده خنجر تو کار روزگار
معمور کرده از پی امن جهانیان
معمار حزم تو در و دیوار روزگار

دیوان انوری، ص ۱۷۲

برای درک بهتر این زیبایی، شعر بالا را در ویژگی یاد شده، با شعر زیر مقایسه کنید:

ای در حضر مقدّم اعیان روزگار
در نظم و نثر اخطل و حسّان روزگار

(دیوان انوری، ص ۱۷۵)

شعر اخیر با آن که همان قافیه ی پیشین را دارد ولی چون صامت و مصوّت پایانی قافیه و ردیف همخوان نیست چنین زیبایی ندارد.

باز هم مقایسه کنید این دو شعر حافظ را:

دوش آگهی ز یار سفر کرده داد باد
من نیز دل به باد دهم هر چه باد باد

(دیوان حافظ، ص ۱۰۲)

جمالت آفتاب هر نظر باد
ز خوبی روی خوبت خوبتر باد

(دیوان حافظ، ص ۱۰۴)

یکی از عوامل برتری غزل اوّل همخوانی یاد شده است.

ب) همخوانی صامت پایانی قافیه با صامت میانی ردیف:

زهی ملک سنجر به خنجر گرفته
زنامت جهان صبت سنجر گرفته

(دیوان انوری، ص ۴۳۴)

ج) همخوانی صامت پایانی قافیه و صامت آغازین ردیف، ظرافت دیگری است که اگر به کار رود بر غنای موسیقی شعری می افزاید.

اگر قافیه و ردیف شعر «جام ما، کام ما، دام ما، نام ما، و ...» باشد به مراتب شعر زیباتر خواهد بود از آن جا که ردیف و قافیه «دل ما، گل ما، حاصل ما، مشکل ما» باشد. مانند:

بار دگر شور آورید این پیر درد آشام ما
صد جام بر هم نوش کرد از خون دل بر جام ما
چون راست کاندر کار شد و ز کعبه در خمّار شد
در کفر خود دین دار شد بیزار شد ز اسلام ما ...

(دیوان عطار، ص ۵)

د) گاه ردیف، خود، جفت واژه ای همخوان است مانند:

روز وصل دوستداران یاد باد
یاد باد آن روزگاران باد باد
کامم از تلخیّ غم چون زهر گشت
بانگ نوش شاد خواران باد باد
گرچه یاران فارغند از یاد من
از من ایشان را هزاران یاد باد
مبتلا گشتم درین بند و بلا
کوششِ آن حق گزاران یاد باد ...

(دیوان حافظ، ص ۱۰۲)

«یاد» و «باد» جفت واژه ی ردیف است و همسانی و همخوانی کامل میان آن دو برقرار است که حاصل آن نوعی جناس هم می باشد.

۴ـ آوای ردیف بیانگر احساس و اندیشه ی شاعر

«از آنجا که شعر آفرینش زیبایی با واژه هاست و لفظ و موسیقی آن برای شاعران کمال اهمیّت را دارد، لذا نام آواها در شعر اهمیّت ویژه ای دارند. اهمیّت صوت و لفظ در شعر از این جهت است که موسیقی شعر دو نقش بر عهده دارد: یکی این که وزن و الفاظ زیبا به خودی خود لذّت بخش است و به این علّت است که کودکان معمولاً فقط از وزن و موسیقی شعر لذّت می برند و اشمار بی معنی برای آن ها مطلوب است. دوّم این که نام آواها و حتّی صوتهای مناسب شعر سبب تقویت معنی و تشدید ارتباط می شود. شاعر می تواند با واژه های معمولی زبان در شعر و کلام نام آوایی ایجاد کند. شاعر در صورت استفاده ی درست و دقیق اصوات عاطفی به یاری این واژه های طبیعی بهتر و ساده تر می تواند در روح و احساسات شنونده و خواننده نفوذ کند»[۴] این گونه واژه ها گاه در ردیف شعر می آیند و با تکرار خود تأثیر عاطفی فوق العاده می گذارند. نمونه ی زیر نشان دهنده ی این ویژگی است:

«یلی» بانگ و فریادی است که در حالت مستی و یا هنگام رسیدن خبر خوش می نمایند.[۵] مولانا دو غزل با همین نام آوا دارد که ردیف آن ها دقیقاً بیانگر حال خوش مستی اوست:

ساقی بنوش آن جام می برلی بلی برلی یلی
مطرب بگو بآواز نی برلی یلی برلی یلی
باد صبا برخاسته روی زمین آراسته
بلبل چمن پیراسته برلی یلی برلی یلی
نونو عروسان چمن چون ورد و ریحان و سمن
بنواخته در تن تنن برلی یلی برلی یلی
آمد صبوح روضه وش در وقت داروگیر و کش
چون مطرب نغمات خوش برلی یلی برلی یلی

کلیّات شمس، ص ۱۱۹۰

۵ـ اهمیّت ردیف در وزن شعر

ردیف همچنین در مواردی به کمک موسیقی بیرونی شعر می آید. یعنی یک یا چند هجا و گاه یک یا چند رکن عروضی شعر را پر می کند. ردیف هایی چون: «است، شد، را، در، ما، من، تو، همی، همو، بود و ...» یک یا دو هجای شعر را شکل می دهند. فعل ها و اسم ها و دیگر واژه ها و گروه ها گاه یک یا دو رکن شعر را به خود اختصاص می دهند.

اگر توالی هجاهای وزن را درنظر بگیریم، ردیف با توجّه به تعداد هجای یکسانش از نقطه ی واحدی در وزن آغاز می شود و شعر را به پایان می برد. نمونه های زیر بیانگر این ویژگی ردیف می باشد در این نمونه ها

می توانیم رکن یا ارکانی را که ردیف پر کرده با تقطیع شعر ببینیم :

نمونه‌ی ۱:.....

از نیستان می کند آهم حکایت متّصل
زان به لب دارم چونی شیرین شکایت متّصل

(دیوان شهریار، ص ۷۱)

ـ ـ ـ ـ ـ / ـ ـ ـ ـ ـ / ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ
ـ ـ ـ ـ ـ / ـ ـ ـ ـ ـ / ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ
	متّصل

نمونه‌ی ۲:.....

گزینم قرآن است و دین محمّد
همین بود ازبرا گزین محمّد

(دیوان ناصرخسرو، ص ۱۲۹)

ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ
ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ
	محمّد

نمونه‌ی ۳:.....

بهار دل دوستدار علی
همیشه پراست از نگار علی

(دیوان ناصرخسرو، ص ۱۸٤)

ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ
ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ
	علی

ردیف در این مثال ها یک رکن کامل از شعر را به خود اختصاص داده است. این نوع کاربرد خود هماهنگی خاصّی به وزن شعر می دهد.

در بررسی مثنوی های فارسی این ویژگی ردیف بیشتر به چشم می خورد. در شاهنامه ی فردوسی تعداد زیادی از ردیف ها هم وزن رکن پایانی شعر او می باشند. کلماتی چون: «همی، شدند، بُود، بُوَند، مرا، منم، بُدی، همو، ورا و ...» که همگی بر وزن «فَعَل یا فَعول» و رکن پایانی بحر متقارب مثمّن محذوف می باشند. مانند این بیت ها:

خردگر سخن بر گزیند همی
همان را گزیند که بیند همی
به آن جای سیمرغ را لانه بود
بدان خانه از خلق بیگانه بود[۴]

در لیلی و مجنون نظامی، واژه هایی چون «کدامند، نکردی، نیامد، کشیده، شاسم، نوگردد، نگه را، نبینم، ندارد، گرفته و ...» ردیف شعر هستند. لیلی و مجنون بر وزن «مفعول مفاعلن فعولن» می باشد و کلمه های یاد شده همگی هم وزن رکن پایانی شعر او هستند. مانند:

حرفی به غلط رها نکردی
یک نقطه درو خطا نکردی
گنج تو به بذل کم نیاید
از گنج کس این کرم نیاید
بر اوج سخن علم کشیده
در دهنم قلم کشیده
دانی که من آن سخن شناسم
کابیات نو از کهن شناسم[۵]

گاه ردیف دو یا چند رکن شعر را پر می کند. در غزل های مولانا که ردیف بیشتر جنبه ی موسیقائی دارد این نمونه ها فراوان دیده می شود و جالب این که در بسیاری از ردیف های طولانی او ردیف دقیقاً دو رکن شعر را در بر می گیرد. مانند:

نمونه‌ی ۱:.....

ای شاه شاهان جهان، الله مولانا علی
ای نور چشم عاشقان، الله مولانا علی

کلیّات شمس تبریزی، ص ۱۱۸۹

ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ
ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ
	الله مولانا علی

نمونه‌ی ۲:.....

بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی شود
داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی شود
دیده ی عقل مست تو چرخه ی چرخ پست تو
گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی شود ...

کلیّات شمس تبریزی، ص ۲٤٤

ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ
ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ
	بی تو به سر نمی شود

نمونه‌ی ۳:.....

بیا ای راحت جانم تو را خانه کجا باشد
بیا ای درد و درمانم تو را خانه کجا باشد

کلیّات شمس تبریزی، ص ۲۵۱

ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ
ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ
	تو را خانه کجا باشد

گاه ردیف از هجای دوّم یا سوّم شعر آغاز می‌شود و تمام وزن را پر می‌کند. مانند:

نمونه‌ی ۱.....

با را غم هجران تو آورد به جان
ما را غم هجران تو آورد به جان

نقل از گنج‌الفواید، ص ۴۲

-	- UU - - UU - - UU -
-	- UU - - UU - - UU -
	را غم هجران تو آورد به جان

نمونه‌ی ۲.....

بیا که خانه ی دل بی رخ تو نور ندارد
درآ که خانه ی دل بی رخ تو نور ندارد

نقل از بدایع‌الافکار، ص ۷۵

- U	- - UU - U - U - - UU - U
- U	- - UU - U - U - - UU - U
	که خانه ی دل بی رخ تو نور ندارد

صاحب غصن البان در نقش و اهمیّت ردیف و ارتباط آن با وزن شعر می‌نویسد:

«وزن شعر فارسی از رهگذر ردیف به انواع و اقسام بی حدّ و حصر می‌رسد.» این ویژگی در شعر عرب نیست. آن‌ها فقط می‌توانند با اشباع واک پایانی، یک هجای بلند به شعر بیفزایند، امّا شاعر فارسی زبان می‌تواند با بهره گیری از ردیف‌های مختلف یک یا چند هجا یا حتّی یک یا چند رکن به شعرش بیفزاید و همین امکان دست شعر را در تنوّع بخشیدن به اوزان باز می‌گذارد.

۷. پوشاندن عیب قافیه

«از دیگر بهره‌های ردیف پوشاندن عیب قافیه است، توضیح این که مثلاً در قافیه‌ای که «روان» و «نشان» باشد اگر یک بار «مردان» بیاورد، جایز است و نشاید که دیگری مثل این ایراد کند و افاضل شعرا آن یک قافیه‌ی جایز را هم نیاورده‌اند. از سبب شهرت قبحش، مگر آن جا که شعر مردّف باشد. چه ردیف عیب قافیه را بپوشاند.»

در غزل زیر، سعدی چهار بار قافیه ی شایگان آورده است:

دیدار تو حلّ مشکلات است
صبر از تو خلاف ممکنات است
ترسم که به سحر غمزه یک روز
دعوی بکنی که معجزات است
زهر از قبل تو نوش داروست
فحش از دهن تو طیّبات است

کلیّات سعدی، ص ۶۴۶

اگر ردیف همراه این قافیه نبود سعدی هیچ گاه این گونه آشکار چندین بار قافیه ی شایگان نمی آورد. وجود ردیف، شایگان قافیه ی او را پوشانده است و باید گفت شایگان، خفی شده است و مهم این است که شاعر بتواند با چنین شگردهایی موسیقی شعرش را بی عیب یا کم عیب جلوه دهد.

ردیف همچنین، تکرار قافیه را از نظر دور می دارد، در شعر زیر سعدی سه بار قافیه ی «ملامت» را تکرار کرده است و می دانیم که تکرار در این حدّ را جایز نشمرده‌اند، امّا این تکرار به خاطر همراهی شعر با ردیف «برخاست» می باشد.

عشق ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست
هر که عاشق نشد از او حکم سلامت برخاست
هر که با شاهد گلروی به خلوت ننشست
نتواند ز سر کوی ملامت برخاست
که شنیدی که برانگیخت سمند غم عشق
که نه اندر عقبش گرد ملامت برخاست

کلیّات سعدی، ص ۶۵۲

در شعر شاعران بزرگ آن جا که تکرار هست، ردیف هم پس از قافیه آمده است و این نشان می دهد که ردیف در پنهان سازی این عیب شعری نقش دارد.

حافظ در غزلی با مطلع زیر واژه ی «طهارت» را سه بار در جایگاه قافیه تکرار کرده است:

به آب روشن می عارفی طهارت کرد
علی الصّباح که میخانه را زیارت کرد

دیوان حافظ، ص ۱۲۱

در غزل دیگر با مطلع زیر «فراغ» سه بار قافیه شده است:

دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد
که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد

دیوان حافظ، ص ۱۱۷

این ویژگی در شعر سبک هندی بیشتر دیده می شود. کمتر غزلی از سبک هندی بی نصیب از تکرار قافیه است. گاه دو یا چند ساخت قافیه در یک غزل تکرار شده است. یکی از دلایل بسامد فراوان ردیف در سبک هندی همین است. از ۹۲۱ غزل بررسی شده از دیوان صائب ۴۸ غزل قافیه ی تکراری داشت و جالب این که ۴۵ غزل از ۴۸ غزل یاد شده مردّف بود.

شاه حسینی در عیوب قافیه می نویسد: «اختلاف حرکت حذو و توجیه یعنی حرکت پیش از قید و ماقبل روی، جایز نیست مگر در صورتی که روی موصول باشد. مثلاً قافیه کردن «gol» با «gel» جایز نیست، اما قافیه کردن «goli» با «geli» جایز است.»

می توانیم براین بیفزاییم که ردیف هم مانند وصل چنین اختلاف حرکتی را جایز می کند و تفاوتی نمی کند که بگوییم «goli» یا بگوییم «golast» و از آن جا که شاعران فارسی زبان این اختلاف حرکت را با حروف الحاقی یا به همراه ردیف به کار برده اند، می توان گفت این عیب از شعر فارسی رخت بربسته یا بسیار کم وجود دارد. امّا در شعر عربی که ردیف وجود ندارد این عیب بیشتر وجود دارد.

۷. اقتباس شعر

زیور ردیف آنقدر تجلّی دارد که وقتی شاعر شعر دیگری را برمی گیرد. نمی تواند ردیف آن شعر را نادیده بگیرد.

شاعران از یکدیگر بهره های بسیار برده اند. بر شیوه ی یکدیگر رفته اند و با یکدیگر کوس برابری کوفته اند، در همه ی این موارد ردیف تأثیر خود را بر جای گذاشته است. دکتر کزّازی در کتاب «رخسار صبح» به آن ها که از شعر خاقانی اثر پذیرفته اند اشاره کرده است و از جمله به پیروی عطّار از خاقانی پرداخته و مطلع نوزده غزل از جمله غزل های زیر را برای نمونه یاد کرده است:[۲]

۱ـ خاقانی: رخ تو رونق قمر بشکست
لب تو قیمت شکر بشکست
عطّار: حسن تو رونق جهان بشکست
عشق روی تو پشتِ جان بشکست

○○○

۲ـ خاقانی: در عشق تو عافیت حرام است
آن را که نه عشق سوخت خام است
عطّار. تا در تو خیال خاص و عام است
از عشق، نفس زدن حرام است

○○○

عطّار در نوزده بیت یاد شده وزن را از خاقانی گرفته است.

قافیه را در همه جا جز سه نمونه اقتباس کرده و ردیف را نیز جز در سه نمونه در بقیّه ی موارد گرفته است. در مقایسه ی این اقتباس ها می بینیم برای شاعر شعرشناس چقدر ردیف اهمیّت دارد، تا آن جا که به میزان قافیه آن را از دیگری گرفته است.

توجّه به ردیف در اقتباس شعر، اختصاص به عطّار ندارد، شاعر بزرگی چون حافظ، که در اقتباس هایش ملاک را زیبایی قرار می دهد، چنین ویژگی در شعرش دیده می شود. نمونه ی بسیاری از تضمین ها و شباهت های شعر حافظ در مقدّمه ی «حافظ نامه» آمده است. مقایسه ی این بیت ها ـ که بسیار زیاد هم هست ـ ما را به این ارزش ردیف می رساند و مشخّص می کند که ردیف یک تکلّف و تصنّع نیست بلکه یک نیاز و یک مکمّل شعر است

۸. ردیف کهربای واژه ها و مضامین مناسب

ردیف اگر درست بیاید، روایتگر فکر و اندیشه ی شاعر خواهد بود. در این صورت خواهیم دید که مدار اندیشه ی او در شعر همان ردیف است و ردیف کهربایی است که مضامین و واژه های مناسب را جذب می کند.

عطّار غزلی دارد با ردیف «بسوخت». غزل چنین آغاز می شود:

عشق جانان همچو شمعم از قدم تا سر بسوخت
مرغ جان را نیز چون پروانه بال و پر بسوخت

دیوان عطّار، ص ۱۷

ردیف این شعر برای خلق مفاهیم و تصاویر شعری، کلماتی چون «مجمر، عود، آتش، آتش روی، سوزنده، اخگر، خاکستر و ...» به خود جذب کرده است. این ویژگی ردیف باعث اتّحاد معنایی غزل و ایجاد توازن معنایی (مراعات نظیر) شده است:

عشقش آتش بود کردم مجمرش از دل چو عود
آتش سوزنده بر هم عود و هم مجمر بسوخت
زآتش رویش چو یک اخگر به صحرا اوفتاد
هر دو عالم همچو خاشاکی از آن اخگر بسوخت
خواستم تا پیش جانان پیشکش جان آورم
پیش دستی کرد عشق و جانم اندر بر بسوخت
نیست از خشک و ترم در دست جز خاکستری
کاتش غیرت درآمد خشک و تر یکسر بسوخت
دادم آن خاکستر آخر بر سر کویش به باد
برق استغنا بجست از غیب و خاکستر بسوخت...

دیوان عطّار، ص ۱۷

۹. ردیف بیانگر فکر شاعر است

ردیف هایی چون: «عشق، ای عشق، صنما، معشوق، سماع و ...» بیانگر اندیشه ی عاشقانه و عارفانه شاعری چون مولوی است. ردیف هایی چون «محمّد، علی، ای شاهبی، ای رسول و ...» بیانگر اندیشه ی دینی و مدهبی شاعری چون ناصر خسرو است.

ردیف هایی چون: «خون، انقلاب، سرخ، دهقان است و بس، کارگر، آزادی، نانامی» نشانگر اندیشه ی شاعری آزادی خواه چون فرّخی یزدی است.

آن جا که «مَلِک، مُلک، ملک مسعود، مسعود، و ...» ردیف شعر می آید، نشان آن است که شاعر مدّاح است. از مطلع های زیر می توان فهمید شاعر همچو سُرُاو هزل گوست:

۱ـ ای پرستنده زاده سمّ خر
خر مردم نئی که مردم خر

دیوان حکیم سنایی، ص ۴۷

۲ـ ریش با دوش رسید از بن گوش ای گنده
از بن گوش کشان تاوه به دوش ای گنده

(دیوان حکیم سوزنی، ص ۴۱۰)

ردیف اگر متناسب با مفهوم شعر باشد بسیار خوش می افتد. در چنین شعری آنچه بیشتر شاعر به آن می اندیشد پس از قافیه تکرار می شود. بهار در سال ۱۲۸۳ تحت تأثیر مرگ پدر شعری سروده است با این ردیف:

آتش کید آسمان سوخت تنم دریغ من
زآب دودیده بیخ غم برنکنم دریغ من

(دیوان ملک الشعرای بهار، ص ۴)

این ردیف بیانگر غم و اندوه شاعر است.

در این غزل عطار نوعی دیگر از تناسب را می توان دید:

گم شدم در خود نمی دانم کجا پیدا شدم
شبنمی بودم ز دریا غرقه در دریا شدم
سایه ای بودم از اوّل بر زمین افتاده خوار
راست کان خورشید پیدا گشت ناپیدا شدم
زآمدن پس بی نشانم وز شدن پس بی خبر
گویا یک دم برآمد کامدم من یا شدم
... چون دل عطّار بیرون دیدم از هر دو جهان
من ز تأثیر دل او بی دل و شیدا شدم

«از آغاز غزل نکته ای تکرار و القا می شود: «شدن» حاکی از دگرگونی و صیرورت و تحوّل از حالی به حالی که مطلوب شاعر عارف است و همه ی هدف ارشاد و تربیت عرفانی جز این چیزی نیست. از این رو نظر و هدایت پیر را به اکسیر مانند کرده اند، یعنی همان گونه که مقصود از کیمیاگری تبدیل ماهیّت مس به طلاست راهنمایی و ارشاد پیر هم درآدمی قلب ماهیّت تواند کرد. و تزکیه ی درون؛ در زندگانی است که این «شدن» را امکان پذیر می کند. و همین هدف متعالی است که در سراسر غزل به صورت ردیف «شدم» حاکی از یک تجربه ی روحانی به تکرار تأکید می شود و همه ی غزل در بیان حصول این معنی و توصیف این حالت است.»[۴]

«جان کلام در این غزل میرزا حبیب خراسانی در همین ردیف کوتاه موکّد و مکرّر مندرج است: «تویی تو»

امروز امیر در میخانه تویی تو
فریادرس ناله ی مستانه تویی تو
مرغ دل ما را که به کس رام نگردد
آرام تویی دام تویی دانه تویی تو
آن مهر درخشان که به هر صبح دهد تاب
از روزن این خانه به کاشانه تویی تو
... یک همّت مردانه در این کاخ ندیدم
آن را که بود همّت مردانه تویی تو

در این غزل ردیف اهمیّت و برجستگی خاص دارد، خطاب به خداست. در حالی که کلمه «تویی» آن را کفایت می کند؛ با افزودن «تو» که خود تکراری دیگر است، قوّت و برجستگی بیشتر یافته، بدیهی است که با خدای بخشنده و مهربان می توان چنین صمیمانه سخن گفت.»[۴]

این گونه ردیف ها افزون بر غنی ساختن موسیقی کناری شعر، در انتقال احساس و عاطفه به شاعر و خواننده مدد می رسانند.

۱۰. ایجاد صورخیال

نقش ردیف در تداعی معانی گاه به گونه ای است که شاعر را به چشم اندازهای زیبا و صورت های بدیع رهنمون می سازد و شاعر به کمک ردیف می تواند صورت های خیالی زیبا بیافریند.

ردیف «ماند» در غزل زیر، در هر بیت تداعی گر یک تشبیه گشته است:

مجلس ما دگر امروز به بستان ماند
عیش خلوت به تماشای گلستان ماند
می حلال است کسی را که بود خانه بهشت
خاصه از دست حریفی که به رضوان ماند
خط سبز و لب لعلت به چه مانند کنی
من بگویم به لب چشمه ی حیوان ماند ...

(کلیات سعدی، ص ۲۲۱)

شهریار در غزل با ردیف «عمر» در هر بیت یک مشبّه به، به واژه ی «عمر» افزوده و از این رهگذر نمایشگاهی از تشبیه بلیغ فراهم ساخته است.

از من چه طالعی است که با این شتاب عمر
بازم نپرد از لب بام آفتاب عمر
من لای چرخ و پرّه هنوز و به پیچ و تاب
جایی که آب ریخته از آسیاب عمر
ساییده رشته ای است که نابیده بر گلو
من تاب می خورم به نخی از طناب عمر
این لابه لا همه خفقان است و خاک غم
کمتر ورق بزن دل مسکین کتاب عمر ...

(دیوان شهریار، ص ۶۴)

«کیاب عمر، سحاب عمر، سراب عمر» از دیگر تشبیهات زیبای این غزل است.

در غزلی دیگر ردیف «چو شمع» او را به پرداختن تشبیهات زیبا سوق داده است:

شب چراغ خلوت شب زنده دارانم چو شمع
وزشباویزان و از اختر شمارانم چو شمع

(دیوان شهریار، ج ۲، ص ۱۲۵)

شاعران برای آن که به ردیف های اسمی حرکت و پویایی ببخشند، گاه به این واژه شخصیّت انسانی می دهند و شعر را با این استعاره ی مالکانه «از نوع تشخیص» رفتار مدار و پویا می سازند. «روزگار» و «آفرینش» در دو شعر زیر چنین تصاویر خیالی آفریده اند:

روزگار:

حبل متین ملک دونا کرد روزگار
اقبال را به وعده وفا کرد روزگار
در بوستان ملک نهالی نشاند چرخ
و آن را قرین نشو و نما کرد روزگار
محتاج بود ملک به پیرایه ای چنین
آخر مراد ملک روا کرد روزگار
نظم جهان نداد همی بیش ازین زبُخل
آخر طریق بخل رها کرد روزگار ...

(دیوان انوری، ص ۱۶۹)

آفرینش:

ای شادی جان آفرینش
وی گوهر کان آفرینش
بی فاتحه ی ثنا نبرده
نام تو زبان آفرینش
افتاده بر آستانه ی سمع
مست از تو روان آفرینش
... شیرین ز زبان شکّرین است
تا حشر دهان آفرینش

(دیوان انوری، ص ۲۶۶)

«عطار غزلی مردّف به «آفتاب» دارد. در این غزل «آفتاب» چهره دارد، گوهر پرور است، می رود، با دامن تر آستین بر رخ می نهد ...».

مسعود سعد شعرهایی مردّف به «فتح تیغ، قلم، ملک» با همین ویژگی دارد.

بعضی از واژه ها وقتی ردیف می شوند، زمینه ی ایجاد عبارت های کنایی را فراهم می سازند و نوعی دیگر از تداعی معانی را دارند.

نقش ردیف در موارد یاد شده و تأثیر آن در آفرینش خیال و جمال شعر برخاسته از این واقعیّت است که «اندیشه ی شاعرانه در زمینه ی ذهن هنرمند ابتدا به صورت مبهم است و هنگامی که می خواهد آن را تعیّنی کند و بسراید بی هیچ گمان از تداعی قافیه ها [و ردیف] به عنوان یک نیروی ذهنی ـ که برای تکمیل شعر است ـ به خوبی سود می برد. زیرا بسیاری از معانی که ممکن است در تشکیل ساختمان معنوی آن شعر نقش های برجسته ای داشته باشد و در آن حالت اولیه از ذهن او نگذرند. این کلمه ی واحد چون آهن ربایی است که معانی پیرامونش را جذب کرده و می آورد. به عبارت دیگر وجود ردیف برقی در ذهن می آورد و جرقه ای می زند و نکته ای پیرامون معانی را روشن می کند.»[۱۰]

ملک الشعرای بهار		شهریار	
نام شعر	ردیف شعر	نام شعر	ردیف شعر
دریغ من	دریغ من (۹)	من بخواهد شد (۱۱۲)	نخواهد شد
کار ایران با خداست	کار ایران با خداست	این همه نیست (۱۲۷)	این همه نیست
بلای گل	گل (۱۴۲)	ای شیراز (۱۲۹)	ای شیراز
کار ما با کرمت	کرمت (۱۸۴)	دوست با دشمن (۱۲۸)	دارد دوست
ای حکیم	ای حکیم (۲۱۵)	شاعد چنگی	چنگ
بگذار دست هوام	دار از دست هوام (۲۵۸)	هم پر ای زن (۱۴۳)	پرزن ای زن
از ماست که بر ماست	از ماست که بر ماست (۲۶۱)	هوشم می رود (۱۵۴)	می رود
ای مشار السلطنه	ای مشار السلطنه (۳۱۲)	آن دلبر یار (۱۴۱)	دلبر یار
به چه کارید	به چه کارید (۳۶۰)		

شماره مربوط به صفحه ی دیوان هر شاعر است.

۱۱. جایگاه ردیف در نام گذاری شعر

در ادب معاصر که نام گذاری شعر مرسوم شده است، شاعران در نام گذاری شعر خود بیش از همه به ردیف توجّه داشته اند آنها نام شعر خود را از واژه یا واژه های ردیف برداشته اند. نمونه هایی از این نام گذاری در شعر بهار و شهریار، اهمیّت این عنصر شعری را نشان می دهد و مشخّص می کند که آنچه شاعر بر آن تأکید دارد، ردیف شعر است:

✓ ب: تعریفی از ردیف و تقسیم آن

ردیف واژه ای است تازی و در فرهنگ ها ذیل «رَدْف» آمده است «رَدْف» یعنی: از او پیروی کرد، پشت سر او سوار شد. «ردف الامر القوم» یعنی آن کار بر آن قوم پیاپی فرود آمد و ایجاد مزاحمت کرد.[۱۱]

«رَدِف له» یعنی پشت سر او دو ترکه سوار شد. در جاهلیّت «الرَّدُف» همنشین پادشاه بود.[۱۲]

ردیف: کسی است که در پس سوار نشیند جمع آن «ردف» و «رُدّاف» آمده است. در اصطلاح نظامی ردیف سرباز ذخیره یا احتیاطی است.[۱۳]

ردیف در اصطلاح موسیقی چنین تعریف شده است: مجموعه متحولی از موسیقی مقامی گذشته متشکّل از الحان طبقه بندی شده، شامل دستگاه، آواز، نغمه، گوشه، نکته، کرشمه، چهار مضراب ... که از قرن یازدهم هجری تا به امروز به نام ردیف موسیقی ایران ثبت گردیده است.[۱۴]

در کنز اللغه آمده است: «ردیف چیزی را گویند که در پس زین بر اسب نشیند و نشست او بر عجز باشد.» مولانا ردیف را

به همین معنا به کار برده است:

نفس خس گر جویدت کسب شریف
حیله و مکری بود او را ردیف

مثنوی مولوی دفتر دوم، ۳۹۱

و:

ور نشیند بر سر اسب شریف
حاسد ما هست دیو او را ردیف

مثنوی مولوی دفتر پنجم، ۱۹

معانی لغوی ردیف و بخصوص معنی اخیر، با معنای اصطلاحی و شعری آن بسیار نزدیک است. اگر شعر را اسب فرض کنیم، راکب قافیه است و آن که پشت راکب می نشیند ردیف است.

حال با توجّه به مطالب یاد شده ردیف را چنین تعریف می کنیم: ردیف واژه یا واژه هایی است که پیوسته یا گسسته در یک یا چند معنی، پس از قافیه در پایان مصرع یا بیت می آید مانند: «کنند» در این بیت:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشه ی چشمی به ما کنند

دیوان حافظ تصحیح بهاء الدین خرمشاهی، ۱۹۶

و «چه خواهد بودن» در این بیت ها:

خوش تر از فکر می و جام چه خواهد بودن
تا ببینم که سرانجام چه خواهد بودن
غم دل چند توان خورد که ایّام نماند
گونه دل باش و نه ایّام، چه خواهد بودن

دیوان حافظ، ۳۹۲

دکتر حق شناس در یک مقاله قافیه و ردیف را تحلیل کرده و در تعریف ردیف چنین آورده است: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند، جمله) با توالی یکسان و با نقش های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر بعد از قافیه پدید می آید.[۶] تعریف در نظریّه پردازی زیباست، امّا در برخورد با شعر فارسی کاستی ها و نقص هایی دارد، بدین قرار: اوّل این که التزامی نیست که شعرا ردیف را در یک معنی به کار برند. در غزل زیر «خواهد شد» به دو معنی مختلف به کار رفته و به موسیقی شعر هم آسیب نرسیده است.

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد
عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد
این تطاول که کشید از غم هجران بلبل
تا سراپرده ی گل نعره زنان خواهد شد
گل عزیز است غنیمت شمریدش صحبت
که به باغ آمد ازین راه و از آن خواهد شد

دیوان حافظ، ۱۶۴

دوّم این که، شاعران ردیف را در نقش های یکسان به کار نبرده اند و اصلاً در موسیقی شعر این ملاک های دستوری جایی ندارد، آن جا که ردیف غیر فعلی است شاعر آن را در نقش های مختلف به کار می برد، مانند این غزل:

گفتم: «ای سلطان خوبان، رحم کن بر این غریب»
گفت: «در دنبال دل ره گم کند مسکین غریب»
گفتمش: «معذور زمانی» گفت: «معذورم بدار
خانه پروردی چه تاب آرد غم چندین غریب؟»...

دیوان حافظ، ۱۴

انواع ردیف

ردیف در شعر فارسی گونه های بسیار دارد و آن ها را می توان براساس واژه، نوع دستوری، ساختمان، جایگاه و کارکرد بدین قرار دسته بندی کرد:

از نظر کوتاه و بلند بودن

از کوتاه ترین تا طولانی ترین ردیف ها در شعر فارسی دیده می شود. به گفته ی خواجه نصیرالدّین طوسی «در ردیف مقدار را اعتبار نیست، چه اگر تمامی مصرع مشتمل بر قافیه و ردیف باشد، روا بود و چنان که در کثرت اعتباری نیست، در قلّت هم اعتباری نیست.[۷] این اساس ردیف می تواند:

یک هجا باشد، مانند:

تا چند تو پس روی به پیش آ
در کفر مرو به سوی کیش آ
در نیش تو نوش بین به نیش آ
آخر تو به اصلِ اصلِ خویش آ

کلیات شمس، ص ۹۲

ردیف می تواند دو واژه باشد:

این دو واژه ممکن است اجزای فعل پیشوندی و فعل مرکّب باشد یا حرف و اسم یا حرف و ضمیر یا فعل و اسم یا ... باشد. مانند:

حال دل با تو گفتنم هوس است
خبر دل شنفتنم هوس است

دیوان حافظ، ۴۲

ردیف می تواند سه واژه و بیشتر باشد. مانند:

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی
گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی

دیوان حافظ، ص ۱۷۶

ردیف می تواند یک یا چند جمله باشد. مانند:

یک جمله:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست

دیوان حافظ، ص ۷۴

دو جمله :

به میدان وفا یارم چنان آمد که من خواهم
ز دیوان هوا کارم چنان آمد که من خواهم

«دیوان خاقانی، تصحیح دکترسجادی، ص ۶۴۶

سه جمله :

معشوقه به سامان شد تا باد چنین بادا
کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا

کلیات شمس، ص ۸۰

«این صنعت (ردیف) به غایتی رسید و به نهایتی کشید که از یک مصرع جز یک لفظ که قافیت از او خیزد هیچ باقی نماند، مانند :

ای یار که دل ربودی از من
عیّار که دل ربودی از من

و از این بالغ‌تر نیز باشد که جز قافیه و ردیف در مصرع حرف دیگر نماند :

یارا غم هجران تو آورد به جان
ما را غم هجران تو آورد به جان[۴]

نمونه‌ای دیگر از همین ردیف

با من بودی منّت نمی دانستم
یا من بودی منت نمی دانستم
رفتم ز میان من و تو را دانستم
تا من بودی منت نمی دانستم[۵]

و خوب است براین بیفزاییم که گاه تکرار مصرع دوّم شعر، ردیف واژه‌ای است که نقش موسیقی کناری شعر را بر عهده دارد. مانند :

خواهم که میان ما درآیی
ای ماه بگو که کی برآیی
وز بارک خود دریغ داری
ای ماه بگو که کی برآیی

کلیات شمس، ص ۱۱۸۶

ردیف کناری و میانی

ردیف را با توجّه به جایگاه آن می توان به دو گونه تقسیم کرد :

الف) ردیف کناری : تمام نمونه هایی که تا به حال دیدیم.

ب) ردیف میانی یا درونی : کلمه یا کلماتی که پس از قافیه ی درونی تکرار می شود، ردیف میانی هستند. این نوع ردیف بیشتر در شعرهایی که وزن دوری دارند می آید، هم چنین شعرهایی که افاعیل یکسان و متّحددارند، بستر مناسبی برای این نوع ردیف هستند در این شعرها، بیت به چهار لخت تقسیم می شود، سه یا چهار لخت آن قافیه‌ای هماهنگ دارد و گاه ردیف هم با خود دارد. مانند :

تا چند گویی ماو بس کونه کن ای رعنا و بس
نه خود نویی زیبا و بس ما نیز هم بد نیستم

کلیات سعدی، ص ۷۲۶

دلبر که جان فرسود ازو کام دلم نگشود ازو
نومید نتوان بود ازو باشد که دلداری کند

دیوان حافظ، ص ۱۹۱

با چشم پر نیرنگ او حافظ مکن آهنگ او
کان طرّه ی شبرنگ او بسیار طرّاری کند

دیوان حافظ، ص ۱۹۱

این نوع ردیف در شعر مولانا بسیار دیده می شود.

ای یوسف خوش نام ما خوش می روی بر بام ما
ای در شکسته جام ما ای بر دریده دام ما
ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما
جوشی بنه در شور ما تا می شود انگور ما
ای دلبر و مقصود ما ای قبله و معبود ما
آتش زدی در عود ما نظّاره کن در دود ما

کلیات شمس، ص ۵۰

ردیف دستوری و قاموسی

ردیف براساس نوع کارکرد دو گونه است : دستوری، قاموسی.

ردیف دستوری آن است که تنها ارزش دستوری دارد. یعنی واژه‌ای که یک جایگاه دستوری را گرفته و کامل کرده و در معنی شعر نقش ندارد. در قصیده ی زیر، کلمه ی «اندر» چنین جایگاهی دارد :

گر از عشقش دلم باشد همیشه زیر بار اندر
چرا گم شد رخش باری به زلف مشکبار اندر
اگر طعنه زند قدّش به سرو جویبار اندر
چرا رخنه کند غمزه ش به تیغ ذوالفقار اندر ...

دیوان عنصری، ص ۱۵۲

ردیف هایی چون : «هست، است، را، همی» و را بیشتر چنین هستند.

ردیف قاموسی، کلمه ای است که پس از قافیه تکرار شده و در معنی شعر و آفرینش صورت خیالی و ندای معانی نقش دارد از آن جمله است :

بود آیا که در میکده ها بگشایند
گره از کار فرو بسته ی ما بگشایند
نامه ی تعزیت دختر رز بنویسید
تا همه مغبچگان زلف دو تا بگشایند
گیسوی چنگ ببرّید به مرگ می ناب
تا حریفان همه خون از مژه ها بگشایند

دیوان حافظ، ص ۲۰۲

ردیف‌های «عربی، ترکی و فارسی»

در شعر فارسی، ردیف‌ها بیشتر از کلمه‌های فارسی هستند، بر خلاف قافیه که بیشتر از عربی مدد گرفته است. شاعر برای ساخت قافیه گاه مشکل دارد و آوردن چندین قافیه در یک شعر برای او آسان نیست بدین جهت از زبان عربی که زبان قالبی است بهره می‌برد، آوردن ردیف این دشواری را برای شاعر ندارد و طبیعی است که کلمه‌ی فارسی و بخصوص فعل‌های فارسی برای او مناسب‌تر است چرا که هم جمله را به سامان می‌رساند و هم موسیقی شعر را غنی می‌کند.

در مثنوی‌های فارسی واژه‌های عربی به ندرت ردیف شعر شده‌اند، در بررسی ده درصد بیت‌های شاهنامه‌ی فردوسی، مخزن‌الاسرار نظامی و لیلی و مجنون او، در جمع پنج واژه عربی ردیف شعر قرار گرفته‌اند.

در رباعی هم به دلیل کوتاه بودن شعر و هم به دلیل خاستگاه ایرانی آن، واژه‌ی عربی به ردیف شعر دیده نمی‌شود.

اما در غزل ردیف‌های عربی دیده می‌شود، حافظ شش غزل مردّف به «غریب، الفیاث، فرخ، فراق، حسن و اولی» دارد.

شکل طولانی این ردیف در غزل مولانا بسیار دیده می‌شود. ردیف‌هایی چون «فاسقنا، سلام علیک، فی ستر الله، لانسلم لانسلم، لااله الاالله، سبحان الذی اسری، قم فاسقنا، الصبر مفتاح الفرج، لاتظلمونا، فی لطف امان الله، روکم ترکوا برخوان و ...»

در غزل فارسی مولانا واژه‌های ترکی هم ردیف شده‌اند. واژه‌هایی چون: «افندی»، «ای افندی» و «آغاپوسی»

کتاب‌نامه‌ی بخش الف

۱ـ صفوی، کورش: «از زبان شناسی به ادبیات»، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۶۸

۲ـ وحیدیان کامیار، تقی: «وزن و قافیه‌ی شعر فارسی» مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۴، ص ۹۲

۳ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا: «موسیقی شعر»، انتشارات آگاه، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۶، ص ۱۳۹

۴ـ وحیدیان کامیار، تقی: «فرهنگ نام آوایی فارسی» انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، بهار ۱۳۷۵، صص ۳۷ و ۳۸

۵ـ همان، ذیل واژه‌ی «یلی»

۶ـ شاهنامه‌ی فردوسی، صص: ۱۰، ۱۱، ۳۹۱، ۳۹۷، ۴۰۰، ۵۰۱، ۴، ۱۹، ۴۰

۷ـ لیلی و مجنون، صص: ۳۶، ۲۶، ۴۷، ۴۹، ۵۱، ۱۴۷

۸ـ «غصن البان»

۹ـ واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین: «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار» ویراسته و گزارده‌ی میر جلال‌الدین کزّازی، نشر مرکز، تهران چاپ اول، ۱۳۶۹، ص ۹

۱۰ـ شاه حسینی، ناصرالدین: «شناخت شعر» نشر هما، تهران، چاپ دوم ۱۳۶۸، ص ۶۷

۱۱ـ کزّازی، میر جلال‌الدین: «رخسار صبح»، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۷، ص ۱۵۱

۱۲ـ یوسفی، غلامحسین: «چشمه‌ی روشن» انتشارات علمی، تهران، چاپ سوم، پاییز ۱۳۷۰، ص ۱۹۰ و ۱۹۱

۱۳ـ همان، ۳۴۳

۱۴ـ «موسیقی شعر»، ص ۹۰ و ۹۲

بیت‌هایی که نشانی آن‌ها آمده است از این کتاب‌هاست:

«دیوان رودکی»، به تصحیح و تنظیم جهانگیر منصور، انتشارات ناهید، تهران، ۱۳۷۳

«دیوان حافظ»، به تصحیح بهاءالدین خرّمشاهی، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۳

«کلیات سعدی»، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، نشر علم تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۲

«دیوان خاقانی»، به کوشش سید ضیاءالدین سجّادی، انتشارات زوّار، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۲

«دیوان مسعود سعد»، به تصحیح مرحوم رشید یاسمی، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۲

«دیوان شهریار»، انتشارات زرّین نگاه، تهران، چاپ چهارم، بهار ۱۳۷۳

«دیوان عطّار»، به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۶۶

«کلیّات شمس»، با مقدمه‌ای از مرحوم فروزانفر و علی دشتی، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، تهران، (بی نا)

«دیوان ناصرخسرو»، به تصحیح مرحوم مینوی و دکتر محقّق، انتشارات دانشگاه تهران

«دیوان حکیم سوزنی»، تصحیح، مقدّمه و شرح حال از دکتر ناصرالدین شاه‌حسینی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۸

«دیوان ملک‌الشّعرای بهار»، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۲

کتاب‌نامه‌ی بخش ب

۱ـ ابن منظور: «لسان العرب»، نشر ادب و حوزه، قم، ایران، ۱۳۶۳، ذیل واژه‌ی ردیف.

۲ـ حسنی زبیدی، سیّد محمّد مرتضی: «تاج العروس من جواهر القاموس» تحقیق الدکتور عبدالفتّاح، الهدایة، ۱۴۰۶، ذیل واژه‌ی ردیف.

۳ـ خلیل جر، «فرهنگی لاروس»، عربی ـ فارسی، ترجمه حمید طبیبیان، انتشارات امیرکبیر، چاپ نهم، تهران، ۱۳۷۲، ذیل واژه‌ی ردیف

۴ـ سنایشگر، مهدی: «واژه‌نامه‌ی موسیقی ایران» انتشارات اطّلاعات، ۱۳۷۰، ذیل واژه‌ی ردیف

۵ـ انصاری، شهاب‌الدّین: «کنز القوابد» چاپ مدرّس، تهران، ۱۳۶۵، ص ۲۲

۶ـ حق شناس، علی محمّد: «پرداختن به قافیه باختن» نشر دانش، سال دوم، بهمن و اسفند، ۱۳۶۰ ص ۳۳

۷ـ طوسی، خواجه نصیرالدّین: «معیار الاشعار» به تصحیح دکتر جلیل تجلیل، نشر جامی و ناهید، تهران، ۱۳۶۹، ص ۱۴۹

۸ـ «کنز القوابد»، ص ۲۳ و ۲۴

۹ـ ابوسعید ابی الخیر، نقل از بدایع الافکار، ص ۷۵

احمد عزّتی‌پاول - فرم

طنز در تاریخ طنز ایران

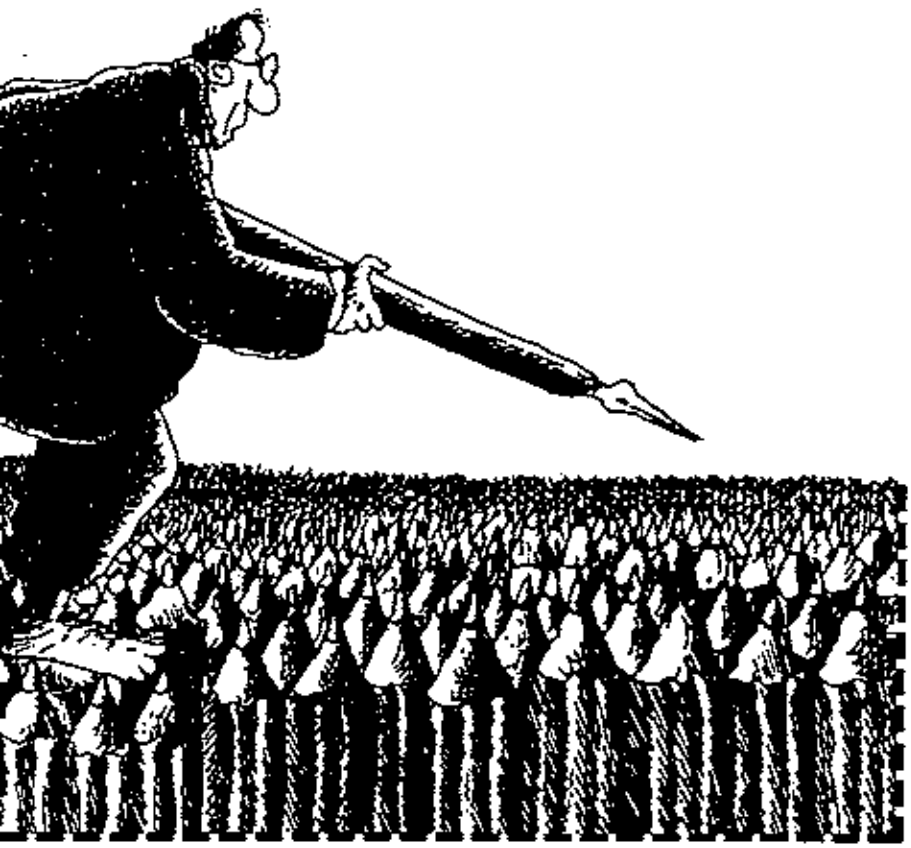
به دنبال طرح متون و محتوای طنزآمیز در کتاب‌های درسی خوانندگان فهیم نیز با اقبال و استقبال از این موضوع مقالات گوناگون ارسال داشته‌اند. در این مقاله مؤلف کوشیده است ما را با طنز ایرانی، سابقه‌ی آن در شعر و نثر و انواع آن، زبان طنز، انواع و مضامین طنز و مطائبی از این دست آشنا سازد. ذکر نمونه‌ها و شواهد کافی از امتیازات این مقاله است.

طنز ایرانی

فرهنگ ایران اجزا و ابعاد متنوّعی دارد و جلوه‌های خیره کننده‌ی آن، امتیازی خاص به آن بخشیده است. ادبیّات فارسی، قطعاً یک عنصر اساسی فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود و چنان گسترده و عمیق است که تقریباً تمام خصوصیّات رفتاری و فکری و ذوقی ملّت ایران را در خود جای داده است و برای شناخت این خصایص و جنبه‌ها، هیچ مرجعی مناسب‌تر و مفیدتر از ادبیّات نیست.

یکی از ویژگی‌های قوم ایرانی، شوخ طبعی و طنزپردازی آن است. اگر ملّت ایران را «رنده» قلمداد کنیم، البتّه بر خطا نرفته‌ایم. بیهوده نیست که حافظ بنماد و نمونه‌ی اعلای فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود. در واقع، حافظ عُصاره‌ی ملّت ایران است؛ فرهنگی است به صورت «فرد». اقبال و توجّه ایرانیان به حافظ یکی هم به همین دلیل است که او را آینه‌ی خویش می‌یابند و با نگاه به او خود را می‌بینند. درباره‌ی رندی و طنز حافظ بسیار گفته و نوشته‌اند که در اینجا نیازی به تکرار نیست. اما این نکته کم‌تر بیان شده که رندی و طنز حافظ، در واقع مظهر «طنز» و «رندی» ایرانی است.

نگاهی به کثرت امثال و حکم طنزآمیز که در کتاب نفیس دهخدا[1] گرد آمده است، این مدّعا را کاملاً به ثبوت می‌رساند که طنزپردازی یک ویژگی ممتاز ملّت ایران است. این ضرب‌المثل‌ها از آن جهت ارزش دارند که علاوه بر نشان دادن قریحه‌ی طنزپرداز ایرانی، هریک فشرده‌ی تجربیّات میلیون‌ها انسان در طیّ قرن‌های متمادی به



شمار می روند و با بیان غیرصریح خود، همیشه و همه جا صدق توانند کرد.

به عنوان نمونه:

ـ ماما که دو تا شد، سر بچّه کج بیرون می آید. (جلد اوّل، ص ۲)

ـ آمدم ثواب کنم، کباب شدم. (ص ۴۴، همان)

آنقدر خر هست، پس ما چرا پیاده می رویم؟ (ص ۵۹، همان)

ـ از آن بترس که های و هو دارد.

از آن بترس که سر به تو دارد

(ص ۱۰۰، همان)

ـ از شیخعلی خان بترسیم، از سگش هم بترسیم؟ (ص ۱۳۷، همان)

ـ استر را گفتند: پدرت کیست؟ گفت: خاله ام مادیان است. (ص ۱۷۲، همان)

ـ بالا بالاها جا نیست، پایین پایین ها هم نمی نشیند. (ص ۳۶۸، همان)

و صدها مورد دیگر.

معنای طنز:

فرهنگ معین، این معانی را برای لغت طنز ذکر کرده است:

«افسوس کردن، مسخره کردن، طعنه زدن، سوزنش کردن، مسخره، طعنه، سرزنش، ناز»

(ص ۲۲۳۷)

در متون نظم و نثر قدیم هم، طنز به همان معانی مذکور آمده است. مثلاً:

الف ـ ابوبکر عتیق نیشابوری (وفات: ۴۹۴ هـ. ق) در تفسیر خود راجع به موسی، ضمن شرح فرار موسی از نزد فرعون و رفتن به «مدین» و دیدن دختران شعیب بر سر چاه می نویسد:

«موسی گفت: شما را کس نبود که آب کشد؟ گفتند: ما را در همه ی جهان پیر پدری است. موسی باز آن قوم گفت: چرا این مستورات را آب نکشید؟ ایشان به طنز گفتند: تو مردتری برکش.»[۱]

ب ـ طنز کنان روبهی آمد ز دور

گفت: صبوری مکن ای ناصبور

(نظامی، مخزن الاسرار، ص ۱۰۳)

یعنی: افسوس و استهزاکنان، و نیز ناز و کرشمه کنان.[۲]

ج ـ گه گه آید بر من طنزکُنان آن رعنا

همچو خورشید که با سایه درآید به طرب

هرچه پُرسَمشْ ز رعنایی و بر ساختگی

عربی وار جوابم دهد آن ماهِ عرب

(سنایی، دیوان، ۴۸)[۳]

اندر مَهِ روزه گل چنان می خندد

گویی که به طنز بر جهان می خندد

می روشن و نوبهار و مردم هشیار!

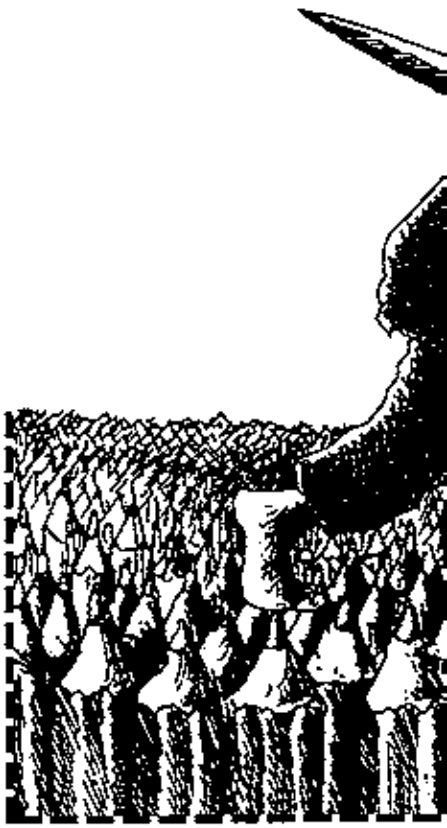
گل را عجب آمده است از آن می خندد

(دیوان کمال اسماعیل، به کوشش بحرالعلومی، ص ۹۰۹، رباعی شماره ۵۶۳، انتشارات دهخدا، چاپ اول ۱۳۴۸)

معنای اصطلاحی طنز، با معانی لُغَوی آن بی ارتباط نیست:

«آن نوع ادبی که در السنهٔ غربی Satire نامیده می شود و در فارسی طنز اصطلاح شده، عبارت از روش ویژه ای در نویسندگی است که ضمن دادن تصویر هجوآمیزی از جهاتِ زشت و منفی و ناجور زندگی، معایب و مفاسد جامعه و حقایق تلخ اجتماعی را به صورتی اغراق آمیز، یعنی زشت تر و بدترکیب تر از آنچه هست نمایش می دهد تا صفات و مشخّصات آن ها روشن تر و نمایان تر جلوه کند و تضاد عمیق وضع موجود با اندیشه ی یک زندگی عالی و مأمول آشکار گردد. بدین ترتیب، قلم طنزنویس با هرچه که مرده و کهنه و واپس مانده است و با هرچه که زندگی را از ترقّی و پیشرفت باز می دارد، بی گذشت و اغماض مبارزه می کند.

مبنای طنز بر شوخی و خنده است، اما این خنده، خنده ی شوخی و شادمانی نیست.



خنده‌ای است تلخ و جدّی و دردناک و همراه با سرزنش و سرکوفت و کمابیش زننده و نیشدار که با ایجادِ ترس و بیم، خطاکاران را به خطای خود متوجّه می سازد و معایب و نواقصی را که در حیاتِ اجتماعی پدید آمده است، برطرف می کند.»[۵]

سابقه‌ی طنز در ایران

آگاهی ما از ایران پیش از اسلام در هر زمینه اندک است. درباره‌ی طنز نیز این حکم صدق می کند. در مرزبان نامه حکایت لطیفی درباره‌ی بزرگمهر نقل شده که نشان طنزگویی این وزیر فرزانه است. بر طبق این حکایت، بزرگمهر کامروایی را در سحرخیزی می دانسته و همواره می گفته:

ـ شب خیز باش تا کامروا باشی.

یک روز خسرو انوشیروان به چاکران خود دستور می دهد تا هنگام آمدن بزرگمهر به دربار راه بر او بگیرند و جامه هایش بدزدند. چاکران چنین می کنند. بزرگمهر برای پوشیدن لباسی دیگر به خانه بازمی گردد، لباسی تازه می پوشد و به دربار می رود.

خسرو علّت دیر آمدن بزرگمهر را می پرسد. بزرگمهر واقعه را باز می گوید. انوشیروان به طعنه می پرسد:

«نه آیا تو می گفتی شب خیز باش و کامروا باش؟»

بزرگمهر پاسخ می دهد:

«شب خیز دزدان بودند که پیش از من برخاستند، تا کامروا ایشان شدند.»[۶]

امام محمد غزّالی در کتاب نصیحة‌الملوک ضمن بیان سخنان بزرگمهر از جمله می نویسد:

«زنی از بزرجمهر مسأله‌ای پرسید. بزرجمهر گفت: مرا جواب این مسأله بدین وقت یاد نیاید.

زن گفت: چون است مال بسیار از پادشاه می ستانی از بهر دانش خویش و جواب مسأله من نمی دانی؟

گفت: من از پادشاه آنچه می ستانم بدان می ستانم که می دانم، اگر بدان ستانمی که ندانمی، همه مال جهان مرا ندهند، بسنده نیاید.»[۷]

طنز عمیق و لطیف بزرگمهر در پاسخ خردمندانه‌ی او پیداست: جهل آدمی بسیار است. امثال این حکایات، وجود طنز را در کلام ایرانیان پیش از اسلام نشان می دهد. گذشته از این ها، در برخی از مآخذ به وجود دلقک های درباری اشاره شده است. می دانیم که دلقک ها، از جمله عوامل طنزپردازی هستند و بسیاری از حقایق تلخ بر زبان آن ها جاری می شده است و تنها آنان مُجاز به گفتن این گونه سخنان بوده اند.[۸]

«به طوری که جاحظ در «کتاب تاج» یادآور شده است، در عصر ساسانیان در دوره‌ی پادشاهی خسرو، دلقکی بود به نام «مازیار» که پس از چندی مورد بی مهری قرار گرفت. دلقک برای جلب عطوفت شاه، روزی چند به تقلید آواز حیوانات مشغول شد و سرانجام چنان در این کار استاد گردید که ... چون سگ «نواو» می کرد و مانند گرگ زوزه می کشید و بسان خر «اَرآر» می کرد و هماهنگ اسب شیهه می زد و ... . یک روز که شاه در بستر راحت غنوده بود، دلقک صداهای گوناگون حیوانات را تقلید کرد. شاه با شگفتی بسیار غلامان را به اطراف فرستاد، تا بالاخره مازیار دلقک را برهنه در کنجی خزیده یافتند. وی را بی درنگ نزد شاه بردند. چون خسرو از حال او پرسید، گفت ـ آن روز که شاه بر من خشم گرفت، خدای نیز مرا مسخ کرده، به گونه‌ی سگ و گرگ و خر در آورده است.

خسرو او را خلعت داد و از گناهش درگذشت.»[۹]

البتّه هجو که یکی از شکل های مبتذل طنز

است، در ایران پیش از اسلام وجود نداشته است و:

«ظاهراً این کار زشت به تقلید از شاعران عرب در شعر فارسی راه یافت. چه، گمان نمی رود که در ایران پیش از اسلام شاعری از شعر به منزله ی سلاحی برای آزردن و نکوهیدن دشمنان خویش، یا کسانی که بدو بد کرده اند، استفاده کرده باشد.»[۱]

امّا بعد از اسلام، به جهت سلطه ی اعراب بر ایران زمین، تا قرن سوّم چیزی به نثر و نظم فارسی نوشته نشد، یا اگر نوشته شد، باقی نمانده است. بنابراین، آغاز حیاتِ دوباره ی زبان فارسی ظاهراً از قرن سوّم است که شکل منظوم دارد.

محمّدبن وصیف سیستانی به دستور یعقوب لیث صفّاری، در سال ۲۵۱ هـ. ق ـ بنا به نوشته ی کتاب «تاریخ سیستان» ـ نخستین شعر فارسی را می سُراید.

طبق نظر دکتر محمد جعفر محجوب:

«در شعر دوران صفّاری نیز به ابیات هجوآمیز بر نمی خوریم و ظاهراً هجا گفتن از دوران سامانی در شعر فارسی آغاز شده و پدیختانه تاکنون هم چنان پابدار مانده و روی در ترقّی داشته است.

امّا در آغاز کار، در هجو نیز مانند مدح، جانب اعتدال رعایت می شد و شاعران در هجاگفتن نیز می کوشیدند از طریق میانه روی و برشمردن صفات و سجایای نکوهیده ی مهجوّ خویش فراتر نروند ... و در میان شعرهای هجوآمیز این روزگار ـ به تدریج ـ به دشنام های زشت نیز برمی خوریم.»[۱]

از دوره ی سامانی به بعد، طنز گسترش قابل ملاحظه می یابد و در هیچ کتاب نظم و نثری نیست که قطعه یا مطلب طنزآمیزی نباشد. شاعر یا نویسنده در لابه لای مطالب و مفاهیم خود، نکاتِ طنزآمیزی هم بیان می کند.

در تقسیم بندی های سنّتی ما، به طنز، به عنوان یک محتوای خاص توجّهی نشده است. زیرا اساساً طنز نوعی از ادبیّات است که باید برمبنای محتوا نام گذاری شود که می تواند در هر قالبی ارائه شود. در زبان و ادب فارسی تا قبل از مشروطیّت، درباره ی طنز نظریّه ی خاص و منسجمی وجود ندارد و آگاهانه به عنوان یک نوع ادبی، مطرح نیست. در کنار انواع محتواهای شعر فارسی، مثل: توحید، نعت، وصف، موعظه و تحقیق، زهدیّات، مرثیه، منقبت، خمریّه، حبسیّه، مناجات، ساقی نامه، غزل و ... نامی از طنز برده نشده است.

البتّه هجو و هزل و خبیثات و مطایبات و حتّی فکاهی را می توان از اَشکال رایج طنز فارسی دانست. در این صورت، سابقه ی طنز به قرن ها پیش می رسد.

در یونان، فلاسفه و از جمله ارسطو به طنز در قالب کمدی ترجمه کرده اند و آن را یکی از انواع شعر (تراژدی ـ کمدی ـ درام) دانسته اند.

«این اصطلاحات که بسیاری از آن ها از زبان عربی به فارسی وارد شده است، از عناصر تشکیل دهنده ی مقوله ی کمدی و یا از خطوط و مشتقّات آن هستند: استهزا، افسوس کردن، بذله، ریشخند، مسخرگی، سُخریّه، شوخی، طرب، طنز، فکاهت، مسرّت، مضحک، لاغ، لطیفه، لوده، گُوازه، مطایبه، هجو، نقیضه، هزل، دلقک و ....»[۱]

فقط پس از مشروطیّت است که طنز جایگاه ثابت و خاصّی می یابد و عنوان های دیگر را تحت الشّعاع قرار می دهد و به طور کامل در یک قالب ادبی عرضه می شود.

قالب های طنز:

در ادب فارسی طنز در هر قالبی می تواند ارائه گردد و عملاً نیز چنین بوده است. قطعه، رباعی، قصیده، غزل، مستزاد (مخصوصاً در دوران مشروطیّت) حکایت، تمثیل، داستان کوتاه، رمان و در زمان ما کاریکاتور از جمله قالب های طنز محسوبند.

الف) قطعه:

رودکی در یک قصیده ی معروف خود که درباره ی جوانی اش سخن می گوید و بدان حسرت می بَرَد، طنز ظریفی درباره ی خانواده دارد:

همیشه چشمم زی زلفکان چابک بود
همیشه گوشم زی مردم سخندان بود
عیال نه، زن و فرزند نه، مؤونت نه
از این ستم همه آسوده بود و آسان بود[۲]

مَنجیک ترمذی شاعر قرن چهارم که «در هجو و هزل سرآمد شاعران عهد خود شمرده می شد» در یک قطعهٔ دوبیتی، خسّت و تنگ چشمی برخی را چنین بیان می کند:

گوگرد سرخ خواست ز من سبز من پریر
امروز اگر نیافتمی روی زردمی
گفتم که نیک بود که گوگرد سرخ خواست
گر نان خواجه خواستی از من، چه کردمی؟[۱]

طنز مطلب وقتی آشکار می شود که بدانیم گوگرد سرخ یا کبریت احمر، در کیمیایی مُثل بوده است.

شاهنامه ی فردوسی پُر است از طنزهای لطیف و ظریف. مثلاً یک جا رستم در خوان پنجم، در پاسخ اولاد که نام رستم را پرسیده است می گوید:

به گوش تو گر نام من بگذرد
دَمِ جان و خون دلت بِفسُرد
نیامد به گوشت به هر انجمن
کمند و کمان گُو پیلتن؟
هر آن مام کو چون تو زاید پسر
کفن دوز خوانیمش و مویه گر[۳]

یا در جنگ رستم و اشکبوس، وقتی رستم پیاده به جنگ می آید، اشکبوس از او می پرسد:

ـ پس اسبت کو؟

رستم می گوید: پیاده آمده ام تا از تو اسب بگیرم (یا کشتن تو)

پیاده ندیدی که جنگ آوَرَد؟
سر سرکشان زیر سنگ آورد؟
به شهر تو، شیر و پلنگ و نهنگ

سوار اندر آید هرگز به جنگ؟
عم اکنون تو را ای نبرده سوار
پیاده بیاموزمت کار زار
پیاده مرا زان فرستاد توس
که تا اسپ بستانم از اشکبوس[۱۰]

انوری شاعر قرن ششم، بیشتر هجوها و هزل ها و طنزهای خود را در قالب قطعه بیان کرده است. و گاه به صورت رباعی و مثنوی.

«حجم قابل ملاحظه ای از شعر انوری قطعه ها و رباعی های اوست. چیزی در حدود یک سوم دیوان و بخش عظیمی از این حجم را هجوها و هزل ها و طنزهای انوری تشکیل می دهد.»[۱۱]

سنایی و عطار در قالب مثنوی طنز گفته اند و سنایی مثنوی مستقلی به نام: «کارنامه ی بلخ» دارد که یکسره مطایبه آمیز است. حدیقه ی او نیز هزل های رکیک بسیار دارد.

مولوی در مثنوی خود به فراوانی از طنز و هزل سود جسته است. سعدی و سیف فرغانی هم طنزهای اجتماعی و سیاسی سروده اند.

حافظ از قالب غزل برای طنزگویی استفاده کرده است. آقای بهاءالدّین خرّمشاهی درباره ی طنز حافظ مقاله ی مستقلی دارند که در کتاب: «در چاردهِ روایت» آمده است و تکرار آن ها در این جا لازم نیست.

جامی و وحشی بافقی و صائب تبریزی و یغمای جندقی و قاآنی شیرازی و امثال آن ها نیز آثار طنزآمیزی به شعر دارند.

نیما در قالب های سنّتی طنزهای ظریف دارد که قطعه ی «میرداماد» از آن جمله است. پیروان نیما، مثل مهدی اخوان ثالث و فروغ فرخزاد از طنز بهره برده اند.

شعر معروف و زیبای «کتیبه» از اخوان با آن که با الهام از یک حکایت «کشف المحجوب» هُجویری (قرن پنجم) سروده شده، امّا با طنزی تلخ، شکست های مردم در انقلابات را با بیانی رمزآلود و طنزآمیز تصویر کرده است.

فروغ فرخزاد هم در شعر: «ای مرز پرگهر» قدرت خود را در ارائه ی طنز اجتماعی و سیاسی به خوبی نشان داده است.

پس، از آنچه که گفته شد می توان نتیجه گرفت که قالب شعر بیش از نثر برای بیان طنز به کار رفته است و تقریباً در آثار تمام شاعران پارسی گو، رگه هایی از طنز دیده می شود. ولی بعد از جنبش مشروطیّت نثر نیز عرصه ی مناسبی جهت عرضه ی طنز می گردد و جایگاهی خاص می یابد.

۱. نثر:

عبید زاکانی برای نخستین بار طنز را به صورتی گسترده و منسجم بنیاد می گذارد و برای این کار از نثر سود می جوید و ضمن حکایات کوتاه، طنز خود را بیان می کند.

جامی (قرن نهم) و فخرالدّین علی صفی (قرن دهم) صاحب کتاب «لطایف الطّوایف» نیز از نثر حکایتی بیشتر سود می جویند.

بسحاق اطعمه (قرن نهم) و محمود نظام قاری در دیوان البسه نوآوری های جالب در طنز دارند و مخصوصاً نظام قاری به تقلید از عبید، رساله های کوتاه منثور طنزآمیز نوشته است که ارزش آن ها هنوز ناشناخته مانده است.

در قرن های یازدهم و دوازدهم و سیزدهم، نثر بیش از شعر در خدمت طنز می آید و کشکول شیخ بهایی و کشکول های دیگر که به پیروی از او نوشته می شود، گواه این مطلب است. در قرن چهاردهم با ظهور مشروطیّت، نثر کاملاً تثبیت می گردد و همراه با شعر در خدمت انقلاب قرار می گیرد.

۲. داستان کوتاه و رمان:

با جمال زاده قالب داستان کوتاه و رمان، بار طنز را به دوش می کشد و صادق هدایت چه در داستان های کوتاه و چه در رمان «حاجی آقا» به وفور طنز به کار می برد، هرچند در «وغ وغ ساهاب» از نوعی شعر هجایی جهت بیان طنز استفاده می کند.

نویسندگان بعدی مثل: صادق چوبک، جلال آل احمد، بهرام صادقی، جمال میرصادقی و محمود دولت آبادی نیز در آثار خود گوشه ی چشمی به طنز دارند. نویسندگانی چون ایرج پزشکزاد و تنکابنی و رسول پرویزی و خسرو شاهانی، یکسره به طنز پرداخته اند. پزشکزاد هم از قطعات ادبی و فکاهی در «آسمون وریسمون» هم از داستان کوتاه در «ادب

مرد به ز دولت اوست ـ تحریر شد» و هم از رمان «دایی جان ناپلئون» برای بیان طنز استفاده می کند. البتّه کسانی هم چون فریدون توللی می کوشند تا به شیوه ی گلستان و بهارستان، طنزنویسی کنند که حاصل آن، کتابی چون «التّفاصیل» است و البتّه با توفیق روبه رو نمی شود.

۳. داستان کوتاه و رمان:

روزنامه ی توفیق و نویسندگان آن، مثل: ابوالقاسم حالت و نجف دریابندری و دیگران و نشریّات و کتب مشابه آن، حساب جداگانه ای دارند که باید مستقلاً بدان پرداخت.

۴. نمایش نامه:

از قالب نمایش نامه هم برای ارائه ی طنز بسیار استفاده شده است. با تأسیس «دارالفنون» به وسیله ی امیرکبیر، تآلاری هم برای نمایش در نظر گرفته شد که نمایش نامه های «مولیر» در آن اجرا می شد.

«امّا قدیم ترین نمایش نامه هایی که به تقلید از روپاییان نوشته شده، آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده است که میرزاجعفر قراچه داغی آن ها را از زبان آذربایجانی به فارسی ترجمه کرده و این ترجمه ها مانند نمایش نامه های دیگرگون شده ی مولیر، در ادبیّات نوین و هنر نوزاد نمایش ایران، محلّی پیدا کرده است.»[۱۲]

نمایش نامه های آخوندزاده با عنوان: «تمثیلات» ترجمه شده و انتشارات خوارزمی آن

را منتشر کرده است.

نمایش: «بقّال بازی در حضور» که زمان ناصرالدّین شاه اجرا شده، رنگ انتقادی و طنزآلود دارد.

امّا مهم‌ترین نمایش‌نامه‌ی طنز ایرانی، همان: «جعفرخان از فرنگ برگشته» نوشته‌ی حسن مقدّم (۱۳۰۴ ـ ۱۲۷۸ هـ. ش) است که در آن رفتار مضحک غرب‌زده‌ها از یک سو و خرافات‌پرستی عوام ایرانی از سوی دیگر، با طنزی شیوا انتقاد شده است.

بعدها غلامحسین ساعدی نیز در نمایش‌نامه‌های خود مثل: آی با کلاه، آی بی‌کلاه، نمایش‌نامه‌های مشروطه، چوب به دست‌های ورزیل، پروار بندی و ... از طنزی تلخ و سیاه سود جُست. ضمناً غلامحسین ساعدی در مجموعه داستان‌های کوتاه خود مثل: شب‌نشینی با شکوه، واهمه‌های بی‌نام و نشان، دندیل و قصّه‌های به هم پیوسته‌ی «عزاداران بیل» هم از همین نوع طنز استفاده کرد.

در کتاب مفید: «بنیاد نمایش در ایران» از دکتر جَنّتی عطایی، سیر نمایش‌نامه‌نویسی تا مشروطیّت دنبال شده است که نشان می‌دهد اغلب نمایش‌ها، جنبه‌ی طنز دارند.

زبان طنز

زبان طنز از پوشیدگی و اعتدال به سوی صراحت و دریدگی و باز دوباره بازگشت به پوشیدگی و استعاره، گونگی و رمزگرایی است.

قبل از توضیح درباره‌ی زبان طنز، لازم است، تفاوت طنز و هجو و هزل گفته شود تا تحلیل و داوری، امکان عملی یابد.

«به علّت دشواری تعریف و مرزبندی این سه گونه‌ی سخن، در این جا یادآور می‌شویم که در تعریف ما «طنز عبارت است از تصویر هنریِ اجتماع نقیضین» که عملاً می‌تواند بعضی از گونه‌های هجو و هزل را نیز شامل باشد. امّا بسیاری از نمونه‌های هجو و هزل، برخوردار از طنز بدین معنی نخواهند بود. امّا هجو، تعریفی آسان‌تر دارد: «هرگونه نکته و تأکیدی بر زشتی‌های وجود یک چیز ـ خواه به ادّعا و خواه به حقیقت ـ هجو است.» و آن گاه که نکته و تأکید بر یکی از خصایص باشد، به کاریکاتور تبدیل می‌شود.

و انوری در تصویر کاریکاتوری بعضی افراد و اشیا الحق، استادی است بی‌بدیل.

امّا هزل: «هزل سخنی است که در آن، هنجار گفتار به اموری نزدیک شود که ذکر آن‌ها، در زبانِ جامعه و محیط زندگی رسمی، و در حوزه‌ی قراردادهای اجتماعی، حالت الفاظ حرام یا «تابو» داشته باشد و در ادبیّات ما، مرکز آن بیشتر، امور مرتبط با سکس است.»[۱]

البتّه تعریف‌های مذکور، خالی از مناقشه نیستند؛ تعریف طنز، مبهم‌تر از آن است که بتوان چیزی از آن دریافت و تعریف هزل هم با آثار عبیدزاکانی نقض می‌شود. زیرا عبید در آثار طنزآمیز خود، اغلب از الفاظ ممنوع استفاده می‌کند، حال آن که آن‌ها هزل نیستند و در مقوله‌ی طنز قرار می‌گیرند.

می‌توان گفت: طنز بیان کنائی یک عیب و زشتیِ فردی و اجتماعی است که مخاطب خاصّی ندارد و به همین دلیل همیشه و همه جا می‌تواند صادق باشد، هر چند با الفاظ ممنوع بیان شود. طنز همواره پیامی اصلاح کننده دارد.

هجو: بیان عیب و زشتی کسی به منظور تخریب شخصیّت او است که مخاطب شاعر یا نویسنده قرار گرفته است.

هزل: لطیفه‌های مربوط به امور جنسی است که صرفاً جنبه‌ی التذاذ و سرگرم کنندگی دارد.

البته گاهی تفکیک آن‌ها از هم بسیار دشوار است. امّا در هر حال به تقریب می‌توان گفت زبان طنز اغلب متین و عفیف است؛ مثل طنزهای فردوسی و عطّار و حافظ و اوحدی مراغه‌ای در «جام جم» و دهخدا و نسیم شمال و عشقی و عارف. ایرج میرزا استثناست و در طنز خود از کلمات رکیک استفاده می‌کند، درست مانند عُبیدزاکانی.

سنایی و مولوی البتّه برای مقاصد عرفانی هزل‌های رکیک می‌سرایند و از آن‌ها نتایج اخلاقی و عرفانی می‌گیرند. هم حدیقه‌ی سنایی و هم مثنوی مولوی موارد متعدّد از این گونه هزل‌های طنزآمیز دارند.

اساساً در آثار شاعران ایرانی، طنز مقوله‌ی جداگانه‌ای به شمار نمی‌رود، بلکه باید آن‌ها را در همین هزلیّات و فکاهیّات باز جُست یا از خلال داستان‌ها و حکایات و قصاید و مخصوصاً قطعات استخراج نمود.

زبان هجو اغلب تند و وقیح است که نمونه‌های برجسته‌ی آن را در اشعار سوزنی سمرقندی (قرن ششم) انوری، یغمای جندقی (قرن سیزدهم) و قاآنی شیرازی می‌توان دید.

زبان هزل، بیشتر مستهجن و تحریک کننده است؛ مثل هزل‌های انوری، سعدی، قاآنی در کتاب پریشان که به تقلید از گلستان نوشته است و در همه جا بازگو کردنی نیستند.

با انقلاب مشروطه، طنز از آن جا که جنبه‌ی سیاسی ـ اجتماعی به خود می‌گیرد، به طور طبیعی از وقاحت کلام هجو و هزل اجتناب می‌کند. در آثار امثال عشقی و نسیم شمال یا دهخدا و آخوندزاده، کلمات رکیک و الفاظ قبیح راه ندارد. به طوری که تمام آثار طنزآمیز دهخدا را همه جا می‌توان خواند، بی آن که احساس شرمساری به کسی دست دهد.

در دوره‌ی معاصر هزل‌های قدیمی، صورتی جدّی و هوس‌انگیز می‌یابند و از قلمرو طنز خارج می‌شوند و حالت «پورنوگرافیک» واقعی به خود می‌گیرند. مانند: ترجمه‌های پژمان بختیاری از اشعار «بیلیتیس» شاعره‌ی یونانی، اشعار اولیّه‌ی فروغ فرخزاد و برخی شعرهای نصرت رحمانی. البتّه امثال دکتر باستانی پاریزی هم چنان گاه هزل‌های رکیک

می سُرایند که چون حرفه ی شاعری ندارند، از بحث کنونی خارج هستند.

در نثر معاصر، جمال‌زاده همواره عفّت کلام را حفظ می کند. صادق هدایت گاه پرده دَر و وقیح می نویسد. صادق چوبک در پرده دری افراط می کند و پزشکزاد و فریدون تُنکابنی به آوردن الفاظ رکیک بی میل نیستند.

در مجموع می توان گفت که حُرمت کلمه وکلام در نزد معاصران اغلب محفوظ است.

انواع طنز از نظر مضامین

۱. طنز دینی

این گونه طنز بیشتر به صورت هجو نمایان شده است، اما گاهی هم درباره ی مشکلات و دشواری های شخصی شاعر یا نویسنده و یا افراد دیگر است. مثل طنزهای فردوسی که دربارهٔ رستم است و دو نمونه از آنها قبلاً نقل شد. و یا مواردی از انوری.

۲. طنزهای غیراخلاقی

که اغلب حالت هزل دارد و غرض از آنها التذاذ نفسانی و تحریک جنسی است.

۳. طنز فلسفی

اغلب رباعیّات خیّام و برخی از اشعار «مصیبت نامه»ی عطّار و بعضی از ابیات حافظ رنگ طنز فلسفی دارند و چون و چرایی در کار جهان پیش می کشند. مثال:

گویند کسان بهشت با حور خوش است
من می گویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار
کاواز دُهل شنیدن از دور خوش است[۱۱]

عطّار در مصیبت نامه ی خود، حکایات بسیاری آورده که در آنها به طرزی ظریف، به نظام هستی و جامعه اعتراض شده است. برای نمونه:

آن یکی دیوانه ای یک گِرده خواست
گفت: «من بی برگم، این کار خداست»
مرد مجنون گفتش: «ای شوریده حال
من خدا را آزمودم قحط سال
بود وقتی غُر زهر سو مرده‌ای
و او نداد از بی نیازی گرده‌ای»[۱۲]

این بیت معروف حافظ هم نقل می شود:

پیر ما گفت: «خطا بر قلم صُنع نرفت»
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

۴. طنز عرفانی

که در «اسرارالتّوحید» محمّد بن منوّر (قرن ششم) و آثار عطّار و مولوی و سعدی و حافظ نظایر و نمونه های فراوان دارد. مثلاً:

«یکی ... این آیت بخواند: «وقودها الناسُ والحجارةُ» [سورهٔ ۲۴، آیه ۲] و شیخ ما در آیت عذاب کم سخن گفتی. گفت: چون سنگ و آدمی هر دو به نزدیک تو به یک نرخ است، دوزخ به سنگ می تاب و این بیچارگان را مسوز.»[۱۳]

درباره ی ابوسعید ابی الخیر و طنز او باید گفت:

«ابوسعید طنزی لطیف و انسانی و نجیب دارد و پرهیزی ندارد از این که حتّی در حوزه‌ی الاهیّات هم این طنز را تسرّی دهد. او هم در گفتار خویش اهل طنز است و هم در رفتارخویش. از طنز دیگران نیز بسیار لذّت می برد.

وقتی کسی مطلبی از وی پرسید و او پاسخ داد، این مرد گفت: «آنچه تو گفتی در هفت سَبع قرآن وجود ندارد.» بوسعید گفت «این در سَبع هشتم است.» ...

در اسرار التّوحید نمونه های بسیاری از این طنزهای لطیف بوسعید وجود دارد.»[۱۴]

۵. طنز اجتماعی

این نوع طنز ارزش و اهمیّت بیشتری دارد، به طوری که برخی از افراد، طنز را در آن منحصر کرده اند و با شنیدن نام طنز به یاد آن می افتند. و این البتّه خطاست. طنز اجتماعی یکی از اَشکال طنز است نه همه ی آن. امروزه طنز اجتماعی کاربرد فراوان دارد و مجلّات طنزآمیزی مثل «گل آقا» سوژه های اجتماعی را به کار می گیرند؛ مثل: تورّم، رشوه خواری، روابط ادارات و سازمان ها با هم، عملیّات متضاد نهادهایی چون برق و گاز و مخابرات و آب و فاضلاب، کاغذ بازی، روابط ارباب رجوع با ادارات و ....

به هرحال، این نوع طنز با انوری و عطّار شکل واضح و ممتاز به خود می گیرد و با حافظ و عبید زاکانی به اوج می رسد و با دهخدا پختگی کامل می یابد. نمونه آوردن از این نوع طنز هم آسان و هم دشوار است. آسان به خاطر کثرت آن، دشوار به جهت انتخاب. به هر حال یک نمونه از عطّار نیشابوری نقل می شود که قدر و مقام او در طنز، هنوز ارزیابی و شناخته نشده است:

سائلی پرسید از آن شوریده حال
گفت: اگر نام مهین ذوالجلال،
می شناسی، بارگو ای مرد نیک
گفت: نان است آن، بتوان گفت لیک
مرد گفتش: احمقی و بی قرار؟
کی بود نام مهین نان؟ شرم دار
گفت: در قحط نشابور ای عجب
می گذشتم گرسنه چل روز و شب
نه شنودم هیچ جا بانگ نماز
نه دری بر هیچ مسجد بود باز
من بدانستم که نان نامِ مهینست
نقطه ی جمعیت و بنیادِ دینست[۱۵]

۶. طنز سیاسی

طنز سیاسی هم ارزش خاصی دارد و در گذشته، اغلب از زبان دلقک ها و دیوانه نمایان و مجانین عقلا، امثال «بهلول» بیان می شده است. حافظ و عبید طنزهای سیاسی دارند. حافظ هر جا لفظ «مُحتسب» را به کار می برد منظورش «محمّد مبارز» حاکم سفّاک فارس است.

انوری نیز در قطعه ی معروف «والی شهر ما گداست» چنین منظوری دارد. از مشروطه به بعد، طنز سیاسی گسترش قابل ملاحظه می یابد و امثال بهار و عشقی و عارف و دهخدا با اشعار و نوشته های طنزآمیز به ستم محمّدعلی شاه و استبداد و قراردادهای خارجی مثل قرارداد ۱۹۱۹ می تازند و افشاگری می کنند. در واقع، فقط در دوره ی مشروطیّت است که طنز، آگاهانه جنبه ی سیاسی ـ اجتماعی قوی به خود می گیرد و با انتقاد از نابکاری های ستمگران و خائنان به وطن، صراحت و برجستگی می یابد. به عبارت دیگر، هزل و هجو به طنز راستین تبدیل می گردد و از خصوصیّت فردی و ویرانگر

آن کاسته می شود و حالت سازنده و اصلاح کننده به خود می گیرد. در واقع، سیر طنزگویی، از فردیّت به کلیّت تحوّل می یابد. دشنام گویی به دانش می انجامد و بدگویی به خیرخواهی ـ آن هم در سطح جمعی و جامعه گرایش پیدا می کند. لذّت هزل، به عزّت طنز منجر می گردد.

در دوران ما طنز سیاسی، حالت کاملاً نمادین یافته و به صورت پوشیده و رمزی بیان می شود. «ای مرز پرگهر» فروغ از این جمله است. «دایی جان ناپلئون» ایرج پزشکزاد به صورتی نمادین، مفهومیّت و ترس و بیم برخی از رجال وطنی در برابر استعمار خارجی و گناه همه چیز را به گردن آن ها انداختن و دست خارجی در هر جا و هر کار دیدن را، ضمن زمانی جذّاب مجسم می کند.

امّا از آن جا که به علّت عدم بررسی محتوایی آثار شاعران ایرانی، موارد طنزآمیز آثار آن ها چندان شناخته نیست، یک نمونه از خواجوی کرمانی (قرن هشتم) نقل می شود.

روزی وفات یافت امیری در اصفهان
زان ها که در عراق به شاهی رسیده اند
دیدم جنازه بر کتف تونیان و من
حیران که این جماعت از این تا چه دیده اند؟
پرسیدم از کسی که: چرا تونیان شهر
از کارها جنازه کشی برگزیده اند؟
حمّال مُرده در همه شهری جدا بُوَد
هر شغل را برای کسی آفریده اند
بر زد بروت و گفت: که تا ما شنیده ایم
حمّامیان همیشه نجاست کشیده اند![۴۰]

طنز خانوادگی

این نوع طنز تقریباً جدید است و بر اثر توسعه ی شهرنشینی پدید آمده است. سوژه های این نوع طنز عبارت است از: روابط میان زن و شوهر، عروس و مادر شوهر و بالعکس، داماد و مادرزن، موجر و مستأجر، کارمند و رئیس اداره، درآمد اندک کارمندان، چشم و هم چشمی های بین زنان و .... مجلاتی مثل توفیق توجّه خاص به این نوع طنز داشتند.

نتیجه ی این بخش این است که اختصاص عنوان طنز به طنز سیاسی و اجتماعی خطاست و انواع دیگر هم اهمیّت دارند.

جایگاه طنز و طنزپردازان قبل از مشروطه

از آن جا که قبل از مشروطه، طنزنویسی نوع خاصّ و جداگانه ای در ادب فارسی به شمار نمی رفته و مطالب طنزآمیز در لابه لای مطالب دیگر و به منظور القای مقاصد شخصی یا مفاهیم اخلاقی و عرفانی بوده، برای طنزپردازان گذشته جایگاه خاص نمی توان قائل شد. البتّه شاعرانی چون سوزنی سمرقندی و تا حدّی انوری به هزل و هجاگویی شهرت داشته اند و یا خبیثات سعدی معروف بوده است، امّا ذهنی عامّه از این گونه سخنان مثبت نبوده و آن ها را از نظر اخلاقی و دینی تأیید نمی کردند و خود شاعران نیز در اواخر کار، از ابراز این جنس مطالب، اظهار پشیمانی می نموده اند.

مثلاً انوری گفته است:

دی مرا عاشقکی گفت: غزل می گویی؟
گفتم از مدح و هجا دست بیفشاندم هم
گفت: چون؟ گفتمش آن حالت گمراهی رفت
حالتِ رفته دگر باز نیاید زعدم[۴۱]

جایگاه طنز و طنزپردازان بعد از مشروطه

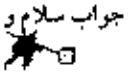
امّا پس از مشروطه، طنز فارسی با «چرند و پرند» دهخدا به صورتی قاطع و آگاهانه به مثابه ی یک نوع ادبی تازه، مقام برجسته ای می یابد و بعد از او طنزنویسی، هنری می شود که از هر کسی ساخته نیست.

در دوره ی معاصر، طنزنویسی جایگاه ارزشمندی دارد و رسانه های گوناگون می کوشند تا با بهره گیری از آن با مخاطبان خود صمیمانه تر رابطه برقرار کنند. البتّه حصول این هدف، نیاز به دقّت و ظرافت تمام دارد.

طنزپردازان حرفه ای

در ادب گذشته ی ایران مشکل بتوان جز عبیدزاکانی، طنزپرداز حرفه ای دیگری را نام برد. فخرالدّین علی صفی هم (قرن دهم) در کتاب خود «لطایف الطّوایف» کم تر ابتکار به خرج داده و بیشتر از آثار قدما از جمله عبیدزاکانی، بهره گرفته است. در قرن نهم طنزپرداز گمنام دیگری هست که می توان او را نیز در این مقوله، حرفه ای دانست: مولانا محمود نظام قاری، صاحب «دیوان البسه». نظام قاری در نوعی تقلید از شعر دیگران به جهت مضمون پردازی های طنزآمیز (پارودی) گاه ابتکارات ظریف دارد. مثلاً:

توان آدمی ساخت از رخت ونگین
چو آن لعبتک ها که سازد مُلاعب
به مقدار تشریف و خلعت بیابی
به محفل، جواب سلام و مَراحب[۴۲]



ز سرّ بقچهٔ اَلباس اهل بُخل کمتر پُرس
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معمّا را

(ص۳۷)

زبهر پوشش و بخشش بُوَد رَخت
درون بقچه پوسیدن چه حاصل؟
لباس عاریت بر کندن از خلق
میان جمع پوشیدن چه حاصل؟
چو تن باشد برهنه، کیسه خالی
بهای جامه پرسیدن چه حاصل؟

(ص۹۱)

البتّه پیشرو نظام قاری در پارودی سرودن، بسحاق اطعمه بوده است و او خود، خوراکی ها را سوژه ی طنزهای خود قرار می داد. به قول نظام قاری:

«با خود اندیشیدم که چون شیخ بسحاق اطعمه (علیه الرّحمه) در «اطعمه»، دیگِ خیال

بر آتش فکرت نهاد، من نیز در «البسه» «قصه ی معانی در کارگاه دانش به بار نهم ... فی الجمله از او کشگینه و از ما پشمینه ... اگر آنجا بورانی است، اینجا بارانی است ... اگر آنجا پیاز و سیر است، اینجا والا و حریر است ... اگر آنجا کیاست، اینجا دیباست.»

(ص ۹)

نظام قاری به تقلید از «ده فصل» و «تعریفات» و «صد پند» عبیدزاکانی، «ده وصل» و «صد وعظ» دارد.

مثلاً در «ده وَصل» با استفاده از اصطلاحات صرف و نحو گوید:

«السالم: جامه ای که خود دوزند.

غیر سالم: آنکه از بازار دوخته خرند.

المجرور = دامن.

مضاف و مضافٌ الیه = جامه ی نارسا و وصله ی اضافه.

الموصولات: جامه هائی وصله زده.»

(ص ۱۵۸)

در قرن دهم مولانا فخرالدّین علی صفی با کتاب «لطائف الطّوایف» خود می تواند همچون یک طنزنویس برجسته مطرح گردد. بخشی از کتاب «دیدار با اهل قلم» دکتر غلامحسین یوسفی (صص ۳۴۱ ـ ۳۱۵؛ انتشارات علمی، چاپ دوّم ۱۳۶۷) به معرّفی این کتاب اختصاص دارد و تکرار مطالب آن در این جا شایسته نیست. پس به نقل یک نمونه از حکایات آن که طنز سیاسی دارد، بسنده می شود:

«اموال رعیّت»

«روزی جعفر بن یحیی بن خالد برمکی، در صحرائی پهلوی هارون الرّشید می راند. ناگاه یک قطار شتر پر زر پیش آمد. هارون الرّشید پرسید که: این خزانه از کجاست؟ گفتند: این هدیه ای است که علیّ بن عیسی از ولایت خراسان ساخته بود و فضل بن یحیی، برادر جعفر را عزل کرده پس روی به جعفر کرد و از روی سرزنش گفت:

ـ این مال در زمان حکومت برادرت کجا بود؟

ـ گفت: درکیسه های خداوندان مال.»

در قرن سیزدهم یغمای جندقی و قاآنی را می توان از طنزپردازان خصوصی برشمرد. و البتّه در آثار یغمای جندقی و سیاسی هم به چشم می خورد.

علی اکبر دهخدا و نسیم شمال، دو غول طنزپردازان بزرگ ایرانی هستند که اولی با نثر و دومّی با شعر، جایگاه طنز و طنزپرداز را به اعلی درجه ی ممکن می رسانند. البتّه تأثیر مجلّه ی دملاّ نصرالدّین» و علی اکبر صابر قفقازی بر هر دو، امری است مسلّم.

در دوره ی ما، ایرج پزشکزاد، فریدون تنکابنی، عبّاس پهلوان و رسول پرویزی و خسرو شاهانی و ابوالقاسم حالت چهره های برجسته ی طنزنویسی و طنزسرایی به شمار می روند که کار اصلی شان در این نوع ادبی بوده است.

از مجموع مطالب این بخش می توان نتیجه گرفت که طنزنویسی به عنوان یک مشغولیّت اصلی، بیشتر در نثر متجلّی شده است. در عالم شعر، طنز همواره یک مسأله ی فرعی به شمار می رفته است. البتّه نسیم شمال و شاید ایرج میرزا دو استثنا در این زمینه باشند؟ در میان گذشتگان نیز بسحاق اطعمه و نظام قاری (البسه).

در پی آن که آوردن حتّی یک نمونه از طنز شاعران و نویسندگان ـ از قدیم تا امروز ـ در این مقاله امکان ندارد و به کتابی مفصّل نیازمند است. برای آگاهی از نمونه ها می توان علاوه بر مآخذ این مقاله، به این آثار مراجعه نمود:

۱ ـ اسدی پور ـ بیژن و عمران صلاحی، طنزآوران امروز، انتشارات مروارید.

۲ ـ حلبی، دکتر علی اصغر: مقدّمه ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران، انتشارات پیک ۱۳۶۴.

۳ ـ حلبی، دکتر علی اصغر: خواندنی های ادب فارسی، انتشارات زوّار، ۱۳۶۱.

۴ ـ بناهی سمنانی، احمد: سرگذشت شگفت انگیز طنز، مجلّه ی آشنا، شماره ی پانزدهم، بهمن و اسفند ۱۳۷۲

۵ ـ وثوق، علی، طنز و بذله گویی در سیاست و اجتماع، مجلّه ی آینده، شماره های ۸ ـ ۷ سال ۱۳۵۹، ص ۵۳۹ به بعد.

پی نوشت ها:

۱ ـ دهخدا، امثال و حکم، انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳۶۱.

۱ ـ قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر «روشن» عتیق نیشابوری معروف به سورآبادی، به اهتمام: یحیی مهدوی، ص ۲۰۱، انتشارات خوارزمی، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

۳ ـ عفیفی، دکتر رحیم، فرهنگنامه ی شعری، جلد دوّم، ص ۱۲۲۸، انتشارات سروش، چاپ نوگل، ۱۳۷۲.

۴ ـ همان مأخذ.

۵ ـ آریین پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوّم، ص ۲۶، انتشارات زوّار، چاپ چهارم، ۱۳۷۲.

۶ ـ سعدالدّین وراوینی، مرزبان نامه، به تصحیح محمّد روشن، صص ۱۷۹ ـ ۱۷۴، نشر تو، چاپ دوم، ۱۳۶۷.

۷ ـ نقل از: یغمائی، اقبال، «ای بزرگ»، بزرگمهر، ص ۷۵، بی نا، بی تا.

۸ ـ برای آگاهی از طیفه ی «لک لک ها» از جمله می توان به کتاب: «لک لک های تویزی»، تألیف حسین تویزخش از انتشارات سنایی، مراجعه کرد. کتاب دیگر حسین تویزخشه با عنوان: «کریم شیره ای» هم مطالبی درباره ی نقش «لک لک ها» در اوضاع سیاسی ـ اجتماعی دارد.

۹ ـ زارنی، مرتضی: تاریخ اجتماعی ایران، جلد ششم، صص ۴۱ ـ ۶۳۰، انتشارات نگاه، چاپ دوّم، ۱۳۷۱.

۱۰ ـ محجوب، دکتر محمّد جعفر: سبک خراسانی در شعر فارسی، ص ۸۱، انتشارات فردوس و جامی، چاپ اوّل، بی تا.

فاضل محترم، آقای احمد بناهی سمنانی در شماره ی پانزدهم مجله ی «آشنا» ـ اسفند ۱۳۷۲ ـ مقاله ای دارد با عنوان: سرگذشت شگفت انگیز طنز، که در نقل کلام دکتر محجوب، «لک لک» تعریف کرده و به جای «هجو»، کلمه ی طنز را گنجانده اند. (ص ۴۴) به نظر دکتر محجوب، هجو قبل از اسلام بوده است تا طنز.

۱۱ ـ سبک خراسانی در شعر فارسی، همو، ص ۸۱.

۱۲ ـ ناظرزاده کرمانی، دکتر فرهاد، نگاتی پراندن غریب کسمدی، نامه ی فرهنگ، شماره ی ۳، بهار ۱۳۷۱، ص ۱۱۵.

۱۳ ـ صفا، دکتر ذبیح الله، تاریخ ادبیات ایران، جلد یک، ص ۳۸۵، انتشارات فردوس، چاپ دوازدهم، ۱۳۷۱.

۱۴ ـ همان، ص ۲۱۵.

۱۵ ـ فردوسی، شاهنامه، براساس شاهنامه ی ژول مول، به کوشش پرویز اتابکی، ص ۱۶۲، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نوگل، ۱۳۷۵.

۱۶ ـ همان، ص ۷۰۰.

۱۷ ـ شفیعی کدکنی، دکتر محمّدرضا، مفلس کیمیا فروش، نقد و تحلیل شعر انوری، ص ۵۱، انتشارات سخن، چاپ دوّم، ۱۳۷۱.

۱۸ ـ از صبا تا نیما، جلد اوّل، ص ۲۴۴.

۱۹ ـ مفلس کیمیا فروش، صص ۴ ـ ۵۱.

۲۰ ـ خیّام، رباعیات، ص ۹، انتشارات علمی (همراه ترجمه به زبان های زنده ی دنیا)، ۱۳۶۱.

۲۱ ـ عطّار، مصیبت نامه، به اهتمام: دکتر نورانی وصال، ص ۲۵۱، انتشارات زوّار، چاپ چهارم، ۱۳۷۳.

۲۲ ـ محمّد بن منوّر، اسرارالتّوحید فی مقامات الشّیخ ابی سعید، به تصحیح دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، ص ۱۷۲، انتشارات آگاه، چاپ سوّم، ۱۳۷۱.

۲۳ ـ شفیعی کدکنی، دکتر محمّدرضا، آن سوی حرف و صوت (گزیده ی اسرارالتّوحید) ص ۲۲، انتشارات سخن ـ آگاه، چاپ دوّم، ۱۳۷۵.

۲۴ ـ مصیبت نامه، ص ۲۶۷.

۲۵ ـ نقل از: مجلّه ی آشنا، سال نوگل، شماره ی سوم بهمن و اسفند ۱۳۷۰، ص ۲۴، مقاله ی «جواجوی انعرشندی کرمانی مخمور وزمانه ی خدمتی، کمال ـ ص. اینی (از جمهوری تاجیکستان)»

۲۶ ـ مفلس کیمیا فروش، ص ۲۰۲.

۲۷ ـ نظام قاری، مولانا محمود: دیوان طیبه، به اهتمام محمّد مشیری، ص ۲۸، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، چاپ دوّم، ۱۳۵۹.

۲۸ ـ علی صفی، فخرالدّین، لطایف الطّوایف، به اهتمام احمد گلچین معانی، ص ۹۸.

روشنایی نامه ی باران

نظری به شعر شفیعی کدکنی

محمدحسن ملا هاشمی آقایی - قزوین

آنچه در این نوشته می خوانید بررسی و تحلیل نقّادانه و ترسیم سیر تحوّل و تکامل زبان شعری استاد شفیعی کدکنی ادیب، نویسنده، مترجم، محقّق و شاعر گران مایه ی معاصر است. نویسنده دو اثر بزرگ استاد، *آیینه ای برای صداها* و *هزاره ی دوم آهوی کوهی* را به کوتاهی و روشنی معرّفی کرده است که اولی شامل هفت دفتر شعر و دومی دربردارنده ی پنج دفتر است. در پایان نیز به کوتاهی، مختصری از ویژگی های شعر استاد بررسی شده است.

ملّا حاجی آقایی (متولّد ۱۳۴۴ ـ قزوین) دبیر زبان و ادبیّات فارسی شهرستان قزوین و کارشناس زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین است. از وی تاکنون مقالاتی چند در مطبوعات کشور چاپ شده است.

دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک) [تولّد ۱۳۱۸] در بیشتر زمینه های ادبی چون تألیف و تصحیح و تحقیق و ترجمه آثار ارزشمندی به جا گذاشته است. امّا آنچه نام وی را در ادبیّات معاصر اهمیّت بیشتری بخشیده، جنبه ی شاعری اوست.

کارنامه ی شاعری شفیعی شامل دوازده دفتر، در دو مجموعه گردآمده است: آیینه ای برای صداها، هزاره ی دوم آهوی کوهی.

مجموعه ی نخست: «آیینه ای برای صداها»

دفترهای هفت گانه ی این مجموعه هریک جداگانه چندین بار چاپ شده، امّا به صورت مجموعه ای یک جلدی (اوّلین بار در سال ۱۳۷۶) به دوستداران شعر معاصر تقدیم می شود.

دفتر اوّل: «آزمزمه ها»

به جان، جوشم که جویای تو باشم
خسی بر موج دریای تو باشم
تمام آرزوهای منی، کاش!
یکی از آرزوهای تو باشم

(ص ۲۶)

این دو بیتی ساده و لطیف را شاعر در نوزده سالگی (۱۳۳۸) سروده است. باقی شعرهای این دفتر در قالب غزل است و به اقتضای حال و هوای جوانی و شیفتگی، احساساتی رقیق در اغلب شعرها وجود دارد و شاعر در مضمون ها و ترکیب های چهارپاره سرایان زمان چون فریدون توللّی و ناتل خانلری و گلچین گیلانی و ... محو شده است. البتّه گاه بارقه های درخشان و لطیفی در بعضی سطرها دیده می شود:

دارم سخنی با تو و گفتن نتوانم
وین درد نهان سوز نهفتن نتوانم
تو گرم سخن گفتن و از جام نگاهت
من مست چنانم که شنفتن نتوانم
شادم به خیال تو چو مهتاب شبانگاه
گر دامن وصل تو گرفتن نتوانم
دور از تو من سوخته در دامن شب ها
چون شمع سحرگاه خموش خفتن نتوانم

(۲۷ ـ ۲۶)

دفتر دوم: «شبخوانی»

این دفتر هم زمان با دفتر «زمزمه ها» در سال (۱۳۴۴) عرضه می شود؛ با زبانی ساده و تا حدّی رهاتر از سنّت ها و تصویرهای تکراری حاکم بر شعر زمانه. امّا هنوز شاعر از نظر اندیشه و زبان و بیان آن اندازه عمیق نشده است تا بتواند حوادث اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روزگارش را شاعرانه بسراید. محتوای این دفتر را سرخوردگی روشنفکران از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، نوید آمدن نجات دهنده ی میهن استبدادزده، افسوس از یورش صنایع وارداتی به فضاهای سنّتی، دریغ بر گذشته ی پاک کودکی و نیز توصیف طبیعت در بر می گیرد. نام گذاری دفتر هم متأثّر از سیاست زدگی غالب بر شاعران زمان است. هرچند شبخوانی چنین یأس آور آغاز می شود:

هان ای بهار خسته که از راه های دور
موج صدای پای تو می آیدم به گوش
وز پشت شیشه های بلورین صبحدم
رو کرده ای به دامن این شهر بی خروش

* * *

برگرد ای مسافر گم کرده راه خویش
از نیمه راه خسته و لب تشنه بازگرد
اینجا مبا ... میا ... تو هم افسرده می شوی
در پنجه ی ستمگر این شامگاه سرد

(۹۳)

امّا امیدوارانه به پایان می رسد:

گیرم که این درخت تناور/ در قلّه ی بلوغ/ آیین از نسیم گناهی ست/ امّا/ ای ابر سوگوار سیه پوش!/ این شاخه ی شکوفه چه کرده است/ کاین سان کبود مانده و خاموش؟

(۱۵۱)

«شبخوانی در بردارنده ی اشعار دوره ی گذار شاعر است؛ گذار از شعر کلاسیک به

شعر نیمایی.

از لحاظ گرایش های شعری کل اشعار این مجموعه را تقریباً می توان در سه بخش عمده جای داد: اشعار دارای خیال و هوای چارپاره سرایی، اشعاری که جلوه های پاسداران گرایی نوستالژیک (هم از زبان و هم در اندیشه) در آنها نمود بارزی دارد و اشعاری که هم از لحاظ زبان و هم از لحاظ طرز و نوع نگاه به طبیعت و اجتماع تا حدود زیادی مختص خود شفیعی است و در مجموعه های بعدی به گونه ای کامل تر خود را نشان می دهد.[۳]

دفتر سوم:
«از زبان برگ»

آخرین برگ سفرنامه ی باران/ این است: / که زمین چرکین است.

(۱۶۳)

این دفتر در سال ۱۳۴۷ به چاپ می رسد. شاعر از این دفتر به بعد، خود را می یابد و از نفوذ کهن سرایان معاصر رها می شود. طبیعت به عنوان عنصر محوری در بیشتر شعرها حضور کاملاً ملموسی پیدا می کند. البته این حضور تنها به توصیف مجرّد ختم نمی شود بلکه شاعر با نگاهی عاطفی ـ انسانی طبیعت را می بیند.[۴] در نظر او طبیعت متولّد می شود، زندگی می کند و می میرد و چون چنین است می توان به سوگ او نشست:

در سوگ ای درخت تناور!/ ای آیت خجسته ی در خویش زیستن!/ ما را/ حتی امان گریه ندادند.

(۱۸۵)

طبیعت معشوق شاعر است و چنین ستایش می شود:

کلماتم را/ در جوی سحر می شویم/ لحظه هایم را/ در روشنی باران ها/ تا برای تو شعر بسرایم روشن/ تا که بی دغدغه/ بی ابهام/ سخنانم را/ در حضور باد/ این سالک دشت و هامون/ با تو بی پرده بگویم که تو را/ دوست می دارم تا مرز جنون.

(۱۹۵)

باران!/ چندان زلال شعر تو امشب/ آیینه ی تصوّر و تصویر من شده ست/ کاینک/ بو هر چه عشق و ترانه ست/ دیوان خویش را به تو تقدیم می کنم

(۱۶۷)

و برای طبیعت پاکی که آلوده کرده ایم تأسّف می خورد:

چه دل گرفته بهاری!/ پرنده ها همه آهن/ نسیم/ موج غباری

(۲۲۶)

«از زبان برگ در عین حال که طبیعت گرایانه است ولی هنوز به طبیعت ستایی اختصاص ندارد. غم اجتماعی، امید به آینده، عواطف تأمل و اشراق و نگاه فردی و پیش زمینه ی فرهنگی شاعر و ... در این طبیعت گرایی خیلی[۵]

دفتر چهارم:
در کوچه باغ های نیشابور

این دفتر که نخستین بار در سال ۱۳۵۰ انتشار می یابد، شناخته ترین و مشهورترین دفتر شعر شفیعی کدکنی محسوب می شود و این شهرت را علاوه بر وجود شعرهای ماندگاری چون: سفر به خیر؛ دریا، ضرورت، حلاّج و ... به واسطه ی جوّ غالب مبارزاتی زمان بر آثار شعری آن دوران به دست آورده است:

«شاعر بدون دوری از طبیعت، به ضرورت فضای سیاسی مبارزات چریکی، به تاریخ و اجتماع و سیاست می پردازد.»[۶] امّا فضای غالب حماسه و مبارزه بر بیشتر شعرها سایه می اندازد.

«دیباچه» ی در کوچه باغ های نیشابور، بازیابی نمادین و حماسی مبارزه را می ستاید و امیدوارانه به رهایی می اندیشد: بخوان به نام گل سرخ در صحاری دشت/ که باغ ها همه بیدار و بارور گردند/ بخوان دوباره بخوان، تا کبوتران سپید/ به آشیانه ی خونین دوباره بر گردند.

(۲۳۹)

در «سفر به خیر»[۷] گفت و گوی شاعرانه ی لطیفی میان گون و نسیم برقرار است. گون نماد انسان مشتاق حرکت امّا در بند وابستگی ها (و استعاره از شاعر) و نسیم نماد رهرو رها شده، از بند تعلّقات است. فضای خفقان آور حاکم طوری است که نسیم هر جای دیگری را سر ماندن در این فضا ترجیح می دهد. گون نیز آرزومندانه از او التماس دعا دارد:

سفرت به خیر امّا تو ز دوستی خدا را/ چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی/ به شکوفه ها، به باران/ برسان سلام ما را.

(۲۴۳)

ترکیب زیبای «کویر وحشت» فضای استبدادزده ی زمانه را به خوبی تصویر می کند و شکوفه و باران نیز امید به رویش و رهایی را. شاعر در این شعر «مسأله ی جدال میان میل به آزادی و پای بندی ها و موانعی را که مانع تحقّق آن است به گونه ای دراماتیک و با اتکا به گفت و گو بیان می کند.»[۸]

پرسش کلیدی: «به کجا چنین شتابان؟» که به دلیل اهمیّت پیش از پرسش گر آمده، در میانه ی شعر نیز تکرار می شود. هم چنین می تواند تداعی کننده ی آیه ی کریمه ی «فاین تذهبون؟» [پس به کجا می روید؟] (تکویر ۲۶) باشد.

گون در فرهنگ معین چنین توصیف شده است: «درختچه ای خودرو با خارهای بسیار حداکثر به ارتفاع یک متر است که در نواحی کوهستانی و اراضی بایر می روید.»

از شعرهای زیبای این دفتر، شعر «ضرورت» است که در آن نوید ظهور منجی با صبغه ای سیاسی داده می شود. و با بیانی حماسی مبارزه ی خونین برای آزادی ضرورت می یابد:

می آید، می آید / مثل بهار، از همه سو، می آید/ دیوار/ با سیم خاردار/ نمی داند/ ... آه/ بگذار من جو قطره ی بارانی باشم/ در این کویر/ که خاک را به مقدم او مژده می دهد.

(۲۵۵ ـ ۲۵۴)

در قطعه ی «دریا» تفکّر شاعر در ترجیح حرکت و شور و شوق دریا بر آرامش و رکود و سکون مرداب خاموش بیان می شود:

حسرت نبرم به خواب آن مرداب
کارام درون دشت شب خفته ست
دریایم و نیست باکم از طوفان
دریا همه عمر خوابش آشفته است

(۲۶۵)[۹]

احاطه ی شفیعی کدکنی بر عرفان اسلامی و ایرانی همراه شناخت ضرورت های زمانه شعرهای جاودانه ای چون «حلاّج» را می آفریند. در این شعر تصویر پر تحرّک و

بدیعی از اسطوره ی تاریخی ـ افسانه ای حلاّج و حضورش در تداوم زمان تا عصر ما با توصیف شجاعت بی نظیرش در برابر متحجّران ارائه می شود. و فضای مبارزه نیز ترسیم می شود:

در آینه دوباره نمایان شد/ با ابر گیسوانش در باد/ باز آن سرود سرخ «انا الحق»/ ورد زبان اوست./ تو در نماز عشق چه خواندی؟/ که سال هاست/ بالای دار رفتی و این شحنه های پیر/ از مرده ات هنوز/ پرهیز می کنند/... خاکستر تو را/ باد سحرگهان/ هرجا که برد/ مردی ز خاک رویید/ در کوچه باغ های نیشابور/ مستان نیمه شب به ترنّم/ آوازهای سرخ تو را/ باز/ ترجیع وار زمزمه کردند/ نامت هنوز ورد زبان هاست.

(۲۷۷ـ۲۷۵)

از دیگر مضمون های این دفتر: انقطاع فرهنگی نسل امروز از دیروز پربار، ضرورت غبارروبی از کتاب های دروغین تاریخ و یورش ناتار در جامه ی استعمار نو، شکوه از ستم زمانه و ... است که همگی بازبانی لطیف و شاعرانه سروده شده است.

شاعر «در عین حال که سوگنامه می سراید، امید را از یاد نمی برد»[۱۱] و این نکته در بیشتر سوگ سروده های او پیداست. در این جا نیز غزل نویی با نام «سوگ نامه» برای مبارزان راه آزادی در دوران سیاه ستم شاهی آمده که در آن در عین مرثیه سرایی تداوم ستیز با تمام مستبدان تاریخ را از پویندگان راهشان می طلبد:

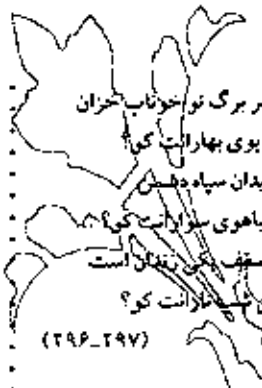
موج موج خزر از سوگ سیه پوشانند
بیشه دلگیر و گیاهان همه خاموشانند
چه بهاری است خدارا که درین دشت ملال
لاله ها آینه ی خون سیاوشانند
آن فرو ریخته گل های پریشان در باد
کز می جام شهادت همه مدهوشانند
نام شان زمزمه ی نیمه شب مستان باد
تا نگویند که از یاد فراموشانند

(۳۰۲ـ۳۰۱)

در غزل مؤثّر «خموشانه» نیز با ردیف پرسشی پرحرکت «کو» ملت را به تکاپو و تپش و بیداری فرا می خواند:

شهر خاموش من آن روح بهارانت کو؟
شور وشیدایی انبوه هزارانت کو؟
می خزد در رگ هر برگ تو خوناب خزان
نکهت صبحدم و بوی بهارانت کو؟
کوی و بازار تو میدان سیاه دشمن
شیهه ی اسب و هیاهوی سوارانت کو؟
آسمانت همه جا سقف یکی زندان است
روشنای سحر این شب تارانت کو؟

(۲۹۷ـ۲۹۶)



دفتر پنجم: مثل درخت در شب باران

این دفتر در سال ۱۳۵۶ منتشر می شود. طبیعت در این جا با تصویرهایی لطیف تر و موجزتر از پیش و غزلانی بدیع با جلوه های عشق زمینی و آسمانی نمایان می گردد. شاعر ما را به همراهی با طبیعت می خواند و از ما می خواهد با آن صادقانه رفتار کنیم تا این که جانی تازه بیابیم:

مثل درخت در شب باران به اعتراف/ با من بگو، بگوی صمیمانه، هیچ گاه/ تنهایی برهنه و انبوه خویش را/ یک نیم شب/ صریح/ سرودی به گوش باد؟

(۳۱۵)

در «چند تأمّل» با درنگ در طبیعت، گذشت عمر آدمی تصویر می شود:

گفتم: بهار آمد. گفتی: / امّا درخت ها را/ اندیشه ی بلند شکفتن نیست/ گویا درخت ها/ باور نمی کنند که این ابر/ این نسیم/ پیغام آن حقیقت سبز است/ آری! بهار جامه ی سبزی نیست/ تا هر کسی/ هر لحظه ای که خواست/ به دوشش بیفکند.

(۳۴۹ـ۳۴۸)

انسان هایی که پیام الهی را در بهره بردن از طبیعت و تأمّل و تدبّر در آن دریافته اند، همچون درختانی هستند که دچار رکود گشته اند و فرصت رویش را از کف داده اند.

«در اقلیم بهار» در سه قسمت تصویرهای روشنی از طبیعت پویا ارائه می دهد. طبیعتی که گویاترین سرودها را در هستی طنین می اندازد:

آفتابی که بدین سوی افق/ کوچیده ست/ جامه ای/ بر تن هر خشک و تری/ پوشیده است/ بی گمان هیچ زبانی هرگز/ این همه واژه ندارد/ اینک/ شاعری حیران/ در ساحت رنگ و آواز/ کانچه در جامه نمی گنجد/ در جامه/ چه سان گنجیده ست؟

(۳۵۶ـ۳۵۵)

در این دفتر چند غزل و رباعی با نگاهی نو به هستی و طبیعت آمده است. «حتّی به روزگاران» یکی از آنهاست که با تصویرهای زلال و زبانی سالم و روان و بیانی تغزّلی سرشار از عشق به طبیعت است:

ای مهربان تر از برگ در بوسه های باران
بیداری ستاره در چشم جویباران
آیینه ی نگاهت پیوند صبح و ساحل
لبخندگاه گاهت صبح ستاره باران
ای جویبار جاری زین سایه برگ مگریز
کاین گونه فرصت از کف دادند بی شماران
پیش از من و تو بسیار بودند و نقش بستند
دیوار زندگی را زین گونه یادگاران
وین نغمه ی محبّت بعد از من و تو ماند
تا در زمانه باقی است آواز باد و باران

(۳۶۶ـ۳۶۵)

رباعی (۲) نیز تصویری ساده و زلال از زمان و مکان و فضا و حضور آدمی در طبیعت ایجاد کرده است و حال و هوای رباعیّات خیّام را هم در غنیمت شمردن لحظه و دم در آن گنجانده است:

شب بود و نسیم بود و باغ و مهتاب
من بودم و جویبار و بیداری آب
وین جمله مرا به خامشی می گفتند:
کاین لحظه ی ناب زندگی را دریاب

(۳۷۶)

در این دفتر عاشقانه های لطیفی نیز دیده می شود که گاه تا حدّ یک تجربه ی پاک عشق زمینی پیش می رود:

لحظه ی خوب/ لحظه ی ناب/ لحظه ی آبی صبح اسفند/ لحظه ی ابرهای شناور/... لحظه ای که در آن خنده هایت/ جذبه را تا صنوبر رسانید/ لحظه ی آبی باغ بیدار/ لحظه ی روشن و نغز دیدار.

(۳۳۱ـ۳۳۰)

«شفیعی در این مجموعه از یک طرف تجربه هایی از شعر ناب ارائه می دهد: در مخاطبات از سویی دیگر نوعی شعر متفکّرانه را در قطعاتی کوتاه در چند تأمّل می آزماید»[۱۲] این دفتر «عمدتاً بیانگر تأمّل ها و حالت های اشراقی شاعرند که در زمینه ای از حضور ملموس طبیعت و عشق بیان می شوند.»[۱۳]

دفتر ششم:
از بودن و سرودن

در این دفتر که همزمان با دفتر قبل چاپ شده است، حضور فلسفه و تفکّر و پیوند آن با عرفان با به کارگیری واژگانی لطیف و تراش خورده به چشم می خورد. شعرها به ضرورت فضای مبارزه با شاه، سیاسی است. البتّه سیاست نه به صورت شعار؛ که با زبانی شاعرانه سروده می شود. بزرگان اندیشه و هنر نیز مضمون بعضی از شعرها قرار می گیرند: ناصرخسرو، ابوالعلاء معرّی، دانته و لورکا و ...

در شعر فلسفی «معراج نامه» شاعر همراه دانته و ابوالعلا به سفری خیالی می رود و پس از درنگی کوتاه در آسمان، زمین را برای سکونت مناسب تر می بیند و به زمان و تاریخ و مبارزان میهن بازمی گردد:

دیدم که در صفیر گلوله/ مردی سپیده دم را/ بر دوش می کشد/ پیشانی اش شکسته و خونش/ پاشیده در فلق.

(۴۰۶)

لورکا، شاعر مبارز و آوازخوان اسپانیایی، در «دیباچه» مورد خطاب است و شاعر که در دوران سیاه ستم شاهی به سر می برد از او تمنّای همراهی می کند:

خنیاگر غرناطه را/ یاری بگویید/ با من هماوازی کند/ از آن دیاران/ کاین جا دلم/ در این شبان شوکرانی/ بر خویش می لرزد/ چو برگ از باد و باران.

(۳۸۶_۳۸۵)

از غزل های نوی شاعر، «آن عاشقان شرزه» است، در ستایش مبارزان جان بر کف:

آن عاشقان شرزه که با شب نزیستند
رفتند و شهر خفته ندانست کیستند
فریادشان نموّج شطّ حیات بود
چون آذرخش در سخن خویش زیستند

مبارزانی که به کام خطر فرو می روند و نشانشان در امتداد زمان جاری است:

هر صبح و شب به غارت طوفان روند و باز
باز آخرین شقایق این باغ نیستند

(۳۸۸)

«اضطراب ابراهیم» با نظری به اسطوره ی حضرت ابراهیم(ع) در غلبه بر نفس امّاره، وابستگی های ما را به دنیای دون بیان می کند:

این صدا، صدای کیست؟/ این صدای سبز/ نبض قلب آشنای کیست؟/ ... این صدا/ که دفتر وجود را و/ باغ پرصنوبر سرود را/ در دو واژه ی گسستن و شدن خلاصه می کند/ صدای روشن و رهای کیست؟

(۴۲۱_۴۲۳)

این صدای درونی که عصاره ی هستی را ترک تعلّق، رهایی، تازگی و تحوّل می داند، می تواند ندای درون ما تلقّی شود. وزن سیّال و پرتحرّک شعر، اضطراب و تشویش را به خوبی القا کرده است.

هرچند شفیعی کدکنی شاعر طبیعت است، امّا طبیعت او با حضور انسان و اجتماع معنا می یابد. در نظر او حتّی ستاره از آسمان تهی دل گیر است و خواهان سرودن و در جمع بودن:

ستاره می گوید/ دلم نمی خواهد، غریبه ای باشم/ میان آبی ها/ ... ستاره می گوید/ تنم درین آبی دگر نمی گنجد، کجاست آلاله/ که لحظه ای امشب، ردای سرخش را به عاریت گیرم/ رها کنم خود را/ ازین سحابی ها.

(۴۱۰_۴۰۹)

هستی عاشقان نیز در دوری از وابستگی ها، عشق، جنون و شهادت است. شهادتی تداوم بخش مبارزه. این مضمون در «زندگی نامه ی شقایق» و «غزلی در مایه ی شور و شکستن» با زبانی عاشقانه و حماسی بیان شده است:

نفس گرفت ازین شب، در این حصار شکن
در این حصار جادویی روزگار بشکن
چو شقایق از دل سنگ برآر رایت خون
به جنون صلابت صخره ی کوهسار بشکن ...
بسرای تا که هستی ز سرود راست بودن
به ترنّمی دژ وحشت این دیار بشکن

(۴۳۴_۴۳۵)

دفتر هفتم:
بوی جوی مولیان

بیشتر سروده های آخرین دفتر مجموعه ی «آینه ای برای صداها» در شهر پرینستون آمریکا سروده شده و در بهمن ۱۳۵۶ در ایران منتشر شده است. عرضه ی سه دفتر در طول دو ماه، بیانگر پرکاری شاعری است که هیچ گاه پرکاری را فدای کم کاری نکرده است. سرآغاز دفتر را سخنان مشهور عین القضاة درباره ی شعر آذین بسته است: «جوانمردا! این شعرها را چون آینه دان ...». شاعر در «دیباچه» بر آن است تا سرودش را بی پروا به عالم و آدم برساند:

می خواهم/ در زیر آسمان نشابور/ چندان بلند و پاک/ بخوانم که هیچ گاه/ این خیل سیل وار مگس ها/ نتوانند/ روی صدای من بنشینند.

(۴۴۵)

«خیل سیل وار مگس ها» همان مدّعیان پرهیاهو، «حاضران غایب از خود» و «شاهدان حادثه از دور» اند. در نگاه شاعر، هستی سیلانی عاشقانه دارد که او را به ناکجا می برد:

من و شعر و جویبار/ رفتیم و/ رفتیم/ به آن جا رسیدیم، آن جا که دیگر/ نه جا پای کس بود و/ نه آشنا بود/ درختان به آیین دیگر/ و مرغان به آیین دیگر/ صدایی که می آمد از دور/ صدای خدا بود/ رها بود.

(۵۰۶_۵۰۵)

طبیعت در این دفتر با تفکّر و تاریخ همراه می شود. شاعر غرب را از نزدیک می بیند و نقدش می کند:

...شهری که مثل لانه ی زنبور انگبین/ تا آسمان کشیده/ و شهد آن: دلار.

(۴۶۷)

شفیعی کدکنی با عرفان انسی چندین ساله دارد امّا به ضرورت و با زبانی نو از این انس بهره می برد: در شطحی، آرمان شهرش را «آن سوی شقایق» می داند و جایی دیگر به عالم پررمز و راز عرفان و اشراق قدم می گذارد و عارفانه می سراید:

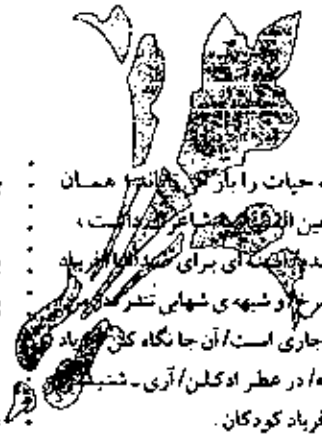
بر من این لحظه وحی آمد از صبح/ کان که بودی تو در انتظارش/ جز تو خود هیچ کس نیست، یاری

که بیان دیگری از این رباعی مشهور است:

(۴۷۱)

ای نسخه ی نامه ی الهی که تویی
وی آینه ی جمال شاهی که تویی
بیرون زتو نیست آن چه در عالم هست
از خود بطلب هر آن چه خواهی که تویی

در شعر «آینه ای برای صداها» شاعر چون



آینه ای حوادث حیات را بازتاب [illegible] همان توصیه ای که عین القضات [illegible] است،

آینه ای شد و آینه ای برای صداها/ فریاد آذرخش و گل سرخ و شیهه ی شهابی تندرو/ همه به رنگ همهمه جاری است/ آن جا نگاه کن/ فریاد کودکان گرسنه/ در عطر ادکلن/ آری ـ شب سیاه است، ببینید: / فریاد کودکان.

(۴۶۶ـ۴۶۵)

ترکیب بدیع: «آینه ای برای صداها» با بهره گیری از آرایه ی حسّ آمیزی تحسین ما را دوچندان می کند. در این دفترهای پایانی، جلوه های تفکّر و عرفان و اندیشه ی ایرانی و اسلامی بیشتر به چشم می خورد. در محاکمه ی فضل ا... خروفی اندیشه های حروفیّه با تفکّرات شاعر همراه می شود و در سوگ سروده هایی که برای عین القضاة و شهاب الدّین سهروردی سروده، سلوک روحانی آنان و عظمت کارشان در پیوند تفکّر ایرانی و اسلامی بیان می شود. و این همه با گریز به نیازهای فرهنگی و معنوی زمان همراه می شود:

از همدلان تا صلیب/ راه تو چون بود؟/ معراج مرد/ جوشش خون بود/ نامه ی شکوی که زی دیار نوشتی/ بر قلم آبا چه می گذشت که هر سطر/ صاعقه ی سبز آسمان جنون بود؟

(۴۸۸)

در آخرین شعر این دفتر «پژواک» بر عمر تلف شده افسوس می خورد. عمری که بدون بهره گیری از طبیعت سپری شده است:

به پایان رسیدیم امّا/ نکردیم آغاز/ فروریخت پرها/ نکردیم پرواز/ بخشای ای روشن عشق بر ما/ بخشای! بخشای/ اگر صبح را/ ما به مهمانی کوچه دعوت نکردیم/ بخشای/ اگر روی پیراهن ما/ نشان عبور سحر نیست.

(۵۱۳ـ۵۱۲)

در این دفتر «شاعر در راه» نوعی تکامل به شعر سمبلیک نزدیک شده و از مواد طبیعت به عنوان سمبل استفاده کرده است و در این دنیای سمبلیک گاه از درون خود سخن می گوید و به توصیف حالت های شاعرانه و جاری بودن شعر در وجود خویش می نشیند. گاه دریغ ها دارد از این که لحظه های بیداری را آن چنان که باید نشناخته ایم و خود را در کنار دیوار سنگین بیم و وحشت پنهان داشته ایم ...»[۱۴]

«انگیزش غربت سبب شده که لحن شعرها بیشتر کوبنده باشد و آن حالت تغزّلی دو دفتر پیشین تا اندازه ای در این دفتر دیده نشود.»[۱۷]

مجموعه ی دوم: هزاره ی دوم آهوی کوهی

دومین مجموعه ی اشعار [illegible] کدکنی شامل پنج دفتر شعر است [illegible] چاپ رسید؛ اگرچه بعضی [illegible] این مجموعه در مجلّات ادوار [illegible] شده بود، امّا به صورت یک [illegible] عرضه نشده بودند.

دفتر اوّل: مرثیه های سروکاشمر

دل بستگی ها، شوروشوق ها و نگرانی های درونی شاعر نسبت به فرهنگ و هنر و تاریخ و عرفان ایرانی و اسلامی، ترکیب دل انگیز و متنوّعی از ستایش و سوگ و توصیف و تصویر آفریده تا شعرهای این دفتر را از دیگر دفترها متمایز گرداند.[۱۵]

در آغاز دفتر، قصیده ای فخیم «جاودان خرد» در ستایش حکیم دانای توس آمده است:

بزرگا، جاودان مردا! هشیواری و دانایی
نه دیروزی که امروزی، نه امروزی که فردایی

(۱۳۱)

جایی دیگر به راز و رمز هزار توی شعر خواجه ی شیراز و ویژگی متناقض نمای آن نیز چنین اشاره می کند:

هر کس درون شعر تو جویای خویش و تو
آینه دار خاطر هر مرد و هر زنی ...
ای هرگز و همیشه و نزدیک و دیر و دور
در هرکجا و هیچ کجا، در چه مأمنی؟ ...
هر مصرعت عصاره ی اعصار و ای شگفت!
کاینده را به آینگی صبح روشنی ...

(۵۴ـ۵۳)

هم چنین احساس و دریافت زلال شاعر از شعر و هنر موسیقی دان ملّی ایران در شعر «به یاد عارف» به زیبایی آمده است:

رونق ساز و/ سر آواز و/ سرودی دگری/ آفرین بر تو که مجموعه ی چندین هنری!/ چنگ روح تو به هر پرده سرودی دارد/ عارفا جوهر عصیان تبار بشری/ ساز و/ آواز و/ سرود تو/ سه رودند/ روان/ که در آیه ی آن، جان و جهان رانگری./ عشق و آزادی و ایران سه پیام اند تو را/ که از این سوز و از این شور سراپا شرری ....

(۷۲ ـ ۷۱)

ذهن و زبان و ضمیر شفیعی آکنده از تعلّقات و دغدغه های درونی به ایران و ادب هزار ساله ی آن است. با چنین شوق سرشاری حتّی، نقش کاشی دیوار او را به ژرفای تاریخ خون بار و کهن ایران می برد:

تا کجا می برد این نقش به دیوار مرا؟/ تا بدان جا که فرو می ماند/ چشم از دیدن و/ لب نیز ز گفتار مرا/ لاجورد افق صبح نشابور و هری ست/ که درین کاشی کوچک منراکم شده است/ می برد جانب فرغانه و فرخار مرا.

(۱۸)[۱۱]

این مضمون در شعرهای: «در جست و جوی نشابور»، «پربط سعدی» و «شهر من» نیز تکرار شده است. تفکّر در هستی، شاعر را گاه به اندیشه های خیّام نزدیک می کند: وقتی که بدین رقعه ی شطرنج نشستیم/ دنباله ی آن بازی دیرین کهن بود/ هر مهره به جایی نه به دلخواه من و کار/ بیرون ز صف آرایی اندیشه ی من بود/ بر نطعی ازین گونه توان برد به تدبیر؟/ خود چاره ی من چیست درین ظلم و ظلامش؟/ جز این که برین رقعه زنم یکسره تیپا/ و آزاد کنم خویشتن از نظم و نظامش.

(۲۳ ـ ۲۲)

«بازگشت به خویشتن» اگر آگاهانه و به ضرورت باشد، شایسته است، نه ارتجاعی و مسخ شده. نظر انداختنی مناسب با نیاز اکنون به گذشته ی تاریخی ایران و فرهنگ و فرهنگ سازان فرهیخته ی شرق. درین شب های هول هرچه در آن رو به تنهایی/ چراغ دیگری بر طاق این آفاق روشن کن.

(۲۹)

و به «شاعر تاجیک» توصیه می کند: بزن آن پرده اگر چند تو را سیم/ از این ساز گسسته.

اگرچه بیگانگان خواهان جدایی تو از موطن مادری هستند، امّا: پرده دیگر مکن و زخمه به هنجار کهن زن.

(۴۶)

شاعر بر این باور است که هویّت ما نه تنها در گرو پاسداری از میراث های کهن است که

تحوّل و رشدی متناسب با پدیده‌های عصر خویش است که هستی ما را می سازد:

کتاب هستی ما این کتیبه ی خیّام/ کتاب هستی ما این سرود فردوسی/ کتاب هستی ما این سماع مولانا/ کتاب هستی ما این ترانه ی حافظ/ [امّا] چه سود! واژه‌ای از این کتاب را فردا/ به یادگار به اقلیم غربت آوردن/ و زیر لب مزه کردن که این ترانه ی ماست؟

(۷۰)

پس، بر ماست که، در عصر پرشتاب رایانه ها و اطّلاعات، فرهنگ خود را با شیوه‌ای نو به نسل امروز و فردا معرّفی نماییم. شاعر، با همین برداشت نو، حتّی به نمادهای کهن، نظری تازه می اندازد: «سرو کاشمر» نماد استواری ایران باستانی در برابر انواع یورش هاست و نیز تکیه‌گاهی معنوی و شایسته برای ایرانیان اصیل:

ای روشنی باغ و بهاران که تو بودی
وی خرّمی خاطر یاران که تو بودی
ای سرو که در پیرهن صبح سپیدی
جان تو و ای جان بهاران که تو بودی
با پیرهن سبز بریز آبی [illegible]
آیینه ی صد نقش و نگاران که تو بودی ...

(۸۹_۹۰)

دفتر دوم: خطّ زلزله

چهره‌ای که بیش از همه در این دفتر به چشم می خورد، چهره‌ی انسان است: انسانی که با تیرگی ها می ستیزد؛ انسانی که به خوبی ها عشق می ورزد و انسانی که در بحران عصر خویش غوطه‌ور است. اگر چه شفیعی هیچ گاه از انسان غفلت نورزیده و همواره طبیعت را با حضور عاطفی وی معنا بخشیده است، امّا حضور انسان در این جا شایسته تر و محسوس تر است.

شاعر، جوانی خود را که در مبارزه و اندیشه و شک سپری شده است، این گونه وصف می کند:

آن لحظه های بیشه ی بیدار/ زیبا و پرشکوه و شکیبا/ آن لحظه ها که زندگی ما/ نه در چرا به چون و چرا بود.

(۱۰۹)

و عصر ما «عصر دروغ های مقدّس» است:

عصری که مرغ صاعقه را نیز/ داروغه و دروغ دراپان/ می خواهند/ در قاب و در قفس.

(۱۱۵)

و افسوس از این که گاه هنرنمایان خود فروخته ای، برای تحکیم پایه های حکومت های استبدادی، حقایق تاریخی را تحریف کرده اند: و امروز ای عجب تر/ در شیشه های رنگی/ بر حرف انقلابی/ خندیده‌ام شما را.

(۱۱۹)

در حالی که، این جا بودند/ عاشقانی که زمین را به دگر آیینی/ خواستند آذین بندند و/ چه شیدا بودند.

(۱۲۵)

اگر چه اهل روزگار قدرشان را ندانستند و گم نام زیستند:

مردی ست می سراید، خورشید در گلویش
نیز نیاز همّت هر سو روان به سویش

(۱۲۶)

حال وظیفه ی شاعر در این زمانه چیست؟ طوفان واژه های تو امروز/ گر خاک در دهان شباطین نیفکند/ پس چیست شعر، سحر قبیله؟

(۱۴۸)

شاعر، مردان بزرگ را همواره ستایش کرده است و برای آنان سوگواره های مؤثّری سروده است. از آن جمله است رباعی زیبای «سرود کوچک در ستایش مردان بزرگ»:

با آن که زمانه داشت دل خون از تو
کاهی نگرفت دور گردون از تو
بودند به فتلگاه و نتوانستند
یک لحظه تو را برند بیرون از تو

(۱۵۳)

و:

سوگواران تو امروز خموشند همه
که دهان های وقاحت به خروش اند همه ...
گرچه شد میکده ها بسته و یاران امروز
مهر بر لب زده و نعره خروشند همه
به وفای تو که رندان بلاکش فردا
جز به یاد تو و نام تو ننوشند همه

(۱۴۱_۱۴۰)

شعر شفیعی صلو است از مسئیر با ستم مستبدان؛ که گاه با توصیف فضای استبدادی و با بهره گیری از طبیعت به این کار مبادرت می کند:

همه باغ در خموشی ست/ نه آب جنبد این جا/ و نه برگ و نه شکوفه/ چه بهار و باغ باشد/ ... که سرود کودکانش غزل کلاغ باشد.

(۱۷۹_۱۷۸)

زان کودکان شاد و زان چنگ خوش سرای/ زان قمری و قناری و زان بانگ دل گشای/ تنها دهان طبل گشوده ست/ طبل دهان دریده، طبل دغل درای.

(۱۸۵)

البتّه در مسیر مبارزه گاه زمانی می رسد که مبارزان دچار یأس و سستی می گردند:

قارد کلاغ پیری/ بر شاخه ی اقاقی/ با یار غار خویش/ زنگار بسته لحظه‌درین شهر زهرها/ بیهوده می شتابد باران به کار خویش.

(۱۳۹)

انسان معاصر در هجوم اطّلاعات و پیشرفت های سریع به علّت دوری از اصل خویش در اضطراب و تشویش به سر می برد و چون بوتیماری در پایان عمر زمین، «غم ستاره ی دنباله دار و بیم ظهور» را می خورد. امّا از نظر شاعر اندیشمند: «جهان چه باشد غیر از بیان ما و وجود؟»

(۱۴۰)

شاعر با این که روزگاری در غرب، غرق شادی و آزادی است؛ امّا دلش به یاد مبارزان وطن می تپد:

در آرامش سبز این شهر/ در کنه شادی/ شگفتا، شگفتا/ دل من به یاد قفس می زند./ در آن جا که در خاک و خاکستر و خون/ هنوز آرزوها نفس می زند.

(۱۵۴_۱۵۵)

و زمانی هم که در میهن خویش به سر می برد، به هم وطنانی که در دیار غربت هستند، توصیه می کند:

بیا ای دوست این جا در وطن باش
شریک رنج و شادی های من باش

(۱۲۲)

شاعر، «عشق» را از نظرگاه خود می نگرد: عشقی ملموس و پاک و دست یافتنی؛ و نه چون شاعران کهن گرای معاصر از لابه لای دیوان شاعران کهن

درین قحط سال دمشقی/ اگر حرمت عشق را پاس داری/ تو را می توان خواند عاشق/ وگرنه به هنگام عیش و فراخی/ به آواز هر چنگ و رودی/ توان از لب هر مخنّث/ ره عاشقی را شنودی سرودی/

کلامی بر افروز از نو خدارا/ جوانمرد یارا جوانمرد یارا!
(۹۴)

حوادث تاریخی و باورهای اسطوره‌ای در زمان مقتضی مناسبت دارند و در غیر این صورت بی‌ارزش و مضحک جلوه می‌کنند. شاعر این نکته را در شعرهایی چون: حماسه‌ی پی قهرمان، کسوف، نوح جدید، خطی زدلتنگی و سیمرغ بیان کرده است. «سیمرغ» که ظهور پی کند، همه شادمان می‌شوند. امّا پس از مدتی، حضورش را به همه جا تحمیل می‌کند و زندگی را برای دیگران دشوار می‌گرداند؛ تا این که: «همه می گویند آن روز چه روزی باشد/ که دگرباره سوی قاف برآید سیمرغ».

(۱۵۷)

این دفتر از مایه های مذهبی نیز خالی نیست. از آن جمله است شعرهای «سوره براثت»، «باران پیش از رستخیز» و «زنگ شتر» که در آن نفس سرکش آدمی به شتری مست تشبیه شده، سرکش و لگام گسیخته:

مهار این شتر مست را که می گیرد؟/ کنون که مرتعی این گونه خوش جرّا دیده‌ست/... نگاه کن که دهانش چگونه کف کرده است؟

(۱۷۲_۱۷۱)

ره‌توشه‌ی مؤانست با سخنان پرشور عارفان، تأثیر بسزایی در شعر شفیعی کدکنی به جا گذاشته است. در نظر شاعر دل پاک چون قطب‌نمایی است که سرگشتگان وادی حیرت را به سر منزل مقصود می‌رساند:

مسافری که تویی در شعاع این ظلمت/ نگاه می کنی و فرصت هبوب و هیاهو/ سزای همچو تویی چیست غیر درماندن/ مگر کم بود و پر همچه که بود و هر چه که بود/ رجوع کردنی الی الاول/ که قطب نماست.

(۱۶۲_۱۶۱)

دلی که در نگاه شاعران و عارفان، جام جم، آینه‌ی اسرار و تجلّی گاه [illegible] می شود:

مثال ها دل طلب جام جم از ما می کرد
و آن چه خود داشت دلیرانه تمنا می کرد

دفتر سوم:
غزل برای گل آفتاب‌گردان

شاعرانه ترین شعرهای مجموعه‌ی دوم در این دفتر آمده است. طبیعت سروده ها نیز بیش از موضوعات دیگر به چشم می خورد. عشق و عرفان و تکاپو و سیاست و اجتماع با طبیعت همراه می شود تا گستره و عمقش را بیشتر کند.

شاعر با توصیف طبیعت تابلوهای دل انگیزی ارائه می دهد؛ در شعر زیر علاوه بر عنصر قوی توصیفِ زمان، مکان و اجزا، موسیقی قوی، نغمه‌ی حروف، تشبیهات زیبا و پایان بندی های به جا، جاذبه‌ی شعر را چند برابر کرده است: سنجاب جفت می زند از جوی/ نیلوفر از میانه‌ی نالاب/ قد می کشد به جانب خورشید/ شاد و شکفته شکر گزاران/ آبش به شانه می رسد و/ نیز .../ در بزم بامدادی این باغ/ ... سرشاخه های روشن مسفام/ این گردسوزهای/ روی رف درخشان/ کم کم قنبله ها را بالا کشیده اند/ در نور ناب و نم نم باران/ صبح از میانه می رسد و/ نیز ...

(۲۶۹_۲۶۸)

و توصیف کویر:

بر کاغذ کاهی کویر/ اینک/ از جوهر سبز/ نقطه/ آبادی.

(۲۷۴)

توصیف پاییز:

فوجی از فاجعه/ انبوهی از اندوه/ چو کوه/ با علم هایی/ از بال کلاغان/ در باد.

(۲۹۴)

شعری طبیعت بر شعر آدمی برتری دارد، زیرا:

ز کوچه‌ی کلمات/ عبور کاری اندیشه است و سدّ طریق/ تصادفات صداها و جیغ و چار حروف/ چراغ قرمز دستور و راه‌بند حریق/... خوشا پرنده که بی واژه شعر می گوید.

(۲۱۱)

طبیعت همواره در تکاپو و جنبش است. فنج ها(پرندگان کوچ) در اسارت هم، «هی می پرند از میله تا میله» تلاش آنان به ظاهر بیهوده به نظر می رسد. امّا آنان پاسخی شایسته دارند:

زان می پریم این جا که می ترسیم/ پرواز مان روزی رود از یاد.

(۲۸۸)

وقتی طبیعت با عشق و عرفان پیوند می یابد، شعر پرشوری را به وجود می آورد که در طبیعت معشوق شاعر می شود. برای گل آفتاب گردان غزل می سراید. با او راز و نیاز می کند و خود را چون او در آرزوی رهایی و رسیدن به حق می بیند. اگرچه وصل ممکن نیست، برایش نفس پویش و کوشش ارزش می یابد:

نفست شکفته بادا و/ ترانه ات شنیدم/ گل آفتاب گردان!/ نگهت خجسته بادا و/ شکفتن تو دیدم/ گل آفتاب گردان!

(۲۰۶_۲۰۴)

اگرچه طبیعت روح بخش و پرلطافت است اما دریغا که عصر ما، ناهنجار و خشک و خاک‌آلود گشته است:

وقتی که عاشقان همه پرواز کرده‌اند/ و عشق در میانه‌ی میدان تنهاست/ کاین عصر، عصر همهمه‌ی آهن/ عصر زوال زمزمه‌ی زیبایی هاست.

(۲۱۷_۲۱۶)

و دریغ از این که استبداد، روح طبیعت را نیز تیره کرده است: تمام روشنایی نامه‌ی باران/ مدیح رستگاری هاست/ فراخای جهان سرشار از آزادی و شادی ست/ اگر این دیو و این دیوار/ بگذارد.

(۲۴۷)

جلوه‌ی عشق از آغاز تا انجام این دفتر، پیدا و پنهان، نابیده است. سرآغاز دفتر «قصیده در ستایش عشق» است:

عشق یک واژه نیست یک معناست
در زبانی به عالم بالاست
عشق آغاز می شود با تن
به کجا می رسد؟ خدا داناست
خود هبوری ست از در ممنوع
آن دری که حضور در فرداست

و چون «اسکاروایلد» وصال را مدفن عشق می داند:

(۱۹۲_۱۹۱)

عادت و ابتذال دشمن اوست
که «رسیدن» در آن تباهی ماست

(۱۹۳)

و به این برداشت عرفانی می رسد که: نهایت عشق فنا در معشوق است و اتّحاد عشق و عاشق و معشوق:

عشق گم کردن من و تو و اوست

هر چه گم کرده‌ای، همه آن جاست

(۱۹۳)

عشق معجزه‌ای است که آدمی را از دنیای تیره به روشنای صبح رهنمون می‌شود. شاعر «در جست و جوی قارّه‌ی بی قرار عشق» راه‌های ناهموار و دشوار را توصیف می‌کند.

پیش از تو خضرها و سکندرها/ خاشاک موج خیز این بحر بوده‌اند/ در جست و جوی قارّه‌ی بی قرار عشق/ پارو به موج هایش بسیار سوده‌اند.

(۱۹۵_۱۹۴)

سوگ سروده‌ها برای مبارزان راه آزادی در اغلب دفترهای شاعر حضور مؤثّری دارد. از آن جمله غزل نوی زیر است که با ردیف جاندار جمله‌ای، به فضای غنایی غزل وسعت بخشیده است:

چتری از آواز بر سر، زیر باران رفت مرد
زیر بارانی پر از اندوه باران رفت مرد
غیر آوازی که بر لب داشت همرازی نیافت
همره آواز و رازش رهسپاران رفت مرد

(۲۵۹ _ ۲۵۸)

شاعر به رسالت هنر در عصر استبداد آگاه است و این رسالت را نه به صورت شعار، که با جوشش عمیق شعر خویش ادا می‌کند:

شعر من این چشمه که بندی رهش/ تا دل یاران نشود آگهش/ راه گشاید به لب مردمان/ زان که هم از زمره‌ی زایندگی ست/ زندگی ست

(۲۴۹)

شفیعی مسائل مهمّ فلسفی هستی را با زبانی ساده و شاعرانه در قالب تمثیل بیان می‌کند. در فضای بارانی باغ گفت و گویی درباره‌ی سرنوشت میان پروانه و گل جاری است:

پروانه می‌پرسد ز برگ گل/ کی مهلت دیدارمان زین پیش خواهد بود؟/ از دوردست برگه پاسخ می‌دهدشان/ غوک/ شاید در اوراق کتابی بسته/ بر طاق اتاقی کهنه و متروک.

(۲۱۴)

که غوک خیام‌وار سرنوشت آنان را چنین یأس‌آلود رقم می‌زند. در این دفتر به شعرهای به یاد ماندنی و ارزشمند، بسیار برمی‌خوریم که به عنوان حسن ختام یکی از آن‌ها نقل می‌شود. این شعر ناب کوتاه در واقع توصیف سهل ممتنعی از عمر آدمی است:

چون صاعقه/ در کوره‌ی بی صبری ام/ سوزم/ از صبح که برخاسته‌ام/ ابری/ از آن دورم

(۱۹۶)

دفتر چهارم: در ستایش کبوترها

زندگی از نظر شاعر برای انسان‌ها دارای ابعاد مختلف ابتدایی تا متعالی ست. اغلب انسان‌ها در همان مراحل مقدّماتی قانع می‌شوند و به قول مولانا «حریص نان» اند و به ندرت کسانی یافت می‌شوند که «مستغنی زنان» باشند و به پرواز و تعالی بیندیشند:[۲]

کمترین تصویری از یک زندگانی/ آب/ نان/ آواز/ ورفزون تر خواهی از آن/ گاهگه/ پرواز/ ورفزون تر خواهی از آن شادی آغاز.

(۳۳۵)

امّا طبیعت در هر شرایطی به تکامل می‌اندیشد: بر شاخساران اقاقی/ زیر باران/ شادا که می‌خوانند و خوش/ در صبح اسفند/ آوازهای خویش را با آن بلندی/ گنجشک‌های عصر جنگ و جیره‌بندی

(۳۰۰)

تحوّل فکری شاعر درباره‌ی هستی و آرمان جهان چنین بیان می‌شود:

روزگاری بود و می گفتم/ کاین زمین بی آسمان آیا چه خواهد بود؟/ وین زمان در زیر این عفت آسمان پرسم/ که زمین و آسمان بی آرمان آیا چه خواهد بود؟

(۳۲۹)

اگرچه طبیعت این جا کمتر حضور دارد امّا بازهم از نظر دور نمی‌ماند. از آن جمله است تقابل تیروهای خیر و شر که همواره در طبیعت یافت می‌شود:

پشت این دریچه‌های بسته/ بادهای هرزه/ سنج می‌زنند/ جنگ/ جنگ لشگری است بی امان/ جنگ برگ با خزان/ جنگ روشنی و تیرگی است/ جنگ ابر و آسمان/ ... جنگ/ جنگ مرگ و زندگی ست

(۳۸۸_۳۸۷)

گفت و گوی دو طرز تفکّر در «موعظه‌ی غوک» به زیبایی بیان شده است: گون در عین اسارت با امید آزادی روزگار می‌گذراند امّا غوک که به لجنزار انس گرفته، گون را مشفقانه موعظه می‌کند:

چند و چند این تشنگی؟ خود را رها کن همچو ما/ پیش نه گامی و جامی نوش و کوته کن سخن/ بونه خشک گون در پاسخش گوید: خموش!/ پای در زنجیر، خوش‌تر تا که دست اندر لجن.

(۳۰۷)

سعادت آدمی با زیستن در طبیعت پاک حاصل می‌شود: همین درخت و همین آب و سبزه می‌دانند/ که رستگاری انسان هزار بار این جاست.

(۳۳۸)

پرندگان از مظاهر پر نکاپوی طبیعتند که شاعر به آنها توجّهی درخور دارد:

هر کزومز می پرند آسیمه سویاسوی/ در هوای خس/ کفتران در زیر این رگبار/ چون پراده‌هایی از آهن/ در طواف طیف مغناطیس/ ... از میان جمع شان یک تن/ یک تن آن بالاست/ هر کجا باشند او بالاتر از آن هاست/ طوقی بی تنهاست.

(۳۲۲_۳۲۱)

از موضوعات مذهبی نیز در این جا غفلت نشده است. از آن جمله است: قطعه‌ی نکوهش، مرثیه‌ی زمین و ملیخ‌های زرّین: صبر ایّوب سبب رستگاری اوست. امّا رنج بی شناخت، نتیجه‌اش:

انبوهی از کرم است و ایّوبی در آنجا نیست.

(۳۶۹)

رهاورد عمری باشوق و شناخت عرفان به سر بردن، رسیدن به نگرش تازه از این دنیای پررمز و راز برای شفیعی است که با شیوه‌ای بدیع و متناسب با نیاز زمان در لابه لای شعرها حضور دارد:[۳]

عوض می کنم هستی خویشتن را/ نه با هرچه خواهم که با هر چه خواهی/ ... عوض می کنم هستی خویش را با/ کبوتر/ که می بالد آن دور/ زین تنگناها/ فراتر/

(۳۹۱_۳۸۹)

این دفتر در مجموع نسبت به دفترهای پیشین ضعیف است و شعرها بیشتر حاصل کوشش و دانش و ساختن است نه جوشش و عاطفه و احساس. انگیزه‌ی سرایش گاه بیرونی است که شعرها را از جوهر ناب شاعرانه دور می‌کند. به عنوان نمونه در شعر «جامه دران» این بیت مشهور شهید بلخی: «در این عالم سراسر گریگردی/ خردمندی نیابی شادمانه» انگیزه‌ی ساختن هشت بیت متوسّط می‌شود.

و با قطعه ی «لاشخورها» که بیان داستان گشت و گذار شاعر با فرزندش «در جست و جوی عقاب است. فرزند در شناخت عقاب اشتباه می کند و لاشخوران را عقاب می پندارد «آیا پدر با بیتی نغز! او را آگاه می کند:

لاشخوران راست اتّحاد همه عمر
لیک نبار عقاب یکّه و تنهاست.

(۳۲)

و تکرار خطای فرزند و [illegible] نظمی در دو صفحه برای رسیدن به [illegible]

حسن ختام این دفتر را با مناجات [illegible] ارزش سخن به پایان می بریم: [illegible] تو انجام تو بالا تو فرود/ای سرانده ی [illegible] سرود/ باز گردان به سخنم دیگر [illegible] شکوه ازلی شادی و زیبایی را

(۳۵۱)

دفتر پنجم، ستاره ی دنباله دار

فلسفه ی حضور انسان در طبیعت و هستی در این دفتر ملموس تر است و با زبانی نو بیان می شود:

می رود این جوی، جوی جاری جویان/سوی ابد از ازل، شتاب نهانش/ گر پر کاه وجود ما نشستی/ بر سر این آب/ هیچ کس آگه نمی شد از جریانش؟

(۴۵۵)

و یا: من و نسیم، دو پرسشیم/ منتشر میان باغ

(۴۲۷)

بیت مشهور سعدی: (برگ درختان سبز ...) انگیزه ی تأمّل در فلسفه ی حیات می شود:

نسیمی ورق می زند/ برگ های سپیدار را/ در شعاع گل زرد/ و گنجشک با هوشیاری/ می آموزد از هر ورق گونه گون معرفت ها/ ...

(۴۴۴_۴۴۵)

هستی درختی است که شاخه هایش آسمان ها و جهان درون آدمی و شک و حیرت و آرزوهای اوست. هستی همان است که در نگاه ماست و نگرش روشن یا تیره ی انسان است که حیات را برایش معنا می بخشد یا بی معنا می کند. اگر با نگاهی نو هستی را ببینیم، طراوت و تازگیش به چشم می آید و گرنه پوچ و مهمل به نظر می رسد. وقتی شاعر بیش از چهل سال طبیعت را شایست می بیند، «بر شاخسار شور گز پیر، مرغکی/ گوید: نگاه تازه بیاور که بنگری/ در زیر آفتاب، همه چیز تازه است.»

(۴۸۰)

آندره ژید نیز در مائده های زمینی توصیه می کند: «باید که اهمیّت در نگاه تو باشد، نه در آنچه می نگری.» شاعر در هستی به مکاشفه می پردازد. در صبح زلالی خود را «ذرّه ای در کهکشان» می بیند و می گوید:

سهم خود را یافتم/ لحظه ای از جاودان/ وه چه وحشتناک بود/ ایستادن ناگهان/ بر کران بی کران/

(۴۳۵)

انسان چون طبیعت آزاد آفریده شده است و اگر به جبر اسیر گشته، باید برای آزادی خویش بکوشد:

چنان که ابر گره خورده با گریستن
چنان که گل همه عمرش مسخّر شادی ست
چنان که هستی آتش اسیر سوختن است
تمام پویه ی انسان به سوی آزادی ست

(۴۲۳)

انسانی که فراتر از زمانش بیندیشد، از سوی کوته نظران متّهم می شود:

گه ملحد و گه دهری و کافر باشد
گه دشمن خلق و فتنه پرور باشد
باید بچشد عذاب تنهایی را
مردی که زعصر خود فراتر باشد

(۴۹۰)

با وجود این، لذّت دانستن با هیچ لذّتی برابر نیست: چه شکوهی دارد/ کشف اسرار الفبا وقتی/ کودکی/ آب را می خواند.

(۴۷۱)

و تکاپو و تلاش همواره بر سکون و انجماد ترجیح دارد:

اگر ساحل خموش و صخره آرام
وگر کار صدف چشم انتظاری ست
من و دریا نیاساییم هرگز
قرار کار ما بر بی قراری ست.

(۴۷۱)

در نگرشی عارفانه به طبیعت، سرو که نماد استواری، رعنایی، بخشندگی و آزادگی است، عارف خوانده می شود:

در سیر و سلوک سبز، ای عارف وقت خویش
رقتی و چه مستانه حال دگری داری
آیین سفر در خویش باید ز تو آموزند
کاین گونه به خویش از خویش دایم سفری داری

(۴۶۸_۴۶۹)

مفاهیم ناشناخته در جهان ما بسیارند که بعضی به مرور شناخته می شوند و برخی نهان های ازلی ـ ابدی هستند و آدمی از آغاز خلقتش تا امروز با این پرسش ها روبه رو بوده است: «چیست خدا و هنر و زندگی؟» هرچند

بگذرد ازصد رهٔ ازین کهکشان
باز ازین راز نیابد نشان

(۳۹۹)

پشت این ابرها می توان گفت/ آسمان است و آن کهکشان ها/ ... کس نداند و لیکن همین جا/ پشت این واژه ی «زندگی» چیست؟

(۴۶۰)

جایی دیگر نیز با ظرافت و طنز دانایان را از شناخت زندگی عاجز می داند: جمله های ساده ی نسیم و آب و جویبار/ فعل لازم نفس کشیدن گیاه/ اسم جامد ستاره، سنگ/ اشتقاق برگ از درخت/ و آنچه زین قبل سؤال هاست/ در بر ادیب دهر و مکتب حقایقش/ بیش و کم شنیده ایم و خوانده ایم/ نکته هایی آشناست/ لیک هیچ کس به ما نگفت/ مرجع ضمیر زندگی کجاست

(۴۰۳_۴۰۲)

در این دفتر درباره ی هنر و شعر بسیار سخن رفته است. شاعر هنر طبیعی را می ستاید زیرا معبود را بهتر می شناساند:

راهت به هنر هرچه رهاتر باشد
با رهرو روح آشناتر باشد
زان پنجره ی شگرف چون درنگری
آن لحظه خدا نیز خداتر باشد

(۴۵۹)

شعر در طیّ زمان ها برای ما ارزش معنوی هدایت کنندگی داشته و تکیه گاه آلام ما بوده است. سرآغاز دفتر قصیده ای با این مضمون آمده است که اوج ارادت شاعر را به شعر پارسی می رساند:

گر چراغ شعر روشن در شب تارم نبود
رای رفتن، روی گفتن، چشم بیدارم نبود
گر نبود این شب چراغ جاودان قرن ها
در ظلام این شبستان راه دیدارم نبود

(۲۹۵)

الهام شاعرانه چنین توصیف می شود:

رگبار تندبار بهاری/ بر خواب دشت ها و/ صحاری/ سرتا به پای/ بخشش و ایثار/ ... سرشار و/ پرطراوت و/ کوتاه/ زین گونه/ شعر/ می رسد از راه.

(۴۵۲_۴۵۳)

و نظر شاعر درباره ی شعر حقیقی: **پس در کجاست شعر/ اگر نیست/ آنجا که زندگی ست؟/ ... و شعر چیست؟ چیست، اگر نیست/ آن لحظه ی غبارزدایی/ آیینه ی روانی یقین را؟**

(۴۸۳_۴۸۵)

شفیعی کدکنی در هیچ دفتری چون این دفتر درباره ی «مرگ» نیندیشیده است. گاه به ارزش زندگی در برابر مرگ می پردازد و زمانی به «شکل مرگ ها» و تقابل مرگ رنگین و ننگین اشاره می کند:

در میان گونه گونه مرگ ها
تلخ تر مرگی ست مرگ برگ ها
زان که در هنگامه ی اوج و هبوط
تلخی مرگ است با شرم سقوط
... رو به بالا و زیستی ها رها
خوش ترین مرگی ست مرگ شعله ها

(۴۱۵)

جایی دیگر با طرح پرسشی دو طرز تلقی درباره ی مرگ را مطرح می کند: **تا کدامین را تو می خواهی/ زین درخشان بار و برگ؟/ مرگ را چسبان برای زندگی/ یا آنک/ زندگی کردن برای مرگ؟**

(۴۱۸)

مرگ ناگزیر برای شاعر هراسناک نیست، بلکه جهل و بی خبری ما از مرگ پرهراس است: **ندانم کجا می کشانی مرا؟/ سوی آسمان/ یا به خاموش خاک/ و یا جانب نیروانا و نور/ کجا می کشانی نهانی مرا؟/**

(۴۳۱_۴۳۳)

در «خطابه ی بدرود» نیز این گونه سفارش می کند:

چون بمیرم ای «نمی دانم که»! باران کن مرا
در مسیر خویشتن از رهسپاران کن مرا ...
خوش ندارم زیر سنگی جاودان خفتن خموش
هرچه خواهی کن ولی از رهسپاران کن مرا

(۴۹۳_۴۹۴)

مختصری از ویژگی های شعر شفیعی کدکنی

اگرچه شفیعی کدکنی به معنی واقعی کلمه محقّق ادبیّات است و مسلّط به شعر قدیم و جدید فارسی و عربی و انگلیسی؛ امّا دانسته هایش هیچ گاه صمیمیّت شعرش را عرصه ی فضل فروشی های بی جا نکرده است. شفیعی محقّق، نه در تقابل با شفیعی کدکنی که در موازات او، تأثیر طبیعی و اصیلی بر شعرش به جا گذاشته است. شعر وی ویژگی های متعدّدی دارد که در ذیل به اختصار اشاره می کنیم:

۱ـ «عمده ترین عامل انسجام شعر شفیعی وجود ایده ها و شکل های ذهنی کامل و سازمان یافته در ذهن شاعر است. شکل ذهنی موجودیّت خود را از حادثه ای می گیرد که در ذهن شاعر به وقوع می پیوندد. این حادثه محصول برخورد ذهنیّت شاعر با هستی و پدیده های طبیعت است.»[۴]

۲ـ حفظ تعادل میان سنّت و تجدّد. به طوری که فضای شعرهای شاعر نه گران بار از واژه ها و ترکیب ها و تصویرهای باستانی است و نه سبکبار از ریشه های سنّتی. بن مایه ی شعرها نیز آمیزه ای از مضمون های قدیم و جدیدی است که عطش معنوی یک ایرانی اصیل را سیراب می کند.

۳ـ استفاده ی به جا از قالب های شعری مناسب با محتوا و فضای شعرها (اغلب نیمایی و به ضرورت کلاسیک)

۴ـ زبان شعری سالم و پاک و سهل ممتنع و آمیزه ای از واژگان زنده ی قدیم و جدید ایران و خراسان.

۵ـ بهره گیری مناسب از آرایه های ادبی (بیشتر نغمه ی حروف و تشبیه و جناس)

۶ـ موسیقی شعر: وزن سیّال و روان و متناسب با درون مایه ی شعر. استفاده از ردیف های اسمی و فعلی و ... و انواع قافیه (کناری و میانی و درونی) و واج آرایی و ...

۷ـ بهره گیری از عنصر روایت[۱۰] و تکرار.

۸ـ آفریدن ترکیب هایی نو و زیبا چون: نابسوز، برگینه، سویاسوی و ...

پی نوشت:

۱ـ عنوان این نوشتار برگرفته از شعر: «اشعار و وصف شفیعی شامه ی یاران/ مدیح و سنگاری هاست/ ...»، شفیعی کدکنی، هزاره ی دوم آهوی کوهی، انتشارات علمی، ۱۳۷۶، ص ۲۴۷.

۲ـ شماره های سمت چپ شعرها مربوط به دو مجموعه شعر زیر است: شفیعی کدکنی، آیینه ای برای صداها، انتشارات علمی، ۱۳۶۷. و هزاره ی دوم ... که شناسنامه ی آن در پی شعرهای شماره ی یک آمده است.

۳ـ محمود جعفری جزی، آیینه ای برای صداها، کیان، شماره ی ۳۷، (خرداد و تیر ۱۳۷۶)، ص ۷۱ و ۷۰.

۴ـ «طبیعت برای شفیعی حالت تمثیل دارد. او به وصف طبیعت نمی پردازد و نمی خواهد مانند شاعران گذشته تجسّمی از زیبایی های طبیعت ارائه دهد. طبیعت و به انسان در می آمیزد و حالتی سمبلیک ارائه می دهد ...». حمید زرین کوب، به نقل از کتاب سفرنامه ی باران (تحلیل و گزیده ی اشعار شفیعی کدکنی) به کوشش دکتر حبیب ا... عباسی، نشر روزگار، ۱۳۷۸، ص ۸۲.

۵ـ محمود جعفری جزی، همان، ص ۷۳.

۶ـ شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۲، ص ۱۸۵.

۷ـ متدرج در ادبیّات فارسی (۳ و ۴)، ص ۱۵۲.

۸ـ محمود جعفری جزی، همان، ص ۷۴.

۹ـ این شعر را که جزو شعرهای برای نظامه در ادبیّات (۱ و ۲) آمده است، حسین پرنده در ماهنامه ی گلنگ، شماره ۱۱، بهمن و اسفند ۱۳۶۹، ص ۱۳۴ به خوبی تفسیر کرده است.
این مضمون در شعر «از مرد درخت» نیز به گونه ای دیگر آمده است: «ترجیح می دهم که درخش باشم/ تو زیر تازیانه ی تگرگ و آذرخش/ با پویه ی شکفتن و گفتن/ تا رام صخره ای/ در ناز و نوازش باران/ خاموش از برای شنفتن، / دفتر از پرودن و سرودن، ص ۴۲۶.

۱۰ـ محمود جعفری جزی، همان، ص ۷۴.

۱۱ـ حمید زرین کوب، سفرنامه ی باران، ص ۷۹.

۱۲ـ محمود جعفری جزی، همان، ص ۷۴.

۱۳ـ پروین شکیبا، شعر فارسی از آغاز تا امروز، به نقل از سفرنامه ی باران، ص ۱۷۷.

۱۴ـ فرهاد توحیدی مقدّم، روایت داستانی در حضور باد و زبان برگ، مجلّه ی بیاد، شماره ی ۱۶، تیر ۱۳۵۷، به نقل از سفرنامه ی باران، ص ۲۰۵.

۱۵ـ به نظر می رسد که شفیعی کدکنی پس از هفت دفتر نخست به دلیل دیدگاهش نسبت به فرهنگ و تاریخ، شعرش را به سویه ای از کارکردهای فکری فرهنگی کشانده است. از نگاهی تاریخی آمیخته با حسرت و ستایش و آرزو را پیشه ساخته و از طرف دیگر ریباهی شناسی شعرش در حرکتی دائم به سمت سمبولیسمی خودمدانه تمایل پیدا کرده است. آزمون های دشوار انسان ایرانی معاصر در سنجری از موقعیت های بحران حس و اندیشه، شاعر را وامی دارد که نگاه به فرهنگ و هویت ملی (گذشته) و نوع به زیستن و باکی و خرده و گاه عدالت (آینده) متعدد نگ داشته است. ۱ پیش از حقیقت و بیمی رویاها، کامیار عابدی، حیاط کتاب، شماره ی ۵۲ و ۵۸، خرداد ۱۳۷۷، ص ۷

۱۶ـ این شعر را دکتر غلامحسین یوسفی سروده است.

چشمه ی روشن، مرآیه ی تصویرها، انتشارات علمی، چ سوم، ۱۳۷۰، ص ۲۷۴.

۱۷ـ «آدمی ابزار خویش را [...] رانک قوت و بان ستون حمل برد.
چون به نادر گشت مستعمل زبان
عاشق نام است و مدح شاعران»
مثنوی معنوی، نیکلسون، چاپ دوم، دفتر سوم و چهارم، امیرکبیر، ۱۳۶۳، ص ۳۴۸.

۱۸ـ «... در عرفان شفیعی [...] در حالی هویّت اساسی خود را حفظ می کند [...] در عرفان شعری شاعر محو می شود و به نگاه تبدیل می شود. عرفان شفیعی نوعی نگاه است، از نمونه مختصری که از عرفان اشعار او نقل شد و نیز با روحیه ی اجتماعی شاعر برمی آید، عرفان او به نفی دنیا و روحیه ی انزواجویی نمی انجامد.» محمود جعفری جزی، همان، ص ۷۱.

۱۹ـ این شعر یادآور تخلص ادبی فردا در دفتر از کوچه باغ هوای نشابور است که نقل آن

۲۰ـ شکل و پیدایش شعر نشیمی، محمود فتوحی، سفرنامه ی باران، ص ۲۵۵.

۲۱ـ «... روایت در شعر شفیعی در لایه لای تصاویر و گزاره های گوناگون پنهان است و عنصر روایی به شعر او حتی مجموعه های کلیتی روایت می بخشد.» اشکال و ساخت در شعر شفیعی، همان، ص ۲۴۳.

دکتر عطا محمّد رادمنش
اصفهان

یکی از مضامینی که در حوزه‌ی ادب عرفانی وجود دارد، «شطح» است. شطح بیان امور و رموز و عباراتی است که وصف حال و شدّت وجد را بیان کند که ظاهراً از آن بوی خودپسندی و ادّعا و خلاف شرع استشمام شود.

نویسنده در این مقاله به معرّفی ویژگی‌های سبکی و معرّفی شرح شطحیّات شیخ روزبهان بقلی شیرازی می‌پردازد. کتاب شرح شطحیّات از جمله کتاب‌های معروف در این زمینه و مؤلّف آن به شیخ شطّاح معروف است و فرقه‌ی روزبهانیّه را او تأسیس کرد.

دکتر عطا محمّد رادمنش تحصیلات خود را تا مقطع دکترای زبان و ادبیات فارسی ادامه داد و هم‌اکنون در مراکز ضمن خدمت و آموزش استان اصفهان مشغول خدمت است.

سپاس آن خداوندی را که بی آزال و آباد کنه ذات و صفاتش از تغایر اعصار و ادهار زمان و مکان منزّه بود، و پیش از اسم قدم و بقا ازدیری وزودی کون و حوادث مقدّس بود، بودنش که بود نه به قطع حصر زَمن، و هستی‌اش نه به هستی وجود انجمن؛ اوّل است نه به نعت علّت اوّل‌ها، و آخر است نه به وصف شُبهت آخرها.[1]

شرح شطحیّات از امّهات کتب صوفیّه است که به وسیله‌ی شیخ روزبهان بقلی شیرازی صوفی و عارف نامدار قرن ششم (۶۰۶ ـ ۵۲۲) هجری قمری به رشته‌ی تحریر درآمد.

«شیخ روزبهان اصلاً از خاندانی دیلمی بود که گویا مانند دیگر دیلمیان در عهد سلطنت بوئیان در فارس مستقر شده بودند؛ از او را بقلی از آن باب گویند که پدرش ابونصر و یا شاید خود او در بدایت دکان سبزی فروشی داشت ... و از آن روی که در «شطحیّات»[2] مشهور بود او را «شیخ شطّاح» و «شطّاح فارس» هم گفته‌اند ... سلسله‌ی «روزبهانیّه» که وی در تصرّف ایجاد کرد تا مدّت‌های دراز در ایران و خارج از ایران دوام داشت، وی تصنیفات بسیار در تفسیر و تأویل و فقه و اصول و تصوّف داشت که عدد آن‌ها به شصت می‌رسید.»[3] که کتاب معتبر و گران سنگ «عبهر العاشقین»[4] از جمله‌ی آن‌هاست.

روزبهان این کتاب را در شهر «پسا»[5] به عربی تألیف کرده و آن را «منطق الاسرار بیان الانوار» نامید. بعداً شیخ بنا به توصیه‌ی بعضی از مریدان خود در شیراز شرحی فارسی بر آن نوشت که به «شرح شطحیّات» موسوم گشت.

بقلی شیرازی در این کتاب کوشیده است تا حقایق عرفانی را که به زبان «شطح» جاری بود و قشریّون آن را نشانه‌ی کفر و الحاد و دعوی نبوّت می‌دانستند، گردآوری و شرح کند و نشان دهد که در طریق صوفیّه «منی» و «نوی» محلّی از اعراب ندارد.

گفت «اناالحق» «حلّاج»،
طوطیِ وکرِ کبریایِ الحقّ» که در
حالت سکر و بی خودی به
کشف و اظهار اسرار مطلق
پرداخته ـ از این دست است،
چنان که شیخ شبستر گفته:

«اناالحق» کشف اسرار
است مطلق
بجز حق کیست تا گوید انا
الحق؟

همه ذرّات عالم همچو منصور
تو خواهی مست گیر و خواه مخمور
در این تسبیح و تهلیلند دایم
بدین معنی همی باشند قایم
هر آن کاو خالی از خود چون خلا شد
«اناالحق» اندر او صوت و صدا شد
جز از حق نیست دیگر هستی الحق
«هو الحق» گوی و گر خواهی «اناالحق»[6]

بنابراین «چون وجد قوی شود، و نور تجلّی در صمیم سرّ ایشان عالی شود، ... و در عالم بها جولان کنند ... بی اختیار مستی در ایشان درآید، جان به جنبش درآید، سر به جوشش درآید، زبان به گفتن درآید ...»[7]

این کتاب بهترین اثری است که می‌توان به احوال و حقایق حلّاج و بایزید بسطامی از راه شطحیّات و روایاتشان پی برد و بیشترین قسمت کتاب هم مربوط بدان‌هاست. و در واقع از جمله آثار نادری است که از شطحیّات صحابه و دیگر عرفا و صوفیان بزرگی چون: ابراهیم ادهم، جنید بغدادی، شبلی، ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابی الخیر، ابوالحسین نوری، ابوالحسن نیشابوری، یوسف بن حسین رازی، ابومحمد رویم، ابوحمزه خراسانی، سهل بن عبدالله

تستری، ابوالحسین نزیّن، ابن عطا، صبیحی، علیّ بن سهل، ابوالحسین بنانی، ابوعمرو دمشقی، ابوالخیر تیناتی، ابوبکر واسطی، ابوالقاسم نصرآبادی، ابوالعبّاس سیّاری، ابوعلی دقّاق، ابویحیی شیرازی، هشام بن عبدان شیرازی، علی بن شلویه، ابوالحسین بن هند قرشی، بندار بن حسین، ابوسهل بیضاوی، ابو مزاحم شیرازی، علی مانئی، ابوبکر طمستانی، ابراهیم اعرج، ابوعلی نورباطی، ابوغریب اصفهانی و حصری سخن می گوید.

نثر این کتاب همچون سایر آثار صوفیّه است و در بیشتر موارد مسجّع و آهنگین می شود، در این کتاب از استشهاد به شعر و ادب تازی و فارسی و استناد به احادیث و آیات قرآن کریم به شکلی بسیار گسترده که حاکی از اشراف او به کلام اللّه است و اقوال مشایخ و عبارتهای عربی توجه تام داشته است.

در ستایش رسول اکرم(ص) می گوید:

«درود باد بر جان هدف سهام غاب قوسین[۸] شاه کونین، رسول ثقلین، آن که از آدم نکته ی اسما بود و اشارت سجود و از آفرینش غرض جان، اکسیر اعظم تجلّی قدم، جانش حقیقت صرف، «تَدَلّی ...»[۹]، «لَعَمْرُکَ ...»[۱۰] تاج «لولاک»[۱۱] ش، «عَفَا اللّهُ عَنْکَ»[۱۲] عذر گناه اهل آفاقش، روح قدسی و روح انسی بشر میسّر و چاکر او ... سورات در الهامش راز «فَأَوحیٰ»[۱۳] انجیل در پیغامش رمز «ما أَوحیٰ»[۱۴] زبور در الحانش سرّ «ما کَذَبَ الفُؤادُ ما رَأیٰ»[۱۵]»

و در نعت مولا علی و حسنین(ع) فرماید:

«دیگر صلاة و سلام از ذوالجلال و الکرام بدان سید ضرغام، مبیّن حلال و حرام، اسد ریاض قدس و عبهر بساتین انس، بحر علم لدنی، سرفراز مردان الهی، علیّ بن ابی طالب ـ کرّم اللّه وجهه ـ رضوان اکبر بدان دو شاهزاده شبیر[۱۶] و شبر[۱۷] باد، سیّدا شبّان[۱۸] اهل الجنّة الحسن والحسین ـ رضی اللّه عنهما ـ ...»[۱۹]

وی از فرهنگ وادب کهن ایرانی نیز غافل نبوده است:

«اگر شراب عصمت از جام کیان بزم عشق خورده ای و گوی دولت محبّت از میدان زلفت از پیش رخش جم برده ای، باز گوی تا سرّ «انا الحق» چیست؟»[۱۹]

«از جام گیتی نمای خم شراب «لَیْسَ کَمِثْلِهِ شَیءٌ»[۲۰] چشیدی»[۲۱]

ای شیرا[۲۲] ... تو بودی که زیر نعل رخش رستم عشق، شهرستان ابد درآوردی.»[۲۳]

این کتاب که در ۵۴۵ فصل و یک مقدّمه و یک خاتمه تدوین یافته، از لحاظ موضوع و روش کار و نگرش و زاویه ی دید نویسنده و فصل بندی و نظام فکری و منطقی حاکم بر متن کم نظیر واز جهت پیشینه ی خلّاقیّت و حدود ابتکار منحصر به فرد است.

کار مایه های شیخ در خلق این اثر صرف نظر از دیوان اشعار و آثار ارباب شطح، آگاهی و تسلّط کامل خود او به معارف اسلامی بوده است، وی از لحاظ قاموس اصطلاحات از «ابونصر سراج»[۲۴] الهام گرفته.

شیخ شطّاح در این کتاب به توضیح و تأویل سخنان شورانگیز و رمزی صحابه و اولیا می پردازد، بدین گونه که هر شطحی از مشاهیر این طایفه را بیان کرده، آنگاه تفسیر آن را زیر عنوان «قال» می آورد، سپس باخطاب جانا! عاشقا! دلبرا! خواجه آ! ای شیرا! ای عیّار! ای دل ستان! ای مرغ جان! ای صوفی! ای جوهر سبوحی! ای ثعبان موسی! ای حبّه ی مزبله ی کاروانگاه مراکب افعال! و ... با با مناجات و حکایاتی از مفسّران و احادیث نبوی و روایات ائمّه ی هدی به گشودن و بسط کلام اقدام نموده، مفاهیم عالی را روشن می کند، نثر این کتاب پرشور است و در بسیاری موارد آن را به صنایع بدیعی می آراید:

تسجیع: «ای غریب دلنواز! ای صاحب زبان اهل راز! گل حقیقت شناخته ای و بادیه ی بصر بزیده ای ... هان ک رمز دوران ملکوت را از این سخن خسته کردی و دل عشّاق جبروت بدین رمز بسته ...» (ص ۴۰۸)

انواع جناس: «ورق حرف دویی در نوشتم، چون معانی از حروف در بهشت گشت بهشتم.» (ص ۲۰۳)

«بس خاک آدم، بر فرق فرقد ریز.» (ص ۲۳۷)

«در پستی بمان تا عُقاب عِقاب ترا بر گیرد.» (ص ۸۶)

«از قبله ی خردمندان بگذر که رخش عشق، رخت خامان برنگیرد.» (ص ۱۵۴)

جناس و ازدواج: «در پوزه گران اسواق اشواق در پیش بزّازان بوقلمون تجلّی.» (ص ۲۰۳)

تکرار و واج آرایی: «بدین نقطه عین عین عینیّت که موجود است در وجود کنه کنه ...» (ص ۲۹۱)

[بایزید گوید:] «من در میدان نیستی رفتم، چند سال در نیستی می پریدم، تا از نیستی در نیستی، نیست نیست شدم ...» (ص ۸۳)

تنسیق الصفات و واج آرایی: «... سبّاح بحر تجرید، طیر وکر تفرید، صلصل مسند توحید، طیفور بن عیسی ابویزید البسطامی ...» (ص ۳۵)

استعاره: «تو روی بنمای که حلّه بافان کارخانه ی ملکوت ترا ابریشم نور بهر قبای بقا تنند.» (ص ۲۳۸)

تمثیل: «کوه را به کاه چه آشنایی؟» (ص ۳۹۷)

«اوّلش حلواست، آخرش بلواست.» (ص ۳۹۷)

«المعجزُ عن درک الادراک، ادراک.» (ص۴۲۹)

تضاد: «اول است نه به نعت علّت اول‌ها. و آخر است نه به وصف شبهت آخرها، ظاهر است نه در صورت مخائیل، باطن است نه محجوب به حُجُب علل و اباطیل.» (ص۲)

مراعات النّظیر: «مقتولان سیف عشق و مذبوحان سنان شوق را ذوالجلال وصف کرد.» (ص۱۶۲)

تلمیح: از صرف تجلّی التباس بستان علّت عصا بینداز، تا گوساله ی طبیعیان بخورد.» (ص۲۰۳)

تضمین: «ای مایه ی «کُلُّ مَنْ علیها فانٍ» از عزّ سلطانی چه دانی؟» (ص۵۹۵)

مفردات و ترکیبات

مارستان، به معنی بیمارستان: «شبلی را چندین بار به مارستان بغداد فرستادند.» (ص۲۵)

پول، به معنی پل (با اشباع ضمّه): «... شنیدم که در عهد متوکّل بر سر پول دجله گذشت.» (ص۴۷)

دور باز شدن، به معنی دور شدن و کنار رفتن: «... گفت دور باز شوید! آستین بر سر آب نهاد، چون دست بر آورد انگشتری در دستش بود.» (ص۴۷)

جنگری، به معنی ستیزه: «... مستی بر حسن ابلیت، دعوی ربوبیّت، از آن مستی بیرون آید، جنگری کند و با حق سروری کند.» (ص۸۷)

رمّه، به معنی گروه آدمی و پیروان: «... سلام حق بعداز ایشان و رمه ی ایشان به ایشان باد که غوث گویند او را.» (ص۱۰)

واکم کردن، به معنی کم کردن: «... اف بر شما باد! که از قدر من بسی واکم می کنی!» (ص۴۳۶)

چندانی، به جای «چندان»: «... چندانی بزدند که باطنش از ظاهرش پیدا بود.» (ص۵۰)

نا، به جای «بی»: «غریبی نانشان است و شاهدی دل نشان.» (ص۴۵)

وا، به جای «با»: «مرا گفت بروید، که هر جا که باشید، من واشما ام ...» (ص۲۳۹)

اصطلاحات:

نفس مطمئنّه، قلب است.

نفس لوّامه، عقل است.

رقص، فرح روح است.

هیَمان، تحیّر روح است.

سماع، سفیر حق است.

اصطناع، مرتبه ی خاصّان است از انبیا واولیا.

وحدت، خروج است از قلّت و کثرت.

فراست، اصابت بصر روح به علم غیب است.

هم، ضیق صدر است

وهم، حارس فهم است.

کرامات، اتصاف است به قدرت.

تحلّی، تلبّس به افعال صادقان است.

تجلّی، اشراق نور اقبال حق است بر دل مقبلان.

تخلّی، خروج از مادون اللّه است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ شرح شطحیّات، ص ۲.

۲ـ در شطح گوید: «در عربیت گویند»: شَطَحَ یَشْطَحُ، اذا تحرّک، شطح حرکت است و آن خانه را که آرد در آن خمیر کنند، مِشطاح گویند از بهری حرکت که در او باشد؛ پس در سخن صوفیان شطح مأخوذ است از حرکات اسرار وفشان (شرح شطحیّات، ص ۵۶.) شطح به پارادوکس (Paradox) ترجمه شده است.

«شطح» عبارتست از کلام فراخ گفتن بی‌تفاوت و مبالات چنانچه بعضی بندگان هنگام غلبه ی حال و سکر و غلبات گفته اند ... چنان که ابن عربی گوید: «انا اصغر من ربی بسنتین» و بایزید گوید: «سبحانی ما اعظم شأنی» و منصور گوید: «انا الحق» و وجه عدم قبول آن است که غیر انبیا معصوم کسی نیست شاید که در باطل افتاده باشد و وجه عدم رد آن است که از اهل معرفت صادر شده، شاید که باشد نظر او بر معنی باشد که دیگران از آن محجوب اند؛

پس رد کردن، این جا روا حق باشد. (کشّاف اصطلاحات الفنون، ص ۱۰۴۸)

۳ـ گنجینه ی سخن، ج ۳، ص ۱۲۵.

۴ـ «عبهر العاشقین» را هنری کربین به همراهی دکتر محمّد معین در سال ۱۹۵۸ به طبع رسانده.

۵ـ «بسا» = فسا = پسا: شهری است در استان فارس، «بسا: شهری است خرّم، بزرگ، او را فهندز است وبعض است و جای بازرگانان است و با خواسته ی فراوان.» (حدودالعالم، ص ۱۳۴)

۶ـ گلشن راز، ب ۴۳۷ـ۴۳۵، ۴۴۷، ۴۶۳.

۷ـ شرح شطحیّات، ص ۵۷.

۸ـ بخشی از آیه ی ۹ سوره ی نجم که حاکی از مقام قرب رسول اکرم ـ ص ـ در معراج است.

۹ـ بخشی از آیه ی ۸ سوره ی نجم.

۱۰ـ بخشی از آیه ی ۷۲ سوره ی حجر.

۱۱ـ بخشی از حدیث قدسی «لولاک لما خلقت الافلاک»، جمال الدّین عبدالرزّاق اصفهانی.

۱۲ـ بخشی از آیه ی ۴۳ سوره ی توبه.

۱۳ و ۱۴ـ بخشی از آیه ی ۱۰ سوره ی نجم.

۱۵ـ بخشی از آیه ی ۱۱ سوره ی نجم.

۱۶ـ «شبّیر» مصغّر «شبیر» (: عطیّه، بخشش) است همچنان که «حُسَیْن»، مصغّر «حسن» است. نام های دیگر حسنین ـ ع ـ

۱۷ـ «شبّان»: جمع «شاب»، جوانان، بیت ناصر خسرو ناظر بر همین معانی است:

که سادات جمع جوانان جنّت
می گفت هستند شیر و شیر

توضیح: این بیت از لغت نامه ی دهخدا نقل شده، ظاهراً در دیوان چاپ محقّق ـ مینوی نیامده.

۱۸ـ شرح شطحیّات، ص ۱۰ـ۷.

۱۹ـ همان، ص ۱۷۷.

۲۰ـ آیه ی ۱۱ سوره ی شوری.

۲۱ـ شرح شطحیّات، ص ۲۷۱.

۲۲ـ همان، ص ۸۲.

۲۳ـ ابونصر سرّاج را با به گفته ی عطّار، «طاوس الفقرا» می گفتند، او صاحب اللّمع» و در حال و قال و شرح دادن به کلمات مشایخ اُستی بود. (ر. ک: تذکرة الاولیا، ص ۶۴۰ـ۶۳۹)

فهرست منابع:

قرآن کریم؛ ترجمه مهدی الهی قمشه ای، انتشارات گنجینه و گلی.

بقلی شیرازی، شیخ روزبهان؛ شرح شطحیّات؛ به تصحیح و مقدّمه فرانسوی از هنری کربن، انتشارات انجمن ایران شناسی فرانسه در تهران، تهران: ۱۳۶۰ هـ. ش.

تهانوی، محمّد علی؛ کشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم؛ جزء اوّل، از انتشارات مکتبه لبنان ناشرون، چاپ اوّل، بیروت: ۱۹۹۶ میلادی.

جمال‌الدّین محمّدبن عبدالرزّاق اصفهانی؛ دیوان؛ با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی؛ انتشارات کتاب خانه ی سنایی، چاپ دوّم، تهران: ۱۳۶۲.

حدود العالم من المشرق الی المغرب؛ به کوشش دکتر منوچهر ستوده، انتشارات کتاب خانه ی طهوری، تهران، بی تا.

دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه؛ انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اوّل از دوره ی جدید، تهران: ۱۳۷۳ ـ ۱۳۷۲ هـ. ش.

شبستری، شیخ محمود؛ گلشن راز، به اهتمام دکتر صمد موحّد، انتشارات کتاب خانه ی طهوری، چاپ اوّل، تهران: ۱۳۶۸ هـ. ش.

صفا، ذبیح‌الله؛ گنجینه ی سخن؛ ج ۳، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ سوّم، تهران: ۱۳۵۳ هـ. ش.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین؛ تذکرة الاولیا؛ تصحیح و توضیح دکتر محمّد استعلامی، کتاب خانه ی زوّار، چاپ دوّم، تهران: ۱۳۵۵ هـ. ش.

ناصر خسرو قبادیانی، حکیم ابو معین؛ دیوان؛ تصحیح مجتبی مینوی، مهدی محقق، انتشارات دانشگاه تهران، تهران: ۱۳۵۳ هـ. ش.

لیلی در آیینه‌ی عرفان

دکتر محمد ریحانی

در ره منزل لیلی که خطرهاست در آن
شرط اوّل قدم آن است که مجنون باشی
(حافظ)

خردگریزی، ابهام در قصّه و نامشخّص بودن زمان حکایت به داستان لیلی و مجنون رنگی اساطیری بخشیده، گروهی هم تلاش کرده‌اند تا با دست یابی به مأخذی چند، صورتی حقیقی از آن گزارش کنند. هوسنامه سرایان و سرایندگان منظومه های عشقی ـ که در این میان به حق تقدّم فضل و فضل تقدّم با حکیم نظامی است ـ هم به نیروی آرایه ها و پیرایه های هنری و تخیّل بیرومند خود رنگی دیگر بدان بخشیده‌اند که نه اسطوره است، نه حقیقت، بلکه حقیقتی است ادبی با عناصری چند از واقعیّت و درون مایه هایی از عرفان و حکمت. حکایت لیلی و مجنون دارای استعداد چندگونه و چندگانه‌ای است. ساختار داستان بر «هجران و وفاداری» و «عشق و حسد» و «جوانمردی» بنا شده، که خود زمینه ساز حکایت های عرفانی شده، در عرفان هم هجران و وفاداری و جوانمردی و بی خودی از عناصر کارآمد است. جامی با عینک عرفانی به داستان نگاه کرده و آن را در مطابقت با منازل سلوک شرح و بسط داده و حکایاتی مناسب با موضوع پیش کشیده، عطّار هم با همین چشم بدان نگریسته است که در این مقاله از هر دو سود خواهیم جست.

در لیلی و مجنون (نظامی) سرنخ هایی وجود دارد که نظریّه پردازان مکتب عرفان را به سوی طرح و تطبیق قسمت های مختلف داستان با مسایل عرفانی تشویق می دهد. و آن ها را به وسوسه می اندازد تا داستان را در معنای نمادیک و عارفانه اش تفسیر کنند. نظامی این داستان را نمک «خوان عشق» خوانده است[1] و به تعبیر خودش چون «دهلیز فسانه» را برای طبع آزمایی تنگ می دیده، رنگ و بویی از تخیّل، اسطوره و عرفان بدان زده تا خوانندگان بیشتری را بر طعام معنا، در پهنه ی نظم گردآورد، از بدیهی ترین دستورالعمل های عرفانی نفی «خودبینی» است و سالک موظّف است، به عنوان نخستین گام «خود»، را از سر راه بردارد به تعبیر فخرالدّین عراقی:

اوّل قدم از عشق سر انداختن است
جان باختن است و با بلا ساختن است
اوّل این است و آخرش دانی چیست؟
خود را از خودیّ خود بیرداختن است

نظامی در این هوسنامه، به این مرحله اشارتی صریح دارد در خطاب به خود می فرماید:

فارغ منشین که وقت کوچ است
در خود منگر که چشم لوچ است
تو آبله پای و راه دشخوار
ای باره ی کار چون بود کار

یا رخت خود از میانه بربند
یا در به رخ زمانه در بند"
(لیلی و مجنون ص ۸۲)

عشق زمینی را هم به عشق آسمانی پیوند می زند:

عشقی که نه عشق جاودانیست
بازیچه ی شهوت جوانیست
عشق آن باشد که کم نگردد
تا باشد از آن قدم نگردد
آن عشق نه، سرسری خیال است
کاو را ابدالابد زوال است
مجنون که بلند نام عشق است
از معرفت تمام عشق است
(لیلی و مجنون ص ۱۰۷)

همین مضمون را در بیانی دیگر آن جا که لیلی و مجنون به دیداری هم را درمی یابند؛ آورده:

عشقی که ز عصمتش جدایست
آن عشق نه، شهوت و هواییست
عشق آینه ی بلند نور است
شهوت ز حساب عشق دور است
عشق اعرضی[2] بقا ندارد
کس عشق عرض روا ندارد
با عشق کجا عرض بود راست
عشقی که عرض نشست برخاست

ص ۳۲۱ـ۳۲۲

لیلی در آخرین لحظات وداع، که از برجسته‌ترین و عاطفی‌ترین صحنه‌های داستان است خود را شهید نامیده؛ می گوید:

جون کن کفنم که من شهیدم
تا باشد رنگ روز عیدم

ص ۳۲۶

و بدین ترتیب «جان در سر کار عاشقی» می گذارد و می گذرد در حالی که وجودش سرشار از عشق به مجنون است.

در عاشقی تو صادقی کرد
جان در سرکار عاشقی کرد

ص ۳۲۶

اگر نظامی هم در این جا به حدیث مشهور صوفیه چشم نداشته، سیاق حکایت این «چشمزد» را شان می دهد. پیامبر فرموده: «من عشق و کتم ثم عف فمات مات شهیداً.» چنان که از داستان برمی آید، لیلی تا واپسین دقایق حیات، از عشق خود به مجنون، به صراحت سخن نگفت. جایی خود را از مجنون هم عاشق‌تر دانسته؛ «حکایت می کنند از لیلی پرسیدند عشق کدام یک از شما به هم بیشتر است؟ و لیلی پاسخ داد: محبّت من افزون‌تر از محبّت او به من است، زیرا عشق او مشهور است و عشق من مستور.»[۱]

عاشق صادق، در عشق صمیمی است و به گزاره‌های آن ناخالصی ها را از بین می برد و به «خود» هرگز مجال اظهار وجود نمی دهد. «من» مانع وصال است و تنها با محو اوست که می تواند، مجلای تابش نور عشق و پاکی ها گردد. مولانا در تمثیل زیبایی این را باز نموده:

آن یکی آمد در یاری بزد
گفت یارش: «کیستی ای معتمد؟»
گفت: «من» گفتش: «برو، هنگام نیست
بر چنین خوانی مقام خام نیست
خام را جز آتش هجر و فراق
کی پرد کی وارهاند از نفاق؟»
رفت آن مسکین و سالی در سفر
در فراق دوست سوزید از شرر
پخته شد آن سوخته پس بازگشت
بازگرد خانه ی انبار گشت
حلقه زد بر در به صد ترس و ادب
تا بنجهد بی ادب لفظی ز لب
بانگ زد یارش که: «بر در کیست آن؟»
گفت: «بر در هم توی ای دلستان»
گفت: «اکنون چون منی ای من درآ
نیست گنجایی دو من در یک سرا.»
مثنوی دفتر اول ۳۰۶۴ ـ ۳۰۵۶

آن گاه عشق، طعام؛ و عنایت معشوق، شراب عاشق می شود. «مجنون را گفتند که: «لیلی را اگر دوست می دارد چه عجب که هر دو طفل بودند و در یک مکتب بودند، مجنون این مردمان ابله اند و أیّ مَلیحَة لاتُشتَهی هیچ مردی باشد که به زنی خوب میل نکند و زن هم چنین بلکه عشق آنگه است که غذا و مزه از و یابد هم چنانک دیدار مادر و پدر و برادر و خویشی فرزند و خوشی شهوت و انواع لذّت از و یابد.»[۲]

عاشق؛ به تکلیفی تمام پیوسته به ذکر معشوق می پردازد و عشق را به هزاران ترفند در هزار نوی جان خود نگاه می دارد و در هزار گره و گریوه‌ی نهانی روح، پای بندش می سازد. مجنون در شعری خطاب به لیلی؛ می گوید: «شب ها و ماه ها می گذرند و سپری می شوند امّا عشق تو پیوسته بافی و روزافزون است.»[۳] هیچ مثلی نیست که از دل دادگانی نجیب و عفیف بی بهره باشد و در زمانه های مختلف با یادشان، نجابت و عفّت را مزمزه نکند و به یاد و نام این قهرمانان عشق، نفسی تازه نسازد.

زن در بسیاری از متون عرفانی مصداق و آینه‌ی ظهور حق بوده است. و در این داستان لیلی، خود، بهانه ای برای عاشق است تا بدان وسیله به قبله‌ی دل روی کند و در کعبه‌ی عشق به طواف توکّل درآید. گویا هر دو می دانستند که عشق در وصال می پژمرد، از این رو به رغم فرصت های به دست آمده، از وصال پرهیز می کردند و مجنون:

می نکرد ز طبع دست کوتاه
معشوقه بهانه بود در راه
ز آن کام نجست از آن بپرداد
تا خانه ی عشق ماند آباد

عشق لیلی، یسمان نجات مجنون است، تا او را از چاه توفیق به مصر عزّت برآورد و مجنون آن گاه به چنین عزّت و شکوهی دست می یابد که بتواند «بت خویش» را بشکند. عاشق همیشه به یاد، خوش تر است تا وصال؛ و به این دلیل به حیات معشوق دل بسته است که بتواند: عشق را همچنان در پرده های دل خویش، مشتعل نگاه دارد.

در حکایت لیلی و مجنون، محبّت بر معرفت مقدّم شده؛ هم چنان که عطّار هم در بیان وادی های سلوک، عشق را بر معرفت پیشی می دهد. این تقدّم تا پایان داستان هم چنان حضور فعّال دارد. اطرافیان مجنون هر گاه که از وی می خواهند به دخترانی بهتر از لیلی دل ببندد؛ وی چنان راه اندیشه را بسته است که به عقل کم‌ترین مجال را نمی دهد تا عرض اندام کند؛ و لیلی هم با تعطیل کردن عقل به حریم خلوت دل پناه می برد. در حکایتی؛ عیب جویان به مجنون می گویند: چندان دل به حسن لیلی مده که هزاران عیب و نقص دارد؛ مجنون از این سخن سخت برمی آشوبد؛ و می گوید:

اگر در دیده ی مجنون نشینی
به غیر از خوبی لیلی نبینی
تو کی دانی که لیلی چون نکوییست
کزو چشمت همین بر زلف و رویست
تو قد بینی و مجنون جلوه ی ناز
تو ابرو، او نگاه ناوک انداز
تو مو بینی و مجنون پیچش مو
تو ابرو، او اشارت های ابرو[۵]

لیلی؛ اشارتی به سرچشمه‌ی حقیقت و رمزی از اسرار ناپیدای آفرینش است و به اشارت های اوست که مجنون ره به کمال می برد و از «خود» خالی می شود و تا مقام «فنا» پیش می رود. شیخ عطّار در مصیبت نامه، ضمن نقل حکایتی به همه‌ی این معانی اشاره کرده است:

چون ز لیلی گشت مجنون بی قرار
روز و شب در شهر می گردید خوار
گفت لیلی را کسی که: «آن خیره مرد
جمله گرد شهر می گردد به درد.»
گفت: «اگر در عشق باشد استوار
یک دمش با شهر گردیدن چه کار؟»
بعد از آن شد پا به صحرا در نهاد
پای ناکامی به سودا در نهاد
گشت می کردی به صحرا زاله بار
از سرشکش گشته صحرا لاله زار
گفت لیلی: «هست او در عشق، سست
نیست صحرا گشتن از عاشق درست.»
بعد از آن در ناتوانی اوفتاد
مردن او را ز زندگانی اوفتاد
بودش از بی طاقتی بیم هلاک
زار می خفتی میان خار و خاک
گفت لیلی: «نیست او در عشق زار
یک نفس با خواب عاشق را چه کار؟»
بعد از آن شد عشق لیلی غالبش

گم شد از مطلوب جان طالبش
یک دمش فریاد و واویلی نماند
از قدم تا فرق جز لیلی نماند
تن فرو داد و چنان در کار شد
کز وجود خویشتن بیزار شد
دل ز دستش رفت و در خون محو گشت
جمله لیلی ماند، مجنون محو گشت
گر همی بودیش میل صد طعام
خواندی آن جمله را لیلی به نام
از زبانش البتّه هرگز یک دمی
نامدی بیرون به جز لیلی همی
در نمازش ای عجب بی عمد او
ذکر لیلی آمدی الحمد او
در تشهّد، در رکوع و در سجود
نام لیلی بود او را در وجود
گر نشستی هیچ و گر برخاستی
زان همه لیلی و لیلی خواستی
این خبر گفتند با لیلی مگر
گفت: «اکنون عشقش آمد کارگر
تا که در گنجینه چیزی دیگرش
می نیامد عشق لیلی در خورش
چون کنون برخاست او کلّی ز دست
عشق من کلّی به جای او نشست.»
گنجدی در عشق اگر در گنجدی
عاشق این جا سنجدی کم سنجدی
تا بود یک ذرّه از هستی به جای
کمتر باشد گر نهی در عشق پای
عشق در خود محو خواهد هر که هست
ورنه نتوان برد سوی عشق دست
هر که انگشتی برد آن جایگاه
همچو انگشتی بسوزد پیش راه
عشق از فانی توان آموختن
فانی آن جا کی تواند سوختن؟
گر تو پیش عشق فانی می روی
عرق آب زندگانی می روی
ور ز هستی می بری یک ذرّه تو
تا ابد زان ذرّه مانی عرّه تو
تا بود یک ذرّه هستی در میان
برکناری از صفای صوفیان
صوفیی نتوان به کسب آمد و ختن
در ازل آن خرقه باید دوختن[۱]

چنان که گفته آمد، دلبران سعی بر آن دارند تا از وصال برکنار بمانند و تنها به ذکر، عشق را پاس بدارند؛ شاید بدین طریق راحت و آسایش روح فراهم شود. ذکر، زمانی راهبر است که عاشق را چنان مستغرق سازد که جز معشوق هیچ به یادش نیاید. همان گونه که در عرفان هم ذکر، زمانی کارگشاست که با تجمّع حواس و حضور قلب و توجّه دل به خدا صورت پذیرد. و نباید کسی یا چیزی در خاطر عبور کند و این که مجنون پیوسته لیلی، لیلی می گوید؛ بدان دلیل است که کسی جز او بر زبان و ضمیر راه پیدا نکند.

لیلی خود در وصف این حال می گوید:

لیلی بودم و لیک اکنون
مجنون ترم از هزار مجنون

لیلی و مجنون نظامی ص ۲۳۰

در میان شاعران، آنان که به عرفان و سلوک عرفانی علاقه مند و معتقدند؛ وقتی از معشوق زمینی سخن می گویند بیشتر عاشق مثال و شخصیت سمبلیک او هستند نه خود او؛ یعنی صورت مینوی، آسمانی و بهشتی معشوق مطرح است، نه صورت زمینی و مادّی او.[۹] همچنین تمام موجودی روحانی، و الهام بخش معنوی است که از آلایش های نفسانی پاک شده؛ و به همین دلیل هم هیچ وسوسه ای که از شیطان الهام گرفته باشد؛ به ذهن و ضمیر عاشق راه نمی یابد. «نخستین نگاه عاشقانه ی مجنون به لیلی و لیلی به مجنون زندگانی هر دو را دگرگون می کند. از این نگاه برق عشقی بر جان هر دو می تابد که بسان نخستین اثر کیمیاگار عشق الهی با تسلیم و تفویض خویشتن به مشیّت الهی است. ریاضت عاشق و معشوق، نه برای بازخرید و پرداخت کفّاره ی سنگین گناه است، که به خاطر پرهیز از ارتکاب گناه می باشد، راهی است برای رهایی از قید زیست در این جهان ظلمات و رهنمود آدمی به منزلگه مقصود: مرگی ارادی و آرام بخش در غایت تجرید و تفرید است. گوشه گیری و انزوا در بیابان برابر روزه داشتن و چلّه نشینی و جهاد با نفس است تا همه ی قوای آدمی کمر به خدمت عشق بندند و آدمی یکپارچه عشق گردد. چون عشق رهاننده ی آدمی از بند کثرت است و موجب پیوند و دل بستگی به تصویری است که رمز وحدت است. دنیا و مردم دنیا در دیده ی عاشق خوار و بی مقدارند.»[۱۰] خلوت نشینی لیلی معادل ریاضت و چلّه نشینی عارفان و سالکان است و در این راه چنان به عشق دل می سپارد که گویی در پی استحاله ی خویش است. اطاعت عاشق از قوانین عشق در واقع در حکم پیروی از قانونی آسمانی است تا با تفویض خود به امر مسلّم عشق، به منبع فیّاض حقیقت دست یابد و روح را که عمری به درد عشق و داغ جدایی می سوخت، درمان کند.

گاهی لیلی نردبان عروج و واسطه ی کمال خوانده شده، عین القضات می نویسد: «ای عزیز! جمال لیلی دانه ای دان بر دامی نهاده، چه دانی که دام چیست؟ صیّاد ازل چون خواست که از نهاد مجنون مرکبی سازد از آن عشق خود که او را استعداد آن نبود که به دام جمال عشق ازل افتد که آن گاه به نابشی از آن هلاک شدی، بفرمودند تا عشق لیلی را یک چندی از نهاد مجنون مرکبی ساختند، تا بخته ی عشق لیلی شود، آن گاه بار کشیدن عشق الله را قبول تواند کردن.»[۱۱] لیلی در این تعبیر یک دوره ی انتقالی است تا عشق با تجربه ی عشق مجازی در عالی ترین مرحله ی کمال خود که به عشق آسمانی نزدیک می شود، بتواند مرکب عشق الهی شود و این مرحله را مولانا در مثنوی ضمن حکایتی متذکّر می شود. آن گاه که رنج هجران تاب و توان مجنون را از او می گیرد و سخت بیمار می شود و همانند مُحتضری دم به مرگ، بر بستر می افتد؛ طبیبی را به دیدارش می آورند. طبیب شرط بازیافتن سلامتی مجنون را رگ زدن می داند. خویشان مجنون به نشانه ی رضایت دم برمی آورند. طبیب ماهر ناروی مجنون را می بندد و نیشتر را به دست می گیرد تا آغاز کار کند. مجنون به خشم بانگ می زند که دمزد خود بستان و ترک فصد کن! طبیب که از احوال او باخبر بود و می دانست به عشقی افسانه ای پیوند خورده؛

«گفت آخر از چه می ترسی از این
چون نمی ترسی تو از شیر عرین
(مثنوی مولانا د/۲۰۰۵)»

مجنون پاسخ داد که من از نیش بیشتر هراسی ندارم و چون کوه در مقابل مشکلات پای می فشارم هراسم از این است که لیلی در تنگ تنگ درآمد و جوهر جاری و ساری شده و چون مرواریدی در صدف تنم جای گرفته و:

ترسم ای فصّاد اگر فصدم کنی
نیشتر را بر رگ لیلی زنی
(مثنوی معنوی د/۲۰۱۸)

وجود لیلی هم چنان از نام و یاد مجنون پر شده که زندگی را بر خود و بر این سلام تنگ می کند و سرانجام او را به آغوش مرگ می فرستد. لیلی می خواهد از راه احساس رنج جاودانه ی جسم، عشقی ناب را تجربه کند. به این امید که بتواند با این درد و رنج جاودانه که تباه کننده ی جسم است، به مفهوم حقیقی و مطلق عشق دست

بیابد و گاهی فراتر از دایره ی خود و نبود و عشق و خواهش های مجازی پیش برود و شرط سالک آن است که هر روز گامی فراتر بردارد و از پل خودی عبور کند و تازه باید احساسی جدّی به او دست بدهد که هنوز در اولین گام هاست. «نشانه ی کمال عشق آن است که اگر عاشق سال ها عشق ورزد و جدان جا رسد که هر ذرّه ی وجودش را از معشوق پر خواند، هم چنان تشنه ی وصال و کمال عشق بماند و خویشتن را در نخستین گام ببیند.»[۱۰] در بدایت عشق، دل مجنون به جمال لیلی بازدار متی شود و سپس تمثال لیلی چنان به بزرگ و بار می نشیند که دیگر در زمین دل جایی برای «خودی» باقی نمی گذارد و اگر غیر از این باشد، ادعای یکرنگی لافی گزاف خواهد بود. عاشق و معشوق به تیروی الهامی درونی با یکدیگر در رابطه قرار می گیرند و دل و جان هم را به نشئه ی الهاماتی ناگفتنی سیراب می سازند. از همین روست که در بیشتر به ی اوقات به قاصد هم نیازند؛ که:

بود از مجنون به لیلی لاف یکرنگی دروغ
در میان گر احتیاج قاصد و مکتوب بود[۱۱]

«در ادب عرفانی فارسی، لیلی مظهر عشق ربّانی و الوهیّت است و مجنون مظهر روح ناآرام بشری که بر اثر دردها و رنج های جانکاه دیوانه شده و در صحرای جنون و دل دادگی سرگردان است و در جست وجوی وصال حق به وادی عشق در افتاده و می خواهد به مقام قرب حضرت لایزال واصل شود؛ امّا، بدین مقام نمی رسد، مگر آن روزی که از قفس تن رها شود.»[۱۲] بی قراری مجنون در عشق لیلی سخت مشهور است به نصیحت پدر هم که خواسته بود خود را در این عشق رسوا نکند وقعی ننهاده بود. روزی پدر به او می گوید: چرا خود را رسوا می کنی؟ جواب می دهد که: «من این رنج را به خاطر لیلی می کشم و لیلی از عشق من آگاه است. مقصود آن است که علم سالک به این که حق تعالی ناظر اعمال اوست وی را بر کار می دارد و به شوق برمی انگیزد.»[۱۳] به این تعبیر لیلی در حکم مرادی است که به احوال سالک نظارت می کند و به ارادتی تمام و حرص هدایتی که در جانش نهفته به اشاراتی لطیف گره ها و گریوه های راه را به سالک باز می نماید، او را تزکیه می کند بر خودی وی مهار می زند «و به وی یاد می دهد که غیر را بر خود مقدم بدارد و راحت و لذّت خود را به خاطر راحت و لذّت او فدا کند.»[۱۴] تا از خود خالی شود و در وجود معشوق فانی گردد. آن گاه در وجودشان چیزی جز عشق نخواهد ماند و یکرنگی جای دورنگی را خواهد گرفت و به مقام اتّحاد خواهند رسید. این رهایی از خویش که در واقع در حکم رهایی از انانیّت و بیرون شدن از پوسته ی خودی است؛ تعبیری دیگر از مرگ و فناست که در وادی های هفتگانه ی عطار، آخرین وادی و منزلگاه محسوب می شود.

عشق انسانی در اوج و تعالی خود به غیرپرستی و رهایی از خود منجر می گردد که در ادامه ی خود به عشقی متعالی می انجامد. عشق که به این غایت برسد، نزدیک ترین و مطمئن ترین راه سالک خواهد بود. این که لیلی در ادب عرفانی آیینه ی جمال حق دانسته شده، ریشه در اعتقادات صوفیه دارد. صوفیه معتقد بودند که صورت حق را در طلعت جوانان خوب روی می بینند. و بعضی از آن ها پیاروی طلعت زیبا سجده می کرده اند. در عصر مولانا اوحدالدّین کرمانی و فخرالدّین عراقی را هم به این تمایلات منسوب می داشته اند.[۱۵] عطّار در مصیبت نامه حکایتی را نقل می کند که در آن مجنون در و دیوار کوی لیلی را می بوسد. از او می پرسند در این کار چه ثمری است؟ پاسخ می دهد که در و دیوار مظهر جمال لیلی است و لیلی، خود، مظهر جمال عشق الهی است:

گشت مجنون هر زمان شوریده تر
همچنان در کوی لیلی شد مگر
هرچه را در کوی لیلی دید او
بوسه اش می داد و می بوسید او
گه در و دیوار در بر می گرفت
گاه راه از پای تا سر می گرفت
نعره می زد در میان کوی، خوش
خاک می افشاند از هر سوی، خوش
روز دیگر آن یکی گفتش که: «دوش
از چه کردی آن همه بانگ و خروش
هیچ دیوار و دری نگذاشتی
می گرفتی در بر و می داشتی
هیچ از در کار برنگشایدت
هیچ از دیوار در نگشایدت.»
کرد مجنون یاد سوگندی عظیم
گفت: «تا در کوی او گشتم مقیم
من ندیدم در میان کوی او
بر در و دیوار الّا روی او
بوسه گر بر در زنم لیلی بود
خاک اگر بر سر کنم لیلی بود
چون همه لیلی بود در کوی او
کوی لیلی نبودم جز روی او.»
هر زمانی صد بصر می بایدت
هر بصر را صد نظر می بایدت
تا بدان هر یک نگاهی می کنی
صد تماشای الهی می کنی[۱۶]

بنابراین لیلی یکی از جلوه گاه های ظهور حق است و خدا خود را در آیینه ی صورت او نمایانده است؛ و مجنون به مشاهده ی لیلی «جلوه ی طلعت حق» را می بیند. مجنون اگر اهمیّتی به لیلی داده تنها به خاطر حُسن و افسون او نیست، او راز این جهت طالب است و هر روزه در جست و جوی دیدارش برمی آید که مظهر جمال ازل و «تجلّی معشوق معنوی» است پس اگر مجنون، لیلی را هم بپرستد؛ عسر و حرجی بر او نخواهد بود؛ به تعبیر وحشی:

عیب مجنون مکن ای منکر لیلی که درو
حالتی هست که آن بر همه کس ظاهر نیست[۱۷]

و در این میان «نظر مجنون هر چند بر جمال لیلی است، امّا لیلی آینه ای بیش نیست.»[۱۸] لیلی هم یکی از مظاهری است که خداوند در او به جلوه درمی آید. و این عجیب نیست که خدا در همه جا و همه وقت حضور دارد.

پیداست که وجود آدمی زمانی استعداد آیینگی پیدا خواهد کرد که زنگار خودی از آن زدوده شده باشد زیرا «عاشق تا خودیِ خود را بیش و کم نفی نکند، تا خویشتن خویش را نابوده نینگارد، و تا وجود خود را در قبال معشوق مختصر و نفی کردنی نیابد نمی تواند از خود غایب شود و عشق را همچون یک منبع لذّت و آسایش تلقّی کند.»[۱۹] عاشق یکدل برای رسیدن به عشق والاتر که خودی را در آن گنجایی نیست باید هر عشقی را که مایه ی پرورش خودی است رها کند، گرچه رهایی از این عشق ها مایه ی رنجوری اوست، و او را از اشتغالات دیگر؛ از جمله علم و زندگی باز بدارد که این، هر دو، خود در راه عشق حجاب راهند. این چنین عشقی در ادامه ی راه به فنای در عشق و معشوق خواهد انجامید و تا «شاهد در مشهود فانی نشود، و بدو باقی نگردد، مشاهده ی او نتواند کرد.»[۲۰] اوّلین نشانه ی عشق راستین فنای ذات است آن که پیش از مرگ، خودی را در خویش می میراند و زنده بر پل مرگ عبور می کند؛ نشانی از موتوا قبل ان تموتوا دارد. موت ارادی در این عشق تردبان کمال و ابزار گذار است و عاشق به این وسیله به مقامی دیگر دست می یابد، «به فرّ عشق از خودی خود جدا می شود، از جنبره ی نلوین می رهد و سرانجام ضمن فنا از صفات بشری به مقام تمکین می رسد.»[۲۱] چلّه نشینی لیلی و بی اعتنایی به زندگی و تنها به ذکر معشوق، مشغول بودن خود با مراحل سلوک مناسبتی تمام یافته است. او

توانسته «آیین دوقبلگی» را از میان بردارد که نوعی از توحید و یکتاپرستی است. همان گونه که عشق در هر مرتبه از ظهور خود عاشق را به نسبت با مدارج کمال و معرفت آشنا می سازد به همان سبب چیزی هم از زنگار خودی او برمی گیرد. در این راه، عاشق صادق آن است که مراد خود را فرو گذارد و تنها به رضای معشوق بیندیشد و این خود «معنی نتیجه ی فناست، فنا از اراده ی خود که سرانجام به بستی ذات می کشد و اولین نشانه ی عشق راستین است.»[۱۰]

آیینگی؛ محتاج درد، خضوع و افتادگی است و «هرگز نخورد آب زمینی که بلند است» این جا، بلندی؛ خود بستی است و تنها کسی شایستگی تعالی دارد که از خویش بیرون شود و به نیروی درد و رنج، قهر نفس کند. همین به عاشق هوشیاری و بصیرتی ویژه می بخشد و به رغم استغراق در عشق، دیده بر راه دارد و به همین دلیل «به مجنون می گفت: خویش را عاقل منمای تا به من راه یابی، زیرا اگر تو را عاقل شمارند، از منت منع و دور می کنند، ولی اگر دیوانه وار در کوی من آیی، کسی را با تو کار نباشد. نتیجه آن که دیوانگان و مجذوبان مکلّف نیستند.»[۱۱] عطّار همین مطلب را در مصیبت نامه، چنین آورده

گفت با مجنون شبی، لیلی به راز
که: «ای به عشق من ز عقل افتاده باز
تا توانی تا خرد بیگانه باش
عقل را غارت کن و دیوانه باش
زانک اگر تو عاقل آیی سوی من
زخم بسیاری خوری در کوی من
لیک اگر دیوانه آیی در شمار
هیچ کس را با تو نبود هیچ کار»[۱۲]

دیوانگی راهی به «بی خودی» است و بی خودی موقوف ذوق و حال است که همین تهییج روحانی در کنار زدن جسم مؤثر واقع می شود و عاشق را از خود خلاصی می بخشد.

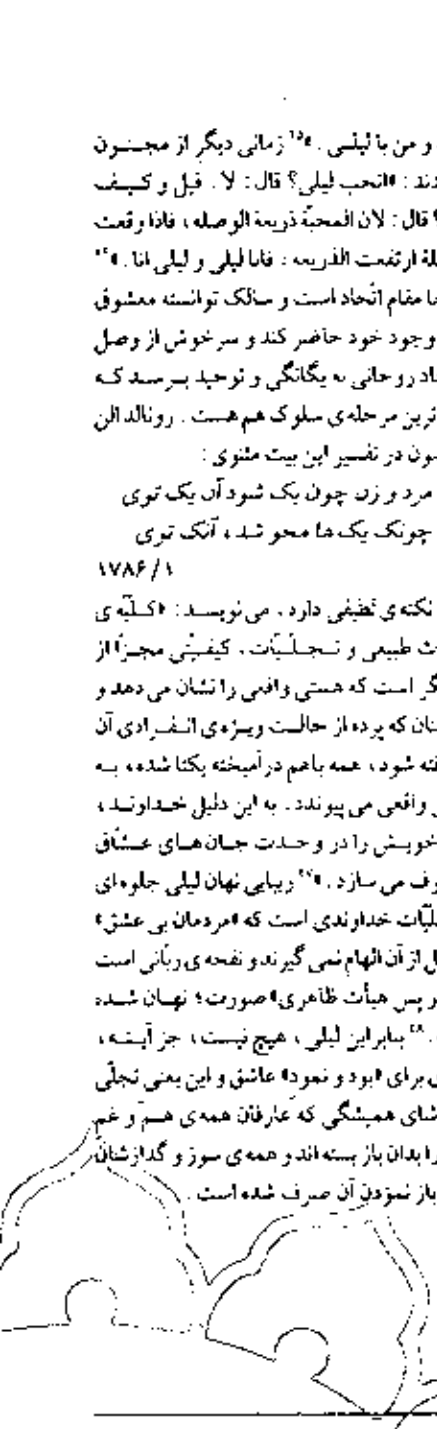
از لغزشگاه هایی که عاشق را دیرتر به سرمنزل مقصود می رساند، عافیت طلبی است. در راه وصال باید هر سنگلاخی، پرنیان و هر خاری، گل در نظر بیاید که اینان چاروشان رامند؛ همان گونه که گل به امید شکوفه، سالی و خود خار را تحمّل می کند؛ عاشق نیز باید این رنج را بر خود هموار کند. عشق و عافیت هیچ گاه با هم نساخته اند. راه عشق؛ راهی سخت و پربلاست عطار در مصیبت نامه بارها به این مطلب اشاره کرده است و در منطق الطیر هم از قول هُدهُد می گوید:

بس که خشکی بس که دریا بر رهست
تا نپنداری که راهی کوته است[۱۳]
شیر مردی باید این ره را شگرف
زانک ره دوورست و دریا ژرف ژرف

عاشق در ایام چلّه نشینی و سلطنت تنهایی، باید به یاد یار پیوسته دل خوش شود و از طعام ذکر و شراب انتظار توشه ی رندگی برگیرد؛ تا زمانی فرا رسد که به دیدار نایل گردد و با حصول مقام آینگی، در او مستحیل شود و باطنش مستغرق هیبت عشق گردد و نشان این استغراق در همه ی وجودش باز نموده شود. در این مرحله عاشق آینه ی معشوق و معشوق آینه ی عاشق می شود و هرکس در خویش دیگری را می بیند. وقتی سه مجنون گفتند: که لیلی آمد «گفت: من خود لیلی ام و سر به گریبان فرو برد، یعنی لیلی با من است و من با لیلی.»[۱۴] زمانی دیگر از مجنون پرسیدند: «اتحب لیلی؟ قال: لا. قیل و کیف ذاک؟ قال: لان المحبّة ذریعة الوصله، فاذا وقعت الوصلة ارتفعت الذریعه: فانا لیلی و لیلی انا.»[۱۵] این جا مقام اتّحاد است و سالک توانسته معشوق را در وجود خود حاضر کند و سرخوش از وصل و اتحاد روحانی به یگانگی و توحید برسد که عالی ترین مرحله ی سلوک هم هست. رونالد الن نیکلسون در تفسیر این بیت مثنوی:

مرد و زن چون یک شود آن یک توی
چونک یک ها محو شد، آنک توی
۱۷۸۶/۱

نکته ی ظریفی دارد، می نویسد: «کلّیه ی حوادث طبیعی و تجلّیات، کیفیتی مجزّا از یکدیگر است که هستی واقعی را نشان می دهد و هم چنان که پرده از حالت ویژه ی انفرادی آن برگرفته شود، همه باهم درآمیخته یکتا شده، به هستی واقعی می پیوندد. به این دلیل خداوند، ذات خویش را در وحدت جان های عشّاق مکشوف می سازد.»[۱۶] زیبایی نهان لیلی جلوه ای از تجلّیات خداوندی است که «مردمان بی عشق» و عاقل از آن الهام نمی گیرند و نفحه ی ربّانی است که «در پس هیأت ظاهری» صورت؛ نهان شده است.[۱۷] بنابراین لیلی، هیچ نیست، جز آینه، آینه ای برای «بود و نمود» عاشق و این یعنی تجلّی و تماشای همیشگی که عارفان همه ی هستی و غم خود را بدان باز بسته اند و همه ی سوز و گدازشان برای باز نمودن آن صرف شده است.



پانوشت ها

۱ ـ هر جا که به دست عشق خوانیست
این نقطه بر او سمک فشانیست
لیلی و مجنون به تصحیح نرونبان / ص ۵۱

۲ ـ میرزا محمّد علی مدوّس، ریحانة الادبه، چ پنجم، ص ۲۱۶. به نقل از جلال ستاری، حالات عشق مجنون، ص ۱۵۶.

۳ ـ جلال الدّین مولوی، نی نامه، صص ۱۸۴ ـ ۱۸۵.

۴ ـ ابوالفرج اصفهانی، همان کتاب، ص ۱۲۹.

۵ ـ دیوان وحشی بافقی، ص ۵۰۷.

۶ ـ فریدالدین عطّار نیشابوری، مصیبت نامه، صص ۶۹ ـ ۷۰.

۷ ـ شیرین شیدا، سیر غزل در شعر فارسی، تهران، ۱۳۶۹.

۸ ـ جلال ستاری، پیوند عشق میان شرق و غرب، صص ۳۰۹ ـ ۳۱۰.

۹ ـ عین القضاة همدانی، تمهیدات، صص ۱۰۴ ـ ۱۰۵.

۱۰ ـ بدیع الزمان فروزانفر، شرح احوال عطّار و نقد و تحلیل آثار ...، چاپ دوم، کتابفروشی دهخدا، تهران، ۱۳۵۳، ص ۱۲۹.

۱۱ ـ دیوان وحشی بافقی، ص ۵۵.

۱۲ ـ محمّد جعفر یاحقی، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیّات فارسی، چ اوّل، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۶۹، ذیل لیلی.

۱۳ ـ بدیع الزمان فروزانفر، همان، ص ۱۲۹.

۱۴ ـ عبدالحسین زرّین کوب، جلد سوم: ۲ جلد، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۵۰۶.

۱۵ ـ ر ک: عبدالحسین زرّین کوب در صفحه ۵۶۰ جاهد ربّه ی «که در آن به همان پرسش و شاهد بازی اشاره دارد» آورده است.

۱۶ ـ فریدالدین عطّار نیشابوری، مصیبت نامه، به تصحیح نورانی وصال، تهران، ۱۳۶۷.

۱۷ ـ محمّد شفیعی کدکنی، رستاخیز کلمات و رساله ی اصطلاحات، به سعی دکتر جواد نوربخش، چ ، انتشارات، تهران، ۱۳۵۳، ص ۱۸.

۱۸ ـ عبدالحسین زرّین کوب، از کوچه ی رندان، چ چهارم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۹۱.

۱۹ ـ عزّالدین محمود کاشانی، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، به تصحیح جلال الدّین همایی، چ دوم، ستاره، تهران، [بی تاریخ]، صص ۱۴۱ ـ ۱۴۲.

۲۰ ـ عبدالحسین زرّین کوب، سرّنی، صص ۵۱۰ ـ ۵۱۱.

۲۱ ـ بدیع الزمان فروزانفر، شرح مثنوی شریف، ص ۵۰۴.

۲۲ ـ ـــــــ، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدّین محمّد عطّار نیشابوری، ص ۲۹۶.

۲۳ ـ فریدالدّین عطّار نیشابوری، مصیبت نامه، ص ۲۵۹.

۲۴ ـ ـــــــ، منطق الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، چ چهارم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۵، ص ۴۰.

۲۵ ـ عین القضاوت همدانی، همان کتاب، صص ۲۴ ـ ۲۵.

۲۶ ـ احمد علی رجایی بخارایی، علامه ی شرح التعرّف (مقدمه)، (به اهتمام و تصحیح) بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۹، ص ۱۵۲.

۲۷ ـ رونالد الن نیکلسون، مقدمه ی رومی و تفسیر مثنوی معنوی، ترجمه و تعلیق فواتح الوصال، اوشان، تهران، ۱۳۵۰، صص ۴۰ ـ ۴۱.

۲۸ ـ آنه ماری شیمل، شکوه شمس، ترجمه ی حسن لاهوتی، چ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۵۸.

● نظامی گنجوی، لیلی و مجنون، به تصحیح بهروز ثروتیان، چ اوّل، توس، تهران، ۱۳۶۶.

● مولوی، جلال الدّین محمّد، مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، چهار جلد، چ اوّل، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.

تحلیلی از شعر

«باغ من»

سروده ی مهدی اخوان ثالث م. امید

تاکنون دو نقد از شعر باغ من سروده ی مهدی اخوان ثالث در مجلهٔ ی رشد ادب به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله می کوشد یک بار دیگر شعر را نقد کرده و نکات تازه تری را مطرح سازد.

نویسنده، دکتر محمدرضا روزبه، شاعر و دبیر ادبیات شهرستان بروجرد است. وی که تحصیلات عالی خود را تا مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران ادامه داد به سال ۱۳۴۲ در شهر ادب پرور بروجرد به دنیا آمد. اکنون در مراکز آموزش عالی و آموزش و پرورش مشغول به تدریس است قبلاً با شعر وی آشنا شدیم. اکنون اصل مقاله را باهم می خوانیم:

شعر «باغ من» از سروده های چشمگیر اخوان است که درون مایه ی آن ناظر بر اندیشه های وطن گرایانه ی اوست: یعنی بازگشت به تمدّن، فرهنگ و مفاخر ایران باستان و احیای مواریث و معاریف آن از جمله پیامبران و مصلحان تاریخی.

این شعر در قالب نیمایی و در بحر رمل «فاعلاتن فاعلاتن ... فاع» سروده شده است؛ قافیه نیز در آن مبتنی بر نظام قافیه سازی شعر نیمایی است: نمناکش، غمناکش ـ سرود، تار و پود ـ رهگذاری، بهاری ـ نمی روید، می گوید ـ اشک آمیز، پاییز.

«باغ من» تجسّم شاعرانه ای است از وطن شاعر ـ ایران ـ! ایرانی که در رهگذر حوادث و حریق های روزگار، خشک و خزان زده و بی روح بر جای مانده است.

شعر با تصویری قوی و تأثیر گذار که حال و هوای بیرونی و درونی باغ را نشان می دهد، آغاز شده است:

آسمانش را گرفته ننگ در آغوش
ابر، با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی برگی
روز و شب تنهاست
با سکوت پاک غمناکش

شاعر با این نقّاشی ماهرانه و موجز از محیط پیرامون، فضایی دل گیر، مه آلود، نومیدانه، غم زده، خاموش و خوابناک را تجسّم بخشیده است. لحن سنگین و غمگین کلام، به گونه ای است که حزن و دل گرفتگی را به خواننده القا می کند. «باغ بی برگی»، ترکیبی است پارادوکسی و به خوبی غنای فقرآلود یا فقر غنی باغ را باز می نمایاند. این باغ در فضای خاموش سرّ و سکوت خویش، همواره تنهاست. ترکیب متناقض نمای «باغ بی برگی»، افزون بر مفهوم ظاهری ابتدایی، تداعی گر مفاهیمی دیگر نیز تواند بود:

الف: باغ خزان زده، تکیده و بی برگ و بار

ب: ایران فقیر و بی برگ و نوا

ج: ایران تصوّف زده

احتمال «ج»، ناظر بر کاربرد تعبیر «بی برگی» در نظام فکری عرفا و متصوّفه است: برگ بی برگی بداری لاف درویشی مزن (سنایی غزنوی) که به معنای درویشی، استغنای عارفانه و فقر الی ا... به کار می رود. در مصراع «با سکوت پاک غمناکش»، علاوه بر قافیه ی درونی پاک و غمناک، واج آرایی حرف «ک» القاگر تیک تاک مداوم امّا یک نواخت عقربه های زمان است که به ملالت و دل گیری فضا می افزاید و نیز طنین چکیدن قطرات اشک را القا می کند. البتّه جنبه ی زیبایی شناختی آن به خاطر حسّ آمیزی زیبایش نیز جای خود دارد.

در بند دوّم با حال و حکایت باغ، آشنایی بیشتری می یابیم:

ساز او باران، سرودش باد
جامه اش شولای عریانی ست
ور جز اینش جامه ای باید،
بافه بس شعله ی زر تار پودش باد

ساز و سرود این باغ، طنین باد و باران است و بس! بیانگر این که محروم از نوازش نور و نسیم و رقص شاخه ها و شکوفه ها و ترانه و نغمّی پرندگان، شادی ای جز شیون ندارد که خود پارادوکسی معنایی در بطن آن نهفته است. این باغ، لباسی جز برهنگی و برگی جز بی برگی بر تن ندارد.

«شولای عریانی» هم ترکیبی پارادوکسی است و انتخاب شولا در مقام برهنگی بر عمق و زیبایی این تناقض افزوده است. آری شادی او شیون است و جامه اش برهنگی و اگر لباسی جز برهنگی خواسته یا بایسته ی او بوده است، باد، بارها لباسی زریافت از شعله بر اندام پوشانده است تا برهنه نماند! با رجوع به دستگاه فکری شاعر، در این جا باد را می توان مظهر هجوم ها و حوادث تاریخی ای دانست که در طیّ قرون متمادی بر سر ایران فرود آمده اند: حمله ی اسکندر مقدونی، حمله ی تازیان، سلطه ی ترکان و مغول ها و سرانجام سیطره ی غرب. اخوان خود در تشریح تئوریک اندیشه های شاعرانه اش، بارها به این روی کرد فکری اشاره های مستقیمی داشته است از جمله در مؤخّره ی «از این اوستا»:

این اوستا به ساز خشم آهنگ
شکوه از ترک و تازی است و فرنگ[1]

آری در نظرگاه شاعر، ایران هرگاه عزم تحوّل و تعالی داشته است، موج حوادث خون بار تاریخی، برای او بلا و ویرانی و نابسامانی و تشتّت را به ارمغان آورده است.

گو بروید یا نروید، هرچه در هر جا که
خواهد یا نمی خواهد،

باغبان و رهگذاری نیست
باغ نومیدان
چشم در راه بهاری نیست

در نظرگاه شاعر، این باغ بلادیده و به خون تپیده، صرف نظر از آنچه در هر کجای عالم می گذرد، نه در معرض توجّه باغبانی است و نه در معبر رهگذری، که خود تجسّمی است از غربت. بی کسی و دورافتادگی وطن شاعر. این باغ که منزل و مأوای نومیدان است، منتظر فردایی سبز و شکوفا نیست. از این جا به بعد کلام شاعر هنجاری دیگر می یابد، گویی حسّ زیبایی پرستی و وطن دوستی شاعر، لحظه ای بر عواطف نومیدانه اش پرتو می افکند تا از منظری دیگر به باغ تنها و تکیده ی خود بنگرد، امید در دل نومیدی می شکند. زیبایی از بطن نازیبایی ها می جوشد ... آری شاعر نومید می کوشد تا در موضعی تسلّابخش و امیدآفرین بایستد و چشم ها و دل ها را به زوایای فراموش شده ای بگشاید؛ یعنی سر افتخارات درخشان تاریخ وطن:

گر ز چشمش پرتو گرمی نمی تابد
ور به رویش برگ لبخندی نمی روید
باغ بی برگی؛ که می گوید که زیبا نیست؟

داستان از میوه های سر به گردون سای اینک
[خفته در تابوت پست
{ خاک می گوید

باغ من، هرچند نگاهی گرم و امیدوارانه ندارد و شادابی و طراوتی از سیمایش نمی جوشد، امّا باز هم زیباست. زیرا تاریخ پرثمر او حکایت از میوه های سرافرازی دارد که اکنون در ژرفنای خاک خفته اند. آری این وطن اکنون زده، به رغم سردی نگاه و زردی سیمایش، به رغم همه ی فقر و فلاکت و عقب ماندگی ها، تاریخی پر افتخار در پشت سر دارد؛ تاریخی مملّو از فرزندان برومند و سربلند خویش که اکنون جسمشان در خاک و روانشان بر افلاک است. فرزندانی که با فرّ و فروغ و فرزانگی، نام و یاد خود را بر تارک جهان کهن به یادگار نهاده اند: از پیامبران ایرانی و شاهان و پهلوانان گرفته تا دلاوران و دانشمندان و خردورزان و فرزانگان این مرز وبوم. امروزهای خسته و شکسته اش را نه، دیرورزهای پیوسته و خجسته اش را به یاد آور.

مصراع بلند: «داستان از ...» از جنبه ی زیبایی شناختی نیز بسیار درخور تأمّل و توجّه است؛ از سویی بلندی مصراع، بلندقامتی و سرافرازی تاریخ ایران و فرزندان برومند او را نمادگونه نشان می دهد و از سوی دیگر وجود مصوّت های «آ» در داستان، میوه ها و گردون سا ابتدا همان مفهوم اوج و سربلندی را و سپس مصوّت های بلند و کوتاه «ای» و «او» و «ا» در کلمات اینک، خفته، تابوت و خاک می گوید، حالت فرود آمدن و به خاک درافتادن را القا کرده اند. در بند آخر:

باغ بی برگی
خنده اش خونی است اشک آمیز
جاودان بر اسب بال افشان زردش
می چمد در آن
پادشاه فصل ها، پاییز

علاوه بر تصویر چشمگیر و پر اغراق در سطر دوم، (خنده ی خونین اشک آمیز) شاعر، با تصویری گیراتر و مؤثرتر پاییز را ـ که در نظرگاه او پادشاه فصل هاست، همواره سوار بر اسب یال افشان و زرد خود در گستره ی این باغ، سرگرم دویدن و چمیدن می بیند. این نگاه نامتعارف شاعر به ماهیّت پاییز، صرف نظر از جوهره ی سیّال نومیدی در آن ـ که ذاتی شعر اخوان است ـ، ناظر بر جلوه ها و زیبایی های پنهان و ناکشوف نهفته در بطن همین باغ خزان گرفته است.

پاییز می تواند مظهر فرهنگ و معنویّت های شرقی از قبیل عرفان، حکمت، شعر، اشراق و اساطیر باشد که از ارکان هویّت ایران است، ایران امروز (آنگونه که اخوان می پنداشته است) اگر از فرهنگ، تمدّن و تکنولوژی برتر مغرب زمین بی بهره است، امّا چه باک؟ معنویّت های گران سنگ شرقی در آن جلوه و جولان دارند و این خود تجلّی هویّتی برتر و ریشه دارتر است. پایان بندی مصراع با کوبندگی کلمه ی پاییز که چون پتکی بر ذهن فرود می آید، تأمّل عمیق خواننده را برمی انگیزد. از سویی نیز فراز و فرود مصوّت ها و صامت ها در همین سطر، (جاودان بر اسب ...) حالت چمیدن و رفتار آرام اسب را مجسّم می سازد. افزون بر این ها، از چشم اندازی دیگر، این باغ، تجلّی و تجسّم درون پاییز گرفته ی شاعر است؛ گویی شاعر، حال و هوای درون خود را به دنیای بیرون بازتابانده است؛ کما این که از منظر دیگر، این انعکاس عاطفی در جهتی معکوس (از بیرون به درون) نیز محتمل است؛ یعنی باغ (وطن شاعر) آیینه ی تمام نمای درون شاعر است و درون شاعر، بازتاب کامل وطن او.

پی نویس:

۱ ـ از این اوستا، مؤخره، ص ۲۱۸.

یاد یاران

دکتر [illegible] ذوالفقاری

دکتر حمید زرّین کوب

حمید در حالی که نسخه ای از مجلّه ی یغما را در دست داشت، شتابان وارد کلاس شد. اجازه گرفت که بنشیند. معلّم علّت تأخیرش را پرسید. حمید با اشاره به مجلّه گفت: «استاد! سرگرم خواندن مقاله ای در یغما بودم و نفهمیدم که وقت کلاس گذشته است، امّا حاضرم آن چه را خوانده ام. برای بقیّه بگویم.» معلّم با تأیید سر، حمید را به وسط کلاس راهنمایی کرد. حمید تمام آن چه را که از مقاله فهمیده بود بازگو کرد. مطالب مقاله و خلاصه ی آن درباره ی افسانه های عامیانه برای بچّه ها جالب توجّه بود؛ مباحثی مثل علل پیدایش افسانه ها، قهرمانان افسانه ها و جنبه های نمادین هریک، مقایسه ی افسانه ها، جمع آوری افسانه ها و ... مطالبی بود که آن روز عنوان شد و چه ساعت دل چسبی بود.

این سال ها حمید تازه وارد دبیرستان شده بود، هر بار که مقاله ی تازه ای از برادرش می خواند به وجد می آمد و با غرور خاصّی آن را به هم کلاسی ها معرّفی می کرد. شاید همین نفوذ و تأثیر شخصیّت و قلم برادرش دکتر عبدالحسین زرّین کوب سبب شده بود تا به زبان و ادب فارسی علاقه مند شود و در همین رشته ادامه ی تحصیل دهد. حمید در این سال ها چهارده سالی از برادر کوچک تر بود. او در فروردین سال ۱۳۱۵ در بروجرد به دنیا آمد.

تحصیلات ابتدایی را در بروجرد گذراند و وارد دانشسرای مقدّماتی تهران شد. پس از آن که دیپلمش را گرفت به بروجرد بازگشت و از سال ۱۳۳۴ معلّم همان جا شد. چندی بعد موفق به دریافت کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه فردوسی مشهد گردید پس از اتمام تحصیلات به تهران بازگشت و تحصیلات خود را در مقاطع کارشناسی ارشد و دکتری ادامه داد و در سال ۱۳۵۲ از رساله ی پایان نامه ی خود با عنوان «صنایع بدیعی و سیر تکاملی تشبیه در زبان فارسی» دفاع کرد.

وی در این سال ها در زمینه های بلاغت و ادبیّات معاصر مطالعات وسیعی کرد و از محضر استادان بزرگ این دوران استفاده برد. سرانجام به عضویّت هیئت علمی دانشگاه فردوسی مشهد درآمد و در کنار کار تدریس سردبیری مجلّه ی دانشکده ی ادبیّات مشهد نیز بدو واگذار گردید.

در مشهد علاوه بر نگارش مقالات ادبی، خدمات ارزنده ای از او به انجام رسید از جمله انتشار مجموعه ی سخنرانی های دوّمین کنگره ی تحقیقات ایرانی (۲ جلد، ۱۳۵۱ و ۱۳۵۲) و «مجموعه ی سخنرانی های اوّلین و دوّمین هفته ی فردوسی».

از سوی دانشگاه مشهد سفری مطالعاتی به امریکا داشت. پس از بازگشت تا سال ۱۳۵۶ در همان دانشگاه مشغول تدریس بود. در این سال به دانشگاه تهران انتقال یافت و تا پایان عمر کوتاهش به تدریس و پژوهش اشتغال داشت.

دکتر زرّین کوب علاوه بر بلاغت و تاریخ ادبیّات و سبک شناسی به نقد ادبی علاقه و توجّه خاصّی داشت.

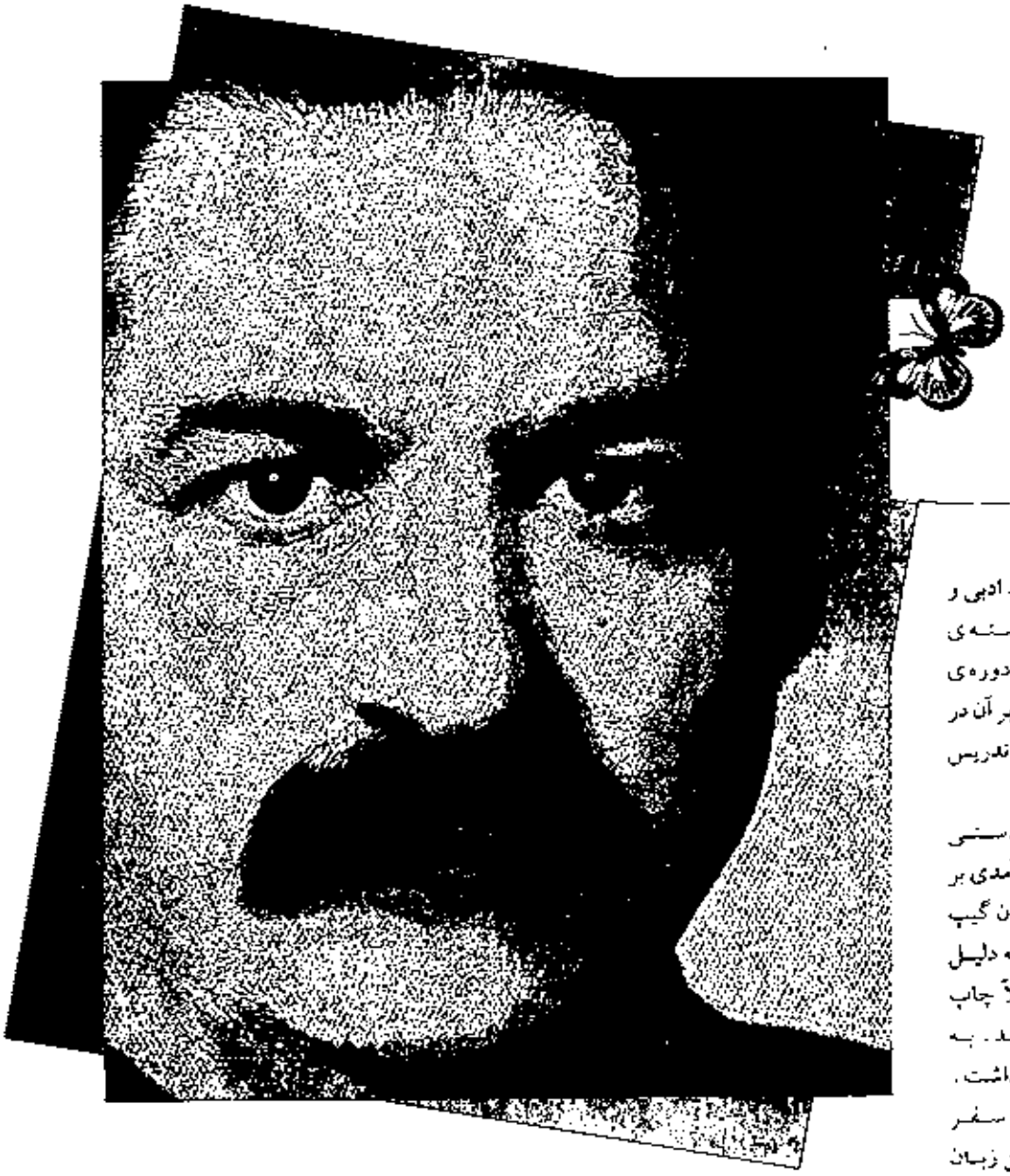
او در زمینه های بلاغت و اسرار و اعجاز قرآن پژوهش هایی کرد و قصد داشت این مباحث را به همراه تاریخ قرآن کریم به چاپ رساند.

به زبان های انگلیسی و عربی تسلّط داشت و این آگاهی باعث می شد بتواند با آخرین دستاوردها در زمینه ی بلاغت و نقد ادب آشنایی داشته باشد.

وی در زمینه های بلاغت با برادرش گفت و گوهای زیادی داشت و حتّی به تشویق وی آثار افلاطون و ارسطو و هگل را در زمینه ی مسائل زیباشناسی مطالعه کرد در زمینه ی نقد و بلاغت سال ها در تدوین «فرهنگ اصطلاحات نقد و بلاغت» کوشید امّا توفیق اتمام آن را نیافت.

از جمله خدمات علمی-آموزشی وی تألیف کتاب «نقد ادبی» سال چهارم رشته ی فرهنگ و ادب با همکاری برادرش بود. گرچه برادر عنوان می کند «تمام کتاب حاصل کار و زحمت خود او بود و من جز در طرح و تنظیم ابواب و در دسترس نهادن معدود مواد، در تألیف آن نقشی نداشتم»

چندی بعد کتاب به دلیل دشواری از چرخه ی آموزش خارج شد امّا در سال



۱۳۷۴ با عنوان ادبیّات فارسی[1] نقد ادبی و عروض جزو دروس تخصّصی رشته ی ادبیّات و علوم انسانی نظام جدید در دوره ی پیش دانشگاهی قرار گرفت و علاوه بر آن در دانشگاه پیام نور نیز از این کتاب برای تدریس استفاده شد.

دکتر زرّین کوب در ترجمه نیز دستی داشت وی بخش هایی از کتاب «درآمدی بر ادبیّات عرب» نوشته ی استاد همیلتون گیب به زبان انگلیسی را ترجمه کرد لکن به دلیل ترجمه ی دیگری که از این کتاب قبلاً چاپ شده بود، از ادامه ی کار منصرف شد. به زبان عربی و متون آن تسلّط کافی داشت. همچنین در سال آخر زندگی برای سفر مطالعاتی به کشور آلمان، به آموختن زبان آلمانی پرداخت.

مطالعات وی در شعر معاصر نیز چشم گیر و قابل توجّه بود. در این زمینه کتابی با نام «چشم انداز شعر نو» در سال ۱۳۵۸ چاپ کرد که مقدّمه ای بر شعر نو و مسایل و چهره های آن بود. در این کتاب نویسنده کوشیده است از لحاظ محتوا و بنیان های فکری شاعران ایران از مشروطیّت تا عصر حاضر مباحث مفیدی را طرح کند. ویژگی کتاب بررسی شعر شاعران از دیدگاه خود آنان است.

مؤلّف قصد داشت در ادامه ی این کتاب «سیر شعر سنّتی جدید» را نیز بررسی و تحقیق کند که اجل فرصت این کار را از استاد گرفت.

در حوزه ی تصحیح انتقادی متون فارسی نیز چندین اثر از دکتر زرّین کوب برجاست از جمله «قلندرنامه ی خطیب فارسی یا سیرت جلال الدّین ساوجی» که به سال ۱۳۶۲ چاپ شد. این کتاب علاوه بر تصحیح منظومه ی ۱۷۷۰ بیتی مربوط به قرن هشتم در خصوص قلندریّه، به طرح مباحثی پیرامون قلندران و آداب و سنن و عقاید و شیوه ی زندگی آنهاست و به یقین از جمله منابع معتبر و قابل اعتنا در این زمینه است.

دکتر زرّین کوب دیوان مجمر اصفهانی را نیز به عنوان آخرین کار خود تصحیح نمود و به همراه مقدّمه ای در باب سبک بازگشت آماده ی چاپ ساخته بود که به دلیل مرگ دردناک و ناگهانی برادر کوچکش که یاور او در این کار بود، از نشر آن دل سرد شد.

علاوه بر آن مجموعه مقالات وی در مجلّه ی دانشکده ی ادبیّات دانشگاه مشهد و تهران، در سال ۱۳۶۷ توسّط انتشارات معین و علمی چاپ گردید.

عناوین برخی از مقالات آن مجموعه عبارتند از: داستان پلنگینه پوش، زبان داستان در آثار صادق هدایت، مقدّمه ای بر علم بدیع، آرایش های کلام در شاهنامه ی فردوسی، شناخت شعر و عناصر اصلی آن، آشنایی با کتاب نقدالشّعر و چندین مقاله ی

دیگر.

سرانجام استاد جوان در حالی که هنوز ۵۱ بهار از زندگی را پشت سر نگذاشته بود در بیست و پنجم مرداد ماه ۱۳۶۶ بر اثر سکته ی قلبی درگذشت.

ارزش واقعی دکتر زرّین کوب در کمالات انسانی او بود که همگان بر آن اتّفاق دارند. وقتی که با برادر بزرگش ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب ـ سخن می گفت در پاسخ وی می گوید «هیچ وقت خود را نمونه ای که سرمشق دیگران باشد تلقّی نکردم، فقط خود را عادت داده بودم که تا ممکن می شود از هرچه غیر انسانی است و از هر چه وجدان من آن را لایق شأن انسانی نمی داند بپرهیزم.»[۳]

خلق و خوی و رفتارش چنان صمیمانه، دوستانه و گرم بود که محبوب همگان بود. با همه ی همکاران دانشگاهی و غیردانشگاهی به صدق و ادب معاشرت می کرد. و در جمع خانواده نیز محبوب و مکرّم بود.

خوش رویی، بی آزاری، دلسوزی، پایمردی، شجاعت و درویش صفتی از جمله صفاتی است که برادرش وی را با آن ها می ستاید بی آن که ترجمان احساساتش باشد تا تصویر واقعیّت. نه اهل دعوی بود و نه اهل ریا؛ آنچه بود می نمود زیرا خصال والای انسانی اش اجازه نمی داد و دیگر آن که به دنبال شهرت نبود. خویشتن داری و متانت و وقارش همگان را به تکریم وامی داشت.

از هیچ کس رنجش و ناخرسندی نداشت به قول برادرش «در تمام عمرش باد ندارم برای من هرگز مایه ی دل آزاری یا رنجشی شده باشد. هرگز نیز نشنیدم که خودش از خویشان، از دوستان، و حتّی از همکارانش ناخرسندی و رنجیدگی نشان دهد.»[۴] و سرانجام در مقایسه ی با خود می گوید: «هر چه بود نیمه ی بهترین من بود و نیمه ی جوان ترم و با رفتنش آن چه اکنون از من باقی است جز نیمه ی بدترم نیست.»[۵] هنوز هم صدای آرام و دل نشین او که این بیت ناصر خسرو را می خواند طنین انداز است:

خلق همه یکسره نهال خدایند
هیچ نه برکن تو زین نهال و نه بشکن

در میان دانشجویانش عزیز و گرامی بود این را می توان از مرثی و نوشته های دانشجویان وی در سوگش فهمید عبارت هایی چون: «مهربان ترین صدا خاموش شد.» تعابیری چون «فرزانه ی ثابت قدم»، «پدر مشفق و دلسوز»، «جامع فضل و بحر کمال». گواه عشق و علاقه ی دانشجویان به اوست.

کلاس درسش سرشار از هیجان، حرکت و صفا بود. سؤالات را با رویی خوش و با تبسّمی بر لب پاسخ می گفت. سخنان را با حوصله می شنید. جز وضع تحصیل از معاش و زندگی دانشجویان نیز جویا می شد.

منظّم و دقیق بود. هیچ گاه کلاس درسش تعطیل نمی شد. ادب درس را با ادب نفس توأم کرده بود و «کم تر کسی را نصیبه ی این توفیق و موهبت الهی دست می دهد که خوانده ها و آموخته ها و یادداشته ها مایه ی معرفت و رهایش و از خود برآمدن شود.»[۶]

نوجو و نوآور بود و گواه این سخن آثار اوست که گرد تکرار نگردید به تحقیقاتی علاقه نشان می داد که برای مقتضیات عصر و نسل کنونی کارساز و مفید باشد. هیچ کس ندید که او بخواهد جز طریق دانشوری، مراحل ترقّی را طی کند یا بی آن که حقّش باشد و یا از راه غیر صحیح، بهره ای نصیب خویش گرداند.

در پایان این مقال تلخیصی از یک مقاله ی استاد را با عنوان «مقدّمه ای بر نوجویی در شعر فارسی معاصر» باهم می خوانیم:

مقدّمه ای بر نوجویی در شعر فارسی معاصر

تحوّلات ادبی همواره با تحوّلات اجتماعی همراه و همقدم بوده است.

از اوایل قرن سیزدهم هجری در ایران بر اثر نفوذ سیاسی غرب و تمدّن و فرهنگ آن و نیز به علت وجود بعضی عوامل داخلی، نوعی بیداری و آگاهی در میان طبقهٔ جوان و درس خوانده ایرانی پیدا می شود.

ظلم حکّام و شرارت عوانان و شیوع رشوت و فروش منابع ثروت وسیلهٔ دولت از یک طرف، و فقر و جهل و عقب ماندگی مردم از طرف دیگر در روح این طبقه طوفانی از عصیان و سرکشی برمی انگیزد.

روزنامه و کتاب وسیلهٔ دیگری است ... روزنامه ها خاصّه آنچه به فارسی در خارج از ایران چاپ و منتشر می شود و نیز کتب و رسالاتی که به زبان فارسی نوشته می شود غالباً وسیله هایی است برای انتباه و بیداری مردم. از اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم کسانی مانند: فتحعلی آخوندزاده، عبدالرّحیم طالبوف، زین العابدین مراغه ای، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا حبیب اصفهانی، شیخ احمد روحی، میرزا ملکم خان ارمنی هریک به صورتی به نوشتن کتاب های مختلف در زمینه های گوناگون می پردازند. طبقهٔ روشنفکر جهاد و مبارزهٔ خود را با همهٔ مظاهر کهنه آغاز می کند و سعی دارد همه جا با لحن پرخاشگرانه، روح ترقّی خواهی و نوجویی را در ابعاد مختلف گسترش دهد.

در این میان یک عنصر مهم که مورد حمله قرار می گیرد شعر است. شعر با شیوهٔ موجود یکی از عوامل ارتجاع و کهنگی به نظر می رسد و در خدمت دستگاه های دولتی. و غالباً یا برای بیان دروغ ها و اغراق های شاعرانه به کار می رود و یا نوعی تجمّل و تفنن است.

در چنین محیط ادبی است که میرزا آقاخان کرمانی بر ضدّ شعر سنّتی آن عصر برمی خیزد. و آن را درخور تغییر و دگرگونی می داند. او شعر فارسی را مورد ایراد قرار می دهد و شاعران زمان خود را مشتی دروغ گوی هرزه درای می خواند و وجود آن ها را بی فایده بلکه مضرّ می شمارد.

او شعر امثال قاآنی را که جز اغراق ها و دروغ های بی ارزش چیزی نیست مورد حمله قرار می دهد و حتّی در شعری خطاب به ناصرالدّین شاه بر شاعران درباری سخت می تازد و آنها را عدّه‌ای دروغ گوی چاپلوس می خواند.

من این شاعران را نگیرم به چیز
نیرزد به من شعرشان یک پشیز
که تاب و توان از سخن برده اند
یکی سفرهٔ چرب گسترده اند
گر این چاپلوسان نبودی به دهر
نمی گشت شیرین به کام تو زهر
تو کلک سیاسی کجا دیده ای
که بانگ چنان خامه نشنیده ای
مرا از شمار دگر کس مگیر
تو سیمرغ را همچو کرکس مگیر[۲]

میرزاملکم خان نیز شاعران معاصر خود را دروغ گوی هرزه درای می خواند و می گوید: «هزار قصیده دیدم که همه به یک نهج از بهار ابتدا می کردند آن قدر از کوه به هامان و از زمین به آسمان می شتافتند تا آخر به هزار معرکه به شخص ممدوح می رسیدند. آن وقت از مزگان آن خداوند زمین و زمان می گفتند تا نه دم اسبش یک نفس فاقیه می ساختند ... هر ظالمی را که می ستودند حکماً از میان عدلش گرگ با میش اخوّت می ورزید و از سطوت قهرش کهربا دست تطاول به کاه ضعیف دراز نمی کرد[۳] ...»

زین العابدین مراغه ای نیز که از روشنفکران اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم است شاعران عصر خود را لعنت می کند و می گوید: «شاعران کاری ندارند جز آن که یک نفر فرعون صفت نمرود روش را تعریف کنند و یک رأس بابری لنگ بگیرند.[۴]

روشنفکران این عصر گذشته از ردّو انکار شعر و بیان عیب های آن نظر خود را در باب شعر و خصوصیّات آن نیز بیان می دارند. و نمونه هایی از شعر خوب ارائه می دهند. آخوندزاده شعر را عبارت می داند از بیان مطلبی که حسن مضمون و حسن الفاظ یا حسن بیان داشته باشد، و کلام فردوسی را نمونهٔ کامل اعلی می داند.[۵]

تا پایان گرفتن دههٔ اوّل قرن چهاردهم، افکار تجدّدخواهانه در زمینه های مختلف اجتماعی و سیاسی و نیز آنچه درباره شعر و ادب اظهار می شود، در فضای اجتماعی ایران که تشنهٔ افکار و اندیشه های تازه است می پیچد.

در سال ۱۳۱۹ هـ. ق ادیب الممالک فراهانی که شاعری مداح است خطّ مشی خود را در شعر تغییر می دهد. او گویی به لُبّ عقاید روشنفکران پیش از خود پی برده است. در قصیده‌ای غرّا شاعران مدّاح و دروغگوی زمان خود را طرد می کند و وظیفه‌ای جدید برای شاعر تعیین می نماید.

تا کی ای شاعر سخن پرداز
می کنی وصف دلبران طراز
دفتری پر کنی ز موهومات
که منم شاعر سخن پرداز
دم ممدوح گه کنی ز غرض
مدح مذموم گه کنی از آز[۶]

در سال ۱۳۲۴ هجری قمری حکم مشروطیّت به امضاء مظفّرالدّین شاه می رسد. محیط اجتماعی ایران تکان می خورد. مردم هدف و آرمان جدیدی پیدا می کنند: آزادی خواهی و مشروطه طلبی. شاعران خاصه نسل جوان همگی به صف آزادی خواهان می پیوندند. و شعر به تدریج به صورت حربه‌ای در دست آزادی خواهان درمی آید.

دهخدا شاعر جوان فریادش بلند است و از زبان «دخو» بر مشروطه ی از دست رفته تأسّف می خورد و فریاد «الامان» برمی دارد.

به عرش می رسد امروز الامان دخو
بسوخت از غم مشروطه استخوان دخو
در این ولایت قزوین ز ظلم و استبداد
به باد رفت به یکباره خانمان دخو
بریده باد زبانم کنون که می شنوم
خلل فتاده به ارکان پارلمان دخو[۷]

«شرف الدین نسیم شمال فریاد «ای وای وطن وای» سر می دهد و وطن را غرق در اندوه و محن می بیند و می گوید:

کو همت و کو غیرت و کو جوش فتوّت
کو جنبش ملّت
دردا که رسید از دو طرف سیل و فتن وای

ای وای وطن وای
افسوس که اسلام شده از همه جانب
پامال اجانب
مشروطه ایران شده تاریخ زمن وای
ای وای وطن وای[۸]

محمدتقی بهار ملک الشعرا از مشهد به صف آزادی خواهان می پیوندد و اشعاری وطن پرستانه می گوید.

جریانات حادی در ایران از جهت سیاسی روی می دهد. شاعر دوش به دوش مردم این جریانات را دنبال می کند. شعر به صورت حربه ای درمی آید شاعر وظیفهٔ خود می داند از مردم وطن خود دفاع کند. هدف شعر در این دوره عبارت می شود از تسخیر قلب ها و تحریک و تهییج مردم.

توجّه طبقات مختلف مردم به شعر سبب می شود که شاعر زبان پر تکلّف ادیبانه را رها کند. دهخدا زبان عوامانه را وارد شعر می کند و اشرف الدّین نسیم شمال چنان ساده و صمیمی سخن می گوید که همه ی مردم از خرد و کلان، زن و مرد، باسواد و بی سواد، شعر او را می خوانند.

تصنیف فرم (شکل) دیگری است که مورد توجّه شاعران آن عصر قرار می گیرد عارف قزوینی به تصنیف، محتوای جدید اجتماعی و سیاسی می بخشد.

با بروز جنگ بین الملل اوّل و استقرار مشروطیّت در ایران مسائل حاد اجتماعی بتدریج تخفیف حاصل می کند. طوفان مشروطه خواهی فروکش می کند مسائل و مشکلات اجتماعی صورت دیگری به خود می گیرد. تجدّدخواهی در ابعاد مختلف در زندگی مردم رسوخ می یابد.

در سال ۱۳۳۴ هجری قمری مطابق با ۱۹۱۶ میلادی، در تهران انجمنی ادبی تشکیل می شود که بعدها آن را انجمن ادبی دانشکده می نامند. این انجمن که به همّت ملک الشّعراء بهار بوجود می آید، هدفی را دنبال می کند که عبارت است از تجدیدنظر در طرز و رویهٔ ادبیات ایران بر روی احترام به اسلوب هنری و طرز ادای عبارات اساتید متقدّم با مراعات سبک جدید و احتیاجات عمومی حال حاضر.

دو سال بعد در بیست ربیع الاوّل سال ۱۳۳۶ قمری مطابق ۱۹۱۸ میلادی مقاله ای با عنوان «مکتب سعدی» به قلم شخصی به نام علی اصغر طالقانی در روزنامهٔ «زبان آزاد» چاپ و منتشر می شود. در این مقاله نویسنده سعدی را سخت مورد تاخت و تاز قرار می دهد و کلیّات سعدی را که بت مسجود ملل فارسی زبان شده است پر از ایرادها می داند و آن را از جهت اجتماعی و تربیتی زیان بخش می خواند.

انتشار این مقاله سبب می شود که عده ای از ادبا و فضلا بر سر خشم آیند و به حمایت از سعدی و آثار او برخیزند. روزنامه های آن روز محلّ بحث و جدل در باب ادب گذشته و نهضت ادبی جدید می شود.

در این میان ملک الشّعرای بهار وارد میدان بحث می شود و در روزنامهٔ «نوبهار»، جواب هایی به نویسندهٔ مکتب سعدی می دهد.

تقی رفعت شاعر و روزنامه نویس آزادی خواه و تجدّدطلب تبریزی در روزنامه ی تجدّد تبریز سلسله مقالاتی تحت عنوان «یک عصیان ادبی» می نویسد و از نویسندهٔ مقالهٔ مکتب سعدی دفاع می کند.

مقارن همین ایام «مجلّهٔ دانشکده» به مدیریّت محمّد تقی بهار انتشار می یابد. مدیر مجله در سرمقالهٔ شمارهٔ اوّل تحت عنوان «مرام ما» نوید می دهد که امیدوار است در این مجله بتواند نمونه ای از روح نوین ادبیات قرن بیستم بر بنیان محکم زبان فارسی و حفظ لغات زنده و شیرین و امثال و یادگارهای تاریخی این لسان نمکین به هموطنان ادب دوست خود عرضه دارد. و بدین وسیله نوعی تجدد ادبی را پیشنهاد می کند.

تقی رفعت نیز در روزنامه های «تجدد» و «آزادیستان» در مورد ادبیات و تجدد در شعر نظریه های خاصی ابراز می دارد، و شعر و ادبیات را از سه نظر اساسی: شکل، زبان و اسلوب، قابل تغییر و دگرگونی می داند.

از سال ۱۳۳۴ هـ. ق تا سال ۱۳۳۹ قمری مطابق با ۱۲۹۹ شمسی که نیما «قصهٔ رنگ پریده»اش را می نویسد و تقی رفعت خودکشی می کند، کسانی مانند جعفر خامنه ای، میرزادهٔ عشقی و خانم شمس کسمائی در شعر فارسی عملاً تجددجویایی هایی به ظهور می رسانند و یا بهتر بگوییم شعر فارسی را به نقطهٔ تحول واقعی خود می کشانند. جعفر خامنه ای در شکل چهارپاره ـ شاید برای نخستین بار ـ اشعاری می سراید که هم از جهت شکل و هم از لحاظ زبان و اسلوب تازه است. گذشته از قطعهٔ «زمستان» که محمد ضیاء هشترودی آن را بعنوان یک شعر با شیوهٔ تازه در کتاب خود نقل می کند.[۵]

میرزادهٔ عشقی نیز در منظومهٔ «نوروزی نامه» که آن را در سال ۱۳۳۶ هـ. ق می سراید نوجویی هایی خاصه در کاربرد قافیه ارائه می دهد.

وی در قطعه ای دیگر تحت عنوان «برگ باد برده» در شکل و قالب، تازگی هایی ارائه می دهد. خودش در این باره می نویسد: این ابیات را به شیوهٔ تازه با نظریّات و ملاحظاتی که من در انقلاب ادبیّات فارسی و تشکیلات نوی در آن دارم، هنگام توقّف در اسلامبول که اندیشهٔ پریشانی دور از وطن در فشار گذاشته بودم سرودم.

به گردش بر کنار بوسفور، اندر مرغزاری
رهم افتاد دیروز
چه نیکو مرغزاری، طرف دریا در کناری
نگاهش دیده افروز
درختان را حریر سبز بر سر
زمین را از زمرّد جامه در بر
به هر سو با گلی، راز
نموده مرغی آغاز[۱۴]

خانم شمس کسمائی در شمارهٔ بیست و یکم شهریور ماه ۱۲۹۹ شمسی مطابق با ۱۳۳۹ قمری در مجلهٔ آزادیستان قطعه ای شعر بی وزن و قافیه انتشار می دهد این شعر هر چند تقلیدگونه ای از شعر اروپائی است اما بهر حال نمودار روح تجددخواهی در شعر فارسی به شمار می رود.

گلستان فکرم
خراب و پریشان شد افسوس
چو گلهای افسرده افکار بکرم
صفا و طراوت ز کف داده گشتند
مأیوس[۱۵].

دو سال بعد یعنی سال ۱۳۰۱ شمسی «افسانه» نیما سروده می شود و انتشار می یابد. انتشار این منظومه شعر فارسی را در جریان واقعی تحول و تجدد می اندازد بطوری که از همان آغاز بسیاری از شاعران به تقلید از آن برمی خیزند و نقّادان به تحسینش می پردازند. میرزادهٔ عشقی از کسانی است که از شیوهٔ جدید نیما تقلید می کند و اسلوب «افسانه» را در نابلوهای ایده آل تطبیق می کند[۱۶].

محمد ضیاء هشترودی که برای نخستین بار در سال ۱۳۴۲ هجری قمری منتخباتی از آثار نویسندگان و شعرای معاصر می نویسد طرز تغزل جدید نیما را می ستاید و آن را تنها شکل واقعی جدید در ادبیات فارسی می داند[۱۷]. به اعتقاد او نیما بیش از دیگر شاعران در تجدد ادبی قرن معاصر سهیم است و طرز جدید مخصوصی برای شخصیت خود اتّخاذ کرده است.[۱۸]

و بدین ترتیب، نوجویی به معنی واقعی به شعر فارسی با ظهور «افسانه نیما» آغاز می شود و می توان گفت از آن تاریخ به بعد شعر فارسی معاصر در مسیر واقعی و هنری خود می افتد که بحث در باب آن مجالی دیگر می خواهد و جای آن این جا نیست.

پی نویس:

۷ ـ تاریخ بیداری ایرانیان، ص ۱۸۶.
۸ ـ از صبا تا نیما، ص ۳۲۱.
۹ ـ ابراهیم بیک، ص ۱۳۲.
۱۰ ـ فریدون آدمیّت. اندیشه های میرزا فتحعلی آخوندزاده، ص ۲۴۸.
۱۱ ـ ادیب الممالک فراهانی، دیوان، به اهتمام وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۲ ش.
۱۲ ـ پروفسور ادوارد براون، تاریخ مطبوعات و ادبیّات ایران در دورهٔ مشروطیت ۱۴۱ ـ ۱۴۰، ترجمهٔ محمّد عبّاسی، جلد دوم.
۱۳ ـ براون، همان جا.
۱۴ ـ از صبا تا نیما، جلد دوم، ص ۳۷۲.
۱۵ ـ از صبا تا نیما، جلد دوم، ص ۴۵۸.
۱۶ ـ محمد ضیاء هشترودی، منتخبات، ص ۱۶۷.
۱۷ ـ منتخبات، مقدّمه.
۱۸ ـ منتخبات، ص ۶۰.

یادداشت ها

۱) در نگارش این مقاله جز راهنمایی ها و کمک های بی دریغ فرزند برومند استاد، آقای روزبه زرّین کوب که اکنون دو رشته ی تاریخ تحصیلات عالی خود را ادامه می دهد، از منابع زیر نیز بهره گرفته ایم.
- مجموعه مقالات دکتر حمید زرّین کوب، با مقدّمه ی دکتر عبدالحسین زرّین کوب، تهران، انتشارات معین و علمی ۱۳۶۷.
- زرّین کوب، دکتر عبدالحسین، روز وصل دوستداران یاد باد، مجموعه مقالات ص ۳ به بعد.
- آریان، دکتر قمر، به یاد شادروان دکتر حمید زرّین کوب، کیهان فرهنگی سال ۴، مهر ۶۶، ش ۷.
- بختیار، دکتر مظفّر، به یاد دکتر زرّین کوب، مجلّه ی آینده، سال ۱۴، ش ۱ و ۱ فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۷، ص ۸۰.
- آینده، سال ۱۳، ش ۶ ـ ۷، شهریور و مهر ۱۳۶۶، ص ۵۳۲.

۲) مجموعه مقالات ص ۵.

۳) زرّین کوب، دکتر عبدالحسین، نقش بر آب، مقاله در جست و جوی انسان، تهران، انتشارات معین، ۱۳۶۸، ص ۲۲۳.

۴) مجموعه مقالات، ص ۶.

۵) همان

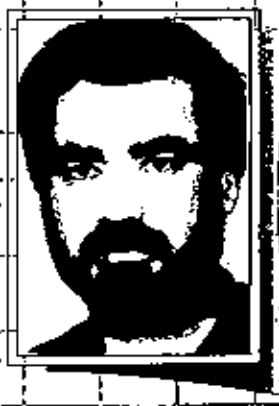
۶) بختیار، مظفّر، آینه، ص ۸۱.

یکصدمین شماره ی نسخه ی چاپی مجلّه ی نمایه از سوی دبیرخانه ی هیأت امنای کتاب خانه های عمومی کشور منتشر شد.

مجلّه ی نمایه که با نگرشی کتاب شناختی به بازشناسی، فراهم آوری، و سازمان دهی مقالات روزنامه ها و نشریّات علمی و فرهنگی می پردازد و به طور ماهانه منتشر می شود، می تواند به عنوان مأخذی معتبر، مدیران، روزنامه نگاران و مدرّسان و پژوهشگران را در یافتن منابع جدید یاری دهد.

فهرست نویسی، رده بندی و تفکیک موضوعی ۷۰۳۴ مقاله، گفت وگو، نقد آثار مندرج در روزنامه ها و نشریّات علمی و فرهنگی کشور. تدوین فهرست موضوعی ۸۸۰ عنوان کتاب و همچنین راهنمای مجلّه ها و روزنامه های خرداد ۱۳۷۹ از بخش های عمده ی نمایه است.

نسخه ی الکترونیکی، لوح فشرده، و شبکه های B. B. S. & Web نمایه، فرایندهایی برای دست یابی مستقیم به مقالات روزآمد را نیز فراهم ساخته است.



علی‌اکبر شیری ـ ایلام

نویسنده در این مقاله در جست و جوی شیوه‌های مناسبی برای شناخت و تجزیه و تحلیل گروه‌های اسمی و نقش نمودارهای درختی و پیکانی در برآورده کردن این هدف است. نمودار درختی باید به گونه‌ای رسم شود که روابط درونی، وابستگی و سطوح سلسله مراتبی اجزا را نشان دهد. همچنین مقاله می‌کوشد بررسی «گروه اسمی» در کتاب‌های زبان فارسی را گسترش دهد. در این مقاله بر اصلی بودن گروه اسمی به عنوان یکی از عناصر جمله تأکید شده است. به نظر نویسنده گروه اسمی دارای ساختمانی لایه‌ای است که میان اجزای آن رابطه‌ی سلسله مراتبی وجود دارد و میزان وابستگی متفاوت دارد.

نویسنده ضمن خدمت و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی استان ایلام است. وی به سال ۱۳۳۹ در ایلام متولد شد. از وی مقالاتی در مجله‌ی رشد به چاپ رسیده است.

گروه اسمی نمودارها

۱. مقدمه

دریچه‌ای که در کتاب‌های درسی جدید به روی دبیران و دانش‌آموزان گشوده شده است، چنان منظره‌ی بدیعی را از زبان و ادبیات فارسی به نمایش گذاشته است، که هر بیننده‌ای را مشتاق تفرج بیشتر می‌کند و ناخودآگاه او را به کنج کاوی و کند و کاو می‌خواند.

به منظور یافتن حقایق دقیق‌تر و ریزتری در زبان فارسی اجازه می‌خواهم که در این نوشته، با هم در ساختار «گروه اسمی» به جست و جو بپردازیم و این عنصر اصلی را در ساختمان جمله و زبان بهتر بشناسیم.

۲. تعریف «گروه اسمی»

گروه اسمی به عنوان سازه‌ای که جایگاه‌های نهاد، مفعول، مسند و متمم را اشغال می‌کند و بیشترین بسامد را در جمله و زبان دارد، دارای ساختمانی است که اگر بخواهیم به شیوه‌ی تعریف‌های علمی زبان‌شناسی، تعریفی روشن، دقیق و موجز از آن ارائه دهیم، باید آن را، فرمول‌وار، چنین تعریف کرد:

گروه اسمی ← (وابسته(ها)ی پیشین) هسته (وابسته(ها)ی پسین)

که شرح و تفسیر آن این است که: گروه اسمی می‌تواند، تنها از یک اسم به عنوان هسته تشکیل یافته باشد یا همراه هسته وابسته(ها)ی پیشین یا پسین یا هر دو نیز بیاید؛ که معمولاً برای نمایش بهتر و دقیق‌تر ساختمان گروه از نمودار استفاده می‌شود.

۳. به راستی فایده‌ی نمودارها چیست؟

پرسشی که بسیار شنیده می‌شود این است: «فایده و ضرورت کشیدن این داو درخت و خط‌ها و پیکان‌ها چیست؟» برای یافتن پاسخ اجازه می‌خواهم که جمله‌ی زیر را با هم مورد بررسی قرار دهیم:

«انسان حقیقت را دوست دارد.»

می‌دانیم که گروه اسمی «انسان» نهاد جمله است و این گروه اسمی تنها یک عضو دارد و آن هم هسته می‌باشد. حال اگر گروه اسمی «هر انسان» را داشته باشیم، به راحتی می‌توان گفت که «هر» وابسته‌ی پیشین و صفت مبهم برای انسان است و اگر «هر انسان دانا» باشد، دانا نیز وابسته‌ی پسین و صفت بیانی (فاعلی) است؛ امّا سؤالی که پیش می‌آید، این است که در گروه اسمی «هر انسان دانا» که ساختمانی است با سه جزء، آیا این سه عضو دارای مرتبه‌ی یکسانی هستند و وابسته‌های «هر» و «دانا» به یک میزان نسبت به هسته وابستگی دارند یا درجه‌ی وابستگی آنها متفاوت است؟ در مورد گروه اسمی «کتاب‌های خواندنی این کتاب خانه» چطور؟ آیا صرفاً می‌توان گفت، که «کتاب» هسته و واژه‌های «خواندنی»، «این» و «کتاب خانه» وابسته‌های پسین هستند؟ معلوم است که «این» نمی‌تواند وابسته‌ی پسین باشد.

گروه اسمی دارای ساختمانی «لایه‌ای»[1] است که میان اجزای آن رابطه‌ی «سلسله مراتبی»[2] وجود دارد و میزان و مرتبت وابستگی‌ها متفاوت است[3]. همان طور که در یک بنا نمی‌توان تیرهای آهن، آجرها، در و پنجره، رنگ و گچ بری را در یک سطح و مرتبه دانست.

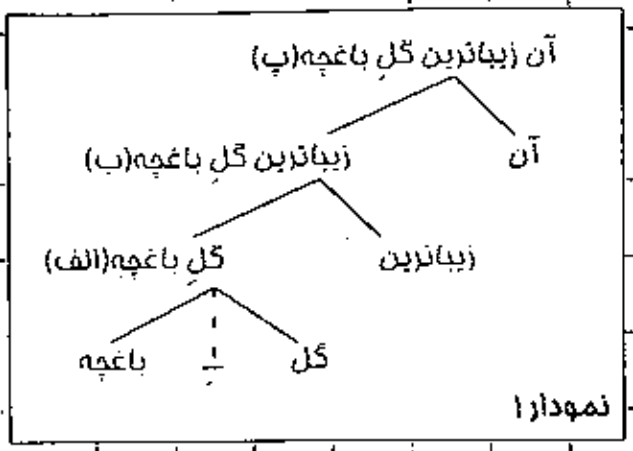
پس لازم است، که چگونگی این ارتباط هرچه دقیق‌تر و روشن‌تر بیان گردد و فعلاً نمودارها بهترین وسیله برای بیان مطالب علمی به صورت دقیق، روشن و موجز هستند؛ به عنوان مثال گروه اسمی «آن زیباترین گل باغچه» دارای لایه‌هایی است به این ترتیب:

(الف) گل باغچه

(ب) زیباترین گل باغچه

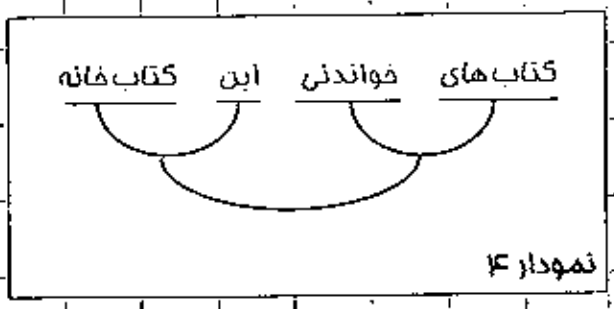
(پ) آن زیباترین گل باغچه

برای رعایت اقتصاد و روشنگری می‌توان سطوح و لایه‌های این گروه اسمی را با «نمودار ۱» نشان داد:



نمودار ۱

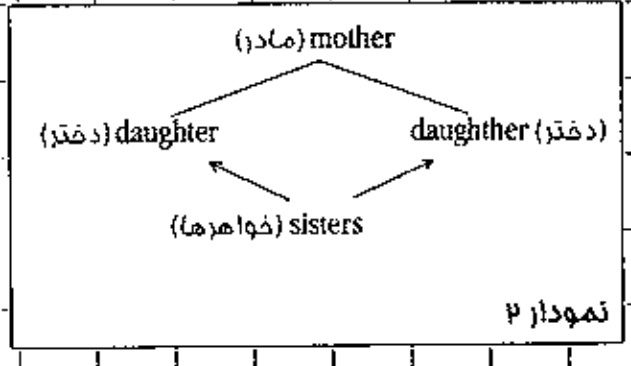
۲ـ۳ـ تطبیق نمودار درختی با نمودار پیکانی: در نمودار ۳ نشان داده شده است، که گروه اسمی در سطح (لایه ی) اول به دو بخش «کتاب های خواندنی» و «این کتاب خانه» تقسیم شده است و در سطح دوم هر کدام با تقسیم شدن به دو شاخه، تجزیه را تا حدّ واژه نشان داده است؛ هم چنین معلوم شده است که «خواندنی» وابسته ی پسین «کتاب ها» و «این» وابسته ی پیشین «کتاب خانه» است و گروه اسمی «این کتاب خانه» وابسته ی پسین «کتاب های خواندنی» می باشد، که کاملاً مشخص است. وابستگی «خواندنی» به هسته بیشتر از وابستگی «این» و «کتاب خانه» است که این درجات وابستگی را می توان با نمودار پیکانی نشان داد:



نمودار ۴

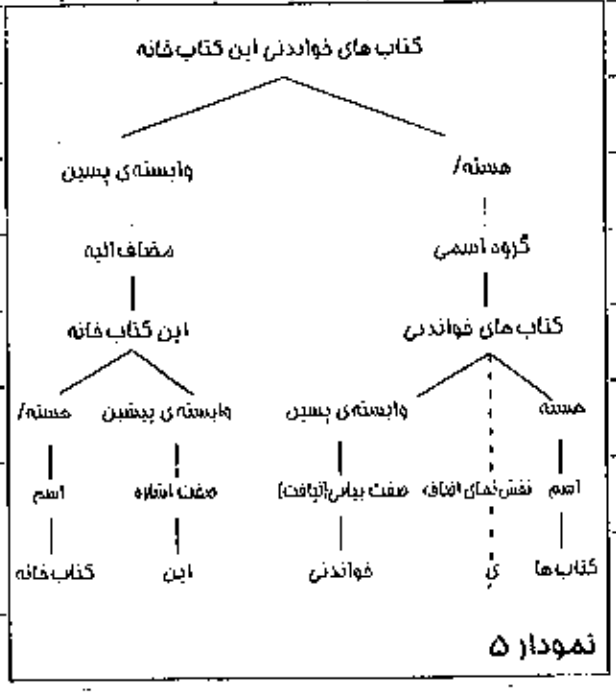
۳ـ۳ـ نمودارهای درختی[۴]: یکی از نمودارهایی که برای تحلیل روابط درونی اجزای گروه اسمی به کار می رود، نمودار درختی است، که به دلیل شباهت آن به یک درخت وارگون به این نام خوانده شده است و چون می تواند شرح و تحلیلی روشن از نقش و روابط اجزای تشکیل دهنده ی ساختمان گروه یا جمله را به نمایش بگذارد، دارای اهمیت بسیار است.

در نمودار درختی برای ارتباط سازه ها، از تمثیل خویشاوندی استفاده شده است؛ به این معنی که بالاترین مکان (گره درخت) را «مادر» و شاخه های پایین تر از آن را «دخترها» نامیده اند، که مادر بر دخترها تسلط دارد و هم چنین بر نوه ها و فرزندان آن ها.[۵]



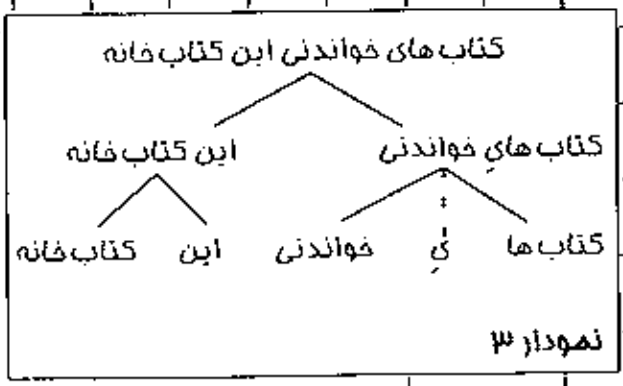
نمودار ۲

هر چند که نمودار ۳ مراتب و میزان وابستگی ها را نشان داده است، امّا برای نشان دادن اطّلاعاتی در مورد نوع و نقش اجزا می توان آن را به شیوه ی زیر اصلاح کرد:



نمودار ۵

به عنوان مثال نمودار گروه اسمی «کتاب های خواندنی این کتاب خانه» را رسم می کنیم:



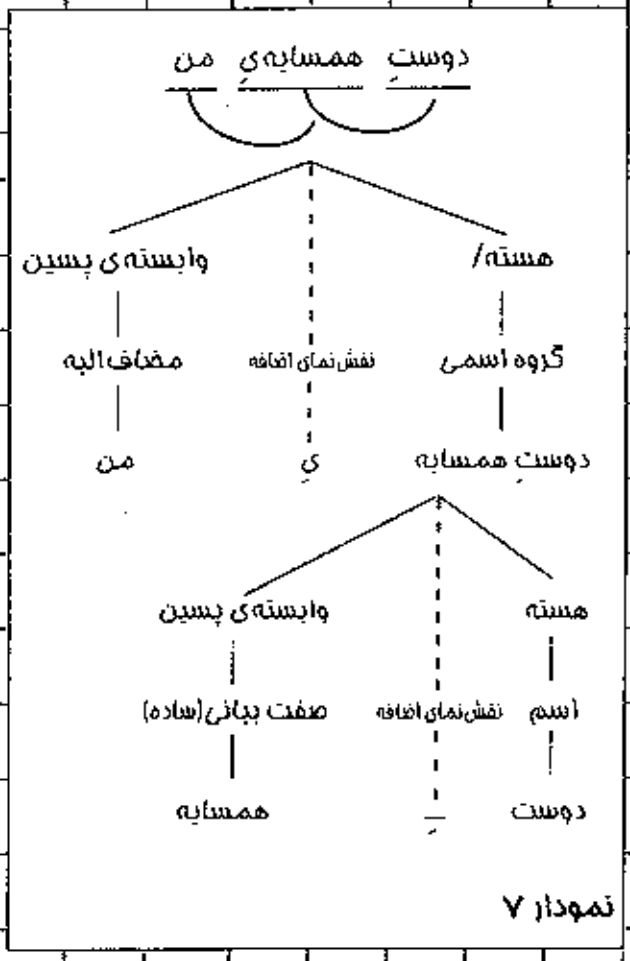
نمودار ۳

۳ـ۳ـ مشکل وجود هسته های فرعی: مسأله ای که در نمودار ۵ پیش می آید، وجود هسته های فرعی است؛ مثلاً گروه اسمی «کتاب های خواندنی» را هسته نامیده ایم، در حالی که هسته در

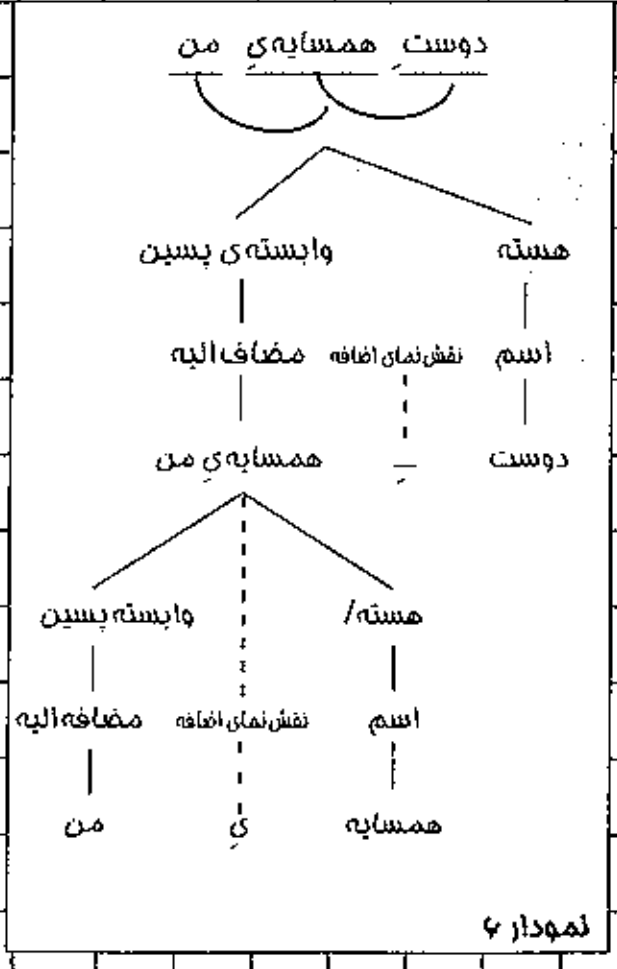
اصل جایگاه اسم است یا «کتاب خانه» را هسته نامیده ایم که در برابر هسته‌ی اصلی «کتاب ها» آن ها را هسته های فرعی می نامیم و برای تشخیص آن ها از همدیگر، هسته های فرعی را به صورت «هسته» (هسته خط) نشان داده ایم[۵] و همان طوری که در یک جمله ممکن است یک جمله‌ی وابسته به جای گروه اسمی در جایگاه مفعول مسند و ... قرار گیرد، در گروه های اسمی نیز گروه های اسمی فرعی موجود در گروه اصلی می توانند هسته یا وابسته های فرعی را تشکیل دهند.

پس نمودار درختی باید به گونه‌ای رسم شود که روابط درونی وابستگی و سطوح سلسله مراتبی اجزا را نشان دهد و دقیقاً با نمودار پیکانی همخوانی و هماهنگی داشته باشد.

۲ـ۳ـ نقش نمودارها در توضیح کژتابی ها: می دانیم که گروه اسمی «دوست همسایه‌ی من» دارای دو معنی متفاوت است: الف) کسی که با همسایه‌ی من دوست است، ب) کسی که همسایه و دوست من است، که هر کدام از این معانی با ساختار متفاوتی از گروه اسمی فرق و ارتباط دارد، که چنین نشان داده می شود:



نمودار ۷



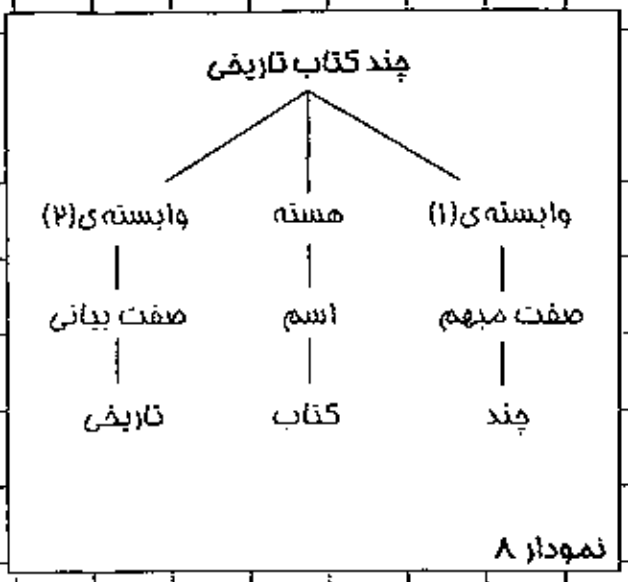
نمودار ۶

نمودارها به خوبی از عهده‌ی توضیح و بیان ساختارها و معانی متفاوت این گونه گروه‌ها ـ گروه‌هایی با کژتابی ساختاری ـ برمی آیند، که مورد «الف» با «نمودار ۶» و مورد «ب» با «نمودار ۷» نشان داده شده است.

۳ـ گروه اسمی و کتاب های درسی

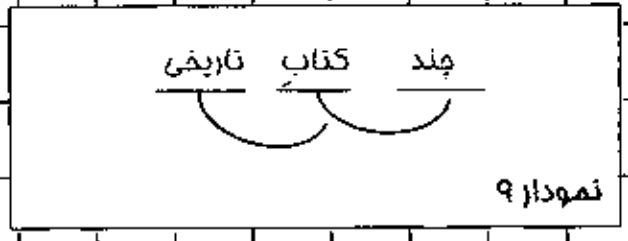
تعریف و نمایشی که از ساختمان گروه های اسمی در کتاب های درسی دیده می شود از چند جهت قابل بررسی است:

۱ـ۳ـ نمودارهای درختی در کتاب های درسی: الگوهایی که از نمودار درختی در کتاب های درسی ارائه شده است، به نظر می رسد که ـ شاید به منظور ساده کردن یادگیری ـ دقیق و کامل نیست و از پویایی لازم برخوردار نمی باشد، که بشود گروه های اسمی پیچیده تر را با آن تفسیر کرد؛ به عنوان مثال در صفحه‌ی ۱۰۰ کتاب زبان فارسی سال اول نمودار گروه اسمی «چند کتاب تاریخی» این گونه رسم شده است: (نمودار ۸)



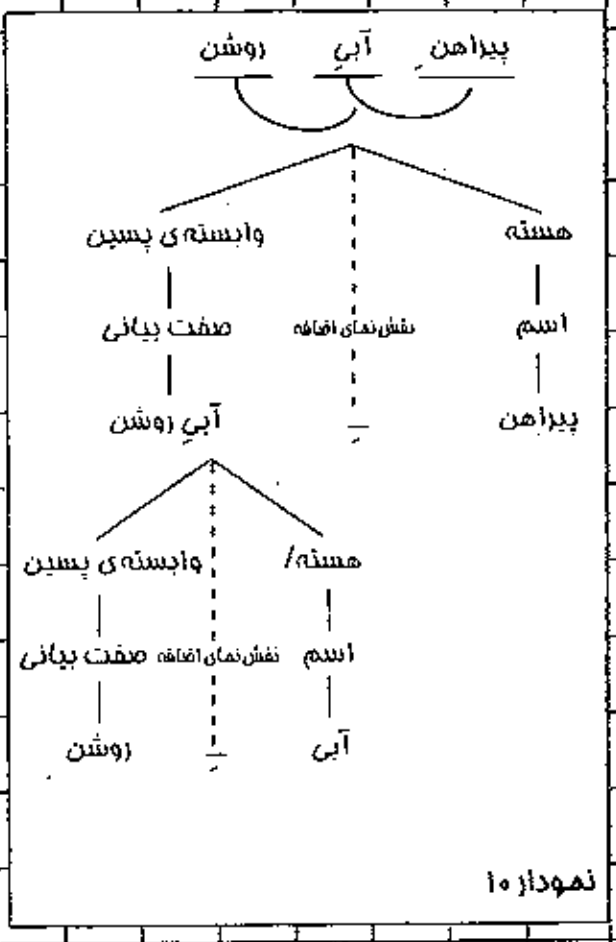
نمودار ۸

در این الگو دو اشکال پیش می آید : الف) رسم شاخه های نمودار به اندازه ی اجزاء گروه در مرحله ی اول ، لایه های سلسله مراتبی و درجات وابستگی اجزا به هسته را نشان نمی دهد و در مورد نمودار ۸ ، وابسته ی پسین «تاریخی» و وابسته ی پیشین «چند» را در یک سطح بیان می کند ، در حالی که طبق نمودار پیکانی ۹ «تاریخی» نسبت به «چند» به هسته وابستگی نزدیک تری دارد : (نمودار ۹)

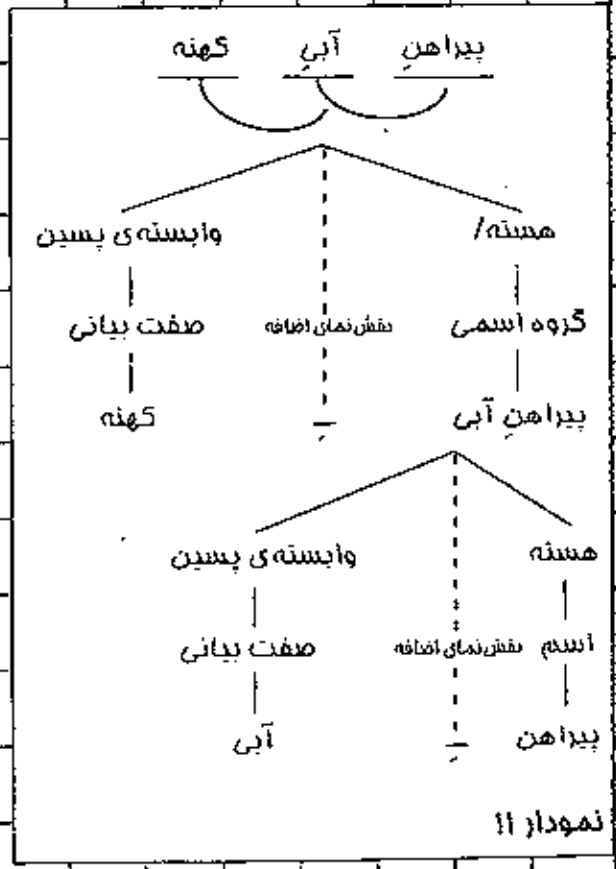


نمودار ۹

ب) مورد دوم این است که این الگو در خیلی از موارد نه تنها روشنگر نیست ، بلکه گمراه کننده می باشد ؛ مثلاً در گروه اسمی «پیراهن آبی روشن» نمی توان یک نمودار سه شاخه ای رسم کرد و «آبی» و «روشن» را در یک سطح مساوی قرار داد ، که برای روشن شدن مطلب می توانیم آن را با گروه اسمی «پیراهن آبی کهنه» مقایسه کنیم : (نمودار ۱۰ و ۱۱)



نمودار ۱۰



نمودار ۱۱

مثلاً در گروه اسمی پیچنده ی «دل سوزی آن مکارترین سوداگران» ـ که در خودآزمایی صفحه ی ۱۰۵ کتاب زبان فارسی سال دوم آمده است ـ الگوی کتاب نمی تواند به شیوه ی روشن و آشکار از عهده ی تحلیل آن برآید ، بلکه درست آن است که آن را این گونه نشان دهیم : (نمودار ۱۲)

نمودار ۱۲ ، دقیقاً نشان می دهد که :

ـ «مکارترین» وابسته ی سوداگران است .

۲ـ «آن» وابسته ی «مکارترین سوداگران» است.

۳ـ «آن مکارترین سوداگران» وابسته ی «دل سوزی» است.

۲ـ۴ـ آیا نشانه های جمع و نشانه ی نکره وابسته هستند یا پسوند؟

در کتاب های درسی نشانه های جمع و نشانه ی نکره وابسته های پسین به حساب آمده اند، در حالی که اگر بپذیریم که این نشانه ها، تکواژهای تصریفی هستند و وابسته های گروه، واژه ها هستند، پس لازم است که آن ها را همانند دیگر تکواژهای غیر مستقل جزئی از واژه به حساب آوریم نه وابسته های مستقلی در گروه اسمی.

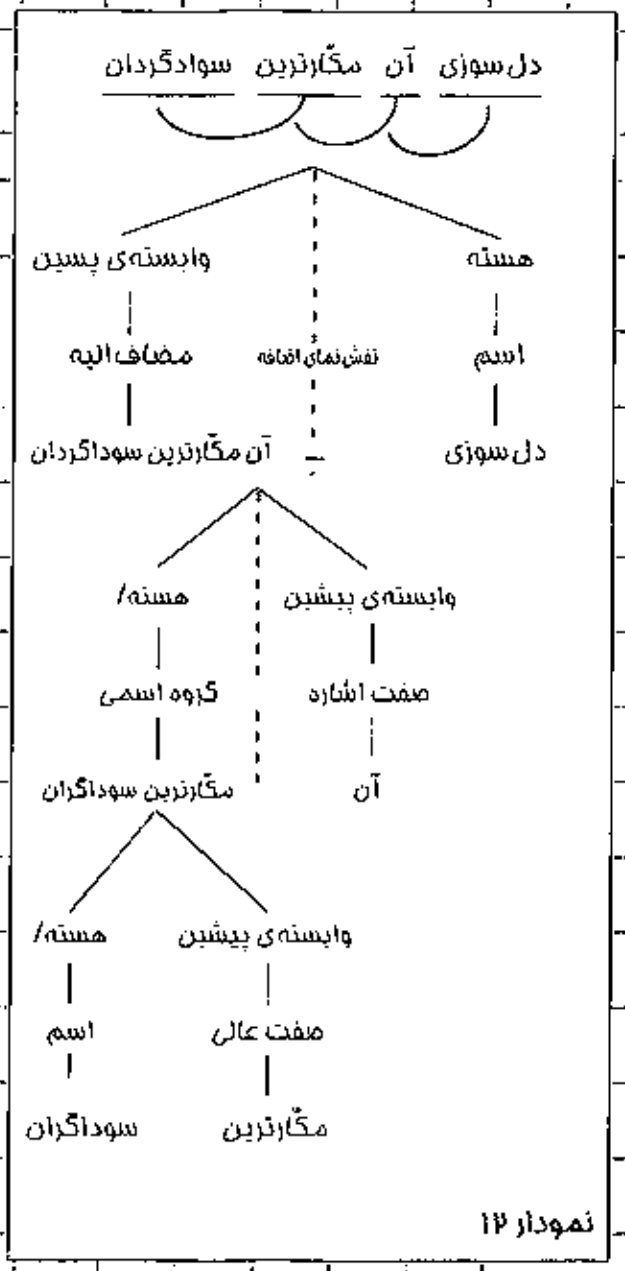
مورد دیگر نقش نمای اضافه است که یک واژه ی مستقل محسوب می شود، در حالی که در نمودارهای موجود در کتاب و در فهرست وابسته ها جایی برای آن در نظر گرفته نشده است.

۵. خلاصه

گروه اسمی به عنوان یکی از عناصر اصلی جمله ـ و بالتبع زبان ـ نیاز به شناخت دقیق و روشن دارد، همان طور که در شناخت هر ساختمانی لازم است، که اجزای آن به طور کامل شناخته شوند و ارتباط میان آن ها آشکار گردد.

نمودارهای درختی وسیله های مناسبی هستند برای شناخت و تحلیل دقیق ساختار گروه اسمی که نظام سلسله مراتبی اجزای گروه و نقش هر جزء را آشکارا بیان می کنند و برای رسیدن به این هدف باید الگوهایی از نمودارهای درختی داده شود، که نه تنها از عهده ی تحلیل گروه های ساده برآیند، بلکه بتوانند، گروه های اسمی پیچیده را نیز تبیین کنند. الگوهای موجود در کتاب های درسی شاید به جهت ساده کردن یادگیری ـ به گونه ای است، که این نیاز را کاملاً برآورده نمی کند.

دیگر بحث پسوندهای تصریفی: «نشانه های جمع» و «نشانه ی نکره» است، که در کتاب های درسی وابسته های پسین به شمار آمده اند، در حالی که برای نقش نمای اضافه که واژه ای مستقل است، جایگاهی در نظر گرفته نشده است.



نمودار ۱۲

پی‌نوشت ها

1. Layered Structure
2. hierarchically
3. tree diagram
4. Aitchison, Jean, PP. 64-5

(۵) زبان شناسان گروه های اسمی بدون حرف تعریف (در انگلیسی) را N (N-Bar) یا «N» نشان می دهند. (ر. ک به اچیسون صص ۷۳ و ۷۴).

منابع

۱ـ ارژنگ، غلامرضا، دستور زبان فارسی امروز، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۷۲.

۲ـ باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۷۳.

۳ـ مشکوة الدینی، مهدی، دستور زبان فارسی بر پایه ی نظریه ی گشتاری، فردوسی مشهد، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

۴ـ کتاب های زبان فارسی سال اول تا سوم

5- Aitchison, Jean, teach yourself linguistics, 4thed, 1992.

6- falk, Julia, s linguistics and language, 2thed, 1978.

7- farrokhpey, mahmoud, language.

8- fromkin, victoria, an introduction to language, 4thed, 1988.

9- yule, george, the study of language: an introduction, 4thed, 1988.

انواع متمّم

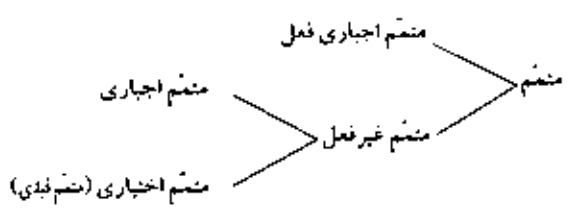
عبدالصمد آخوندی ـ بندر ترکمن

یکی از مباحث تازه و بحث برانگیز کتاب های زبان فارسی، بحث متمّم و انواع آن است. در شماره های گذشته مقالاتی در جهت تبیین بهتر موضوع منتشر شد. در این مقاله نیز نویسنده می کوشد تا انواع متمّم را با شرح و بسط و مثال هایی بیشتر بیان نماید.

عبدالصمد آخوندی دبیر دبیرستان های بندر ترکمن است که هم اکنون به تدریس در مراکز ضمن خدمت فرهنگیان و مراکز آموزشی دیگر مشغول به تدریس است.

به طور کلّی به گروه «حرف اضافه + گروه اسمی» متمّم می گویند.

متمّم یکی از پرکاربردترین سازه های نحوی جمله است که در اکثر جمله های فارسی به کار می رود. هم در جمله های ناگذر کاربرد دارد و هم در انواع جمله های گذرا. جایگاه متمّم در روساخت جمله به دلیل داشتن نقش نما می تواند متغیّر باشد. در تقسیم جمله به نهاد و گزاره، متمّم در قسمت گزاره قرار می گیرد. در فارسی معیار متمّم ممکن است قبل یا بعد از مفعول ظاهر شود. «حروف اضافه تنها در جلوی گروه اسمی ظاهر می شوند و ارتباط آن گروه اسمی را با واحدهای نحوی دیگر جمله مشخّص می سازند. به علاوه حرف اضافه و گروه اسمی بیانگر روابط معنایی متفاوتی هستند که از حوصله ی این بحث خارج است.



متمّم اجباری فعل

بعضی فعل ها متمّم خواه هستند. این گونه فعل ها در تمام جمله های معیار امروزی با متمّم به کار می روند. (مگر این که به قرینه محذوف شده باشند). بدون متمّم هم معنی فعل ناقص است و هم جمله نارسا و بی معنا است. متمّم این فعل ها با یکی از این پنج حرف اضافه می آید: به ـ از ـ با ـ در ـ بر.

برای تشخیص متمّم اجباری فعل توجّه به این نکات مهم است:

۱ ـ تشخیص فعل و نیز تشخیص ساده و یا مرکّب بودن آن

مثلاً در جمله ی «از این کتاب استفاده کرد» فعل جمله «کرد» است نه «استفاده کرد».

۲ ـ آیا فعل به حرف اضافه ی اختصاصی (به ـ از ـ با ـ در ـ بر) احتیاج دارد یا نه؟

در مثال فوق فعل «کرد» حرف اضافه ی اختصاصی لازم ندارد لذا متمّم طلب نیست. ولی مثلاً فعل «ترسید» در نثر سالم و معیار امروزی همیشه با (از) همراه است. پس فعل ترسید یا می ترسید یا خواهد ترسید در همه ی نوشته های امروزی با حرف اضافه ی «از» می آید. لذا در جمله ی «از عاقبت این کار بترس»، «عاقبت» متمّم اجباری فعل است.

البتّه بعضی فعل ها با وجود شکل یکسان دو معنی دارند و در هر معنی با یک حرف اضافه ی اختصاصی می آیند که در این صورت آن ها دو فعل هستند نه یک فعل. مثلاً اندیشیدن به (فکر کردن) و اندیشیدن از (ترسیدن)، آموختن به، آموختن از

بعضی فعل ها نیز به جای مفعول می توانند متمّم بگیرند: مثل ماه را بنگر ← به ماه بنگر.

متمّم اجباری در جمله های زیر وجود دارد:

۱ ـ جمله ی سه جزئی با متمّم: من با دشمن خواهم جنگید

۲ ـ جمله ی چهار جزئی با مفعول و متمّم: بچّه را از سگ نترسانید

۳ ـ جمله ی سه جزئی با متمّم. فرهاد چون شیری شد با این نامه برای من است

۴ ـ جمله ی چهار جزئی با متمّم و مسند: اهل محل به او پهلوان می گفتند

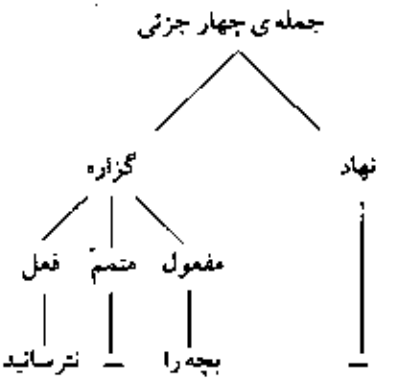
۵ ـ جمله ی چهار جزئی با مفعول و متمّم: ما او را چون شیر می پنداریم

توجّه: گاهی فعل اسنادی متمّم می گیرد (جمله های ۳ ـ ۴ ـ ۵). این متمّم ها نیز برای فعل اجباری هستند و جزو

اجزای اصلی به حساب می‌آیند.

این متمّم‌ها (در جمله‌های ۳ ـ ۴ ـ ۵) با هر حرف اضافه‌ای که بیایند اجباری هستند. البته کاربرد جمله‌های اخیر نادر است.

متمّم اجباری فعل را نمی‌توان بدون قرینه از جمله حذف کرد و در صورت حذف باز هم جزو اجزای اصلی جمله محاسبه می‌شود و در نمودار درختی نیز جای متمّم اجباری با ـــ مشخّص می‌شود. تنها متمّم‌های اجباری فعل جزو اجزای اصلی جمله هستند.



متمّم‌های غیر فعل

الف) متمّم‌های اجباری

مثل:

۱ ـ متمّم اسم ۲ ـ متمّم صفت ۳ ـ متمّم مسند ۴ ـ متمّم صوت ۵ ـ متمّم متمّم ۶ ـ متمّم قید

این متمّم‌ها برای گروه همراه خود اجباری و الزامی هستند و معمولاً نمی‌توان آن‌ها را از جمله حذف کرد مگر این که گروه همراه آن‌ها نیز حذف شوند و این هم همیشه ممکن نیست. این متمّم‌ها جزو اجزای اصلی جمله محسوب نمی‌شوند. البتّه به نظر می‌آید که درجه ی اجباری بودن همه ی این متمّم‌ها یکسان نباشد و نیز درجه ی اجباری بودن این متمّم‌ها به همان شدّت و حدّت متمّم اجباری فعل نیست. در این مورد لازم است که بررسی‌های بیشتری صورت گیرد.

۱ ـ متمّم اسم: بعضی اسم‌ها در هر نقشی که باشند به متمّم احتیاج دارند:

این مصاحبه را با او کردم.
مفعول متمم

مسئله ی هماهنگی با اعضا در اولویّت است.
مضاف‌الیه متمم

۲ ـ متمّم صفت: همه ی صفت‌های تفضیلی و بعضی صفت‌های پسین احتیاج به متمّم دارند:

صحرایی پر از اسب دید.
دوستی صمیمی‌تر از علی ندارم.

۳ ـ متمّم مسند: مسند که خود از اجزای اصلی جمله است گاهی به متمّم نیاز دارد:

کاسه، پر از آب است.
مسند متمم

مطالعه در ادبیّات از سرگرمی‌های سودمند است.
متمم مسند

توجّه: متمّم این مسندها گاهی پیش و گاهی پس از مسند در ساختار جمله قرار می‌گیرند در چند و چون این موضوع نیز یک بررسی و پژوهش عمیق لازم است.

۴ ـ متمّم صوت:

افسوس بر عمر از دست رفته

۵ ـ متمّم متمّم (وابسته ی وابسته)

افتخار به دوستی با دانایان، افتخار واقعی است.
متمم اسم متمم متمم

توجّه: افتخار به دوستی با دانایان افتخار واقعی است. خلاف معیار است.

۶ ـ متمّم قید: همه ی قیدهای تفضیلی و بعضی قیدهای دیگر به متمّم احتیاج دارند:

علی آهسته‌تر از ما آمد.
قید متمم

آخرین وصیّتش را پیش از مرگ نوشت.
قید متمم

ب) متمّم اختیاری (متمّم قیدی)

ساخت یکی از قیدهای نشانه‌دار چنین است: حرف اضافه + گروه اسمی

متمّم‌های قیدی در جمله قابل حذف هستند و برخلاف متمّم‌های اجباری فعل، در یک جمله می‌تواند بیش از یک قید بیاید.

بچّه (با سرعت) (در وسط) خیابان می‌دوید.
متمم قیدی متمم قیدی

لازم به ذکر است که در یک جمله در کنار متمّم اجباری یک یا چند متمّم قیدی می‌تواند بیاید:

آگاهی از دانش روز (برای هر معلّمی) لازم است.
متمم اسم متمم قیدی

او (در تمام مدّت نبرد) همراه با مردم ایران به آزادی کشورش می‌اندیشید
متمم قیدی متمم صفت متمم فعل

۱ ـ به گروه «حرف اضافه + گروه اسمی» متمّم می گویند.

۲ ـ متمّم
- متمّم اجباری فعل
- متمّم غیرفعل
  - متمّم اجباری اسم: صفت، مسند و...
  - متمّم اختیاری (متمم قیدی)

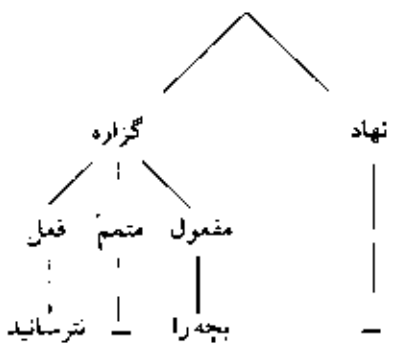
۳ ـ متمّم هم در جمله های ناگذر (لازم) می آید و هم در جمله های گذرا (متعدّی)

۴ ـ در تقسیم جمله به نهاد و گزاره متمّم در قسمت گزاره می آید.

۵ ـ تنها متمّم های اجباری فعل جزء اجزای اصلی جمله هستند و در چند جزئی بودن جمله دخالت دارد.

۶ ـ ممکن است در بعضی جمله ها متمّم اجباری فعل در جمله به قرینه حذف شود در این صورت هم جزء اجزای اصلی جمله حساب می شود و در نمودار درختی هم با خط ـــ مشخص می کنیم.

جمله ی چهار جزئی



۷ ـ متمّم اجباری فعل در جمله های زیر می آید:

ـ جمله ی سه جزئی با متمّم: من با دشمن خواهم جنگید

ـ جمله ی چهار جزئی با مفعول: او دوستش را از خود رنجاند

ـ جمله ی سه جزئی با متمّم: این نامه برای من است

ـ جمله ی چهار جزئی با مفعول و متمّم: ما او را چون شیر می پنداریم

ـ جمله ی چهار جزئی با متمّم و مسند: اهل محل به او پهلوان می گفتند

توجّه: متمّم هایی که با فعل استادی می آید با هر حرف اضافه ای که بیاید اجباری است.

۸ ـ درجه ی اجباری بودن متمّم های فعل به همان شدّت و حدّت متمّم اجباری فعل نیست چون بعضی از متمّم های اجباری غیر فعل با گروه همراه خود قابل حذف هستند.

۹ ـ متمّم اجباری مسند گاهی پیش از مسند و گاهی پس از آن می آید:

کاسه پر از آب است.

مطالعه در ادبیات از سرگرمی های سودمند است.

۱۰ ـ بعضی اسم ها در هر نقشی که باشند نیازمند متمّم هستند:

این مصاحبه را با او کرد
مفعول

مبارزه با استعمار هدف سید جمال الدین بود.
نهاد

۱۱ ـ همه ی قیدها و صفت های تفضیلی متمّم طلب هستند.

علی آهسته تر از ما می آمد

دوستی صمیمی تر از علی ندارم.

۱۲ ـ بقیه ی قیدها و صفت نیز گاهی متمّم می گیرند

لیوان پر از آب را گذاشتم.

پیش از مرگ او را دیدم.

۱۳ ـ تعداد متمّم های قیدی در جمله می تواند یک یا چند تا باشد.

۱۴ ـ در یک جمله غیر از متمّم اجباری فعل می تواند یک یا چند متمّم غیر فعل هم بیاید:

او (در تمام مدّت تبعید) همراه با دیگر مردم
متمم قیدی

به آزادی کشورش می اندیشید.

۱۵ ـ در بعضی جمله ها به جای قیدهای بی نشان، متمم قیدی را می توان جانشین سازی کرد.

بچّه آرام خوابید. ـ ـ بچّه به آرامی خوابید.

---

۱ ـ وحیدیان کامیار، تقی، متمّم، مجله ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ی ۲۹

۲ ـ عمرانی، علامرضا، ناگفته هایی درباره ی متمّم، مجله ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره های ۵۲ و ۵۱

۳ ـ دکتر مشکوة الدینی، مهدی، دستور زبان فارسی بر پایه ی گشتاری، دانشگاه فردوسی مشهد

محمود بافرپسند - فرزین

این مقاله کوششی است در جهت شناخت مختصر ایران شناسانی که به نوعی در یکی از حوزه‌های زبان و ادب فارسی به تحقیق پرداخته اند. در لا به لای این مقاله به این نکات دست می یابیم که شرقیان در پی تفسیر هستی بودند امّا غربیان خصوصاً پس از رنسانس در پی تغییر هستی برآمدند. دیگر این که یکی از علل تتبّعات شرق شناسان، نگاه روشمند و منتقدانه ی آن هاست و در میان ایشن شرق شناسان گاه چهره‌ای منفی از ایران نیز ساخته اند. این نوشته به قلم محمود بافرپسند، دبیر دبیرستان های قزوین است که پیش تر نیز مقالاتی از وی در مجلّه ی رشد ادب چاپ شده است.

* * *

ـ مستشرقین به آن طیف از علمایی گفته می شود که فنّ آن ها تحقیق و مطالعه و تتبّع علمی در آداب ملل شرق از زبان، تاریخ و ادیان، عادات و عقاید، اساطیر و آثار مکتوب و منقوش آن هاست به منظور جمع معلومات و اطّلاعات و استنباط نکات مخفیّه و کشف جهات دقیق آن و تکمیل و ترقّی و توسعه دادن آن.[1]

ـ نهضتی که در دنیای اسلام جهت ترجمه ی کتب یونانی، هندی، فارسی و ... به زبان عربی به راه افتاد و مسلمین به اوج ترقّی علمی دست یافتند، در دنیای غرب بعد از فترت علمی همان جنبش تکرار شد و همه دستاوردهای مسلمین را به لاتین ترجمه کردند از جمله ی مترجمین متبحّر جرارد ایتالیایی (وفات ۱۵۸۳) است؛ که بسیاری از کتب یونانی و عربی از جمله قانون ابن سینا و کتب رازی را به لاتین ترجمه کرد.

ـ پس از نهضت جدید علمی در اروپا به تدریج در دارالفنون ها و مراکز علمی مغرب زمین، رشته ها و شعبه های علوم بشری مورد اقبال قرار گرفت و علم مشرق شناسی و تحقیقات راجع به کلیّه ی شئون اجتماعی، لغوی، فلسفی، دینی و آداب و جغرافیا رو به تکامل گذاشت.[2]

شرقیان و حکمای آن در پی تفسیر هستی بودند، امّا غربیان پس از نهضت رنسانس در پی تغییر هستی بودند به منظور تسلّط بر آن. در باب خاورشناسی و انگیزه های آن دیدگاه های متفاوتی است و از آن جمله است:

الف: حسّ علم جویی و کشف نایافته ها و اصولاً ارزش دانایی در برابر جهل و با حسّ ماجراجویی که گاه مستشرقین به موضوع مورد بحث و ملّت دارنده ی آن تمدّن عشق می ورزیده اند.

ب: مقاصد سیاسی و منافع استعمارگرانه در ورای این علم نهفته است. «صحبت شرق شناسی که به احتمال قریب به یقین انگلیسی است روئیده بر ریشه ی استعمار؛ مستشرقی که در ولایت خود هیچ تخصّصی نداشته و به این مناسبت با آموختن یک زبان شرقی به خدمت مخفی یا علنی وزارت خارجه ی مملکت خود درآمد ...»[3]

ـ شرق شناسان ابتدا به فراگیری زبان عربی روی آوردند تا با دنیای اسلام آشنا شوند، سپس به زبان ترکی برای شناسایی دولت ترک زبان عثمانی که یکی از قدرتمندترین دولت های آسیایی ـ اروپایی آن عصر بود و سپس به فراگیری زبان هند و هندشناسی جهت حفظ و تحکیم قدرت خود در هندوستان.

ـ ایران شناسی ذیل اسلام شناسی در مؤسّسات مطالعات یا السنه ی شرقی در اروپا بررسی می شد و موضوعات آن عبارتند از تحلیل آثار ادبی، ترجمه ی آثار ادبی و غیره، پژوهش تاریخی و جغرافیایی، پژوهش در السنه ی ایران پیش از اسلام، پژوهش در باب موسیقی، پژوهش درباب هنر و صنایع دستی، جست و جوی آثار مادّی تمدن ایرانی (حفاری) و ارزیابی و بازخوانی آن ها، پژوهش در باب گویش های ایرانی مثل کردی، گیلکی، بلوچی، پژوهشی در باب ادیان ایرانی (زردشت، مانی، مزدک) پژوهشی در باب مخطوطات قبل از اسلام، پژوهش در باب عرفان ایرانی و اسلامی، پژوهش در باب اساطیر ایرانی و داستانهای حماسی، پژوهش در باب مردم شناسی، اقتصاد ایران، پژوهش در باب شیعه و اسلام و ....

امّا ایران شناسی در انگلستان عامل دیگری هم داشته است، زیرا زبان فارسی در شبه قارّه زبان رسمی بود و با فرا گرفتن آن بهتر می توانستند با مردم هند یا لااقل بخش عظیمی از آن ارتباط برقرار کنند و سلطه ی خود را استحکام بخشند.

ایران شناسان گاه چهره ای مثبت و گاه منفی از ایرانیان و ایران به جهانیان معرفی نموده اند، فی المثل جیمز موریه در کتاب حاجی بابای اصفهانی سیمای منفی و نازیبایی از ایران را معرفی کرده است امّا نیکلسون، به رغم بسیاری از بزرگان دیگر هم وطن او به ایران عشق می ورزیده و با نهضت مشروطه خواهی و آزادی خواهان همراهی و همگامی می کرده است.

بعد از شکست یزدگرد ساسانی گسست فرهنگی بین ایران قبل از اسلام و بعد از آن پدید آمد، زیرا پس از قبول شریعت مقدّس اسلام، ایرانیان به جهت نیازهای دینی و دنیوی و تردیدی که در جایز بودن استعمال خط و زبان زردشتی پیش آمده بود به آموختن زبان عربی اهتمام کردند.[4] و به زبان و مخطوطات قبلی و فراگیری آن توجّهی نکردند، تا اینکه شرق شناسان اروپایی این میراث ما را رمزگشایی کردند.

ـ آنتیگل دو پرون کاشف اوستا در قرن هیجدهم بود و فقراتی از آن را نیز منتشر کرد و «دارمستتر» بی تردید یکی از درخشان ترین استادان زبان های کهن ایرانی بود که به پیشرفت زبان شناسی ایران و شناخت زبان پهلوی خدمات مهمّی کرد و گروتفند آلمانی موفق شد رمز نوشته های خط میخی کتیبه های بیستون کرمانشاه را کشف کند با دلاوله شرق شناس ایتالیایی توانست بسیاری از مخطوطات شرقی را گردآوری کند.

ـ آثاری که در زمینه های مختلف مطالعات ایرانی منتشر شد و می شود بسیار چشم گیر و معتنابه است و چنان به نظر می رسد که معرّفی ایران شناسان و آثار آن ها به دلایلی ارزشمند

بیگانگان آشنا

باشد.

الف: با توجه به وجود کتب مرجع و مخطوطات شرقی و کتاب خانه های عظیم اروپا، ابزارهای تحقیق و پژوهش برای مستشرقین آسان تر و عمیق تر است

ب: نگاه روش شناسانه و منتقدانه ی ایران شناسان در باب فرهنگ ایرانی.

در اینجا اسامی ایران شناسانی بر جسته ای که آثار ایرانی را ترجمه کردند و عظمت فرهنگ ما را به جهانیان نمودند و همچنین اسامی آن دسته از مستشرقانی که بر آثار ما نقد نوشتند و به شناسایی رمز و راز آن پرداخته اند و یا پژوهش های گوناگونی در زمینه های مختلف فرهنگ و تمدن ایرانی نموده اند، آورده می شود.

۱ ـ آرنولد توین بی: خاورشناس انگلیسی اثر آثار اوست: هنر نقاشی در جهان اسلام، تاریخ تمدن (تاریخ تحلیلی از آغاز تا عصر قاجاریه) ترجمه ی دکتر یعقوب آژند.

۲ ـ ج آبویل: استاد مطالعات ایرانی در دانشگاه منچستر، تحقیقات وی در زمینه ی عهد مغول در ایران متمرکز شده، وی جهان گشای جوینی را به انگلیسی ترجمه کرده است

۳ ـ آنقروی، اسماعیل. وی مثنوی مولوی را به ترکی ترجمه و شرح مفصلی بر آن نوشته است. که بخشی از آن را آقای دکتر علی اکبر بهروز و خانم ستارزاده به فارسی ترجمه کردند. مرحوم فروزانفر آن را دقیق ترین شرح مثنوی خواند، است.

۴ ـ ایرانسکی، یوسف میخائیلوویچ: از آثار اوست: زبان های ایرانی ترجمه ی علی اشرف صادقی (که به معرفی زبان های ایران باستان ـ ایرانی میانه و ایرانی نو می پردازد) هم چنین مقدمه ی فقه اللغة ایرانی ترجمه ی کریم کشاورز، (۱۳۵۸).

۵ ـ اته (هرمان اته) خاورشناس اواخر قرن نوزدهم، وی ۹۲ رباعی از شیخ ابوسعید ابوالخیر (متوفی ۴۴۰) را به نظم آلمانی ترجمه و چاپ نمود. اته راجع به ابوحفص شاعر (متوفی ۵۲۶) تحقیقاتی نموده و نیز بسیاری از شعرا و عرفا را نام برده است. هم چنین وی بخشی از فصل های اوستا را نیز به آلمانی ترجمه کرده است.

۶ ـ اشپولر: استاد مطالعات اسلامی در دانشگاه هامبورگ است. بررسی های وی در زمینه ی عهد اسلامی و عهد مغولی است. از آثار او می توان «ایران در عصر اسلامی تا ورود ترکان سلجوقی» و «ایران در عهد مغول» و «جهان اسلام» را نام برد. اثر اولی او در ۲ جلد به قلم دکتر فلاطوری و خانم مریم میراحمدی به فارسی ترجمه و منتشر شده است.

۷ ـ دکتر اولریش مارتسولف: استاد مردم شناسی و ادبیات فارسی و عربی که مدتی در دانشگاه مشهد نزد استادانی چون سید جلال الدین آشتیانی و دکتر غلام حسین یوسفی به آموختن زبان فارسی پرداخت، از آثار این شرق شناس آلمانی می توان به «طبقه بندی قصه های ایرانی» با ترجمه ی آقای کیکاووس جهانداری اشاره کرد.

۸ ـ الول ساتن ـ لارنس پُل: شرق شناس و ایران شناس مشهور انگلیسی (وفات ۱۹۸۴) هنگامی که در دوران جنگ جهانی دوم در ایران مأمور بود با پیرزنی ایرانی به نام مشدی گلین خانم، بروجردی الاصل ساکن تهران آشنا شد که گنجینه ی گران بها و بی پایانی از قصه های عامیانه ی ایرانی را در حافظه داشت الول ساتن، این قصه ها را تحریر کرد که شامل ۱۱۰ قصه ی عامیانه است.

۹ ـ خانم امیکو اوکادا: ایران شناس ژاپنی و مترجم شاهنامه به زبان ژاپنی

۱۰ ـ بارتولد: خاورشناس روسی (۱۹۳۰ ـ ۱۸۶۹) است که به گونه ی عالمانه و منصفانه درباره ی خاور زمین تاریخ ترک های آسیا (ماوراءالنهر) و ترکستان تحقیق کرده است. از آثار او می توان به «کتاب خاورشناسی در روسیه و اروپا» و کتاب جغرافیای تاریخی ایران و کتاب تاریخ ترک های آسیای میانه و کتاب «المغول» اشاره کرد که به ترتیب به وسیله ی حمزه سردادور و همایون صنعتی زاده و دکتر غفار حسینی و محمدرضا مباشر به فارسی ترجمه شد. کتابی دیگر از او تحت عنوان «گزارش سفر باستان شناسی به آسیای مرکزی» با ترجمه ی خانم مریم جبه داری (۱۳۷۹) به فارسی ترجمه شد.

۱۱ ـ بانوزانی: زبده ترین محقق ادبیات فارسی در ایتالیا از جمله ی آثارش «تاریخ ادبیات ایران در دوره ی اسلامی»، «دین ایرانی»، ترجمه ی آثار اقبال لاهوری، تحقیق درباره ی عبدالقادر بیدل دهلوی و هم چنین غالب دهلوی، ترجمه ی هفت پیکر نظامی گنجه ای و ترجمه ی متون زردشتی از زبان پهلوی به ایتالیایی اشاره کرد.

۱۲ ـ براون ـ ادوارد: پسر صاحب و رییس یک کارخانه کشتی سازی از اهالی نیوکاسل بود وی به سال ۱۸۶۲ به دنیا آمد و پس از تحصیل مقدماتی در دانشگاه کمبریج به فراگرفتن زبان عربی، فارسی و ترکی همت گماشت. رشته ی اصلی او طبابت بود امّا بیشتر ساعات و اغلب خود را به خواندن کتاب های فارسی می پرداخت و به سال ۱۸۸۷ به ایران سفر کرد و یک سال در ایران بود، ره آورد این سفر کتاب «یک سال در میان ایرانیان» بود. از سال ۱۸۹۵ به تحریر کتابی

[redacted] ایران پرداخت و موضوعات آن [redacted] امامی [redacted] و تحت [redacted] ی عشق [redacted] فردوسی تا سعدی با ترجمه ی [redacted] سعدی تا جامی با ترجمه ی [redacted] برگردانده شد. [redacted] ایران جایزه ادبی باب نهضت مشروطه است.

۱۳ ـ برسند (پروفسور جیمز هنری برسند) استاد دانشگاه شیکاگو و مؤلف کتاب «روزگار باستانی» که بخشی از آن مربوط به ایران است یعنی مربوط به اکتشافات و حفاری هایی است که در دامغان و تخت جمشید و ری توسط استاد هرتسفلد آلمانی و دکتر اشمید به عمل آمد، خود برسند هم به تخت جمشید مسافرت کرد و تحقیقات خود را ادامه داد.

۱۴ ـ برنگس: از آثار این خاورشناس شهیر می توان کتاب های ناصر خسرو و اسماعیلیان ترجمه ی یحیی آرین پور و کتاب تصوف و ادبیات تصوف ترجمه ی سیروس ایزدی را نام برد. ۲۹۵ اثر پژوهشی، میراث علمی او را تشکیل می دهد و در زمان حیاتش (۱۸۹۰ در بطرزبورگ، ۱۹۵۷) یکی از بزرگ ترین کارشناسان جهان در رشته ی ادبیات فارسی و برخی از زبان های خاوری بوده است.

۱۵ ـ بریان ـ پی یر، ایران شناس فرانسوی. از آثار اوست: آسیای میانه و خاورنزدیک در هزاره ی نخست پیش از میلاد ۱۹۸۴ ـ دولت و شبانان در خاورمیانه ی باستان (۱۹۷۲)

۱۶ ـ پطروشفسکی: (۱۸۹۸ ـ ۱۹۷۷) از مشهورترین محققان ایران شناس روس است. از آثار اوست: کتاب «اسلام در ایران از هجرت تا پایان قرن نهم» که در انتهای کتاب توضیحاتی به قلم استاد محمدرضا حکیمی آمده است. کتاب کشاورزی و مناسبات ارضی در ایران عهد مغول با ترجمه ی کریم کشاورز، و کتاب «نهضت سربداران خراسان» با ترجمه ی کریم کشاورز.

۱۷ ـ پوپ (پروفسور آرتور پوپ) خاورشناس صنایع اسلامی (امریکایی) یکی از دوستداران ایران و ستایشگر نامی هنرهای زیبای ایران است. بارها برای مطالعات به ایران سفر کرده است. شاهکار او تألیف کتاب مهم و مصوری است در ۷ جلد به نام «نظری بر هنر ایران» که گذشته از تصویرهای مفصل آثار ایرانی، حاوی مقالاتی سودمند از خاورشناسان نامی است.

۱۸ ـ پیتر اژوسکی (ایران شناس لهستانی) وی قوم اوستایی را نیاکان مستقیم لهستان امروزی می شمارد و می خواهد ثابت کند که زبان اوستایی یک زبان اسلاوی قدیمی است وی «تفسیر اوستا» را به زبان لهستانی نگاشت (۱۸۵۸ ـ ۱۸۶۲)

۱۹ ـ تاور ـ فیلکس F. Taure مستشرق چکسلواکی. وی ظفرنامه ی شامی را تصحیح کرده است و به همت پناهی سمنانی، از سوی انتشارات بامداد در تهران منتشر شده است. همچنین در نوشتن تاریخ ادبیات بان ریپکا سهیم بوده است.

۲۰ ـ خانم تورنل ـ کریستی ین: ایران شناس فرانسوی، از آثار اوست: سخنان یک عارف (ابوالحسن خرقانی)، ترجمه ی اسرارنامه از فریدالدین عطار و تمهیدات عین القضاة همدانی.

۲۱ ـ ثکستون، ایران شناس انگلیسی، که رسائل رمزی و عرفانی شیخ اشراق را به انگلیسی ترجمه کرده است (۱۹۸۲ در لندن) که شامل مونس العشاق، لغت موران، فی حقیقة العشق، آواز پر جبرئیل عقل سرخ، قصة الغربة الغربیه است.

۲۲ ـ جاکسن ـ ویلیام، مستشرق معروف امریکایی، معلم دارالفنون کلمبیا در نیویورک، وی دو بار به ایران آمده است و در باب تاریخ، اصول دین زردشت، زبان اوستایی و فرهنگ قدیم ایران از سرآمدان عصر ما محسوب می شود، کتاب «تتبعات زرتشتی» تاریخ ایران گذشته و حالیه از آثار اوست، (۱۹۳۰)

۲۳ ـ جرالد ـ جولیا فیتز: خاورشناس انگلیسی (وفات ۱۸۸۳) وی عاشق و فریفته ی خیام بوده است او را کتاب و اشعاری است و نثر او هم عالی بوده است نامه هایش در ادبیات انگلیسی معروف است. وی رباعیات خیام و قصة سلامان و ابسال جامی و منطق الطیر عطار را از فارسی به انگلیسی ترجمه کرد.

۲۴ ـ جونز ـ ویلیام: خاورشناس معروف انگلیسی قرن هیجدهم، وی تاریخ نادرشاه و بخشی از غزلیات حافظ را با کمک ویلیفلند ترجمه نمود، اولی را به زبان انگلیسی و دومی را به زبان فرانسوی. همچنین منتخباتی از اشعار آسیایی را نیز منتشر کرده است.

۲۵ ـ خودزکو ـ الکساندر: محقق و دیپلمات روس در ایران (۱۸۰۴ ـ ۱۸۹۱) با انتشار آثاری درباره ی نمایش و شعر عامیانه ی ایرانی و تحقیقی درباره ی دستور زبان فارسی، و یک اثر تاریخی و جغرافیایی درباره ی استان گیلان، همت خود را نموده است.

۲۶ ـ دنیس راس: خاورشناس معروف انگلیسی (۱۸۷۱ ـ ۱۹۴۰) رییس دانشکده ی زبان شرقی دانشگاه لندن وی فارسی، عربی و ترکی را فراگرفت و با زبان چینی و سانسکریت اندک آشنایی پیدا کرد. از جمله ی آثار اوست: رساله ای در باب اوایل زندگی شاه اسماعیل صفوی، ترجمه ی تاریخ رشیدی، کتاب خلیج فارس و هنر و ادبیات شرقی.

۲۷ ـ پروفسور دوبرین، خاورشناسی که ملیت هلندی دارد. از آثار اوست «حکیم اقلیم عشق» با ترجمه ی مهیار علوی مقدم و محمدجواد مهدوی در باب آثار و افکار سنایی، هدف مؤلف از این پژوهش یافتن جایگاه حقیقی سنایی در نقاط پیوند مذهب و ادبیات بوده است. از دیگر آثار او می توان از «شعر صوفیانه ی فارسی» ترجمه ی دکتر مجدالدین کیوانی، نام برد. این کتاب سیر تفکر صوفیانه در شعر فارسی از سده ی چهارم هجری تا روزگار جامی است.

۲۸ ـ دوساسی: بزرگ ترین خاورشناس فرانسوی قرن ۱۹ که پندنامه ی عطار را در سال ۱۸۱۱ و نفحات الانس جامی را به سال ۱۸۳۱ به فرانسه ترجمه کرد. وی در خواندن متون پهلوی نیز موفقیت های درخشانی به دست

آورد.

۲۹ـ دومنار: شرق‌شناس فرانسوی که بوستان سعدی را به فرانسه ترجمه کرد، و فرهنگی هم به زبان فرانسه نوشته که واژه‌های ادبی، تاریخی و جغرافیایی متداول در زبان فارسی را در آن شرح داده است. همچنین کتاب مروج‌الذهب مسعودی و آن بخش معجم‌البلدان یاقوت را که به ایران مربوط بوده به زبان فرانسوی ترجمه کرده است.

۳۰ـ دوبشن گیلمن، ژاک: محقق نامدار بلژیکی در قرن حاضر و نویسنده‌ی کتاب «اورمزد و اهریمن» که با ترجمه‌ی دکتر عباس باقری به فارسی برگردانده شد. وی استاد زبان‌ها و ادیان پیش از اسلام ایران در دانشگاه لیژ بلژیک است.

۳۱ـ دارمستتر: یی‌تردید یکی از درخشان‌ترین استادان زبان‌های کهن ایرانی بود که در پیشرفت زبان‌شناسی ایرانی و شناخت زبان پهلوی خدمات مهمّی کرد و در سال ۱۸۹۲ اوّلین ترجمه‌ی کامل از اوستا را منتشر کرد.

۳۲ـ دومناش: ایران‌شناس فرانسوی، حوزه‌ی مطالعات وی درباره‌ی دوره‌ی ساسانی و آیین زردشتی است، کتاب «آتش و بنیادهای مقدّس در قانون ساسانی» از اوست. و کتاب «موقوفات و بنیادهای دینی در حقوق ساسانی»

۳۳ـ دوفوشه کور: خاورشناس شهیر که از آثار او می‌توان به وصف طبیعت در غزل فارسی قرن پنجم هجری (۱۹۶۹) و مفاهیم اخلاقی در ادبیّات فارسی از قرن ۳ تا قرن هفتم هجری (۱۹۸۶) اشاره کرد که دوّمی جای خود را به عنوان مرجع باز کرده است، وی جانشین پروفسور هانری کُربَن در مقام مدیر انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران شد.

۳۴ـ دورینگ ـ ژان: اثر او کتاب «موسیقی ایران» است. (۱۹۸۴) این کتاب درباره‌ی موسیقی ایرانی و فنون و رسوم و گرایش‌های موسیقایی، منشاء آن و عوامل مؤثر بر آن و تأثیر آن در فرهنگ ایرانی است و یکی از نخستین آثار جامعی است که درباره‌ی موسیقی به یکی از زبان‌های اروپایی نوشته شد.

۳۵ـ دوپلانول: وی در باب جغرافیای انسانی تحقیقی جامع کرده است، از آثار اوست: کتاب «تحقیقی در جغرافیای انسانی شمال ایران» و کتاب «مبانی جغرافیایی تاریخ اسلام» (۱۹۶۸).

۳۶ـ دولیا: محقق لهستانی است از آثار اوست: جُنگ اشعار فارسی در ۳ جلد (۱۹۷۷ تا ۱۹۸۶) آثار شاعران ایرانی را به شعر سپید لهستانی ترجمه کرده است. ترجمه‌ی منتخبی از اشعار حافظ و ترجمه‌ی تمام شاهنامه به شعر منثور لهستانی.

۳۷ـ خانم دورشنگو ـ النا (متولّد ۱۹۲۰) از ایران‌شناسان مشهور روس، از آثار اوست: «درباره‌ی علمای شیعه در ایران» (۱۹۷۵)، «درباره‌ی زرتشتیان ایران» که حاوی اطّلاعات مفیدی است.

۳۸ـ رابینو: مستشرق معروف انگلیسی، نویسنده‌ی کتاب روابط سفیری و قونسولی بین ایران و انگلیس و کتابی در باب مسکوکات و مُهرهای ایران به انگلیسی. وی اصلاً ایتالیایی است امّا بعدها به تابعیّت انگلیس درآمده بود. پدر وی سالیان دراز ریاست یکی از بانک‌های مهمّ ایران را داشت و ظاهراً رابینو خود در ایران متولّد شده و علاقه‌ی زیادی به آداب و معارف ایرانی داشت وی مدّتی قونسول انگلیس در رشت بود (۱۹۰۶ تا ۱۹۱۲) کتاب معروف دیگری دارد به اسم «مازندران و استرآباد» که آقای وحید مازندرانی آن را به فارسی برگردانده است.

۳۹ـ راولینسن، سر هنری (۱۸۱۰ ـ ۱۸۹۵) افسری انگلیسی بود و به سمت مشاور نظامی به استخدام دولت ایران درآمد. و فرصتی یافت تا بر روی سنگ نوشته‌ها مطالعه نماید، کشف سنگ نبشته‌ی بزرگ داریوش در بیستون توسّط او انجام شد راولینسن بدون اطّلاع از پیشرفت‌های گروتفند آلمانی به نتایج مشترکی رسید.

۴۰ـ ریتر، هلموت: ایران‌شناس آلمانی، اثر مهم او «دریای جان» است؛ تحقیقی بسیار ممتاز درباره‌ی اصطلاحات و تعابیر ادبی و دینی حوزه‌های عرفانی و صوفیانه‌ی فریدالدّین عطار که به وسیله‌ی مرحوم عبّاس زریاب خویی و خانم مهر آفاق بایبوردی به فارسی ترجمه شد.

۴۱ـ ریپکا: ایران‌شناس معروف چکسلواکی متولّد سال ۱۸۸۶. وی پس از تحصیل مقدّماتی راهی شهر وین شد و به تحصیل خاورشناسی پرداخت و در دانشگاه وین زبان‌های ترکی و فارسی را فراگرفت و موفّق به اخذ درجه‌ی دکترای فیلولوژی (زبان‌شناسی و متن‌شناسی) شد (۱۹۱۰). مجموعه‌ی مقالات او تحت عنوان یادنامه‌ی یان ریپکا منتشر شد. وی به مناسبت هزاره‌ی فردوسی درباره‌ی بحر متقارب و بررسی مقایسه‌ای شاهنامه و یوسف و زلیخا و گرشاسب‌نامه اسدی، سخنرانی کرد. وی کتابی در باب تاریخ ادبیّات ایران دارد که با همکاری اوتاکاریکما و ... تألیف شد و به وسیله‌ی دکتر عیسی شهابی به فارسی ترجمه شد (از دوران باستان تا قاجاریّه).

۴۲ـ ژول مُـــــل: (۱۸۰۰ ـ ۱۸۷۶) ایران‌شناس شهیر فرانسوی. این شاهنامه‌شناس و عالم بی‌بدیل فرانسوی عمر خود را صرف ترجمه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی به زبان فرانسه کرد، و موفّق شد ۶ جلد از کار خود را به اتمام رساند و جلد پایانی (جلد ۷) را شاگرد وی یعنی باربیه دومینار در سال ۱۸۷۸ به چاپ رسانید. وی همچنین سه باب از مجمل‌التّواریخ را به زبان فرانسوی ترجمه کرد.

۴۳ـ ژوکوفسکی: مستشرق مشهور روسی اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰، وی اسرارالتّوحید محمّد بن منوّر را در سال ۱۸۸۹ در پترزبورگ (طبع نموده و شرح حال او را نیز نگاشته است، همچنین کشف‌المحجوب هجویری را نیز تصحیح کرده است.

۴۴ـ ژینو: ایران‌شناس فرانسوی که کتاب ارداویرافنامه را آوانگاری و به فرانسه ترجمه کرده است.

۴۵ـ سودی: محمّد افندی معروف به سودی یکی از فضلای اعالی بوسنی از ولایات عثمانی قدیم بود که در ادبیّات فارسی و عربی تسلّط کامل داشته است؛ وی شرحی بر حافظ

به زبان ترکی نوشت و آن را به سال ۱۰۰۳ هجری به پایان بُرد و خانم دکتر عصمت ستارزاده آن را در ۴ جلد به فارسی منتشر کرده است (آغاز ترجمه سال ۱۳۴۱)

۴۶ـ شبلی نعمانی: ایران شناس بزرگ هند، از آثار اوست: شعر العجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران با ترجمه ی فخر داعی گیلانی، تهران، ۱۳۶۳

۴۷ـ شوبلی، متشا: مورخ گرجستانی است که مطالعه ی وسیعی درباره ی تاریخ و نحوه ی زندگی کنونی کردها در ایران، عراق ـ ترکیه و سوریه نموده است و کتابی تحت عنوان «کُردها» منتشر کرده است.

۴۸ـ فریدریش روکرت: مترجم شاهنامه ی فردوسی به زبان آلمانی. وی در این ترجمه غالباً بر صنعت مبالغه ی ایرانیان اعتراض و انتقاد کرده است و آن را کج سلیقگی دانسته است.

۴۹ـ فلور ـ ویلم: (هلندی) کارشناس ارشد بانک جهانی و بزرگ ترین محقق فرنگی تاریخ ایران در دوره های صفوی و قاجاریه است. کتاب «اشغال ایران به دست افغان ها» از اوست، کتاب به زبان انگلیسی است، گزارش وی مستند، دقیق و بی طرفانه است از آن واقعه ی ناگوار. اثر دیگر وی کتاب «تاریخ مالی ایران در دوران صفویه و قاجاریه است» که به وسیله ی ابوالقاسم سری به فارسی ترجمه شده است.

۵۰ـ فوللرس: از شاهنامه پژوهان مشهور که تواست براساس متون ترنزماکان (۱۸۲۹) و ژول مُل (۱۸۲۶) متن انتقادی فراهم کند که خود موفق به انتشار ۲ جلد آن (۱۸۷۷ ـ ۱۸۷۹) شد و جلد سوم را لاندا اوتر (۱۸۸۴) و جلد آخر آن را روزنبرگ (۱۹۳۰) خاورشناس روس آماده کرد.

۵۱ـ کالاسو: ایران شناس ایتالیایی، این خانم محقق، تحقیقاتی درباره ی مضامین حماسی و افسانه ای اشعار خاوران نامه ی ابن حُسام خوسفی کرده و هم چنین لیلی و مجنون نظامی را به زبان ایتالیایی ترجمه نموده است.

۵۲ـ کریستوفر بالایی و میشل کوپیرس: درباره ی خاستگاه رُمان فارسی و نفوذ ادبیات خارجی در آن، تحقیق نموده اند و کتاب «سرچشمه های داستان کوتاه فارسی» را به سال ۱۹۸۳، منتشر کردند، که بیشتر به آثار جمالزاده و دهخدا توجه داشته اند.

۵۳ـ کاترمر: خاورشناس فرانسوی (۱۷۸۲ ـ ۱۸۵۷) شاگرد دوساسی، هم عصر با ژول مُل که بر نظرات این فردوسی شناس شهیر ایراداتی وارد کرد. وی مترجم تاریخ غازانی رشیدالدین فضل الله به زبان فرانسوی است.

۵۴ـ کوروباناگی: ایران شناس ژاپنی که تاکنون ترجمه ی چهار مقاله ی نظامی عروضی، قابوسنامه، هفت پیکر نظامی، رباعیات خیام و خلاصه ی شاهنامه ی فردوسی، همه از روی متون فارسی و به اهتمام او انتشار یافته است.

۵۵ـ کارل لرنست، (امریکایی) در حوزه ی زبان اشارت و عبارات عرفانی، کتاب «تفسیر قرآنی و زبان عرفانی روزبهان بقلی» را نوشته است.

۵۶ـ کازیمرسکی: مستشرق معروف لهستانی ساکن در فرانسه (وفات ۱۸۷۰) وی گلستان سعدی را به زبان لهستانی و دیوان منوچهری را به زبان فرانسه ترجمه نموده است و نیز یک فرهنگ فرانسه به فارسی (۱۸۸۴) تهیه نموده است.

۵۷ـ کربُن، هانری: ایران شناس نامدار فرانسوی (۱۹۰۳ ـ ۱۹۷۸) که بخش عمده ای از عمر پژوهشی خود را در ایران گذراند. کربن از طریق لویی ماسینیون با فلسفه و عرفان اسلامی آشنا شد و در معرفی اندیشه های فلسفی اسلامی ایرانی گام های مهمی برداشت مثلاً دو اثر از سید حیدر آملی را با همکاری عثمان یحیی تصحیح کرد و چند اثر از شیخ اشراق را منتشر ساخت. از آثار اوست «از ایران مزدایی تا ایران شیعی» و «اشراق در تصوف ایرانی» و «فلسفه ی اسلامی» و «اسلام ایرانی».

بسیاری را گمان آن بود که باب حکمت و عرفان در ایران پس از ملاصدرا بسته شده و پس از ملاهادی سبزواری دیگر فیلسوفی در ایران ظهور نکرده است، اگر نبود کوشش های مرحوم دکتر هانری کربن و نیز استاد سیّد جلال الدّین آشتیانی که سال های عمر پربار خود را در راه احیای میراث آن بزرگواران سپری کرده اند، چه بسا هنوز این نظر غالب بود.

۵۸ـ کریستن سن: ایران شناس دانمارکی، از آثار اوست: ایران در زمان ساسانیان ترجمه ی رشید یاسمی، نخستین انسان و نخستین شهریار ترجمه ی دکتر احمد تفضّلی و دکتر ژاله آموزگار، هم چنین جمع آوری بخشی از افسانه های ایرانیان تحت عنوان «قصّه های عامیانه ی ایرانی» که با ترجمه ی امیر شالچی منتشر شد، هم چنین تحقیق در باب رباعیّات عمر خیّام؛ و «کیانیان» با ترجمه ی ذبیح الله صفا (۱۳۴۳)

۵۹ـ کوُرکیان و ژان پی یر سیکر: تحقیق آن ها در باب هفت قرن مینیاتور ایران تحت عنوان باغ های خیال با ترجمه ی پرویز مرزبان در تهران (۱۳۷۷) منتشر شد که بیش از ۱۳۰ تصویر رنگی دارد.

۶۰ـ گاردان: ایران شناس قرن ۱۹، که در سال ۱۲۲۲ به ایران آمد، و کتابی در وصف این کشور نوشت. این کتاب با عنوان «خاطرات مأموریت ژنرال گاردان در ایران» به وسیله ی عبّاس اقبال آشتیانی به فارسی ترجمه شد.

۶۱ـ گراملیش ـ ریچارد: ایران شناس آلمانی و شاگرد فریتس مایر و نویسنده ی کتاب ۳ جلدی طریقه های درویشی شیعی در ایران (۱۹۷۵ ـ ۱۹۷۶ ـ ۱۹۸۱) در واقع دایرة المعارفی است درباره ی تصوّف.

۶۲ـ گُدار: استاد ایران شناس معروف فرانسوی، متخصّص عتیقه که در استخراج آثار باستانی ایران خدماتی نموده است، از آثار اوست شرحی راجع به گنبدکاووس، ایران باستان، و انتشار مجلّه ای به نام راهنمای تاریخ هُنر ایران.

۶۳ـ گوبینو، ژوزف آرتور (وفات ۱۸۸۲م) نویسنده ی فرانسوی است. وی به عنوان مأمور سیاسی به یونان، ایران و برزیل سفر کرد و کتاب تاریخ ایران طبق آثار شرقی، یونانی

و لاتین از آثار اوست. وی وزیرمختار فرانسه در ایران بود از آثار دیگر اوست «فلسفه و مذاهب در آسیای وسطی»

۶۴ـ گولپینارلی ـ عبدالباقی: وی از شارحان مثنوی معنوی مولوی است که به ترجمه و توضیح دکتر توفیق سبحانی در ۶ دفتر به فارسی ترجمه شد، از آثار دیگر اوست «ملامت و ملامتیان» با ترجمه ی دکتر توفیق سبحانی.

۶۵ـ گیرشمن: مدیر هیئت باستان شناسان فرانسه در ایران (۱۹۴۷) که دستاوردهای خود را در کتاب های «ایران از آغاز تا اسلام» (۱۹۵۱) و «پارتیان و ساسانیان» (۱۹۶۲) عرضه کرده است.

۶۶ـ لسترنج (۱۸۶۵ ـ ۱۹۲۵) از بزرگ ترین شعرای جدید هلندی است، وی در مجموعه های شعر کوچکی به نام «شرقی» ترجمه های آزادی از شعرهای خیام و نیز بسیاری از شعرای عرب و فارسی گو منتشر کرده است.

۶۷ـ لازار، ژیلبرت: خاورشناس فرانسوی، از آثار اوست: اشعار پراکنده ی قدیم ترین شعرای فارسی زبان، پهلوی، پهلوانی در شاهنامه ترجمه ی ژاله آموزگار (بازتاب زبان پهلوی در شاهنامه).

۶۸ـ لسترنج (۱۸۵۴ ـ ۱۹۳۳) متولد انگلستان که به دلیل آشنایی با مُغول (مستشرق فرانسوی) به آموختن فارسی و عربی پرداخت و از سال ۱۸۷۷ تا ۱۸۸۰ مصادف با سلطنت ناصرالدّین شاه، قاجار در ایران بود که به تکمیل زبان فارسی پرداخت، از آثار اوست: ترجمه ی قسمت جغرافیایی نزهة‌القلوب حمدالله مستوفی (۱۹۱۴) و بغداد در زمان خلافت عبّاسیان (۱۹۰۰) و کتاب مهمّ «جغرافیای تاریخی سرزمینهای خلافت شرقی» که به ترجمه ی عرفان به چاپ رسید. هم چنین ترجمه ی تجارب الأمم ابن مسکویه.

۶۹ـ لویی ماسینیون: خاورشناس فرانسوی (۱۸۸۲ ـ ۱۹۶۲) مطالعات وی در باب حلاّج معروف است از آن جمله است «سخن اناالحق و عرفان حلاّج ترجمه ضیاءالدّین همشرودی، تهران ۱۳۴۷.

۷۰ـ لنچوفسکی ـ ژرژ: خاورشناس لهستانی الاصل مقیم امریکا و استاد دانشگاه کرنل، از تألیفات اوست «روسیه و دول غربی در ایران»

۷۱ـ مانسوخ، رودلف: شرق شناس چکسلواکی، کلیّه ی زبان های سامی، آکادی، عبری و لهجه ی کنعانی، عربی و حبشی و ... را می دانست در سال ۱۹۴۹ برای فرا گرفتن زبان فارسی عازم ایران شد و به جهت تحولات سیاسی کشور خود تبعه ی دولت ایران شد، مقالات او تحت عنوان «زبان آرامی در دوره ی هخامنشی» در مجله ی دانشکده ی ادبیّات، باعث شد تا دانشگاه برلن عربی او را به آلمان دعوت کند و کرسی تدریس دانشگاهی السنه ی شرقی را بدو واگذار کند. او دو سال در ایران بود. همسر مانسوخ ایرانی است و دختر مانسوخ دانشجوی رشته ی ایران شناسی است و رسالهٔ او ترجمهٔ قسمت دوم مانیکان هزار دادستان زیر نظر گیرخت است.

۷۲ـ ماخالسکی: نخستین محقّق لهستانی بود که فارسی محاوره ای را در ایران آموخته بود، از آثار اوست: «رُمان تاریخی فارسی (۱۹۵۲) و اثر سه جلدی «ادبیّات معاصر ایران» که فقط به شعر می پردازد و توجّه او بیشتر از لحاظ انعکاس ایدئولوژی در آن آثار است، همچنین بخش هایی از شاهنامه را به زبان لهستانی ترجمه کرد و رسالاتی در باب شاهنامه نوشت.

۷۳ـ خانم ماهونگ بان (پرستو) ایران شناس چینی که رمان بوف کور صادق هدایت را به زبان چینی ترجمه کرد و در صدد ترجمه ی مثنوی مولاناست.

۷۴ـ ماری شیمل. شرق شناس نامدار و مولوی شناس پرآوازه ی دنیای غرب. به سال ۱۹۲۲ در آلمان متولد شد و در ۱۹ سالگی موفق به اخذ درجه ی دکتری در رشته ی مطالعات اسلامی از دانشگاه برلین شد. وی سالیان در دانشگاههای آلمان و امریکا به تدریس پرداخت. از آثار اوست: شکوه شمس (سیری در آثار و افکار مولانا) ترجمه ی حسن لاهوتی، خوش نویسی و فرهنگ اسلامی ترجمه ی اسدالله آزاد، سیر گسترش اسلام در شبه قارّه ی هند، آواز پر جبرئیل در باب افکار و عقاید محمّد اقبال لاهوری، هم چنین کتاب «من بادم و تو آتش» مجموعه ای از نوشته های وی دربارهٔ زندگی مولانا است که آقای فریدون بدره ای آن را ترجمه کرده است، و کتاب درآمدی بر اسلام ترجمه دکتر عبدالرّحیم گواهی.

۷۵ـ مایر، فریتس: (۱۹۱۲ـ ۱۹۹۸) اسلام شناس شهیر سویسی که تحقیقات خود را به زبان آلمانی می نوشت، از آثار اوست: مهستی زیبا درباره ی شاعره ی ایرانی، تحقیق عالمانه درباره ی اسحق کازرونی با عنوان «فردوس المرشدیّه» و کتاب بهاء ولد درباره ی پدر مولانا و عرفان او، تصحیح کتاب فوائح الجمال و فواتح الجلال در باب شخصیّت نجم‌الدّین کبریٰ و مهم تر از همه کتاب «حقیقت یا افسانه» درباره ی شخصیّت ابوسعید ابوالخیر که به کوشش خانم مهر آفاق بابپوردی به فارسی ترجمه شد.

۷۶ـ ملکُم، سر جان (متولد ۱۷۶۹) سفیر انگلستان در دربار فتحعلی شاه قاجار. وی سفرهای متعدّدی به ایران کرد و تاریخ ایران را از زمان پیشین تا روزگار خود به زبان انگلیسی نوشت، این کتاب را اسماعیل حیرت، ادیب و معلّم ایرانی ترجمه کرد و در بمبئی به چاپ رسانید.

۷۷ـ موله ـ مازیران: ایران شناس معروف بوگوسلاونژاد که پایان نامه ی او درباره ی گرشاسب نامه ی اسدی توسی بود، وی کوشید تا داستان های حماسی ایران را از دیدگاه ساختارگرایی و اسطوره شناسی بررسی کند. طبع متن کامل الانسان الکامل عزیز نسفی و کتاب «قصه ی زردشت براساس متون پهلوی»

۷۸ـ میسن، هربرت: وی سی سال در احوال حلاّج تحقیق کرده و اثرش مرجع و مأخذ است در این باب از جمله ی آثار او کتاب «میسن هربرت و حلاّج» که با ترجمه ی دکتر محمدالدّین کیوانی در تهران (۱۳۷۷) منتشر شد.

۷۹ـ مینورسکی: به روسی، فرانسه، انگلیسی، ایتالیایی، آلمانی و ... عربی و فارسی آشنا بود و کتاب ها را در همه ی این زبان ها می توانست بخواند و بنویسد. وی به سال ۱۸۷۷ در شهری کوچک کنار رود ولگا به دنیا آمد و در مسکو تربیت یافت و در دانشگاه آن شهر درس حقوق خواند. و به مدّت سه سال در انستیتو لازارف به آموختن السنه ی شرقی پرداخت و سپس به خدمت وزارت خارجه روسیه درآمد و از سال ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۸ در ایران خدمت کرد، گویا بعد از انقلاب اکتبر روسیه به فرانسه رفت و به تدریس زبان ترکی پرداخت و در سال ۱۹۳۰ به لندن رفت و به معلّمی زبان و ادبیّات فارسی در مدرسه ی السنه ی شرقیّه ی لندن پرداخت و به سال ۱۹۶۶ درگذشت. وی با دایرةالمعارف اسلام همکاری داشت و مقالاتِ مربوط به تاریخ و جغرافیای ایران و قفقاز و ترکیه را می نوشت. از آثار اوست: رسالاتی در بابِ سلطنت دیالمه ـ نوشتن تعلیقات و ترجمه ی کتاب حدودالعالم به انگلیسی، رساله ی خواجه نصیرالدّین طوسی، مقالاتی در باب خاقانی و ویس ورامین، تحقیق راجع به «اهلِ حق» و ترجمه ی تذکرةالملوک به انگلیسی با نوشتن تعلیقات.

۸۰ ـ نولدکه ـ تئودور، به سال ۱۸۳۷ در هامبورگ ولادت یافت و به سال ۱۹۳۱ وفات کرد، این خاورشناس آلمانی در زبانِ سامی و لغاتِ شرقی تخصّصی تمام پیدا کرد. مهم ترین مؤلّفات نولدکه «تاریخ قرآن» است که به دریافت جایزه ی آکادمی فرانسه نایل شد. از آثار دیگر او تاریخ ایران و عربِ ایّام ساسانی و حماسه ی ملّی ایران و اساس فقه اللغة ایرانی می باشد. کتاب حماسه ی ملّی ایران توسّط علوی به فارسی ترجمه شد (دانشگاه تهران ۱۳۲۷)

۸۱ ـ نیکلسون: یکی از شرق شناسانِ معروفِ انگلیسی و از شاگردانِ ادوارد براون بود. وی از عارف ترین دانشمندانِ جهان به تصوّف و عرفانِ اسلامی است. به زبان فارسی و عربی تسلّط داشته و متن کتاب مثنوی معنوی مولوی را با ترجمه ی انگلیسی و شرح و تفسیر مفصّل در مدّت ۲۰ سال نوشت. نسخه های خطّی عربی، فارسی و ترکی که براون مشغول تهیّه ی فهرست آن بود و موفّق به اتمام آن نشده بود یادداشت های او را در اختیار نیکلسون قرار دادند و وی فهرست را در سالِ ۱۹۳۲ به چاپ رسانید.

پدر نیکلسون طبیبی بود از سکنه ی اسکاتلند و خود او به سال ۱۸۶۸ متولّد شد و به سال ۱۹۴۴ درگذشت، تحصیلات او در کمبریج بود. و به سال ۱۹۰۱ استاد زبان فارسی در دانشگاه لندن شد.

از دیگر آثار او می توان از: منتخباتی از غزلیّات مولوی به زبان انگلیسی با شرح و حواشی، انتشار متن هایی از تذکرةالاولیای عطّار و ترجمان‌الاشواق ابن عربی و تحقیقات در تصوّف اسلامی و ترجمه ی کشف المحجوب هجویری را نام برد.

۸۲ ـ ولادیمر ابوالف: (۱۸۸۶ ـ ۱۹۷۰) او سال ها از عمر خود را در هندوستان و عمدتاً در بمبئی به جست و جوی متونِ اسماعیلی در بابِ اسماعیلیّه پرداخت و چندین مقاله و کتاب در این زمینه منتشر ساخت از جمله مطالعات اسماعیلی (۱۹۲۲) راهنمای ادبیّات اسماعیلی (۱۹۳۳) وی با هانری کُربن نیز مکاتبه داشته است.

۸۳ ـ یوچل، حسن عالی: نویسنده ی ترک (وفات ۱۳۳۹) وزیر معارف ترکیّه بوده است و مردی صاحبِ معرفت. وی حافظ، سعدی و مولانا را ترجمه کرده است.

۸۴ ـ هانری ماسه: خاورشناس معروف فرانسوی (۱۸۸۶) آثار او عبارت است از ترجمه ی بهارستان جامی، تألیف کتابی درباره ی شیخ مصلح الدّین سعدی شیرازی، کتاب فردوسی و حماسه ی ملّی و نیز کتابی هم در آداب و اعتقادات ایرانیان در ۲ جلد (۱۹۳۸) نوشته است، این دانشمند مکرر به ایران آمده است.

۸۵ ـ هانزن، کورت هاینریش آلمانی: وی کتابی درباب شاهنامه ی فردوسی (ساختار و قالب) نوشته و در این اثر شاهنامه ی فردوسی را طبق شیوه های مرسومِ تاریخ ادبیّات مورد دقّت و موشکافی و مقایسه ی تطبیقی قرار داده است.

۸۶ ـ هرتزفلد آلمانی در تهران درس پهلوی و فرس قدیم می داد و بزرگانی چون ملک الشّعرای بهار، رشید یاسمی، رحیم زاده ی صفوی ـ نفیسی زاده، کسروی، مجتبیٰ مینوی، علی اصغر حکمت و نصرالله فلسفی در محضر درسش حضور به هم می رساندند که حدود چهل مجلس ادامه یافت.

۸۷ ـ هینس، والتر W. Hinz.: ایران شناس بزرگ آلمانی که به زبان های فارسی، عربی، ترکی، یونانی و لاتینی احاطه ی کامل دارد وی زبان های ایرانی پیش از اسلام را خوب می شناخت و حتّی در زبان عیلامی که زبانِ قدیم ترین حکومت در تاریخ ایران است از جمله متخصّصانِ انگشت شمار است از آثار اوست: تشکیل دولت ملّی در ایران ترجمه ی کیکاووس جهانداری و کتاب دنیای گمشده ی عیلام ترجمه ی فیروز فیروزنیا و کتاب شاه اسماعیل دوّم صفوی ترجمه ی کیکاووس جهانداری، دکتر ایرج افشار در کتاب بیاض سفر می نویسد که «او روی هم رفته پانزده شانزده زبان را عالمانه می داند»

۸۸ ـ والتر هنینگ: از اعظم محقّقان و استادانِ صاحب رأی در السنه ی قدیم ایران است و اسناد زبان مهجوره ی ایرانی در مدرسه ی السنه ی شرقی و افریقایی لندن است. وی در شهر کوچکی به نام رگنت واقع در ایالات پروس شرقی به دنیا آمد و شاگرد پروفسور آندرئاس بود وی در ایران شناسی از علمای عالی رتبه بود. کار او تحقیق در مخطوطات مانویان و خواندن کتیبه های پهلوی و پرثوی و تحقیق و تتبّع در مندرجات آن هاست، کار غالب او رشته ی فقه اللّغة یا زبان شناسی است و اهتمامی که در روشن کردن تاریخ مانویان داشته چندان بوده است که هرکس بعد از این در این زمینه بخواهد کاری انجام دهد رهینِ زحمات و اکتشافات او خواهد بود.

۸۹ ـ سایکس: ژنرال انگلیسی (وفات ۱۹۴۵) وی مدّتی فرمانده ی پلیس جنوب ایران

بود از آثار اوست: تاریخ کرمان، تاریخ مختصر ایران و تاریخ منتظم ایران با ترجمه ی فخر داعی. و کتاب هشت سال در ایران ترجمهٔ میرزا نصرالله شیرازی.

۹۰ ـ کانار، محمد: پروفسور محمد کانار ایران شناس ترک و مدرّس زبان عرب و فارسی در دانشگاه استانبول است از آثار اوست، ترجمه ی رباعیّات اوحدالدّین کرمانی، پیدایش و تطوّر ادبیّات معاصر ایران.

۹۱ ـ کارل یان: استاد ادبیّات فارسی در دانشگاه لیدن اُتریشی چکسلواکی الاصل که همه ی اهتمامش یکسره معطوف مطالعه در تاریخ دوره ی ایلخانی بود به خصوص درباره ی رشیدالدّین فضل الله، به برکتِ همین مساعی کتاب جامع التّواریخ وی را به زبان آلمانی ترجمه کرده است. هم چنین وی تاریخ ادبیّات ریپکا را از زبان آلمانی به زبانِ انگلیسی ترجمه کرد با افزایش هایی درخور به سال ۱۹۶۸

۹۲ ـ کووالسکی: محقّق لهستانی، کتاب ۲ جلدی او به نام «مطالعاتی در شاهنامه» (۱۹۵۲م) مهمّ است. وی شاگرد نولدکه بوده است.

ـ در این بخش فقط به نمونه آثاری اشاره می شود که به وسیله خاورشناسان نوشته شده است:

۱ ـ نظام اجتماعی مغول، تألیف ولادیمیر تسف، ترجمه ی شیرین بیانی.

۲ ـ معماری اسلامی ایران در دوره ی ایلخانیان تألیف دونالدن ترجمه ی عبدالله فریار.

۳ ـ زبان و ادبیّات پهلوی، فارسی میانه اثر ناروا با ترجمه ی نجم آبادی.

۴ ـ کویرهای ایران اثر سون هدن ترجمه ی پرویز رجبی.

۵ ـ جنگ جهانی در ایران اثر اسکرین ترجمه ی صالح یار.

۶ ـ تاریخ فتوحات مغول اثر جُرج ساندرز.

۷ ـ باغ های ایران تألیف دونالد ویلبر ترجمه ی مهین دخت صبا. کتابی هم دارد تحت عنوان «ایرانِ مُعاصر».

۸ ـ منم تیمور جهانگشا به کوشش مارسل بریون ترجمه ی ذبیح الله منصوری.

۹ ـ زبان های ایرانی میانه اثر مارک درسدن ترجمه ی احمد تفضّلی.

۱۰ ـ خداوند الموت تألیف پُل آمبر ترجمه ی ذبیح الله منصوری.

۱۱ ـ تاریخ اشکانیان اثر میخائیل میخائیلوویچ ترجمه ی کریم کشاورز.

۱۲ ـ تعالیم مُغان اثر آر. سی. زنر ترجمه دکتر فریدون بدره ای.

۱۳ ـ شعر صوفیانه ی فارسی تألیف یوهانس دوبرین ترجمه ی دکتر مجدالدّین کیوانی.

۱۴ ـ عناصر ترکی و مغولی در زبان فارسی جدید اثر دورفر آلمانی در چهار مجلّد بالغ بر دوهزار صفحه.

۱۵ ـ از تخت جمشید تا آسوکای اثر ماتسو موتو (ژاپنی).

۱۶ ـ نقش اسماعیلیان در ایران (۱۹۷۸) اثر استروا (ایران شناس روس)

۱۷ ـ از خراسان تا بختیاری از هانری رنه دالمانی ترجمه ی غلام رضا سمیعی.

۱۸ ـ کتاب فئودالیسم در ایران باستان نویسنده گنوویدن گرن (ایران شناس سوئدی) ترجمه ی هوشنگ صادقی، انتشارات قطره، چاپ ۱۳۷۸.

منابع و مآخذ

در این جا برای جلوگیری از اطناب ی مقاله فقط نام کتابی که از آن ها بهره برده شده، آورده می شود.

۱ و ۲ ـ مقالات تقی زاده، سه گوشش ایرج افشار، ج ۳، بهمن ۱۳۵۰

۳ ـ مقالهٔ غیر دگر جلال آل احمد، انتشارات فارسی سال چهارم عمومی، گذ ۲۸۳، ص ۱۰۲

۴ ـ تاریخ ادبیّات و سبک شناسی ـ کامل احمدنژاد، ص ۱۰، سال چهارم متوسطه ـ علوم انسانی، گذ ۱ / ۳۱۲

۵ ـ شرح سودی بر حافظ، ترجمه ی حاتم دکتر عصمت ستارزاده

۶ ـ شاهنامه ی فردوسی به کوشش دکتر سعید حمیدیان

۷ ـ جغرافیای تاریخی سرزمین های خلافت شرقی تألیف لسترنج ترجمه ی محمود عرفان

۸ ـ تاریخ ادبیات ایران تألیف ریپکا ترجمه ی دکتر عیسی شهابی

۹ ـ فرهنگ خاورشناسان تألیف لوفانتاسه سحاب، انتشارات سحاب، تهران

۱۰ ـ نقدحال، مجموع مقالات مجتبی مینوی، ۱۳۵۱، تهران

۱۱ ـ فصلنامه ی هنر شماره ی ویژه ی پاییز، ۱۳۷۸ ـ صاحب امتیاز محمّدعلی اسلامی ندوشن

۱۲ ـ در زمینه ی ایران شناسی به کوشش چنگیز بهزادان. انتشارات نگارا

۱۳ ـ تاریخ نگاری در ایران (مجموعه ی مقالات) ترجمه ی یعقوب آژند. نشر گستره

۱۴ ـ کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره ی پنجم، سال سوم، سال ۱۳۷۸

۱۵ ـ شکوه شمس اثر ماری شیمل ترجمه ی حسن لاهوتی. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، سال ۱۳۷۰

۱۶ ـ کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ی چهارم، اسفند ۱۳۷۸ (۲۸ و ۲۹)

۱۷ ـ آینه ی پژوهش، سال دهم، شماره ی ششم، بهمن و اسفند ۱۳۷۸

۱۸ ـ مقالات عبّاس اقبال آشتیانی به کوشش دبیر سیاقی، سال ۱۳۵۰

۱۹ ـ دکتر محمّد معین، فرهنگ فارسی. انتشارات امیرکبیر، ج ۵

۲۰ ـ روزنامه ی همشهری سه شنبه ۲۱/۴/ ۱۳۷۹ شماره ی ۲۱۲۲ / ۱۰ خرداد ۱۳۷۹ شماره ی ۱۳۰ ؛ (دکتر داریوش اکبرزاده)

۲۱ ـ نشر دانش، فصلنامه ی ادبی، فلسفی، تاریخی، سال شانزدهم، شماره ی اول، تابستان ۱۳۷۸ / شماره ی سوم

۲۲ ـ تیمور فاتح به کوشش امیر اسماعیلی، انتشارات شقایق، چاپ ۱۳۶۹

۲۳ ـ نای هفت بند، باستانی پاریزی، محمّدابراهیم، چاپ پنجم، ۱۳۶۹

۲۴ ـ ایران شناسی در اروپا و آمریکا، ترجمه ی مرتضی اسعدی، سال ۱۳۷۱

۲۵ ـ ایران از نظر خاورشناسان، ترجمه دکتر رضازاده شفق، انتشارات اقبال، تهران، ۱۳۳۵

۲۶ ـ از سیر تا پیاز، باستانی پاریزی، محمّدابراهیم

۲۷ ـ خاورشناسی در روسیه و اروپا، مارتوتنه، ترجمه ی حمزه سردادور، انتشارات ابن سینا

۲۸ ـ روزنامه ی بهار، سه شنبه ۱۰ فروردین ۱۳۷۹، شماره ی اول، ص ۸ (مصاحبه با خانم ماهونگ یان)

۲۹ ـ گیتی مادر شعر و شاعران ایرانی، سوئت ی جیبر کاشی، انتشارات روزنه، ۱۳۷۸

۳۰ ـ افشار، ایرج، یاض سفر، انتشارات توس، تهران ۱۳۵۴

۳۱ ـ تصوّف و ادبیات تصوّف، برنس، برگردان میرونس ایروی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۶

در این مقاله به موضوعاتی نظیر تفاوت طنز و هجو و لطیفه، مشکلات طنز امروز ایران، تبیین لطیفه و لطیفه گویی و تفاوت آن با طنز اشاره می شود. نویسنده می کوشد در بخش دیگری از مقاله ی خود تفاوت این مقولات را از زاویه ی صورت و معنا، صمیمیّت، ساختار، جنبه های فردی و اجتماعی؛ خنده، تأثیر زبان و شخصیّت بررسی نماید.

نویسنده ی مقاله آقای تیمور غلامی از دبیران پرتلاش زبان و ادبیّات استان بجنورد است. تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ادامه داد و هم اکنون به تدریس مشغول است از وی مقالاتی چند در مطبوعات کشور چاپ شده است.

❁❁❁

تیمور غلامی - بجنورد

تفاوت طنز و هزل و لطیفه

تعریف مشخّص تری دارند و اختلاف کم تری بر سر فهم و درک آنها وجود دارد هر چند که درباره ی لطیفه به نظر می رسد باز هم گاه بی انصافی می شود، امّا مشکل اصلی در دریافت طنز است زیرا بارور است و دارای جنبه های مختلف، ساختاری چندلایه دارد و در گذر ایّام هر زمان به رنگی درآمده، و از تنوّع زیادی برخوردار است. طنز و هجو معمولاً حامل اندیشه های زمان خود هستند؛ اندیشه هایی که رنگ جامعه شناسانه و سیاسی و اجتماعی و فلسفی دارند. همیشه این معانی بلند و ظریف، تعیین کننده ی شکل و قالب اثر بوده اند و به عبارت دیگر نقش زیادی در ارائه ی فرم اثر داشته، امّا در هجو و یا طنز غیرهنرمندانه معمولاً شکل و فرم و ساختار اثر است که معنا را به دنبال خود می کشاند. بدین جهت است که معمولاً قالبی و ایستا هستند. تعبیر و تفسیرهای چندلایه را برنمی تابند و بسیاری را خوش بین کرده اند که در تعبیر و تفسیر طنز استادند. ولی نباید دل خوش کرد و از طنزهای خلّاق غافل ماند.

برداشت بسیاری از کسان، از طنز و هجو، همواره به صورت قالبی و یکسان و ایستاست، بدین جهت وقتی که داشته های ذهنی شان نتواند به تفسیر و توضیح آثار خلّاق جدید بپردازد به مخالفت با آن فرم جدید می پردازند و یا ساده انگاری می کنند و به همان داشته های قبلی شان بسنده می کنند در حالی که از این نکته سخت غافلند

هجو و لطیفه

که با آن تعریف و توضیح های قالبی هرگز طنزهای گویا و خلاّق زمان حاضر تعبیر و تفسیر نمی شود.

برای پیش برد منطقی کار لازم است که ابتدا از جهت تئوری، اختلافاتی که بین طنز و هجو و لطیفه و هزل به نظر می رسد ذکر شود تا با در نظر گرفتن چنین جنبه هایی در فرصتی دیگر به بررسی دقیق و موشکافانه تر طنز و هجو و هزل و لطیفه بپردازیم. تمام این مباحث با توجّه به قدمت دیرین شان در کشور ما تجزیه و تحلیل علمی شایسته ای نشده اند و معمولاً با همان شکل های رایج قالبی زمان و روزگار پذیرفته و بررسی شده اند بدین جهت بررسی و تحلیل کار دشوار می نماید.

در باور بسیاری کسان متأسّفانه هنوز هم طنز منحصراً آثاری است که مهم ترین رکن آن خنده باشد. منتها خنده ی تلخ هجو نیز اثری است که عقده های شخصی نویسنده توسّط فحش و ناسزا بیان شده است، امّا شاید این برداشت ها از دریافت مقصود بسیار دور باشد و در اصطلاح کهنه شده هر چند که هنوز هم طرفداران جدّی دارد.

برداشت دنیای امروز خیلی متنوّع تر شده است. حدّاقل جای خنده را با نیش و کنایه بیشتر عوض کرده و خلاّقیت و ابتکار و اندیشه ورزی مهمترین رکن آن شده است. به طوری که طنز امروز «دست و پای تمام قالب ها و تعاریف را می شکند» از «پدئولوژی های رایج زمان فراتر می رود و گاهی استوار از اندیشه های تازه را به وسیله ی معماری نوین به نمایش می گذارد و این تفاوتی است که باید بیشتر مورد توجّه قرار گیرد.

بزرگ ترین داستان نویسان و شاعران متأخّر که بزرگ ترین اندیشمندان زمان خود نیز شناخته شده اند از جمله «کریستین آندرسن دانمارکی» و «پوشکین و آنتوان چخوف روسی» و حتی «صمد بهرنگی» و بسیاری دیگر، بیشتر توانایی شان شاید منحصر در شکل های جدید طنز شان باشد. حتّی به نظر می رسد آثار همین چند اندیشمند سترگ با همان تعاریف قالبی، قابل بررسی نباشد. به هر حال این تعاریف نبوده اند که طنز را شناسانده اند بلکه طنز است که همیشه پویا و زنده خود را شناسانده است و مدام باور ناقدان این فن را عوض نموده است و یا به عبارت بهتر، ارتقا داده است. این برداشت های قالبی آفات بسیاری را به همراه داشته است. چه در زمینه ی تعبیر و تفسیر طنز و چه در زمینه ی ارائه و شکل طنز. در زمینه ی شکل طنز امروز ایران مشکلاتی به چشم می خورد که به ذکر چند مورد آن بسنده می شود.

۱ ـ روزنامه ی زندگی

۲ ـ بریدن از فرهنگ گذشته و منحصر ماندن در شکل های صوری رایج زمان

۳ ـ اعتراض سرسری

۴ ـ داشتن روحیّه ی روزمرّگی

۵ ـ برون گرایی

۶ ـ سطحی نگری و ساده انگاری

۷ ـ جای گزینی خنده به جای تمام عناصر هنرمندانه ی طنز

۸ ـ عدم هماهنگی ساخت با واقعیّت

۹ ـ عدم انسجام لفظی و معنوی

۱۰ ـ خالی بودن از هرگونه ظرایف شگفت انگیز

اگر بنا باشد درباره ی لطیفه نیز ساده انگاری کنیم و به همان برداشت های قالبی و سطحی بسنده کنیم، بسیاری از کتبی که مملو از لطیفه هستند (به طور کامل و یا به طور نسبی) بی ارزش جلوه می کنند و یا لااقل در این صورت پی به ارزش حقیقی آنها نخواهیم برد. از جمله گلستان شیخ اجل و بسیاری از آثار عبید با وجود برداشت های قالبی و سطحی، به جایگاه اصلی خود دست نمی یابند، هرچند که تمام ارزش های آن ها در همین لطایف ظریف شان نیست، بلکه زبان بسیار نرم و شیرین، و حتّی شرایط تاریخی نیز در قبول عام آنها بی تأثیر نبوده است، امّا وقتی که پای «کلیله و دمنه» و بسیاری دیگر نیز به میان کشیده شود مشخّص می گردد که حتّی لطایف تمثیلی این گونه آثار نیز (سوای نکات و ظرایف هنرمندانه ی دیگرشان) در مقبولیّت شان قطعاً بی تأثیر نبوده است. مقایسه ی گلستان با آثاری که به پیروی از آن نوشته شده است و مشابهت زیادی با آن دارند (از جمله از جهت فرم حکایت و زبان، و تا حدودی شرایط و مقتضیات زمانی و تاریخی) به روشن شدن بحث کمک زیادی می کند هرچند که خود این کار نیز به خودی خود و جدای از این مسائل کاری است ارزشمند. مقایسه ی گلستان با آثاری از قبیل:

روضه ی خلد	مجد خوافی
نگارستان	معین الدّین جوینی
بهارستان	جامی
مُلَستان	مدیح الملک مستوفی
منشآت	قائم مقام
پریشان	قاآنی
حدائق الجنان	عبدالرّزاق بیگ دنبلی
رضوان	میرزا آقاخان کرمانی
لطائف الطّوائف	عبید زاکانی
قطعات منثور	مجمر اصفهانی

نظری که استاد «جمال میرصادقی» نیز درباره ی داستان های لطیفه وار دارند خیلی مقبول نیست، هرچند که نظر استاد بیشتر درباره ی داستان های لطیفه وار است نه خود لطیفه، و از طرف دیگر ارزش آن را نسبت به دیگر جنبه ها و تکنیک های داستانی سنجیده است؛ بدین معنی که معتقد است داستان های طرح دار منسجم، از ارزش و اعتبار بیشتری برخوردارند و بدین جهت ماندگارترند. امّا گمان می رود درباره ی داستان های لطیفه وار نیز که خود پیرو حکایت های لطیفه وارند و در ادامه ی آن به این پیشرفت رسیده اند باید تجدیدنظر کرد و ارزش و اعتبار واقعی آن ها را تحلیل و تشریح نمود.

مهم ترین ایراد استاد «میرصادقی» این است که داستان های لطیفه وار با یک بار مطرح شدن اعتبار و ارزش اوّلیّه ی خود را از دست می دهند، امّا بسیاری از حقایق و یا واقعیّت ها نیز پس از یک بار مطرح شدن تا حدود زیادی ارزش و اعتبار اوّلیّه ی خود را از دست می دهند و شاید به قول فیزیک دان ها و فلاسفه، هیچ چیزی یافت نشود که برای بار دوّم، ارزش و اهمیّت بار اوّل خود را حفظ کرده باشد؛ پس باید دیگر جنبه های لطیفه را که در باور و اندیشه ی مردمان همواره تأثیر گذاشته است بررسی و تحلیل نمود. از طرف دیگر همین مقبولیّت عام لطایف و دوام و بقای آن خود دلیلی است بر وجود ارزش های دیگر.

طنزنویسانی که به عمق مسائل و مشکلات پی نبرده اند، با هنر طنز بیگانه بوده اند و مسائل را به بازی گرفته اند. طنز امروز هنوز هم «عکس برداری از واقعیّت موجود»[۲] است بدون ارائه ی اندیشه هایی نوین، و ناگزیر نتوانسته است که پی به اهمیّت و ارزش «توصیف نقش خلّاق»[۳] ببرد.

مراتب و درجات پایین تر طنز در ادبیّات

«به معنی تقلید مضحک، اثری است که در آن، موضوعی جدّی به شکل تمسخرآمیز با موضوعی عوامانه و نگاهی به صورتی جدّی مطرح می شود.»[۴] و خود شامل تقسیمات دیگریست که عبارتند از: تراوستی (Travesty) پارودی یا تقلید (Parody) حماسه ی مسخره (mockheroic یا mockepic) که البتّه درین گفتار، مجال توضیح بیشتری نیست. حال با ذکر این مقدّمات به برخی از تفاوت ها می پردازم.

صورت و معنا

طنز بیانی کاملاً هنری است. صورتی است که با استفاده از بالاترین بلاغت سعی در تشریح موقعیّت متناقض اجتماعی و سیاسی و دینی و در یک کلام بینشی را دارد. صورت و معنا در طنز به گونه ای به هم درآمیخته اند که هیچ نیازی به آن احساس نمی شود که از هم تفکیک شوند، کاربرد صورت و معنا در آن کاملاً متناسب است. ولی در هزل و هجو کفّه ی معنا سنگین است. اعتراض در هجو، اعتراضی است مستقیم، که معمولاً جنبه ی خطابه ای و روایی دارد عیب ها به طور مستقیم بازگو می شوند. استفاده از صنعت تشبیه در آن فراوان است برخلاف طنز که به جای استفاده از تشبیه معمولاً از استعاره و کنایه و ابهام بهره می گیرد. تشبیه صریح در هجو معمولاً به صورت استعاره های ذهنی در طنز بازتاب دارند و هر چه پایین تر می آید حتّی همین تشبیهات هنری هم کم تر به کار می رود یعنی در لطیفه و هزل بسیار کم دیده می شود. تشبیهاتی که در لطیفه و هزل وجود دارد یا به مناسبات لفظی مربوط می شود و یا به تشبیهات صوری قضیّه.

صمیمیّت

صمیمیّت و زلال بودن در هجو و لطیفه و هزل کم تر وجود دارد. زیرا کلاً رنگ و بوی انتقام شخصی دارند. امّا طنزپرداز با اشراف و آگاهی نسبت به وجود تناقض و ناعدالتی اجتماعی و شخصی، با وقاری آهنگین سعی در مبارزه ی با آن دارد و هیچ گاه پا را از حریم ادب فراتر نمی نهد. و همواره سعی و تلاشش در این است که با لفظی اندک اشتباه امور را متذکّر شود، بدون آنکه متانت و وقار خود را به فراموشی بسپارد. در سه وجه دیگر کم و بیش این وقار و متانت شکسته می شود و ناگفته پیداست که با شکسته شدن وقار متانت، صمیمیّت اثر هم کاسته می شود.

ساختار

هجو و لطیفه و هزل طرحی دارند مقطعی که البتّه در جای خود بسیار ارزشمند است. تصویری ارائه می کنند که یک وجه بیشتر ندارد؛ در اصطلاح چند لایه نیست. بدین جهت همگان در استنباط آن متّفق القولند و تا حدود زیادی برداشت و درک شان در یک سطح و هماهنگ است ولی طنز این گونه نیست. ساختار طنز از انسجام هنری برخوردار است و چند لایه است. ممکن است که افراد بسیاری در درک آن هماهنگ باشند امّا مطمئناً در یک سطح نیستند. یعنی هدف کلّی طنز را معمولاً درمی یابند ولی در دریافت زیبایی و

هنرمندی های آن هم سطح نیستند.

جنبه‌های فردی و اجتماعی

جنبه ی اجتماعی هجو قوی است به همین جهت معمولاً خطابه گونه و مقاله ای است. امّا طنز تلفیقی است از جنبه های فردی و اجتماعی. اصولاً هجو به صورت نوشته های اعتراض گونه در تاریخ ملل بازتاب داشته است و فراز و نشیب های بسیاری را پشت سر گذاشته است که علّت آن موقعیّت زمانی و مکانی است یعنی در برهه ای به آن احساس نیاز شده است و در زمانی دیگر نه، ولی طنز قالبی است هنری که منحصر به موقعیّت نیست هر چند که گاهی موقعیّت های متضاد و متناقض احساس نیاز به طنز را شدیدتر می نمایند و در رشد و گسترش آن مؤثرند. به علّت همین خصیصه ی طنز همه پسند است امّا برخی افراد که بهتر می فهمند بهتر آن را می پسندند.

خنده

خنده ی صرف منحصر به هزل و لطیفه است. خنده در هزل خنده ای است با دهان دره ای عمیق، دهانی که به وسعت بلاهت شخص، گشاده و باز می شود. خنده در لطیفه متناسب با شخصیّت فرد است به اندازه ای که جدّی نباشد خنده اش بیشتر است، هرچه فهم کم تری داشته باشد بیشتر می خندد. خنده در هجو، خنده ی انتقام است. هر اندازه سطحی باشد و توان بردباریش در برابر ناملایمات کم تر، بیشتر می خندد. امّا خنده در طنز، خنده ایست متین بلکه خنده نیست، تبسّم است انعطاف لب هاست و شاید هم برق چشم ها و گشادگی چهره. خنده ی دردناکی است که غم بر آن مستولی است و بر آن سایه افکنده است به عبارت دیگر طنز پشیمانی از خنده است به علّت حزن عمیقی که در ساختار آن وجود دارد، خنده در طنز، خنده ی در عمق است

مردمی بودن

هزل بسیار مردمی است زیرا مخاطب آن همه ی اقشار جامعه است، بخصوص اقشار غیرفرهنگی و شوخ طبع جامعه. لطیفه مخاطبان خاص دارد مخاطبان با فرهنگی که همیشه از نقل لطیفه فقط به اندازه ی لازم لذّت برده اند و حتی از جنبه های ریکیک آن نیز آزرده خاطر شده اند.

هجو در مرتبه ی بعد از لطیفه و هزل قرار دارد ولی باز هم به انتقام جویی شخصی یا انتقام جویی غیرهنری که بازتابی تند و خشن دارد منتهی می شود. اندیشمندان و با فرهنگ ها را کم تر به سوی خود جذب می کند هرچند که خواندنی است، ولی طنز مخاطب خاص دارد؛ مخاطبی که:

۱) وقار و متانت او بالاتر از جنبه های شوخی و خنده و مضحکه است.

۲) صبور و سنگین است و در هر مصیبتی زبان به شکوه و گلایه نمی گشاید و ازبدوبیراه گفتن بیزارست.

۳) هنرمند است و تا حدودی باریابی و هنر آشنایی دارد.

طنز همانند هر مبتباتور ظریف است. عوام از رنگ های شاد و صحنه ها و تصویرهای ظاهری آن لذّت می برند امّا خواص خیلی بیشتر از این ها بدان دل می بندند. خواص روایت تاریخی و قومی خود را در آن جلوه گر می بینند که با صلابتی اسطوره گون در تصویری، جاوید گشته است. ظرافت و هنرمندی طنز به مانند قالی، زیبا و جذّاب و ماندگار است و تا حدود زیادی قابل صدور.

تاثیر

لطیفه و هزل با یک خنده آغاز می شوند و با همان خنده پایان می پذیرند. هجو با خنده ی یک طرف و غم طرف دیگر آغاز می شود و کم تر دوام می یابد، ماندگاریش در زمان آینده بیشتر به جهت پیشینه ی تاریخی است. امّا طنز غنچه ای است که همیشه شاداب و سرسبز است. اگر نکته ای در لطیفه و هزل و هجو گل کرده باشد با آمدن خزان رنگ می بازد و با وجود برف و سرما منجمد می شود ولی طنز غنچه ایست که نمی خواهد گل کند، ذات وجود خود را بروز نمی دهد بدین جهت همیشه مبارزه می کند و همواره بکر است و در گذر ایام گردی بر رخسار پاکش نمی نشیند و همیشه ماندگار و شاداب است.

فولکلور

هزل منحصر در فولکلور است. به اصطلاح مردم دار است. زبان و بیان و روایت آن نیز یک شکل بیشتر ندارد که معمولاً ساده است فقط گاهی با لهجه، بیان و روایت می شود. امّا هجو و لطیفه با بیان گاه هنری خود سعی در تخلیه ی وجود مردمان زیر سلطه ی جور و ستم دارند. ولی طنز از باورهای مثبت مردمی استفاده می کند و به وسیله ی آن به شخصیّت پروری و ساختار خود قوام می بخشد. همیشه در ضمن خواندن مطلب طنزی عمیق، بسیاری اظهار هم دردی و هم دلی کرده اند؛ یعنی آن را از هر دوستی شفیق تر دانسته اند. با این حال، جنبه ی دیگری نیز در طنز وجود دارد که در بین چهار شکل منحصر به طنز است آن هم ارتقا دادن باور مردم است.

زبان

اگر طنز را به زبانی محدود کنیم باید آن را منحصر به زبان بشری بدانیم یعنی در میان تمام ملل و نحل ساری و جاری است. و عجب آن که با خواندن هر طنز و یا داستان طنزآمیز اصلاً احساس غربت به خواننده دست نمی دهد و این شاید بهترین زبان و بیان هنری باشد و همین خصیصه نیز یکی از موجبات رواج آن شده است. زبانی که با وجود تاندگی اش در ترجمه کم تر آسیب می بیند زیرا حتی عناصر بیانی آن نیز در میان ملل مختلف اشتراکات بسیاری دارد از

جمله به ضرب المثل های زیر که در فرانسه رواج دارد توجّه فرمایید.

کوه به کوه نمی رسد آدم به آدم می رسد

زورش به خر نمی رسد پالان را می زند

اسب پیشکش را به دندانش نگاه نمی کنند

گنجشک به دست به که باز پرنده

خوردن از بهر زیستن است، نه زیستن از بهر خوردن

زخم زبان از زخم شمشیر بدتر است

هزار دوست کم است و یک دشمن بسیار

حسود هرگز نیاسود.[۶]

تمام این ضرب المثل ها را که خود یکی از عناصر طنز است، بارها و بارها شنیده اید و همین مشترکات است که زبان ادبی جهانیان را به یکدیگر نزدیک می کند. به هرحال این زبانِ فاخر ادبی و هنری بیشتر در طنز مشاهده می شود تا در هجو و هزل و لطیفه.

شخصیّت

شخصیت پروری و یا کلیّت اثر در طنز، بسیار پیچیده است، زیرا این شخصیّت تا حدودی تعادل دارد و به طور زنده دچار نقایص و گاه صفات مثبت است. به همین جهت تصویر آن کار ساده ای نیست و کار طنزنویس را مشکل می کند امّا شخصیت ها یا افراد و یا اجتماع در لطیفه و هزل و هجو تا حدود زیادی یک جانبه اند و از عمق کم تری برخوردارند.

نجابت و انصاف

یکی از هنرهای طنز این است که معیارهای کلّی آن ـ که استنباط شده از طنزهای موفّقِ زمانِ پیشین و حال است ـ با نظریّات بسیاری از منتقدان اندیشمند و فلاسفه ی بزرگ هم خوانی دارد در حالی که همین اندیشمندان از جهت مکتب و مرام فکری به طور کامل تفاوت های بسیاری با یکدیگر دارند حتّی از جهت بُعد زمانی نیز. امّا فعلاً نکته ی مهم هم خوانی همین نظریّه ها و مصداق های طنز، با نظریّات اندیشمندان بزرگ است.

اندیشمندان و منتقدانی چون «افلاطون» و «لونگینوس» و حتّی «سیدنی» نیز به حجب و حیا در هنر معتقدند و حتّی گاه در لزوم آن تا بدان جا پیش رفته اند که فردی چون «لونگینوس» آن را یکی از سه شرط مصنّف خوب می داند. این سه شرط عبارتند از:

۱ ـ قدرت کاربرد صنایع لفظی و معنوی

۲ ـ نجابت در گفتار

۳ ـ توانایی در ترکیب عناصر به طوری که موجد عظمت و اعتلا گردد.[۴]

طنز خوب معمولاً تعمیقی است و این به جهت احترامی است که طنزنویس هنرمند برای هم نوعان خود قائل است. شاید به جهت جامعه ی قانون مداری است که این گونه تذکّرها جنبه ی عقلانی دارد نه عاطفی، حتّی وقتی که جنبه ی شخصی داشته باشد سمت و سو و جهت آن به درستی به سوی همان اشخاص مبتلا به هدایت می شود. امّا طنز و یا اعتراض و انتقاد

جامعه ی حاضر ما به دور از چنین اوضاع و احوالی ست، بلکه انتقادی ست عاطفی که معمولاً خوی و خصلت یک گروه ویژه را به همگان تعمیم می دهد آن هم به روش بسیار ناپسند که غرور و خودخواهی خود را با فحش و ناسزا و تهمت به دیگران، ارضا می کند.

از جهت متانت، طنز به علّت هنری بودن و پختگی، کلامی است بسیار متین و عادلانه، طنز اگر اعتراض و یا انتقاد و حتّی اگر فحش و ناسزا باشد آن را به شایسته ترین وجه که همان بیان هنری است عنوان می کند. «طنز با نوعی شرم و تملک نفس توأم است در حالی که هزل، دریده است و خودداری نمی شناسد. هزل صریح است و طنز در پرده، هزل وقیح است و طنز متین.»[۵]

هجو بیان صریح و مستقیم دارد و هرگونه اعتراضی در آن مستقیم بازگو می شود امّا در طنز بیان کاملاً غیرمستقیم و هنری است.

روش بیان در لطیفه گاهی از حدود لازم تجاوز می کند و به مضحکه نزدیک می شود و از طرف دیگر به علّت کوتاهی لطیفه، کم تر مجالی برای جولان هنرمندی های بیانی در آن وجود دارد. این مقاله مختصری است از آنچه که در این باره می توان بر زبان راند.

پانویس ها

۱) تمییزی است از حسن حسینی / حمّام روح، جبران خلیل جبران، حسن حسینی، ص ۸

۲) قصه ی نو و انسان طراز نو، آلن رب گری به، محمّدتقی غیاثی، ص ۷۱

۳) همان

۴) واژه نامه ی هنر شاعری، مجمّد میرصادقی، ص ۴۲

۵) مجلّه ی دانشکده ی ادبیّات مشهد، شماره ی اوّل و دوّم ـ سال بیست و سوّم، شماره ی مسلسل ۸۹ ـ ۸۸ بهار و تابستان ۱۳۶۹، صص ۹۰ ـ ۲۸۸

۶) شیوه های نقد ادبی، دیوید دیچز، غلامحسین یوسفی و محمّدتقی صدقیانی، ص ۹۶

۷) داستان های طنزآمیز امروز، دکتر نورج رهنما، ص

فهرست منابع و مآخذ

۱) حمّام روح، جبران خلیل جبران، حسن حسینی، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهران، ۱۳۶۴

۲) شیوه های نقد ادبی، دیچز دیوید، غلامحسین یوسفی و محمّدتقی صدقیانی، انتشارات علمی تهران، ۱۳۶۶

۳) قصه ی نو و انسان طراز نو، رب گری به آلن، محمّدتقی غیاثی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۷۰

۴) داستان های طنزآمیز امروز، رهنما. دکتر نورج، انتشارات سخن، تهران ۱۳۷۶

۵) مجلّه ی دانشکده ی ادبیّات مشهد، شماره ی اوّل و دوّم ـ سال بیست و سوّم، شماره ی مسلسل ۸۹ ـ ۸۸ مشهد، بهار و تابستان ۱۳۶۹، شکورزاده بلوری ابراهیم

۶) واژه نامه ی هنر شاعری، میرصادقی میمنت، انتشارات کتاب مهناز، تهران ۱۳۷۶

«چهره ی انسان را، همواره، هاله ای از اندوه در بر گرفته. و از نخستین روزهای تاریخ؛ هرگاه که از انبوه تلاش های حیات، خود را به گوشه ی انزوایی می کشانده، تا به خویش بیندیشد، اخمی از بدبینی بر نگاهش نقش می بسته و موجی از اضطراب بر سیمایش می نشسته است. زیرا وی همواره خود را از این عالم بیشتر می یافته و می یافته است که «آنچه هست» او را بس نیست، احساسش از مرز این هستی می گذرد و آنجا که «هر چه هست» پایاز می گیرد، ادامه می یابد و تا بی نهایت دامن می گستراند.[1] اندوه مانند سایر عواطف بشری همزاد آفرینش آدمی است. حیات بشر همواره با رنج و اشک و آه و ناله همراه بوده است. غم در ادب فارسی به ویژه متون عرفانی، جلوه های بدیع و نمودهای رنگارنگی داشته است. این نوشتار جستاری است در معانی لغوی غم و بررسی کوتاه آن از نظر «روان شناسی»، در کلام وحی، در سخن معصوم(ع)، در مذاق عرفا و مضامین زیبای آن در سخن شاعران و ادیبان.

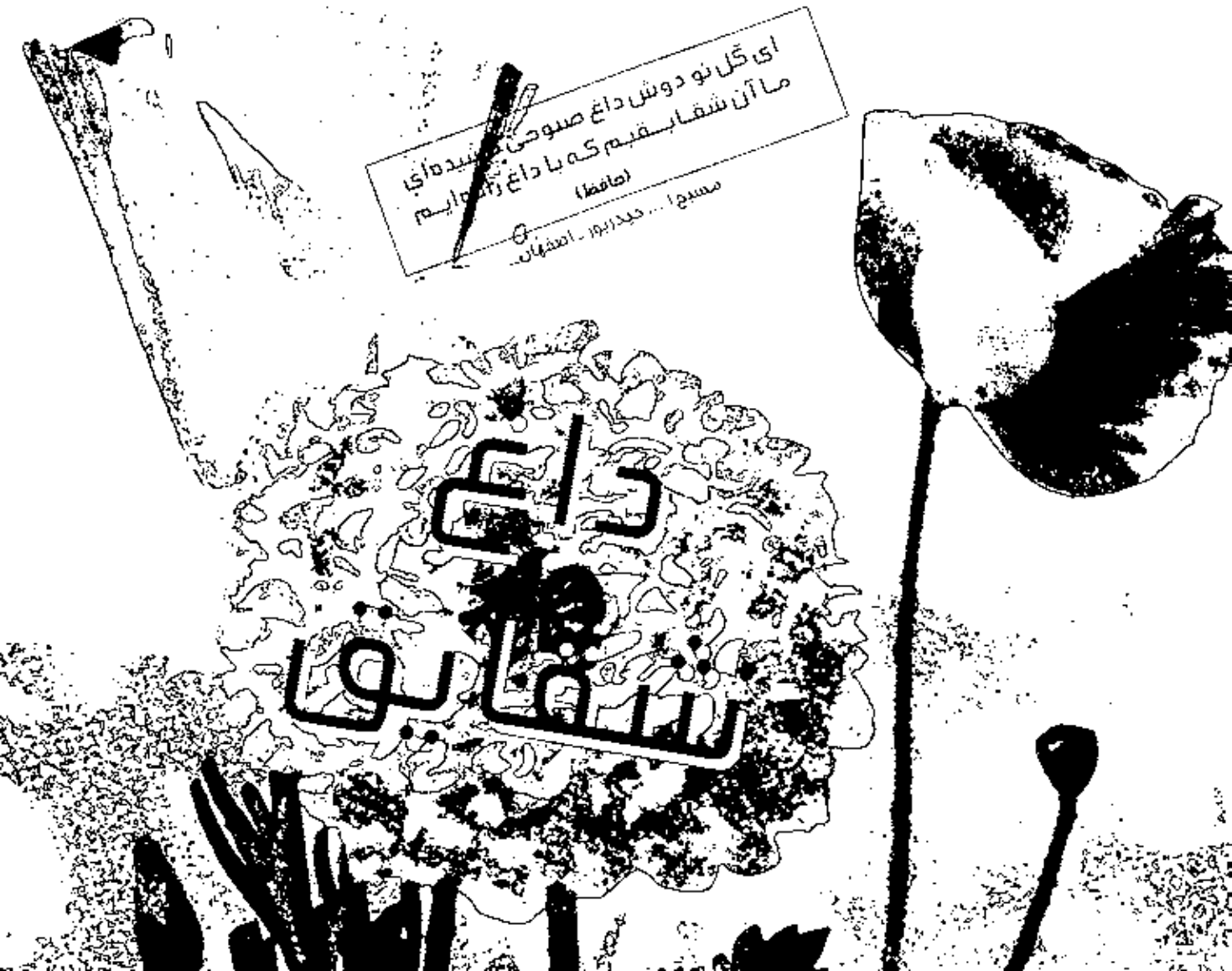
نویسنده آقای مسیح الله حیدرپور دانشجوی دکتری زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان های ناحیه ی ۲ اصفهان است.

غم از نظر لغوی: به معنی دوی پیشانی و پس سر است چنان که پیشانی و قفای سر را تنگ کرده و بپوشاند. و به معنای گرم (کاربرد کهن غم)، دهان بند و پوشیده و مبهم. همچنین به معنی: اندوه، حزن بدان جهت که شادی و شکیبایی را می پوشاند.[2]

در اصطلاح عرفانی: اهتمام طلب معشوق را گویند و عبارت است از: «دوام گرفتن بر صافات و تأسف خوردن بر امر ممتنع».[3]

ـ غم و اندوه (Grief) ـ در روان شناسی، حالت و وضع عاطفی است که در نتیجه ی از دست دادن یک شئ مهم پیدا می شود. همچنین یک حالت غمگینی و دلتنگی، مالیخولیا یا «افسردگی» را گویند.[4]

ـ غم و اندوه از عواطف بشری است: «...در اصطلاح روان شناسی، عاطفه دارای معنی وسیع تری از عاطفه در زبان معمولی است. در روان شناسی، نه تنها به عشق و محبت، عاطفه می نامند، بلکه به کین، خشم، نفرت، ترس و اندوه و شادی و نظیر آن نیز عاطفه گفته می شود.»[5]



روان شناسان غم را یکی از پناه گاه های گریز انسان از عدم ارضای نیازهای روانی به درون خود می دانند. اگر چه حقیقت عواطف انسانی از جمله ماهیّت غم برای بشر روشن نیست، ولی تأثیر عمیق آن در زندگی بشر، انکارناپذیر و نیاز آدمی به بیان درد و غم و اعتراف به گناه و شکوه از نیازهای روانی انسان است. این دردِ دل کردن باعث آرامش روح و تسکین دردهای درونی است: «نیاز به درد دل و اعتراف به گناه و شکوه یکی از نیرومندترین نیازهای روانی انسان است که ادبیّات و شعر، مملّو از نمونه های سرشاری از تجلیّات آن است. شاه کارهای ادبی بزرگی چون «اعترافات ژان ژاک روسو»، «اتوبیوگرافی بی شمار نویسندگان، نیایش نامه ها و مناجات نامه ی خواجه عبدالله انصاری، همگی، در اثر نیاز شدید انسان به درد دل گویی و شکایت پدید آمده است. درددل کردن در بسیاری از موارد، دارای اثر اعجازآمیز تسکینی و روان بالایی است.»[۶]

بیان رنج ها و دردها و غم های بشری همان ابداع هنری و ادبی یک شاعر یا هنرمند است. به تعبیر دیگر ابداع هنری چیزی جز تجلّی آلام هنرمند نیست: «تا کسی در زندگی عملی محروم و دردمند نباشد به عالم خیال رو نمی آورد و تا خاطری مغموم و دلی پر درد نباشد، شعر و نقّاشی و موسیقی نمی زاید.»[۷]

گردون نه درد و رنج مرا گشته بود اگر
پیوند عمر من نشدی نظم جان فزای

(مسعود سعد)

یا:

چراغی دهد روشنایی به جمع
که سوزیش در سینه باشد چو شمع

(سعدی)

هنر دوستی که یکی از ابزارهای پالایش روانی است، نوعی هم دردی و هم زبانی مردم با هنرمند و شاعر است: «هنرمند نغمه ی خود را می خواند و دل خود را خالی می کند و دیگران را با هنر خود سبک بار و سبک بال می سازد. ابداع هنری والتذاذ هنری هردو شفابخش است. هنرآفرین درد دل های خود را می گوید و به این ترتیب بی درد و آسوده می شود؛ هنردوست دردِ دل هنرآفرین را که مسلّماً شباهتی به دردهای خود او دارد، می شنود و او را باخود هم درد و هم زبان می یابد و از خواندن یا شنیدن یا دیدن سوز و گدازهای او، دردهای خود را تدریجاً از ضمیر بیرون می راند.»[۸]

من چو شمعم که مجلس افروزم
رشته ی جان خود همی سوزم
شمع کردار بر لگن سوزان
روشن از من جهان و من سوزان
این سخن ها که مغز جان من است
گر بد او نیک شد زبان من است

(مثنوی های سنایی ـ ص ۱۷۱)

قرآن آفرینش بشر را با رنج و اندوه می داند، «وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنسانَ فی کَبَدٍ» (۹۰/۴)

خواجه عبدالله انصاری گوید: «اهل دنیا صیدشدگان ابلیس اند به کمند شهوات و اهل آخرت صیدشدگان حقّ اند به کمند اندوه، قال الله تعالی؛ لا تَفْرَحْ اِنَّ اللهَ لا یُحِبُّ الْفَرِحین (۲۸/۷۶)»

قال رسول الله (ص): «اِنَّ اللهَ تعالیٰ یُحِبُّ کُلَّ قَلْبٍ حَزین»[۱۰]

حُزن و تفکّر از مقامات اولیاست: «از مقام های مصطفی ـ علیه السّلام ـ یکی فکر بود و یکی حُزن، عایشه گفت: مصطفی پیوسته با فکر بودی، و پیوسته حزن تمام داشتی. (کانَ رسول الله (ص): دائمُ الفکرِ طویل الحُزن.»[۱۱]

علی (ع) می فرماید: «مؤمن شادی اش در چهره و اندوهش در درون قلب اوست.»[۱۲]

ـ اندوه در مذاق عارفان:

«هر دل که اندر آن اندوه نباشد، خراب شود، همچون سرایی که اندرو ساکن نباشد.»[۱۳]

ـ «گویند خدای عزّ وجلّ وحی کرد به آدم. که یا آدم، تو فرزندان را رنج و اندوه میراث گذاشتی.»[۱۴]

ـ «حزن از اوصاف اهل سلوک باشد.»[۱۵] ـ «خدای تعالی، دل اندوهگنان دوست دارد.»[۱۶]

ـ اندوه عارفان رو به افزونی است: «و هرگز هیچ کس حسن بصری را ندیدی، مگر پنداشتی که به نویی، وی را مصیبتی افتاده است.» «اندوه انیس و مقیم دل های عارفان است: «نفیس ترین چیزها که بنده اندر صحیفت خویش یابد از نیکویی ها، اندوه بود.»[۱۷]

نمودهای غم در متون نظم و نثر فارسی:

ـ غم نان و اندوه روزی: از مسایل اساسی زندگی مردم غم نان و گذران زندگی روزمرّه بوده است. سنایی، دغدغه ی روزی و نگرانی نان زندگی را در مکاتیب خود این گونه بیان می کند: «اینک مدّت چهار ماه است تا این عارضه ی عُسر سیاه روی گونهٔ من زرد کرده است، اگر خواهد که سر من سبز بماند و سینه ی حاسدان من کبود گردد. به سپیدی آرد مرا میزبانی کند.»[۱۸] سعدی در گلستان در همین مورد می گوید:

غم فرزند و نان و جامه و قوت
بازت آرد ز سیر در ملکوت
همه روز اتّفاق می سازم
که به شب با خدای پردازم
شب چو عقد نماز می بندم
چه خورد بامداد فرزندم

ـ داغ فرزند از مضامین اندوهبار ادب غنایی: «از میان نوایب روزگار هیچ مصیبتی همپایه ی داغ مرگ فرزند نیست. شعرا نیز همچون دیگر مردم از گزند این مانم ایمن نیستند. افسوس و حسرت خاقانی که پس از بازگشت از دومین سفر خود به مکّه خرمن هستی اش به آتش هجران پسر می سوزد، بسیار عمیق است. او هیچ یک از آلام زندگی خود را به بزرگی مصیبت جدایی فرزندش رشید نمی داند:

گرچه بسیار غم آمد دل خاقانی را
هیچ غم در غم هجران پسر می نرسد

ـ غم دختر داشتن و اظهار ملال و دلتنگی از آن در باورهای عامّه: «غم دختر داشتن را شاعران و ادبا با توجّه به باورهای عامّه با نشاط و ابراز شادی از مرگ فرزند فراموش می کنند و به خود آرامش می دهند. به عنوان نمونه، خاقانی از مرگ دختر نوزادش اظهار خرسندی می کند و

می گوید:

مرا به زادن دختر غمی رسید که آن
نه بر دل من و نی بر ضمیر کس بگذشت
چو دختر انده من دید سخت صوفی وار
سه روز عدّه‌ی عالم بداشت پس بگذشت[17]

(دیوان ـ ص ۸۳۵)

ـ غم هم‌نوع: «در نظر سعدی و مکتب عرفان اجتماعی او، کسی که غم هم‌نوع نخورد، خودپسندی است که در خور نام انسانی نیست:

تو کز محنت دیگران بی غمی
نشاید که نامت نهند آدمی[17]

ـ غم غربت و تنهایی: «عرفان، تجلّی التهاب فطرت انسانی است که خود را این جا غریب می یابد و با بیگانگان، که همه‌ی موجودات و کائنات اند، هم‌خانه، بازی است که در قفسی اسیر مانده و بی تابانه، خود را به در و دیوار می کوبد و برای پرواز بی قراری می کند و در هوای مألوف خویش، می کوشد تا وجود خویش را نیز که مایه‌ی اسارت اوست و خود حجاب خود شده است، از میان برگیرد.»[18]

ـ اندوه جدایی و درد هجران: «روح پاک چندین هزار سال در جوار قرب ربّ‌العالمین به صد هزار ناز پرورش یافته بود. منوحش گشت. قدر انس حضرت عزّت بدانست. نعمت وصال را که همیشه مستغرق آن بود و ذوق آن نمی یافت و حزّ آن نمی شناخت، بشناخت. آتش فراق در جانش مشتعل شد. دود هجران به سرش برآمد. گفت:

دی ما و می و عیش خوش و روی نگار
امروز غم و غریبی و فرقت یار

در حال از آن وحشت آشیان برگشت و خواست تا هم بدان راه بازگردد.

عزمم درست گشت کزین جا کنم رحیل
خود آمدن چه بود که پایم شکسته باد[19]

شوق دیدار و حزن: شوق دیدار یار با حزن و اندوه همراه است. از نظر این دسته از صوفیان، شوق تا زمانی است که مشتاق از محبوب خود غایب است و آرزو می کند که به وصال محبوب برسد. وی در سفر قلبی خود، هرچه پیش تر می رود، شوقش زیادتر می شود و شدّت می یابد. و با شدّت یافتن شوق، حزن هم به وی دست می دهد.»[20]

از عشق تو ای صنم غمم بر غم باد
سودای تو ام مقیم دم بر دم باد[21]

ـ غم به معنی عشق و در مفهوم عرفانی آن، همان غم کهنی است که مایه‌ی تعالی روح و کمال انسانی است و در حقیقت زبان سخن گفتن عاشق با معشوق است:

با یار نواز غم کهن باید گفت
با او به زبان او سخن باید گفت
عشق آن خوش‌تر که با ملامت باشد
آن زهد بود که با سلامت باشد[22]

ـ غم عشق آسمانی است و هدیه‌ی آن جهانی: «مرغانی که امروز گرد دام محنت می گردند و دانه‌ی محبّت می چینند، گردن این دام و حوصله‌ی این دانه از عالمی دیگر آورده اند:

اصل و گهر عشق ز کانی دگر است
منزلگه عاشقان جهانی دگر است
و آن مرغ که دانه‌ی غم عشق خورد
بیرون ز دو کون ز آشیانی دگر است[23]

انجام سخن این که اندوه عشق تمام هستی را فرا گرفته است و ندای اشتیاق محبوب از تمام در و دیوار وجود به گوش می رسد: «دریغا مگر آن بزرگ از این جا گفت که اگر سینه‌ی کم‌ترین مورچه بشکافی، چندان حزن عشق خدا از سینه‌ی او بدر آید که جهانی را پر گرداند.»[24]

تعبیرات و واژه‌هایی دیگر هم به مفهوم «غم» آمده است: درد، داغ، گره، فروبستگی، که معادل واژه‌ی «عقده» در روان‌شناسی است[25]، این تعبیرات در متون و اشعار عرفانی بسامد فراوانی دارد: داغ در شعر حافظ:

چون لاله، می ببین و قدح در میان کار
این داغ بین که بر دل خونین نهاده‌ایم
ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای
ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم

که برای دوری از اطاله‌ی کلام به همین مورد بسنده می شود.

پانوشت‌ها

۱ ـ مندور، دکتر محمّد، در نقد ادب، مترجم، دکتر علی شریعتی، شرکت سهامی انتشار، تهران، ۱۳۶۰، مقدمه ـ ص ۳

۲ ـ طبیان، سید حمید، فرهنگ لاروس، عربی به فارسی، ج ۲، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۳.

۳ ـ سجّادی، سید جعفر، فرهنگ معارف اسلامی، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۶، ج ۲، ص ۷۲۸.

۴ ـ شعیری نژاد، دکتر علی اکبر، فرهنگ علوم رفتاری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴، صص ۱۱۶ و ۱۸۳.

۵ ـ ناصرالدّین صاحب‌الزّمانی، محمّدحسن، کتاب روح بشر، تهران، مؤسّسه‌ی مطبوعاتی عطایی، چاپ حبیبی، تهران، ۱۳۴۵، ص ۴۳.

۶ ـ ـــــــــــــــ، شمس دانند چرا؟ تهران، ۱۳۴۰، صص ۱۴۸ ـ ۱۴۷.

۷ ـ آریان پور، امیرحسین، هرویلیسم یا اشاراتی به ادبیّات و عرفان، تهران، ۱۳۵۷، ص ۲۵۸.

۸ ـ همان ـ صص ۲۵۵ ـ ۲۵۳ به اختصار.

۹ ـ آموزگار، جیبیا، . . . ، تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید (۲ جلد)، انتشارات اقبال، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۷۰، ج دوم، ص ۴۹۵.

۱۰ ـ منوّر، محمّد، اسرارالتّوحید، به تصحیح دکتر شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۶، بخش اول، ص ۲۹۱.

۱۱ ـ همدانی، عین القضاة، تمهیدات، به تصحیح عفیف عسیران، تهران، ۱۳۷۳، ص ۲۹۴.

۱۲ ـ حضرت علی(ع)، نهج البلاغه، (ق ۱/۲۳۱) صفات مؤمن.

۱۳ ـ ابراهیمی، نادر، صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، نشر گستره، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۸۵.

۱۴ ـ فروزانفر، بدیع الزّمان، ترجمه‌ی رساله‌ی قشیریه، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷، صص ۲۱۰، ۲۰۹، ۲۰۸، ۱۴۴).

۱۵ ـ نظیر احمد، مکاتیب سنایی، نشر فرزان، ص ۹۸.

۱۶ ـ نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات تبریز، شماره‌ی ۳ ـ ۲، پاییز ۱۳۶۹، صص ۴ ـ ۲ به اختصار

۱۷ ـ صاحب‌الزّمانی، راز گرشمه‌ها، تهران، عطایی، ۱۳۷۱، ص ۱۱۲.

۱۸ ـ نقد و ادب ـ مقدّمه: ص ۷.

۱۹ ـ نجم رازی، مرصادالعباد، به اهتمام دکتر محمّد امین ریاحی، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۵، ص ۸۹.

۲۰ ـ پورجوادی، نصرالله، رؤیت ماه در آسمان، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۵، ص ۲۳۴.

۲۱ ـ تمهیدات، ص ۲۲۲.

۲۲ ـ مرصادالعباد، صص ۸۱ و ۱۵.

۲۳ و ۲۴ ـ همان، صص ۲۳۴ و ۲۴۳

۲۵ ـ آریان پور، همان، ص ۱۳۴.

یکی از کلیدواژه های بنیادین و اساطیری داستان رستم و سهراب شاهنامه (نوش دارو) است که در فرهنگ های عمومی و تخصصی و گزارش های این داستان به معنای ساده و سطحی آن بسنده شده است. در مقاله ی حاضر پس از بررسی معنی و ریشه ی واژگانی ترکیب و مقایسه ی آن با صفت (دور دارنده ی مرگ) گیاه ـ نوشابه ی مقدّس (هوم) در اوستا و ذکر مشابهات این دو مادّه ی درمان بخش، مُراد از (نوش دارو) همان (هوم) دانسته شده که بر پایه ی توضیحات مقاله هر دو گونه ی نوشابه یا گیاه آن محتمل است، در پایان نیز (نوش دارو) از دو نظر داستانی و نمادپردازی بررسیده و نمونه هایی از کاربرد آن در سخن دیگر پارسی گویان ارائه شده استنویسنده ی مقاله آقای سجّاد آبدانلو متولّد ۱۳۵۹ از شهرستان ارومیّه است که هم اکنون در این شهر به تحصیل در رشته ی زبان و ادبیّات فارسی اشتغال دارد. وی در المپیاد ادبی سال ۱۳۷۶ مقام اوّل را به دست آورد.

از این نویسنده ی پرشور و پرکار جوان تاکنون مقالاتی در مطبوعات کشور به چاپ رسیده است.

✿✿✿

نوش دارو چیست؟

سجّاد آبدانلو

در داستان رستم و سهراب شاهنامه، آن جا که تهمتن بر پور بیدار دل را دریده و پرآب چشم و نژند بر پیکر خسته ی او نشسته، چنین آمده است:

به گودرز گفت آن زمان پهلوان
کزایدر برو زود روشن روان
پیامی ز من پیش کاووس بر
بگویش که ما را چه آمد به سر
به دشنه جگرگاه پور دلیر
دریدم که رستم مماناد دیر
گرت هیچ یاد است کردار من
بکی رنجه کن دل به تیمار من
از آن (نوش دارو) که در گنج تست
کجا خستگان را کند تن درست،
به نزدیک من یا بکی جام مَی
سزد گر فرستی هم اکنون به پَی
مگر کاو به بخت تو بهتر شود
چو من پیش تخت تو کهتر شود

۴/ ۲ ـ ۲۴۱ و ۶ ـ ۹۶۰

این چند بیت را اگر بدور از جنبه ی داستانی و روساختی، ژرف نگرانه باز خوانی کنیم واژه ی (نوش دارو)، در میان آن ها با برجستگی ویژه ای که شایسته ی تأمّلی جداگانه است، به دیده می آید و این پرسش را مسبب می شود که نوش دارو چیست و به چه معناست؟ پاسخ هایی که خواننده و پژوهشگر شاهنامه در برابر چُنین پرسشی می یابد بدین قرار است:

۱ ـ نام معجونی است. (فرهنگ جهانگیری، غیاث اللغات، برهان قاطع)

۲ ـ معجونی است شیرین مزه، مفرّح قلب و دوایی است که دفع جمیع آلام و جراحت ها کند. (فرهنگ رشیدی، انجمن آرا)

۳ ـ معجونی که قدما می پنداشتند که به وسیله ی آن زخم های صعب العلاج را می توان معالجه کرد و مریض مشرف به موت را نجات داد. (فرهنگ آنندراج، فرهنگ معین)

۴ ـ بلسان (balsan): گیاهی به صورت درختچه و دارای گل های سپید (فرهنگ وُلف)

۵ ـ پادزهر، تریاق (فرهنگ معین)

۶ ـ ترکیبی از داروها و مواد دیگر که عموماً در مواقع بسیار سخت به بیمار یا جنگ جوی از پا افتاده و یا محتضر داده می شده است. (نظریّه ی یک پزشک هم روزگار)

این که (نوش دارو) به معنی پادزهر و نام معجونِ مُعالج درد و زخم است، مفهومی سطحی و ساده از این ترکیب می باشد که نتیجه ی نگاه کالبدشناسانه به شاهنامه است و نمی تواند پاسخ جامعی برای آشنایان با نهاد و اندرون شاهنامه باشد، به همین منظور و برای دست یابی به پیشینه ی اساطیری و آیینی نهفته در پس این ترکیب به بررسی آن از دیدگاه دانش ریشه شناسی (etymologic) می پردازیم:

(نوش دارو) ترکیبی است آمیخته از دو واژه ی (نوش) و (دارو)، بهره ی نخست فشرده وکوتاه شده ی (انوشه : unaošа) اوستایی می باشد که خود مرکّب است از دو جزء (ان : ana = پیشوند نفی در پارسی باستان، اوستایی و پهلوی) و (اوشه : ušа = مرگ) که در شاهنامه به صورت (هوش) دیده می شود:

نگه کن که هوش تو بر دست کیست
زمودم شمار، از زدیو و پریست

(خالقی، دفتر ۱ / ۶۷ـ۵۹)

وُرا هوش در زاولستان بود
به دست تهم پور دستان بود

(۶/ ۲۲۰/ ۴۹)

امّا بخش دوم ترکیب از ریشه ی (دارو گ : darūg) پهلوی است که از (دارو : dārav) اوستایی به معنی تنه ی درخت گرفته شده است چون درگذشته گل و برگ و ساقه و بوته را برای درمان دردها به کار می بردند ولی سپستر مفهوم (دارو) گسترده تر شد و به هر چیز درمان کننده اطلاق گردید. بربنیاد آن چه گفته آمد، ترکیب (نوش دارو) به معنی (داروی بی مرگی و جاودانگی) است. حال اگر با روی کرد به این معنی واژگانی متن اوستا را بررسی کنیم به نکته ی نغز و مهمّی پی می بریم که گشاینده ی راز چیستی نوش دارو در شاهنامه می باشد و آن صفتی است که در این نامه ی میتوی برای ایزد، گیاه، نوشابه ای، به نام (هوم: سانسکریت sāoma، اوستایی hāpma، پهلوی hōm) آمده است، (هوم) نام ایزدی است که نمود زمینی آن گیاهی مقدّس به همین نام می باشد، گیاهی زردرنگ، دارای گره های نزدیک به هم با ساقه ای نرم و پر الیاف که در متون پهلوی فَروَهَر (= صورت معنوی هر یک از آفریده ها) زرتشت اندرون آن است. آریاییان کهن افشره ی این گیاه را می جوشاندند و آن را نوشابه ای می دانستند که باعث شادمانی روح می شود، به طوری که نوشیدن نوشابه ی هوم به گاه قربانی یکی از کهن ترین آیین های آریاییان بوده است هم چُنین به باور آن ها این نوشابه خدایان را قوی دل و شادمان کرده، انگیزه ی جنگ جویی شان را بر می انگیخت، و بر همین بنیاد ایندره (= یکی از خدایان نیرومند اساطیر هند و ایرانی) را ایزدی می دانستند که بسیار از آن می آشامد و پس از آن هیچ نیرویی توانایی ایستادگی در برابر آن را ندارد، امّا زرتشت با ظهور خویش آشام (هوم) را در (گاتها) نکوهید و تحریم کرد ولی در دیگر بخش های اوستا که پس از وی پدید آمد زیر تأثیر آیین های باستانی آریایی از این گیاه ـ نوشابه ی آیینی دگربازه با ستایش و نیایش یاد شد، بر همین بنیاد مزدیسنان (هوم) را بسر آتش نثار می کردند و به دلیل الکل موجود در آن آتش درخشش بیشتری می یافت و آنان این کار را خشنودی ایزد آذر می دانستند و یا برای شادی بغ بانوی زمین بر زمین می افشاندند، فراهم آوردن آن نیز طی آیینی ویژه به وسیله ی هفت مؤبد انجام می گرفت. در اوستای نو (= چهار بخش دیگر اوستا جز از گاتها) از (هوم) با ویژگی های ستوده و نیک بسیاری نام برده شده و حتّی یشتی نیز با نام (هوم یشت) ویژه ی آن گردیده است ولی از این میان آن چه که با موضوع بحث ما در پیوند است، صفت دوردارنده ی مرگ برای هوم در اوستا می باشد، عنوانی که بیشترین بسامد را در بین صفت های (هوم) دارا است و ژرف اندیشی در مفهوم آن که نامیرایی و جاودانگی را بیان می کند، معنی واژگانی (نوش دارو) در شاهنامه را فرایاد می آورد:

«آن گاه (هوم) اَشَوَن (= پیروراستی) دوردارنده ی مرگ، مرا پاسخ گفت: ای زرتشت، منم هوم اشون دوردارنده ی مرگ. یسنه، هات ۹ بند ۴» یا «هوم دوردارنده ی مرگ را می ستاییم، یسنه، هات ۱۰، بند ۲۱» جز از این ترادف معنایی و واژگانی، (هوم) اوستا درمان بخش است: «درود بر هوم نیک درمان بخش، یسنه، هات ۹، بند ۱۶»، «ای هوم، مرا از آن درمان هایی بخش که تو [خود] بدان ها درمان کنی. یسنه، هات ۱۰، بند ۴۹»، «هوم نوشیدنی درمان بخش، گوش پشت: کرده ی چهاردهم، بند ۱۷»، «هوم، نوشیدنی گیتی افزای را می ستاییم. هوم یشت، بند ۱» و زرتشت از او می خواهد که: «ای هوم دوردارنده ی مرگ، این دوّمین بخشش را از تو خواستارم: [مرا] تندرستی [ارزانی دار] یسنه، هات ۹، بند ۱۹» در برابر، نوش داروی شاهنامه نیز همین ویژگی درمان گری هوم را دارد و به فرموده ی فرزانه ی توس: کجا خستگان را کند تن درست، و مرگ را از آن ها دور می کند و زندگی گیتیانه شان را می افزاید. در متن پهلوی بُندهِشن این صفت (هوم) به گونه ی (عمر جاویدان بخشی) آن دیده می شود: «آن گاه که مردگان به پا خاستند، سوشیانس گاوی را خواهد کشت و از آمیزه ی چربی آن با گیاه (هوما) مشروبی درست خواهد کرد که عمر جاودانی به مردمان خواهد داد.» در متون ودایی بر بنیاد پژوهش های پروفسور لمل (Lommel)، (سومه/هوم) آب زندگانی است و رامشگران ودایی که (سومه) می نوشیدند نامیرا می شدند، در آیین مهری هم، نوشابه ی (هوم) آمیخته با خونِ گاو قربانی شده، نیروی جاودانی به نوشنده ی آن می داد، نکته ی در خور توجّه دیگر در باب (هوم) این است که سوّمین افشرنده ی این گیاه در اوستا (آثرَت ! ثُریت) می باشد: «سوّمین بار در میان مردمان جهانِ آستومند (= مادّی)، (اثرت) ـ توانا ترین [مرد خاندان سام] از من نوشابه برگرفت. یسنه، هات ۹، بند ۱۰» از سویی دیگر وی نخستین

پزشک خردمند و درمان گر اوستاست : «ثریت بود نخستین پزشک خردمند، فرخنده، توانگر، فرّه مند، رویین تن و پیشداد(وندیداد، فرگرد بیستم، بند ۲) این مطلب نیز پیوند (هوم) با درمان و پزشکی را نشان می دهد، از مجموعه ی این گفتارها می توان گمان کرد که نوش داروی مُعالج داستان رستم و سهراب همان هوم درمان بخش دوردارنده ی مرگ اوستا و عمر جاویدان دهنده ی آیین مهری است که در شاهنامه، صفت اصلی آن در قالب معنایی نوش دارو جانشین نامش گشته است. با پذیرش پیشنهاد نوش دارو = هوم پرسش دیگری مطرح می شود و آن این است که منظور از نوش دارو به معنی هوم در شاهنامه، گونه ی آشامیدنی آن است و یا نوع گیاهیش؟

در پاسخ باید گفت: در داستان رستم و سهراب، رستم خواستار آن است که کاووس نوش دارو را به همراه یک جام می برای او بفرستد:

به نزدیک من با یکی جام مَی
سزد گر فرستی هم اکنون به مَی

این نکته قرینه ای است برای نوشابه بودن نوش داروی شاهنامه؛ چرا که در آیین مهری ـ چنان که اشاره شد ـ آشامِ هوم زمانی که با خون گاو قربانی شده بیامیزد نیروی جاویدانی دارد، در این جا نیز نوش دارو همان هوم است و می برابر خون، چون در اسطوره های مهری از خونِ گاو کشته شده به دست مهر، درخت انگور می روید که مادر می است، در گزیده های زاد اسپرم هم آمده است: «از خون (= خونِ گاو کشته شده به دست اهریمن)، کودکی می پدید آمد که می، خود، خون است.» قابل توجّه این که در مجارستان نیز (می) را (خونِ گاو = blood of bull) می گویند. پس همان گونه که هوم بر اثر آمیزش با خونِ گاو، عمر جاودانی می بخشد نوش دارو نیز به عنوان نوشابه به همراه می نیروی درمان بخشی و تن درستی دارد. امّا همراهی می و نوش دارو در شاهنامه جز از این که نشانه ای برای آشام بودن نوش دارو است، تداعی گر مبحث همسانی هوم و می نیز می باشد، در غیاث اللّغات، برهان قاطع و فرهنگ معین هوم کنایه از ـ درست تر استعاره ـ شراب آمده است و فرهنگ های رشیدی، انجمن آرا و جهانگیری یکی از نامهای شراب را هوم نوشته اند. در دو بیت از نظامی و حافظ، ترکیب جان دارو به استعاره از می به کار رفته است و جان دارو بر بنیاد فرهنگ آنندراج و معین به معنی نوش دارو / هوم می باشد. «قرینه ای دیگر بر نوشابه بودن نوش دارو»

۱) آن می که کلید گنج شادی است
جان داروی جام کیقبادی است

(نظامی)

۲) باد صبا زعهد صبی یاد می دهد
جان داروی که غم ببرد درده ای صبی

(حافظ)

در اوستا نیز دوبار از هوم به گونه ی مَی هوم و می یاد شده است: «امّا مَیِ هوم رامش آشَهَ (= حق و درستی) در پی دارد و سرخوشی آن، [تن را] سبک کند، یسنه، هات ۱۰، بند ۴۸، «ای مزدا، کی پلیدی این می را بر خواهی انداخت. یسنه، هات ۴۸، بند ۱۰» بر این اساس است که یکی از پژوهشگران ادب پارسی گفته اند: «نظر من این است که شراب و آیین های مربوط به آن، جانشین هوم و آیین های مربوط به آن است.[۳] مطالب گفته آمده بدین معنا نیست که نوش داروی شاهنامه، بی هیچ گمانی گونه ی نوشیدنی هوم می باشد چون نشانه هایی برای گیاه بودن آن نیز وجود دارد از جمله: در داستان زاده شدن رستم، سیمرغ پس از آموزش آیین به دنیا آوردن فرزند به زال شیوه ی درمان زخم های رودابه را چنین می گوید:

وُزان پس بدوز آن کجا کرد چاک
زدل دور کن ترس و تیمار وباک
گیایی که گویند با شیر ومشک
بکوب و بکن هر سه در سایه خشک
بسای و بیالای بر خستگیش
ببینی همان روز پیوستگیش

(خالقی، دفتر ۱ / ۲۶۷ / ۱۲۶۱ ـ ۱۲۶۳)

چنان که ملاحظه می شود، (گیاه ویژه ای) که سیمرغ نام آن را می داند خاصیّت درمان دارد. در هفت پیکر نظامی گنجوی حکایتی آمده است که در آن، کوری چشم به وسیله ی برگ درختی خاص درمان می شود، نظامی برگ های درمان بخش این درخت را نوش داروی خستگان می خواند:

گفت دانم یکی درخت بلند
آورم زان درخت برگی چند
کوبم آن برگ و آب بستانم
سایم آن جا و ناب بستانم
رخنه ی دیده گرچه باشد سخت
به شود زآب آن دو برگ درخت
باز کرد از درخت مشتی برگ
نوش داروی خستگان از مرگ

در اوستا، اهورامزدا گیاهانی را برای ثریت، نخستین پزشک، می فرستد که داروی و معالج هستند: «... و من ـ که اهوره مزدایم گیاهان داروی را ـ که صدها و هزارها و ده هزارها گرداگرد گوکرن (gavkerena ـ هوم سپید که شهریار گیاهان دارویی است) روییده است ـ بدو فرو فرستادم، همه ی این گیاهان دارویی را با بزرگداشت و آفرین و نیایش برای

درمان تن مردمان فرا می خوانیم. وندیداد، مزگرد بیستم، بند ۴ و ۵ در ریگ ودا آمده است: «گیاهان دارویی، هنگام فرود آمدن از آسمان گفتند: هر یک از مردمان که بر ما دست زند هرگز از هیچ زخمی رنج نبرد.» از دیدگاه تطبیقی در حماسه ی گیلگمش (Gilgameš)، خود گیلگمش در جزیره ی جاویدانان به دنبال گیاه زندگی است که ویژگی زندگانی ابدی و نامیرایی دارد، در اساطیر چین کاسیا (Cassia) نام درختی است که می پنداشته اند خوردن میوه ی آن زندگی را باز می گرداند. در تورات (سفر پیدایش، باب سیوّم، بند بیست و دوّم) سخن از درخت زندگی بخش است که هرکس از آن بخورد تا ابد زنده می ماند، در انجیل (مکاشفه ی بیست و دوّم) از درختی صحبت می شود که میوه ی آن داروی هر دردی است (بسنجید با درمان بخشی نوش دارو)، می سئلتو (Misteletoe) نام گیاهی است که در سراسر اروپا مقدّس به شمار می رود و شفابخش هر بیماری و نگاهبان خانه ها و چهارپایان از هرگزندی است، هر سال در اروپا درماه نوامبر مراسمی برای این گیاه برگزار می کنند (هم چون گرامی داشت (هوم) نزد آریاییان کهن و زرتشتیان) از لحاظ ریشه شناسی نیز ـ چنان که گفته آمد ـ بخش دوّم ترکیب نوش دارو با درخت و گیاه و درمان بخشی آنها در گذشته مرتبط است، به همین جهات گمان گیاه بودن نوش دارو / هرم شاهنامه پیشنهاد دیگری است که در کنار احتمال نوشابه بودن آن، می توان به عنوان پاسخ، برای پرسش طرح شده ارائه کرد. موضوع شایان توجّه دیگر درباره ی نوش دارو این است که این داروی بی مرگی در شاهنامه در گنج خانه ی کاووس، دومین پادشاه کیانی، می باشد. در اوستا نیز دومین افشرنده ی هوم آبتین است که به پاداش این کردار فرزندی چون فریدون بدو داده می شود: «دوّمین یار در میان مردمان جهان استومند، (آبتین) از من نوشابه برگرفت و این پاداش بدو داده شد و این بهروزی بدو رسید که او را پسری زاده شد: (فریدون) از خاندان توانا ... یسنه، هات ۹، بند ۵۷ کاووس شاهنامه هم فرزند کیقباد و از خاندان فریدون می باشد و این نکته، نشان پیوند هوم / نوش دارو با خاندان فریدون فرّخ است، تغزتر این که کیخسرو فریدون نژاد نیز مهره ای مُردری بر بازو دارد که همچون نوش داروی گنج کاووس درمان خستگی هاست و برخلاف آن، نیروی شفابخشی اش با درمان زخم های گسستهم نشان داده می شود:

زهوشنگ و تهمورث و جمشید
یکی مهره بُد خستگان را امید
رسیده به میراث نزدیک شاه
به بازوش بر، داشتی سال و ماه
چو مهر دلش گسستهم را بخواست
گشاد آن گران مایه از دست راست
آبّر بازوی گسستهم بر، ببست
بمالید بر خستگی هاش دست
بزشکان که از روم و ز هندوچین
چه از شهر یونان و ایران زمین
به بالین گسستهم شان برنشاند
زهر گونه افسون بر او بر، بخواند
وزآن جا بیامد به جای نماز
بسی یا جهان آفرین گفت راز
دو هفته بر آمد بر آن خسته مرد
سرآمدهمه رنج و سختی و درد

(۲۵۰۲ـ۲۴۹۷ / ۲۳۳/۵)

هم چُنین بربنیاد بند هشتن و اشاره ی ابوریحان بیرونی در مالّلهند در یکی از کاخ های هفتگانه ی کاووس برفراز کوه البرز چشمه ی آب نوشی روان بود که هر پیری که از آن می آشامید کهن سالی او از بین می رفت و بسان جوان پانزده ساله ای می گشت، وجود این چشمه ی جوانی در کاخ کاووس در عین حال که قابل سنجش با بودن داروی بی مرگی در خزانه ی وی است، یادآور روایت های داستان رستم و سهراب در گویش های قفقازی سوانتی، پشاوی و ایمرتیتی نیز می باشد چون در این روایت ها، رستم پس از خستن سهراب کسی را در پی آب زندگی می فرستد ولی مانند داستان شاهنامه بدان دست نمی یابد و فرزند کشته می شود بویژه در روایت سوانتی که رستم، شمّاسی را برای طلب آب حیات نزد پادشاه کشور خود، که که وز (Kekevoz)، می فرستد ولی شاه به شمّاس فرمان می دهد که چون با آب زندگی به پیش رستم رسید خود را به عمد به زمین اندازد تا آب زندگی از دستش بر زمین بریزد چه اگر رستم چُنان پسری در کنار خود داشته باشد تاج و تخت را از وی خواهد گرفت. مضمون این روایت همچون رستم و سهراب شاهنامه است که کاووس از بیم پادشاهی نوش دارو را به گودرز، فرستاده ی رستم، نمی دهد چُنان که آشکار است در روایت سوانتی داستان، آب زندگی جانشین نوش دارو گردیده است. جز از جای گزینی آب حیات به جای نوش دارو / هوم در بند هشن، مالّلهند و روایت سوانتی رستم و سهراب، وجه تشابهی میان این دو مادّه ی اساطیری وجود دارد و آن این است که هر دو آن ها، دور دارنده ی مرگ و بخشنده ی زندگی جاویدان می باشند به طوری که نوشنده ی آب حیات همانند آشامنده ی هوم / نوش دارو بی مرگ می گردد و خضر بر بنیاد شاهنامه از این ویژگی برخوردار شده است:[۲]

چُنین گفت روشن دل پر خرد
که هر کَ آب حیوان خورد کی مُرَد

(۱۳۲۹/۷۹/۶)

و: سه دیگر به تاریکی اندر دو راه
پدید آمد و گم شد از خضرشاه
پیمبر سوی آب حیوان کشید
سر زندگانی به کیوان کشید

(۱۳۷۰/۸۱/۶ و ۱۳۷۱)

آب زندگانی غیر از حیات جاویدان و بی مرگی، نیروی زنده کردن مردگان را نیز دارد (چونان درمان نوش دارو خستگیها را) و در برخی از روایات داستان اسکندر و آب حیات، ماهی مرده‌ای که آندره آس (Andreas)، خوالیگر اسکندر، در آب چشمه ی زندگانی می شوید زنده و جانور می شود و در چشمه به شنا می پردازد. ذکر نوش دارو در داستان رستم و سهراب شاهنامه جز از پیشینه ی اساطیری گفته آمده، ژرف ساخت داستانی و نمادین دیگری نیز در پس خود دارد و آن از دو دیدگاه است: نخست از نظر داستانی که وجود نوش دارو می تواند نشان زنده ماندن سهراب و امکان زندگی دگرباره ی او در هسته ی اصلی و کهن داستان باشد که در روایت شاهنامه در اثر دگرگونی بنیاد داستان این امکان به ناکامی گراییده است همان گونه که در روایت های ماندایی و آسی داستان نخست شرایط زنده ماندن جوان فراهم می شود ولی سپس در اثر حادثه ای از بین می رود و فرزند می میرد، می توان گمان کرد که شناخته شدن و زنده ماندن برزو، پسر سهراب، شهریار، فرزند برزو و جهانگیر، پسر رستم، در حماسه گونه های برزونامه ی عطایی رازی، شهریار نامه ی عثمان مختاری و جهانگیرنامه ی قاسم مادح هم بازمانده ی دیگرگون شده ای است از صورت کهن روایت رستم و سهراب یعنی زنده ماندن سهراب و جای نشین داستانی موضوع (نوش دارو)ی روایت شاهنامه می باشد. دو دیگر گزارش و تحلیل نمادین نوش دارو که نشانه ی اختیار و فرمان روایی است و آن را حاکمیّت نیز می گویند، قدرتی که چون رستمی نیازمند آن است ولی صاحب قدرت آزور و سبک سری چون کاووس با بر نیاوردن این خواست و نیاز، کشنده ی اصلی سهراب می شود به همان سان که گشتاسب کاووس خوی، اسفندیار را می کشد. در پایان مبحث نوش دارو چیست و پیش از ارائه ی خلاصه و نتیجه ی گفتارها، شایسته است که به نمونه بیت هایی از سخن سرایان ادب پارسی که در آن ها ترکیب اساطیری ـ حماسی نوش دارو به گونه ی حقیقی یا مجازی استعاری و تشبیهی در معانی: (۱) بادزهر (۲) داروی بی مرگی، به کار رفته است اشاره شود تا ضمن آشکاری تأثیر گسترده ی مضامین شاهنامه در پهنه ی شعر پارسی چگونگی بهره گیری از این ترکیب کهن پیشینه به وسیله ی دیگران نیز هویدا شود:

نظامی: به فرزانه فرمود تا هم ز راه
کند نوش دارو بر آن زخمگاه

در این بیت از اسکندرنامه ی نظامی، نوش دارو به همان مفهوم داستانی شاهنامه با بن مایه های اساطیری و حماسی در ژرف ساخت آن به کار رفته است چرا که بلیناس پزشک به دستور اسکندر آن را به فرق شکافته شده ی دوالی، یکی از پهلوانان سپاه اسکندر، که در نبرد با جودره، پهلوان روسی، زخمی شده است می نهد تا بهبود یابد.

نظامی: نارسیدن به نوش داروی دهر
خورد باید هزار شربت دهر

نظامی: لبش حُقّه ی نوش داروی عهد
فروزنده ی چرخ فیروزه مهد

خاقانی: ای کسانی که زایّام وفا می طلبید
نوش داروطلب از زهر گیاید همه

خاقانی: به شیران مده نوش داروی معنی
ز تشنه دلان ناشنایی طلب کن

خاقانی: بوی راحت چون توان برد از مزاج این دیار
نوش دارو چون توان جُست از دهان اژدها

خاقانی: نوش دارو و مفرّح که جوی فعل نکرد
هم بدان آسی آسیمه نظر باز دهید

سعدی: ای گنج نوش دارو با خستگان نظر کن
مرهم به دست و ما را مجروح می گذاری

سعدی: وگر از حیاتت نمانده است بهر
چُنانت کشد نوش دارو که زهر

سعدی: زهر از قبل تونوش داروست
فحش از دهن تو طیّبات است

امیر خسرو: بیا ای نوش داروی دل من
زتو شد تلخی دل حاصل من

امیرخسرو: چو شخص ناتوان را در فتا روست
چه سود از دارویش گر نوش دارو ست

اوحدی: نوش دارو که غیر دوست دهد
زهر باشد به خاک ریز و مَچش

کمال خجندی: بر جراحت های پیکان خسته ی آن غمزه را
نوش دارو جز در آن لب های خندان یافت نیست

طالب آملی: کنید داخل اجزای نوش داروی من
هرآن گیاه که بر گش به نیشتر ماند

صائب: نوش داروی امان در گره حنظل نیست
به چه امیدِ به این سبز حصار آمده!

خلاصه و نتیجه ی مطالب:

۱) نوش دارو در داستان رستم و سهراب شاهنامه، همان هوم درمان بخش دوردارنده ی مرگ اوستا، متون پهلوی و آیین مهری است.

۲) بر بنیاد قراین متعدّد، نوش داروی شاهنامه هم می تواند گونه ی نوشیدنی نوشابه ی هوم باشد و هم نوع گیاهی آن.

۳) نوش داروی گنج کاووس با آب جوانی یکی از کاخ های وی قابل مقایسه و با فشرده شدن هوم به وسیله ی آبتین و مهره ی درمان بخش کیخسرو در پیوند است.

۴) میان نوش دارو و آب حیات همانندی وجود دارد.

۵) وجود نوش دارو در داستان رستم و سهراب از دو نظرگاه داستانی و نمادپردازی، شایان بررسی و گزارش است.

۶) نوش دارو جز از شاهنامه ی استاد توس در سخن دیگر شاعران پارسی سرا نیز به کار رفته است.

پی نوشت ها:

۱ـ کلمه ی بیت های شاهنامه در این مقاله از چاپ مسکو آورده شده و در صورت بهره گیری از نسخه ای دیگر اشاره گردیده است: اعداد به ترتیب، شماره ی جلد، صفحه و بیت ها می باشد.

۲ ـ دکتر محمود نجم آبادی در مقاله ی فردوسی و شاهنامه از دید یک پزشک در مجموعه ی سخنرانی های سومین دوره ی جلسات سخنرانی و بحث درباره ی شاهنامه، به کوشش ایرج زندپور، انتشارات اداره ی کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، آبان ۱۳۵۳.

۳ـ دکتر سیروس شمیسا، طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار، نشر میترا، چاپ اول ۷۶.

۴ـ در روایت های مختلف داستان اسکندر و آب حیات، آشپز، دختر، یکی از سربازان اسکندر و الیاس پیامبر نیز جزو نوشندگان آب زندگی اند.

منابع:

۱ـ آیین میترا، مارتن ورمازرن، گزارش بزرگ نادرزاد، نشر چشمه، چاپ دوم، تابستان ۷۵.

۲ـ آیین ها و افسانه های ایران و چین باستان، ج. ک. کوپاچی: گزارش دکتر جلیل دوستخواه، شرکت سهامی کتاب های جیبی، چاپ دوم ۱۳۶۴.

۳ـ اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته های پهلوی، دکتر وحیم عفیفی، انتشارات توس، تابستان ۷۴.

۴ـ اسفندیار رویین تن: دکتر آمنه فقاهری عبادتی، انتشارات مهریار: اهواز، چاپ اول، بهار ۷۶.

۵ـ اوستا (کهن ترین سرودهای ایرانیان)، گزارش و پژوهش دکتر جلیل دوستخواه، انتشارات مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۷۷.

۶ـ پژوهشی در اساطیر ایران، دکتر مهرداد بهار، نشر آگاه، ۱۳۷۵.

۷ـ تاریخ اساطیری ایران، دکتر ژاله آموزگار، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت)، چاپ اول، زمستان ۷۴.

۸ـ نبرد آرزوی قدرت در شاهنامه، مصطفی رحیمی، انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، پاییز ۷۶.

۹ـ حافظ نامه، بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هفتم ۱۳۷۵.

۱۰ـ حماسه سرایی در ایران، دکتر ذبیح الله صفا، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۶۳.

۱۱ـ دستور تاریخی زبان فارسی، دکتر محسن ابوالقاسمی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت)، چاپ اول، بهار ۷۵.

۱۲ـ دین ایران باستان، هوشنگ گیمن، گزارش رویا منجم، انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۷۵.

۱۳ ـ ریشه شناسی (اتیمولوژی)، دکتر محسن ابوالقاسمی، انتشارات قطره، چاپ اول، ۱۳۷۲.

۱۴ـ زندگی و مهاجرت آریاییان بر پایه ی گفتارهای ایرانی، دکتر فریدون جنیدی- بنیاد نیشابور، چاپ دوم ۷۴.

۱۵ ـ شاهنامه ی فردوسی، به تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، انتشارات روز بهان، ۱۳۶۸.

۱۶ـ شاهنامه چاپ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، دفتر نشر داد، چاپ دوم: (بی تا).

۱۷ـ شعله ی آواز (شرح یک سر غزل صائب)، اصغر برزی، انتشارات اعظم بناب: تابستان ۱۳۷۵.

۱۸ـ طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار، دکتر سیروس شمیسا، نشر میترا، چاپ اول ۷۶.

۱۹ـ فرهنگ پارسی و ریشه یابی واژگان، مصطفی باشنگ، انتشارات محور، چاپ اول ۷۷.

۲۰ـ فرهنگ معین، دکتر محمّد معین، انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۱.

۲۱ـ فرهنگ نامه ی شعری، دکتر رحیم عفیفی، انتشارات سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

۲۲ـ لغت نامه، علامّه علی اکبر دهخدا، مؤسّسه ی لغت نامه، ۱۳۶۵.

۲۳ـ مخزن الاسرار نظامی، به کوشش دکتر برات زنجانی، انتشارات دانشگاه تهران، آبان ۷۴.

۲۴ ـ مقاله ی (افسانه ی آب حیات در اسکندرنامه نظامی و روایات دیگر داستان اسکندر)، دکتر بهمن سرکاراتی در سایه های شکار شده، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۲۵ـ مقاله ی (پیربیان)، دکتر جلال خالقی مطلق در گلرنج های کهن، به کوشش علی دهباشی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۲.

۲۶ـ مقاله ی (رستم و سهراب فاجعه ی پرخورد آرمان و عاطفه)، دکتر جلیل دوستخواه، در پنجمین کنگره ی تحقیقات ایرانی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۵۳.

۲۷ـ مقاله ی (شیرین سخن): دکتر بهمن سرکاراتی در سایه های شکار شده، پیشین.

۲۸ـ مقاله ی (فردوسی و شاهنامه از دید یک پزشک): دکتر محمود نجم آبادی در مجموعه ی سخنرانی های سومین دوره ی جلسات سخنرانی و بحث درباره ی شاهنامه، به کوشش ایرج زندپور، انتشارات اداره ی کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، آبان ۱۳۵۳.

۲۹ـ مقاله ی (یکی داستان است پر آب چشم): دکتر جلال خالقی مطلق در گلرنجهای کهن، پیشین.

۳۰ـ وازه نامک، عبدالحسین نوشین: انتشارات دنیا، چاپ سوم، ۱۳۶۹.

۳۱ ـ واژه نامه ی مازندرانی، محمّد باقر نجف زاده بارفروش، بنیاد نیشابور، چاپ نخست، ۱۳۶۸.

۳۲ـ هفت پیکر نظامی، به تصحیح دکتر برات زنجانی، انتشارات دانشگاه تهران، خرداد ۷۴.

مناظره در ادب فارسی

نوروز محبّی

بخشی از متون و محتوای کتاب های درسی درقالب مناظره است. علاوه بر آن در بخش انواع ادبی کتاب ادبیّات فارسی ۵ و ۶ به این مقوله به طور خاص پرداخته شده است. این مقاله می کوشد ضمن گسترش آن بحث به ذکر تعاریف، سؤال و جواب، مفاخره، ساختار مناظره، شخصیّت های مناظره، قالب مناظره، موضوعات مناظره، آرایه های ادبی در مناظره، پیشینه ی مناظره قبل و بعد از اسلام و ... بپردازد. نویسنده ی مقاله آقای نوروز محبّی از دبیران استان کردستان است. وی در شهرستان بیجار متولّد شد و تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی در رشته ی زبان و ادبیات فارسی ادامه داد.

مناظره در لغت به معنای «باهم نظر کردن در حقیقت و ماهیّت چیزی، باهم بحث کردن، جواب و سؤال کردن و ...»[1] است و در علم منطق نیز «عبارت از توجّه متخاصمین در اثبات نظر خود در مورد حکمی از احکام و نسبتی از نسبت ها برای اظهار و روشن کردن حق و صواب است.»[2] «علم المناظره: علمی است که بدان شناخته گردد آداب طرق اثبات مطلوب و نفی آن یا نفی دلیل آن با خصم (از کشّاف اصطلاحات الفنون)»[3]

رسمی ترین روش بحث و استدلال که از قدیم مرسوم بوده است و امروز هم، دارای نظم و ترتیب خاصّی می باشد، مناظره است که تابع قواعد معیّنی می باشد ... سرسلسله ی حکمای یونان، سقراط، برای ابطال سوفسطائیان از همین نیرو استفاده ی نمایانی کرده ... دکتر پال مونرو می نویسد: «روزگاری که کتاب هنوز چاپ نشده بود و به دست مردم نیفتاده، یگانه راه پرورش فکر، مباحثه و مناظره بود.»[4]

مناظره در ادبیات

مناظره یکی از انواع ادبی است و «عبارت از آن است که دو تن در باب دو موضوع از روی نظر و استدلال بحث کنند و هریک محاسن موضوعی که برگزیده و معایب موضوع مقابل را برشمارد و بر اثر این بحث و نظر فضیلت مطلوب خویش را ثابت و خصم را از جواب عاجز کند»[5]، «مناظره در ادبیّات مغرب زمین با Debat و Dialogue قابل تطبیق است. Debat قالبی ادبی است و مناظره بین دو طرف است که راجع به مسائل اخلاقی، سیاسی، مذهبی، قانونی و نظایر این ها به تبادل نظر می پردازند و قضاوت نهایی معمولاً توسّط طرف سوّم که بین دو طرف به حکمیّت می پردازد، بیان می شود ... شکل دیگر این مباحثات Dialogue است که خود یکی از انواع ادبی می باشد. از قدیم ترین نمونه های این قسم مناظره در ادبیّات غرب، مناظره ی سقراط است که در ۵ رساله ی افلاطون آمده است.»[6]

مناظره و سؤال و جواب

مناظره که بحث و نظر دوسویه است پیوندی با آرایه ی بدیعی «سؤال و جواب» دارد. سؤال و جواب مبتنی بر پرسش و پاسخ و گفت و گو است که بیشتر با کلمات «گفتم و گفتا» آغاز می شود، که می تواند در یک مصراع یا دو مصراع یا دو بیت باشد. «سؤالات یا سخنان باید ظریف و زیبا باشد و مخصوصاً جواب ها جنبه ی ادبی داشته باشد، یعنی در آن نکته ای و هنری باشد»[7] در سؤال و جواب هر گاه نظر یکی از طرفین، مخالف رأی و نظر دیگری باشد به مناظره تبدیل می شود. بنابراین «مناظره بر مبنای سؤال و جواب است.»[8] هرچند مناظره ممکن است خالی از لفظ پرسش و پاسخ یعنی «گفتم و گفتا» باشد، امّا بنیان آن بر سؤال و جواب است؛ به همین لحاظ فرق اساسی آرایه ی بدیعی «سؤال و جواب» با نوع ادبی «مناظره» در این است که در «سؤال و جواب» شیوه ی گفت و گوها و پرسش و پاسخ ها به شکلی دیگر است. بدین گونه که انگیزه ی سؤال و جواب، برتری یافتن و فضیلت دادن کسی، چیزی و اندیشه ای یا پاسخ به ملامت و سرزنش و عیب گویی دیگری یا پاسخ به پرسش هایی که هدف از آن سنجش میزان علم و دانش کسی باشد، نیست.

مناظره و مفاخره

«مفاخره در لغت به معنی: نازیدن، خودستایی و اظهار فخر و بالیدن به حسب و نسب است و در اصطلاح ادب به اشعاری

گفته می شود که شاعر در آن ها مآثر و مناقب اجداد و قوم و قبیله اش را برمی شمرد و بدان ها مباهات می کند.[۴]

مفاخره به طور مستقل یکی از انواع ادبی است که سخنوران به وصف و بیان کمالات و فضایل ادبی، علمی، بیان فخر و خودستایی و ... می پردازند. پیوند آن با مناظره در این است که مناظره کنندگان علاوه بر این که به ایراد دلایل و استدلال هایی در جهت غلبه و برتری بر یکدیگر می پردازند، معمولاً به خودستایی و لاف زنی و توصیف ویژگی های خود نیز روی می آورند. به همین جهت، می توان بر این عقیده بود که مفاخره بخش جدانشدنی از مناظره است که مناظره کنندگان از آن بهره می برند.

رجزخوانی که یکی از انواع گفتارهای ویژه ی ادبیات حماسی است، نوعی از مفاخرات به شمار می آید که معمولاً پهلوانان به هنگام روبه رو شدن با همآوردان خویش به خودستایی می پردازند و هر کدام تلاش می کنند تا برتری خود را از جنبه های مختلف به رخ دیگری بکشند. مضامین و موضوعاتی که در رجزخوانی از سوی طرفین ابراز می شود معمولاً عبارتند از: خودستایی و لاف زنی و تفاخر به نیرو و توانایی خود، نازیدن به اعمال و افتخارات گذشته، اصل و نسب و نژاد، هوش و رأی و اندیشه، تحقیر اصل و نسب دیگری، مسخره کردن، دشنام دادن، تهدید و نوید فرجام بد به همآورد، پند دادن، پرسیدن نام و نژاد و نسب و ...

بنابر آن چه ذکر شد و همچنین با توجّه به این نظر که «ژرف ساخت مناظره حماسه است،»[۵] رجزخوانی و تراع لفظی پهلوانان در برابر همدیگر را نیز می توان نوعی مناظره دانست.

ساختار مناظره

مناظره دارای دو یا سه بخش است. بخش نخستین یکی از طرفین مناظره است که پرسش می کند، به نیروی خود می بالد، دانایی خود را می ستاید، نژاد و نسب خود را برتر می داند، شکایت می کند، دشنام می دهد، مسخره می کند و ... بخش دوّم طرف مقابل اوست که به سخنان و پرسش ها و خودستایی هایش پاسخ می دهد و به دفاع از خود می پردازد. بخش سوّم داور یا میانجی است که طرفین مناظره را صلح می دهد و یا بین آن ها به قضاوت می پردازد. گاهی در مناظره داوری نیست بلکه نتیجه گیری شاعر یا نویسنده را می بینیم که به بیان نکات اخلاقی، اجتماعی، حکمت آمیز و ... می پردازد. این سه بخش را «وضع، نقیض و داوری یا نتیجه گیری» نامیده اند.[۶]

بیشتر مناظره ها دارای همان دو بخش نخستین هستند و شاعر و نویسنده فقط به بیان گفت و گوی طرفین بسنده می کند و بخش پایانی یعنی داوری و نتیجه گیری را به خواننده وامی گذارد.

شخصیت های مناظره

در مناظره گفت و گو معمولاً بین دو عنصر متضاد یا دو چیزی است که نقطه ی مقابل یک دیگرند. به همین لحاظ شخصیت های مناظره عنصر اصلی آن به شمار می آیند که سخنور تلاش می کند تا با چهره پردازی و ارائه ی برداشتی نمادین از شخصیت، بویژه در مناظره هایی که در قالب تمثیل و حکایت هستند، آنان را چنان برگزیند و ساخته و پرداخته سازد که علاوه بر نشان دادن مفهوم دوگانگی، به خوبی در آن خصلتی که برای آنان در نظر گرفته شده ایفای نقش کنند. از سوی دیگر شخصیت باید جنبه ی نمونه و تیپیک داشته باشد تا موضوع و محتوای مناظره در آن به خوبی نمود پیدا کند و چنان مناسبتی بین شخصیت ها و مفهوم و محتوایی که از مناظره مورد نظر است برقرار شود که خواننده در سایه ی این مناسبات به اصل موضوع مناظره پی برد.

گاهی مناظره بین اشخاص است. مانند مناظره ی «گبر و مسلمان» از اسدی توسی، «پیر و جوان» در مقامات حمیدی، «مسخ و مسلمان» و «نحوی و کشتیبان» از مولوی، «دزد و قاضی» از پروین اعتصامی و .... گاهی مناظره بین حیوانات و پرندگان است. مانند: مناظره ی «کبک و باز» در مخزن الاسرار نظامی، «کرکس و زغن» در بوستان سعدی، «حربا و خفّاش» از وحشی بافقی، «بلبل و زاغ» از ملک الشّعرای بهار، «بلبل و مور»، «مور و مار» از پروین اعتصامی، «ماهی بچّه و شاهین بچّه» از اقبال لاهوری و ... شخصیت مناظره گاهی گل و گیاهان هستند. مانند مناظره ی «چنار و کدوبن» از ناصرخسرو، «نی و بلوط»، «تود و بید» از ملک الشّعرای بهار، «لاله و نرگس» از پروین اعتصامی و ..

مناظره بین اشیای بی جان مانند مناظره ی «ناله و کیمخت» از خاقانی، «کلک و تیغ» از امیر معزّی، «آب و روغن» در تذکرة الاولیای عطّار، «دیگ و کاسه» در مصیبت نامه ی عطّار، «نخ و سوزن»، «تیر و کمان» از پروین اعتصامی ...

گاهی مناظره بین موضوعات و مفاهیم انتزاعی است مانند مناظره ی «عقل و عشق» از خواجه عبدالله انصاری، «امید و نومیدی» از پروین اعتصامی، «عقل و عشق» از مولوی و ..

علاوه بر این ها گاه مناظره بین «اشخاص با حیوانات و پرندگان»، «اشخاص با اشیای بی جان»، «موجودات جاندار با اشیای بی جان»، «گل ها و گیاهان با اشیای بی جان» است که به ترتیب می توان به این مناظره ها اشاره کرد: «ابله با شتر» در حدیقه ی سنایی، «سائل با خفّاش» در مصیبت نامه ی عطّار، «مدّعی با پروانه» در بوستان سعدی، «گرگ با شبان» از پروین اعتصامی، «موقوعه با موقوعه خوار» از ملک الشّعرای بهار، «گنج با درویش»، «سوزن با رفوگر» از پروین اعتصامی، «شمع و پروانه» در بوستان سعدی، «گل سرخ و باده» از فرّخی سیستانی و ...

قالب مناظره

سخنوران و نویسندگان از انواع قالب ها بهره گرفته‌اند. در شعر بیشتر با قالب های قطعه، مثنوی، قصیده، غزل و رباعی مواجه می شویم و در نثر با قالب های حکایت، تمثیل و مقامه.

موضوع مناظره

مناظره ها، که بیشتر به شکل حکایت و داستان و تمثیل بازگو شده‌اند و شخصیت ها - بویژه غیرانسانی - جنبه ی نمادین دارند؛ زمینه ی مناسبی بوده است برای بازتاب مبانی فکری و اعتقادی، دیدگاه ها و عواطف سخنوران و نویسندگان؛ که با قرار دادن دو عنصر متضاد در مقابل هم، از آن برای بیان مباحث دینی، فلسفی، علمی، عرفانی، اجتماعی و ... بهره گیرند و در طیّ آن ضمن اشاره به نکات باریک و پرمغز به «قضای موضوع»، به ذکر آرا و عقاید مختلف بپردازند و سرانجام آنچه را خود می پسندند و رجحان می نهند، ذکر کنند.

با توجّه به این که انگیزه ها و اندیشه های سخنوران و نویسندگان و نیّات و مقاصد آن ها بی شمار است؛ مناظره ها نیز از حیث موضوع دارای جنبه های متنوّعی است. از آن جمله:

۱ - مناظره هایی که جنبه ی علمی دارند و مناظره گویان از اطّلاعات و معلومات علمی خود بهره می گیرند و از ویژگی های علوم مختلف نام می برند؛ مانند مناظره ی «طبیب و منجّم» در مقامات حمیدی یا بخش هایی از مناظره ی «یوگا و پای با دانای دینی» در مرزبان نامه.

۲ - مناظره هایی با زمینه و موضوع فلسفی؛ چون مناظره در حادث یا قدیم بودن عالم در مثنوی مولوی:

دی یکی می گفت: «عالم حادث است
فانی است این چرخ و حشش وارث است»
فلسفی گفت: «چون دانی حدوث
حادثی ابر چون داند غیوث ...»[۱۱]

یا مناظره بر سر مسأله ی جبر و اختیار که در موارد متعدّد در مثنوی مولانا آمده است. دیگر مناظره بر سر «قضای الهی» همچون «مناظره ی هدهد و زاغ» در مثنوی مولانا و «کوه و کاه» از پروین اعتصامی.

۳ - مناظره هایی با موضوعات متنوّع عرفانی: مانند مناظره بر سر کمال عشق و عاشقی و حال عاشق واقعی با طاعنان و بی خبران از عشق. مناظره های «عاشق و طاعن» از سنایی در حدیقة‌الحقیقه، «پروانه و شمع» در بوستان سعدی، «حربا و خفّاش»، «مجنون و عیب جو» و «عاقل و مجنون» از وحشی بافقی، «دو خردمند» در بهارستان جامی و ... از این جمله اند. یا مناظره در بیان دو طریقه ی استدلالی و عرفانی در شناخت همچون «قصّه ی مری کودک رومیان و چینیان در علم نقّاشی و صورتگری» از مثنوی مولوی، «حکایت متکلّم و صوفی» از جامی و «عقل و عشق» خواجه عبدالله انصاری که بخش هایی از آن را ذکر می کنیم:

«... خود را دیدم بر اسبی در پی تجارت و کسبی، به نازیانه مهر می تافتم تا در شهری که نام او بود هری ... درآمدم در آن بُلد که نامش بود حُلد. خلقی دیدم در عمارت و دو شخص در طلب امارت. یکی عقل افگار اندیشه، دیوم عشق عیار پیشه.

نگاه کردم تا که را رسد تخت و کدام را یاری دهد بخت. عقل می گفت: من سبب کمالاتم. عشق می گفت: من نه در بند خیالاتم. عقل می گفت: من مصر جامع معمورم. عشق می گفت من پروانه ی دیوانه مخمورم ... در این بود که ناگاه پیک نسیب رسید از راه با مکتوبی به نام عشق از شاه و مُهری بر آنجا از آه. و در آن فرمان نوشته که ای عقل به نقل سرشته، اگرچه داری شهرتی اما در تو نیست جرأتی ...»[۱۲]

همچنین مناظره هایی در بیان «اصطلاح صحو و سکو» از تذکرة‌الاولیا، وادی طلب حکایت «محمود و خاک بیز» از منطق الطّیر عطّار، بیان فنا حکایت «پرندگان و پروانه» از منطق الطّیر و ... ذکر شده است.

۴ - مضامین حکمی و اخلاقی بیشترین موضوعاتی است که در مناظره ها به چشم می آید. در بیان فرونتی به مناظره ی «رایت و پرده» در گلستان سعدی «نی و بلوط» از ملک‌الشّعرای بهار می توان اشاره کرد. در مذمّت خودپسندی و تکبّر مناظره های «چنار و کدوبن» از ناصرخسرو، «بلبل و زاغ» از حدیقه ی سنایی، «یخ و آب جوی» از اقبال لاهوری و ده ها مناظره ی دیگر را می توان نام برد. موضوعات اختیار کردن خاموشی، فریفته ی ظاهر چیزی نشدن، آزاد زیستن و تن به مذلّت ندادن، غلبه بر نفس، بیان قناعت و خشنودی و رضا و تسلیم در برابر اراده ی الهی، دوراندیشی و ... از جمله مواردی است که در آثار شاعران و نویسندگان به وفور به چشم می آید.

۵ - موضوعات دینی و مذهبی نیز از جمله مضامینی است که در مناظره ها دیده می شود. چون مناظره ی «مغ و مسلمان» از اسدی توسی، «مسلّی و ملحد» از مقامات حمیدی، «ابراهیم با نمرود» در جوامع الحکایات عوفی.

۶ - مناظره هایی با موضوعات انتقادی مانند مناظره «موتوفه با موقوفه خوار» از ملک‌الشّعرای بهار، «توانگر با درویش زاده» در گلستان سعدی، «عالم و نادان»، «سگ و گربه»، «قاضی و دزد»، «دو قطره»، «مست و محتسب» و ... از پروین اعتصامی.

۷ - مناظره هایی که بیشتر توصیفی هستند چون مناظره های «نیزه و کمان»، «شب و روز» از اسدی توسی، «باده و گل» از فرّخی سیستانی و «زغال و الماس» از اقبال لاهوری.

آرایه های ادبی در مناظره

در بیشتر مناظره ها به جز چند اثر منثور، آنچه مورد توجّه مناظره پرداز است، محتوا و مفهوم آن با انگیزه های تعلیم و تربیت، ترغیب و تشویق و ... می باشد. به همین سبب توجّه فراوانی به بهره گیری از صنایع لفظی و معنوی و صور خیال نشده است. در نتیجه گفت و گوهای طرفین بسیار ساده و روان و به دور از تکلّف و در اغراق های شاعرانه و مختصّات مربوط به آثار فنّی است.

اصل و مایه ی مناظره، دلیل و برهان است، مناظره کنندگان برای اثبات مدّعای خود، دفاع از آنچه بیان می کنند و ابراز نوعی تفاخر و برتری جویی، از دانش و اطّلاعات و توانایی های خود استفاده می کنند. آراستن سخنان به برخی از آرایه های ادبی نیز مدّنظر

مناظره پردازان بوده است که به اختصار عبارتند از :

۱ ـ تلمیح (استفاده از آیات قرآن و قصص قرآنی، احادیث و روایات)

ـ قمر شب که به شب کرد محمّد به دو نیم
سوی معراج به شب رفت هم از بیت حرم[۱۱]

ـ تیغ گفتا فخر من آن است کاندر شأن من
گاه وحی آمد «و انزلنا الحدید» از کردگار
کلک گفتا آمد اندر شأن من «ن و القلم»
هم بر این معنی مرا فخر است تا روز شمار[۱۲]

ـ منجّم یونانی در گِرد و فرّ میدان و در اثنای دوران و جولان، از نجوم و فلک و سماک و سمک سخن می راند و این آیت از قرآن می خواند: تبارک الّذی جعل فی السّماء بروجاً و جعل منها سراجاً و قمراً منیراً[۱۳]

ـ و در خبر است: الفقر سواد الوجه فی الدّارین. گفتا نشنیدی که پیغمبر علیه السّلام گفت: الفقر فخری... درویش بی معرفت نیارامد تا فقرش به کفر انجامد! کاد الفقر أن یکون کفراً...[۱۴]

۲ ـ آوردن امثال و حکم فارسی و عربی:

ـ رمح دیگر ره به تندی گفت تو کوته قدی
مردم کوتاه معجب باشد و نابردبار
قوس گفت: ار کوتهان معجب بُوَند
تو درازی و دراز احمق بود زی هوشیار[۱۵]

بدان ماند اندرز شوریده حال
که گویی به کژدم گزیده منال
کسی را نصیحت مگو، ای شگفت!
که دانی که در وی نخواهد گرفت[۱۶]

در هر قبیله بیش و کم و خوب و زشت هست
مرغی کلاغ لاشخور و دیگری هماست[۱۷]

ـ ای پیر از پیرایه ی پیری مر شکوفه سفیدموی را ستگی نیست و از سرمایه ی جوانی گل سرخ روی را ننگی نه. نشنیده ای که از گاو پیر کشت حنطه و شعیر نیاید و ندانسته ای که خر پیر جز علف خوردن را نشاید و جز پشماگند خویش برنسزاید؟... گفت ای جوان گزافگوی لافجوی، الشباب ریاضٌ و الصبی غُصنٌ و إن لقّی النبی...[۱۸]

ـ عرب گوید: اعوذ باللّه من الفقر المکبّ و حوار مَن لا یُجیبُ... گفتم به عذر آن که از دست متوفّعان به جان آمده اند و از رقعه ی گدایان به فغان و محال عقل است اگر ریگ بیابان دُر شود که چشم گدایان پُر شود[۱۹]

۳ ـ بیان تمثیل و حکایت در بین مناظره برای تبیین و توضیح بیشتر:

ـ مثلاً در مناظره ی «نخجیران و شیر» در مثنوی مولانا، نخجیران برای ترجیح دادن توکّل بر جهد که:

جز که آن قسمت که رفت اندر ازل
روی ننمود از شکار و از عمل
جمله افتادند از تدبیر و کار
ماند کار و حکم های کردگار
کسب جز نامی مدان ای نامدار
جهد جز وهمی مپندار ای عیار...

به داستان «انگریستن عزرائیل بر مردی و گریختن آن مرد در سرای سلیمان» اشاره می کند.[۲۰]

ـ همچنین در مناظره ی «اعرابی درویش و زن خودة زن به نقل داستان: مغرور شدن مریدان محتاج به مدّعیان مغرور» می پردازد یا در مناظره ی «مسلمان و مغ» مثل «شیطان بر در رحمان»[۲۱] را بازگو می کند.

ـ هر که به تکلّف کاری خوید که سزاوار آن نباشد بدو آن رسد که به بوزنه رسید. دمنه گفت: چگونه؟ گفت: بوزنه ای دردگری را دید که بر چوبی نشسته...[۲۲]

ـ و پادشاد را به همه حال سبیل رشاد و سنن اعتیاد پدران نگه باید داشت و هر که از آن دست بازدارد بدو آن رسد که بدان گرگ خیاگر دوست رسید. ملک پرسید چون بود آن. ملک زاده گفت...[۲۳]

۴ ـ استفاده از «سجع و توازن» در آثار منثور

ـ بار عقل گفت: من رقیب احسانم، نقیب امتنانم، گشاینده ی در فهمم، زداینده ی وهمم، بایسته ی تکلیفاتم، شایسته ی تشریفاتم، گلزار خردمندانم، افزار هنرمندانم... عشق گفت: من دیوانه ی جرعه ی ذوقم، برآرنده ی شعله ی شوقم، زلف محبّت را شانه ام، زرع مودّت را دانه ام...[۲۴]

ـ پس جوان سر برآورد و گفت. ای پیر شحّاذ و ای قلّاب استاذ، ای همه زبان، سخنی گوش باش و چون همه گفتی ساعتی خاموش باش[۲۵]

ـ گفتم ای یار، تو انگرانِ دخل مسکینان اند و ذخیره ی گوشه نشینان و منصد زایران و کهف مسافران و محتمل بار گران، بهر راحت دگران...[۲۶]

پیشینه ی مناظره

۱ ـ پیش از اسلام

درخت آسوریک

«درخت آسوریک نام متنی است بازمانده از متون فارسی میانه که به مناظره ی بسیار متصلّ بین درخت خرما و بز اختصاص دارد. این متن از ویژگی زبانی فارسی میانه ی اشکانی برخوردار است. واژه ها و افعال به کار رفته در آن را می توان به دو بخش کاملاً متمایز تقسیم کرد: بخشی از این واژه ها و افعال به صورت پهلوی ساسانی و در برخی موارد به شکل هزوارش به کار رفته و پاره ای دیگر به گونه ی پارتی مورد استفاده قرار گرفته است. چنان که این دوگانگی در املای برخی از واژه های متن مشهود است.»[۲۷]

«علل فن گویند در اصل همه آن به شعر بوده است... امروز تمام این کتاب دارای وزن هجایی درستی نیست و غالباً به نثر شبیه تر است ولی بعضی از قسمت های آن کم تر دست خورده و تاکنون وزن خود را حفظ کرده است و معلوم می شود که اصل آن به شعر دوازده هجایی سروده شده است. در پایان آن رساله نویسنده یا گوینده آن اشاره به سرودن و بستن آن می کند.»[۲۸]

کیفیّت این مناظره بدین شیوه است که به دنبال چند بند آغازین که در توصیف درخت است، درخت آسوری ضمن تفاخر و خودستایی به بیان ویژگی ها و خواص خود می پردازد و خود را برتر از بز می شمارد. آن گاه بز در پاسخ به درخت، ضمن دشنام دادن و تحقیر کردن او، سخنان درخت را یاوه می داند و او را دیر خطاب می کند. سپس به برشمردن ویژگی ها و خصوصیّات و خواص خود می پردازد به گونه ای که در پایان، درخت را مغلوب می سازد.

شایان ذکر است که می توان در طی مناظره هریک از دو شخصیّت را نماد یک طبقه ی خاص اجتماعی دانست: درخت نماد طبقه ی کشاورزان و بز نماد طبقه ی دامداران.

درختی رسته است
سراسر کشور آسورستان ...
من همان درخت بلندم
که (این گونه) باز هم نبردید
که: من از تو برترم
به بسیار چیزهای گوناگون ...
بز هم چنین پاسخ کند
دیوی مرا فراز شنوید ...
بشنو ای دیو بلند
که (چگونه) من با تو پیکار می کنم:
از هنگامی که دادار بغ ورجاوند
هرمز و درخشان مهربان ...
جز از من که بز هستم
هیچ کس چنین نتواند
چه شیر از من کنند
اندر پزش یزدان ...
بز به پیروزی رفت
خرما اندر آن (به) ستوه[33]

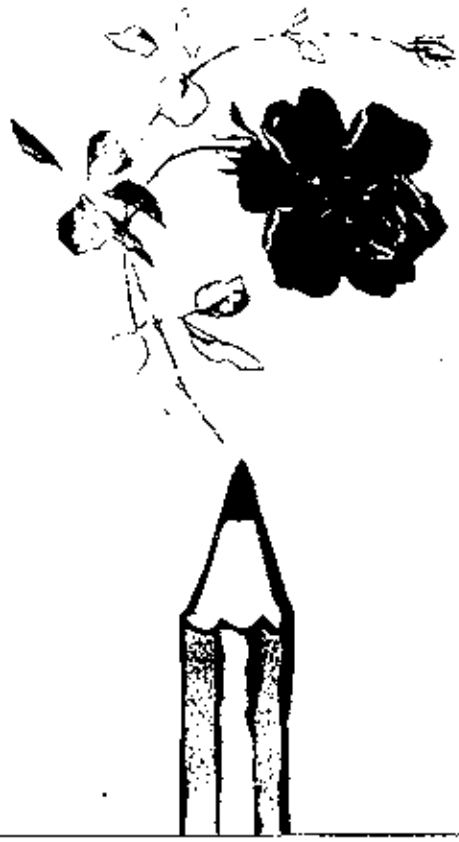
۲ـ پس از اسلام

ـ نخستین مناظره گوی شعر فارسی

علی رغم این که در آثار شاعرانی چون فردوسی، فرّخی و عنصری به نوع ادبی مناظره برمی خوریم، به نظر بسیاری از صاحب نظران شعر و ادبیّات فارسی، اسدی توسی شاعر قرن پنجم و صاحب منظومه ی گرشاسب نامه، مبتکر فنّ مناظره در شعر فارسی دری است. او با سرودن چهار قصیده در مناظره ی «زمین و آسمان»، «گبر و مسلم»، «قوس و رمح» و «شب و روز» نخستین کسی است که به طور جدّی در این نوع ادبی به طبع آزمایی پرداخته.

ـ بزرگ ترین شاعر مناظره گوی

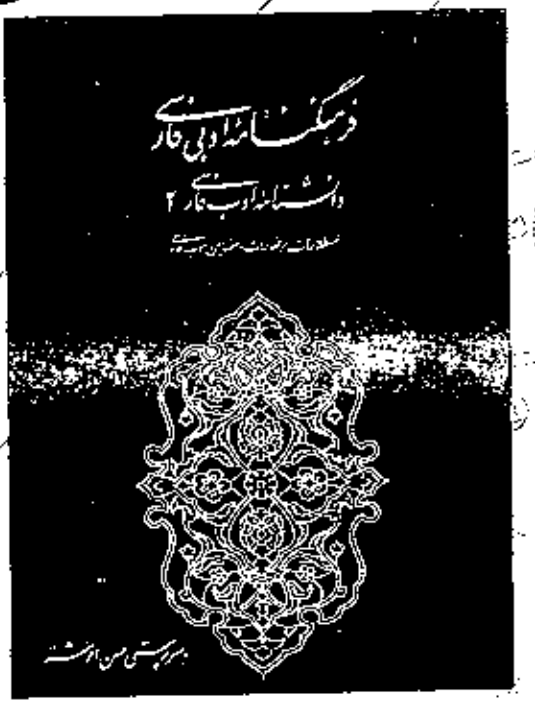
پروین اعتصامی، بزرگ ترین مناظره گوی شعر فارسی است. در واقع مناظره زمینه ی مهمّ هنر شاعری او محسوب می شود. پیش از پروین اعتصامی، در سروده های شاعرانی معدود به مناظره برمی خوریم و معلوم نیست که چرا این قدیم ترین «شیوه ی حسن ادای مقصود» مورد توجّه قرار نگرفته است. شعرهای پروین که در قالب های قصیده، مثنوی، قطعه و مسمّط سروده شده اند، نمود خود را بیشتر در فابل ها، تمثیل ها و به ویژه مناظره ها نشان می دهد. «چون کیفیّت برداشت معانی و طرز طرح آن ها و نگارگری ها و شرح و تحلیل های او با پیشینیان به کلّی متفاوت است؛ شعر او ویژگی و اصالتی دارد که از دیگران ممتاز است ... پروین در سرودن مناظره از حیث کیفیّت و کمیّت از همه ی پیشینیان فراتر رفته است. در دیوان او تقریباً ۶۵ شعر از (۲۴۸ شعر او) در ۵ تا ۶۳ بیت از نوع فابل، حکایت، تمثیل، در قالب قصیده و قطعه و مثنوی می توان یافت که حالت مناظره دارد. ابداع او در مضمون و انتخاب طرفین مناظره از اشخاص، موجودات جان دار، گل و گیاه و اشیای بی جان یا موضوعات انتزاعی، ورود در عالم هریک از دو طرف بحث و احساس حالات آن ها، قدرت تجسّم، سخن گفتن به شیوه ای متناسب و هنرمندانه از زبان هریک، اشارات نکته آموز و پرمغز به اقتضای حال و بسیاری ظرایف دیگر، این گونه اشعار او را به صورت مظاهر درخشان هنر وی درآورده است.»[34]



ارجاعات

۱ـ ۲ـ ۳ـ دهخدا، علی اکبر، لغت نامه.
۴ـ صالح، علی پاشا، آداب سخن، صص ۱۱۸، ۱۲۷.
۵ـ فروزان فر، بدیع الزّمان، سخن و سخنوران، ص ۲۲۹.
۶ـ داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۲۷۷.
۷ـ شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، ص ۱۲۷.
۸ـ شمیسا، سیروس، انواع ادبی، ص ۲۶۱.
۹ـ رزمجو، حسین، انواع ادبی، ص ۱۴۸.
۱۰ـ شمیسا، سیروس، انواع ادبی، ص ۸۴.
۱۱ـ یوسفی، غلامحسین، چشمه ی روشن، ص ۲۱۷.
۱۲ـ مولوی، جلال الدّین محمّد، مثنوی، دفتر ۴، بیت ۲۸۳۳.
۱۳ـ انصاری، خواجه عبدالله، کنزالسالکین، برگرفته از گنجینه ی سخن، دکتر ذبیح الله صفا، ج ۲، ص ۲۶.
۱۴ـ اسدی توسی، مناظره ی شب و روز.
۱۵ـ امیر معزّی، مناظره ی تیغ و کلک.
۱۶ـ حمیدالدّین بلخی، مقامات حمیدی، مناظره ی طبیب و منجّم.
۱۷ـ سعدی، گلستان، مناظره ی سعدی با مدّعی.
۱۸ـ اسدی توسی، مناظره ی رمح و قوس.
۱۹ـ سعدی، بوستان، باب سوم، حکایت ۲۱.
۲۰ـ اعتصامی، پروین، دیوان، مناظره ی زاغ با طاووس.
۲۱ـ حمیدالدّین بلخی، مقامات حمیدی، مناظره ی پیر و جوان.
۲۲ـ سعدی، گلستان، مناظره ی سعدی با مدّعی.
۲۳ـ مولوی، جلال الدّین، مثنوی، دفتر اول، بیت ۹۹۶.
۲۴ـ همان، دفتر اول، بیت ۲۲۶۴.
۲۵ـ همان، دفتر پنجم، بیت ۲۹۳۷.
۲۶ـ نصرالله منشی، ابوالمعالی، کلیله و دمنه، باب شیر و گاو.
۲۷ـ وراوینی، سعدالدّین، مرزبان نامه، باب اول.
۲۸ـ خواجه عبدالله انصاری، کنزالسالکین، برگرفته از گنجینه ی سخن، دکتر ذبیح الله صفا، ج ۲، ص ۲۶.
۲۹ـ حمیدالدّین بلخی، مقامات حمیدی، مناظره ی پیر و جوان.
۳۰ـ سعدی، گلستان، مناظره ی سعدی با مدّعی.
۳۱ـ عریان، سعید، مجلّه ی چیستا، سال ۶، آبان ۶۷، شماره ی ۳.
۳۲ـ بهار، محمّدتقی، سبک شناسی یا تاریخ تطوّر شعر فارسی، بخش یکم، دفتر چهارم، ص ۱۶.
۳۳ـ جاماسب جی دستور، منوچهر جی جاماسب ـ آسانا، متون پهلوی، گزارش سعید عریان، ص ۱۴۶.
۳۴ـ یوسفی، غلامحسین، چشمه ی روشن، ص ۲۱۵.

دانشنامه‌ی ادب فارسی



فرهنگنامه ی ادبی فارسی، کاری بزرگ و ستر گ و محصول همّت و عزمی ارجمند و ستودنی است که تاکنون سه جلد آن تقدیم پژوهشگران و علاقه مندان زبان و ادب فارسی شده است.

سرپرستی و هدایت این کار عظیم و ارزنده را آقای حسن انوشه (مشهد ۱۳۲۴ بابل) به عهده دارد. وی با بهره گیری از نویسندگان و صاحب نظران عمدتاً جوان (بیست تن همکار که ده نفر به طور ثابت کار می کنند) از تابستان ۱۳۷۴ تألیف را آغاز کرده است.

پیش از این آثار ترجمه ای و تألیفی آقای حسن انوشه مانند تاریخ کمبریج ۴ جلد، تاریخ غزنویان، ایران و تمدّن ایرانی، ایران در سپیده دم تاریخ، تاریخ سیستان، تاریخ آفریقا، فرهنگ زندگی نامه ها و صدها مقاله در دایرة المعارف نشریّ گواه تبحّر و تجربه و شایستگی ایشان در تدوین و تألیف این فرهنگنامه است. حدود دوازده هزار مدخل در چندین مجلّد مجموعه ای را فراهم می سازد که به شکل دایرة المعارف مرجع و منبع پژوهندگان و مطالعه کنندگان زبان و ادب فارسی خواهد شد. دایرة المعارف بزرگ در نهایت به صورت ۹ جلد ارائه خواهد شد که تاکنون مجلات زیر منتشر شده است.

۱ـ ادب فارسی در آسیای میانه

۲ـ فرهنگنامه ی ادبی فارسی

۳ـ ادب فارسی در افغانستان

بخش مربوط به ایران در سه یا چهار مجلّد در سال ۱۳۸۰ آماده خواهد شد.

ادب فارسی در شبه قاره نیز در سه مجلّد تا پایان سال جاری آماده خواهد شد.

دانشنامه ی ادب فارسی (جلد سوم) به شناساندن ادبیّات افغانستان می پردازد، پیوستگی فرهنگ و ادب این دو سرزمین و برخاستن چهره هایی بزرگ از خراسان بزرگ که بیشتر خاک افغانستان کنونی در درون آن نهاده بوده است، طلب می کرد که کاری مستقل و دقیق در این زمینه تحقق پذیرد و آقای انوشه و همکاران در این مهم توفیق فراوان داشته اند. در این دانشنامه چهره های بزرگ دیروزین ادب فارسی مانند حنظلهٔ بادغیسی، محمود وورّاق هروی، شهید بلخی، ابوشکور بلخی، عنصری بلخی، رشیدی سمرقندی، علی بن عثمان هجویری، محمود طرزی، عبدالعلی مستغنی معرفی شده اند. در کنار این نام های آشنا، حتّی چهره های جوان امروز افغانستان که در عرصه ی ادبیات شناخته شده یا شهرت اندک دارند نیز معرفی شده اند. معرفی تذکره ها، آثار مشهور نثر و نظم، روزنامه ها و نشریات ادبی افغانستان در این دانشنامه تصویری روشن از ادبیات افغانستان از گذشته تاکنون به خواننده می دهد. در دانشنامه گه گاه به زندگی نامه ی شاعران و مؤلّفانی که از فرهنگ افغان هستند اما افغانستانی نیستند برمی خوریم. اینان کسانی اند که روزگاری را در مشهد، سمرقند و افغانستان بود یا افغان هایی بودند که در برخی نواحی شمال غربی شبه قاره پراکنده شده بودند. زندگی نامه ی شاهان، امیران و دولت مردانی که خود دستی در ادب نداشتند اما از ممدوحان شعر فارسی بوده اند همراه با شعر مدیحه آمده است. توضیحات آوانگاری، نشانه ها و راهنمای آوانگاری، بر سهولت استفاده از دانشنامه افزوده است. دانشنامه ی ادب فارسی در افغانستان، نخستین بار در بهار ۱۳۷۸ به چاپ رسیده است.

دانشنامه ی ادب فارسی(۲) شامل اصطلاحات شیوه های ادبی، مضامین و موضوعات ادب فارسی از طلوع زبان فارسی دری تا به امروز است. بخشی از این اصطلاحات و موضوعات اصطلاحاتی هستند که هر چند مصادیقشان در ادب فارسی فراوان است امّا تا روزگار اخیر ناپیدا و بی نام بودند یا پژوهشی گسترده و ژرف درباره ی آن ها نشده بود. مانند تراژدی، قاعده افزایی، هنجارگریزی، تأویل متن، آشنایی زدایی، تداعی معانی و تشخیص. بخش دیگر اصطلاحات از زبان های دیگر به ویژه عربی و زبان های اروپایی به زبان فارسی درآمده اند مانند توقیع، مناظره، مفاخره، رمانتیسم، سوررآلیسم، آوانگاردیسم، رئالیسم، پست مدرنیسم و برخی اصطلاحات شناخته شده در زبان فارسی هستند که در کتاب هایی چون ترجمان البلاغه رادویانی، المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی، حدائق السحر رشید الدین و طواط سمرقندی، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار ملا حسین واعظ کاشفی، حدایق الحدائق شرف الدّین رامی تنوری و ده ها کتاب دیگر آمده است. بسیاری از مقالات این مجموعه برای نخستین بار با مدخل دانشنامه ای آمده است و با ذکر شواهد و نمونه های کافی و فهم خوانندگان و پژوهندگان را با چند و چون موضوع آشنا می سازد.

- دانشنامه ی ادب فارسی (۲)، نخستین بار در سال ۱۳۷۶ به چاپ رسیده است.

جلد اول این دانشنامه که به ادب فارسی در آسیای میانه اختصاص یافته است با چهار ویژگی ها و در حوزه ی جغرافیایی دیگر مثل ترکمنستان ـ تاجیکستان ـ ازبکستان ـ قزاقستان ـ قرقیزستان را در بر می گیرد.

چاپ این آثار ارزنده را به آقای انوشه و همکارانش و همه ی علاقه مندان به زبان، ادبیات و فرهنگ فارسی تبریک و تهنیت می گوییم امیدواریم با تداوم و تکمیل این اثر شاهد طلوع و تولّد دانشنامه ای جامع در ادب فارسی باشیم.

چهارمین شاعر و نویسنده

آقای فریدون اکبری، شلدره‌ای به سال ۱۳۴۲ در منطقه ی دودانگه ی ساری متولد شد.

از سال ۱۳۶۲ تاکنون در آموزش و پرورش اشتغال دارد. کارشناسی زبان و ادبیات فارسی را از دانشگاه علامه طباطبایی تهران در سال ۱۳۷۲ به پایان رساند و همان سال در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی تهران، به تحصیل در دوره ی کارشناسی ارشد

عباس حسن پور (شیون نوری) به سال ۱۳۴۹ در شهر سنان نور مازندران متولد شد. پس از اخذ مدرک کارشناسی خود در دبیرستان های بلده مشغول تدریس شد. اشعارش در مجلات ادبی و روزنامه ها چاپ می شود. در قالب های نو و کهنه شعر می گوید. حسن پور می کوشد قدم به عرصه های تازه بگذارد. از اشعار اوست:

«عذرای عشق»

اسطوره نیستی
امّا
بوی ایثار و داس و حماسه می دهی
و نیز
فسیل امید را
در بازار به مزایده می برند
ناز خند تو را
بهار به عاریه گرفت
الهه ی آبسالی و شرم!
دختر شالیزار،
دوشیزه ی درخت و چشمه و خیزران،
سرچشمه ی تلاطم دریا،
عذرای عشق،
چه دیر دانستم
خورشید در سیاه چاله ی چشم تو
زندانیست

بافه‌های هجرانی

اگر زخم، زخم زمستانی است
نفس های گرمت بهارانی است
نشان بهار خدا در زمین!
زمان، بی تو فصل پریشانی است
زتو دارم این لحظه های مهی
و چشمی که پیوسته بارانی است
به غیر هوای تو تقصیر کیست؟
دلم بی قرار و بیابانی است.
شبم، زامدار دو گیسوی توست
و روز از نگاه تو نورانی است
به اعجاز چشم تو مؤمن شدم
و پیش از تو هرچه... پشیمانی است.
«پری وار در قالب آدمی»!
که عطر حضور تو روحانی است
به ناز نگاهت، شکوفا نما
گلویی که مست غزل خوانی است.
رهایم کن از کُنج درد و دریغ
و این بافه هایی که هجرانی است.

برای پسر عموی شهیدم

«عمران چوپان»
«قاصد»
از انقراض سلسله ی صدابت
بهار
دریچ پنجه‌ای گُنگ
بتو پیچ می آید
بی بو
بی پرنده
بیمار
بی روز
بی روزنه
بی رؤیا

«مردان مسیر»

به دریا نمی رسیم
با این اسب چوبی و این گیوه ها
حرفی نیست، امّا
کویر و کتیبه نخواهیم شد
باغبرتی
موروثی
جنگل و ققنوس

پرداخت که این دوره را در ۱۳۷۵ به پایان برد.

از سال ۱۳۷۲ تا امروز به تدریس در دانشگاه پیام نور و مراکز آموزش ضمن خدمت و مراکز پیش دانشگاهی تهران مشغول است. وی افزون بر امور آموزشی در زمینه های پژوهشی نیز فعّال است. آثار زیر تاکنون از وی منتشر شده است:

۱ـ دیوان (مُقَتَل) فدایی مازندرانی. به همراه تحقیق و تصحیح و مقدّمه، (جلد اول) تهران، اسوه، ۱۳۷۸.

۲ـ نقد و بررسی رمان «خداوند شبدیز». به صورت مقدّمه بر آن اثر.

۳ـ شرح کامل زبان و ادبیّات (۲ و ۱) پیش دانشگاهی در سه بخش: معنی شناسی، هنجارشناسی و زیبایی شناسی.

۴ـ مثنوی آلاله ها، سوگ سرودی است در رثای شهدای منطقه ی دودانگه ی ساری (بخشی از آن تاکنون چاپ شد).

همچنین حدود ۲۵ جُستار در زمینه های نقد و اسطوره و زبان و ادبیّات که در مجلات تخصّصی و روزنامه ها به چاپ رسیده است.

او هم اکنون سرگرم پژوهش در زمینه ی ادبیّات داستانی پس از انقلاب و تحقیق و تصحیح جلد دوّم دیوان فدایی مازندرانی است.

علی سهامی در سال ۱۳۴۹ در گیلان غرب متولّد شد. تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی ادامه داد و هم اکنون در مراکز پیش دانشگاهی و دانشگاه پیام نور گیلان غرب تدریس می کند.

در غزل طبع آزموده است و از غزل های اوست:

سارا

آن لحظه های ساده ی نایاب زود رفت
آن روزهای پرزنب و تاب زود رفت
شب های خوب گم شدن ماه پشت ابر
تکلیف های شب، «شب مهتاب» زود رفت
آن مشق های خط زده و نمره های بیست
آن صبح های چشم پر از خواب زود رفت
هر صبح چار گوشه ی منزل به هم زدن
در جست وجوی لنگه ی جوراب زود رفت
سارا! تمام خاطره ی هفت سالگی
مانند یک مسافر بی تاب زود رفت

کلمات هفت رنگ

شاعر که چون غروب دلش بود، تنگ تنگ
شعری سرود با کلماتی به هفت رنگ
در شعر شاعران جهان جلوه می کنی
با آن سلام ساده ی رؤیایی قشنگ
در ساعت بلوط، سحرگاه دلگرس
از خواب تو بلند شدم، دنگ، دنگ، دنگ!
نامم نه کوهـ... بودنه ...! چیزی شبیه این:
مجنون گم به بادیه، فرهاد بی کلنگ
یک روز ذرّه ذرّه مرا باد می برد
یک روز صخره صخره سرم می خورد به سنگ
ای کاش بارگاه، کبوتر شود زمین
تا گل دوباره سبز شود جای هر تفنگ
با خنده ات به سادگی آغاز می شود
شعری قشنگ با کلماتی به هفت رنگ

علی اکبر فخرو اهل سرخه ی سمنان متولّد ۱۳۵۳ دبیر زبان و ادبیّات فارسی سمنان است. وی سرودن شعر را از سال ۱۳۷۳ آغاز کرد. اغلب غزل می گوید. نمونه ای از شعر اوست:

تا کی صبوری...

من تشنه ی اشک شورم ای چشم شیرین دریا
می خواهم امشب بگریم قلبم گرفته ست؛ آقا!
در غربت آباد، آخر، تا کی صبوری، صبوری؟
دیگر امانم بریده ست می خواهش و می تمنّا!
هر صبح آدینه بی تو شد کارمان ندبه کردن
شاید بگویی که آقا، می آیم امروز و فردا
امّا نیامد مسافر، امّا نیامد بهاری
ماندیم ما در هوای سرد زمستان دنیا
امّا نه، می دانم آخر می آید از این حوالی
مردی که با ذوالفقارش دارد هوای دل ما
از جاده بوی سواری می آید و می شناسیم
مثل طلوع بهاری دارد عجیب او تماشا
ای چشم شیرین دریا، من تشنه ی اشک شورم
من تشنه ی اشک شورم ای چشم شیرین دریا

آبی ترین...

هرچند بی تو می گذرد ساده و سبک من
زیباست با خیال تو نیز شرح حال من
آبی ترین حکایت دریا نگاه توست
تصویر موج ساحلی عشقی زلال من
دستت همیشه سبز و دلت خوشبخت باد
ای ماهتاب خوب شب بی هلال من
فرصت نمی شود که دل من پر بگیرد
باشد شبی کنار دل بی خیال من
با یک ترنّم ای تو غزل را سروده ام
این عاشقانه را بپذیر ای غزال من

تافا

دکتر محمدرضا سنگری

* نوشتن، رویشگاه اندیشه است و این رویش به نسیم انگیزه، آفتاب تأمّل، آب مطالعه و خاک تجربه نیاز دارد.

* از نشانه های بی احترامی نسبت به خواننده، این است که نوشته را بازنگری و بازنویسی نکنیم.

* یک نوشته ی خوب، فرصت تازه ای برای تماشای دیگر گونه ی هستی است.

* اگر روزی قلم نباشد، عمود خیمه ی هستی فرو خواهد افتاد.

* ادب در رفتار یعنی تربیت، ادب در گفتار و نوشتار یعنی ادبیّات.

* قلم ها هر آینه، آینه اند؛ آینه هایی که روح نویسندگان را در آن ها تماشا می کنیم.

* شوق نوشتن، شعله ورترین شوق حیات انسانی است.

* نوشتن، آفریدن است؛ نویسنده هر لحظه می تواند متولّد شود. به تعداد آثار خوب هر نویسنده می توان برای او جشن تولّد گرفت.

* خون دل، عرق جبین، اشک چشم و مرکّب قلم از یک قبیله اند.

* هستی، خود را عریان در نگاه نویسنده و شاعر می نشاند؛ شاعران و نویسندگان محرم ترین انسان ها با هستی اند.

* خیال، خون جاری در رگ شعر است؛ شاعر «بی خیال» نمی توان یافت.

* شعر زیر و بم روحی است که از پشت واژه ها تبسم می کند.

* شعر، تکثیر شاعر است به تعداد چشم هایی که او را می خوانند.

* شعر حادثه ای است در زبان، هیچ کس در زندگی بی این حادثه نیست؛ امّا بسیاری حوادث زندگی خود را فراموش می کنند!

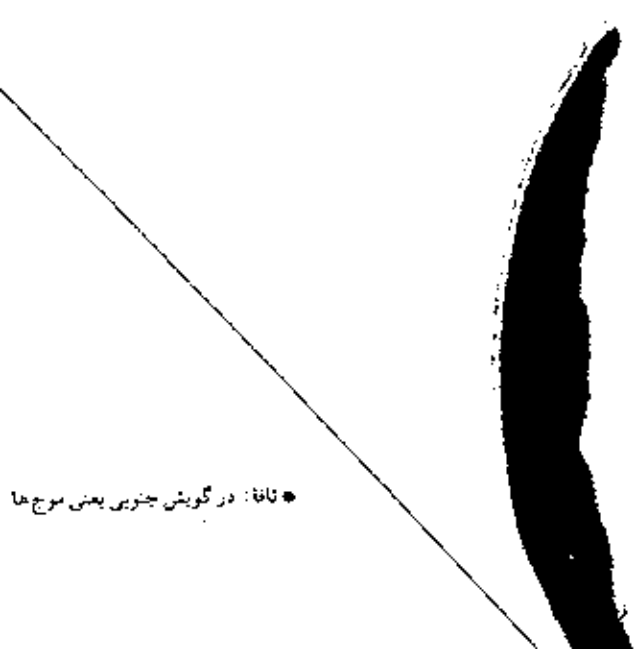
* برعکس نهند نام زنگی کافور؛ «مسعود»، «سعد» و این همه شوربختی؟

* دریای ژرف و پهناور شعر پارسی، از «رود»کی سرچشمه گرفته است.

* حافظ ۵۰۰ غزل به شوق بهترین غزل گفت؛ ۵۰۰ غزل او، التهاب و بی تابی شاعر است در شوق رسیدن به غزلی که هرگز گفته نشد!

* میلیون ها غزل ناکام، از شاعران کوچک و بزرگ، در قتلگاه غزل حافظ خفته اند!

* اگر روزی «شعر» در هیئت یک انسان زندگی کند منش فردوسی، روش سعدی، بینش حافظ و دانش مولانا خواهد یافت.



* تافا: در گویش جنوبی یعنی موج ها