رشد آموزش ادب فارسی

سال هفتم ـ زمستان ۱۳۷۰ ـ شماره مسلسل ۲۷ ـ بها ۲۰۰ ریال

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

رشد آموزش ادب فارسی

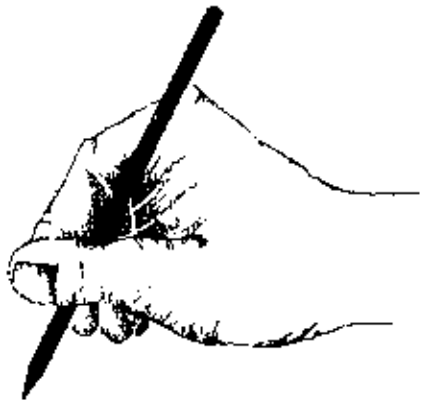
نشریهٔ گروه ادبیات فارسی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی، تلفن ۴ ـ ۸۳۹۲۶۱ داخلی (۷۸)

مجلهٔ رشد آموزش ادب فارسی هر سه ماه یکبار به منظور اعتلای دانش دبیران و دانشجویان دانشگاهها و مراکز تربیت معلّم و سایر دانش پژوهان در این رشته منتشر می‌شود. جهت ارتقای کیفی آن نظرات ارزندهٔ خود را به صندوق پستی ۳۶۳ ـ ۱۵۸۵۵ ارسال فرمایید.

سردبیر: روح‌الله هادی
مدیر داخلی: نصرت‌الله محتی
مسؤول هماهنگی و تولید: فتح‌الله فروغی
امور فنی و صفحه‌آرا: محمّد پریسای
دستیار ناظر چاپ: محمد کشمیری

سرمقاله	سردبیر	۳
مصاحبه	رشد ادب فارسی	۴
گفتاری درباب هنر	عبدالحسین فرزاد	۱۲
نقدی بر کتاب بیان در شعر فارسی	محمّد فشارکی	۱۶
تحلیل قصیدهٔ حبسیّه خاقانی	عباس ماهیار	۲۰
مقایسهٔ سبک‌شناسانهٔ غزلی از حافظ و سعدی	سیروس شمیسا	۲۸
آیا بودن فقط یک فعل ربطی است	مهین‌دخت صدیقیان	۳۳
غم پرستی و ادبیات	منیره احمدسلطانی	۳۸
باورگیان عاطفه و خیال	شوریدهٔ سیستانی	۴۰
شعر		۴۲
سایهٔ خورشیدسواران (نیما)	محمّدعلی سلطانی	۴۳
توتیا سرمه نیست	مصطفی مجرّد	۴۸
نسخه‌های خطّی مصور آثار خواجوی کرمانی	ابوالقاسم رادفر	۵۲
تنوع اوزان در دیوان خواجو ...	روح‌الله هادی	۵۶
یک منظومهٔ ناشناخته ...	فرنگیس پرویزی	۶۲
خواجو و خاندان رسالت	احمد ذاکری	۶۸
خواجو دلباختهٔ ویس و رامین	سروش سپهری	۷۰
بحثی دیگر دربارهٔ نگارش	احمد احمدی‌بیرجندی	۷۸
معرفی کتاب	محمّد غلام	۸۰

- رشد آموزش ادب فارسی در ویرایش مقالات آزاد است و در هر صورت آنها را برای نویسندگان بازپس نمی‌فرستد
- نقل مطالب بدون ذکر مأخذ مجاز نیست.
- شایسته است مقالات ارسالی بیش از پانزده صفحه دست‌نویس نباشد



سرمقاله

همکاران ارجمند، خوانندگان عزیز سلام بر شما، حلول سال جدید را به شما تبریک می‌گوییم و در بهار قرآن برایتان توفیق طاعت و عبادت آرزومندیم و امیدوارم تعطیلات نوروز، از بهترین ایام عمر و فراغت شما باشد.

یک‌سال پیش بود که بنده با اتکاء به خداوند بزرگ و به پشتگرمی دوستان مسؤولیت خدمتگزاری در رشد ادب فارسی را پذیرفتم؛ قضاوت درباره این کارنامه یکساله را به شما وامی‌گذارم اما بر خود لازم می‌دانم که پس از حمد خداوند کریم، از زحمات اعضای محترم هیأت تحریریه خصوصاً کوششهای کارشناسان ارجمند گروه ادبیات فارسی آقایان نصرت‌الله محبی، محمد غلام و مسؤول هماهنگی و تولید آقای فتح‌الله فروغی تشکر کنم که انتشار بموقت رشد ادب مدیون تلاش آنهاست.

مسابقه سراسری دانش‌آموزان سال چهارم فرهنگ و ادب پس از یک وقفهٔ سه‌ساله در اسفندماه امسال برگزار شد سازمان پژوهش از کلیه همکارانی که در انجام این مسابقه متحمل زحماتی گشته‌اند صمیمانه قدردانی می‌نماید و امیدوار است بتواند به‌نحو شایسته‌ای از نفرات برتر در این مسابقه تقدیر نماید.

جلد دوم تاریخ ادبیات ایران و نگارش و دستور درسال جاری ۷۱ ـ ۷۰ به مدارس رفت تا به بخشی از مشکلات ما در زمینهٔ آموزش این دروس پایان دهد. اظهارنظرهای منتقدانه همکاران و جلساتی که مؤلفان این کتب در تهران و شهرستانها با دبیران محترم ادبیات فارسی داشته‌اند ضمن روشن‌ساختن اهداف این کتب، موجبات اصلاح نقاط ضعف احتمالی را فراهم آورده است.

در این شماره بار دیگر رشد ادب توفیق مصاحبه با یکی از دبیران محترم زبان و ادبیات فارسی را یافته است. انجام این مصاحبه‌ها کار بسیار ارزشمندی است که در شماره‌های گذشته رشد ادب نیز انجام می‌گرفته است و ان‌شاءالله در آینده نیز ادامه خواهد یافت.

کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی در شهر کرمان این دیار محبت و معرفت از رویدادهای مهم فرهنگی پاییز بود که در شماره گذشته مجال اشاره بدان را نیافتیم در این شماره با چاپ، مقالاتی دربارهٔ خواجو جبران مافات کرده‌ایم و در همین‌جا نیز از آموزش‌وپرورش و خصوصاً مدیرکل محترم آن استان جناب آقای غندالی به‌سبب پذیرایی بسیار خوب از دبیران ادبیات فارسی تشکر می‌نماییم. موجب نهایت خوشبختی است که همکاران با ارسال مقالات، تحقیقات و نظریات‌خویش در زمینه‌های مختلف خصوصاً روشهای تدریس ما را در بهترشدن مجله رشد آموزش ادب فارسی یاری نمایند.

«سردبیر»

یکی از اهداف مجلهٔ رشد ادب فارسی، شناختن و شناساندن و در حد امکان قدردانی از معلّمان با تجربه و کوشایی است که عمری چون شمع سوخته و به اجتماع خود نور بخشیده‌اند.

در این شماره، از معلمی سخن در میان است که بیا بیشتر از چهل سال تدریس مستمر در مقاطع تحصیلی مختلف، اندوخته‌های بس گرانقدر خویش را برای همکاران خود به ارمغان آورده‌اند.

آنچه به دنبال می‌آید برگزیده‌ای است از مصاحبهٔ گروه ادب فارسی با استاد محمد قریب که در سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی صورت گرفته است.

مصاحبه

رشد ادب فارسی:

صمیمانه سپاسگزاری می‌کنیم از جناب استاد قریب که با تشریف‌فرمایی خود به جمع ما و قبول زحمت مصاحبه، این امکان را فراهم آوردند که همکاران ما و خوانندگان مجله رشد در سراسر کشور از تجربیات و از دانش ایشان استفاده کنند. همچنین سپاسگزاری می‌کنیم از جناب آقای دکتر حدادعادل که لطف کردند و امکان برگزاری این مصاحبه را فراهم آوردند و خودشان نیز علی‌رغم گرفتاریهای زیاد و مشکلات فراوان در این جمع حضور دارند. بنده به دلیل آشنایی طولانی ایشان با جناب آقای دکتر قریب از ایشان خواهش می‌کنم که این مصاحبه را شروع کنند و ضمن بیان بخشی از آن آشنایی‌ها و بادخوش آن سالها این امکان را فراهم بیاورند تا از صحبتهای استاد قریب استفاده کنیم. آقای دکتر حدّاد خواهش می‌کنم.

آقای دکتر حدّادعادل: بسم‌الله الرحمن الرحیم. بنده هم سپاسگزاری می‌کنم از جناب آقای دکتر قریب که دعوت وزارت آموزش و پرورش را برای شرکت در مصاحبه با مجله رشد آموزش ادب فارسی پذیرفتند. شما از رابطه بنده و آقای دکتر قریب تعبیر به آشنایی کردید. این آشنایی در واقع آشنایی یک شاگرد با معلم خودش است. بنده این افتخار را داشته‌ام که مثل چندین هزار نفر دیگر از مردم این سرزمین از کلاس درس جناب آقای قریب بهره‌مند باشم. اولین بار که من خدمت ایشان رسیدم سال ۱۳۳۷ بود، یعنی ۳۳ سال پیش که در سال دوم دبیرستان. جناب آقای قریب استاد ادبیات فارسی بودند در کلاس درس ما و عدّه دیگری از کسانی که در حال حاضر افتخار خدمتگزاری به جمهوری اسلامی را دارند در آن کلاس و کلاسهای دیگر از محضر ایشان بهره می‌بردند. چون یکی از اهداف مجلات رشد ــ رشدهای تخصصی ما ــ مصاحبه با معلمان با تجربه است دعوت شد از جناب آقای دکتر قریب که از نظرات و تجربه‌های ایشان استفاده بکنیم. من به چند نکته اشاره می‌کنم و بعد شما همکاران سؤالهایی که دارید مطرح خواهید فرمود و استاد توضیح می‌دهند. عموم کسانی که مثل بنده افتخار حضور در کلاسهای آقای قریب را داشته‌اند به دلسوزی ایشان به عنوان یک معلم معترف هستند که ایشان تدریس را به عنوان یک وظیفه الهی و انسانی تلقی می‌کردند و در واقع کلاس درس ایشان قبل از اینکه کلاس درس ادبیات فارسی باشد، کلاس درس اخلاق بوده است. دیگر اینکه استاد قریب به اعتبار اینکه خودشان از محضر استادان ارجمندی در زمان تحصیل بهره‌مند بوده‌اند و اصولاً به خانواده علم و ادب تعلّق دارند، ادبیّات فارسی را خیلی عمیق و ریشه‌ای آموخته‌اند و آموزش ایشان هم همینطور بوده است و نکته دیگر این است که بحمدالله ایشان از یک سابقه طولانی در تدریس ادبیّات فارسی بهره‌مند بوده‌اند و باید تبریک گفت به ایشان که این توفیق را داشته‌اند، حالا خودشان خواهند فرمود که چند سال هست که تدریس می‌کنند ولی من خوشحال هستم که اینجا عرض کنم ایشان هنوز هم تدریس می‌کنند و علاوه بر درسهای مربوط به ادبیّات فارسی جناب آقای قریب در زمینه معارف اسلامی و قرآن هم فعّالیّتهای تألیفی و تدریسی داشته‌اند که اشاره خواهند نمود و این را هم اضافه بکنم که ایشان بدر شهید هستند و در نظام مقدس جمهوری اسلامی ایران با اهدای خون نیز سرمایه‌گذاری کرده‌اند و از هر جهت مورد احترام هستند و جای آن هست که جامعه فرهنگی کشور ما نسبت به ایشان و امثال ایشان ــ که عمری را با صداقت و صمیمیت صرف نوجوانان و جوانان این کشور کرده‌اند ــ ادای احترام بکند و من امیدوارم این مصاحبه به عنوان یک نشانه کوچکی از حق‌شناسی وزارت آموزش و پرورش نسبت به یکی از معلّمان این کشور تلقی بشود. من عرض دیگری ندارم و رشته سخن را به دست دوستان می‌دهم تا به هر کیفیت که لازم هست جلسه اداره بشود و از نظرات آقای قریب هم استفاده بکنیم.

استاد قریب: بسما... الرحمن الرحیم. الحمدُ لله رب العالمین وَصَلّ الله علی محمدٍ وآله الطّیبین الطّاهرین. البته این همه لطف جناب آقای دکتر حدّاد نشان بزرگواری و عنایت ایشان است که بنده را مشمول رحمت خودشان قرار دادند والاّ بنده لایق این همه لطف نبودم امیدوارم که ان‌شاءالله خدای تعالی ایشان را در تمام مقامات، موفق و مؤیّد بدارد. برای اینکه در همه کارها و در همه قسمتها ایشان صاحب نظر هستند و نظرهایشان هم واقعاً واقع‌بینانه و خدایسندانه است.

نظرهای حکیمانه که در این قسمتها ابراز فرموده‌اند ذخیره‌ای است برای دنیا و آخرتشان که در واقع افکار دانش‌آموزان را احیا فرمودند حالا در تمام مقامات هم همینطور است. مولوی شعری دارد می‌گوید:

گر بود در ماتمی صد نوحه‌گر
آه صاحب درد را باشد اثر

ناله‌هایی که از حضّار بر می‌آید بگنواخت نیست. آن ناله صاحب درد غیر از نالهٔ دیگران است. جناب آقای دکتر حدّاد از زمانی که در این کار آموزش و پرورش هستند در واقع آن فرمایشی که دارند آن مطالب حکیمانه‌ای که در مجالس و یا در کتابها می‌گویند همان آه صاحب دردی است که اثر دارد.

البته بحثی که در واقع درخور این مجلس هست همان ادب و ادبیّات هست. ادبیّات در واقع دو جنبه دارد یکی همین که معمول است و برای تعریف آن می‌گویند: ادبیّات فن بیان نیّات است به وسیله الفاظ و این ادبیّات تنها منحصر به دانش‌آموزان نیست. چون زبان طوری است که هرکسی به فراخور حال به زبان مادری و

فرهنگ قومی خودش احتیاج دارد. حالا این که گفته می‌شود فنّ بیان نیّات است به وسیله الفاظ، برداشت همه از این الفاظ یکسان نیست. گوش یکی برای شنیدن این مطالب ادبی شاید از حدود الفاظ تجاوز نکند. تنها به طور سماع به گوشش می‌خورد. امّا برای گروهی دیگر که پا فراتر می‌گذارند، از لفظ تجاوز می‌کنند، به معنی توجّه می‌کنند. مطلب متفاوت است. سعدی شعری دارد می‌گوید:

دوش مرغی به صبح می‌نالید
عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش
یکی از دوستان مخلص را
مگر آواز من رسید به گوش
گفت باور نداشتم که تو را
بانگ مرغی چنین کند مدهوش

حالا اینکه می‌گوید باور نداشتم، آن همان لفظ بوده است؛ در جهان لفظ سیر می‌کرده:

گفتم این شرط آدمیّت نیست
مرغ تسبیح‌گوی و من خاموش

چطور آنجایی که مولوی می‌گوید:

اُستن حَنّانه از هجر رسول
ناله می‌کردی چو ارباب عقول

می‌گوید که: ستون چطور از هجر رسول به فریاد آمد، مگر ما از چوب کمتریم؟ آیا این الفاظ نباید در ما اثر بگذارد؟ چرا پیغمبر (ص) می‌فرماید: «انّ من الشّعر لَحِکمَة» در شعر حکمتها نهفته است و بعد می‌فرماید «انّ من البیان لَسِحراً». بیان، اثر جادویی دارد، اثر جاودان دارد، حالا معلم با این بیان چکار می‌خواهد بکند؟ بیان را خدای تبارک و تعالی آفریده است. می‌فرماید «الرّحمن. عَلَّمَ القرآنَ. خَلَقَ الانسانَ» بعد از آن بلافاصله می‌فرماید: «عَلَّمَهُ البیان» همه چیز در سایهٔ بیان هست. وقتی که بیان را می‌گوییم، اوّلین چیزی که به نظر می‌رسد همین گفتن و نوشتن است، ولی تمام کارهایی که در جهان انجام می‌شود، تمام طرحهایی که ریخته می‌شود، اگر بیان نباشد صورت عمل به خودش نمی‌گیرد، چه کار سیاسی باشد، چه کار ریاضی، چه کار اقتصادی باشید چه کار کشاورزی، ابتدا با بیان آغاز می‌شود. هر پزشک هر طرحی را که می‌خواهد بریزد، هر فرد سیاسی هر طرحی که می‌خواهد اجرا کند، هر مهندس که طرحی می‌خواهد بریزد ابتدای آن با بیان است ولو اینکه زمزمه با خودش باشد، ابتدا بیان هست که من این کار را چگونه برگزار کنم، بنابراین با بیان شروع می‌شود. حالا این بیان در کار معلّمی فوق‌العاده حایز اهمّیّت است. معلّمانی که سر کلاس می‌روند قسمی مصداق همین شعر مولاناید. که قرائت شد:

گر بود در ماتمی صد نوحه گر
آه صاحب درد را باشد اثر

در معلّم چنین دردی به وجود می‌آید با وجود دارد که بفهمد این کلاس خیلی مقدّس است، با روح شاگردان سر و کار دارد، با روح اینها می‌خواهد چکار بکند. پیامبر (ص) فرمود: «النّاسُ معادنٌ کمعادنِ الذّهَب والفِضّة» مردم معدنهایی هستند مانند معادن طلا و نقره، این معدنها که خدای تعالی آنها را در دل زمین قرار داده چطور استخراج می‌شود؟ چطور به کار می‌روند؟ هر کدام از اینها ــ هر فلزی ــ به کاری می‌خورد. این استعدادهایی که خدای تعالی در نهادِ این دانش‌آموزان قرار داده معلّم چگونه می‌خواهد از این استعدادها استفاده بکند. من می‌روم سر کلاس، فرض بفرمایید یک ساعت می‌خواهم با دانش‌آموز کار بکنم. در این یک ساعت ممکن است من تنها با الفاظ، وقت اینها را بگذرانم. یک وقت است که شب، تمام وقتم را صرف کار دانش‌آموز می‌کنم. می‌گویم فردا چه درسی بایستی بدهم در کلاس. چه تکلیفی باید بدهم. امشب بایستی بنشینم فکر کنم، تکلیفی که در خورِ فردای او باشد و به درد آن دانش‌آموز بخورد، در نظر بگیرم. مطالبی که می‌گویم نوأم با احادیث، آیات قرآن و سخنان بزرگان باشد که اینها در واقع فکرشان با این سخنان تربیت بشود. هر معلّم در سر کلاس باید برنامه داشته باشد. معلّم بدون برنامه مثل آدمی است که در خیابان راه می‌رود و هدفی هم از این راه رفتن ندارد، همینطور طی طریق می‌کند، نمی‌داند کجا می‌خواهد برود. هر معلم باید شب برنامه‌ریزی بکند، برای هر درس. اینکه می‌گویم تنها به صورت حرف نیست. خود من هر شب برای کلاس فردا برنامه دارم. من از اوّل سال به دانش‌آموزان گفتم که شما می‌دانید که من چقدر برایتان زحمت می‌کشم؟ گفتم هر شب این مطالب را از منابع مختلف استخراج می‌کنم می‌آورم اینجا، برای شما پای تخته می‌نویسم، که فردا، دست خالی نروی سر امتحان. می‌خواهم وقتی که برای کلاس چهارم امتحان می‌دهی یا فردا می‌روی در کنکور دانشگاه، اینها را به خوبی یاد گرفته باشی. من نمی‌خواهم چهار یا پنج نفر شاگرد اول جایزه بگیرند. می‌خواهم همه نمره‌های بیست بگیرید. همه در سطح عالی باشید. چرا پنج نفر نمرهٔ بیست بگیرند، بقیه وامانده باشند. آن وقت، دفتر نمرات دانش‌آموزان سال قبل را به آنها مخصوصاً نشان دادم. گفتم که آقا، اینها را ببینید؛ اینها سال گذشته شاگرد کلاس چهارم بوده‌اند. نود درصد آنها قبول شده‌اند. بعد نمرات را برایشان تک تک خواندم. اکثر نمرات بالای هجده بود. گفتم اینها نمرهٔ ادبیّات پارسال است. گفتم مبادا شما کوتاهی بکنید. معلم باید برنامه داشته باشد، دلسوز باشد.

رشد ادب: می‌بخشید که سخنانتان را قطع می‌کنیم. با تشکّر از مقدّمهٔ جامعی که فرمودید اگر ممکن است یک مختصری از شرح حال خودتان از تحصیلات، آغاز کار معلّمی و احیاناً استادان خود نیز شمه‌ای بیان بفرمایید.

استاد قریب: عرض کنم که تاریخ تولد من ۱۲۸۹ هـ. ش. و محلّ تولدم هم تهران است.

دوران زندگانی ما مصداق این شعر مولوی است که می‌گوید:

شرح این هجران و این خون جگر
این زمان بگذار تا وقت دگر

دوران کودکی بر ما به سختی گذشت؛ سربرستی پدر را ندیدم. همان موقع که بچه بودم و تازه راه افتاده بودم او در بستر بیماری افتاده بود و مادرم نقل می‌کرد که، می‌رفتی بالای سرش می‌گفتی بابا! می‌گفت ای بابا، چه بابایی! خلاصه سربرستی او را ندیدم. تحصیلات من از آغاز تا پایان دورهٔ دبیرستان در مدرسهٔ قاجار بوده است. ابتدایی را در آنجا گذراندیم. دبستان و دبیرستان با هم بود. بعد از اتمام دوره دبیرستان ــ حدود سال ۱۳۲۰ ــ وارد دانشگاه شدیم، استادان من در دانشگاه، مرحوم بهمنیار، استاد ملک‌الشعرای بهار، فاضل تونی، استاد همایی، مرحوم فروزانفر، استاد عبدالعظیم قریب و... بودند که به خصوص ایشان اصرار می‌کرد تا من زنده هستم جمعه‌ها بیا منزل ما، جمعه‌ها را مرتب می‌رفتیم. داخلی پرانتز عرض کنم که با استاد عبدالعظیم قریب، هم از طرف مادر و هم از طرف پدر نسبت دایی‌زادگی داشتیم و با دکتر محمّد قریب که طبیب اطفال بود عموزاده بودیم. رشته تحصیلی من هم ادبیّات فارسی بود، ما هم زندگانی را اداره می‌کردیم و هم تحصیلات دانشگاه را پیگیری می‌کردیم و خلاصه هر دو با خون‌جگر توأم بود. البتّه بنده ضمن تحصیل، مشغول کار معلّمی هم بودم. یعنی کار معلّمی ما سابقه‌دار است شاید از شصت سال هم متجاوز باشد.

رشد ادب: استاد خاطر مبارکتان هست که چه سالی به خدمت اداره فرهنگ در آمدید و معلّم شدید؟

استاد قریب: حدود سال ۱۳۲۰ بود. اول در وزارت کشور بودیم بنا به علاقه‌ای که داشتیم مبادله‌ای صورت گرفت. یکی از آقایانی که به اصطلاح سر فرمانداری داشت، گفت من حاضرم بیایم وزارت کشور. من نیز اعلام آمادگی کردم. گفتم: تو می‌خواهی فرماندار بشوی من هم می‌خواهم معلّم بشوم. این بود که ایشان از آنجا تقاضا کردند و من منتقل شدم به وزارت آموزش و پرورش و ایشان به وزارت کشور.

بنده شکر خدا را به جا می‌آورم که توفیق روحی و بدنی داد. من همیشه سر به سجده می‌گذارم خدا را شکر می‌کنم می‌گویم خدایا این توفیقی است که تو به ما دادی، ما که نمی‌توانیم. سعدی می‌گوید:

تو قایم به خود نیستی یک قدم
ز غیبت مدد می‌رسد دم به دم
فراغ دلت هست و نیروی تن
چو میدان فراخت گویی بزن

این شعر همهٔ ما را شامل می‌شود:

ما در کار اداری چه جوری عمل می‌کنیم؟ این میدانها همیشه نیست، می‌گوید حالا که فراغ دلت هست، حالا که میدان هست، گویی بزن. گوی چیست؟ اصلاً تقوا چیست آقا؟ همین کاری که ما داریم انجام می‌دهیم تقواست. تقوای کار این است که ما احساس مسؤولیت بکنیم. این تقواست. معنای تقوا که خدای متعال می‌پسندد هر کسی در هر شغلی احساس مسؤولیّت بکند. این تقواست.

رشد ادب: جناب آقای دکتر قریب حضرت عالی تحصیلات بعدی خودتان را چه وقت پیگیری کردید؟ دورهٔ دکتری را کی و کجا

گذراندید؟

دکتر قریب: در دانشکده ادبیّات تهران بود. همان موقع بود که دکتر سیاسی رئیس دانشگاه بود. حدود سال ۱۳۳۰

رشد ادب: رساله دکتری شما در چه موضوعی بود.

دکتر قریب: عرض کنم این رساله‌ای که نوشتیم درواقع راجع به قرآن بود که بعداً آن را تکمیل کردیم و ارتباط آن با ادبیّات فارسی در ترجمه‌هایی بود که بر تفسیر قرآن نوشته می‌شد. این که متون این ترجمه‌ها چطور بوده است در چه حدّی بوده است مثلاً چه تفاسیری بوده. از جهت لفظ مثلاً فرض بفرمایید که آن مفسر تا چه حدّی نظرش به الفاظ بوده است، تا چه حدّی به معانی بوده و تا چه حدّی به هدفی که قرآن داشته نزدیک شده است.

رشد ادب: استادِ راهنمای شما که بود.

دکتر قریب: آن موقع ابتدا آقای علی اصغرخان حکمت بود همچنین استاد عبدالعظیم قریب بودند.

رشد ادب: از حضورتان می‌خواهیم بفرمایید که در طی سالهای تدریستان در مدرسه، بیشتر چه درسهایی را تدریس می‌نمودید؟ آیا در انتخاب درسها منظور خاصی داشتید یا خیر؟

دکتر قریب: به نظر بنده چون این دانش‌آموزان در آینده باید عهده‌دار زندگانی بشوند، عهده‌دار شغلی بشوند ــ حالا هر شغلی که می‌خواهد باشد ــ و آنهم بیشتر در متون ادبیّات بافت می‌شود؛ در این درس است که یاد می‌گیرند چگونه، وظیفه‌شان را انجام بدهند و با دیگران چگونه برخورد بکنند. چگونه دادوستد بکنند. چگونه با همدیگر معامله بکنند. اینها را من در «متون» یافته‌ام و بیشتر هم از این جهت علاقه داشته‌ام و هدف من هم همیشه همین بوده است. قرآن هم هدفش همین است می‌فرماید: «لَعَلَّکم تتفکّرون فی الدّنیا والآخرة» خیلی دلم می‌خواست دانش‌آموزان به این مفاهیم آشنا بشوند. این را در دستور و در جاهای دیگر کمتر می‌شود پیدا کرد. در عروض و قافیه هم همینطور، ولی در متون، بیشتر و بهتر یافت می‌شود.

رشد ادب: استاد قریب از جناب عالی خواهش می‌کنیم بپیرامون درس انشا به خصوص مشکلاتی که در شیوهٔ تدریس و آموزش آن وجود دارد برای خوانندگان مجلّه صحبت بفرمایید.

دکتر قریب: عرض کنم که همین امروز این را سر کلاس به دانش‌آموزان گفتم، ملاحظه فرمایید:

درس انشا درس بسیار دقیق و دشواری است و می‌توان گفت انشا از مشکل‌ترین دروس دورهٔ دبیرستان است و در عین حال، لازم‌ترین آنهاست زیرا دانستن زبان مادری و از عهدهٔ خوب سخن گفتن و خوب چیز نوشتن برآمدن برای هر دانش‌آموز ضروری است. چون حضرت علی (ع) می‌فرماید: «المرءُ مخبوءٌ تحتَ لسانِه» خواجه رشیدالدین وطواط که یکی از شاعران معروف است کلام حضرت را به شعر درآورده می‌گوید:

مرد بنهان بود به زیر زبان
چون بگوید سخن، بدانندش
نغز گوید ادیب خوانندش
لغو گوید سفیه خوانندش

سعدی هم می‌گوید:

زبان در دهان ای خردمند چیست؟
کلید در گنج صاحب هنر
چو در بسته باشد چه داند کسی
که گوهر فروش است یا پیله‌ور

اما اینکه گفته شد انشا مشکل‌ترین درس از دروس دورهٔ دبیرستان می‌باشد از این جهت است که هر درس حدود و میزان معیّنی دارد و دبیر مربوط باید درضمن سال به تدریس آن مواد بپردازد و از زمان شروع درس می‌داند که برنامهٔ خود را از کجا شروع کند و کجا خاتمه دهد ولی دبیر انشا مواجه با اشکالی است که در هیچ یک از دروس دیگر نیست و آن راهنمایی و ایجاد اندیشه در ذهن شاگردانی است که استعدادهای مختلف دارند. چنانکه گفته شده «النّاس معادنُ کمعادنِ الذّهبِ والفضّة» همانطور که در درون زمین معادن مختلف چون طلا و نقره و غیره وجود دارد و در هر نقطه، برای استخراج آن وسایل خاصی لازم است که جز با ابتکار متخصّصین آن فنّ انتفاع و بهره‌برداری از آن ممکن نیست استعدادهای نهفته‌ای که در دانش‌آموزان وجود دارد به منزلهٔ آن معادن است. برای بروز این استعداد، که در هر شاگرد به شکل خاصی وجود دارد؛ نیازمند ابتکار معلّمان هستیم، دو شاگرد وجود ندارد که انشا بنویسند مثل هم باشد. چه از جهت معنا چه از جهت فکر مشابه هم نیستند. به منزلهٔ همان معادن است فقط بستگی کاملی به ابتکار دبیر دارد. عمدهٔ مطلب این جاست که وسایلی برانگیزد تا این استعدادها را که در هر دانش‌آموز به وضع خاصی تجلی می‌کند و یکسان هم نیست، بکار اندازد و از قوه به فعل آورد.

رشد ادب: ملاکی که خود شما برای نمره دادن انشا درنظر می‌گیرید چیست؟

دکتر قریب: ملاک من در درجه اول فکر شاگرد است. باید ببینم در این انشایی که نوشته، چگونه فکری داشته است؟ نظرش چه بوده است؟ چون این مهم است. خود فکر در درجه اوّل اهمّیّت است و بعد عبارت و لفظ و اینکه ببینم از عهده نوشتن چگونه برآمده است؟ چه جور وارد شده؟ چه جوری شرح داده است؟ توانسته از عهده بربیاید یا نه. آن فکری که داشته توانسته روی کاغذ بیاورد یا نه. این‌ها در درجهٔ دوم قرار دارند.

رشد ادب: جناب استاد، آیا خود شما روش خاصی را برای یاد دادن انشا دارید؟

یعنی فرض بفرمایید دانش‌آموزی را ما داریم در کلاس دوم، سوم یا چهارم دبیرستان. احساس می‌کنیم نوشتن بلد نیست به نظر حضرت عالی چطور می‌شود به او نوشتن یاد داد راه‌حلّ شما چیست؟

دکتر قریب: عرض کنم بعضی از دانش‌آموزان واقعاً قادر نیستند. نه می‌توانند فکر بکنند نه می‌توانند روی کاغذ بیاورند. در درجهٔ اوّل ما از اینها سؤال می‌کنیم که آقا چه کتابی را از عهده خواندن آن خوب برمی‌آیید؟ و دیگر اینکه کدام کتاب مورد علاقه اوست؟ تا مورد علاقه‌اش نباشد نمی‌تواند بخواند. می‌گوییم آن کتابی که مورد علاقه توست، ساده نوشته، همان که با زبان خودت چیز نوشته، به مطالعه آن کتابها بپرداز. ابتدا از حکایتهای کوچک شروع بکن. چون طولانی باشد کسی که مبتدی است نمی‌تواند بفهمد چه می‌خواهد بگوید. حکایتهایی که کوتاه باشد هم درواقع مطلب آن را بهتر می‌فهمد و هم نثر و شیوهٔ نگارش نویسنده، اثر خود را خواهد گذاشت. گفتم حالا حکایت را بخوان برای خودت. بعد، این را از نظر خودت بگذران و ببین فکری که این نویسندهٔ داشته است این فکر را چگونه بر روی کاغذ آورده است. بالاخره شما هم خالی از فکر نیستید. به هر حال در درجه اول یک فکری دارید چند تا از این داستانها را به دقت می‌خوانید، سپس عین همین حکایتها را بدون درنظر گرفتن اصل آن دو سه نیه روی کاغذ بیاور. وقتی خودت روی کاغذ آوردی، فهمیدی که می‌توانی روی کاغذ بنویسی، علاقهٔ نوشتن در تو کم‌کم ایجاد می‌شود. راهش هم این است که از جایی شروع بکنند و بعضی‌ها هم هستند که این کار را می‌کنند و ابتدای سال که درواقع آشنا به نوشتن نبودند آخر سال نسبتاً پیشرفتشان خوب بوده است.

رشد ادب: خیلی متشکریم از شما. اشاره فرمودید که بیشتر به «متون» علاقه داشتید و دارید. حالا می‌خواهیم که از شیوه تدریس متون در کلاس برای ما سخن بگویید فرضاً بفرمایید که شما یک قطعه شعر یا نثر ادبی را ــ از هر که می‌خواهد باشد ــ چگونه درس می‌دهید؟

دکتر قریب: حضورتان عرض می‌کنم که من ــ هر متنی که باشد ــ در شروع کار به دانش‌آموز واگذار می‌کنم. می‌گویم این را بخوان. می‌خواند و دیگران گوش می‌دهند. بعد از اینکه خواند می‌گویم هرچه از معنای این بیت استنباط کردی بیان کن. یک معنی می‌گوید، گاهی وقتها درست است بعضی وقتها هم بیانش برای رساندن مقصود رسا نیست، دیگران دست بلند می‌کنند. اظهارنظر آنها را می‌خواهیم. نظر آنها را وقتی که خواستیم و آنها نظرشان را بیان کردند، دست آخر معنی اینها را برایشان می‌گوییم. بعد از اینکه معنی بیت به بیت گفته شد، آنگاه هدف شاعر را از سرودن آن شعر به طور اختصار برایشان بیان می‌کنیم.

رشد ادب: شما راجع به شاعر یا نویسنده آن اثر هم توضیحاتی می‌دهید؟ یعنی فرض بفرمایید حالا این قطعه که از سعدی است اشاره‌ای هم به زندگی سعدی می‌فرمایید یا نه؟ مقصودم این است که تا چه حد، آن را لازم می‌دانید.

دکتر قریب: اگر برنامه‌شان اجازه بدهد تا اندازه‌ای می‌گوییم که متناسب با درسشان باشد و بدردخور باشد. شرح حالی که در زندگی بدردشان نمی‌خورد متعرّض آن نمی‌شوم اگر بنا باشد از هر شاعر یا نویسنده‌ای چیزی ذکر بکنم آنچه را که به درد آنها می‌خورد برایشان

می‌گویم.

رشد ادب: در کلاسهای ادبیّات، رایج شده است که بچه‌ها معنی شعر و حتی نثر را می‌نویسند. می‌خواستم ببینم خود حضرت عالی این کار را صحیح می‌دانید یا نه. وقتی یک قسمتی را که می‌فهمد آیا لازم است آنها را بازنویسی نماید یا نه؟

دکتر قریب: نظر خود جناب‌عالی در این باره چیست؟

رشد ادب: آن مقداری را که متوجّه نمی‌شود. فقط بنویسد آن قسمتهای دیگر را نه.

دکتر قریب: یعنی این قسمتهایی را که متوجّه می‌شود ننویسد. اگر هفته بعد یادش رفت چه کار کند؟ چرا حضرت رسول اکرم (ص) فرمود: «قَیِّدوا العلمَ بالکتابة» این را برای چی فرمود آیا فرموده است هر چی را که فهمیدید ننویسید؟ هیچ استثنایی آیا قایل شده است؟ پس استثنا قایل نشده است. حالا فرض کنیم که استثنا هم قایل شده باشد آیا شما تضمین می‌کنید آنچه که حالا فهمیده است مثلاً تا پنج سال دیگر و یا اصلاً تا آخر سال در حافظه‌اش باقی بماند؟

مسلّماً خیر؛ یادش می‌رود. بنابراین بهتر است که بنویسد. همیشه که معلّم همراه او نیست. موقع امتحان می‌خواهد درس را حاضر بکند، برود دنبال معلّم که آقا این چی بود من یادم رفته است، یا اینکه جلویش باشد، کدامش بهتر است؟

رشد ادب: البته اگر مقصود آن قسمتی باشد که واقعاً اشکال هست من هم با فرمایش شما موافق هستم منتهی یک قسمتهایی هست که اگر معلّم هم نگوید دانش‌آموز می‌فهمد. یعنی بدون اینکه معلّم چیزی بگوید شاگرد آن را درک می‌کند.

دکتر قریب: بله، آن را که خود شاگرد اصلاً یادداشت نمی‌کند.

رشد ادب: سپاسگزاریم از شما. استحضار دارید که یکی از مشکلات اصلی ما در آموزش و پرورش کمبود معلّم و دبیر می‌باشد برای رفع این نقیصه چه توصیه‌ای دارید و به هر حال معلّمان فعلی ما چه بکنند که همان مشکلاتی که اشاره فرمودید، نداشته باشیم.

دکتر قریب: عرض کنم موضوع انتخاب معلّم فوق‌العاده حایز اهمیّت است. انتخابی که فعلاً از معلّمان به عمل می‌آید از همین کنکور عمومی است. کنکور عمومی که برگزار می‌شود از میان قبول شدگان آنها، برخی را برمی‌گزینند و می‌فرستند به مراکز تربیت معلّم. در انتخابات به نظر می‌رسد اینها که شرکت کرده‌اند به منظور این است که شغلی پیدا بکنند، تا زندگی خود را اداره نمایند. در این صورت آن هدف اصلی آموزش و پرورش برآورده نمی‌شود. البته این کار، کار دشوار و خیلی سختی است ولی اگر بنا شود که آموزش و پرورش بخواهد موفق بشود باید معلّمان را در موقع کنکور یا از هر راه دیگر انتخاب بکند که علاقه به امر تدریس داشته باشند. وقتی که معلّم به امر تدریس علاقه‌مند بود دانش‌آموزانی هم که زیر دست این معلّمان کار بکنند دانش‌آموزانی خواهند شد که تدریجاً به علم خوشبین می‌شوند و به فراگیری علوم رغبت پیدا می‌کنند. امّا اگر انتخابی نباشد، علاقه نداشته باشند یعنی خود معلّم علاقه به کارش نداشته باشد نمی‌شود انتظار داشت دانش‌آموزان خوب زیر دست این معلّم تربیت بشوند. چون علاقه می‌خواهد که شب برود درس فردا را مطالعه بکند. یا برنامه و یا تنظیم برنامه برود سرکلاس، چه اندازه درس بدهد و از چه کسانی بپرسد، درسی که می‌خواهد بدهد، تقسیم‌بندی بکند. یک وقت طوری نشود که شش ماه از سال گذشته پنج صفحه از کتاب بیشتر خوانده نشده باشد: چنانچه در دبیرستانها بوده و من دیده‌ام و شاهد آن بوده‌ام یا دو صفحه مثلاً بوده؛ باید درس را به ساعاتش تقسیم بکند، تعداد صفحات کتاب را تقسیم بکند، بداند که هر ساعتی چند صفحه می‌خواهد درس بدهد. و مراقب هم باشد و ببیند که امسال اگر موفق بود این تقسیم‌بندی را که کرده تاریخ بگذارد در روی کتابش. سال دیگر، ماه اوّلش را ببیند که امسال هم مثل پارسال همانقدر درس داده یا نه، پارسال ۱۵ صفحه درس داده، امسال دو صفحه بیشتر درس نداده، اینها تمام ناشی از علاقهٔ معلّم است.

اگر معلّم علاقه‌مند نباشد، رفع تکلیف می‌کند و با رفع تکلیف، دانش‌آموز خوب نمی‌شود تربیت کرد. در درجهٔ اوّل نظر بنده البتّه این است که در انتخاب معلّم باید سعی بشود معلّمی که علاقه‌مند به کار تعلیم است، انتخاب شود. چون هرکسی هم حوصلهٔ درس دادن ندارد. حوصله می‌خواهد. همانطور که کارهای دیگر، کارهای تجارت، کارهای بنّایی، کارهای دیگر علاقه دارد. شغلها را که کسی تقسیم‌بندی نکرده، شغلهایی که افراد دارند خودشان به ذوق خودشان انتخاب کرده‌اند. یک عده‌ای تاجر شده‌اند، عده‌ای اداره‌ای شده‌اند، یک عده‌ای قاضی شده‌اند، عده‌ای هم مثلاً بنّا شده‌اند، عده‌ای هم نانوا. کسی نگفته که تو حتماً برو این کار را بکن خودش به ذوق خودش انتخاب کرده. چون با علاقه کرده سعی می‌کند کارش خوب پیشرفت بکند. کار معلّمی هم بایستی اینطور باشد. برحسب علاقه انتخاب بشود به نظر من این طرح موفق خواهد بود والاّ راههای دیگر مشکل خواهد داشت.

رشد ادب: می‌خواستیم نظر جناب عالی را راجع به کتابهای درسی چه از نظر محتوا، چه از نظر مقدار جویا شویم.

دکتر قریب: کتابهای فعلی از نظر محتوا، کتابهای خوبی است. انصافاً این کتابهایی که برای ادبیّات انتخاب شده خوب است یعنی ضمن اینکه خواندن و نوشتن را به دانش‌آموز

می‌آموزد، هدف زندگی را نیز ترسیم می‌نماید. تنها چیزی که هست «طرز تدریس» است عمده مطلب همین است والاّ کتابها بسیار خوب است. هیچ احتیاج به عوض کردن آن نیست با همین کتابهای می‌شود دانش‌آموز خوب، دانش‌آموز باسواد، دانش‌آموزانی که فکرشان به کار بیفتد، استعدادشان به کار بیفتد، تربیت کرد. کتابها خوب است تنها «روش تدریس معلّم» مهم است.

رشد ادب: درباره تألیفات، مقالات و کارهای تحقیقاتی که انجام داده‌اید یا آثاری که دارید لطف کنید توضیح بفرمایید.

دکتر قریب: عرض کنم یکی **فرهنگ نو** در لغت است و دیگری **برگهای زرّین** که حکایات آموزنده است که جمع‌آوری شده و به چاپ هم رسیده است. ناشر آن انتشارات بنیاد است.

واژه‌نامه نوین که لغتنامه بزرگ‌تری است سوم «فرهنگ تبیین اللّغات لتبیان الآیات» با فرهنگ لغات قرآن است در دو جلد. این هم چاپ شده است. یکی هم زُبده دستور که آن هم به چاپ رسیده است. یک سلسله مقالات هم بوده که در یکی از مجلات گذشته چاپ می‌شد.

رشد ادب: یک خواهش دیگری هم داشتیم که آقای دکتر حدّاد اشاره کردند به بعضی از خاطرات شما در کلاس درس؛ مخصوصاً آن خاطره‌ای که در مورد انتخاب شعرها باید یک مقداری توجه داشت. هم از خاطراتتان برای ما بگویید هم از آن معیارهای انتخاب متن.

دکتر قریب: گفتیم انتخاب موضوع در واقع برای دانش‌آموزان خاطره آفرین است. شعر یا نثر در ذهن دانش‌آموزان، در مغز دانش‌آموزان خیلی اثر می‌گذارد. این است که کتابهای فارسی که انتخاب می‌شود باید در انتخاب متون آنها خیلی دقت بشود. بعد می‌ماند روش تدریس آن؛ اینجا دیگر به عهدهٔ خود معلّم است که این مطالب را طوری بپرورانند که خاطرات خوب در دوران زندگی برای محصّل ایجاد بشود. همین حالا دانش‌آموزان بسیاری هستند که هر سال می‌آیند و تشکّر می‌کنند، می‌گویند آقا این زحمات شما بود در کلاس که باعث شد ما توفیق پیدا کردیم. از جمله خاطرات من این است که یک سالی می‌خواستم مشرّف بشوم به حج. صف معاینهٔ پزشکی خیلی طولانی بود. در صف منتظر بودم که نوبت به ما برسد. بعد وقتی که نوبت به من رسید آن پزشک که می‌خواست مرا معاینه بکند، گفت: مرا می‌شناسی؟ گفتم نه: گفت من چهارده سال پیش در دبیرستان شرف، دانش‌آموز شما بودم آن وقت یکی از آن همکارانش گفت که خوب پس حالا تلافی کن، گفت: نه؛ نه خیر، بلند شد و رفت به آن سرهنگ که مسؤول کار بود گفت که: ایشان استاد من بودند. کارشان را زود انجام بدهید و هم او می‌گفت که یک دفعه، دفترچه نمرات بچه‌ها را یادتان رفته بود که با خود به همراه بیرید و آن را روی میز جا گذاشته بودید. من آنرا برداشتم و با خود بردم و...

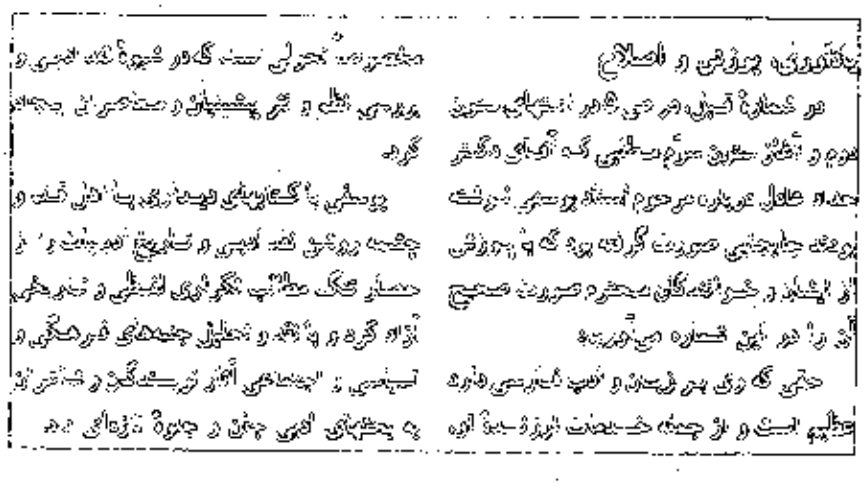
رشد ادب: حضرت عالی در ایام فراغتتان بیشتر به چه کاری مشغول هستید و اصولاً برای همکاران «فرهنگی» چه پیامی در این مورد دارید؟

دکتر قریب: خود بنده، مطالعاتم در درجهٔ اوّل مطالعه در قرآن است و تفسیر آن. از این که بگذریم بیشترین وقت خودم را به مطالعه ادبیّات و متون ادبی، همچنین رسیدگی به کارهایی که مربوط به دانش‌آموزان است اختصاص می‌دهم.

رشد ادب: در هفته چند ساعت تدریس می‌فرمایید؟

دکتر قریب: سه روز در هفته و آن هم تنها صبح تا ظهر است. این بدان علت است که از جهت مزاجی آمادگی ندارم و نمی‌خواهم وقتی که سر کلاس می‌روم بدون مطالعه رفته باشم. این مسأله هر شب ساعاتی از وقت مرا به خود اختصاص می‌دهد.

رشد ادب: صمیمانه از اینکه دعوت رشد ادب را پذیرفتید سپاسگزاریم و برای شما آرزوی سلامت و توفیق داریم و امید داریم کار شما سرمشق معلمان جوان سرزمین ما باشد.



● گفتاری در باب هنر

۴ ــ ملاکهای نقد ادبی

■ دکتر عبدالحسین فرزاد

● در نقد ادبی هیچ ملاک و استانداردی قطعی وجود ندارد که بتوان به کمک آن، در همه جا، به ارزشگذاری آثار ادبی پرداخت.

● شاید بتوان سقراط را نخستین کسی دانست که دریافته بود قوهٔ فهم و نقد شعر با قوهٔ ابداع و نظم آن متفاوت است.

مولوی:

چون‌من، خراب‌ومست‌رادرخانهٔ‌خود ره دهی؟!
پس‌تونداني‌ايـن قـدَر كاين بشكنم‌آن بشكنم
گر پاسبان گوید که هی، بروی بریزم جام می
دربان اگر دستم کند، من دست دربان بشکنم
جرخ‌ار نگرددگرددل،از بـیخ‌واصلش بـرکنم
گردون اگر دونی کند، گردونِ گـردان بشکنم
خوان کرم گسترده‌ای، مهمان خویشم برده‌ای
گونم چرا مالی اگر، من گـوشهٔ نـان بشکنم!
نی‌نی منم سرخوان تو، سرخیلِ مـهمانان تـو
جامی دو بر مهمان کنم، تا شرم مهمان بشکنم
ای که میان جان من، تلقینِ شعـرم مـی‌کـنی
گرتن‌زنم‌خامش کنم،ترسم کـه‌فـرمان‌بشکنم[1]

بگذارید حرف آخر را، اول بگویم: در نقد ادبی هیچ ملاک و استانداردی قطعی وجود ندارد که بتوان به کمک آن، در همه جا، به ارزشگذاری آثار ادبی پرداخت. چرا که ادبیات به عنوان مهم‌ترین عامل انتقال فرهنگ، بوم رنگی[1] است که چون از دست شکارچی رها شود، هیچ شکاری نمی‌تواند جهت حرکت آن را پیش‌بینی کند. همانطور که بوم رنگ، در هر چرخشی به سویی منحرف می‌شود، که قابل پیش‌بینی نیست، آثار ادبی نیز با دگرگونی نسلها و بلکه با گذشت اندک زمانی دچار تحوّل می‌شوند. آیا پیشینیان با همان شیوه‌ای به آثار ادبی نگاه می‌کرده‌اند که ما اکنون می‌نگریم؟

صاحب چهار مقاله می‌گوید: «امّا شاعر باید سلیم‌الفطره، عظیم الفکر... [و] در انواع علوم متنوع باشد زیرا چنانکه شعر در هر علمی به کار همی‌شود، هر علمی در شعر به کار همی‌شود... امّا شاعر بدین درجه نرسد الاّ که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی، بیست هزار بیت از اشعار متقدّمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخّران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد که درآمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است، تا طرق انواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و هنر شعر بر صحیفهٔ خرد او منقّش گردد... هر که را طبع در نظم شعر راسخ شد و سخنش هموار گشت، روی به علم شعر آرد و عروض بخواند...»[2]

بدین ترتیب به نظر نظامی عروضی سمرقندی، شاعرانی مثل کسائی خراسانی و مانند او که در انواع علوم متنوع نیستند و شاید عروض هم نخوانند، جایی در نقد ندارند. بنابراین، دانش ارائه شده از طریق شعر است که از دیدگاه نظامی عروضی، قدرِ شعر را بالا می‌برد. این دانش ممکنست، منطق، فلسفه، طب، ریاضی، نجوم، علم‌الاجتماع، باشد. شاعران قصیده‌سرای نیمه دوم قرن پنجم و قرن ششم، مانند انوری و خاقانی قصاید خود را از علوم متداول عصر خود، آکنده‌اند. که بدین ترتیب شعر را تا آخرین درجه آن می‌توان تحلیل و معنی! کرد، زیرا در اینجا بیشتر تأکید بر ساختار صوری کلام است و واژه‌هایی که به کار گرفته می‌شود.

به گمان من نظامی عروضی هم مانند بسیاری از متقدّمان (و برخی متأخّران) واژه‌های شعری را به عنوان لغت‌مورد نظر دارد که باید معنایی داشته باشد و نه به عنوانِ اشاره و نشانه. به بیان دیگر آنان، همان انتظاری را که از نظر دریافت، از نثر دارند، از شعر هم، همان انتظار را دارند. یعنی با منطق نثر به شعر نگاه می‌کنند. در حالی که ما اکنون به گونه‌ای دیگر با هنر مواجه می‌نویم. به نظر نشانه‌شناسِ[4] برجسته و معاصر روس، یوری لوتمان: «متن شاعرانه، نظام نظامها با رابطهٔ رابطه‌هاست پیچیده‌ترین شکل قابل تصور سخن است که چندین نظام مختلف را در هم فشرده می‌کند. نظامهایی که هر یک شامل نشانه‌ها، توازیها، تکرارها و تقابلهای خاص خویشند و هر یک از آنها دایماً در حال دگرگون کردن نظامهای دیگرست. در واقع شعر را نمی‌توان خواند، بلکه می‌توان بازخوانی کرد، زیرا برخی ساختارهای آن را فقط می‌توان با عطف به گذشته درک کرد.»[5]

* * *

در نقدهای دورهٔ جاهلی عرب، ملاک‌ها چندان روشن نیست. ربیعة بن حذار یکی از اندیشمندان بزرگ آن روزگار دربارهٔ اشعار چند شاعر گفته است:

«[ای زبرقان] شعر تو به گوشنی نیم‌پخته

● از گذشته‌های دور، دو عنصر عقل (Reason) و ذوق و طبع (Nature) در کنار یکدیگر در عرصهٔ نقد ادبی تاخته‌اند و همواره این دو را مهم‌ترین ملاکهای داوری آثار ادبی دانسته‌اند.

● ذوق در واقع استعدادی است که فقط از زندگی در جامعه و از همزیستی و هماهنگی با مردم حاصل می‌شود و به انسان امکان آن را می‌دهد که زشت و زیبا را تشخیص دهد.

● اریک نیوتن نقّاد برجستهٔ انگلیسی، ذوق سلیم را چیزی می‌داند که مخاطب هنرمند به وسیلهٔ آن در بینش و حالت عاطفی هنرمند سهیم می‌شود.

می‌ماند که نه کاملاً پخته است که بتوان آن را خورد و نه خام است تا بتوان از آن استفاده برد. ولی عمرو اشعر تو بسان سرمه‌ای است که برای خنک کردن و زیبایی به کار رفته، چشم را درخشندگی می‌بخشد ولی اگر بیشتر بدان بنگریم چشم را می‌آزارد. امّا عبده‌اشعر تو همانند مشکی است که درزهایش را محکم و مسدود کرده باشند تا آب از آن نچکد. و تو ای مهلهل‌اشعرت از اینها کمتر و از دیگران بالاتر است.»[۳]

چنانکه می‌بینیم، هر چند نقد ربیعه به ظاهر استدلالی است امّا هیچ مفهومی از آن به دست نمی‌آید، در حقیقت نقدی بر مبنای ذوق خود ربیعة بن حذار است.

در دورهٔ اسلامی، افرادی به جهت شواهدی که از اشعار شاعران بر می‌گزیدند، آنها را تا حدی محک می‌زدند. این نقدها غالباً ناقص، یکسویه و مبالغه‌آمیز بوده است. چنانکه با بینی از شاعری که مورد توجه قرار می‌گرفت، او را شاعرترین شاعران می‌خواندند و یا بالعکس.[۴]

شاید بتوان سقراط را نخستین کسی دانست که دریافته بود قوّهٔ فهم و نقد شعر با قوّهٔ ابداع و نظم آن متفاوت است. سقراط حالت شاعران را به حالت کاهنان و اهل وجد مانند می‌داند.[۵] و می‌دانیم که اهل وجد اکثر شطّاح بوده‌اند. در حقیقت این نظر سقراط، نخستین جرقه، برای اعتقاد به نداشتن ملاکی استدلالی و عقلی برای هنر است.

از گذشته‌های دور، دو عنصر عقل (Reason) و ذوق و طبع (Nature) در کنار یکدیگر در عرصهٔ نقد ادبی تاخته‌اند و همواره این دو را مهم‌ترین ملاکهای داوری آثار ادبی دانسته‌اند.

«حکایت: وقتی در سفر حجاز، طایفه‌ای جوانان صاحبدل هم دم من بودند و هم‌قدم. وقتها زمزمه‌ای بکردندی و بینی محققانه بگفتندی و عابدی در سبیل، منکر حال دروبشان بود و بی‌خبر از درد ایشان، تا برسیدیم به حبل بنی هلال. کودکی سیاه از حی [قبیله] عرب بدر آمد و آوازی برآورد که مرغ از هوا درآورده. اشتر عابد را دیدم که به رقص اندر آمد و عابد را بینداخت و برفت. گفتم: ای شیخ! در حیوانی اثر کرد وترا همچنان تفاوت نمی‌کند.

دانی چه گفت مرا، آن بلبل سحری؟
تو خود چه آدمیی، کز عشق بی‌خبری
اشتر به شعر عرب در حالتست و طرب
گر ذوق نیست ترا کز طبع جانوری...»[۶]

«ذوق درواقع استعدادی است که فقط از زندگی در جامعه و از همزیستی و هماهنگی با مردم حاصل می‌شود و به انسان امکان آن را می‌دهدکزشتو زیبا را تشخیص‌دهد.»[۷] ذوق با تعریف فوق تا حدّی شناخته می‌شود امّا ماهیت آن به درستی دانسته نیست زیرا مسأله محیط را به خوبی نمی‌توان تجزیه کرد، محیطی که به وجود آورندهٔ ذوق خاص، است. امّا نحوهٔ عملکرد ذوق را می‌توان دریافت که از طریق مقایسه و به شیوهٔ تطبیقی عمل می‌کند. مشکل عمده در کار ذوق، انحرافات و گرفتار شدن در دسیسه‌هاست. ذوق عامه غالباً در مسیر چنین بیماریهایی قرار می‌گیرد. تبلیغات سیاسی و تجاری در روزگار ما بیش از هر زمان دیگر، ذوق عامه را در اختیار دارد و برای مقاصدی خاص، هر زمان و هر کجا که لازم باشد، آنرا دگرگون می‌کند. خطر عمدهٔ این اعمال، پنهان ماندن ارزشهای حقیقی هنر است که جامعه را به سهل‌انگاری هنری دچار می‌سازد و نسبت به هنر اصیل و حقیقی بیگانه می‌کند.

غالباً نقادان و شعرا از ذوق سلیم یا پرورش یافته سخن می‌گویند. از یک نیوتن نقاد برجستهٔ انگلیسی، ذوق سلیم را چیزی می‌داند که مخاطب هنرمند به وسیلهٔ آن در بینش و حالت عاطفی هنرمند سهیم می‌شود.[۱۱] نکتهٔ مهمی که از یک نیوتن نسبت به آن هشدار می‌دهد (و من در بالا اندکی از آن گفتم) تفاوت میان ذوق و مُد است. زیرا مُدها نمی‌توانند ارزشهای پایداری باقی گذارند. او سپس می‌افزاید هنر بدون بینش بی‌بر می‌ماند گرچه

● کار اصلی نقّادان، آشنا کردن ذوق عامه با جوهر و اصل هنر است، تا به دنبال آن هم از لذت افزون بردن از آثار هنری را دریابند و هم از آشتباه مصون بمانند.

● ادبیات حوزهٔ لذّات مشترک است و نقد می‌خواهد دامنهٔ این لذّات مشترک (یا دردهای لذیذ مشترک) را گسترده‌تر کند.

● همانطور که خلق اثر ادبی قابل بیان و تحلیل نیست، ادراک و نقد آن نیز قطعی و مطلق نمی‌باشد، بلکه مبتنی بر نوعی اشتراک از ذوق خصوصی و عمومی است، که جز با مقایسه ممکن نیست.

ممکنست چندی مد روز باشد.[12]

هنگامی که مخاطب هنرمند به کمک ذوق سلیم خویش توانست در بینش هنری سهیم شود، به دنبال آن حق دارد دربارهٔ آن اثر خاص داوری کند. برای چنین داوری مسأله بدعت و نامنتظر بودن از ضروریات هنر و زیبایی به شمار می‌رود لذا او از بدعت نمی‌رمد و به استقبال نامنتظر می‌شتابد.

اوکتاویو پاز:

زمان حال ساکن است
بر کودکی من باران می‌بارد
بر باغ تبدار باران می‌بارد
گلهای خارا
درختان دود
بر برگ انجیری پیشانی مرا درمی‌نوردی
باران ترا خیس نمی‌کند
تو لهیب آبی
قطرهٔ شفاف آتش
بر پلکهای من فرو می‌چکی
در خود به آنچه واقعی نیست می‌نگرم:[13]

کار اصلی نقّادان، آشنا کردن ذوق عامه با جوهر و اصل هنر است، نه به دنبال آن هم لذت افزون بردن از آثار هنری را دریابند و هم از اشتباه مصون بمانند. نقد امروز به مدد جامعه‌شناسی، مرام‌شناسی، نشانه‌شناسی، اخلاق و روان‌شناسی کوشیده است همواره مخاطبان هنر را از ذوقی بالنده و ثمربرومند برخوردار سازد.

صرف عقل در نقد اثر ادبی نمی‌تواند کاربرد داشته باشد امّا عقل در التزام ذوق و طبع، ذوق سلیم را می‌سازد. بدین منظور که اثر ادبی، تنها به عنوان ترکیبی از علایم لفظی است که نقد برای تفسیر آن از هرگونه انحصاری برخوردار است. به محض آنکه شروع به بحث دربارهٔ مدلولات آن علایم کردیم وارد قلمروی می‌شویم که با الهیات، فلسفه، اخلاق، جامعه شناسی و مانند آنْ مشترک است. با این وجود برای نقد غیرممکن است که خود را از این عرصه‌ها دور نگهدارد.[14] درحقیقت آنچه در این قسمت اهمیّت دارد ماهیت استدلال در نقد است.زیرا عقل محمل استدلال است و استدلال هنری، چیزی است که با عقلی دیگرگونه باید صورت پذیرد. زیرا استدلال ادبی غیرماهرانه، ادبیات را به سرعت محدود می‌سازد و تبدیل به یک مشاجرهٔ عقیدتی می‌کند.[15] و به دنبال آن به تعصب ادبی (Literary Prejudice) منتهی می‌گردد. درحالیکه ادبیات حوزهٔ لذّات مشترک است و نقد می‌خواهد دامنهٔ این لذّات مشترک (یا دردهای لذیذ مشترک) را گسترده‌تر کند.

با وجود همه اینها، چنانکه نخست گفتم: در نقد هیچ ملاک قطعی وجود ندارد. مجموعه‌ای از دانشها، یافتها، تیزهوشی‌ها، تجربیات و نبوغ نقّاد است که در نقد به کمک او می‌شتابد و این آمیزه چیزی نیست که نقّاد بتواند آنرا برای آموزش در اختیار دیگران قرار دهد. به بیان دیگر، همانطور که خلق اثر ادبی قابل بیان و تحلیل نیست، ادراک و نقد آن نیز قطعی و مطلق نمی‌باشد، بلکه مبتنی بر نوعی اشتراک از ذوق خصوصی و عمومی است،[16] که جز با مقایسه ممکن نیست. مقایسه و مطابقهٔ آثار ادبی با یکدیگر، به خودی خود مهم‌ترین ملاک را به دست نقّاد می‌دهد. به این شرط که نقّاد آنقدر نیزهوش باشد که بداند چه اثری را با چه اثری مقایسه کند.

بی‌نوشت‌ها:

۱ ــ کلیات شمس با دیوان کبیر ــ استاد فروزانفر ــ امیرکبیر، چاپ دوم ۱۳۵۵ ج ۳ ص ۱۶۹.

۲ ــ بوم رنگ: (boomerang استرالیایی)، پاره‌ای به شکل چماق خمیده که عمدتاً بومیان اصلی استرالیا آن را به عنوان سلاح به کار می‌برند. بعضی از انواع آن پس از برخورد به هدف بازمی‌گردد.

۳ ــ چهارمقاله ــ تصحیح دکتر معین، چاپ ابن سینا ۱۳۴۸ ص ۴۷ و۴۸.

۴ ــ نشانه شناسی Semiology به معنای مطالعهٔ نشانه‌ها است بنیانگذار نشانه‌شناسی فیلسوف امریکایی سی. س. پیرس است. او سه نوع نشانهٔ اصلی را از یکدیگر تفکیک می‌کند: نشانه‌های وضعایلی (مثل عکس شخص به جای خود او): نشانه‌های شاخصی (دود با آتش، لک با سرخجه)؛ و نشانه‌های نمادین (که نشانهٔ به صورت دلبخواهی یا قراردادی با مصداق خود پیوند دارد.)

۵ ــ تری ایگلتون: پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز ۱۳۶۸ ص ۱۳۹.

۶ ــ دکتر شوقی ضیف: نقد ادبی، ترجمه لطیف ضمیری، امیرکبیر، ۱۳۶۲ ص ۲۴ و۲۵.

۷ ــ از آن جمله است اصمعی که به دلیل سرودن بیت زیر، ابونواس را شاعرترین فرد معاصرش به شمار می‌آورد:

أنشأتُ تسري، الشمسُ حلّتِ الحملا
وقام وزنُ الزمانِ فاعتدلا

(چون خورشید در حمل گردد زمانه به پا خیزد و جهان معتدل گردد). مأخذ پیشین ص ۴۱.

۸ ــ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب: نقد ادبی، امیرکبیر ۱۳۶۱، ج ۱ ص ۲۸۰ و ۲۸۱.

۹ ــ گلستان سعدی: چاپ انتشارات اقبال، ۱۳۵۴، ص ۶۸.

۱۰ ــ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب: نقد ادبی، ج ۱، ص ۳۰.

۱۱ ــ اریک نیوتن: معنی زیبایی، ترجمه پرویز مهربان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶، ص ۲۰۷.

۱۲ ــ پیشین: ص ۲۱۲.

۱۳ ــ اوکتاویو پاز (شاعر معاصر مکزیکی): سنگ و آفتاب، ترجمه احمد میر علایی، انتشارات زمان، ۱۳۵۲، ص ۷۳.

۱۴ ــ گرآهام هوف: گفتاری دربارهٔ نقد، ترجمه نسرین پروینی، امیرکبیر ۱۳۶۵، ص ۱۷.

۱۵ ــ پیشین: ص ۱۷۸.

۱۶ ــ به دو نقد مشاوت و جالب پیرامون حافظ نگاه کنید:

۱ ــ تماشاگه راز، شهید مرتضی مطهری. ۲ ــ از کوچه رندان، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب.

● نقدی بر کتاب «بیان در شعر فارسی»

نوشتهٔ دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات بسرگ، تهران ۱۳۶۹

■ دکتر محمد فشارکی

کتاب «بیان در شعر فارسی» چنانکه از اسمش پیداست در مورد علم بیان است. علم بیان با علم معانی دو علم اصلی از فنون بلاغت را تشکیل می‌دهد که هر کدام جداگانه محدودهٔ خاص خود را داراست. این دو علم (معانی و بیان) از دیرباز مورد بحث و فحص علمای بلاغت قرار گرفته است و اوج آن بین قرون پنجم تا نهم یعنی از زمان امام عبدالقاهر جرجانی تا روزگار علامه سعدالدین تفتازانی بوده است. البته درین فاصله تحولاتی و قُلّتُ إن قُلّتهایی درخور ملاحظه در آن پدید آمده است تا آنجا که قول سکاکی و گیهگاه زمخشری در برابر قول غالب معروف به قول جمهور، عنوان شده است. ولی از زمان تفتازانی تاکنون تحولی بنیادی درین فنّ شریف (بلاغت) پدیدار نشده و آنچه در بن باره نوشته شده رونویسها و با ترجمه‌هایی بوده از مطوّل تفتازانی همراه با بعضی شواهد شعر فارسی. اخیراً از طرف بعض مؤلفان، کوششهایی به عمل آمده تا بلاغتی درخور و متناسب با زبان فارسی پدید آید که هر چند هنوز به جایی نرسیده ولی درین راه پر فراز و نشیب گامهایی هر چند کوتاه برداشته شده است. از میان آثاری که با این فکر (رسیدن به استقلال در تألیف بلاغت فارسی) نگاشته شده می‌توان از کتاب «بیان در شعر فارسی» تألیف همکار دانشمند آقای دکتر بهروز ثروتیان نام برد. این کتاب سودمندیهایی دارد همراه با نارسایی‌ها و شاید انحرافاتی که به بعض آنها اشاره می‌شود.

نخست به سودمندیهای آن نظری می‌افکنیم.

نخستین سودمندی کتاب این است که مؤلف فاضل و محترم کوشیده‌اند «بیانی» در خور زبان و ادبیات فارسی و متناسب با ذوقیات فارسی زبانان به رشتهٔ تحریر درآورند. حال تا چه حدّ موفق شده‌اند امری است دیگر.

دومین سودمندی کتاب این است که سعی کرده‌اند همه یا بیشتر مثالها غیر از آنهایی باشد که دهها سالست متأخّران از مؤلفان بلاغت در آثارشان بدانها استشهاد کرده‌اند.

سومین سودمندی کتاب این است که مؤلف محترم جرأت این را یافته که بعضی اصول و مصطلحات بلاغی را زیر سؤال ببرند، هر چند دربن راه توفیقی نصیبشان نشده است ولی نفس عمل ستوده است.

اما از دیدگاه نقد، نخست ایرادهای کلی کتاب را بررسی می‌کنیم و سپس به جهات جزئی و مصادیق آنها می‌پردازیم.

نخستین ایراد کلی که به کتاب وارد است این است که مؤلف محترم پنداشته‌اند استقلال در تألیف بلاغت فارسی بدین معنی است که اصطلاحات بلاغی به فارسی ترجمه شود؛ از اینرو آمده‌اند بعض اصطلاحات بلاغی را که بیش از هزار سالست در فرهنگ ما ریشه دوانده و هیچ اهل ادب و نظری نیست که با آنها نامأنوس باشد و با از شنیدن آنها احساس ناخوشایندی بکند و یا در آنها تعقیدی لفظی ومعنوی بیابد و اکثر متون گذشتهٔ ما مشحون از همین اصطلاحات است و بیگانه شدن با آنها منتج به نادیده انگاشتن قسمتی از فرهنگ گذشتهٔ ایرانی خواهد شد، به فارسی برگردانده‌اند. چنانکه گفتیم اولاً ترجمهٔ این اصطلاحات نه تنها ما را به بلاغتی اصیل و مستقل، جهت زبان فارسی رهنمون نمی‌شود بلکه مشکلاتی به مشکلات بلاغت می‌افزاید و آن این است که اگر تاکنون در فهم «استعاره» و یا «کنایه» و یاسایر اصطلاحات کم و بیش مشکلاتی موجود بود فهم مصطلحات موضوعهٔ مؤلف محترم خود مشکل دیگری ایجاد می‌کند. تاکنون اصطلاح «استعاره» را می‌گفتیم و با کمی دقّت منظور از آن را در می‌یافتیم ازین به بعد نه تنها باید «استعاره» را بفهمیم ترجمهٔ فارسی که ایشان از پیش خود ــ نه فرهنگستان ــ وضع کرده‌اند یعنی «گروگان گیری» را هم باید بفهمیم. تازه اگر این ترکیب ما را به یاد مفهوم سیاسی این کلمه نیندازد! همچنین است سایر برگردانهای ایشان. اشکال دیگر چنانکه اشاره کردم بیگانگی تدریجی فارسی زبانان است با فرهنگ گذشتهٔ خود که مشحون است ازین اصطلاحات.

از اینها گذشته برگردانی چند اصطلاح بخصوص که از طرف یک فرد باشد ــ نه فرهنگستان ــ نه هنری است و نه مفید فایده‌ای و مسلّماً ماندنی و متناسب با روح فارسی زبانان نیست و اصولاً کسی چنین حقی ندارد که از پیش خود واژه وضع کند و اصطلاحات جا افتادهٔ هزار ساله را از قبیل «مشبّه»، «مشبّه به»، «تشبیه» «استعاره» و غیره را تغییر دهد. در زبانهای غَرْبی نیز اصطلاحات بلاغی یونانی و لاتین همچنان مورد استعمال است. هدف از تألیف بلاغتی مستقل برای زبان فارسی طرح مسائل اصولی آنچنانی است که با روح زبان فارسی متناسب باشد و یا تغییر و حذف مسائلی که با معیارهای خاصّ زیبایی شناختی زبان فارسی تطبیق نکند. مثلاً بحث الف و لام استغراق و جنس و مفاعیل خمس و باب اشتغال و اختصاص و امثال اینها که به نحوی در «معانی» عرب مورد بحث قرار می‌گیرد متناسب با نحو و بافت زبانی «فارسی» نیست و باید حذف شود و یا تغییر یابد. البتّه بسیاری از اصول بلاغت عرب می‌باشد، از قبیل خبر و انشا و اسناد و حذف و ذکر و تعریف و تنکیر

و... مستدالیه و مسائل دیگر که در بسیاری زبانها از جمله فارسی می‌تواند از اصول شمرده شود یا همانگونه که هست و با یا کمی تغییر، با آنها کاری نداریم.

از اینها گذشته چنانکه گفتم اصطلاحات بلاغی بیش از هزار سالست با فرهنگ ما عجین شده است و دلیلی بر حذف و یا تغییر آنها نداریم. به چند نای آنها اشاره می‌کنم: مؤلف محترم به جای «مَجاز» جابجایی (ص ۵۸) و به جای «قرینهٔ مجاز» مجازنما (که قاعدةً از نظر ایشان باید «جابجایی‌نما» باشد.) (ص ۶۰) و به جای «علاقهٔ مجاز» پیوند مجاز (ص ۶۳) و به جای «استعارهٔ مصرّحه» مجاز به همانندی (ص ۶۶)، به جای «استعارهٔ مکنیّه» گروگان‌گیری (ص ۸۱) ..... آورده‌اند که داوری در این باره را به صاحبنظران وامی‌گذارم.

اِشکال عمدهٔ دیگر این که مؤلف مصطلحات بلاغی را بعضاً زیر سؤال برده و به اصطلاح بدانها ایراد گرفته‌اند که مثلاً استعارهٔ مصرّحه درست نیست و..... بنده نعصّبی درین امر ندارم که به قدما ایراداتی اصولی گرفته شود امّا باید در نظر داشت که ایرادات باید مستدلّ و مستند باشد. در گذشته هم در برابر «جمهور» افرادی قیام کرده‌اند و به موضوعات و مصطلحات و توجیهاتِ آنها ایراد گرفته‌اند از قبیل ابویعقوب یوسف سکّاکی و زَمَخشری و دیگران که در کتب مطوّل و مفصّل این فنّ مَسْطور است.

امّا اشکالات جزئی که برای احتراز از تطویل به آنها اشاره می‌شود:

ص ۳۳ ــ تعبیر (تشبیه فرسوده) در مورد تشبیهاتی از قبیل کمانِ ابرو، ناوکِ غمزه .... درست نیست.

ص ۴۰ تعبیر «مانسته» را قبل از مؤلف،آقای میرجلال‌الدّین کزازی آورده‌اند[۱]، آنهم درخور بحث و تأمّل است!

ص ۴۶ ــ باز از تشبیه فرسوده سخن گفته و رنگ لعل را برای لب و... فرسوده انگاشته و گفته‌اند: «امروزه می‌توان لب آلبالویی، شرابی، گیلاسی، خرمایی، عسلی، جگری، و حتّی سِسی و سُرْبی و نقره‌ای و قهوه‌ای! گفت زیرا امروز شاعر با امیر ودربار او و در نتیجه با لَعْل او سروکار ندارد.

امروز به جای ناوک غمزه و کمند زلف و کمان ابرو و غیره چه باید گفت؟ شاید معشوقه‌های این روزگار نه غمزه‌ای دارند و نه ابرویی و نه زلفی، حال اگر تشبیه جالب‌تری سراغ دارید بیاورید ولی مسلّماً ناوک غمزه و کمند زلف و کمان ابرو هیچ‌گاه فرسوده نمی‌شود.

ص ۴۷ «جام جم» را بسرای دل تشبیه فرسوده گرفته‌اند! از فرسودگی آن که بگذریم که چنین نیست، اصلاً در شعر حافظ: سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد تشبیهی وجود ندارد! جام جم می‌تواند کنایه و یا رمزی، تمثیلی از حقیقت مورد نظر شاعر باشد نه تشبیه.

ص ۶۲ در شعر حافظ:

«وان بکاد بخوانید و در فراز کنید»

می‌گویند: دقیقاً روشن نیست که مراد (بستنِ در) است یا باز کردن آن.

«فراز کردن» تقریباً همه جا به معنی «بستن» است و اگر فرضاً جایی در معنی «باز کردن» بیاید نیاز به قرینه دارد.

ص ۶۲ در مورد لزوم قرینه برای مجاز، بیت زیر را آورده‌اند:

مرد گفت اکنون گذشتم از خلاف
حکم داری تیغ برکش از غلاف

و گفته‌اند: «برکشیدن تیغ از غلاف» در معنی حقیقی به کار نرفته است، بلکه مرد اعرابی، مخالفت با زن خویش را رها کرده به او اجازه می‌دهد تا سخن بگوید و پیشنهاد خود را مطرح سازد. این تعبیر اصلاً مجاز نیست بلکه کنایه است و کنایه غیر از مجاز است.

ص ۶۳ (می) درین بیت:

بیا ساقی از من مرا دورکن
جهان از می لعل برنور کن
میی کو مرا ره به منزل برد
همه دل ببرند او غم دل برد

می‌گویند «(می) معنی مجازی دارد» باید توجه داشت که تعبیرات عرفانی را هرگز نباید از باب مجاز دانست، بهتر آنست که رمزی از معنایی گرفت ازین گذشته شناخت گویندهٔ شعر را که مطرح کرده‌اند در مورد اسناد مجازی مطرح می‌شود که گوینده مثلاً دهری مذهب است یا موحّدی است که به‌طور «مجازی»، مثلاً گفته:

دیر بماندم درین سرای کهن من
تا کهنم کرد گردش دی و بهمن

تا خواننده شعر با شناخت گوینده که می‌داند موحّد است (مثلاً) حکم کند، درین بیت اسناد پیر کردن به گردش روزگار، اسناد مجازی است، زیرا موحّد همه چیز را از حقّ می‌داند. امّا این بحث در مورد مجاز لغوی و در نتیجه در «بیان» مطرح نیست و مربوط به علم «معانی» است.

ص ۶۴ درین بیت خاقانی:

مرا از من و ما به یک رطل پرّهان
که من هم زمن هم زما می‌گریزم

می‌گویند «مراد از «رطل» مجازاً شراب است.» مراد رطلِ شراب با حذف مضاف‌الیه است زیرا معنی این است: با یک جام شراب، نه با یک شراب.

ص ۶۵ در بیت زیر:

وای کز آواز این بیست وچهار
کاروان بگذشت و بیگه شد نهار

«بیست و چهار» را مجازی گرفته‌اند در معنی «چنگ» و «کاروان» را مجازی از «روزگار»«بیست و چهار» کنایهٔ ذات از چنگ است که بیست و چهار تار دارد و از خود داستان فهمیده می‌شود و «کاروان» نیز مجاز

نیست بلکه کنایهٔ ذات است از روزگار و می‌دانیم مجاز غیر از کنایه است.

ص ۶۷ در مورد این شعر نظامی:

بانگ درین دور جگرتاب زن
سنگ برین شیشهٔ خوناب زن
زخم کن ایسن لعبت شنگرف را
در قلم نسخ کش این حرف را
دست برین قلعهٔ قلعی بر آر
پای برین أبلق خنلی در آر

«شیشهٔ خوناب» را استعاره از تن و «لعبت شنگرف» را استعاره از زبان و «قلعهٔ قلعی» و «أبلق خنلی» را استعاره از آسمان و شب و روز گرفته‌اند، همه اینها کنایه‌های ذات است نه استعاره.

ص ۶۷ درین بیت:

امد أن مار اجل هیچ عزیمت دانید
که بخوانید و بدان مار فمانید همه

«مار» را در مصراع دوم استعاره گرفته‌اند در صورتی که تشبیه مُضْمَر است چون در مصراع اوّل مشبهٌ به آن ذکر شده، در مصراع دوم مشبه‌به آن را در تقدیر می‌توان گرفت و چنانکه سکاکی گفته در استعاره نباید بویی از تشبیه شنیده شود. «وأن لاتشمّها فی کلامک من جانب اللّفظ رائحةٌ من التشبیه»[۲] همینطور است در بیت بعد:

سگ أبلق روز و شب جانگزای است
ازین أبلق جانگزا می‌گریزم

ص ۶۸ نکته:

می‌گویند: «مجاز به همانندی را در کتابهای معانی و بیان استعارهٔ مصرّحه نامیده‌اند. به نظر می‌رسد این وجه تسمیه درست نباشد اگر این نوع مجاز را استعاره بنامیم لازم می‌آید مجاز به ناهمانندی نیز استعاره نامیده شود، زیرا اولاً هر دو نوع عبارتست از استعمال لفظ در نانهادهٔ خود... حاصل بحث این است که اصطلاح استعارهٔ مُصرّحه درست نیست و مجاز به همانندی درست است، و «استعاره» اصطلاحی است درست برای استعارهٔ مکنّیه.»

نخیر چنین نیست، اولاً این اصطلاح بیش از هزار سال است که در کتب بلاغت وارد شده و جا افتاده و نیازی نیست یک اصطلاح جا افتاده را به اصطلاح دیگری تبدیل کنیم، ثانیاً هیچ اشکالی هم پیش نمی‌آید، «مجاز به ناهمانندی» را به قول ایشان، «مجاز مُرسل» نامیده و «مجاز به همانندی» را مجاز استعاری، آنچه جای بحث دارد استعارهٔ مکنّیه است که بعضی آنرا تشبیه مضمر یا بالکنایه گرفته‌اند. بحث دربارهٔ این مطالب موجب تطویل می‌گردد.

ص ۲ ــ ۷۱ در مورد این بیت:

شیری است نشسته بسر گذرگاه
خواهم که زشیر گم کنم راه

می‌گویند: «به قرینهٔ ابیات پیش و پس (قرینهٔ حالیّه) معلوم می‌شود نظر شاعر از لفظ «شیر» غم و غصّه است... و لفظاً قرینهٔ صارفه و معیّنه‌ای وجود ندارد تا معنی مجازی را تقویت کند، این گونه از مجاز را مرشّحه نامیده‌اند.»

إشکال اینجاست که فرقست میان قرینهٔ استعاره و ملایمات آن، بدون قرینه چه لفظی و چه معنوی تشخیص استعاره از حقیقت مُحال است و مراد از ملایمات چنانکه خطیب گفته، صفات معنوی (= قایم به غیر) است که یا با مستعارمنه (مشبه‌به) و یا با مستعارله (مشبه) متناسب باشد (مطول مختصر، ۱۶۷) و اینکه مؤلّف گفته‌اند قرینه‌ای که معنی مجازی را تقویت کند وجود ندارد، درست نیست؛ زیرا اگر قرینه‌ای نباشد، اصلاً مجاز بودن آن مشخّص نمی‌شود و ثانیاً آنچه مرشّحه را از غیر آن ممتاز می‌کند قرینه نیست بلکه ملایمات است که قبلاً بیان داشتیم، این ملایمات اگر متناسب با مستعارمنه بود، استعاره مرشّحه و اگر متناسب با مستعارله بود استعارهٔ مجرّده نامیده می‌شود و اگر هیچ ملایمی برای طرفین استعاره نبود، مُطْلَقه گفته می‌شود. پس قرینهٔ صارفه و مُعیّنه در تُحقّق بخشیدن به ترشیح و تجرید استعاره نقشی ندارد و در مثال مورد نظر مؤلّف، «شیر» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است.

ص ۷۳ آورده‌اند: «در کتب بیان با عنوان کردن استعارهٔ مطلقه از گونه‌ای مجاز به همانندی (= استعاره مصرّحه) سخن به میان می‌آورند که در آن از قرینه‌های معنی حقیقی و مجازی ذکری به میان نمی‌آید، در حالی که با تأمّل در معنی کلام معلوم می‌شود چنین مجازی ممکن نیست، زیرا معنی مجازی با وجود قرینه، تشخیص داده می‌شود و اگر چنان قرینه‌ای نباشد بحث از مجاز با استعاره مفهومی ندارد... و در حاشیه نیز سخن مرحوم رجایی را در معالم البلاغة در مورد بیت زیر:

شکوفه بر سر شاخ است چون رخسارهٔ جانان
بنفشه بر لب جوی است چون جَرّارهٔ دلبر

آورده و بدو ایراد گرفته که گفته است: جرّارهٔ دلبر استعارهٔ مطلقه است.

به دلیل اینکه هیچ از ملایمات عقرب و زلف را در آن ذکر نکرده و می‌افزایند که «دلبر» قرینهٔ لفظی آشکاری است مبنی بر اینکه غرض از جَرّاره، زلف است به علاقهٔ مشابهت...»

غافل از این که «دلبر» قرینه است نه «ملایم»، قرینه لازمهٔ مجازست و بدون آن مجاز مفهومی ندارد و حال آنکه «ملایم» معنایی است قایم به ذات مستعار منه و مستعارله و در بیت مورد نظر، ملایمی وجود ندارد، پس حقّ با مرحوم رجایی است که بیت را استعارهٔ مطلقه گرفته است. چنانکه بیت زیر را

در خفیه گرفته عزم خروجست باغ را
چون آبگیرها همه پرتیغ و جوشن است

مرشّحه گرفته است به دلیل اینکه «خروج و قیام» معنایی است متناسب با معنی حقیقی تیغ و جوشن که در بیت فوق استعاره از موج و چین خوردگی سطح آب آمده است.

ص ۷۴ ــ در مورد شعر عنصری: آیا شنیده خبرهای خسروان به خبر... مطالبی به‌تفصیل آورده‌اند که حاصل آن این است که عنصری در واقع محمود را مدح نگفته بلکه جنایات او را برشمرده (در ظاهر مدح) و چون انشا در معنی خبر آمده و خبر احتمال صدق و کذب هر دو را دارد، عنصری می‌خواهد بگوید آنچه من دربارهٔ محمود گفته‌ام خبر است و دروغ و قرینهٔ این مطلب، جنایاتی است که برای او ذکر می‌کند. نمی‌دانم به راستی درست منظور نویسنده را فهمیده‌ام یا نه. آیا واقعاً می‌خواهند بگویند عنصری به بهانهٔ مدح، به شرح جنایات محمود پرداخته است!؟ آیا آنچه را عنصری به محمود نسبت داد، و ما جنایت می‌پنداریم براستی خود او هم جنبن می‌انگاشته و در این صورت با چه جرأتی آنها را بیان کرده است. آیا این قصیده از آن نوع شعرهایی است که در بدیع محتمل الضدّین گفته‌اند؟ اولاً «دان» در بیت دوم (دروغ زیر خبردان...) که فعل امر و انشاست به چه دلیل و قرینه‌ای به شکل خبری معنی کرده‌اند و نتیجه گرفته‌اند که سخنان من خبر است پس دروغ است چون تو (مخاطب) کارهای محمود را به عیان ندیده‌ای بلکه خبرش را شنیده‌ای و خبر هم دروغ است!

بلکه به عکس می‌خواهد بگوید ای مخاطب آنچه دربارهٔ دیگران شنیده‌ای خبر است و محتمل دروغ و آنچه من می‌گویم حقیقت است، تو خود بیا و هنرهای محمود را ببین. همین و بس. فعل امر (دان) هم در معنی انشاست نه خبر. دو بیت پایانی قصیده هم که آورده‌اند شریطه و دعا است و هیچ یک از توجیهات عجیب و غریب نویسندهٔ محترم (که محمود با آنهمه جنایات دلش به حال مردم نمی‌سوزد و باده و ساغر می‌خواهد) موجّه نمی‌نماید. و نهایتاً عنصری و انوری آگاهانه حقیقت تاریخ را بیان نکرده‌اند و آنچه گفته‌اند تملّقاتی بیش نیست برای دریافت صله!

ص ۸۴ در این قسمت به قدما ایراد گرفته‌اند که «مجاز به همانندی (استعارهٔ مصرّحه) را نیز استعاره نامیده‌اند و مثلاً «نرگس» را در معنی «چشم» استعاره گرفته‌اند و این نظر قدما درست نیست زیرا مثلاً درین مصراع:

نرگس ساقی بخواند آیت افسونگری

هم «نرگس» را استعاره گرفته‌اند (که مجاز به همانندی است و استعاره نیست) و هم شکل خیالی نرگس را که به صورت انسانی ظاهر می‌شود که آیت افسونگری می‌خواند...»

در پاسخ باید گفت که «مجاز» بمعنی به کارگیری کلمه‌ای در غیر معنای اصلی خود در اصطلاح مخاطب با قرینه‌ای که دالّ است بر عدم ارادهٔ معنی حقیقی، حال باید میان آن معنی حقیقی و این معنی مجازی رابطه‌ای باشد تا «مجاز» تحقّق یابد، اگر آن رابطه، از نوع شباهت باشد آن مجاز را (مجاز استعاری یا استعارهٔ مُصَرَّحه) می‌گویند و اگر آن رابطهٔ غیر از شباهت باشد (از قبیل جزء و کل، سبب و مسبّب...) آنرا مجاز مُرْسَلْ می‌نامند (رها از قید شباهت) پس استعاره و مجاز یکی است و با قیدی از یکدیگر جدا می‌شوند. اینست آنچه دربارهٔ مجاز و استعاره گفته شده است و نمی‌دانم در ذهن مؤلف دانشمند چه گذشته. که این تعبیر را قبول ندارند و استعارهٔ مصرّحه را استعاره نمی‌دانند و استعارهٔ مکنیّه را فقط استعاره می‌شمارند و مجاز را جز استعاره می‌گیرند و از وقوع التباس و اشتباه مجاز با استعاره بیم به خود راه می‌دهند!

ص ۹۴ در مورد بیت زیر:

زُهرهٔ دل زمشتری برده
شمع و شکّر به پیش او مرده

نوشته‌اند «مشتری بازهره تناسب لفظی دارد (هر دو سیّاره‌اند) امّا در معنی مشتری را به معنی خریدار و طلبکار به کار برده است» پس ایهام تناسب است.

مؤلّف محترم ظاهراً (زُهره) را به ضمّ اوّل خوانده و تناسب لفظی میان آن با مشتری یافته‌اند در حالیکه (زهره) به فتح اوّل است و به معنی جرأت است و تناسبی با مشتری ندارد.[۲]

ص ۱۰۸ در مورد بیت زیر:

آن تلخ وش که صوفی اُمّ الخبائثش خواند
أشهی لنا و أحلی من قبلة العذاری

می‌گویند: «شاید بسیار ساده‌اندیشی باشد که «تلخ وش» را کنایه از «مِی» بگیریم» و پس از گذشتن از عَقَبات توجیهات عجیب و غریب بدین نتیجه رسیده‌اند که «تلخ وش» درین بیت صبر یا حقّ است چون معروف است که حقّ تلخ است (الحقّ مُرّ) و معنی کنایی ببت این است (به نظر مؤلّف)

«صوفی را بوسهٔ دوشیزگان، و ما را صبر یا حق شیرین‌تر است.» باللعجب! در پایان متذکّر می‌شوم، کار آقای دکتر ثروتیان با وجود موارد یاد شده (که شاید مؤلف دانشمند توجیهاتی برای آنها داشته باشند) کاریست ارزنده و در خور تأمّل. در جنب کارهای تکراری و بازاری اینگونه کارها که حاکی از خلاّقیّت ذهنی نویسنده است، در خور توجّه است. به امیّد موفقیّت روزافزون نویسندهٔ دانشمند در آفرینش آثار جدیدتر و مفیدتر.

زیرنویسها

۱ ــ زیباشناسی سخن پارسی ص ۴۰.

۲ ــ مفتاح العلوم، چاپ مصر، ص ۲۶۴.

۳ ــ توصیف دختر پادشاه روس است برای مزید اطلاع رجوع کنید، هفت پیکر، وحید ص ۲۱۶.

● تحلیل قصیدهٔ حبسیهٔ خاقانی

■ دکتر عباس ماهیار

صبح دم چون کلّه بندد آه دود آسای من
چون شفق در خون نشیند چشم شب پیمای من

اشاره‌ای به این قصیده:

این قصیده یکی از فخیم‌ترین قصاید حبسیّهٔ خاقانی است. مهارتی که شاعر در ایجاد مضامین دقیق از خود نشان داده است گویای کمال سخن‌پردازی اوست. اشاره به نکته‌های باریک اعتقادی و ذکر دقایق فلسفی و یادآوری برخی مراسم معمول در آن روزگار از اختصاصات و ویژگیهای این قصیده است. شاعر این قصیده را با آه سحرگاهی و اشک چشمان خونبار آغاز کرده است. سپس مکرها و نیرنگهای فلک گردان را یادآور شده، آنگاه داستان پرسوز و گداز زندان خویش و اشکهایی را که در زندان ریخته است مطرح ساخته و از کُنده و غل و زنجیری که بر پاهای لاغر و نحیفش بسته شده و او را از حرکت بازداشته است شکوه کرده و پس از گله‌گزاریها از زندان و زندانبان و شکنجه‌های محبس و نفس شمارانی که بر او موکل بوده‌اند، معاندان خود را سرزنش کرده است که برای رسیدن به جاه و مقام در پی برانداختن سامان زندگی او هستند. به دنبال آن بی‌توجهی خود به تعینات دنیاوی و روی آوردن به عالم معنی را یادآور شده است و با تمثیلی از نافهٔ مشک و کیسخت رنگین افکار درون خود را توجیه و تبیین کرده است.

در پایان قصیده به رسول اکرم (ص) پناه برده و در پناه حضرتش عقل و جان را غلام و بندهٔ خویش اعلام کرده است. این قصیده بر وزن (فلاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) در بحر رمل مثمن محذوف سروده شده است.

صبح دم چون کلّه‌بندد آه دودآسای من
چون شفق در خون نشیند چشم شب‌پیمای من

کلّه: خیمه‌ای از پارچه نازک و لطیف که نظیر خانه‌ای می‌دوزند. (کلّه بستن) نصب کردن خیمه از پارچه تُنک و لطیف.

شفق: سرخی افق در شامگاه. چشم شب‌پیما: چشمی که شب را بیدار مانده است.

معنی بیت: سحرگاهان به هنگامی که آه برخاسته از آتش درونم در آسمانها خیمه می‌زند چشم شب بیدار من مانند شفق در خون می‌نشیند و خون می‌گرید.

مجلس غم ساخته‌است و من چو بیدسوخته
تا به من راوق کند مژگان می‌پالای من

ساخته: آماده. بیدسوخته: زغال درخت بید که آن را برای تصفیه شراب به کار می‌برند. راوق: پالونه، ظرفی که در آن شراب و جز آن را صاف کنند (راوق کردن) صاف کردن شراب به وسیلهٔ پالونه. می‌پالا: پالایندهٔ می، صافی شراب.

معنی بیت: مجلس غم مهیا است و تن محنت زدهٔ من (از سوز درون) همچون زغال بید است، تا مژگان من سرشک می‌گون از این راوق بگذارند (اشک خونینم پس از گذشتن از صافی تنم از طریق مژگانم بیرون برزند)

کار و بازیچه است کار گنبد نارنج رنگ
چند کوشم کز بروتم نگذرد صفرای من

رنگ: مکر و فریب و حیله. رنگ (در پایان مصراع اول) مثل و نظیر و مانند. بروت: سبلت موهایی که بر پشت لب مرد روید. صفرا: کنایه از خشم و غضب. (صفرا از بروت گذشتن): خشمگین شدن، در غضب آمدن.

معنی بیت: کار سپهر نارنج شکل، فریب و بازیچه است (با توجه به این ملعبه و نیرنگ) برای پیش‌گیری از خشم و عصبانیت چقدر سعی بی‌فایده به کار بندم؟!

تیرباران سحر دارم سپر چون نشکند
این کهن گرگ خشن بارانی از غوغای من

تیرباران: فرو ریختن تیرهای مستوالی و بسیار از هر طرف. و در اینجا کنایه است از آه پیاپی. (تشبیه آه به تیر از معمول‌ترین تشبیهات بوده است. و تیر آه از تیرهایی است که به

هدف اصابت می‌کند. حافظ می‌فرماید:

تیر آه ما ز گردون بگذرد یار عزیز رحم کن بر جان خود برهیز کن از تیر ما

سپر افکندن: کنایه از تسلیم شدن. کهن گرگ: گرگ دیرینه سال. کنایه از روزگار بی‌ترحم. بارانی: جامه‌ای که آب در آن نفوذ نکند و آن را به جهت حفظ تن از باران می‌پوشند. (کهن گرگ خشن بارانی) گرگ پیری که در مقابل تیر باران جامهٔ خشن نفوذناپذیری بر تن دارد. کنایه از گردون غدار نفوذناپذیر و مقاوم. غوغا: بانگ و شور و فریاد.

معنی بیت: تیر بارانی از آه بامدادی دارم روزگار درنده‌خو چگونه می‌تواند در برابر آن مقاومت کند و تسلیم نشود؟! (شاعر به استجابت دعا در سحرگاه توجه داشته است)

این خماهن گون که‌چون ریم‌آهنم‌بالود وسوخت شد سیکاهن پوشش از دود دل دروای من

خُماهن: حجر حدیدی نوعی سنگ سخت تیرهٔ مایل به سرخی. (خماهن‌گون) مراد گردون خماهن‌گون است. کنایه از گردون تیره‌دل و بی‌رحم. ریم آهن: آنچه از آهن پس از ذوب شدن و پالوده شدن در کوره باقی می‌ماند و یا به هنگام پتک زدن از آن می‌ریزد. پالودن: صاف کردن و جدا کردن ناخالصی از جنس خالص. سیکاهن: (با کسر سین) رنگ تیره و سیاهی که از ترکیب سرکه و آهن به‌دست می‌آید و سابقاً چرم و جامه را بدان رنگ می‌کردند (سکاهن پوشش) دارای پوششی به رنگ کدر و تیره. دود دل: کنایه از آه. دروا: سراسیمه و مضطرب و سرگشته.

معنی بیت: این سپهر سنگدل که مرا مانند ریم آهنی در کورهٔ حادثات سوخته و پالوده است. از آه دل سرگشتهٔ من، کدر و تیره رنگ شده است.

روی خاک‌آلود من چون کاه و بر دیوار حبس از رُخم کهگل کند اشک زمین‌اندای من

کهگل: مخلف کاه‌گل که بر دیوار و پشت بام می‌مالند. زمین‌اندای: گل‌اندود کنندهٔ زمین، گل مالندهٔ زمین

معنی بیت: روی گردآلود من مانند کاه است و اشک من با روی من بر دیوار زندان کاه‌گل می‌سازد (روی خود بر دیوار زندان نهاده‌ام و می‌گریم). خاقانی در جای دیگر (دیوان ۴۴۲) نزدیک به همین مضمون را چنین آورده است:

روی من کاهی است خاکین کاشک از خون گل شدی تا به خون دل سر خاک وجیداندود می

مار دیدی در گسیابیجان، کنون در غار غم مار بین پیچیده در ساق گیاآسای من

مار (در مصراع دوم) کنایه از زنجیر است که بر پای زندانی بسته می‌شود. گیاآسا: گیاه مانند. (ساق گیاآسا) ساق پایی که از لاغری مانند گیاه و علف خشک است.

معنی بیت: آیا ماری را که بر گسیاهان می‌پیچد دیده‌ای؟ اینک بیا و در غار غم (زندان) زنجیر مار مانندی را که بر ساق پاهای نحیف و لاغرم پیچیده است تماشا کن!

اژدها بین حلقه گشته خفته زیر دامنم زان نجنبم ترسم آگه گردد اژدرهای من

حلقه گشتن: چنبره زدن و به شکل حلقه در آمدن. اژدرها: مار بزرگ جثه با دهانی فراخ (این کلمه مفرد است و جمع اژدر نیست) اژدها و اژدرها: کنایه از زنجیری است که بر پای شاعر بسته شده است.

معنی بیت: زنجیر اژدها شکل را ببین که حلقه گشته و در زیر دامن من جای گرفته است. و من از ترس گزند و آزارش از جای خود نمی‌جنبم.

تا نترسند این دو طفل هندو اندر مهد چشم زیر دامن پوشم اژدرهای جان فرسای من

طفل هندو: کنایه از مردمک چشم. جان فرسای: فرساینده جان آنچه جان را به کاستی می‌برد.

معنی بیت: برای آن که چشمان من از دیدن زنجیر وحشت نکنند این اژدهای جان فرسای را (زنجیر جان کاه را) زیر دامن خود مخفی می‌کنم.

دست آهنگر مرا در مار ضحاکی کشید گنج افریدون چه سود اندر دل دانای من

دست آهنگر (در «دست آهنگر» نوعی جبرگی و مهارت موردنظر است) دستی که آهن تفته را به اختیار به اشکال مختلف درمی‌آورد. کنایه از دست ماهر و با هنر. ضحاک: پادشاه داستانی که پس از جمشید در ایران به سلطنت رسید. در روایات داستانی آمده است که اهریمن بر کتف او بوسه زد و بر دوش او دو مار رُست و این ماران جز با خوردن مغز جوانان آرام نمی‌یافتند. سرانجام مردم از ستمهای او به جان آمدند و قیام کردند و کاوه آهنگر فریدون را که از نژاد شاهان بود و در البرز کوه می‌زیست به میان مردم آورد و او را به شاهی برگزید. فریدون بر ضحاک تاخت و او را گرفت و در کوه دماوند بر تخته سنگی بست. (مار ضحاکی) ماری که بر دوش ضحاک رُسته بود و در اینجا کنایه از بند و زنجیری است که بر پای شاعر بسته شده است. افریدون (= فریدون) از پادشاهان پیشدادی است و در داستانهای ایرانی آمده است که مادر فریدون از بیم ضحاک که درصدد قتل او بود فریدون را به البرز کوه برد و به پارسا مردی سپرد تا تربیتش کند. فریدون بر اثر قیام مردم به پادشاهی رسید و پس از مغلوب ساختن ضحاک مدت مدیدی حکومت کرد. فریدون در تاریخ داستانی به عدل و داد معروف است. (گنج افریدون) گنجی منسوب به فریدون و در اینجا کنایه از اطلاعات گرانبهای شاعر است.

معنی بیت: به جهت داشتن دست جبره و

ماهر بند و زنجیر بر پایم بسته شد و اینک از گنجینهٔ معلوماتی که در دل دانای من است سودی برایم متصور نیست. (شاعر تناسب میان کلمات آهنگر و مار و ضحاک و فریدون را نیز درنظر داشته است).

آتشین آب از خوی خونین برانم تا به کعب کآسیا سنگ است بر پای زمین پیمای من

خوی: قطرهٔ عرق و احیاناً در اینجا مراد قطرهٔ اشک است. کعب: استخوان برآمدهٔ پشت پای. آسیا سنگ: سنگ آسیا، سنگ بزرگ و سخت.

معنی بیت: سرشک گرم و خونین ــ چندان که به قوزک پایم برسد ــ از دیده جاری می‌کنم، زیرا که سنگ بزرگ سنگین و سخت بر روی پای من قرار دارد.

جیب من بر صدرهٔ خارا عنابی شد ز اشک کوه خارا زیر عطف دامن خارای من

جیب: گریبان. صُدره (به ضم صاد) جامهٔ بی‌آستین که سینه را می‌پوشاند. سینه پوش. خارا نوعی از بافتهٔ ابریشمی که مانند صوف موجدار است. عنابی (در اصل یا تشدید نباء) نوعی پارچه موجدار و مخطط و به الوان مختلف. (در بغداد محله‌ای به نام «عنّابیّه» ــ منسوب به یکی از افراد بنی امیّه ــ به وجود آمد در این محله پارچه‌های موجدار و مخطّط می‌بافتند که به نام همان محله به «عنّابی» شهرت یافت.) عطف دامن: فرود دامن.

معنی بیت: گریبان من بر روی سینه‌پوش ابریشمی من از اشک چشمم موجدار و مخطّط گشته است و کوهی از سنگ گران در زیر عطف دامن من جای دارد.

چون کنار شمع بینی ساق من دندانه‌دار ساق من خایید گویی بخت دندان خای من

خاییدن: جویدن. به دندان نرم کردن. دندان‌خای: خایندهٔ دندان از خشم. (بخت دندان خای) بخت خشمگین.

معنی بیت: ساق پای مرا چون کنارهٔ شمع روشن (از جای زخم زنجیر) دندانه دار می‌بینی. گویی که بخت خشمگین من ساق پایم را به دندان گزیده است.

قطب وارم بر سر یک نقطه دارد چار میخ این دو مریخ ذنب فعل زُحل سیمای من

قطب: هریک از دو نقطهٔ تقاطع محور عالم با کرهٔ آسمان را در نجوم قطب گویند و چون عالم حول محور خود می‌چرخد پس قطب ثابت است. (قطب وار) مانند قطب. چار میخ (= چهار میخ) کنایه از ثابت (برای محکم و ثابت نگه داشتن چیزی آن را با چهار میخ از چهار گوشه بر جایی می‌کوبند) مریخ: ستاره‌ای که بر فلک پنجم می‌تابد و از فلزات، آهن به او منسوب است. ناصرخسرو در قصیده‌ای (دیوان ص ۴۵) می‌گوید:

مریخ زاید آهن بد خو را وز آفتاب گفت که: زاید زر

(در مریخ) کنایه از دو زنجیر آهنی است که بر پای شاعر بسته شده است. ذنب: محل تقاطع مدار هریک از اجرام منظومهٔ شمسی با صفحهٔ دایرة البروج در نیمه جنوبی آن را ذنب نامند. معتقدان به علم احکام نجوم ذنب را دلیل نحوست می‌گیرند. (ر. ک: التفهیم ص ۳۵۸). (ذنب فعل) آنچه عمل و فعل نحس از آن صادر می‌شود. زحل سیما: در اینجا کنایه از تیره رنگ و کدر.

معنی بیت: این دو زنجیر آهنی منحوس تیره‌رنگ مرا مانند قطب در یک نقطه بی‌حرکت نگه می‌دارد.

تا که لرزان ساق من بر آهنین کرسی نشست می بلرزد ساق عرش از آه صور آوای من

کرسی: سریر، تخت. (آهنین کرسی) کنایه از بندان و غُل و زنجیری که بر پای شاعر بسته شده است.

عرش: در لغت به معنی سریر و در زبان شرع جایگاه و مقامی است که خدای تعالی در آن سوی افلاک خلق کرده است. (ساق عرش) پایهٔ عرش. صور: شاخ و جز آن که در آن دمند. در روایات شاخی که اسرافیل به هنگام پایان عمر جهان در آن خواهد دمید (صور آوا) دارندهٔ آوایی مانند آوای صور اسرافیل. (آه صور آوا) آهی که آوایی مانند آوای صور اسرافیل دارد. (در روایات آمده است که از آواز صور اسرافیل همگان در بیم و هراس می‌افتند(ر. ک. کشف‌الاسرار، ج ۱۶، ص ۳۳۹) شاعر توجهی نیز به این معنی داشته است).

معنی بیت: از آن هنگام که ساق لرزان من در غل و زنجیر کشیده شده است از آه من که چون نفخهٔ صور است پایهٔ عرش به لرزه درآمده است.

بوسه خواهم داد و یحک بند بند آموز را لاجرم زیبن بند، چنبر وار شد بالای من

ویحک: افسوس بر تو! (ویح در مقام ترحم به کار می‌رود.) بند: زنجیری که بر پای اسیران و رندانیان نهند. پندآموز: عبرت افزا. موجب انتباه. لاجرم: ناگزیر. ناچار. چنبر وار: حلقه‌وار، خمیده.

معنی بیت: بر این زنجیر عبرت افزا بوسه خواهم زد چه این بند بود که قامت مرا به تعظیم واداشت (شکل و هیأت عمل بوسه زدن بر زنجیر نیز مورد توجه شاعر بوده است.)

در سیه‌کاری چوشب روی سپیدآرم‌چوصبح پس سپید آید سیه خانه به شب مأوای من

سیه کاری: کنایه از ظلم و بدکاری. سیه خانه: خانهٔ تیره و تاریک. مأوی: جایگاه، پناهگاه.

معنی بیت: در قبال ظلم و ستم (چون شب تیره) بی‌گناهی و روسفیدی (مانند صبح) ارائه می‌کنم پس به هنگام شب خانهٔ تیره و تاریک من با این روسفیدی روشنی می‌یابد.

محنت و من‌روی درروی آمده چون‌گوزمغز فندق آسا بسته روزن سقف محنت جای من

روی در روی: مقابل هم، روبرو. گوز مغز: مغز گردو. محنت جای: جای گرفتاری و بلیه (مراد زندان است).

معنی بیت: پیوند محنت با من چون دو قسمت مقابل هم مغز گردوست که کاملا رودرروی هم‌اند و سقف زندان من مانند قندق بسته روزن و پوشیده است.

پشت بر دیوار زندان روی بر بام فلک
چون فلک شد پرشکوفه نرگس بینای من

بام فلک: کنایه از آسمان.

شکوفه: کنایه از اشک و نیز ستاره.

معنی بیت: به دیوار زندان تکیه داده‌ام و چشم بر آسمان دوخته‌ام و چشم من چون آسمان پرستاره از قطرات اشک پر شده است.

غصهٔ هر روز و یارب یارب هر نیم شب
تا چه خواهد کرد یارب یارب شب‌های من

یارب یارب: خدایا، خدایا. به زاری خدا خدا کردن.

معنی بیت: اندوه مداوم روز و خدایا خدایا کردن نیم شبان دارم و چشم به راهم که سرانجام این یارب یارب شب‌های من چه خواهد کرد. (در روایات دعای نیم شبان دعای مستجاب یاد شده است. (ر. ک: کشف الاسرار ج ۹ ص ۳۱۱.)

هست چون‌صبح آشکارا کاین صبوحی‌چندرا
بیم صبح رستخیز است از شب یلدای من

صبوح: بگاه، صبح زود. رستخیز: بعث، روز برخاستن مردگان. یلدا: درازترین شب سال شب اول برج جدی مطابق با اول دی ماه. (قدما شب یلدا را سخت شوم و نامبارک می‌انگاشتند. ر.ک:لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل یلدا.)

معنی بیت: چون روز روشن است که در این چند روز به جهت شب نیره و شومی که بر من می‌گذرد بیم برپا شدن صبح رستاخیز است.

منجنیق صدحصار است آه من غافل چرا است
شمع شان بی‌منجنیق از صدمهٔ نکبای من

منجنیق: وسیلهٔ سنگ‌انداز. آلتی برای انداختن سنگ‌های بزرگ و احیاناً آتش به برج و باروی دشمن. حصار: دژ، باره، حصن. صدمه: آسیب و گزند. نکبا: باد نامساعد. بادی که از جهت وزش خود منحرف گردد.

معنی بیت: آه من کوبندهٔ حصارها است و نمی‌دانم چرا مخالفانم بی‌آلت دفاعی از گزند این آه غافل‌اند.

روزه کردم نذر چون مریم که هم مریم صفاست
خاطر روح‌القدس پیوند عیسی زای من

روزهٔ مریم: سکوت مریم است در پیش مخالفان. (چون درد زایمان حضرت مریم را به سوی تنهٔ خرما بن آورد، سخت خشمگین شد و گفت: ای کاش می‌مردم و از یادها فراموش می‌گشتم. ندا آمد که ای مریم غمگین مباش و اگر کسی از افراد بشر را دیدی بگو که: من برای خدای تعالی روزهٔ خاموشی نذر کرده‌ام و امروز هرگز با کسی سخن نمی‌گویم.) (فاما ترین من البشر احداً فقولی انی نذرت الرحمن صوماً فلن اکلّم الیوم انسیاً. سوره مریم (۱۹) آیه ۲۶.) مریم صفا آن که صفا و پاکی مریم را دارد. خاطر: قریحه و استعداد شاعری. روح‌القدس پیوند: منکّی به روح قدسی، موید از سوی روح‌القدس (جبرئیل.) (خاطر روح‌القدس پیوند عیسی‌زا) قریحه شاعری موید به روح قدسی و به وجود آورندهٔ کلام معجزه‌گون و روح‌افزا.

معنی بیت: مانند حضرت مریم روزهٔ خاموشی نذر کرده‌ام (با کسی سخن نخواهم گفت.) برای آن که خاطر موید به روح قدسی و مضمون آفرین و معجزه‌گرمن صفا و پاکی مریم را دارد. (خاطرم پاک و آفریننده است و شعر من گواه آن.)

نسبت بیرمن روزه در بیماری دل ز آن مرا
روزه باطل می‌کند اشک دهان آلای من

روزه و بیماری: بیمار بر طبق نص صریح آیه شریفه در ایام بیماری از روزه گرفتن معاف است. (فَمَن کان منکم مریضاً اوعلی سفر فعدةٌ من ایّامٍ اخر «بقره (۲) آیه ۱۸۴»، هر کس از شما بیمار یا در سفری باشد برای او چند روز از روزهای دیگر «مقرر است».) دهان‌آلای: آلوده کنندهٔ دهان.

به جهت بیماری دل روزه گرفتن شرعاً برای من واجب نیست و به همین جهت اشک من روزهٔ سکوت مرا می‌شکند و آن را باطل می‌گرداند.

اشک چشمم در دهان افتد گه افطار از آنک
جز که آب گرم چیزی نگذرد بر نای من

افطار: روزه گشادن، روزه شکستن. آب گرم: در این تعبیر ظاهراً اشاره‌ای هم به افطار با آب نیم گرم دارد که از سنت‌های رسول اکرم (ص) بوده است (ر. ک: بحارالانوار ج ۹۶، ص ۳۱۵.) نای: درون گلو.

معنی بیت: روزهٔ خود را با اشک چشم می‌شکنم چون جز آب گرم چیزی از نای من پایین نمی‌رود.

پای من گویی به درد کژروی مأخوذ بود
پای را این دردسر بود از سر سودای من

کژروی: انحراف از راه راست و به کنایه خودسری و سرکشی. مأخوذ: گرفتار. سودا: هوس، میل، شیفتگی.

معنی بیت: گویی که پای من به درد خودسری گرفتار بود و از راه راست منحرف گشته بود و این دردسر برای پای من به جهت هوی و هوس من بود.

زآن که داغ آهنین آخر دوای دردها است
زآتشین آه من آهن داغ شد بر پای من

داغ آهنین: داغی که به وسیلهٔ آهن تفته بر پوست و یا دمل می‌گذارند. (در طب قدیم داغ نهادن را نوعی مدارا بلکه آخرین دوا تلقی می‌کردند و از آن مثلی با عنوان «آخر الدواء الکی» ساخته شده است (ر. ک: امثال و حکم

ج ۱، ص ۱۹ و نهج‌البلاغه فیض الاسلام ص ۵۴۷.)

معنی بیت: چون داغ آهنین آخرین دوای درد است از آه گرم من زنجیر پای من، آهن تفته‌ای شده است (تا با داغ نهادن بر پای من درد مرا درمان کند.)

نی که یک آه مرا هم صد موکّل بر سر است
گرنه چرخستی مشبک، راه پهلو سای من

موکّل: محافظ، نگهبان. مشبّک: سوراخ سوراخ، دارای شبکه (مانند پنجره) پهلوسای: پهلو سابنده.

معنی بیت: اگر بر سر یک آه من صد محافظ و نگهبان نمی‌بود (اگر مجال آه کشیدن می‌داشتم) از آه مؤثر من چرخ فلک مشبک می‌گشت.

روی دیلم دیدم از غم موی زوبین شد مرا
همچو موی دیلم اندر هم شکست اعضای من

دیلم: در ادب فارسی مجازاً به معنی نگهبان و زندانبان است و در اصل نام مردم بومی ناحیهٔ دیلم در گیلان است که مردمانی سلحشور و زوبین‌انداز و قوی و چالاک بوده‌اند و در خدمات نگهبانی و زندانبانی وارد می‌شده‌اند و ظاهراً دارای موهای مجعد بوده‌اند. زوبین: نیزه کوچک دوشاخ، نیزهٔ کوچکی که سر آن دو شاخه بود و در جنگ‌های قدیم آن را به سوی دشمن پرتاب می‌کردند. اعضا: جمع عضو، اندام‌ها.

معنی بیت: روی زندانبان خود را دیدم، موی بر تنم چون زوبین راست گشت و اندام‌های من مانند موی مجعّد او در هم شکست.

چون ربابم کاسه خشک است و خزینه خالی است
پس طنابم در گلو افکنده‌اند اعدای من

رباب از سازهای زهی است، مانند طنبوری بزرگ با دسته‌ای کوتاه و بر کاسهٔ آن پوست می‌کشند و چهار تار دارد. (تعداد تارهای آن را از سه تا ده تار نیز نوشته‌اند. ر. ک: حافظ و موسیقی ص ۱۲۲ و حاشیه همان صفحه).

کاسه: شکم تار و سه تار و رباب. خزینه: مخزن و انبار آن جا که اشیا را نگه دارند. اعدا: جمع عدو، دشمنان.

معنی بیت: کاسه و انبارم همچون رباب خشک و خالی است، آن گاه دشمنانم به قصد نابودی طناب در گلویم افکنده‌اند.

ای عفاالله خواجگانی کز سر صفرای جاه
خوانده‌اند امروز ابادالله بر خضرای من

عفاالله: مخفف عفاالله عنک (باعثه) جملهٔ دعایی است به معنی خدا ترا ببخشایاد. در اینجا «عفا الله عنهم» مراد است. خواجگان: جمع خواجه، بزرگان و سروران. صفرا: هوس و خشم و غضب. ابادالله: (جملهٔ دعایی) خدا برانداز و هلاک گرداند. خضرا: طبقهٔ بالای عمارت. (ابادالله بر خضرا خواندن): نفرین کردن برای برانداختن ساسان زندگی کسی.

معنی بیت: خدا ببخشایاد این بزرگانی را که امروز از سر هوا و هوس فکر و ذکرشان نابودی من است.

چون زر از پروای عزّت چون گل از پرواز عیش
نیست‌شان پروانه‌وار از بی‌خودی پروای من

پروا: توجه، التفات، پرداختن به چیزی. عزّت: بزرگی و سرافرازی. عیش: شادمانی و خوش‌گذرانی. بی‌خودی: سرمستی و مدهوشی.

معنی بیت: این بزرگان از جهت عزّت و شادمانی چون زر و گل‌اند و چون پروانه از سرمستی و مدهوشی توجه و التفاتی به من ندارند.

چیست زرّ و گل به‌دست آنکه خار پای عقل
صید خاری کی شود عقل سخن پیرای من

سخن پیرا: پیرایندهٔ سخن، مهذب گردانندهٔ سخن.

معنی بیت: زر و گلی که در دست است جز خار عقل نیست و عقل نقاد من هرگز شکار عزّت ظاهری «زر» و خوشی زندگی «گل» نمی‌شود.

زر دو حرف افتاد با هم هر دو را پیوند نی
پس کجا پیوند سازد با دل یکتای من

یکتا: منفرد.

معنی بیت: دو حرف کلمه «زر» که از حروف منفصل است به یکدیگر نمی‌پیوندند. پس چگونه می‌تواند با دل یکتای من پیوندی داشته باشد.

سامری سیرم نه موسی سیرت ار تا زنده‌ام
درسم گوساله آلاید ید بیضای من

سامری: طبق روایات اسلامی نام مردی از قوم موسی است که در غیبت موسی گوساله‌ای زرین ساخت و بنی اسرائیل را به پرستش آن واداشت و بدعت و انحرافی در آیین موسی ایجاد کرد. (سامری سیر): آن که حرکت و رفتار سامری دارد و گمراه کنندهٔ مردم است. موسی: از پیامبران اولوالعزم مبعوث بر بنی اسرائیل وملقب به کلیم الله صاحب کتاب تورات و آیین موسوی است از معجزات او ید بیضای اوست (موسی سیرت) آن که طریقه و روش موسی دارد. سم گوساله: کنایه از زر است به اعتبار زرین بودن گوسالهٔ سامری. ید بیضا: دست سفید، دست روشن. (در اینجا ایهام لفظی به معجزهٔ حضرت موسی دارد.)

معنی بیت: تا زمانی که زنده‌ام اگر دستم به زر آلوده گردد سامری سیر و منحرفم نه موسی سیرت و راه نماینده

در تموزم برگ بیدی نه ولیک از روی قدو
باد زن شد شاخ طوبی از بی گرمای من

تموز: نام ماه دهم از ماه‌های سریانی است و از روز دهم مرداد ماه آغاز می‌شود و به روز دهم شهریور پایان می‌یابد، در اینجا کنایه از فصل گرما و گرمای سخت و طاقت فرسا است. طوبی: در تفسیرها و روایات درختی

است در بهشت و گویند به هر خانه از خانه‌های بهشت شاخه‌ای از آن می‌رسد و میوه‌های گوناگون و خوشبو دارد. (ر.ک: کشف الاسرار ج ۵، ص ۱۹۸.)

معنی بیت: در فصل گرما برگ بیدی به عنوان بادبزن ندارم. امّا به جهت قدر و ارزش من شاخ طوبیٰ در برابر گرما بادبزن من گشته است.

برگ خرمام که از من بادزن سازند خلق
باد سردم در لب است و ریز ریز اجزای من

ریز ریز: خرد شده.

معنی بیت: من آن برگ خرمایی هستم که از من بادبزن می‌سازند. بلی بادبزنی می‌گردم که باد خنک بر لب دارم امّا اجزای من ریز ریز گشته است.

نافه مشکم که گریندم کنی درصد حصار
سوی جان پرواز جوید طیب جان افزای من

نافه: کیسه‌ای به حجم یک نارنج که در زیر شکم جنس نر آهوی ختن قرار دارد و دارای منفذی است که از آن ماده‌ای قهوه‌ای رنگ و روغنی خارج می‌شود که بسیار خوشبو و معطر است و به نام مشک موسوم است و در عطرسازی به کار می‌رود. طیب: بوی خوش، کنایه از سخن و اندیشه شاعرانه خاقانی.

معنی بیت: من آن نافهٔ مشک خوشبویم که اگر درصد حصار زندانیم کنی بوی خوش روح افزای من به سوی جان بال و پر می‌گشاید.

نافه را کیمخت رنگین سرزنش‌ها کرد و گفت
نیک بد رنگی نداری صورت رعنای من
نافه گفتش یافه کم گو کآیت معنی مراست
و اینک اینک حجّت گویا دم بویای من
آینه رنگی که پیدای تو از پنهان به است
کیمیا فعلم که پنهانم به از پیدای من

کیمخت: پوست گفل اسب که به روش خاصی دباغی می‌کنند. پوست ساغری. رعنا: زیبا. خوشگل. یافه: باوه، بی‌معنی، بیهوده. (یافه گفتن) سخن بیهوده گفتن. حجّت: دلیل و برهان (حجت گویا) دلیل ناطق، دلیل گویا. کیمیا: یکی از علوم خفیّه است و به عقیدهٔ قدما صنعتی است که به وسیلهٔ آن اجساد ناقص را می‌توان به مرتبهٔ کمال رسانید. مثلاً قلع و مس را به نقره و طلا تبدیل می‌کنند (کیمیا فعل) آن که عمل و کار کیمیا را انجام می‌دهد.

معنی ابیات: چرم ساغری خوشرنگ به سرزنش نافه پرداخت که تو بسیار بد رنگی و صورت زیبای مرا نداری. نافه پاسخ داد سخن بیهوده مگو که زیبایی معنوی به من تعلق دارد و دلیل گویای من نفحهٔ خوشبوی من است تو چون آینه (آینه فلزی) صیقلی داری که ظاهرت بهتر از باطن تست و من کیمیا اثرم که درونم از بیرونم بهتر است.

کعبه وارم مقتدای سبز پوشان فلک
کز وطای عیسی آمد شقّه دیبای من

مقتدا: پیشوا. کسی که به او اقتدا می‌کنند. سبزپوشان: کنایه از فرشتگان. (در بعضی روایات آمده است که جبرئیل با لباس سبز به حضور پیغمبر اسلام رسیده است. (ر.ک: کنزالعمال ج ۶ ص ۱۳۹.)

عطار نیز در منطق‌الطیر می‌گوید:

سبزپوشان در فراز و در فرود
جمله بوشیدند از آن ماتم کبود
(منطق‌الطیر چاپ گوهرین ص ۸۳)

وطاء: گستردنی. شقه: پاره‌ای از چیزی. (شقهٔ دیبا) جامه و پوشش دیبا

معنی بیت: من چون کعبه‌ام که فرشتگان به من روی می‌آورند و پوشش حریری که مرا در آن نگه می‌دارند از وطای عیسیٰ است (بنا به روایات غذای فرشتگان بوی خوش است و به همین جهت است که مشک مقتدای فرشتگان است و فرشتگان برای بهره‌مندی از او به او روی می‌آورند خاقانی در جای دیگر (دیوان ص ۲۵۶) می‌گوید:

دل ملک طبع است قوت او زبویی داده‌ام
جان پری‌وار است خوردش زاستخوان آورده‌ام

در ممزج بالشم و ممزوج کوثر خاطرم
در معرج غلطم و معراج رضوان جای من

ممزّج: جامه‌ای بوده است که از زر ممزوج یا چیز دیگر می‌بافتند. ممزوج: آمیخته، مخلوط. «ممزوج کوثر» آمیخته به کوثر. (در احادیث آمده است که خاک حوض کوثر از مشک اذفر است.) «اعطیتُ الکوثر فضربت بیدی الی تربته فاذا مسک اذفر» (کنز العمال ج ۱۴، ص ۴۲۶.)

معرّج: جامهٔ نفیس خط‌دار. معراج رضوان، کنایه از بهشت.

معنی بیت: در مشک دان‌های بافته از زر ممزوج جای دارم و نهادی آمیخته به کوثر دارم و در جامه‌های نفیس به سر می‌برم و جای اصلی من بهشت است. (رابطهٔ مشک با بهشت به گونه‌های مختلف در روایات یاد شده است. گاهی گفته شده است که خاک بهشت از مشک خالص است (کنز العمال ج ۱۴، ص ۴۶۰) و در روایتی دیگر آمده است که در بهشت توده‌های مشک تعبیه شده است). (همان مأخذ ص ۴۵۲.)

چون گل برناست شخصم کز پی کشتن زید
در شهیدی شاهدی دارد گل برنای من

گل برنا: گل نوشکفته. شخص: جسم، اندام. شهیدی: کشته شدن بی‌دیه و قصاص. شاهدی: دلبری، زیبایی.

معنی بیت: جسم من چون گل نوشکفته‌ای است که زندگیش برای چیده شدن (کشته شدن) است امّا در این مرگ بی‌دیت و قصاص نیز دلربایی خاصی دارد. خاقانی این مضمون را در بیت زیر «دیوان ص ۳۳۷» نیز آورده است:

بر امید کنتن اندر پای وصلش زنده‌ایم
پُر نیازان را نمانَد بر نتابد بیش ازین

چند بیغاره که در بیغولهٔ غاری نبدی
ای پی‌غولان گرفته دوری از صحرای من

بیغاره: سرزنش، طعنه. بیغوله: ویرانه، گوشه‌ای دور از آبادی. غول: موجودی افسانه‌ای از نوع دیوان که او را با قدی بلند و هیکلی قوی تصور می‌کنند و در اینجا کنایه از مردم بد سیرت و گمراه کننده است. (پی غولان گرفتن) از بدسیرتان و نامردمان پیروی کردن و به دنبال آنان رفتن.

معنی بیت: چقدر طعنه می‌زنی که در کنج ویران غاری مقام گرفته‌ام، ای که پیرو گمراهانی از عوالم من به دوری.

آبنوسم دربن دریا نشینم با صدف
خس نیم تا بر سر آیم کف بود همتای من

آبنوس: چوبی است سیاه رنگ و سخت و سنگین و گرانبها و به جهت سنگینی در آب فرو می‌رود. (تنسوخ نامهٔ ایلخانی ص ۲۳۳.)
صدف: نامی است که به ویژه به نرم‌تنان دو کفه‌ای خصوصاً صدف مروارید اطلاق می‌شود. صدف در دریاها و اقیانوس‌ها زندگی می‌کند.

معنی بیت: آبنوس گران‌بها و سنگینم که در قعر دریا با صدف مروارید هم نشینم، خس و خاشاک نیستم که بر روی آب حرکت کنم و کف آب همتا و همراه من باشد.

جان فشانم عقل باشم، فیض دانم، دل دهم
طبع عامل کیست تا گردد عمل فرمای من

جان فشانم: جان می‌بخشم. فیض: بخشش و عطا. دل دادن: جرأت دادن. طبع عامل: طبیعت و رغبت مؤثر.

معنی بیت: من جان می‌بخشم و عقل نثار می‌کنم و عطا روان می‌گردانم و دل می‌دهم و طبیعت مؤثر نمی‌تواند فرمان دهندهٔ من باشد.

علوی و روحانی و غیبی و قدسی زاده‌ام
کی بود در ملک اسطقسات استقصای من

علوی: (به ضم یا کسر عین) منسوب به علو. بالایین، مربوط به عالم برین. روحانی: منسوب به روح مربوط به عالم جان. غیبی: منسوب به عالم غیب. عالمی که بر بشر مجهول است و حواس آن را درک نتواند کرد. قدسی: منسوب به عالم قدس که عالم مجردات است. اسطقسّات جمع اُسْطُقُسّ واژه معرب و محرف از یونانی به معنی اصل و عنصر و اسطقسّات عبارتند از عنصرهای چهارگانهٔ خاک و آب و باد و آتش (در اینجا به جهت مراعات وزن شعر مخفف خوانده می‌شود). استقصا: پی‌جویی، تفحصّ، طلب نهایت چیزی.

معنی بیت: من به عالم برین و عالم جان و عالم غیب و عالم قدس منسوبم و راه عوالم برینم و هرگز در باب عالم عنصری تفحص نمی‌کنم.

دایهٔ من عقل و زقه شرع و مهد انصاف بود
آخشیجان امهات و علویان آبای من

دایه: مربی و پرستار طفل. زقّه: آنچه که به هنگام نوزاد کودک از خرما و جز آن در دهنش می‌کنند و در حلق نوزاد می‌ریزند. مهد: گهواره. آخشیجان: جمع آخشیج، عناصر اربعه چهار عنصر خاک و آب و باد و آتش را آخشیجان نامند. امهّات: مادران و در نزد حکما مراد از امهات عناصر چهارگانه است. علویان: جمع علوی (با الف و نون فارسی جمع بسته شده است). هفت مدبّر فلکی و گاه آن را هشت و یا نه مدبر نیز گفته‌اند. آبای علوی. آبا (= آباء) فلاسفه عالم جسمانی را عبارت از نه فلک تو در تو می‌دانستند و این افلاک را از نظر تأثیراتی که در عالم عنصری دارند آبا می‌نامیدند و می‌گفتند که: افلاک در تکوین موجودات عالم کون و فساد تأثیری خاص دارند. آن چنان تأثیری که پدر در تولد و پدیدار شدن فرزند دارد. (ر.ک: فرهنگ علوم عقلی.)

معنی بیت: من در دامان دایهٔ عقل و با خوراک شرع و در گهوارهٔ انصاف پرورده شده‌ام و از تأثیر آبای علوی در امهات سفلی در وجود آمده (از تأثیر آبا در امهات به وجود آمده‌ام و در سایه عقل و شرع و انصاف پرورش یافته‌ام.)

چون دو پستان طبیعت را به صبر آلود عقل
در دبستان طریقت شد دل والای من

طبیعت: مراد از طبیعت عالم طبیعی و عالم شهادت است، یعنی جهان جسمانی و مادی.
صبر: گیاهی است با گل‌های زرد دارای گونه‌های متعدد از این گیاه شیرابه‌ای به دست می‌آورند که پس از تغلیظ به نام صبر به بازار عرضه می‌شود. صبر زرد بسیار تلخ و مسهوع است. طریقت: روش تزکیهٔ باطن و آن طریقی است که سالک را به حقیقت رهنمون می‌شود.

معنی بیت: چون عقل با آلوده ساختن پستان طبیعت به شیرابهٔ تلخ مرا از آن عالم جدا کرد، دل والای من راه دبستان طریقت را در پیش گرفت (عقل مرا از طبیعت جدا کرد و دلم به طریقت گرایید.) (مادران برای باز گرفتن کودکان از شیر سر پستان خود را با مادهٔ تلخی می‌آغشتند و کودکان پس از چشیدن مزهٔ تلخ آن شیرخوارگی را ترک می‌کردند.)

وز دگرسو چون خلیل الله دروگر زاده‌ام
بود خواهر گیر عیسی مادر ترسای من

خلیل‌الله: (دوست خالص خدا) لقب حضرت ابراهیم است. دروگر زاده: پسر نجار. (دروگر): درودگر: نجار. خواهرگیر: خواهر خوانده. ترسا: راهب، مسیحی.

معنی بیت: از طرف دیگر من هم مانند حضرت ابراهیم فرزند نجارم و مادر مسیحی من نیز به منزلهٔ خواهرخواندهٔ حضرت عیسی است. (مادر خاقانی کنیز مسیحی نسطوری بوده است.)

پرده فقرم مشیمه دست لطفم قابله خاک شروان مولد و دارالادب منشای من

مشیمه: پرده‌ای که بچه تا هنگامی که در شکم مادر است در آن قرار دارد این پرده به هنگام تولد کودک با وی بیرون می‌آید. قابله: زنی که بچه را می‌زایاند. شروان: شهری بوده است در آذربایجان در منطقهٔ قفقاز مجاور گنجه و شکی. مولد: زادگاه، جای ولادت. دارالادب: سرای دانش. منشا (= منشاء) جای نشو و نما، محل رشد.

معنی بیت: در پرده فقر پرورده شده‌ام و دست لطف مرا هستی بخشیده است و در شروان پا به عرصهٔ گیتی نهاده‌ام و در سرای ادب و دانش نشو و نما یافته‌ام.

ز ابتدا سر مامک غفلت نبازیدم چو طفل زانکه هم مامک رقیبم بود و هم مامای من

سر مامک: نام بازیی است خاص کودکان و آن چنان است که از میان کودکان یکی را به عنوان مامک انتخاب می‌کنند و یکی از کودکان سر در کنار او می‌نهد و دیگران می‌گریزند و در گوشه‌ای پنهان می‌شوند.

آن گاه طفلی که سر در کنار مادر نهاده است برمی‌خیزد و به جستجوی دیگر کودکان می‌پردازد. کودکان از گوشه و کنار بیرون می‌آیند و دست بر سر مامک می‌رسانند. اگر آن کودک یکی از بچه‌ها را پیش از رسیدن به مامک بگیرد بر دوشش سوار می‌شود و او را نزد مامک می‌آورد آن گاه نوبت این کودک است که سر بر کنار مامک نهد تا بازی ادامه پیدا کند. بازیدن: بازی کردن. مامک: در اینجا مادر مهربان. رقیب: محافظ، مراقب. ماما: مادر.

معنی بیت: از کودکی به بازی‌های کودکانه‌ای که غافلم گرداند نپرداخته‌ام چون مادرم هم مراقب من بوده است و هم وظیفهٔ مادری را به عهده داشته.

بختی مستم نخورده پخته و خام شما کز شما خامان نه اکنون است استغنای من

بختی: نوعی شتر قوی هیکل و سرخ رنگ که در خراسان و کرمان پرورش می‌یابد (بختی مست) شتر قوی هیکل سرکش، مراد خود خاقانی است. پخته: در اینجا به معنی می پخته (می پخنج) است نوعی شراب که از جوشاندن فشرده انگور یا مویز و خرما و دوبرابر آن آب به دست می‌آید. خام: مراد شراب خام است مقابل می پخته. خامان: ناآزمودگان. استغنا: بی‌نیازی.

معنی بیت: من چون بختی مستم که از می پخته و خام شما نخورده‌ام و مدتها است که نسبت به شما ناآزمودگان احساس بی‌نیازی و بی‌پروایی می‌کنم.

ور خورم می هم مرا شاید که از دهقان خلد دی رسید از دست امروز اجری فردای من

خلد: بهشت. (دهقان خلد): رضوان، خازن بهشت. اجری: مقرری، جیره.

معنی بیت: اگر جامی هم بنوشم مرا سزاوار است زیرا که به دست خازن بهشت شراب مقرری فردا زودتر به دستم رسیده است (شراب بهشتی می‌خورم.)

در بهشتم می‌خورم طلق حلال ایرا که روح خاک من شد تا پذیرد جرعهٔ حمرای من

طلق: خالص، بی‌آمیغ. (طلق حلال): شراب خالص حلال. حمرا: سرخ رنگ. (در جرعهٔ حمرا صفت جانشین موصوف شده است و مراد از آن جرعهٔ شراب سرخ است.)

معنی بیت: در بهشتم و می خالص حلال می‌خورم زیرا که روح خاکی شده است که جرعه شراب مرا پذیرا باشد.

(در این بیت شاعر به رسم: «اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان برخاک» که رسمی دیرین بوده است توجه داشته.)

بوسه بر سنگ سیاه و مصحف روشن دهم گرچه جون کوثر همه تن لب شود اجزای من

سنگ سیاه: حجرالاسود (بوسه دادن بر حجرالاسود سنت است.) مصحف: قرآن. کوثر: نهری است در بهشت که کناره‌های آن قبه‌های مروارید مجوف است و چشمه‌های بهشتی از آن سرچشمه می‌گیرند. (ر. ک: احیاء علوم الدین، ج ۴، ص ۵۲۸.)

معنی بیت: اگر همهٔ اجزای تن من مانند نهر کوثر لب گردد با همهٔ این لب‌ها بر حجرالاسود و قرآن منیر بوسه می‌زنم.

مالک الملک سخن خاقانیم کز گنج نطق دخل صد خاقان بود یک نکته غرای من

مالک: صاحب و دارنده، (مالک الملک سخن) فرمانروای قلمرو سخن. نطق: سخن، گفتار. دخل: درآمد، عایدی. خاقان: عنوان پادشاهان چین و ترکستان. در اینجا مطلق پادشاه و امیر مراد است. نکته: مضمون باریک در شعر. غرّا: درخشان، فصیح، استوار، منسجم (غرّاً در اصل مؤنث است ولی در زبان فارسی بدون توجه به مذکر و مونث بودنش به کار می‌رود.)

معنی بیت: من فرمانروای قلمرو سخنوری هستم و یک نکتهٔ فصیح از گنجینهٔ کلام من ارزش درآمد صد خاقان دارد.

دست من جوزا و کلکم حوت و معنی سنبله سنبله زاید ز حوت از جنبش جوزای من

جوزا: دو پیکر، از صورت‌های منطقة البروج است و آن را مانند دو کودک برپای ایستاده که هریک دست بر گردن دیگری دارد تصور می‌کنند. از اجزای بدن دست به جوزا منسوب است (ر. ک: التفهیم ص ۳۳۱.) (تشبیه دست به جوزا در بیت دیگری (دیوان ص ۳۳۸) چنین یاد شده است):

دست چون جوزاش دادی گلک زر چون آفتاب گنج زر دادن به یغما برنتابد بیش ازین

کلک: قلم، قلم نی، حوت: ماهی، از صورت‌های منطقة البروج است و آن را مانند دو ماهی که یکی در امتداد مشرق و مغرب و دیگری سر به طرف شمال و دُم به سوی جنوب دارد، تصور می‌کنند دُم این دو ماهی به واسطهٔ خط قوسی طویلی به هم وصل می‌شود. سنبله: خوشه؛ از صورت‌های منطقة البروج است و آن را مانند زنی دامن فروهشته و دست چپ او آویخته و دست راست برداشته و به آن خوشه‌ای گرفته وصف کرده‌اند.

معنی بیت: دست من چون جوزا و قلمم چون حوت، معانی ابداعی من مانند سنبله است و از حرکت دستم از نوک قلم مضامین و معانی نو به وجود می‌آید.

گر به هفت اقلیم کس دانم که گوید زین دو بیت
کافرم دارالقمامه مسجد اقصای من

اقلیم: ناحیه‌ای از کرهٔ زمین (هفت اقلیم) هفت کشور، منجمان قدیم ربع مسکون را به هفت قسمت تقسیم می‌کردند و معتقد بودند که هریک از این اقلیم‌ها با یکی از سیارات هفت گانه ارتباط دارد. همین تقسیم‌بندی در کتاب‌های جغرافیای اسلامی به نام هفت اقلیم یا اقالیم سبعه شهرت یافته است. دارالقمامه: عبادت خانهٔ بزرگ نصاریٰ در بیت‌المقدس که حضرت عیسی را در آنجا به دار زدند (امّا یهودیان به آنجا به‌دیده توهین می‌نگریستند و آنجا را مزبله و محل کارهای زشت و ناشایست کرده بودند.) مسجد اقصیٰ: مسجد بزرگ معروف در بیت‌المقدس که قبلهٔ نخستین مسلمانان بوده است و در قرآن کریم نیز یاد شده است (سورهٔ بنی اسرائیل (۱۷) آیه ۱.)

معنی بیت: اگر در هفت کشور کسی بتواند دو بیت نظیر شعرهای من بگوید کفر اختیار می‌کنم و از قبلهٔ مسلمانان روی به دارالقمامه می‌آورم.

از مصاف بولهب فعلان نپیچانم عنان
چون رکاب مصطفیٰ شد مأمن و ملجای من

مصاف: نبرد، جنگ در اصل عربی جمع مصف به معنی میدان نبرد. بولهب: لقبی است که مسلمانان به عبدالعزّی بن عبدالمطلب عم رسول اکرم (ص) دادند و از قریشیان در بغض و کینه نسبت به پیغامبر هیچ کس شدیدتر از او نبود. (بولهب فعل) معانند. آن که کار و عمل بولهب دارد. رکاب: موکب مجازاً حشم و حشمی که همراه بزرگان حرکت می‌کنند. مأمن: جای امن و سلامت، پناهگاه. ملجا (= ملجاء) پناهگاه

معنی بیت: از نبرد معاندانی مانند بولهب روی برنمی‌گردانم چون موکب پیامبر پناهگاه من است.

قاسم رحمت ابوالقاسم رسول الله که هست
در ولای او خدیو عقل و جان مولای من

قاسم: قسمت کننده، توزیع کننده (قاسم رحمت) از القاب رسول الله است چون او نبی الرحمه است. ابوالقاسم کنیه رسول اکرم است به مناسبت داشتن فرزندی به نام قاسم. ولا: دوستی کردن با کسی. خدیو: امیر، بزرگ قوم (خدیو عقل و جان) عقل و جان که مانند خدیو و پادشاهی است. مولا: علام و بنده.

معنی بیت: ابوالقاسم محمّد قسمت کنندهٔ رحمت (پیامبر رحمت) که به جهت دوستداری او دو فرمانروا یعنی خرد و جان بنده و مطیع من شده‌اند.

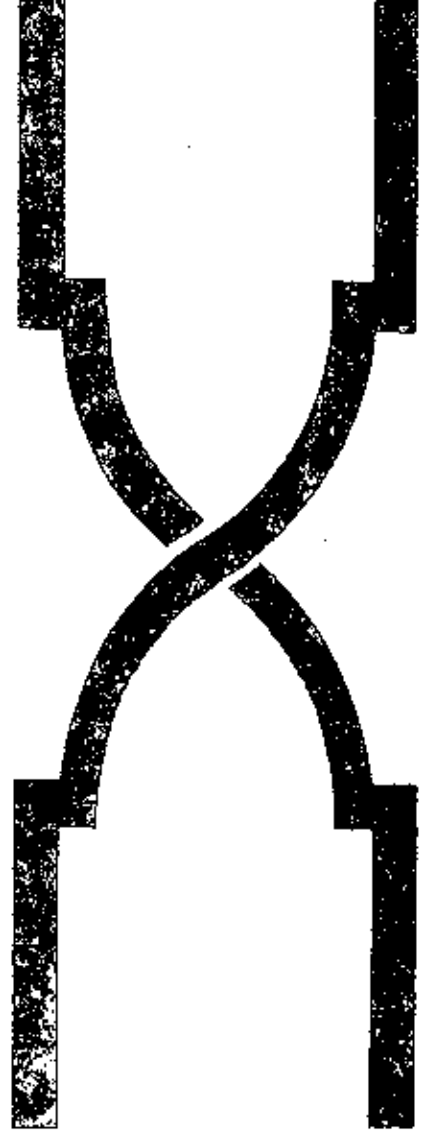
● مقایسهٔ سبک‌شناسانهٔ غزلی از حافظ و سعدی (قسمت دوم)

■ دکتر سیروس شمیسا

سطح فکری (معنوی)

الف ــ سعدی

غزل سعدی شعر غنایی از نوع عاشقانه (love lyric) است و شاعر عشق خود را به کسی وصف می‌کند. معشوق زمینی است البته نه معشوق حقیر تغزّل بلکه معشوقی که مقام بسیار والایی دارد امّا هنوز مانند معشوق شعر حافظ خیالی و اساطیری نیست. با این معشوق زیبا و سروقامت که یکدم نمی‌توان از او نظر برداشت ماجراهای عاشقانه‌ای از نوع عشق‌های زمینی در جریان است. سعدی هرچند دچار فراق است اما به وصال امید دارد: «تو دوستی کن و از دیده مکنم زنهار». ابیات غزل به هم مربوط است و به اصطلاح محور



عمودی آن منسجم است و وحدت موضوع دارد.

ب ــ حافظ

شعر حافظ هم غنایی است امّا عاشقانهٔ صرف نیست، بلکه مضامین عارفانه هم دارد. یعنی معشوق او هم در زمین است و هم در آسمان. از طرفی شراب خورده و خوی کرده به چمن می‌رود و یا صبا حکایت زلف او را در میان می‌اندازد و از طرف دیگر شاعر خطاب به او می‌گوید: «نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود» که یادآور روایت «الارواح کسانٌ جنود مجنّده» است. هم چنین بیت «به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد/ فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت» هرچند تعبیری ادبی دارد امّا به اصل عرفانی «تمام اعیان حاصل یک تجلّی است» نیز می‌تواند ابهام داشته باشد. از طرف دیگر در پایان شعر او معشوق به صورت خواجهٔ زمان درمی‌آید، پس معشوق او هم معبود است و هم معشوق و هم ممدوح و غزل او به این اعتبار آمیزه و شفاوه‌ای از دو شیوهٔ غزل عاشقانه و عارفانه است و از طرفی هم نقش اصلی قصیده را که مدح باشد بر عهده گرفته است. پس این غزل جلوهٔ همهٔ انواع مهم شعر تا عصر حافظ است. خواننده همان‌طور که نمی‌تواند صرفاً سیمای معشوقی زمینی را از این غزل ترسیم کند همان‌طور هم نمی‌تواند سیمای معشوقی صرفاً آسمانی را به خیال آورد.

و به نظر می‌رسد که اصطلاحات عرفانی از قبیل نصیبهٔ ازل، بخشش ازل مانند سنن ادبی به عنوان مواد شعری مورد بهره‌برداری شاعر قرار گرفته است. در این غزل اعتقاد به قضا و قدر دیده می‌شود. عدم قطعیّت و ابهام سراسر غزل را فرا گرفته است. معشوق برخلاف معشوق غزل سعدی حضوری مشخص ندارد حتی آنجا که در زمین است، بلکه بنفشه و گل و گیاهان او را محاکات می‌کنند و می‌توان گفت که کاملاً خیالی و اساطیری (Myth) است حال آن که معشوق غزل سعدی به چهره (portrait) نزدیک‌تر است تا به اسطوره. یعنی اگر معشوق غزل سعدی دست یافتنی است معشوق غزل حافظ نه تنها دست یافتنی نیست بلکه تصوّر او هم دشوار است.

پس در سطح فکر بین غزل سعدی و حافظ فرقی بیّن است. حافظ به مقتضای عصری که در آن می‌زید قاطعیّت فکری و صراحت ندارد و شعر او در هاله‌ای از ابهام و ایهام فرو رفته است. مکان شعر او گاهی آسمان و گاهی باغی اسرارآمیز است که در آن گلها به رقابت با معشوق او برخاسته‌اند امّا یاد صبا با تذکر جمال معشوق آنان را منفعل و شرمنده ساخته است.

سطح ادبی

الف ــ سعدی

ابزار بیانی

استعارهٔ مکنیّه با انسان ماندی: در مصراع «بلای غمزهٔ نامهربان خونخوارت» غمزه به موجود زنده‌ای تشخّص یافته است که نامهربان است و از طرف دیگر با توجه به سنن ادبی که در آن نگاه، تیر است، مضمراً غمزه را تیر دانسته است و بدان خونخوار گفته است.

اضافهٔ تشبیهی: فقط سرو قامت گفته است که تشبیهی مبتذل است.

استعاره: عجیب است که ابداً از استعاره استفاده نکرده است.

صنایع معنوی

تضاد: دوستی، دشمنی

تناسب: دیده / زبان، باغ / باغبان، بوستان / سرو، فتنه / حسن، چشم / ماه، عقل / عافیت؛ چنان که ملاحظه شد از بیان و بدیع معنوی استفادهٔ چشمگیری نکرده است. شعری ساده و مستقیم (direct) است و هیچ کجا دقایق و ظرایف ادبی در انتقال معنی پارازیت ایجاد نکرده‌اند. و اگر آن همه توجه به بدیع لفظی و کوشش در افزونی موسیقی لفظی کلام نبود می‌توانستیم آن را با برخی از غزلات پیشرفتهٔ قرن ششم مقایسه کنیم.

ب ــ حافظ

سطح ادبی در حافظ خیلی پیچیده و متکامل و هنری است و فی‌الواقع اختلاف عمدهٔ سبکی در همین جاست. یعنی بسامد شیوه‌های بیانی و صنایع معنوی در حافظ بسیار بالاست.

ابزار بیانی

استعارهٔ مکنیّه یا انسان ماندی: در مصراع «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت»

ابرو انسانواره شده است. در «بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد» بنفشه این وضع را دارد و هم چنین در مصراع «سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت» سمن جاندار انگاشته شده است. نرگس هم در مصراع «به یک کرشمه که نرگس به خود فروشی کرد» همین حال را دارد.

استعاره مصرّحه: حافظ هم فقط کمان را استعاره از ابرو آورده است.

کنایه: آتش در کسی زدن (انداختن) = نابود کردن ــ از حسد سوزاندن.

صنایع معنوی

تناسب: خم / کمان، شوخ / کمان، می / مطرب / مُغبچه، نقش / رنگ / طرح / انداختن، چمن / ارغوان، دهان / غنچه، بزم / مست، خودفروشی / فریب / فتنه، روی / دست / دهان، خرابی / می، آب / شستن.

مترادف یا ایهام ترجمه: جهان / زمان/دَور، زار / ناتوان، زمان / عالم / زمانه، طره / زلف

تضاد: بندگی / خواجه، آب / آتش، یک / صد، گشایش / خرابی

طنز: کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم

لف و نشر: این و آن

سنن ادبی (Literary Traditions)

یا به سنن ادبی، نرگس، خودفروش یعنی متکبر است. البته نارسیزم[13] در ادب فرنگی معروف است اما به نظر نمی‌رسد که شاعران قدیم ما با این اسطوره یونانی آشنا بوده باشند. به هرحال بنا به سنن ادبی، چشم به نرگس تشبیه می‌شود. روی معشوق در ادبیّات ما سرخ است و از این رو با آتش و ارغوان تناسب دارد. در ادبیّات فارسی دهان کوچک است و در نتیجه با غنچه تناسب دارد (لب سرخ است). در زیبایی شناسی قدیم ابروی کمانی مستحسن بوده است از این رو بین خم و ابرو و کمان تناسب است.

اینها نمونه‌ای از روابط و تناسبات مختلف ادبی در این غزل است. چنان که ملاحظه می‌شود زبان شعر تصویری و نمایشی یا به قول فرنگی‌ها (Figurative) است. اگر شعر سعدی مستقیم و یک معنایی (direct) بود اینجا کلام چند معنایی و غیرمستقیم (oblique) است. شعر سعدی در سطح بدیع لفظی بود اما غزل حافظ بیان و بدیع معنوی را هم فرا می‌گیرد و به طور کلی می‌توان گفت که بسامد شگردهایی که کلام را ادبی می‌کند و یک بافت منسجم ادبی بوجود می‌آورند بسیار زیاد است.

برای این که معنی بیانات فوق روشن شود توجه شما را به بیت زیر جلب می‌کنم:

بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد
صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

در سنن ادبی ما موی معشوق به سبب جعدش به بنفشه تشبیه می‌شود. اما در اینجا خود بنفشه در محاکات از معشوق، انسانواره شده و موی مجعّد (طرّهٔ مفتول) خود را گره می‌زند. باد صبا که به سبب رفت و آمد بسیار بین عاشق و معشوق با معشوق آشنایی کامل دارد فوراً جعد و رنگ و بوی زلف معشوق را در فضای باغ محاکات می‌کند. حافظ به جای واژهٔ محاکات (mimesis) که مصدر ثلاثی مزید است از مصدر ثلاثی مجرد یعنی حکایت استفاده کرده است. و این حکایتی از پریشانی زلف و عطرآگینی اوست. به قرینهٔ ابیات دیگر می‌توان دریافت که باد صبا با این حکایت، بنفشهٔ جسور را ادب می‌کند. در این بیت بین طرّه و زلف و مفتول و بنفشه و گره از یک طرف و بین صبا و حکایت و در میان انداختن از طرف دیگر تناسب است. حافظ اسناد بی‌همتای تناسب است. با رشتهٔ تناسب کلمات را چندین بار به یکدیگر گره می‌زند. دستور زبان از بررسی چنین بافت منسجم و هنری‌ای عاجز است و برای شناخت آن باید از بیان سود گرفت اگر از کسی بپرسید در این بیت فاعل کیست؟ پاسخ «بنفشه» صحیح نیست. چون فاعل، کنندهٔ کار است. حال آن که منطقاً از بنفشه نمی‌تواند کاری سر بزند. این جاست که باید به سراغ بیان رفت. به نظر ما منطق و متدولوژی ادبیات علم بیان است. اگر علم شیمی را در آزمایشگاه می‌سنجند و زبان را به دستور عرضه می‌کنند. ادبیات را باید در آزمایشگاه علم بیان و در ترازوی «ادای معنای واحد به طرق مختلف» سنجید. باری بنفشه فاعل مجازی است و گره زدن مجازاً بدان اسناد داده شده است. اسناد مجازی اساس ادبیات است و آن اسناد فعل به فاعل غیرحقیقی است که شاعر آن را تخییل کرده است.

نگاهی کلّی به فحوای ابیات حافظ:

در بیت اول سخن از معشوقی است که کمان ابروی خود را به زه کرده است و به قصد جان عاشق تیر نگاهی انداخته است. این معشوق زمینی است. اما از بیت دوم متوجه می‌شویم که این عشق جنبهٔ آسمانی دارد و رابطهٔ بین عاشق و معشوق در جهانی ذهنی و در زمان و مکانی غیرمتعارف و ماوراء طبیعی ایجاد شده است. در بیت سوم چشم معشوق نرگس را که مشبّهٌ به چشم زیبا در ادب سنّتی است تشبیه می‌کند نادم از زیبایی نرند. در بیت چهارم معشوق شراب خورده و عرق کرده به چمن می‌رود تا طراوت و رنگ گونه‌های او که برحسب زیبایی شناسی قدیم سرخ است و بر اثر شراب سرخ‌تر هم شده است، ارغوان را سرخ کند (از طرف دیگر ارغوان از حسد آتش می‌گیرد). معشوق بر اثر نوشیدن شراب گرم شده و عرق کرده است تا آب روی او که باید قاعدهٔ آتش را خاموش کند، به جان و هستی ارغوان آتش درانداز.[14]

پس در این تابلوی بدیع، ارغوان ارغوانی (سرخ) مانند آتش در حال سوختن است. ششصد سال بعد شاعر عارف، مرحوم مغفور سهراب سپهری گفت:

و یک بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد
و باران تندی گرفت
و سردم شد، آن وقت در پشت یک سنگ
اجاق شقایق مرا گرم کرد[15]

در بیت پنجم: بدین دلیل در بزم چمن شرکت کرد که غنچه او را فریب داده بود و شاعر پنداشته بود که معشوق غنچه دهان آنجاست.

در بیت ششم: در آن بزم گلها به رقابت با معشوق برخاسته بودند، اما هر کدام به نحوی ادب شدند. بنفشه گیسوان مجعد خود را می‌بافت اما باد صبا که به سبب رفت و آمد بسیار به کوی معشوق از برتری موی معشوق بر بنفشه خبر داشت حکایت زلف معشوق را به میان آورد تا بنفشه حساب کار خود را بکند (در ادبیّات سنّتی معمولاً از بوی زلف سخن می‌رود اما در اینجا از حکایت زلف سخن می‌رود. در ادبیّات سنّتی بنفشه خود مشبّهٌ به مو است اما در اینجا خود مو دارد. از اینجاست که حافظ را شاعر صاحب سبک می‌دانند. شاعر صاحب سبک کسی است که به جهان نگرشی تازه و دیگرگونه دارد و این نگرش تازه را در روابط جدید زبانی مطرح می‌کند.)

در بیت هفتم: سمن از خجالت این که از نظر سرخی و سفیدی مشبّهٌ به روی معشوق قرار گرفته است (و خود نیز این دعوی را داشت) با دست باد صبا که حقیقت زیبایی معشوق را مطرح کرده است خاک در دهن می‌ریزد و استغفار می‌کند.

در بیت هشتم: می‌خواهد ابیات عاشقانه فوق را به یک زمینه عرفانی که در ضمن از طنز هم خالی نیست انتقال دهد و در نتیجه بیت در حد مرز عشق زمینی و آسمانی (عرفان) است و دو نوع معنی را القا می‌کند. شاعر می‌گوید که بر اثر ورع تاکنون در هیچ بزمی شرکت نمی‌کردم اما سودای مغبچگان که استعاره از گل و گیاه تر و تازه بهاری است مرا به بزم کشید و قرین می و مطرب کرد. و از طرف دیگر مغبچگان در بافت عرفانی بیت کارگزاران پیرمغان در خرابانی هستند که حافظ گاهی در آنجا نور خدا را هم دیده است.

در بیت نهم: اکنون با آب می لعل فام (ارغوانی) خرقهٔ خود را می‌شوییم و دیگر کار از کار گذشته است و این نصیبهٔ ازل بوده است. در روز ازلست که سرنوشت هر کسی را تعیین می‌کردند برای شاعر چنین سرنوشتی را رقم زدند.

بیت دهم: شاعر از سرنوشت خود ناراحت و ناراضی نیست زیرا خداوند قادر که سرنوشت را تعیین کرده است به امور مردم خبیرتر از خود مردم است و شاید سعادت حافظ هم در این خرابی (مستی) بوده است و به هر حال این بخشش روز ازل که او را به می مغان کشانده است بنا به مصلحت و حکمت بوده است.

بیت یازدهم: یکی از مصادیق این خوشبختی همین است که شاعر در عصری زندگی می‌کند که خواجهٔ جهان (وزیر) هم در همان عصر است و شاعر بندهٔ اوست.

این گزارشی ساده از این غزل پیچیدهٔ بی‌کرانه بود. معنی ابیات سعدی در هر مصراع یا نهایتاً بیت تمام می‌شود. اما در آغاز و پایان هر مصراع حافظ باید نقطه‌چینی گذاشت. شعر از زمینه‌های قبلی شروع می‌شود و در پایانی بی‌کران، ناتمام در ذهن و زبان رها نمی‌شود. هیچ یک از شاعران گروه تلفیق[16] چنین مشخّصه‌ای ندارند. اما فرق شعر آنان هم با سعدی در این است که در سطح بیان، عرضه شده‌اند و البتّه شعر آنان هم از نظر نموّج موسیقایی به شعر سعدی شبیه است.

مشابهت

عجیب است که حافظ بسیار کم از لغات و قوافی و ترکیبات سعدی استفاده کرده است در قافیه به جز «در میان انداختن» و «جهان» از قوافی سعدی استفاده نکرده است. جهان را یک جا در بیت سوم و یک جا در بیت پایانی آورده است که جنبهٔ مدحی دارد و بعد از تخلّص است یعنی حافظ آن را در حقیقت زاید بر غزل می‌دانسته است. پس در حقیقت فقط وزن و آهنگ و موسیقی این دو غزل به هم شبیه است. سه چهار واژه هم از قبیل فتنه و حکایت و چشم و در میان انداختن و جهان هم بین آن دو مشترک است.

چه فتنه بود که حسن تو در جهان انداخت
(سعدی)

فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت
(حافظ)

که روزگار حدیث تو در میان انداخت
(سعدی)

صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
(حافظ)

این دو بیت هم بدون این که لغت مشترکی داشته باشند یک مطلب را می‌گویند:

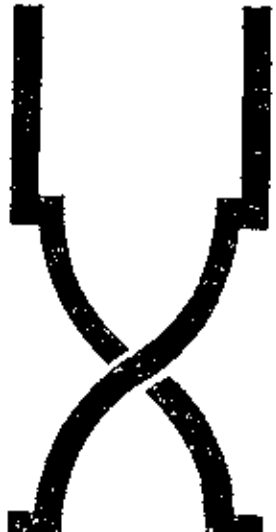
بلای غمزهٔ نامهربان خونخوارت
چه خون که در دل یاران مهربان انداخت
(سعدی)

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت
(حافظ)

اما وجوه افتراق، بیشتر از وجوه اشتراک است هم در زمینهٔ سبک و هم در زمینهٔ اقتفا. در زمینهٔ سبک باید هم‌چنین باشد چون هم حافظ و هم سعدی هر دو از شاعرانی هستند که به سبک شخصی (individual style) رسیده‌اند. اما در زمینه اقتفا کاملا پیداست که حافظ به این غزل سعدی توجهی نداشته است و باید به دنبال غزل دیگری که همین وزن و قافیه را داشته باشد، باشیم.

نتیجه

چنان‌که ملاحظه شد در سطح زبانی فرق مهمّی بین غزل حافظ و سعدی نیست مگر این



که حافظ به مسایل آوایی که موسیقی پنهان شعر را غنی‌تر می‌کند توجّه بیشتری داشته است. ابزاری که موسیقی شعر را افزون‌تر می‌کنند، همان صنایع بدیع لفظی هستند. اما در سطح فکری بین آن دو تفاوت است. شعر سعدی مستقیم است و بر طبق سنّت شعری قبل از سعدی یک فکر را به طور پیوسته عرضه می‌دارد. در شعر حافظ چند جهت فکری از غنا و عرفان و طنز و مدح به هم آمیخته و به طور غیرمستقیمی عرضه شده‌اند و می‌توان گفت که او از سنّت شعری قبل از عصر خود خروج دارد. البتّه من موافق این نظر نیستم که هر بیت حافظ سازی دیگرگونه می‌زند اما این هست که رابطهٔ ابیات با هم پنهان و باریک و ظریف است. این رابطه معمولاً دیریاب و حتی گاهی دست نیافتنی است.

شعر سعدی مصداق کامل غزل است. هفت بیت دارد و تخلّص در آخر آمده است. غزل حافظ خلاصهٔ همهٔ اقسام غزل (عارفانه و عاشقانه) است که با قصیده (مدح) در هم آمیخته است. بازده بیت دارد و تخلّص دربیت ما قبل آخر است.

بزرگترین فرق این دو غزل در سطح ادبی است. اگر غزل سعدی در کل و مجموعاً ادبی است غزل حافظ در اجزا نیز ادبی است. بر بیان و صنایع معنوی استوار است، یعنی شاعر از یک طرف به ادای معنای واحد به طرق مختلف (بیان) توجّه داشته است و از طرف دیگر ابزاری که بین کلمات، تناسبات و روابط متعدد معنایی ایجاد می‌کنند (صنایع معنوی). در مباحث جدید بلاغی گفته شده است که شاعر بزرگ حرف نمی‌زند، نشان می‌دهد و به اصطلاح شعر را درامانیزه و نمایشی می‌کند. در غزل حافظ در هر بیت با تابلوی بدیعی مواجهیم و او با تعلیل‌های جدید شعری، مناظر قدیم را به صورت نوینی دوباره نقش زده است.

فرق سعدی در مقام یک استاد با شاعران دیگر این است که علاوه بر موسیقی عادی شعر که همان وزن باشد در هر مصراع و بیت موسیقی دیگری را نیز درج کرده است. شاعران دیگر قطعهٔ خود را با وزن قالب گرفته‌اند اما سعدی اجزای خود بافت درون قالب را هم با رشته‌ای از موسیقی به هم دوخته است. اما فرق سعدی با حافظ این است که حافظ علاوه بر رشته‌ای که کلمات را از نظر موسیقی به هم پیوند داده است با رشته‌های متعدد دیگری هم کلمات را از نظر معنا و تصویر به هم دوخته است یعنی در غزل او باید مسیر چندین رشته را جست‌وجو کرد نه یک رشته را و در نتیجه بافت اثر او انسجام ادبی فوق‌العاده‌ای یافته است. این فرق بین سعدی و دیگر شاعران گروه تلفیق هم گاهی دیده می‌شود.

غزلیات هموزن و هم قافیهٔ دیگر

هر چند مطالعهٔ ما منحصراً از دیدگاه سبکی بوده است اما ضمناً این نکته را هم آشکار می‌کند که حافظ در ساختن این غزل، سعدی را رقیب خود نمی‌دانسته است. به ناچار به غزلیات هموزن و هم قافیهٔ دیگر شاعران مورد توجّه حافظ رجوع شد و آشکار گردید که حافظ به غزلی از عراقی توجّه داشته است. شباهت لحن و اشتراک لغات بین غزل حافظ و عراقی کاملاً مشهود است و اینک غزل عراقی:

به یک گره که دو چشمت بر ابروان انداخت
هزار فتنه و آشوب در جهان انداخت
فریب زلف تو با عاشقان چه شعبده ساخت
که هر که جان و دلی داشت در میان انداخت
دلم که در سر زلف تو شد توان گفتا
ز آفتاب رُخت سایه‌ای بر آن انداخت
رخ تو در خور چشم من است لیک چه سود
که پرده از رخ تو بر نمی‌توان انداخت
حلاوت لب تو، دوش یاد می‌کردم
با شکر که در آن لحظه در دهان انداخت
من از وصال تو دل برگرفته بودم، لیک
زبان لطف تو‌ام باز در گمان انداخت
قبول تو دگران را به صدر وصل نشاند
دل شکستهٔ ما را بر آستان انداخت
چه قدر دارد جانا، دلی؟ تو‌ان هر دم
بر آستان درت صدهزار جان انداخت
عراقی از دل و جان آن زمان امید برید
که چشم جادوی تو چین در ابروان انداخت[18]

قوافی مشترک: جهان، در میان، آن، نمی‌توان، دهان، گمان: تفاوتهای غزل حافظ با این غزل هم کم و بیش همان تفاوت‌هایی است که با غزل سعدی داشت مثلاً حافظ به جای ابروان، کمان و به جای گره یا چین، خم گفته است که با کمان تناسب دارد. این غزل عراقی هم یک موضوعی و عاشقانه است و در سطح ادبی، دقایق غزل حافظ را ندارد.

برخی از مصراعهای شبیه ذکر می‌شود:

به یک گره که دو چشمت بر ابروان انداخت
(عراقی)
که چشم جادوی تو چین در ابروان انداخت
(عراقی)

حافظ از ترکیب این دو مصراع، مصراع زیبای خود را ساخته است:

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت

عبید زاکانی (متوفی در ۷۷۲) هم غزلی به همین وزن و قافیه سروده است:

ز سنبلی که عذارت بر ارغوان انداخت
مرا به بی‌خودی آوازه در جهان انداخت
ز شرح زلف تو مویی هنوز ناگفته
دلم هزار گره در سر زبان انداخت
دهان تو صفتی از ضعیفیم می‌گفت
مرا ز هستی خود نیک در گمان انداخت
کمانِ ابرو بپوسته، می‌کنی تا گوش
بدان امید که صیدی کجا توان انداخت
ز دل فریبی مویت سخن دراز کشید
لب تو نکته باریک در میان انداخت
عجب مدار که در دور روی و ابرویت
سبر فکند مَه از عجز تا کمان انداخت
ز سرّ عشق هر آنچ از عبید پنهان بود
سرشک جمله در افواه مردمان انداخت[19]

کمال خجندی (متوفی در ۸۰۳) هم غزل

عراقی را جواب گفته است:

لب تو نقل حیاتم بـه کـام جـان انـداخت
بـه خندهٔ نـمیکن شور در جهـان انـداخت
گرفت روی زمـین غمزه‌ات بـه تـیر آن گـاه
کـمند زلف سوی مـاه آسمان انـداخت
چـو دل بـرفت در آن زلف، غمزه زد تـیرش
زساحری است به شب تیر بـر نشان انداخت
بـه بستهٔ دهنت جـز سخـن نـمی گـنجد
شکر به مغلطه خود را در این میان انداخت[20]
چـرا زخـون جمالت نصیب مـن نـرسد
خط تو کاین همه‌سبزی به‌روی خوان انداخت
به وقت بوس بـرد خجلت از گـرانی خـویش
سری که سایـه بـر آن خـاک آستان انـداخت
کـمال بـر قـدمت سر چگونـه انـدازد
ز دور هم نظری چون نـمی‌تـوان انداخت[21]

خواجو هم غزلی به همین وزن و ردیف، اما با قافیهٔ متفاوت دارد:

چو بـر قـمر زشب عنبری نـقاب انـداخت
دل شکستهٔ مـا را در اضطراب انـداخت
به خون دیدهٔ ما تشنه شد جهـان و رواست
که دیده بود که ما را درین عذاب انـداخت
کـباب شد دلم از سوز سینه و آتش عشق
ببرد آبـم و خـون در دل کـباب انـداخت
چه دید دیـدهٔ خـونبار مـن کـه یکباره
به قصد خونم از این سان سبر بر آب انداخت
دل ار به حلقهٔ شوریـدگان کشد چه عجب
مرا که زلف تو در حلق جان، طناب انداخت
بیا کـه سـاقـی چشمم بـه یـاد لعـل لبت
زاشک در قـدح آبگون شراب انـداخت
عروس مـهوش ساغر نگر کـه وقت صبوح
نـمود طلعـت و آتش در آفـتاب انـداخت
گذشت نغمهٔ مـطرب ز ابـر و غلغـل مـا
خـروش در دل نـالندهٔ ربـاب انـداخت
چو زهره دید رخ زرد و اشک خواجو گفت
که مـهر در قـدح زر شراب نـاب انـداخت[22]

زبان خـواجو هم مـانند حـافظ استعـاری است. در مجموع لحن حافظ به خواجو و عبید و کمال (شاعران گـروه تـلفیق) نـزدیک‌تـر از لحن او به سعدی است.

حواشی

۱ ــ غزل شماره ۱۵۸ بـدایع از دیـوان مصحـح حبیب یغمایی.

۲ ــ غزل شماره ۱۷ از دیوان مصحح قـزوینی و غنی.

۳ ــ این وزن در دیـوان حـافظ مـقام دوم را دارد (مقام اوّل: مفاعلتن فعلاتن فعلاتن فعلن) و همین طـور در دیوان مـولانا نـیز مـقام دوم را دارد (مـقام اول: مفاعیلن مفاعیلن فعولن). اما با تـوجّه بـه کـلّ شعـر فارسی به نظر می‌رسد که مقام نخست را داشته باشد.

۴ ــ منظومه مهم‌دیگر ادبیّات معاصر «صدای پای آب» سپهری است که به وزن رمل مخبون است یعنی همان وزنی که در دیوان حافظ مقام اوّل را دارد.

۵ ــ مگر این که آمدن هجـای بـلند بـه جـای دو هجای کوتاه در محل اتّصال افاعیل باشد کـه در ایـن صورت سکتهٔ سنگین ایجاد می‌شود:

مـحسوس شنیدم مـن آواز بـریدن (مـولانا)

۶ ــ صنایع لفظی ماهیّت آوایی دارند و وظیفه آنها ایجاد موسیقی یا افزون کردن موسـیقی کلام اسـت و از این رو در سطح سـبک‌شناسی آواها بررسی می‌شوند. اما صنایع معنوی که وظیفهٔ آنها ایجاد تناسـب و ارتباط معنایی در میان کـلمات است در سطح ادبی بـررسی می‌شوند.

۷ ــ معادل Assonance.

۸ ــ معادل Alliteration.

۹ ــ تضاد از صنایع معنوی اسـت. منتهی اگـر بـه وسیلهٔ پیشوند نفی حاصل شود، به لحاظ تکرار، جنبهٔ آوایی نیز پیدا می‌کند.

۱۰ ــ ظاهراً ورع را بـه عنوان لغتی کـه مـصطلح زهّاد و متشرّعان متفاضل است به کار برده است زیرا معمولاً در دیـوان ایـن لغت بـا طنز و ریشخند همراه است.

۱۱ ــ مقایسه شود با:

کـنون خـورد بـاید مـی خـوشگوار
کـه مـی بـوی مـی آید از کـوهسار
(فردوسی)

۱۲ ــ بمیرای دوست پیش از مرگ اگـر مـی زندگی خواهی (سنایی)

یعنی مختصات قدیمی زبان (سـبک خراسانی) در سبک عراقی کمتر به کار می‌رود.

۱۳ ــ نـارسـیس Narcisse در اساطیر یـونانی شخصی بود بسیار زیبا و از ایـن رو منکبّر بـود و بـه دخترانی که شیفتهٔ او بـودند اعتنایی نـداشت، وقـتی جمال خـود را در آب رودخـانه دیـد و عاشق آن شد چون نتوانست تصویر خـود را از آب بگیرد از فـرط ناامیدی درگذشت و پس از مرگ تبدیل به گل نـرگس شد. از این رو به گـل نـرگس در زبـانهای فـرنگی Narcisse گفته می‌شود.

۱۴ ــ انـداخت را مـاضی بـه مـعنی مضارع (بیندازد) گرفته‌ایم. هر چند، بیت با انداخت بـه مـعنی ماضی هم معنی لطیفی دارد اما به قـرینه «مـی‌روی سـه چمن» به جـای «آمدی زچمن» وجه اول مرجّح است.

۱۵ ــ از شعر به باغ همسفران ــ هشت کـتاب ــ ص ۳۹۶.

۱۶ ــ شاعران گروه تلفیق کسانی هستند کـه در عصر بین بست غزل (قـرن هشتم) بـه غزل‌سرایـی پرداختند. غزل عاشقانه و لفـظی بـا سـعدی بـه اوج رسیده بود و غزل عارفانه و معنایی با مولانا تمام شده بود. این شاعران این دو شیوه را به هم در آمیختند و این تلفیق در حافظ بـه اوج رسید و بـاب سبک غزل سنّتی برای ابد بسته شد. (غزل سبک هندی و غزل تصویرگرای امروز، داستان دیگری دارنـد). در غزل تلفیقی توجّه سعدی به الفاظ پاکیزه و موسـیقی کلام با معنی‌گرایی مـولانا در هم آمـیخت. چهـرهٔ مشخّص محبوب زمینی با سـعود آسمانی و حتّی مـمدوح یکی شد. ارتباط ابـیات کـه هم در مـولانا و هم در سـعدی تقریباً آشکار بود، پنهانی و سرّی شد.

۱۷ ــ در مقابل مـوسـیقی آشکار شعـر کـه وزن و قافیه و ردیف باشد.

۱۸ ــ دیوان عراقی ــ مصحح سعید نفیسی ــ ص ۱۴۵.

عراقی غزل دیگری هم به این وزن و قافیه دارد به مطلع:

چـو آفـتاب رخـت سـایـه بـر جهـان انـداخت
جهـان کـلاه زشادی بـر آسمان انـداخت

۱۹ ــ کلیات ــ جـاب عباس اقبال ــ ص ۵۲ ــ ۵۱ ــ اما این غزل مهم نیست و حافظ به آن توجهی نداشته است.

۲۰ ــ مقایسه شود با عراقی:

حلاوت لب تـو، دوش یـاد مـی‌کـردم
بـا شکر که در آن لحظه در دهان انـداخت

۲۱ ــ دیوان مصحح عزیز دولت آبـادی ــ تـبریز ــ ۱۳۳۷ ــ ص ۸۷.

۲۲ ــ دیوان خواجو ــ ص ۶۵۳ (شوقیّات).

● آیا (بودن) فقط یک فعل ربطی است؟ [1]

■ دکتر مهین‌دخت صدیقیان

عامترین کاربرد صیغه‌های بودن در زبان امروز مفهوم فعل ربطی آن است. فعل ربطی در جمله‌های اسنادی می‌آید که در آنها صفت یا اسم یا ضمیری را[2] به اسم یا ضمیر دیگری نسبت می‌دهد. از آنجا که در این جمله‌ها فعل ربطی معنی کامل یک فعل را ندارد، به آن فعل ربطی می‌گویند و معادل «کان ناقصه» در زبان عربی است. امّا اگر بخواهیم با موازین زبان معاصر، گذشتهٔ زبان را بسنجیم، به خطا رفته‌ایم. فعلهای بودن در گذشته معانی وسیع دیگری نیز داشته است که بعضی از آنها متروک و فراموش شده و بعضی دیگر زنده و جاری است و برخی هنوز در لهجه‌ها و یا در زبان محاوره به هستی خود ادامه می‌دهد.

اگر قرار می‌بود در دبستان و دبیرستان تنها زبان معاصر تدریس شود، کار آسان بود ولی چون در کتابهای درسی در کنار یک شعر یا نثر معاصر، نمونه‌هایی از متنهای گذشته نیز آورده می‌شود که بعضی دارای زبانی بسیار کهنه است و دریافت نکته‌های دستوری آنها جز با نکیه به دستور تاریخی زبان قابل حلّ و شرح نیست، برای دانش‌آموزان و معلّمان آنها مشکل می‌آفریند. اینجانب برای آن‌که معلّم هستم و به دستورزبان فارسی علاقه دارم، پیوسته پرسش و پاسخهای دبیران محترم را در مجلهٔ رشد می‌خواتم و آنها را دنبال می‌کنم و احساس یک معلّم را در مقابل نکته یابیهای شاگردان، کاملاً درک می‌کنم و به این جهت این مقاله را فراهم می‌آورم تا شاید تدریس جمله‌های اسنادی و حدّ فاصل آن را با جمله‌های فعلی اندکی روشن‌تر سازم.

این مقاله خلاصه و برگزیده‌ای از یک مقاله طولانی با نام «معانی مختلف بودن در متنهای کهنهٔ فارسی دری» است که اینجانب در سال ۱۳۵۶ در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی[3] نوشته‌ام. در مقالهٔ حاضر تنها به معانی دیگر فعلهای بودن اشاره رفته است. صرف این فعل و تفاوت آن با فعلهای باقاعده، همچون دیگر زبانها خود موضوع مقالهٔ دیگری تواند بود. نکتهٔ دیگری که در این مقاله از آن گذشته‌ام این است که بعضی صیغه‌های خاص از بودن، دارای بار معنایی بیشتری است. ساده کردن مقاله جهت استفادهٔ عامتر بوده است. بی‌تردید کسانی که مایلند از دقایق بیشتر این فعل آگاهی یابند، می‌توانند به دفتر مجلهٔ رشد نامه بنویسند تا یکی از نیازهای مقاله اصلی جهت آنها فرستاده شود.

* * *

۱ ــ بودن و باشیدن به معنی ساکن بودن و بسر بردن

پس ملک روم را سوری بود و همه سرهنگان آنجا بودند.

۹۱۶، بلعمی (۲)

وی این حصار بخارا بنا کرد و بیشتر آنجا می‌بود.

۳۲، بُخارا

حال وی بوصالح... به نشابور می‌بود مشغول به علم.

۲۰۸، بیهقی

عرب ابن نعمان را ربّ الخورنق والسدیر خواندندی و پرورده بر سر آن خورنق می‌بود تا بزرگ شد.

۹۲۸ بلعمی (۲)

من در این صحراها بودمی و به هر وقت تیراندازان مرا از جانبی به جانبی می‌راندند.

۱۸۳، کلیله

باشیدن که مصدر دیگری از بودن از نوع آوردن و آوریدن است، بیشتر در معنی ساکن بودن به کار می‌رفته است، بویژه در لهجهٔ بخارایی.

از بعد آن یک سال عمر ولیت به نیشابور باشید.

۱۲۲، بخارا

زمستانها بیشتر به میهنه بودی و تابستان به نشابور باشیدی.

۱۲۵، حالات

۲ ــ بودن در معنی ماندن، صبر کردن، منتظر بودن

شاه او را بنشاند و اکرام کرد و بدو گفت بودن ما اینجا دراز شد و شما را رنج بسیار رسید.

۳۴، اسکندر

ما را در این شهر رویِ بودن نیست

ج ۱، ۱۱۹، سمک

هر آنگه که موی سیه شد سپید
به بودن نماند فراوان امید

ج ۵، ۱۴۹، شاهنامه

به خشنک نامه فرمود بنشستن که به نشابور باید بود که ما قصد غزوی دوردست داریم.

۲۱۰، بیهقی

گرمای سخت بود. به بیابان نیارستند رفت آنجا بودند تا هوا خوش شد.

۲۵۴، سیستان

عوام جمله بپراکندند. خواجه حمدویه همچنان می‌بود و پیر شوی می‌گریست.

۴۰، حالات

پرویز، بهرام چوبین را در ابتدا نیکو می‌داشت چنانکه یک ساعت بی‌او نبودی

۵۰، سیاست‌نامه

ای خداوند باش تا بهتر بینی

۳۹، چهار مقاله

تو بر پیش این نامور زینهار
بباش و بدارش پرستاروار

ج ۳، ۱۵۸، شاهنامه

شما باز گردید زاین ریگ خشک
مباشید اگر بارد از ابر مشک

ج ۵ ــ ۴۱۳، شاهنامه

شما به فلان بیشه آیید و می‌باشید تا ما بیاییم.

ج ۴، ۱۴۱، سمک

۳ ــ بودن در معنی شدن

یکی از معنی‌های متداول بودن در گذشته شدن است و شدن خود بیشتر در معنی رفتن به کار می‌رفته است. لازم به یادآوری است که فعل‌های شدن در معنی صیرورت و ازحالی به حال دیگری درآمدن، خود نیز فعل تام نیست و فعل ربطی است.

مردهٔ چندین ساله به یک دعا که بکردی، زنده بود:

۶۰، رونق

چو اندر گذشت آن شب و بود روز
بتابید خورشید گیهان فروز

ج ۶، ۹۷، شاهنامه

ای مردمان امسال همه آن خواهد بود که خدای تعالی خواهد

۲۲۴، اسرار

کنون زمانه دگرگشت و من دگرگشتم
عصا بیار که وقت عصا و اتبان بود

از قصیدهٔ شکوایه رودکی

درد نهانی دلِ تنگم بسوخت
لاجرم عشق ببود آشکار

سعدی به نقل از آنتدراج

چون سر سال ببودی. شمار اصل خواستهٔ خویش برگرفتن و سود کرد همه، به درویشان دادی.

۸۵۸، بلعمی (۲)

پس از ما تا از درویشان یکی می‌ماند، اثرها می‌بود.

۱۰۶، حالات

در این وقت آیت آمد در تحریم خمر و شراب حرام بود

۲۴۸، مجمل

۴ ــ بودن به نفی وجود داشتن، زنده بودن

در مقایسه با نحو عربی و برای بهتر فهمیدنِ تفاوت، این «بودن» معادل «کان تامّه» است درحالی که «بودن» در معنی اسنادی معادل «کان ناقصه» آن زبان است. به عبارتی دیگر «بودن» در جمله‌های اسنادی فقط رابط و معیّن کننده زمان و شخص میان مسند و مسندالیه است و خود بدون مسند فاقد معنی کامل یک فعل ــ که جز زمان و شخص باید دارای معنی عمل یا حالتی باشد ــ است. ولی «بودن» در معنی وجود داشتن خود دارای معنی کامل است و به مسند نیازی ندارد وقتی می‌گوییم (خدا هست) صیغه‌ای از فعل بودن به کار برده‌ایم که معنی یک فعل کامل را داراست و نیازی به مسند ندارد ولی اگر بگوییم (خدا داناست) از صیغه‌ای از فعل بودن استفاده کرده‌ایم که فعل ربطی است و بدون مسند معنایی ندارد.

اینجا حشمت محمود نمانده بود، حرمت فردوسی بود.

۲۹، چهارمقاله

اندر وقت وی چون وی نبود.

۱۱، کشف

همه پادشاهی‌ها بستد و از موصل به سواد بغداد شد و آن روز بغداد نبود.

۸۸۳، بلعمی (۲)

وزآن پس بخوردند چیزی که بود
ز خوردن سوی خواب رفتند زود

ج ۵، ۴۱۴، شاهنامه

هرچه اندر پادشاهی وی چشمهٔ آب ببود و کاریزها و رودها و مرغزارها همه خشک شد.

۹۵۴، بلعمی (۲)

پیوسته اندر طبعش ارادت عزلتی می‌بود.

۱۴۴، کشف

برتر از این سخن نباشد

۹۹، اسرار

ترا تا بباشم نیایش کنم
بدین نیکویها فزایش کنم

ج ۵، ۳۸۱، شاهنامه

زاغ گفت چه مانعی می‌باشد از آنچه در صحرا آبی و به دیدار من مؤانست طلبی؟
۱۶۷، کلیله

۵ــ بودن به معنی به وجود آمدن، پدید آمدن

در این معنی در متنهای پهلوی زیاد استعمال داشته است.

دریای فراخکرت به سه بخش شد و از او سه دریا بود.

ص ۲۳، بند ۱۷، بندهشن

چون اهریمن به آغاز نخستین هزارهٔ آمیزش اندر تاخت، گاو و کیومرث بودند.

بندهشن به نقل از اساطیر ص ۱۰۳، بخش هفتم

زنی به گوری نشسته بود می‌گفت جان مادر!، یگانهٔ مادر! به من از آن حال ببود

۵۱۳، طبقات

چو گاو اندر آمد به هامون ز کوه
خروشی بُد اندر میان گروه

ج ۶، ۴۴، شاهنامه

بود و نابود به معنی وجود و عدم نیز از این معنی فعل مأخوذ است.

«بود شدن» به معنی به وجود آمدن و هست شدن نیز از همین معنی فعل است.

آنگهی کانچه نیست بوده شود
یا چو این بود شد، بفرساید

ناصرخسرو به نقل از دهخدا

«بود دهنده» معادل وجود دهنده و هستی بخش

صدگوش نوم پاز شد از راز شنودن
بی بود دهنده نتوان زادن و بودن

ج ۴، ب ۱۹۹۰۸، شمس

۶ــ بودن به معنی داشتن و دارا بودن

در جمله‌هایی که بعد از نهاد، (را) درآید و فعل آن از مشتقات بودن باشد، این بودن مفهوم داشتن و دارا بودن پیدا می‌کند. شاید توجیه دیگری از این نوع جمله‌ها آن باشد که (را) در این نوع جمله‌ها به معنی حرف اضافه (برای) است و فعل بودن به معنی وجود داشتن است.

این نوع جمله در نثر، سنّتی بسیار متداول است.

تا زلیخا را به یوسف طمعی می‌بود، هر زمان ذلیل‌تر بود.

۱۷۱، کشف

بدان که ما را آیین خون ریختن نیست

۲۰، اسکندر

همانا چون او نیز دیده ندید
ز خوبی کجا بود چشمش رسید

ج ۶، ۹۹، شاهنامه

یعنی: ز خوبی که دانست، چشمش زدند

۷ــ بودن معادل گذشتن و مجازاً به معنی مردن

ساعتی بود قومی کبوتران برسیدند

۱۵۸، کلیله

زن بار گرفت از قباد، چون نه ماه ببود پس بزاد پسری او را

۹۶۴، بلعمی (۲)

پس چون سیصد و نه سال ببود همهٔ ثمام به دین عیسی گرویده بودند.

۸۳۴، بلعمی (۲)

گفت آوخ کار از دست برفت و کارها چون به وقت خویش نکنی الاّ پشیمانی بار نیارد اکنون ببود تا خود به چه انجامد.

۱۸، اسکندر

خادم به نزدیک شیخ آمد و گفت کار کودک ببود.

۵۷، رونق

بدو گفت شاها ببود آنچه بود
کنون داستانم بباید شنود

ج ۵، ۳۷۵، شاهنامه

۸ــ بودن به معنی پیش آمدن و اتفاق افتادن

هنگامی که پیکاری می‌بود بدان گاو مرز شناخته می‌شد.

ص ۴۶، بند ۱۱، بندهشن

مرگ اگر چه خواب نامرغوب است و آسایش نامحبوب، هرآینه بخواهد بود.

۱۳۸، کلیله

وزیر گفت ای شاه چه بوده است؟ گفت ای وزیر گلیوی مرا می‌زند.

ج ۴، ۳۳، سمک

بخفتند شادان دو اختر گرای
جوانمرد هرمان بجستی ز جای
کتایون بدو گفت امشب چه بود؟
که هرمان بترسی چنین نابسود؟

ج ۶، ۳۳، شاهنامه

۹ــ بودن به معنی احتمال داشتن، ممکن بودن و معادل شاید و مگر

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند
گره از کار فرو بستهٔ ما بگشایند

حافظ غزل ۲۰۲

دریا در موج آمد و بچگان ایشان را ببرد. ماده چون آن بدید اضطراب کرد و گفت من می‌دانستم که با آب بازی نیست.

۱۱۳، کلیله

هر پیسه گمان مبر نهالی است
باشد که پلنگ خفته باشد

از هر زمینی از آنچه برآمدی از دانه و انگور و میوه‌ها. کاردارن طبقی گرفتندی و عشر گلستان ستاندندی و بودی دو خمس بگرفتندی

۹۵۳، بلعمی (۲)

۱۰ــ بودن به معنی مشغول بودن

بودن در این معنی بیشتر در جمله‌هایی می‌آید که در آغاز «اندر» یا «در» داشته باشد (اندر... بودند)

هنوز اندر این بُد که گردی بنفش
بدید آمد و پیل پیکر درفش

ج ۶، ۱۲، شاهنامه

ایشان در این بودند که آواز لشکر اسکندر برآمد.

۷۷، اسکندر

لشکر به تعبیه و مقارعت و کوشش می‌برد.

۶۳۲، بیهقی

۱۱ ــ بودن به معنی ادامه داشتن و طول کشیدن

این قوم را هزیمت کرد و می‌بود تا در روز هزاهز افتاد در لشکرگاه

۶۴۲، بیهقی

وی دعوی نبوّت کرد و مدّتی بر این بود

۹۰، بخارا

از این جانب گندمک خود را بیمار ساخت تا فرّخ روز وی را جنگ نفرماید و می‌بودند تا حالشان چگونه بود.

ج ۴، ۵۲، سمک

۱۲ ــ بودن در معنی نگریستن، یاییدن، مراقب بودن

این معنی گویا فقط با صیغهٔ باش می‌آید و پیش از آن حرف *را* درمی‌آید. در زبان محاوره امروز هم به کار می‌رود. می‌گویند: او را باش! جمله‌ای با طنز به معنی او را نگاه کن!، او را ببا!

من اگر نیکم اگر بد تو برو خود را باش
هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت

حافظ

حق خویشتن به تو بخشیدم برو خدای را باش

تذکرة الاولیاء

۱۳ ــ بودن به معنی اعتراف داشتن، عقیده داشتن، لازم بودن، قبول کردن، تصمیم داشتن.

غالباً این مفهوم را در جمله‌هایی می‌توان بافت که حرف اضافهٔ «بر» یا حرف «را» بر آن مقدم شده باشد: این صفت از اوصاف کمال است. جملهٔ متمکّنان حضرت خداوند جل جلاله بر این بودند از اولیاء انبیا و رسل و پیغمبر

۹۶، کشف

اکنون بگوی تا ما را حج *باشد* یا نه؟... گفت شما را حجّ بود.

ابوالفتوح، به نقل از دهخدا

ایشان خود از مقنّع هیچ خبر ندارند و بر همان دین وی *اند*

۱۰۳، بخارا

سخنهای دستان چو آمد به بن
یلان برگشادند یکسر سخن
که ما هم برآنیم کاین پیر گفت
نباید در راستی را نهفت

ص ۱۴۱۹، شاهنامهٔ بروخیم

بر آن *است* اکنون که بندد ترا
به شاهی همی بدپسندد ترا

ج ۶، ۱۲۶، شاهنامه

۱۴ ــ بودن معادل حاضر بودن

با آنچه فرمودم بکن یا فردا جنگ را باش.

۱۳۶، اسکندر

به دو هفته باید که آید بوی
گه و بیگه از تاختن نغنوی

ج ۲، ۵۶، شاهنامه

چنان کن که چون بردمد جاک روز
بدید آید از جرخ، گیتی‌فروز
تو اندر بوی ساخته با سپاه
شده روی هامون ز لشکر سیاه

ج ۴، ۱۴۸، شاهنامه

۱۵ ــ بودن به معنی قرار داشتن

زندانها و دیوانهای پادشاهی و کاخ جای نشست پادشاهان از قدیم باز و سرای حرم و خزینه در وی بوده *است*.

۳۴، بخارا

همه کشته شدند الاّ اندکی که هنوز در مسکنها بودند.

۹۴، اسکندر

یکی کاخ کشواد بُد در صطخر
که آزادگان را بدو بود فخر

ج ۳، ۲۳۶، شاهنامه

۱۶ ــ بودن به معنی کامل شدن، تمام شدن

از مشتقات این معنی بوَنده در زبان پهلوی به معنی کامل استعمال شده است.

اهریمن گفت که مرا بوَنده آمد پیروزی

ص ۱۴، بند ۱۸، بندهشن

در لهجه خراسان هنوز «بودشد» به معنی کامل شد و تمام شد استعمال دارد.

«بود کردن» مثل سوخت را بود کرد، یعنی مالیات معدوم قریه‌ای را به قریهٔ دیگر بخشیدن.

زاندوه خوردن نباشدت سود
کجا بودنی بود و شد کار بود

ج ۶، ۹۵، شاهنامه

زیرنویسها:

۱ ــ فعل ربطی با عام در مقابل فعل خاص.

۲ ــ شمارهٔ سوم سال سیزدهم پاییز ۱۳۵۶ مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی.

بقیه در صفحه ۵۱

تا نشوی خاکِ قَرَش در نگنایـد بـه رضا
تا نکنی خار غمش گـل ز گـلستان نـبری
نعمت تن خام کـند مـحنت تـن رام کـند
مـحنت دیـن تـا نکنی دولتِ ایـمان نـبری
خیره صبا خیره مـرو جـانب بـازار جهـان
زانک در ین بیع و شَرَی ایـن نـدهی آن نـبری
خاک کـه خـاکی نـهلد سوسن و نـسرین نشود
تـا نکنی دلق کـهن خلعـت سـلطان نـبری
هیچ نـبردست کـسی مـهره زانـبان جهـان
رنجه مشو زانک تـو هم مـهره زانـبان نـبری
مـهره زانـبان نـبرم گـوهر ایـمان بـبرم
گر تو به جان بخل کنی جـان بـر جـانان نـبری[1]

همواره غم‌پرستی در ادبیّات ما جایگاه ویژه‌ای داشته است غم اصلاً در معنی مـوی پیشانی و پس‌سر است به طوری کـه پیشانی و قفای شخص را تنگ کند و یا بپوشاند.[2]

ظاهراً غم در علم لغت از آن جهت کـه تمادی را می‌پوشاند چنین مـفهومی دارد در روان‌شناسی نیز انـدوه و غم Grief حـالت و وضعی عاطفی است که در نتیجهٔ از دست دادن شیئی مهم پیدا شود.[3]

اما در ادیان رحمت خدا مغایر با غم نـیست آنچه را ما عین بی‌رحمی می‌دانیم چه بسا خـود رحمت محض باشد.

درد آمـد بـهتر از مـلک جهـان
تـا بـخوانی تـو خـدا را در نـهان[4]

ویلیام فالکنر نویسندهٔ امریکایی در کـتاب خود «خشم و هیاهو» می‌گوید: انسان مساوی است با حاصل جمع بدبختی‌هایش به عبارت ساده‌تر می‌گوید تا رنـج نـباشد سازنـدگی نـیست.[5]

در درون خـود بسیفزا درد را
تـا بـبینی سیز و سرخ و زرد را
آب کم جو تشنگی آور بـه دست
تـا بـجوشد آبـت از بـالا و پـست[6]

البته دردها نـمودی و نسبی هستند در عین آنکه موجودیتی واقعی دارند و بـه ایـن منظور واقعیت دارند که سنگ محکی در درون ما پدید آورند تا کشف کنیم اختراع کنیم و بسازیم.

● غم‌پرستی و ادبیّات

■ دکتر منیره احمد سلطانی

مکن ز غصه شکایت کـه در طـریق طلب
بـه راحتی نـرسید آنکه زحمتی نکشید[7]

راینر ماریا ریلکه در نامه‌ای کـه بـه یکی از دوستانش می‌نویسد می‌گوید: من هر روز به بهای دردهایی که نفدیسشان می‌کنم این تکه را بهتر درمی‌یابم که شکیبایی مایهٔ توفیق است.[8]

کارل گوستاویونگ روان‌شناس سویسی راجع به اختلالات روانی کـه حـاصل بی‌غمی و یـا بی‌نشاطی نسبت بـه زنـدگی دیگران است می‌گوید با به پای انحطاط دینی اختلال روانـی افزایش می‌یابد، در حدود دو ثلث از بیماران من گرفتار اختلال روانی معنی نیستند بلکه از بی‌معنایی و پوچی زندگانی خود رنج مـی‌بـرند اینان از این جهت بیمار بودند که از آنچه ادیان زنده در همهٔ اعصار بـه هواداران خـود عطا می‌کردند، بهره‌ای نداشتند و هیچ‌یک از ایـنان به راستی بهبود نیافتند مگر هنگامی‌کـه وجهـهٔ دینی خود را باز یافتند.[9]

غمی که نه افـسردگی Depresson است کـه یک‌نوع عدم بـاسخ روانـی و جسمی است بـه محرکهای بیـرونی و نـه انـزواطلبی و نـه غم بی‌غمی. این غم همانـست کـه در مـفهوم والای آن در نتیجه آگاهی به عدم تعادل انسانی است و یا انـحرافات و بیماریها هـمـنگ نـمی‌بـاشد قـرآن خلقـت بشر را بـا غم دانسته است خلق الانسان فـی کَبَد (قـرآن) و در عرفـان همواره غم مترادف با عشق آمده است گفتم غم تو دارم / گفتا غمت سرآید *یعنی عشق ترا دارم* و عشق در نتیجهٔ آگاهی و یـا اتصال بـه نـوعی مطلق به وجود می‌آید لذا غم مساوی بـا آگـاهی است آگاهی بـا خـرد کـه اصطلاحـاً Intellect نامیده می‌شود که همان تـوانایی‌های ذهنی فـرد است و جنبه شناخـت ذهنی مـی‌بـاشد کـه فـرآیندهای استدلال، استناد، داوری و تصور کردن را دربـر دارد و یـا استدلال و اندیشه‌ای است در سطح عالی و نـعقل کـه یکی از دفـاعهای روانـی است کـه شخص را از زخمهای روانی به وسیله قـطع یـا مـنحرف ساختن سیرِ احسـاسات حفظ می‌کند. دردی که عارف از آن می‌نالد در واقع همان کانالی است که توانسته است به تعبیر مولوی اصل دانایی و عقل فعال را با روح متعالی ما مرتبط سازد.[10]

خواهم کـه مـرا بـا غم او خـو بـاشد
گـر دست دهد غمش چـه نـیکو بـاشد
هان ای دل غمکش غم او در بـر کش
تـا در نگری خـود غم او، او بـاشد[11]

باید گفت وقتی غمها را از حـالت فـردی و «من بودن» و خود محوری بیرون آوردیـم و بـه آن جنبه کلّی و بشری بخشیدیم هنر خـواهد شـد و آفرینش هنری خواهد بـود، هنری کـه بـرای

بالایش روانی مردمان متعارف به کار می‌رود و نه هنری که بیماران روانی برای بیان دردهای عجیب و اختصاصی خود ساخته‌اند شاملو راجع به این غمهای بی‌ریشه می‌گوید:

وقتی که غمها
از حسادتهای حقیر برنمی‌گذرد
و بسرسنها همه در محور رودههاست
آری مرگ.
انتظار خوف‌انگیزی است
که بی‌رحمانه به طول می‌انجامد[12]

خاقانی غم عشق را این‌گونه توصیف می‌کند:

به راه عاشقی شرط است راه عقل تا رفتن
چو درد عشق بیش آید به صد جان پیشوا رفتن
دل اندر بند جان نتوان به وصل دوست پیوستن
بت اندر آستین نتوان به درگاه خدا رفتن
طریق عاشقی چیود؟ به دست بی‌خودی خود را
به فتراک عدم بستن به دنبال قضا رفتن
جرس‌وار از تو را دردیست تا کی ناله نا کردن
نجیب‌آسا گرت باریست تا کی راه نارفتن
در این منزل زسربازان بناهی ساز خاقانی
که ره بر لشکر جادوست نتوان بی‌عصا رفتن[13]

ماهیت غم از نظر علمی هنوز آشکار نیست، مثل عواطف دیگر. ولی همچون آتش جنان سوزندگی در مغز انسان ایجاد می‌کند که انگار هرگز خاموشی ندارد غمی که در نتیجهٔ عشق است و انگار می‌خواهد انسان را مالک همهٔ هستی سازد.

روزگاری است که سودای بتان دین منست
غم این کار نشاط دل غمگین منست[14]

غمی که از تشعشع آن همه چیز بر روی او می‌خندد و حتی طبیعت و جهان پیرامون وی نیز عاشق و خوشگوار می‌نماید اشکهایش سرچشمهٔ امیدهای بی‌پایان می‌گردد و آنوقت است که به برکت آن همه تصورات ناآشنایی که در ذهن او جریان داشتند و رازهای مبهمی که در مخیله‌اش می‌گذشتند همچون یقینی مطلق بر او ظاهر می‌شود انگار که معشوق وی را از همهٔ قوانین طبیعی و انسانی والاتر برده است و بر سر فرشتگان و در سطح مقربان نشانده است.

شاد از غم شو که غم دام بقاست
اندرین ره سوی پستی ارتقاست
غم بود چون گنج، رنج تو چو کان
لیک کی درگیرد این در کودکان؟[15]

چنین اندوهی رسیدن است به کمال. کمالی که هیچ غمی و شادیی به عظمت آن نمی‌رسد و اصلاً فراتر از غمها و شادیهای کاذب است.

ندهی اگر به او دل به چه آرمیده باشی
نگزینی ار غم او چه غمی گزیده باشی؟[16]

حتی دردهایی که از نادانی زاییده می‌شود برای ما آموزنده است و ما را وادار می‌کند که بیاموزیم.

جبران خلیل جبران می‌گوید:

اندوه‌های قلبم را با شادیهای دیگران عوض نخواهم کرد من هرگز رضایت نخواهم داد به این‌که آن اشکهایم که از اندوه قلبم به اعضایم سرازیر می‌گردد تبدیل به خنده شود من به خوبی گوش داده‌ام ناله‌های مشتاق آرزومند را شیرین‌تر از آهنگهای موسیقی دریافته‌ام.[17]

تی اس‌الیوت می‌گوید:

ای تاریکی روشنایی من
به روحم گفتم ساکن باش و بگذار تاریکی
فرایت گیرد چه آن تاریکی خدا خواهد بود.[18]

و این تاریکی را به خاطر خرابکاری آن نمی‌ستاید بلکه چون تاریکی چشم را بر عالم مادی می‌بندد و بر عالم علوی باز می‌کند، می‌ستاید.

وقتی موجودیت خود را باز یافتیم ارزیابی می‌کنیم همهٔ دردها چه از نادانی و چه از دانشها سرچشمه گرفته باشد برای ما ناملایم است زیرا هر دو زنگ خطری است که موجودیت ما را تهدید می‌کند موجودیت مادی و ظاهری و در این حالت است که به فریاد درونی عشق باید گوش سپرد و از بزرگ پنداری و من و مایی دست کشید.

پس می‌شود گفت که غم شروع یک مبارزه است شروعی با تلاشی همه‌گیر (روحی و جسمی) و یا اگر شکافته‌تر بگوییم هر تلاشی و هر موفقیتی در زمان کودکی خود غم نامیده می‌شود در زمان جوانی تلاش و در هنگام پیری موفقیت.

بیمارم و غم در امتحانم دارد
اما غم او تر و جوانم دارد
این طرفه نگر که هرچه در رنجوری
بیرون زغمش خورم زیانم دارد[11]

پی‌نوشت‌ها:

۱ ــ دیوان شمس تصحیح فروزانفر صفحات ۹۱۸ ــ ۲۳۷۷

۲ ــ فرهنگ لاروس عربی ترجمه سیدحمید طبیبیان، امیرکبیر.

۳ ــ فرهنگ علوم رفتاری، تألیف علی‌اکبر شعاری‌نژاد، انتشارات مهر.

۴ ــ مثنوی معنوی مولوی، تصحیح نیکلسون

۵ ــ مجله کتاب امروز، دفتر اول، سال ۵۲، انتشارات سکه درباره خشم و هیاهو به قلم ژان‌پل سارتر ترجمه ابوالحسن نجفی

۶ ــ مثنوی معنوی مولوی تصحیح نیکلسون

۷ ــ دیوان حافظ.

۸ ــ چند نامه از رایسترماریارلکه ترجمه دکتر خانلری. انتشارات معین ۱۳۶۸. چاپ چهارم ص ۳۲

۹ ــ فرویدبسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان از امیرحسین آریان‌پور کتابهای جیبی ۱۳۷۵.

۱۰ ــ عرفان مولوی از خلیفه عبدالحکیم. ترجمه احمد محمدی و احمد میرعلایی، کتابهای جیبی، ص ۵۲.

۱۱ ــ مرصاد العباد. انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۶۶. ص ۴۲۲.

۱۲ ــ شاملو، از کتاب هوا و آینه‌ها به نقل از کتاب صدای شعر امروز انتشارات تلاش.

۱۳ ــ خاقانی تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی صفحه ۴۴۷.

۱۴ ــ دیوان حافظ.

۱۵ ــ مثنوی معنوی مولوی تصحیح نیکلسون.

۱۶ ــ دیوان حافظ.

۱۷ ــ تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی... از محمدتقی جعفری ص ۲۷۳ ج ۴

۱۸ ــ چهار کوارتت T.S.Eliot ترجمه مهرداد صمدی انتشارات فکر روز ۱۳۶۸. ص ۵۰.

۱۹ ــ مثنوی معنوی مولوی، تصحیح نیکلسون.

ای می، بترم از تو من باده‌ترم از تو
پرجوش‌ترم از تو، آهسته! که سرمستم
(غزلیات شمس)

* * *

در توصیهٔ پیشین از «اکنون زدگی» با همان مُد روز سخن گفتم که از آفات هولناک هنر است. و گفتم چرا حافظ اکنون با توست و فرخی سیستانی در همان دربار چغانیان و محمود غزنوی مانده است. خوشبختانه در مورد هنر، نمی‌توان نان را به نرخ روز خورد. زیرا در اینجا خیلی زود، کالاهای تاریخ‌دار فاسد و تباه می‌شوند.

اکنون می‌خواهم بحث دیگری را مطرح کنم و آن نگاه شاعرانه یا هنرمندانه است. هنرمند نباید ببیند، بلکه باید نگاه کند. نگاه کردن همانند حمله در نبرد است. در جنگ کسی که یورش می‌آورد از روحیهٔ بالاتری برخوردار است و غالباً ابتکار عمل را در دست دارد. در حالی که دیدن عملی انفعالی است. و بیننده همانند سربازی است که ناگهان مورد حمله قرار گرفته است. هر صحنه‌ای که بینندهٔ غافل می‌بیند ممکنست برای آن نتواند تحلیلی ارائه دهد. در صورتی که نگاه کننده همواره آماده برای پذیرش ناممکن‌ها و نامنتظرهاست.

بگذارید داستانی را که در کودکی شنیده‌ام بیان کنم: می‌گویند از امام علی (ع) پرسیدند: یا اباالحسن شجاعت تو چقدر است؟ امام در برابر این پرسش دشوار گفت: اگر در شبی تاریک، در شهری که نمی‌دانم کجاست و در کوچه‌ای ناآشنا در حال حرکت باشم و ناگهان از پشت سر جانوری، آدمیزادی، ددی‌هیزی به من حمله کند، آن لرزش و یکه خوردن نخستین را ندارم. حرف امام اینست که من همواره در انتظار نامنتظر هستم. به گمان من معنایش غلبه بر محیط است. یعنی امام علی (ع) با نگاهی هنری به جهان پیرامون خود می‌نگریسته است چه در شجاعتش و چه در گفته‌ها و کرده‌هایش.

آری شاعر و هنرمند باید بر محیط غلبه کند. با نگاهش همه چیز را شستشو دهد. همه چیز را در خود غرق کند. کوچک‌ترین حادثه. ابزار و شیء را از نظر دور ندارد. بداند که درختان برای خوشامد او قد برافراشته‌اند. سنگریزه‌ها در کف جاده با او کاری دارند. همه چیز و همه کس به او مربوط است. ماندن مورچه‌ای در باران همانقدر برای او دردناک باشد که از دست دادن عزیزی. باید چشمهایش را بشوید و طور دیگری نگاه کند.

ممکنست خیلی‌ها بگویند شاعری فطری است و همه کس نمی‌تواند شاعر باشد. من این ادعا را نمی‌پذیرم و به گمان من هر کس که بخواهد می‌تواند آن اجبار درونی و آن ضرورت هنری را در خود به وجود آورد. البته بسیار دشوار است امّا ناممکن نیست. اگر خوب توجه کنیم در می‌یابیم که هنرمندان افرادی هستند که گذشت زمان، کودکی آنان را نشوانده است از آنان بگذرد. یعنی در سنین پختگی و کهولت هم دوران پررنگ و بوی کودکی را با خود دارند. به بیان دیگر هنرمند با خرد انسانی کامل در پشت چشمان کودکی پنهان می‌شود و با همان تخیّل و حافظهٔ نیرومند کودکانه همه چیز را می‌نگرد و ضبط می‌کند. آنگاه با خرد پختهٔ خود که از بینش او ناشی می‌شود به تحلیل و ارزیابی اشیا می‌نشیند.

به طور کلی هنرمند از لحظه‌ای که به انزوای کودکانهٔ خویشتن می‌خزد. آفرینش هنری او آغاز می‌شود. تفاوت انزوای هنرمند با فرد عادی در اینست که غیرهنرمند غالباً انزوا را به صورت منفی مورد استفاده قرار می‌دهد و از مسؤولیت می‌گریزد. در حالی که انزوای شاعر آگاهانه است. او عقب‌نشینی را برای حمله شدیدتر به جلو به صورت انزوا اختیار می‌کند. هر یک از فترتها و سکوت‌ها که

● هنرمند نباید ببیند، بلکه باید نگاه کند. نگاه کردن همانند حمله در نبرد است. در جنگ کسی که یورش می‌آورد از روحیهٔ بالاتری برخوردار است و غالباً ابتکار عمل را در دست دارد. در حالی که دیدن عملی انفعالی است و بیننده همانند سربازی است که ناگهان مورد حمله قرار گرفته است.

● شاعر و هنرمند باید بر محیط غلبه کند. با نگاهش همه چیز را شستشو دهد. همه چیز را در خود غرق کند. کوچک‌ترین حادثه، ابزار و شیء را از نظر دور ندارد. بداند که درختان برای خوشامد او قد برافراشته‌اند، سنگریزه‌ها در کف جاده با او کاری دارند. همه چیز و همه کس به او مربوط است. ماندن مورچه‌ای در باران همانقدر برای او دردناک باشد که از دست دادن عزیزی. باید چشمهایش را بشوید و طور دیگری نگاه کند.

● با پردگیان عاطفه و خیال

۲ ــ نگاه شاعرانه

■ نسرین سیستانی

شاعران و هنرمندان در میان آثار خود دارند از این گونه است. به قول اوکتاویو پاز (شاعر امریکای لاتین): «گسستن از دنیایی و کوشش در جهت خلق دنیایی دیگر.»[1]

من این انزوای شاعر را بدین صورت تعبیر می‌کنم که او برای همه جانبه دیدن صحنه و محیط اطراف خود باید قدری از آن فاصله بگیرد تا بتواند کلیّت آنرا ادراک کند. برای دیدن شهر بزرگی چون تهران باید از آن دور شد و به علّه‌های البرز پناه برد تا از آن مسافت دور بتوان کلّ این شهر بزرگ و قریه را دید.

تمثیل فیل مثنوی در این مورد گویاست:

پیل اندر خانهٔ تاریک بود
عرضه را آورده بودندش هنود
از برای دیدنش مردم بسی
اندر آن ظلمت همی شد هر کسی
دیدنش با چشم چون ممکن نبود
اندر آن تاریکیش کف می‌بسود
آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد
گفت همچون ناودانست این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید
آن برو چون بادبیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود
گفت شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست
گفت خود این پیل چون تختی بُدست...
در کف هر کس اگر شمعی بُدی
اختلاف از گفتشان بیرون شدی
چشم حس همچون کف دستست و بس
نیست کف را بر همهٔ او دسترس
چشم دریا دیگرست و کف دگر
کف بهل و زدیدهٔ دریا نگر[2]

البته مولوی در این تمثیل اختلاف مؤمن و گبر و جهود و غیره را از تفاوت در نظر گاه می‌داند و نتیجه می‌گیرد که در ظلمت جهان حواس اختلافات ادراکی وجود دارد. در حالیکه در جهان ماورای حواس حقایق به طور دیگر رخ می‌نماید.

من از این تمثیل همان شمع را که باید هر کس در دست می‌داشت، مورد نظر دارم. شمع

> ● هنرمند با خرد انسانی کامل در پشت چشمان کودکی پنهان می‌شود و با همان تخیّل و حافظه نیرومند کودکانه همه چیز را می‌نگرد و ضبط می‌کند. آنگاه با خرد پختهٔ خود که از بینش او ناشی می‌شود به تحلیل و ارزیابی اشیا می‌نشیند.

در سوز خود می‌توانست تمامی پیکر فیل را فرو بپوشد و از دور کلیّت فیل را به وضوح نشان دهد. پس برای اینکه چون منبع نور روشنی‌بخش و حقیقت گستر باشیم باید از موضوع اندکی فاصله بگیریم. به بیان ساده‌تر باید زاویه‌ای را که از دل به سوی جهان می‌گشاییم زاویه‌ای باز باشد که هر چه از ما دورتر می‌شود شعاع آن بیشتر گردد و فضای بیشتری را در خود جای دهد و در رأس این زاویه ذهن و ادراک و با همان انزوای هنری ما قرار گیرد.

این گونه انزواها را ما در زندگی قدّیسان، ناجیان، و عرفا بسیار دیده‌ایم. به بیان دیگر انزوای هنری صومعه‌ای است که انسان در آن تزکیه می‌یابد تا پاک‌تر و معصوم‌تر و در عین حال متعهدتر به زندگی رو آورد. یعنی هنرمند است که ارزش حقیقی و درست زندگی را می‌داند لذا حتی ثانیه‌ای و قطعهٔ کوچکی از آن را از دست نمی‌دهد. بسیاری از مردم در غارهای ذهنی خود زندگی می‌کنند و اجتماع آنها مجموعه‌ای از تنهایی‌ها و وحشت‌هاست که تنها شکل و هیأت انسانی آنها را دور هم جمع کرده است. مانند گلّه‌های بوفالو. در حالی که شاعر، آنگاه که به درون غار ذهنی خود می‌خزد، تنها نیست و محیط، جامعه و جهان خود را نیز با خود می‌برد. به بیان دیگر هنرمند هرگز تنها نیست و نمی‌تواند تنها باشد، او هنرش را از جامعه می‌گیرد و به آنان مسترد می‌کند. البته آنطور که می‌خواهد.

اگر به مجسمه بودا دقت کنیم هیأت او را این گونه می‌یابیم: گوشهایی بزرگ، چشمانی فروهشته، دهانی کوچک و بسته، با حالت نشستهٔ یوگا. پیام این مجسمه چنین است. گوش بزرگ سمبل بسیار شنیدن است به مصداق آدمی قریه شود از ره گوش. چشمان فروهشته اشاره به درون‌نگری و معرفت نفس است، به مفهوم انزوای عارفانه. و دهان کوچک و فروبسته، از کم گفتن، سخن می‌گوید. کلام، گرانبهاست و نباید آن را هدر داد باید کم گفت و خوب گفت. در همین جا لازم می‌بینم از خلاصه‌گویی، سخن به میان بیاورم. اشعاری که از پرگویی‌های غیرمفید سرشارند. آن نکتهٔ ظریف و ناب شعری را در زیر بار کلمات مطنطن غیرضروری خفه می‌کنند. به بیان دیگر، شعر گزارش زندگی نیست. بلکه تعبیر زندگی است. و تعبیر، ارائهٔ دیگرگونه و عارفانه است: حافظ:

این چه استغناست یارب وین چه قادر حکمت است
کاین همه زخم نهان هست و مجال آه نیست

این یعنی نگاه و کلام شاعرانه. اگر حافظ می‌خواست آن نکتهٔ ناب شعری را که در این بیت ارجمند نهفته است به زبان نثر بگوید، یعنی گزارش کند. همان می‌شد که ویلیام فالکنر، خشم و هیاهو را نوشت و آلبرکامو، بیگانه را. به بیان دیگر حافظ از زخمهای رنده سخن می‌گوید. زخمهایی که هرگز کهنه نمی‌شود و بهبود نمی‌یابد، امّا در عین حال انسان فرصتی به دست نمی‌آورد و یا نمی‌تواند از این زخمها ناله سر دهد. چرا که آن چنان بیان‌نشدنی هستند که ناباورانه به نظر می‌رسند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ــ دربارهٔ ادبیات: ترجمه احمد میرعلایی، نشر زمان، ۱۳۵۴، ص ۲۲.

۲ ــ مثنوی معنوی: نیکلسون، دفتر سوم، بیت ۱۲۵۹ به بعد.

جامهٔ اندوه

سر بر دامن بلند صبوری‌ام بگذار
که این جامه را
برای دل شکستهٔ تو
بر تن کرده‌ام.
خیمهٔ دردت را
با گل میخهای سترگش
در دشت سینه‌ام
بنیاد کن
باشد که باران اشک من
جامهٔ چرکین اندوهت را
شستشو دهد.

■ مم . نجاعی دانشجوی ادبیات فارسی

■ پاییز سرگردان

ز ساحلهای سرگردان نسیمی برنمی‌خیزد
بلوغ رویش باران به نبض دانه کی ریزد
اگر با پیر جنگلها نسیمی گفتگو دارد
ز آواز قدمهایش درختی برنمی‌خیزد
رسنها بافتم از رگ رگ جانم، ندانستم
به دوش خوشه تاکستان طناب سبز آویزد
هلا ای شهر سنگستان بیا آتشفشانی کن
کلوخی می‌تواند خواب مردابی برانگیزد
بر از آواز دریایم برو ای صخره از پیشم
که روح پاک بی‌تابم ز جسم مرده بگریزد
طلوعی سبز خواهی داشت ای پاییز سرگردان
که نیزاران دستان تو با خورشید آمیزد

■ محمود احمدی، دانشجوی ادبیات، جالوس

(برج عاج)

اینک به زندگی
نه اینکه دل بسته بانم، معتقدم
عروج خونین گلها
مجابم می‌کند
من برج عاج را
شکسته‌ام
برج عاج را
می‌دانید؟

■ غلامرضا سُلگی، تهران

تنگدلانه

کاش دریایم
از اندوه
کمترک تا لب بود،
تا کسی می‌آمد
روبه‌رویم ــ بیتاب،
دستها را می‌نشست،
سفرهٔ بی‌کسی‌اش را، می‌آراست.
کاش فرجامم
دوک سردرگم بودا
تا دو چشمی بینا
ردّ پایی ز گذارم می‌جُست.
من نه دریایم، دریاست؛
و نه فرجامم، بیداست.

■ محمد رفیعی
آباده ۷۰

خاطره‌ها

نشسته‌ام به کنار سبوی خاطره‌ها
من و انیس دل و گفتگوی خاطره‌ها
شکوه جاذبه دارد چو آفتاب هنوز
به نطّ خاطر من رقص قوی خاطره‌ها
به سینه باغ همیشه بهار می‌خندد
ز یُمن همنفسی با گلوی خاطره‌ها
به رغم خسته‌دلیها به جنگم افتاده
چه ماهیان طلایی ز جوی خاطره‌ها
گذشته‌ها به زلال حضور می‌آیند
اگر قدم بگذاری به کوی خاطره‌ها
مرا ز کوچهٔ غم می‌برد سبک پرواز
طراوتی که برآید ز بوی خاطره‌ها
درون خلوت شعرم نشاط می‌رقصد
هزار پنجره دارم به سوی خاطره‌ها
به گوش جان من ای شهرزاد خستهٔ دل
تو باز قصّه بگو، قصّه‌گوی خاطره‌ها

■ ایرج اصغری
دبیر دبیرستانهای ساری

چراغ اشکم را کجا بیاویزم
که از غمی بنهان دوباره لبریزم
چه گفته در گوشم نسیم بابیزی
که این چنین آرام ز شاخه می‌ریزم
غریبه‌ای در من مرا به خاک افکند
از این شبح ای دل چگونه بگریزم
من و خیالی زرد در این شب نامرد
بهار من برگرد اسیر بابیزم
کسی به‌جز گریه مرا نمی‌فهمد
چراغ اشکم را کجا بیاویزم

■ قربان ولیئی

● سایهٔ خورشید سواران

■ محمدعلی سلطانی

● نیما مولود طبیعی شعر پارسی بود

سالشمار زندگانی نیما یوشیج «علی اسفندیاری»

تولد ۱۳۱۵ هجری قمری مطابق ۱۲۷۷ شمسی

۱۳۲۰ هجری قمری مطابق ۱۲۸۲ شمسی آغاز تحصیل در مکتبخانهٔ یوش

۱۳۲۷ هجری قمری مطابق ۱۲۸۸ شمسی آمدن به تهران و تحصیل در مدرسه سن‌لویسی و فراگیری زبان فرانسه

۱۳۳۹ هجری قمری مطابق ۱۲۹۹ شمسی سرودن نخستین اثر منظوم «قصهٔ رنگ پریده» در روزنامهٔ قرن بیستم میرزاده عشقی و انزوای شاعر

۱۳۴۰ هجری قمری مطابق ۱۳۰۰ شمسی انتشار نخستین اثر منظوم «قصهٔ رنگ پریده»

۱۳۴۱ هجری قمری مطابق ۱۳۰۱ شمسی انتشار «ای شب» در روزنامهٔ نوبهار

۱۳۴۵ هجری قمری مطابق ۱۳۰۵ شمسی انتشار منظومهٔ خانوادهٔ سرباز و سه قطعهٔ دیگر

۱۳۱۷ عضویت هیأت تحریریهٔ مجلهٔ موسیقی

۱۳۳۸ روز پنجشنبه ۱۶ دی ماه به مرض ذات‌الریه بدرود حیات گفت.

تا ندانندم بدانديشان طريق عاشقي
در لباس ناشناسان راه ديگر مي‌زنم
(نيما)

ادبيات هر جامعه‌ای از جمله ارکان مهم و برجستهٔ تغيير و تبديل و دگرگونی سرنوشت مردم آن جامعه و يا احياناً وسيلهٔ انحطاط و تزلزل اساس اجتماعی آنان بوده است و هم چنان نيز برقرار و استوار رسالت خويش را به طور هميشگی خواهد دانست شعر فارسی پس از طی مسيری مشخص و طبيعی همراه با انديشهٔ بلندپرواز گردنکشان خطهٔ خراسان و عراق و آذربايجان قله‌های زيبای سخن پارسی را يکی پس از ديگری فتح کرد تا آنجا که در قرن هشتم در کلام آسمانی خواجه به مرتبه‌ای دست يافت که عرشيان گويی که شعر حافظ از بر می‌کردند شعری منطبق بر زمان و مکان و نشأت گرفته از شعور مردم اهل شعر و درک، کلامی که آيينهٔ تمام نمای جامعه و زمان خود بود و امروز هر بيتی از آن تاريخ گويای ايام خود و تفسير حال هر فرد مسلمان و معتقد ايرانی است امّا اين عمر طبيعی شعر پارسی که در قرن نهم و دهم از عراق به اصفهان و از آنجا به هند مهاجرت و يا به روايتی متواری گرديد انحرافی تأسف بار يافت. ابتذال نهايی سبک هندی و اجرای دردناک دورهٔ بازگشت تحول هزارسالهٔ شعر پارسی را در غبار سردرگمی‌ها متوقف ساخت زيرا برخلاف طبيعت فرهنگ و ادبيات که حرکتی در راستای زمان دارد در سيری دايره‌وار در نهايت خستگی و فرسودگی به نقطهٔ آغاز شعر فارسی بازگشت.

نقطه‌ای که برای اين بازگشت وبرانه‌ای بيش نبود زيرا صدها سال پيش نام‌آوران عرصهٔ سخن همهٔ بوم و بر آنرا رُفته بودند و گفتنی‌ها را گفته. آرزوی شکوه دستگاه محمود غزنوی با تمامی جوانبش چنان پادشاه وقت را فريفته ساخته بود که برای جبران کوتاه خدمتی او به فردوسی هر بيتی را مثقالی طلا می‌داد و بابت شهنشاه نامه چهل و چهار هزار مثقال طلا به ملک‌الشعرای صبا داد و سخن صبا نيز به حدی در جوارح و اعضای او رسوخ کرده بود که هر روزی بيشتر از روز پيش خود را به سلاطين کيانی، چون کيکاووس و... شبيه می‌ساخت و شاعر مستعد تلف شده‌ای که پس از عمری دُم از برتری و همسری با فردوسی زدن عاقبت در بستر مرگ در مقابل بيتی از شاهنامه که:

شود کوه آهن چو دريای آب
اگر بشنود نام افراسياب

اظهار ناتوانی می‌کند و دَم از گفتهٔ پريشان می‌بندد.

و بايد گفت که استعدادهای برجسته و درخشانی در اين خشکسالی تلف شدند که صبا، قاآنی، سروش و نشاط و... از جمله چهره‌های تلف شده بودند. آغاز نهضت ترجمه که به ياری شاگردان سيدجمال‌الدين اسدآبادی چون شيخ احمد روحی، ميرزا آقا خان کرمانی، و ميرزا حبيب اصفهانی نضج گرفت، در اولين جرقه‌های انقلاب مشروطيت شعرهای شاعران انقلابی آن زمان نيز رنگ ديگر يافت. و دفتر زندگی پرآثار و بی‌تأثير سبک بازگشت به آخر رسيد.

در اين بُرهه از زمان لازم بود تا مردی از ميان برخيزد و آنچه را که هدف شاعران

● ابتذال سبک هندی و اجرای دردناک دورهٔ بازگشت تحول هزارسالهٔ شعر پارسی را در غبار سردرگمی متوقف ساخت و برخلاف طبيعت فرهنگ و ادبيات که حرکتی در راستای زمان دارد در سيری دايره‌وار در نهايت خستگی و فرسودگی به نقطهٔ آغاز شعر فارسی بازگشت.

اين ضربهٔ مهلک يعنی سبک بازگشت که به جرأت می‌توان گفت ايران و ايرانی را از جميع جهات چندين قرن به عقب برگردانيد در حالی دچار جامعهٔ ادبی ايران گرديد که جهان غرب در مسير رسيدن به اوج برداشت از حاصل انديشهٔ هزارسالهٔ مشرق زمين و به ويژه ايران گام برمی‌داشت و يکی پس از ديگری حل معما می‌کرد تا در مسير طبيعی خود ادبيات و فرهنگی همراه با زمان و جهان و درخور انديشهٔ مردم خود بيافرينند که در اين سو برای خلق معماهايی هر چه پرپيچ و خم‌تر بر يکديگر سبقت می‌گرفتند و آلبازهايی نه چندان قابل اعتماد را که هيچگاه دارای کيفيت و خواص و ابعاد و زوايای مواد اوليه نبود در قالبهای استوار از پيش ساخته شده می‌ريختند و فرآوردهٔ يخ زده و بی‌خاصيتی را در خشکسال تحول شعر فارسی به خورد جامعهٔ خواستار می‌دادند.

صاحب نظر بود به اجرا گذارد یعنی فترت دوران ابتذال و انحطاط را از میان بردارد و در انبوه تعصب ادبی خواسته خود و آمال شعر پارسی را به مرحله اجرا بگذارد و این مرد کسی جز نیما نبود نیما مولود طبیعی شعر فارسی بود شجاعت او کالید پولادین اوزان عروضی را در هم شکست و اندیشهٔ بربارش در سرزمین لطیف شعر به ثمر نشست، گر چه به قول آل احمد «راهی را که نیما در حوالی سالهای ۱۳۰۵ تا ۱۳۱۲ شروع کرده بود اروپاییان در آغاز قرن نوزدهم شروع کرده بودند» اما باز نوآوری او باسخی صد درصد به نیاز زمان بود هر چند چه خوب بود اگر شعر نیما را با خط میرزای کلهر می‌خواندیم و ذوالفنون بزرگ با تصاویری از نقاشی ایرانی بیانگر تصویر استعاره‌ها و تمثیل‌های او می‌بود.

بهر حال نیما زبان گویای شعر زمان ظهور کرد او کاملاً با افکار اجتماعی عصر خود آشنایی داشت، و با پشتوانه‌ای که لازمهٔ اجتهاد او بود اساس این تحول منظم را گذاشت نیما در اوان جوانی یعنی زمانی که در سن لویی تحصیل کرد اخبار جنگ را که به زبان فرانسه بود مطالعه و بررسی می‌کرد و از همین راه یعنی تسلط بر زبان فرانسه با جهان ادبیات خارج از ایران آشنا شد و عربی را هم بخوبی می‌دانست اندیشهٔ فلسفی و آگاهی او از مکاتب فلسفی شرق و غرب در نوشته‌ها و آثارش پیداست، بیشتر اوقات ایام جوانی را که در حجرهٔ جایفروشی شاعر (حیدرعلی کمالی) می‌نشست و به سخنان ملک‌الشعرا بهار، علی اصغر حکمت، احمد اشتری و دیگر گویندگان و دانشمندان زمان خود گوش فرا می‌داد؛ بیهوده نگذرانده و توشه‌های گرانباری از ذخایر ذهنی آن استادان در سابقه و سبک و سیاق شعر کهن اندوخته بود تا اینکه عشقی را به دنبال خود کشانید و حال و هوای شیوهٔ نو در اشعار او خودنمایی کرد.

محمدضیاء هشترودی نوشته است «عشقی اول کسی است که از طرز نوین نیما تقلید کرده است اسلوب افسانه را در تابلوهای ابده‌آل تطبیق نموده است»

(هفت مقاله ص ۴۱)

و شهریار نیز در (افسانه شب) و (دو مرغ بهشتی) از او متأثر است.

(از صبا تا نیما ج ۲/۲۸۰)

نیما آهسته و سنجیده با تسلطی تمام و کمال بر ابعاد مختلف امر ابتدا کلمات، تعابیر و تکرارهای فرسوده را از سخن خویش برداشت و زبان تازه را در قالب تازه ارائه کرد با اینکه هنوز وزن و قافیه بر سر کار بودند. سپس ساختار قالبی شعر را برانداخت به طوری که قافیه استقلال دایمی خود را از دست داد و وزن از قید مثمن و مسدس رهایی یافت وکلام نو بر کرسی نشست که هنوز هم درگیری‌ها بر سر برقراری یا برانداختن آن ادامه دارد، اما دیگر او ثبات خود را یافته و در تاریخ ادبیات این سرزمین خویش را شناسانده و به عنوان زبان جامعه جایی گرفته است.

در واقع اگر نیما با شیوه و اسلوب زایندهٔ اندیشه‌اش که پشتوانه‌ای گران بار از شعر و ادب ایرانی را به همراه داشت به این قانونگذاری و قالب‌شکنی دست نمی‌زد شاید جرقه استعدادهای لحظه‌ای و خودنما با عنوان تحول در شعر فارسی انحرافی جبران‌ناپذیر در این مسیر به وجود می‌آورد. کما اینکه مجتهدین بی‌اجتهاد ادبی که خود را از پیروان نیما می‌دانستند، برخلاف ظهور نیما که بیش از یک قرن به تعویق افتاد در زمانی بسیار کوتاه به انشعاب در دست آورد زلال این بزرگ مرد پرداختند در حالی که این پرچمدار از دست کج فهمی‌های آنان به ستوه آمده و می‌گفت: «این جوانان رمز کار مرا درست درنیافته‌اند» (بدعتها و بدایع نیما یوشیج مهدی اخوان‌ثالث ص ۱۲۱)

اما در بارهٔ فرد برجستهٔ علمی و ادبی که به قول خودش حتی برای بی‌نظمی‌ها هم نظمی قایل است نمی‌توان تصور نمود که بر اساس هوس و خواستهٔ خود و بدون رعایت قواعد و قوانین نشأت گرفته از اندیشهٔ پیشرو این چنین ساخت هزار سالهٔ شعر پارسی را به یکباره دگرگون سازد و در میان اهل فن مقبولیت یابد همان طوری که امروز در قاعده و قانون این شیوهٔ نوین از بزرگان و برجستگان شعر پارسی رساله و پاسای مدون و متقن در دسترس داریم. و بی افکندن این چنین کاخی بلند کار آسانی نیست و جز از ذهنی سرشار و اندیشه‌ای پربار و پشتوانه‌ای بسیار و در یک کلام اعجوبهٔ روزگار سر نخواهد زد.

شعر نیما و پیروان راستین او رساترین بیان و گویاترین زبان در راستای افشای سیاست

● چه خوب بود اگر شعر نیما را با خط میرزای کلهر می‌خواندیم

● این پرچمدار، از دست کج فهمی بعضی از پیروانش به ستوه آمد و می‌گفت: این جوانان رمز کار مرا درست درنیافته‌اند.

نیما:

■ دکتر محمّد معین که هنوز او را ندیده‌ام مثل کسی است که او را دیده‌ام. اگر شرعاً می‌توانم قیم برای ولد خود داشته باشم دکتر محمّد معین قیم است ولو اینکه او شعر مرا دوست نداشته باشد.

سنمکارانهٔ پنجاه سال دیکتاتوری بود آثاری در عرصهٔ استعاره و تمثیل و پوششی که کشف آن با اهل راز بود.

نیما در دفاع از شیوهٔ تازهٔ خود «ارزش احساسات» را نوشته است هر چند جلال این دفاع را نارسا می‌داند اما باز برای آن کس که می‌خواهد با آثار نیما آشنا شود بررسی و تأملی در آن به عنوان مقدمه و جواز ورود سزاوار است و سپس سیری در آثار این بنیانگذار، ما را با جهان آگاهی و اندیشهٔ او آشنا خواهد ساخت زیرا تا زمانی که سخن ما بر اساس فضاوت از دور و بر پایهٔ شنیده‌هایی از ناقلان یکجانشین و بی‌تحرک باشد اندیشه و آثار نیما هم چنان برای طرفداران شعر کُهن در غبار تعصب خواهد ماند و برای بسیاری از خواستاران جامعهٔ ما چهره او و آثارش بیگانه خواهد بود. جلال آل احمد در بارهٔ نیما و آثارش می‌نویسد:

«نیما می‌گوید «من به رودخانه‌ای شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد بدون سروصدا می‌توان آب برداشت» و این ادعای نابجایی نیست آثار نیما چه از نظر شکل و چه از نظر مضمون به قدری است که در نظر اول خواننده را گمراه می‌کند از شعر موزون و مقفی تا شعر سفید ــ از رئالیسم تا سمبلیسم ــ از بدبینی تا امید. اگر آثار او را مرتب پیش روی خود بگذارید و بدون توجه به علل و مراحل تکامل وزن و مفهوم شعر او بخواهید فضاوتی بکنید سر در گم خواهید شد ــ باید با به پای نیما راه آمد. نقطه‌های عطف ذوق و روح او را در نظر گرفت، عوامل دگرگونیهای شعر او را دید و بعد فضاوت کرد» (هفت مقاله ص ۴۳)

و اما نیما کیه بود؟ نیما نامش علی و شهرتش اسفندیاری پدرش ابراهیم نوری از بزرگان خطهٔ مازندران و صاحب زمین و گله بود (علی) در پاییز سال ۱۳۱۵ قمری مطابق ۱۲۷۷ شمسی در منطقه ییلاقی املاک پدر «یوش» به دنیا آمد دوران کودکیش در بین ایل و در مسیر کوچ‌نشینی در تماشای زدوخوردهای گله‌داران و گردش در جنگل و تپها بر گرد آتش نشستن گذشت. خواندن و نوشتن را از آخوند ده فرا گرفت معلمی که علی ناآرام را در کوچه باغها دنبال می‌کرد و پاهای نازک او را به درختهای ریشه و گزنه‌دار می‌بست و یا ترکه‌های بلند می‌زد و او را مجبور به از بر کردن نامه‌های طومار می‌کرد. سپس به تهران آمد و دوران اول زندگی مدرسه «سن لویی» را به زدوخورد با همسالانش گذراند هنرش در مدرسه ورزش و به قول خودش خوب پریدن و با رفیقش حسین پرتمان (بختیاری) فرار از محوطهٔ مدرسه بود درسش در مدرسه خوب نبود و گاهی نمرهٔ نقاشی به دادش می‌رسید اما بعدها در مدرسه مراقبت و تشویق یک معلم خوشرفتار (نظام وفا) او را به خط شعر گفتن انداخت

نیما ساکن تهران و کارمند ادارهٔ تعلیمات عالیه وزارت فرهنگ بود و تمامی تابستانها را به یوش می‌رفت. واژهٔ نیما نام یکی از اسپهبدان طبرستان است و یوشیج را از زادگاه خود (یوش) گرفته که (ج) در گویش طبری علامت نسبت است.

نیما در روز پنجشنبه نانزده دی ماه ۱۳۳۸ شمسی به مرض ذات‌الریه درگذشت و در وصیت‌نامه‌ای خطاب به دکتر محمد معین نوشت:

«در بیست و هشت خرداد... فکر می‌کردم برای دکتر حسین مفتاح چیزی بنویسم که وصیت‌نامهٔ من باشد. بعد از من هیچ کس حق دست زدن به آثار مرا ندارد به جز دکتر محمد معین اگر چه او مخالف ذوق من باشد. دکتر محمد معین حق دارد در آثار من کنجکاوی کند...

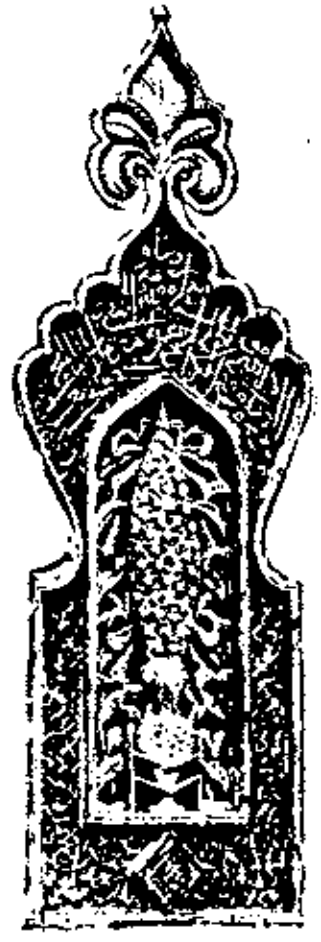
دکتر محمد معین که هنوز او را ندیده‌ام مثل کسی است که او را دیده‌ام. اگر شرعاً می‌توانم قیم برای ولد خود داشته باشم دکتر محمد معین قیم است ولو اینکه او شعر مرا دوست نداشته باشد.»

صدقای سرود، آن اب الشعر کیه بود
آیینهٔ پاک تازه‌آرای وجود
بر آتش خود اگر فرو تافت جو باد
هم زآتش گرم خود فراخاست جو دود

با درود، بدرود تا یادی دیگر

● توتیا، سُرمه نیست

■ سید مصطفی مجزّد، دبیر دبیرستانهای شهرضا



چند پیالی است در توضیحات و معانی واژه‌های کتابهای درسی دبیرستانی و حتّی دانشگاهی «توتیا» را سرمه، نوشته‌اند. شاید این، از آنجا ناشی شده است که بعضی از فرهنگهای لغت توتیا را سنگ سرمه دانسته‌اند و چون سرمه نیز خاصیّت دارویی دارد، این داروی چشم را با «سرمه» یکی پنداشته‌اند، در صورتی که سرمه چیز دیگری است و توتیا دیگر.

توتیا، سفید است و داروی چشم و سرمه، سیاه، آبی و کبود تیره است. و رنگ سرمه‌ای معروف است.

هم‌اکنون دانش‌آموختگان دانشگاهی و شاعران معاصر در نوشته‌ها و گفته‌های خویش، توتیا و سرمه را مترادف می‌آورند و بر توتیا اطلاق رنگ سیاه می‌کنند.

اسناد دکتر باستانی پاریزی در یکی از اشعار خویش «غوغای سفید و سیاه» توتیا را سرمه فرض کرده‌اند و سیاه پنداشته‌اند.

طفلی سیاه‌پوست، به مادر، به گریه گفت:
جان من از دورنگی ایام خست و کاست
این کودکان دگر ز چه کافور گونه‌اند
تنها رخ من است که همرنگ توتیاست[1]

بنده در این گفتار کوتاه سرمه و توتیا و تفاوت‌های آن را از نظر رنگ و جنس و انواع آن می‌نگارم، باشد که معلمان ادب فارسی ببینند و به دانش‌آموزان رنگ و ویژگی علمی این دو مادّه را یادآوری کنند. و تنها به توضیح کتاب درسی و معنی واژه اکتفا نکنند. که، چه در قدیم و چه حال، از توتیا به معنی داروی چشم با رنگ سفید یاد شده است. خواجه نصیرالدین توسی در کتاب «نسوخ‌نامه ایلخانی» می‌نویسد: «... لون او بغایت سفید باشد و به نمک مشابهتی دارد و لطیف‌ترین نوتیاها آن است.»[2]

توتیا، اکسید طبیعی و ناخالص روی است که در کوره‌های ذوب سرب و روی به دست می‌آید و محلول آن گندزدایی قوی است و در چشم پزشکی محلول رقیق آن برای شستشوی مخاط و پلکها به کار می‌رود و در قدیم اکسید ناخالص مزبور را در جوش‌های بسهاره و جوش‌های نراخمی به صورت گرد (پودر) روی پلکها می‌پاشیدند.[3]

اطبای قدیم از سنگ معدنی سرب و روی، برای کشیدن به پلکهای چشم مبتلایان استفاده می‌نموده‌اند و بدین شیوه آنان را درمان می‌کرده‌اند. این روش بسیار متداول بوده است.

درمان چشم‌دردها با توتیا در شعر شاعران قدیم به چشم می‌خورد و نیز به طور دقیق در اسناد تاریخ پزشکی دیده می‌شود.

منوچهری دامغانی از نخستین شاعران ادب فارسی دری چنین گوید:

قمر بسان چشم دردگین شود
سپیده دم شود چو توتیای او[4]

که حکایت از سپیدی توتیا دارد که این شاعر به این ماده و رنگ آن اشاره دارد.

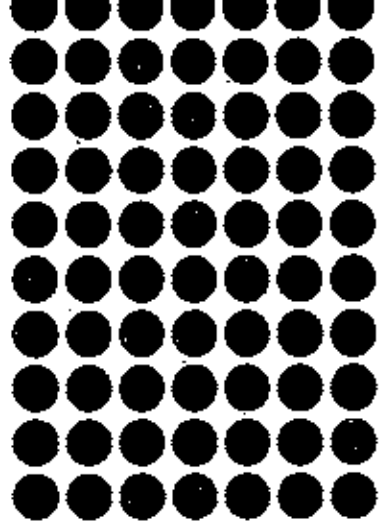
در ادبیّات فارسی، افزون بر سپیدی بر بسیار سوده شدن نیز تشبیه می‌گردد صائب تبریزی گوید:

چامی به گردش آر که این کهنه آسیا
وقت است استخوان مرا توتیا کند.[5]

این بیت نیز دلالت دارد بر سپیدی توتیا که استخوان است. توتیا، به فرانسه Tutie و به انگلیسی Tutty به وزن مخصوص ۴/۵ تا ۵/۷ و سختی ۴ تا ۴/۵ و فرمول شیمیایی Zno و نام کانی‌شناسی آن Zincit است[6] در کتب جواهر، مادهٔ اوّلیه توتیا را سنگ توتیا نوشته‌اند و این طور که استنباط می‌شود نظرشان به کانی‌شناسی‌های اکسید روی بوده است. در دایرةالمعارف مصاحب، می‌خوانیم: «توتیا داروی چشم، که از رسوب و دود بخار سنگ‌های سرب در موقع گداختن آن در کوره به دست می‌آید.»

در بسیاری از کتب درسی و فرهنگ‌های نامعتبر سُرمه معنی شده است ابن سینا گوید:

«توتیا دودی است که در موقع تخلیص سرب و مس از سنگ به دست می‌آید» توتیا،



دارای چند نوع است. یک نوع سفید و یک نوع زرد و یک نوع سبز و نوعی قرمز که همه در کرمان یافت می‌شود. هر کدام ناخالصی دارد و با مواد گوناگون دیگر مرکّب باشد دارای رنگ‌های متفاوت است بعضی صناعی است و بعضی معدنی و دیگر دریایی.

آنچه صناعی است توتیا نایژه خوانند و در زمین کرمان می‌سازند و آنچه معدنیّ است، توتیای فیدی گویند. معدن آن در کوهی است در زمین سادیه نزدیکی به «فید» رودخانه‌ای است از میان ریگ پاره‌های خرد آن توتیا بیرون می‌آید.

لَوْن او به غایت سفید باشد و به نمک مشابهتی دارد و لطیف‌ترین توتیاها آن است. نوع دیگر دریایی یا هندی است که در دریا حیوانی است مدوّر و سخت که بعد از مردن، امواج آن را به کنار ساحل می‌آورد از آن توتیا سازند که خیلی خوب است. خاصیّت او آن است که در داروهای چشم به‌کار دارند نور بصر زیادت کند.»[7] توتیای طبیعی در جهان غرب به سفیدرنگ و سفیدبرف معروف بوده است. و بنا به قول شلیمر در قرن نوزدهم به آن «پنبه‌روی» می‌گفته‌اند.

مارکوپولو در سفرنامه خود می‌گوید:

«در کرمان توتیا می‌سازند که برای درد چشم نافع است.» حمدالله مستوفی در نزهة‌القلوب نوشته است که توتیا را در کرمان در دیه توتیاگران درست می‌کنند.[8]

و جملهٔ انواع توتیا بوی عرق خوش کند و رطوبتی که در منفذ چشم باشد تحلیل کند.[9]

و اگر توتیای آب‌سای را طلی کنند نافع است و غربهان را زیر بغل و زیر بستان و بیضه‌دان از عرق کردن در تابستان توتیای سوده پراکندن نافع باشد.[10]

و اما، سرمه:

سرمه از «اثمد» سنگ سرمه است، معروف و مشهور و اوسنگی است سیاه بسرّاق، غیرشفاف، به غایت ثقیل و لون او چون لون آهن و معدن آن در اکثر مواضع باشد و بهترین آن «اصفهانی» بود.[11] سرمه به فرانسه Kohl و به انگلیسی Crude Antimony با وزن مخصوص ۴/۶ تا ۴/۷ و سختی ۲ تا ۲/۵ و به فرمول شیمیایی Sb_2S_3 است.

شلیمر که در زمان ناصرالدین شاه، طبیب و معلّم مدرسهٔ دارالفنون بوده در کتاب خود می‌نویسد: سرمه‌ای که در ایران مصرف می‌شود از «کوپا» [نزدیک اصفهان] از یک معدن آهن می‌آورند. آنتیمون را از خارج (روسیه) وارد کرده و به آن سنگ آنتیمون می‌گویند.[12]

شاعران ادب فارسی نیز درباره «سرمه» اشعار بسیاری دارند ناصرخسرو دربارهٔ خاصیت سرمهٔ سنگ سیاهان گوید:

که بود آنکه او ساخت شنگرف رومی؟
ز گوگرد خشک وز سیماب لرزان
که دانست کافزون شود روشنایی؟
به چشم اندر از سنگ کوه سیاهان[13]

وسیف فرغانی چنین گوید:

آن نقد را کجا به قیامت بود رواج؟
وین سرمه کی شود؟ به سیاهان فروخته[14]

و سلمان ساوجی نیز اشاره‌ای به سرمهٔ سیاهانی دارد، گوید:

جو در چشم‌آید از صد میل گرد خیل منصورش
جهانی چشم روشن گشت از آن کحل سیاهانی

با این قراین معلوم می‌شود که مهم‌ترین مرکز سرمه «کوه‌های اصفهان» بوده است.

در ایران نقاط بسیاری وجود دارد که سنگ سرمه دارند.

سرمهٔ سیستان ــ سرمه جنوب فیروزآباد، سرمه چال (نزدیک ملایر) سرمه جالگان در طالقان ــ معدن سرمه قیر، کارزین فارس جغرافیانویسان، هم اشاره به معادن سرمهٔ نوس، سرمهٔ سامار مازندران دارند. ولی ابن حوقل در صورة الارض و حمدالله مستوفی در نزهة القلوب از معادن سرمهٔ اصفهان و دماوند یاد کرده‌اند:

«کحل سرمه را معادن بسیار است، معدن به جبال اصفهان سرمه خوب می‌دهد»[15]

نوشته‌اند: سرمه برای درمان گل چشم و تاریکی چشم مفید است. آن را زیر دندان گیرند اگر طعم آن شیرین بود خوب است و الاّ نه. اگر با پیه کهن وی را بسایند و به سوختگی آتش نهند، سخت نیک بود و اگر به یک درم سنگ از وی زن بخورد، حیض را ببندد و ریش‌های زهدان را سود دارد، اگر از وی با روغن گل بسایند و در آماسهای گرم مالند نافع بود، سرمه و خشک[16]

صائب تبریزی گوید:

صائب به سرمهٔ دگران نیست چشم من
روشنگر دو دیدهٔ تارم دل خود است.

همو اشاره ظریفی به خاصیّت دارویی سرمه و شهرت سرمهٔ اصفهان دارد:

سواد شعر تو صائب جلای چشم دهد.
ندیده است چنین سرمه، اصفهان در خواب

چون سرمه سرد و خشک است، گویند در اثر خوردن آن در خواندن آواز خللی پیش می‌آید و در ادب پارسی خاموشی و سکوت را در اثر سرمه می‌دانند که صائب تبریزی باز در این مورد اشاره‌ای زیبا دارد

گر نمی‌گذشتند زاغان، سرمهٔ آواز ما
می‌توانستیم فریادی درین گلزار کرد

یا نگاه در این بیت:

می‌تواند سرمه در کار سخن سنجان کند
هر که صائب بال شهرت در صفاهان واکند[17]

معروفیت بیشتر سنگ سرمه اصفهان به جهت رنگ آبی مایل به سبز آن بوده است که به «سرمهٔ سلیمانی» شهرت دارد

زانتظار به چشم سیه شده است جهان
علاج دیدهٔ من سرمهٔ سلیمانی است[18]

سرمه سلیمانی سرمه‌ای است که چون به چشم کشند مخفیات عالم عیناً و عیاناً معاینه کند.

دلی که روشنی از سرمهٔ سلیمان یافت
سراب بادیه را جلوهٔ بری داند

این سرمه را از ساییدن سنگ سلیمانی که معادن غنی و سرشار آن در نزدیکی اصفهان موجود است می‌ساخته‌اند. و معروف است که این سنگ را نخستین بار دیوان پری برای سلیمان نبی یافته‌اند و برای زینت آورده‌اند و به این جهت به سلیمانی معروف شده است.

این سنگی است مطبّق که هر طبقهٔ آن بارگهٔ سفیدی از هم متمایز است. و در ادب پارسی رگهٔ آن به «زنّار سلیمانی» تعبیر شده است صائب تبریزی مطبق بودن سنگ سلیمانی ورگه داشتن این سنگ را در این بیت به تصویر کشیده است.

چون سلیمانی است هر لخت از دل صدپاره‌ام
پس که پیچیده است در دل آه من زنّار وار[19]

فرهنگ دکتر معین درباره «سنگ سلیمانی» می‌نویسد:

«یکی از اقسام کالسروان است... چون مطبّق و متحدالمرکز است زیبایی خاصی دارد و در زینت‌ها استعمال می‌شود[20]

سنگ سلیمانی (سنگ سرمهٔ سلیمانی) را زمین‌شناسان انگلیسی سابقاً «کالامین» می‌نامیدند.

چون این اصطلاح در مورد کربنات روی Smithsonit به کار برده شده است. لذا برای اینکه اشتباه نشود در سال ۱۸۵۳ م نام «همی مورفیت Hemimorphit» را انتخاب نموده‌اند (چون نصف هر بلور بیشتر دیده نمی‌شود.) مهندسان معدن امروز «کالامین» را بیشتر در مورد کربنات طبیعی روی می‌آورند[21]

نام این سنگ «کالامین» همان نام «سلیمان» است که تبدیل حروف یافته است.

کالامین (همی مورفیت) یکی از کانی‌هایی است که منشاء ثانوی دارد و در قسمت‌های اکسید شدهٔ معادن روی همراه (... دیگر کانی‌ها) دیده می‌شود.

در اغلب معادن سرب و روی ایران از قبیل معادن، سیاه کوه انجیر کوه اصفهان ــ نفت (بیست کیلومتری یزد) شاه کوه (بیست کیلومتری اصفهان) این ماده دیده شده است.[22]

حکیم میسری پزشک قرن چهارم هجری دربارهٔ ساختن «کحل» که ترکیبی از سنگ سرمه و زنگار است. چنین می‌گوید:

به وزن ده درم سرمه گزیده
دو چندان نیز زنگار رسیده
ز لبنی باید اسپید آزموده
به وزن یک درم باوی بسوده
از این سوده بگو در چشم می‌کش
که این سرمه بود مر چشم را خوش[23]

منابع

۱ ــ از بار بر تا باربد، دکتر باستانی پاریزی، ص ۲۴۶.

۲ ــ تنسوخ‌نامه ایلخانی ــ خواجه‌نصرالدین توسی با مقدمه و تعلیقات مدرس رضوی ص ۱۷۳.

۳ ــ فرهنگ دکتر معین زیر «نوتیا» ص ۱۱۶۱.

۴ ــ دیوان منوچهری دامغانی، مصحّح دکتر دبیر سیاقی ص ۸۵.

۵ ــ فرهنگ انشعار صائب تبریزی، گلچین معانی، ج ۱ ص ۱۷۱.

۶ ــ کانی‌شناسی در ایران قدیم مهندس محمدزادش، از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ج ۲ ــ ص ۱۵۱.

۷ ــ تنسوخ‌نامه ایلخانی، ص ۱۷۳.

۸ ــ کانی‌شناسی در ایران قدیم، ص ۱۵۶ به نقل از نزهةالقلوب مستوفی و سفرنامه مارکوپولو.

۹ ــ تنسوخ‌نامه ایلخانی، ص ۱۷۳

۱۰ ــ کانی‌شناسی در ایران قدیم، ص ۱۵۶.

۱۱ ــ تنسوخ‌نامه ایلخانی، ص ۱۷۴.

۱۲ ــ کانی‌شناسی در ایران قدیم، ص ۱۶۰.

۱۳ ــ دیوان ناصرخسرو ــ به تصحیح مجتبی مینوی ــ دکتر مهدی محقق، از انتشارات دانشگاه تهران ص ۸۴.

۱۴ ــ دیوان سیف فرغانی، دکتر ذبیح‌الله صفا ص ۱۵.

۱۵ ــ نزهةالقلوب حمدالله مستوفی به تصحیح گی‌لسترنج، ص ۲۰۵.

۱۶ ــ کانی‌شناسی در ایران قدیم، ص ۱۶۲.

۱۷ ــ فرهنگ انشعار صائب، گلچین معانی ج ۲ ص ۴۳۸.

۱۸ ــ همان، ص ۴۳۹.

۱۹ ــ همان، ص ۴۴۵

۲۰ ــ فرهنگ دکتر معین ج ۲ ص ۱۹۳۴ ذیل سنگ

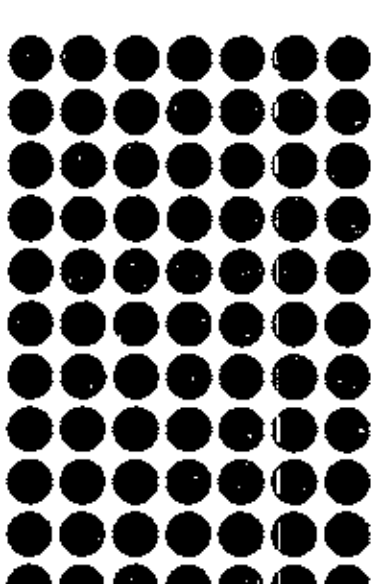
۲۱ ــ کانی‌شناسی، تألیف دکتر عبدالحسین فرقانی، از انتشارات دانشگاه تهران شماره ۱۲۶۱ ج ۱ بخش سوروسیلیکات‌ها، ص ۲۵۳.

۲۲ ــ الف، همان کانی‌شناسی دکتر فرقانی، ص ۲۵۵.

ب ــ

MINERALS ROCKS
AND
PRECIOUS STONES
By Dr. Jaroslau Bauer P. 55

۲۳ ــ دانشنامه حکیم میسری به تصحیح دکتر برات زنجانی، از انتشارات مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، با همکاری دانشگاه تهران ص ۶۵.



بقیه از صفحه ۳۷

• آیا (بودن) فقط یک فعل ربطی[1] است؟

منابعی که در نوشتن این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است:

۱ ــ اساطیر، اساطیر ایرانی، مهرداد بهار، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۲ ــ اسرار ــ اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، تألیف محمدبن منوّر، به اهتمام دکتر ذبیح الله صفا، تهران، سال ۱۳۳۲، مؤسسه مطبوعاتی امیرکبیر.

۳ ــ اسکندر ــ اسکندرنامه، روایت فارسی کالیستنس دروغین، به کوشش ایرج افشار، تهران، سال ۱۳۴۳، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۴ ــ بند هشن

The Bundahishn, T.D Anklesaria ed Bamlay 1908.

۵ ــ بخارا ــ تاریخ بخارا، تألیف ابوبکر محمد الزنجی، به اهتمام مدرس رضوی، سال ۱۳۵۱، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران

۶ ــ بلعمی ــ تاریخ بلعمی، تألیف محمدبن جریر طبری، تصحیح ملک الشعرای بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، تهران، کتابفروشی زوار.

۷ ــ بیهقی ــ تاریخ بیهقی، تصنیف خواجه ابوالفضل بیهقی، به اهتمام دکتر غنی و دکتر فیاض، سال ۱۳۲۴، چاپخانه بانک ملی ایران.

۸ ــ تذکرة ــ تذکرة الاولیاء، عطار نیشابوری، نیکلسون، مطبعهٔ بریل، لیدن.

۹ ــ چهارمقاله ــ تألیف نظامی عروضی سمرقندی، به اهتمام محمد قزوینی، سنه ۱۳۲۷ هجری مطابق سنه ۱۹۰۹ میلادی، مطبعهٔ بریل در لیدن هلاند.

۱۰ ــ حافظ ــ دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، کتابخانهٔ زوار.

۱۱ ــ رونق ــ منتخب رونق المجالس و بستان العارفین و تحفة المریدین، تصحیح دکتر احمدعلی رجایی، سال ۱۳۵۴، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۲ ــ زین الاخبار ــ زین الاخبار، تألیف ابوسعید گردیزی، سال تألیف بین سالهای ۴۴۱ تا ۴۴۳ هـ.ق یا مقابله و تصحیح عبدالحی حبیبی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۱۳ ــ سمک ــ سمک عیار، تألیف فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، تصحیح پرویز ناتل خانلری، ۱۳۴۷، از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۱۴ ــ سیاست نامه ــ سیاست نامه یا سیرالملوک، ابوعلی حسن بن علی نظام الملک، به اهتمام سیدعبدالرحیم خلخالی، خرداد ۱۳۱۰ شمسی.

۱۵ ــ سیستان ــ تاریخ سیستان، مؤلف نامعلوم، تصحیح ملک الشعرای بهار، چاپ دوم.

۱۶ ــ شاهنامه ــ فردوسی، متن انتقادی، به اهتمام عثمانوف، مسکو، سال ۱۹۶۷.

۱۷ ــ شاهنامه بروخیم ــ فردوسی، از روی چاپ ووفرس، کتابفروشی بهبود ابروخیم، تهران، سال ۱۳۴۵.

۱۸ ــ شمس ــ کلیات شمس یا دیوان کبیر، مولانا جلال الدین محمد مشهور به مولوی، به اهتمام بدیع الزمان فروزانفر، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.

۱۹ ــ طبقات ــ طبقات الصوفیه، امالی خواجه عبدالله انصاری هروی، به تصحیح و تعلیق و تحشیه عبدالحی حبیبی، میزان ۱۳۴۱ ش، چاپ افغانستان.

۲۰ ــ فرهنگ آنندراج.

۲۱ ــ کشف ــ کشف المحجوب، تألیف ابوالحسن عثمان جلابی هجویری، براساس چاپ ژوکوفسکی، تهران، سال ۱۳۳۶.

۲۲ ــ کلیله ــ ترجمهٔ کلیله و دمنه، انشای ابوالمعالی نصرالله منشی، به تصحیح مجتبی مینوی، انتشارات دانشگاه تهران، سال ۱۳۴۳.

۲۳ ــ گلستان ــ سعدی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه.

۲۴ ــ لغت نامهٔ دهخدا.

۲۵ ــ مجمل ــ مجمل التواریخ والقصص تصحیح محمدتقی بهار، کلالهٔ خاور، ۱۳۱۸.

نسخه‌های خطی مصور آثار خواجوی کرمانی

■ دکتر ابوالقاسم رادفر

هنر دارای تعاریف گوناگونی است که هریک از این تعاریف از دیدگاه خاصی برخاسته است. اما آنچه که مهم است و ارزش هنر را می‌نمایاند، همانا ابلاغ پیام با بیانی زیبا، بارور از عاطفه‌ای سرشار و احساسی متعالی همراه با اندیشه‌ای انسانی است. اگرچه زبان بیان هنر یکسان نیست، ولی در مفهوم کلی، رسالت انواع هنر، در صورتی که از راه درست خود منحرف نشود و هنرمند به وظیفه و تعهد هنری خود آگاه باشد، از یک هدف پیروی می‌کند. وقتی کلامی زیبا، عمیق و هنرمندانه در ذهن و اندیشهٔ نقاش و مینیاتوریست تأثیر بگذارد، دست خلاق و هنرآفرین هنرمند به مدد ابزارهای ساده‌ای چون رنگ و خط، جهانی از تبلور احساس و تخیّل اندیشمندانه را دل‌انگیز و زیبا می‌آفریند. تصویری که عقل آفرین می‌زندش و ذوق ندای احسنت احسنت را بلند می‌کند. هنگامی که تاریخ هزار سالهٔ شعر فارسی را از دیدگاه هنرآفرینی‌های خطاطان و نقاشان و دیگر هنروران خوش‌ذوق و باریک‌بین در کتب خطی و چاپی و تابلوهای هنری به صور گوناگون مشاهده می‌کنیم، به روشنی درمی‌یابیم که هنر ایرانی ـ اسلامی نه تنها در شعر خلاصه نمی‌شود، بلکه شقوق مختلف از جمله هنر طرحها و نقشها و گنجینه‌های قدیم و جدید بسیاری در کتابخانه‌ها و موزه‌ها و دیگر مکانها وجود دارد. فقط مضامین شاهکارهای ادبیّات فارسی نیست که مورد استفادهٔ هنرمندان قرار گرفته، بلکه آثار درجهٔ دو و سه نیز از وجود این گونه دستاوردهای هنری خالق نمانده و همواره جلوه‌گاه پرورده‌های ذوقی خالقان ذوق و هنر بوده است.

شاید بتوان علّت مهم و هدف اصلی تصویرسازی متنها و کتب و حتی دیوارها را ارسال هرچه مؤثرتر پیام دانست، زیرا ابلاغ پیام نیز راههای بسیاری دارد. تنوّع در نحوهٔ رساندن پیام گاهی از طریق طرح و رنگ بهتر از کلام می‌تواند باعث تفهیم و تفاهم شود. وقتی که هنر کلامی با دیگر انواع هنر چون نقاشی و خط همراه گردد و خمیرمایهٔ ذوق و ذهن هنرمند بتواند تلفیقی رسا و زیبا از همگونی و تناسب در مجموعهٔ خلق شدهٔ دست خود بیافریند، تأثیرگذاری مضاعف می‌شود.

نقّاشان برای خلق تابلوها و تصویرها از مضامین شعر بهره‌ها برده و با آن الفتی دیرینه داشته‌اند. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که فقط نقّاشان نیستند که از مضمونهای شعری و داستانی و طبیعت توصیف شده در اشعار برخوردار شده‌اند، بلکه هنرمندان قالیباف در طرح نقشه و رنگ قالیها و قلمکاران در کنده‌کاری ظروف و کاشیکاران در تزیین نقوش و سایر صنعتگران هریک به نوعی با شعر رابطه برقرار کرده و مجموعه‌های با ارزشی از انواع هنر در ارتباط با عنصر کلامی آفریده‌اند.

اما آنچه که در این گفتار بدان خواهیم پرداخت، ارتباطی است که بین دواوین شعرا و برخی آثار منثور، به‌ویژه آثار داستانی با خط و نقّاشی وجود دارد. نقّاشی مینیاتور یکی از جلوه‌های بارز مکتبهای نقّاشی و زینت دهندهٔ کتابهای بسیاری از آثار ترجمه شده است و این آثار باعث هموار شدن توسعهٔ نقّاشی مینیاتور در ادبیّات گردیده است.

با مروری اجمالی به کتابهای هنری ـ اسلامی در زمینه‌های نقّاشی، تذهیب، مینیاتور و خط دامنهٔ گسترش آمیختگی مضامین آثار ادبی فارسی و اسلامی با این گونه هنرها مشخص‌تر می‌شود. موضوع داستانهای شاهنامه و خمسهٔ نظامی از این میان جنبهٔ استثنایی دارد و از آنجا که آثار هنری بسیاری به صور مختلف پیرامون این دو شاهکار ادبی

خلق شده و مجموعه‌های متعددی فراهم آمده، بحث دربارهٔ هریک از آنها خود کتابی مفصل می‌شود که فعلاً مجالی برای عنوان کردن آنها نیست و در جای دیگر بدان خواهیم پرداخت. تنها برای نمونه از شاهنامهٔ معروف بایسنغری، به خط جعفر بایسنغر و هنرپردازیهای استادان مکتب هرات در تصویرپردازی این اثر می‌مانند یاد کرده و به آلبومهایی که دربارهٔ مضامین خمسهٔ نظامی فراهم آمده و خود من دو مجموعه از آنها را که توسط روسها گردآوری شده، دیده‌ام، اشاره می‌کنیم.

البته همان‌طور که اشارت رفت، نقش‌پردازی و تصویرسازی کتابها و مجموعه‌ها منحصر به این دو اثر نیست، بلکه می‌توان از بسیاری کتابهای نظم و نثر دیگر از جمله ورقه و گلشاه، مثنوی، منظومه‌های داستانی عطار، داستان یوسف و زلیخای مبتنی بر قرآن مجید منسوب به فردوسی و جامی، کلیله و دمنه، مقامات حریری، جامع‌التواریخ، منافع الحیوانات و دهها کتاب دیگر نام برد.

با این مقدّمهٔ کوتاه در ارتباط ادبیّات با دیگر انواع هنری بحث اصلی خود را پیرامون مضامین اشعار خواجوی کرمانی در قالب تصاویر، خط و هنرآفرینی‌های دیگر دنبال می‌کنیم و به اختصار به یکی از ابعاد آثارش که همانا الهام‌بخشی و تأثیرگذاری او در هنرمندان است می‌پردازیم و به پژوهندگان علاقه‌مند و مایه‌ور برای ادای حقّ مطلب در این‌باره تذکّر می‌دهیم تا به‌طور جدّی این مطلب نارسا و ناتمام را پی‌گیری کنند و از این طریق هر چه بیشتر به شناخت ارزشهای ادبی ـ هنری آفریدگاران هنر و ادب گذشته در تمام شئون آن بپردازند.

خواجو شاعر و عارف بزرگ قرن هشتم نه تنها از لحاظ شعری بر طرز سخن و سبک شاعران بلندپایه‌ای چون حافظ اثر گذاشته، بلکه مفاهیم و مضامین شعر او نیز همواره مورد توجه محققان و پژوهشگران قرار گرفته است که هر کدام از آنها خود بحث مستوفایی را می‌طلبد. اما هدف این مقاله بررسی کوتاهی از جلوهٔ شعری و بازتاب اندیشهٔ شاعر در قالبهای هنری چون مینیاتور، نقّاشی و خط است. مضامین آثار خواجو همچون داستانهای پیشوایش نظامی در مثنوی سرایی ـ البته در حد کمتر ـ همواره مورد استفادهٔ نقّاشان و خطّاطان ماهر قرار گرفته و آنها به کشیدن تصاویر متناسب و زیبا حاکی از متجلّی ساختن اندیشهٔ شاعر در قالب تصویرهای جاندار و گویا پرداخته‌اند تا جایی که گاهی انسان از تبحّر و مهارت این هنرمندان در تجسّم بخشیدن حوادث داستان انگشت تعجّب به دندان می‌گزد. آمیزش استعداد و مهارت هنرمند با طرز استعمال رنگها و خطها به خلق صحنه‌ها و تصاویری منجر شده که گویی بیننده خود شاهد حوادث داستان است.

قدیم‌ترین نسخهٔ خطی مصوّر فارسی در موزهٔ بریتانیا که تعداد نسخ خطی آن به سیصد می‌رسد، مجموعهٔ معروف اشعار مثنوی اثر خواجوی کرمانی است. این نسخه به شمارهٔ (Add. 18-113) شامل سه قسمت از این مثنوی می‌باشد که عبارتند از: سرگذشت عشق شاهزاده هما پسرشاه هوشنگ و شاهزاده همایون دختر فغفور چین و کمال‌نامه که اثری در تصوف است و روضة‌الانوار که نقلیدی از مخزن‌الاسرار نظامی است.

این نسخه در ۱۳۹۶ میلادی / ۷۹۶ هـ. ق. در بغداد توسط خطاط معروف میرعلی‌بن الیاس تبریزی (واضع خط نستعلیق، حدود ۷۸۰ ـ ۸۵۰) برای سلطان احمد جلایر نسخه‌برداری گردیده و دوتا از مینیاتورهای آن توسط نقاشی به نام جنید که ممکن است تمامی آنها را کشیده باشد، امضا شده است. این مجموعه اشعار یکی از اوّلین شاهکارهای دورهٔ تیموری بوده و نمایانگر آغاز پیدایش آثار زیباتری است که بعداً به وجود آمدند یکی از تصاویر (تقاضای زنی از پادشاه برای اجرای عدالت) که از سیزدهمین مقالهٔ روضة‌الانوار گرفته شده زنی را نشان می‌دهد که به سبب ظلمی که به او شده از سلطان ملکشاه سلجوقی تقاضای دادرسی می‌کند. این موضوع تظلّم زن پیر، به سلطان از صحنه‌ای از مخزن‌الاسرار نظامی که به کرّات نقّاشی شده، اقتباس گردیده است و در آن شاه سلجوقی دیگری نیز به نام سلطان سنجر موضوع صحبت است (در سایر مینیاتورهای این نسخه هرجا که تصویر زنی باشد با گیسوی بلند بافته شده مشاهده می‌شود). حکایت چنین است که روزی ملکشاه آلب‌ارسلان از اصفهان به قصد شکار بیرون رفت. در ساحل زاینده‌رود که از میان اصفهان می‌گذرد هنگامی که می‌خواست برای تعویض اسب پیاده شود، ناگهان زنی به او نزدیک شد و افسار اسبش را گرفت و با فصاحت و بلاغت تمام او را به سبب خودخواهی‌اش سرزنش کرد و گفت که او جز شکار فکر دیگری در سر ندارد و رعایا به دلیل بی‌کفایتی وی از فقر بسیار در رنجند. ملکشاه ماجرا را از پیرزن پرسید. وی گفت که زنی بیوه است و چهار فرزند یتیم‌دارد و تنها مرز زندگی آنها از شیر گاوی است که توسط کسان سلطان غصب شده و غاصبان از کاری که کرده‌اند هراسی ندارند. زیرا می‌دانند که سلطان دور از محل و بی‌علاقه به امور است و ابداً از رفتار ناشایست ندیمان دربار خودآگاه نیست... ملکشاه از شنیدن این ماجرا بسیار متأثر شد و بی‌درنگ حکم تنبیه غاصبان را صادر کرد. این نسخه قبلاً در کتابخانهٔ ابوالفتح بهرام یکی از شاهزادگان کتاب دوست صفوی که در سال ۱۵۴۹ وفات کرد، بوده است[۱].

همچنین در کتاب نگاهی به نگارگری در ایران نوشتهٔ بازل گری BASIL GRAY نابلوهایی متعلق به آثار خواجو آمده که اکنون به اختصار آنها را معرفی می‌کنیم. «گری» در صفحهٔ ۳۶ تصویری از دیوان خواجو متعلق به

مکتب تیموری (مورخ ۷۹۹ هجری قمری) محفوظ در موزهٔ بریتانیا را ذیل تصویر شمارهٔ ۲۳ آورده است در صفحهٔ ۹۱ تابلویی از کارهای جنید نقّاش به تاریخ ۷۹۹ هـ. ق. آمده که نبرد همای و همایون را از نسخهٔ موزهٔ بریتانیا نشان می‌دهد. در صحنه‌پردازی این تصویر گیرا و زنده عناصری چون درختها و کوهها، ابرها و گیاهان مورد بهره‌برداری قرار گرفته‌اند تا مجموعه‌ای مؤثرتر را به معرض دید بگذارند.

همچنین در صفحات ۹۲، ۹۳ و ۹۴ سه تابلوی دیگر به شماره‌های ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰ از کارهای جنید نقّاش مورخ ۷۹۹ که از همای و همایون الهام گرفته، آمده است و ضمن ترسیم تابلو از نمونه‌های اشعار هم استفاده شده و نسخه‌های آن در موزهٔ بریتانیا موجود است. ضمناً نویسندهٔ کتاب به معرفی نسخهٔ منعلق به خواجو که در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود پرداخته و اطّلاعات بیشتری نسبت به مطالب نوشته شده به ما می‌دهد که برای تکمیل مبحث قبلی بخشهای نازمرا در اینجا نقل می‌کنیم:

«اثر نخست نسخه‌ای شامل سه شعر از خواجوی کرمانی (۷۵۱ ــ ۶۸۰ هجری قمری) است که به سال ۸۰۰ هجری قمری در بغداد نوشته شده است. از لُه مینیاتور، شش اثر را دکتر مارتین در کتاب خود ارائه کرده، و سه مینیاتور در جاهای دیگر انتشار یافته است. بدینسان این نسخهٔ خطی شهرت کامل دارد... در نسخهٔ خطی خواجو عمق یافتن اثر به شدّت به چشم می‌خورد و نکته‌ای که بیشتر قابل توجّه می‌نماید دورگیری مینیاتور به صورت مدوّر است که گاهی درختان آنرا احاطه می‌کنند. چشم به طور کامل به دوراثر می‌گردد و بر رخدادهٔ اصلی که در مرکز آن قرار دارد نایت می‌ماند.[۳]» آندره گدار در کتاب هنر ایران خود وقتی از قالیهای اسلامی سخن می‌گوید وجود رابطهٔ نزدیک بین هنر قالیبافی و موزاییک الوان و مینیاتور را مسلّم می‌داند و از نسخهٔ خطی دیوان خواجوی کرمانی متعلق به سال ۱۳۹۶ میلادی موزهٔ بریتانیا که با نقش قالیهایی دقیق تزیین شده که در حقیقت در وجود اصل آنها تردیدی نیست[۴] به عنوان نمونه یاد می‌کند.

اگرچه دسترسی به تمام مآخذ نسخه‌های مصوّر و خطّاطی شدهٔ آثار خواجو امکان‌پذیر نیست تاآن‌طورکه‌بایدو شایدحق مطلب ادا گردد، امادرحدّ امکان‌تلاش شده تا تعدادی از نسخه‌ها و تابلوهابه طوراختصار در اینجامعرفی شود.

نسخه‌ای از کلیات خواجوی کرمانی، به خط سلطانعلی مشهدی و رقم و تاریخ ۸ ربیع‌الاول سنهٔ ۸۷۳ هـ. ق. / ۱۴۶۸م. در مجموعهٔ چستربیتی Chester Beaty، انگلستان موجود است.[۵] همچنین منتویات خواجو مورخ ۳ محرم ۹۵۲ هـ. ق. / ۱۵۴۵م. در مدرسهٔ سپهسالار تهران.[۵] و همای و همایون از دیگر آثار مربوط به خواجوست. این مخطوطه شمارهٔ R ۱۰۴۵ تویقاپورا دارد و به اندازهٔ ۲۸۷×۱۹۰ میلی‌متر می‌باشد و دارای ۵۰ ورق ۴ ستونی ۲۵ سطری است که دارای سرلوحهٔ نفیس و صدایف مذهّب و سه مجلس مینیاتور زیبای کار هرات، بدون امضای کاتب به نستعلیق عالی زیبای قرن نهم (۱۵م.) می‌باشد.[۶] تابلوی ملاقات همای و همایون که شاهکار مکتب هرات است در موزهٔ هنرهای زیبای پاریس وجود دارد که متعلق به کتاب همای و همایون خواجو است که دیدار همای و همایون را در باغ کاخ شاهی چین به تصویر کشیده‌اند و سراسر ابداع و مقرون به زیبایی و وفق دادن بین اجزا و قدرت کامل بر تعبیر عواطف و افکار بوده و جنبهٔ اشرافی و بزرگی اشخاص به خوبی در آن آشکار است. رنگ‌آمیزی عجیب و گلهای زیبایی که در آن کشیده شده، جذبهٔ خاص بدان می‌دهد... خط این نسخهٔ نستعلیق بسیار خوبست و عناوین را به ثلث و رقاع بسیار عالی نوشته‌اند. در صحن باغ جوان ماهروی با البسهٔ فاخر و زیبا ایستاده که یکی تاجی کوچک بر سر دارد و این همایونست. چهره‌کشی این اشخاص خراسانی و بُرش البسه هم نظیر کامل عصر تیموریه است. همای و همایون مقابل یکدیگر ایستاده‌اند و در عقب هریکی پرستندهٔ زیبایی ایستاده که یکی ظرفی به هر دو دست گرفته و آن دیگر دستهای خود را به رسم احترام بر سینه نهاده است. در میان باغ پر گل و زیبا، جوی آب روان رنگ نیره مایل به سیاهی دارد و به آن‌طرف جوی پیش روی بنای سادهٔ چوبی که سر ستونهای آن کلهٔ شیر است قبری دیده می‌شود که نقّاشی سنگهای سیاه آن کاملاً به قبور هفت قلمی گازرگاه هرات مناسبهست. در آثار باقیماندهٔ مکتب هرات، این پنج تابلو در منظره آرایی و گل‌کاری و درختان انبوه نظیر ندارد[۷]. مؤلف کتاب سیر تاریخ نقّاشی ایرانی علاوه بر بحثهایی که پیرامون آثار تصویری خواجو کرده، سه تابلو از نقّاشیهای مربوط به آثار او را نیز بدین شرح آورده است:

تصویر ۴۱، شمارهٔ ۴۷، دیدار همای ــ شاهزادهٔ ایرانی ــ با همایون ــ شاهدخت چینی ــ را در باغ قصر. باغ نقّاشی منسوب به غیاث‌الدین نقّاش دربار شاهرخ نشان می‌دهد که از دیوان خواجوی کرمانی، احتمالاً به تاریخ ۱۴۲۵/۸۲۹ نوشته شده در هرات متعلق به موزهٔ هنرهای زیبای پاریس[۸] گرفته شده، دیگر تصویر ۵۳ الف، شمارهٔ ۵۷ ب، نبرد دریایی از خمسهٔ خواجوی کرمانی، منسوب به شیراز (۱۴۳۸/۸۴۱)[۹] می‌باشد. تصویر ۵۳ ب، شمارهٔ ۵۷ الف، عنوان تذهیب شده، نسخهٔ پیشین[۱۰] است. همچنین در کتاب تاریخ نقّاشی در ایران[۱۱] پنج تابلوی نقّاشی متعلّق به نسخهٔ خطّی منظومات خواجو در موزهٔ بریتانیا آورده شده است که مشخصات آنها چنین است: دیدار همای و همایون در باغ کاخ، از نسخهٔ خطّی منظومات خواجوی کرمانی مورّخ ۷۹۹ هجری و بزم در باغ نیز با همان ویژگیهای تابلوی قبلی دو سوار و دو اسب که با یکدیگر می‌جنگند، از خمسهٔ خواجوی کرمانی و نیز در تصویری دیگر

منظرهٔ باغ آمده[12]. همایون در برابر کاخ‌های عمل جنید النقّاش، از خمسهٔ خواجوی کرمانی، مورّخ ۷۹۸ هجری.[13] و نیز ملکشاه، ابن ارسلان با سلطان سنجر و پیرزن دادخواه، عمل جنید نقّاش، از خمسهٔ خواجوی کرمانی، مورّخ ۷۹۸ هجری (بغداد[14]). تصویری هم با عنوان «آمدن شاهزاده همای در قصر همایون» در مجلهٔ راهنمای کتاب چاپ شده است[15] و نیز تابلویی تحت عنوان «سیناتوری از همای و همایون خواجوی کرمانی» در مجلهٔ هنر و مردم[16] آمده. همچنین صفحه‌ای از دیوان خواجوی کرمانی» که مضبوط در بریتیش میوزیوم است در مقالهٔ مصوّر عیسی بهنام با عنوان مشهورترین نسخه‌های خطی مصوّر ایران در موزه‌های جهان جنین معرفی شده است: دیوان خواجوی کرمانی ۷ سال بعد از عجایب المخلوقات نوشته شده و صفحات مصوّر آن یکی از شاهکارهای هنر نقّاشی ایران است به منزلهٔ پیش قدم کارهای هنری بهزاد به حساب می‌آید.

این کتاب در «بریتیش موزیوم» تحت شمارهٔ Add. 18-113 حفظ می‌شود و در سال ۷۹۹ در بغداد به دست میر علی تبریزی نوشته شده است و می‌گویند این شخص مخترع نستعلیق است. احتمال دارد سازندهٔ صفحات مصوّر آن استاد «جنید» باشد که قدیم‌ترین کسی است که زیر کار خود امضا کرده است. ظاهراً این شخص شاگرد شمس‌الدّین بوده و در بغداد کار می‌کرده است و گاهی نیز «استاد جنید السلطانی» امضا می‌کرده و بنابر بیان نقّاش رسمی دربار سلطان احمد بوده است.[17]

پیش از به پایان آوردن این گفتار در فهرست دیوانهای خطی کتابخانهٔ سلطنتی با توصیف و معرفی دو نسخه از دیوان و کلیات خواجو کرمانی برخورد کردم که در اینجا به اجمال به ذکر برخی از مطالب آن که در ارتباط با عنوان مقالهٔ حاضر است می‌پردازم:

کتاب اول دیوان خواجو کرمانی، با قطع وزیری به ابعاد ۱۸×۲۷ سانتی، کاغذ اصفهانی، خط تعلیق کتابت خوب قدیمی بدون نام کاتب به تاریخ ۸۲۴ هجری قمری... کلیهٔ صفحات مجدول به زر و لاجورد است که در هر صفحه یک لچک سه گوشه مُذهّب ساده درمیان حاشیهٔ طرح است. اشعار به وسیلهٔ جدول طولی بند لاجوردی به دو مصرع تقسیم شده و اشعار در حواشی صفحات به طریق مورّب کتابت شده. عناوین به قلم رقاع و به سرخی نوشته شده است. سرلوح صفحهٔ اول ضایع و از بین رفته است و سرآغاز قصاید ــ غزلیات ــ دارای ۲ سرلوح کتیبه‌ای مُذهّب مرصّع بسیار خوب است که نام و عنوان اشعار را به خط رقاع و به آب زر در زمینهٔ مزین کتیبه کتابت کرده‌اند. و دارای ۹ سرفصل مذهب مرصع بسیار خوب کوچک در حواشی که سرآغاز مثنویهاست طرح شده و نام مثنویها را به خط رقاع و به آب زر در زمینهٔ لاجوردی کتابت کرده‌اند... کتاب دوم کلیات خواجو کرمانی، به قطع وزیری حجیم به ابعاد ۱۷/۵×۳۰ سانتی، کاغذ نرمه متن غبار افشان، خط نستعلیق یک دانگ و نیم ــ کتابت بسیار خوب، نام کاتب خلیفه صفرشاه و تاریخ کتابت ۹۲۷ هجری قمری.

صفحهٔ اول و دوم مجدول به زر و دندان موشی لاجوردی، تمامی این دو صفحه مُذهّب مرصع بسیار عالی به سبک کار هرات که در هر صفحه ۶ مصرع و بین السطور طلااندازی دندان موشی گل افشانی الوان دارد... و مابقی صفحات مجدول به زر و و لاجورد. حواشی ساده و بدون تزیین است و در هر صفحه ۳ لچک مذهب گل‌اندازی الوان طرح است[18]...

پی‌نوشتها و مآخذ

۱ ــ مردیت اونس. «نسخ خطی مصور فارسی در موزهٔ بریتانیا»، ترجمهٔ سیروس مصدقی، راهنمای کتاب، س ۱۳، ش ۱ ــ ۲، (فروردین ــ اردیبهشت ۱۳۴۹)، ص ۶۸ ــ ۷۰ به اختصار، قاضی میراحمد منشی قمی، گلستان هنر، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، بنیاد فرهنگ، ۱۳۵۲، ص شانزده، ادیب برومند، هنر قلمدان، تهران، وحید، ۱۳۶۶، ص ۲۰، لورنس بینیون، ج.و.س. ویلکینسون و با زیل گری، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمهٔ محمّد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷، ص ۱۴۲ ـ ۱۴۳، ۱۵۱، ۱۶۱، ۲۲۴.

۲ ــ بازل گری، «نگاهی به نگارگری در ایران» ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران، نوس، چاپ دوم با تجدید نظر، ۱۳۵۵، صص ۱۰، ۱۳، ۳۸ و نقل قول از ص ۹۲ تا ۹۷ با حذف و اختصار و نیز: آندره گدار، هنر ایران با تجدیدنظر، ترجمهٔ بهروز حبیبی، تهران، دانشگاه ملی ایران، ۱۳۵۸، ص ۴۶۹.

۳ ــ هنر ایران، ص ۴۷۲.

۴ ــ پیام نوین، س ۳، ش ۱۵ (بهمن ۱۳۳۹)، ص ۷۰، عبدالحی حبیبی، هنر عهد تیموریان و مشتقات آن تهران، بنیاد فرهنگ، ۱۳۵۵، ص ۴۳۵.

۵ ــ هنر عهد تیموریان، ص ۵۲۴.

۶ ــ همان مأخذ، ص ۶۷۵ ــ ۶۷۶.

۷ ــ همان مأخذ، ص ۷۱۲ ــ ۷۱۳ با اختصار و کمی تغییر.

۸ ــ سیر تاریخ نقّاشی ایرانی، ص ۴۲.

۹ ــ همان مأخذ، ص ۲۰۷.

۱۰ ــ همان مأخذ، ص ۲۰۸.

۱۱ ــ زکی محمدحسن، تاریخ نقّاشی در ایران، ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب، تهران، سحاب کتاب، چاپ سوم، ۱۳۵۷، ص ۸۹ ــ ۹۰.

۱۲ ــ همان مأخذ، ص ۹۱.

۱۳ ــ همان مأخذ، ص ۹۳.

۱۴ ــ همان مأخذ، ص ۱۱۷.

۱۵ ــ راهنمای کتاب، دورهٔ ۵، ش ۶ (شهریور ۱۳۴۱) ص ۵۴۸.

۱۶ ــ هنر مردم، دورهٔ ۳، ش ۲۶ (آذر ۱۳۴۳) ص ۵.

۱۷ ــ هنر و مردم، دورهٔ ۵، ش ۴۹ (آبان ۱۳۴۷) ص ۲۲ ــ ۲۳، محمد، گلین، کتابشناسی نگارگری ایران، تهران، نشر نفره، ۱۳۶۳، ص ۱۷۳ ص ۱۷۳ ــ ۱۷۴ ذیل شماره‌های ۴۱۱۵، ۴۱۵۴، ۴۱۵۹.

۱۸ ــ بدری آتابای، فهرست دیوانهای خطی کتابخانهٔ سلطنتی، تهران، کتابخانهٔ سلطنتی (سابق)، ۱۳۵۵، ج ۱، ص ۴۷۰ ــ ۴۷۷ به اختصار.

● تنوع اوزان در غزلیات خواجو، حافظ و سعدی

■ روح الله هادی

وزن فضیلت شعر است همراه با عاطفه به شعر جان می‌بخشد و سبب تخیل یا تهییج عواطف می‌گردد و تصویر عواطف بدون آن میسر نیست. وزن چیست و چگونه به وجود می‌آید؟

«وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب، اگر در مکان واقع شود آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شود وزن خوانده می‌شود.[۱]»

این وزن به دو صورت در شعر رخ می‌نماید:

الف ــ در حالتی که شاعر توانایی سرایش شعر ناب را می‌یابد یعنی شعری می‌گوید که برخاسته از تجربهٔ شخصی اوست. در این حال «وزن از سطرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را به‌طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع به خاطرش می‌رسد، وزن نیز همراه آن هست.[۲]»

ب ــ حالتی که شاعر آگاهانه وزنی را برای سرودن شعر انتخاب می‌کند در این حال وزن، انتخابی و اختیاری است و هستند شاعرانی که به قصد و عمد می‌کوشند اوزان مختلفی را در شعر خود به کار گیرند و ضمن آشکار ساختن مهارت خویش در این حوزه، شعر خود را متنوع‌تر سازند. از جمع این شاعران می‌توان از کمال‌الدین اسواقطا، محمودبن علی، متخلص و مشهور به خواجوی کرمانی نام برد. شاعری که ۹۳۲ غزل خویش را در ۴۹ وزن سروده و ما در این نوشتار کوشیده‌ایم تا با مقایسهٔ اوزان غزلهای او با سعدی و حافظ، دو بزرگ عرصه غزل فارسی، تنوع جویی او را نشان دهیم. روش ما در این بررسی چنین بوده است:

۱ ــ کلیه غزلهای خواجو تقطیع و بحور و اوزان (زحاف) آنها مشخص شده‌اند.

۲ ــ بحور بر اساس کمیت مرتب شده و در هر بحر وزنهای آن با ذکر تعداد معین شده است.

۳ ــ اوزان دوری و اوزان کمیاب مشخص گردیده‌اند.

در پایان هر بحر جدولی آمده است که در آن وزنهای غزلیات خواجو در آن بحر، با وزن غزلهای سعدی و حافظ در همان بحر و وزن مقابله گردیده است.

قبل از بررسی محور ذکر نکات ذیل ضروری می‌نماید:

۱ ــ ما در این بررسی از دیوان اشعار خواجوی کرمانی، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم، انتشارات پاژنگ، تهران ۱۳۶۹ و کلیات سعدی، به اهتمام محمد علی فروغی، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳ و دیوان حافظ، به تصحیح محمد قزوینی، قاسم غنی، چاپ پنجم انتشارات زوار، تهران ۱۳۶۷ بهره جسته‌ایم.

۲ ــ در تقطیع اشعار، هجای کشیده (ــ ا) در پایان مصراعها و در نیم مصراعها اوزان دوری، بلند (ــ) محسوب شده و زحاف قصر معادل حذف تلقی گردیده است.

۳ ــ وزن مخبون محذوف و وزن (زحاف) مخبون اصلم را جداگانه حساب کرده‌ایم با آگاهی از این که می‌توان این دو وزن را یکی دانست.

۴ ــ غزل «تا کی ندهی داد من ای داد در دست» (ص ۲۱۰) در ص ۳۹۵ و غزل «آنجا نماز زنده‌دلان جز نیاز نیست» (ص ۲۱۲) در ص ۶۵۵ تکرار شده است.

۵ ــ متأسفانه در مطلع بعضی از غزلها اشکالاتی وجود دارد که به وزن لطمه می‌زند؛ این اشکالات می‌تواند چاپی باشد.

۶ ــ ارکان بعضی از اوزان را می‌توان به گونه‌ای دیگر تقطیع کرد که در این حال طبیعتاً وزن (زحاف) بحر دیگری خواهند بود و نام دیگری خواهند داشت.

۷ ــ مطلع غزلهایی که وزن منحصر به فرد داشته‌اند (در دیوان خواجو) با ذکر شماره ص

در ذیل بحور داده شده است.

خواجو غزلهای خودرا در پانزده بحر رمل، هزج، مجتث، مضارع، خفیف، رجز، متقارب، منسرح، سریع، متدارک و مقتضب سروده است که در ادامه نوشتار به بررسی آنها خواهیم پرداخت.

۱ ــ بحر رمل

۳۶۷ غزل خواجو در این بحر است که به تقریب ۳۹ درصد کل غزلهای اوست. او از سعدی و حافظ تعلق خاطر بیشتری به این بحر داشته است. هرچند آن دو نیز بیشترین غزلهای خود را در همین بحر سروده‌اند. خواجو از ۱۳ وزن (زحاف) بحر رمل استفاده کرده که به ترتیب کمّیت به آنها اشاره خواهد شد. لازم به یادآوری است که حافظ تنها از ۵ وزن و سعدی از ۹ وزن (زحاف) این بحر سود جسته‌اند.

۱ ــ مثمن محذوف
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) ۱۲۰ غزل

۲ ــ مثمن مخبون اصلم
(فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) ۱۰۹ غزل

۳ ــ مثمن مخبون
(فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعَلُن) ۱۰۰ غزل

۴ ــ مسدس محذوف
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) ۱۶ غزل

۵ ــ مثمن مخبون
(فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) ۷ غزل

۶ ــ مثمن مشکول «مخبون مکفوف»
(فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن) ۶ غزل

۷ ــ مثمن سالم
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ۳ غزل

۸ ــ مسدس سالم
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ۱ غزل

مطلع غزل:

آن لب شیرین همچون جان شیرین ....
(ص ۳۱۷)

۹ ــ مسدس مخبون
(فعلاتن فعلاتن فعلاتن) ۱ غزل

مطلع غزل:

شکر تنگ تو تنگ شکر آمد (ص ۲۵۶)

۱۰ ــ مسدس مخبون محذوف
(فاعلاتن فعلاتن فَعَلُن) ۱ غزل

مطلع غزل:

با منت کینه و با جمله صفاست (ص ۲۱۹)

۱۱ ــ مثمن اصلم
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن) ۱ غزل

مطلع غزل:

باز چون بلبل به صد دستان به بستان آمد
(ص ۴۵۵)

۱۲ ــ مثمن مشکول اصلم
(فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فعلن) ۱ غزل

مطلع غزل:

نکنم حدیث شکر چو لبت گزیدم (ص ۳۰۹)

۱۳ ــ مثمن محذوف مربوع
(فاعلن فَعَل فاعلن فَعَل) ۱ غزل

مطلع غزل:

سنبل سبه برسمن مزن (ص ۴۷۶)

یادآوری می‌نماید که اوزان ۶ و ۱۳ از اوزان دوری‌اند: یعنی، وزنهایی هستند که هر مصراع آن از دو نیم مصراع به وجودمی‌آید و نیم مصراع دوم تکرار نیم مصراع اول است. علاوه براین اوزان هشتم به بعد از اوزان کمیاب شعر فارسی محسوب تواند شد که از میان آنها شمارهٔ ۸، مسدس سالم، (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) و شماره ۹، مسدس مخبون، (فعلاتن فعلاتن فعلاتن) وزنهایی مطبوع و در خور توجه‌اند.

	مثمن محذوف	مثمن مخبون اصلم	مثمن مخبون محذوف	مسدس محذوف	مثمن مخبون	مثمن سالم	مسدس سالم	مثمن مشکول یا مخبون مکفوف	مسدس مخبون	مسدس مخبون محذوف	مثمن اصلم	مثمن مشکول اصلم	مثمن محذوف مربوع	درصد غزلها
سعدی	۴۵	۶۰	۴۵	۲۸	۱۲	۳		۲۱		۳				٪۳۱
حافظ	۳۳	۷۴	۶۱	۸				۲						٪۲۶
خواجو	۱۲۰	۱۰۹	۱۰۰	۱۶	۷	۳	۱	۶	۱	۱	۱	۱	۱	٪۳۹

زحافات

بحر رمل ۳۶۷ غزل

* ــ یکی از این دو مسدس مخبون اصلم است (فاعلاتن فعلاتن فعلن) که با ستاره مشخص نشده‌اند وزن دوری‌اند.

۲ ــ بحر هزج

خواجو ۱۹۱ غزل خویش را در این بحر سروده است که حدود ۲۰/۵ درصد از غزلهای شاعر را در برمی‌گیرد. او در تتبع این بحر به سعدی مانند است. چرا که سعدی نیز پس از رمل بیشترین غزلهایش را در بحر هزج سروده است. خواجو ۱۰ وزن (زحاف) بحر هزج را بکار برده در حالی که حافظ ۵ وزن و سعدی ۶ وزن آن بحر را مورد استفاده قرار داده‌اند. وزنهایی که خواجو از آن استفاده کرده بدین قرار است:

۱ ــ مثمن اخرب مکفوف محذوف
(مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن) ۸۳ غزل

۲ ــ مسدس محذوف
(مفاعیلن مفاعیلن فعولن) ۵۵ غزل

۳ ــ مثمن سالم
(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) ۲۲ غزل

۴ ــ مسدس اخرب
مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن)
۱۵ غزل

۵ ــ مثمن اخرب
(مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) ۱۱ غزل

۶ ــ مثمن اشتر
(فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن) ۱ غزل

مطلع غزل:
رحم بر گدایان نیست ماه نیمروزی را
(ص ۱۸۳)

۷ ــ مثمن اخرب مقبوض
(مفعول مفاعلن مفعول مفاعلن) ۱ غزل

مطلع غزل:
من مستم و دل خراب جان تشنه و ساغر آب
(ص ۳۷۶)

۸ ــ مثمن مقبوض ابتر
(مفاعلن فع مفاعلن فع) ۱ غزل

مطلع غزل:
چو چشم مست تو می‌پرستم (ص ۳۰۴)

۹ ــ مثمن مجبوب
(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فَعَل) ۱ غزل

مطلع غزل:
مفتی وقت آن آمد که بنوازی رباب (ص ۱۸۶)

۱۰ ــ مسدس اُخرب مقبوض
(مفعول مفاعلن مفاعیلن) ۱ غزل

مطلع غزل:
ای من زد و چشم نیم مستت مست (ص ۲۱۵)

لازم به تذکر است که از میان اوزان بحر هزج، وزنهای شمارهٔ ۵، ۶، ۷ و ۸ از اوزان دوری‌اند که از میان آنها، دو وزن آخر از اوزان محدود شعر فارسی‌اند. ضمناً وزن شماره ۹ نیز از اوزانی است که کاربرد چندانی در شعر فارسی نیافته است.

۳ ــ بحر مجتث

۱۵۶ غزل خواجو در بحر مجتث سروده شده است. این بحر در غزلهای خواجو و سعدی سومین مقام را دارد در حالی که در غزلهای حافظ اهمیت بیشتری یافته است مجتث دومین بحر عروضی دیوان حافظ است که ۲۴ درصد غزلهای او را شامل می‌شود. خواجو با اختصاص ۱۶ درصد از غزلهای خویش به بحر مجتث از ۳ وزن (زحاف) آن استفاده کرده است. وزنهای خواجو در بحر مجتث عبارتند از:

۱ ــ مثمن مخبون اصلم
(مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن) ۷۲ غزل

۲ ــ مثمن مخبون محذوف
(مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعَلُن) ۶۲ غزل

۳ ــ مثمن مخبون
(مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن) ۲۱ غزل

وزن شمارهٔ ۲ از اوزان دوری است. ۳ وزن خواجو همان اوزانی هستند که حافظ و سعدی نیز برای سرودن غزل از آن بهره برده‌اند.

۴ ــ بحر مضارع

۱۰۹ غزل خواجو در این بحر است. او در مقام استفاده از این بحر در مقایسه با سعدی و حافظ مقام سوم را داراست زیرا حافظ ۱۹ درصد غزلهای خود را در بحر مضارع سروده

وزنهای بحر هزج ۱۹۱ غزل	مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن)	مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)	مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)	مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن)	مثمن اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن)	مثمن اشتر (فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن)	مثمن اخرب مقبوض ابتر (مفاعلن فع مفاعلن فع)	مثمن مجبوب (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فَعَل)	مسدس اخرب مقبوض (مفعول مفاعلن مفاعیلن)	مثمن اخرب (مفعول مفاعلن مفعول مفاعلن)	مثمن مخبون اصلم (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن)	مثمن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعَلُن)	مثمن مخبون (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن)	درصد غزلها
خواجو	۸۳	۵۵	۲۲	۱۵	۱۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۷۲	۶۲	۲۱	٪۲۰/۵
حافظ	۲۰	۲۴	۲۴	۵	۵	—	—	—	—	—	—	۱۲	۱۲	۱۲	٪ ۱۶
سعدی	۳۵	۳۶	۲۹	۳۵	۱۲	—	۱	*	*	۱	۱	۱۲	۱۲	۱۲	٪۲۲

* اوزانی که با ستاره مشخص شده‌اند وزن دوری‌اند.

بحر مجتث ۱۵۵ غزل

زحافات	مثمن مخبون اصلم	مثمن مخبون محذوف	مثمن مخبون مخبون	درصد غزلها
خواجو	۷۲	۶۲	۲۱	٪۱۶
حافظ	۶۷	۵۰	۴	٪۲۴
سعدی	۸۸	۲۵	۱۳	٪۱۸

و سعدی ۱۴ درصد ؛ در حالی که خواجو تنها ۱۱ درصد از کل غزلهای خویش را به این بحر اختصاص داده است. او از ۴ وزن (زحاف) بحر مضارع استفاده کرده که ترتیب آن چنین است:

۱ ــ مثمن اخرب مکفوف محذوف
(مفعولُ فاعلات مفاعیل فاعلن) ۹۲ غزل

۲ ــ مثمن اخرب
(مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) ۱۵ غزل

۳ ــ مثمن اخرب محذوف
(مفعول فاعلن مفعول فاعلن) ۱ غزل

مطلع غزل:

ای کرده مه را از تیره شب نقاب (ص ۱۸۷)

توضیح: مطلع غزل در مصراع اول اشکال وزنی دارد (یک هجای کوتاه کم دارد). ظاهراً باید «مه» «ماه» باشد.

۴ ــ مثمن محذوف مجحوف ۱ غزل
(مفاعیلن فاعلن مفاعیلن فع)

در اوزانی که خواجو در این بحر از آن سود جسته است شماره‌های ۲ و ۳ از اوزان دوری‌اند که وزن (زحاف) شماره ۳ از اوزان محدود شعر فارسی است. سعدی و حافظ در غزلهای خویش تنها از دو زحاف (وزن) بحر مضارع «مثمن اخرب مکفوف محذوف» و «مثمن اخرب» استفاده کرده‌اند که وزن اوّل که «جویباری» و سلامتر است از سوی هر دو شاعر با استقبال بیشتری روبرو گشته است و هر دو ۷۴ غزل خود را در این بحر سروده‌اند.

۵ ــ بحر خفیف

خفیف پنجمین بحر عروضی دیوان خواجوی کرمانی است. وی ۳۹ غزل خویش را در این بحر سروده که ۴/۲ درصد کل غزلهای اوست. پایبندی سعدی به بحر خفیف بیش از دو شاعر دیگر است زیرا ۵/۴ درصد غزلهای وی در این بحر است. برخلاف سعدی حافظ تنها ۸ غزل در این بحر سروده است که حدود ۱/۶ کل غزلهای اوست. خواجو از ۴ وزن (زحاف) بحر خفیف استفاده کرده. در

بحر مضارع ۱۰۹ غزل

زحافات	مثمن اخرب مکفوف محذوف (مقصور)	مثمن اخرب *	مثمن اخرب محذوف *	مثمن محذوف مجحوف	درصد غزلها
خواجو	۹۲	۱۵	۱	۱	٪۱۱
حافظ	۷۴	۱۴	–	–	٪۱۹
سعدی	۷۴	۲۱	–	–	٪۱۴

* اوزانی که با ستاره مشخص شده‌اند، دوری اند.

حالی که حافظ و سعدی تنها از ۲ وزن این بحر سود جسته‌اند. وزنهایی که خواجو در این بحر بکار گرفته عبارتند از:

۱ ــ مسدس مخبون محذوف

(فاعلاتن مفاعلن فَعَلن) ۲۱ غزل

۲ ــ مسدس مخبون اصلم

(فاعلاتن مفاعلن فع لن) ۱۶ غزل

۳ ــ مسدس مخبون

(فاعلاتن مفاعلن فعلاتن) ۱ غزل

مطلع غزل:

ترک من ترک من گرفت و خطا کرد(ص ۶۹۵)

۴ ــ مثمن مخبون مرفّل

(فاعلاتن مفاعلتن فاعلاتن مفاعلتن) ۱ غزل

مطلع غزل:

ای‌درخت‌شمع‌بت‌پرستان‌شمع برون بر از شبستان (ص ۳۱۳)

توضیح: در این مصراع اشکال وزنی وجود دارد. کلمهٔ «برون» باید «بیرون» باشد.

از وزنهایی که خواجو در بحر رمل استفاده کرده وزن (زحاف) شمارهٔ ۳ کاربرد کمی در شعر فارسی دارد. وزن شمارهٔ ۴ از بحور نادر زبان فارسی است زیرا که خفیف معمولاً به شکل مسدس در زبان فارسی به کار می‌رود. این وزن دوری از اوزان منحصر به فرد دیوان خواجوست که با استقصای بیشتر شاید بتوان آن را از بحور منحصر به فرد شعر فارسی نیز دانست.

۶ ــ بحر رجز

۲۲ غزل شاعر در این بحر است و ۲/۵ درصد کل غزلهای او را در بر می‌گیرد. سعدی در استفاده از بحر رجز بر دو شاعر دیگر پیشی گرفته است و با سرودن ۲۹ غزل در این بحر ۴/۱ درصد کل غزلهایش را به این بحر اختصاص داده است. حافظ در این وزن تنها ۷ غزل سروده که معادل ۱/۴ درصد تمامی غزلهای اوست. خواجو در بحر رجز از ۵ وزن (زحاف) سود جسته. در حالی که سعدی و حافظ تنها از دو وزن (مثمن سالم و مثمن

بحر خفیف ۲۹ غزل

زحافات

	مسدس مخبون محذوف	مسدس مخبون اصلم	مسدس مخبون	مثمن مخبون مرفّل *	درصد غزلها
سعدی	۱۳	۲۵	—	—	٪۵۱/۴
حافظ	۶	۲	—	—	٪۱۰/۳
خواجو	۲۱	۱۶	۱	۱	٪۴۱/۲

* اوزانی که با ستاره مشخص شده‌اند، دوری‌اند.

بحر رجز ۲۲ غزل

زحافات

	مثمن سالم	مثمن مطوی مخبون *	مثمن مطوی	مثمن مطوی مرفّل *	مثمن مطوی مکفوف مقطوع	درصد غزلها
خواجو	۱۲	۶	۲	۱	۱	٪۲۱/۵
حافظ	۲	۵	↔	—	—	٪۱۰/۳
سعدی	۱۱	۱۸	↔	—	—	٪۴۱/۸

* اوزانی که با ستاره مشخص شده‌اند، دوری‌اند.

مطوی مخبون) استفاده کرده‌اند. زحافاتی که خواجو استفاده کرده عبارتند از:

۱ ــ مثمن سالم
(مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ۱۲ غزل

۲ ــ مثمن مطوی مخبون
(مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) ۶ غزل

۳ ــ مثمن مطوی
(مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن) ۲ غزل

۴ ــ رجز مطوی مرفّل
(مفتعلاتن مفتعلن مفتعلاتن مفتعلن) ۱ غزل

مطلع غزل:

ای شب زلفت غالیه‌سا وی مه‌رویت غالیه‌پوش
(ص ۲۸۰)

۵ ــ مثمن مطوی مکفوف مقطوع
(مفتعلن مفتعلن مستفعل مفعولن) ۱ غزل

مطلع غزل:

ای دل من بسته در آن زنجیر سمن‌ساعدل
(ص ۲۹۵)

لازم به یادآوری است که دو وزن آخر (۴ و ۵) خواجو از اوزان منحصر به فرد شعر فارسی است که شاعر در آن طبع‌آزمایی کرده است و کمتر شاعری را می‌توان یافت که در این دو وزن شعری را سروده باشد. ضمناً اوزان ۲ و ۴ دوری‌اند.

۷ ــ بحر متقارب

خواجو از بحر متقارب نیز به اندازه رحز استفاده کرده است: یعنی، ۲۲ غزل خویش را که معادل ۲/۵ درصد تمامی غزلهای اوست. در این بحر سروده است. خواجو در بهره‌جویی از این بحر بر حافظ و سعدی سبقت جسته است زیرا آن دو هر یک ۴ غزل خود را در این بحر به رشته نظم کشیده است. خواجو در غزلهایش از ۳ وزن (زحاف) بحر متقارب استفاده کرده درحالی‌که سعدی و حافظ تنها از دو وزن آن سود جسته‌اند. وزنهای خواجو در بحر متقارب عبارتند از:

۱ ــ مثمن سالم
(مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ۱۲ غزل

۲ ــ مثمن سالم
(فعولن فعولن فعولن فعولن) ۹ غزل

۲ ــ مثمن محذوف
(فعولن فعولن فعولن فَعَل) ۹ غزل

۳ ــ مثمن اثلم
(فعلن فعولن فعلن فعولن) ۴ غزل

یادآوری می‌نماید که وزن شمارهٔ ۳ (مثمن اثلم) وزن دوری است که حافظ نیز ۱ غزل خویش را به این وزن سروده است.

۸ ــ بحر منسرح

۱۹ غزل خواجوی کرمانی در بحر منسرح سروده شده و ۲ درصد غزلهای اوست. خواجو در مقام استفاده از این بحر در مقام دوم جای دارد زیرا سعدی با سرودن ۳۷ غزل در بحر منسرح، ۴ درصد غزلهای خویش را به این بحر اختصاص داده است و حافظ با سرایش ۳ غزل در این بحر تنها ۰/۶ درصد تمامی غزلهای خود را از آن بحر منسرح ساخته است. خواجو از ۴ وزن (زحاف) بحر منسرح استفاده کرده در حالی که حافظ و سعدی تنها از دو وزن این بحر سود جسته‌اند. وزنهای خواجو در بحر منسرح عبارتند از:

۱ ــ مثمن مطوی منحور
(مفتعلن فاعلات مفتعلن فع) ۱۱ غزل

۲ ــ مثمن مطوی مکشوف
(مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) ۶ غزل

۳ ــ مثمن مطوی مخبون منحور
(مفتعلن فع مفاعلن فع) ۱ غزل

مطلع غزل: ای می‌لعل تو کام‌رندان (ص ۳۱۳)

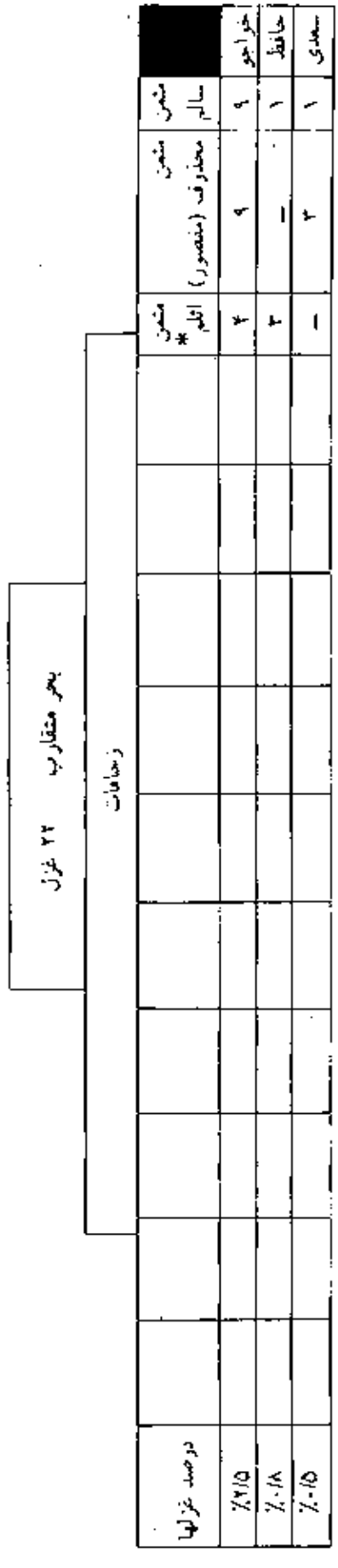
۴ ــ مثمن مطوی منحور
(مفتعلن فع مفتعلن فع) ۱ غزل

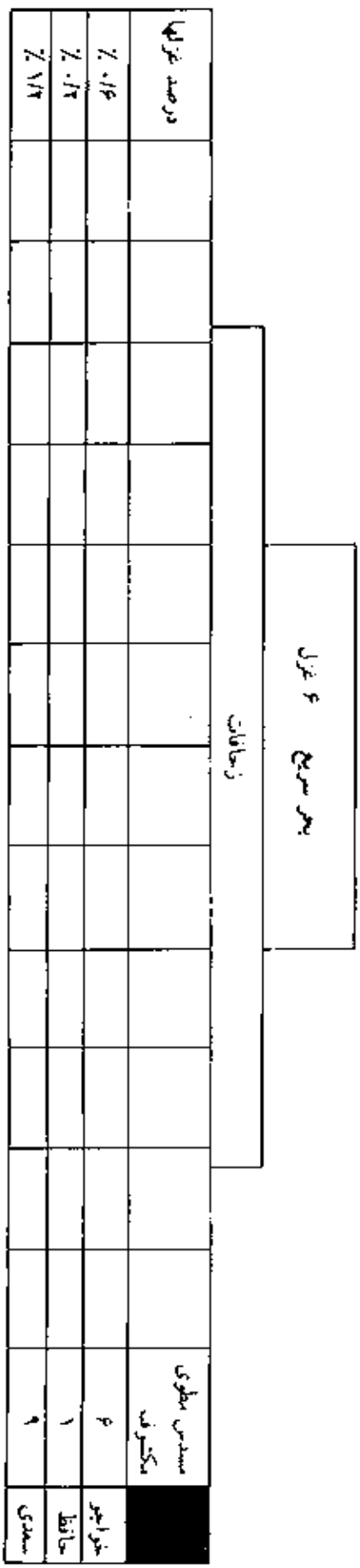
مطلع غزل: ترگس‌مست‌فتنهٔ مستان (ص ۳۱۷)

اوزان دوم و چهارم دوری‌اند و وزن سوم و چهارم از اوزان منحصر به فرد دیوان خواجو و از اوزان نادر شعر فارسی هستند.

۹ ــ بحر سریع

۶ غزل خواجوی کرمانی در این بحر





سروده شده است که حدود ۶۰/ درصد غزلهای شاعر است. خواجو در استفاده از این بحر، در مقایسه با سعدی و حافظ مقام دوم را داراست زیرا سعدی ۹ غزل در این بحر سروده و حافظ تنها ۱ غزل، که این مقدار ۱/۲ درصد تمامی غزلهای سعدی و ۰/۲ درصد غزلهای حافظ را شامل می‌شود خواجو تنها یک وزن (زحاف) بحر سریع را به خدمت گرفته است، یعنی، همان وزنی که سعدی و حافظ هم غزلهای خود را در آن سروده‌اند. وزنی که خواجو از آن سود جسته عبارت است از:

۱ ــ مسدس مطوی مکشوف

(مفتعلن مفتعلن فاعلن) ۶ غزل

۱۰ ــ بحر متدارک

متدارک دهمین بحر عروضی است که خواجوی کرمانی برای سرودن غزل از آن استفاده کرده است. این بحر کاربرد گسترده‌ای در شعر فارسی ندارد و از این رو تنها غزل سرودهٔ خواجو اهمیتی خاص دارد. خواجو ۰/۱ درصد غزلهایش را به این بحر اختصاص داده است در حالی که از سعدی و حافظ غزلی را در این بحر نمی‌یابیم. وزن تنها غزل خواجو چنین است:

۱ ــ مثمن سالم

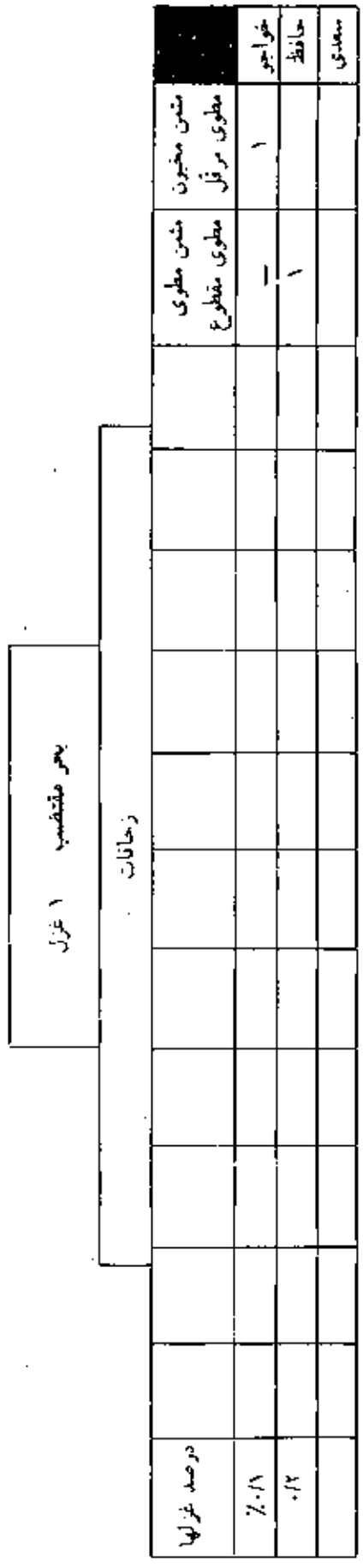
(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) ۱ غزل

مطلع غزل: ای تشنه از تیره شب بسر قمر (ص ۴۴۲)

۱۱ ــ بحر مقتضب

آخرین بحر عروضی غزلهای خواجو، بحر مقتضب است که یک غزل شاعر را در دل خویش جای داده است. حافظ در این بحر یک غزل سروده است اما در غزلهای سعدی نشانی از آن دیده نمی‌شود. این بحر نیز چون بحر متدارک در عرصه شعر فارسی خاطرخواه چندانی نیافته است. وزن تنها غزل خواجو چنین است:

۱ ــ مثمن مخبون مطوی مرفّل



(مفاعیلُ مفتعلاتن مفاعیلُ مفتعلاتن) ۱ غزل

مطلع غزل: تو آن ماه زهره جبینی و آن سرو لاله عذاری (ص ۳۳۴)

این وزن که از اوزان دوری است یک وزن نادر و کمیاب شعر فارسی است که در کمتر دیوان شاعری خصوصاً در حوزه غزل از آن می‌توان نشانی یافت.

از مقایسهٔ ۴۹ وزن غزلهای خواجو با ۲۹ وزن انتخابی سعدی و ۲۵ وزن مورد پسند حافظ می‌توان چنین گفت:

خواجو جدا از بهره‌مندیهای دیگر از غزل سعدی[۳]، در اوزان غزل نیز تا حدی به وی نظر داشته است زیرا که همانند سعدی به بحور هزج، خفیف، رجز و مضارع بیش از حافظ تعلق خاطر نشان داده است.

حافظ با آنکه به طرز خواجو در غزل نظر داشته است در انتخاب اوزان هم چون دیگر عرصه‌ها (لغات، ترکیبات، تشبیهات و...) دست از سخنگیری و مشکل‌پسندی برنداشته است و تنها ۲۵ وزن از اوزانی که در دیوان خواجو آمده، به خدمت گرفته است.

زیرنویسها:

۱ ــ وزن شعر، ص ۲۴

۲ ــ موسیقی شعر، ص ۵۰

۳ ــ دیوان اشعار خواجو، ص ۳۲

منابع و مآخذ

۱ ــ وزن شعر فارسی، دکتر پرویز خانلری، انتشارات توس، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۷

۲ ــ موسیقی شعر، دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۸

۳ ــ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، پاژنگ، تهران ۱۳۶۹

۴ ــ المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح مدرس رضوی، چاپ سوم، انتشارات زوار، تهران ۱۳۶۰

۵ ــ دیوان غزلیات استاد سخن سعدی شیرازی، با شرح ابیات و... به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات سعدی، تهران ۱۳۶۸

۶ ــ دیوان غزلیات حافظ شیرازی، با شرح ابیات و... به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علیشاه، تهران ۱۳۶۳

سامنامه، مثنوی حماسی عشقی زادهٔ طبع خواجوی کرمانی شاعر عارف نامدار قرون هفتم و هشتم هجری قمری است که بین سالهای ۷۵۳ ــ ۶۸۹ می‌زیسته است. نام کامل شاعر «کمال‌الدّین ابوالعطا محمود بن علیّ بن محمود» است. این منظومه که در واقع نوعی طبع آزمایی در زمینهٔ سرودن منظومهٔ حماسی است، از سویی به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی اثر حماسی سترگ و جاودان ادب فارسی و از سویی به تقلید از مثنویهای نظامی شاعر بزرگ قرن ششم به نظم درآمده است. می‌توان گفت از نظر قالب و ساختمان و زبان و بیان، شیوه فردوسی مورد نظر شاعر بوده است، امّا محتوا و خمیر مایهٔ اصلی داستان و نحوهٔ پرداخت و ترکیب عناصر آن تأثیر پذیرفته از مثنویهای نظامی، لیلی و مجنون، خسروشیرین و اسکندرنامه، است. عشق، جوهر اصلی داستان است و همهٔ تلاشها و کششها و کوششهای سام در راه شکست دشمنان و برطرف کردن موانع و دستیابی به معشوق است و این مقوله با روح حماسی بیگانه است، چه، حماسه شرح ماجراها و نبردها و دلاوریهای پهلوانان در راه شکست دشمنان مشترک قومی و وصول به آرمانهای ملّی و مبهنی یک ملّت است و سامنامه از این مقوله بی‌بهره است و نمی‌توان آن را یک منظومهٔ حماسی دانست و شباهتش به شاهنامه در حدّ استفاده از بحر متقارب مثمّن محذوف یا مقصور یعنی قالب شاهنامه و دیگر منظومه‌های تقلیدی است. ناگفته نماند که سرایندهٔ سامنامه خود نیز دعوی همسنگی با اثر بزرگ حماسی ملّی ایران را ندارد و در پایان کتاب به این موضوع اشاره می‌کند:

گر از بی‌نوایی نوایی زدم
به بحر سخن دست و پایی زدم
سرانجام کردم بدین نامه ختم
که فردوسیِ هفت شهنامه ختم
به نزدیک خورشید او نرده‌ام
به دریای گفتار او قطره‌ام
(ج ۲ ص ۳۹۸)

تاریخ نظم سامنامه دقیقاً روشن نیست، امّا از آنجا که خواجو دیگر مثنویهای عشقی خود، گل و نوروز و همای و همایون را مابین سالهای ۷۴۲ ــ ۷۳۲ سروده است، می‌توان حدس زد این مثنوی را نیز در همین سالها به نظم درآورده است.

از دیرباز گروهی از پژوهشگران آثار ادبی صحّت انتساب سامنامه به خواجوی کرمانی را مورد تردید قرار داده‌اند. پس از بررسی در سبک و شیوهٔ نظم اثر ــ که سبک عراقی با تمام ویژگیهای آن است ــ و توجّه به پاره‌ای نکات از جمله وجود اسامی عربی و عناصری از فرهنگ اسلامی که نفوذ آن در قلوب و اذهان ایرانیان و تبلور آن در زبان و ادب فارسی بعد از قرن ششم بیشتر شده است و نیز مشاهدهٔ آثار تقلید و تأثیرپذیری مستقیم و گسترده از مضامین مثنویهای نظامی، باید تردید را کنار گذاشت و سامنامه را به طور قطع و یقین اثری مربوط به بعد از قرن ششم و متعلّق به خواجوی کرمانی دانست از طرف دیگر تقدیم این مثنوی به «خواجه ابوالفتح مجدالدّین محمود» از وزرای ایلخانان، همانند دیگر مثنوی خواجو، همای و همایون و تصریح نام سراینده در دو مورد، در اثنا و در پایان کتاب، از قطعی‌ترین دلایل صحت انتساب سامنامه به خواجو است[۱]:

■ دکتر فرنگیس پرویزی

کسانی که در نیستی خو کنند
ز هستی تبرّا چو خواجو کنند
(ج ۱ ص ۱۰۲)

که خواجو چو عیسی روان بخش باش
جهان گیر گردون جهان بخش باش
(ج ۲ ص ۳۹۸)

دربارهٔ منشأ و مأخذ داستان باید دانست الهام بخش داستانهای حماسی، روایات بازمانده از دورانهای کهن و باستان ایران است که با گذشت روزگار و در جریان نقل سینه به سینهٔ نیاکان ما مطالب و شاخ و برگهایی به اصل داستانها الحاق شده به طوری که امروز شناخت و جداسازی افزوده‌ها از روایت اصیل امکان‌پذیر نیست.

کنون بر شگفتی یکی داستان
بپیوندم از گفتهٔ باستان
(ج ۱ ص ۴۱)

و امّا سام شخصیت حماسی باستان و قهرمان اصلی داستان سامنامه کیست؟ سام نوادهٔ گرشاسپ پهلوان ایرانی و نبای رستم است[۲] وی در زمان منوچهر شاه پیشدادی می‌زیست و مورد لطف و نواخت بسیار او قرار داشت. سام در سامنامه مانند گرشاسپ‌نامه[۳]، زادهٔ دختر پادشاه بلخ است و در نوجوانی ــ همچون سهراب ــ جوانی بالیده و بکمال و تناور و با بال و کوپال است با بهرهٔ کامل از وجاهت سیما و برازندگی و برز و بالا:

به گرد گلش سنبل عنبرین
بنفشه فروشان بازار چین
همه مشک بر روی گل ریخته
به لاله همه عنبر آمیخته
به بالا چو سرو و به تن نرّه شیر
به تن کوه پیکر به بازو دلیر
جوانی به آیین طهمورثی
به بالا و پنها کیا مورثی
چه گر شب بازو چه نیرم به زور
به صولت نهنگ و به چهره چه حور
به فرّ فریدون نه ارجمند
به مردی چه طهمورث دیو بند
(ج ۲ ص ۲۲۱ و ۲۲۲)

سام مانند همهٔ پهلوانان و شاهان و شاهزادگان اساطیر ایران دارای فرّهٔ ایزدی است و آن را از نیاکان خود به ارث برده است. از القاب و صفاتی که شاعر در وصف سام به کار برده برمی‌آید که سام هم از نظر جمال ظاهری و شجاعت و دلاوری و هم از لحاظ پاکی نژاد و دانش و فرهنگ و دیگر فضیلت‌های معنوی مورد ستایش است به چند نمونه از القاب و اوصاف وی اشاره می‌کنیم:

سام نریمان ــ سام نیرم نژاد ــ سام پهلو ــ سام دلیر ــ سام گردن فراز ــ سام فرخ نژاد ــ سام دانش پژوه ــ یل پاک زاد ــ یل صف پناه ــ یل نیوزاد ــ گُو شیرقر ــ گُو زرّین کلاه ــ گُرد پاکیزه اسم ــ گُرد گیتی ستان ــ سپهدار نبو ــ تهمتن...

خلاصهٔ داستان

برای آشنایی با محتوا و مضمون کتاب در زیر خلاصه‌ای از داستان سامنامه فهرست‌وار آورده می‌شود:

در یکی از روزهای اردیبهشت که هوا بوی عشق می‌داد، کوه و صحرا در زیر برگ گل ناپدید شده و زمین از شکوفه حلّه پوش بود، سام، جوان چهارده ساله، در اوج طراوت و بالندگی سوار بر تکاوری «غراب» نام که منوچهر شاه به او بخشیده برای شکار به نخجیرگاه می‌رود و به دنبال گوری خوش خط و خال از یاران جدا می‌افتد و در بیابان راه را گم می‌کند و به هر طرف می‌تازد نه گور را می‌یابد و نه راه بازگشت را. یامدادان گذارش بر قصری می‌افتد:

به ناگه به کاخی رسید از قضا
چو بستان جنّت خوش و دلگشا
نهاده در ایوانش تختی ز زر
به کیوان برآورده ایوانش سر
ز رفعت فلک مانده حیران او
سرآورده بر چرخ ایوان او
(ج ۱ ص ۴۸)

بر دیوار قصر پرده‌ای آویخته شده که تصویر پریرویی پریدخت نام، دختر فغفور چین، بر آن نقش شده است:

یکی نیلگون پیکر زرنگار
کشیده بر او پیکری چون نگار
گل اندام سروی پریدخت نام
رخش روز روشن نماید به شام
(ج ۱ ص ۴۸)

سام با دیدن تصویر دلباختهٔ پریدخت می‌شود و برای یافتن او رهسپر سفری دور و دراز به سرزمینهای چین و ماچین و دریای هند می‌شود. از اینجای داستان ماجرای جنگها، اسارتها، ناکامیها و مصایبی که در این سفر و در راه رسیدن به معشوق بر سام گذشته آغاز می‌شود. سام در سرزمینهای غریب یک تنه در برابر سپاه دیوان و غولان و جادوان و افسونگران قرار می‌گیرد و با دلاوری و به زور سرپنجه و با یاری دادار آفرینندهٔ مور و مار همهٔ طلسمها را می‌گشاید و از همهٔ نبردها پیروز بیرون می‌آید. ماجراهای بعدی رویارویی مکرّر سام است با دیوان و دیو پهلوانان و دشمنان با نامهای گوناگون: زند جادو، مکوکال دیو، نهنکال دیو، طلاّج جادو، قهقهام دیو، ارقم اژدها، شدید و شدّاد، عوج‌بن عنق، خاتورهٔ جادو، ابرها دیو... شگفتی‌ها و خوارق عادتی که سام شاهد آنها بوده بیشتر مربوط به سفر او به مغرب زمین، روم و سقلاب و جزایر دریای اخضر است. از جملهٔ این غرایب: گذر از شهر سنگساران، شهر نیمه‌نسان، شهر زنان، مرغ آتش‌افشان، کوه بلور، بهشت و دوزخ شدّاد سیمرغ و اژدهای چندسر است.

سام پس از غلبه بر دیوان و رهایی از بند و افسون پریان و جادوانی که عموماً فریفته و عاشق او هستند و برای دور کردن سام از پریدخت مرتباً آنها را گرفتار بند و طلسم می‌سازند، فغفور چین را می‌کشد و با دختر او ازدواج می‌کند و به سرزمین نیاکان خود و به دربار منوچهر که در انتظار اوست بازمی‌گردد و مورد استقبال گرم شاه قرار می‌گیرد.

خبر شد به ایران که سام دلیر
ز مغرب زمین آمد آن نرّه شیر
منوچهر شادان شد از پهلوان
که آمد سپهدار روشن روان
بفرمود تا جمله گردان شاه
پذیره شدند و گرفتند راه
ز جیحون چین تا به آمل زمین
همه گنج و دینار و درّ ثمین
غلامان و اسبان آراسته
به اسپاب زرّین بپیراسته
شهنشه منوچهر بهر شکار
بدر رفت در راه سام سوار
به ناگاه سام یل آمد پدید
منوچهر خندید و شادی گزید
پیاده شد از اسب سام سوار
ببوسید دست و سر شهریار
شهنشه مر او را به بر درگرفت
ز دیر آمدن دست بر سرگرفت
بپرسیدش از رنج و پیکار جنگ
که چندین چرا کردی آنجا درنگ
سپهبد همه داستانها بگفت
کزو شاه مانند گل برشکفت
(ج ۲ ص ۳۸۸)

پس از آشنایی با محتوای داستان و خلاصهٔ آن، به بررسی مختصری در زبان و شیوهٔ بیان خواجو در سامنامه می‌پردازیم.

همچنان که پیشتر اشاره شد سبک شاعری خواجو، سبک عراقی است امّا در این منظومه که به تقلید از شاهنامه سروده، تلاش کرده است شیوهٔ سخنوری خود را به زبان و بیان فردوسی در شاهنامه نزدیک سازد و در راه رسیدن به این هدف در حدّ مفردات و مصالح از لغات و ترکیبات، کاربردهای خاص دستوری پیش از قرن ششم، نام نبرد افزارها و پوششهای جنگی، اصطلاحات و تعبیرات و توصیفات تا اندازه‌ای موفّق بوده است ولی ترکیب این عناصر مجزّا به آفرینش یک اثر حماسی محکم و منسجم نینجامیده است. سامنامه اثری است سخت غنایی و تخیّلی در زردهٔ داستان‌های جنّ و پری و عشق شاهزاده بر دختر شاه پریان در سرزمینی ناشناس با حوادثی شگرف و از روح داستان‌های حماسی بهره‌ای ندارد.

برای آشنایی با متن مورد بررسی در زیر نمونه‌هایی از کاربردهای دستوری، لغات و ترکیبات و مصادر کم استعمال در قرن هشتم که در این منظومه به کار رفته است ذکر می‌شود:

الف: کاربردهای دستوری:

۱ ــ جمع بستن اسمها با ان در غیر مورد معمول:

کشتیان (= کشتیها ج ۱ ص ۳۱۵)
ناخنان (= ناخنها ج ۱ ص ۳۹۱)
نرگسان (= نرگسها ج ۲ ص ۹۷)
سران (= سرها ج ۲ ص ۲۸۳)
تنان (= تنها ج ۱ ص ۵۶)
غمان (= غمها ج ۱ ص ۳۲۰)
یکدیگران (= یکدیگر ج ۱ ص ۲۴۳)

۲ ــ جمع بستن معدود:

چندسالان (= چند سال ج ۲ ص ۱۷۱)
هزاران دلیران (= هزاران دلیر ج ۲ ص ۱۱۵)

۳ ــ کاربردهای خاص صیغه‌های فعل:

نماست (= نتوانست ج ۱ ص ۱۶۱)
بید (= باشید ج ۱ ص ۳۳۷)

۴ ــ «هر» و «مر... را» بر سر مفعول

به سوگند لب برگشایم یکی
پذیری مر آن گفتگو اندکی
(ج ۱ ص ۳۱۹)

گهی تیره سازی به من روز را
گهی چیره مر عالم افروز را
(ج ۱ ص ۳۱۷)

۵ ــ حروف اضافه مکرّر:

«بر... بر»: درآمد میان سیه همچو شیر
ز هر سو بر او بر ببارید تیر
(ج ۱ ص ۲۳۷)

«در... بر»:
در آن خستگی بر بکوشید نیز
نشد هیچ بر جنگ کردن گریز
(ج ۱ ص ۲۱۸)

«به... در»:
به کش در یکی نامه بودش نهان
سبک داد بر دست شاه جهان
(ج ۱ ص ۲۵۴)

۶ ــ کاربرد حروف در معنی حروف دیگر:

«با = به»:
برانگیز جرمه که با ما رسی
ز تخت قری بر ثریّا رسی
(ج ۱ ص ۱۵۰)

«گر = یا»:
ملالش گر از باده بگرفته است
و یا مست در گوشه‌ای خفته است
(ج ۱ ص ۸۱)

«چه = چو»:
کز آن لب شکرریزد و شهد ناب
به زیر لبانش چه درّ خوشاب
(ج ۱ ص ۲۱۹)

۷ ــ حروف اضافهٔ مرکب با اسم:

از ناگهان (ج ۱ ص ۶۵)، اندر زمان (ج ۱ ص ۴۱۳)، در زمان (ج ۱ ص ۲۱۵)، بازجای (ج ۱ ص ۲۱۰)، بجای (ج ۲ ص ۳۶۸)، بناگام (ج ۱ ص ۵۰)، بکردار (ج ۱ ص ۴۴).

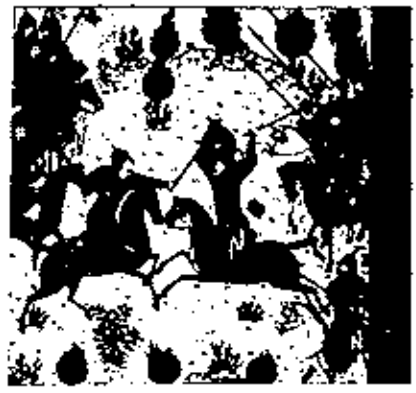
۸ ــ استعمال «ی» در آخر فعل در موارد: استمراری، التزامی و شرطی

فروشستی از چهره هر دم غبار
به خونابهٔ مردم انگبار
(ج ۱ ص ۵۵)

چو مرده که او باز جان یابدی
ز چنگال حسرت امان یابدی
(ج ۲ ص ۳۴۱)

وگرنه سرت را زتن کندمی
تنت را به خواری بیفکندمی
(ج ۱ ص ۵۲)

۹ ــ فهرست کوتاهی از نمونه‌های دگرگونی‌های آوایی، لغات و ترکیبات و



مصادر ساده و مرکب

(در این بخش برای رعایت اختصار از نقل ابیات شاهد مثال خودداری و به ذکر مأخذ آنها بسنده می‌کنیم):

آشوفته (= آشفته ج ۲ ص ۱۴)
اسپر (= سپر ج ۱ ص ۲۱۸)
پنها (= پهنا ج ۲ ص ۲۰۴)
حفس (= حبس ج ۱ ص ۲۰۵)
کفت (= کف ج ۱ ص ۳۲۳)
کریغ (= گریز ج ۲ ص ۳۲۷)
آب (= آبرو ج ۱ ص ۱۵۳)
بخاری (= دودکش ج ۲ ص ۱۸۹)
پذیره (= استقبال ج ۱ ص ۷۶)
پرستش‌گر (= بنده ج ۱ ص ۱۵۸)
پژوهش (= پرسش ج ۱ ص ۱۶۹)
پنجره (= دریچه ج ۱ ص ۹۵)
تازیان (= تازان ج ۱ ص ۲۳۶)
تفت (= زود ج ۱ ص ۴۰۹)
تفیده (= تافته ج ۱ ص ۳۹۳)
تنبل (= جادو ج ۱ ص ۲۰۲)
جادو (= جادوگر ج ۱ ص ۵۲)
چرمه (= اسب ج ۱ ص ۵۰)
خیابان (= معبر ج ۲ ص ۱۱۰)
داوری (= ستیزه ج ۱ ص ۲۰۴)
درفشی (= انگشت‌نما ج ۲ ص ۳۴۵)
ریمنی (= پلیدی ج ۱ ص ۳۸۷)
زوش (= خشم ج ۱ ص ۳۱۳)
ستودان (= گورستان ج ۲ ص ۱۹۱)
شگرفان (= زیبارویان ج ۱ ص ۱۲۸)
کوچه (= کوی، معبر ج ۱ ص ۱۸۳)
گواژه (= سرزنش ج ۱ ص ۲۷۵)
نسوه (= خستگی‌ناپذیر ج ۱ ص ۲۴۹)
ورقه (= سپر ج ۲ ص ۳۱۸)

***

آب‌گون (= شمشیر ج ۱ ص ۱۹۸)
افسون‌پژوه (= حیله‌گر ج ۱ ص ۱۱۴)
بدآمد (= نحسی، شومی ج ۱ ص ۲۳۵)
بوم‌رست (= سرزمین ج ۱ ص ۲۱۵)
پرده‌بند (= مخفی ج ۱ ص ۵۸)
پرندآور (= شمشیر ج ۱ ص ۳۶۶)
خویشکام (= خودکامه ج ۱ ص ۱۶۸)
دو دیگر (= دیگر ج ۲ ص ۳۱)
گندآور (= پهلوان ج ۱ ص ۳۶۶)
یزک‌دار (= قراول ج ۱ ص ۱۰۷)

***

آختن (= کشیدن ج ۱ ص ۳۵۲)
آوریدن (= آوردن ج ۲ ص ۲۲۷)
پناهیدن (= پناه گرفتن ج ۱ ص ۲۶۷)
نوفیدن (= نندی کردن ج ۱ ص ۶۶)
سزیدن (= سزاوار بودن ج ۱ ص ۲۶۲)
شکردن (= شکست دادن ج ۱ ص ۳۴۵)
شکفیدن (= شکفتن ج ۲ ص ۱۸)
شمردن (= دشنام دادن ج ۲ ص ۳۵۵)
شمیدن (= بوییدن ج ۱ ص ۲۹۳)
کافتن (= شکافتن ج ۱ ص ۳۵۰)
گستریدن (= گستردن ج ۱ ص ۳۴۲)
ماندن (= گذاردن ج ۱ ص ۱۱۷)
یارستن (= توانستن ج ۱ ص ۴۳)

***

برآمودن (= اندودن ج ۱ ص ۲۲۳)
برآهیختن (= کشیدن ج ۱ ص ۲۷۶)
برشمردن (= دشنام دادن ج ۲ ص ۳۰)
برگاشتن (= برگرداندن ج ۱ ص ۲۱۷)
برنشستن (= سوار مرکب شدن ج ۱ ص ۱۱۳)

***

آب بردن (=آبرو بردن ج ۱ ص ۸۹)
اندازه گرفتن (= قیاس کردن ج ۲ ص ۱۶۵)
پای آوردن (= مقاومت کردن ج ۱ ص ۱۱۶)
درنگی کردن (= درنگ کردن ج ۲ ص ۱۲۷)
گواژه زدن (= سرزنش کردن ج ۲ ص ۲۴۵)
نماز بردن (= تعظیم و احترام کردن ج ۱ ص ۶۰)
دل باز دادن (= دلداری دادن ج ۱ ص ۵۶)
روی دزم کردن (= غمگین و خشمگین شدن ج ۱ ص ۲۳۰)
ماجرا کم کردن (= مطلب را کوتاه کردن ج ۱ ص ۱۵۹)

پانویس‌ها:

۱ ــ برای توضیح بیشتر این قسمت به «حماسه‌سرایی در ایران» مراجعه شود.

۲ ــ برای تحقیق دربارهٔ «سام» رجوع کنید به فرهنگ نامهای شاهنامه.

۳ ــ گرشاسپ‌نامه ص ۴۲۹ به بعد.

فهرست کتابهایی که در این مقاله از آنها استفاده شده است:

۱ ــ تاریخ ادبیات در ایران، ج ۳، بخش ۲، دکتر ذبیح‌الله صفا، از انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۲ شمسی.

۲ ــ دیوان خواجوی کرمانی، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، ۱۳۳۶ شمسی، تهران.

۳ ــ فرهنگ نامهای شاهنامه، ج ۱، دکتر منصور رستگار فسایی، انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۹، تهران

۴ ــ گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی، حبیب یغمایی، طهوری، ۱۳۵۴ شمسی.

۵ ــ حماسه‌سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، امیرکبیر، ۱۳۵۲ شمسی.

ــ سامنامه، خواجوی کرمانی، چاپ سنگی، اردشیر خاضع، ۱۳۱۹ شمسی، بمبئی.

ــ فرهنگ فارسی معین.

ــ لغت‌نامه دهخدا.

در قیامت کافرینش خیمه پرمحشر زنند
سکهٔ دولت به نام آل پیغمبر زنند
تشنگان وادی ایمان چو در کوثر رسند
از شعف دست طلب در دامن حیدر زنند
شهسواران در رکاب راکب دُلدُل روند
خاکیان لاف از هوای صاحب قنبر زنند
هر که او چون حلقه نبود بر در حیدر مقیم
راهروان راه دین چون حلقه‌اش بر در زنند
مؤمنان حیدری را می‌رسد کز بهر دین
حلقهٔ ناموس حیدر بر در خیبر زنند
ره به منزل برد هر کو مذهب حیدر گرفت
آب حیوان یافت آنکو خضر را رهبر گرفت[1]

در سال ۳۳۴ هجری که معزّالدّوله پادشاه بویهی و شیعی، دروازهٔ شماسیهٔ بغداد را گشود و برای مستکفی خلیفهٔ عبّاسی که برادرکهٔ فرمانروایی جهان اسلام تکیه داشت، جیرهٔ روزانه تعیین کرد[2] در جهان ادب پارسی نیز دریچه‌ای نوگشوده شد. منقبت دروازهٔ شهر دانش[3] و پاک فرزندان صدّیقهٔ کبریٰ حضرت فاطمه زهرا سلام الله علیها بود که پنهان و آشکارا سرودن گرفت. کسایی، فردوسی، ناصرخسرو دلگرمی آن را یافتند که از ستم عبّاسیان و ترکانی که سر برآستان خلفای جور داشتند نهراسند و به ستایش خاندان گرامی عصمت و طهارت و دفاع از آنان بپردازند. این امر به آهستگی و کندی پیش می‌رفت، چه بسا خار آسیبهایی که در این راه بر پای جسان و دل عاشقان اهل بیت پیامبر اکرم می‌خلید.[4]

با هجوم مغولان که دینی مشخص نداشتند و گرایش بیشتر آنان نسبت به مذهب تشیّع[5] و برانداخته شدن خلافت عبّاسی و فروپاشی حکومت ستم بنیان آن به سال ۶۵۶ به دست مغولان[6]، رفته رفته در ادب و شعر فارسی، زمینهٔ بیشتری برای ابراز علاقه به خاندان علوی و مناقب آنان فراهم آمد. پویژه که نوعی همسویی در این دوره میان شاخه‌های مذاهب اسلامی در احترام به صحابهٔ پیامبر گرامی و خاندان علوی پیدا شد، زیرا از میان رفتن جوّ فشار و ارعاب حکومت عبّاسی و سرسپردگان آنان و از سویی دیگر شکوفایی عرفان و تصوّف و گسترش خانقاهها همدلی و همسوییها را بیشتر دامن می‌زد. نتیجهٔ این تقریب و همدلیها در ادب فارسی آن روزگار رخ نمود، پویژه در مناطقی که فرهنگ تشیع در آنجا گسترش بیشتری داشت، مانند کرمان که پایگاهی برای سربداران شیعی و خیزش خونبار آنان به شمار می‌رود.

خواجهٔ نخلبند یوسنان معنی خود پروردهٔ "چنین چمنی است. من در این مقاله هیچ برآن نیستم که اثبات کنم خواجو شاعری شیعی جعفری یا سنّی شافعی است بلکه توجه به این دارم که خواجو یک عاشق خاندان پاک و ستم ستیز عصمت و طهارت می‌باشد، تا آنجا که در انتظار فرج مهدی موعود، قائم آل محمّد حجت بن الحسن عسکری عج الله تعالیٰ فرجه الشریف به سر می‌برد و دوستدارانه می‌سراید:

به مقدم خلف منتظر امام همام
مسیح خضر قدوم و خلیل کعبه مقام
نجیب مدین تحقیق حجت القائم
عزیز مصر هدیٰ مهدی سپهر غلام
خطیب خطه افلاک منهی ملکوت
ادیب مکتب اقطاب مُحیی اسلام
نه ممالک دین صاحب‌الزّمان که زمان
به دست رایض طوعش سپرده است زمام
به انتظار وصول طلیعتش خورشید
زند درفش درفشنده صبحدم بر بام
نه در ولایت او درخور است رایت ریب
نه با امامت او لایق است آیت عیب[7]

و در جای دیگر نلتمسانه خداوند را به جان مهدی سوگند می‌دهد و می‌گوید:

بنارب به حق مهدی هادی که چرخ را
باشد به آستانهٔ مرفوعش التجا
کاین خسته را که بستهٔ بند طبیعت است
آزاد کن زمحنت این چار اژدها[8]

نگفتا که در میان سخنرانان سده‌های هفتم و هشتم ابوالعطا کمال‌الدین محمودبن علی بن محمود[9] مشهور به خواجو از بابت مناقب علوی بیمانند است. زیرا دیگر سرایندگان همروزگارش سرآن را نداشتند که آشکارا دز این مقوله گام بردارند و سرخود را با عواقبش به درد آورند. من برای خواجو به دلیل صراحت لهجه‌اش در همهٔ موارد چه در عشق بی‌شائبه‌اش به امامان دوازده‌گانه و چه در شکایتهایش از روزگار و مردم و چه در

غزلهایش حسابی جداگانه باز کرده‌ام. او در مقولهٔ اعتقاد و باورهایش به خاندان نبوّت دو دوزه‌کاری ولاپوشی را به کناری می‌نهد و پیم از دل بیرون می‌کند. تا آنجا که می‌بینیم یک یک امامان همام را به نام، مورد منقبت قرار می‌دهد و محبت و گلعهرهایش را به پایشان نثار می‌کند. خواجو در قصیده‌ای با مطلع:

تا کی بر آستانهٔ این نُه دری سرا
بانم از آشیانهٔ مألوف خود جدا

بکابک ائمّهٔ اطهار را با نام ستایش می‌کند و صادقانه از روی اخلاصی که از رگ و ریشهٔ جان باورمندش سرچشمه می‌گیرد آن عزیزان را به شفاعت فرا می‌خواند، که:

یا رب به حق آن چمن آرای لو کشف
کو بود سروخوش نظر باغ لافتی
یارب به حقّ خُلق حسن کز شمامه‌اش
بویست در نسیم روانپرور صبا
یارب به حق آن گل سیراب تشنه لب
کو را نصیبه کرب بلا شد به کربلا
یارب به حق آن علی عالی آستان
کو بود در ممالک توحید پادشا
یارب به حقّ خازن گنجینهٔ هُدیٰ
باقر که بود مخزن اسرار اهتدیٰ
یارب به حق جعفر صادق که آفتاب
باشد جو صبح بر نفس صدق او گوا
یارب به حق موسی کاظم که جون کلیم
بودی به طور قرب شب و روز در دعا
یارب به حق آن علی موسوی گهر
کو را نهند خسرو معمورهٔ رضا
یارب به حق آن تقی متقی که او
اقطاب هفت صومعه را بود مقتدا
یارب به حقّ شمع سرابردهٔ تقی
یعنی علی نقی صدف گوهر ثُقا
یارب به حق شکر نیرین عسکری
کو بود طوطی شکرستان اِتّقا[10]

خواجو در ترکیب بندی گرانسنگ، جمال‌الدین عبدالرزاق گونه سنگ تمام می‌نهد و در هفده بند خاندان رسالت را از دخت گرامی پیامبر گرفته تا امام دوازدهم همگان را جدا جدا در بندهای مختلف می‌ستاید. تیمن را بندی از آن رشتهٔ تابناک که مفوّم بندبند جان شیفتگان است می‌آورم:

به نور چشم پیمبر که نور ایمان بود
عقیق صفوت یاقوت نوع راکان بود
نبود هیچ به عُذر احتیاجش از پی آن
که شمع جمع طهارت ازو فروزان بود
از آن به وصلت او زهره نه به دلالی
که از شرف قمرش در سراچه دربان بود
چو شمع مشرقی از چشم سایر انجم
زپس اشعّهٔ انوار خویش پنهان بود
نگشت عمروی از حیّ[11] فزون ز روی حساب
چرا که زندگی او به حیّ حنّان بود
ورای ذروهٔ افلاک آستانهٔ اوست
ز مرغزار فرادیس آب و دانهٔ اوست[12]

دوستی و محبّت مولای متقیان امام علی علیه السّلام در جان پاک خواجو موج می‌زند و او را به گرم مهری و ستایش آن امام وامی‌دارد. برای شیرخدا نسبت به دیگر یاران پیامبر برتری ویژه‌ای قایل می‌شود، تا آنجا که در قصیده و یک ترکیب بند جداگانه با مطالع زیر برای آن امام می‌پردازد:

قُرطه زر جاک زد لعبت سیمین بدن
اشک ملمّع فشاند شمع مرصّع لگن[13]

وجه برأت نام بر اختر نوشته‌اند
و اموال زنگ بر شه خاور نوشته‌اند[14]

مرحبا ای نکهت عنبر نسیم نوبهار
جان فدای نفحه‌ات باد ای شمیم مشکبار[15]

ترکیب بند اخیر یکی از زیباترین ترکیبهای گلستان ادب فارسی است و مطلع بند چهارم آن به صورت مثل سایر درآمده است که:

عصمت أحمد ز مطرودان بوجهلی مجوی
قصهٔ حیدر به مردودان مروانی مگوی[16]

خواجو مرد شریعت و طریقت است و سر بر آستان پیامبر گرامی دارد، به بهانه‌های گوناگون در نعت آن چکیده و نقارهٔ عالم آفرینش قصیده و شعر می‌سازد و از بُن دندان و ژرفای جان مایه می‌نهد. قصابدی همطراز با خاقانی و جمال‌الدین اصفهانی و سنایی پدید می‌آورد و عاشقانه می‌سراید که:

ای صبح صادقان رخ زیبای مصطفیٰ
وی سرور استان قد رعنای مصطفیٰ
آیینهٔ سکندر و آب حیات خضر
نور جبین و لعل شکرخای مصطفیٰ
معراج انبیا و شب قدر اصفیا
گیسوی روزبوش قمرسای مصطفیٰ
وز جان روحپرور «ما زاغ» گشته مست
آهوی چشم دلکش شهلای مصطفیٰ[17]

در این قصیده نور شیفتگی و عشق، خواجو را به میدان غزلرایی کشیده است. می‌بینیم ترکیبها و واژگان آن همگی غزلوار است: صبح صادقان، رخ زیبا، سروراستان، قد رعنا، آب حیات، نور جبین، لعل شکرخا، گیسوی روزبوش، قمرسای، جام روحپرور، آهوی چشم، چشم دلکش، چشم شهلا؛ این همه ترکیب شاعرانه و عاشقانه در چهار بیت جز

بقیه در صفحه ۷۷

● خواجو، دلباخته ویس و رامین

■ سروش سپهری
دبیر دبیرستانهای گرگان

داستانهای عاشقانه، همیشه مورد توجه مردم بوده است. شعرا نیز به این موضوع، توجه کامل نموده‌اند، و هر یک به ذوق و بینش خود، به دلداده‌ای، بیشتر دلباخته‌اند.

بسیاری از شعرا، عشق را در مفهومی وسیع به کار می‌برند و در آن، همه زمینه‌های زندگی را جستجو می‌کنند. سرایندگان منظومه‌های عاشقانه، توان عشقی دلدادگان را می‌آزمایند، و پایداری هر یک از دو طرف را در پیمانشان، به محک می‌کشند، و بی‌وفایی‌های آنان را می‌نمایانند. بسیاری می‌خواهند، نشان دهند، که عشق، همان هوس نیست:

لطیفه‌ای است نهانی که عشق از آن خیزد
که نام او نه لب لعل و خط زنگاری است
(حافظ / ۶۷)

نظامی، اگر در عرصه داستانهای عاشقانه و بزمی، از دیگران، پیشی گرفته است، آنرا مدیون قریحه سرشار از لطف و رقت خود می‌باشد، و به حق بر بلندترین قلّه داستانهای عاشقانه، جای گرفته است، و خُنکای بلند آبه‌های ــ فوّاره ــ روح لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، جان چکادنشینان مثنوی را سیراب می‌کند. امّا فضل تقدم دیگران، کماکان باقی است.

برای ورود به بحث ویس و رامین و خواجو، ابتدا، با نگاهی به دیوان چند شاعر ــ قبل، همزمان و بعد از خواجو ــ تعلق هر شاعر را، به دلدادگان شعری بررسی می‌کنیم. این نمودار، نه تنها بسامدی را ارائه می‌دهد، بلکه، پیوستگی ذهنی شعرا را، به داستانهای عاشقانه نمایان می‌سازد. ذکر این نکته ضروری است که در این نمودار، تنها غزلیات شعرا، در نظر گرفته شده است نه مجموع آثارشان. دیگر، عشاقی که نامشان در جدول آمده است در ارتباط با داستان عاشقانه‌شان سنجش شده‌اند، مثلاً درباره حضرت سلیمان، ارتباط او با بلقیس، ملاک بسامد است و همچنین یوسف و خسرو. دیگر آنکه تناسب تعداد ابیات دیوان شعرا با بسامد، مورد توجه قرار گیرد. آمار ارائه شده، مشخصاً مربوط به اشاره‌هایی است، که به نام عشّاق می‌شود، و گرنه، بسیاری تلمیحات موجود است که بدون ذکر نام، در برگیرنده داستان می‌باشد.

ابتدا، به جدول می‌نگریم، سپس از چگونگی کاربرد داستانهای عاشقانه، سخن به میان خواهیم آورد.

زبان نمودار، خود گویاست و استقبال شعرا را از داستانهای عاشقانه نشان می‌دهد. خواجو، غیر از «شکر» ــ که چهل و دو بار به صورت ایهام از آن استفاده نموده است ــ جمعاً ۳۲۵ مورد از نام عشّاق، یاد کرده است. شاعر دلداده و حرمان کشیده «بافق»، ۵۴ مورد، یعنی حدود $\frac{1}{6}$ خواجو، به عرایس رجوع کرده است. البته نباید تعداد ابیات را از یاد برد. اما حافظ را در این آمار، بعد از خواجو باید محسوب نمود، اگر چه در جمع‌بندی به ۳۸ مورد اشاره شده است، ولی نباید از یاد برد که «خسرو، شیرین و شکر» را ــ به ترتیب ۷، ۲۱ و ۱۰ بار ــ در آمار حافظ محسوب ننموده‌ایم، این سه مورد، در دیوان سترگ و پررمز و راز حافظ ــ که سنگینی سایه غزلش، بزرگانی چون خواجو را به محاق کشانده است ــ بارها، با ایهامی حافظانه، تکرار شده است.

ایهامهای این سه دلداده در حافظ، با خواجو قابل مقایسه نیست، و فاصله‌شان از شیراز تا کرمان قرن هشتم، بسی بیشتر است؛ اگر چه خواجو از «شکر» نیز ایهام زیبایی ساخته است، امّا در دو مورد «شیرین و خسرو»، شیرینی کلام شکربار حافظ، خسروانه‌تر به نظر می‌رسد:

حافظ:

شیرین‌تر از آنی به شکر خنده که گویم
ای خسرو خوبان! که تو شیرین زمانی
(۴۶۶)

از حیای لب شیرین تو ای چشمه نوش!
غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست
(۷۴)

«بسامد عشاق» در غزلیات شعراء

نام شاعر	سیدحسن[1] غزنوی	نظامی[2]	خواجو[3]	عماد کرمانی[4]	حافظ[5]	قاسم انوار[6]	هلالی[7]	وحشی بافقی[8]
فوت	۵۵۶	۶۱۳	۷۵۳	۷۷۳	۷۹۲	۸۳۷	۹۳۶	۹۹۱
تعداد ابیات غزل	۶۴۰	۱۲۰۰	۸۶۴۰	۶۲۰۰	۴۳۲۵	۵۳۷۶	۲۷۶۳	۲۳۶۶
اورنگ	—	—	۳	—	۱	—	—	—
گلچهر	—	—	۳	—	۱	—	—	—
سلیمان	—	۲	۷	۱	—	—	—	—
بلقیس	—	۱	۴	۳	۱	—	—	—
عذرا	—	—	۵	۳	—	۲	—	—
وامق	—	—	۵	۳	—	۲	—	—
دعد	—	—	۳	—	—	—	—	—
رباب	—	—	۳	—	—	—	—	—
ویس	—	—	۲۲	—	—	—	—	—
رامین	—	—	۲۲	—	—	—	—	—
شیرین	—	—	۵۴	۳	۲۱ باایهام	۴	۱	۸
خسرو	—	—	۲۴	۲	۷	۴	۱	۳
شکر	—	—	۴۲ باایهام	—	۱۰ باایهام	—	—	۱
فرهاد	—	—	۵۷	۳	۹	۱	۴	۱۵
لیلی	—	۵	۴۶	۱۱	۶	۱۱	۱۰	۸
مجنون	—	۵	۴۵	۱۱	۷	۱۸	۱۶	۱۱
یوسف	—	۵	۵	۳	۳	۱	۱	۳
زلیخا	—	۲	۱۰	۳	۱	۱	۱	۵
سلمی	—	—	۵	۲	۹	۳	۱	—
جمع	—	۲۰	۳۲۳ غیر از شکر	۴۸	۳۸ غیر از شکر، شیرین و خسرو	۴۶	۳۵	۵۴

خواجو:

تا تلخی هجران نکشد خسرو پرویز
قدر لب شیرین شکربار نداند
(۲۰۴)

خسرو ار بند و گر پند فرستد فرهاد
بر نگیرد به جفا از شکر شیرین دل
(۲۹۶)

ابهامهای حافظ از «شکر، شیرین و خسرو» به گونه‌ای است که نمی‌توان، به طور صریح ــ جز یکی دو مورد ــ به عنوان اسم خاص، از آن یاد کرد، اما در کلام خواجو، صراحت اسم خاص ــ غیر از شکر ــ بیشتر از جنبه ابهامی آن است.

بالاترین بسامد دلدادگان حافظ ــ غیر از شکر و شیرین ــ مربوط به «فرهاد» و «سلمی» ــ هر کدام ۹ بار ــ است، در حالی که ابن‌در، در کلام خواجو، به ترتیب ۵۷ و ۵ مورد می‌باشند.

از آمار فوق که بسامد غزلیات شعرا می‌باشد، نتایج دیگری، می‌توان به دست آورد که در خور توجه است:

۱ ــ سید حسن غزنوی، در غزلیات خود، حتی یک مورد هم به عشاق توجه نداشته است.

۲ ــ با اینکه فرهاد، در داستان نظامی شخصیت اصلی منظومه نمی‌باشد، اما تقریباً بالاترین بسامد را، در بین دلدادگان شعری شعرا دارد.

۳ ــ نظامی، نامی از «خسرو، شیرین، شکر و فرهاد» در غزلیاتش نبرده است، در حالیکه آفریننده شخصیت‌های فوق است.

۴ ــ در بین شعرای فوق، تنها حافظ، به «اورنگ و گلچهر» ــ هر کدام یک بار ــ اشاره نموده است. خواجو، جمعاً شش بار از آن دو یاد کرده است. دیگر شعرا، نامی از آن دو نبرده‌اند.

۵ ــ تنها خواجو است که سه بار از «رباب» و سه بار از «دعد» نام برده است. دیگر شعرا به آنان، توجهی نداشته‌اند. ذکر یک نکته لازم است که «دعد و رباب»، نام دو زن

می‌باشد که در ادبیات ایران، به صورت دلدادگانی همچون خسرو و شیرین و... مانند شده‌اند. خواجو، نیز همچون دیگر شعرا ــ ناصر خسرو، خاقانی و... ــ از آن دو به عنوان عشاق، نام برده است[۹].

۶ ــ خواجو، ۲۲ بار از ویس و ۲۲ بار از رامین، در غزلیاتش یاد می‌کند؛ در حالی که هیچ یک از شعرا، نسبت به این عشقنامه ایرانی، توجهی نداشته‌اند. خواجو، در قطعه و ترکیب‌بند نیز، ۶ بار از آن دو دلداده، نام می‌برد. یعنی، مجموع نام ویس و رامین در دیوان خواجو، تقریباً برابر کل تلمیح حافظ به عشاق است.

توجه خواجو به داستان فخرالدین اسعد گرگانی، به گونه‌های گونه گون، در غزل او منجلّی شده است، که پس ازاین، تمام ابیات مورد نظر ــ ۲۲۰۳ ــ بررسی خواهد شد،تا نشان داده شود، که توجه خواجو ، به کدام قسمت از جنبه‌های منظومه بیشتر سر و صدای ویس و رامین، بیشتر بوده است.

فخرالدین اسعد، در جوانی منظومه‌ای چون آب روان سرود، که در جای جای آن، از شور و غوغای جوانی خود نیز سخن گفته است.

بازیگران داستان ویس و رامین، مجموعاً عشق ممنوعی را در حریم خود، دامن می‌زنند، که به نوعی یادآور رسوم گذشته ایران قبل از اسلام است: اظهار عشق موبد منیکان، پادشاه مرو به شهرو، شهبانوی ماه آباد و همسر قارن، ازدواج ویس و ویرو، خواهر و برادر، دلدادگی ویس و رامین، ویس زن موبدمنیکان است و رامین برادر موبد. نقش «دایه» در کل داستان و... .

داستان ویس و رامین، با شادمانیها و رسوم ایران قبل از اسلام منطبق است، و اگر آن عشق پاکی را که امروز جستجو می‌کنیم، در آن نمی‌یابیم، به همین دلیل است. در این منظومه، اشعاری به نهایت شورانگیز و منحصر به فرد وجود دارد.

خواجو در عرصه شعر فارسی استادی گرانسنگ می‌باشد و طرزی خاص در غزل دارد که حلقه اتصال زبان سعدی به حافظ است. انعکاس داستانهای دلباختگان در شعر خواجو نسبت به دیگر شعرا، هم بیشتر است و هم از تعداد بیشتری از آن مهرورزان نام برده است. برخلاف شعرای دیگر که عمدتاً از دور نمای داستانهای آنان، سخن به میان آورده‌اند، خواجو، به روحیات و زیر و بم داستان آنان توجه داشته است. اگرچه گاه گاهی از آن، به عنوان زیر بنای عنصر خیال، استفاده کرده است.

از مجموع کلام خواجو و ترکیبات، کلمات، استعارات، تلمیحات، تشبیهات و... برمی‌آید که خواجو دقیقاً به داستان ویس و رامین آشنایی داشته، آن‌را خوانده و به خاطر سپرده است. خواجو، تعلق خاطری به ویس و رامین دارد، که در دیوان شعرای دیگر، به ندرت دیده می‌شود. او تلاش دارد، پیکره‌ای زیبا و منبت از ویس و رامین بسازد، و ویس را وفادار و نجیب نشان دهد. گفتار او، به زوایای مختلف منظومه فخرالدین اسعد، اشارت دارد. تعابیری که خواجو، از این دو عاشق باستانی، به کار می‌برد، بینهای ارزنده‌ای را می‌سازد، که گاهی، مجموعه پیچ در پیچی از آرایه‌ها را دربر می‌گیرد.

خواجو در این گونه ابیات، آگاهانه، به تشبیه، استعاره، مراعات نظیر، تضاد، ایهام و... از منظومه ویس و رامین توجه دارد.

خواجه شیراز، استاد مسلم ایهام است. ایهام، عظمت شعری او را افزون می‌کند و ابعادی افسانه‌ای به آن می‌بخشد. اما به نظر می‌رسد پاره‌ای ایهامهای خواجو که از ویس و رامین مستفاد شده است، چیزی کم از حافظ ندارد. در همه جا کلمه «گل»، زیباترین ایهام را به ذهن می‌آورد، و همچنین «موبد، دایه، زرد، گوراب و...»

ایهامهای برخاسته از ویس و رامین، چون شکری کام خسروان بهنه لطافت و ذوق را شیرین می‌کند. خواجو در غزلی بامطلع:

خط زنگاری نگر از سبزه برگرد سمن
کاسه یاقوت بین از لاله در صحن چمن

زیباترین ایهام را در بیتی جمع می‌کند:

زرد شد خیری و موبد باد صبح و ویس گل
باغ شد گوراب و رامین بلبل و گل نسترن
(خواجو ۴۷۷)

قبل از شروع به توضیح بیت، ذکر نکاتی از منظومه ویس و رامین، ضروری به نظر می‌رسد، و آن شخصیت‌های منظومه می‌باشند:

زرد: برادر موبد منیکان است و در نقشهای گوناگون ظاهر می‌شود. از جمله، موبد، زرد را به رسولی نزد شهرو ــ مادر ویس ــ می‌فرستد:

رسول شاه و دستور و برادر ... (ویس و رامین[۱۰] / ۴۵)

سرانجام، زرد، به دست برادر دیگر خود ــ رامین ــ کشته می‌شود:

بزد او نیز تیغی بر سر زرد
چنان زخمی که مغزش را بدر کرد
(ویس و رامین / ۴۹۲)

موبد: موبد منیکان، پادشاه مرو:

همه شاهان مرا و را بنده بودند... (ویس و رامین / ۲۸)

شهرو، قبل از دنیا آمدن ویس، او را نامزد موبد می‌کند. سپس، ویس را به عقد ویرو ــ برادر ویس ــ درمی‌آورد:

زن ویرو بود شایسته خواهر
عروس من اشهرو! بود بایسته دختر
(ویس و رامین / ۴۲)

این امر سبب جنگها و حوادث دیگر می‌گردد. موبد، بارها ویس را به دست می‌آورد و از دست می‌دهد. برادرش ــ رامین ــ رقیب عشقی او می‌شود. سرانجام گرازی او را از پای درمی‌آورد. همان‌طور که «ابن‌سلام» در لیلی و مجنون، بادبار (ضد عاشق) است، موبد، در این داستان بادبار می‌باشد.

ویس: دختر پادشاه ماه آباد. پدرش قارن و

مادرش شهرو، شهرو با موبد پیمان می‌بندد:

که شهرو گر یکی دختر بزاید
به گیتی جز شهنشه [موبد] را نشاید
(ویس و رامین / ۳۵)

و از همین پیمان، فتنه‌ها برمی‌خیزد:

نگر تا در چه سختی اوفتادند
که نازاده عروسی را بدادند
(ویس و رامین / ۳۶)

سرانجام شهرو، دختری به دنیا می‌آورد:

همه در روی او خیره بماندند
به نام او را خجسته ویس خواندند[11]
(ویس و رامین / ۳۷)

ویس در کودکی با رامین بزرگ می‌شود، به عقد برادر خود ــ ویرو ــ در می‌آید. موبد، او را می‌رباید و به زنی می‌گیرد. ویس، عاشق رامین ــ برادر موبد ــ می‌شود، و از موبد تمکین نمی‌کند. پس از کشته شدن موبد، زن رامین می‌گردد، و از او صاحب دو پسر ــ خورشید و جمشید ــ می‌شود:

چو با رامین بد او هشتاد و یک سال...
سر سرو سهی شد بانگونه...
(ویس و رامین / ۵۰۶)

گوراب = کوراب: مکانی که موبد، برای ربودن ویس به آن جا می‌آید. همان مکانی که رامین «گل» را می‌بیند و او را به زنی می‌گیرد.

رامین: برادر موبد و رقیب او. عاشق ویس. در دلدادگی، گاه پایدار و گاه متزلزل است. دلباختگی او به ویس، سبب بروز حوادثی می‌شود، و زمانی که از این دلدادگی، روی می‌گرداند، با «گل» ازدواج می‌کند، و سرانجام با یاد ویس، از گل، سیر می‌شود و از او دوری می‌جوید. بعد از کشته شدن موبد، به جای او به تخت می‌نشیند و ویس را شهبانوی خود می‌کند:

صد و ده سال رامین در جهان بود
از آن هشتاد و سه شاه زمان بود
(ویس و رامین / ۵۰۵)

بعد از فوت ویس:

به سه سال آن تن نازک چنان شد
کجا همرنگ ریشهٔ زعفران شد
(ویس و رامین / ۵۱۰)

گل: زمانی که رامین به گوراب می‌رود، در آنجا گل را می‌بیند و از نسب او می‌پرسد:

مرا مامک گهر، بابا رفیدا...
مرا مادر به زیر گل بزادست...

منم گلبرگ گلبوی گل اندام
گلم چهره، گلم گونه، گلم نام[12]
(ویس و رامین / ۳۲۱)

رامین او را به زنی می‌گیرد. سپس:

چو رامین چند گه با گل به بیوست
شد از بیوند او هم سیر هم مست
(ویس و رامین / ۳۹۰)

با توجه به شخصیتهای فوق و آگاهی از داستان، زیبایی و عظمت بیت خواجو نمایان می‌شود:

زرد شد خیری و موبد باد صبح و ویس گل باغ شد گوراب و رامین بلبل و گل نسترن

خواجو، شخصیتهای اصلی منظومه ویس و رامین را ــ غیر از دایه ــ در این بیت با ابهام، مراجعات نظیر، تضاد، تشبیه، ابهام و... خاصی بیان نموده است.

مجموعهٔ «زرد، موبد، ویس، گوراب، رامین، گل»، «خیری، گل، باغ، نسترن»، «زرد، خیری» «گل، بلبل» و... تناسب آشکاری را می‌آفرینند.

تضاد.. «زرد و خیری[13] با نسترن (گل سرخ)»، «گوراب (شوره‌زار)، باغ و خیری...» «گل، ویس» و...

جناس مطرف و تناسب «باد، باغ».

ابهام = زرد: ۱ ــ برادر رامین ۲ ــ رنگ زرد. گل: ــ ۱ ــ همسر رامین ۲ ــ به‌معنای معروف. گوراب: ۱ ــ نام‌مکانی ۲ ــ شوره‌زار و... از طرفی «زرد شد خیری» یعنی: ۱ ــ گل خیری زرد شد ۲ ــ زرد، به خیری تبدیل شد. این ابهام و دوگانگی در هر شش جمله بیت هویدا است.

«زرد شدن خیری»، اشاره به رنگ گل خیری و زرد شدن (پژمردن) خیری دارد، و...

تشبیه زرد به خیری، موبد به باد صبح، ویس به گل، باغ به گوراب، رامین به بلبل و گل به نسترن.

ابهام در اینجا نیز موجود است، یعنی برعکس نیز قابل تشبیه می‌باشد:

خیری به زرد تشبیه شده، باد صبح به موبد و... خواجو تشبیهی بین موبد و باد صبح، برقرار کرده است و شاید به این ابیات فخرالدین اسعد نظر داشته است:

جهانا! خود ترا اینست بینه
که با بیدل کنی خواری همیشه
همان بادی که آرد بوی گلزار
همی آرد به من بر، بوی گلنار
(ویس و رامین / ۱۹۰)

بحث دربارهٔ آرایه‌های پنهان و آشکار بیت بسیار طولانی خواهد شد، نمونه‌ای نمایانده شد، تا زیبایی و آرایش بیت عیان گردد. هیچ‌یک از ابیاتی که در دیوان خواجو، از ویس و رامین، نام برده شده است، به زیبایی این بیت نمی‌باشد. بیت، توان آن را دارد، که با ارزنده‌ترین ابیات زبان فارسی، از لحاظ آرایه‌های کلامی، پهلو زند و برابری نماید.

این بیت به تنهایی کفایت می‌نماید که ثابت شود، خواجو، نه تنها ویس و رامین را خوانده، بلکه آن را پسندیده است و به دقایق آن داستان، موشکافانه، نگریسته است.

رابطه هریک از اسمهای بیت فوق، با تشبیهی که صورت گرفته است، تقریباً بیانگر تمام منظومه فخرالدین اسعد می‌باشد.

یکی از زیباترین قسمتهای ویس و رامین، نامه‌های مفصلی است که ویس، در کمال اندوه و در فراق و بی‌وفایی رامین، در ده‌باب، برای او می‌نویسد و آرزوی دیدار می‌کند، که به «ده‌نامه» معروف شده است.

کنون ده در بخواهم گفت نامه
به گفتاری که خون بارد زخامه
(ویس و رامین / ۳۵۱)

به «آذین» سپرد که:

... به رامین بر پیام و نامه من
(ویس و رامین / ۳۸۴)

سرانجام رامین نرم می‌شود و:

بس آنگه پاسخی بنوشت زیبا
بسی نیکوتر از منسوج دیبا
(ویس و رامین / ۴۰۶)

و مژده بازگشت به ویس می‌دهد. این مضمون در خیال خواجو، به‌گونه خضر و آب حیات، رهیدن تیهو از چنگ شاهین و داغ دل فرهاد به شیرین، مانند شده است، تا بدین‌وسیله، ارتباط عوامل اصلی داستان و عشقشان ارائه شود:

خضر را آگهی از آب حیات آوردند
نامه ویس گلندام به رامین دادند
(خواجو / ۲۳۶)

باز تیهو را امان از چنگ شاهین داده‌اند
نامه ویس پری‌پیکر به رامین داده‌اند
(خواجو / ترکیب بند مدح / ۶۱۹)

خواجو می‌داند که «آذین»، نامه ویس را به رامین می‌رساند، اما، به دوش گرفتن بار سنگینی چون قصهٔ غصهٔ فرهاد، همتی مردانه می‌خواهد و صلابت، غرور و شکیبایی فرهاد را:

قصهٔ غصهٔ فرهاد به شیرین که برد؟
نامه ویس گلندام به رامین که برد؟
(خواجو / ۴۲۷)

ملاحظه می‌شود که در مصراع اول، از غصهٔ فرهاد، و در مصراع دوم، از نامهٔ جانسوز ویس، سخن می‌گوید. آگاهیم که فرهاد، مظلوم‌ترین دلداده عشقنامه‌های ایرانی است، که سرانجامی در حد تراژدی دارد، و سر دفتر

عشقنامه‌ها را، با نام خود مزین نموده است.

آنگاه که خواجو قصد فرستادن نصیحت را می‌نماید، آن را به نامه پر از سویه ویس، مانند می‌کند، و پاسخش را، به جواب امیدبخش رامین. در اینجا نیز، خواجو، می‌کوشد، دلدادگی ویس را، زادهٔ عواطف انسانی و واقعی، و محبت او را، بی‌آلایش نشان دهد:

نصیحتی همه زاری چو نامه ویس
نصیحتی همه یاری، چو پاسخ رامین
(خواجو / ۷۴۰)

اگر دقت شود، مشاهده می‌گردد که خواجو، تاکنون به دورنمای زندگی این دو دلداده، و بیان کلی از داستان آنها، توجهی نداشته است، بلکه حضور خود را در متن داستان، نشان می‌دهد. خواجو، پایداری معشوق ــ ویس ــ را بیشتر موردتوجه قرار داده است، تا عنایتی که عاشق ــ رامین ــ نسبت به معشوق دارد. او می‌داند که اندوه و رنجوری عشاق را، رنگ چهره و خون دلهایشان، می‌تواند بازگو نماید، و هیچ غمی، توان مقابله با اندوه دلباختگان دلسوخته را ندارد، و غمناکی آنان، بسیار گزنده است:

گر گروهی ویس را با گل مناسب می‌نهند
نسبت گل با رخ ویس از دل رامین بپرس
(خواجو / ۴۴۷)

در کام دلداده دلخسته، «شکر»، «شیرین» نمی‌نمود:

نزد خسرو نبود هیچ شکر جز شیرین
پیش رامین نبود هیچ گل الا رخ ویس
(خواجو / ۷۰۹)

عقیق شیرین، رونق بازار شکر را می‌شکند، آنهم «دهانی تنگ چون میمی عقیقین»

(ویس و رامین / ۲۳۶)

خواجو، خود می‌بیند که رامین غیر از ویس، هیچ گلی را در بوستان جوانی نمی‌پسندد:

جز روی ویس رامین گل در چمن نبیند
بیش عقیق شیرین قدر شکر نباشد
(خواجو / ۲۳۶)

خواجو، می‌خواهد دلدادگی رامین را بیازماید، و تضادی را که در درون رامین، شکل گرفته است، آشکار نماید، و احساس باطل رامین را، از او دور سازد. خواجو می‌داند چهره و زلف «گل» بدینگونه است:

یکی را چشمه نوش آب داده
یکی را دست فتنه تاب داده
(ویس و رامین / ۳۱۸)

امّا می‌گوید:

گل ارچه هست عروس تنق‌نشین چمن
گلی چو ویس نباشد به گلستان رامین
(خواجو / ۴۷۹)

در خلوتگه مهربانان فگار، حتی «گل» نیز راه ندارد:

مزن بلبل دم از نسرین که در خلوتگه رامین
چو ویس دلستان باشد نشاید نام گل بردن
(خواجو /۷۴۸)

گل را یارای برابری با بستان نیست، همان‌گونه که شمع، در مقابل خورشید فروزشی ندارد:

با رخ بستان فروز ویس گلندام
کس نبرد نام گسل به مجلس رامین
(خواجو /۷۳۹)

در دنیای دلدادگی همه چیز، قاصد دلباختگان چشمه‌های نادمانی است:

نسیمی کز نگارین دلبر آید
ز بوی مشک و عنبر خوشتر آید
(ویس‌ورامین /۴۰۵)

اما پیام‌رسانی باید تا:

لطف کند وز برای خاطر رامین
نمه‌ای از ویس گلعذار بگوید
(خواجو / ۶۶۹)

در نظر خواجو، ویس را نمی‌توان حتی به گل تشبیه کرد، مفتونی چون رامین، نباید چنین مقایسه‌ای انجام دهد:

تا نپنداری که گویم لاله چون رخسار تست
کی به گل نسبت کند رامین جمال ویس را؟
(خواجو / ۱۸۱)

اما وقتی رامین، به توصیف «گل» می‌پردازد، آن‌را به اصلی دیگر مانند می‌کند:

تو چون ویسی لب از نوش و بر از سیم...
(ویس و رامین / ۳۲۸)

بر همین اساس، خواجو ــ که می‌خواهد مطلوبی را بیابد که به خرمی آن، گلشن خود را بیاراید ــ به این نتیجه می‌رسد که:

گل‌اندامی طلب خواجو! که در خلوتگه رامین
اگر هرگز نبودی گل، جمال ویس بس بودی
(خواجو / ۴۹۹)

نوان عشق در حالاتی مشخص، نیروی عاشق را به تحلیل می‌برد؛ او را که هنوز آبدیده نشده است، بر آن می‌دارد که، «گلی» دیگر برگزیند. وقتی «شیرینی» به دست نیاید، به ناچار «شکر» برگزیده می‌شود. اما قلم تقدیر، داستان دلدادگان را بر صفحه روزگار رنگین‌تر می‌نویسد. اگر رامین، امروز، از باغ زندگانی «گل» به دست آورد، فردا:

چنان بد بیش رامین آن سمن بر [گل]
که باشد بیش مرده گنج گوهر
(ویس و رامین /۳۹۸)

آری «گل» نیز زمانی خار = خوار می‌گردد:

چون خار بود به چشم رامین
گل بی‌رخ ویسه گل‌اندم
(خواجو ــ ترجیع‌بند /۵۱۲)

خصوصاً اگر معشوق نومید، سخنانی سرد بگوید:

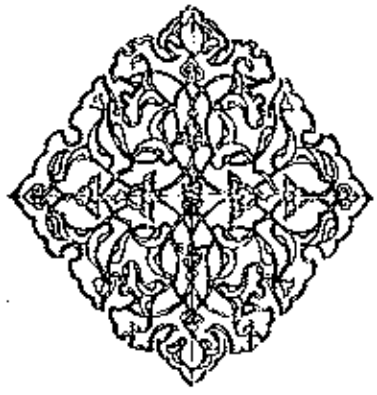
جوابش داد ویس ماه پیکر
جوابی همچو زهرآلوده خنجر
برو، زآنجا، امید از مرو بردار
مرا و مرو را نابوده پندار
(ویس و رامین /۴۲۱)

در چنین حالتی، گل، هم مانند خار به چشم فرو می‌رود و هم خوار می‌گردد:

ویس از ز رامین بیزار گردد
گل خار گردد، در چشم رامین
(خواجو / ۴۷۲)

برای بیدل آشفته حال نمی‌سزد که غیر از سرو آزاده یار را بنگرد. خواجو نیز، سرّ خود را در حدیث دیگران بیان می‌کند:

هرآنچه گوید از اوصاف دلبران دل رامین
زحسن ویس گل‌اندام گلعذار بگوید
(خواجو / ۶۸۶)



گویا امکان تقدیری چنین است:

پیش رامین هیچ گل ممکن نباشد غیرویس
پیش سلطان هیچ کس محمود نبود جز ایاز
(خواجو / ۴۴۵)

با حضور دوست، گلخن را گلستان می‌توان دید، بی‌حضور او در دامن گلزار هم نتوان خفت؛ خصوصاً اگر چهره دلستان، به صفه عرفان مزیّن باشد:

مرا گر دلستان نبود، هوای گلستان نبود
که بی‌ویس پری‌پیکر، ز گل فارغ بود رامین
(خواجو / ۷۴۴)

بزم شکفتهٔ دلدادگان، به گل و لاله و بهار، نیازمند نیست: آنهم وقتی، روی دوست، خورشید محفل و بستان خیالشان باشد:

جو روی دوست بود، گو بهار و لاله مروی
چه حاجت است به گل، بزم ویس‌ورامین را
(خواجو / ۳۷۵)

آنان با حضور خود، زمین را آذین می‌بندند، و روان را به می نوشین، رنگین می‌کنند. براین قیاس، وقتی ویس، چنین باشد:

درخت پرگل و باغ بهاری
بهار خرم و ماه حصاری
(ویس و رامین /۴۰۷)

بزمشان چگونه است؟

آسمانی گشته فرش خاک و ظرف گلشنش
مرغ را رامین و گیل را ویس دلبر یافته
(خواجو / ۷۵۴)

اما به نظر نمی‌رسد، با چنان توصیف و چنین تصویری:

تنش سیم است و لب یاقوت ناب است...
(ویس و رامین /۳۷)

این دلداده، مستمسک مدح قرار گیرد:

سیم ویسه است و شاه ما رامین
زر ایاز است و میر ما محمود
(خواجو ــ قطعه مدح / ۱۶۳)

زیرا سخنان، شایسته مدح نیستند، حتی اگر «بهگوی» باشند و ملازم:

مکن ملامت رامین اگر ملازم ویسی
مباش منکر محمود اگر مقرّ ایازی
(خواجو / ۳۲۹)

انگار دلبستگی خواجو را، به منظومه ویس‌ورامین پایانی نیست. از «دایه» نیز یاد می‌کند، همان «دایه»ای که گاه چون ابر بهاری، به ملازمت صبا، ویس را می‌پروراند، و گاه کار را به «صنعت دلاله» پیش می‌برد:

شکوفه موید است و ابر دایه
صبا رامین و ویس دلستان گل
(خواجو / ۴۵۱)

دیگر پرده‌ای که خواجو در نمایش ویس‌ورامین می‌نمایاند، رخ نمودن ویس از پرده است. ویس ربوده شده، بر کجاوه نشسته است و به سوی منزل موید، روان می‌باشند، و این ابتدای داستان دو دلداده است:

چو بادی بر عماری بر گذشتی
جهان از بوی او خوشبوی گشتی...

چو تنگ آمد قضای آسمانی
که بر رامین سراید نامهانی...

برآمد تندباد نوبهاری
یکایک پرده بربود از عماری...

رخ ویسه پدید آمد زپرده
دل رامین شد از دیدنش پرده...

درخت عاشقی رست از روانش
ولیکن گشت روشن دیدگانش
(ویس و رامین / ۸۶ ـ ۸۷)

عاشق دلباخته، با خود می‌اندیشید:

چه بودی گر به راه اندر ازین پس
عماری دار او من بودمی بس
(ویس و رامین /۸۸)

خواجو، اشتیاق درونی و عطش سیری‌ناپذیر عاشق را پاسخ می‌گوید، و هودج ویس را، به منزل رامین می‌رساند:

هودج ویس به منزلگه رامین بردند
پایه سلطنت شاه به دربان دادند
(خواجو / ۲۴۸)

اما حقیقت آن است که رسیدن هودج جانان، به منزل رامین، خونها بر دل او ریخت، اگرچه، دریاکنشان غم، از موج خون نمی‌ترسند.
(خواجو/ ۶۶۴)

این بود مجموع ابیاتی که خواجو، به یاد منظومه ویس و رامین، با نام آن دو مهربان، سروده است. همان منظومه‌ای که پرهیز و تقوی، داغ باطله‌ای بر پیشانی آن، زده است، و حتی عبید ـ نمایده عارف و عامی ـ از آن، به گونه‌ای دیگر یاده کرده است. خواجو، حتی یک بار هم به روابطی آن چنانی اشارت ندارد. همان روابط سرکش و عاقبت‌سوزی که اخلاق را یکسره به فراموشی می‌سپارد، و بی‌پروایی آن،عرصه‌تو جی‌پرشور را،فرا چشم می‌آورد.

نکته قابل توجه آن است که خواجو، در مجموع ۲۵ بیت، ۱۹ بار از «گل» با ابهامی بسیار زیبا استفاده می‌نماید و ۱۱ مورد، «گل» را، در ترکیباتی همچون «گلندام، گلعذار و...» به‌کار می‌برد. رویهم رفته، زیباترین ایهامها را، با استفاده از این شخصیت منظومه فخرالدین اسعد بیان داشته است.

خواجو، برای توصیف ویس، صفتهای گوناگونی به او می‌دهد؛ از جمله «ویس گلندام، بستان فروز، گلعذار، پری پیکر، دلستان، گل و سیم» که همه این صفات در منظومه ویس و رامین، به‌کار رفته است. مواردی، قبلاً نمایانده شد، برای اختصار دو بیت دیگر ذکر می‌گردد:

چو مادر دید ویس دلستان را
به گونه خوار کرده گلستان را...
(ویس و رامین/ ۴۲)

درود از من بدان سرو گلندام
که دارد مهر مرا، دلخسته مادام
(ویس و رامین/ ۳۸۱)

اگر بخواهیم جمع‌بندی دیگری بنمایم، خواجو، به‌طور خلاصه، از ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی، به این داستانها اشاره دارد:

۱ ـ داستان موبد منیکان.
۲ ـ داستان دایه.
۳ ـ داستان زرد.
۴ ـ داستان گوراب.
۵ ـ فریفته شدن شهرو به مال.
۶ ـ نشستن ویس در هودج، وزیدن باد، دیدن چهره ویس به وسیله رامین و شروع کشاکشهای درونی.
۷ ـ بزمهای ویس و رامین و خلوت آن دو.
۸ ـ نکوهش موبد و پند «بیهگوی» به رامین.
۹ ـ دوری رامین از ویس.
۱۰ ـ عروسی رامین و گل.
۱۱ ـ دهنامه‌ای‌که ویس‌به رامین می‌نویسد.
۱۲ ـ موبه ویس در فراق رامین.
۱۳ ـ دوری ویس از رامین.
۱۴ ـ اشاره به «آذین»، قاصد ویس.
۱۵ ـ تضاد درونی رامین، نسبت به ویس و گل.
۱۶ ـ ترجیح دادن رامین، ویس را بر گل.
۱۷ ـ بریدن رامین از گل.
۱۸ ـ پاسخ رامین به ویس.
۱۹ ـ به حکومت رسیدن رامین.

زیرنویسها:

۱ ـ دیوان سیدحسن غزنوی، مدرس رضوی.
۲ ـ دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجوی، سعید نفیسی.
۳ ـ دیوان اشعار خواجو کرمانی، احمد سهیلی خوانساری.
۴ ـ دیوان عماد فقیه کرمانی، رکن‌الدین همایونفرخ.
۵ ـ دیوان حافظ، خانلری.
۶ ـ کلیات قاسم انوار، سعید نفیسی.
۷ ـ دیوان هلالی جغتایی، سعید نفیسی.
۸ ـ دیوان وحشی بافقی، حسین نخعی
۹ ـ برای اطلاع بیشتر به دیوان ناصرخسرو، تصحیح مجتبی مینوی، ص/ ۶۲۴ رجوع شود.
۱۰ ـ ویس و رامین، مجتبی مینوی.
۱۱ ـ فخرالدین اسعد، زیباترین تعابیر را در مورد ویس به کار می‌برد، که در ادبیات فارسی بی‌نظیر است. رجوع شود به صفحات ۳۱ ـ ۲۹ ویس و رامین
۱۲ ـ برای اطلاع بیشتر از تصویر «گل» و تعابیر ارزنده آن، به صفحات ۲۴۴ ـ ۲۳۶ ویس و رامین رجوع شود.
۱۳ ـ «منظور از گل خبری که در ضمن اشعار گویندگان ادوار مختلف زبان فارسی آمده، همین گل زنبق بوی زرد است زیر گلهایش، دارای رنگ طلایی و تلالو خاصی است» معین: ۲۰۱۵

بقیه از صفحه ۶۹

شور عاشقی، چه چیز را دلیل می‌تواند باشد. من کمتر عاشقی را سراغ دارم که به این زیبایی معشوق خود را به توصیف نشسته باشد. دیگر قصاید خواجو در نعت نبی گرامی با مطلع‌های زیر آغاز می‌شوند:

صل علیٰ محمّدٍ درّة تاج الاصطفا صاحب جیش الاهتدا ناظم عقد الاتّقا[18]

صبحدم چون نوبت سلطان اختر می‌زدند خیمهٔ زرّین ستون بر طاق اخضر می‌زدند[19]

الحمدلله الّذی خلق السّموات العلیٰ اوحیٰ الی مَن لاح مِن آیاته نور الهدیٰ[20]

ای مگسران وناقت شهپر روح الامین نقش توقیع جلالت رحمةً للعالمین[21]

ای از تو برگُهر کف دریای برخروش هندوی درگهت شب شامی دُر فروش[22]

کنتگان راه حق لاف از مسیحا می‌زنند کوس وحدت بر فراز چرخ اعلیٰ می‌زنند[23]

در دو قصیدهٔ اخیر پس از نعت پیامبر بزرگوار به منقبت صحابهٔ او می‌پردازد که اصحابی کالنّجوم[24]، امّا من در دیوان خواجو قصیده یا سروده‌ای مستقل در مدح هیچ‌یک از صحابهٔ پیامبر و یا هیچ‌گونه منقبتی دربارهٔ امامان اهل سنّت بویژه شافعی در دیوان خواجو نیافتم و حتّیٰ در دیگر سروده‌هایش هم اشاره‌ای به نام آنها ندارد، درحالیکه بارها مراد و پیر خود شیخ امین الدّین بایانی و ابواسحق کازرونی امام طریقهٔ مرشدی و کازرونیه[25] را ستوده است، ازجمله در قصایدی به مطالع:

دوش جان را محرم اسرار اسریٰ یافتم لوح هستی خالی از نقش هیولیٰ یافتم[26]

زهی سپهر برین متّکای بواسحق فراز کنگرهٔ عرش جای بواسحق[27]

دوش بردم هودج همت به صدر کبریا برق استغنا زدم در خرمن کبر و ریا[28]

از آنجایی که برای ستایش‌های مذهبی، شاعر صله‌ای از کسی نمی‌ستانند و این نوع ادبی برای سراینده نفع این جهانی ندارد، می‌توان میزان عشق و علاقهٔ شاعر را به بزرگان دین و باورهای مذهبی او که از ژرفای وجودش سرچشمه می‌گیرد دریافت و برای نمایاندن میزان علاقه و پایبندی خواجو به خاندان پیامبر کافی است به اعلام دیوان او نظری بیفکنیم، خواهیم دید که نام مبارک حضرت ختمی مرتبت ۲۴ بار، امام علی ع ۱۸ بار، حضرت فاطمهٔ طاهره س ۸ بار، امام حسن ع ۹ بار، امام حسین ۵ بار، امام سجاد ۱ بار، امام باقر ۱ بار، امام جعفر صادق ۳ بار، امام موسیٰ کاظم ۳ بار، امام رضا ۷ بار، امام جواد ۱ بار، امام محمد تقیّ ۲ بار، امام علی نقی ۲ بار، امام حسن عسکری ۳ بار، امام حجت بن الحسن عسکری ۷ بار، مجموع آن چیزی حدود ۹۶ بار[29] می‌شود که خواجو با تکریم و احترام از خاندان رسالت یاد می‌کند. این امر در میان سرایندگان سره‌های ۶ و ۷ و ۸ بیمانند است. من با همین دلایل خواجو را یک شیفته و معتقد به امامت و اولاد علی (ع) می‌شناسم و برای حسن ختام این مقاله باز هم دست به دامن خواجو می‌زنم که:

تبتُ یا ذوالجلال والاکرام من جمیع الذّنوب والآثام[30]

زیرنویسها:

۱ ــ ص ۱۳۵، دیوان خواجوی کرمانی، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری

۲ ــ ص ۱۳۵، آل بویه و اوضاع زمان ایشان، به نقل از تجارب الامم، تألیف علی اصغر فقیهی

۳ ــ أنا مدینة العلم وعلیٌ بابُها، ص ۱۰۷، دفتر یکم، جامع صغیر ترمذی ابوعیسیٰ محمدبن عیسیٰ

۴ ــ ص ۳۷۳، ترجمه تاریخ یمینی، جرفادقانی • شاهنامه،

مرا غمز کردند کان پرسخن ــ به مهر نبی و وصی شد کهن

۵ ــ ص ۴۳، مقدمه دیوان خواجوی کرمانی، به قلم احمد سهیلی خوانساری

۶ ــ ص ۲۸۸، دفتر سوم، تاریخ جهانگشای جوینی، ذیل کتاب از خواجه نصیرالدین توسی

۷ ــ ص ۶۱۹ و ۶۱۸، دیوان خواجوی کرمانی، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری

۸ ــ ص ۵۷۲، دیوان خواجوی کرمانی، به‌تصحیح احمد سهیلی خوانساری

۹ ــ ص ۸۸۶، تاریخ ادبیات در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، دفتر سوم، بخش دوم

۱۰ ــ ص ۵۷۲ و ۵۷۱، دیوان اشعار خواجوی کرمانی

۱۱ ــ حیّ به حساب جمل (۱۸) می‌شود

۱۲ ــ ص ۱۶۵، دیوان خواجوی کرمانی

۱۳ ــ ص ۱۰۱، دیوان خواجوی کرمانی

۱۴ ــ ص ۵۸۴، دیوان خواجوی کرمانی

۱۵ ــ ص ۱۳۳، دیوان خواجوی کرمانی

۱۶ ــ ص ۱۳۴، دیوان خواجوی کرمانی

۱۷ ــ ص ۶۲۵، دیوان خواجوی کرمانی

۱۸ ــ ص ۱، دیوان خواجوی کرمانی

۱۹ ــ ص ۱۲۶، دیوان خواجوی کرمانی

۲۰ ــ ص ۵۶۹، دیوان خواجوی کرمانی

۲۱ ــ ص ۶۰۰، دیوان خواجوی کرمانی

۲۲ ــ ص ۱۲۸، دیوان خواجوی کرمانی

۲۳ ــ ص ۵۸۲، دیوان خواجوی کرمانی

۲۴ ــ ص ۱۲۰، اللمع، ابونصر سراج

۲۵ ــ ص ۸۹۲، تاریخ ادبیات دکتر ذبیح‌الله صفا، دفتر سوم، بخش دوم

۲۶ ــ ص ۷۴، دیوان خواجوی کرمانی

۲۷ ــ ص ۵۹۴، دیوان خواجوی کرمانی

۲۸ ــ ص ۶۱۳، دیوان خواجوی کرمانی

۲۹ ــ فهرست اعلام، دیوان خواجوی کرمانی

۳۰ ــ ص ۶۲۴، دیوان خواجوی کرمانی

• بحثی دیگر دربارهٔ نگارش

■ احمد احمدی بیرجندی

سخن ما با همکاران عزیز در این بود که باید ساده‌نویسی و کوتاه‌نویسی را به دانش‌آموزان آموخت. برای این که در این کار ورزیدگی حاصل شود، همکاران خود باید بر خواندن آثار گذشته مداومت کنند. زبان روشن و ساده از اندیشهٔ ساده و روشن برمی‌خیزد. بیشتر عارفان و صوفیان بزرگ زبانی ساده داشته‌اند: نثری مرسل و به دور از آرایشهای زاید. خواندن این قبیل آثار در این ورزیدگی بسیار اثر می‌گذارد.

در این بحث سخن ما از عارف بزرگ خراسانی: *احمد جام* ژنده پیل از عارفان قرن ششم هجری است. از وی یک رساله، شش کتاب و یک دیوان شعر موجود است. اینک نمونه‌هایی از نثر احمد جام «دو کودک به دبیرستان شوند، یکی چنان شود که قرآن به چند قراءت برخواند و دیگری گواره‌بانی دیه بدو دهند.» (*سراج السائرین*، باب نهم) [گواره بانی: شبانی، چوپانی گاو و گوسفند]

«چنان باید که از بهر نانی که به کسی دهد او را بسیار رنجه ندارد و از هر نوع منّت بیرون نهد. و هیچ کس نباشد که او به یک نای نان نیرزد. و به هر وقت که مؤمنی از درسرای تو درآید هر مردمی که بتوانی کرد، دریغ نباید داشت. و هیچ خدمت و مراعات و شفقت از مهمان باز نباید گرفت... دل مهمان نگه باید داشت که ذخیره‌ای است که بردست او بدان جهان می‌فرستی» (از *مفتاح النجات*، باب هفتم)

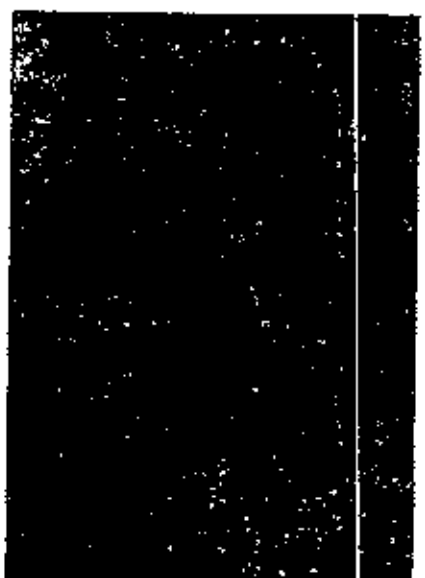
«خدای عزّوجلّ دویست جا در قرآن مرا رسول (ص) پیش می‌گوید که: بگوی یا محمد! و هیچ جای گفت که: اُسکُت یا محمد!؟ و هیچ رسول، خدای عزّوجل به خلق نفرستاد که او را فرمود که: خاموش باش! همه را فرمود که: بگویید و مردمان شریعت آموزید که در آموختن آن سود بسیار است... اگر علما و حکما خاموش بودندی، این چندین سخنان نیکو، و حکمت‌های زیبای جان فزای روح نواز کی به ما رسیدی؟ امّا نادانان را هیچ از این بهتر از خاموشی نیست...

هر که سخن نگوید آن جا که باید گفت درماند و دربلا افتد و هر که سخن بگوید آن جا که نباید گفت هم درماند. در جمله کم گفتن نادانان را بهتر از گفتن (از *کنوز الحکمه*)

کتاب دیگر شیخ احمد جام «*روضة المذنبین*» است که در سال ۵۲۰ هجری تصنیف شده است: اینک نمونه‌ای از این کتاب:

در مثل گویند: «عام چون انعام باشد» و علماء عارف عاقل چون شُوان [= شُبان] است، و علماء طامع و مقلاّ چون گرگ و درد هان! ای برادران! رمه را از دزد و از گرگ نگاه دارید! در شب فتنه دزد و در روز غیم [= ابری] گرگ، رمه را تاراج کند و غرامت برتو باشد. مگوی که: آنچه برمن بود بکردم و رمه به چراگاه بردم. رمه به چراگاه بردی: بازآر، نه که چون شب تاریک گردد، رمه را در دشت در میان گرگ و سباع و دزد، بگذاری و بگویی: آنچه برمن بود بکردم. کتاب دیگر شیخ احمد جام *سراج السائرین* است. این کتاب را در سال ۵۲۳ ه تصنیف نموده است: اینک نمونه‌ای از آن:

«... و نماز در اصل دعا گفتن است و مناجات کردن است با حق تعالی چون کسی می‌داند که چه می‌کند و کجا ایستاده است و



خدمت که می‌کند و راز با که می‌کند، آن خود عین کار است... اما نماز تا به نماز بسیار فرق است؛ امّا این فرق در نماز کننده اوفتد، نه در نماز: زیرا که دو تن نماز کنند، و هر دو روی فرایک قبله کنند و هر دو مسلمان باشند و هردو رکوع و سجود هم چون هم کنند و از نماز یکی تا به نماز دیگری چندان فرق اوفتد که از آسمان تا به زمین...

چون بدانی که کجا ایستاده‌ای و سخن با که می‌گویی، آنگه از نماز ترا چیزی روی نماید و از لذّت نماز چیزی بیابی که چه می‌گویی و چه می‌شنوی...

نور نخست از نماز خیزد. هر که نماز او نیکو نباشد، هرگز او را نوردل نباشد و نیکویی نباشد... اگر هزار دیگ آب بجوشی، یک ذرّه جربش برسر نیاید و اگر همه عمر کار نه به اخلاص کنی هیچ سود ندارد.

این رباعی هم منسوب به شیخ احمد جام (ژنده‌پیل) است و تیمّن و تبرک را زینت افزای این بخش می‌شود:[1]

گر منظر افلاک شود منزل تو
وز کوثر اگر سرشته باشد گل تو
چون مهر علی نباشد اندر دل تو
مسکین تو و سعی‌های بی حاصل تو

کتاب دیگر شیخ احمد جام *انس التائبین* است که ظاهراً در سالهای آخر قرن پنجم یا در سالهای نخستین از قرن ششم هجری تصنیف شده است.

اینک نمونه‌هایی از آن:

«زفان [= زبان] ترجمان دل است: نخست دل گوید آنگه زفان. هر که را دل راست باشد گفتار زفان راست باشد؛ راست گفتاری گواه راست دلی باشد؛ و کژ گفتاری گواه کژ دلی باشد؛ هر کسی گواه اصل و گوهر خویش‌اند.»

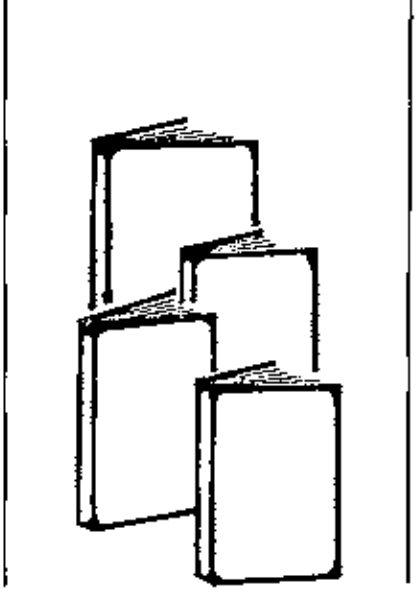
«مَثَل نیکو گفت [= گفتن، گفتار] چون مَثَل آفتاب است و مَثَل بد گفت چون مَثَل آتش است: هر چه آفتاب به صدسال و به نسیم لطف بپرورانید، آتش در یک ساعت دَمار از همه برآرد.»

«... و گریستن بی‌هنگام و کار بی‌هنگام و سخن بی‌هنگام، این همه به از خندهٔ بی‌هنگام. خندهٔ بی‌هنگام آبروی مرد ببرد، و دل سیاه کند و حرمت و رحمت ببرد، و جمیّت و حشمت ببرد، و مذلّت و خواری بار آرد، از خندهٔ قهقهه سودی نیست الاّ زیان دو جهان.»

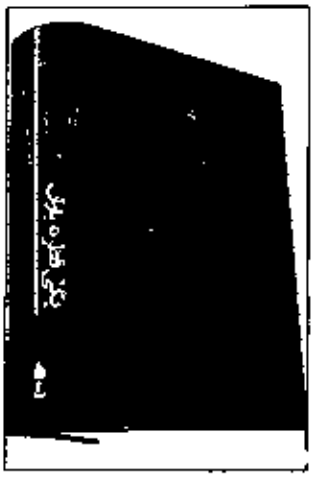
«و هر که ظاهر به شریعت آبادان نیست در هر مقام که هست نگر از وی هیچ چیز، قبول نکنی اگرچه می‌بینی که وی در هوا می‌پرد، و برآب می‌رود، و در آتش می‌شود و به شبی از مشرق به مغرب می‌شود؛ نگر! نپنداری که وی از دام دیو بجسته است؛ زیرا که ابلیس هم آن می‌کند...»

زیرنویس:

۱ ــ استاد محترم دکتر علی فاضل که در تصحیح و چاپ کتابهای شیخ احمد جام از سالها قبل کوشش بسیار کرده‌اند و این نوشته مروری است بر کارهای ارزنده ایشان در مقدمهٔ کتاب «اُنس التائبین» که از آثار ارزنده است در صفحه هیجده بشارت چاپ دیوان احمد جام را داده‌اند که مبارک بشارتی است.



معرفی کتاب



یکی قطره باران، جشن‌نامه استاد دکتر عباس زریاب خویی به کوشش احمد تفضّلی، چاپ اول ۱۳۷۰، ۷۵۰۰ ریال

«یکی قطره باران» عنوان کتابی است که محتوای آن، به گلچینی از مقالات و آثار متعدد و پربار آراسته است. این مقالات و آثار، که نمرهٔ رشحهٔ قلم استادان فن در زمینه ادب و تاریخ است، به ساحت ادیب برجسته، معلم وارسته و مورّخ گرانقدر، استاد دکتر عباس زریاب تقدیم شده است. جشن‌نامه فوق، به جهت بزرگداشت و تعظیم هفتادمین سال تولد این بزرگوار، نگارش و تنظیم شده است.

گروهی از استادان که مقالات و آثاری از خود را تقدیم به استاد نموده‌اند عبارتند از: دکتر باستانی پاریزی، محمد تقی دانش‌پژوه، محمد علی اسلامی ندوشن، عنایت‌الله رضا، فتح‌الله مجتبائی، مهدی محقّق، غلامحسین یوسفی، سید جعفر شهیدی، سید محمد دبیر-سیاقی و...

●

نفحات الانس من حضرات القدس، عبدالرحمان جامی، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، انتشارات اطلاعات تهران ۱۳۷۰، بها ۶۰۰۰ ریال

مصحّح، در مقدمه‌ای پخته و پرداخته، ابتدا اشاره‌ای به سیر شرح احوال‌نویسی صوفیه (تذکره‌نویسی) از عصر سلمی تا جامی نموده است؛ سپس به بررسی آثار جامی، مآخذ نفحات‌الانس، شیوهٔ کار و سخن جامی، حاشیه‌ها و ترجمه‌های نفحات و شرح نسخه‌های مختلف پرداخته است.

همچنین توضیح و تعلیقات جامعی به همراه فهرستهای چندگانه، در پایان متن کتاب آورده شده است که می‌تواند برای پویندگان این راه مفید و وافی به مقصود باشد.

شرح غزلیاتی چند از حافظ؛ دکتر حسین بحرالعلومی، انتشارات الزهرا، چاپ اول

۱۳۷۰، بها ۹۰۰ ریال

در این کتاب که به همّت فروغ بحرالعلومی فراهم شده است، مرحوم استاد بحرالعلومی به شرح پنج غزل «طفیل هستی...»، «بشنو این نکته...»، «در ازل هر کو...»، «یوسف گم گشته» و «الا یا ایها الساقی...» پرداخته‌اند. وی ابتدا به معانی برخی لغات، ابهامها، تلمیحات، اشارات و کنایات، صور بلاغی اشعار اشاره نموده سپس مفهوم ابیات را در چند سطر توضیح داده‌اند. همچنین این کتاب در برگیرندهٔ دو سخنرانی ایشان است که اولی با عنوان «نوشدارو ی حافظ» به سال ۱۳۵۰ در کنگره حافظ و دیگری به سال ۱۳۶۸ در بادوارهٔ وی بیان شده است.

●

ترانه‌های انتظار؛ میرهاشم میری (دبیر ادبیات فارسی استان همدان)، انتشارات برگ تهران،

۶۰۰۰ نسخه، جلد شمیز، بها ۴۲۰ ریال

مجموعه «ترانه‌های انتظار» شامل غزلیات، شعرهای آزاد و رباعیات شاعر است که بین سالهای ۶۲ تا ۶۸ سروده است. اینک نمونه‌ای از شعر او

دل با تو نشست و مست برخاست
پیمانه‌کشان ز دست برخاست
با یک دو پیاله‌ای که پیمود
از نیست رهید و هست برخاست...

●

کتاب‌شناسی خواجو؛ سید محمد باقر کمال‌الدینی، انتشارات مرکز کرمان‌شناسی، ۱۳۷۰

امروزه تحقیقاتی می‌تواند راهنما و گره‌گشای پژوهندگان قرار بگیرد که به گونه‌ای دقیق و روشمند ارائه شده باشد، چه خوانندهٔ امروزی دیگر نه حوصله مطالعه مباحث طولانی را دارد نه وقت آن را. کتابی که مشخصات آن ذکر شد حاصل کار و زحمت دبیری است کوشا و دقیق. ایشان با جمع‌آوری و فهرست‌بندی تمام منابع و مآخذی که پیرامون خواجو، شعر و آثار وی تا زمان حال ارائه شده است توانسته‌اند راهنمای خوبی برای خوانندگان و پژوهندگان در این زمینه باشند.

کتاب «کتاب‌شناسی خواجو» پس از دو مقدمه، یکی به قلم استاد دکتر اسماعیل حاکمی، دیگر مقدمه مؤلف که در آن به شرح و توضیح مختصری از احوال و آثار خواجو پرداخته است در چهار بخش «کتابها و تذکره‌ها»، «مقالات»، «رساله‌های تحصیلی» و «نسخه‌های خطی» فراهم آمده است که در هر کدام از این مقولات تعدادی از کتابها و منابع مربوط، به ترتیب حروف الفبا تنظیم و معرفی شده‌اند.

●

روش مطالعه و تحقیق؛ ابوالفضل علیمحمدی (مدرس مراکز تربیت معلم شهرستان تبریز)، مؤسسهٔ انتشارات باران ــ ۵۰۰۰ نسخه، بها ۵۰۰ ریال «جلد شمیز»

این مجموعه شامل مطالبی است که به جهت ایجاد انگیزه برای مطالعه و آموزش صحیح مطالعه و تحقیق به دانشجویان دوره‌های کاردانی، فراهم شده است.

مؤلف در بخشهای آغازین کتاب به بررسی آراء مختلف در زمینهٔ «روش مطالعه» پرداخته، سپس خود راه حل این مشکل را مورد مداقه قرار داده است و در ادامه بحث، به روش تحقیق و نمونه‌های تحقیقی پرداخته است.

از این مؤلف کتاب دیگری با عنوان «در مکتب استاد شهریار» نیز به چاپ رسیده است.

باغ هزار گل؛ تذکره سخنوران استان کرمانشاهان (باختران) به کوشش فرشید یوسفی (دبیر ادبیات فارسی باختران) انتشارات فرهنگخانهٔ اسفار، ۳۰۰۰ نسخه، جلد گالینگور

مجموعه «باغ هزار گل» سرگذشت احوال و آثار کسانی را به نمایش می‌گذارد که بعضاً توانسته‌اند یادگاری از خود در این گنبد دوّار به جای گذارند. گردآورنده پس از معرفی اجمالی شاعران، نویسندگان، علماء، خوشنویسان، نمونه‌هایی از شعر شاعران را درج نموده است.

از این دبیر کوشا آثار دیگری همچون «دیوان نمکین کرمانشاهی» و مجموعهٔ دیگری به نام «خاک‌نشینان عشق» به چاپ رسیده است.

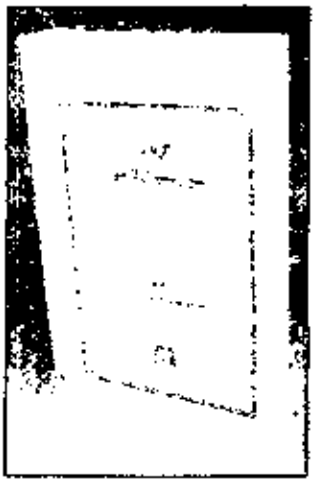
●

صحبا شاعری از جنوب؛ احمد حبیبی، دبیر دبیرستانهای بستک، چاپ اول ۱۳۷۰. تبراژ ۳۰۰۰ نسخه.

مؤلف، این کتاب را که نموداری از آمیزش عرفان با فولکور (فرهنگ مردم) می‌داند با

مقدمه‌ای از دکتر منصور رستگار فسایی آغاز می‌کند. سپس بحث خود را به زمینه‌های مختلف شعر غنائی‌وریک محیا، تعهّد و دعا در شعر محیا، مَثَل و معما و عاشقانه در شعر محیا و خلاصه تمام آنچه که به نظرش مفید می‌نموده است می‌کشاند. شاید هنر اصلی مؤلف آن است که با طرح جزئیاتی از زندگی، احوال و آثار و نیز ارتباط وی با معاصرانش توانسته است تمام آنچه که در ساختار شخصیت فکری و فرهنگی محیا مؤثر بوده است و احیاناً خواننده را پیشتر با زوایای هنری و شعری شاعر آشنا می‌سازد بازگو نماید.

●



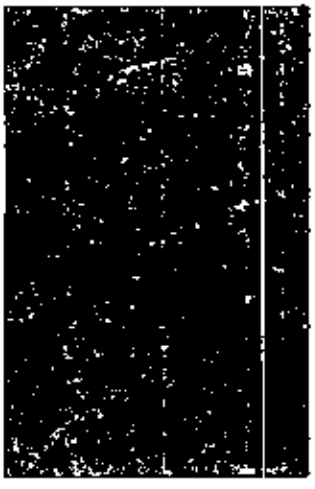
گزیده متون تفسیری فارسی؛ دکتر سید محمود طباطبایی اردکانی، انتشارات اساطیر، چاپ دوم ۱۳۷۰، ۳۰۰۰ نسخه، جلد شمیز، بها ۱۱۰ تومان

مولف در مقدمه ده صفحه‌ای خویش ابتدا به یک بحث مختصر پیرامون علوم تفسیر، ترجمه تأویل و تفاوت آنها پرداخته است سپس در هر بخش بحث را به معرفی تفسیر مورد نظر، معرفی مولف تفسیر و همچنین آثار دیگر آن مفسّر و سپس در ذیل معرفی تفسیر، به ذکر برخی از اختصاصات آن (مشخصات نسخه، رسم‌الخط و شیوهٔ نگارش، نحوهٔ ترجمه و شیوهٔ تفسیر) می‌کشاند.

در پایان، گزیده‌ای از متون تفسیری را با پی‌نوشتهایی در آخر هر متن ارائه می‌دهد.

تفاسیری که در این مجموعه مؤلف از آنها گزینش کرده است عبارتند از ۱ ــ تفسیر طبری ۲ ــ تفسیری بر عشری از قرآن مجید ۳ ــ التفاسیر سور آبادی ۴ ــ تاج‌التراجم ۵ ــ تفسیر قرآن پاک ۶ ــ تفسیر شنقشی ۷ ــ تفسیر قرآن مجید ۸ ــ تفسیر ابوالفتوح رازی

●



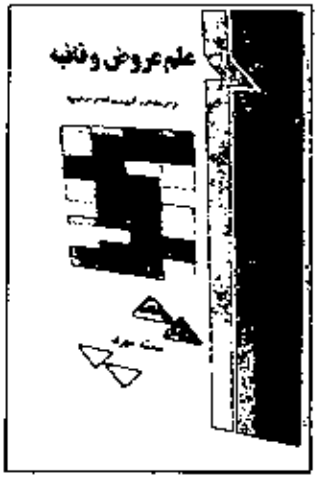
فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی (موضوعی، توصیفی)؛ سید جلیل ساغروانیان، مشهد، نشر نما، چاپ اوّل ۱۳۶۹؛ ۷۳۵ صفحه؛ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه

مولف در پیشگفتاری که بر آن نگاشته است در مورد هدف گردآوری این مجموعه می‌نویسد: «نظر به اینکه هر علمی دارای اصطلاحات و واژگان خاص خود می‌باشد و تا هنگامی که این اصطلاحات و تعبیرات دقیقاً توصیف نشده‌اند، خواننده آنچنان که باید، از مباحث آن دانش بهره نخواهد برد و از آنجایی که علم زبان‌شناسی کلاً علم نوپایی‌ست و در کشور ما بیش از چند دهه سابقه ندارد تدوین و تالیف «فرهنگی» در این زمینه لازم و ضروری می‌نمود؛ بویژه که در میان اصطلاحات و تعابیر متخصصان این علم، یکدستی و هماهنگی لازم وجود ندارد... از این رو شاید چنین فرهنگهایی بتواند تا حدّی به تثبیت و ترویج اصطلاحاتی یکسان در میان اهل این علم کمک کند.»

روش مولف در ارائه آن به شیوهٔ الفبایی ــ موضوعی است که به گفتهٔ مؤلف، کمتر بدین روش کار شده است. در این فرهنگ ۷۳ موضوع در زمینه‌های مختلف علم زبان‌شناسی به عنوان موضوعات یا مدخلهای اصلی انتخاب شده‌اند بعضی از آنها عبارتند از: آزمون، آواشناسی، آهنگ، ابهام، ارتباط، تاکید، تداخل، تدریس زبان، ترجمه، تکیه، تکواژ، روابط ساختاری، سازه و دهها مدخل دیگر که مولف به توصیف هر یک از این مدخلهای اصلی ــ و در زیرمجموعهٔ آنها به توصیف مدخلهای فرعی ــ پرداخته است و همچنین معادل انگلیسی آنها را ذکر نموده است.

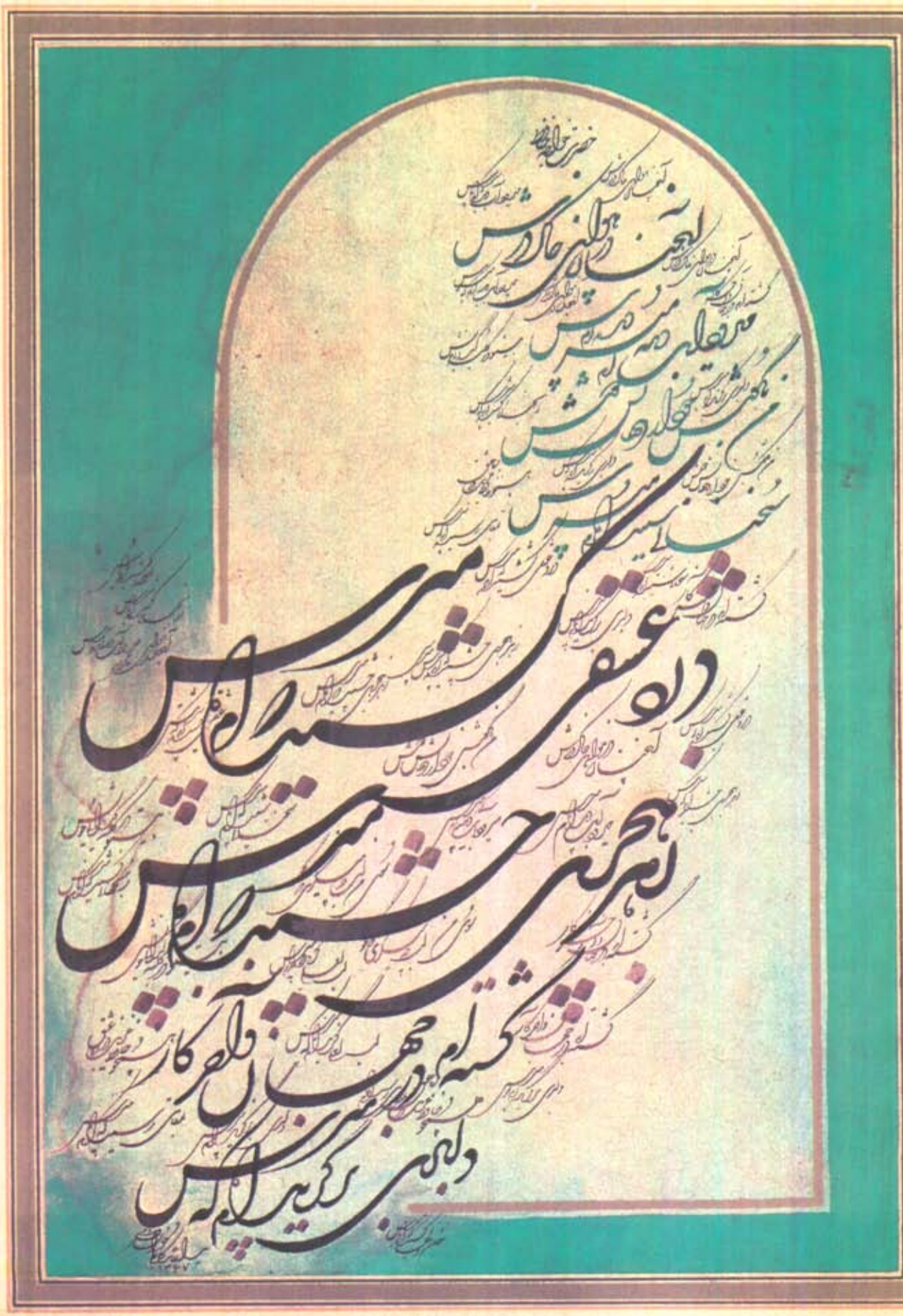
بهره‌گیری گردآورنده از علائم اختصاری نیز به سهولت در کار افزوده است. در پایان کتاب نیز علاوه بر دو فهرست فارسی و انگلیسی از اصطلاحات، فهرست اشخاص، کتابها، مقاله‌ها، منابع و مآخذ را نیز شاهد هستیم.

●



علم عروض و قافیه، محمد شهری، نشر نما، مشهد، بها ۶۰۰ ریال.

کتاب «علم عروض و قافیه» به بررسی اوزان مشهور و خوشاهنگی که تاکنون در شعر فارسی استعمال داشته و دارد پرداخته است و تا حدودی سیر تحول اوزان شعری را مورد دقت قرار داده است.



کنگره جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی

THE INTERNATIONAL CONGRESS IN COMMEMORATION OF KHAJU-YE KERMANI

دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان

Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University, Kerman, IRAN

OCT. 15-18, 1991