رشد آموزش ادب فارسی

سال هشتم ـ زمستان ۱۳۷۲ شماره مسلسل ۳۵ بها: ۳۵۰ ریال

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

رشد آموزش ادب فارسی

سال هشتم ـ زمستان ۱۳۷۲ شماره مسلسل ۳۵

نشریه گروه ادبیات فارسی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی. تلفن ۸۳۱۴۷۹

مجله رشد آموزش ادب فارسی هر سه ماه یک بار به منظور اطلاع دبیران و دانشجویان دانشگاهها و مراکز تربیت معلم و سایر دانش‌پژوهان در این رشته منتشر می‌شود. جهت رفاقی کیفی آن نظرات ارزندهٔ خود را به صندوق پستی ۳۶۳ ـ ۱۵۸۵۵ ارسال فرمائید.

سردبیر: روح‌الله هادی

مدیر داخلی: نصرت‌الله محتی

مسؤول هماهنگی و تولید: فتح‌الله فروغی

طراح و صفحه آرا: رضا زندیه

ناظرچاپ: محمد کشمیری

حوشنویسی: علی مزرق

ویراستار: محمدتقی ملیح

سرمقاله	سردبیر	۳
پرواز تا سیمرغ (قسمت دوّم)	دکتر احمد محتدی	۴
نگاهی تازه به دستور زبان فارسی	دکتر محمدرضا باطنی	۱۰
شمس و جلوه‌های وی در مثنوی (نام و یاد شمس قسمت سوم)	نصرت‌الله محتی	۱۴
سایهٔ خورشیدسواران (استاد مجتبی مینوی)	محمّدعلی سلطانی	۲۴
گفتاری در باب هنر (نقد رمان ۳بزاویهٔ دید)	دکتر عبدالحسین فرزاد	۳۰
شعر		۳۴
نگاهی به مبحث نجوم در شاهنامه	مسعود روحانی	۳۶
پرسش و پاسخ		۴۱
شرح دو بیت از منوچهری دامغانی	حمیدرضا شایگان‌فر	۴۲
جهش ضمیر	محمّد مهیار	۴۶
واسوخت	احمد حاتمی	۵۲
شعر انقلاب اسلامی	محمدرضا سنگری	۵۶

● رشد آموزش ادب فارسی در ویرایش مقالات آزاد است و در هرصورت آنها را برای نویسندگان بازپس نمی‌فرستد.

● نقل مطالب بدون ذکر مأخذ مجاز نیست.

● شایسته است مقالات ارسالی بیش از پانزده صفحه دست‌نویس نباشد.

سرمقاله

آموزش علم یا آموزش اندیشه

عزیزان همکار سلام

در شمارهٔ پیشین سخن به ویژگیهای معلّم ادبیات فارسی کشید و گفتیم نخستین خصوصیت برای یک معلّم فارسی، عادت به مطالعهٔ منظم است که دانش و آگاهی او را طراوت و تازگی می‌بخشد

دومین خصوصیّت که به گمان من اساسی‌ترین نکته در هر نوع آموزشی است تعلیم اندیشیدن است، چیزی که بعضاً دانش آموختگان ما حتی در سطوح عالی از آن بی‌بهره‌اند. منظور از این سخن این است که ذهن، آن توانایی را بیابد که از طریق مقایسه، استدلال و تحلیل مقدماتی که از راه آموزشهای اولیه به آن دست یافته به نتایج ثانویه برسد. ارزش و اهمیّت این کار آنگاه آشکار می‌شود که مجال ما برای آموزش، با پهنه بیکران زبان و ادبیات فارسی برابر نهاده شود. دریایی بیکران از مفاهیم با موجهایی که هریک اندازهٔ کوهی است از لغت و انشا و متن و دستور و بلاغت، تا عرفان و تاریخ و ... که ادبیات هر قوم آینه تمام نمای آن خواهد بود. این ویژگی اگر در انسانی تحقق یابد، چراغ راه او در تمام مراحل زندگی خواهد بود. او توانایی آن را می‌یابد که در هر شرایطی به اقتضای حال در حدّ فهم خویش تصمیمی عاقلانه بگیرد و این هنر تنها به حوزهٔ علم و ادب او محدود نخواهد بود که زندگی او را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. مؤفق‌ترین معلّم ادبیات فارسی کسی است که به شاگردان خود اندیشیدن را بیاموزد نه صرفا آموختن را.

ذهن باید عادت کند که در برخورد با هر نوع مسأله، پیش از اتخاذ هر تصمیم یا بیان هر سخن، بیندیشد، تابع احساسات نباشد و عقل خود را به عنوان آن حجت باطن که خدای در وجودش نهاده است، هرگز از دست فرو ننهد و زمانی به انجام کاری پای نهد که عقل او آن را جایز بشمرد و بر درستی آن صحه گذارد.

سومین خصوصیتی که معلّم ادب فارسی باید صاحب آن باشد توان فضاوت است در باب آنچه به عنوان کتاب در اختیار او قرار گرفته. کتاب تنها بیانگر راهی است که معلّم باید در آموزش هماهنگ کشور طی کند. اما به معنای تمام کار نیست. در کتاب احتمال اشتباه و غلط وجود دارد معلّم باید پیش از تدریس، در مطالب کتاب خود بیندیشد و اگر عقل و علم وی بر درستی مطالب آن مهر تأیید زد به آموزش آن اقدام کند وگرنه این حق اوست که مطالب اشتباه را به اصلاح بازآورد و مطالعه منظم معلّم که پیش از این به آن اشاره شد تضمین‌کنندهٔ سلامت این معناست.

چهارمین ویژگی که یک معلّم ادبیات فارسی باید از آن بهره‌مند باشد این است که مخاطبان را از چشمه‌سار زلال شعر فارسی سیراب کند چرا که ادبیات جز شعر نیست و با شعر زنده است. شعر با روح آدمی چنان درمی‌آمیزد که انگار سالهاست با آن آشناست. معلّم برای تحقق این معنی باید در هنگام مطالعه به گزینش دست زند و نگران انتخاب خویش نباشد بدون شک در میان مخاطبان کسانی یافته می‌شوند که انتخاب ما، آن آتش نهفته را در جان آنان بیدار کند و آنها را با دنیای شعر آشتی دهد و اگر چنین شد به مقصود دست یافته‌ایم.

آخرین صفتی که یک معلّم ادبیات فارسی حتماً باید بدان متصف باشد آموزش محبت است اما این آموزش دیگر زبانی نیست، یک آموزش رفتاری است. معلّم باید با تمام وجود به دانسته‌های خویش، شغل خویش و مخاطبان خویش عشق بورزد. ابراز این عشق هم معلم را در کار خویش امید می‌دهد و هم سایه تردید را از ذهن کسانی که دوست دارند معلم فارسی شوند می‌زداید و شرایطی را پدید می‌آورد که معلم با سرفرازی اعلام کند:

من به معلمی ادبیات فارسی افتخار می‌کنم.

موفق باشید ـ سردبیر

پرواز تا سیمرغ

دکتر احمد محمدی

قسمت دوم

بررسی و تحلیل نکات عرفانی منطق‌الطیر

تحلیل نکات عرفانی منطق‌الطیر را از آنجا شروع می‌کنیم که مرغان عالم مجمعی فراهم می‌آورند برای انتخاب پادشاه و این در حقیقت، نقطهٔ شروع داستان منطق‌الطیر است.

۱ ــ سخن هدهد:

هدهد، پس از توصیف خود که سفیر سلیمان نبی بوده است و پیام سلیمان را به ملکهٔ سبا می‌برده و از همه رازها آگاه است، می‌گوید او شاه مرغان را می‌شناسد و این سیمرغ است. در وصف سیمرغ به نکاتی می‌پردازد که همه آنها اصطلاحاتی است عرفانی و مربوط به عقیده و نظریهٔ عرفا دربارهٔ خدا:

سیمرغ به ما نزدیک است و ما از وی دوریم. این اعتقاد را صوفیان درباره خدا دارند که خدا به بندگان خویش بسیار نزدیک است. این نظریه مبتنی است بر چند آیه از قرآن کریم از جمله

وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ... (سورهٔ دوم آیهٔ ۱۸۶ اگر بندگان من دربارهٔ من از تو پرسیدند من نزدیکم و دعوت دعوت‌کنندگان را اجابت می‌کنم.

وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ (قسمت اخیر آیه ۱۵ از سوره پنجاهم)

ما به انسان از رگ گردنش نزدیک‌تریم

صدهزاران پرده دارد بیشتر
هم ز نور و هم ز ظلمت بیش و کم

این بیت مفهوم حدیث نبوی را «انَّ لِلّهِ تَعالی سَبْعینَ اَلْفَ حِجابٍ مِنْ نُورٍ وَمِنْ ظُلْمَةٍ» می‌رساند یعنی: خداوند تعالی را هفتادهزار پرده از نور و تاریکی در پیش است. و منظور از این پرده‌ها تمامی امور دنیوی است که بشر را از اندیشه و پرداختن به خدا باز می‌دارد خواه این امور از نوع نیک باشد و خواه از نوع زشت.

دائماً او پادشاه مطلق است
در کمال عزّ خود مستغرق است

این بیت روشن می‌کند که قصد عطّار از این پادشاه نه شاه مرغان و نه پادشاه روی زمین است، بلکه این واژه‌ها به صورت نمودگارین به‌کار گرفته شده‌اند تا از آنها مفهوم والاتری، یعنی خدا، اراده شود. پادشاه مطلقی که همیشه در کمال عزّ خود مستغرق باشد، یعنی وجودی ازلی و ابدی و کمال مطلق، که جز خدا دیگری نمی‌تواند باشد. از همین‌جا نتیجه می‌گیریم که مرغان نیز نمودگار روح انسانند که طالب وصول به کمال مطلق‌اند.

فهم طایر چون برد آنجا که اوست
کی رسد علم و خرد آنجا که اوست

فهم طایر، یعنی نیروی ادراک که در هر آن به هر نقطه‌ای می‌تواند توجّه کند و از سیر و طایر (پرنده) وصف شده است. این بیت نیز در وصف خدا است که حقیقت محض است و از صفات خداوندیش این که از دسترس علم و خرد و فهم برتر است به قول سعدی:

ای برتر از خیال و قیاس و گمان وهم
وز آنچه دیده‌ایم و شنیدیم و خوانده‌ایم

به هر حال مراد از چند بیت دیگری که به دنبال می‌آید این است که خدا را، خرد درنمی‌یابد و وصفش حتی کار جان نیست. خلق بدو راه ندارد و بهره‌ای از کمال و جمال خداوندی جز خیال و پندار نیست.

بسکه خشکی، بسکه دریا در ره است
تا نپنداری که راهی کوته است

راه خشکی در اصطلاح صوفیّه یعنی طریقهٔ معامله و ریاضت یا «سیر» الی الله» و راه دریا یعنی سلوک باطن یا «سیرٌ فی الله»[۱۶]

جان بی‌جانان نیرزد یک پشیز
همچو مردان برفشان جان عزیز

مراد، ضرورت عشق الهی برای هر انسان است

آنچه عطّار دربارهٔ ابتدای کار سیمرغ و گذشتن وی در نیمه‌شب بر کشور چین و افتادن پر او در آن سرزمین می‌آورد، تمثیلی است از کیفیّت ظهور عالم خلق از حق و اشاره به گذشتن سیمرغ در نیمه‌شب (تاریکی) ظاهراً مأخوذ است از حدیث «إنّ اللهَ خَلَقَ الخَلْقَ فی ظُلمةٍ» (خداوند خلق را در تاریکی آفرید) و مراد از افتادن پر سیمرغ ظهور و جلوهٔ خداوند است و پیدا آمدن مظاهر او. عشقی هم که مردم به خدا دارند از مشاهده آثار خداوند است.

مرغان عذرخواه، نمودگار چه نوع از مردمند؟

بلبل = نمودگار مردم جمال‌پرست است.

طوطی = نمودگار مردمی است که عاشق زندگی جاویدانند و ازین رو طالب آب زندگانی است.

طاووس = چنان که در روایات آمده است طاووس ابتدا در بهشت می‌زیست، با ابلیس در گمراه کردن آدم و حوّا همکاری کرد. و از بهشت رانده شد و سرزمین افتاد. از نظر عطّار، طاووس نمودگار کسانی است که به امید بهشت عبادت می‌کنند یعنی: آنان که اهل معامله هستند و از بیم خشم خداوند، او را می‌پرستند. این گروه از مردم در حجاب تصوّر و خواهش دل گرفتارند و از دیدار حضرتش محرومند.

بط = نمودگار مردمی است که عمر را صرف شستشوی ظاهر می‌کنند و در شستن و پاک کردن وسواس دارند.

کبک = نمودگار گوهرپرستان و جمع‌کنندگان زر و جواهر است.

همای = نمودگار مردمی است که شیفته نفوذ و اقتدار و تأثیر در اجتماع و امور مملکت می‌شوند.

باز = نمودگار کسانی است که طالب مقام و نزدیکی به حاکمان و سلاطین هستند.

بوتیمار = نمودگار مردمی است که اهل حزن و اندوه و گرفتار مراتب احوالند. این گروه بر دریای دل می‌نگرند و نگران امواج و دگرگونیهای حالات انسانی هستند. مانند اصحاب حال از میان صوفیه که گاه گرفتار قبض (گرفتگی و اندوهگینی) و گاه گرفتار بسط (سرور و شادی) هستند.

کوف = نمودگار مردم گوشه‌گیر است که در گوشهٔ عزلت جویای گنجند و از همه مردم دل بریده‌اند و نیز مردم خسیس و ممسک که عمرشان صرف گرد کردن مال می‌شود.

صعوه = نمودگار مردمی است که به عذر ضعیف بودن و ناتوانی از حرکت و فعّالیت باز می‌ایستند.

نسبت میان خدا و انسان ــ جهان و مخلوق سایه‌ای از خداست.

مرغان می‌پرسند که میان آنها و سیمرغ چه نسبتی وجود دارد، یعنی میان خلق و حق چه نسبتی است زیرا حق متعالی است و خلق در حضیض. با این وصف چگونه خلق (انسان) قرب می‌یابد. عطّار از زبان هدهد می‌گوید که چون حق جلوه کرد، سایه او بر خاک افتاد و این همه مخلوق از سایه او پدیدار شدند یعنی نسبت خلق به حق مثل نسبت سایه به صاحب سایه (ظلّ به ذی‌ظلّ) است.

استغراق نه حلول است و نه اتّحاد و نه دلیل عین وجود شدن

هر که او آن گفت مستغرق بود
حاش لله گر تو گویی حق بود
گر تو گفتی آنچه گفتم نه حقی
لیک، در حق دایماً مستغرقی
مرد مستغرق حلولی کی بود
این سخن کار فضولی کی بود

زیرا استغراق انسان در حق، چیزی و حلول حق در اشیا چیز دیگری است. ظاهراً مراد عطّار این است که استغراق عبارت است از نفی خلق و اثبات حق و حلول و اتّحاد، اثبات خلق و حق هر دو است. بنابراین استغراق عین توحید است و حلول و اتّحاد عین شرک است.[۱۲]

سایه دلیل ظهور و جلوه صاحب سایه است

اگر سیمرغ جلوه نمی‌کرد سایه‌ای ایجاد نمی‌شد، پس وجود سایه (خلق) دلیل ظهور و جلوهٔ صاحب سایه (حقّ) است. امّا از آنجا که چشم ما تاب تحمّل دیدار حق را ندارد حق آیینه‌ای ساخته است تا خلق او را در آن آیینه ببینند و این آینه، دل انسان است که از هر دل به حق راهی است.

با جمالش چونکه نتوان عشق باخت
از کمال لطف خود آیینه ساخت
هست آن آیینه، دل، دردل نگر
تا ببینی رویش ای صاحبنظر

ترک جان گفتن یعنی چه؟

مرغان از هدهد می‌پرسند که با وجود ضعفی که داریم این راه را چگونه طی کنیم هدهد پاسخ می‌دهد که عاشق آنست که ترک جان گوید. یعنی در راه عشق نه به امور مادّی باید علاقه داشت و نه شیفته امور معنوی باید بود[18] زیرا این امور سدّ راه هستند و انسان را از وصول به حق باز می‌دارند.

حال عاشق

هدهد به دنبال توضیحی که برای طی کردن راه می‌دهد می‌گوید که فقط عشق است که سالک را بر می‌انگیزد تا با قدمی استوار، گام در راه نهد. عاشق باید که مطیع امر معشوق باشد و آن کند که پسند خاطر معشوق باشد اگر کفر و اگر ایمان، عشق باید با درد همراه باشد زیرا عشق مغز وجود است و به درد کامل می‌شود

سلوک (طی طریق) بدون راهبر ممکن نیست

مرغان چون از مشکلات و مخاطرات راه آگاه می‌شوند، متوجّه می‌گردند که این راه را بی‌راهبر نمی‌توان طی کرد و به هر حال وجود پیر ضرورت دارد و سالک ناچار است که پیری را پیروی کند، زیرا سالک راه را نمی‌شناسد و پیرو کسی است که مشکلات وی را حل می‌کند

گر تو بنشینی به تنهایی بسی
راه نتوانی بریدن با کسی
پیر باید، راه را تنها مرو
از سر عمیا درین دریا مرو
پیر ما لابُد راه آمد ترا
در همه کاری پناه آمد ترا
چون تو هرگز راه نشناسی ز چاه
بی‌عصاکش کی توانی برد راه
نی ترا جنم است و نه رد کوته است
پیر در راهت قلاوز ره است

دنیا از نظر عطّار

عطّار معتقد است که دنیا سر به سر ناپاکی است و چون منجلابی است که مخلوق همانند کرم در آن دست و پا می‌زنند و می‌میرند، چون عاقبت هر کس باید بمیرد پس چه بهتر که مرگ در راه دوست باشد، زیرا آن که به راه حق قدم می‌نهد خود را از منجلاب بیرون کشیده است و به پاکی رسیده. پس اگر مشکلات و خطرهای راه او را به هلاکت بکند بهتر از آنست که در عین پلیدی و خواری زندگی کند. آنان که دل به دنیا بسته‌اند به دنبال این دنیای مرداری، در طرّاری هستند و با طرّاری سودا می‌کنند و آن که با دنیای مرداری سودا می‌کند، دل خویش به سودای عشق، دریا نتواند کرد.

این همه دیدیم و بشنیدیم ما
یک نفس از خود نگردیدیم ما
کار ما از خلق شد بر ما دراز
چند از منی گدای بی‌نماز
تا نمیریم از خود و از خلق پاک
بر نیاید جان ما از خلق پاک
هر که او از خلق کلی مرده نیست
مرده او، کو موحّد این پرده نیست

پس تنها جان آگاه، محرم این راز است نه جسم و جان آلوده به هوا‌های این جهانی که توسّط خلق رنده است، مرد راه حق نیست. عشق باید که در سینهٔ مرد جای گیرد تا مرد، دل از منی برگیرد زیرا بار درخت عشق بی‌برگی و استغنا از دنیا و متعلّقات آنست. و آن که به درد عشق گرفتار آید، یکدم با خویشتن نخواهد بود.

گنهکاران، نباید از خدا نومید شوند

معلوم نیست که اگر گناهکار توبه کند، توبه‌اش پذیرفته نشود. برعکس، خداوند بخشنده و مهربانست. در توبه هیچ گاه به نبست زیرا لطف و کرم خداوند جاویدان است. پس می‌توان از دل توبه کرد و قرب به خدا حاصل نمود.

گر گنه کردی در توبه است باز
توبه کن کاین در نخواهد شد فراز
گر بدین درآیی از صدقی دمی
صد فتوحت پیش آید همی

در مورد لطف و کرم خداوند در مقابل گنهکاران، سعدی یک گام از عطّار پیشتر رفته است و می‌گوید:

کرم بین و لطف و خداوندگار
گنه بنده کرده است و او شرمسار

نظر عطّار درباره انسان، جهان و رابطه انسان با خدا

۱ ــ عشق میان خدا و انسان موجب رحمت وی، حتّی بر گناهکاران شده است.

عشق بازی بین چه حکمت می‌کند
می‌کند انکار و رحمت می‌کند
گر همه کس جز نمازی نیستی
حکمتش را عشقبازی نیستی
کار حکمت جز چنین نبود تمام
لاجرم خود این چنین آمد مدام
در ره او صد هزاران حکمت است
قطره‌ای زان حصّه بحر رحمت است

۲ ــ جهان برای آدمی به وجود آمده است و به کار مشغول است:

روز و شب این هفت پرگار ای پسر
از برای تُست در کار ای پسر
طاعت روحانیان از بهر تُست
خلد و دوزخ عکس لطف و قهر تُست
قدسیان جمله سجودت کرده‌اند[19]
جزو و کل غرق وجودت کرده‌اند

۳ ــ جسم انسان جزو است و جان کل. چون کل (جان) به جزو (جسم) وارد شود جزو (جسم) هست می‌گردد. جان از تن جدا نیست و تن جزوی از آنست، جزو از کل جدا نیست و عضوی از کل است. یعنی جان با روح که الهی است رابطه‌ای است میان جهان جسمانی و خدا.

۴ ــ در وحدت ارزش عددی از میان می‌رود و دیگر معیاری به نام جزو و کل یافته نمی‌شود.

تلوین و اختلاف حال

کمتر انسانی یافته می‌شود که دارای یک صفت و صاحب تمکین باشد و اختلاف در وی به وجود نیاید. «این پاسخ هدهد است به مرغی که می‌گوید دایماً بر یک صفت نیستم گاه رندم، گاه زاهد، گاه مست، گاه هست و نیست و گاه نیست و هست».

هدهد ادامه می‌دهد که: انسان چون دلبسته طاعت شود به تدریج صاحب تمکین می‌گردد و باز هدهد می‌گوید:

این خصایل باشد اندر هر کسی
زانکه مرد یک صفت نبود بسی
گر همه کس پاک بودی از نخست
انبیا را کی بدی بعثت درست

ابلیس کیست؟

هدهد در پاسخ مرغی که معتقد است ابلیس راه دین بر او می‌زند و او توانایی مقابله با ابلیس را ندارد، می‌گوید:

ابلیس آرزو و شهوت است و دنیا دام وی است از ابلیس با ترک دنیا می‌توان رهایی یافت. عطار در این باب فصلی در نکوهش دنیا و دنیاپرستی می‌آورد. در اینجا سؤالی پیش می‌آید که آیا مراد عطار از ترک دنیا همان شیوه‌ایست که راهبان مسیحی در دیرها پیش گرفته‌اند یا ترک دنیا از نظر عطار ترک شهوات و آرزوهای زاید بر نیازهای عادی انسانی است. اگر مقصود از ترک دنیا شیوهٔ راهبان دیرها باشد این جوابی ناقص و غیرعملی است چنان که صوفیانی چون عطار با دنیا و جامعه می‌زیسته‌اند و هر یک شغلی داشته‌اند امّا به ظواهر فریندهٔ دنیا فریفته و دلبسته نبوده‌اند. امّا اگر مورد دوّم یعنی ترک شهوات را توصیه کرده باشد امری است معقول البتّه سخن عطار در اینجا نه آنچنان است که به سادگی منظورش را بتوان دریافت، زیرا از زبان هدهد هم می‌گوید که «نفس موجب راه زدن ابلیس بر تو است و هم می‌گوید:

گلخن دنیا که زندان آمدست
سر به سر اقطاع شیطان آمدست
دست از اقطاع او کوتاه‌دار
تا نباید هیچ او را با تو کار

و برای مثال حکایت حضرت عیسی را می‌آورد که خشتی بر بالین نهاده و خوابیده بود. ابلیس بر او ظاهر شد و گفت خشت از آن من است زیرا دنیا از آن من است. خشت را باز پس ده تا ترا آسوده بگذارم. آیا این دلیلی نیست بر این که عطار منظورش رهبانیّت و دل از دنیا کندن است به گونه‌ای که حتّی از خشتی هم نباید استفاده کرد؟

عشق مجازی و عشق حقیقی

عطّار از زبان هدهد در پاسخ مرغی که بای بند عشق صورت است می‌گوید که عشق صورت ناپایدار است. میان عشق مجازی و عشق حقیقی این فرق است که عشق مجازی از شهوت برانگیخته شده است و حال آن که جمال ظاهری جز ترکیب خون و خلط نیست و طبعاً زایل شدنی و از میان رفتنی است. امّا حسن غیبی که پایدار و زوال‌ناپذیر است سزاوار دلبستن است. عشق صورت (مجازی) عشق حسنی است و عشق حقیقی عشقی است که انگیزه آن معانی غیبی و پایدار است.

عطّار پرستیدن جمال ظاهری را منع می‌کند و در این باب کلامی نیوا دارد:

گفت ای در بند صورت مانده‌ای
بای تا سر در کدورت مانده‌ای
هر جمالی را که نقصانی بود
مرد را زان عشق تاوانی بود
هر جمالی که مصونست از زوال
کفر باشد صبر کردن زان جمال
صورتی از خلط و خون آراسته
نام او کرده مه ناکاسته
گر شود آن خلط و آن خون کم ازو
زشت‌تر نبود در این عالم ازو...
چند گردی گرد صورت مبتلا
هم از آن صورت فنی درصد بلا
چند گردی گرد صورت عیب‌جوی
حسن در غیب است و آن از عیب‌جوی

مرگ

مرغ دیگری از مرگ، بیم دارد و می‌گوید با این هراسی که از مرگ دارم در نخستین منزل این وادی جان خواهم داد و البته عطار از زبان این مرغ در بارهٔ مرگ و این که همه ــ از غنی و فقیر ــ در برابرش یکی هستند: مطالبی می‌آورد. هدهد در پاسخ این مرغ می‌گوید که:

همه برای مردن آفریده شده‌اند: (لِدوا لِلْمَوتِ وَابْنُوا لِلْخَرابِ) و به مصداق کُلُّ نَفْسٍ ذائِقَةُ الْمَوْتِ» هر کسی به هر حال خواهد مرد و خاک خواهد شد اگر چه عالم را زیر نگین داشته باشد و حکمش در تمامی جهان روان باشد. اما به هر حال مرگ تلخ است و راهی است بسیار مشکل.

مرگ بنگر تا چه راهی مشکل است
کاندرین ره گورش اول منزلست
گر بود از تلخی مرگت خبر
جان شیرینت شود زیر و زبر

عطار در بارهٔ مرگ مانند خیام معتقد است که جسم انسان پس از مرگ به خاک بدل می‌شود و خاک او گل کوزه‌گران خواهد شد. او داستان آب نوشیدن حضرت عیسی را از آب جوی که گوارا بود و همان آب جوی را در خم ریختند تلخ شد عیسی شگفت‌زده گفت خدایا این چه سر است که آب گوارای جو در خم تلخ است ــ می‌آورد:

پیش عیسی آن خم آمد در سخن
گفت ای عیسی مریم مرد کهن
زیر این نه کاسه من نالان هزار
گشته‌ام هم کوزه هم خم هم تغار
گر کنندم خم هزاران بار نیز
نیست جز تلخی مرگم کار نیز
دایم از تلخی مرگم این چنین
آب من زانست تا شیرین چنین

پس اگر انسان خود را نشناسد پس از مرگ رازها همچنان بر او پوشیده خواهد ماند. پس:

ــ مرگ را به جز با مرگ درمان نتوان کرد.
ــ همه از بهر مردن زاده شده‌اند.
ــ اگر شاه باشی و اگر گدا، اگر ناقص و اگر کامل، مرگ گریبانگیرت خواهد شد.
ــ زندگانی رنج است و مرگ رنج و از این دو رنج گنجی حاصل نخواهد شد.

گنج سیمرغ است و باقی رنج و درد
بیش از این بیهوده در دنیا مگرد.

نظر عطار در باره وحدت وجود

در مقاله بیست و نهم از منطق الطیر، داستانی از ذوالنون مصری آمده است که گفت: «در بادیه می‌رفتم چهل مرقع‌پوش را دیدم که همه در یکجا جان داده‌اند. شوری بر من دست داد و گفتم ای خدا این سروران را چرا چنین از پا می‌اندازی. هاتفی گفت که ما این کار را از سر آگاهی می‌کنیم، آنان را می‌کشیم و دیت آنان را می‌دهیم آنان را می‌کشیم و به خونشان درمی‌کشیم، اجزای آنان را محو می‌کنیم و چون فانی شدند با صورت خویش (صورت الهی) از تو می‌نمایانیمشان» دوستان خود را چنان سایه‌ای در کوی خود می‌گردانیم و آنگاه آفتاب روی خود را بر آنان می‌تابانیم تا آن سایه هم محو شود. پس چون این سایه محو شد، جز من چیزی باقی نمی‌ماند و آنان در من فانی و به من باقی می‌شوند.

سایه چون نابود شد در آفتاب
او بود والله اعلم بالصواب

همت عالی

یکی از مرغان از هدهد می‌پرسد که آیا همت در این راه اثر دارد؟

هدهد پاسخ می‌دهد که همت عالی وسیله کشف اسرار و جاذب عشاق حقیقت است آنان که همت عالی دارند کلید اسرار هر دو عالم را در دست گرفته‌اند و به سخن دیگر همت، دولت بی‌منتهاست.

هر کرا یک ذره همت داد دست
کرد او خورشید را زان ذره پست
نقطهٔ ملک جهانها همت است
بال و پر مرغ جانها همت است

عطار برای تأیید این گفتار حکایت بسیار زیبایی می‌آورد که وقتی یوسف را در بازار برده‌فروشان می‌فروختند و بهای او به ده برابر وزن یوسف طلا رسیده بود، پیرزنی با چند بسته ریسمانی که رشته بود به میان جمع آمد و فریاد زد که: «ای دلال کنعانی فروش» این ده بسته ریسمان را از من بستان و یوسف را به من ده». مرد فروشنده خندید و گفت ای زن این در یشم در خور تو نیست. صد گنج بهای این جوان است، تو با ده کلاف ریسمان چه انتظار داری.

پیرزن گفتا که دانستم یقین
کاین پسر را کس نیفروند بدین
لیک ایشم پس که چه دشمن چه دوست
گوید این زن از خریداران اوست

مراد عطار از آوردن این حکایت، اینست که همت عالی، هر مانعی را که در پیش راه است از میان برمی‌دارد. زن همت کرد که از خریداران یوسف باشد و تلاش در میان آنان ثبت گردد بی‌بضاعتی او را مانع نگشت. نکات دیگری که عطار در بارهٔ همت می‌آورد چنین است.

ــ اهل همت از جان و دل می‌گذرند
ــ همت، مرغی تیزپر است که هر زمان به سرعت خویش می‌افزاید.
ــ مردانگی از آن صاحب همتان است که همچون خورشید از دیگر مردم بالاتر و برترند.

آیا گستاخی در حضرت رواست؟

مرغی از هدهد می‌پرسد که آیا رواست که در حضرت سیمرغ گستاخ باشیم؟

این سؤال را عطار از این جهت مطرح می‌کند که دفاع از مشایخی نماید که مجذوبان و شیفتگان حق‌اند یا به سخن دیگر مجانین عقلا هستند و از سر مجذوبی، شطحیات[11] گفته‌اند. بدین جهت از زبان هدهد می‌گوید.

محرمان حضرت و آنان که اهلیت دارند و راز دار الوهیت شده‌اند مجازند که گستاخی کنند. اما کسانی که بدین مقام نرسیده‌اند حق گستاخی ندارند. مقربان و محرمان حضرت از خرمی گستاخ شده‌اند و این نتیجه شیفتگی و جنون آنانست و بر مجنون ملامتی نیست.

او چو دیوانه بود از شور عشق
می‌زند بر روی آب از زور عشق
زور بود سوزندهٔ سودای عشق
دست بر سر مانده از غوغای عشق
جمله زب دانید نه اب داند نه رب
می‌کند گستاخی از قرط طرب
خوش بود گستاخی او خوش بود
زانکه آن دیوانه چون آتش بود
در ره آتش سلامت کی بود
مرد مجنون را ملامت کی بود
چون ترا دیوانگی آید پدید
هر چه تو گویی ز تو بتوان شنید

عطّار در یکی از داستانها که به مناسبت جواز گستاخی آورده است می‌گوید: عجب نیست اگر دیوانه‌ای از دولت خانه حالتی بیابد تا در آن حالت از خود بی‌خود شود، و از پس و پیش ننگرد و همه را ازو گوید، همه را بدو گوید، همه را ازو جوید و همه را بدو جوید» عطّار معتقد است که دیوان جود الهی، بر خطای دیوانگان قلم عفو می‌کشد. اگر چه سخن دیوانه نیک نیست حق ازو می‌پذیرد و بدنور نیک می‌گیرد، او را مراعات می‌کند و پاداش نیکش می‌دهد، زیرا اینان عاشقان حقند که از عشق دیوانه‌اند و عاشق از نقص پاک است:

هر که شد دیوانهٔ آن دلنواز
هر چه دل می‌خواهدش گوید بساز

دیوانه‌ای که در این درگاه گستاخی می‌کند چون به هوش آید پوزش می‌خواهد.

گر کژی گوید بدین درگه نه راست
عذر آن داند که شیرینی بخواست

لاف عشق و دعوی وصول

مرغی می‌گوید: من عاشق حقم و لایق این عشقم، از خلق بریده و در سودای حق افتاده‌ام، سودای عشق او مرا بس است. با چنین حالتی جای آن دارد که جان بازم و به وصال جانان برسم.

هدهد می‌گوید: با دعوی و لاف نمی‌توان همنشین حق بود. چگونه می‌توان با کسی که در خاطر نمی‌گنجد نرد عشق باخت. مراد وقتی حاصل می‌شود که او بر تو عاشق شود و ترا به سوی خود جذب کند.

گر ز سوی او درآید عاشقی
تو به عشق او به غایت لایقی
لیک عشقی کان ز سوی تو بود
دان که او در خورد روی تو بود
او اگر با تو درآمیزد خوشی
تو توانی شد ز عشقش آتشی

استاد فقید بدیع‌الزّمان فروزانفر می‌گوید: «ظاهراً عطّار در این بحث، طایفه‌ای از صوفیه را که مدعی عشق حق بودند و بدین دعوی، دست از ریاضت و طاعت و سلوک کشیده می‌داشتند، انتقاد می‌کند و دلیلش این است که عشق در نتیجه معرفت حاصل می‌شود و چون خدا در ضمیر نمی‌گنجد پس معرفت او میسّر نیست و بنابراین، عشق ما هم بر او وجه صحیح ندارد ولی اگر حق بر ما عشق افکند و جذبه او ما را به سوی او کشاند این اقبالی ازلی و دولتی سرمدی، و در حکایت درویش که عاشق حق شده بود می‌رساند که عشق ما، فرع عشق اوست و چون ممکن است که بگویند عشق صانع با مصنوع چه معنی دارد، شیخ می‌گوید که عشق کهنه، عشق نو می‌خواهد و بدین جهت حق تعالی بر آدمی عشق می‌ورزد و آدم خود نیز از عشق کهنه، سیر شده بود و عشق نو می‌خواست و بدین جهت گندم خورد و سرانجام کارش به محو و فنا کشید. تأویل شیخ در باره گندم خوردن آدم تازگی دارد»[۲۳]

بود آدم را دلی از کهنه سیر
از برای نو بگندم زد دلیر
کهنه‌ها جمله به یک گندم فروخت
هر چه بودش، جمله در یکدم بسوخت
عور شد دردی ز دل سر برزدش
عشق آمد حلقه‌ای بر در زدش
در فروغ عشق چون ناچیز شد
کهنه و نو رفت و او هم نیز شد
چون نماندش هیچ، با هیچی بساخت
هر چه دستش داد در هیچی بباخت
دل ز خود بگرفتن و مردن بسی
نیست کار ما و کار هر کسی

زیرنویسها

۱۶ رجوع کنید به شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر صفحه ۲۵۴

۱۷ رجوع کنید به کتاب «شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار» تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر صفحه ۲۶۱

۱۸ ـ هر که را در عشق ثابت شد قدم
بر گذشت از کفر و از اسلام هم...
... چون ترا این کفر و این ایمان نماند
این تن و دل گم شد و این جان نماند

۱۹ ـ اشاره است به: وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ.
چون گفتیم به فرشتگان که آدم را سجده کنید سجده کردند به جز ابلیس که روی گرداند و کبر ورزید و از کافران بود (قرآن کریم سورهٔ دوم آیهٔ ۳۴).

۲۰ ـ مبتنی است بر حدیث: خلق‌الله آدم علی صورته

۲۱ ـ فناء فی‌الله و بقاء بالله

۲۲ ـ شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ‌فریدالدین محمد عطار نیشابوری، تألیف بدیع الزمان فروزانفر صفحه ۳۷۸

۲۳ ـ سخنانی که ظاهر آن خلاف شرع باشد و عرفای کامل در شدت وجد و حال آنها را بر زبان رانند، مانند «اناالحق» گفتن حسین منصور حلاج (فرهنگ معین)

نگاهی تازه به دستور زبان فارسی

دکتر محمدرضا باطنی

به نام خدا

آنچه به دنبال می‌آید، سخنرانی و پرسش و پاسخی است که توسط استاد محترم دکتر محمدرضا باطنی تحت عنوان «نگاهی تازه به دستور زبان فارسی» در جمع دبیران محترم ادبیات فارسی استان تهران، در سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی انجام گرفته است. برای بهره‌گیری همکاران و آشنایی بیشتر آنان با بحث‌های زبانی جدید، چاپ آن را در مجله ضروری دانستیم.

گروه درسی زبان و ادبیات فارسی

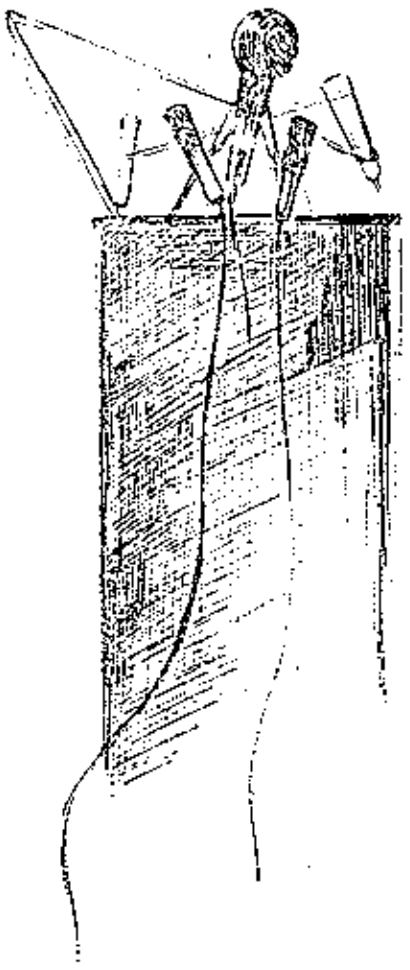
خیلی سپاسگزارم از مسؤولان وزارت آموزش و پرورش که از بنده خواستند تا در این مجمع در خدمت شما باشم و این افتخار را به اینجانب دادند که در حضور همکارانی که برای آنان بسیار بسیار ارزش قائل هستم، حاضر بشوم و عرایضی را خدمتتان عرض بکنم. من یکی از افتخاراتم این است که مستقیم به دانشگاه نرفته‌ام. یعنی اینکه من کار دانشگاهی را از معلّمی شروع کردم و از معلمی کلاس اول و همچنین در دبیرستان و به همین دلیل هروقت که حرفی می‌زنم و چیزی می‌نویسم، همیشه خودم را جای آن معلّم یا آن دبیری می‌گذارم که در مقابل ۶۰ نفر دانش‌آموز نشسته و همه دنبال این هستند که یک موردی پیدا بکنند و به یک نحوی مسأله ساز باشند و آن معلم با آن همه گرفتاری، چگونه باید جوابگوی این مسایل باشد که یک مقدارش را هم خود ما برای این همکارمان آفریده‌ایم.

باری، من برای این سخنرانی، دو عنوان به گروه ادبیات پیشنهاد کردم. یکی زبان به عنوان یک پدیده اجتماعی یا یک نهاد اجتماعی و دیگر عنوانی که یک کمی برای شما آشناتر است و آن عنوان «نگاهی تازه به دستور زبان فارسی» می‌باشد. در این مدت که فرمودند عنوان دوم را انتخاب کرده‌اند. دیدم که بسیاری از مشکلات ما ناشی از این است که دربارهٔ کارکرد خود زبان، یک تصوّرات نادرستی داریم. و با اینکه تصوّراتی داریم که احتیاج به کمی دست‌کاری دارد و بنابر این، مسألهٔ دستورزبان بخشی از آن بحث کلی‌تریست که ما باید راجع به زبان داشته باشیم. حالا با اجازه شما، من یک تعریف را از میان

تعریفهایی که برای زبان شده است، روی تابلو می‌نویسم و کلمه به کلمهٔ آن را تعریف می‌کنم که ببینیم چرا این کلمات گذاشته شده است، و بعد کمی بیشتر به دستور زبان می‌پردازیم. من در اختیار شما هستم. ابتدا به سؤالات کلّی‌تر شما جواب می‌دهم و بعد به سؤالاتی که جنبه خاصی دارد.

«زبان، نظامی است متشکل از علایم آوایی قراردادی که برای ایجاد ارتباط بین یک گروه اجتماعی به کار می‌رود.»

اوّلین کلمه‌ای که در اینجا می‌بینیم، کلمهٔ نظام است و نظام در مقابل و به معنی سیستم است و چیزی که نظام و سیستم باشد ارگانیک است. یعنی اعضا و اندامهایش با هم کار می‌کنند. اینجوری نیست که تکّه پاره باشد. زبان یک نظام است یعنی دستگاهی است که اجزایش با همدیگر در ارتباط هستند. هر تغییری که در گوشه یک نظام یا سیستم وارد بشود در دیگر قسمتهای سیستم، از نظر تئوری سیستمها اثر می‌گذارد. ما وارد آن مباحث نمی‌شویم فقط به طور گذرا خدمتتان عرض می‌کنم که نظام زبان دارای ۳ زیر نظام است: یکی نظام آوایی، دوم نظام دستوری و سوم نظام واژگانی. بد نیست چند کلمه در مورد هر کدام از اینها خدمتتان عرض بکنم، تا تصویری کلّی راجع به مسأله پیدا بکنیم. نظام آوایی به ما می‌گوید که زبان چند تا صدا دارد. صداهایش چه جوری با هم ترکیب می‌شوند. چه محدودیتهایی برای این سیستم در نظام آوایی وجود دارد. مثلاً دانستن اینکه در زبان فارسی ۲۳ صامت و ۶ مصوت وجود دارد، این یک مسأله‌ای است مربوط به نظام آوایی زبان. اینکه ساخت هجای زبان فارسی چگونه است، مسأله‌ای است مربوط به نظام آوایی زبان و دیگر مسایلی از این قبیل. آنچه که مهم است اینست که نظام آوایی زبان در طول زمان تغییر می‌کند، ولی این تغییر بسیار بسیار کُند. به طوری که ما آن تغییرات را حس نمی‌کنیم. بعد از گذشت دویست سیصد سال که برمی‌گردیم نگاه می‌کنیم می‌بینیم که یک تغییر آوایی به وجود آمده است. بعضی از اینها را اگر دقت بکنید می‌توانیم همین الان هم ببینیم. نسل جوان در آن چیزهایی که ما قدیمی‌ترها با آن آشنا هستیم، یک تغییراتی می‌دهند که برای ما چیز مهمی نیست ولی تغییری است که دارد رُخ می‌دهد. مثلاً من خودم می‌گویم: تله‌ویزیون (televizyon). ولی بچه‌های من می‌گویند: تِلْویزیون (telvizyon) یعنی مصوّت /e/ دارد از وسط این کلمه حذف می‌شود. من می‌گویم روغن و روشن ولی بچه‌های من می‌گویند رُغن، رُشن، یعنی به جای مصوّت دوگانهٔ /ow/، مصوّت سادهٔ /o/ به کار می‌برند. به بیان دیگر مصوّت دوگانهٔ /ow/ دارد از زبان فارسی بیرون می‌رود. حالا این چه وقت اتفاق افتاده بحث دیگری است و چه وقت به سرانجام می‌رسد، یک بحث دیگر. ولی الان که ما اینجا داریم مطالعه می‌کنیم، وسط یک دگرگونی آوایی هستیم که در حال رخ دادن است. بنابراین نظام آوایی زبان، تغییر می‌کند، و تغییراتش بسیار کُند است. به همین دلیل برای بازنگری کامل این تغییرات ما باید ۲۰۰ سال زمان بگذاریم و بعد نگاه کنیم تا اینکه بتوانیم یک تصویر کاملی از آن به دست بیاوریم. گفتیم، زیر نظام دیگر زبان، نظام دستوری است. نظام دستوری زبان به ما می‌گوید که اَشکال زبان، (کلمات) چگونه در کنار هم قرار می‌گیرند و می‌توانند جمله‌های معنی‌دار بسازند. مثلاً اگر ما حتّی جمله‌های بی‌معنی، تولید بکنیم، شما به عنوان فارسی‌زبان می‌توانید حدس بزنید که این دارای نحو است. اگر من این جمله را که کلمات آن اصلاً وجود ندارد، بگویم «کبانچه‌ها پیانچه‌ها را تلویچه کردند»و از شما بپرسم این یعنی چه؟ می‌گویید من نمی‌دانم کبانچه و پیانچه چیست اما می‌گویید من می‌فهمم که کبانچه‌ها



یک بلایی سر پیانچه‌ها آورده‌اند. این یعنی نحو زبان. یعنی اینکه نحو زبان می‌تواند مستقل از کلمات وجود داشته باشد. همینطور که عرض کردم، کلمات بی‌معنی را هم اگر در این ساخت نحوی درست قرار بدهیم، شما به عنوان فارسی‌زبان می‌توانید کاملاً درک کنید که معنایی را القا می‌کند: یک معنی دستوری، اگر چه معنی کلمات را نمی‌دانید. حالا حتی اگر بیایم در این الگو کلمات معنی‌دار بگذاریم که با هم تجانس داشته باشند. و بگوییم: «بچه‌ها همسایه‌ها را عصبانی کردند». این یک جملهٔ معنی‌دار خواهد بود و همه فارسی‌زبانان می‌فهمند و هیچ اشکالی هم ندارد. ولی ساخت نحوی که در این جمله به کار رفته است، همان ساخت نحوی جملهٔ «کبانچه‌ها پیانچه‌ها را

تلویجه کردند» می‌باشد و همین است که اگر بگوییم بچه‌ها اقیانوسها را ماست مالی کردند. و سؤال کنیم که این جمله یعنی چه؟ می‌گویید این جمله بی‌معنی است ولی شما با وجود این به معنی نحوی آن توجّه دارید. این را هم بگویم که نظام دستوری زبان هم تغییر می‌کند، منتهی تغییراتش بسیار بسیار کُند است. مثل نظام آوایی. یعنی سالها طول می‌کشد تا اینکه فارسی باستان مثلاً فرض کنید که تثنیه را از دست بدهد و سیستم سه گانهٔ جمع و تثنیه ومفرد به سیستم دوگانه مفرد و جمع تبدیل شود. یا سالها و حتّی قرنها طول می‌کشد تا اینکه یک زبانی، مذکر و مونّث را از دست بدهد و تبدیل بشود به فرم خنثی که مذکر و مونث را نشان نمی‌دهد ولی این اتفاق می‌افتد. قبل از اینکه به قسمت سوم بحث بپردازیم اینجا می‌خواهم دو نتیجه بگیرم که برای دستور روشن کننده است: یکی اینکه ما هروقت از دستور زبان صحبت می‌کنیم دو معنی کاملاً متفاوت در ذهن داریم که باید متوجّه باشیم کدام یک از این دو مورد نظرست.

یک معنی دستور، عبارت است از مجموعه قواعدی که در ذهن همهٔ ما به عنوان فارسی زبان هست. یعنی در ذهن من هست و در ذهن شما هم هست. یعنی اینها یک جایی در این مغز، جایگزین شده‌اند و جاگرفته‌اند. به اعتبار این مجموعه قواعد است که من الان این جمله‌های فارسی را تولید می‌کنم و به اعتبار این مجموعه قواعد است که الان شما جمله‌های مرا درک می‌کنید. این یک معنی دستور است که دارای یک ماهیّت کاملاً ذهنی است.

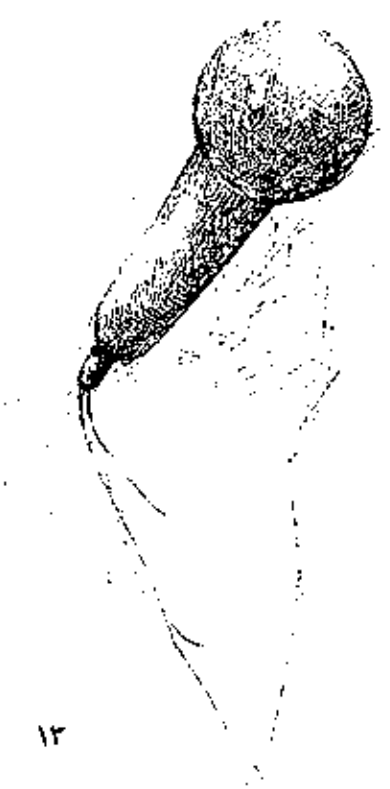
یک معنی دیگر دستور «کتاب دستور» است و این دو را نباید اشتباه کنیم. علّت بسیاری از سوء تفاهمهایی که ما دچار آن هستیم و اغلب بر سر آن کشمکش می‌شود این است که ما نمی‌دانیم راجع به کدام معنی دستور داریم بحث می‌کنیم و گاهی کسی از یک موضع صحبت می‌کند و یکی از یک موضع دیگر و چون به اصطلاح از یک موضع مشترکی حرکت نکرده‌ایم، طبعاً به تفاهم نمی‌رسیم. کتاب دستور قرار است نمایندهٔ قواعدی باشد که ما در ذهن داریم. یعنی بیان کنندهٔ آن قواعدی باشد که اهل زبان در ذهن خودشان آنها را نگه داشته‌اند. بنابراین از شما خواهش می‌کنم توجّه بکنید که این دو معنی در هر نوع بحث زبان‌شناسی و در هر نوع بحث دستوری بسیار بسیار مهم و اساسی هستند.

نکته دیگری که باید در همینجا متذکر شوم این است که شما اگر قرار باشد کتاب دستور بنویسید باید نسبت به اینکه، این مجموعه قواعد در ذهن اهل زبان، چگونه شکل گرفته است یک نظریه داشته باشید. آن نظریه ممکن است اشتباه یا درست باشد ولی همین جوری نمی‌شود گفت که من می‌خواهم این قواعد را بنویسم. یعنی اینکه اگر شما خواستید آن قواعد که به اصطلاح برگردان یا نمایش آن مجموعه قواعد روی کاغذ است، معتبر باشد، حتماً باید از یک نظریهٔ زبانی برخوردار باشد. باید متکّی به یک نظریهٔ زبانی باشند. یک عیبی که ما در دستورها می‌بینیم این است که تکّه پاره است. یک تکّه‌اش مربوط به یک دید است و تکّه دیگرش مثلاً استنباط خود دستور نویس بوده است. یک جایی را فکر کرده که اینجا اگر بیشتر شرح و بسط بدهد شاید بهتر باشد. هیچ دلیل بخصوصی راجع به این مسایل وجود ندارد و دلیل اینکه یک مقدار زیادی ما سر این بحثها گرفتار می‌شویم اینست که این از یک تئوری واحدی سرچشمه نگرفته است. این دستور یا کتاب دستور بر مبنای یک تئوری واحد نوشته نشده است. همچنانکه عرض کردم تئوری ممکن است غلط باشد ولی به هر حال شما بدون داشتن یک تئوری یا یک نظریه، آن کتاب دستور را نمی‌توانید بنویسید. حالا اگر قرار باشد که نظام آوایی و نظام دستوری تغییر بکنند، شما در هر مقطع زمانی که زبان را متوقّف بکنید و بخواهید آن را توصیف کنید، یک مقداری بی‌نظمی می‌بینید. یعنی یک چیزهایی در حال عوض شدن است. اینجا اصلاً صحبت درست و غلط نیست. صحبت اینست که یک چیز در حال تبدیل شدن به چیز دیگری است. یعنی هرچیز متغیّری، این ذات را دارد که از یک حالت A به حالت B دگرگون می‌شود و اگر شما وسط آن فرایند، آن را متوقف کردید، در آن صورت نه حالت A را دارد و نه حالت B را. بنابراین، بسیاری از چیزهایی که در محاقل، باعث جَرّ و بحث می‌شود که این اصلش چه بوده است و درستش کدام است، اصلاً بحثی است مع الفارق. برای اینکه یک پدیده‌ای از یک شکلی (شکل A) دارد به شکل دیگری (شکل B) تبدیل می‌شود و این لحظه‌ای که ما آن را متوقّف کرده‌ایم، وسط این راه است. مثل همان تلویزیون که خدمتتان عرض کردم، یعنی یک تسلی دارند می‌گویند تله‌ویزیون و یک عده‌ای می‌گویند: تل‌ویزیون. و هیچ‌کدام هم غلط نیست. در بسیاری از موارد دستوری، همین قضیه صادق است. اگر قرار باشد دستور عوض بشود، قواعد دستوری عوض بشود، شما هر وقت که قواعد دستوری را موقّف بکنید و بخواهید بنویسید یک مقدار چیزهایی هست که بی‌نظمی دارد و این بی‌نظمی را به عنوان ذات زبان باید بپذیریم. از همه مهمتر اینکه زبان یک نظام و یک سیستم هست ولی نه به معنای سیستم در مفهوم منطق. زبان، نظامی است خیلی گسترده‌تر. یعنی نحوهٔ عملکردش به اصطلاح، بردباری خیلی بیشتری نسبت به یک نظام منطقی دارد. مثلاً ببینید، یک چیزی در عالم واقع یا مربع هست یا مربع نیست. و ما نمی‌توانیم بگوییم که این نسبت به آن مربع‌تر است. می‌بینید که ما منطق را رعایت نمی‌کنیم. با فرض کنید که کمال یک حدّی است که فراسوی آن دیگر چیزی نیست. یعنی به آن اوجی که باید برسد، رسیده است. ولی

می‌گوییم این کتاب نسبت به آن کاملتر است. یعنی آن وسواسی را که ما معمولاً در منطق و فلسفه و علوم مربوطِ دیگر به کار می‌بریم، در زبان نداریم و چنانچه پیله کنیم به زبان که باید اینچنین عمل بکند، خودمان را به دردسر انداخته‌ایم. چون ذات زبان اینچنین نیست. مثلاً فرض کنید شما دوستی دارید که اغلب اوقات، نه همیشه، دیر می‌آید. حالا امروز سر وقت آمده است. می‌گویید خدا را شکر یک بار هم تو سر وقت آمدی. این درست نیست. او، به کرّات سر وقت آمده است ولی معمولاً دیر می‌آید. لیکن ما، «خدا را شکر یک بار هم تو سر وقت آمدی» را با تسامح به کار می‌بریم. بنابراین اگر شما جمله‌های زبان را بگیرید و تجزیه و تحلیل کنید می‌بینید که بر از تسامح است و این را تأکید می‌کنم که اگر ما پیله کنیم به زبان که باید براساس منطق باشد؛ بر اساس قواعد فلسفه باشد؛ و بگوییم که اصلاً، مثبت در مثبت می‌شود مثبت و منفی در منفی می‌شود مثبت؛ اگر بخواهیم اینچنین بحث کنیم، این نمی‌شود. در زبان فارسی می‌گوییم: «هیچ کس هیچ چیز نمی‌داند.» سه تا منفی به دنبال همدیگر آورده‌ایم: هیچ کس، هیچ چیز، نمی‌داند. زبان انگلیسی ممکن است این اجازه را به شما ندهد. زبان انگلیسی ممکن است تنها یک منفی را در جمله تحمّل بکند. بنابراین، یک نکتهٔ دیگر که باید در نظر داشته باشیم اینست که تسرّی دادن قواعد یک زبان به زبان دیگر نیز کاریست نادرست. ما در گذشته این را از زبان عربی تسرّی می‌دادیم. الان کثیری از مردم (یعنی جدیدیها) در مورد زبان انگلیسی می‌کنند. این هم کاری است نادرست. در زبان انگلیسی ممکن است گفته شود که Nobody knows anything. ولی در فارسی می‌گویند هیچ‌کس هیچ چیز نمی‌داند. یا ممکن است عربی یک جور دیگر باشد. بنابراین، اگر بخواهیم قواعد یک زبان را ــ هر قدر هم آن زبان معتبر باشد ــ معیار قرار بدهیم تا قواعد زبان خودمان را نیز آن طوری پیچ بدهیم و شُل و سفت بکنیم که مطابق آن در آید، این هم دور از واقعیّت است و باید از آن اجتناب کنیم و یکی دیگر از مشکلات ما در دستورهایمان همین است. مثلاً ببینید، در عربی برای اسم مکان، وزن وجود دارد. مثل مَسْجِد، مطبَخ، مَعْبَد و.... حالا اگر شما بخواهید از روی الگوی عربی اسم مکان در فارسی بسازید، کاریست اشتباه. یعنی بگویید دانشگاه اسم مکان است. اصلاً اینطور نیست. ممکن است این حرف را بزنید و معتبر هم باشد که «گاه» به عنوان پسوند، پسوندِ مکان است یا به مکان اشاره می‌کند. ولی اینکه دانشگاه اسم مکان است، این از روی الگوی عربی است. بنابراین، این هم یک نکتهٔ دیگری است که خدمتتان عرض می‌کنم: ما هیچ وقت نباید سعی کنیم قواعدی که متعلّق به یک زبان هستند به زبان دیگر تسرّی بدهیم که دچار اشکال بشویم.

امّا زیر نظام سوم که غرض کردم زیر نظام واژگانی است. زیر نظام واژگانی زبان، خیلی انعطاف‌پذیرتر است از دستور و نظام آوایی. نظام واژگانی عبارتست از مجموعه لغاتی که در یک زبان وجود دارد و مردم این لغات را برای بیان مفاهیم، مسایل، و اشیایی که در ذهنشان وجود دارد به کار می‌برند. آنچه که اتفاق می‌افتد اینست که مفاهیم، پدیده‌ها و اشیایی که در زندگی ما وجود دارند، مرتّباً در حال تغییر هستند. بنابراین، واژگان زبان هم، مرتّب تغییر می‌کنند. واژه‌هایی می‌میرند و از دور خارج می‌شوند و واژه‌هایی نو به جای آنها می‌آیند. این ذات زبان است. باز در مورد نظام واژگانی توجّه کنید، مثلاً اگر بخواهیم اسم لباسهایی را که دیگر به کار نمی‌روند بشماریم. لباسهای مردانه، مثل آرخالق، یا زنانه مثل شلینه، ملکی و اینجور چیزها مربوط به لباس، که امروزه به جای آن مثلاً سارافون، روپوش یا کلمه‌های دیگر به کار می‌برند. اینها جدیداً آمده است. کلماتی مثل گزمه، محتسب و...، دیگر به کار نمی‌روند. چون آن نظام به هم خورده است. آن نظام اجتماعی دگرگون شده است. در عوض کلماتی مثل نیروهای انتظامی، پاسدار، کمیته و چیزهایی که فعلاً هست به جای آنها به کار برده می‌شود. بنابراین، واژگان زبان مرتب دستخوش تغییر است. پدیده‌هایی که وارد جامعه می‌شوند کلمات آنها نیز وارد زبان می‌شوند و پدیده‌هایی که از جامعه خارج می‌شوند، کلماتشان نیز از زبان خارج می‌شوند. ولی یک نکته هست و آن اینکه کلمات تازه وارد بسرعت وارد می‌شوند ولی کلمات خارج از دور، به کندی خارج می‌شوند. اتومبیل، یک دفعه کلمه‌اش وارد می‌شود. ولی سالها طول می‌کشد تا لغت «گاری» از فارسی بیرون برود. تازه وقتی هم بیرون رفت در یک فرهنگ تاریخی ضبط می‌شود. بد نیست در همین جا بگویم که گاهی اوقات گفته می‌شود: «زبان آیینهٔ فرهنگ مردمی است که به آن زبان سخن می‌گویند.» این حرف تا حدّی درست است. یعنی هم درست است و هم درست نیست.

بقیه در صفحه ۶۲



شمس

نصرت الله محتی

منم آن ناگهان تو را دیده
گشته سرتا به پا همه دیده
جان من همچو مرغ دیوانه
درغمت از گزاف بریده
«دیوان شمس»

وجوه‌های وی در شعر

قسمت سوم

نام و یاد شمس

گفته‌اند: «حسام الدین چلبی از مولانا درخواست تا کتابی به طرز سنایی یا عطار به نظم آورد امّا مولانا پیش از این «نی‌نامه» را سروده بود و می‌دانیم که این ابیات در حقیقت همهٔ اندیشه مولوی است و الباقی را شرح همان ابیات دانسته‌اند.[1]» امّا باید گفت الهام بخش مولوی در تمامی مثنوی شمس تبریزی است. با اندک دقّتی به خوبی می‌توان دریافت که کمتر جایی در مثنوی وجود دارد که یاد و نام و تأثیر شمس به صراحت و یا اشاره دیده نشود در این بخش صرفاً به ابیاتی می‌پردازیم که نام و یاد شمس را به خوبی نشان می‌دهد. این یادکردها به صور مختلف رخ می‌نماید بدین معنی که: «هر جا مناسبت پیش می‌آید، یاد شمس، اسم شمس، یا ذکر تبریز، گویندهٔ مثنوی را به یاد شمس تبریزی می‌اندازد.»[2] هر چند که این نیز سخن درستی است که در هیچ جای مثنوی دربارهٔ عشق و دلدادگی این مرید راستین نسبت به آن پیر و مرشد و مراد و به عبارت روشن‌تر خداوندگار و صاحب اختیار[3] و آنکه مدام میان جان مولوی تلقین شعر می‌کند[4] توجیه روشن و واضحی عرضه

● باید دانست که غوغا و فتنهٔ عوام در قونیه و ماجراهایی که بر وی و شمس رفت همواره در ذهن و خاطر مولوی باقی ماند از این روی لازم می‌آمد که مولوی «بیش فتنه و آشوب و خون‌ریزی نمی‌جست» و نام او را ــ اگر ممکن می‌شد و هیجانات عاشقانه اجازه می‌داد ــ بر زبان نمی‌آورد.

نمی‌شود[5] امّا اشارات مکرّر به شمس و عشق او ما را بر این اعتقاد استوار می‌دارد که ــ اگر بپذیریم که مثنوی شرح همان هجده بیت آغازین است و اگر این سخن درست باشد که به محض درخواست حسام‌الدّین ابن ابیات بروی عرضه گردید و بابستی این ابیات پیش از این درخواست سروده و تنظیم شده باشد و هزاران دلیل دیگر ــ که برخی در پی خواهد آمد ــ اینهمه جز تلقین آن مرشد همبستگی و آن نالنده از میان این نای میان تهی و همان که سجّاده‌نشین با وقار ما را بازیچهٔ کودکان کوی کرد، نیست. با این توضیح که مرشد مرموز و کم گوی و گزیده گوی ــ شاید اگر از زندگی مولوی چهره ظاهری پنهان نمی‌کرد ــ اجازت اینهمه سخن بر اکنی نمی‌داد. مگر نه این‌که: مولانا از آن دم که نفس گیرای شمس، آتش در خرمن او انداخت همواره خود را قلمی در دست شمس می‌دید که هر چه می‌خواهد می‌نویسد:

صنما خرگه توام، که بسازی و برکنی
قلمی‌ام به دست تو که تراشی و بشکنی
(دیوان غزلیّات شمس)

و به بیان دیگر:

منم کمانچهٔ نداف شمس تبریزی
فتاده آتش او در دکان این نداف

و باز:

دلم همچون قلم آمد در انگشتان دلداری
که امشب می‌نویسد: زی، نویسد باز فردا: ری
قلم راهم تراشد اورقاع و نسخ و غیر آن
قلم گوید که تسلیمم تودانی من که‌ام؟ یاری

نیز این سخن قابل تأمّل و توجّه است که: «مروری دقیق در آثار مولانا دو دورهٔ متمایز از زندگی وی را مشخص می‌سازد از آن زمان که شمس به قونیه آمد تا آنگاه که خبر مرگ او قطعیّت یافت. مولانا خود را در شمس گم کرده بود و از آن پس شمس را در خودگم کرد. غزلیّات شمس منعکس کننده دوره اوّل است، آنجا که همه شمس است و مولانا نیست و اگر هست همچون سایه در پی شمس است امّا مثنوی منعکس کنندهٔ دوره دوم زندگی مولاناست آنجا که بازهوای شمس در سرتاسر گفتار او موج می‌زند لیکن آشکارا از تکرار نام او تحاشی می‌ورزد آنجا که زخمهای روح فرسایی را که از هجرای شمس بر دلش نشسته بود بیاد می‌آورد و حاضر نیست که جز به رمز ذکر حال دیگران سخن گوید:

لیک از چشم بد زهر آب دم
زخمهای روح فرسا خورده‌ام
جز به رمز ذکر حال دیگران
شرح حالت می‌نیارم در بیان ...»[6]
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۹۱ ــ ۱۹۰)

و نیز باید دانست که غوغا و فتنهٔ عوام در قونیه و ماجراهایی که بروی و شمس رفت همواره در ذهن و خاطر مولوی باقی ماند از این روی لازم می‌آمد که مولوی، «بیش فتنه و آشوب و خون ریزی نمی‌جست» و نام او را ــ اگر ممکن می‌شد و هیجانات عاشقانه اجازه می‌داد ــ برزبان نمی‌آورد، امّا گفتیم و تکرار می‌کنیم اگر می‌شد بر هیجانات روحی غلبه کرد و نام و یاد او را فراموش کرد، ممکن بود که دیگر اثر و نشانی از وی در مثنوی نیابیم امّا چنین نشد گر چه مولانا ترجیح داد «داستان دلبران را در حدیث دیگران بگوید» لیک آنکه یک رگش هشیار نیست نمی‌تواند آنجا که نام او آمد، «شرح رمزی از انعام او» را بیان نکند...

آری، حسام‌الدّین از مولوی درخواست تا کتابی به مانند سنایی و عطّار بپردازد، نیز درست است که صلاح‌الدّین زرکوب و حسام‌الدّین چلبی یکی پس از دیگری و پس از شمس محبوب مولوی و مورد توجّه خاص وی هستند امّا: «از اشارات خود وی (مولوی) و از آنچه سلطان ولد بدان تصریح دارد برمی‌آید که در وجود زرکوب پیر و چلبی جوان هم آنچه (مولوی) می‌بیند تصویر شمس است.»[7] و حقیقت مطلب آنکه: مولوی هیچ‌گاه شمس را از خاطر نبرد و جاذبهٔ فوق‌العاده و غریب و شگفت‌آور شمس نیز هیچ‌گاه وی را رها نکرد چنانکه افلاکی گوید: «مولانا حتّی در واپسین دم زندگی به یاد شمس بود و در حال نزع فرمود یاران ما از این جانب می‌کشند و حضرت مولانا شمس‌الدّین آن سویم می‌خواند، أجیبوا داعی اللّه وَ آمِنوا بِهِ، بناچار رفتنی است...»[8]

آخرین غزلی هم که وی سروده است دلیل قطعی و روشنی بر این سخنان تواند بود آنجا که گوید:

در خواب دوش پیری در کوی عشق دیدم
با دست اشارتم کرد که: عزم سوی ما کن
(غزلیّات شمس)

در هر صورت ما به دلایل عدیده معتقدیم که: شکایت این نی، این نی جدا شده از اصل خود از همان ابتدا حکایت جدایی از اوست که از حق جدا نیست و تبلور اوست که جلوه حق است بر زمین به بیان دیگر تشریح و تفصیل سخن شمس است، «شرح رمزی از انعام اوست»، چه توجیهی دارد که مولوی مضمون، حکایت، آیه، حدیث و حتی واژه‌هایی خاص را که شمس در مقالات می‌آورد به تفصیل و تشریح و با پیوند تجربهٔ شخصی نیز به نظم می‌آورد جز اینکه:

شمس الحق تبریز دلم حاملهٔ تست
کی بینم فرزند بر اقبال تو زاده

مثنوی، مولود مبارک قدم پیوند روحانی این دو قلّهٔ رفیع عرفان ایرانی و اسلامی است که البته به واسطه، مدد و یاری حسام‌الدّین پای بر عرصهٔ بیکران ادب فارسی می‌نهد و نام این دو بزرگ مرد شگرف تاریخ تصوّف را جاودانه می‌کند و به پاس قدردانی از این یار و مددکار به نام او حسامی‌نامه نیز خوانده می‌شود.[9]

گفتیم، از همان آغاز مثنوی نام و یاد شمس را به وضوح در جای جای مثنوی می‌توان دید از جمله:[10] در اوّلین ابیات مثنوی که نای جدا شده از دمساز که او را به نوا می‌آورد و اگر مولانا با وی جفت گردد گفتنی‌ها را خواهد گفت بی‌هیچ تردیدی ذهن را به سوی شمس تبریزی متوجّه می‌سازد با آنجا که از عشق خوش سودای خود و طبیب علتهای خود سخن می‌گوید:

شاد باش ای عشق خوش سودای ما
ای طبیب جمله علّتهای ما
(دفتر اوّل، ب ۲۳)

این عشق کدام عشق است و طبیب جمله علّتها کیست؟ این عشقِ طبیب و معشوقِ طبیب همان نیست که اندکی بعد در اوّلین داستان (کنیزک و پادشاه) رخ می‌نماید؟ آنجا که داستان در حقیقت نقد حال مولوی است.

بشنوید ای دوستان این داستان
خود حقیقت نقد حال ماست آن
(دفتر اوّل، ب ۳۵)

آیا این طبیب الهی در داستان جز شمس تبریزی تواند بود و آیا پادشاه خود مولانا نیست؟ آیا زرگر، علم ظاهر یا رزق و برق و نعمت و مکنت این جهانی نمی‌تواند باشد؟ آری طبیب غیبی و الهی همان شمس تبریزی است که به درمان «بیمار وجود مولانا» می‌پردازد و به گفته استاد زرّین کوب: (مولانا) به ارشاد و تدبیر او (شمس) از عنقی که به علم قال و لوازم جاه و قبول فقیهانه دارد رهایی و بهبود می‌یابد. در واقع به ائتکاء همین تجربه شخصی است که واعظ و مفتی قونیه از علم رسمی که برای او حجاب وصول به حق و مانع از نیل به عشقی برتر است و حکم زرگر را در بین کنیزک و پادشاه دارد نجات می‌یابد... به هر حال در قصهٔ کنیزک و پادشاه تا آنجا که نقد حال گوینده مثنوی تواند بود به احتمال قوی زرگر علم ظاهریست و طبیب غیبی عبارتست از شمس. البته مولانا وقتی از عشق زرگر رهایی می‌یابد به عشق طبیب غیبی گرفتار می‌آید، امّا اینجا طبیب غیبی خلافت الهی دارد و خود مظهری و رمزی است از آن‌کس که غایت وجود کنیزک مولانا نیل به عشق اوست.»[11] ببینیم چنین است:

در میان گریه خوابش در ربود
دید در خواب او که پیری رو نمود
گفت ای شه مژده حاجاتت رواست
گر غریبی آیدت فردا ز ماست...
(دفتر اوّل، ابیات ۶۳ ــ ۶۲)

در اینجا به شاه مژدهٔ آمدنِ طبیبی غیبی ــ الهی داده می‌شود و او به استقبال می‌رود:[12]

چون رسید آن وعدگاه و روز شد
آفتاب از شرق اختر سوز شد...
دید شخصی فاضلی بر مایه‌ای
آفتابی در میان سایه‌ای
(دفتر اوّل، ابیات ۶۸ ــ ۶۶)

تاکید مکرّر مولوی بر آفتاب قابل توجّه است. برخورد و ملاقات این دو بحری آشنا آموخته را بنگرید:

شه به جای حاجبان قابش رفت
پیش آن مهمانِ غیبِ خویش رفت
هر دو بحری آشنا آموخته
هر دو جان بی‌دوختن بر دوخته
گفت معشوقم تو بودستی نه آن
لیک کار از کار خیزد در جهان
ای مرا تو مصطفی من چون عمر
از برای خدمتت بندم کمر...
(دفتر اوّل، ابیات ۷۷ ــ ۷۴)

آنگاه آنچنان پرشور و عاشقانه با او سخن می‌گوید گویی که شمس در مقابل اوست و این ابراز عشق به اوست آری طبیب الهی درد را تشخیص می‌دهد:

● با اندک دقتی به خوبی می‌توان دریافت که کمتر جایی در مثنوی وجود دارد که یاد و نام و تأثیر روانی، کلامی مضمونی و ... شمس به صراحت و یا اشاره دیده نشود.

عاشقی پیداست از زاریٔ دل
نیست بیماری چو بیماریٔ دل
علّت عاشق ز علتها جداست
عشق اصطرلاب اسرار خداست
عاشقی گیر زین سر و گر زآن سرست
عاقبت ما را بدان سر رهبرست
هرچه گویم عشق را شرح و بیان
چون به عشق آیم خجل باشم از آن...
(دفتر اوّل، ابیات ۱۰۹ تا ۱۱۲)

و بالاخره لُبّ مطلب و کلام را می‌گوید:

آفتاب آمد دلیل آفتاب
گر دلیلت باید از وی رو متاب
از وی ار سایه نشانی می‌دهد
«شمس» هردم نور جانی می‌دهد
سایه خواب آرد ترا همچون سمر
چون برآید «شمس» اِنشَقَّ القمر
خود غریبی در جهان چون شمس نیست
شمس جان باقیست او را امس نیست
(دفتر اوّل، ابیات ۱۱۶ تا ۱۱۹)

اظهر من الشمس است که آشکارا سخن از «شمس تبریزی» است هرچند فحوای کلّی پیرامون شمس نیست، امّا مگر این شوریدگی همیشگی، شوریدهٔ ما را رها می‌کند. او بلافاصله با این بهانه درد و سوز خود را بیان می‌کند از شمس آسمان به شمس جهان خویشتن گریز می‌زند و شور و هیجان می‌آفریند:

شمس در خارج اگرچه هست فرد
می‌توان هم مثل او تصویر کرد
شمس جان کو خارج آمد از ابر
نبودنی در ذهن و در خارج نظیر
در تصوّر ذات او را گنج کو
تا درآید در تصوّر مثل او
چون حدیث روی «شمس الدّین» رسید
شمس چارم آسمان سردرکشید
واجب آید چونک آمد نام او
شرح رمزی گفتن از انعام او
این نفس جان دامنم برتافتست
بوی پیراهان یوسف یافتست

از برای حقّ صحبت سالها
بازگو حالی از آن خوش حالها
تا زمین و آسمان خندان شود
عقل و روح و دیده صدچندان شود
(دفتر اوّل، ابیات ۱۲۰ تا ۱۲۷)

جان با شنیدن نام معشوق دست به دامان وی می‌شود که حال که بوی پیراهن یوسف (شمس) به مشام می‌رسد، حالی از آن خوش حالها بیان کن. مولوی بهانه می‌آورد، حالت عادی نیست «کُلَّتْ اَفهامی» و «فَلا اُحصی ثَنا» می‌گوید و می‌خواهد بهانه خالی کند امّا هیجان دست بردار نیست.

من چه گویم یک رگم هشیار نیست
شرح آن یاری که او را یار نیست
شرح این هجران و این خون جگر
این زمان بگذار تا وقت دگر
(دفتر اوّل، ابیات ۱۳۱ ــ ۱۳۰)

ندایی درونی گوید شرح این هجران را تا وقت دیگر رها کن امّا ندای دیگر از جان می‌رسد که:

قالَ اُطعِمنی فَاِنّی جائِعٌ
وَاعْتَجِل فَالْوَقْتُ سَیْفٌ قاطِعٌ

صوفی ابن الوقت باشد ای رفیق
نیست فردا گفتن از شرط طریق
تو مگر خود مرد صوفی نیستی
هست را از نسیه خیزد نیستی
گفتنش بوشیده خوشتر سرّ یار
خود تو در ضمن حکایت گوش‌دار
خوشتر آن باشد که سرّ دلبران
گفته آید در حدیث دیگران...
(دفتر اوّل ابیات ۱۳۲ تا ۱۳۵)

امّا این جان هیجان زده و به وجد آمده رضایت نمی‌دهد:

گفت مکشوف و برهنه و بی‌غلول
بازگو ذقنم مده ای بوالفضول
پرده بردار و برهنه گو که من
می نخسبم با صنم با پیرهن

به استدلال می‌پردازد که این زیاده‌طلبی است، از سویی تو تحمّل آن نخواهی داشت:

گفتم از عریان شود او در عیان
نی تو مانی نی کنارت نی میان
آرزو می‌خواه لیک اندازه خواه
برنتابد کوه را یک برگ کاه
آفتابی کز وی این عالم فروخت
اندکی گر بیش آید جمله سوخت
ابلهم بیم عقل دوراندیش از چیست؟ آیا
بادآوری خاطره فتنه و غوغای عوام نیست؟ هم
آن کسانی که ظاهراً مریدان صادقی برای وی
بودند امّا در حقیقت به گفته‌ٔ وی «از ظن
خود یار او شده بودند» را نمی‌را که تحمّل این
اندیشه‌ها از توان مردم عادی خارج است. خود
شمس نیز به این نکته تصریح دارد که: «برای
عوام نیامده‌ام» و «مرا با این عوام کاری نیست»
او دست بر رگ کسانی می‌گذارد که اهلیّت
دارند و گویی در سراسر عمر شمس، جز این
مرد کسی نیز استحقاق این مقام و موقعیّت را
نداشته است. در هر صورت مولوی چون همه
هشیاران تاریخ بشری از عوام در رنج است:
می بینیم

قتل و آشوب و خون ریزی مجو
بیش ازین از «شمس تبریزی» مگو
(دفتر اوّل، ب ۱۴۲)

و امّا: این سخن پایان ندارد... هرچند می‌نمایاند که گویی دیگر قصد یادآوری ماجراهای پرشر و شور و غوغای قونیه را ندارد. امّا اندکی بعد در «داستان پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» کلام را به اینجا می‌کشاند:

ای بسا اصحاب کهف اندر جهان
پهلوی تو بیش تو هست این زمان
غار با او یار با او در سُرود
مُهر بر جنست و بر گوشت چه سود
(دفتر اوّل، ابیات ۴۰۶ ــ ۴۰۵)

این یار غار، این یاری که در کنار ماست کیست؟ برای پاسخ به این سؤال پس از بیان

● درسی که طوطی به بازرگان می‌دهد درس اساسی و حساسی است که شمس به مولوی آموخت و آن درس: ترکِ «قیل و قال مدرسه» ترکِ «مطرب شدگی با عام و خاص» و رهایی از علم ظاهر و جاه ظاهری است.

این که:

مرغ بر بالاپران و سایه‌اش
می‌رود بر خاک بران مرغ وش
(دفتر اوّل ب ۴۱۷)

مطلب را به اینجا می‌رساند و حرف خود را زده، یارِ غار را معرّفی می‌کند:

سایه یزدان چوباند دابه‌اش
وارهاند از خیال و سایه‌اش
سایهٔ یزدان بود بندهٔ خدا
مردهٔ این عالم و زندهٔ خدا
دامن او گیر زوتر بی‌گمان
تا رهی در دامن آخر زمان
کیف مدّالظلّ نقش اولیاست
کو دلیل نور خورشید خداست
اندرین وادی مرویی این دلیل
لاأحبُّ الآفلین گوجون خلیل

و بالاخره اصل سخن و گفتنی را می‌گوید و به اسم هم می‌گوید:

روز سایه آفتابی را بیاب
دامن شه «شمس‌تبریزی» بتاب
(دفتر اوّل، ابیات ۴۲۲ تا ۴۲۷)

این حالت بارها و بارها در مثنوی روی می‌دهد و گویی داستانها و قصّه‌های نودرتو بهانه‌ای بیش نیست تا آن نتیجه‌گیری نهایی از آن بشود و نام شمس و یاد او زمزمه گردد.

مولوی در ضمن بیان داستان طوطی و بازرگان گویی رجعتی دارد به داستان خود و آن یار رخ بنهان کرده، «در قصّهٔ بازرگان و طوطی آنچه بازرگان در حسرت طوطی از دست رفته‌اش می‌گوید به طور ایهام نالهٔ‌ها و دریغاهای گوینده را مجسم می‌سازد و در واقع قصهٔ بازرگان، ماجرای شمس تبریز و غیبت ناگهانی او را به ذهن گوینده تداعی می‌کند. ازین رو وقتی در اینجا خواجهٔ بازرگان با حسرت و تأسّف می‌گوید: «چون زنم دم کاتش دل تیز شد» آنچه سوز و درد مولانا را در کلام بازرگان منعکس می‌کند، هجران شمس است که طوطی جان وی در هوای او پرواز دارد و شمس که بدین‌گونه در ذهن وی تداعی یافته است او را از قافیه‌اندیشی منع می‌کند و مولانا با خیال وی که مثل همین طوطی با مرگ پیش از مرگ از قفس عالم گریخته است از طریق این تداعی گفت و شنودی روحانی می‌یابد.»[۱۳]
ملاحظه کنید:

ای دریغا مرغ خوش‌آواز من
ای دریغا همدم و هم راز من
ای دریغا مرغ خوش‌الحان من
راح روح و روضه و ریحان من...

در ادامه:

تک برآنیده‌ای مرغ مرا
در جراگاه ستم کم کن جزا
یا جواب من بگو یا داد ده
یا مرا از اسباب شادی یاد ده
ای دریغا صبح ظلمت سوز من
ای دریغا نور روز افروز من
ای دریغا مرغ خوش پرواز من
زانتها پریده تا آغاز من...
(دفتر اوّل ابیات ۱۷۰۵ تا ۱۷۰۸)

این یاد کرد مرغ از قفس رسته و یارِ سفر کرده، آن روزگار وصال و این هجران کنونی، فراموش شدنی نیست. بنگرید:

ای دریغا انک من دریا بُدی
تا نثار دلبر زیبا بدی
طوطی من مرغ زیرک سار من
ترجمان فکرت و اسرار من...
طوطیی کاید ز وحی آواز او
بیش از آغازِ وجود آغازِ او...
(دفتر اوّل، ابیات ۱۷۱۴ تا ۱۷۱۷)

اگر این طوطی خوش‌نوا که آواز او همواره در دل و جان مولانا جای خاص خود را دارد چهره پنهان کرده است، اما گویی از درون او سر برآورده:

اندرون تست آن طوطی نهان
عکس او را دیده تو بر این و آن
می‌برد شادیت را تو شاد ازو
می‌پذیری ظلم را چون داد ازو...
(دفتر اوّل ابیات ۱۷۱۸ تا ۱۷۱۹)

در این ابیات منظور او را روشن‌تر می‌فهمیم:

ای دریغا، ای دریغا، ای دریغ
کآنچنان ماهی نهان شد زیر میغ
چون زنم دم کانش دل تیز شد
شیر هجر آشفته و خون‌ریز شد
آنک او هشیار خود تُندست و مست
چون بود چون او قدح گیرد به دست
شیر مستی کز صفت بیرون بود
از بسیط مرغزار افزون بود...
(دفتر اوّل، ابیات ۱۷۲۲ تا ۱۷۲۶)

این شور و حال ادامه دارد تا می‌رسد به این ابیات:

غرق عشقی‌ام که غرقست اندرین
عشقهای اوّلین و آخرین
مجملش گفتم نگفتم زآن بیان
ورنه هم افهام سوزد هم زبان
(دفتر اوّل ابیات ۱۷۵۷ تا ۱۷۵۸)

با این تصوّر که گویی مطلب نفهمیم نشده ادامه می‌دهد:

من چو لب گویم لب دریا بود
من جو لا گویم مراد الاّ بود
من زشیرینی نشستم روترش
من زبُرّی سخن باشم خمش...
تا که در هر گوش ناید این سخُن
یک همی‌گویم زصد سرّ لدُن...
(دفتر اوّل ابیات ۱۷۵۹ تا ۱۷۶۲)

... این سخن پایان ندارد هوش‌دار...

شرح این بگذارم و گیرم گله
از جفای آن نگارِ دَه‌دله
نالم ایرا ناله‌ها خوش آیدش
از دو عالم ناله و غم بایدش
چون ننالم تلخ از دستانِ او
چون نیم در حلقهٔ مستان او
چون ننالم همچو شب بی‌روز او
بی‌وصال روی روزافروز او
این شور و حال و شکوه و شکایتِ بس عاشقانه و شیرین در غم هجران ادامه دارد:

تا خوش او خوش بود در جان من
جان فدای یار دل رنجان من
عاشقم بر رنج خویش و دردِ خویش
بهر خشنودی شاه فردِ خویش...
(دفتر اوّل ابیات ۱۷۷۷ تا ۱۷۷۸)

از که شکوه و ناله دارد؟ از که سخن می‌گوید:

من زجانِ جان شکایت می‌کنم
من نیم شاکی روایت می‌کنم
(دفتر اوّل، ب ۱۷۸۱)

«مولانا او را (شمس) به لقب «خسرو اعظم»، «خداوند خداوندان اسرار»، «سلطان سلطانان جان»، «نور مطلق»، «جانِ جانِ جان»، «شمع نُه فلک»، «بحرِ رحمت»، «مفخر آفاق»، «خورشید لطف»، «روح مصوّر» و بخت مکرر می‌خواند»[12] شکوه از جان جان یا به تصریح خود وی روایت، روایت شمس تبریزی است.

دل همی گوید ازو رنجیده‌ام
وز نفاق سُست می‌خندیده‌ام
راستی کن ای تو فخر راستان
ای تو صدر، و من دَرت را آستان
آستان و صدرْ در معنی کجاست
ما و من کو آن طرف که یار ماست
ای رهیده جان تو از ما و من
ای لطیفهٔ روح اندر مرد و زن
مرد و زن چون یک شود آن یک توی
چونک یکها محو شد آنک توی...
(دفتر اوّل ابیات ۱۷۸۲ تا ۱۷۸۶)

من حلالش کردم از خونم بریخت
من همی گفتم حلال او می‌گریخت...
ای جهان کهنه را تو جانِ نو
از تنِ بی‌جان و دل افغان شنو
شرح گُل بگذار از بهر خدا
شرح بلبل گو که شد از گُل جدا...
(دفتر اوّل ابیات ۱۷۹۷ تا ۱۸۰۲)

درسی که طوطی به بازرگان می‌دهد درس اساسی و حسّاسی است که شمس به مولوی آموخت و آن درس: ترکِ «قیل‌وقال مدرسه» ترکِ «مطرب شدگی با عام و خاص» و رهایی از علم ظاهر و جاه ظاهری است. که ملاحظه شد، حکیم الهی در داستان نخست مثنوی آن را در وجود پادشاه معدوم نمود و حقیقت را به او نمایاند.

استاد زرّین‌کوب در این مورد آورده است: «حاصل این خلوتهای مستمرّ و صحبتهای طولانی با شمس تبریز آن شد که مولانای روم طریق علم بحثی را در نیل به حق به کلّی مسدود دید... و کوشید تا جاه فقیهانهٔ مولانایی و حشمت قیل‌وقال سلطان‌العلمایی را در موج شعر و حال، خفه و خاموش کند و از طریق از خود رهایی و نیل به فنا، به آنچه مطلوب واقعی عالم و عارف و زاهد و صوفی چیزی جز آن نیست دست بیابد... آنچه مولانا را در وجود شمس بدانگونه حیران و فنائی ساخت، تأثیر فوق‌العاده‌یی بود که او در رهانیدن وی از علم ظاهر و معرفت بحثی داشت...»[15]

... گفت طوطی کو به فعلم بند داد
که رها کن لطف آواز و وداد
زانک آوازت تو را دربند کرد
خویشتن صرده بسی این پند کرد
یعنی ای مطرب شده با عام و خاص
مرده شو چون من که تا یابی خلاص
دانه باشی مرغکانت برچنند
غنچه باشی کودکانت برکنند
دانه پنهان کن بکلّی دام شو
غنچه پنهان کن گیاه بام شو...
(دفتر اوّل ابیات ۱۸۳۰ تا ۱۸۳۴)

وداع طوطی وداع شمس است و سخن تاجر تقدیر و تشکّر مولوی:

یک دو بندش داد طوطی پُر مذاق
بعد از آن گفتش سلامُ اَلفراق
خواجه گفتش فی‌امان‌الله برو
مر مرا اکنون نمودی راهِ تو
خواجه با خود گفت کین بند منست
راه او گیرم که این ره روشنست[16]
(دفتر اوّل ابیات ۱۸۴۵ تا ۱۸۴۷)

در همین دفتر ویژگیهای پیر را مولوی برمی‌شمرد، و به وضوح نشان می‌دهد که این پیر جز شمس نیست نکتهٔ در خور ذکر دیگر، دید مولوی نسبت به حُسام‌الدّین چلبی است و موقعیّت وی در مثنوی بنگرید:

ای ضیاء الحق حُسام‌الدّین بگیر
یک دو کاغذ برفزا در وصف پیر
گرچه جسم نازکت را زور نیست
لیک بی‌خورشید ما را نور نیست
(دفتر اوّل، ابیات ۲۹۳۵ ــ ۲۹۳۴)

«ضیاءالحق» لقبی که مولوی به حُسام‌الدّین چلبی می‌دهد، چه معنی می‌تواند داشته باشد؟ جز اینکه او ضیاء و نور آن خورشید معرفت است؛ «در واقع جلال‌الدّین محمّد وقتی علم ظاهر را که تمام خودی و خودبینی یک مدّرس و فقیه نامجوی پرآوازه بدان وابسته است فدا می‌کند به نی از خود خالی گشته‌ای تبدیل می‌شود که آنچه در صدایش مجال انعکاس دارد در مثنوی نیز مثل غزلیّات همه جای صدای شمس یا انعکاس صدای اوست...» و به این قسمت توجّه کنیم: «حتّی وقتی حُسام‌الدّین را «ضیاء الحق» می‌خواند در حقیقت به لسان رمز می‌خواهد به نحوی این معنی را تأکید کند که چون «ضیاء» چیزی جز نور شمس نیست «ضیاء الحقّ» نیز لامحاله پرتوی از نور «شمس‌الحقّ» خواهد بود که مولانا بارها در اشعار خویش شمس را بدین نام می‌خواند.»[17]

توصیف خود مولوی از این تعبیر بسیار قابل توجّه است:

زان ضیا گفتم حسام‌الدّین ترا
که تو خورشیدی و این در وصفها
کین حسام و این ضیا یکیّست هین
تیغ خورشید از ضیا باشد یقین
نور از آن ماه باشد وین ضیا
آن خورشید این فرو خوان از نبا
«شمس» را قرآن ضیا خواند ای پدر
و آن قمر را نور خواند این را نگر
«شمس» چون عالی‌تر آمد خود ز ماه
پس ضیا از نور افزون دان به جاه
پس کس اندر نور همه منهج ندید
چون برآمد 'آفتاب' آن شد پدید...
تا که نورش کامل آمد در زمین
تاجران را رحمه‌للعالمین...
روشنی بر دفتر چهارم بریز
کآفتاب از چرخ چارم کرد خیز
هین زچارم نور ده خورشیدوار
تا بتابد بر بلاد و بر دیار

● مثنوی، مولود مبارک قدم پیوند روحانی این دو قلّهٔ رفیع عرفان ایرانی و اسلامی است که البتّه به واسطهٔ مدد و یاری حسام‌الدّین پای بر عرصهٔ بیکران ادب فارسی می‌نهد.

هر کس افسانه بخواند افسانه است
و آنک دیدش نقد خودمردانه است...
ای «ضیاءالحق» تو دیدی حال «او»
حق نمودت باسبق افعال «او»...
این حکایت را که نقد وقت ماست
گر تمامش می‌کنی اینجا رو است...
(دفتر چهارم، ابیات ۱۶ تا ۳۷)

بر سر سخن خود در باب پیر برگردیم. مولوی می‌آورد:

برنویس احوال پیر راه دان
پیر را بگزین و عین راه دان...
کرده‌ام بخت جوان را نام پیر
کو ز حق پیرست نه ز ایام پیر
او چنین پیربست کش آغاز نیست
با چنین در یتیم انباز نیست
پیر را بگزین که بی‌پیراین سفر
هست بس پر آفت و خوف و خطر

و معرّفی دقیق‌تر:

اندرا در سایهٔ آن عاقلی
کش نداند برد ازره ناقلی
ظلّ او اندر زمین چون کوه قاف
روح او سیمرغ بس عالی طواف
گر بگویم تا قیامت نعت او
هیچ آن را مقطع و غایت مجو
و به اسم و رسم
در پذیر رویوش کردست «آفتاب»
فهم کن والله اعلم بالصّواب
(دفتر اوّل، ابیات ۲۹۳۸ تا ۲۹۶۴)

مدّتی در مثنوی تأخیر می‌افتد و ظاهراً به نام و یاد وی پر نمی‌خوریم تا بار دیگر در دفتر دوم بهانه به دست مولوی می‌افتد و به درد و داغ، گرم و پرشور از «او»، «شمس» که همه جا در ذهن و اندیشه مولوی جولان می‌دهد چنین یاد می‌کند:

چونک زاغان خیمه بر بهمن زدند
بلبلان پنهان شدند و نی زدند
زانک بی‌گلزار بلبل خامش است
غیبت خورشید بیداری کش است
آفتابا ترک این گلشن کنی
تا که تخت الارض را روشن کنی
آفتاب معرفت را نقل نیست
مشرق او غیر جان و عقل نیست
خاصه خورشید کیالیّ کان سریست
روز و شب کردار او روشن گریست
مطلع «شمس» آی اگر اسکندری
بعد از آن هر جا روی نیکوفری
بعد از آن هر جا روی مشرق شود
نیزقها بر مغربت عاشق شود ...
ای صفات آفتاب معرفت
آفتاب چرخ بند یک صفت
گاه خورشید و گهی دریا شوی
گاه کوه قاف و گه عنقا شوی
تو نه این باشی نه آن در ذات خویش
ای فزون از وهمها و زبیش بیش...
(دفتر دوم، ابیات ۴۰ تا ۵۴)

بار دیگر در اوصاف پیر که همان شمس است می‌سراید:

آنچ تو در آینه بینی عیان
پیر اندر خشت بیند پیش از آن
پیرایشان اند کین عالم بود
جان ایشان بود در دریای جود...
بیشتر از خلقت انگورها
خورده میها و نموده شورها
در تموز گرم می‌بینند فی
در شعاع «شمس» می‌بینند فی
(دفتر دوم، ابیات ۱۶۷ تا ۱۸۱)

و بار دیگر:

چون نمی‌آیند اینجا کی منم
کاندرین عز آفتاب روشنم
مشرق خورشید بُرج قیرگون
آفتاب ما ز مشرقها برون
مشرق او نسبت ذرّات او
نی برآمد نی فرونند ذات او
ما که وابس ماند ذرّات ویسیم
در دو عالم آفتابی بی‌فنیم
باز گرد «شمس» می‌گردم عجب
هم ز فرّ «شمس» باشد این سبب
«شمس» باشد بر سببها مطلع
هم از وحیل سببها منقطع
صد هزاران بار بریدم امید
از که از «شمس» این شما باور کنید
بگونه باور کنیم وقتی خود مولوی هم باور ندارد:

تو مرا باور مکن کز آفتاب
صبر دارم من و یا ماهی ز آب
نور نوم نومید نومیدی من
عین صُنع آفتابست ای حَسَن
عین صُنع از نفس صانع چون بُرد
هیچ هست از غیر هستی چون جرد...
ما ز عشق «شمس دین» بی‌ناخنیم
نور نه ما این کور را بینا کنیم
هان «ضیاء الحق» حسام الدّین تو زود
داروش کن کوری چشم حسود...
(دفتر دوم، ابیات ۱۱۰۶ تا ۱۱۲۳)

و در دفتر سوم:

ای «ضیاء الحق» حسام الدّین بیار
این سوم دفتر که ستّت شد سه بار
گنجینهٔ اسرار را گشا
در سوم دفتر بهل اعذار را
قوّت از قوّت حق می‌زهد
نه از عروقی کز حرارت می‌جهد
این چراغ «شمس» کو روشن بود
نه از فتیل و پنبه و روغن بود
(دفتر سوم، ابیات ۱ تا ۴)

می‌بینیم که در حقیقت مولوی به تصریح، مثنوی را چراغ همیشه روشن شمس می‌داند این اشارات در مثنوی بارها تکرار می‌گردد:

گفت عاشق دوست می‌جوید به تفت
چونک معشوق آمد آن عاشق برفت
عاشق حقّی و حق آنست کو
چون بیاید نبود از تو تای مو
صد جو تو فانیست بینی آن نظر
عاشقی بر نفی خود خواجه مگر
(دفتر سوم، ۴۶۲۰ تا ۴۶۲۲)

آری، وجود زاهد و فقیه عالی مقام در مقابل حقیقت وجود او فنائی است گویی به تعبیر مولوی وی عاشق آن است که نفی اوست: او که روح آلودهٔ علم ظاهر وی را درمان کرد، آن حکیم الهی که خودی وی را از وی گرفت و او را چون نابی از خود تهی کرد تا به بهترین صورت در آن بدمد: «... به‌هر حال نقش شمس در معالجهٔ روح مولانا و اینکه وی را از تعلّق به علم ظاهری می‌رهاند و از طریق عشق وی را از خودبهایش خالی می‌سازد، قابل ملاحظه است.»[۱۸] و یا به تعبیر دیگر: «عشق به شمس در وجود او عشقی است که عاشق را دایم از خودی خویش جدا می‌کند و تجربهٔ فانی بودن از خودی خویش را که نی مظهر آن است برای وی نه یک حال گذراندن بلکه نوعی مقام ثابت و مستمرّ روحانی می‌سازد. به علاوه او را از بیحاصلی‌های علم بحثی که ناشی از عقل جزوی و مایهٔ بسط و توسعهٔ خودی است به قلمرو علم کشفی راهنمایی می‌کند که علم نجات است و طریق بازگشت به حق.»[۱۹]

سایه‌ای و عاشقی بر آفتاب
«شمس» آید سایه لاگردد شتاب
(دفتر سوم، ب ۴۶۲۳)

هر نام و جای و مسأله‌ای ممکن است عامل یادآوری نام و یاد شمس گردد، در اینجا صحبت از شیخ عبدالله مغربی بود
ناگهان:

مغربی را مشرقی کرده خدای
کرده مغرب را چو مشرق نُورزای
نور این «شمس‌المشموسی» فارس است
روز خاص و عام را او حارس است
چون نباشد حارس آن نور مجید
که هزاران آفتاب آرد پدید
تو به نور او همی رو درأمان
در میان اژدها و کژدُمان
پیش بینت می‌رود آن نور پاک
می‌کند هر ره زنی را چاک‌چاک...
(دفتر چهارم ابیات ۶۰۶ تا ۶۱۰)

● مولانا از آن دم که نفس گسیرای شمس، آتش در خرمن او انداخت همواره خود را قلمی در دست شمس می‌دید که هر چه می‌خواهد می‌نویسد.

باز:

یا رسول الله رسالت را تمام
تو نمودی همچو «شمس» بی‌غمام
(دفتر پنجم، ب ۲۷۴)

و یا:

آن چنان رویی که چون شمس ضحاست
آن چنان رخ را خسرانیدن خطاست
زخم تاختن بر چنان رخ کافریست
که رخ مه در فراق او گریست
یا نمی‌بینی تو روی خویش را
ترک کن لُجوی لجاج اندیش را
(دفتر پنجم، ابیات ۵۵۴ تا ۵۵۶)

به بهانهٔ دیگر:

گفت من در تو چنان فانی شدم
که بُرم از تو ز یاران تا قدم
زان سبب فانی شدم من این چنین
همچو سرکه در تو بحر انگبین
همچو سنگی کوشود کُل لعل ناب
برشود او از صفات آفتاب...
بعد از آن گر دوست دارد خویش را
دوستی خور بود آن ای فتا...
خواه خود را دوست دارد لعل ناب
خواه تا او دوست دارد آفتاب
اندرین دو دوستی خود فرق نیست
هردو جانب جز ضیای شرق نیست...
خویشتن را دوست دارد کافرست
زآنکه او مناع «شمس» اکبرست
(دفتر پنجم، ابیات ۲۰۲۲ تا ۲۰۳۳)

و خطاب به شمس:

ای رخ چون زُهره‌ات شمس الضُحی
ای گدای رنگ تو گلگونه‌ها
باده کاندر خنب می‌جوشد نهان
ز اشتیاق روی تو جوشد چنان
ای همه دریا چه‌خواهی کردنم
وی همه هستی چه می‌جویی عدم...
تاج کرمناست بر فرق سرت
طوق اعطیناک آویز برت...
(دفتر پنجم، ابیات ۳۵۶۹ تا ۳۵۷۴)

بار دیگر:

شمس اگر تب را بدرد چون اسد
لعل را زو خلعت اطلس رسد
(دفتر پنجم ب ۴۲۳۵)

و...

منکری این را که شمسُ کورت
«شمس» بیش تست اعلی مرتبت
(دفتر ششم ب ۹۷)

باز درمورد شمس:

گر ز مغرب برزند خورشید سر
عین خورشید است نه چیز دگر...
گفت حق چشم خفاش بد سگال
بسته‌ام من ز آفتاب بی‌مثال
از نظرهای خفاش کم و کاست
انجم آن «شمس» نیز اندر خفاست
(دفتر ششم ابیات ۱۷۹ تا ۱۸۲)

و یا:

چون همه انوار از «شمس» بقاست
صبح صادق صبح کاذب از چه خاست
(دفتر ششم، ب ۱۶۰۷)

و:

قصّهٔ دور تسلسلهای «شمس» وآن عروسان چمن را لمس و طمس حال رفت و ماند جزوت یادگار یا ازو وابُرس یا خود یاد آر چون فرو گیرد غمت گر جُستنی زآن دم نومید کن واجستنی...

(دفتر ششم ابیات ۱۸۲۲ تا ۱۸۲۴)

و:

در میان «شمس» و این روزن رهی هست روزنها نند زو آگهی

(دفتر ششم، ب ۳۲۰۱)

و در ادامه:

محسنان هستند کو آن مستطاب اختران هستند کو آن آفتاب تو شدی سوی خدا ای محترم بس به سوی حق روم من نیز هم

(دفتر ششم، ابیات ۳۳۲۹ تا ۳۳۳۰)

و:

زانک محتاجند این خلقان همه از گدایی گیر تا سلطان همه با حضور آفتاب با کمال رهنمایی جستن از شمع و ذُبال با حضور آفتاب خوش مُساغ روشنایی جستن از شمع و چراغ... آفتابی که ضیا زومی زهد دشمن خود را نوالهٔ می‌دهد

(دفتر ششم ابیات ۳۳۸۸ تا ۳۳۹۵)

و:

من نجویم زین سپس راه اثیر پیر جویم، پیر جویم پیر پیر پیر باشد نردبان آسمان تیر پرّان از که گردد از کمان... چون زِمّن سازی به بالا نردبان بی پریدن بر روی بر آسمان

(دفتر ششم ابیات ۴۱۲۴ تا ۴۱۲۹)

به یاد شمس و در فراق او:

تو کجایی تا که خندان چون چمن گویی بستان آن و ده چندان زِمّن تو کجایی تا مرا خندان کنی لطف و احسان چون خداوندان کنی تو کجایی تا بری در مخزنم تا کنی از وام و فاقه ایمنم من همی گویم بس و تو مُفضِلم گفته کین هم گیر از بهرِ دلم چون همی گنجد جهانی زیر طین چون بگنجد آسمانی در زمین حاش لله تو برونی زین جهان هم به وقت زندگی هم این زمان... مرد خفته روح او چون آفتاب در فلک تابان و تن در جامه خواب... ای عجب کو لعل شکّر بسارِ تو و آن جوابات خوش و اسرارِ تو ای عجب کو آن عقیق قندخا آن کلید قفلِ مشکلهای ما ای عجب کو آن دم چون ذوالفقار آنک کردی عقلها را بی‌قرار چند همچون فاختهٔ کاشانه جو کو وکو وکو وکو وکو وکو...

(دفتر ششم ابیات ۳۳۰۰ تا ۳۳۱۴)

زیرنویسها

۱ ــ به نقل با تصرّف از یاکاروان حلّه، دکتر عبدالحسین زرین کوب، انتشارات جاویدان چاپ پنجم، ۱۳۶۲، تهران، زیر عنوان ملای روم، ص ۱۸۳.

۲ ــ سرّنی، دکتر عبدالحسین زرین کوب، جلد اوّل، انتشارات علمی، چاپ اوّل، تهران ۱۳۶۴، ص ۲۵.

۳ ــ فاش بگویم این سخن شمس من و خدای من...

۴ ــ ای که میان جان من تلقین شعر من کنی گرتن زنم خموش کنم ترسم که پیمان بشکنم

۵ ــ ر. ک. سرّنی.

۶ ــ مقالات شمس، محمّد علی موحّد، همان، صص ۳۲ ــ ۳۱

۷ ــ سرّ نی

۸ ــ مناقب العارفین، شمس‌الدین احمد افلاکی، با تصحیحات و تعلیقات تحسین یازیجی، دو مجلّد، آنقره، ۶۱ ــ ۱۹۵۶

۹ ــ نیز ر. ک. مقالات‌شمس، همان، صص ۳۳ــ۳۲، مقدّمه مصحح، نیز این تصریح مولوی:

مرا چو نی بنوازید شمس تبریزی
بهانه بر نی و مطرب ز غم خروشیده «دیوان»

۱۰ ــ آیا این نی که در ابیات نی‌نامه می‌نالد و از جدایی شکایت می‌کند چیزی از غربت غریبه مولانا را هم که علم فال او را از نیل به حال بازداشته سود، منعکس نمی‌کند؟ «سرّ نی، زرّین کوب، همان، ص ۵۱۵»

۱۱ ــ سرّ نی، همان صفحه.

۱۲ ــ «در همین حکایت، چند نوبت به ظاهر از مقصد خویش منحرف شده و به شرح لطایف معرفت و نکات دینی و اجتماعی پرداخته و در ذکر عشق و زاری کنیزک دور از معشوق پنجهٔ توانای دل شکار عشق شمس تبریز، گریبان جانش را سخت و استوار گرفته تا از دوری شمس ناله‌های زار آغاز کرده است.» (شرح مثنوی شریف، بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات زوّار، ج اوّل ص ۴۳، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۶۷)

۱۳ ــ سرّنی، همان، جلداوّل ص۱۶۳ ــ ۱۶۱

۱۴ ــ مقالات شمس، همان، ص ۲۰، پیش‌گفتار مصحح.

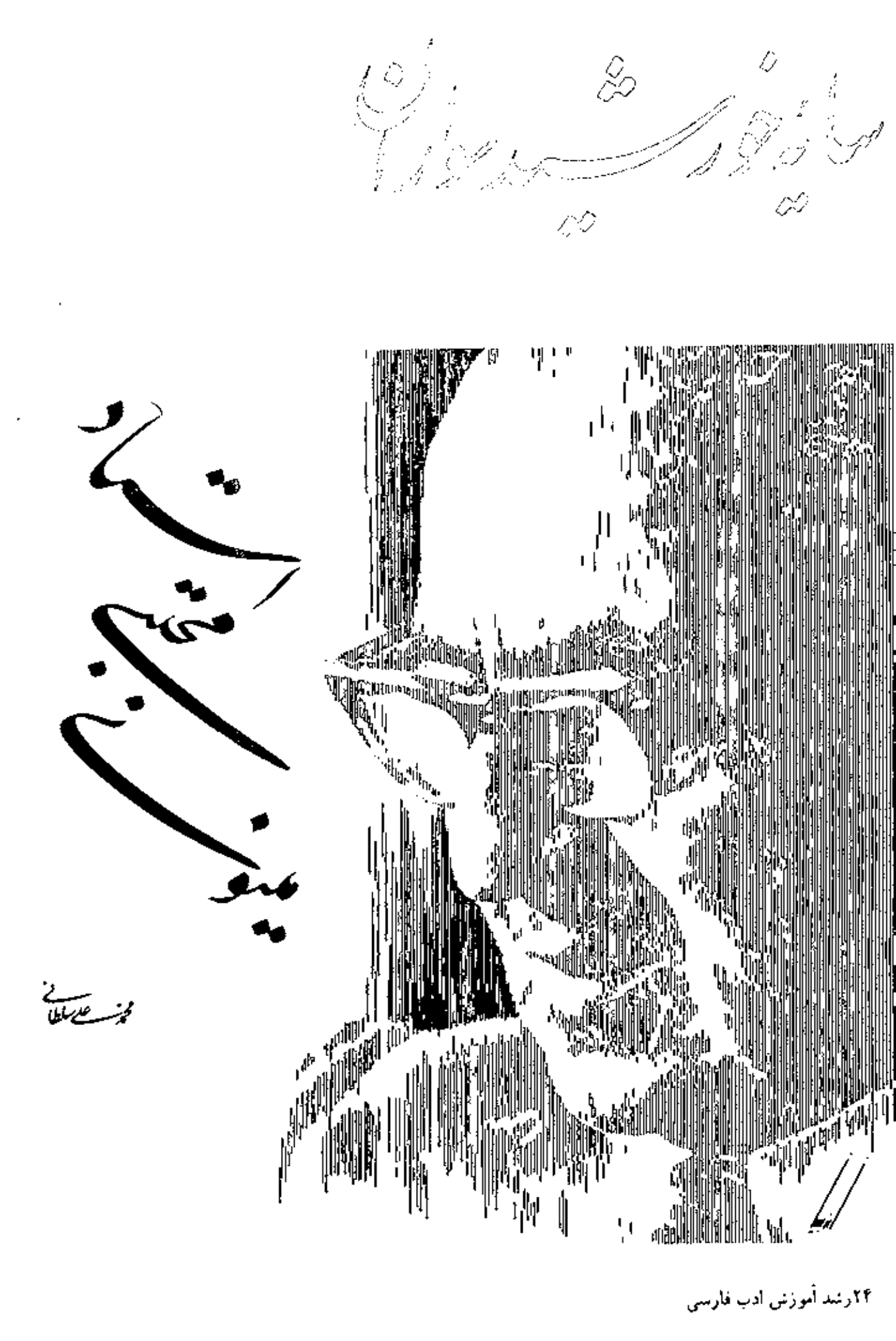
۱۵ ــ سرّنی، همان، جلد اوّل ص ۱۰۲ ــ ۱۰۱

۱۶ ــ بر چرخ سحرگاه یکی ماه عیان شد از چرخ فرود آمد و در ما نگران شد چون باز که بر باید مرغی به گه صید بر بود مرا آن مه و بر چرخ روان شد «دیوان»

۱۷ ــ سرّنی، همان، ص ۵۱۵ ــ ۵۱۳

۱۸ ــ سرّنی، همان، ص ۵۱۵.

۱۹ ــ سرّنی، همان، همان صفحه.


محمدعلی سلطانی

به مناسبت[1] دی‌ماه سالگرد درگذشت استاد مجتبیٰ مینوی

سالشمار زندگانی استاد مجتبیٰ مینوی

تولد ۱۲۸۲ شمسی (تهران)
آغاز به تحصیل در سنه ۱۲۸۷ شمسی
پایان دورهٔ ابتدایی در تهران ۱۲۹۳ شمسی
پایان تحصیلات متوسطه در دارالفنون و دارالمعلمین مرکزی ۱۲۹۸ شمسی
آغاز به تدریس در مدارس تهران ۱۲۹۹ شمسی
اشتغال به کار اداری به عنوان تندنویس در مجلس‌شورای ملی ۱۳۰۵ ــ ۱۳۰۷
ریاست کتابخانهٔ ملی ۱۳۰۷
عضویت دفتر فرهنگی سفارت ایران در پاریس و در لندن، (سرپرست دانشجویان ایرانی) ۱۳۰۸ ــ ۱۳۱۱
ریاست تعلیمات عالیهٔ وزارت فرهنگ ۱۳۱۱ ــ ۱۳۱۵
تحصیلات و مطالعات دانشگاهی و عالی در کینگز کالج (لندن) و مدرسهٔ مطالعات آسیایی و افریقایی دانشگاه لندن ۱۳۱۵ ــ ۱۳۲۹
استادی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران ۱۳۲۹
رایزنی فرهنگی سفارت ایران در ترکیه ۱۳۳۶ ــ ۱۳۴۰
ادامهٔ تدریس در دانشگاه تا سال ۱۳۴۸
ادامهٔ تحقیق و مطالعه تا زمان درگذشت ۱۳۵۵

مشارکت در مجامع علمی

کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی تهران ۱۳۱۳
جلسات سالانهٔ انجمن ایران لندن ۱۳۲۴ ــ ۱۳۳۱
سمینار بررسی فرهنگ اسلامی پرینستون ۱۳۳۲
سمینار تمدن غرب از نظر مشرق زمین ونیز ۱۳۳۸
سمینار مورخان خاورمیانه لندن ۱۳۳۸
کنگرهٔ بین‌المللی هنر و معماری ایران نیویورک ۱۳۳۹
کنگره‌های ۲۳ و ۲۵ و ۲۶ و ۲۷ خاورشناسان استانبول ۱۳۳۰، مونیخ ۱۳۶۶، مسکو ۱۳۳۹، آن‌اربور ۱۳۴۶
مجلس بحث علمی دربارهٔ خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی تهران ۱۳۴۸
کنگرهٔ جهانی ایرانشناسان، تهران ۱۳۴۵
کنگرهٔ شیخ طوسی، مشهد ۱۳۴۸
نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی تهران ۱۳۴۹
کنگرهٔ بیهقی مشهد ۱۳۴۹

آغاز مطلب

برای دست‌یابی به روش تحقیق نوین و ابداعی محققین و دانشمندان مغرب زمین و اندوختهٔ گرانسنگی از خزاین به یغما رفتهٔ فرهنگ ایرانی در آن‌سو سبب گردید که علاّمه‌ای بزرگ، و ایراندوستی کم‌نظیر، با استعدادی همچون نوابغ قرون از خاندانی اهل فضیلت و دانش که پدر بر پدر در مراکز علوم اسلامی و ایرانی محل رجوع شاگردان و مشتاقان بودند؛ قد مردی علم کرد و به بازگرداندن خزاین به تاراج رفتهٔ فرهنگ و دانش این سرزمین کمر همت بست. کسی که به قول **صادروان حبیب یغمایی**: (از پانزده سالگی علاقه و عشقی عجیب به کتاب و کتابخانه داشت. نسخه‌های نفیس و قدیم را به روش کاتب نخستین با کلماتی به شکل و املای اصلی می‌نوشت، و نسخه‌هایی دیگر را با خط خوش و خوانا و تعلیم یافتهٔ خودش؛ که من بنده نمونه‌هایی از آن دارد.)[2]

اسناد مجتبیٰ مینوی نه تنها به بازگرداندن اکثر منابع و مأخذ خطی به شیوه‌های مختلف، (کتابت، میکروفیلم و...) بخوبی موفق شد؛ بلکه مهمتر این‌که مُتد و روش مقابله، تصحیح، تنقیح، توضیح و خلاصه آنچه را که به ارائه هرچه مستندتر یک اثر علمی و ادبی مربوط می‌شود. از استادان زبردست این فن در اروپا فرا گرفت.

تقی‌زاده دربارهٔ این بزرگ جاوید در اوج جوانی زمانی که در عرصهٔ تحقیق و تتبع و تدریس بر جستگان کم‌مانندی همچون علاّمه محمد قزوینی، تقی‌زاده، محمدعلی فروغی، علاّمه علی‌اکبر دهخدا، عباس اقبال آشتیانی، بدیع‌الزمان فروزانفر، سعید نفیسی و... وجود داشتند؛ در نامه‌ای به وزارت فرهنگ، می‌نویسد: (مشارالیه (مجتبیٰ مینوی) که مسلماً یکی از اشخاص فاضل و ادیب درجهٔ اوّل ایران است، و از حیث عمق معلومات اسلامی و احاطه بر تاریخ اسلام و ایران دورهٔ اسلامی و زبان فارسی و عربی، و ادبیات آنها، و مخصوصاً آشنایی خیلی وسیع به تحقیقات علمای مغرب در این رشته‌ها، و طریقهٔ انتقادی اروپایی، و تبحّر کامل در کتب اسلامی از عربی و فارسی، و وقوف بر کتب شرقی و غربی در این رشته، و مخصوصاً آشنایی به کتابخانه‌های بزرگ اروپا، شاید بدون ادنی مبالغه پنج نفر نظیر در بین فضلای ایران ندارد...)[3]

استاد مجتبیٰ مینوی سی‌وپنج سال پس از نگارش این نامه زیست، و به طور مستمر و مدام در امر تحقیق و تدریس، تلاش بی‌وقفه داشت. علیرضا حیدری، شاگرد و دستیار و یار استاد که در کنار و با همکاری ایشان به تصحیح و تنقیح کتاب ارزندهٔ اخلاق ناصری نایل گردیده است؛ آخرین یادداشت مربوط به کتاب مزبور را در روزهای واپسین حیات استاد مجتبیٰ مینوی زمانی که به سبب خون‌ریزی مغزی در بیمارستان بستری بودند؛ از ایشان دریافت داشته است.[4]

(چنین کند بزرگان چو کرد باید کار)

سستی و رخوت، در قاموس زندگانی این بزرگ راه ندارد و براستی سیر پژوهش، آموزش و تلاش ز گهواره تا گور است، نه گلیم خویش از آب بیرون کشیدن و غریق (جامعه) را در گرداب هلاکت گذاشتن.

استاد مجتبیٰ مینوی (در آئین نگارش فارسی و رعایت اصول بلاغت و شیوایی در میان نویسندگان و مؤلفان قرون گذشته [و حال] کم‌نظیر هستند) روانی عبارات، سادگی و یکدست بودن مقالات و نوشته‌ها از نظر واژه و ساختار، آثار ایشان را برای دانش‌پژوهان فارسی زبان در هر دوره‌ای قابل استفاده، آسان و سهل‌الوصول ساخته است.

شادروان حبیب یغمایی می‌نویسد: (مینوی موضوعی را که طرح می‌کند؛ هم استدلالش قوی است و هم شیوهٔ نوشتنش استادانه، به این معنی که طالب مستعد، هم موضوع اصلی بحث و تحقیق را درمی‌یابد، و هم روش نگارش را می‌آموزد.

... نظرش صائب است، قولش حجّت است، نوشته‌اش معتبر است، تحقیقش دقیق است، مطلبی را تا به مآخذی اصیل نپیوندد نمی‌گوید، و نکته‌ای را تا به صحّت آن اطمینان قطعی نداشته باشد؛ نمی‌نویسد.)[5]

دبیر و دانشجوی ادبیات فارسی از کتاب کلیله‌ودمنهٔ تصحیح و توضیح استاد مجتبیٰ مینوی علاوه بر متن کتاب یاد شده؛ شیوهٔ تحقیق، توضیح، مقابله، و روش صحیح تدوین و تصحیح متن را با ظرافتهای دقیقی که لازمهٔ یک پژوهشگر در ادب فارسی است؛ یکجا می‌آموزد.

احوال شادروان استاد مجتبیٰ مینوی

مجتبی مینوی به سال ۱۲۸۲ شمسی در تهران متولد شد؛ خاندان او از علمای طراز اوّل تهران و گذشتگان او در این شهر مقام روحانی برجسته داشتند و (شریعتمدار) بودند، به همین سبب در پی حضور خانوادهٔ خویش در عتبات عالیات چند سالی از اوان خردسالی را در جوار عتبات مقدسه گذرانید و در شهر سامره تحصیل ابتدایی را آغاز کرد، در بازگشت به تهران تحصیلات خود را علاوه بر روش متداول خانواده‌های روحانی ــ که شرعیّات و مقدّمات صرف و نحو زبان عرب را به فرزندان خود می‌آموختند، ــ در دارالفنون و دارالمعلمین مرکزی ادامه داد و در سال ۱۲۹۹ شمسی به تدریس در مدارس تهران پرداخت؛ پس از مدتی به سال ۱۳۰۵ در مجلس شورای ملّی به عنوان تندنویس به کار اداری مشغول گردید و پس از دو سال به ریاست کتابخانهٔ ملی منصوب شد؛ در پایان همان سال که مطابق با ۱۳۰۷ شمسی است، به عنوان عضو دفتر فرهنگی سفارت ایران در پاریس و لندن و سرپرست دانشجویان ایرانی انتخاب گردید و پس از سه سال به ایران بازگشت، از این سال (۱۳۱۱ ش) تا ۱۳۱۵ مصدر خدمات دولتی در داخل بود؛ سپس برای تحصیلات و مطالعات دانشگاهی و عالی در کینگز کالج (لندن) و مدرسهٔ مطالعات آسیایی و افریقایی دانشگاه لندن، عازم انگلستان شد که با بازگشت خود به سال ۱۳۲۹ شمسی، و آغاز تدریس در دانشگاه تهران، منشاء تحولی بزرگ در مسایل تحقیقی علمی و ادبی گردید و دستاورد ارزشمند و نادر خویش را که نمونه‌های عکسی و استنساخ شدهٔ آثار وزین فارسی بود، در محل سکونتش برای استادان و دانشجویان زبان و ادبیات فارسی در معرض استفاده قرار داد؛ استاد مجتبیٰ مینوی که در طی اقامتش در انگلستان و امریکا در چندین دانشگاه مشهور تدریس می‌کرد و با کوله‌باری از تجربه و روش علمی صحیح به وطن بازگشته بود، جز استراحتی اندک مابقی ساعات با در دانشگاه تهران و یا در منزل خود که در واقع دانشگاه مینوی بود، به تدریس، مطالعه و تحقیق و راهنمایی علاقه‌مندان و استادان و دانشجویان اشتغال داشت. با این که تدریس ایشان تا سال (۱۳۴۸ ش) در دانشگاه تهران به طول انجامید؛ امّا افادهٔ آن بزرگ مرد در دانشگاه مینوی تا غروب خورشید زندگانیش در زمستان سال (۱۳۵۵ ش) ادامه داشت؛ ایشان در مقبرة‌الشعرای تهران به خاک سپرده شده‌اند.

مُـــرد مرادی ، نه همانـــا که مُرد
مرگ چنان خـواجه نـه کـاریست خُـرد

استاد از جهان رخت بر بست، اما دستاورد گرانسنگ و بی‌مانند خود بـعنی کـتابخانهٔ ارزشمند و حاصل نیم‌قرن مطالعه و تحقیق و تفحص یگانهٔ خود را شامل یادداشتها، حواشی آثار بررسی شده، میکروفیلم، قطعات هنری، طرحهای اوّلیهٔ مقالات و... خود را در محل دانشگاه مینوی برای استفادهٔ فرزندان این مرزوبوم اهدا نمود. ایرج افشار یزدی در مجلهٔ آینده که به مدیریت ایشان نزدیک به نیم‌قرن است، در ایران و شبه‌قاره و ماوراءالنهر و برای فارسی زبانان سایر ممالک خارجی منتشر می‌شود؛ در این‌باره می‌نویسد: (... مرحوم مینوی که پس از عمری پربرکت در سال ۱۳۵۵ درگذشت، کتابخانهٔ معتبر و نفیس خود را که گنجینه‌ای از ذخایر فرهنگی و میراث او بود، به بنیاد شاهنامهٔ فردوسی اهدا کرد و پس از مرگش در همان خانه‌ای که سکنی داشت؛ برجای ماند.

اولیای وزارت فرهنگ و هنر نیت زنده‌یاد مینوی را با خرید خانهٔ او برآوردند و کتابخانه را در همانجانگاه داشتند و به ترتیب و تنظیم و فهرست‌نویسی آن پرداختند و درین مرحله مخصوصاً کوششهای دانشمند محترم آقای **دکتر محمدامین ریاحی** سرپرست بنیاد شاهنامه پس از مرحوم مینوی مؤثر افتاد. اکنون کتابخانه وابسته به **مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی** وزارت فرهنگ و آموزش عالی است و پژوهندگان و دانشمندان از آنجا استفاده می‌برند. باید گفت که مینوی این مجموعه را در طول قریب به شصت سال با دشواریها و سختیهای مالی، ولی با شور و عشق فراهم ساخت و با شوق و پیوندی ژرف با فرهنگ ایران آن را به سرزمین خویش اهدا کرد.

مرحوم مینوی چنانکه شیوه و مرسوم علمای طراز اول است هم بر حاشیه کتابهایی که می‌خواند و از آن خودش بود یادداشتهای علمی می‌نوشت و هم آنچه را درمی‌یافت و در کتابهای کتابخانه‌ها و نسخه‌های خطی دیگران می‌دید در اوراق جداگانه مضبوط می‌کرد و در جعبه‌ها و جزوه‌دانهایی نگاه می‌داشت. این اوراق و برگه‌ها و نوشته‌ها جزو کتابخانهٔ او باقی است و چون در دورهٔ بیماری آن شادروان به هم ریختگی در آنها پیدا شده بود، چند سال پیش هیأت امنای کتابخانه، توفیق پیدا کرد مدتی را به بازبینی و تنظیم موضوعی کلیهٔ اوراق و یادداشتهای بازمانده در کتابخانهٔ مزبور بپردازد و سروسامانی بدان اوراق بدهد تا معین باشد؛ چه نوع مطالب و موادی در آنجا هست.

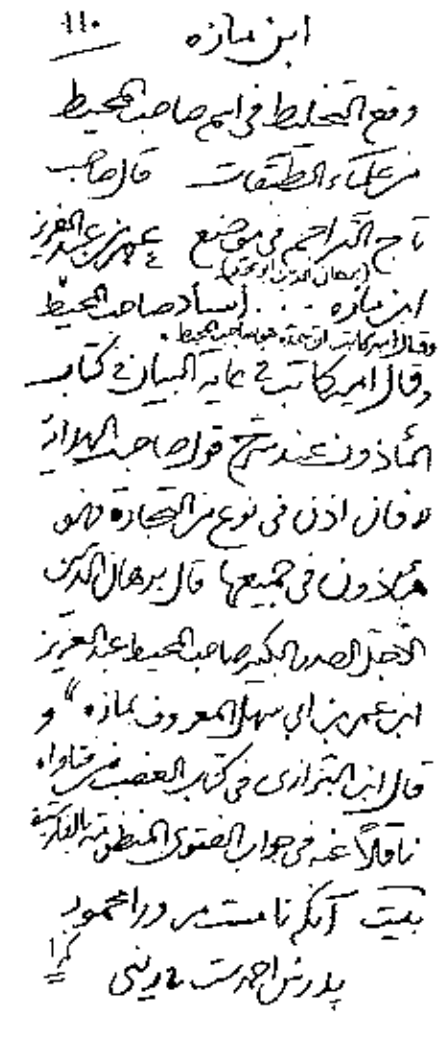
«روزهای متعددی که در همگامی آقایان **دکتر یحیی** و **دکتر اصغر مهدوی** بدین کار پرداخته شد و برگ‌برگ اوراق و نوشته‌های پراکنده بررسی و دسته‌بندی شد تنوع آن نوشته‌ها و یادداشتها بیش از پیش ما را بر پهناوری اطلاعات و اهمیت میراث معنوی مینوی واقف کرد.

پس از پایان گرفتن کار ترتیب و دسته‌بندی این گنجینه به دستور هیأت امنا (دکتر یحیی مهدوی و دکتر اصغر مهدوی و علیرضا حیدری و اینجانب [استاد ایرج افشار]) سیاهه و فهرستی از آنها برای ثبت در دفتر صورت جلسات هیأت مذکور تنظیم شد و اجازه گرفتم که آن را برای آگاهی علاقه‌مندان در مجله آینده به چاپ برسانم.[۷]

سزاوار است گفته شود که استاد محترم **آقای محمدتقی دانش‌پژوه** فهرست نسخه‌های خطی و عکسی و میکروفیلمهای کتابخانهٔ مرحوم مینوی را جداگانه نوشته‌اند که مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات علمی و فرهنگی آن را چاپ خواهد کرد.

همچنین باید نوشت که بنا به علاقه‌مندی مؤسسهٔ مذکور چاپ نخستین جلد از یادداشتهای استاد مرحوم به پشتکار اعضای علمی آنجا آغاز شده و امیدست که بزودی در دسترس دوستداران این‌گونه پژوهشهای ادبی و تاریخی قرار گیرد.)

● **آخرین یادداشت استاد مجتبیٰ مینوی در بستر بیماری و در بازبینی نهایی کتاب اخلاق ناصری نوشته شده است.**



فعالیتهای استاد علامه مجتبیٰ مینوی در زمینهٔ ادارهٔ امور فرهنگی

۱ ــ بررسی نسخ خطی کتابخانه‌های ترکیه و تهیهٔ عکس و میکروفیلم از آنها برای کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران و کتابخانه ملی.

۲ ــ سرپرستی استخراج لغات از متون قدیم برای تدوین لغتنامه تاریخی فارسی که تهیهٔ آن در مؤسسهٔ انتشارات فرانکلین موردنظر بود

۳ ــ عضویت در انجمن تألیف و ترجمهٔ دانشگاه تهران و انجمن فلسفه و علوم انسانی وابسته به کمیسیون ملی یونسکو و شورای مرکزی دانشگاهها و شورای عالی سازمان اسناد ملی و ...

آثار استاد علاّمه مجتبیٰ مینوی

۱۳۰۷ دیوان ناصرخسرو، تهران ۸۰۰ ص. (به تصحیح سیدنصرالله تقوی، با مقدمهٔ سیدحسن تقی‌زاده و تعلیقات علی‌اکبر دهخدا) (تصحیح مجدد)

۱۳۰۸ اطلال شهر پارسه (اثر ارنست هرتسفلد). ترجمهٔ مجتبیٰ مینوی. برلن. ۲۴ ص ۲۶۰ ص. فرانسه و ۳۰ تصویر.

۱۳۱۰ سیاستنامه (تصحیح عبدالرحیم خلخالی). دو سوم آن به وسیلهٔ مینوی تصحیح شده. تهران. ۱۸۶ ص.

۱۳۱۱ نامهٔ تنسر. تهران. ۸۱ ص

۱۳۱۲ نوروزنامه. تهران. ۱۴۸ ص

۱۳۱۲ مازیار (به انضمام نوشتهٔ صادق هدایت). تهران. ۱۳۸ ص.

۱۳۱۳ شاهنامهٔ فردوسی (جلد اوّل از دورهٔ چاپ کتابفروشی بروخیم). تهران. ۵۲۰ ص

۱۳۱۴ وضع ملّت و دولت و دربار در دورهٔ شاهنشاهی ساسانیان (تألیف آرتورکریستین سن. ترجمهٔ مجتبیٰ مینوی. تهران، کمیسیون معارف ۳۰۷۰ ص.

۱۳۱۴ ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی. تهران. بروخیم. ۵۲۶ ص. تصحیح)

۱۳۲۱ رساله در امر مالیات از خواجه نصیرالدین طوسی، با همکاری ولادیمیر مینورسکی. مندرج در BSOAS (۱۹۴۰) صفحات ۴۱ تا ۴۷.

۱۳۲۸ اقبال لاهوری شاعر پارسی گوی پاکستان (بحث در آثار و افکار او). تهران. مجله یغما. ۷۵ ص.

۱۳۲۹ علامت مصدری (ثیت). تهران. مجلهٔ یغما. ۳۰ ص.

۱۳۳۰ مصنفات افضل الدین محمد مرقی کاشانی (با همکاری یحیی مهدوی) تهران. دانشگاه تهران. جلد اوّل. ۴۲+۳۸۶۰ ص

۱۳۳۳ عیون الحکمه (تألیف ابن‌سینا). تهران. دانشگاه تهران. ۳۳+۴۶ ص (تصحیح)

۱۳۳۵ یازده گفتار (دربارهٔ چندتن از رجال ادب اروپا از اومیروس تا برنارد شاو). تهران. دانشگاه تهران ۴۴۸ ص. (در سال ۱۳۴۶ نیز ۵۲۷ صفحه تجدید طبع شده است)

۱۳۳۵ کاپوسنامهٔ فرای. آنقره (ترکیه). ۲۶ ص.

۱۳۳۵ تحریمة القلم (منظومه از سنائی غزنوی). مندرج در فرهنگ ایرانزمین. جلد ۵ (۱۳۳۷): ۵ــ ۱۵

۱۳۳۶ السعادةوالاسعاد. تألیف ابوالحسن عامری. چاپ عکسی از روی خط مجتبیٰ مینوی. ویسپادن. ۲۴+۴۵۹

۱۳۳۷ مصنفات افضل الدین محمد مرقی کاشانی (با همکاری یحیی مهدوی). تهران. دانشگاه تهران. جلد دوّم. پب + ۳۸۷ ص

۱۳۳۸ آزادی و آزاد فکری (مجموعهٔ مقالات). تهران. ۱۲۸ ص.

۱۳۳۹

The cheste Beatty library. A Catalogue of the persian Manuscripts and Miniatures. Dublin. 1959. 3Vols.

با همکاری A.J. Arberry و Edgard Blochet و B.W Wilkinson. و M.Robinson

● **استاد مجتبیٰ مینوی:... نظرش صائب است، قولش حجّت است، نوشته‌اش معتبر است، تحقیقش دقیق است، مطلبی را تا به مأخذی اصیل نپیوندد نمی‌گوید، و نکته‌ای را تا به صحت آن اطمینان قطعی ندانسته باشد؛ نمی‌نویسد.**

● **استاد مجتبیٰ مینوی؛ شاید بدون ادنی مبالغه پنج نفر نظیر در بین فضلای ایران ندارد (۱۳۲۷ ش)**

۱۳۴۳ ترجمهٔ کلیله و دمنه، انشای ابوالمعالی نصرالله منشی. تهران، دانشگاه تهران. ۴۵۱ ص. (با تجدید چاپهای مکرر)

۱۳۴۴ اصلاح یا تمییز خط فارسی. تهران. مجلهٔ یغما. ۱۸۰ ص.

۱۳۴۴ سیرت جلال الدین منکبرنی. تصنیف شهاب الدین محمد خرندزی. تهران. بنگاه ترجمه و نشر کتاب. مج ۴۷۸+ ص.

۱۳۴۶ فردوسی و شعر او. تهران. انجمن آثار ملی. ۲۴۶ ص.

۱۳۴۸ یادنامهٔ ایرانی مینورسکی. با همکاری ایرج افشار. تهران. انتشارات دانشگاه تهران. م+۲۰۵+۳۱+۲۵۵ ص

۱۳۴۹ داستانها و قصه‌ها. تهران. خوارزمی. ۲۷۹ ص. (عمر دوباره مجموعهٔ گفتارها و نوشته‌های مجتبیٰ مینوی. جلد اوّل).

؟ طب اهل حنا تألیف خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، تهران. انتشارات دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه تهران

؟ الوقفیه الرشیدیة (وقفنامهٔ رشیدالدین فضل‌الله طبیب). با همکاری ایرج افشار. از انتشارات انجمن آثار ملی

؟ مقدمه بر شاهنامهٔ فردوسی (بایسنغری). مقدمه بر داستان فرود از شاهنامهٔ فردوسی، تصحیح و توضیح محمّد روشن.

۱۳۵۴ تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی

۱۳۶۹ مقدمه‌وتصحیح و توضیح داستان رستم و سهراب از شاهنامه فردوسی، به کوشش مهدی قریب، مهدی مداینی تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (۱۳۵۲ چاپ اوّل)

۱۳۶۹ تصحیح و توضیح داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی. با مقدمه مهدی قریب تهران، موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی

۱۳۵۶ اخلاق ناصری، نوشتهٔ خواجه نصیرالدین طوسی، به تصحیح و تنقیح مجتبی مینوی، علیرضا حیدری شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

و یکصدونبصت و چهار مقاله به زبان فارسی در مجله‌های مختلف و دوازده مقاله و کتاب به زبان انگلیسی [ر. ک نامه مینوی هفده تا بیست و هشت. ایرج افشار]

با درود و بدرود تا فصلی و یادی دیگر

پی‌نویس‌ها

۱ ــ متأسفانه در هیچ یک از مأخذ، روز مرگ استاد مجتبیٰ مینوی ثبت نشده است.

۲ ــ حبیب یغمایی، نامهٔ مینوی، ص ده.

۳ ــ مجله یغما، مرداد ۱۳۲۷، ص ۲۱۲ / نامه مینوی، ص هشت

۴ ــ اخلاق ناصری، تصحیح و تنقیح مجتبیٰ مینوی، علیرضا حیدری، ص ۳۰.

۵ ــ نامه مینوی، ص هشت.

۶ ــ مقبرة الشعرای تهران در بهشت زهرا واقع شده است: در این محل: مجتبیٰ مینوی، مشایخ فریدنی، مهرداد اوستا، ابوالقاسم حالت و کیوان سمیعی به خاک سپرده شده‌اند. رحمة الله علیهم.

۷ ــ مجله آینده، سال هجدهم (مهر ــ اسفند ۱۳۷۱)، صص ۴۶۷ ــ ۴۷۴.

۸ ــ همان مأخذ.

۹ ــ نامه مینوی، ص چهارده.

گفتاری در هنر

دکتر عبدالحسین فرزاد

نقد درمان ۳

زاویه دید

● در زاویهٔ دید اول شخص، شدّت وضوح شخصیّت اصلی، در صورتی که خودش راوی باشد، می‌تواند دیگر شخصیّتها را، از اعتبار بیندازد.

Point of view

نویسندهٔ داستان، برای ارائه حوادث، معمولاً خویشتن را در نقطه‌ای خاص قرار می‌دهد تا به بهترین شکل بتواند، داستانش را برای مخاطب واقعی قابل پذیرش جلوه دهد. انتخاب زاویهٔ دید معمولاً به عوامل متعددی وابسته است. از جمله هوش نویسنده، که به او کمک می‌کند تا در بهترین موقعیّت از جهت غلبه بر محتوا قرار گیرد. مثلاً، دو نفر یکدیگر را به سختی کتک می‌زنند، و انبوهی از جمعیّت پیرامون آنها گرد آمده‌اند و همه برای بهتر دیدن صحنه عالباً سرک می‌کشند. امّا کسی که بر روی دیوار یا سقف اتومبیل مشرف به صحنهٔ نبرد، می‌ایستد بهترین زاویه دید را به دست می‌آورد و می‌تواند لحظات جدال را برای بارانش که در پایین دیوار هستند، گزارش کند. در داستان نیز، همین وضع وجود دارد. گاهی نویسنده برای بهتر ارائه دادن حوادث، خودش را یکی از شخصیّتها قرار می‌دهد، یعنی یکی از همان دونفری که گلاویز شده‌اند. به هر حال هرچه نویسنده زیرک‌تر باشد و از دید اجتماعی و جهان‌بینی گسترده‌تری برخوردار باشد، انتخاب زاویهٔ دید او کامل‌تر خواهد بود.

زاویهٔ دید سوم شخص (دانای کل)

این راوی کسی است که اعمال و رفتار و همهٔ امور داستان را روایت می‌کند. او بر همه چیز آگاه است. او به راحتی می‌تواند به درون اندیشهٔ شخصیّتها بخزد و آن چه را که در ذهن آنان می‌گذرد به ما گزارش کند. غالب نویسندگان ازین زاویه دید بهره‌می‌جویند زیرا در این مورد، دست نویسنده برای هرگونه حرکتی باز است و او می‌تواند در همه جا و در هر زمان که بخواهد، حاضر باشد.

در این نوع روایتگری، همه شخصیّتها با ضمیر سوم شخص معرّفی می‌شوند: «افسر به سیّاح گفت: «ماشین عجیبی است» و نگاهی تحسین‌آمیز به این ماشین عجیب که چم آن تو دستش بود انداخت... سیّاح به ماشین توجّه زیادی ندانست و در پشت سر محکوم، با بی‌اعتنایی تقریباً آشکار، به این سو و آن سو قدم می‌زد.»[1]

(گروه محکومین ــ کافکا)

زاویهٔ دید سوم شخص محدود

در این نوع از روایت نویسنده در پشت چهرهٔ یکی از شخصیّتهای داستان پنهان می‌شود و تمامی حوادث از دید او بیان می‌شود و با احساس او همه چیز مورد داوری قرار می‌گیرد. در حقیقت، همهٔ شخصیّتهای دیگر داستان از دید این شخصیّت معرّفی می‌شوند. مثل داستان پیرمرد و دریا، اثر ارنست همینگوی. در این زاویهٔ دید، گاهی میان سوم شخص و اوّل شخص التباسی صورت می‌گیرد و از آنجا که در همه داستان یک شخصیّت دارای احساس برتر شمرده می‌شود و اوست که به همه رنگ دلخواه خودش را می‌دهد می‌تواند به اوّل شخص تبدیل گردد.

رمان «سووشون» سیمین دانشور نیز چنین است «نویسنده در قالب «زری» شخصیّت اصلی رمان رفته است و ماجرای داستان را از زاویه دید او بازمی‌گوید. شخصیّت زری فقط آگاه به درون و احساسات خودش است و خواننده را از احساسات و افکار خود نسبت به شخصیّتهای دیگر رمان آگاه می‌کند. به عبارت دیگر، خواننده از طریق احساسات و افکار زری است که شخصیّتهای دیگر رمان را می‌شناسد.»[2]

زاویهٔ دید اوّل شخص

غالباً این زاویهٔ دید را قوی‌ترین نوع شمرده‌اند. زیرا او همچون شاهدی مورد اعتماد می‌تواند حقیقت ماجرا را بیان دارد. معمولاً راوی، شخصیّت اصلی داستان قرار می‌گیرد که با قدرت و نفوذ کامل بر همه امور و حوادث، احاطه و سلطه دارد مثل راوی در داستان بوف کور، که به راحتی خوانندهٔ خود را در پس چشم خود جای می‌دهد و خواننده بوها و تصاویر را با مشام و چشم راوی بوف کور درمی‌یابد.

نقّادان معتقدند که هر چند زاویه دید اوّل شخص به وسیلهٔ شخصیّت اصلی داستان در انسجام داستان تأثیر مهمّی دارد، اما خالی از عیوبی نیست. زیرا شخصیّت اصلی داستان «می‌تواند فقط از عقاید خود صحبت کند و از تشریح عقاید و خصوصیات درونی شخصیّتهای دیگر، عاجز است.»[3]

«من داستان خود را با واقعه‌ای که در ده سالگی برایم رخ داد و در آن موقع به دبستان شهر کوچک خود می‌رفتم، شروع می‌کنم. با یک احساس مالیخولیایی و یک لرزش مطبوع، یاد آن روزها را در خود زنده می‌کنم و خود را در تخیّلات آن ایام گم گشته رها می‌سازم. کوچه‌های تاریک و کوچه‌های روشن، خانه‌ها و برجها با هیاهوشان، چهره‌های مردم، اتاقهای دنج و راحت، اتاقهای پر از اسرار که محلّ رفت و آمد ارواح بود، اتاقهای آغشته به یک نوع بوی حیوانات خانگی، داروهای زن پرستار، میوه های خشک، این دو دنیایی که در کنار هم قرار گرفته‌اند، در آن جاست که از دو قطب آن روز و شب پدید می‌آید.

یکی از این دو دنیا خانهٔ پدری بود، اما شاید بازهم محدودتر و اگر درست‌تر بخواهیم آن خانه فقط عبارت از پدر و مادرم بود. از این دنیا قسمت بزرگش را خوب می‌شناختم»[۴]

(از «دمیان» اثر هرمان هسه)

در زاویه دید اوّل شخص، شدّت وضوح شخصیّت اصلی، در صورتی که خودش راوی باشد، می‌تواند دیگر شخصیّتها را، از اعتبار بیندازد. بنابراین توصیه شده است که زاویه دید اوّل شخص، بهتر است که از میان شخصیّتهای درجه دو و یا کم اهمیّت‌تری در داستان انتخاب شود.

در داستان «دیوانه از قفس پرید» کن کیسی، نویسنده داستان، از زاویه راوی اوّل شخص سود برده است، امّا در این قصّه، مک مورفی، قهرمان اصلی داستان راوی نیست بلکه شخصیّت دیگری به نام «رئیس برامدن» که مردی تنومند و سرخپوست است داستان را روایت می‌کند. او از پایان جنگ جهانی دوم در این بخش از بیمارستان روانی تحت معالجه است و بیماری او مزمن و لاعلاج تشخیص داده شده است. رئیس برامون، برای حفظ خودش، چنین وانمود کرده که کرو لال است. او با مک مورفی، ارتباط برقرار می‌کند و در پایان کتاب چهره حقیقتی او آشکار می‌گردد:

«جوری حرف می‌زند که انگار پاپاست. پاپا یک سرخپوست اصیل، یک رئیس قبیله بود. توی صورتش جای زخمی شیارزده، جای

● **انتخاب زاویهٔ دید معمولاً به عواملی متعدد وابسته است. از جمله هوش نویسنده که به او کمک می‌کند تا در بهترین موقعیّت از جهت غلبه بر محتوا قرار گیرد.**

بخیه‌ها معلوم است. لحظه‌ای منتظر می‌ماند وقتی کسی با او حرف نمی‌زند، شروع به خندیدن می‌کند، همه از آن خندهٔ عجیب و بی‌دلیلش دچار بُهت می‌شوند، هیچ کس سعی نمی‌کند او را ساکت کند، خودش خنده‌اش را قطع می‌کند. وارد اتاق می‌شود و خودش را معرفی می‌کند: «چاکر شما مک مورفی. رانندل پاتریک مک مورفی! یک قمارباز حرفه‌ای نترس.»[۵]

چنانکه می‌بینیم، شخصیّت اصلی داستان، مک مورفی، به وسیله شخصیّت دیگری از همین داستان به ما معرّفی می‌شود. در عین این که، سرنوشت و احساس این شخصیّت ثانوی دست کمی از شخصیّت اصلی ندارد. به همین جهت، تأثیرگذاری داستان، از امتیازات بالایی برخوردار می‌گردد و خواننده با نویسنده، هرچند که سخت در این داستان پنهان است، رابطه‌ای محکم برقرار می‌سازد.

● **زاویهٔ دید هر چه که باشد، این گمان و حدس نویسنده است که بر مبنای حال و هوای قصّه‌اش، او را وا می‌دارد تا زاویه‌ای خاص را برای راوی داستانش برگزیند و آن به بهترین و مؤثرترین شیوه به مخاطبش القا کند.**

زاویهٔ تک‌گفتاری درونی

در این نوع، شخصیّتهای داستان همچون شخصیّتهای تأثری خود را بدون هیچ پنهان‌کاری به خواننده معرّفی می‌کنند. ایشان بدون دخالت نویسنده و حتّی بدون داشتن شنونده، با صدای بلند گو یا با کسی حرف می‌زنند. به بیان دیگر «تک‌گفتاری درونی یا طبیعی در ردیف شعر، آن سخن ناشنیده و بر زبان رانده نشده‌ای است که یک شخصیّت از طریق آن، درونی‌ترین اندیشه‌هایش، اندیشه‌های آرمیده در کنار وجدان ناآگاه خویش را بیان می‌کند.»[۶]

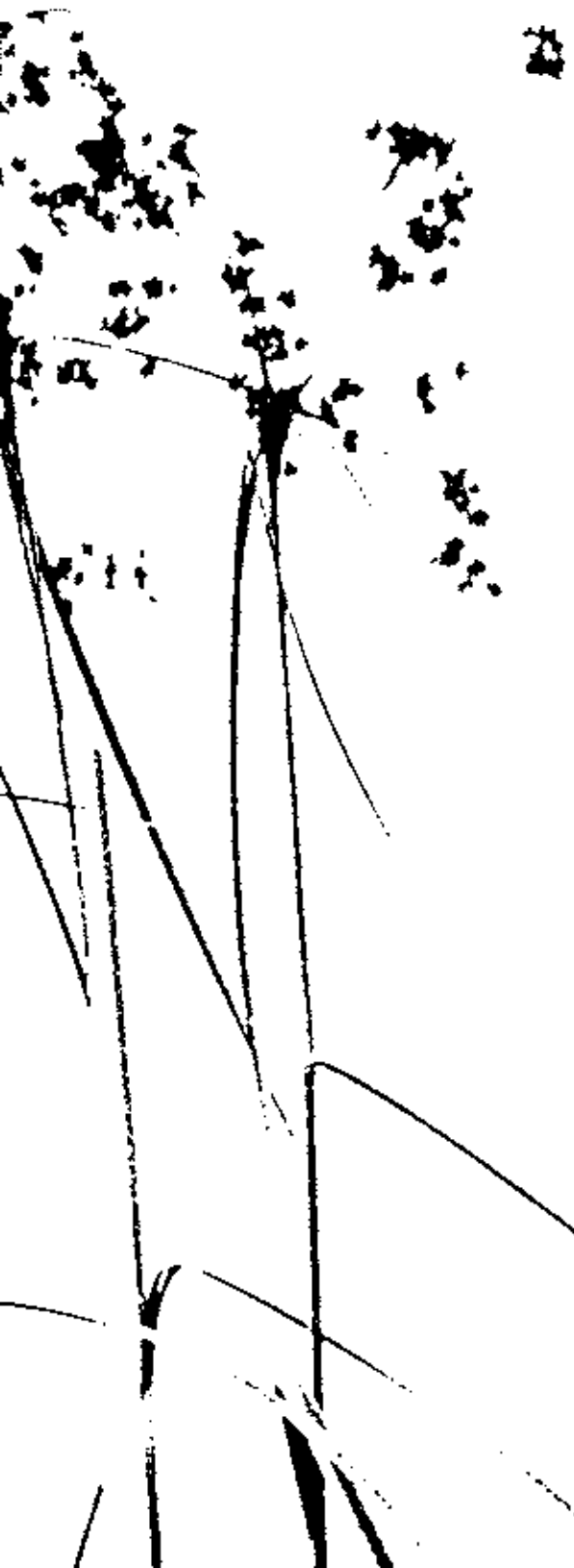
نک‌گفتاری درونی غالباً در قصه‌های ذهنی به کار گرفته می‌شود. زیرا در این نوع قصه نویسنده، خواننده را با خود به درون ذهن شخصیّتها می‌کشاند.

روش سیّال ذهن، نیز گونه‌ای از زاویه دید است که برخی آن را با نک‌گفتاری درونی یکی پنداشته‌اند.

در روش سیّال ذهن، داستان و حوادث آن، چند بار و هر بار از زبان و احساس هر یک از شخصیّتهای داستان بیان می‌شود. مثل رمان «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فالکنر. در این داستان شگفت‌انگیز، در عین این که راوی اصلی بنجی می‌باشد و او به طریق اوّل شخص سخن می‌گوید. امّا همین بنجی دیوانه، خود از زبان دیگران، به بیان داستان اقدام می‌کند. و از سخنان سایر شخصیّتها و سخنان خود بنجی (عقب ماندهٔ سی ساله) حقیقت ماجرا را می‌توان تا حدی حدس زد.

زاویهٔ دید هر چه که باشد، این گمان و حدس نویسنده است که بر مبنای حال و هوای قصّه‌اش، او را وامی‌دارد تا زاویه‌ای خاص را برای راوی داستانش برگزیند و آن به بهترین و مؤثرترین شیوه به مخاطبش القا کند.

● هر چه نویسنده زیرک‌تر باشد و از دید اجتماعی و جهان‌بینی گسترده‌تری برخوردار باشد انتخاب زاویهٔ دید او کامل‌تر خواهد بود.



زیرنویسها

۱ ــ فرانتس کافکا: گروه محکومین ــ ترجمه صادق هدایت ــ امیرکبیر ــ ص ۷۹ و ۸۰.

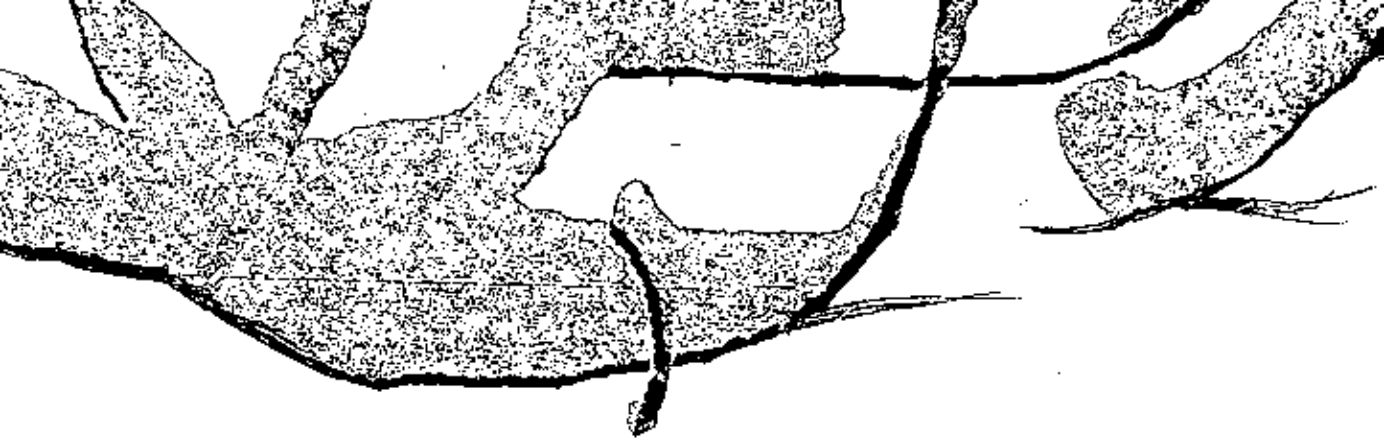
۲ ــ جمال میرصادقی: عناصر داستان، انتشارات شفا، ۱۳۶۷ ص ۲۵۷.

۳ ــ پیشین ص ۲۴۴.

۴ ــ هرمان هسه: دمیان، ترجمه خسرو رضایی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۶ ص ۲۹

۵ ــ کن کیسی: دیوانه از قفس پرید، تلخیص توماس، آر. هولند، ترجمهٔ امیر اسماعیلی ــ انتشارات توسن، ۱۳۶۰ ص ۲۵.

۶ ــ له اورن ایدل. قصّه روان‌شناختی نو. ترجمه دکتر ناهید سرمدی. نشر شباویز ۱۳۶۷ ص ۷۲.



بنفشه

بنفشه صبحدم افسرده با غبان کهنش
که بی‌گه از چه چنین آبزوده‌روی شدست

جواب داد که: نازم بدین فتنه‌ی دیم
چراکه زود فسردآن سمنگه کز بر دوست

کنون شکسته و هنگام شام خاک رهم
تو خود مرا سحر از طرف باغ خواهی رفت

غم شکستگی‌ام نیست زانکه دانم هست
بروز طفلی ام از روزگار پیری بخت

ز مرز زندگی این شکوه طاسک بخت
هزار طاق چو پیرانه یک جفت

به جرم یک دو بهاری نشستن اندر باغ
هزار قرن در آغوش خاک باید خفت

خوش آن کسی که چو گل یک دو شب بگلخن
نخفت و شبروِ ایام هر چه گفت شنفت

پروین اعتصامی

یک چمن داغ

دیروز اگر سوخت ای دوست غم برگ و بار من تو
امروز می‌بینی باغ بوی بهار من تو

آن جا دو آن دو رخ سرخ در کوچه‌های غم تو
خیز و شب آیا چه می‌بینی چشمان تار من تو

دیروز در دشت باغ من بود و هم یک چمن داغ
امروز خورشید دشت آیینه‌دار من تو

غرق غبار یم و غربت این جاست با این همه
صد جویبار است اینجا در انتظار من تو

این فصل فصل من نیست فصل شکوفایی ما
برخیز با گل بخوانیم این سکینه بهار من تو

با این نسیم سحر خیز برخیز اگر جان سپردم
در باغ می‌ماند ای دوست گل یادگار من تو

چون دانه‌ی اسپیدارم بی‌تاب و بی‌قرارم
من می‌روم جایی دیگر جای قرار من تو

نادر ابراهیمی

نوبهار

نوبهار است دمادم که خوشدل باشی
کیست پیمانه بیار و تو در گل باشی

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش
که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی

چشمک دلبر و بیمین سعادت پندی
وعظ آنگاه کند سود که قابل باشی

وین چمن پر ورق و فصل جوانی دگر است
حیف باشد که در این کار تساهل باشی

نقد عمرت بهر عصره دنیا بگزاف
کی شب و روز در این قصه بکل باشی

گرچه راهی است پر از بیم ز ما تا بر دوست
رهنمون تو بود دانش و تا دل باشی

حافظا کرده بخت بلندت آمد
صید آن شاهد مطبوع شمایل باشی

سال نشاط

بیان باغ گل شوخ های بیوفا دارد
که بوسه بر دهان بر چیده بر دوا دارد

بباغ خود بر شاخ یک نی چون گل — که هر یکی رجام خود را وا بسوزد
چو سال سال نشاط است روز روز طرب — خنک مرا که کسی را که عیش خود دارد
چرا مهیم نباشد چو با مجلس گل — کسی که ساقی باقی ما بر دوا دارد
بباغ جمله شراب غم ای می تو شنید — از آن میانه کسی نیست که گلو دارد
عجایبند درختانش که بر دو آستین — چو مریی که بر معشوقه بر دوا دارد

هزار بار چمن را بسوخت و باز آراست
چه عشق دارد و با ما چه جست و جو دارد

گنجینه‌ها و گنجینه‌ها

نجوم در شاهنامه

مسعود روحانی

تأثیری که مسائل نجوم در شاهنامه گذاشته است، تأثیر بسزایی است. قدما عقیده داشتند که زمین ثابت و مرکز جهان و افلاک به مانند پوستهٔ پیازی لایه لایه به دور آن پیچیده شده‌اند.

به نام آنکه هستی نام ازو یافت
فلک جنبش، زمین آرام ازو یافت[1]

همان چرخ گردنده بی‌ستون
چرا نه به فرمان او در، نه چون
شاهنامه ۱۵۶/۹

قدما افلاک را به نه طبقه (نه فلک) تقسیم می‌کردند.

نه فلک از دیده عمارش کرد
زهره و مه مشعله‌دارش کرد[2]

آنان همچنین معتقد بودند که فلک از گوهری برتر ساخته شده است، که با عناصر اربعه تفاوت دارد.

زیاقوت سرخست چرخ کبود
نه از آب و گرد و نه از باد و دود
شاهنامه ۱۷/۱

ابوریحان بیرونی در التفهیم، عدد افلاک را هشت ذکر کرده است. وی می‌گوید «فلکها هشت گوی‌اند یک بر دیگر پیچیده، همچون پیچیدن تویهای پیاز. و خردترین فلکها آنست که به ما نزدیک‌تر است، و ماه اندر او همی رود... و کره دوم که زبر او همی گردد آن عطارد است. و سوم آن زهره است. و چهارم آن آفتاب است. و پنجم آن مریخ. و ششم آن مشتری. و هفتم آن زحل.

این گویهای هفت ستاره روندانند. و زبر این همه گویی است ستارگان بابانی را که ثابته خوانند ایشان را یعنی ایستاده.[3]»

هفت فلک اول به هفت اختر یا سبعه سیاره تعلق دارد.

زگردنده هفت اختر اندر سپهر
یکی را ندیدم بدو رای و مهر
شاهنامه ۲۳۰/۸

فردوسی در یک بیت هفت فلک را ذکر کرده اما به جای پر جیس یا مشتری لفظ شیر آورده است.

جو کیوان و بهرام و ناهید و شیر
جو خورشی و تیر از بر و ماه زیر
شاهنامه ۴۳/۵

نخستین فلک، فلک ماه یا قمر است.

زدانندگان پس بپرسید شاه
کزین خاک چندست تا چرخ ماه
شاهنامه ۱۵۲/۲

گردش ماه سی روز است و ماه شب چهاردهم بدر است «و از پس آن روشنایی بیشتر شود از تاریکی تا به شب چهاردهم آنگه اندرین شب روشنایی او تمام شود و بر آمدن او با فرو شدن آفتاب بود.»

یکی جشنگاهی بیاراست شاه
چنانچون شب چارده چرخ ماه
شاهنامه ۲۲۳/۱

فردوسی در جلد اول شاهنامه گردش ماه و هلال و بدر شدن آنرا به خوبی بیان می‌دارد.

چراغست مر تیره شب را بسیج
به بد تا توانی تو هرگز مپیچ
چو سی روز گردش بپیمایدا
شود تیره گیتی بدو روشنا
بدید آید آنگاه باریک و زرد
چو پشت کسی کو غم عشق خورد
چو بیننده دیدارش از دور دید
هم اندر زمان او شود ناپدید
دگر شب نمایش کند بیشتر
تو را روشنایی دهد بیشتر
به دو هفته گردد تمام و درست
بدان باز گردد که بود از نخست
بود هر شبانگاه باریک‌تر
به خورشید تابنده نزدیک‌تر
بدینسان نهادش خداوند داد
بود تا بود هم بدین یک نهاد
شاهنامه ۱۸/۱

به اعتقاد قدما ماه در هر روز در یکی از بروج دوازده گانه فلکی جای دارد و این گردش در سرنوشت انسانها نیز تأثیر می‌گذارد.

شمار ستاره ده و دو، و هفت
همان ماه تابان به برجی که رفت
شاهنامه ۲۲۳/۹

زهر سو برینان بگیرید راه
کنون کز بره بر کشد تیغ ماه
شاهنامه ۱۵۲/۴

نهادند بر نامه بر مهر شاه
چو بر زد سر از برج خرچنگ ماه
شاهنامه ۲۸۵/۴

گاهی قران ماه با ستارگان دیگر سعد یا نحس است. مثلاً قران ماه با مشتری را سعد می‌دانستند:

حافظ می‌گوید:

گفتم که خواجه کی به سر حجله می‌رود
گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند[5]

دومین فلک، فلک تیر یا عطارد است که به دبیر فلک مشهور است.

دوم منزل چو بسپردم به زیر بی نظر کردم
دبیری یافتم زیبنده در دیوان استیفا[6]
شبی چون شبه روی شسته به قیر
نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
شاهنامه ۶/۵

فلک سوم، ناهید یا زهره است که به خنیاگر فلک شهرت دارد.

که شیر ژیانست هنگام رزم
به ناهید ماند همی روز بزم
شاهنامه ۱۱۹/۷

ناهید نیز در هر روز در یکی از بروج فلکی جای دارد.

بدو گفت گردوی نوشه بدی
چو ناهید بر برج خوشه بدی
شاهنامه ۱۸۳/۹

فلک چهارم؛ خورشید یا شمس است.

تو را با جنبن روی و بالای و موی
زچرخ چهارم خور آیدت شوی
شاهنامه ۱۶۲/۱

خورشید در هر ماه در یکی از بروج فلکی قرار می‌گیرد ولی جایگاه اصلی او برج شیر یا اسد است.

چو خورشید بر برج روشن شود
سر کوه چون پشت جوشن شود
شاهنامه ۳۲۴/۸

چو بر زد سر از برج شیر آفتاب
زمین شد به کردار دریای آب
شاهنامه ۲۳۳/۸

خاقانی در مورد جایگاه آفتاب ــ فلک چهارم ــ در تحفه‌العراقین می‌گوید:

بالات شجاع ارغوان تن
زیر تو عروس ارغنون زن[7]

فلک پنجم، بهرام یا مریخ است که به جنگجوی فلک شهرت دارد.

بیاور می که نتوان شد زمکر آسمان ایمن
به لعب زهرهٔ جنگی و مریخ سلحشورش[8]
شب و روز و گردان سپهر، افرید
چو بهرام و کیوان و مهر آفرید
شاهنامه ۲۱۶/۷

مریخ در ادبیّات، به نحس اصغر معروف است.

فلک پنجم برجیس یا مشتری است که در روشنایی و فر و زندگی ضرب‌المثل است.

فروزنده چون مشتری بر سپهر
همه جای شادی و آرام و مهر
شاهنامه ۶۸/۱

مشتری نشانه سعادت و نیکبختی است و به «سعد اکبر» شهره است.

بر آسمان مکرمت از روشنان علم
چون مشتری به نور خرد سعد اکبرم[۹]

فلک هفتم و آخرین ستاره کیوان یا زحل است.

کیوان که برج قلعه هفتم رواق اوست
بر بام هفت زاویه ند دیده‌بان برف[۱۰]

در شاهنامه نیز برترین ستارگان زحل دانسته شده است و ضرب‌المثل بلندی و به اوج رسیدن است.

به کیوان رسیدم ز خاک نژند
از آن نیکدل نامدار ارجمند
به ایران و بابل نه کنت و درود
به جرخ زحل بر شدی تیره دود
شاهنامه ۳۴۱/۹

کیوان یا زحل را باعث فلاکت و بدبختی می‌شمردند و آن را در مقابل مشتری (سعد اکبر)، نحس اکبر می‌پنداشتند.

مرا یسود و فرو ریخت هر چه دندان بود
نبود دندان، لابل، چراغ تابان بود
سپید سیم رده بود، درّ و مرجان بود
ستاره سحری بود و قطره باران بود
یکی نماند کنون زان همه، بود و بریخت
چه نحس بود؛ همانا که نحس کیوان بود[۱۱]

فلک هشتم را، فلک ثوابت یا ستارگان بیابانی می‌نامیدند. و آن را به دوازده برج تقسیم می‌کردند. خورشید در هر ماه در یکی از این بروج بود. بدین جهت آنرا بر نام ماههای خورشیدی نیز تطبیق می‌کنند.

برجها دیدم که از مشرق برآوردند سر
جمله در تسبیح و در تهلیل حیّ لایموت

جون‌حمل‌چون تورچون جوزاوسرطان و اسد
سنبله،میزان‌وعقرب،قوس‌وجدی ودلو وحوت[۱۲]

ز برج بره تا ترازو جهان
همی تیرگی دارد اندر نهان
چنین تا زگردش بماهی شود
بر از تیرگی و سیاهی شود
شاهنامه ۲۲۱/۱

اولین برج، برج حمل یا بره است که مطابق با فروردین ماه است.

چو آمد ببرج حمل آفتاب
جهان گشت پرّا فرّ و آیین و آب
بتابد از آن سان به‌برج بره
که گیتی جوان گشت از آن یکسره
شاهنامه ۲۸/۱

در جای دیگر نیز، فردوسی آمدن بهار را این‌گونه توصیف می‌کند:

چو خورشید بر جرخ بنمود چهر
بیاراست روی زمین را به‌مهر
به‌برج حمل تاج بر سر نهاد
ازو خاور و باختر گشت شاد
بر از غلغل و رعد شد کوهسار
بر از نرگس و لاله شد جویبار
شاهنامه ۱۶۶/۶

برج دوم، برج ثور یا گاو است که مطابق با ماه اردیبهشت است.

چو خورشید بر زد سر از برج گاو
زگلزار برخاست بانگ جکاو
شاهنامه ۷۲/۷

برج سوم، برج جوزا یا دو پیکر است که به برج ذوالصنمین یا نوآمان نیز شهرت دارد و مطابق با خرداد ماه است.

چو پیدا شد آن جادر عاج‌گون
خور از بخش دو پیکر آمد برون
شاهنامه ۳۲۴/۸

در جای دیگر نیز از حلول عطارد در برج جوزا سخن رفته است.

همان تیر و کیوان برابر شدست
عطارد به‌برج دو پیکر شدست
شاهنامه ۳۱۴/۹

برج چهارم، برج سرطان یا خرچنگ است که مطابق با ماه نیز است.

چو برزد ز خرچنگ، تیغ آفتاب
بفرسود رنج و ببالود خواب
شاهنامه ۸۹/۸

فردوسی در شاهنامه از آن با نام «چنگ خرچنگ» نیز یاد نموده است.

چو برزد سر از چنگ خرچنگ هور
جهان شد پر از جنگ و آهنگ و شور
شاهنامه ۲۷۹/۵

برج پنجم، برج اسد یا شیر است که به اعتقاد قدما، منزل خورشید است. و با مرداد ماه مطابقت می‌کند.

چو خورشید بر زد سر از برج شیر
سپهر اندر آورد شب را به‌زیر
شاهنامه ۲۴۲/۳

گاهی نیز در شاهنامه از آن با «چشمهٔ شیر» نام برده می‌شود.

چو برزد سر از چشمهٔ شیر، شید
جهان گشت چون روی رومی سپید
شاهنامه ۳۶۲/۸

برج ششم، برج سنبله یا خوشه است و مطابق با شهریور می‌باشد.

بگشت اندرین نیز گردان سپهر
چو از خوشه خورشید بنمود چهر
شاهنامه ۱۷/۴

برج هفتم، برج میزان یا ترازو است که با مهرماه خورشیدی مطابقت می‌نماید. فردوسی در شاهنامه در مورد حلول ستاره کیوان در برج ترازو می‌گوید:

چو کیوان به‌برج ترازو شود
جهان زیر نیروی بازو شود
شاهنامه ۱۸/۷

برج هشتم، برج عقرب یا کژدم است که مطابق با ماه آبان است. فردوسی در شاهنامه ذکری از آن به میان نیاورده است.

برج نهم، برج قوس یا کمان است که با ماه آذر مطابق می‌نماید.

چو خورشید از آن گوشش آگاه شد
زبرج کمان بر سر گاه شد
شاهنامه ۵۳/۶

برج دهم، برج جدی یا بزغاله و برج یازدهم نیز برج دلو یا سطل است که مطابق با دی و بهمن هستند. از این دو برج نیز در شاهنامه ذکری به میان نیامده است.

برج دوازدهم، برج حوت یا ماهی است و آخرین برج از بروج دوازده‌گانه فلکی می‌باشند، و با ماه اسفند مطابقت می‌نماید.

زماهی چو بنمود خورشید تاج
برافکند خلعت زمین را زعاج
شاهنامه ۳۰۰/۸

برج ماهی نیز به عنوان بالاترین برجها، در بلندی و اوج ضرب‌المثل بوده است.

دهم دختر خویش و شاهی ورا
برآرم سر از برج ماهی ورا
شاهنامه ۱۴۹/۲

حسن‌ختام بحث افلاک را شعری از وحشی‌بافقی قرار می‌دهیم که در معراج رسول‌اکرم «ص» سروده شده و در آن به ترتیب از هشت فلک نام برده شده است.

به‌زیر پی نخستین عرصه بپیمود
قمر رخ بر رکاب روشنش سود...
وزآن منزل همان دم کرد شبگیر
دبستان دوم جا ساخت چون تیر
عطارد لوح خود آورد پیشش
که ایشم هست، کش نعلین خویشش
چو در بزم سوم آوازه انداخت
به‌چادر زهره ساز خود نهان ساخت...
به‌کاخ چهارمین جا ساخت بر صدر
نهان شد خور زشرم آن همه بدر...
به‌یک حمله که آورد آن جهانگیر
دژ مریخ را فرمود تسخیر
شدش بهرام با تیغ و کفن پیش
که کردم توبه از خون کردن خویش
گذر بردار شرع منتری کرد
به احکام خود او را رهبری کرد...
وز آنجا بر در دیر زحل تافت
چو او را پیر راهب دید بشناخت...
دوایت از دو جانب در رسیدند
دوشش درج گهر پیشش کشیدند[۱۳]

بدانگه که بنمود خورشید چهر
به‌خواب اندر آمد سر تیره مهر
چو بیدار شد بهلوان سپاه
دمان اندر آمد بنزدیک شاه
شاهنامه ۱۵۹/۲

ستاره پروین یا ثریّا

پروین «چند ستاره کوچک باشد بکجا جمع شده در کوهان ثور و آن‌را به‌عربی ثریّا خوانند[۱۵]»

جهان را شب و روز پیدا نبود
تو گفتی سپهر و ثریّا نبود
شاهنامه ۲۰۷/۲

پروین نیز در بلندی و زیبایی شهره بوده است.

برین‌سان یکی شارستان ساختند
سرش را به‌پروین برداختند
شاهنامه ۱۰۸/۲

مسائل دیگر نجوم:

جز اشعاری که در مورد افلاک در ان سخن رفته است در شاهنامه از چند مسأله دیگر نجومی نیز یاد شده است.

تیره مهر:

این تعبیر، باور داشتی است در مورد افلاک، به اعتقاد قدما در مقابل هر یک از اختران یک اباختر وجود داشته است، که ستارگان اهریمنی بودند و با اختران دشمنی داشته‌اند. این تعبیر، توجیهی بوده است برای خسوف و کسوف، زیرا از علّت اصلی آن اطلاعی نداشتند. مراد فردوسی از تیره مهر نیز «مهر سیاه یا مهر اباختری و به عبارت دیگر خورشید سیاه است که با خورشید (خورشید روشن) سر ستیز دارد، و با برآمدن خورشید به خواب می‌رود.[۱۴]»

ضمناً ثریا در مقابل ثری قرار دارد، که کنایه از بالاترین و پایین‌ترین درجات وجود است.

همی گفت کای کردگار جهان
شناسندهٔ آشکار و نهان
نگهدار خشکی و دریا توی
خدای ثری و ثریّا توی
شاهنامه ۳۵۰/۵

شباهنگ

ستاره دیگر، ستاره شباهنگ است «و آن ستاره باشد که پیش از صبح طلوع کند و به‌عربی شعریٰ خوانند[۱۶]»

در قرآن کریم نیز به این ستاره اشاره شده است.

چو یک بهره از تیره شب درگذشت
شباهنگ بر چرخ گردان بگشت
شاهنامه ۱۷۴/۲

سماک

«و بیرون از صورت عوّا، ستاره‌ایست بزرگ برابر بنات‌النعش او را سماک رامح خوانند و رمح او دو ستاره است از صورت جائی، آنک بر زانو نشسته است و او را از بهر بلندی سماک خوانند.[۱۷]»

از ایرا جهاندار یزدان پاک
برآورد بوم ترا بر سماک
شاهنامه ۲۰۶/۹

سهیل

یکی دیگر از ستارگان معروف که در شاهنامه زیبا رویان به آن تشبیه شده‌اند سهیل است و آن عبارت است از «ستاره‌ای از نوابت قدر اول در صورت فلکی سفینه که در آخر فصل گرما طلوع کند و میوه‌ها در آن وقت می‌رسند، و چون در یمن کاملاً مشهود است، آنرا سهیل یمانی خوانند[۱۸]»

نشسته چو تابان سهیل یمن
بر چهر زلفش سراسر شکن
شاهنامه ۱۷/۳

زیرنویسها:

۱) خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، به تصحیح و تحشیه وحید دستگردی، مؤسسه مطبوعاتی علمی، چاپ دوم، مهر ۱۳۶۳، ص ۳.

۲) مخزن‌الاسرار، نظامی گنجوی، به تصحیح و تحشیه وحید دستگردی، مؤسسه مطبوعاتی علمی، چاپ دوم ۱۳۶۳، ص ۱۴.

* همه ارجاعات از شاهنامه چاپ آکادمی علوم اتحاد شوروی قطع بزرگ ۹ جلدی آورده شده است، عدد سمت راست عدد بعدی شماره صفحه است.

۳) التفهیم لاوائل صناعه التنجیم، ابوریحان بیرونی، با تجدیدنظر و تعلیقات و مقدمه نازه بخامه استاد جلال‌الدین همایی، انتشارات انجمن آثار ملی، ص ۵۶.

۴) همان، ص ۸۲.

۵) دیوان حافظ، باهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، به سرمایه کتابخانه زوّار چاپ سینا، تهران، ص ۱۳۵.

۶) ابن حسام، به نقل از تاریخ ادبیات در ایران، تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا ج ۴، انتشارات فردوسی، تهران ـ چاپ دوم ۱۳۶۳ ص ۳۲۰.

۷) مثنوی تحفه‌العراقین، خاقانی شروانی، باهتمام و تصحیح و حواشی و تعلیقات دکتر یحیی قریب، چاپ اول، تهران اسفند ماه ۱۳۳۳، ص ۲۶.

۸) دیوان حافظ، ص ۲۷۵.

۹) دیوان انوری، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چ اول تهران، ۱۳۴۷، ص ۳۲۸.

۱۰) ابن حسام، به نقل از تاریخ ادبیات در ایران، ج ۴، ص ۳۲۲.

۱۱) محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، سعید نفیسی از انتشارات کتابخانه ابن سینا، تهران ۱۳۴۱ ص ۴۹۸.

۱۲) نصاب‌الصبیان، نصیف ابونصر فراهی، با مقدّمه و ملحقات و فهارس لغات و تصحیح و تعریب باهتمام دکتر محمد جواد مشکور ـ انتشارات اشرفی چاپ سوم، ۱۳۶۱، ص ۵۹

۱۳) دیوان کامل وحشی‌بافقی، ویراسته حسین نخعی مؤسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم فروردین ۱۳۴۷، ص ۵۰۴

۱۴) مجله علوم اسلامی، انسانی و ادبیات ـ انتشارات دانشگاه شهید چمران ـ شماره اول بهار ۱۳۶۸ ـ تیره مهر، دکتر عباس‌سلمی ص ۸۸

۱۵) برهان قاطع، ج اول ص ۳۹۵

۱۶) همان، ج سوم، ص ۱۲۴۱

۱۷) التفهیم بیرونی ص ۱۰۱

۱۸) فرهنگ فارسی، معین، ج ۵،

پرسش و پاسخ

دانشجوی عزیز آقای سجّاد حاجی‌نیا. از شهرستان بروجرد ــ لرستان

از این همه عنایت و لطف نسبت به مجلّه خودتان سپاسگزاریم. سروده‌های شما، گواه قریحه و ذوق قابل پرورش است که بی‌تردید پشتکار، مطالعهٔ شعر موفق امروز و داشتن وسواس شاعرانه در باروری و شکوفایی آن مؤثر خواهد بود. چشم به راه سروده‌های تازه‌ترتان خواهیم ماند.

موفق‌تر باشید

جناب سید محمّد آدینه‌پور همکار محترم از منطقه زرین شهر

سلام علیکم

سرودهٔ شما به شیوهٔ سروده‌های نفثی است که مدتهاست عمر این نوع سرودنها به سرآمده است. اگر به جای صرف وقت فراوان برای سرودن نوزده بیت بی‌نقطه، به سرودن طبیعی می‌پرداختید بی‌شک سرودهٔ شما دلنشین‌تر و گیراتر بود. با این همه ذوق شما، بخصوص تعهدی که در سرودن دارید، ستودنی است.

موفق باشید

همکار عزیز و گرامی آقای ناصر طفرانی ــ سمیرم ــ اصفهان

سروده‌ها و غزلهایتان دریافت شد.

علی‌رغم پیایی و لطافتی که در برخی از آنها مشهود و ملموس و گواه ذوق و قریحه ستودنی شماست. طرح چند نکته را ضروری می‌داند:

۱ ــ هالهٔ سنگینی از یاس و فضایی غم‌آلود بر چند غزل شما سایه افکنده بود.

۲ ــ باید به تازه‌تر کردن فضای شعر و تنفّس در فضای امروزی اندیشید.

۳ ــ چند غزل شما عمدتاً پیروی از سروده‌های آشنا بود. تردیدی نیست با این زمینه و قریحهٔ توانا می‌توان به سروده‌هایی پربارتر و عمیق‌تر اندیشید.

چشم براهیم!

آقای محمّد اکبرزاده (ناصح) همکار گرامی از شهرستان سلماس آذربایجان غربی

باتشکر و سپاسگزاری از لطف و محبّت شما. سرودهٔ ارسالی شما از لغزشهای وزنی خالی نبود به عنوان مثال: باب معرفت برما گشوده است بی‌قفل و پیچ در کنار عشق انسان خواهش زر کرده‌ایم.

گر چه ابهام و پیچیدگی در مفهوم شعر نیز چشمگیر است. تردیدی نیست تمرین و ممارست و مطالعه بیشتر در صیقل دادن و تعالی سروده‌هایتان مؤثر خواهد بود.

موفق باشید

شرح دو بیت از منوچهری دامغانی

حمیدرضا شایگان‌فر

همی برگشت گرد قطب، جُدّی
چو گرد بازن مرغ مُسَمّن
بنات النعش گردِ او همی گشت
چو اندر دست مردِ چب، فلاخن

شاعران قدیم برای این که در سلکِ شاعران و ادبای صاحب نامِ روزگار درآیند با در دربارِ شاهان پذیرفته شوند، می‌بایست علوم متداول زمانِ خویش، همانند فلسفه، پزشکی، ریاضیات، نجوم، تاریخ و... را بخوبی فرا می‌گرفتند. بنابراین بالطبع آنان هنگام سرودن و نوشتن، از این مایه‌های علمی در اثر خود استفاده می‌کردند؛ به خصوص از مایه‌های نجومی؛ چرا که قدما بیش از هرچیز به تأثیرِ ستارگان و افلاک در زندگی و سرنوشت انسان اعتقاد داشتند. نامها و اشکالِ مختلفِ ستارگان، نماد بودنِ هر ستاره یا سیاره‌ای و داستانهای اساطیری درمورد رب‌النوعها و... به طور کلی، مضمونهای زیبا، استعارات و تشبیهاتِ بدیعی را دراختیار شعرای بزرگی چون فردوسی، منوچهری، خاقانی، نظامی و... قرار می‌داد.

از آن جمله است دو بیت زیبای منوچهری که در این مختصر، قصد شرح آن را داریم؛ چرا که اغلب شاهد بوده‌ایم این دو بیت مغشوش یا مبهم معنا می‌شود؛ حال آن که با کمی دقت در مسایل نجومی، می‌توان شرح دقیق آن را ارائه داد. این دو بیت از قصیدهٔ معروف شاعر است به مطلع:

شبی گیسو فروهشته به دامن
بلاسین معجر و قیرینه گرزن

نخست در مورد واژگان مبهم، توضیح می‌دهیم و سپس به پرسشهای زیر پاسخ داده می‌شود:

الف ــ گشتن جُدّی به دور قطب چیست؟

ب ــ وجه شبه در تشبیه «گردیدنِ جدی حولِ قطب» به «گشتنِ مرغ مسمّن دورِ باز» چیست؟

ج ــ رابطهٔ بنات‌النعش در بیت دوم با جدی چیست و مرجع ضمیر «او»، قطب است یا جدی؟

د ــ وجه شبه در تشبیه بسیار زیبا و منحصر بفرد «گشتنِ بنات‌النعش حولِ قطب» به «گشتنِ فلاخن در دستِ مرد چب دست» چیست؟

هـ ــ چه رابطه و تفاوتهایی بین تشبیهِ بیت دوم با تشبیهِ بیت اول وجود دارد؟

شرح لغات

قطب: دو نقطهٔ ثابت در دو سوی کرهٔ فرضیِ آسمان را قطب گویند. محور فرضی‌ای که دو قطبِ شمال و جنوبِ کرهٔ زمین را به هم می‌پیوندد، از زمین عبور کرده، دو نقطهٔ قطبِ کرهٔ آسمان را در جنوب و در شمال، در نزدیکیِ ستارهٔ جدی سوراخ می‌کند. کرهٔ زمین در واقع حولِ این محور در حرکت است؛ امّا از آنجا که ما خود، حرکت زمین را احساس نمی‌کنیم، با گذشت زمان گمان می‌کنیم کرهٔ فرضیِ آسمان گردِ همین محور در حرکت است و در نتیجه احساس می‌کنیم ستارگان در حال گردش به دور قطبِ آسمانند. (تصویر شمارهٔ ۱)

جدی: این ستاره در انتهای دم دب‌اصغر (بنات‌النعش، خرس کوچک، هفت‌اورنگ کهین) قرار دارد. رنگ آن متمایل به زرد است و به فاصلهٔ کمتر از یک درجه از نقطهٔ قطب قرار دارد و به علّت نزدیکی فوق‌العاده به قطب، همواره در موقعیّت خود دیده می‌شود و طلوع و غروبی ندارد و چون نقطهٔ فرضیِ قطب دیده نمی‌شود، این ستاره را، ستارهٔ قطبی هم نامیده‌اند. در قدیم همیشه راهنمای مردمان برای تعیین مسیر، عرض جغرافیایی و... بوده است؛ گرچه این ستاره ثابت به نظر می‌رسد، ولی نباید آن را با خودِ قطب اشتباه کرد؛ زیرا با دقّت فراوان می‌توان چرخشِ بسیار کُندِ آن را حولِ قطب تشخیص داد.

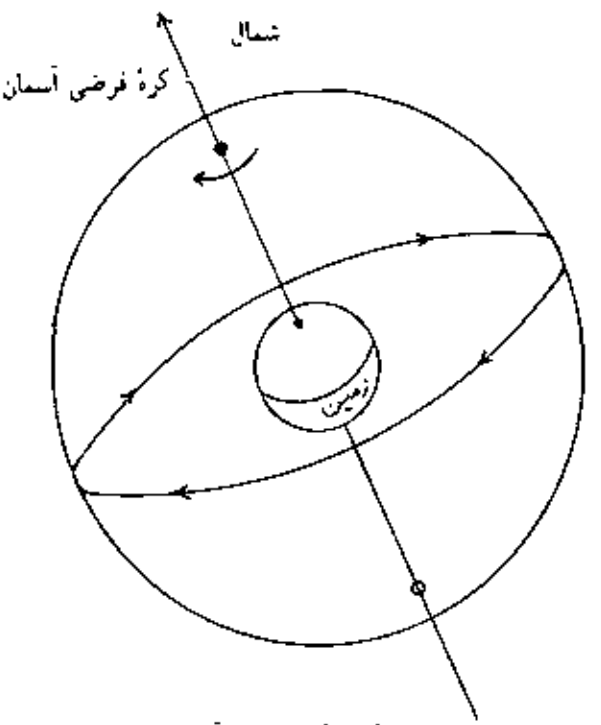
بنات‌النعش: یا دبِّ اصغر، نام هفت ستاره است نزدیک قطب شمال؛ بنات به معنای دختران، نام سه ستاره در دم دب اصغر و نعش به معنای تختِ روان، نام چهار ستارهٔ دیگر است که چهار گوشهٔ مستطیلِ دب‌اصغر را تشکیل می‌دهند؛ در فارسی به آن هفت اورنگ کهین گویند.

حال می‌پردازیم به پاسخ سؤالات مطرح شده:

الف ــ گشتن جُدَی به دور قطب چیست؟ می‌دانیم در هر ۲۴ ساعت، زمین یک‌بار به دور خود می‌گردد؛ یعنی در واقع آنچه از چرخش ستارگان به دور نقطهٔ فرضیِ قطب مشهود است، به خاطر چرخش زمین است نه ستارگان؛ امّا از آنجا که قدما زمین را ثابت فرض می‌کردند، این چرخش را به آسمان و ستارگان نسبت می‌دادند (که البته به اصلِ مطلب خللی وارد نمی‌شود.)

پس به چشم ما، ۲۴ ساعت طول می‌کشد تا ستارگان از جمله جدی، یک دورِ کامل (۳۶۰ درجه) گردِ قطب بگردند و اگر ۳۶۰ درجه را بر ۲۴ ساعت تقسیم کنیم، ۱۵ درجه حاصل می‌شود و مشخص می‌شود که ستارگان در هر ساعت ۱۵ درجه گردِ قطب می‌گردند. حال

(تصویر ۱)



حرکت ظاهریِ کرهٔ آسمان
از نظر ساکنان زمین

همسانیِ شکلِ دستِ مردِ فلاخن‌دار با محور قطب و همسانیِ شکلِ بنات النعش با فلاخن، اولین وجه شبهی است که مورد نظر منوچهری است.

فرض کنیم شبی با هم نظاره‌گرِ آسمانی صاف و درخشان باشیم و مانند منوچهری به جدی چشم بدوزیم، اگر فرضاً به مدت ۶ ساعت گاه‌گاهی حرکت جدی را زیرنظر داشته باشیم، خواهیم دید که جدی با حرکتی بسیار آرام (از آن جهت که به قطب نزدیک است) ۹۰ درجه به دورِ قطب گشته است. (تصویر شمارهٔ ۲)

ب ــ وجه شبه در تشبیه «گردیدنِ جدی حول قطب» به «گشتنِ مرغِ سمَن به دور بایزن» چیست؟ فلیکس زیگل در کتاب **شگفتیهای آسمان** شب، در مورد جدی می‌نویسد: «دوربینها رنگ متمایل به زردِ جدی را آشکارا نشان می‌دهند؛ تا اندازه‌ای از خورشید گرمتر است. قطر جدی ۱۲۰ برابر قطر خورشید است. جدی ستارهٔ تپنده‌ای است؛ یعنی حجمش افزایش می‌یابد و سپس دوباره کم می‌شود.»[۱]

واضح است که منوچهری بسیار دقیق و هنرمندانه، این ستارهٔ درشت و تقریباً جسیده به محورِ قطب را که با رنگ زردش بسیار آرام به دور قطب می‌گردد، به مرغی چاق مانند کرده که با رنگ سرخ شده‌اش، آهسته آهسته حول محورِ بازن در حال گردش است. پس وجه شبه بین دو طرف تشبیه می‌شود: گشتنِ شئی گرد و زرد رنگ با حرکتی آرام به دور یک محور.

ج ــ رابطهٔ بنات‌النعش با جدی چیست و مرجع ضمیر «او» در بیت دوم قطب است یا جدی؟ همان‌طور که گفته شد، جدی خود ستاره‌ای از ستارگان صورت فلکیِ بنات‌النعش است؛ بنابراین همچنان که جدی حول قطب می‌گردد، بنات‌النعش نیز با همان زاویه به دور قطب در حال چرخش است. در همین‌جا می‌فهمیم که مرجع ضمیرِ «او» قطب است؛ زیرا جدی و بنات‌النعش همزمان دور نقطهٔ ثابتِ قطب می‌گردند و مرجع ضمیر «او» نمی‌تواند جدی باشد؛ چرا که جدی ثابت نیست تا بنات النعش به گرد آن بگردد.

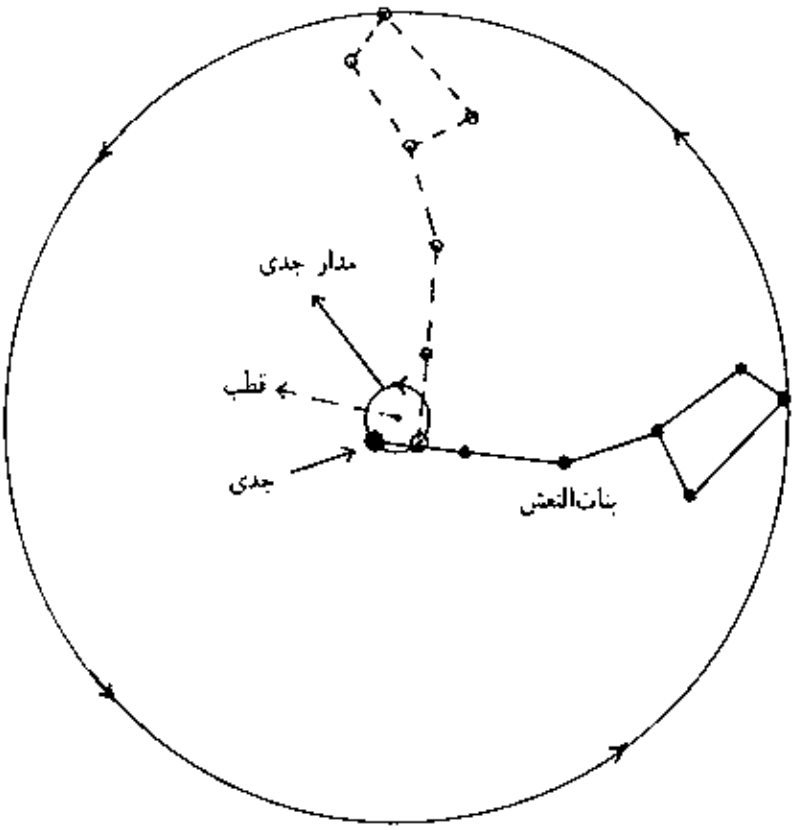
د ــ وجه شبه در تشبیه بسیار زیبایِ «گشتنِ بنات النعش به دور قطب» به «گشتنِ فلاخن در دست مردِ چپ‌دست» چیست؟ مهمترین قسمت بحث همین جاست؛ زیرا کمالِ هنرِ منوچهری در این بیت آشکار می‌شود که یک تشبیهِ بسیار نادر و زیبا را با چهار وجه شبه آفریده است که به تشریح آن می‌پردازیم:

۱ ــ همسانیِ شکلِ دستِ مردِ فلاخن‌دار با محور قطب و همسانیِ شکلِ بنات‌النعش با فلاخن. اولین وجه شبهی است که مورد نظر منوچهری است.

۲ ــ اگر فلاخن در دست راست انسان باشد، جهتِ حرکتِ آن موافق جهتِ حرکت عقربه‌های ساعت است؛ ولی از آنجا که جهت

(تصویر ۲)

مدار بنات‌النعش



بنات‌النعش بعد از یک گردش ۹۰ درجه‌یی به دور قطب
(در نظر ساکنان زمین)

گردش بنات النعش و ستارگان دیگر حول محور قطب، بر خلاف عقربه‌های ساعت، یعنی از شرق به غرب است، منوچهری آگاهانه، گردش بنات النعش را به گردش فلاخنْ در دست مرد چپ دست، تشبیه می‌کند؛ چرا که فلاخن در دست چپ، گردشی خلاف جهت عقربه‌های ساعت دارد.

پس یکسانی سمتِ گردش در مشبه و مشبهٌ به، دومین وجه شبه، نواند بود. لازم به توضیح است که گردش ستارگان گردِ قطب، کاملاً دایره‌ای است.

۳ ــ همان طور که قسمت اصلیِ فلاخن با محورِ دستِ مرد اندکی فاصله دارد، بنات النعش نیز بر خلاف جدی، با محور قطب فاصله دارد؛ پس فاصلهٔ قسمت اصلیِ شیءِ چرخنده با محور، وجه شبه سوم تواند بود.

۴ ــ گردش آشکار و سریع، وجه شبه چهارم است؛ زیرا همان طور که گردشِ فلاخن در دست مرد، به راحتی مشهود است، گردش بنات النعش نیز به دور قطب ــ برخلافِ جدی ــ به آسانی احساس می‌شود که در پرسش «ه» در این مورد توضیح بیشتری می‌دهیم.

۵ ــ رابطه و تفاوت تشبیه بیت دوم با بیت اول:

شاعر با تیز بینی، گردش بنات النعش را به گردش فلاخن و گردش جدی را به مرغِ دورِ بایزن تشبیه کرده است؛ زیرا جدی تقریباً به قطب متصل است و مداری را که حولِ قطب طی می‌کند، کوتاهترین مدار نسبت به ستارگان دیگر است؛ برخلاف بنات النعش که به خاطرِ داشتنِ فاصله با قطب، مدار بزرگتری را طی می‌کند؛ از این رو اگر ما گردش جدی و بنات النعش را زیر نظر بگیریم، مثلاً برای ۶ ساعت که جدی و بنات النعش ۹۰ درجه حول قطب حرکت کرده‌اند، خواهیم دید که تشخیصِ تغییرِ مکان و حرکتِ جدی به خاطر مدار کم و در نتیجه حرکت بسیار آهسته، برای ما بسیار دشوار است و حتی ممکن است جدی به نظر ما ثابت هم بیاید؛ بدین جهت منوچهری گردشِ جدی را به مرغ حولِ بایزن مانند کرده؛ زیرا آن هم بسیار به آرامی می‌گردد؛ امّا تشخیصِ گردشِ ۹۰ درجه‌ای بنات النعش به خاطر طی کردنِ مدار بزرگتر و در نتیجه سرعت بیشتر، برای ما بسیار آسان است؛ چرا که به راحتی خواهیم دید اگر در ۶ ساعت قبل برای مثال بنات النعش در سمتِ شرق قرار داشت، حال در سمت شمال واقع شده؛ از این رو منوچهری این چرخش مشهود و سریع را، بسیار دقیق به چرخش فلاخن مانند کرده که آن نیز حرکتی مشخص و مشهود دارد.

از دید مسایل بیانی و بدیعی، با توجه به توضیحاتی که گذشت، هر بیت دارای یک تشبیه مرکب به مرکب است.

از نظر طرفین تشبیه، در هر دو بیتِ تشبیه حسی به حسی داریم.

بین واژگان قطب، جدی، بنات النعش / بایزن، مرغ/ مرد و فلاخن تناسب و همبستگی برقرار است.

از نظر زبانی به کار رفتنِ «همی» که از پیشاوندهای قدیمی است و همچنین استفاده از «اندر» به جای «در» و آوردنِ ضمیرِ «او» برای پدیده‌های بی‌جان و غیر عاقل، از جمله ویژگیهایی است که سبکِ خراسانیِ دو بیت را آشکار می‌کند.

● نامها و اشکال مختلفِ ستارگان، نماد بودنِ هر ستاره یا سیاره‌ای و داستانهای اساطیری درمورد رب‌النوعها و... به‌طور کلی، مضمونهای زیبا، استعارات و تشبیهات بدیعی را در اختیار شعرای بزرگی چون فردوسی، منوچهری، خاقانی، نظامی و... قرار می‌داد.

زیرنویسها

۱ ــ فلیکس زیگل، شگفتیهای آسمان شب، ترجمهٔ محمد حیدری، شرکت سهامی کتابهای جیبی، سال ۱۳۴۸، ص ۹۴

جهش ضمیر

محمد معین

اصطلاح جهش ضمیر را هنگامی به کار می‌بریم، که ضمایر متّصل در جای اصلی خود قرار نگیرد و در جای دیگر بنشیند، به گونه‌ای که عبارت را دستخوش نوعی ابهام و پیچیدگی کند، مثل این عبارت: خدایت عوض دهاد؛ و یا:

به نیزه ز اسبت نهم بر زمین
از آن پس نه برخاش‌جویی ز کین
«فردوسی»

که ضمیر متّصل (ت) در هر دو مورد، در نقش مضاف‌الیه جلوه می‌کند و حال آن که در مورد اوّل متمم و در مورد دوّم مفعول است.

البّته بر این جابه‌جایی ضمیر می‌توان نامهای دیگر نهاد، همچنان که [مرحوم استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر این حالت را رقص با جهش یا پرش ضمیر خوانده است].[1]

بعد از این تعریف سؤالی که مطرح می‌شود آن است که جای ضمایر متّصل در ساختمان جمله در زبان فارسی کجاست؟ قبل از این که به این پرسش پاسخ دهیم لازم است، دربارهٔ ماهیّت ضمیر متّصل توضیح مختصری داده شود.

ضمایر متّصل به آن دسته از ضمایری اطلاق می‌شود که به تنهایی نمی‌توانند در جمله به کار روند، بلکه به کلمهٔ قبل از خود اضافه می‌شوند. مثل: گفتمش سلسله زلف بتان از پی چیست؟

از م طلب دارد، کتابت را برد، که به ترتیب ضمایر متصل ش، م، ت، به فعل و حرف اضافه و اسم قبل از خود اضافه شده‌اند.

در زبان فارسی معاصر و دری همچنان که در زبان پهلوی این ضمایر تغییری نکرده و مشتمل است بر: ۱ ـ م: برای اوّل شخص مفرد، ت برای دوّم شخص مفرد. ش: برای سوم شخص مفرد، مان: برای اوّل شخص جمع، تان: برای دوّم شخص جمع. شان: برای سوم شخص جمع.

نکته‌ای که قبل از ورود به بحث یادآوری آن لازم به نظر می‌رسد وجوه تمایز و تشابه ضمایر متّصل و شناسه است. چه، می‌دانیم که شناسه‌ها پسوندهایی هستند که فقط به دنبال بن ماضی یا مضارع آمده، صیغهٔ فعل می‌سازند؛ در عین حال نمایندهٔ شخص در فعل است. مثل م. در دیدم و، ند، در گویند.

آن دسته از شناسه‌هایی که به بن ماضی افزوده می‌شوند شامل این پنج شناسه است:

م ــ اوّل شخص مفرد
ی دوّم شخص مفرد
سوم شخص مفرد
یم اوّل شخص جمع
ید دوّم شخص جمع
ند سوم شخص جمع

دوید + م	دویدم
دوید + ی	دویدی
دوید + ـ	دوید
دوید + یم	دویدیم
دوید + ید	دویدید
دوید + ند	دویدند

و آن دسته از شناسه‌هایی که به بن مضارع اضافه می‌شوند عبارتند از شش شناسهٔ زیر:

م ــ اوّل شخص مفرد
ی دوّم شخص مفرد
د سوّم شخص مفرد
یم اوّل شخص جمع
ید دوّم شخص جمع
ند سوّم شخص جمع

دو + م ــ	دُوم
دو + ی	دوی
دو + د	دُوَد
دو + یم	دویم
دو + ید	دوید
دو + ند	دوند

همان‌طور که اشاره شد، شناسه فقط به بن فعل اضافه می‌شود پس بنابراین قادر به جهش و جابه‌جایی نیست، و به کلمه‌ای دیگر اضافه نمی‌شود، مگر این که بن قبل از آن حذف شود. در این صورت به کلمهٔ قبل از بن اضافه می‌شود. این حالت فقط در مورد [است] اتفاق می‌افتد. مثلاً در این بیت پروین اعتصامی شناسه «م» به اسم قبل از بن محذوف اضافه شده است.

من گهر روشن گنج دلم
رنگم ازین روی بدینسان پرید.

که شناسه «م» در مصراع اوّل به علّت حذف [است] هبه کلمه قبل از خود یعنی دل اضافه شده.

امّا وجه تشابه شناسه‌ها با ضمایر متّصل، فقط در اوّل شخص مفرد است، چون هم ضمیر متّصل و هم شناسه، در اوّل شخص مفرد «م» است. شناخت و تمایز این دو از هم به راحتی انجام نمی‌پذیرد و نیاز به تأمّل و دقّتی بیشتر دارد«۲»

جای ضمایر متّصل در جمله منوط به نقشی است که در جمله می‌پذیرد؛ و چون این ضمایر بیش از چهار نقش فاعلی، مفعولی، متمّمی و مضافٌ‌الیهی قبول نمی‌کنند، لذا به فراخور نقشی که ایفا می‌کنند جای خاصّی در جمله دارند.

الف: ضمایر متّصل در نقش مضافٌ‌الیهی: هرگاه ضمیر متّصل در جمله با عبارت نقش مضاف‌الیه داشته باشد قاعدتاً بعد از مضاف قرار می‌گیرد، که مجموعاً ساخت مضاف و مضاف‌الیه می‌کنند، البته ممکن است مضاف خود دارای صفتی یا صفتهایی باشد که در این صورت، ضمیر متّصل در نقش مضاف‌الیهی بعد از صفت واقع می‌شود. مثلاً:

تنت بسه نساز طبیبان نیازمند مباد
وجود نازکت آزردهٔ گزند مباد
«حافظ»

در مصراع اوّل ضمیر متّصل [ت] به مضاف افزوده شده و در مصراع دوّم چون مضاف [یعنی وجود] دارای صفت است درنتیجه ضمیر متّصل [ت] به صفت [نازک] متّصل شده.

حال اگر این قاعده رعایت نشود و ضمیر متّصل از مضاف خود فاصله گیرد می‌گوییم عمل جهش ضمیر انجام شده، طبق آماری که نگارنده از حدود یکصد مورد ضمیر متّصل در نقش مضافٌ‌الیهی به دست آورده این گونه ضمایر در هنگام جهشی یا به فعل و یا به اسم و صفتی غیر از مضاف خود متّصل می‌شوند.

۱ ــ شواهد و مواردی که ضمیر متّصل در نقش مضافٌ‌الیهی در حالت جهشی ــ بعد از فعل ــ واقع می‌شوند:

ای خنک چشمی که عقلستش امیر
عاقلیت بین باشد و خیر و قریر
[مثنوی مولوی دفتر ۶ بیت ۲۹۶۵]

ضمیر متّصل [ش] به جای این که به امیر اضافه شدو به فعل [است] اضافه شده.

جدا ز لعل تو هر جام لعلگون که کشیدم
گذر نکرده ز لب خون شد و زدیده چکیدم
[جامی به نقل از دستور همایون فرخ ص ۶۶۴]

که در حالت غیرجهشی مصراع دوّم این گونه خواهد بود: گذر نکرده ز لب خون شد و زدیده‌ام چکید.

برفتش دل و هوش وز پشت زین
فکند از برش خویشتن بر زمین.
[شاهنامه چاپ مسکو ج ۵ ص ۱۱۱]

در مصراع اول جهش ضمیر اتفاق افتاده و جای اصلی ضمیر [ش] بعد از دل و هوش است.

بلند گردون زبیدت درگه عالی
که زهره حاجب باشدش و مشتری بوّاب
[دیوان مسعود سعد، چاپ نوریان ص ۳۶]

در هر دو مصراع جهش ضمیر وجود دارد، در مصراع اوّل ضمیر [ت] می‌باید بعد از درگه عالی قرار بگیرد و در مصراع دوّم ضمیر [ش] بعد از حاجب و بوّاب.

جو گشتی بلند اختر و جفت جوی بدیدی که آمدش هنگام شوی
[شاهنامه، همان چاپ، ج ۶ ص ۲۱]

جای ضمیر [ش] بعد از [هنگام شوی] است.

به خاک پای تو ای سرو ناز پرور من که روز واقعه بسیار امگیرم از سر خاک.
[حافظ چاپ خانلری ص ۶۰۲]

در مصراع دوم ضمیر [م] می‌باید بعد از [خاک] واقع شود.

۲ ــ شواهد و مواردی که ضمیر متصّل در نقش مضافٌ الیهی در حالت جهشی به اسم یا گروه اسمی، غیر از مضاف خود متصّل می‌شود.

یارب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید دود آهش در آیینهٔ ادراک انداز
[حافظ همان چاپ ص ۵۳۲]

جهش ضمیر در مصراع دوّم اتفاق افتاده، بدین صورت که ضمیر [ش] در جای اصلی خود، یعنی بعد از [ادراک] واقع نشده.

کنون جفاکش پروردگان خویشتنم که شرمشان نبُوَد پروردگار باید و نیست.
[فریدون نوللی، به نقل از روشن تراز خاموشی ص ۲۱۲]

ضمیر [شان] مضاف الیه پروردگار است.

به لابه گفت شبی میر مجلس تو شوم شدم به رغبت خویش کمین غلام و نشد
[حافظ همان چاپ ص ۳۴۸]

ضمیر [ش] مضافٌ الیه کمین است نه خویش.

کسی کش بود نام و ماند بسی سخن گفت بایدش با هر کسی
[شاهنامه، همان چاپ ج ۶ ص ۷۸]

جای ضمیر [ش] در مصراع اوّل بعد از [نام] است.

برد خواهیش هیچ راه آورد زین معانیت هیچ در سر هست
[دیوان مسعود سعد سلمان چاپ ص ۸۳۰]

در مصراع دوّم جای ضمیر [ت] بعد از کلمه [سر] است.

ب: ضمیر متصّل در نقش مفعولی.
هرگاه ضمایر متصّل در جمله، نقش مفعولی قبول کنند؛ قاعدتاً بعد از فعلِ متعدّی واقع می‌شوند. مثلاً:

دیدمش خرّم و خندان قدح باده به دست وندر آن آینه صدگونه تماشا می‌کرد
[دیوان حافظ، چاپ قزوینی ص ۱۷۰]

ضمیر متصّل در نقش مفعولی بعد از فعل [دیدم] آمده، با در این عبارت از تفسیر نسفی: ای پدرم بگیرش به اجارت [تفسیر نسفی ج ۲ ص ۷۳۴] ضمیر [ش] بعد از فعل [بگیر] آمده، و یا:

دیدمت در جوع کلب و بس نوا می‌نتابیدم که آبی نا دوا
[مثنوی مولوی ج ۵ بیت ۲۶۱۸]

ضمیر [ت] بعد از فعل متعدّی [دیدم] واقع شده.

روند تاریخی زبان فارسی چنان می‌نماید که در دوره‌های بعد تا معاصر، در این نوع جملات از ضمیر متصّل کمتر استفاده می‌شود و بیشتر به جای آن ضمایر منفصل همراه با [را/ی] مفعولی را به کار می‌برند؛ مثلاً به جای سه جمله فوق ترجیح داده می‌شود بگویند: او را خرّم و خندان دیدم، او را به اجاره بگیر، تو را دیدم... البّته در فارسی محاوره‌ای هنوز هم شکل کهن این ساختار جمله به کار می‌رود. مثلاً، جملاتی از این دست فراوان می‌شنویم:

در خیابان دیدمت، از راه بدر بردش، و غیره.

باری، ضمایر متصّل در نقش مفعولی، در حالت جهشی عمدتاً به اسم و ضمیر و یا گاهی به حرف ربط اضافه می‌شوند.

۱ ــ شواهدی که این نوع ضمیر متصّل در حالت جهشی به اسم و ضمیر اضافه می‌شوند:

به نسیزه ز اسبت نسهم بر زمین از آن پس نه برخاش جویی نه کین
[شاهنامه، همان چاپ، ج ۵ ص ۲۶۳]

ضمیر [ت] به اسم اضافه شده.

چو زاد سرو مرا راست دیدم در همه کار چو زاد سروم از آن هر زمان بپرایید
[دیوان مسعودسعد، همان چاپ، ص ۱۸۴]

ضمیر متصّل [م] در مصراع دوّم در حالت غیرجهشی می‌باید بعد از فعل متعدی [بپراید] قرار بگیرد.

خسته به میان باغ بزاریش بندند با او نشینند و نگویند و نخندند.
[دیوان منوچهری، تصحیح دبیرسیاقی ص ۱۴۷]

در مصراع اوّل ضمیر [ش] جا به جا شده و به

جای این که بعد از فعل قرار گیرد بعد از اسم واقع شده است.

هم بـه کـنارم افکند کشتی مـی ز بـحر غم
تا بـه مـیان درافکنم کشتی مـی کـنار کـو
[نزاری قهستانی، به نقل از حافظ نامه ص ۸۳۵]

جـای ضـمیر مـتصّل [م] در مصراع اوّل در حالت غیرجهشی بعد از فـعل مـتعدّی [افکند] است.

خداوند عقل و انصاف و امانت و دیانت نیز می دانـم
[دیوان یغمای جندقی، چاپ آل داود ص ۱۰]

ضمیر [ت] جابه جا شده و به اسم مـتصّل شـده است.

سنگت زنم تـا از پـیش خـودت بـرانم
[تفسیر قرآن مجید، تصحیح جلال متینی، ج ۱ ص ۲۳]

ضـمیر [ت] در هنگام جهش بـعد از ضمیر مشترک [خود] واقع شده.

بعضی دگر گفتند از خدمت خودش دور کنم.
[روضة الجنان ج ۱۱ ص ۲۷، چـاپ آستان قـدس رضوی]

جای ضمیر [ش] بعد از فعل متعدّی [دور کنم] است.

پس نه ماش آفریده بودیم، نخست؛ ماش چنان آفریده بودیم
[تفسیری بر عشری از قرآن مجید، تصحیح جلال متینی صص ۷۷ و ۳۴]

از بهر تمام کردن نعمت خویش بـر نـمانـان واقبلهٔ ابراهیم گردانیدم.
[گـزاره‌ای از بـخشی از قـرآن کـریم، تصحیح محمدجعفر یاحقی ص ۲۷]

ضمیر متصّل [تان] مـی‌بـاید بـعد از فـعل [گردانیدم] واقع شود.

از نـعمتهای مـن شان آگـاه کـن.
[تاریخ بلعمی تصحیح محمدتقی بهار ج ۱ ص ۴۶۶]

ضمیر مـتصّل [شان] در حـالت جهشی بـعد از ضمیر منفصل [من] قرار گرفته.

۲ ــ همچنان که در قبل ذکر شد ایـن ضمایر متصّل در نقش مـفعولی بـه هنگام جـابه‌جـایی ممکن اسـت به حرف ربط نـیز اضافـه شـوند. این که چند شاهد مثال در زیر ذکر می‌شود:

تـاش نـبرده اسیر و نـیست بـر او چیر
بشکن از او یـال و بـرز و بگـل از او بـند
[دیوان ادیب الممالک، تصحیح وحید دستگردی ص ۱۶۹]

ضمیر منصل [ش] به جای این که بـعد از فـعل متعدّی [نبرده] قرار بگیرد بعد از حـرف ربـط [نا] آمده.

اگـر نـیستی رنـج افـراسیاب
کـه گـردد سرش زیـر سـخن بـرشتاب
تـرا بـارگر دادمـی ای جـوان
بدان تـات بـردی بـر بـهلوان
[شاهنامه، همان چاپ، ج ۴ ص ۱۰۷]

ضمیر متصّل [ت] در مصراع چهارم در حـالت غیرجهشی می‌باید بعد از فعل [بـردی = بـبرد] قرار گیرد.

ج ــ ضمیر متصّل در نقش منمی

ایـن دسته از ضمایـر در حـالت عادی بـه حرف اضافه متصّل می‌شوند؛ مثل ایـن عبارت چهار مقاله: [انگور] سیاه چون قیر و شیرین چون شکر، و ارزش بسیار بتوان خـورد بـسبب مائیّتی که در اوست. [چهار مقاله چاپ معین ص ۱۵۱] ضـمیر [ش] در نقش منمّی است و بعد از حرف اضافهٔ خـود واقـع شده؛ در فـارسی محاوره‌ای هم از این ساختار استفاده مـی‌شود. مثلاً: ازت رضایت ندارم، پش گفت، بات خوب نیست. لازم به تـوضیح اسـت کـه کـاربرد ایـن شکل از ساختمان جمله تقریباً از قرنهای پنجم و ششم منسوخ شد اگرچه در زبان محاوره‌ای به زندگی خود ادامه داده اسـت و دلیل آن همین کاربرد مـردم کـوچه و بـازار از ایـن سـاختار دستوری است: البّته به موازات از رونق افتادن ضمایر متصل در نقش منمی در فـارسی دری، از ضمایـر مـنفصل بـه جـای آن اسـتفـاده می‌کرده‌اند. که اتفّاقاً این کاربرد هم تا فـارسی معاصر ادامه یافته و امروز در فارسی نوشتاری و اهل قلم، و یا بـه تـعبیر دیگر در زبـان مـعیار ترجیح داده می‌شود که به جای عبارات یاد شده که از فارسی محاوره‌ای شاهد مثال آوردم، گفته شود: از تو رضایت ندارم، بـه او گـفت، بـا تـو خوب نیست.

بهرحال، این دسته از ضمایر متّصل کـه در نقش منمی به کار می‌روند، در حـالت جهشی به فعل یا ضمیر و اسم اضافه می‌شوند.

۱ ــ شواهد مثال برای زمانی که ضمیر مـتّصل در نقش منمّی دستخوش جهش می‌شود و بعد از فعل می‌آید:

گـمان بـری کـه وفـاداردت سـپهـر مگر
تـو ایـن گـمان مـبراندر وقـاحتش بـنگر
[دیوان مسعود سعد، همان چاپ ص ۳۳۸]

که ضمیر [ت] در حالت غیر جهشی می‌باید بعد از حرف اضافه [به] واقع شود.

بدادند نان کوس و پیل و درفش
بیاراسته زرد و سرخ و بنفش
[شاهنامه، همان چاپ ج ۶ ص ۸۴]

جای ضمیر [شان] بعد از حرف اضافه [به] است.

پدرم می‌خواندت تا مکافات آن آب که دادی‌مان برساندت
[تفسیر نسفی ج ۲ ص ۷۳۴]

در این عبارت ضمایر متّصل [مان] و [ت] بعد از افعال [دادی] و [برساند] جهشی است و جای آنها بعد از حرف اضافه [به] است.*

۲ ــ شواهدی که ضمیر متّصل در نقش مضافٌ الیهی، هنگام جهش به ضمیر یا اسم افزوده می‌شود.

سخن با دست ای بنده کند دل را پراکنده ولیکن اوش فرماید که گردآور پریشان را.
[دیوان شمس، چاپ فروزانفر، ج۱ ص ۴۳]

ضمیر متصل [ش] می‌باید بعد از حرف اضافه [به] واقع شود.

منت هر لحظه مدحتی خوانم که نخوانده ست هیچ مدحت خوان
[دیوان مسعود سعد، همان چاپ، ص ۵۸۴]

ضمیر متصل [ت] در حالت جهشی به ضمیر منفصل [من] اضافه شده حال آن که جای آن بعد از حرف اضافه [برای] است.

صحبت عافیت گر چه خوش افتاد ای دل جانب عشق عزیز است فروگذارش
[دیوان حافظ، همان چاپ ص ۱۵۶]

ضمیر [ت] بعد از اسم واقع شده، حال آن که می‌باید بعد از حرف اضافه [برای] قرار بگیرد.

سنگت زنم تا از پیش خودت برانم
[تفسیر قرآن مجید، همان چاپ، ج ۱ ص ۲۳]

جای ضمیر متّصل [ت] در آغاز جمله، بعد از حرف [به] است حال آن که در حالت جهشی به اسم اضافه شده.

۳ ــ ندرتاً اتفاق می‌افتد که این گونه ضمایر در حالت جهشی به حرف ربط اضافه می‌شود، مثلاً در این دو بیت:

تات نبرسند همی باش گنگ
تات نخوانند همی باش لنگ
[دیوان مسعود سعد، همان چاپ ص ۴۲۱]

ضمیر متّصل [ت] در هر دو مصراع می‌باید بعد از حرف اضافه [از] واقع شود.

زان همی در به رخ فراز کنم
تات صد در زعقل باز کنم
[حدیقهٔ سنایی، چاپ مدرس رضوی ص ۷۳۴]

در این بیت نیز جای ضمیر [ت] بعد از حرف اضافه [برای] است.

د ــ ضمیر متصّل در نقش فاعلی:

آخرین و نادرترین نقشی که ضمیر متّصل می‌پذیرد نقش فاعلی است، زیرا تمام ضمایر متّصل نقش فاعلی نمی‌گیرند، بلکه فقط ضمیر متّصل سوم شخص مفرد [ش] توانایی پذیرش این حالت را دارد. از سویی افعالی که به این نوع فاعل نسبت داده می‌شود انگشت شمار است، یعنی افعالی از قبیل: آمد، رفت، گفت، کشید و احتمالاً چند فعل دیگر.

و امّا جایگاه ضمیر متّصل در نقش فاعلی بعد از فعل است، قبل از این که به ذکر شواهد مثال در این مورد بپردازیم، اشاره به دو نکته ضروری است. اوّل این که کاربرد این گونه ساختمان دستوری فقط در قرنهای چهارم و پنجم رایج بوده لذا جز در شاهنامه فردوسی، چنین کاربردی دیده نشده یا حداقل نگارنده ندیده است، به جز شاهنامه در نثر محاوره‌ای، نیز کاربردی محدود دارد که از هر دو مأخذ نمونه‌هایی آورده خواهد شد. نکته دوّم این که این نوع ضمیر جهش و جابه جایی نخواهد داشت، این امر شاید به علّت محدودیت کاربرد این ضمیر در نقش فاعلی باشد و همچنین نادر بودن شواهد مثال. و امّا مثالهایی از شاهنامه:

چو از پیش او کینه ور پیدرفش
سوی بلخ بامی کشیدش درفش
[شاهنامه، همان چاپ، ج ۶ ص ۷۷]

و نیز:

به دست اندرش چوب نیزه شکست
بینداختش چوب نیزه زدست

و ایضاً

به پرده سرای آمدش با سپاه
ابا نامی و کام کاووس شاه
[هر دو بیت از شاهنامه به نقل از دستور تاریخی ج ۴ ص ۱۳۴]

در هر سه بیت ضمیر متصّل [ش] به ترتیب بعد از افعال: [کشید، انداخت و آمد] نقش فاعلی دارند و دستخوش جهش و جابه جایی نشده‌اند.

همچنان که قبلاً ذکر شد، در زبان محاورهٔ امروز هم این ساختار کاربرد دارد، مثلاً: حسن گفتش امروز دیر به خانه می‌آیم، و یا، فلانی آمدش امّا شما نبودید.

منابع و مأخذ:

۱ ــ تاریخ بلعمی، ابوعلی محمّد بن محمّد بلعمی، تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش پروین گنابادی، چاپ تهران ۱۳۴۱

۲ ــ تفسیر قرآن مجید، تصحیح دکتر جلال متینی، چاپ تهران ۱۳۴۹

۳ ــ تفسیر نسفی، ابوحفص نجم‌الدین نسفی، تصحیح دکتر عزیزالله جوینی، چاپ دوّم، تهران ۱۳۶۲

۴ ــ تفسیری بر عشری از قرآن، تصحیح دکتر جلال متینی، چاپ اوّل، تهران ۱۳۵۲

۵ ــ چهار مقاله، نظامی عروضی سمرقندی، به اهتمام دکتر محمّد معین، چاپ هشتم، تهران ۱۳۶۴

۶ ــ حافظ نامه، بهاءالدین خرمشاهی، چاپ دوّم انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش ۱۳۶۷

۷ ــ حدیقة الحقیقة، سنایی غزنوی، تصحیح مدرس رضوی، چاپ دوّم دانشگاه، تهران ۱۳۵۹

۸ ــ تاریخ زبان فارسی، دکتر پرویز ناتل خانلری، چاپ دوّم، تهران ۱۳۵۳

۹ ــ دستور جامع زبان فارسی، عبدالرحیم همایونفرخ، چاپ سوّم تهران ۱۳۶۴

۱۰ ــ دیوان ادیب الممالک، تصحیح وحید دستگردی، چاپ تهران ۱۳۴۵

۱۱ ــ دیوان حافظ، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوّم، تهران ۱۳۶۲

۱۲ ــ دیوان حافظ، تصحیح قزوینی ــ غنی، به کوشش ع ــ جریزه‌دار، چاپ دوّم، تهران ۱۳۶۸

۱۳ ــ دیوان مسعود سعد، تصحیح دکتر مهدی نوریان، چاپ اوّل، اصفهان ۱۳۶۴

۱۴ ــ دیوان منوچهری دامغانی، تصحیح دکتر محمّد دبیرسیاقی، چاپ سوّم تهران ۱۳۴۷

۱۵ ــ دیوان یغمای جندقی، تصحیح سیدعلی آل داود، چاپ دوّم تهران ۱۳۶۷

۱۶ ــ روش تراز خاموشی، مرتضی کافی، چاپ اوّل، تهران ۱۳۶۸

۱۷ ــ روض الجنان و روح الجنان، معروف به تفسیر ابوالفتوح رازی، حسین بن علی الخزاعی نیشابوری، به کوشش دکتر محمد جعفر یاحقی و دکتر محمّد مهدی ناصح، چاپ آستان قدس رضوی، چاپ اوّل ۱۳۶۹

۱۸ ــ سبک شناسی، محمد تقی بهار، چاپ چهارم، ۱۳۵۵ تهران

۱۹ ــ شاهنامه فردوسی، تصحیح برتلس و ...، چاپ مسکو ۱۹۶۶ به بعد.

۲۰ ــ کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوّم، تهران ۱۳۵۵

۲۱ ــ گزارده‌ای از بخشی از قرآن کریم، معروف به تفسیر شنقیطی، تصحیح محمّد جعفر یاحقی، تهران ۱۳۵۵

زیرنویسها

۱ ــ حافظ نامه، بهاءالدّین خرمشاهی، چاپ دوّم، انتشارات علمی فرهنگی، ص ۱۰۶۷. متأسفانه مؤلف حافظ نامه مأخذ قول خود را ذکر نکرده‌اند.

۲ ــ این که در بعضی کتب دستورزبان فارسی من جمله دستور سال دوّم دورهٔ متوسطه که برای رشته‌های عمومی تألیف شده، شناسه را ضمیر متّصل فاعلی نامیده‌اند و در دستور فوق‌الذکر آمده است که این ضمایر [یعنی شناسه‌ها] فقط به افعال متّصل می‌شود، خطای آشکار است؛ چه اوّلاً ضمایر و شناسه‌ها از دو مقوله جداگانهٔ دستوری هستند، ثانیاً شناسه به فعل اضافه نمی‌شود بلکه به پسن اضافه می‌شود. این آشفتگی در تعریف ضمیر و شناسه به همین جا ختم نمی‌شود. در ادامه می‌خوانیم که ضمایر فاعلی متّصل به فعل هرگاه با فاعل به کار روند باید شناسه نامیده شوند مثل [من رفتم] امّا هرگاه بدون فاعل استعمال شوند ضمیر فاعلی‌اند مثل [رفتم] بر فرض محال اگر هم شناسه‌ها و ضمایر متّصل از یک مقوله بودند، باز این تفکیک نه تنها مشکلی را حل نمی‌کند بلکه سنگی بر سر راه تفهیم و تفاهیم زبان و دستور زبان فارسی خواهد بود.

۳ ــ و نیز رجوع شود به سبک شناسی بهار جلد ۲، ص ۳۰۶

(۴): قاعدهٔ کلی در این ساختار دستوری آن است که در هنگام جهش ضمیر، حرف اضافه [نقش نمای مضاف] حذف شود.

واسوخت

احمد حاتمی

مقدّمه ــ از میان ویژگیهایی که برای سبک هندی برشمرده‌اند، یکی هم «واقعه‌گویی»، یعنی توصیف احوال و عواطف واقعی در کشاکش رویدادهای عاشقانهٔ عادّی و روزمره است که کم و بیش در شعر شاعران پیشین در سبک خراسانی و عراقی هم نمود داشته و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در اشعار کسانی چون فرخی سیستانی (م/۴۲۹) و نظامی گنجوی (م/ ۶۱۲) و کمال‌الدین اسماعیل (م/۶۳۲) و مولانا جلال‌الدین بلخی (م/۶۷۲) به وضوح دید. مثلاً از کمال‌الدین اسماعیل:

چه جفا بود کز آن ترک ختن ننشنیدم
چه محالات کز آن عهد شکن ننشنیدم
دوش بگذشتم و دشنام همی داد مرا
خدمتش کردم و بنداشت که من ننشنیدم
گرچه لعلش به سر ناخوشی آنها می‌گفت
من از او خوشتر از این هیچ سخن ننشنیدم[1]

و از مولانا

گفتا: که کیست بر در؟ گفتم: کمین غلامت
گفتا چه کار داری؟ گفتم مهما سلامت...
گفتا: چه عزم داری؟ گفتم: وفا و یاری
گفتا زمن چه خواهی؟ گفتم که لطف عامت
گفتا: کجاست خوشتر گفتم که: قصر قیصر
گفتا چه دیدی آنجا؟ گفتم که صد کرامت...[2]

و در بیت زیر:

بیستی چشم یعنی وقت خواب است
نه خواب است این، حریفان را جواب است

و هنگامه آرای سخن طرازی، شیخ اجل سعدی شیرازی که مروّج طرز غزل است نیز خال خال وقوع‌گویی هم دارد[3] و به قوتی موجد واقعه‌گویی هم اوست:[4]

یک امشبی که در آغوش شاهد شکرم
گرم چو عود بر آتش نهند غم نخورم
ببند یک نفس ای آسمان دریچهٔ صبح
بر آفتاب، که امشب خوش است با قمرم...[5]
دل و جانم به تو مشغول و نظر در چپ و راست
تا نگویند رقیبان که تو منظور منی

اگرچه بعضی نظر شبلی نعمانی را که معتقد است سعدی موجد واقعه‌گویی است نپذیرفته‌اند و کسان دیگری مانند لسانی شیرازی (م /۹۴۱)[6] و یا شهیدی قمی (م /۹۳۵)[7] و یا شرف جهان قزوینی (م/۹۶۸)[8] را مبتکر «واقعه‌گویی» دانسته‌اند، اما به حقّ کمال واقعه‌گویی در گرو حضور امیر خسرو دهلوی و بعد از او شرف‌جهان است.

نمونه‌ای از واقعه‌گویی امیر خسرو:

ابر می‌بارد و من می‌شوم از ابر جدا
چه کنم دل به چنین روز ز دلدار جدا
ابر و باران و من و یار و ستاره به وداع
من جدا گریه‌کنان، ابر جدا، یار جدا...
دیده از بهر تو خونبار شد ای مردم چشم
مردمی کن مشو از دیدهٔ خونبار جدا
نعمت دیده بخواهم که بماند بس از این
مانده چون دیده از آن نعمت دیدار جدا...
حسن تو دیر نپاید چو ز خرو رفتی
گل بی دیر نپاید چو شد از خار جدا[9]

شرف‌جهان هم که دنباله‌کار او گرفت و پی‌دریی او نهاد و «آنرا یک فنّ مخصوصی قرارداد چنانکه [او را] دیوانی است مشتمل بر هزار شعر که تماماً به همین سبک گفته شده است»:[10]

بهر جا می‌روم اول حدیث تیکوان پرسم
که حرف آن مه نامهربان را در میان پرسم
جنان گوید جواب من کز آن گردد رقیب آگه
به مجلس گر من بیدل از او حرفی نهان پرسم
ز مدهوشی نفهمم هرچه گوید آن پری با من
چو از بزمش روم مضمون آن از دیگران پرسم

بعد از شرف جهان هم کسانی مانند حالتی ترکمان، حزنی اصفهانی، حیدری سبزواری، امیر روزبهان صبری، صبوری تبریزی، علوی فراهانی، فسونی تبریزی، قراری گیلانی، قبدی شیرازی، ظهیری کشمیری، لطفی شیرازی، نوری اصفهانی، وقوعی تبریزی، وقوعی نیشابوری، یقینی لاهیجی[11] و از همه مشهورتر و پرسوزتر، «وحشی بافقی» که طرز وقوع را از اعتدال خارج کرد و پایهٔ «واسوخت» را بنا نهاد و «محتشم کاشانی» که در تمامی غزلهای رسالهٔ جلالیّه خود، واقعه‌گویی و واسوخت را پرورانده است، قابل ذکرند.

از محتشم کاشانی است:

برای خاطر غیرم به صد جفا کشتی
ببین برای که ای بی‌وفا کرا کشتی
بر آن دمی که دمیدی نهان بر آتش غیر
چراغ انجمن افروز عشق ما کشتی
رقیب دامن پاکت گرفت و پاک نسوخت
دریغ و درد که زود آتش حیا کشتی
چو من هلاک شوم، از طبیب شهر بپرس
که مرگ کشت مرا یا تو بی وفا کشتی
کسی ندیده که یک تن دوجا شود کشته
مرا تو آفت جان، صد هزار جا کشتی...[۱۲]

وحشی هم، همان‌طور که اشاره شد در این نوع شعر بد بیضا نموده و آنرا از حدّ متعارف خارج کرده و نوعی دیگر از شعر را که مورد تقلید شاعران دیگر هم قرار گرفت، بنا نهاده که به «واسوخت» مشهور است.

واسوخت ــ

از دیرباز در میان غالب شاعران ایرانی، رابطهٔ عاشق و معشوق رابطهٔ خاصّی بوده. معشوق سمبل ناز است و عاشق مظهر نیاز: «چو یار ناز نماید شما نیاز کنید». تفاوت بین آنها زیاد است، یکی چراغ مرده است، یکی شمع آفتاب. یکی اسیر است دیگری امیر و «امیر را با اسیر چه کار؟» در نزد عاشق، چشم معشوق، قدش، زلفش، خالش، حرکات و افعالش، قداست دارد. حتّی دشنام دادنش برای عاشق روحبخش است:

گفتی که بیش مرنجان مرا برو
آن گفتنت که بیش مرنجانم آرزوست (مولانا)
اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعا گویم
جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخارا (حافظ)

عاشق سر بر آستان معشوق دارد، خود را غلام و بنده که بعضی اوقات سگ معشوق می‌داند و گاه به سگ کوی معشوق غبطه می‌خورد و دهها نکته دیگر که مجال طرح آنها نیست.

این حالت نوأم با صفا و صمیمیّت با پیدا شدن «واقعه‌گویی» کمی درهم فرو می‌ریزد و شاعر عاشق جرأت می‌یابد که آنچه روی داده است بگوید و گله و شکایتی هم داشته باشد. با طرح «واسوخت» که نوعی از واقعه‌گویی افراطی است، اساس تصوراتی که شاعران گذشته از برخورد با معشوق داشته‌اند متزلزل می‌شود و امکان اعراض و روی برگرداندن از معشوق فراهم می‌آید:

واسوخت که در اصل مصدر مرخم واسوختن است و در لغت درست معنی ضد سوختن را دارد مانند رفتن و وارفتن، خوردن و واخوردن[۱۳] و در اصطلاح اهل ادب عبارتست از عکس‌العمل قهر و عتابی که عاشق در مقابل قدرناشناسی و ناسپاسی معشوق از خود نشان می‌دهد و غالباً از لوازم اطوار عاشقی است و نوعی معامله و نوعی نهفته در شعر قدما هم در این نوع عکس‌العمل هست.[۱۴]

سابقه واسوخت به عنوان یک ویژگی برجسته به عهد صفوی و دوران شاعری وحشی بافقی می‌رسد اما قبل از او در شعر شاعران خراسانی و عراقی نیز «واسوخت» به صورتی کم‌رنگ قابل ملاحظه است: مثلاً

رودکی در شعر زیبای:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود
نبود دندان لا، بل، چراغ تابان بود

نمونهٔ خوبی از واسوخت را بیان می‌کند و خود را به نحوی غیر مرسوم در مقابل معشوق مطرح می‌نماید:

همی چه دانی ای ماهروی مشکین موی
که حال بنده از این پیش بر چه سامان بود
به زلف چوگان نازش همی کنی تو بدو
ندیدی آنگه او را که زلف چوگان بود...[15]

از فرخی هم ابیات زیر نمونهٔ خوبی است:

سپردم به تو دل ندانسته بودم
بدینگونه مایل به جور و جفایی
دریغا، دریغا که آگه نبودم
که تو بی‌وفا در جفا تا کجایی
همه دشمنی از تو دیدم ولیکن
نگویم که تو دوستی را نشایی[16]...

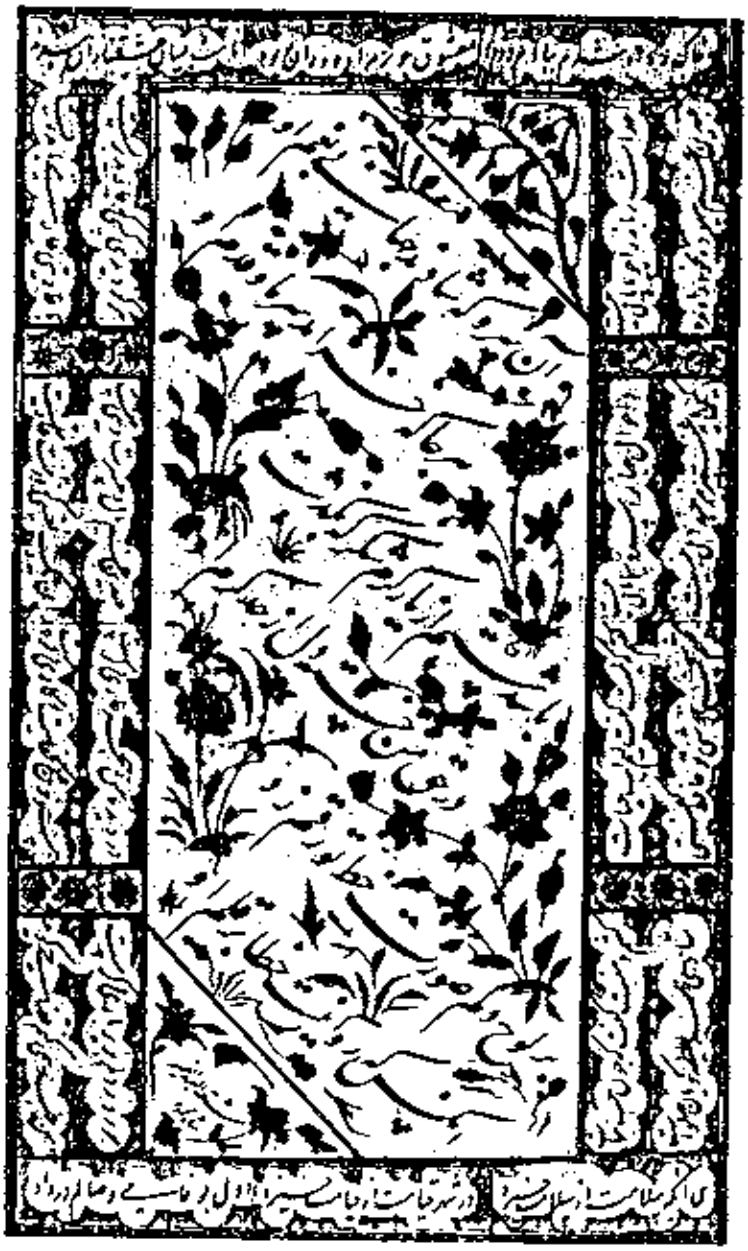
در اشعار شاعران سبک عراقی هم نمونه‌ها به‌خصوص در غزلیّات سعدی و غزلیّات شمس و غزلیّات حافظ کم نیست. مثلاً در مطلع غزل زیر از حافظ، رگه‌های واسوخت مشهود است:

صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت
ناز کم کن که در این باغ بسی چون تو شکفت
گل بخندید که از راست نرنجیم ولی
هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت...

با این حال باید اذعان کرد که بلندترین و زیباترین «واسوخت‌ها» در شعر وحشی، شاعر آتشین مقال عهد صفوی و بیشترین «واسوخت‌ها» که آن را به صورت یک ویژگی سبکی در آورده، متعلّق به سبک هندی است.

از نمونه‌های خوب «واسوخت» در شعر وحشی بافقی: (که بعضی معتقدند واسوخت را او به وجود آورد و او هم تمام کرد).

ما چون زدری بای کنیدیم، کنیدیم
امید زهر کس که بریدیم، بریدیم
دل نیست کبوتر که جو برخاست نشیند
از گوشه بامی که پریدیم، پریدیم



□ باید اذعان کرد که بلندترین و زیباترین واسوخت‌ها در شعر وحشی، شاعر آتشین مقال عهد صفوی و بیشترین واسوخت‌ها که آن را به صورت یک ویژگی سبکی درآورده، متعلّق به سبک هندی است.

رم دادن صید خود از آغاز غلط بود حالا که رمانده و رمیدیم، رمیدیم... و به نظر می‌رسد که شکوه واسوخت را باید در خانه خانهٔ ترجیع‌بند زیبای وحشی با مطلع:

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید داستان غم پنهانی من گوش کنید...

جستجو کرد. به‌خصوص از خانه سوم به بعد که مایه‌های واسوخت را می‌گیرد:

عشق من شد سبب خوبی و رعنایی او داد رسوایی من شهرت زیبایی او بس که دادم همه جا شرح دلآرایی او شهر پر گشت زغوغای تماشایی او این زمان عاشق سرگشته فراوان دارد کی سربسرگ من بی سر و سامان دارد

جاره این است و ندارم به از این یار دگر که دهم جای دگر دل به دلآرای دگر چشم خود فرش کنم زیر کف پای دگر بر کف پای دگر بوسه زنم جای دگر بعد از این رأی من این است و همین خواهد بود من بر این هستم و البته چنین خواهد بود تا آنجا که می‌سراید:

چون چنین است پی کار دگر باید به چند روزی پی دلدار دگر باشم به عندلیب گل رخسار دگر باشم به صرغ خوش نغمه گلزار دگر باشم به نو گلی کو که شوم بلبل دستان سازش سازم از تازه جوانان چمن ممتازش..

بعد از سقوط صفویه که سبک هندی از رونق افتاد و بازارش به کسادی گرایید، «واقعه‌گویی» و «واسوخت» هم که در میان بعضی شاعران سبک هندی جایی برای خود یافته بود، به فراموشی سپرده شد و شاعران دورهٔ بازگشت که تمام و کمال، سبک و سیاق و موضوع خود را از شاعران خراسانی و عراقی می‌گرفتند، توجهی به واقعه‌گویی و واسوخت نکردند، با این حال، در لابلای اشعار شاعران دورهٔ اول بازگشت هم نمونه‌هایی از واقعه و واسوخت به چشم می‌خورد که اگر آگاهانه و عالمانه است، حداقل باید آن را به عنوان تأثیر سبک هندی در شعر دورهٔ بازگشت تلقی نمود[17] برای نمونه در واقعه‌گویی:

گفتمش چاره کن غم مشتاق که زهجرت توان و تابش نیست گفت سیماب‌وار جز مردن چاره‌ای بهر اضطرابش نیست گفتمش غیر از این علاج دگر بهر سوز دل کبابش نیست؟ بر لب انگشت زد مرد یعنی که خموش این سخن جوابش نیست[18]

و یا:

بی‌وفا یار من از یاری من عار مدار عار از یاری یاران وفادار مدار گاهی از لطف فکن جانب من هم نظری نظر لطف همین جانب اغیار مدار...[19]

و نمونه‌هایی برای واسوخت:

ما را که با تو غیر وفا در میانه نیست بی‌جرم میکنی تو و هیچت بهانه نیست[20]

سرکشی ای شاخ گل از بلبل خود تا به چند کاشکی من آنیان بر شاخ دیگر داشتم[21]

مردم از هجر و همان در بی آزار من است که در این شهر به بی‌رحمی دلدار من است[22]

نصیحتهای نیک اندینیت گفتیم و نشنیدی چها تا بینت آید زین نصیحت ناشنیدنها[23]

□ بعد از سقوط صفویه که سبک هندی از رونق افتاد و بازارش به کسادی گرایید، واقعه‌گویی و واسوخت هم که در میان بعضی شاعران سبک هندی جایی برای خود یافته بود، به فراموشی سپرده شد.

زیرنویسها:

۱ ــ دیوان کمال‌الدین اسماعیل به اهتمام دکتر بحرالعلومی ص ۷۸۶

۲ ــ گزیده غزلیات شمس به اهتمام دکتر شفیعی کدکنی، ص ۷۶

۳ ــ رک: خزانهٔ عامره ص ۲۶ ــ ۲۵. مکتب وقوع ص ۲

۴ ــ این نظر شبلی نعمانی در شعر العجم است. نگا ج ۳/ ص ۱۶

۵ ــ رک: مکتب وقوع، از احمد گلچین معانی

۶ ــ تذکره هفت اقلیم، اثر امین احمد رازی

۷ ــ آتشکده آذر، لطفعلی بیگ آذر بیگدلی، ج ۳/ ص ۱۲۵۹

۸ ــ مکتب وقوع، ص ۳

۹ ــ دیوان امیر خسرو دهلوی، به کوشش م. درویش، ص ۳

۱۰ ــ شعرالعجم، ج ۵، ص ۶۴

۱۱ ــ برای آشنایی با دیگر شاعران واقعه‌گو رک: مکتب وقوع از احمد گلچین معانی

۱۲ ــ برای دیدن نمونه‌های دیگر رک: رساله جلالیه مطبوع در کلیات دیوان محتشم به اهتمام عباس گرکانی با مقدمه مرحوم دکتر سادات ناصری، تهران.

۱۳ ــ لغت‌نامه دهخدا

۱۴ ــ رک: مقاله دکتر ضیر آریان، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۳۴، تابستان ۱۳۵۲.

۱۵ ــ تمام شعر را در گزیدهٔ اشعار رودکی، از دکتر جعفر شعار ص ۱۱۳ ــ ۱۱۱ ببینید

۱۶ ــ رک: گنج سخن، دکتر ذبیح‌الله صفا، ج ۱/ص ۱۱۶ ــ ۱۱۵.

۱۷ ــ برای اطلاع از میزان تأثیرپذیری شعر دورهٔ بازگشت از سبک هندی رک: غلامی، احمد، پژوهشی در سبک هندی و دورهٔ بازگشت ادبی، تهران، انتشارات بهارستان، ۱۳۷۱.

۱۸ ــ دیوان مشتاق اصفهانی، به کوشش حسن مکی، ص ۳۲.

۱۹ ــ دیوان رفیق اصفهانی، به کوشش احمد کرمی، ص ۱۱۰

۲۰ ــ دیوان طبیب اصفهانی، ص ۱۹

۲۱ ــ همان، ص ۸۳

۲۲ ــ همان، ص ۱۸۷

۲۳ ــ دیوان هاتف به کوشش و مقدمه مرحوم وحید دستگردی، ص ۵۲

شعر انقلاب اسلامی

محمدرضا سنگری

تحوّل و دگرگونی در باورها و ارزشها، بیداری و خیزش جامعه‌ها، به فرو ریختن بنیادها و نظامها می‌انجامد و تردیدی نیست که این تحوّلات در عرصه ادب و هنر نیز جهره خواهد نمود.

انقلابها، ذائقهٔ انسانها و نگاه و تلقّی آنان را نسبت به جهان، جامعه و خویشتن تغییر می‌دهند و همین دگرگونی، دگرگونی در «زبان و احساس» و حتیّ در قلمرو «قالب و شکل» را نیز در پی دارد. انقلاب بزرگ صنعتی در اروپا، انقلاب مارکسیستی در شوروی و انقلاب مشروطه در ایران، نمونه‌های روشنی هستند که گواه حضور تفکّر تازه در عرصه اجتماعی و فروریختن باورهای قبلی و در نتیجه آفریدن هنر و ادبیّاتی متناسب با فضای تازه و نیازهای تازه هستند. در عصر مشروطه، گسترده شدن افق نگاه شاعر و نویسنده به دلیل تجربه‌های تازهٔ اجتماعی، ظهور موضوعاتی تازه و بی‌سابقه با کم سابقه را در حوزهٔ ادبیات باعث می‌شود و قلمرو و سرودن و نوشتن را وسعت می‌بخشد،عرصه‌ای که پیش از آن حسّاسیت هیچ نویسنده و شاعری را بر نمی‌انگیخت. پرداختن به مسأله آزادی، بروز احساسات ملّی و وطن‌گرایانه، طرح نابسامانیهای اجتماعی و دردها و رنجهای رنجبران و کارگران و بهره‌گیری از قالبهای نوین مانند تصنیف‌ها، نمایشنامه‌ها، رمان‌ها و.... بدیده‌هایی هستند که پیش از آن سابقه نداشته‌اند گر چه فضای ادبی و هنری بشدّت متأثر از فرهنگ فرنگ است و شیفتگی‌ها و غرب باوری‌ها بر نمبوهٔ زندگی و نگرش جامعه و در نتیجه بر سیاست، اقتصاد، وضعیّت فکری و فرهنگی جامعه اثر گذارده است.

به همین دلیل در نقد و تحلیل آثار ادبی و ذوقی، همچون همهٔ مقوله‌های دیگر، باید زمینه‌ها، شرایط، تحوّلات اجتماعی و سیاسی و دگرگونیهای فرهنگی و حتّی معیشتی را فراچشم داشت تا نقد و تحلیل، همه سونگرانه و واقع بینانه باشد. بنابراین اگر موقعیّت تاریخی تولّد یک اثر ادبی و هنری را نشناسیم، بررسیها و قضاوتها فاقد ارزش و اصالت خواهد بود.

شعر انقلاب اسلامی، پاره‌ای از پیکر انقلاب اسلامی و فرزند و میوهٔ آن است و باید متناسب با نسیب و فرازها و تحوّلات سریع و شتابناک جامعه، بررسی و مطالعه گردد. بنابراین شعر اوایل انقلاب (دورهٔ مبارزه و تظاهرات و درگیریهایی خیابانی) باید با حال و هوای خویش و شعر دوران هشت سالهٔ جنگ تحمیلی نیز با حال و هوای خاصّ خودش سنجیده شود. آنانکه با فضای امروز و احساس امروزین، شعر دیروز را محک می‌زنند در داوری خویش به کژراهه خواهند رفت. شاعر، درونمایه شعر خویش را از تجربیّات درونی و دریافتهای بیرونی می‌یابد و به مدد توانمندی خویش در مضمون یابی و آفرینندگی و احیاناً تأمّل انتقادی در آثار گذشتگان می‌پرورد و عرضه می‌کند. اگر شاعر در لحظه‌های متفاوت خویش، احساسهای گونه گون و گاه متناقض دارد طبیعی است در تحوّلات ژرف و بنیادین هم در طرح و ساختار کلّی شعر و حتی هم در واژگان و اوزانی که با جوششهای شعری او همزمانند تفاوت و تحوّل احساس شود. «همفری هاوس» در کتاب خود به نام دنیای دیکنز[1] ــ که نمونهٔ شایان تحسینی از نقد

● شعر انقلاب اسلامی، پاره‌ای از پیکر انقلاب اسلامی و فرزند و میوهٔ آن است و باید متناسب با نشیب و فرازها و تحوّلات سریع و شتابناک جامعه بررسی و مطالعه گردد.

● در نقد و تحلیل آثار ادبی و ذوقی، همچون همهٔ مقوله‌های دیگر، باید زمینه‌ها، شرایط، تحوّلات اجتماعی و سیاسی و دگرگونیهای فرهنگی و حتی معیشتی را فراچنم داشت تا نقد و تحلیل همه‌سو نگرانه و واقع‌بینانه باشد.

جامعه‌شناختی است ــ نظر خود را به تناوب بین بخشهایی که گزارش صحنهٔ متغیر تاریخی روزگار دیکنز است و ارائهٔ انعکاس این دگرگونی در رمانهای دیکنز، بیان می‌کند.[1] نویسنده در تحلیل خویش، تأثیر موفقیتهای صنعتی بین سالهای ۱۸۷۰ ــ ۱۸۱۲ را بر آثار دیکنز کاملاً نشان می‌دهد. انقلاب اسلامی واقعه‌ای بزرگ، تحوّلی بنیادین و آرمانی در جامعه بوده و هست و حادثه‌ها و لحظه‌های آن، آشکار و پنهان، به دنیای شعر راه می‌یابند. وقوع حادثه‌های بزرگ، لحظه‌های خطیر و سترگ، لحظه‌هایی که با حیات و مرگ انقلاب و جامعه پیوند داشت نمی‌توانست و نباید بر سروده‌ها و احساس شاعران بی‌تأثیر باشد. سخن از نوع دریافت و نحوهٔ بازتاب حادثه‌ها و لحظه‌ها نیست بلکه سخن از ناگزیری تأثیر و تأثر شاعر است و همین مطالعه‌ای دقیق و عمیق می‌طلبد تا میزان تأثر شعر و شاعر و تأثیر متقابل شاعران در مجموعهٔ حوادث و جریانهای انقلاب شناخته شود. جز این، باید دید شاعر چقدر در بیان خویش صادق و با احساس خویش صمیمی است. چقدر خود با لحظه‌ها زیسته و از تجربه‌های عاطفی بهره گرفته است. چرا که شعر عصر ما از فقدان تجربه‌های حسّی شاعرانه رنج می‌برد و جماعت شاعر و نویسنده بیش از گذشته به تجربه‌ها و احساسات عینی (objective) نیازمند است.

نکته‌ای که نباید از آن غفلت ورزید جدّی گرفتن «امروز» است در نقد و تحلیل عالمانه و صادقانهٔ ادبیات انقلاب اسلامی. واگذار کردن این مهم به فردا، تنها به این بهانه که هنوز یک دوره پایان نیافته است نا به جمع بندی و تحلیل آن نشست، کاری ناسنجیده و ناصواب است. بسیاری از تذکره نویسان دیروز ــ با همهٔ ضعفهای اغماض ناپذیر ــ شاعران عصر خویش را معرفی کرده و گاه نیز به نقل و نقد سروده‌هایشان پرداخته‌اند. هیچ کس نمی‌تواند ابوالفضل بیهقی را به دلیل نگارش تاریخ ارزشمندش در دورهٔ غزنوی، دوره‌ای که در هنگام نگارش تاریخ، پایان نیافته بود و برخی حادثه‌ها نیز به یک یا دو دهه فاصله نقل و طرح می‌شد، محاکمه کند. متأسفانه عمدتاً کسانی که ناباوران یا اصولاً ناهمخوان و ناهمخون با این دوره‌اند و یا زحمت مرور و مطالعهٔ آثار این دوره را به خویش نداده‌اند چنین انگاره و القایی دارند.

اگر این ضرورت امروز تحقّق نیابد، نسلهای بعد که احیاناً در چنین فضایی تنفس نکرده‌اند بی‌شک نخواهند توانست بخوبی و دقّت آنهایی که در حادثه‌ها زیسته و تنفس کرده‌اند به بیان و تبیین شعر و هنر این دوره بپردازند. اگر آگاهی ما از زوایای زندگی و آثار بسیاری از چهره‌های بزرگ علمی و ادبی و تاریخی کشورمان کم است شگفت‌آور نیست؛ شگفت انگیزتر و دردآورتر آن است که اطلاعات ما نسبت به برخی از بزرگان معاصر نیز کم و ناچیز و گمگوشه‌ها در زندگی و اندیشه و آثار آنان فراوان است.[2] حلقه‌های مفقوده در ادبیات نزدیکترین دوره به ما یعنی عصر مشروطیت آنقدر زیاد است که فقدان دیوان اشعارا یا دست کم چند نمونه شعر از یک شاعر ما را از دریافت درست تحوّلات شعر دورهٔ مشروطیت محروم ساخته است. مجموعهٔ شعر خانم شمس کسمائی گم شده است. از سروده‌های «میرزادهٔ عشقی»، «لاهوتی»، «نقی رفعت» اندکی در دست ماست و این تأسّف و دریغ را کسانی بخوبی در می‌یابند که در اندیشهٔ تحقیق و تتبّع جدّی در این دوره برمی‌آیند.

باید ادبیات عصر انقلاب را جدّی‌تر و دقیق‌تر پی گرفت. در همین جا به نکته‌ای که ضرورت جمع‌آوری آثار و پی‌گیری تحوّلات فکری و روحی شاعران و نویسندگان این دوره را ضروری‌تر می‌سازد باید اشاره کرد و آن حذف برخی سروده‌ها و آثار، توسّط خود شاعر و نویسنده است. برخی از شاعران و نویسندگان امکان ردیابی و رصد را از پژوهشگران به هر دلیل می‌گیرند. در مجموعه دفترهای جاب شدهٔ شعری، سروده‌هایی آشنا از شاعران دیده نمی‌شود؛ سروده‌هایی که با حافظهٔ مردم گره خورده و گاه نیز بسیار ارزنده و خاطره‌انگیز است. گاه نیز شعری مثله شده و غیرقابل انطباق با اصل یافت می‌شود.

مثلاً برخی شاعران سروده‌های دورهٔ جنگ هشت ساله را در چاپ مجموعه شعرهایشان قلم گرفته‌اند! احیاناً برخی شعارهای تحقق نایافته با مسائلی که در تحولات سیاسی و فرهنگی پیش‌آمده و یا تشبث و فرازهای روحی و فکری شاعر نیز در این پالایش و زدایش مؤثر بوده است. به هر حال این کار به لحاظ اخلاقی و اجتماعی، ستوده یا نکوهیده، از نظرگاه ادبی، بستن پنجره‌ها و کور کردن روزنه‌هایی است که به شناخت بهتر و دقیق‌تر این دوره کمک می‌کند.

سیر تحول در محتوای شعر انقلاب

نخستین سروده‌های عصر انقلاب را اگر به سال شروع جدّی انقلاب، یعنی سال ۱۳۵۷ برگردانیم، حال و هوای شعاری چشمگیرتر و پر رنگ‌تر است. در این سال، برخی شعارها که سازندهٔ عمدهٔ آنها شاعران مطرح نیستند از جوهرهٔ شعری برخوردار است. جامعهٔ ایرانی قرنهاست که با شعر خوگر و زندگیش آمیخته با نغمه‌های آسمانی حافظ، سوگسروده‌های عاشورایی و ضرب‌المثلهایی است که ایجاز و اعجاز در آنها موج می‌زند. شعر، آنچنان با فرهنگ ما آمیخته است که از لای لای گهواره تا سنگ مزار با ما همراه است به تعبیر نزار قبّانی شاعر معاصر عرب: «اگر نیشتر بر رگمان بزنند چیزی سبز می‌جوشد. تصوّر نکنید نفت است، شعر است.» گر چه این سخن را در توصیف عرب و گرایش او به شعر گفته است امّا بر روح هنرمند و ذائقهٔ شعر گرای ایرانی نیز منطبق است.

در دورهٔ حرکتهای مردمی و تظاهرات خیابانی و دیوار نوشته‌ها، این جوششها کاملاً محسوس است. شعارهای ارتجالی در کنار سروده‌های تند و شعاری و عموماً مقطعی، سروده‌های انقلابی که شبیه تصنیفهای دوران مشروطه و گاه متفاوت با آن است نیز دیده می‌شود. شعر برخی از «سروده‌ها» از شاعران مشهور عصر مشروطه مانند فرّخی یزدی و برخی از شاعران گمنام و بندرت مشهور است. از مهمترین ویژگیهای سروده‌های این دوره به ویژگیهای ذیل می‌توان اشاره کرد:

۱ ــ ترسیم افقهای روشن پیروزی

فضای یأس آلود و سراسر بن‌بستی که شاعر پیش از انقلاب ترسیم می‌کرد فرو می‌شکند. شاعر با بهره‌وری از شکوه و شور حرکتهای مردمی و باورهای عمیق مذهبی که پیروزی حق طلبان را حتمی و «صبحی قریب»[5] را نوید می‌دهد با سرانگشت شعر فرداهای روشن را نشان می‌داد:

هان ای خدایگان!
در روز بارعام
حتّی
تمثال بی‌مثال شما را
یارایی ادای تظلّم نداشتیم!
آری حتّی خری به دست تظلّم
زنجیر عدل و داد شما را تکان نداد![6]
باری هر جا قدم به خاک نهادید
صدها نهال عاطفه خشکید
صدها درخت فاجعه رویید
اینک
هر چند تاج تخمه به گهواره بسته‌اید[7]
باری امید بس عجبی دارید!
زیرا که شب
آبستن طلوع شگفتی است![8]

شعر این دوره دیگر از شب و زمستان و وحشت و بن‌بست آکنده نیست. اگر هم از وحشت و انجماد و زمستان و پاییز سخن می‌رود، سرانگشت شعر به سمت «روشنی» است. شاعر چشم‌انداز فضایی بی‌زندان و آسمانی بی‌سقف را دریافته است. شعر سیاسی دیروز ــ اگر این عنوان رسا و فراگیر باشد ــ عمدتاً سایه‌های یأس و مرگ و خزانهای بی‌برگی با خویش دارد. در شعر اخوان ثالث ــ که باید او را پیشقراول سرایندگان شعر اجتماعی و سیاسی در حوزهٔ شعر نیمایی خواند ــ و در شعر فروغ و دیگران این دریافت و استنتاج مشهود است. حتّی سروده‌های شاعران معترض قبل از انقلاب کمتر توفندگی و جوشندگی و خروش و خشم سروده‌های این دوره را دارند.

۲ ــ طرح فقر و محرومیّت و زراندوزی و غارت سرمایه‌های جامعه

پیش از این برخی از شاعران که عمدهٔ آنها گرایشهای سیاسی خاص داشتند در کنار دو جریان شعری روشنفکران غیر مذهبی و شاعران مذهبی با زبانی نمادین و تمثیلی و گاه عریان و شعارگونه، از فقر و محرومیّت، استثمار و غارت توده‌های جامعه، و زراندوزی و جباول سرمایه‌های ملّی توسّط عوامل حکومت و سرمایه‌داران سخن می‌گفتند. در سروده‌های خسرو گلسرخی، سیاوش کسرایی، اخوان ثالث، شاملو، فروغ و شاعران مذهبی همچون نعمت میرزازاده (م. آزرم)، طاهره صفارزاده، دکتر شفیعی کدکنی، موسوی گرمارودی، حمید سبزواری و... نمونه‌هایی از این دست مسائل می‌توان یافت. گاه نیز این گونه سروده‌ها نوعی «زشت سیاسی» برای شاعران محسوب می‌شد.[9]

در هنگامهٔ طرح این فقر طاقت‌سوز، گاه شعله‌های اعتراض، دامن سکوت و سکون مخاطبها را فرا می‌گرفت. شاعر آشفته و خشمگین، سکوت، اضطراب و ترس، و به انتظار حماسه نشستن محرومان و ستمدیدگان را محکوم می‌کرد:

در سجاف کوچه باغ
اضطراب
گامهای عابران خسته را،
شماره می‌کند
رهگذر
غروب را به روی شاخه‌های خشک
روبروی جشمه‌های بی‌تپش
نظاره می‌کند
برزگر، خیال خویش را،
به بوی نان گرم آفتاب،
بر نمی‌دهد.
سایهٔ پرنده‌ای
از بهارزایی قنات خشک
روستای خفته را خبر نمی‌دهد
فقر
خوش نشسته روبرو:
روبه‌روی زرد زخم آفتاب
روبه‌روی سایه‌های ممتد ملال
روبه‌روی باغهای خواب
روبه‌روی ریگ، شن، سراب
در هجوم هول
پشت بلک روستا
می‌توان شکوفه‌های خواب را، نظاره کرد
می‌توان کلاف ابر را
دور دوک صبحدم، شماره دید[10]...

۳ ــ غلبه شعارگونگی و عنصر تفکّر بر دیگر عناصر شعری

ضرورتها، نیازها و عطش اجتماعی، فضای سیاسی و مبارزاتی و هیجانها و التهابهای شاعرانه‌ای که متأثر از اوضاع و شرایط خیزش و قیام مردمی بود، بشدّت شعر را تحت‌تأثیر قرار داد. سروده‌های آغاز انقلاب، گاه سیاسی محض و فاقد ویژگیهای لازم شعری مانند زبان استوار، ایماژها و صور خیال زنده و تازه هستند. سروده‌ها از این جهت به دورهٔ مشروطه بسیار شبیه می‌شوند. شاعر به پیام بیش از هر چیز می‌اندیشد. لحن شعر خطابی است و عنصر تفکّر و تکیه بر پیام مشخّص سیاسی، عرصه را بر دیگر عناصر شعر تنگ می‌کند. در حالی که در یک شعر خوب، هیچ عنصری نباید عرصه را بر عنصر دیگر تنگ کند؛ عاطفه پابه‌پای تخیّل، آهنگ و زبان پابه‌پای هم و همهٔ عناصر همدست و همراه در یک مجموعهٔ همخوان باید به انتقال پیام شاعر کمک کنند. این‌گونه سروده‌ها از انسجام و گاه ایجاز لازم برخوردار نبودند. شعر در مدار تکرار می‌چرخید و تنها باسخی به تشنه‌کامی و عطش جامعه به این نوع سروده‌ها بود. برخی از این سروده‌ها، بی‌نام و بی‌نشان، در کنار پیامها و اطلاعیه‌ها بر دیوارها نصب می‌شد و یا در تظاهرات خوانده می‌شد و بعدها که اندکی فضا برای تنفّس باز شد در روزنامه‌ها و مجلّات به چاپ می‌رسید.

۴ ــ محتوا و مضامین محدود

به دلیل تنفس در فضای واحد (مبارزه با حاکمیّت و نظام ستم)، درونمایه و محتوای شعر حول محور موضوعاتی معدود و محدود می‌چرخید. سوژه و موضوع عمدهٔ سروده‌ها، مبارزه، وحدت، خودآگاهی، شهادت و... بود. گاه تصویرها به دلیل شباهت موضوع نیز به هم نزدیک می‌شد.[11] در حوزهٔ قصه‌ها و داستانهای همین سالها نیز منابهت و محدودیت موضوعات کاملاً محسوس است. امّا در عمدهٔ این سروده‌ها خیزش، جوشش و تپندگی واژه‌ها بر تندخوئی و هیجان مخاطب می‌افزود و همین سروده‌های برانگیزاننده و حرکت‌بخش، نقشی جدّی و شگرف در مبارزهٔ مردم داشت.

۵ ــ بیگانه ستیزی و غرب‌ستیزی (مبارزه با روشنفکری و خودباختگی)

بازگشت به خویشتن که به شکل جدّی و دقیق قبلاً توسط سیّد جمال و اقبال لاهوری و سپس در سخنرانیها و نوشته‌های دکتر شریعتی مطرح شد به قلمرو شعر نیز راه یافت. پیش از انقلاب، سهم هیچ‌کس در ستیز با روشنفکری ــ روشنفکران بی‌درد و خودباخته ــ در حوزهٔ شعر، به اندازهٔ شاعران متعهد و روشن‌اندیش مسلمان نیست، گرچه برخی شاعران دیگر نیز از بی‌تحرکی و بی‌دردی اینان نالیده‌اند:

مردابهای الکل
با آن بخارهای گس مسموم
انبوه بی‌تحرّک روشنفکران را
به ژرفنای خویش کشیدند
و موشهای موذی
اوراق زرنگار کتب را
در گنجه‌های کهنه جویدند.

و در جای دیگر صریح‌تر و تلخ‌تر و گزنده‌تر:

من می‌توانم از فردا
در پستوی مغازهٔ خاجیک
بعد از فرو کشیدن چندین نفس از چند گرم جنس دست اول
خالص
و صرف چند بادیه پپسی‌کولای ناخالص
و پخش چند یاحق و یاهو و وغ‌وغ و هوهو
رسماً به مجمع فضلای فکور و فضله‌های فاضل روشنفکر
و پیروان مکتب داخ داخ تاراخ تاراخ بپیوندم...[12]

در سروده‌های طاهرهٔ صفارزاده، موسوی گرمارودی، میرزازاده، حمید سبزواری و برخی شاعران که در این دوران هنوز نام و آوازه‌ای ندارند ــ مستقیم و غیرمستقیم ــ سیزیا روشنفکری محسوس و چشمگیر است. بی‌هویّتی، بریدگی از فرهنگ جامعه، بی‌دردی و نشستن در حاشیهٔ حادثه‌ها و به تحلیلی تحلیل رفته بسنده کردن، شناسنامهٔ روشنفکران است که با سر انگشت شعر ورق می‌خورد:

هم‌اکنون که نعش تو را به ناکجا می‌برند
او در کافه‌ای نشسته و ودکا می‌نوشد
و مرگ تو را تحلیل علمی می‌کند...
بر او ببخش خواهرم!
روشنفکر است.[۱۳]

۶ ــ اندیشه‌ها و مضامین مذهبی

در طول دوران مبارزه و پس از پیروزی انقلاب اسلامی، هویّت مذهبی انقلاب، موجی وسیع و گسترده از مضامین و واژگان و در پیانی کلّی‌تر فرهنگ اسلام را به فراخنای شعر کشانید. شعر از آیات و روایات سرشار بود. ستایش و یادکرد از چهره‌های درخشان تاریخ اسلام به‌ویژه ابوذر، عمّار، حرّ، سمیّه، مالک اشتر و مبارزان و مجاهدان و شهیدان بزرگی چون جلال آل‌احمد، دکتر شریعتی و... در سروده‌های این دوره احساس می‌شد. احساسات شورانگیز مذهبی در نارو‌پود شعر تنیده بود و سروده‌ها با بهره‌وری از این اندیشه‌ها و طرح حماسهٔ شکوهمند عاشورای حسینی به تهییج و تحریک عواطف می‌پرداخت.

۷ ــ طرح چهره‌های ملّی و اسطوره‌های تاریخی

گرچه طرح چهره‌های ملّی و اشاره به اسطوره‌ها کم‌فروغ‌تر از اندیشه‌های مذهبی در سروده‌ها چهره می‌نمود امّا انعکار این دوره خالی از این مسائل نیست. اشاره به داستان ضحاک، کاوهٔ آهنگر، سیاوش و کاربُرد واژگان دیو، اهریمن و... در شعر و شعار مردم شنیده می‌شود. در برخی از سروده‌ها و «سرودها» و شعارها، مصراعها و ابیاتی از گذشتگان نیز به‌کار می‌رفت که مصراع «دیو چو بیرون رود فرشته درآید»[۱۴] از آن جمله است. احیای برخی مضامین شعر مشروطیت و استفاده از سروده‌های شاعران برجستهٔ عصر مشروطه که مضامین ملّی در شعر آنها وجود دارد مانند فرّخی یزدی، نسیم شمال، عارف و عشقی در لابلای شعارها و سروده‌ها به چشم می‌خورد.

۸ ــ مردم گرایی و مردم باوری

در شعر سالهای اختناق نوعی نفرت و ناباوری نسبت به مردم احساس می‌شود. شاید مشاهدهٔ بی‌تفاوتیها، در خود خزیدنها، نظاره‌گر بی‌درد حادثه‌ها و فاجعه‌ها بودن دستاویز تاختن به مردم است. به دلیل همان یأسی که پیش‌تر از آن سخن رفت، شاعران نسبت به فردای این مردم چندان یأس زده و ناباورند که گاه با لحنی تند و شکننده با آنان سخن می‌گویند:

مردم،
گروه ساقط مردم
دلمرده و تکیده و مبهوت
در زیر بار شوم جسدهاشان
از غربتی به غربت دیگر می‌رفتند
و میل دردناک جنایت
در دستهاشان متورّم می‌شد[۱۵]

شعر شاملو از ناامیدی مطلق و لحن پرخاشگرانه نسبت به مردم لبریز است. درمجموعه هوای تازه و باغ آینه از این دست سروده‌ها فراوان می‌توان یافت. بعدها نعمت میرزازاده در مجموعهٔ «سحوری» پاسخی نرم به او دارد:

نفرین مباد جنگل آتش گرفته را
این رهروان دیده شبیخون
وز چشم زخم اهرمن ازهم گسیخته
دیگر سزای سرزنشی نیستند، مرد!
هرگز مباد نفرت از این مردم...[۱۶]

۹ ــ بازگشت به عشق عارفانه

دورهٔ پیش از انقلاب، سرودن شعر گناه‌آلود (کفرگونه) و در کنار آن غزل عاشقانه زمینی، فراگیر و گسترده در سرودهٔ شاعران به چشم می‌خورد. در سروده‌های شاملو، نصرت رحمانی، نادرپور و... گاه به حوزهٔ مقدّس‌ترین ارزشهای دینی حمله می‌شد همان‌گونه که در قلمرو رمانها و داستانهای این زمان همین ویژگی موج می‌زد. دو جناح روشنفکر غرب‌گرا و روشنفکران شرق‌گرا یا تفکّرات مادّی، با زبان طنز و کنایه و تمسخر و گاه صریح و روشن، باورهای مذهبی را به سخره می‌گرفتند و در کنار آن، خیل شاعران از بیان عریان‌ترین و بی‌پرده‌ترین لحظه‌ها و صحنه‌های جنسی و التذاذهای جسمی پروایشان نبود. فریدون توللی، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، اخوان ثالث، نادر نادرپور[۱۷] و... از این دست شاعران محسوب می‌شوند. گرچه برخی از آنها همچون اخوان بعدها رویکردی به سمت سروده‌های عمیق‌تر با نگاهی و تأمّلی در مسائل اجتماعی و سیاسی دارند.

● در یک شعر خوب هیچ عنصری نباید عرصه را بر عنصر دیگر تنگ کند. عاطفه با به‌پای تخیل آهنگ و زبان با به‌پای هم و همه عناصر همدست و همراه در یک مجموعه همخوان باید به انتقال پیام شاعر کمک کنند.

● در نقد و تحلیل عالمانه و صادقانهٔ ادبیات انقلاب اسلامی، واگذار کردن این مهم به فردا، تنها به این بهانه که هنوز یک دوره پایان نیافته است تا به جمع‌بندی و تحلیل آن نشست، کاری ناسنجیده و ناصواب است.

در عصر انقلاب، عشق عارفانه با بهره‌گیری کم‌رنگ‌تر از اصطلاحات رایج عرفان سنّتی دوباره شعر را بازمی‌یابد. در دوران اوج‌گیری مبارزه، عشق همواره با شهادت، خون، ایثار و وصال محبوب و... همراه است. این دست سروده‌ها با عاشقانه‌ترین حماسهٔ تاریخ اسلام یعنی عاشورا آمیزاج و پیوند می‌یابند و با آمیزه‌ای از عشق و حماسه، فضایی تازه و بایی نو در شعر انقلاب می‌گشایند.

شیرمردا! به تو در بیشهٔ آهن چه گذشت؟
بر تو در حجم شب دشنه و دشمن ــ چه گذشت؟
پشت آن پنجرهٔ منفعل از تابش ماه
بر تو ای اختر پاک شب میهن چه گذشت؟
زیر آواز جنون آور شلاق و سکوت
چه به روح تو فرود آمد و بر تن چه گذشت؟
بر دلت؛ ــ روزنهٔ عاشق خورشید بهار ــ
در سیه چال بدون در و روزن چه گذشت؟
بر لبت؛ در دل تاریک‌ترین لحظهٔ عشق
جز پیام گل و آیندهٔ روشن چه گذشت[۱۸]...

شعر در سال ۱۳۵۷ باید بیش از این کاویده و مطالعه و شناسانده شود. گرچه در حوزه‌های دیگر ادبی مانند قصه‌نویسی (قصه کودکان، نوجوانان و بزرگسالان)، طنز، شعارگویی و شعارنویسی، سرود و... میدان تحقیق فراخ و متأسّفانه کاری درخور و شایسته انجام نپذیرفته است. با این همه، پیشتر از آن‌که آثار این دوره محو و گم و فراموش شود باید بادقّت و وسواس، ورها از سمت‌گیریها و حبّ و بغض‌های متداول دقیقاً و عمیقاً مطالعه و بررسی گردد.

زیرنویسها

1 - Humphrey House, The Dickens world, oxford university press, 1941

۲ ــ دیچز دیوید، «شیوه‌های نقد ادبی» ترجمهٔ محمّدتقی صدقیانی، دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، انتشارات علمی، بی‌تا، صص ۵۵۳ ــ ۵۵۴

۳ ــ برای نمونه به آثار نیما و مجموعه سروده‌های او می‌توان اشاره کرد که در چاپ دوم که به همّت فرزندش شراگیم انجام گرفت و به نقائص و کاستیهای چاپ قبلی اشاره شده حتی سال تولد او نیز بین ۷۶ ــ ۱۲۷۴ در نوسان بوده است؛ و مگر ما از سیما چقدر فاصله گرفته‌ایم؟

۴ ــ سبزواری، حمید «سرود درده»، دفتر اول، تهران ۱۳۶۷، انتشارات کیهان، ص ۴۰۸

۵ ــ الیس الصبح بقریب؛

۶ ــ شاعر اشاره به افسانهٔ انوشیروان عادل دارد و تظلّم خری به بارگاه او؛ پیش از شاعر شریعتی نیز گفته بود: عدالت انوشیروان را تنها خری باور کرد؛

۷ ــ وقتی ولیعهد کوچک بود تاج را به گهوارهٔ او می‌بستند.

۸ ــ امین پور، قیصر، «تنفّس صبح»، چاپ دوم ۱۳۶۴، صص ۶۶ ــ ۶۷. (شاعر این شعر را در تیرماه ۵۷ سروده است.)

۹ ــ به عنوان مثال به کارو می‌توان اشاره کرد که از زبان کارفرما می‌گوید: دوستان، همکاران! پند این پیر جهاندیده همه گوش کنید! تا به پایان نرسد سال و مه غارتگر! خون انسان ستمدیده به نیرنگ و فسون! بچکانید و قدح بنت قدح نوش کنید.

۱۰ ــ باقری، عباس «صبح در برگاره»، چاپ اوّل، ۱۳۶۸، صص ۲۲ ــ ۲۳

۱۱ ــ تصویر آینده به طلوع خورشید و ترسیم نظام ستم به شب و ضحّاک و دیو و... از این دست تصاویر مشابه است.

۱۲ ــ فرخزاد، فروغ، «تولّدی دیگر» چاپ هفدهم ۱۳۷۰، انتشارات مروارید، ص ۹۱، ص ۱۴۰

۱۳ ــ موسوی گرمارودی، علی «در فصل سرخ مردن»، ص ۲

۱۴ ــ مصراع دوم این بیت حافظ است که:

خلوت دل نیست جای صحبت اضداد　　دیو چو بیرون رود فرشته درآید

۱۵ ــ تولّدی دیگر، ص ۹۲

۱۶ ــ میرزازاده، نعمت، «سحوری»، چاپ اوّل، انتشارات رواق، ۱۳۵۷، ص ۱۰۲ و آوازهای نسل سرخ، عبدالجبار کاکایی ــ روزنامهٔ اطلاعات

۱۷ ــ از نمونه سروده‌هایی که پاس حرمت ارزشهای اعتقادی نداشته‌اند به سروده‌های نصرت رحمانی، و شعر «قم» نادرپور و... و شعر گناه آلود و عریان، به بسیاری از سروده‌های فروغ فرخزاد تا قبل از «تولّدی دیگر» و حتّی در تولّدی دیگر می‌توان اشاره کرد.

۱۸ ــ صالحی، بهمن، دفتر «کسوف طولانی» (این سروده دربارهٔ زندانیان سیاسی پس از آزاد شدن در بهمن ۱۳۵۷ سروده شده است)

بقیه از صفحه ۱۳

دستور زبان، به هیچ وجه نمی‌تواند نمایندهٔ فرهنگ یک ملّت باشد. یعنی، اینکه یک زبانی تثنیه دارد و یک زبان دیگر ندارد، نه یک مزیّت برای زبان اوّل است و نه یک باخت برای زبان دوم به حساب می‌آید. اینکه یک زبانی ۳۰ صدا دارد و یک زبان دیگر ۳۵ صدا؛ آن هم اصلاً مسأله‌ای نیست. ولی این حرف اگر به این صورت اصلاح بشود که «واژگان زبان آیینهٔ فرهنگ ملّتی است که به آن زبان سخن می‌گویند»، این حرف درست است. زیرا، همانطور که گفتم آنچه که در جامعه وارد می‌شود ناگزیر باید لغتش در فرهنگ زبان وارد بشود. یک بحث دیگر هم که بد نیست در کنار این اشاره کنم اینست که اغلب گفته می‌شود «زبان فارسی برای واژه‌های علمی زبان مناسبی نیست. این حرف، هم درست است و هم درست نیست. از این لحاظ درست است که ما الآن در شیمی دست‌کم، ده هزار واژه داریم که برایش در فارسی لغتی نداریم. در مورد کامپیوتر همینطور و در مورد زمینه‌های دیگر.... ولی نکته مهم اینست که هر زبانی مسؤول پدیده‌هایی است که در فرهنگ خودش به وجود آمده است نه مسؤول پدیده‌هایی که در فرهنگ دیگر به وجود آمده است.

پتروشیمی، یک پدیده‌ای است که در این فرهنگ رشد و نمو نکرده است. لغتش را هم ما نداریم. ولی ابزار ساخت این لغات را داریم. یعنی اگر به زبان فارسی امکان داده بشود و از آن جلوگیری نکنند، می‌تواند برای اینها، این واژه‌ها را بسازد. یا مثلاً عکس آن را درنظر بگیرید. عرفان که یک پدیده‌ای بوده است که در این فرهنگ رشد و نمو کرده است، دارای چه واژگان غنی می‌باشند. که برگردان آن واژگان به زبانهای فرنگی، مشکل ایجاد می‌کند. حتّی بهترین مترجمان نمی‌توانند دقیقاً کلمهٔ «مَی» را ترجمه کنند. چرا؟ برای اینکه این کلمه با معانی زیاد، ظریف و متفاوتی در این فرهنگ به کار رفته که در جاهای دیگر به کار نرفته است. بله، ولی در مقابل لغتی مثل پتروشیمی ضعیف هستیم. پس اینکه زبان فارسی نتاوان است درست نیست. زبان فارسی همان‌قدر توانایی دارد، که زبانهای دیگر دارد. منتهی مجال می‌خواهد. شما اگر پول داشته باشید می‌توانید یک کارخانهٔ پتروشیمی بخرید و ظرف یک هفته بیاورید در یک شهری دایر بکنید. ولی واژگان پتروشیمی را نمی‌شود ظرف یک هفته وارد زبان فارسی کرد. این یک چیز غیرممکنی است.

برویم به قسمت بعدی بحث: علایم اوایی قراردادی. وقتی که می‌گوییم علایم، علامت بنابر تعریف، یعنی چیزی که به چیز دیگر دلالت می‌کند. ولی خود آن چیز نیست. وقتی که من می‌گویم صندلی. کلمهٔ صندلی به این نمی، در دنیای بیرون اشاره می‌کند ولی کلمهٔ صندلی، صندلی نیست. کلمهٔ صندلی، علامت صندلی است. نشانهٔ صندلی است. کلمهٔ صندلی دالّ است و خود صندلی مَدلول آن.

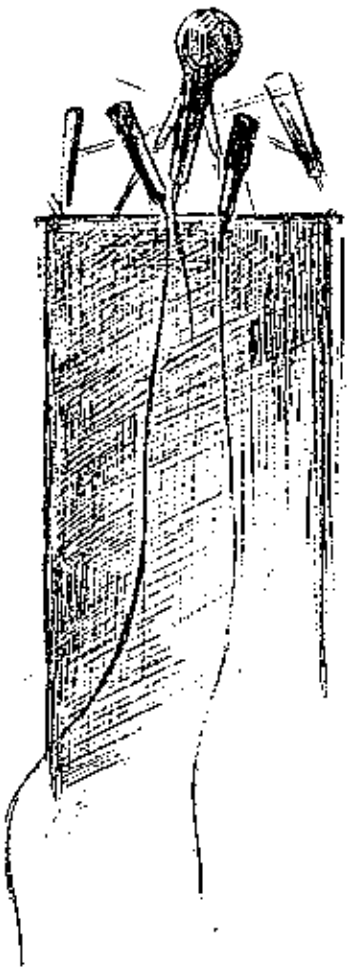
دوم اینکه کلمهٔ اُوایی به این لحاظ گذاشته شده است که زبانِ گفتار، بر زبان نوشتار رُجحان دارد. زبان اصلاً یعنی گفتار. نوشتار، یک فرمی است، یک گونه‌ایست از زبانی که ما به کار می‌بریم. زبان نوشتار بسیار کُند تغییر می‌کند. بسیار محافظه‌کارتر است. بسیاری از چیزهایی که ما در زبان روزمره به کار می‌بریم ــ و همهٔ ما هم به کار می‌بریم ــ موقعی که می‌خواهیم آن را بنویسیم، می‌بینیم که با اندکی شک و تردید روبرو می‌شویم که آیا این را چگونه بنویسیم؟ یک مقداری از این مشکلات را متأسفانه خط ما برای ما ایجاد کرده است. مثلاً ببینید همهٔ ما در زبان گفتار ــ «ـِ» را در معنی «است» به کار می‌بریم و می‌گوییم: این لیوانِ. چنانچه بخواهیم آن را بنویسیم، می‌نویسیم: این لیوان است. و یا مثلاً شما نمی‌توانید عبارت گفتاری «الآن ساعت نُه» را بنویسید.

بنابراین اجباراً می‌نویسید: ساعت نُه است. یعنی خطّ ما، ما را مجبور می‌کند از آن واقعیّتهایی که همهٔ ما پذیرفته‌ایم به عنوان یک واقعیّتی که «ـِ» می‌تواند معنی «است» بدهد، دور بشویم. علّتِ اینکه، در تعریف زبان، لفظ «اوایی» گذاشته شده است، آنست که زبانِ مکتوب اصل نیست. اصل، زبان گفتار است و گفتار است که همیشه تغییر می‌کند و به دنبال آن نوشتار تغییر می‌کند. منالش اینست که سالها طول کشیده تا تلفظ خُواهَر به خاهر تبدیل شده است ولی خط نوشته ما، از آنجایی که محافظه کارست هنوز این صورت قدیمی را حفظ کرده‌است.

البتّه این در همه خطها هست و مخصوص خط فارسی نیست. خطّ انگلیسی و خطّ فرانسه هم اینطور است. اینها نمایندهٔ روزگاری هستند که این کلمات، اینجنین تلفظ می‌شده‌اند. بنابراین، شما برای یک تجزیه و تحلیل واقعی از زبان، باید گفتار ــ اگر نگوییم گفتار مردم کوچه و بازار ــ مردم تحصیلکردهٔ آن زبان را ملاک بگیرید. اگر از من بپرسند که زبان معیار چیست؟ خواهم گفت: زبان معیار عبارتست از آن زبانی که معمولاً در سطح دانشگاه صحبت می‌شود یا مثلاً دبیران زبان فارسی با آن صحبت می‌کنند.» نه آن زبانی که در کوچه و بازار هست. آن هم گونه‌ای از زبان است که جای خود را دارد. ای با مقدار زیادی از لغاتی را که وارد زبان می‌شوند. اتفاقاً اوّل همان مردم کوچه و بازار می‌سازند. سپس ما آنها را به اکراه قبول می‌کنیم و بعد کم کم در نوشته وارد می‌شوند. مثلاً، ما الان از به‌کار بردن کلمهٔ علم‌شنگه ناراحت نمی‌شویم. و حال آنکه معلوم نیست اصل این کلمه از کجاست. می‌گوییم: آمد اینجا علم‌شنگه راه انداخت. این کلمه کم کم دارد در داستانها و داستانهای کوتاه وارد می‌شود. این را مردم کوچه و بازار ساخته‌اند. ولی بعضی از اینها هست که هنوز مورد قبول ما نیست با زبان

بچّه‌هاست. ولی باز هم نمی‌شود کلاً دست رد به سینه آنها گذاشت و چه بسا، اگر شما یک‌بار سعی بکنید که داستانهای کوتاه با یک چیزی که بیان‌گر واقعی احساسات شما باشد بنویسید، آن وقت می‌بینید بسیاری از این اصطلاحات عامیانه دقیقاً همان چیزی است که شما می‌خواهید بگویید و هرقدر که رسمی‌تر بگویید آن چیز را بیان نمی‌کند. حرف خودم را پیش از این بسط نمی‌دهم و آن اینست که علایم آوایی یعنی گفتار، و گفتار نسبت به نوشتار دست بالا دارد. یعنی اگر قرار باشد چیزی را به عنوان ملاک زبان، مطالعه کنیم، گفتار است و آن البته قابل بحث است که گفتار کی و گفتار کجا و چه کسی باشد که ما نمی‌خواهیم در آن بحث وارد بشویم. من قول داده بودم کمتر صحبت کنم. امّا یک مسألهٔ کوتاهتری هست که برای ایجاد ارتباط بین یک گروه اجتماعی به کار می‌رود آن را هم در یک بحث کوتاه عرض می‌کنم. اگر بنا باشد زبان برای ایجاد ارتباط بین افراد یک گروه اجتماعی به کار برود، چون بنا بر تعریفی که جامعه‌شناسان به ما داده‌اند که هر گروه اجتماعی متحوّل است الزاماً زبان نیز باید متحول باشد. ما نمی‌توانیم زبان را ثابت نگه داریم. گذشتهٔ زبان به هیچ‌وجه ملاک برای صحّت زبان نیست. اگر قرار باشد ما به این استناد کنیم که این اصلش چی بوده و در اصل چگونه تلفظ می‌شده است، آن وقت هیچ حدّ بقفی ندارد. یعنی هیچ دلیلی وجود ندارد. باید برگردیم و ببینیم خشایار شاه چگونه صحبت می‌کرده است. اگر به گذشته برگردیم از نظر منطق هیچ‌جا نمی‌توانیم متوقف بشویم. با اینکه، این کلمه در اصل، عربی است، در عربی چه معنی می‌دهد؟ هر معنی می‌خواهد بدهد. برای ما معنایی که در فارسی می‌دهد، مهم است. حالا اجازه بدهید من دو مثال خدمتتان عرض کنم. بنده یک‌بار به مصر رفته بودم و در قاهره می‌خواستم یک چک بانکی را در بانک نقد بکنم. چک را به بانک بردم و پول را به من دادند. در کشور خودمان، وقتی به بانک می‌رویم و چکی را پرداخت می‌کنند یک مهر روی آن می‌زنند و می‌نویسند: «پرداخت شد» امّا آن صندوق‌دار عرب، یک مهر روی آن زد و نوشت: «مدفوع». آیا ما کلمهٔ مدفوع را در همان معنی به کار می‌بریم که یک نفر مصری به کار می‌برد؟ نه. کلمهٔ «صلح» را که ما اینقدر در فارسی به کار می‌بریم، عربها اصلاً در این معنی به کار نمی‌برند. آنها می‌گویند: «سلام». بنابراین، این استدلال که این کلمات در اصل، در زبانی که ما از آنها قرض گرفته‌ایم، چه معنی می‌دهد، این هم ملاک نیست. نه گذشتهٔ زبان ملاک معنایی یا تلفظی یا دستوری است، نه زبان قرض‌دهنده و نه هیچ ملاک منطقی یا چیز دیگر. از زبان خودمان مثال بزنیم: کلمهٔ «نگران» را امروزه هر فارسی‌زبانی، به معنی مضطرب به‌کار می‌برد. ولی نگران در اصل صفت فاعلی از نگریستن است یعنی کسی که نگاه می‌کند. و هنوز هم در افغانستان به کسی که بلیطهای قطار را کنترل می‌کند آقای «نگران» می‌گویند. می‌بینید که این واژه در آنجا معنی خودش را حفظ کرده ولی در اینجا منحول شده است.

در بعضی از شعرهای ما، هنوز کلمهٔ «نگران» به معنی مواظب و هشیار است: «ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد». نه اینکه مضطرب باش، یعنی مواظب باش، ببین. از این دست کلمات زیاد است. مثلاً کلمه شوخ را در نظر بگیرید. کلمهٔ شوخ در سفرنامهٔ ناصرخسرو به معنی چرک آمده است. «به گرمابه در آمدیم و شوخ از تن بنستیم». در زمان سعدی یک معنی دیگر پیدا کرده است. «که ای شوخ چشم آخرت چندبار، بگفتم که دستم ز دامن مدار». امروز هم کلمهٔ شوخ یک معنی دیگر دارد. بنابراین، استناد کردن به اینکه، کلمهٔ شوخ در زمان شیخ عطّار این معنی را می‌داده است و این معنی که ما امروز به کار می‌بریم غلط است، چیزی است که از ناآشنایی ما با ساخت زبان سر چشمه می‌گیرد. زبان اینجنین عمل نمی‌کند. زبان متحوّل می‌شود. هم معنایش متحوّل می‌شود و هم صدایش متحوّل می‌شود و هم دستورش. بنابراین اگر ما بیاییم بیاله کنیم به چند کلمه که مثلاً باید گفت بر ردّ فلان و نه در ردّ فلان، به نظر من، این بحث به عنوان یک بحث آکادمیک جالب است ولی اینکه ما بیاییم مسیر زبان را تغییر بدهیم و زبان را بزور مجبور کنیم که از این مسیرها وارد بشود، کاری است عبث و معمولاً هم به جایی نمی‌رسد. من نمی‌خواهم بیش از این صحبت کنم و خیلی علاقه‌مند هستم که دوستان من، سؤالات خودشان را مطرح بکنند.



سؤال: آیا لازم است در زبان فارسی بعضی از ساختهای صفت فاعلی را به شیوهٔ عربی نامگذاری کنیم و صفت مشبهه بنامیم.

جواب: نه، به نظر من جواب، همان حرفی است که در مورد کلمهٔ «دانشگاه» گفتیم. یعنی این کلمه در عربی یک وزنی دارد، ما به اعتبار آن وزن، می‌گوییم این کلمه دارای این ساخت است نه به اعتبار معنی آن. به اعتبار آن وزن، می‌گوییم اسم‌مکان یا اسم آلت است. فرض کنید که شما به سبای عربی، بگویید که، اسم آلت است. بله، ما این حرف را از روی معنی آن می‌گوییم. ولی آن شخص عرب از روی ساخت آن می‌گوید. از روی ساخت و وزن آن می‌گوید. بنابراین، صفت مشبهه و این جور چیزها هم تابع همین قاعده است. یعنی اینکه ما ضرورتی در کاربرد اصطلاحات دستوری یک زبان دیگر که برای خود آن زبان ممکن است معتبر باشد نداریم.

سؤال: طرز شناخت فعل مرکب را از فعل ساده بفرمایید.

جواب: به طور کلی ما سه نوع فعل داریم. یکی فعل ساده؛ همان که به علامت مصدری (ـ ن) ختم می‌شود. اینها یک کلمه به حساب می‌آیند و پسوند مصدرساز، جزو آن است. یک گروه دیگر فعلهای پیشوندی هستند. یعنی اینکه به آن صورت ساده نیستند ولی مثل فعل مرکب جدا هم نیستند. مثلاً «درگذشتن» به معنی مردن. اینها را می‌گویند فعلهای پیشوندی. اینها هم به میزان وسیعی از قواعد فعل ساده پیروی می‌کنند، یعنی به اشتقاق و ساختن مشتقات، خیلی راه می‌دهند. ولی فعل مرکب آنست که از یک جزء اسمی یا صفتی به علاوهٔ فعل معین شدن، کردن، زدن، خوردن و چند تا فعل دیگر ساخته می‌شوند. اینها فعلهای مرکب هستند. مثالش را خدمتتان عرض کردم، گریستن (فعل ساده) در مقابل گریه کردن (فعل مرکب). در یک مطالعهٔ اجمالی که یک دانشجوی زبان‌شناسی کرده است از سه هزار فعلی که بررسی شده، چیزی حدود ۱۴۰۰ فعل آن «کردن» دارد. بنابراین، فعل مرکب آنست که از عنصر اسمی یا صفتی، به علاوه کردن، شدن، زدن، خوردن و اینجور چیزها ساخته می‌شود.

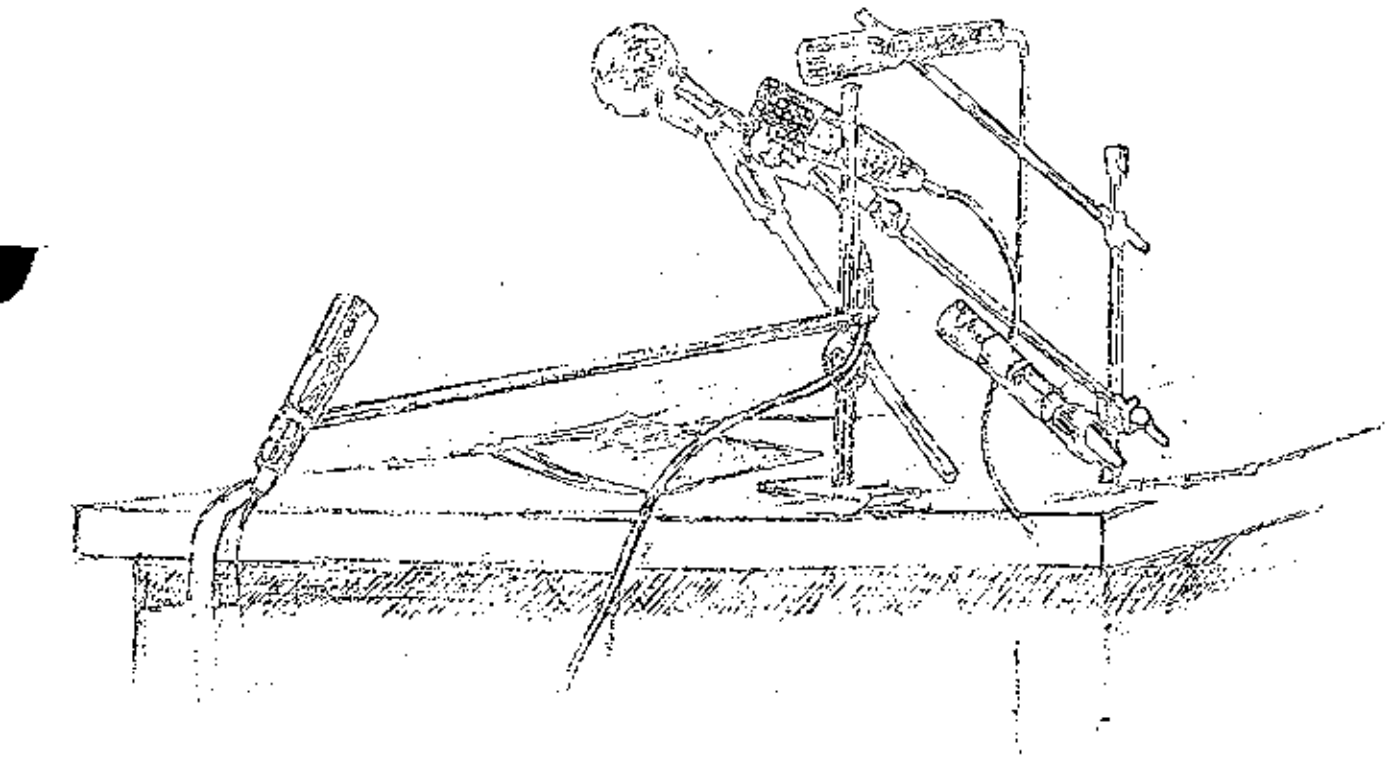
سؤال: لغات علمی وجود دارند که در زبان فارسی جا افتاده‌اند، مانند باکتری، ویروس، فتوسنتز، اکوسیستم و امثال اینها. اخیراً عده‌ای از محققین علوم زیستی در فرهنگستان زبان، شروع به معادل‌سازی این گونه واژه‌ها کرده‌اند. با توجه به اینکه لغات مذکور و امثال آنها، در زبان فارسی کاملاً جا افتاده‌اند آیا چنین کاری صحیح است؟

جواب: این کار اشتباه است. ما برای جلوگیری از ورود واژه‌های قرضی، اگر دیر بجنبیم، جایشان را باز می‌کنند و بعد بیرون کردنشان خیلی مشکل می‌شود. قبل از اینکه جا بیفتند و در کتابها وارد بشوند باید برای لغات علمی واژه ساخت. بعضی از اینها اصلاً قابل دستکاری نیستند. مثل: باکتری، ویروس.

من چندی پیش در مجلهٔ آدینه خواندم که فرهنگستان برای «اسکی» واژهٔ سُرِیدن را ساخته است. اینها ممکن نیست جا بیفتند. دوباره خودمان را مسخره می‌کنیم. ببینید یک مسأله دیگر هم هست و آن این است که هر چه تعداد آدمهای دو زبانه زیاد می‌شود، شانس اینکه لغتها به زبان اصلی، در زبان ما باقی بماند بیشتر می‌شود. این را تکرار می‌کنم چون خیلی مهم است. هر چه نسبت افرادی که دو زبانه هستند بیشتر می‌شود، شانس اینکه لغات با فرم اصلی‌شان در فارسی جا بیفتند و بمانند، بیشتر می‌شود. مثلاً ما داریم: گوجه‌فرنگی، توت‌فرنگی و... اینها موقعی ساخته شده‌اند که مردم زبان فرنگی نمی‌دانستند. بنابراین، دیدند که این به کدام‌یک از میوه‌های ایرانی شبیه است، آن توت را گفتند و یک کلمهٔ فرنگی به آن اضافه کردند. اما کیوی را نمی‌شود گفت گلابی فرنگی. کیوی، کیوی است. به کار رفت و تمام شد.

سؤال: این حرف که یک دستور جامع باید نوشته شود تا مشکلات زبان حل گردد تا چه اندازه پایه علمی دارد.

جواب: اصلاً پایهٔ علمی ندارد. دستور جامع یعنی چه؟ از نظر تاریخ؟ از نظر جغرافی؟ از نظر گویشهای اجتماعی؟ از چه لحاظ؟ یعنی غیرممکن است ما بتوانیم چنین کاری بکنیم. اگر قرار باشد که از نظر گسترهٔ زمان باشد، بالاخره باید آن را به یک جایی محدود کنیم. مثلاً بگوییم تاریخ زبان فارسی بعد ازاسلام به این طرف. یعنی یک جایی باید محدود کنیم. اگر از نظر منطقهٔ جغرافیایی باشد، باید فرق بگذاریم. مثلاً در اصفهان لغاتی به کار می‌برند که در اینجا به کار نمی‌برند. وانگهی، افراد با سطح تعلیم و تربیت مختلف، لغاتی به کار می‌برند که ممکن است برای دیگران ناآشنا باشد. بنابراین اینکه ما دستور جامعی درست بکنیم که این مشکل برای همیشه حل بشود، این غیرممکن است. مخصوصاً اینکه برای همیشه حل بشود این اصلاً ممکن نیست. به اعتبار همین حرفهایی که در آغاز بحث زدیم. شما اگر کتاب دستوری بنویسید، به محض تمام شدن همان وقت کهنه است. البته نه به این شدّت. یعنی اینکه دو مرتبه باید در فکر تجدید نظر آن باشید. برای اینکه دو مرتبه باید ببینید چه چیزهایی در طی این مدت ۵ سال که کتاب زیر چاپ بوده است عوض شده است. چه کارکردهایی تازه وارد شده، چه کارکردهایی



قدیمی شده است. بنابراین، اینکه یک جیزی بنویسیم و قال قضیه را برای ابد بکنیم و کار را تمام کنیم این متأسفانه کاری است غیرعملی.

سؤال: لطفاً بفرمایید کلمات ماوراء، در بن، زیر، به سوی، پیش، نزد و امثال اینها، در شمار حروف اضافه هستند یا اسم.

جواب: بسیاری از اینها در اصل اسم بوده‌اند و به اعتبار اینکه در بن، زیر، به سوی، پیش، نزد هنوز اضافه دنبالش است. یعنی از نظر تاریخی حتماً این کلمه اسم بوده است. ولی بتدریج کارکردش را عوض کرده است. یعنی روی میز. مثلاً امروزه می گوییم میکروفون روی میز است. کلمهٔ «روی» به حالت یک حرف اضافه به کار برده می‌شود.

سؤال: در موارد بحث‌انگیزی که یک صورت زبانی را می‌توان چندجور تعبیر کرد، تکلیف ما با دانش‌آموزان چیست؟

جواب: من مشکل شما را درک می کنم، ما عادت کرده‌ایم برای مسایلی که جواب قطعی ندارند هم، جواب قطعی بخواهیم و بچه‌هایمان را هم این طوری عادت داده‌ایم. در حالی که این طور نیست. بسیاری از مسایل هست که جواب قطعی ندارد و یا بیش از یک یا دو جواب دارد. شما می‌دانید که بعضی از معادلات چند جواب دارد و نمی‌شود گفت که ما یک جوابش را بیشتر نمی‌خواهیم. اجازه بدهید یک مثل خدمتتان عرض کنم که این پیچیدگی زبان را روشن کند. شما کلمهٔ «خوب» را خارج از باقی که به کار می‌رود در نظر بگیرید. اگر از شما بپرسند چه نوع کلمه‌ای است چه جوابی دارید؟ هم قید است، هم صفت است و هم اسم. بستگی دارد در کجا به کار برود. فرض کنید شما دارید میوه جدا می‌کنید من می‌گویم که خوبهایش را جدا کن. در اینجا «خوبها» اسم است. یکی ازملاکهایی که ما با آن اسم را می‌شناسیم اینست که علامت جمع می‌گیرد. بعد می‌گوییم: میوهٔ خوب بخر. در اینجا «خوب» صفت است. بعد می‌گوییم فلانی خوب حرف می‌زند. که در اینجا قید است. بنابراین اگر شما وآن دانش‌آموز دنبال این باشید که از اول سال «خوب» را صفت بدانید و کار را تمام کنید، این نمی‌شود. این در ذات زبان فارسی نیست. در ذات زبان انگلیسی هم نیست. در انگلیسی بسیاری از کلماتی که اسم هستند فعل هم هستند، صفت هم هستند. در این زبان، گذر از مقولهٔ اسم به فعل براحتی صورت می‌گیرد یعنی بسیاری از اسمهای انگلیسی خیلی راحت فعل می‌شوند. در فارسی گذر از مقولهٔ اسم به صفت وقید، خیلی راحت صورت می‌گیرد. این اختلاف در زبان است. نه دلیل خوبی آن است و نه دلیل بدی. این دو ویژگی متفاوت است که این دو زبان دارند.

من به عنوان یک معلّم و یک همکار، برای شما آرزوی موفقیت می‌کنم و از اینکه با حوصله به عرایض من گوش دادید، سپاسگزارم.

دربارهٔ نشریات رشد تخصصی

مجلات رشد آموزش مواد درسی مدارس کشور که به منظور ارتقاء سطح دانش معلمان و ایجاد ارتباط متقابل میان صاحبنظران، معلمان و دانشجویان با برنامه‌ریزان امور درسی از سوی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش‌وپرورش به‌صورت فصلنامه منتشر می‌شود، در حال حاضر عبارتند از:

۱ – رشد آموزش ریاضی	۴۰	۶ – رشد آموزش زبان	۳۸
۲ – رشد آموزش شیمی	۳۹	۷ – رشد آموزش زمین‌شناسی	۳۲
۳ – رشد آموزش جغرافیا	۳۵	۸ – رشد آموزش فیزیک	۳۵
۴ – رشد آموزش ادب فارسی	۳۵	۹ – رشد آموزش معارف اسلامی	۲۲
۵ – رشد آموزش زیست‌شناسی	۳۲	۱۰ – رشد آموزش علوم‌اجتماعی	۱۸

۱۱ – رشد آموزش راهنمایی ۶

دبیران، دانشجویان دانشگاهها و مراکز تربیت‌معلم و سایر علاقه‌مندان به اشتراک این مجلات می‌توانند مبلغ ۱۴۰۰ ریال حق اشتراک یکساله خود را به حساب جاری شمارهٔ ۲۵۰۰ نزد بانک صادرات شعبه ۳۰۵۷ (جادهٔ مازندران) به نام شرکت افست واریز و فیش آن‌را همراه با فرم تکمیل شده زیر به نشانی تهران، جادهٔ آبعلی - خیابان سازمان آب، بیست‌متری خورشید، مرکز توزیع انتشارات کمک‌آموزشی کد پستی ۱۶۵۹۸ ارسال دارند.

ضمناً، معلمان، کارشناسان، مدیران، پژوهشگران، و سایر علاقه‌مندان به امور تعلیم‌وتربیت جهت آگاهی بیشتر از یافته‌های صاحبنظران می‌توانند با پرداخت مبلغ ۲۰۰۰ ریال در هر سال ۴ جلد فصلنامهٔ تعلیم و تربیت دریافت نمایند.

قابل توجه مشترکین و علاقه‌مندان:

۱ ـ مجله رشد آموزش راهنمایی سه شماره در سال منتشر می‌شود.

۲ ـ به اطلاع مشترکین و علاقه‌مندان مجلات رشد تخصصی می‌رساند، چنانچه فرم اشتراک به‌طور کامل تنظیم و همراه حوالهٔ بانکی ارسال نشود، مرکز توزیع از ارسال مجلهٔ مورد درخواست معذور است.

۳ ـ متقاضیانی که احتمالاً به دلیل نقص درخواست به تقاضای آنان پاسخ داده شده است، می‌توانند جهت روشن شدن موضوع با مرکز توزیع مکاتبه و یا با تلفن ۷۷۵۱۱۰ تماس حاصل فرمایند.

۴ ـ در صورت تغییر نشانی پستی، مراتب را با ذکر شماره اشتراک به مرکز توزیع مجلات اعلام نمایید.

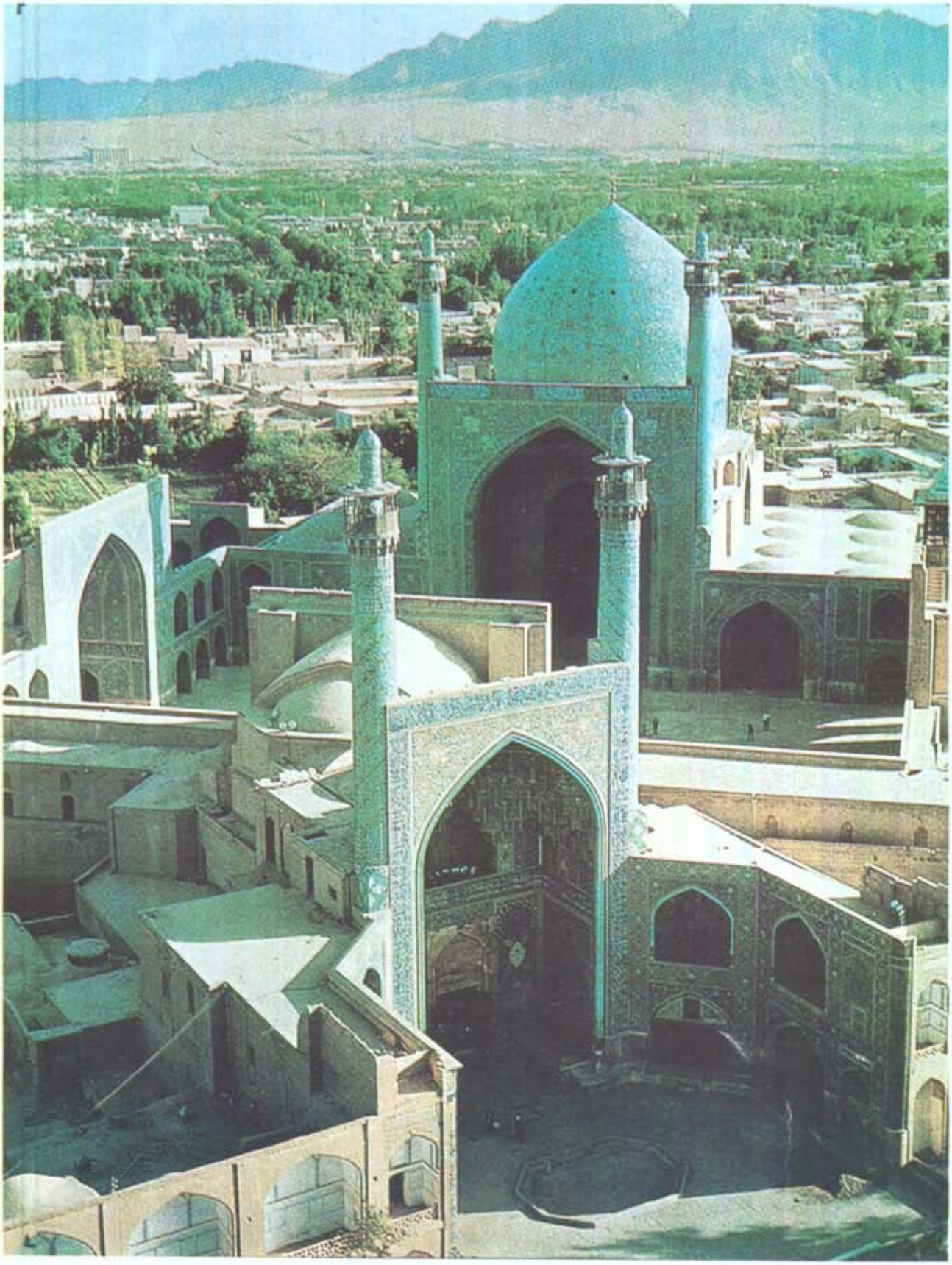
فرم اشتراک

✂ .....

اینجانب ..... با ارسال فیش شماره ..... به مبلغ ..... ریال، متقاضی اشتراک ..... شماره از مجلهٔ رشد آموزش ..... هستم.

نشانی: شهرستان: ..... خیابان: ..... کوچه: .....

پلاک: ..... کد پستی: ..... تلفن: .....



ابروی دوست گوشه محراب دولت است — آنجا بمال چهره و حاجت بخواه ازو

آبی بزن بدیده عاشق که نامه‌اش

این درد بین که نامه من شد سیاه ازو