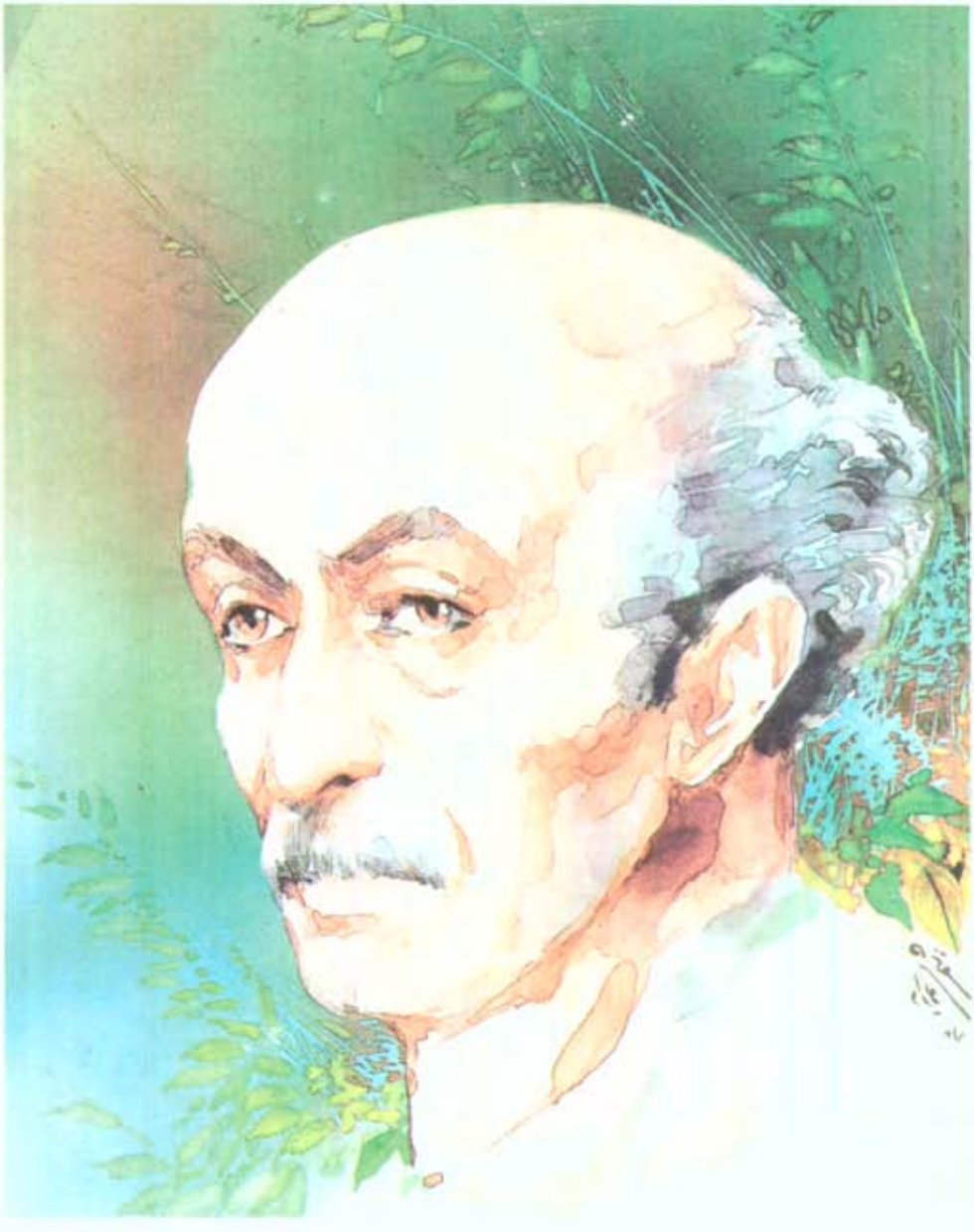
رشد آموزش ادب فارسی

سال هفتم ـ زمستان ۷۱ ـ شماره مسلسل ۳۱ بها: ۲۰۰ ریال



وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش برنامه‌ریزی آموزشی

رشد آموزش ادب فارسی

سال هفتم ـ زمستان ۱۳۷۱ ـ شماره مسلسل ۳۱

نشریهٔ گروه ادبیات فارسی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی. تلفن ۸۳۱۲۷۹

مجله رشد آموزش ادب فارسی هر سه‌ماه یکبار به منظور استفادهٔ دبیران و دانشجویان دانشگاهها و مراکز تربیت‌معلّم و سایر دانش پژوهان در این رشته منتشر می‌شود. جهت ارتقای کیفی آن نظرات ارزندهٔ خود را به صندوق پستی ۳۶۳ ـ ۱۵۸۵۵ ارسال فرمایید.

سردبیر: روح‌الله هادی

مدیر داخلی: نصرت‌الله محتی

مسؤول هماهنگی و تولید: فتح‌الله قروغی

طراح و صفحه‌آرا: رضا زندیه

دستیار ناظر چاپ: محمّد کشمیری

سرمقاله	سردبیر	۳
معارف زبان و تعلیم زبان و ادبیات (قسمت سوم)	دکتر خسرو فرشیدورد	۴
گفتاری درباب هنر (نقد قصه ۲)	دکتر عبدالحسین فرزاد	۸
به میهمانی نیما	احمد ابومحبوب	۱۳
نیما شاعر طبیعت و جامعه	دکتر محمدرضا سنگری	۱۴
نظامی شاعری بزرگ اما داستان‌پردازی ناموفق	دکتر تقی وحیدیان‌کامیار	۲۲
گنج سوخته - تأملی در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی	دکتر فرهاد گرگین‌پور	۲۸
شرح این آتش جانسوز نهفتن تا کی؟	محمد غلامی	۳۶
با پردگیان عاطفه و خیال	شوریده سیستانی	۳۸
صفحهٔ شعر		۴۲
سایهٔ خورشیدسواران استاد عبدالحمید بدیع‌الزمانی	محمدعلی سلطانی	۴۴
مقدمه‌ای بر ضرورت شناخت ادبیات معاصر ایران	محمد عزیزی	۴۸
گلچین گیلانی - در قلمرو زندگی و شعر	کامیار عابدی	۵۱
نقد و بررسی کتاب	حسین جنتی‌مهر	۵۸
باغ زندگی و باد خزانی	عبدالرسول طغرایی	۶۲
فرمالیسم روسی	احمد ابومحبوب	۶۵
بزرگان ما چگونه زیستند	احمد احمدی‌بیرجندی	۷۰
معرفی کتاب	محمد غلامی	۷۲
نامه‌های شما (پاسخ به یک پرسش دستوری)	مهرانگیز توبهار	۷۶
پرسش و پاسخ		۸۰
سخنی نو آر که نو را حلاوتی است دگر	محمدتقی رادشهیدی	۸۲

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

سرمقاله

به ذکرش هرچه بینی در خروش است
دلی داند دراین معنی که گوش است
نه بلبل برگلش تسبیح خوانی است
که هر خاری به تسبیحش زبانی است
(گلستان سعدی)

در آستانهٔ ماه خدا هستیم، ماه رمضان، ماهی که عاشقان حق به ضیافت او دعوت می‌شوند. بهار قرآن که امسال بر بهار طبیعت پیشی گرفته است بر شما مبارک باد. برای همگان از خدا آرزومند توفیق طاعت و عبادتیم. این فرصت را مغتنم می‌شماریم و از شما صمیمانه می‌خواهیم که در ماه مبارک لحظاتی از درس خویش را به ادب نفس واگذارید و برای بچه‌ها از معارفی سخن بگویید که انسانیت و انسان، با آنها معنی می‌یابد، معارفی چون دین، فرهنگ، هنر و به‌خصوص برایشان از نماز بگویید که بیش از هر زمان دیگر بدان نیاز دارند. باشد که دریابند نماز مزه هستی است و به عاشقان خود معرفتی می‌بخشد چونان عشق که تا خود نچشند نمی‌توان گفت که چیست؟

پاییز امسال شاهد برگزاری کنگرهٔ بزرگداشت شهریار بودیم این بزرگداشت به مدت سه روز در تالار وحدت ادامه یافت و شاعران و ادیبان دربارهٔ شاعر و شعر او سخن گفتند.

چهاردهم دی‌ماه سی‌وسومین سالگرد درگذشت نیما یوشیج، پدر شعر معاصر بود مردی که دست به کاری بزرگ زد تا شعر فارسی، از بن‌بست بازگشت ادبی پای بیرون نهد. آموزش‌وپرورش بلدهٔ مازندران در سالروز تولد شاعر در مسجد یوش یاد او را گرامی داشت. گزارشی از این مراسم به همراه مقاله‌ای دربارهٔ شعر نیما در این شماره آمده است که ره‌آوردی است از بهر دل اخوان.

پنجمین مسابقهٔ سراسری فرهنگ و ادب در سی‌ام بهمن‌ماه انجام می‌گیرد امیدواریم با همکاری شما خصوصاً در تصحیح اوراق بتوانیم به‌نحو شایسته‌ای نتایج مسابقه را آماده و اعلام کنیم.

در شمارهٔ پیش به ناخواست تن به‌کاری دادیم که قلباً از آن راضی نبودیم و آن ادغام دو شمارهٔ تابستان و پاییز بود در یک مجلد. از حضور شما عذرخواهیم. برای جبران آنچه گذشت می‌کوشیم اگر خدا بخواهد از این پس، رشد ادب را در میانهٔ فصل عرضه کنیم و امیدواریم تا پایان هر فصل در سراسر کشور توزیع شود.

والسلام ـ سردبیر

معارف زبان و تعلیم زبان و ادبیات (قسمت سوم)

دکتر خسرو فرشیدورد

● یکی از وظایف زبانشناس و دستوردان واقعی، جلوگیری از روشیدن شبه دستور و شبه زبانشناسی در کشور است؛ یعنی چیزی که سبب گمراهی مردم و ویرانسازی زبانست.

۲ ــ معارف زبان و لغت‌سازی و گسترش زبان

زبان دائم در حال تغییر است، یکی از عوامل تغییر و تحوّل آن پیشرفت علوم و فنون و معارفست که زبان را بوضع لغات و مفاهیم تازه نیازمند می‌کند، باین معنی که زبان برای مفاهیم تازهٔ علمی و فنّی و هنری و ادبی، بلفتهای جدید احتیاج دارد که آنها را از این طریقها بدست می‌آورد:

الف ــ آن عناصر را یا از خارج قرض و اقتباس می‌نماید، مانند: اِرث، حجّ، زکوة، کُت، ماشین.

ب ــ آن موادّ را بوسیلهٔ ترکیب و اشتقاق می‌سازد، مانند: روانشناسی، سبک‌شناسی.

ج ــ این موادّ را از راه تقلید صداهای طبیعت بوجود می‌آورد (که البتّه شیوهٔ اخیر در مرحلهٔ آغازین تکوین زبان صورت می‌گیرد).

د ــ از راه دادن معانی مجازی و اصطلاحی بلغاتِ رایج، مانند ملّت که در ابتدا بمعنی مذهب بود، است و بعداً براثر تحولات اجتماعی در زمان قاجار بمعنی مردم آمده است زیرا شریعتمداران و اهل مذهب و پیروی آنها مردم در مُقابلِ دولت مقاومت می‌کرده‌اند باین سبب ملّت کم‌کم بمعنی تودهٔ مردم شده است.

باری زبان از این راهها بخصوص از طریق لغت‌سازی و اقتباس، توسعه و گسترش می‌یابد و از این میان ساختن لغاتِ تازه نقش عمده‌ای در غنی‌سازی آن دارد؛ زیرا با این کار یعنی با ساختن واژه‌های جدیدی مانند: زمین‌شناسی، آواشناسی، شناسا‌گر، معدن‌شناسی و... زبان توانا می‌شود و این عناصر در حُکم برگها و جوانه‌هائی هستند که بر تنه و شاخهٔ درختِ زبان می‌رویند و آنرا تناورتر و بارورتر می‌کنند.

البتّه لغت سازی باید طبق قواعد دستوری باشد ولی علاوه براین شرایطِ دیگری هم دارد که یکی از آنها اینست که کلمه‌های تازه باید با عناصرِ زندهٔ زبان ساخته شوند و دیگر آنکه باید زیبا و خوش آهنگ باشند که ذوق مردم آنرا بپذیرد و گرنه لغاتِ بدآهنگی مانند: «جنگ گاه» و «جنگ‌گر» بجای «رزمگاه» و «برخاشگر» مورد قبول مردم واقع نمی‌شود، حتّی اگر فردوسی هم اینگونه لغتها را می‌ساخت، کسی آنرا بکار نمی‌برد زیرا جمع شدنِ دو«گ» در «جنگگاه» و «جنگگر» سبب کراهت سمع و ناخوشاهنگی این واژه‌ها شده است.

از آنجا که عناصرِ قرضی بخصوص لغات عربی از عناصرِ زندهٔ زبانند با آنها نیز باید لغت ساخت. مانند: کتابشناسی، جامعه‌شناسی، قلمتراش، کتابچه، قلمدان، مداد تراش.

لغت‌سازی اگر طبق اصول صحیح باشد، برقرض برتری دارد، زیرا قرض اگر چه در بعضی از موارد مفید و لازمست و موجب توانگری زبان می‌گردد، امّا ممکنست با احساسات ملّی و با مسائل غیر زبانی دیگر روبرو شود.

بنابراین لغت‌سازی و نقل معنی و استفاده از معانی مجازی، مهمّترین و بهترین راه گسترش زبانست و واژه‌سازی نیز مستلزم تسلّط بر دستور و قواعد صرفی زبان می‌باشد. باین سبب باید شاگردان را از دبیرستان ضمن درس دستور بکلمه‌سازی با عناصر زندهٔ زبان عادت داد.

تأثیر دستور را پیش از این در ترجمه و لغت‌سازی و تعلیم زبان و زبان خارجی یادآوری کردیم، اینک متذکر می‌شویم که اهمّیت ترجمه و واژه‌سازی برای زبان و فرهنگ کشور ما و ممالکی که بعلوم جدید و کشورهای غرب نیاز بیشتری دارند بیشتر است.

این امر یعنی ترجمه و برگردانندن لغات علمی و فنّی بتصدیق سازمان فرهنگی و علمی سازمان ملل متحّد (یونسکو) برای زبان کشورهای در حال پیشرفت اهمّیت حیاتی دارد. باین سبب اگر ما می‌خواهیم زبانمان را گسترش دهیم، باید در رواج ترجمه و در تربیت ترجمه‌گر خوب سخت بکوشیم تا این زبان آکنده از لغات ناخوش‌آهنگ فرنگی نگردد. البتّه لزومی ندارد که لغات جا افتادهٔ خارجی را مانند (ماشین و کُت و پالتو) از زبان خود بیرون بریزیم، اگر ما جلو لغات جدیدی را که بعد از این مانند سیل بزبان ما سرازیر می‌شوند بگیریم، کار عظیمی کرده‌ایم. یاری دستور و قواعد لغت‌سازی آن، هم برای تعلیم زبان مفید است و هم برای گسترش آن. و چنانکه دیدیم ترجمه و ترجمه‌گر خوب بدستور زبان فارسی نیاز بسیاری دارد.

● هرچه ما با زبانی بیشتر آشنا باشیم و در آن تمرین بیشتری داشته باشیم، از دستور آن بی‌نیازتریم و هرچه با آن کمتر سر و کار داشته باشیم بدستور آن بیشتر نیازمندیم.

۳ ــ مَعارف زبان و گسترش اطلاعات عمومی

دستور و زبانشناسی و معارف زبان و قواعد زبان و علوم زبانی علاوه بر کمک بزبان آموزی و گسترش زبان، فواید دیگری نیز در بردارد که پیش از این بآنها اشاره کردیم.

یکی از این فواید بالابردن اطّلاعات عمومی و دانشهای کلّی مردمست، زیرا شکّ نیست که ذهن و اندیشهٔ انسان متمدّن روزگار ما با اطّلاع از علوم و فنون امروز پرورش می‌یابد و تقویت می‌شود و برای درک و حلّ مسائل دنیای این عهد و زمان آمادگی پیدا می‌کند. در این جهان که روز بروز علوم و فنون و دانش بشر پیش می‌رود، بیدانشی و توقّف و در جازدن برروی علومی که در دورهٔ دبستان و دبیرستان یاد گرفته‌ایم مرگست و بازگشت بعقب.

حاصل کلام آنکه ما امروز بدون داشتن اطّلاعات کلّی و عمومی کافی نمی‌توانیم درست فکر کنیم. یکی از علوم و معارفی که برای تقویت اطّلاعات عمومی و دانشهای کلّی ما لازمست زبانشناسی و دستور و معارف زبانیست، بخصوص که زبان رابطهٔ نزدیکی با تفکّر دارد و علوم مربوط بآن بخصوص روانشناسی زبان ما را از چگونگی تفکّر نیز آگاه می‌سازد و در نتیجه بدُرست فکر کردن ما کمک می‌کند.

۴ ــ معارف زبان و نقد ادبی

علاوه بر این دستور زبان و زبانشناسی، بخصوص بابِ آواشناسی و واجشناسی و معنی‌شناسی آن که شامل مَجاز و استعاره نیز می‌شود، به‌تحلیل ادبیّات و نقد ادبی و عروض نیز کمک می‌کند. مثلاً پژوهش و تحقیق دربارهٔ عروض و کلمات و جمله‌های خوش آهنگ شعر و آثار ادبی امروز بدون اطلاع از آواشناسی و واجشناسی ممکن نیست.

۵ ــ معارف زبان و علوم دیگر زبان

دستور زبان و مَعارف دیگر زبان بکار علوم و فنون دیگر زبان نیز می‌آیند، مثلاً اهمیّت دستور زبان در فرهنگ‌نویسی بر کسی پوشیده نیست زیرا اولاً چنانکه دیدیم، اطلاع از معانی پیشوندها و پسوندها و ساختمانهای ترکیبی و عناصر دستوری مانند حروف اضافه و حروف ربط و ضمایر و صفات دستوری (از قبیل: صفت مُبهم، صفت اشاره و صفت پُرسشی) در معنی کردن لغات تأثیر بسزائی دارد و شکّ نیست که مهمّترین وظیفهٔ فرهنگ‌نویس خوب معنی کردن دقیق لغات و کلمات، از جمله کلمات دستوریست.[۱۰]

ثانیاً در فرهنگهای امروزی حتماً باید هویّت دستوری کلمات را معیّن نمود تا بتوان آنها را خوب معنی کرد، فی‌المثل باید دانست «چون» کجا صفت و کجا قید و کجا حرف ربطست و آنجا که حرف ربطست کجا برای زمان و کجا برای علّتست. باین سبب یکی از

راههای تقسیم‌بندیِ لغات در فرهنگها، نقشِ دستوری آنهاست زیرا یک کلمهٔ واحد که نقشهای دستوری مختلفی دارد، دارای معانی مختلف نیز هست مثلاً بی‌شک معنی «چون» پرسشی با «چون» تعجبی (به‌معنی چقدر زیاد!) متفاوت‌ست.

یاری دستور در علوم و فنونِ دیگرِ زبان مانند املاء، نقد ادبی، سبک‌شناسی، عروض نیز مؤثر است و بعضی از مواردِ این تأثیر قبلاً نیز اشاره کردیم.

۶ ــ معارف زبان و تثبیتِ زبان

زبان دائم در حالِ تحوّلست، بخصوص زبانی که خطّ نداشته باشد و یا قواعدِ آن تدوین نگردیده باشد و برای آن فرهنگ نوشته نشده باشد و این تحوّل هنگام برخورد با زبانهای دیگر و قرض‌گیری سریعتر می‌شود بنابراین تحوّلِ زبان امریست طبیعی. امّا زبان از طرفی دیگر وسیله‌ایست برای ارتباط بین مردم که از جمله وسیلهٔ ارتباطست بینِ معاصران و گذشتگان و آیندگان. امّا اگر سرعتِ تحوّل زبان بیش از اندازه باشد، هرج و مرج ایجاد می‌شود و گسستگی و قطع ارتباطِ فرهنگی و زبانی بوجود می‌آید و تحوّل بیش از حدّ و لجام گسیختهٔ زبان سبب می‌شود که دیگر کسی معانی سخن مردم پنجاه سال پیش از خود یا بعد از خود را نفهمد زیرا وسیلهٔ مشترک ارتباطی که همان زبانست زودتر از موعد و بیش از حدّ لزوم تغییر کرده است.

بنابراین برای حفظ سُنن فرهنگی و ملّی و برای جلوگیری از قطع ارتباط بین گذشتگان و معاصران و آیندگان، زبان و لغاتِ آن نباید بیش از حدّ لزوم تغییر کند. بهرحال کُند کردنِ تحوّل زبان از لحاظ حفظ فرهنگ و از نظر حفظ ارتباط با گذشته و سنّت مفید است. آنچه مانع تحوّل سریع و هرج و مرج‌آفرینِ زبان می‌شود، یکی کتابت و نوشتنست و دیگر تدوین کتابهای فرهنگ و لغت و دستور است. اصولاً یکی از علل بوجود آمدن کتابهای لغت و دستور از قدیم تاکنون نیز همین امر بوده است یعنی جلوگیری از هرج و مرج در زبان و مانع گردیدن از تحوّل سریع آن. مثلاً فرهنگها و دستورهای عربی باین سبب تدوین گردید که از تغییر بیش از حدّ آن زبان جلوگیری کند. زیرا زبان عربی به‌سبب آمیزش با زبانهای دیگر تغییر بسیار کرده بود و عدّه‌ای آن را فساد زبان می‌نامیدند (زبانشناسانِ امروز آن را تغییر و تحوّل زبان می‌گویند) و از این رو دوستداران آن زبان برای جلوگیری از این «فساد» و با «تحوّل سریع» برای آن دستور و لغت تألیف کردند. یکی از خطرناکترین وسایلِ تغییر سریع زبان و قطع ارتباط با گذشته، سره‌نویسی و تبدیل لغاتِ عربیِ تیارِ فارسی شدهٔ زنده است با لغات غلط یا منسوخ قدیمی؛ مانند تبدیل دفاع و حمله و ضدّ حمله و واحد به‌پدافند و تک و پاتک، و بگان این کار در واقع نوعی تغییر زبان و ایجاد زبان مصنوعیست که آشکار است تا چه حدّ خطرناکست.

تسلّط بر دستور و لغاتِ زبان چنانکه دیدیم موجب بهتر یاد گرفتنِ آن و سبب تثبیتش می‌گردد و از قرض بیش از حدّ لزوم و از پر شدنِ زبان از لغات بیگانه و همچنین از تغییرات سریع و ناسازِ صوتی آن جلوگیری می‌کند و موجبِ رهبری اندیشیده و معقولش می‌گردد. البتّه این رهبریِ زبان و طرح‌ریزی برای آن نباید بر اساس تعصّب و نظریّات ضدّعلمی باشد و نباید برخلافِ جریان طبیعی زبان صورت گیرد و سبب تغییرات مصنوعی و خطرناک در آن گردد.

۷ ــ معارفِ زبان و رهبریِ زبان

بسیاری از مواردِ تأثیر علوم زبانی را در رهبری و تثبیتِ زبان دیدیم و دربارهٔ آنها بحث کردیم. دیدیم که با تدوین دستور و لغت و علوم زبانی می‌توان زبان را بهتر آموخت و می‌توان از تحوّلِ هرج و مرج‌آفرین و بیش از حدّش جلوگیری کرد و می‌توان زبانِ زیبائی ساخت و آن را گسترش داد و امرِ ترجمه را که برای ما اهمیّت حیاتی دارد به‌پیش بُرد. اینک مطالب دیگری را دربارهٔ تأثیرِ معارف زبان در رهبری و گسترش زبان بیان می‌کنیم:

● برای حفظ سُنن فرهنگی و ملّی و برای جلوگیری از قطع ارتباط بین گذشتگان و معاصران و آیندگان، زبان و لغاتِ آن نباید بیش از حدّ لزوم تغییر کند.

باری دیدیم دستور و معارفِ زبان می‌توانند در رهبریِ زبان به‌سوی مقصدی معقول و مناسب مؤثر باشند و سبب تقویت و گسترش آن گردند. البتّه اگر دستور و علوم زبانی به‌دستِ نااهل بیفتد و از آن برداشتهای نامطلوب و زبان‌آمیز شود، موجب خرابی و تحوّل ناساز می‌گردد و در این صورت بسیار مضرّ است و در حکم «تیغ دادن در کفِ زنگی مست» است. مثلاً کسانی که به‌عنوان زبانشناس و دستوردان «رسانه» و «فرَشین» و «نرابری» می‌سازند به‌ویرانسازیِ زبان دست می‌زنند.

متأسّفانه اینگونه تصرّفاتِ ناروا و خطرناک و تعصّب‌آلود و ضدّ دستوری در کشورِ ما به‌نام زبانشناسی و زیرِ این نام صورت می‌گیرد. بنابراین یکی از وظایف زبانشناس و دستوردانِ واقعی، جلوگیری از روئیدن شبه دستور و شبه زبانشناسی در کشور است؛ یعنی چیزی که سببِ گمراهی مردم و ویرانسازی زبانست. مثلاً آیا شرم‌آور نیست که گروهی می‌گویند لغاتِ عربی موجب تنگ زبان فارسی است و باید آنها را جاروب کرد و درو نمود یعنی لغاتی که سعدی و حافظ و مولوی و دهخدا و هدایت به‌آنها عشق ورزیده‌اند و با آن اشعار آسمانی و آثار جاودانی بوجود آورده‌اند. آیا باید اینهمه واژه‌های زیبا را بدور ریخت و زبان را فقیر و ناتوان کرد و به‌جای آنها لغتِ غلط گذاشت؟

مقدمه ــ دو نوع مبالغه دربارهٔ دستور زبان

۱ ــ گونه‌ها و جلوه‌های زبان
۲ ــ عناصر و مواد زبان
۳ ــ معارف زبان
۴ ــ یادگیری زبان

یادگیری زبان مادری (زبان گفتار، زبان نگارش، زبان قدیم)

عوامل یادگیری: محیط، وراثت

فایدهٔ معارف زبان

۱ ــ معارف زبان و زبان‌آموزی

الف ــ معارف زبان و آموزش زبان مادری

یک ــ معارف زبان و آموزش زبان گفتار مادری

دو ــ معارف زبان و آموزش زبان نگارش معاصر

نخست ــ معارف زبان و کاربرد صحیح زبان رسمی (معیار)
دوم ــ رواج صورتهای فصیح زبان نگارش
سوم ــ آموختن لغت‌سازی به‌دانش‌آموز

سه ــ معارف زبان و آموزش زبان قدیم مادری

و

ب ــ معارف زبان و تعلیم زبان بیگانه (دستور زبان مادری و تعلیم زبان بیگانه، کمک معارف زبان ترجمه)

۲ ــ معارف زبان و لغت‌سازی و گسترش زبان
۳ ــ معارف زبان و توسعهٔ اطلاعات عمومی
۴ ــ معارف و زبان و نقد ادبی
۵ ــ معارف زبان و علوم دیگر زبان (لغت‌نویسی و...)
۶ ــ معارف زبان و تثبیت زبان
۷ ــ معارف زبان و رهبری زبان

باری، وجود لغات خوش آهنگ و جا افتادهٔ عربی در زبان فارسی بهیچوجه ننگ نیست و تنها گفتار و کردار این کسان خجالت‌آور و ننگین‌ست.

بعضی از این «زبانشناسان» می‌گویند زبانشناسی یعنی اینکه تمام زبانهای جهان از جمله عربی از فارسی بوجود آمده‌اند. این نظریات و افکار اگرچه ممکنست عوام‌فریبانه باشد و احساسات گروهی بیخبر و بی‌ذوق و بی‌اطلاع از زیبائی و هنر و شعر و فرهنگ را تحریک کند، امّا کاملاً ضدّ علمی و ضدّ ملّیست. اینها نه تنها دستور و زبانشناسی نیست، بلکه ضد دستور و ضدّ زبانشناسی است.

زیرنویسها:

۱ ــ Glosed class element
۲ ــ Grammatical element
۳ ــ Function element
۴ ــ برخی معنی‌شناسی را علمی مستقل می‌دانند و آن را از شعُب زبانشناسی نمیشمرند. دربارهٔ دامنه و قلمرو زبانشناسی بین اهل نظر اختلاف است ولی زبانشناسی بمعنی عامّ تأمل بیشتر مسائل و مباحثی که در بالا یاد کردیم می‌شود. برای آگاهی از اقسام زبانشناسی و دستور، بمقدّمهٔ «دستور امروز» نوشته نگارنده این گفتار از صفحهٔ شانزده به‌بعد رجوع کنید.
۵ ــ Stracturale (f.)
۶ ــ Fonctionelle (f.)
۷ ــ Trans formation
۸ ــ contrastive grammar. (e.)
۹ ــ بمقاله «شرایط نوشتن دستور تعلیمی» نوشته نگارنده در مجله رشد ادب نگاه کنید.
۱۰ ــ مُراد از کلمات دستوری یا کلمات ساختمانی یا کلمات نقش نما، کلماتِ محدود یا بستهٔ زبانست. اینگونه کلمات که به‌آنها اشاره کردیم، بیشتر کارشان نشان دادنِ نقشِ کلمات و عباراتِ دیگر در جمله است. باین سبب آنها را کلماتِ نقش نما نیز می‌گویند. مثلاً حرف اضافه نشان دهندهٔ نقش متمّمی است در جمله و جمله‌واره.

منابع:

زبان و تفکّر از دکتر محمدرضا باطنی. چاپ زمان ۱۳۴۹.

دستور امروز از دکتر خسرو فرشیدورد، چاپ صفی علیشاه ۱۳۴۸.

شیوهٔ واژه‌سازی و وضع اصطلاحات علمی از خسرو فرشیدورد.

La Sémantique از Pierre Guiraud, Paris, 1959.

از Pierre Guiraud, Paris, 1974 (چاپ سوم) La Grammaire

شیوهٔ وضع و ترجمهٔ اصطلاحات علمی و فنّی، مجموعهٔ مسائل نثر فارسی از خسرو فرشیدورد، مجموعهٔ سخنرانیهای اوّلین سمینار نگارش فارسی، چاپ ۱۳۶۳.

گفتاری درباب هنر

«نقد قصه ۲»

دکتر عبدالحسین فرزاد

انواع قصه (از نظر شخصیّتها)

در قصّه‌ها میان واقعیت و تخیّل مرزی وجود ندارد از این رو است که در سرزمین پهناور قصّه‌ها همه چیز جان می‌گیرد. خواه درخت باشد یا دانه لوبیا و خواه سنگ باشد و یا لنگه کفش. در هر صورت قصّه‌ها به جهت گستردگی و مقیّد نبودن به پاره‌ای از اصول داستان‌نویسی، از شخصیّتها و قهرمانان متنوع و شگفت‌انگیزی برخوردارند.

تمامی عناصری که به عنوان قهرمانان قصّه‌ها دارای شخصیّت می‌گردند همه در یک چیز مشترکند و آن این است که همه ویژگیهای انسانی می‌یابند. انسانی می‌اندیشند. انسانی متفعل می‌شوند و جامعه آنان به جامعه‌ای انسانی بدل می‌شود. در حقیقت آن قصّه مثلاً سرگذشت خود روباه یا خرگوش، با زندگی و غرایز خاص خود او نیست، بلکه زندگی انسانی است که تنها نام خرگوش به خود گرفته است.

در بخش پیشین از شخصیّتهای انسانی با قهرمانان قصّه‌ها سخن گفتیم. در اینجا از شخصیّتهای غرانسانی اندکی سخن به میان می‌آوریم:

FABLE

افسانه یا FABLE معمولاً قصّهٔ تمثیلی کوتاهی است متضمّن نکته‌های اخلاقی که در آن حیوانات و گاهی جمادات چون انسان رفتار می‌کنند و حرف می‌زنند... لافونتن[۱] معتقد است که قابل از دو قسمت تشکیل می‌شود: آموزش پند و اندرز که مقصود نهایی است و داستان که وسیله‌ای است برای این منظور... فئدروس Phaedrus افسانه‌سرای رومی می‌گوید: «آنچه از یک داستان می‌خواهند اصلاح کردن معایب انسان است.»[۲]

در مشرق زمین جانورانی که در قصّه‌ها وارد شده‌اند، هر کدام به تیپ (Type) و سمبلی ویژه بدل شده‌اند. مثلاً در همهٔ قصّه‌های شرقی (گاهی غربی) روباه مظهر رَوَغان و حیله‌گری است. این موجود ضعیف، آنچنان نیرنگ‌باز و حیله‌گر است که حتّی جانوران بزرگ‌تر از خود را به دلخواه به اطاعت از خواسته‌های خود وا می‌دارد:

«حکایت ــ گفت آورده‌اند که شیری بود و او را گرگ برآمده بود و چنان قوّت ازو ساقط

شده که از حرکت باز ماند و نشاط شکار فرو گذاشت و در خدمت روباهی بود. روزی او را گفت ملک این علّت را علاج نخواهد فرمود؟ شیر گفت اگر دارو دست دهد به هیچ وجه تأخیر جایز نشمرم و گوینده دل و گوش خرّمی باید و طلب آن میسّر نیست. گفت اگر ملک مثال دهد در آن توقّفی نیفتد و در این نزدیکی چشمه‌ایست و گازری هر روز به جامه شستن آید و خری رختکش اوست. و هر روز در آن مرغزار می‌چرد او را بگیریم و بیارم تا ملک دل و گوش او بخورد. باقی بر بندگان صدقه کند. شیر این شرط به جای آورد و روباه به نزدیک

خر رفت. تلطّفی نمود آنگاه پرسید که موجب چیست که ترا نزار و رنجور می‌بینم؟

گفت این گازر بر نواختم کار فرماید و تیمار علف کم کند. روباه گفت، مَخْلَصْ و مَهْرَب مهیّا. به چه ضرورت این محنت اختیار کردی؟ گفت هر کجا روم از این مشقّت خلاص نیابم.

روباه گفت: اگر فرمان بری ترا به مرغزاری برم که زمین او چو کلیهٔ گوهر فروش به الوان جواهر مزیّن است و هوای او چو طبلهٔ عطّار به نسیم مشک و عنبر معطّر.

و پیش از این خری دیگر را نصیحت کردم و امروز در عرصهٔ فراغت و نهمت می‌خرامد و در ریاض امن و مسرّت می‌گذارد. چون خر این فصول بشنود، خام طمعی او را برانگیخت تا نان روباه پخته شد. گفت از اشارت تو گذر نیست چه می‌دانم که برای دوستی و شفقت این دل نمودگی و مکرمت می‌کنی.

روباه او را به نزدیک شیر برد، شیر چون زار و نزار بود قصدی کرد و زخمی انداخت مؤثر نیامد به سبب ناتوانی، خر بگریخت. روباه از ضعف شیر لختی تعجّب نمود که کدام بدبختی از این فراتر که مخدوم من خری لاغر نتواند شکست. این سخن بر شیر گران آمد. اندیشید که اگر بگویم اهمال روا داشتم بتردّد و تحیّر منسوب گردم و اگر به قصور قوّت اعتراف کنم سمت عجز را التزام باید نمود. آخر فرمود که هرچه پادشاهان کنند رعیّت را بر آن وقوف و استکشاف شرط نیست. که خاطر هر کس بدان نرسد که رای ایشان بیند. ترا این سؤال نمی‌باید کرد از این تعجّب در گذر و حیلت کن تا خر باز آید و خلوص اعتقاد و فرط اخلاص بدان روشن گردد.

روباه باز رفت. خر عتاب کرد و گفت مرا کجا برده بودی؟ روباه گفت سود ندارد هنوز مدّت رنج و ابتلای تو سپری نشده است والاّ جای آن نبود که دل از جای می‌بایست برد. اگر آن خر دست به تو دراز کرد. از صدق شهوت و فرط شفقت بود و اگر توقّفی رفتی انواع

تلطّف و تملّق مشاهدت افتادی و من در این هدایت و دلالت سرخ روی گشتمی بر این مزاج دمدمه می‌داد تا خر را در شبهت افکند که هرگز شیر ندیده بود پنداشت که او هم خر است. باز آمد شیر او را تألّفی واجب دید تا استیناسی یافت پس شیر در جست و او را بشکست و روباه را گفت: من غسلی کنم و آنگاه دل و گوش بخورم که معالجت این علّت بر این سیاقت مفیدتر باشد. چندان که شیر برفت، روباه دل و گوش خر بخورد. شیر باز آمد. پرسید که دل و گوش کو؟ گفت بقاباد ملک را. اگر دل و گوش داشتی که مرکز عقل و محلّ سمع است، پس از آنکه صولت ملک مشاهده کرده بود دروغ من نشنودی و به خدیعت من فریفته نشدی و به پای خود به گور نیامدی.»[۳]

در این قصّه، فضا، فضایی کاملاً انسانی است. روباه، انسان ضعیف است که به جهت ضعف، به حیله‌گری و چاره‌اندیشی روی آورده است. تا آنجا که شیر را که سمبل قدرت مطلق است، فریب می‌دهد. در اینجا شیر یک تیپ است، تیپ قدرتمندانی که با کمال قدرت آسیب‌پذیرند. زیرا غرور و قدرت، آنان را از اندیشیدن بیشتر، باز می‌دارد. در بیشتر قصّه‌ها قدرتمندان مغرور همواره از پای در می‌آیند. داستان شیر و خرگوش را خوانده‌ایم.[۴]

خر، سمبل و تیپ آدمهای ساده لوحی است که همواره مورد ظلم قرار می‌گیرند. خر نخست در خدمت گازر است. سپس روباه او را می‌فریبد و اینقدر ساده لوح است که باز هم برای بار دوم فریب می‌خورد تا از میان می‌رود.

روباه تیپ رجّالههای جامعه است. آنانکه از زحمات دیگران سود می‌برند و در حقیقت انگلها هستند. رابطه‌هایی برای گسترش قدرت خودکامگانند. روباه‌ها، همیشه گوشت شکار تازه می‌خورند، زیرا در خدمت شیران هستند بی‌آنکه خود توان چنان شکارهایی را داشته باشند. دربارها و دستگاههای دولتی آکنده از روباهان است. روباهان مردم را به خورد شران و شیرها می‌دهند و در این میان به خودشان هم از گوشت باقیمانده شیران به راحتی چیزهایی می‌رسد. مهم‌تر اینکه در سایه قدرت آنان از گزند حوادث و دشمنان محفوظند.

قابل‌ها نشان دهندهٔ هوشمندی و زیرکی گذشتگانست که به وسیله اندرز دادن و هدایت در پی اصلاح جوامع بوده‌اند.

بهترین نمونه این نوع قصّه‌ها، کتاب ارزشمند کلیله و دمنه است که تقریباً به همهٔ زبانهای دنیا ترجمه شده است.

کلیله و دمنه، آیین کشورداری و سلوک اجتماعی است که با شیرین‌ترین فرم، بیان شده است. به گمان من، باب الاسد والثور (باب شیر و گاو) یکی از بهترین قصّه‌های کلیله است. مؤلّف با این قصّه مسائل و حوادث پنهان دربارها را بیان می‌کند و در حقیقت به شاهان، کشورداری می‌آموزد. باب کبوتر طوقدار، نیز از بابهای دلکش این کتاب است که، اتحاد و ایثار را بیان می‌دارد.

به هر حال قابل‌ها، به ظاهر برای کودکان خوشایند است ودر باطن در پشت این جانوران انسانها و مسائل مختلف آنان، نهفته است.

«حکایت ــ آورده‌اند که زاغی روزی کبک را دید که می‌رفت. خرامیدن او، زاغ را خوش آمد و از تناسب حرکات او و چستی اطراف او آرزو برد، چه طبایع را به ابواب محاسن التفاتی تمام است و هر آینه آنرا جویان باشد. در جمله خواست که آن را بیاموزد. یک چندی بکوشید و بر اثر کبک پوپید، رفتن او نیاموخت و رفتار خویش فراموش کرد چنانکه رجوع بدان ممکن نشد ــ و این مثل بدان آوردم تا بدانی که رنج ضایع و سعی باطل پیش گرفته‌ای... جاهل‌تر خلایق آنست که خویشتن در کاری اندازد که مسلایم پیشه و موافق نسب او نباشد...»[۵]

منظومهٔ منطق الطیر، سروده شاعر بزرگ ایرانی عطّار، نیز شخصیّتهایی حیوانی دارد. همه پرندگان در یک گردهمایی در پی رهبری برای خودشان برمی‌آیند؛ در این قصّه نیز هر یک از مرغان سمبل قشری از افراد انسانی است.

گاهی در قابلها، آمیزه‌ای از شخصیّت‌های انسانی و حیوانی، انسانی و شیئی، حیوانی و شیئی با شیئی و شیئی، یافت می‌شود.

در این نوع شخصیّتها، هر چند که ممکن است به ظاهر هر یک از شخصیّتهای غیر انسانی ویژگیهای خود را بیان کند، اما سرانجام سرنوشتی انسانی می‌یابند و فرهنگ انسانی بر آنها حاکم می‌گردد و نتیجه‌ای اخلاقی و یا امثال آن به نفع آدمیان می‌گیرند.

ابلهی دید شتری به چرا
گفت نقشت همه کژست چرا
گفت اشتر که اندرین پیکار
عیب نقّاش می‌کنی هشدار
در کژی‌ام مکن به عیب نگاه
تو ز من راه راست رفتن خواه[۶]

شتر در اینجا یک عابد و یک فیلسوف است و آنچه نتیجه می‌گیرد و بدان بسرایله می‌نازد امری کاملاً انسانی است.

شنیدم گوسپندی را بزرگی
رهانید از دهان و دست گرگی
شبانگه کارد بر حلقش بمالید
روان گوسپند از وی بنالید
که از چنگال گرگم در ربودی
چو دیدم، عاقبت گرگم تو بودی[۷]

شاید قصّه‌هایی چون «درخت آسوریک» تا حدّی از این نظر استثنا باشد، زیرا در درخت آسوریک نتیجه‌گیری‌ها به نفع خود آنها تمام می‌شود.

منظومه «درخت آسوریک» از قدیم‌ترین قصّه‌های متون ایرانی است. در این منظومه که به زبان پهلوی است، مناظره و مفاخره بُزی با درخت خرما بیان می‌گردد:

«آن درخت بلند، با بُز نبرد کرد
که: من از تو برترم، به بسیار گونه چیز...
چه شاه از من خورد، چو نو بار آورم

تختهٔ کشتیبانم، فرسب بادبانانم
جاروب از من کنند، که روبند میهن و مان...
رسن از من کنند، که پای ترا بندند
جوب از من کنند، که گردن ترا مالند
میخ از من کنند که سرترا آویزند...
آشیانم مرغکان را، سایه‌ام، رهگذران را...
بز پاسخ کرد، سرفراز جنباند
که: تو با من پیکار می‌کنی، تو یا من نبرد می‌کنی
چون این از کرده‌های من، شنیده شود
بود ننگ او (که یا)، سخن هرزه‌ات پیکار کند...
خود گمانم اینست، که روسپی زاده‌ای
بشنوای دیو بلند، تا من بپکارم...
جز از من که بزم، کس نتواند ستود
چه شیر از من کنند، اندر پرستش یزدان...
و هم بار جامه، که به پشت دارند
جز از من که بزم، کردن نتوان...»[8]

بز به همین ترتیب تمام محصولاتی که از او به دست می‌آید از زه کمان گرفته تا شیر و پنیر و کشک و... را شرح می‌دهد و سرانجام شاعر می‌گوید:

«بز به پیروزی شد، خرما اندر ستوه ماند...»

از این نوع قصّه‌ها در ادب ایرانی و جهان فراوان است. از کودکی به خاطر داریم که:

گِلی خوشبوی در حمام روزی
رسید از دست محبوبی به دستم
بدو گفتم که مشکی یا عبیری
که از بوی دلاویز تو مستم
بگفتا من گِلی ناچیز بودم
ولیکن مدتی با گُل نشستم
کمال همنشین در من اثر کرد
و گرنه من همان خاکم که هستم[9]

سراسر قصّه‌های کودکان از این نوع شخصیّتها آکنده است که در قصّه‌ها اشیا در کنار انسانها، جانوران و گیاهان، به تشخیص Personification می‌رسند. در کتب عرفانی از این نوع قصّه‌ها کم نیست و عرفا برای بیان مطالب صوفیانه از این قصّه‌ها، سود جسته‌اند:

کرد روزی چند سارخگی[10] قرار
بر درختی بس قوی یعنی چنار
چون سفر را کرد آخر کار راست
از چنار کوه پیکر عذر خواست
گفت زحمت دادمت بسیار من
زحمتت ندهم دگر این بار من
مهر برداشت از رخسان حالی چنار
گفت خود را پیش از این رنجه مدار
فارغم از آمدن وز رفتنت
نیست جز بیهوده در هم گفتنت
زانکه چون تو گر درآید صد هزار
یکدمم با آن نباشد هیچ کار
لیک اگر از عجز آیی پیش در
زانچه می‌جویی بیابی بیشتر[11]

عطّار در این قصّهٔ کوتاه، رفع خودبینی و نفی ادّعا را تأکید می‌کند.

در بیشتر موارد این قصّه‌ها جنبه تمثیل دارد، به همین جهت است که در این نوع قصّه‌ها انسان تبدیل به همه چیز، همهٔ اشیای طبیعت می‌گردد و با همهٔ موجودات ارتباط نزدیک و همزبانی برقرار می‌کند و نیز همه چیز تبدیل به انسان می‌شود.

تمثیل

اولئک الذین اشتروا الضلالة بالهُدی فما ربحَتْ تجارتُهم وماکانوا مهتدین مثلُهم کمثلِ الذی استوقدناراً فلمّا اَضاءَتْ ماحولَه ذَهَبَ اللهُ بِنُورِهم وَ تَرَکَهُم فی ظلماتٍ لایبصرون (بقره ۱۶ و ۱۷)

کسانی که هدایت می‌فروشند و گمراهی در عوض آن، می‌خرند، تجارتشان سود نخواهد کرد داستان اینان همچون کسی است که آتشی می‌افروزد، پس چون پیرامونش روشن شد خدا آن نور و روشنایی را از میان می‌برد و لذا آنان را در تاریکیها وا می‌گذارد بی‌آنکه جایی را ببینند.

این قصّهٔ کوتاه یک تمثیل است. تمثیل در لغت به معنای همانندی است. یعنی مثل و مانند چیزی آوردن. بنابر استدلال تمثیلی، چون یک چیز از لحاظی بسه چیز دیگر شباهت دارد بنابراین آن دو از سایر جنبه‌ها نیز با یکدیگر مشابهند. در منطق، استدلال تمثیلی نوعی حجّت غیر برهانی است.[12]

به طور کلی «تمثیل (allegory) عبارتست از ارائه دادن یک موضوع تحت صورت ظاهر موضوع دیگر. این اصطلاح به عنوان یک طرز و شیوهٔ ادبی عبارت از بیان یک عقیده یا یک موضوع نه از طریق بیان مستقیم بلکه در لباس و هیأت یک حکایت ساختگی که با موضوع و فکر اصلی از طریق قیاس قابل مقایسه و تطبیق باشد.»[13]

ظاهراً ساختگی بودن داستان در تمثیل یک اصل است. این مسأله در رایج ترین نوع تمثیل

یعنی (Fable) یا داستانی که شخصیتهای آن جانوران هستند، صادق است. کلیله و دمنه سرشار از این نوع تمثیلهاست.

«آورده‌اند که جماعتی از بوزنگان در کوهی بودند، چون شاه سیارگان به افق مغرب خرامید... باد شمال عنان گشاده و رکاب گران کرده بر بوزنگان شبیخون آورد. بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند، ناگاه پراعه‌ای (کرم شب تاب) دیدند در طرفی افکنده، گمان بردند که آتش است هیزم بران نهادند و می‌دمیدند. برابر ایشان مرغی بود بر درخت. بانگ می‌کرد که آن آتش نیست البتّه بدو التفات نمی‌نمودند. در این میان مردی آنجا رسید. مرغ را گفت: رنج میرکه به گفتار تو بسار نباشند و تو رنجور گردی... مرغ سخن وی نشنود و از درخت فرو آمد تا بوزنگان را حدیث پراعه بهتر معلوم کند. بگرفتند و سرش را جدا کردند.»[۱۴]

طبیعی است که هرگز چنین داستانی اتفاق نمی‌افتد اما نویسنده اندیشه‌ای را که در ذهن داشته است برای ارائه آن، این تمثیل را ساخته است و میان مرغ و انسان و بوزنگان همزبانی ایجاد کرده است.[۱۵]

تمثیل انواع مختلف دارد امّا آنچه در همهٔ انواع آن مشترک است این است که نوعی رمزگرایانه (سمبلیک) است. بدین معنی که حتی اگر داستان ارائه شده ساختگی هم نباشد، وقتی به صورت تمثیل در آید (به خصوص نزد عرفا) قهرمانان و شخصیتهای آن حقیقی نیستند بلکه نمثیلها و نمودهایی از اشیا و عناصر مورد نظر گوینده می‌باشند.

قصّه بند انگشتی را همه خوانده‌ایم، از قصّه‌های کودکان است:

«یکی بود یکی نبود، روزگاری هیزم‌شکنی و همسرش هفت فرزند داشتند. این پدر و مادر بسیار فقیر بودند و هفت فرزندشان نیز آنها را سخت به تعجّب انداخته بودند، زیرا هیچ یک هنوز نمی‌توانست کار کند. به علاوه چیزی که آنان را غصّه‌دارتر می‌کرد این بود که جوان‌ترین فرزندشان سخت زودرنج و نازک طبع و حساس و کم حرف بود. ولی از همه برادرانش ظریف‌تر و آگاه‌تر بود و اگر هم سخن می‌گفت در عوض بسیار گوش به حرف دیگران می‌داد...»[۱۶]

در دنباله داستان موارد زیادی پیش می‌آید که همین برادر کوچک شش برادر دیگر را در جنگل نجات می‌دهد و سرانجام خانواده را به سعادت می‌رساند.

در این قصّه هفت برادر سمبل هفت جسم انسان هستند که در حقیقت در مجموع یک شخص بیش نیستند:

برادر اول: حواس

برادر دوم: عواطف

برادر سوم: هوش ـ خرد

برادر چهارم: شهود و اشراق

برادر پنجم: معنویت

برادر ششم: اراده

برادر هفتم و یگانگی: وجدان مطلق[۱۷]

باید توجّه داشت که میان تمثیل و داستان رمزی، تفاوت وجود دارد. بدین معنی که رمز در تمثیل نوعی علامت قراردادی از سوی نویسنده است که این علایم در میان شبکه‌ای از پیوندها قرار دارند و خواننده با تأمل و دقّت می‌تواند رمز تمثیل را به راحتی بگشاید در حقیقت نویسنده ضمن یک فعالیت آگاهانه جامه رمز را بر قامت پیکر عریان یک اندیشه می‌پوشاند در حالی که داستان رمزی پیوندی میان خودآگاه و ناخودآگاه است. به بیان دیگر داستان رمزی با لایه‌های عمیق ذهن یعنی ضمیر ناآگاه ارتباط دارد و چه بسا که رمز آن گشوده نشود و یا دست کم نتوان در مورد گشایش رمز آن قطعیت داشت.

به همین دلیل است که اسطوره‌ها، حکایات قدّیسان، رؤیاهای عرفا و امثال آن از مقوله داستان رمزی می‌باشند و نه تمثیل.

به بیان ساده‌تر می‌توان گفت که در تمثیل، اندیشه مقدم بر قصّه است در حالی که در داستان رمزی، اندیشه، امری مابعدی است.

به بیان دیگر داستان رمزی، همانند، خوابی است که شخص می‌بیند و دیگران برابر با دانش و ظرفیت‌های خود، آن را تعبیر می‌کنند.

زیرنویسها

۱ ــ لافونتن، ژان دو لافونتن (LaFontaine) (۱۶۲۱ ــ ۱۶۹۵م). نویسندهٔ افسانه‌های منظوم فرانسوی، وی به جهت زندگی در جنگلها و روستاها با جانوران آشنایی کامل داشت. اولین کارش تحت عنوان «مثلهاه Fables» (حکایات تمثیلی) در ۱۶۶۱ منتشر شد. به طور کلّی، بسیاری از آثارش مملو از لزوم Esape قصّه‌پرداز بزرگ یونان باستان و افسانه‌های شرقی و ایرانی و آثار ویسرزیل، هوراس و افلاطون، می‌باشد.

۲ ــ حسن جوادی: طنز و انتقاد در داستانهای حیوانات، کتاب الفبا، جلد چهارم ص ۵۴ به نقل از ادبیات داستانی ص ۳۲ و ۳۳

۳ ــ کلیله و دمنه، باب الفردوالسلحفاة

۴ ــ پیشین

۵ ــ پیشین

۶ ــ حدیقة الحقیقة، سنایی، مدرس رضوی، چاپ سپهر ص ۸۳

۷ ــ گلستان سعدی، در اخلاق درویشان

۸ ــ منظومه درخت آسوریک، ماهیار نوابی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۴۶

۹ ــ گلستان سعدی

۱۰ ــ پرنده‌ای است بسیار کوچک

۱۱ ــ مصیبت نامهٔ عطار، ورانی وصال، ۱۳۳۸ ــ چاپ زوّار ــ ص ۱۶۱

۱۲ ــ فرهنگ اندیشهٔ نو

۱۳ ــ رمز و قصّه‌های رمزی در ادب فارسی، تقی‌پور نامداریان، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم ص ۶۹ و ۱۱۶

۱۴ ــ کلیله و دمنه، منشی ص ۱۱۶ و ۱۱۷

۱۵ ــ ر. ک. رمز و داستانهای رمزی

۱۶ ــ زبان رمزی قصّه‌های پریوار، م. لوفلر، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس ۱۳۶۶ ص ۱۷۱

۱۷ ــ پیشین ص ۱۷۵

به میهمانی نیما

احمد ابومحبوب*

علی‌رغم آنچه در ذهن‌هاست، یوش، روستایی است که در دل کوههای البرز، در ناحیهٔ نیمه خشک قرار دارد، با مردمانی ساده، مانند همهٔ مردمان روستایی ایران؛ اما با جنگلها و چراگاههای شمالی در پشت کوه‌ها فاصلهٔ چندانی ندارد.

جمعه صبح، بیست و نهم آبان با دعوت قبلی، همراه با شاعر خوب مازندران، آقای جلیل قیصری، و به همراه گروهی دیگر از دوستان و شاعران و جوانان خوش ذوق به یوش رفتیم. رفتیم تا در مراسم نخستین سالگرد پدر شعر نو، نیما یوشیج اعلی (سفندیاری) شرکت داشته باشیم.

وقتی به خاک یوش قدم گذاشتم احساس شگفتی آمیخته با احترام در من پدید آمد، چرا که یوش از نیما احترام و اعتبار و نام یافته بود. گویی بوی نیما از شاخه‌های نیلاجن می‌آمد.

یکسر به مسجد روستا هدایت شدیم؛ مسجدی که به همت اسلاف نیما بنا نهاده شده بود. مراسم در مسجد برگزار می‌شد و آیین در آغاز شگفت می‌نمود. یکی از دوستان گفت و من نیز احساس شادمانه‌ای داشتم که نیما به مسجد راه یافته بود؛ آری گویی نیما با وجود همهٔ دشواریهای زندگیش و تبلیغات سوء علیه او، به آرامی نیز در دل مردم جای گرفته بود. این امر آغاز راهی نو بدبخش در اندیشه‌ها بود و گام گذاردن روشنفکران در میان مردم، بزرگان را باید در مقدس‌ترین مکانها جای داد ــ اگر جای آن دارد ــ اما کاش «مرده پرست و خفته جان» نباشیم.

امر دیگری که بسیار در نظر می‌آمد و شادی می‌بخشید این بود که مراسم به همت والای یکی از معلمان جوان آن روستا و رئیس محترم آموزش و پرورش منطقهٔ بلده ترتیب داده شده بود ــ جای قدردانی از آنان است ــ توجه آموزش و پرورش بلده و رئیس محترم آن به نیما و بزرگداشت وی نوید دیگری بود که نشان می‌داد مردان بزرگ و نیک هرگز از دل انسانهای بی‌آلایش نمی‌روند:

گرم یاد آوری یا نه
من از یادت نخواهم کاهش
نزا من جسم در راهم

همین کلام نیما نیز به خط درشت و زیبا در مسجد بر پیشانی تریبون جلب نظر می‌کرد و تصویر نیما که می‌نگریست شعری از نیما همراه با آهنگی ملایم اجرا شد. بسیار بی‌ریا «من چراغم را درآمد رفتن همسایه‌ام افروختم در یک شب تاریک و شب مرد زندان بود».

آنچه روستاییان را می‌نگریست که در خود احساس فخر می‌کردند و من نیز مخاطبان نیما را [illegible] می‌دادم.

صرف ناهار در [illegible] و خوانندگان قرآن، مراسم رسماً خوشامدگویی آغاز شد؛ آقای سخنرانی رئیس آموزش و پرورش منطقهٔ بلده، و آقای سیروس طاهباز و [illegible] هر یک از شاعران [illegible] شعاری نغز خواندند و فضای مسجد باد نیما.

صبح تلاجن در بیشتر [illegible] مجلس می‌افزود. احساس می‌کردی نیما حضور دارد و می‌شنود.

دستها می‌سایم
تکه‌ری بگشایم

این مرد تنها «برد دهکده». چه می‌خواند که اینچنین خالصانه به نوایش پاسخ داده می‌شد؟

نزدیک غروب بود که مراسم تمام شد. همگی به اتفاق به میهمانی به منزل نیما رفتیم، و چه دیدیم:

ماندہ اسم از عمارت بدرم

خانه‌ای نیمه ویران؛ فقط قسمتی که جایگاه نیما بود تاحدود زیادی سالم نگهداشته شده بود. این جا به همت گروهی؛ شیروانی نصب کرده بودند تا از ویرانی درامان بماند. حیاطی بود پر علف هرز که عمارت‌ها دورتادور آن قرار گرفته بودند و ویران و نیمه فروریخته؛ اما خانهٔ نیما با معماری و تجاری کهن و هنرمندانه‌اش دارای روحی دیگر بود.

چه خوب بود که مسؤولان فرهنگ کشور، این مکانها را حفظ و حمایت می‌کردند و به مناطق دیدنی و با موزه تبدیلشان می‌نمودند.

«ری را می‌آید امشب
از بشنای که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌گشاید.
گویا کسی است که را می‌خواند.

[illegible] پیر کوهستان نیما یوشیج
[illegible] آنک کوتلاس
[illegible] دهمین زمان
[illegible] مار مندالن، دلهای روشنند است
[illegible] شاخه گسترانیده بر آسمان جهان
و ریشه دارد
در دره‌های «یوش»
[illegible] ری را
[illegible] باکان دل
[illegible] همت شمال موصله می‌یافتی
[illegible] مزد گانی جان را
[illegible] نمی‌اره این سامان
نیما نمی‌زاید
مادر کوهستان
(۲) ماخ اولا (۱)
گشامی زلالی
زمزمه‌های نهفته نمی‌آری؟
عرقی بزن
رازی بگو
دلی بگشا
که منم
کوهی‌ام
از سرد و دل قبای تازنده نیما

۱ ــ تلاجن: نام دره‌ای است در مازندران
۲ ــ یوش: زادگاه نیما
۳ ــ ری را: به معنای زدن در زبان طبری
۴ ــ ماخ اولا: تنگه‌ای بر سر راه یوش در مازندران

جلیل قیصری، عکس: مازندران

نیما شاعر طبیعت و جامعه

محمدرضا شفیعی کدکنی

زاد و مرگ مکاتب ادبی و اوج و فرود ذوق و هنر، پیوندی نزدیک با شرایط اجتماعی و سیاسی و فرهنگی جامعه دارد. آمدی انسانی بالزاک، بنوابان ویکتورهوگو، رنهٔ شاتوبریان، یأس و بدبینی حاکم بر آثار داستایوسکی و حتّی رئالیسم انتقادی ماکسیم گورکی و ظهور دادائیسم و تعدیل آن در سوررئالیسم همه بازتاب طبیعی شرایط جامعه‌اند.

در ادبیّات ما نیز طنز ظریف حافظ، لحن گزنده و انتقادی ناصرخسرو، فریادهای دردآلود مسعود سعد و شعر ساده و کنایی و طعن گونهٔ سیداشرف‌الدّین حسینی (نسیم شمال) تا تصنیفهای وطنی عارف قزوینی و تحوّل شعر در زبان نیما، همه انعکاس اوضاع اجتماعی و فرهنگی موجود در جامعه در عرصهٔ شعر و ادب است.

بنیانگذاران و تجدّد جویان در هر عصر و زمان کسانی بوده‌اند که ضرورتّات جامعهٔ خویش را بیش از دیگران و پیش از همه احساس و ادراک کرده‌اند و گستاخی و شهامت درگیری و پی افکندن نظمی نورا داشته‌اند. همواره پس از یک دوره رکود و سکون، هستّی سترگ و استعدادی خلاّق خواب مرداب را برآشفته و پنجره‌ای برای تنفسّی تازه گشوده است. در عرصه ادبیّات نیز خطر کردن و تحوّل آفریدن، پس از یک دوره فترت و رکود، کار بزرگانی بوده است که بی‌هراس از همهٔ جدلها و جدالها به تجربه‌هایی جدید دست بازیده و فضایی تازه پیش چشمها و دلها گشوده‌اند.

عصر پس از مشروطیت به ویژه پس از تأثیر و تأثّر فرهنگ غرب در جامعهٔ ایرانی، حضور چهره‌ای متجدّد همچون نیما را طلب می‌کند که بزرگ‌ترین انقلاب را هم در زرف ساخت و هم در روساخت شعر و ادب تحقق بخشد. برخلاف آنچه برخی گفته‌اند نیما، تنها نمایندهٔ شکست ارکان عروضی نیست که آغازگر تحوّل در فضا و زبان شعر نیز هست.

خود او می‌گوید: «هر یک از شخصیّت‌های هنری (قدیم و جدید) هم نتیجهٔ تحولاّت تاریخی بر اثر تغییر اساس زندگی (کار یا ماشین) هستند که در آثار آنها سایه و انعکاس خود را باقی می‌گذارند. شخصیّتهای بااهمیّت‌تر متولّد شده از تحولات بااهمیّت‌ترند... بعضی از هنرپیشگان آثار خود را کاملاً شهری ساختند به این معنی که آثار آنها از زندگانی در دنیای هنر و ماشین سر و صورت پیدا کرده و به زندگانی شهری و صنعتی (هنری) بازگشت کرد. چنانکه اشعار ویتمن درامریکا و اشعار امیل ورهارن در بلژیک، هر دو کشور با وجود اینکه مثل ایتالیا و فرانسه سرزمین ذخایر ادبی نبودند، در آثار هنری خود نماینده‌های حسّاس و زباندار اوضاع اجتماعی جدید واقع شدند و نکاتی به عالم ادبیّات دادند.»[1]

در شعر جاهلی عرب، به ویژه شعر شاعرانی که جز با اسب و شتر و چادر و کویر و کوه، آشنایی ندارند، جهانِ بسته و قلمرو محدود و آفاق تنگ شعر را ــ با همهٔ استعداد و توانِ خارق‌العاده ــ می‌توان یافت. دریا و چشمه سار و جنگل و... بندرت راه در قلمرو شعر می‌یابد و جز این انتظار هم نمی‌رود امّا وقتی به شعر شاعران بصری می‌رسیم، فضای شعر از دریا و کشتی و موج و... لبریز است و در شعر شاعران آفاقی همچون متنبّی همهٔ این عناصر را می‌توان جستجو کرد. هرچه شاعره جغرافیای بیرونی و درونی خویش را می‌گسترد و دقیق‌تر و عمیق‌تر به جهان خویش می‌نگرد، در تحوّل آفرینی و خلق فضاهای تازه در شعر توفیق بیشتری می‌یابد. پیش از نیما، رشید یاسمی نیز به فراست این نکته را دریافته و می‌گوید: «ادبیّات آیینهٔ احوال اجتماعی

است. وقتی که قرنها بگذرد و تمدّنی در حال رکود بماند و جز تقلید سلف، کاری نکند طبعاً ادبیّات هم راکد و فاسد خواهد گشت... تجدّد در ادبیّات تابع تجدّد در محیط زندگانی است. هر وقت شاعر چیزها دید که سلف ندیده بودند و چیزها شنید که نیاکان استماع نکرده بودند و مطالبی ادراک کرد که پیشینیان از آن غفلت داشته‌اند، آن زمان است که امید شعر تازه و سبک جدید و نهضت ادبی می‌توان داشت...»[2]

نیما از شاعرانی است که «چیزها دید که سلف ندیده بودند و چیزها شنید که نیاکان استماع نکرده و از آن غفلت داشتند». او با تجربه‌های وسیع و تأمّلهای دقیق و بی‌شک تأثیرپذیری از ادبیّات غرب که بدان آشنایی کافی نیز داشت، به تجربه‌ای جدید دست یازید.

نیما، راهگشاست و پیشقراول قافلهٔ شعر امروز. با دو ویژگی که در فُرم شعر آفرید: شکست قانون تساوی مصراعها و کاربرد نامتعارف قافیه. کاری که دیگران پس از او به کمال رساندند و شعری فصیح‌تر و رساتر و رها از تعقیدهایی که در شعر اوست عرضه کردند که آثار فریدون توللی، اخوان ثالث، فریدون مشیری، شفیعی کدکنی و سیاوش کسرایی نمونه‌های شاخص آن هستند.

سخن این است که نیما به عنوان نمایندهٔ یک جریان بدیع و تازه در عرصهٔ شعر، متأثر و ملهم از کدام جریان و مکتب فکری و ادبی بوده است؟ آیا سخن ماخالسکی لهستانی دربارهٔ نیما درست است که:

«نیما یوشیج تا پایان زندگی، از تأثیر شعر اروپایی (سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم) و جنبشهای مشابه آنها رها نشد... در نتیجه شعر وی از جریان عادی زندگی به دور افتاد و خاص طبقهٔ محدودی از علاقه‌مندان شعر دشوار شد. شعر نیما که بنیادش به خصوص بر تأمّل و تعقّل بود، هرگز در میان مردم گسترش نیافت.»

تردیدی نیست که نیما، به دلیل آشنایی با زبان فرانسه که در دوران نوجوانی در مدرسهٔ سن لویی در تهران یافته بود، با ادبیّات اروپا آشنایی داشت. او در همان مدرسه نیز به تشویق و ترغیب «نظام وفا» که خود شاعری بنام بود، به سرودن شعر پرداخت و بی‌شک در همان زمان، سایه روشنی از ادبیّات اروپا در ذهن و دل نیما، به قلمرو شعر او راه می‌یافت. امّا این دلیل پیروی محض و مطلق از این مکاتب و دیدگاهها نیست. خود او در این زمینه می‌گوید:

«این تاریخ مقارن بود با سالهایی که جنگهای بین‌المللی ادامه داشت. من در آن وقت اخبار جنگ را به زبان فرانسه می‌توانستم بخوانم. شعرهای من در آن وقت به سبک خراسانی بود که همه چیز در آن یک جور و به طور کلّی دور از طبیعت واقع و کمتر مربوط با خصایص زندگی شخص گوینده وصف می‌شود. آشنایی با زبان خارجی راه تازه را در پیش چشم من گذاشت. ثمرهٔ کاوش من در این راه بعد از جدایی از مدرسه و گذرانیدن دوران دلداگی بدانجا می‌انجامد که ممکن است در منظومهٔ «افسانه» من دیده شود.»[3]

راه تازه، پس از آشنایی با زبان خارجی و کاوش در فرهنگ و اندیشه اروپایی، در تکوین شخصیّت شعر نیما فوق‌العاده مؤثر است. زمان او، زمان جنگ جهانی، فاشیسم و جنایت، آنارشیسم و هرج و مرج، گرسنگی و بیماری و فحطالی عاطفه است و او با درک شرایط اجتماعی و هنگامه آشوب خیز عصر خویش، به انتقال تجربه‌های اجتماعی به درون شعر می‌پردازد. شعر نیما تصویر روشن زیستگاه

خویش و فراتر از آن، عصر و جامعه‌ای است که در آن می‌زید. انعکاس دردها و آرمانهای او در پیوند با تصویرهای طبیعت اطراف، روح شعر اوست. با این نگرش زبان نیما بیشتر به سمبولیسم اجتماعی نزدیک می‌شود:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه
گر چه می‌گویند، می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران
قاصد روزان ابری داروگ کی می‌رسد باران؟
بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومهٔ تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست،
و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد،
چون دل یاران که در هجران یاران
قاصد روزان ابری «داروگ» کی می‌رسد باران؟

شعر نیما، ترجمان احساسات و اندیشه‌های شاعر در عصر طوفانزای جنگ دوم جهانی است. او نمی‌تواند تماشاگر بی‌درد غفر و حرمان و درماندگی مردم باشد و بر ساحل آرام، «جان کندن غریق در آب» را نظاره کند. تلفیق درد و پیوند با طبیعت، که نیما همهٔ وجود خویش را در آن یافته، مجال بیانی قوی و ساده و سمبلیک به او می‌دهد. شعر بی‌پیرایه، اجتماعی و محلّی و روستایی او سرشار از ایما و اشارات و گریزها به جامعه و مسائل عصر خویش است. به همین دلیل همچون «کاشان» در شعر سپهری که جغرافیای آن به همه جهان دامن می‌گسترد، بسیاری از تصویرها در شعر نیما نیز چنین است. او در قفنوس، گل مهتاب، مانلی، ناقوس، دربارهٔ عصر و جامعه و زندگی اجتماعی تأمّل و درنگ و ژرف اندیشی دارد. خانهٔ ابری نیما در شعر «خانه‌ام ابری است» تفاوت دو جهان «خویش» و «نی زن» است. و خانهٔ ابری، جهان است و فضای غم‌آلود شعر، فضایی که شاعر در آن زیست می‌کند. زبان صمیمی و ساده و کم تصویر، مناسب ترسیم عصر و جامعهٔ خویش در هیأت خانه‌ای ابری است.

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری است با آن
از فراز گردنه خُرد و خراب و مست
باد می‌بیجد
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من.
آی نی زن، که تو را آوای نی برده است دور از ره، کجایی؟
خانه‌ام ابری است امّا
ابر بارانش گرفته است.
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم
من به روی آفتابم
می‌برم در ساحت دریا نظاره
و همه دنیا خراب و خرد از باد است
و به ره، نی زن که دایم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود
راه خود را دارد اندر پیش

خانهٔ ابری، باد، نی‌زن، روزهای روشن، ساحت دریا، ابر اندود، همه، تصویری از عصر و روزگار شاعر است: قرن آلودهٔ ابر آلود و صد البتّه کور سوی امیدی که در کرانه‌ها پیداست! و چگونه می‌شود بحرانهای ناشی از جهان جنگ زده در شعر او راه یابد. وقتی برشت و یونسکو و ویلیام فاکنر و مارسل پروست و کافکا و نمایشنامه‌های آدامف در شعر و داستان به انعکاس زوایای گونه گون جنگ دوم جهانی می‌پردازند چگونه ممکن است نیما متأثر نباشد؟ گر چه این تأثر و توجّه به دیگران نیز راه می‌یابد و در شعر و داستان رُخ می‌نماید. آنچه فروغ «زمان خستهٔ مسلول» و اخوان ثالث «کج آیین فرّی دیوانه» می‌نامد، همین اجتماعی اندیشی است.

در کوچه باد می‌آید
در کوچه باد می‌آید
و من به جفت گیری گلها می‌اندیشم
به غنچه‌هایی با ساق‌های لاغر کم خون
و این زمان خسته مسلول

و نیما در سرود چینی به دختری به نام نجلا می‌گوید:
من دمی از فکر بهبودی تنها ماندگان در خانه‌هاشان نیستم خاموش
البتّه نگرش اخوان به مسایل اجتماعی دقیق‌تر، پر رنگ‌تر و گسترده‌تر از نیماست. او نیز گر چه با زبانی روایت گونه امّا با بهره گیری از سمبل‌ها، عصر خویش را می‌نماید و جامعه را به تصویر می‌کشد.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
سرها در گریبان است.
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را.
نگه جز پیش پا را دید نتواند
که ره تاریک و لغزان است
و گر دست محبّت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون؛
که سرما سخت سوزان است.

نیما، در اندیشهٔ پی افکندن طرحی نو بود با نگاهی بر گرفته از طبیعت

زلال و بکر و تأمّل در جلوه‌های گوناگون آن. همراه با خلاقیّت ذهن و مطالعهٔ آثار شاعرانِ اروپا. از شاعران اروپا نیما نخست با آلفرد دوموسه و امیل ورهارن آشنا بود. اشعار مترلینگ را هم خوانده بود و بعدها با هولدرلین هم آشنایی ناقصی به هم رساند. در سال‌های آخر عمر نیز با شاعران بزرگ آن روزگار اروپا از طریق خواندن برگردانهای فارسی شعرشان آشنا شد...[۴] نیما عمدهٔ عمر خویش را در روستا گذراند و کمتر با شهر و شهرنشینی مأنوس شد و آرزویش جز همان زندگی بی‌دغدغهٔ روستایی نبود:

از پس پنجاهی و اندی زعمر
نعره بر می‌آیدم از هرزگی:
کاش بودم: باز دور از هر کسی
چادری و گوسفندی و سگی

امّا هرگز از جامعهٔ خویش و دردهایی که همچون خوره، آن را تهی و تباه می‌ساخت، غافل نبود. تلفیق طبیعت و جامعه در شعر او، تصویری می‌سازد که پدیده‌های طبیعی، ابزاری برای بیان درون و احساسات غلیان یافتهٔ او می‌شوند و گرچه طبیعت در شعر نیما بسیار پرکاربُرد و زنده و روشن است امّا طبیعت بسیاری اوقات نردبانی برای صعود به بام واقعیتهای ملموس و دردزای جامعه است.

توجه نگاه تازه به شعر و در پی آن تحوّل‌آفرینی شگرف نیما بر اساس مکاتب نوظهور اروپایی همچون سوررئالیسم کاری عبث و بیهوده است. نیما با ادبیّات کهن ایران آشنایی داشت و بعید به نظر می‌رسد که این سخن حداقل تا این اندازه ــ دربارهٔ او صادق باشد که: «قسمت عمدهٔ نقص کار نیما با وجود احساس قوی و تنوّع تخیّلات شاعرانه‌اش در درجه اوّل ناشی از ضعف معلومات و نقص تحصیلات و کمی اطلاّعات لغوی و ادبی و عدم کفایت آشنایش به کیفیّت سبکهای مختلف شعر فارسی و علل اصلی تحوّل آنها بوده است.»[۵]

نیما در اندیشهٔ تحوّل است. این، محصول تأمّل او در زبان و فرهنگ گذشته و درک روشن از زمان و عطش و نیاز یافتن زبان و قالبی مناسب برای بیان دریافت‌ها و تجربه‌های تازه است. رنگ پرداختهای سوررئالیستی در شعر نیما و حتّی در اشارات او در نامه‌هایش ــ حتّی با توجیه ــ یافت نمی‌شود. گرچه تردیدی نیست که افکار سوررئالیستی که در سال ۱۹۲۴ نخستین بیانیهٔ خویش را به قلم آندره برتون را در نخستین مجلهٔ انقلاب سوررئالیستی عرضه کردند به نیما نیز رسیده است. چون نیما در آن زمان ــ ۱۳۱۲ ــ یعنی ۲۶ سال قبل از مرگش در اوج شکوفایی و بالندگی است و شعر مشهور و بدیع خویش «افسانه» را یک یا دو سال قبل از صدور بیانیهٔ سوررئالیستها سروده است (دی ماه ۱۳۰۱). این بدان معنا نیست که نیما از ادبیّات

● گرچه جوششی طبیعی در شعر نیما از طبیعت می‌یابیم امّا طبیعت، بسیاری اوقات نردبانی برای صعود به بام واقعیّتهای ملموس و دردزای جامعه است.

اروپا تأثیر نپذیرفته است که خود به تأثیر پذیری خویش آنگونه که در آغاز آمد معترف است. و درست است که نیما در ساختار دستوری واژگان و بخصوص افعال نیز دست بُرده و تغییر خلاف قاعده آفریده، امّا در شناخت ادبیّات گذشته چندان نیز خام و ناپخته نیست. روح تلاش در یافتن زبانی نو از همان آغاز سرایش شعر در نیما موج می‌زند. در شرایط اجتماعی متحوّل جامعهٔ ایران و انفعال و تأثر آن از فرهنگ اروپا، ادبیّات و هنر بیشتر دستخوش تحوّل است نیما در عصری می‌زید که به قول نادرپور، وازه‌ها (فرهنگها) بی‌هیچ رخصت عبور، از مرزها به مطبعه‌ها راه می‌یابند. او با تماس و آشنایی با ادبیّات غرب و ایران ــ توأمان ــ زمینهٔ تحوّل در درون دیوارهای بستوی ادبیّات را در سر می‌پروراند. او سر پرواز فراسوی مرزهای متعارف دارد و این را در نامه‌هایش می‌توان یافت. در نامه به همسرش می‌نویسد:

● زمان نیما، زمان جنگ جهانی، فـاشیسم و جنایت، آنـارشیـسم، گرسنگی و بیماری و قحطـالی عاطفه است و او با درک شرایط اجتماعی و هنگامهٔ آشوب‌خیز عصر خویش، به انـتقال تـجربه‌های اجتماعی به درون شعر می‌پردازد.

«پرنده‌ها چطور همجنسشان را انتخاب می‌کنند. بدون این که پدر یا مادر برایشان رأی بدهند! به جای این که الفاظ دیگران بین آنها عقد ببندد. قدری خودشان آواز می‌خوانند، آن وقت محبّت و یگانگی، در بین آنها این عقد را محکم می‌کند. شیرینی آنها به شاخه‌های درختها چسبیده است. خودشان با هم می‌خورند. مسؤول خـوراک دیگران نیستند. به جای آینه و فالی نشان دادن، بساط آشیانه‌شان را بـه کـمک هم مرتّب می‌کنند. راستی و دوستی دارند. بعدها بچّه‌هاشان هم بـا همان اخلاق آنها بزرگ می‌شوند ولی نه انسان، خدا، آن تقوا و شادی طبیعت را نداده است که مثل پرنده زندگی کند! بدبختانه مـا انـسانیم. یـعنی پرده‌ای بین طبیعت خاص ما و اشیا کشیده شده است و نمی‌خواهیم بـه دلخواه خودمان عادلانه پرواز کنیم. من می‌خواهم پرواز کنم.»[۶]

اندیشه تحوّل، نگاه دوباره و نو به همه چیز به قولی جوهرهٔ شعر و هنر است به قول شکلووفسکی هنر برای باز یافتن معناهای زندگی است. برای آن است که آدم چیزها را احساس کند. بـرای آن است کـه سنگ را دوباره سنگ کند. دشوار است. نگاه نـو و بـدیع نـیما و حتّی زندگی خاصّ درونگرایانهٔ او را محصول تـقلید او از غرب و بـه ویـژه مکتب سوررئالیسم بدانیم. آشنایی نیما به زبان فرانسه بی‌تردید او را با سوررئالیسم آشنایی کافی بـخشیده بـود. طـرح و گـسترش نـظریّات زیگموند فروید و تفکّرات کمونیستی در ایران کـه سوررئالیستها در کوران انقلاب ۱۹۲۴ مراکش بدان پیوسته بودند و آندره برتون خود را هواخواه کمونیستهای بشردوست می‌دانست،نباید شبههٔ تـقلید نـیما از این جریان ادبی باشد. ممکن است توصیه‌های سوررئالیستی به زندگی نیما شبیه باشد امّا این شباهتی صوری است نه محتوایی. آندره بـرتون در نخستین بیانیه می‌گوید: «در نقطه‌ای بنشینید که کاملاً بـرای تـمرکز افکارتان مساعد باشد. آنگاه کاغذ و قلم بـدست بگیریـد. خـود را بـه حالتـه‌أثرپذیری در آورید.... بدون درنگ و با چنان شتابی بنویسید کـه فرصت باز خواندن آنچه را که نوشته‌اید، نداشته باشید جمله اول خـود به خود می‌آید و به دنبال آن جملات دیگری که بـا ذهن هشیار رابـطه‌ای ندارند بلکه در اعماق ضمیر پـنهان، درهم فشرده و مـدفون شده‌انـد و فقط انتظار لحظه‌ای را می‌کشند که در عالم خـارج تـجلّی کـنند. پـشت سرهم و به طور خودکار روی کاغذ خواهند آمد.»[۷]

نباید زیستن در خلوت تفکّرزای قریهٔ یـوش و خلق آثـاری کـه گاه ابهام و پیچیدگی در آنها تا حدّ مـعما پـیش مـی‌رود بـه حـساب سوررئالیسم گذاشته شود. آشفتگی در کار و نوشتار نیز بـه‌دور از ایـن تلقّی باید باشد. گویند وقتی شهریار از او شعری طلب می‌کند او در جستجو می‌ماند و شهریار به اصطلاح از خیرش می‌گذرد! فضای شعر نیما، فضایی سوررئالیستی نیست گرچه پس از نیما تا سهراب سپهری خط گرایش به سوررئالیسم در حال تقویت و تُضج است به طوری کـه «سهراب شدیداً تحت تأثیر ذن بودیسم* و شعرهای ویلیام بلیک شاعر انگلیسی و سوررئالیسم فرانسه است.»[۸] اگر تحوّل و تطوّر شعر نیما را نه از نظر گاه فرم و قالب ــ که بدان فراوان پرداخته شده است ــ بلکه از درونمایه و زرف ساخت شعر بررسی کنیم در خواهیم یافت هرچه به

دوران پختگی و تکامل شعر او ــ حتّی به لحاظ تاریخ سرودن اشعار ــ نزدیک‌تر می‌شویم، نیمای درد آشنای حسّاسی را می‌یابیم که دیگر تنها غم خفتگان، خواب در چشم ترش نمی‌شکند. که بانگاهی فراتر از این خانهٔ ابری زمانش را می‌بیند و شب را که با همهٔ تیرگی و سیاهیش دندان نشان می‌دهد.

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوهٔ ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است.
هست شب همچو ورم کرده تنی گرم
در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.
یا تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم سوخته، که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب

زمان سرودن شعر، سال ۱۳۳۴ است. به لحاظ شرایط سیاسی، شرایط فقر و حرمان و فشار و اختناق و سانسور، این تصویرها و ترسیم‌ها و سمبل‌ها ــ آن هم برای روح حسّاس و دردیاب نیما ــ امری طبیعی است در همین دهه. نخستین کسی که خطر کرد و به افقهای نیما رفت، اخوان ثالث است و سپس این گرایش که به تمامی می‌توان نوعی سمبلیسم اجتماعی یا سوگواره‌سرایی اجتماعی و یا از این دست تعبیرهایش دانست در شعر شاملو، منوچهر آتشی و دیگران چهره می‌نماید. آتشی که در زیر پلک خاکستر خوابیده، گاه گاه از درون شعر زبانه می‌زند و شاعر به فراسوی تاریکستان عصر خویش چشم می‌دوزد و در انتظار بارقه‌ای یا صدای پای آشنایی است. شاید «اسب» در چندین شعر این دهه یک توارد طبیعی و سمبلی مناسب برای بیان باورها در زبانی رمزگونه است. احمد شاملو در «از زخم قلب آمان جان»:

دختران خیال آلاچیق نو
در آلاچیقهایی که صد سال!
از زره جامه‌تان اگر بشکوفید
باد دیوانه
«یال بلند اسب تمتار»
آشفته کردخواهد...

و مهدی اخوان ثالث در «آنگاه پس از تندر»:

... آنگاه اشارت کرد سوی طوطی زردی
کانسو ترک تکرار می‌کرد آنچه او می‌گفت
با لهجهٔ بیگانه و سردی
«ماتم نخواهی کرد، می‌دانم»
زنم نالید
آنگاه اسب مرده‌ای را از میان کشته‌ها برداشت

و منوچهر آتشی در شعر مشهور خنجرها، بوسه‌ها، پیمانها، با زبانی حماسه گونه و پرشکوه‌تر اسب سفید وحشی را به عنوان سمبلی برای قفس ناپذیری و زبونی ناشناسی برمی‌گزیند. اسبی گران‌سر و اندیشناک، مغرور، گسسته‌یال، با راکب شکسته دل در تراژدی مرگ شمشیر!

البتّه با همان احساس ساری و جاری در شعر اخوان و شاملو و فروغ که یأس و زمستان و وحشت انگیزترین شب را در رگهای خویش دارد:

فریاد من همه گریز از دره بود
چرا که من در وحشت انگیزترین شبها، آفتاب را به دعایی
نومیدوار طلب می‌کرده‌ام
شاملو، باغ آینه

همین احساس در حدیث نفسی شاعرانه در انتهای شعر از به انتها رسیدن سخن دارد:

اسب سفید وحشی!
بگذار در طویلهٔ بندار سرد خویش
سربا بخور گند هوسها بیاگنم ــ نیرو نمانده تاکه فرو ریزمت به کوه
نیرو نمانده تا که خروشی به پا کنم
اسب سفید وحشی!
خوش باش یا قصیل‌تر خویش
اسب سفید وحشی امّا گسسته یال
اندیشناک قلعهٔ مهتاب سوخته است
گنجشکهای گرسنه از گردآخورش
پرواز کرده‌اند.
یادعنان گسیختگیهایش
در قلعه‌های سوخته ره باز کرده‌اند
منوچهر آتشی، خنجرها، بوسه‌ها، پیمانها

گرچه شعر اجتماعی و انتقادی و سمبولیک در شاعران پس از نیما فروان یافت می‌شود امّا نیما خود آغازگر آن است و «مرغ آمین»، «نامه‌ها»، «بازده سال گذشت»، و کار شب پا» نمونه‌های آن است. طبیعی است شعر انتقادی و اجتماعی زبانی پیچیده‌تر و دیریاب‌تر از گونه‌های دیگر دارد و این را اضافه کنید بر تعقید و پیچیدگی زبان و جمله‌بندیهای غریب و به کارگیری نامتعارف واژگان و آمیختن واژگان محلّی در شعر که ممکن است نیمارا شاعری با پیچیدگی شعر شاعران سوررئالیست معرّفی نماید. در حالی که سوررئالیسم ویژگیهایی کاملاً منطبق با شعر نیما نمی‌تواند داشته باشد. سوررئالیسم از خاکستر دادائیسم که در سال ۱۹۲۴ بعد از هشت سال هرج و مرج آفرینی در پاریس خاموش شد، سر برآورد. «سوررئالیسم چنانکه از اسم آن برمی‌آید آیین اصلی آن براین اساس استوار است که جهانی واقعی‌تر از جهان عادی وجود دارد و آن جهان ذهن ناخودآگاه است. هر چند که سوررئالیستها، لوترآمون* را استاد و قائد خود می‌دانند (و ترانه‌های مالدورور** او به‌راستی کانی عظیم از پندارهای و هم‌آمیز است) و حتی در حکمت هگل به جستجوی متافیزیکی می‌روند، من معتقدم که بی‌وجود زیگموند فروید، سوررئالیسم هرگز به صورت امروزی خود وجود نمی‌داشت. فروید بنیانگذار واقعی این مکتب است زیرا همچنانکه او کلید پیچیدگیها و معضلات زندگی را در رؤیاها و خواب جستجو می‌کند، سوررآلیستها نیز در همین میدان به یافتن الهام می‌روند... سوررآلیسم هنری است که دامنهٔ آن را هیچگونه مرزی محدود نمی‌کند.

اندیشهٔ بنیادی آن این است که از طریق آنچه برتون «نیروی گیج کننده به درون خود» می‌نامد، به تمام نیرو و توان شخصیت ذهنی خود دست یابیم. بنابراین اندیشه، چشمه‌هایی پنهان در ضمیر ناخودآگاه ما وجود دارد و زمانی جاری می‌شود که ما عنان تخیّل خود را آزاد بگذاریم یعنی اندیشه را اجازه دهیم تا خودکار گردد.[۹]» آیا شعر نیما چنین است؟ آیا آنگونه که آندره برتون و فیلیپ سوپو «سیدانهای مغناطیسی» را نوشتند و رها از «ذهن بیدار» ضمیر پنهان یلهٔ خویش را با نگارش خود بخود باز گفتند، نیما نیز چنین شیوه و روشی در زیست شاعرانه خویش داشته است؟ آیا نیما در سرودن شعر به این شیوهٔ پل‌والری که خشم سوررئالیستها را برانگیخت معتقد نبود که «بسی بیشتر خوش دارم که با استشعار کامل و روشن بینی تمام، مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم[۱۰]» درست است که نیما همچون پل‌الوار ــ با تعدیل و تعادل بیشتر ــ قافیه و نه وزن و قافیه را نیاز و جوهرهٔ اساسی شعر نمی‌داند امّا این شاخصه سوررئالیسم اندیشی نیست پیش از او و همه اینها مولانا «پوسته اندیشی» و در بند «وزن و قافیه» محض را در خور خران می‌دانست. دستاوردهای شعری نیما محصول انعکاس صدای عوالم مرموز و ناپیدا نیست. محصول تأمّلها، اندیشیدنها و قوّهٔ تمیز اوست یعنی آنچه که در نگاه سوررئالیست مخدوش و منفور است. اگر لویی آراگون، سوررئالیسم را «فرزند سرسام و تاریکی و استعمال بی‌حساب و شور انگیز مخدّر صور شاعرانه[۱۱]» می‌داند؛ تلقی نیما چنین نیست.

● نیما نافی فرهنگ پرارج گذشته نیست که سخت بدان دلباخته است. ذوق شاعرانهٔ او همراه با شهامت و شجاعت و فطانت، نقطه عطف تاریخ شعر و سرفصل تحوّلی عظیم در عرصهٔ ادب پارور پارسی شد.

نیما همچون پل‌الوار به فروریختن همه دیوارها معتقد نیست. فکر آهنگدار را پل‌الوار محکوم می‌کند امّا نیما چنین باوری ندارد. «منظورم ساختن کلام یک طرز، از طرزهای مختلف ادای شعر است. ممکن است قطعه‌ای شعر باشد و منظوم نباشد. با نظم آزادی. بر طبق قواعد معیّنی داشته باشد. قدما هم نظم را از شعر جدا می‌ساختند. «سکاکی» صاحب مفتاح العلوم وزن را از «اعاریض» می‌شمارد. خواجه نصیرالدین توسی در «معیار الاشعار» وزن را به حساب اسباب حدوث گرفته است. ولی روی هم رفته ما از هر قطعه شعر، متوقع وزن مخصوصی هستیم. زیرا شاعر باید به تمام وسایل زیبایی دست بیندازد. وزن است که شعر را متشکّل و مکمل می‌کند به نظر من شعر بی‌وزن شباهت به انسانی برهنه و عریان دارد. ما می‌دانیم که لباس و آرایش می‌تواند به زیبایی انسان بیفزاید، در این صورت من وزن را چه برطبق کلاسیک، چه برطبق قواعدی که شعر آزاد را به وجود می‌آورد لازم و حتمی می‌دانم.[۱۲]»

این تغییر و انقلاب در ساختار شعر محصول نبوغ نیماست. شاید برای بسیاری از شاعران گذشته ــ که متأسفانه احساسات و دیدگاههای خویش را نسبت به شعر و پرداخت مفاهیم در آن قید نکرده‌اند ــ نیز این احساس دست داده است که قالب، گاه زنجیر دست و پای شاعر است امّا این نیماست که هم درک می‌کند و هم چاره‌اندیشی می‌کند و راه را می‌یابد و خطر می‌کند و طرحی نو درمی‌اندازد. او باورمندی شیفته به ادبیّات گذشته است امّا ادراک تنگی فضای شعر سنتی را برای رفع احتیاج اجتماعی زودتر و بهتر از همه درمی‌یابد. خود او می‌گوید:

«شعر آزاد را باید مثل کلام طبیعی قرائت کرد، شعر آزاد به کار همپا شدن با آهنگهای موجود ما نمی‌خورد. شعر آزاد به منظور رفع احتیاج در زندگانی اجتماعی امروز است.» و سپس در مورد شعر خویش به قضاوت می‌پردازد: «من می‌دانم که به کار مجالس شرب و رقص و غنا نمی‌خورد. من خودم از اوزان اشعار قدیم کیف می‌برم، برای ترنّم در پیش خودم به اوزان کلاسیک قدیم شعر زیاد گفته‌ام.[۱۳]»

اندیشه و انتظار نیما از شعر، منطقی سوررئالیستی نیست. منطقی است پذیرفته و مقبول، منطقی که بعدها سرسخت‌ترین باورمندان نظام سنّتی ناگزیر از پذیرفتن آن بودند و برخی هرج و مرجها که نیما خود بارها از آنها گله کرده است دستاویز مخالفان شده است. خود او می‌گوید: «این یک نوع انتحار برای ذوق است. این قبیل جوانان خود را به پرتگاه پرتاب کرده‌اند. همین طور این جوانان نمی‌دانند، در شعر جدید طرز کار عوض شده است، یعنی طرز کار توصیفی شده است پس از آن این طرز کار است که بانی اصلی را مجبور به تغییر وزن ساخته است تا اینکه بتواند وزن را تابع معنی ساخته باشد... بسیاری از این جوانان به همان طرز قدیم عادت دارند و بیهوده مصراعها را بلند و کوتاه می‌کنند.»

نیما نافی فرهنگ پر ارج گذشته نیست که سخت بدان دلباخته است. ذوق شاعرانهٔ او همراه با شهامت و شجاعت و فطانت، نقطه عطف تاریخ شعر و سرفصل تحوّل عظیم در عرصه ادب پارور پارسی شد. اجتماعی سرایی با شیوه‌ای بدیع و دلپذیر را میراث گرانبهای او باید دانست. همان چیزی که تا به امروز نیز مدیون اوست و فردا نیز بی‌او نمی‌تواند استوار و پایدار باشد.

زیرنویسها

۱ ــ یوشیج، نیما. ارزش احساسات. تهران ۱۳۳۵. صص ۶۰ ــ ۴۶
۲ ــ یوسفی، غلامحسین. چشمهٔ روشن. چاپ دوّم. ص ۴۴۲.
۳ ــ جنّتی، عطائی. نیما زندگانی و آثار او. ص ۶
۴ ــ هنر و ادبیّات امروز (مجموعهٔ مصاحبه) به کوشش ناصر حریری. مصاحبه با احمد شاملو. ص ۴۵
۵ ــ یوسفی، غلامحسین. چشمهٔ روشن. ص ۴۸۷. (به نقل از دکتر رعدی آذرخشی)
۶ ــ نامه‌های نیما به همسرش. تهران. ۱۳۵۰. انتشارات آگاه. صص ۱۳ ــ ۱۲
۷ ــ سید حسینی، رضا. مکتبهای ادبی. چاپ نهم. ۱۳۶۶. ص ۳۶۹
۸ ــ هنر و ادبیّات به کوشش ناصر حریری (مجموعهٔ مصاحبه). ص ۱۳۲
۹ ــ ریدِ، هربرت. هنر امروز. ترجمهٔ سروش حبیبی. تهران. انتشارات امیر کبیر. چاپ اوّل ۱۳۵۳. ص ۹۲
۱۰ ــ سید حسینی، رضا. مکتبهای ادبی. چاپ نهم. ص ۳۹۲
۱۱ ــ همان کتاب. ص ۳۹۷
۱۲ ــ نیمایوشیج. زندگانی و آثار او. به کوشش دکتر ابوالقاسم جنّتی عطائی. چاپ ششم. ص ۲۵
۱۳ ــ همان کتاب. ص ۲۷
۱۴ ــ همان کتاب. ص ۲۸

*Zen - Budhism
1 - Lautreamant
2 - chants demaldoror

نظامی

شاعری بزرگ

اما

داستان‌پردازی ناموفق

دکتر تقی وحیدیان کامیار

قبل از پرداختن به اصل مطلب ذکر مقدّمه‌ای ضرورت دارد و آن اینکه گرچه بزرگان شعر و ادب از جمله نوابغ و فرزانگان روزگار هستند و آثار برجستهٔ آنان جاودانه شده‌اند. با این همه آیا می‌توان ادعا کرد که این آثار درحد کمال هستند و به دور از هر نقصی؟

بی‌شک ساده‌اندیشی است اگر تصوّر شود که آثار برجستهٔ ادبی از هر جهت کامل هستند: بلکه برعکس نقص یا نقصهایی کوچک یا بزرگ دارند اما معمولاً مردم این آثار را به صرف شاهکار بودن یا از روی علاقه و تعصّب بی‌نقص می‌دانند و خوش نمی‌دارند از نقص آنها سخن به میان آید همانگونه که از شنیدن عیب فرزندان خود می‌رنجند.

منتقدان و اهل ادب نیز همیشه سخن از محاسن این آثار می‌رانند و از بررسی نقطه یا نقاط ضعف آنها پرهیز دارند به ویژه که ذکر محاسن این آثار همیشه با استقبال مردم مواجه می‌شود و بررسی نقایص خشم متعصّبان را برمی‌انگیزد ولی آیا به دلیل استقبال یا خشم مردم باید از بررسی واقعی یک اثر ادبی خودداری کرد؟ مگر مفهوم نقد، به محک زدن اثر و بررسی محاسن و معایب آن نیست؟ آیا مفهوم نقد در مورد آثار برجستهٔ ادبی فرق می‌کند و منحصر به محاسن می‌شود؟

کسانی که دوست نمی‌دارند که سخن از نقایص آثار ادبی به میان آید می‌پندارند که در این صورت به عظمت و اعتبار آثار ادبی خدشه‌ای وارد می‌شود و حال آنکه وجود نقطه یا نقاط ضعف، این آثار در برابر عظمت و محسّنات آنها وزنی آنچنان ندارد که به آنها لطمه بزند و از اعتبار آنها بکاهد به ویژه که اینها از بوتهٔ آزمایش اعصار قرون سرفراز بیرون آمده‌اند.

به علاوه عدم ذکر و بررسی نقایص این آثار سبب نمی‌شود که نقایص آنها در ذهن خواننده اثر منفی نگذارد؛ برعکس محاسن و معایب آثار هنری، چه از آنها آگاه باشیم و چه نباشیم، خواه ناخواه در ذهن خوانندگان و ارزیابی آنها تأثیر می‌گذارد؛ بنابراین بررسی و شناخت نقطه یا نقاط ضعف معمولاً تأثیری در اعتبار و ارزش آنها ندارد و در حالی که به شناخت بهتر و دقیق‌تر اثر بسیار کمک می‌کند.

ناگفته نماند که بعضی از آفرینندگان آثار ادبی خود از وجود ضعف در اثر خود آگاه بوده‌اند یا اگر ناقدی تذکر می‌داده است انکار نمی‌کرده‌اند چنانکه در مجالس انسوسی آمده است که شاه شجاع بر سبیل اعتراض به حافظ گفت: که ابیات غزلیّاتش یکنواخت نیست بلکه از هر غزل چهار بیت در تعریف شراب است و دو بیت در تعریف عشق و دو بیت در صفات محبوب و متفرقه.

حافظ گفت فرمایش سلطان درست است ولی با وجود اینها شعر حافظ در همهٔ آفاق اشتهار تمام دارد و نظم خریفان را پای از دروازهٔ شیراز بیرون نیست.

فردوسی نیز:

که گر باز جویند ازو بیت بد
همانا که باشد کم از پانصد

به هر حال نقد راستین آنست که عیب اثر نیز بررسی شود و منتقد اگر در اثری عیبی می‌بیند که از چشم منتقدان دورمانده، موظّف است به حکم نقد راستین و برای شناخته شدن درست اثر آنرا بررسی کند و به خشم متعصّبان و بدگویی بی‌منطق بدخواهان اعتنایی ننماید.

خسرو و شیرین معروف‌ترین مثنوی نظامی است. این مثنوی از نظر تصویرسازی و تمثیلات و تعبیرات شاعرانه و توصیفها و دیگر سایه‌روشنهای شعری بسیار ارزنده و نمایانگر خلاقیت و چیره‌دستی و طبع‌روان و قریحهٔ سرشار نظامی در هنر شاعری است. نظامی در این اثر، بی‌شک شاعری خلاّق است اما متأسفانه این داستان از نظر هنر داستان‌پردازی اشکال اساسی دارد هنر شاعری و سحر کلام نظامی در این اثر به حدّی خواننده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که معمولاً مجال اندیشیدن به ساخت داستان و دقّت در اجزای آن را پیدا نمی‌کند. به همین دلیل نه تنها در قرون گذشته کسی اشکالات این داستان را در نیافته بلکه امروز نیز که هنر داستان‌نویسی و معیارهای آن کاملاً شناخته شده است کسی به نقاط ضعف این داستان اشاره نکرده است. شاید گفته شود که نظامی در این مثنوی فقط راوی داستان است و آنچه «سخنگوی کهن‌زاده» و «پیر پارسی خوان» و «سخن‌سنج» می‌گفته عیناً به شعر درمی‌آورده است. اما اولاً نظامی خود می‌گوید که آنچه را فردوسی دربارهٔ این داستان آورده تکرار نکرده، به عبارت دیگر لااقل در این قسمت در داستان دست برده است:

نگفتم هرچه دانا گفت از آغاز
که فرّخ نیست گفتن گفته را باز
در آن جزوی که ماند از عنقبازی
سخن راندم نیت بر مرد غازی

ثانیاً وقتی شاعری، داستانی را به شعر درمی‌آورد باید آنرا از نقاط ضعف و ایراد بپیراید و هرمندانه و بی‌نقص ارائه دهد یعنی داستان‌پرداز باشد نه ناظم داستان. همانگونه که فردوسی داستانها را پیراسته است. به‌هرحال داستان باید ارزش سرودن داشته باشد امّا اگر معتقد باشیم که نظامی در تمام داستان دست برده است در آن صورت اشکالات داستان بیشتر متوجّه خود او می‌شود. البته انتظار نیست که داستانهای قدیم با همه معیارهای داستان‌نویسی امروز مطابقت داشته باشد زیرا:

اولاً: معیارهای داستان‌نویسی امروز همه غربی است. هنر نمایشنامه‌نویسی و داستان‌پردازی در غرب از زمان یونانیان باستان اعتبار خاصی داشته و دارای ضوابط و معیارهایی بوده و حال آنکه در ادب فارسی به هنر داستان‌نویسی ابداً توجهی نشده است. البته در ادب فارسی، داستان‌پردازی به نظم و نثر رواج داشته امّا برخلاف غرب خود داستان مورد ارزیابی و بررسی قرار نگرفته، لذا معیارهای داستان‌پردازی در ادب ما ناشناخته مانده است.

و داستان‌پردازان ما صرفاً از ذوق و فکر خود یاری می‌گرفته‌اند.

ثانیاً: بعضی از معیارهای داستان‌نویسی در طی زمان متناسب با پیشرفت دانش و فرهنگ تغییر یافته است. مثلاً ابلاغ مستقیم پیام در گذشته در غرب سابقه داشته است ولی امروز به کلّی مردود است.

ثالثاً: داستان‌پردازی در ادب یک ملّت ممکن است ویژگی خاص خود را داشته باشد که با معیارهای داستان‌نویسی ملّتهای دیگر و از جمله معیارهای غربی مطابقت نکند. مثل داستانهای نودرنو (epi'sod) در کلیله‌ودمنه یا مثنوی مولوی و غیره که در ایران رواج داشته است.

با همهٔ اینها بعضی از ضوابط، بنیادی است و در همه‌جا و همه‌وقت و نزد همه‌کس معقول و پذیرفته است و عدم رعایت آنها عیب به شمار می‌آید. مثل عامل علیّت: یعنی اینکه داستان باید بر پایه‌ای منطقی و مستدل استوار باشد. داستان‌پردازان بزرگ، از جمله فردوسی در داستانهایی مانند رستم و اسفندیار، سودابه و

سیاوش، رستم و سهراب و غیره این اصل را رعایت کرده‌اند. اصل علیّت باید حاکم بر داستان باشد زیرا حاکم بر زندگی انسان و بالاتر از آن حاکم بر جهان است. البته بعضی از داستانهای عامیانه مثل: حسین کُرد، امیرارسلان، اسکندرنامه و غیره بر مبنای اصل علیّت استوار نیست زیرا این داستانها ساخته افراد عامی بوده و بیشتر، کار نقّالان است. به علاوه در نقّالی، کلّ داستان و روابط اجزا باهم چندان مهم نیست آنچه مهم است قسمتی از داستان است که در یک نشست ارائه می‌شود ولی داستانی که پرداخته ذهنی متفکر و هنرمند و با ذوق است ناچار بر اصل علیّت استوار است. ما در این گفتار خسرو و شیرین را فقط از دیدگاه علیّت بررسی می‌کنیم و به مسائل دیگر کاری نداریم.

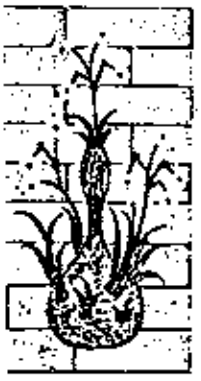
در داستانهای عاشقانه همیشه مانعی در راه وصال عاشق ومعشوق وجود دارد. این مانع و گره، عامل به وجود آمدن داستان است و بدون آن، داستان عاشقانه نمی‌تواند به وجود آید زیرا اگر در راه وصال دو تن که همدیگر را دوست دارند مانعی نباشد به وصال می‌رسند و عشقی پدید نمی‌آید تا چه رسد به اینکه داستانی عاشقانه به‌وجود آید. در داستانهای عاشقانه این مانع آنقدر مهم و معمولاً لاینحل است که اغلب منجر به نابودی جان عاشق یا عاشق و معشوق می‌شود. این مانع ممکن است: طبقاتی، قبیله‌ای، قانونی، اعتقادی، مذهبی، خانوادگی، اخلاقی و غیره باشد. همانگونه که در داستانهای سودابه و سیاوش، یوسف و زلیخا، ویس و رامین، لیلی و مجنون، رمئو و ژولیت و غیره یکی از این گره‌ها وجود دارد. بهر حال این مانع و گره، ناشی از هر چه باشد چون کوهی سترگ سدّ راه وصال عاشق و معشوق می‌شود. این مانع در داستان خسرو و شیرین به قدری کوچک است که اصلاً نام مانع نمی‌توان بر آن نهاد. بلکه بر عکس چیزی مطلوب و دلخواه است و به همین دلیل اصل داستان به موجب روایت نظامی زیر سؤال می‌آید. مانع و گره داستان این است که شیرین پس از اوّلین ملاقاتش با خسرو به توصیه مهین بانو، پادشاه ارمن و عمهٔ شیرین، سوگند یاد می‌کند که جز با پیوند زناشویی تسلیم خسرو نشود ولی این نکته یعنی شرط زناشویی مانعی در راه وصال عاشق و معشوق، یعنی خسرو و شیرین نمی‌تواند باشد: زیرا ازدواج، دلخواه هر عاشق و معشوقی است. از طرفی در این داستان هیچ یک از عوامل و موانعی که در داستانهای عاشقانه در راه وصال و ازدواج هست، وجود ندارد. شیرین در نهایت زیبایی و از خاندانی سلطنتی است. با وفاست چندانکه به خاطر خسرو نه تنها از سلطنت ارمن دست می‌شوید بلکه هر سختی و حتّی خواری را تحمّل می‌کند. خسرو نیز شاهزاده و بعد شاه ایران است و سخت شیفتهٔ شیرین، مژدهٔ داشتن چنین همسری زیبا و خوب را نیایش انوشیروان در خواب به او داده است. در داستان نیز هیچ جا (البته جز یک مورد که آن نیز زود برطرف می‌شود و بعد به آن اشاره می‌کنیم) اشاره به وجود منعی برای این ازدواج نشده است.

البته مهین‌بانو وقتی شیرین را نصیحت می‌کند می‌گوید که فکر می‌کنم خسرو قصد پیوند با تو را دارد امّا مواظب باش مبادا ترا بخواهد فریب دهد، زیرا شنیده‌ام که هزاران زیباروی در قصرش هست:

چنانم در دل آید کاین جهانگیر
به پیوند تو دارد رای و تدبیر
ولیکن گر چه بینی ناشکیبش
نبینم گوش داری بر فریبش
شنیدم ده هزارش خوبروبند
همه شکّر لب و زنجیر مویند

اما از کلام نظامی برمی‌آید که خسرو شیفته و دلبستهٔ شیرین است و قصد فریب او را ندارد مثلاً وقتی بار اوّل با هم روبرو می‌شوند چندان مفتون هم می‌شوند و عاشقانه به هم می‌نگرند که آب از دیدگانشان سرازیر می‌شود و وقتی نام هم را می‌پرسند چنان از خود بیخود می‌شوند که از اسب بر زمین می‌افتند و بعد از گذشت زمانی سر بر می‌دارند و هر دو سخت می‌گریند:

نظر بر یکدگر چندان نهادند
که آب از چشم یکدیگر گشادند
چو نام خود شنیدند آن دو جالاک
فتادند از سر زین بر سر خاک
گذشته ساعتی سر بر گرفتند
زمین از اشک در گوهر گرفتند



در جای دیگر نظامی درباره دلبستگی خسرو به شیرین می‌گوید:

ملک را هر زمان در کار شیرین
چو جان شیرین شدی بازار شیرین
حتی وقتی علیرغم شیرین با «شکر» ازدواج می‌کند باز دل در هوای شیرین دارد:
ز شیرین تا شکر فرقی عیان است
که شیرین جان و شکّر جای جان است
دگر ره گفت تشکیم ز شیرین
چه باید کرد با خود جنگ چندین
گرم سنگ آسیا بر سر بگردد
دل آن دل نیست کز دلبر بگردد

به این ترتیب خسرو دلداده و عاشق شیرین است و باید مشتاق ازدواج با او باشد نه مخالف آن. به عبارت دیگر بی‌درنگ باید با هم ازدواج کنند. اما اگر فرض کنیم خسرو اهل نیرنگ بوده و قصد ازدواج با شیرین را نداشته و بر آن بوده که او را فریب دهد اولاً این نکته باید از داستان برآید و علّت این کار هم مشخص شود و حال آن که نظامی در جای‌جای تصویری که از خسرو ارائه می‌دهد نه تنها دال بر نیرنگ‌بازی او نیست بلکه او را روشن از نور الهی و دارای فرّ خدایی می‌داند:

گرامی درّی از دریای شاهی
چراغی روشن از نور الهی
بدان فرزانگی و آهسته‌رایی است
بدانست او که آن فرّ خدایی است

به علاوه فرضاً که خسرو اهل فریب و نیرنگ می‌بود باز نیرنگ او حکم می‌کرد که برای رسیدن به وصال، تن به ازدواج با شیرین بدهد و بعد از وصال، وی را رها سازد به ویژه که هیچ مشکلی هم در این صورت پیش نمی‌آمد.

پس در این داستان، ازدواج مانع وصال نمی‌تواند باشد. شیرین و خسرو به هم دل داده‌اند و مانعی هم برای همسریشان نیست لذا طبیعی است که زود ازدواج کنند.

در این داستان شرط ازدواج به قدری غیرطبیعی و دروغین است و نمی‌تواند به عنوان مانع در راه وصال مطرح شود که وقتی خسرو وصال شیرین را می‌طلبد وی اظهار عدم رضایت می‌کند بی‌آنکه شرط ازدواج را که بدان سوگند یاد کرده مطرح سازد به عبارت دیگر نظامی در این داستان شرط زناشویی را مسکوت می‌گذارد زیرا اگر مطرح می‌کرد با استقبال خسرو مواجه می‌شد و داستان پایان می‌پذیرفت و ناچار موانعی دیگر می‌تراشد که آنها نیز غیرواقعی و نامعقول می‌نمایند. شیرین می‌گوید:

که فرخ ناید از چون من غباری
که هم تختی کنم با تاجداری
اگر نازی کنم مقصودم آنست
که در گرمی شکر خوردن زیان است
چو زین گرمی برآساییم یک چند
مرا شکر مبارک شاه را قند

شیرین اوّل می‌گوید به این دلیل حاضر به تسلیم نیستم که خود را لایق تو نمی‌دانم و این معقول نمی‌نماید زیرا خسرو شاهزاده‌ای است فراری از خشم پدر، و شیرین برادرزادهٔ پادشاه ارمن و ولیعهد او. بنابراین چگونه ممکن است که خود را لایق خسرو نداند؟ و این عدم شایستگی را مانعی برای وصال به شمار آورد؟ به علاوه عشق که منطق نمی‌شناسد.

دلیل دومش اینست که در گرماگرم عشق، وصال درست نیست. این دلیل هم سخت پیرانه است و برازندهٔ عاشقی جوان که جز به وصال نمی‌اندیشد، نیست.

باری دیگر، خسرو اصرار و الحاح می‌کند. باز هم شیرین شرط زناشویی را مطرح نمی‌سازد، زیرا اگر مطرح کند بی‌شک دلیلی ندارد که خسرو نپذیرد، ولی مسأله شرم و آبرو را عنوان می‌کند. گویی که خسرو با زناشویی مخالفت کرده و قصد دارد شیرین را فریب دهد و حال آنکه در داستان چنین چیزی مطرح نشده است:

مجوی آبی که آبم را بریزد
مخواه آن کام کز من برنخیزد

خواننده داستان انتظار دارد که در این جا خسرو خود مسأله ازدواج را پیشنهاد کند تا مشکل حل شود اما معلوم نیست که چرا مطرح نمی‌سازد. در بزمی دیگر پس از باده‌گساری و معاشقه، خسرو باز وصال شیرین را تمنا می‌کند:

لبش بوسید و گفت ای من غلامت
بده دانه که مرغ آمد به دامت

در اینجا نیز شیرین رضایت نمی‌دهد و باز هم مسأله سوگند یعنی شرط زناشویی را مطرح نمی‌سازد، بی‌آنکه دلیلی برای این کارش داشته باشد.

این دفعه نه تنها شرط ازدواج مطرح نمی‌شود بلکه دو شرط قبلی هم بدون دلیل فراموش می‌گردد. و دلیلی دیگر مطرح می‌شود. شیرین می‌گوید:

تو ملک پادشاهی را بدست آر
که من باشم اگر دولت بود یار
گرت با من خوش آید آشنایی
همی ترسم که از شاهی برآیی

اصرار شیرین دلدادهٔ خسرو بر این شرط، آن هم پس از باده‌گساری و عشقبازی معقول نمی‌نماید به ویژه که خسرو به قدری خشمگین

می‌شود که شیرین را ترک می‌کند و روانهٔ روم می‌شود. در اینجا چند سؤال پیش می‌آید:

اولاً مسألهٔ سوگند یعنی شرط وصال مطرح نمی‌شود. ثانیاً شرطهای قبلی چه می‌شود؟ ثالثاً این شرط جدید اگر ناشی از جاه‌طلبی شیرین باشد که اصرار دارد خسرو سلطنت را به دست آورد، با شرط قبلیش ــ یعنی نابرابر دانستن خود با خسرو ــ منافات دارد. رابعاً اگر نگران از دست رفتن سلطنت خسرو باشد، باز دلیلی قانع کننده نیست زیرا دو دلداده جز به وصال نمی‌اندیشند و عشق حسابگری و تجارت نیست. خامساً چرا این شرط را بار اول مطرح نساخت؟

باری خسرو پرویز به روم می‌رود و قیصر او را یاری می‌دهد و دخترش ــ مریم ــ را به همسری او درمی‌آورد. خسرو به مداین برمی‌گردد و به سلطنت می‌نشیند. از طرفی شیرین نیز به سلطنت اومن می‌رسد امّا به خاطر خسرو ترک سلطنت می‌کند و راهی مداین می‌شود.

خسرو گرچه با مریم زناشویی کرده اما همچنان دل در گرو شیرین دارد. لذا از مریم می‌خواهد اجازه دهد که شیرین را به حرامسرای پرستاران بیاورد و سوگند می‌خورد که روی شیرین را نبیند. مریم نمی‌پذیرد چون دریافته که خسرو عاشق شیرین است و می‌گوید که شیرین:

تـرا بـفریـد و مـا را کـنـد دور
تـو زو راضی شوی مـن از تـو مـهجور

حتّی تهدید می‌کند که اگر شیرین بیاید من خودکشی خواهم کرد. به هر حال:

یقین شد شاه را چـون مـریم ایـن گـفت
کـه هرگـز درنسازد جفـت بـا جفـت

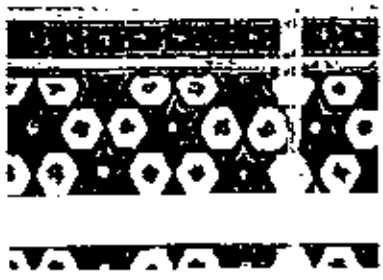
با این ترتیب حالا مانع در راه زناشویی خسرو و شیرین پیش می‌آید.

خسرو نمی‌تواند به دیدار شیرین برود و ناچار بر آن می‌شود که برای او پیغام بفرستد:

کـه تـرسم مـریم از بس نـازکـیی
چـو عیسی برکشد خـود را صلیبی
همان بـهتر کـه بـا آن مـاه دلدار
نـهفته دوستی ورزم پـریوار

وقتی پیغام به شیرین می‌رسد از خسرو سخت می‌رنجد و از اینکه به او دل بسته و همه چیز را فدای او کرده اظهار پشیمانی و خسرو را ملامت می‌کند که چرا از او چنین تقاضایی دارد؟ چرا بی‌وفایی کرد و همسری جز او گرفته است:

مـرا ظـن بـود کـز مـن بـرنگردی
خـریدار کسی . دیگر نگردی
تـرا مـن هـمسرم در هم‌نشینی
بـه چشم زیـردستانم چـه بـینی؟



قبلاً دیدیم که شیرین مسأله زناشویی و همسری را مطرح نمی‌ساخت چون مانع نمی‌توانست باشد. لذا برای رسیدن به وصال بهانه‌های دیگر می‌آورد. در اینجا مسأله همسری مطرح می‌گردد زیرا مانعی واقعی ــ مریم ــ در راه آن به وجود آمده است.

به هر حال وجود مریم مانعی معقول برای این داستان عاشقانه می‌توانست باشد امّا متأسفانه این مانع دیر زود از میان می‌رود زیرا مریم خود می‌میرد یا شیرین به او زهر می‌دهد و حالا منطقاً باید زناشویی خسرو و شیرین صورت بگیرد اما باز این داستان عاشقانه به صورت غیرمعقولی بدون مانع همچنان ادامه می‌یابد.

بهرحال پس از مرگ مریم به گفتهٔ نظامی:

«برفت از جنگ مریم شاه عالم» و «دگر باره شد از شیرین شکرخواه»

شیرین انتظار دارد که خسرو:

فرستد مهد و در کاوینش آرد
بـه مـهد خـود عروس آیـینش آرد

اما برخلاف منطق و واقعیت، خسرو ربر بار نمی‌رود و در داستان هیچ دلیلی برای این کار ارائه نمی‌شود یعنی درحقیقت هیچ دلیلی نمی‌تواند وجود داشته باشد. عجیب است که خسرو با دلدادهٔ محبوب خود که تمام محاسن یک همسر خوب را دارد نمی‌خواهد ازدواج کند و می‌خواهد او را فریب دهد:

مـلک دم داد و شیریـن دم نـمی‌خـورد
زنـاز خـویش مـویی کـم نـمی‌کـرد

و عجیب‌تر این که نظامی هم بر کار خسرو صحه می‌گذارد:

چـو عاجـز گشت از آن نـاز بـخوار
نـهاد انـدیشه را بـر چـاره کـار

که ترک شیرین کند و به سراغ یاری مهربان رود (گویی شیرین مرتکب خطایی نابخشودنی شده است. که تسلیم خسرو نمی‌شود مگر به شرط زناشویی)

خسرو می‌شنود که زیبارویی شکر نام در اصفهان هست اما گستاخ است و «چو لاله با همه کس جام گیرد.» خسرو که به قولی «ده هزارش خسو بروبند: همه شکر لب و زنبجیر مویند» از مداین به سراغ چنین دختری به اصفهان می‌رود و سرانجام:

فرستاد از سرای خویش خواندش:
به آیین زناشویی نشاندش

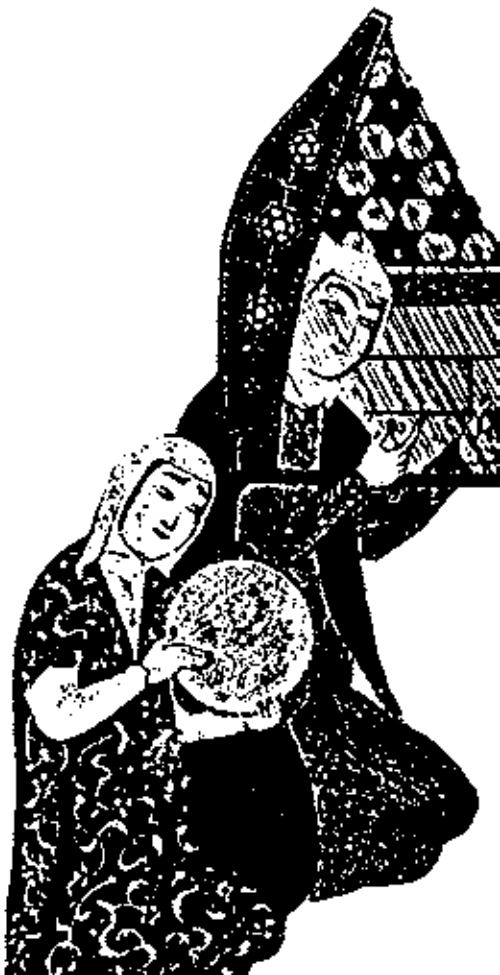
می‌بینیم که این داستان چقدر از مسأله علیّت به دور است: خسرو با محبوب خود «کزر

شیرین‌تری دوران نیند» و به خاطر او ترک سلطنت کرده، حاضر به زناشویی نیست اما با دختری این چنانی به این راحتی و سرعت ازدواج می‌کند که سخت غیرمنطقی و غیرواقعی است. باری خسرو با «شکر» ازدواج می‌کند اما به زودی درمی‌یابد که شکر، «شیرین» نمی‌شود و کسی جای شیرین را نمی‌تواند بگیرد:

شد از سودای شیرین شور در سر
گدازان گشته چون در آب شکر
شکر هرگز نگیرد جای شیرین
بجوید بر شکر حلوای شیرین
مگو شیرین و شکر هست یکسان
ز نی خیزد شکر شیرینی از جان

به هر حال شور شیرین باز در سر خسرو می‌افتد امّا شیرین پاسخ می‌دهد که باید:

مرا بردن به عهد خسرو آیین
شبستان را به من کردن نو آیین



معلوم نیست که چرا خسرو که، اگر سنگ آسیا بر سرش بگردد نمی‌تواند دست از شیرین بردارد، باز هم حاضر به زناشویی با وی نمی‌شود. شگفتا که عشق شیرین با این اعمال خسرو بدل به نفرت و کینه نمی‌شود و عجیب این که خسرو، شیرین را جفا کار و خود را ــ با اینهمه بی‌وفایی ــ وفادار می‌خواند:

مکن بر ما جفا کز هیچ راهی
ندارم جز وفاداری گناهی

می‌بینیم که در این داستان همه چیز غیر عادی و برخلاف منطق و واقعیّت است. به‌هرحال خسرو در دیدارهای بعد باز اصرار می‌ورزد و نزد شیرین لابه می‌کند:

به زانوی ادب بنشست نشنیم
بدوزم دیده وانگه در تو بینم
مکن جانا به خون حلق مرا، تر
مدارم بیش از این چون حلقه بر در

امّا همچنان روشن نیست که چرا حاضر به ازدواج نیست. می‌بینیم که این مانع دروغین همچنان لاینحل می‌ماند. سرانجام شیرین بی‌طاقت می‌شود و از خدا یاری می‌طلبد و عجبا که به خسرو پیغام می‌دهد که از کردارش شرمسار است و پشیمان شده:

از آن شوخی و نادانی نمودن
خجل گشتن پشیمانی فزودن

عجیب‌تر این که ضمن اظهار خجلت و پشیمانی باز شرط زناشویی را مطرح می‌سازد.

شیرین بسیار اظهار کوچکی می‌کند و عذر چندین گناه ناکرده را می‌خواهد و کَرَم خسرو را شفیع قرار می‌دهد. سرانجام طلسم دروغین زناشویی بدون ارائه هیچ دلیل موجّه و منطقی می‌شکند به هر حال همانگونه که مخالفت خسرو با زناشویی غیرمنطقی بود موافقتش در این جا نیز بی‌دلیل واقعی است:

چو نه دانست کان تخم بروmند
بر راحت نیارد جز به پیوند
بسی سوگند خورد و عهدها بست
که بی‌کاوین نیارد سوی او دست

معلوم نیست چرا خسرو تا حالا این نکته را! دریافته و چرا حالا فهمیده؟ به‌هر حال خسرو به زناشویی شیرین ــ که گویی عذابی الیم است، تن درمی‌دهد و موبدان را می‌خواند و می‌گوید:

که شیرین هم مرا جفت است و هم یار
به هر نیکی که بنمایم سزاوار
گر او را جفت سازم جای آن هست
بدو گردن فرازم رای آن هست
می آن بهتر که با گل جام گیرد
که هر مرغی به جفت آرام گیرد
همه گرد از جبینها برگرفتند
بر آن شغل آفرین‌ها برگرفتند
گرفت آن گاه خسرو دست شیرین
بر خود خواند موبد را که بنشین
سخن را نقش بر آیین او بست
برسم موبدان کاوین او بست

به‌هرحال، چنانکه ملاحظه می‌فرمایید اساس و محور و گره این داستان ساختگی و دور از منطق و علیّت است به عبارت دیگر با توجّه به آنچه گفتیم چون خسرو و شیرین دلدادهٔ هم بوده‌اند و مانعی هم در راه ازدواجشان نبوده در اولین برخورد و دیدار، شیرین می‌بایست سوگند خود یعنی شرط ازدواج را مطرح می‌ساخت و چنان که گفتیم چون این شرط با استقبال خسرو مواجه می‌شد این داستان عاشقانه به وجود نمی‌آمد.

تکرار می‌کنم که گرچه این داستان از نظر هنر داستان‌پردازی اعتباری ندارد امّا هنر شاعری و افسون کلام نظامی آنرا بسیار جذاب و دلنشین ساخته است.

گنج سوخته

تأملی در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی

دکتر فرهاد گرکین پور

ز گنج سوخته جون ساختی راه
ز گرمی سوختی صد گنج را آه

داستان خسرو و شیرین پرآوازه‌تر از آن است که بتوان دربارهٔ آن نغمه‌ای تازه ساز کرد. این داستان چونان ستاره‌ای بر آسمان داستانهای عاشقانه و ادبیّات غنایی کهن ما می‌درخشد و جاودانه. فروغش چشمها را خیره خواهد ساخت. در این بررسی کوتاه هدف بازگو کردن ماجراهای عاشقانه و بیان زیبایی‌های صوری کلام نیست؛ زیرا وقایع و بدایع خسرو و شیرین زبانزد خاص و عام است و «داستانی است که بر هر سر بازاری هست.»[1] ای با چیره‌دستان پهنه سخن که از زیبایی‌های این «بهار نو که از چشمهٔ نوش برآمده است.» داد سخن داده‌اند که تکرار آن ملال‌آور خواهد بود.

دوشادوش و همسنگ با آنهمه زیبایی، آنچه انسان را به شگفتی و اعجاب وامی‌دارد جاذبه‌ها و کششهای معنوی و انسانی داستان است که در این گفتار مورد نظر است. پس از ستایش خدا و پیغمبر در سراسر داستان ممدوحان اصلی او پارسایی، عدالت، انساندوستی، قناعت و محبت است؛ بنابراین کج‌اندیشی و کوتاه‌نظری خواهد بود اگر او را مدّاح و ستایشگر پادشاهانی چون طغرل ارسلان، ایلدگز و قزل ارسلان بدانیم. زیرا نظامی همچون فردوسی و حافظ و دیگر بزرگان ادب، هنر خود را آینه‌ای برای انعکاس اندیشه‌های بلند و احساسات لطیف و انسانی خویش قرار داده است. هرگز جاه و مقام و صله و رسیدن به آب و نان انگیزهٔ آفرینش او نبوده است.

نظامی با توجّه به «قحط کرم» و بخشش بزرگان زمانه و بالاتر از آن داشتن همت بلند و پارسایی هرگز نمی‌تواند چشم طمع به کرم و سخاوت پادشاهان بدوزد. برای مثال آنجا که در برابر هر «زه» و «آفرین» خسرو، زهی زرین به یاد می‌دهند دربارهٔ بزرگان زمانه چنین می‌سراید:

درین دوران گرت زین به پسندند
زهی بشمین به گردن وانبندند
ز عالی همتی گردن برافراز
طناب هر زه از گردن بینداز
به خرسندی طمع را دیده بردوز
ز چون من قطره دریایی درآموز

که چندین گنج بخشیدم به شاهی
وز آن خرمن نخستم برگ کاهی
به بی‌برگی سخن را راست کردم
نه او داد و نه من درخواست کردم
مرا این بس که بر کردم جهان را
ولی نعمت شدم دریا و کان را
نظامی! گر زه زرّین بسی هست
«زه» تو «زهد» شد مگذارش از دست[2]

در دیباچهٔ کتاب آنجا که پادشاه او را از دریافت آلاف و الوف ناامید می‌سازد و محرومیت فردوسی را از صله‌ای درخور شاعر بازگو می‌کند. نظامی در پاسخ پادشاه پس از اشاره به گوشه‌نشینی و خرسندی خویش به «گرده نانی جوین» چنین می‌گوید:

گر از دنیا وجوهی نیست در دست
قناعت را سعادت باد، کان هست

این خصلت نظامی در سراسر آثار از جمله دراین داستان چشمگیر است. بنابراین به هیچ روی نمی‌توان او را، همچون شاعرانی دانست که در منجلاب جاپلوسی‌ها و کونه‌نظری‌ها غوطه می‌خورند و گاهگاهی نیز دم از قناعت و پارسایی می‌زنند. در بخش‌های دیگر کتاب، نظامی به فقر و بی‌توشه ماندن خود اشاره‌ها دارد؛ امّا در چنین احوالی است که همگان را به سخاوت و رادمردی می‌خواند و چنین می‌سراید:

از آن نَد خانهٔ خورشید معمور
که تاریکان عالم را دهد نور
سخای ابر از آن آمد جهانگیر
که در طفلی گیاهی را دهد شیر

نظامی در جای جای داستان با یکایک خیال‌انگیز خویش که به تعبیر خودش شمشیر اوست، جهان ظلم و ستم را آماج مشتهای «آسمان‌کوب قوی[۳]» سخن خویش می‌سازد. در سراسر داستان نغمه عدالت‌خواهی نظامی چنان رساست که نمی‌توان آن را نشنیده گرفت. در مجازات خسرو، توسط پدرش هرمز می‌گوید:

سیاست بین که می‌کردند از پیش
نه با بیگانه با دُردانهٔ خویش

نظامی نه تنها در گیرودارها و سخنی‌ها و شوربختی‌ها زبان به بازگویی حقایق تلخ می‌گشاید که در اوج شادیها و در دل جشنها و بزمها نیز با چیره‌دستی به سرودخوانی و ترانه‌سازی می‌پردازد و جان‌های شیفته را به نرّنم وامی‌دارد. از حقایق تلخ زندگی لحظه‌ای غافل نمی‌ماند. به قول خود نظامی مرغ بند او آواز تلخی سرمی‌دهد و این آواز تلخ، فریاد پرشور انسانی است که نمی‌تواند چشم برحقیقت ببندد.

نباید چنین تصوّر کرد که نظامی لحظات شیرین را نادیده می‌گیرد و از آن چشم می‌پوشد. در این ابیات که در وصف جوانی است درمی‌یابیم که او ارزش لحظات شیرین زندگی را به خوبی دریافته و به زیبان آورده است:

خوشا ملکا که ملک زندگانی است؛
بها روز ! که آن روز جوانی است؛
نه هست از زندگی خوشتر شماری
نه از روز جوانی روزگاری

نظامی احساسات درونی را چنان دل‌انگیز توصیف می‌کند که هر دلی را به تب و تاب می‌اندازد. برای مثال به موردی از این دست اشاره می‌کنیم: چشم به راه بودن و در انتظار دنیایی پر از عدالت و داد نشستن چه در زندگی روزمره و چه در تاریخ و باورهای مذهبی ما جایگاه ویژه‌ای دارد و نظامی چه زیبا سروده است:

همیشه چشم بر ره دل دو نیم است
بلای چشم بر راهی عظیم است
اگر چه هیچ غم بی دردسر نیست
غمی از چشم بر راهی بتر نیست
مبادا هیچ کس را چشم بر راه
کزو رخ زرد گردد عمر کوتاه

آنچه امروز به عنوان حقوق حقّه انسان در منشورها و آیین‌نامه‌ها گنجانده شده است. بی‌تردید در روزگار تیرهٔ پیشینیان، جز در آثار هنرمندانی همچون نظامی نمی‌توانسته است. فرصت بروز و ظهور یابد. فریاد عشق و دوستی و ندای مهر و انسانیّت بزرگان علم و ادب در گلبانگ کلام نظامی بیدار رسا و جانبخش است و بی‌گمان ناب‌ترین آرزوها و نیازهای انسانی مردمان جز در این پهنه نمی‌تواند چهره نماید. پهنه‌ای که در آن ریا، سودجویی، فریب و نیرنگ و سیاست بازی جایی ندارد. این ویژگی‌ها که آذین‌بخش هنر نظامی است و جزو سجایای اخلاقی او نیز هست، در سیمای قهرمانان داستان او همانند آفتاب می‌درخشد و روشنایی می‌بخشد.

توصیف زیبایی‌های طبیعت و چهرهٔ قهرمانان چنان با چیره‌دستی همراه است که خواننده بی‌هیچ زحمتی آن زیبایی‌ها را حس می‌کند. صبح و شب، زمین و آسمان، کوه و دشت و برف و باران به همان مهارتی توصیف می‌شود که چهره شیرین یا رخسار خسرو یا وصف شبدیز و گلگون. کمتر کسی است که اندک آشنایی با آثار نظامی داشته باشد و بخشهایی از این نگارگری‌ها چشمهایش را خیره نساخته باشد. امّا، تصویر ویژگی‌های درونی و خلق و خوی و هیجانهای قهرمانان داستان نیز شگفت‌انگیز است. قهرمانان بلند آوازهٔ داستان، یعنی شیرین، خسرو و فرهاد چنان استادانه در داستان توصیف می‌شوند و نبض خواننده را بدست می‌گیرند که گویی خواننده نفس آنها را بر چهره خویش احساس می‌کند، صدای آنها را می‌شنود و چهره آنها را می‌بیند و بالاتر از آن درون آنها و احساسات آنها را چنان درک می‌کند که گویی کلمه و کلامی در میان نیست و بی‌هیچ واسطه با رشته‌های استوار و نامرئی به درون قهرمانان راه می‌یابد.

هنوز صفحاتی از منظومه خوانده نشده است که شخصیّت خسرو باد و چهره گوناگون و شاید متضاد در برابر چشمان خواننده قدبرمی‌افرازد. یکی از چهره‌ها همان چهره‌ای است که تاریخ‌نویسان از آن به خسرو پرویز یاد

کرده‌اند: پادشاهی که جز به شادخواری و داشتن حرمسراها و زنان فراوان به کار دیگری نمی‌پردازد. از جنگهای طولانی او خبری در داستان نیست و تنها از جنگ او با بهرام چوبین سخن به میان آمده است. به همین سبب بیش از هر چیز شرح خوشگذرانی‌ها و شب‌نشینی‌ها و هوسرانی‌های او در داستان جایگاه ویژه‌ای یافته است. برای نمونه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

نشست آن شب به نوشانوش یاران
صبوحی کرد با شب زنده‌داران
سماع ارغنونی گوش می‌کرد
شراب ارغوانی نوش می کرد
صراحی را ز می پر خنده می‌داشت
به می جان و جهان را زنده می‌داشت

و شاید بهترین توصیف شادخواری‌ها و باده‌گساری‌های او را با این دو بیت از زبان بهرام چوبین بتوان تصویر کرد:

بر او یک جرعه می همرنگ آذر
گرامی‌تر ز خون صدبرادر
ببخشد کشوری بر بانگ رودی
ز ملکی دوست تر دارد سرودی

از شورانگیزترین بخشهای این داستان، آشکار شدن چهرهٔ فرهاد در میدان عشق «خسرو» و «شیرین» است. فرهاد هنرمندی است که جز هنر خویش به هیچ چیز تکیه ندارد: نه قدرت و ثروتی دارد و نه جاه و مقامی. امّا در عشق به چنان پایه‌ای می‌رسد که نظیری برای آن نمی‌توان بافت. او با دیدن شبرین، دقیق‌تر بگوییم، با شنیدن آوای دل‌انگیزش به او دل می‌بازد. به هیچ نمی‌اندیشد؛ هیچ آرزویی جز وصال شیرین ندارد. عشق او چنان پاک است که عشق یک عارف پاکباخته را به خاطر می‌آورد. او به نیروی مهر و به بازوی دلدادگی خویش، کوه را به زانو در می‌آورد و در دل آن راهی می‌آفریند که شیرین بتواند به مقصود خود که دست یافتن به شیر دلخواه است برسد.

● نظامی را به هیچ روی نمی‌توان همچون شاعرانی دانست که در متجلات چاپلوسی‌ها و کوته‌نظری‌ها غوطه می‌خورند و گاهگاهی نیز دم از قناعت و پارسایی می‌زنند.

آوازه عشق فرهاد به گوش خسرو می‌رسد. پادشاه مقتدر با شنیدن این خبر به جای آنکه دستور نابودی او را صادر کند شاد می‌شود که همدلی در عاشقی یافته است. امّا از سوی دیگر آتش رشک و حسادت به جان او شعله می‌زند:

ملک چون کرد گوش این داستان را
هوس در دل فزود آن دلستان را
دو هم میدان به هم بهتر گرایند
دو بلبل بر گلی خوشتر سرایند
چو نقدی را دو کس باشد خریدار
بهای نقد بیش آید پدیدار
دل خسرو به نوعی شادمان شد
که با او بیدلی همداستان شد
به دیگر نوع غیرت برد بر یار
که صاحب غیرتش افزود در کار
در این اندیشه عاجز گشت رایش
به حکم آنکه در گِل بود پایش

خسرو به چاره‌جویی می‌پردازد که چگونه حریف را از سر راه بردارد. نکته اینجاست که برخلاف پادشاهان تاریخ، پادشاه داستان نمی‌خواهد خون بی‌گناهی را به زمین بریزد. نمی‌خواهد به قدرت تیغ و شمشیر صدایی را خاموش کند و فریادی را در گلو بشکند. با مشاوران خود به کنکاش می‌نشیند و آنها چاره را در این می‌بینند که عشق فرهاد را با برق سکّهٔ طلا فرو نشانند و به تعبیر خود نظامی، دست و پای او را با زنجیر زر ببندند و چشم بینایش را با آتش دینار و درهم نابینا سازند:

گر این آتشه را تدبیر سازیم
نه ز آهن کز زرش زنجیر سازیم
که سودا را مفرح زر بود زر
مفرح خود به زر گردد میسّر
نخستش خواند باید با صد امید
زرافشانی بر او کردن چو خورشید
به زر نرم، دلستان، کز دین برآید
بدین شیرینی از شیرین برآید
بما بینا که از زرکور گردد
بس آهن کو به زر بی زور گردد
گرش نتوان به زر معزول کردن
به سنگی بابدش مشغول کردن

امّا فرهاد آنچنان دلداده‌ای نیست که بتوان او را به نیروی زر از راه عشق و دلدادگی بازداشت. سکه‌های زر سرخ در برابر او رنگ می‌بازند و فرهاد از این آزمایش سربلند و پیروز بیرون می‌آید. زیرا فرهاد نه شیفتهٔ گنج‌های زر، بلکه دلباختهٔ گنجینه‌های دوستی و مهرجویی است. فرهاد نه تنها قهرمان هنر بلکه قهرمان عشق نیز هست. آنجا که به پای او زر می‌افشانند، فرهاد اعتنایی به زرافشانی‌ها و گنج بخشی‌های خسرو ندارد:

نه در خسرو نگه کرد و نه در تخت
چو شیران پنجه کرد اندر زمین سخت
غم شیرین چنان از خود ربودش
که پروای خود و خسرو نبودش
ملک فرمود تا بتواختندش
به هر گامی نثاری ساختندش
زپای آن پیل بالا را نشاندند
به بایش پیل بالا زر فشاندند
چو گوهر در دل پاکش یکی بود
ز گوهرها زر و خاکش یکی بود

هنگامی که سلاح زر در فرهاد کارگر نمی‌افتد خسرو با این خیال خام که فرهاد را با گفتگو از عشق شیرین باز دارد، به مناظره با فرهاد می‌پردازد. امّا پاسخهای فرهاد چنان شورانگیز و پرهیجان است که هیچ امیدی در دل خسرو باقی نمی‌گذارد که لحظه‌ای به دست کشیدن فرهاد از محبوب خویش دل خوش کند. فرهاد کسی است که ملیّت او و نسبت او به شهر

عشق و «دارالملک آشنایی» می‌رسد. اگر شیرین بخواهد، سر خود را به پای او می‌اندازد و در چنین حالی نه تنها اهمیّتی برای این سرباختن قایل نیست، بلکه سر در پای دلدار انداختن را ادای دین و گزاردن وام می‌داند:

نخستین بار گفتش کز کجایی؟
بگفت از دار ملک آشنایی
بگفت آنجا به صنعت در چه کوشند؟
بگفت آنده خرند و جان فروشند
بگفتا جان فروشی در ادب نیست
بگفت از عشقبازان این عجب نیست
بگفت از دل شدی عاشق بدینسان؟
بگفت از دل تو می‌گویی من از جان
بگفتا عشق شیرین بر تو چون نیست؟
بگفت از جان شیرینم فزون است
بگفتا هر شبش بینی چو مهتاب؟
بگفت: آری چو خواب آید کجا خواب؟!
بگفتا گر خرامی در سرایش؟
بگفت اندازم این سر زیر پایش
بگفتا گر بخواهد هر چه داری؟
بگفت این از خدا خواهم به زاری
بگفتا گر به سر یا بیش خشنود؟
بگفت از گردن این وام افکنم زود
بگفت از دل جدا کن عشق شیرین!
بگفتا چون زیم بی‌جان شیرین؟
بگفت او آن من شد زو مکن یاد!
بگفت این کی کند بیچاره فرهاد!
بگفت ار من کنم در وی نگاهی؟
بگفت آفاق را سوزم به آهی

خسرو سرانجام بنابر چاره‌اندیشی نزدیکان و چاکران و ناامید از کارگر افتادن سلاح زر و استدلال، فرهاد را به بهانهٔ هموار کردن راه آمد و شد خویش برمی‌انگیزد و او را به کار کندن کوه وا می‌دارد تا بدین ترتیب رقیب را از سر راه بردارد. واداز ساختن فرهاد به این کار، محکومیتی را به یاد می‌آورد که در بازداشتگاهها به کارهای سخت مشغول می‌شوند تا عمرشان به سرآید. خسرو او را به حرمت جان شیرین سوگند می‌دهد.

به حق حرمت شیرین دلبند
کزین بهتر ندانم خورد سوگند
که با من سر بدین حاجت برآری
چو حاجتمندم این حاجت برآری

هنرمند آهنین چنگ، کندن کوه بیستون را بدان شرط می‌پذیرد که در صورت پایان گرفتن کار، خسرو از شیرین مهر بردارد و خود در میدان عشق بی‌هماورد باقی بماند. خسرو خشمگین می‌شود امّا به امید اینکه فرهاد از این کار جان سالم بدر نخواهد برد خشم خود را فرو می‌خورد و با یاد کردن سوگندی به مردی خویش با فرهاد پیمان می‌بندد که چنین کند

به گرمی گفت کاری شرط کردم
و گر زین، شرط برگردم نه مَردم

آنگاه فرهاد با درونی مشتعل به سوی کوه روانه می‌شود. اکنون، «کوه آتش» برای نفوذ در کوه خارا میان بسته است و یک تنه برای این کار بازو گشاده تا آینده را به دلخواه خویش بسازد و خسرو، بیستونی دیگر را، از پیش پا بردارد. دردلها و بیقراریهای او هنگام کندن کوه و پیکار با آن، چنان کوبنده و پرشور است که همچون تازیانه‌ای پشت هر انسانی را به لرزه می‌آورد و می‌سوزاند. سخنان فرهاد زبان حال ستمدیدگان قرون و اعصار است. کسانی که بار سختی‌ها و مصائب را به دوش می‌کشند و جز ناکامی و شوربختی چیزی به کف نمی‌آرند. چه با در برابر صداقت و راستی خود پاسخی جز خیانت و ناراستی نمی‌شنوند. تنهایی او در کار کندن کوه، تنهایی انسانی است که از هیچ سویی دست دوستی به سویش دراز نمی‌شود:

به الماس مژه یاقوت می‌سفت
زحال خویشتن با کوه می‌گفت
که: ای کوه ار چه داری سنگ خاره
جوانمردی کن و شو پاره پاره
زبهر من تو لختی روی بخراش
به پیش زخم سنگینم سبک باش
و گرنه من به حق جان جانان
که تا آنم که باشد بر تنم جان،
نیاساید تنم ز آزار پیکار تو

کنم جان بر سر پیکار با تو.

در چنین حال و هوایی است که غربت سنگین و تنهایی خود را در دل سنگ و کوه به زبان می‌آورد و روی سخنش با دلدار خود شیرین است. او آینده تلخ خود را در این فضای دلگیر فریاد می‌زند. رسیدن و وصال را دیر، و رفتن و گذشتن را نزدیک می‌یابد:

به روز من ستاره بر میاباد
به بخت من کس از مادر مزاد
مرا مادر دعا کرده است گویی
که از تو دور بادا هر چه جویی
از آن ترسم که در پیکار این کوه
گرو برخصم ماند برمن اندوه

ایستادگی فرهاد در کندن کوه همگان را به شگفتی و اعجاب وامی‌دارد. خبر به گوش خسرو می‌رسد و او از بیم آنکه کار سنگ کندن فرهاد به پایان رسد و ناگزیر از انجام تعهّد خود گردد به تکاپو می‌افتد و راه چاره از پیران قوم می‌خواهد. آنان در پاسخ می‌گویند:

فرو کن قاصدی را کز سر راه
بدو گوید که شیرین مرد ناگاه
مگر یک چندی افتد دستش از کار
درنگی در حساب آید بدیدار

● قهرمانان بلندآوازهٔ داستان، یعنی شیرین، خسرو و فرهاد چنان استادانه در داستان توصیف می‌شوند و نبض خواننده را به دست می‌گیرند که گویی خواننده نَفَس آنها را بر چهرهٔ خویش احساس می‌کند.

سرانجام قاصد دلخواه را می‌یابند. قاصدی که با وعده زر و به زور تهدید می‌پذیرد که خبر دروغین مرگ شیرین را برای فرهاد ببرد. قاصدی که نه تنها سیرت دیوان دارد، ظاهر او نیز از دژخیمی و خون و کشتار و فتنه خبر می‌دهد. چاکران خسرو آنچه را که باید، به او یاد می‌دهند و او را مامور رساندن این خبر شوم به فرهاد می‌کنند:

چو مرد ترشروی تلخ گفتار
دم شیرین ز شیرین دید در کار
برآورد از سر حسرت یکی باد
که شیرین مُرد و آگه نیست فرهاد

با شنیدن خبر مرگ معشوق، فرهاد در دریایی از اندوه فرو می‌رود اندوه، بزرگ‌تر از آن است که بتواند تحمّل کند. او در غم شیرین به تلخی جان می‌سپارد فرهاد به خاک می‌افتد، «قلعه پولاد» درهم می‌شکند.

چو افتاد این سخن در گوش فرهاد
ز طاق کوه چون کوهی در افتاد
برآورد از جگر آهی چنان سرد
که گفتی دورباشی بر جگر خورد
به زاری گفت کاوخ رنج بردم
ندیده راحتی در رنج مردم
فرو رفته به خاک آن سرو چالاک
چرا بر سر نریزم هر زمان خاک
ز گلبن ریخته گلبرگ خندان
چرا بر من نگردد باغ زندان
بریده از چمن کبک بهاری
چرا چون ابر نخروشم به زاری
فرو مرده چراغ عالم افروز
چرا روزم نگردد شب بدین روز
چراغم مُرد بادم سرد از آن است
مَهم رفت آفتابم زرد از آن است

به شیرین در عدم خواهم رسیدن
به یک تک تا عدم خواهم دویدن
صلای عشق شیرین در جهان داد
زمین بر یاد او بوسید و جان داد

مرگ فرهاد جانسوزترین بخش داستان است. نابودی او[۴] پیش از آنکه جنبهٔ فردی و شخصی داشته باشد چهره‌ای اجتماعی و تاریخی دارد. با آنکه شخصیّت داستانی خسرو برخلاف شخصیّت تاریخی‌اش دوست داشتنی است. امّا پذیرفتن چنین نوطئه‌ای علیه فرهاد او را از آغوش داستان می‌رباید و به دامن تاریخ درّنده‌خوییهای انسان می‌افکند. سیمای داستانی خسرو که چهره عدالت و رخساره مهر و محبت است با به خاک افتادن فرهاد به گرد می‌نشیند. بار دیگر ظلم و ستم بی‌پرده و وقیحانه در برابر چشم انسان قد برمی‌افرازد. نابودی فرهاد و مظلومیت او یادآور هزاران فرهاد، هزاران سیاوش و هزاران ابرجی است که به دست ستمکاران به خاک و خون درمی‌غلتند. بیهوده نیست که حافظ در همین وزن داستان خسرو و شیرین چنین بیتی می‌سراید:

در این وادی به بانگ سیل بنشو
که صد من خون مظلومان به یک جو[۵]

و بسیار بجاست که بعد از جان دادن فرهاد، نظامی از نطع و ریگ سیاوش و طشت و در واقع از کشت و کشتار و ریختن خون بیگناهان و محو کردن بی‌درنگ آن، سخن به میان می‌آورد و سراسر زمین را به نطع، و ریگهای آن را همچون ریگهایی می‌داند که در مراسم سربریدن گناهکاران و ای بسا بی‌گناهان مرسوم بوده است. او کار روزگار را جز اندوه دادن و جان ستاندن چیز دیگری نمی‌داند. همچون خیام در هر غباری سر فریدون و کیقبادی را می‌بیند. نظامی بهنگام و با باریک بینی، موقعیّت فرهاد و فرهادها را به نظم می‌کشد:

زمانه خود جز این کاری نداند
که اندوهی دهد جانی ستاند
نشاید آهنین‌تر بودن از سنگ
ببین تا ریگ چون ریزد به فرسنگ
زمین نطعی است ریگش چون نریزد؟
که بر نطعی چنین جز خون نریزد
بسا خونا که شد بر خاک این دشت
سیاووشی نرست از زیر این طشت
هر آن ذره که آرد تند بادی
فریدونی بود یا کیقبادی
کفی گل در همه روی زمین نیست
که بروی خون چندین آدمی نیست

پس از مرگ فرهاد، شیرین همچنان چهرهٔ درخشان داستان است و ما در این بررسی به چهرهٔ داستانی او نظر داریم. وگرنه چنانچه کسی بخواهد او را به عنوان شخصیّتی واقعی در نظر گیرد چاره‌ای ندارد جز اینکه او را به زمان مادرسالاری نسبت دهد به ویژه رفتن او به دنبال خسرو، یادآور رفتار تهمینه با رستم است[۶]. که به عهد مادرسالاری برمی‌گردد یا اینکه محیط اجتماعی ارمنستان را به کلّی با اوضاع ایران متفاوت بداند. به‌هرحال ما در این بررسی شخصیّت داستانی شیرین را در نظر داریم که بی‌گمان می‌تواند آمیزه‌ای از تاریخ و اسطوره باشد. شیرین در مرگ فرهاد به سوگ می‌نشیند و چهره می‌خراشد. با آنکه دل در گرو عشق خسرو دارد، شکوه عشق فرهاد برای او گرامی و عزیز است. جانفشانیهای فرهاد و حرمت خدمات او را آنچنان که شایسته است پاس دارد. بی‌پروا و بی‌بیمی از خسرو که پادشاه مقتدری است به سوگ فرهاد می‌نشیند:

سراینده چنین افکند بنیاد
که چون در عشق شیرین مُرد فرهاد
دل شیرین به درد آمد ز داغش
که مرغی تازنین گم شد ز باغش
بر آن آزاد سرو جویباری

● سخنان فرهاد، زبان حال ستمدیدگان قرون و اعصار است؛ با کسانی که بار سختی‌ها و مصائب را به دوش می‌کشند و جز ناکامی و شوربختی چیزی به کف نمی‌آورند.

بسی بگریست چون ابر بهاری
شیرین خود نمایندهٔ دلدادگان پاکبازی است که در راه عشق سر از پای نمی‌شناسند و جان و جهان را بر سر عشق خود می‌نهند. عشق پاک و بی‌آلایش او گویی همچون آیینه، بازتاب عشق فرهاد است. همانگونه که «شاپور» به رنگ‌آمیزی، هوشمندی و رندی و «بزرگ امید» به دانش و علم و «مهین بانو» به بلندنظری و «باربد» و «نکیسا» به نغمه‌سازی و دستانسرایی تصویر می‌شوند، رخسارهٔ شیرین به مدد عشق، صداقت، شجاعت، قهرمانی، عفت، پاکدامنی و عدالت جویی بر قلهٔ داستان همچون خورشیدی می‌تابد و می‌درخشد. زیبایی برون و درون او در اوج خوبی و زیبایی و هماهنگی آفریده شده است. از میان تمام سجایای شیرین، عشق و پاکدامنی بارزترین خلق و خوی اوست. دربارهٔ عشق شیرین که با دیدن تصویر خسرو آغاز می‌شود همین بس که در سراسر داستان جز محبت خسرو نه تنها مهر و دوستی دیگری را به دل نمی‌گیرد حتی سر مویی نیز در عشق خود به خسرو تردید و دودلی راه نمی‌دهد. به همین سبب می‌توان حق را به جانب کسانی دانست که عشق شیرین را محور پویشهای انسانی داستان می‌دانند.[۷] و با این عشق را انسان‌ساز می‌خوانند.[۸] شیرین که عاشق تیر و شمشیر و گوی و میدان است، در میدان شهامت و شجاعت نیز قهرمان بی‌همال است او بی‌هیچ پروایی قدم در راه عشق می‌نهد و از نشیب و فراز راه نمی‌اندیشد. همانگونه که یکه و تنها به دنبال دلدادهٔ خود گام برمی‌دارد در برابر مشکلات محیط و هوس‌های خسرو و وسوسه‌های دل، نیز شجاعانه می‌ایستد. شیرین، دلاورانه و بی‌پروا، عشق خود را نسبت به خسرو به زبان می‌آورد و برای رسیدن به مطلوب خویش از همه چیز، از تخت و تاج و سلطنت و دولت، دل می‌کند و سرانجام پس از ماجراهای شورانگیزی خود را به مداین، کاخ خسرو، می‌رساند.

دربارهٔ شیرین بجا نوشته‌اند که تقوای او آگاهانه بوده است «او به نیروی شخصیّت و غرور و عفت خود آگاه بوده است.»[۹] امّا تلخی این مایه از عفت و پاکدامنی آن است که شیرین برای پاسداری آن ماهها و سالها باید اسیر سنگ و کوه باشد. قصر شیرین نه قصر، بلکه زندان اوست. زندانی است که زنان پاکدامن و شریف دورانهای گذشته باید به جرم پاکدامنی و پاکبازی در آن به‌سر می‌بردند. تا از گزند بدخواهان و بداندیشان درامان بمانند. چنین حصارهایی را باید آنچنانکه در داستان آمده همیشه از جنس سنگ و کوه پنداشت. با حصارها که از زنجیرها و صخره‌های نستودنا‌پذیر آداب و رسوم بیرحم اجتماعی ساخته می‌شود. می‌توان زندان شیرین را زندانی از این دست پنداشت: سمبل و نمادی از شوربختی‌های انسان.

بر اثر شکیبایی شیرین، سرانجام سپیده سر می‌زند و خروسها می‌خوانند. نکته شگفت‌انگیز این است که در دل صبح و سپیده، شیرین از خدای خویش می‌خواهد که شبش را روز گرداند و اینجاست که درمی‌یابیم «شب این کوهستانی گلزار پرورد» روزگار تلخ و نار اوست که از خداوند، گذشتن و پایان یافتن آن را می‌خواهد. این شب، روزگار تمام کسانی است که با نامرادی و شوربختی دست به گریبانند. خواهان گذشتن شب بودن و لبخندهٔ صبح را انتظار کشیدن، زبان رسای مردمانی است که سپیدهٔ امید و صبحدم نشاط و شادی از زندگی آنها رخت بربسته است:

چو شیرین کیمیای صبح دریافت
از آن سیماب کاری روی برتافت
شکیبا پیش مرغان را برافشاند
خروس «الصبر مفتاحُ الفرج» خواند
شبستان را به روی خویشتن رُفت
به زاری با خدای خویشتن گفت
خداوندا شبم را روز گردان
چو روزم بر جهان پیروز گردان
شبی دارم سیاه، از صبح نومید
دریغ شب روسپیدم کن چو خورشید
ندارم طاقت این کورهٔ تنگ
خلاصی ده مرا چون لعل از این سنگ

سرانجام بر اثر شکیبایی و بردباری و پاکی و راستی، دعای شیرین مستجاب می‌شود بعد از کشیدن رنجها و به دوش گرفتن سختیها و غمهای بی‌پایان و از میان برداشتن موانع، شیرین با عزت و احترام تمام به وصال دلدار خود می‌رسد، به گونه‌ای که گردی هم بر دامن عفت او نمی‌نشیند.

هرچند داستان یافته‌ای از نار و پود رنج و شادی است، نشاط و شادی در برابر حوادث اندوهبار آن بی‌رنگ می‌نماید. به ویژه دربارهٔ شیرین و حرمانها و نگرانیهای درونی او که شمه‌ای از آن را آوردیم حتی وصال بی‌وزن و کم بها جلوه می‌کند و گویی بی‌درنگ شیرینی وصال به پایان غم‌انگیز داستان بدل می‌شود.

خسرو همچون کیخسرو در اواخر عمر از سلطنت کناره می‌گیرد و به عالم تقوا و پارسایی روی می‌آورد. امّا شیرویه پسر خسرو که از مریم، زن رومی او، زاده شده است، شبی به بالین پدر می‌شتابد و پهلوی او را می‌درد. دوباره تاریخ قدم در صحنهٔ داستان می‌نهد و رنگ خون و جنایت رخساره می‌نماید. با آنکه بعد از قتل خسرو، شیرویه که پادشاه ایران زمین است پیشنهاد همسری به شیرین می‌دهد. شیرین با سکوت خویش او را در انتظار می‌گذارد. در پایان داستان و در میان اشک و خون دو رفتار انسانی و دو چشم‌انداز زیبا و دلکش سجایای اخلاقی و انسانی قهرمانان داستان را به اوج می‌برد. خسرو در واپسین دم

حیات به جهرهٔ داستانی و دوستداشتنی خویش رونق تازه‌ای می‌بخشد:

دو یار نازنین در خواب رفته
فلک بیدار و از چشم آب رفته
فرود آمد زروزن دیو چهری
نبوده در سرشتش هیچ مهری
به بالین شه آمد تیغ در مشت
جگر گاهش درید و شمع را کشت
چنان زد بر جگرگاهش سر تیغ
که خون بر جست ازو چون آتش از میغ
ملک در خواب خوش پهلو دریده
گشاده چشم و خود را کشته دیده
زخونش خوابگه طوفان گرفته
دلش از تشنگی از جان گرفته
به دل گفتا که شیرین را ز خوش خواب
کنم بیدار و خواهم شربتی آب
دگر ره گفت با خاطر نهفته
که هست این مهربان شهبا نخفته
چو بیند بر من این بیداد و خواری
نخسبد دیگر از فریاد و زاری
همان به کین سخن ناگفته باشد
شوم من مرده و او خفته باشد
به تلخی جان جنان داد آن وفادار
که شیرین را نکرد از خواب بیدار

جلال شیرویه و رفاهی که بر اثر ازدواج با او می‌توانست به جنگ آورد سر تسلیم فرود نمی‌آورد:

کشیده سرمه‌ها در نرگس مست
عروسانه نگار افکنده بر دست
میان در بست شیرین پیش موبد
به فراشی درون آمد به گنبد
در گنبد به روی خلق دربست
سوی مهد ملک شد دشنه در دست
جگرگاه ملک را مُهر برداشت
ببوسید آن دهن کاو بر جگر داشت
بدان آیین که دید آن زخم را ریش
همانجا دشنه‌ای زد بر تن خویش
به خون گرم شست آن خوابگه را
جراحت تازه کرد اندام شه را
پس آورد آنگهش شه را در آغوش
لبش بر لب نهاد و دوش بر دوش
به نیروی بلند آواز برداشت
چنان کان قوم از آوازش خبر داشت
که جان با جان و تن با تن بپیوست
تن از دوری و جان از داوری رست

آری، سیلاب خون در داستان چنان جاری است که جویباران زیبا و گلهای رنگارنگ را

● شیرین خود نمایندهٔ دلدادگان پاکبازی است که در راه عشق، سر از پای نمی‌شناسند و جان و جهان را بر سر عشق می‌نهند. عشق پاک و بی‌آلایش او گویی همچون آیینه، بازتاب عشق فرهاد است.

شیرین هنگام به خاک سپردن خسرو خود را چنان می‌آراید که گویی آهنگ رفتن به جشن و عروسی را دارد. چنانکه همگان و از جمله شیرویه به این اندیشهٔ خام می‌افتند که شیرین از مرگ خسرو شادمان است. امّا چندی نمی‌گذرد که شیرین در بالین خسرو دشنه بر جگرگاه خویش می‌زند و در کنار خسرو برای همیشه خاموش می‌شود و مرگ را بر زندگی بی‌دوست ترجیح می‌دهد و در برابر شکوه و از دیده پنهان می‌کند جلوه درد چنان چشمگیر است که بازار نشاط و خوشی را بی‌رونق می‌سازد در برابر خون قهرمانان داستان به ویژه فرهاد این گنج سوخته لاله‌ها و شقایق‌ها رنگ می‌بازند. خون‌هایی که صدای پرخروش آن از دیرباز در تاریخ و داستان جاری و روان بوده است. در پایان کار سرشک حسرت بر دیده خواننده می‌نشاند و همچون نظامی و همآواز با او این سرود تلخ بر لب جاری می‌شود:

درین افسانه شرط است اشک راندن
گلابی تلخ بر شیرین فشاندن

کتابنامه

۱ ــ خسرو و شیرین، حکیم نظامی، تصحیح وحید دستگردی، مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی، تهران
۲ ــ داستان خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، عبدالمحمّد آیتی، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۶۳
۳ ــ کلیّات سعدی، تصحیح محمّد علی فروغی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۵
۴ ــ سیمای دوزن، سعیدی سیرجانی، نشر نو، تهران، ۱۳۶۷
۵ ــ تصویر فصل‌ها، اورنگ خضرائی، ــ آباده، ۱۳۵۷
۶ ــ شرح مسلّقات سبع، احمد شرجانی‌زاده، ۱۳۴۵
۷ ــ آخر شاهنامه، مهدی اخوان ثالث، مروارید، تهران، ۱۳۴۸
۸ ــ دیوان حافظ، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، خوارزمی، تهران ۱۳۶۲

زیرنویسها

۱ ــ کلیّات سعدی، ص ۴۵۲
۲ ــ همه ابیاتی که در این گفتار آمده است برگرفته از خسرو و شیرین تصحیح وحید دستگردی می‌باشد.
۳ ــ مهدی اخوان ثالث، آخر شاهنامه، ص ۲۰
۴ ــ در داستان، مشاوران خسرو آشکارا از نابودی فرهاد سخن به میان نمی‌آورند و تمام تمهیدات را به ظاهر برای ایجاد درنگ در پیشرفت کار او به کار می‌گیرند. گویی نقشه قتل فرهاد چنان سهمگین است که نمی‌تواند جایی در داستان داشته باشد و حتّی طرح آن نفرت‌انگیز است.
۵ ــ دیوان حافظ، به تصحیح و توضیح دکتر پرویز ناتل خانلری، ص ۱۰۴۹
۶ ــ برای دریافت چگونگی آن به داستان رستم و سهراب از شاهنامه فردوسی مراجعه شود.
۷ ــ مقدّمه خسرو و شیرین، به کوشش عبدالمحمّد آیتی
۸ ــ سعیدی سیرجانی، سیمای دو زن ص ۲۴
۹ ــ همان ص ۲۲

شرح این آتش جانسوز نهفتن تا کی؟

محمد علایی

ماجرای بی سر و سامانی کلاسهای درس انشا، سخن امروز و دیروز یا اینجا و آنجا نیست «داستانی است که بر هر سر بازاری هست». لابد بسیار شنیده و دیده‌اید که چگونه این درس مورد بی‌مهری گروهی بی‌درد و ناآگاه قرار می‌گیرد. تا جایی که تنها ساعت این درس را به عنوان زنگ تفریح معلمان دیگر قرار داده یا اساساً عنان آن را به دست کسانی می‌دهند که خود، نه تنها بدین عوالم سفر نکرده، حتّی راه آن را نیز نمی‌شناسند و گاه به حکم «الناس اعداء لماجهلوا» از درِ مخالفت درآمده با آن می‌ستیزند.

ماجرا، غم‌انگیزتر از آن است که به وصف درآید و لیک حالا که دگرها شنبدستی این هم شنو؛ چندی پیش توفیق حضور در جمع معلّمان ادبیّات مقطع راهنمایی یکی از مناطق بیست‌گانه تهران برایم حاصل شد در آنجا حکایت می‌کردند که مدیر مدرسه‌ای در همان روزهای آغاز سال تحصیلی رسماً و رأساً امر به لغو ساعت درس انشا نموده است و برنامه درسی مدرسه را بدون درنظر گرفتن درس انشا تنظیم کرده و ساعت آن را به دروسی چون علوم و ریاضی و... اختصاص داده است.

آری، حکایت غریبی است! شاید همهٔ شما از کردهٔ مدیر آن مدرسه به خشم آیید و آن را خلاف راه صواب و نقض رای اولوالالباب بدانید ولی باید بگویم که هرگز با شما موافق نیستم، گویم: «زکه نالیم که از ماست که بر ماست» و خود کرده را تدبیر نیست. به تحقیق، آنچه که ما کشت کرده‌ایم محصولی جز این ندارد و نباید هم داشته باشد. از آن ندانم کاریها و یا نجاملهای مدیر مأبانه برخی که بگذریم مجوّز رسمی این کار را خود ما معلمان ادبیات صادر کرده‌ایم. حکم کلی صادر نمی‌کنم می‌گویم برخی از ما با بی مبالاتیها و احیاناً از سر واکردنهای خود، این جرأت و گستاخی را به آنها داده‌ایم. بی‌خواهم عرض بکنم که ما حتی خودمان هم هنوز نمی‌دانیم با درس کم باورمان نشده است که این درس برنامه دارد، روش می‌خواهد، به مطالعهٔ فوق کلاسی محتاج است. آیا تا به حال از خود سؤال کرده‌ایم که به راستی هدف این درس چیست؟ و اساساً چیزی که از آن به انشا تعبیر می‌شود چه ماهیّتی دارد و چه ابزاری می‌طلبد؟ یا اینکه دست روی دست گذاشته، منتظر نشسته‌ایم تا ببینیم چه بخشنامه‌ای می‌رسد. کتاب درسی چه دارد. ما منکر این نیستیم که کتاب درسی لازم است و این کتاب هم حتی‌الامکان باید مند یک و خالی از نقص باشد ولی به این نکته هم اعتقاد داریم که «یک معلم خوب و روشمند و باسواد می‌تواند با دفترچه تلفن به عنوان متن درسی به بهترین وجه تدریس کند» ناگفته نماند که معضل انشانویسی و به عبارتی شامل‌تر «نگارش» محدود به مدرسه و دبیرستان نمی‌شود حتیٰ در دانشگاهها هم، همین مشکل وجود دارد. فی‌المثل فلان کتاب رسم الخطی و یا دستوری را به دانشجو معرفی می‌کنند و بر این تصورند که دانشجو با خواندن یک سری قواعد دستوری و رسم‌الخطی توان نوشتن می‌یابد غافل از اینکه نوشتن اولاً دانش می‌خواهد فردی که نسبت به امری خالی الذّهن است چگونه می‌تواند در مورد آن، چیز بنویسد ثانیاً بر فرض اینکه چیزهایی فرا گرفته باشد و بداند شیوهٔ ارائهٔ آن را از کجا باید فرا بگیرد اگر او را در منگنه بگذاریم که بنویسد ناچار از کلیشه پردازی خواهد شد و در نهایت کپی چیزی را که خوانده است برایمان می‌نویسد. این مشکل از آنجا زاییده است که ما به او نگفته‌ایم که نوشتن هیچگاه نایمی از گفتن

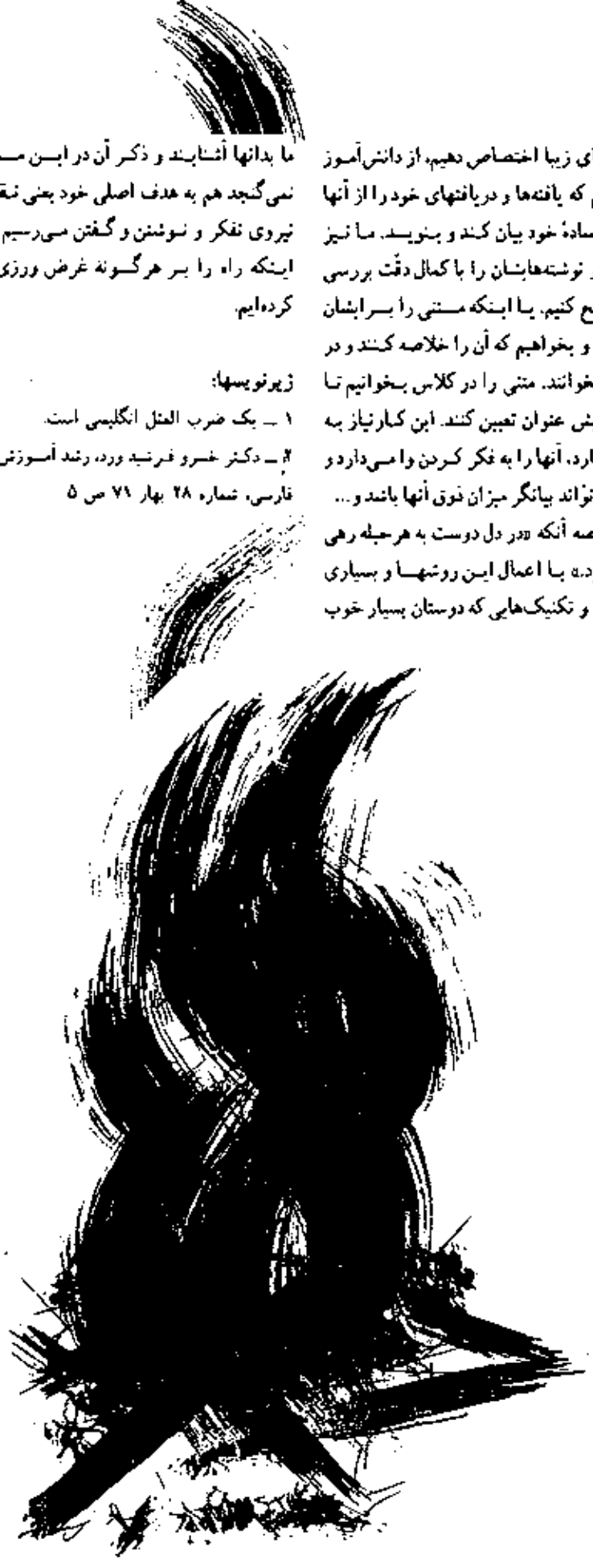
نیست بلکه محصول تفکّر است: آن عنصری که در نظام آموزشی ما کمتر خریدار دارد.

به دانش‌آموز معلومات می‌دهیم ولی هرگز از او نمی‌خواهیم که آنها را تجزیه و تحلیل کند و به فکر فرو رود، در نتیجه وقتی هم ناچار به نوشتن می‌شود تصویری بی‌جان و مرده از خوانده‌ها و شنیده‌هایش را به قلم می‌آورد چرا که هنوز تصور صحیحی از نوشتن را در ذهن ندارد.

به جای آنکه دانش‌آموز و یا دانشجو را در عمل درگیر مسایل نگارشی بکنیم به او یک سری قواعد دستوری محض می‌آموزیم که حتیٰ نظریه‌پردازان این علم هم تأثیر آن را در خواندن و نوشتن بیشتر از ده درصد ندانسته‌اند[۲]. دیری است که تعریف ناتراشیده «دستور زبان علمی است که به ما درست گفتن و نوشتن را می‌آموزد.» نقض شده است و مناعی است که بی‌شتری مانده است. دلیل آن هم بسیار واضح است ما در تاریخ ادبی خود نویسندگانی چون بیهقی، ناصرخسرو، سعدی و بسیاری دیگر را داریم که قطعاً می‌توان حکم کرد که هرگز دستور زبان فارسی را ــ آن هم با اختلاف نظرهای موجود در آن ــ به یادگیری ننشسته‌اند. به جای آنکه دانشجو را وادار سازیم که نمونه‌های زیبای نثر امروز یا کهن را مطالعه کند و در این مرحله بیشتر به تمرین و ممارست در نوشتن بپردازد به او رسم الخط و شیوهٔ کتابت یاد می‌دهیم حال آنکه این مسأله، شرط پایانی امر است و به اعتقاد ما کسی که به آن حد از نویسندگی برسد که نوشته‌های زیبا و شیوایش محتاج ویرایش و رعایت رسم الخط امروز شود به راحتی می‌تواند با یک تورّق در کتابهایی که در این باب نوشته شده ــ آنهم در پایان کار ــ به این هدف برسد.

بیایید در درس جدّی انشا شوخی نکنیم! کلاسهای درس انشا را سرسری نگیریم، به کتاب درسی اکتفا نکنیم، پا از حد آن فراتر بگذاریم. فی المثل جلساتی را به خواندن داستانهای زیبا اختصاص دهیم، از دانش‌آموز بخواهیم که یافته‌ها و دریافتهای خود را از آنها به زبان سادهٔ خود بیان کند و بنویسد. ما نیز گفته‌ها و نوشته‌هایشان را با کمال دقّت بررسی و تصحیح کنیم. یا اینکه متنی را برایشان بخوانیم و بخواهیم که آن را خلاصه کنند و در کلاس بخوانند. متنی را در کلاس بخوانیم تا آنها برایش عنوان تعیین کنند. این کار نیاز به تحلیل دارد، آنها را به فکر کردن وا می‌دارد و حتی می‌تواند بیانگر میزان ذوق آنها باشد و...

خلاصه آنکه «در دل دوست به هرحیله رهی باید کرد.» با اعمال این روشها و بسیاری شگردها و تکنیک‌هایی که دوستان بسیار خوب ما بدانها آشنایند و ذکر آن در این مجمل نمی‌گنجد هم به هدف اصلی خود یعنی تقویت نیروی تفکر و نوشتن و گفتن می‌رسیم و هم اینکه راه را بر هرگونه غرض ورزی سد کرده‌ایم.



زیرنویسها:

۱ ــ یک ضرب المثل انگلیسی است.

۲ ــ دکتر خسرو فرشید ورد، رشد آموزش ادب فارسی، شماره ۲۸ بهار ۷۱ ص ۵

با پرنده‌گان عاطفه و خیال

القا و نه توصیف

تعبیر و نه روایت

شوریده سیستانی

دید مجنون را یکی صحرا نورد
در میان بادیه بنشسته فرد
ساخته بر ریگ ز انگشتان قلم
می‌زند حرفی به دست خود رقم
گفت ای مفتون ندا چیست این؟
می‌نویسی نامه سوی کیست این؟...
گفت شرح حسن لیلی می‌دهم
خاطر خود را تسلّی می‌دهم
می‌نویسم نامش اوّل و ز قفا
می‌نگارم نامهٔ عشق و وفا
نیست جز نامی ازو در دست من
زان بلندی یافت قدر پست من
ناچشیده جرعه‌ای از جام او
عشقبازی می‌کنم با نام او
(جامی)

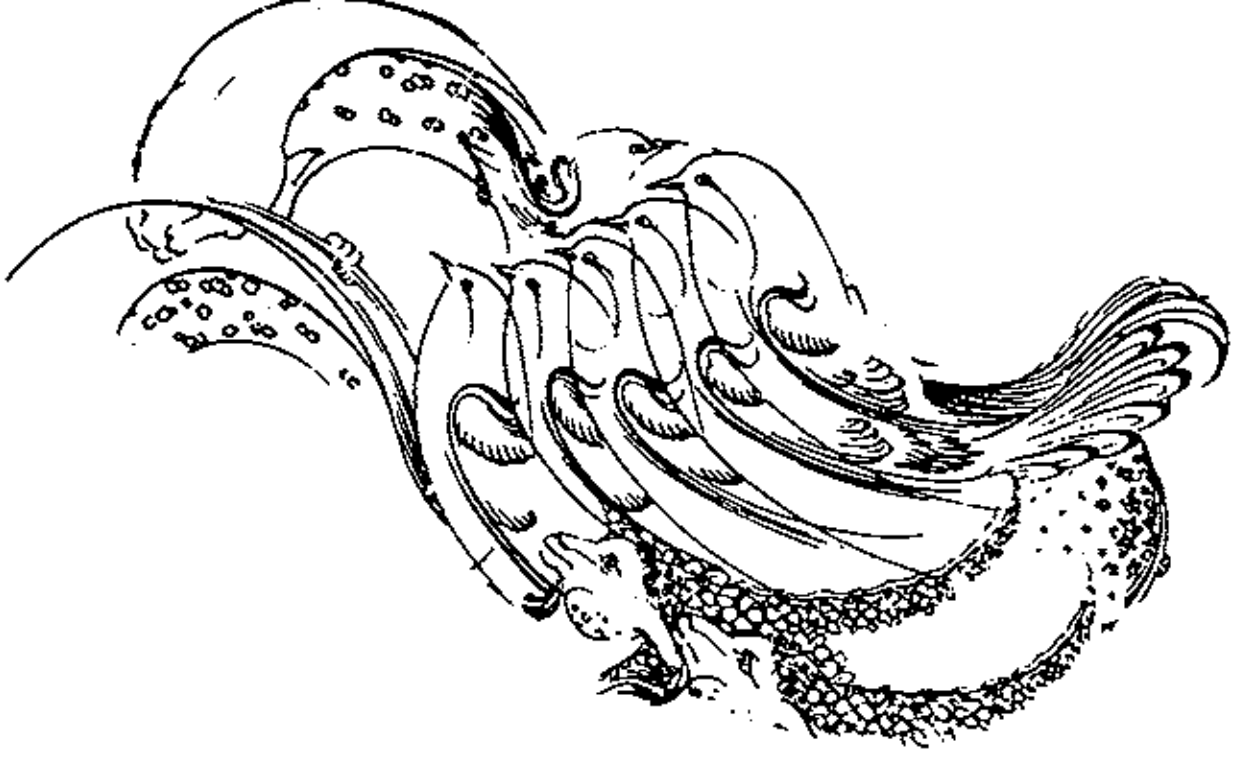
اصولاً، توصیفهای امری معین، هرچند همانند نباشند، امّا تاحدّی نزدیک به هم است، چرا که توصیف، ترجمهٔ عواطف به زبان کلمات نیست بلکه، بیان حادثه به زبان روایت است و چه بسا که راویان همانند، روایت می‌کنند. توصیف، عموماً، زبانی است حتّی اگر، شاعر اصرار ورزد که از تأثری عمیق حکایت کند.

پیش از این گفته‌ام که هنر تعبیر زندگی است و نه گزارش آن. بنابراین شاعر، آنگاه که در صدد بیان حادثه‌ای شعری برمی‌آید، باید هدفش القای آن احساس به مخاطب باشد و نه توصیف و گزارش آن.

بنابراین در معنای دقیق کلمه، شعر اگر القای به مخاطب نباشد، در حوزهٔ نثر جای دارد اگر چه وزن و قافیه و تمامی ویژگیهای صوری شعر را نیز دارا باشد. در شعر، کلمه و سایر مأموریتهای واژگانی، به صورت کلیدهای اتّصال عمل می‌کنند و نه بلندگوهای توضیح‌دهنده. آنچه مخاطب دریافت می‌کند، کلمات نیست بلکه خود احساس است. که در درون مخاطب شکل می‌گیرد و مخاطب را در لحظه وقوع حادثه شعری، حاضر می‌کند.

اگر تو چشمانت را بگشایی
شب دروازه‌های خزه‌اش را می‌گشاید
قلمرو پنهانی آب دروازه‌هایش را می‌گشاید
آبی که از دلِ شب چکّه می‌کند.
و اگر آنها را ببندی
رودی، جریانی بی‌صدا و آرام،
به درونت سیلاب می‌ریزد، پیش می‌رود،
مکدرت می‌کند.
شب کرانه‌های روحت را می‌شوید.[1]

اوکتاویو پاز، این احساس را القا می‌کند که با گشودن چشمان سیاه معشوق، سرزمین رازهای شبانه، گشوده می‌شود. چشمان پر رمز و راز معشوق دو نمود دارد. یکی نمود بیرونی که سرچشمه آبهای پنهان است و یکی درونی که شب چشمانش، درونش را می‌شوید. در هر دو صورت چشمان معشوق به صورت راز اصلی



هر چیز سرموزی است. همه چیز در چشمان او جریانی سیّال پیدا می‌کند.

در اینجا شاعر، چشمان معشوق را توصیف نمی‌کند، بلکه آنرا ترجمه می‌کند، ترجمه به احساسی ویژه که حادثهٔ شعری را به دنبال دارد: این چشمها با آنکه خود «رازی» است، امّا رازهای دیگر را می‌توانی با آن تعبیر کنی.

حافظ:

بیان شوق چه حاجت که سوز آتش دل
توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد

حافظ خاطرنشان می‌کند که سخن، خود آن سوز اشتیاق را در خود دارد. لذا نیاز به توصیف نیست. به بیان دیگر سخن، خود، همان سوز است که ترجمه‌ای از حادثهٔ شعری است.

مخفی:

در سخن مخفی شدم مانند بو در برگ گل
هر که دارد میل دیدن در سخن بیند مرا

مسعود سعد سلمان، در قصیده‌ای، اسارتش را در قلعهٔ نای چنین توصیف می‌کند:

... باز گشتم اسیر قلعهٔ نای
سود کم کرد با قضا حذرم...
از بلندی حصن و تندی کوه
منقطع گشت از زمین نظرم
از ضعیفی دست و تنگی جای
نیست ممکن که پیرهن بدرم...
یا ز دیده ستاره می‌بارم
یا به دیده ستاره می‌شمرم...
گشت لاله ز خون دیده رخم
شد بنفشه ز زخم دست برم...
بودم اهن کنون از آن زنگم
بودم آتش کنون ازو شررم...

مسعود سعد در سر تا سر این گونه قصاید وضعیت هولناک خود را گزارش می‌دهد و آن چنان دقیق گزارش می‌دهد که «وقت باشد که من از اشعار او همی‌خوانم، موی بر اندام من بر پای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود».[۲] نظامی عروضی سمرقندی، راست می‌گوید. جسیّات مسعود سعد در نوع خود بی‌نظیر است. امّا به گمان من چیزی کم دارد و آن، عامل سرایت‌دهنده به مخاطب می‌باشد. شاعر، بیش از اندازه به کلام اعتماد دارد و می‌پندارد که صد در صد آنچه او احساس می‌کند با توصیف و تأکید، به مخاطب القا می‌شود. در حالیکه در شاعر توانای ما، حافظ و مولانا، ضعف کلمه را به خوبی ادراک کرده‌اند و کلمه را به بازی گرفته‌اند نه اینکه خود اسیر زبان گردند؛ به بیان دیگر می‌توان گفت اشعار توصیفی، اکثر، وضعی همانند اشعار مسعود سعد دارند، حتّی شاعر توانایی چون خاقانی هم در بسیاری موارد فراتر از مسعود سعد نمی‌رود:

صبحدم چون کسله بنده آه دود آسای من
چون شفق در خون نشیند چشم شب پیمای من
مجلس غم ساخته است و من چو بید سوخته
تا به من راوُق کند مژگان می‌پالای من
تیرباران سحر دارم سپر چون نفگند
این کهن گرگ خشن باراتی از غوغای من
مار دیدی در گیا پیچان کنون در غار غم
مار بین پیچیده بر ساق گیاآسای من
روی خاک آلود من چون کاه بر دیوار جس
از رخم کهگل کند اشک زمین‌اندای من[۳]

آنچه خاقانی در این ابیات روایت کرد، همانست که مسعود سعد روایت کرد، بسیار دقیق و با تأکید. بنابراین چنانکه در آغاز گفتم، توصیفهای امری معین، هر چند همانند نباشد. امّا تا حدّی نزدیک به هم است. زیرا این توصیفها بیان حادثه به زبان روایت است. غرض اینست که حقیقتاً آیا زندان خاقانی شروانی با زندان مسعود سعد قابل مقایسه است؟ مسلماً نه. زندانی که مسعود سعد در آن

به سر می‌برده آن چنان هولناک بوده که چه بسا قابل بیان نمی‌بوده است. عامل عمده‌تر از وضع جغرافیایی زندان، حالت روانی مسعود بوده است. «یکی از عمده‌ترین عوامل رنج او نامشخّص بودن سرنوشت اوست که شبها در سکوت و تاریکی زندان، خاطر او را سخت مشغول می‌دارد.»[۳] به راستی می‌توان دردناک‌تر از این چیزی یافت که کسی سالها در زندانی مخوف بماند و نداند که چند سال باید بماند و به چه علّت محکوم است! متأسّفانه اشعار مسعود سعد آن حالت پرتلاطم و طاقت‌شکنش را به ما سرایت نمی‌دهد، تنها اندکی از آن را که قابل روایت است تعریف می‌کند و به بیان دیگر به احساس خودش خیانت می‌کند.

در بشقاب همه زندانیان
تندرسیاه را با چنگال و چاقو خوردم
آه... ای سرزمین من!
این منم شاعر سربریدهٔ تو
این منم خوانندهٔ بی‌سرتو[۵]

معین بسیسو، شاعر قهرمان فلسطینی، در همان دومصرع نخست این پاره از شعرش، هرچه را که باید، به ما منتقل کرده است. این زندانی با خاقانی و مسعود سعد در حبس، متفاوت است. او در شعرش، حالت زندانی بودن را از پشت احساس شاعرانه‌اش نگاه می‌کند، بدین جهت آنچه از آن نگرش بیان می‌کند یک حالت خاصی است، شبیه به نشت کردن و دویدن چربی در جامه. که در اینجا احساس خوردن تندرسیاه، مخاطب را به خود می‌کشد و نمی‌گذارد بگریزد.

از روزنهٔ سلول کوچکم
درختان را می‌بینم که به من لبخند می‌زنند
و مکانهایی را، که مردم من پر کرده‌اند
و پنجره‌هایی را که می‌گریند و دعامی‌خوانند
به خاطر من

از روزن سلول کوچکم
سلول بزرگ ترا می‌بینم[۶]

سمیح القاسم، شاعر مقاومت فلسطین، در این شعر، خطاب به زندانیان اسرایبلی می‌گوید تو در سلول بزرگ‌تری زندانی هستی و همه عناصر طبیعت فلسطین اعم از درخت، پنجره، مکانها و آدمها همه زندانبانان تو هستند. سمیح القاسم، به مخاطب این احساس را القا می‌کند که ذره ذرهٔ سرزمین فلسطین، با اشغالگر اسرایبلی در ستیز است چرا که عمل اسرایبلی یک حرکت برضد نظام طبیعت است و کسی که از ناموس طبیعت سرپیچی کند، مورد قهر روح حیات قرار خواهد گرفت. این القائات ثانوی را مخاطب در درون خود پیدا خواهد کرد.

در شعر سمیح القاسم، درخت، مکانها و پنجره، تنها در حکم کلیدهای رابط عمل کردند و بلندگوهای توضیح دهنده در حقیقت در خاطر مخاطب شروع به کار می‌کند و بر مبنای ظرفیت مخاطب، تعبیر خواهد شد.

خاقانی در مرثیه فرزند خویش امیر رشیدالدّین گوید:

صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید
ژاله صبحدم از نرگس‌تر بگشایید
دانه دانه گهر اشک ببارید چنانک
گره رشتهٔ تسبیح ز سربگشایید.
نازنینان منا مُرد چراغ دل من
همچو نسمع از مژه خوناب جگر بگشایید
خبر مرگ جگر گوشهٔ من گوش کنید
تند جگر چشمهٔ خون چشم غبر بگشایید
اشک داوود ببارید پس از نوحهٔ نوح
تاز توفان مژه خون مَدَر بگشایید

تقریباً تمامی ابیات این قصیده، به همین صورت حالت توصیفی دارد و مخاطب را که خانواده و نزدیکان اویند به تظاهرات غمگنانه دعوت می‌کند و تمامی صناعات ادبی را به کار می‌بردو در حقیقت با غلظت توصیفات می‌خواهد مخاطب را به گریه وادارد. به بیان دیگر همانند گزارشگری دقیق، صحنه را گزارش می‌کند و الحق هم که خاقانی در توصیف این صحنهٔ دردناک خوب از عهده برمی‌آید.

اما تمامی قصیده خاقانی به اندازهٔ این بیت حافظ، مخاطب را به تلواسه و دلنگرانی وانمی‌دارد:

قرّة العین من آن میوهٔ دل یادش باد
که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد

در بیت فوق آن عامل القا کننده، کار است. حافظ می‌گوید نور چشم و آن میوهٔ دل من به آسانی از دست رفت و کار مرا مشکل کرد. کار، در اینجا معنایی خاص ندارد. و نباید معنی شود، بلکه باید تعبیر شود. کار، تمامی آن‌چیزهایی را که برای یک پدر با بودن فرزند، زیبا و ارزشمند است، شامل می‌شود. کار به اندازهٔ مفهوم کلّ زندگی تعبیر پذیر است.

کلّ غزل چنین است:

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار، پریشان دل کرد
طوطیی را به خیال شکری دل خوش بود
ناگهش سیل فنا نقش امل باطل کرد
قرّة العین من آن میوه دل یادش باد
که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد
ساروان، بار من افتاد خدا را مددی
که امید کرمم همره این محمل کرد
روی خاکیّ و نم چشم مرا خوار مدار
چرخ فیروزه طربخانه ازین کهگل کرد
آه و فریاد که از چشم حسود مه چرخ
در لحد ماه کمان ابروی من منزل کرد
نردی شاه رخ و فوت شد امکان حافظ
چکنم بازی ایّام مرا غافل کرد

در مورد بیت آخر می‌گویند: «حافظ غفلتی در معالجه پسر کرده، مثلاً امکانی فوت شده، مراجعه به طبیب نکرده و امثال آن.»[۷]

در هر صورت آنچه این غزل دل‌انگیز ارائه می‌دهد تعبیر است و نه روایت صرف یک مرگ. و نیز القا می‌باشد و نه توصیفهای گزارش گونه که از جنبه‌های حوادث شعری خالی باشد. حافظ، در این غزل به ترجمه حال پدری پرداخته که فرزندش از دست رفته است و آن را با نثار و پود نگاه خودش درآمیخته است. لذا این غزل تعبیری از یک برش زندگی است و نه گزارش آن.

زیرنویسها

۱ ــ ارکادیویاز: شعر شبانه. از مجموعهٔ «سنگ و آفتاب» ترجمه احمد میر علایی کتاب زمان ــ ۱۳۵۲

۲ ــ چهار مقاله نظامی عروضی. به اهتمام دکتر معین. ص ۴۵

۳ ــ دیوان خاقانی. عبدالرّسولی. چاپ سعادت. ص ۳۲۷

۴ ــ دکتر کاظم دزفولیان: مقالهٔ عناصر سازندهٔ جنبهٔ براساس اشعار مسعود سعد. پژوهشنامه دانشکده ادبیّات.. شهید بهشتی. شمارهٔ ۸ و ۹ ــ ۱۳۷۱ ص ۴۴

۵ ــ دفتر شعر معین پسیو: شعرهایی بر جام پنجره. ترجمه فریدون گیلانی. نشر شعر و قصه ۱۳۶۴ ص ۶۸

۶ ــ قربانیان عشق. نوشته عبدالله العذری. چاپ لندن

۷ ــ حافظ نامه: بهاء الدّین خرّمشاهی. انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش ۱۳۶۶ ج ۱ ص ۵۵۴

و در این معرکه در رستاخیز
می رسد سوختگان را به مدد
یار فریادرسی

سوی شهر خاموش
می رسد جرسی

[illegible]

در شبی همچو نیابد پایان آیین
رستگاری بخش ای مرغ شبانگام ما را
و به جایی رهنما بسوی عافیتگاهی
هر کرا ای آشنا پرور بخشا بهر آرزوئی که می جوید

رستگاری را دری خواهد گشود
و شب تیره بدل با صبح روشن گشته خواهد

خشک آمد کشتگاه من

در جوار کشت همسایه .

گرچه می گویند: می گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران . .

کی میرسد باران

قاصدوران ابر سوی داروگ

من دلم سخت گرفته است از این

میهمانخانه مهمان کش روزش تاریک

که به جان هم نشناخته اند آخته است

چند تن خواب آلود

چند تن نابهوار

چند تن ناهشیار

سایهٔ خورشید سوران

استاد عبدالحمید بدیع‌الزمانی

محمدعلی سلطانی

به‌مناسبت

پنجم آبان سالروز درگذشت استاد عبدالحمید بدیع‌الزمانی

(ستاره‌ای از تبار گذشتگان)

سالشمار زندگانی استاد بدیع‌الزمانی

تولد: ۱۳۲۲ ق = ۱۲۷۳ ش

۱۲۸۸ آغاز به تحصیل در مدرسه جناب و...

۱۳۰۰ فراغت از تحصیل و دریافت گواهی افتاء و تدریس علوم دینی

۱۳۰۱ ورود به کابینهٔ حکومتی کردستان

۱۳۰۱ ورود به قریه روانسر و تدریس دروس ابتدایی

۱۳۰۸ استخدام در وزارت فرهنگ به عنوان آموزگار

۱۳۱۲ انتقال به ادارهٔ نظام وظیفه تیپ و دبیرستان نظام

۱۳۱۹ انتقال به ستاد ارتش در تهران

۱۳۲۱ استعفا از خدمت در ارتش و همکاری با اطلاعات و کیهان و مترجمی سفارت عربستان و سوریه

۱۳۲۱ استخدام مجدد در وزارت فرهنگ و تدریس در دارالفنون و ادیب و گوهرشاد

۱۳۳۵ ورود به دانشگاه تهران و تدریس در دورهٔ دکتری دانشکده الهیات و معارف اسلامی

۱۳۴۲ بازنشستگی به تقاضای شخصی و ادامه تدریس در دانشگاه تهران

موافقت زمان و مکان در موفقیّت علمی هنری استعدادها از امور انکارناپذیرند. هرگاه این دو مورد یا ظهور و شکوفایی استعداد هماهنگ باشد؛ بدون شک انسان مستعد در سیر باروری خود پاسخگوی نیاز صددرصد جامعه، و در غیر این‌صورت فقدان هر مورد موجب عدم ظهور واقعی و حقیقی نیروی خلاّقه و پژمردگی استعدادهای نهفته خواهد بود.

انقراض حکومت فرسودهٔ قاجاریه و بر سر کار آمدن دیکتاتوری آمیخته با فضای روشنفکرمآبانه رژیم پیشین، سبب گردید که جامعه‌ای سنّتی با ویژگیهای فرهنگی چند هزار ساله در یک مقطع زمانی دگرگون شده و به جامعه‌ای مقلّد مبدل گردد. کشمکشهای

سیاسی، برنامه‌های کلیشه‌ای فرهنگی، توسعه حکومت نظامی در تمامی نقاط کشور و نخطئهٔ آداب تعلیم و تربیت دیر سال این مرز و بوم که تمامی افتخارات یک ملّت را پرورش داده و به جهانیان شناسانده بود؛ چنان تغییری هولناک در جامعه فرهنگی فراهم آورد که موجب پژمردن چهره‌های مستعدّی گردید که اگر یکی از صدها قربانی آن از نابودی رهایی یافت؛ باز آن طور که شایسته مرتبهٔ علمی و استعداد ذاتی آن شخصیّت بود، جهره ننمود.

استاد بدیع‌الزمانی یکی از چهره‌های برجستهٔ علمی و ادبی معاصر بود که همزمان با تغییر رژیم، دوران پرتلاش تحصیلات علوم دینی را منطبق با برنامهٔ متداول حوزه‌های علمی به اصطلاح (علوم قدیمه) به پایان بُرد و با اندیشه و استعدادی فراتر از آنچه که باید باشد، به مرحلهٔ اجتهاد رسید. اوضاع ترور و وحشت در زادگاه و محلّ تحصیل ایشان که عمری در آرزوی خدمتگزاری به اهالی آن در انتظار مانده بود و تفرقهٔ طلاّب و بی‌سامانی و کسادی حوزهٔ علمیه او را مجبور کرد؛ به جای هجرت به سواد اعظم به روستا برود و به تعلیم و تربیت فرزندان روستا بپردازد، زیرا مقابله فریبکارانه دستگاه با زبان و ادب نازی به بهانهٔ احیا و ترویج فرهنگ ایران باستان در تهران آن روز، با اندیشه و خواسته‌های باطنی او مطابقت نداشت و برای متاع ارزندهٔ فضل خویش نیز طرفداری نمی‌یافت. او که ارزشمندترین سالهای عمر خود را با بدترین شرایط زیستی در بررسی و تحلیل زبان قرآن گذرانیده و به شوق خدمت به آرمان آن تمامی رنجهای طاقت‌فرسا را بر خود آسان کرده بود؛ اکنون زمان و مکان برای نمود اندیشه و خواسته‌ها و آمالش موافقت نداشتند.

استادی که پس دیوان شعر تازیان را از بر داشت و چون شمس در جستجوی مولانا بود، بالاجبار در گوشهٔ روستا به تعلیم طفلان دبستانی پرداخت و عدم دسترسی به منابع و مآخذ و کتابخانه‌ها برای او راهی جز پاسداری یافته‌های ایّام تحصیل و نگهداری اندوخته‌های سابق باقی نگذاشت و با همهٔ این محرومیتها و ناسازگاریهای جانبی است که استاد احمد مهدوی دامغانی دربارهٔ ایشان می‌گوید:

«مرحوم بدیع‌الزمانی از انرو که به طور مرتب و درست و منطبق با سنّت معهود، درس خوانده بود در کلیهٔ علوم اسلامی از فقه و تفسیر و حدیث و رجال و اصول فقه (در حدی که علماء از برادران سنی ما بدان محتی هستند و بر آن ممارست می‌ورزند) و کلام و فلسفه و عرفان وارد و متقن و در حدیث و خصوصاً (غریب الحدیث) متبحّر بود و در ادب عرب و مباحث آن عموماً از صرف و نحو و معنی و بیان و عروض استاد مسلم و در لغت و نقد الشعر و معرفت غریب الآثار (از شعر و حدیث) بی‌هیچ مبالغه وحید عصر و فرید زمان و از ائمهٔ بلامنازع و بی‌همتای آن بود و اینکه عرض می‌کنم: از ائمهٔ بلامنازع و وحید عصر تصوّر نشود که مقصودم فقط در ایران است که او در سرتاسر عالم وسیع اسلام کم‌نظیر و شاید بی‌بدیل بود؛ او از اقران ادبا و استادانی چون شیخ محمدامین شنقیطی و شیخ محمود شنقیطی و سید بن علی مرصفی و شیخ احمد محمّد شاکر و عبدالعزیز میمنی راجکوتی و شیخ محمدرضا شبیبی و شیخ عبدالقادر مغربی و حسن حسنی عبدالوّهاب و عبدالسّلام هارون و ادیب نیشابوری بزرگ (یعنی مرحوم شیخ عبدالجواد ادیب متوفی در ۱۳۰۲ شمسی) رحمةالله علیهم اجمعین به شمار می‌رفت.»

با تمام این اوصاف، زمانی که در کلاس دارالفنون یکی از شاگردان مشتاق و لایق که امروز استاد برجسته و بزرگوار دانشگاه تهران است در تصحیح نام نویسندهٔ اثری آن طور که در شأن مقام معلّم و دانش‌آموز است، تذکر داده و گوشزد می‌نماید از استاد به دریافت یک جلد کتاب ارزنده نایل شده و تشویق می‌گردد.

اگر استعداد ممتاز و تلاش خستگی ناپذیر و تحصیل مرتّب استاد بدیع الزمانی را از جمله ویژگیهای بارز او بدانیم باید دقّت و ژرف‌بینی و صرف وقت در بررسی و مطالعهٔ منابع اصلی و مآخذ فنی علوم اسلامی را نیز از مشخّصه‌های برجستهٔ ایشان بشماریم. استاد موفّقیت دانشجوی فارغ التحصیل و معلّم راستین را در رابطهٔ دایم با امّهات آثار تخصّصی تحصیلی می‌دانست و به همین جهت برنامهٔ او از بام تا شام مطالعهٔ و بررسی، حاشیه کردن، اظهار نظر صائب و به خاطر سپردن موارد مورد بحث بود که لحظاتی چند از نیز با طلبه‌های بویا و جستجوگر که در مقام او سراپاگوش بودند؛ بسر می‌برد و به انتقال و بحث در زمینهٔ یافته‌ها می‌پرداخت.

شادروان بدیع الزمانی با تمام دقّت و وسواس علمی هیچ گاه در حین تدریس از کتاب استفاده نمی‌کرد بلکه کتاب را در اختیار شاگرد قرار داده و سعی می‌کرد که یافته‌های تازهٔ خود را درباره موضوع درس به طلبه یا دانشجو ارائه دهد و به قول مرحوم استاد سیدطاهر هاشمی؛ مثلاً در زمان تدریس نحو، آنچه را که سیبویه وزمخشری در آثار خود نگفته بودند؛ او می‌گفت و بر متن حاشیه می‌شد. افسوس که این اندوخته‌های ارزنده و یافته‌های قابل توجّه به عنوان تألیفی مستقل مدوّن نگردید زیرا امروز اختلاف آرا و تناقض در حلّ مشکلات علمی و ادبی با استناد به سخن استاد در بین شاگردان او کم نیست و این ناشی از عدم توجّه ایشان به امر تألیف و تنظیم نوشته‌ها و حواشی بود که در واقع جامعه فرهنگی امروز را از حاصل نیم قرن تحلیل متون نظم و نثر در موضوعات مختلف علوم اسلامی محروم ساخت و از این نقصان نمی‌توان به آسانی چشم پوشید. شاید اگر در پی ریشه یابی علت این امر برآییم به چندین مورد برخورد خواهیم کرد که یکی از آنها با توجه به مسائل آن روز عدم اطمینان استاد بدیع الزمانی به نشر آثارش بود!! و دیگر عشق به

◆ استاد بدیع‌الزمانی موفقیّت دانشجوی فارغ‌التحصیلی و معلّم راستین را در رابطهٔ با امهات آثار تخصصی تحصیلی می‌دانست.

مطالعهٔ مستمر و عطش بی‌پایان در بررسی آثار فراوان قابل اعتنا و علاقه به تدریس و پرورش شاگردانی بود که امروز از اساتید برجستهٔ فرهنگ ایران اسلامی به شمار می‌روند.

اخلاق و سلوک والای این بزرگمرد با وسعت دانش و اندیشه او مرتبهٔ روحانی و معنویت مقام بامیر گونهٔ معلمی را چنان برتری می‌دهد که نمی‌توان حدّی برای آن متصوّر شد. استاد احمد مهدوی دامغانی در این باره می‌گوید:

«مرحوم بدیع الزّمانی بی‌شک از نوادر ایام ما و به تعبیر قدماء از حسنات دهر و نیرکات عصر بود و در حد اعلای شرف و دینداری و تقوا و نجابت و سلامت نفس و سماجت ذات و ظرافت طبع و لطافت ذوق و علوّ روح و سعهٔ صدر و صفا و سادگی و فروتنی و بردباری بود و فی الحقیقه مصداق بارزی از *آنچه خوبان همه دارند تو تنها داری* به شمار می‌رفت. بسیار دین باور بود و با اخلاص کامل به مبانی و معتقدات مذهبی و دلبسته و پای بند و به آداب و اخلاق اسلامی متأدّب و متخلّق، از رفتار و گفتارش خشوع ایمان و خضوع به مذهب و تعشّق به حضرت ختمی مرتبت صلی الله علیه و آله و سلم مشهود بود. در عمل مستحباتش ترک نمی‌شد تا چه رسد به فرایض... حالش در ماه مبارک رمضان حالت دیگری بود... زمانی که من بنده دیوان سید رضی (رض) و مهیار دیلمی را در خدمتش به تلمذ می‌خواندم در حین بیان و قرائت مرثی ایشان دربارهٔ سیّد الشّهداء (ع) شاید او بیشتر از من می‌گریست...)

کتابخانه ارزشمند استاد با نُسَخ نفیس در موضوعات مختلف علوم اسلامی که سالها در خلوت انس انیس او بودند و بر هر واژهٔ آنان لحظاتی ارجمند دقّت و تأمل داشته بود و بریکایک آن آثار یادداشتها و حواشی ارزنده داشت چون در پی تهیهٔ آن برای انتقال به دانشگاه اقدامی نشد، و بازماندگان نیز در وادی علوم جدید سیر می‌کردند، رندان به ثمن بخس خریدند و هر کدام به گوشه‌ای افتاد و از آثار گرانسنگ ایشان چون تنقیح و حاشیه نویسی قاموس فیروزآبادی در مآخذ عربی و تصحیح مجدد *التوسل الی الترسّل* تصحیح استاد بهمنیار و تجدید نظر و حواشی و تصحیح مجدد *مجمل التواریخ و القصص* تصحیح شادروان ملک الشعرای بهار در ادب فارسی و... امروز اثری نیست. شاید این تذکّر ندایی باشد برای حمایت و نگاهداری یادگار بزرگانی که یکی پس از دیگری جامعه فرهنگی ایران اسلامی را سوگوار ساختند و جز یادی از آنها برجای نماند.

در خاتمه احوال این بزرگ را از قلم شیوای او می‌خوانیم تا با نمونه‌ای از نگارش او آشنا شویم و در شناخت او سندی هر چه معتبرتر را در دفتر داشته باشیم:

«کنیه‌ام ابوعبدالله و لقبم مجدالدّین و نامم عبدالحمیداست، پسر عبدالمجیدمجدالممالک متخلّص بمؤقرهی و او پسر میرزا شکرالله فخرالکتاب و او پسر میرزا عبدالله متخلص به عرفان، که بزرگ خاندان ما بوده است میرزا عبدالله که در خدمت علی اکبرخان شرف الملک و امان الله خان دوم مشهور به غلامشاه خان آخرین والی نسل اندر نسل کردستان بوده است، مردی وارسته و درستکار بوده است.

جدّم میرزا شکرالله نخست منشی سلیمان خان شرف الملک بوده، سپس به تهران آمده و در خدمت میرزا علی اصغرخان اتابک درآمده است، مردی باذوق و شاعر بوده و تاریخی

● استادی که بسی دیوان شعر تازیان را از برداشت و چون شمس در جستجوی مولانا بود، بالاجبار در گوشهٔ روستا به تعلیم طفلان دبستانی پرداخت.

برای کردستان نوشته است و خطی خوش داشته است.

پدرم منشی میرزا یوسف مشیر دیوان بوده و بعد در خدمت دولت درآمده و در چندین شهرستان رئیس ادارهٔ آمار و ثبت احوال بوده است. او نیز تاریخی برای کردستان نوشته و شعر فارسی را نیکو می‌سروده است.

خودم، صبح روز چهارشنبهٔ پنجم ذی‌القعده هزار وسیصد وبیست و دو قمری مطابق بیست و یکم جدی هزار ودویست وهشتاد و سه شمسی در شهرستان سنندج ولادت یافتم اوّل به مدرسه مرحوم ملاّعبدالکریم جناب (نام خانوادگی بعدی او دبیری است) وبعد به مدرسهٔ حاج باقر و مدرسهٔ اتحاد و بعد به مدرسهٔ احمدیه رفتم. مدّتی در مدارس آلیانس و کلدانی تحصیل کردم سپس نزد مدرّسین مختلف به تحصیل علوم عربی پرداختم و بعد توفیق الهی شامل حالم شد و در خدمت عالم عارف و متقی مرحوم ملاّمحمّد مولانا پسر مرحوم ملاّ عارف پسر عالم بزرگ ربّانی مرحوم حاج ملاّاحمد نودشی به تحصیل علوم دینی پرداختم. موضوعی که جالب توجّه بود آنکه در خدمت مرحوم مولانا به جای الفیه ابن مالک و شرح سیوطی برآن، منظومهٔ شیخ سیوطی به نام قربده را خواندم که تا آنزمان در سنندج مرسوم نبود و همچنین شرح نظام و تهذیب المنطق تفتازانی را با حاشیهٔ ملاّعبدالله یزدی و مختصر المعانی و چند کتاب فقه که در اصطلاح علمای اکراد به کتب شرح معروف است و چند کتاب دیگر را تحصیل کردم. سپس با ورود عالم عامل شاعر مفلق و ادیب خوش قریحه، مرحوم شیخ حبیب الله مدرس کانبنری (مردوخ روحانی) ولی نعمت بزرگوارم به تحصیل کتب ادب و فقه و مصطلحات حدیث و تفسیر و فرایض شرح منهج و ابوابی از تحفهٔ ابن حجر و قطعاتی از اغانی ابوالفرج اصفهانی و وفیات الاعیان ابن خلکان پرداختم. بعد از محضر فقیه متبحر و متکلم کم نظیر مرحوم ملاّعبدالعظیم مجتهد قسمتهای مهمّی از تحفهٔ ابن حجر و تفسیر روح المعانی آلوسی و تهذیب الکلام و جمع الجوامع و غیره استفاده کردم و بحمدالله و حسن توفیقه از این سه اسناد بزرگ با خط خودشان اجازه گرفتم. اللهم ارفع درجاتهم ولا تحرمنا برکاتهم.

از زمان تحصیل در دبستان به من بدیع الکتاب و سپس بدیع الزّمان می‌گفتند که همشهریان گرامی من تاکنون مرا به نام آقای بدیع می‌شناسند و همین مبنی و اساس اتخاذ نام خانوادگی بدیع الزمانی (بدون افزودن هیچ کلمه دیگر) گردید. من در زمان تحصیل هم در مساجد به تدریس بر طلاّب اشتغال داشتم.

مدّتی در کابینه حکومتی کردستان به نام میرزا عبدالحمدخان اشتغال داشتم و در حدود دو سال هم به روانسر رفتم و به تعلیم فرزندان مرحوم عبّاس خان سردار رشید پرداختم؛ در سال هزار و سیصد وهشت به خدمت فرهنگ در آمدم و مدیر دبستان ممتازیه شدم سپس با انتقال به کرمانشاه آموزگار دبستان پهلوی شدم.

در اواسط سال هزار وسیصد و دوازده به ادارهٔ نظام وظیفه سپس به نیب کرمانشاه و بعد به دبیرستان نظام کرمانشاه و در اواخر سال هزار و سیصد و نوزده به ستاد ارتش در تهران منتقل شده و در مرداد هزار و سیصد و بیست به تقاضای خود از خدمت ارتش بیرون آمدم که در آن زمان بسیار دشوار بود و موجب محرومیتهای فراوان از جمله پایمال شدن سوابق هشت ساله خدمتم در ارتش گردید.

چند سالی در روزنامهٔ اطّلاعات و بعد در کیهان کار می‌کردم مدّتی در سفارت سوریه و بعد در سفارت عربستان سعودی مترجم بودم.

از اوایل سال تحصیلی هزار و سیصد و بیست و یک به وزارت فرهنگ رفتم و دبیر دبیرستان دارالفنون شدم و بعد به دبیرستانهای امیرکبیر و ادیب و گوهرشاد رفتم تا اینکه در سال هزار وسیصد وچهل ودو با تقاضای خود بازنشسته شدم.

مدّت هیجده سال و چند ماه از دیماه سال ۱۳۰۵ تا آخر سال ۱۳۲۴ نام خانوادگی من مهی فرهی بود که در شعر فارسی هم به مهی تخلص می‌کردم از سال هزاروسیصد وسی و پنج خورشیدی تاکنون در دانشکدهٔ ادبیّات و معقول و منقول سابق (الهیات و معارف اسلامی) به تدریس اشتغال دارم؛ این بود اجمالی از زندگانی من.»

عاقبت در ساعت ده ونیم بعد از ظهر روز پنجشنبهٔ پنجم آبان ماه سال ۱۳۵۶، برابر سیزدهم ذی‌القعده الحرام ۱۳۹۷ قمری به مرض سرطان غدد لنفاوی حنجره و گردن در تهران رخت به جهان باقی کشید و در بهشت زهرا مدفون گردید.

ماده تاریخ در گذشت استاد عبدالحمید بدیع الزّمانی از استاد جلال‌الدّین همایی

چون بدیع این زمان عبدالحمید و استاد آنکه در فنّ ادب بُد صاحب و ابن العمید
در زبان و شعر تازی پایه‌دار و مایه‌ور
با ذکای طبع و حفظ سالم و قول سدید
زین جهان فانی اندر جنت باقی شتافت
با ضمیر پاک و قلب روشن و روی سپید
سال فوت او (سنا) بر هجری شمسی نوشت
(خیمه بر ملک بقا زد زین جهان عبدالحمید)
۱۳۵۶

(با درود و بدرود تا فصلی و بادی دیگر)

مقدمه‌ای بر ضرورت شناخت ادبیات معاصر ایران

محمد عزیزی

«ای فسانه خانند آنان
که فروبسته ره را به گلزار
خس به صدسال طوفان ننالد
گل زیک تند باد است بیمار
ترمبوشان سخن‌ها که داری
تو بگو با زبان دل خود
هیچ‌کس گوی نبندد آن را
می‌توان حیله‌ها راند در کار
عیب باشد ولی نکته‌دان را
نکته پوشی بی حرف مردم! ...»

نیما یوشیج ــ افسانه.

بی‌هیچ تردیدی دوران معاصر، در تاریخ ادبیّات ایران، از جهات گوناگون یکی از بارورترین ادوار ادبی است. اگر حساب نوابغی همچون فردوسی، ابوالفضل بیهقی، نظامی، مولوی، سعدی، حافظ و تنی چند را، از دیگر گویندگان و نویسندگان جدا کنیم، درخواهیم یافت که پیشرفت ادبیّات ایران از لحاظ کمّی و کیفی ــ طی این هفتاد سالهٔ اخیر (از حدود سال ۱۳۰۰ ــ هجری شمسی تاکنون)، شگفت‌انگیز بوده است، به‌ویژه در زمینهٔ ادبیّات داستانی و نمایشی.

ظهور چهره‌های ادبی برجسته‌ای همچون علی اسفندیاری (نیما یوشیج)، مهدی اخوان ثالث (م. امید)، سهراب سپهری، هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه)، محمّد رضا شفیعی کدکنی (م. سرشک) و... در شعر، و جلال آل احمد، سیمین دانشور، غلامحسین ساعدی، بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری، محمود دولت‌آبادی، و... در داستان کوتاه و رمان، بهرام بیضایی، اکبر رادی و... در نمایشنامه‌نویسی، بهترین دلیل این مدعاست!

حاصل تلاش صادقانه و صمیمانهٔ این گونه چهره‌ها، خلق صدها اثر ارزشمند و ماندنی، در زمینه‌های گوناگون بوده است.

با اینهمه ادبیّات معاصر ایران در دانشگاهها، بسیار غریب و بیگانه است. و این غربت گاه تا حدّی است که اکثریت اساتید محترم و به تبع آنان دانشجویان، از ادبیّات معاصر، تقریباً هیچ چیز نمی‌دانند و عجیب‌تر این که نسبت به آن واکنش منفی نیز دارند. از آن متنفر و گریزانند و حاضر نیستند دربارهٔ آن چیزی بشنوند.

به عبارت صحیح‌تر، چرا اغلب اساتید محترم دانشگاه[۱] و دانشجویان بسه ویژه دانشجویان رشتهٔ ادبیّات فارسی این‌قدر با ادبیّات معاصر بیگانه و از آن دور هستند؟

پاسخ به این سؤال مقدّر، البتّه ساده نیست و می‌تواند دلایل گوناگون داشته باشد. در این باره به تأمّلی بیشتر، نیازمندیم. ادبیّات معاصر ایران (به ویژه شعر معاصر، موسوم به شعر نو و ادبیّات منثور داستانی) تقریباً یک دهه قبل از تأسیس دانشگاه در ایران شروع به رشد و نمو کرد. و از همان اوّلین لحظات بین دانشگاه به عنوان میراثدار، متولّی و حافظِ ادبیّات کلاسیک و این پدیدهٔ تازه به عنوان کودکی حرف نشنو و بازیگوش، اختلاف افتاد و این اختلاف کم‌کم آنقدر زیاد شد که پدر و پسر در تاریکی یکدیگر را گم کردند و حتی در لحظاتی به گونه‌های هم سیلی زدند:

«برساخته‌ام نهاده کوری
انگشت که عیب‌هاست با آن،
دارد به عتاب کور دیگر،
پرسش که چراست این، چرا آن؟»

«نیما یوشیج»

دانشگاه در آن سالها سنگر کلاسیکها بود. استاد فروزانفر و ملک‌الشّعرای بهار برجسته‌ترین چهره‌های دانشگاه و مدافعین سرسخت سنّت‌های ادبی و برنامه‌ریز دروس ادبیّات فارسی دانشگاه بودند. طبیعی است که در چنین جوّی، شعر نیما و قصهٔ آل احمد،

نمی‌تواند در واحدهای درسی بگنجد و بنابراین راه ورود ادبیّات معاصر به دانشگاههای ایران، از همان اوّلین لحظات، بسته می‌شود! این دلیل اول...

***

امّا دلیل دوم مربوط به زبان، شیوهٔ بیان و محتوای ادبیّات معاصر به ویژه در محتوای شعر (قالب نیمایی) است. ادبیّات معاصر در مجموع ــ مثل ادبیّات دوره مشروطه، ادبیّات سیاسی است. هدفمدار و بیدارگر است. ترانه‌هایی برای تسکین زخمهای روانی نیست بلکه شلاقی برهنه است که بر کُردهٔ سردمداران حکومت طاغوت فرود می‌آید:

ای آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان...[2]

«نیما یوشیج»

این ادبیّات، فریادی است در بیزاری و نفرت از شب ستم:

«شب‌شب، همچو رودم کرده تنی گرم در استاده هرا،
هم از این رو ست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را...»[3]

«نیما یوشیج»

تصویری وهم‌انگیز از پدر یا مادری است که سحرگاه به قامت خونین جوان شهیدش می‌نگرد و با لطیف‌ترین و در عین حال اندوهبارترین لحن خویش بر او مویه می‌کند:

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا!
ـ به برم می‌تپد![4]

«نیما یوشیج»

و در نهایت، دعوتی است آشکار برای شورش و اتحاد برای رهایی از زیر یوغ نظام حاکم طاغوت:

مقصود من ز حرفم معلوم برشماست:
یکدست بی صداست
من، دست من، کمک زدست شما می‌کند طلب!
فریاد من شکسته اگر در گلو، وگر،
ـ فریاد من رسا
من از برای راه خلاص خود و شما
فریاد می‌زنم
فریاد می‌زنم

«نیما یوشیج»

خوب، چنین اشعاری چطور می‌تواند به دانشگاهی که زیر سایهٔ شوم «ساواک» اداره می‌شود، راه پیدا کند؟ چطور می‌تواند در کلاس نظام شاهنشاهی (!) مطرح و تدریس شود؟ پس می‌بینیم که سیاسی بودن شعر و ادبیّات داستانی معاصر، خود دلیلی دیگر برای عدم اجازهٔ ورود به دانشگاهها بوده است!

و اگر استادی یا دانشجویی، به نوعی این ادبیّات را مطرح می‌کرده، تن به خطری حتمی می‌داده است.

***

دلیل سوم مربوط به آنسی است که همهٔ ما با شعر حافظ و سعدی و مولانا داریم. آنسی که با وزن و قافیه و موسیقی شعر کلاسیک داریم. آنسی که با زبان غنی گذشته داریم. این انس و الفت ما را از زبان نیما ــ که زبانی خاصّ خود اوست، می‌رماند. ما با این زبان (نیمایی) احساس نوعی بیگانگی داریم، چرا که با هویت و شخصیت واقعی نیما بیگانه‌ایم:

با سهرشان
من سهر می‌خرم
از حرفهای کامشکن شان
من درد می‌برم
خون از درون دردم سر ریز می‌کند!
من آب را چگونه کنم خشک؟[7]

«نیما یوشیج»

و یا:

«خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن.»[8]

«نیما یوشیج»

برای استادی که گوشش به موسیقی شعر خراسانی و عراقی عادت کرده است، این موسیقی جدید ــ به ویژه در شعر نیما ــ چندان خوشایند و باب طبع نیست. بنابراین، آن را پس می‌زند.

بومی بودن لُغات و غربت بعضی ترکیبات در شعر نیما، دلیل دیگری بر این بیگانگی حضرات، با وی است. همچنین راه افتادن گروهی از متشاعران به استقبال از قالب نیمایی و عرضهٔ احساسات کم‌عمق و بی‌محتوا در قالب عبارانی سست و چاپ این مزخرفات به نام شعر نو در هفته‌نامه‌های بازاری، بهترین دستاویز برای آن گروه از اساتیدی شد که شعر نو را جریانی منحط و منحرف می‌دانستند. «جیغ بنفش»[9] ها و «شنبه سوراخ...»[10] ها از این قبیل بودند. این هم دلیل دیگری برای دور شدن دانشگاه از شعر نو، بود.

اما باید دانست که اینگونه به اصطلاح شعرها! ربطی به جریان اصیل، زنده و استخواندار شعر امروز ــ که بهترین تجلّی خود را در قالب نیمایی یافته است، ندارد.

پس بی‌انصافی است اگر کسی بخواهد شعر نو را با ذکر نمونه‌هایی از این قبیل ــ که کم هم نیستند ارزیابی کند. و اگر چنین کند، کارش شبیه آن کس خواهد بود که زوایدِ یک کارخانه را به جای تولید اصلی آن بخرد و گمان کند که آن کارخانه محصولی جز اینها ندارد.

طبق یک محاسبهٔ نسبتاً دقیق[11] هم‌اکنون در کشور ما بیش از سه‌هزار نفر خود را شاعر می‌دانند و هر کدام به نوعی اشعار خود را منتشر کرده‌اند. امّا از بین این سپاه عظیم واقعاً چند نفر مرد میدان شعرند؟ چند نفر به معنی حقیقی کلمه، شاعرند؟

جواب روشن است. تعدادی انگشت‌شمار. بنابراین اگر کسی بخواهد شعر اصیل معاصر را با به‌اصطلاح شعر اینگونه متشاعران محک بزند، قبل از همه خود را گول زده است!

باری غرض اینست که دانشگاه به ادبیات

معاصر، به‌ویژه شعر نو[۱۱]، ظلم کرده است و قبل از دانشگاه آموزش و پرورش.[۱۲]

تا وقتی که رد پای ادبیّات راستین و اصیل معاصر در کنار بهترین قطعه‌های ادبیّات کلاسیک، در کتابهای فارسی، آیین نگارش و متون ادبی به چشم نخورد، و تا وقتی که ادبیّات معاصر در دانشگاه از ۲ واحد درسی به حدود ۱۴ واحد (مثلاً: ۲ واحد شناخت شعر معاصر، ۲ واحد شناخت داستان معاصر (شامل داستان کوتاه و رمان) ۲ واحد شناخت ادبیّات نمایشی، ۲ واحد شناخت ادبیّات کودکان و نوجوانان، ۲ واحد جامعه‌شناسی ادبیّات معاصر، ۲ واحد فرهنگ عامه و شناخت فولکلور، ۲ واحد آشنایی با ادبیّات جهان) تبدیل نشود و به شکلی جدیدتر و جدّی‌تر توسط اساتید برجسته در این زمینه‌ها، تدریس و تجزیه تحلیل نگردد و از همه مهم‌تر، تا زمانی که دانش‌آموز ما در دبیرستان و دانشجوی ما در دانشگاه با آنچه که می‌خواند، احساس بیگانگی نکند و در اینگونه محیط‌ها با مجموعهٔ آنچه که به وی آموخته می‌شود خلاقیّت ذهنی‌اش شکوفا نگردد، چیزی تغییر نخواهد کرد و در نتیجه، متأسفانه وضع ادبی دانشگاه به همین منوال که هست، باقی خواهد ماند.

گرچه بر اثر تلاش گروهی از اساتید جوان از حدود دو دههٔ پیش تاکنون دو واحد به نام ادبیّات معاصر در برنامه درسی دانشجویان دورهٔ لیسانس (کارشناسی) رشتهٔ ادبیّات فارسی، گنجانده شد ــ و البته غنیمت بود ــ اما روشن است که این اندک مقدار، هرگز نمی‌تواند فرصتی به استاد و دانشجو بدهد تا ادبیّات معاصر ایران را بشناسد و آن را به دیگران بشناساند!

اینک، ادبیّات معاصر ایران، دریایی عمیق و خوف‌انگیز است و طبیعی است که برای تن سپردن به چنین دریایی باید غوّاصی نیرومند بود و برای جستجو در اعماق آن باید فرصت و نَفَسی کافی داشت. زیرا که اگر جز این باشد، نتیجه‌ای مطلوب حاصل نخواهد شد.

گستردگی و تنوع ادبیّات معاصر در شاخه‌های گوناگون (شعر، داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه و ادبیّات کودکان و نوجوانان) به حدّی است که برای شناخت آن، ــ همانطور که اشاره شد ــ حداقل باید حدود ۱۴ واحد درسی در دورهٔ کارشناسی گنجانده شود، تا نتیجه‌ای مطلوب گرفته شود. انصافاً اگر قرار است دانشجوی ادبیّات فارسی پس از فراغت از تحصیل، وارد جامعه شود و در فرهنگ و ادبیّات آن ــ به نوعی ــ سهیم باشد، بدیهی است که نه تنها ادبیّات معاصر ایران را باید بشناسد بلکه باید با ادبیّات جهان هم آشنایی داشته باشد.

به عبارت دقیق‌تر، دانشگاه حداقل باید راه را به وی نشان داده باشد. باید او را با پشتوانهٔ عظیم فرهنگی گذشته، در مسیر آینده قرار داده باشد. باید به او گفته باشد که: این گذشته‌ات! این هم اکنونت، آینده‌ات را خودت بساز!

طبیعی است که برای رسیدن به آینده ما باید از تونل هزار نُوی گذشته و از جادهٔ ناهموار امروز بگذریم. راهی جز این نداریم: گذشته و حال! هیچ‌یک را نمی‌توانیم حذف کنیم. سپس همانطور که به بهانه‌های مختلف (یک‌بار در متون نظم ــ یک بار در سبک‌شناسی و یک‌بار در تاریخ‌ادبیّات) مثلاً مسعود سعد سلمان را می‌خوانیم و عمعق بخارایی را و رودکی و کسایی و منوچهری و فرخی و عنصری را... همانطور هم نیمایوشیج، اخوان، سپهری، جلال آل احمد، سیمین دانشور و دیگران را بخوانیم. فراز و فرود ادبیّات را در دورهٔ معاصر بررسی کنیم. تنوع ادبی و اشکال گوناگون ادبیّات معاصرمان را بشناسیم. شاهکارهای عمدهٔ ادبیّات داستانی، منظومه‌های حماسی، توانایی‌های زبان فارسی و... را تحلیل کنیم و در نهایت، خودمان و دانشجویانمان را برای شناگری در این بحر بیکرانه آماده کنیم. به قول نیما، خشت روی خشت بگذاریم و سایبانی بسازیم که در سایهٔ آن بتوانیم از تف آفتاب سوزان، دمی بیاسائیم!...

پاورقی‌ها:

۱ ــ حساب فرزانگانی چون دکتر شفیعی کدکنی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، اساتید فقید دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر حمید زرین‌کوب و تعداد انگشت‌شمار دیگری که در ادبیّات معاصر ایران و جهان و ادبیّات کلاسیک، منبحر و بر آن مسلطند، از سایرین جداست.

۲ ــ برگزیدهٔ آثار نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات بزرگمهر، ص ۱۱۷.

۳ ــ همان برگزیدهٔ نیمایوشیج، ص ۹۹.

۴ ــ همان، ص ۳۰۶.

۵ ــ همان، ص ۱۸۱.

۶ ــ همان، ص ۲۸۷.

۷ ــ نیمایوشیج، به نقل از جلال آل احمد، هفت مقاله، پیرمرد چشم ما بود.

۸ ــ همان برگزیده نیمایوشیج، به کوشش طاهباز، ص ۲۹۲.

۹ ــ از هوشنگ ابرامی.

۱۰ ــ از یدالله رویایی.

۱۱ ــ محمّد عظیمی، از پنجره‌های زندگانی، انتشارات آگاه، ص ۴۵.

۱۲ ــ البته این یک نوع اصطلاح است و گرنه شعر کهنه و نو ندارد، شعر، اگر اصیل باشد، همیشه نو می‌ماند و ذرّه‌ای از لطافت و تازگی آن کاسته نمی‌شود. شعر حافظ، سعدی، مولانا و فردوسی از این قبیل است.

۱۳ ــ در سالهای گذشته، در رشتهٔ فرهنگ و ادب در دبیرستان دروسی از قبیل نقد ادبی، ادبیّات معاصر، فرهنگ عامه و تاریخ ادبیّات جهان تدریس می‌شد که چند سالی است از برنامه حذف شده‌اند و متأسفانه چیزی هم جانشین آنها نشده است.

*

گلچین گیلانی

(۱) در قلمرو زندگی و شعر

کامیار عابدی

گلچین گیلانی تخلّص شعری و نام شاعرانهٔ یکی از شاعران برجسته و صمیمی معاصر ایران می‌باشد: «مجدالدّین میر فخرایی». این شاعر ارجمند در سال ۱۲۸۸ خورشیدی در شهر رشت زاده شد[۱] خانواده‌اش از بزرگان و سرشناسان گیلان و رشت بودند، تا این توضیح که پدرش میرزا مهدی خان ملقّب به دبیر دفتر از اهالی تفرش بود. او در گیلان، با یک خانوادهٔ ساکن رشت وصلت کرد. پدر بزرگ مادری گلچین، رفعت الممالک، نیز در اصل، اهل مازندران بود و مادر بزرگ مادریش از مردم اصفهان. با این حال گلچین خود را گیلانی دانسته و این موضوع از شرح حالی که به وسیلهٔ خود او، و یا اطلاعات داده شده از طرف او، تنظیم شده، به تصریح آمده است[۲]. البتّه تخلّص و نام شاعری او (= گلچین گیلانی) مؤیّد قوی‌تری است. امّا در هر صورت او شاعر ایران است.

گلچین دورهٔ ابتدایی را در رشت گذرانید و به ظنّ قوی، در مدرسه‌ایی درس خواند که مدیر یا معلّم آن مدرسه، مرحوم ابراهیم فخرایی، مورّخ نامدار نهضت جنگل بود. در اواخر همین دوره، یعنی زمانی که هنوز ده ــ دوازده سال بیشتر نداشت، به جهت استعداد فطری و ذوق طبیعی به شعرگویی پرداخت. در این دوران، چند شعر از او در روزنامه‌های صورت و ترغیب چاپ رشت طبع شد[۳].

او پس از پایان این دوره به تهران آمد و به تحصیل در دورهٔ اول متوسطه مدرسهٔ «سیروس» پرداخت. از دوستان نزدیک او، در این روزگار، استاد ذبیح‌الله صفا است. ایشان از سر لطف در پاسخ نگارنده، سطوری چند دربارهٔ دوستی خویش و گلچین نوشته‌اند. استاد صفا در آن نامه آورده‌اند که بین سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۰۷ خورشیدی در مدرسه سیروس با گلچین هم کلاس بوده‌اند.

گلچین، سپس در شعبهٔ ادبی دبیرستان دارالفنون نام نوشت. او در این مدرسه شاگرد استادانی چون وحید دستگردی و عباس اقبال آشتیانی بود. او مخصوصاً با استاد وحید دستگردی (مدیر مجلّه ادبی ارمغان) روابط نزدیکی داشت. از همین زمان، همکاری او با مجلّه ارمغان و هم‌چنین مجلّه فروغ چاپ رشت به مدیریّت ابراهیم فخرایی آغاز می‌شود و تعداد قابل توجّهی از اشعار او، به سبک قدیم و در قالب‌های قصیده، غزل و قطعه در این مجلّات به چاپ می‌رسد. در دارالفنون، دوست صمیمی او، زنده یاد محمّد مسعود بود که در تاریخ روزنامه نگاری ایران، با انتشار مرد امروز مقامی برجسته دارد.

دکتر میر فخرایی سپس به دارالمعلّمین عالی وارد شد و در ادبیّات، فلسفه و علوم تربیتی لیسانس گرفت. او، در این دوره نیز مثل دوره‌های پیشین، دوستان و آشنایان بسیار اندکی داشت. از جملهٔ آن‌ها می‌توان از دکتر حبیبی سلطان‌زادهٔ پسیان و دکتر محمد حسن گنجی نام برد. پس از فارغ‌التحصیلی، بلافاصله، به همراه دوستانش در آزمون انتخاب آخرین گروه صد نفری اعزام دانشجو به اروپا پذیرفته شد. بدین ترتیب، او و دوستانش به انگلستان رهسپار شدند (۱۳۱۲ خورشیدی). دورهٔ یک سالهٔ زبان آموزی گلچین، در شهر کوچک و زیبا هنلی (Henly) گذشت. او در آن جا با دکتر پسیان و شخصی به نام محمّد یزدانیان (دانشجویی از اهالی اصفهان) هم خانه بود.

پس از پایان این دوره، گلچین به دانشگاه لندن رفت، در حالی که دوستِ صمیمی او، دکتر پسیان، در دانشگاه منچستر به تحصیل مشغول شد. گلچین، ابتدا به تحصیل در رشتهٔ ادبیّات پرداخت امّا مدّتی نگذشت که از تحصیل در ادبیّات دست کشید و برخلاف قوانین و مقرّرات اعزام دانشجو، که ایشان را از تغییر رشته اکیداً باز داشته بود، به رشتهٔ پزشکی پرداخت. همین امر موجب قطع هرینهٔ تحصیلی او شد امّا گلچین از پای ننشست و به واسطهٔ اقدامات خود او، وهم چنین خانواده‌اش در ایران، مدّتی بعد کمک هزینه و بورس او برقرار شد.

تحصیلات او و دوستانش ادامه یافت تا این که جنگ دوم جهانی درگرفت و دولت ایران، همهٔ دانشجویان اعزامی را به ایران فراخواند. گلچین به این اخطار و حکم هم وقعی ننهاد و هم چنان در لندن ماند. در دورهٔ جنگ، او با تعطیلی دانشگاه و نرسیدن پول از ایران، ناگزیر در زیر بمباران لندن، به کارهایی چون گویندگی در رادیوی انگلستان (بی. بی. سی) و راندن آمبولانس (لاری) و غیره پرداخت. تا این که جنگ دوم جهانی به پایان رسید و گلچین توانست به تحصیلات خود ادامه دهد و در رشتهٔ بیماری‌های گرمسیری تخصص بگیرد. در مکاتبات این دوره‌اش با دکتر پسیان، چند بار، به صراحت از آمدن قریب الوقوع خود به ایران سخن رانده، امّا هر بار به علّتی این کار انجام نگرفته است.

در این بخش به آثار و زندگی ادبی او اشاره می‌کنیم:

۱ ــ نخستین کتاب گلچین «نهفته» نام دارد که در سال ۱۹۴۸ میلادی در انگلستان به چاپ رسید و اکنون نسخه‌های بسیار معدودی از آن در دست است. این کتاب به اشتباه در الذّریعه الی تصانیف الشیعه[3] و مؤلّفین کتب چاپی فارسی و عربی[5] و بالطبع در فهرست کتاب‌های فارسی[6] با نام نهضت معرّفی شده است.

۲ ــ دومین کتاب او «مهروکین» است که تاریخ چاپ ندارد ولی در تهران چاپ شده[7] و هم‌چنین در دو شمارهٔ مجلّه پیام نوین[8] نقل شده است. محلّ چاپ این کتاب در فهرست کتاب‌های فارسی به غلط لندن عنوان شده[9].

۳ ــ سومین کتاب گلچین «گلی برای تو» نام دارد که به طرز نسبتاً نفیسی توسط مؤسّسهٔ انتشارات خوارزمی در تهران (۱۳۴۸) به چاپ رسید و مجموعه‌ای از مهمّ‌ترین اشعار او را، در پانزده سال آخر عمر، در برمی‌گیرد.

جز این سه کتاب، از سال ۱۳۲۲ تا موقع مرگش (۱۳۵۱) مقدار زیادی از اشعار وی خصوصاً اشعار سبک جدید و آزاد وی، به خصوص در مجله سخن (توسط دکتر خانلری) و مجلّاتی دیگر نظیر روزگار نو (ج لندن) منتشر شد[10]. در همین مجله ترجمهٔ شعر برگ از او به انگلیسی به قلم آ. ج. آربری (ایران‌شناس و مستشرق نامدار انگلیسی) آمده است[11]. ظاهراً این ترجمه باید بخشی ازمقاله‌ای باشد که پرفسور آربری دربارهٔ زندگی و شعر گلچین در مجله فرهنگ اسلامی چاپ لندن منتشر کرده باشد (Islamic culture). این مطلب در یکی از نامه‌های گلچین به تاریخ هشتم مارس ۱۹۴۷ میلادی آمده است. کوشش ما، برای دست‌یابی به رونوشتی از این مقاله به نتیجه‌ای نرسید. در کتاب ارزشمند استاد دکتر ماهیار نوابی (کتاب‌شناسی ایران) نام و نشان این مقاله نیامده است، امّا از دو مقالهٔ دیگر خبر داده شده که علی‌الظّاهر باید به زبان روسی دربارهٔ گلچین و شعر او نوشته شده باشد[11].

گلچین در لندن به طبابت اشتغال داشت و در خیابان معروف هارلی استریت (Harly street) که خیابان پزشکان است، نیز مطبّی داشت. علاوه بر آن، مدّت زیادی، سمت مشاورت طبّی سفارت انگلستان را بر عهده داشت.

زندگی گلچین، پس از شصت و سه بهار، در آبان ماه ۱۳۵۱ خورشیدی، در لندن به پایان رسید. اگر چه، خود در آخرین شعرش، به واسطهٔ تنگنای شعری یا ضرورتی دیگر، عمر خود را شصت سال آورده است:

سرزنش کم کن اگر نیست مرا باروبری
شصت سال است که چون شاخه تکانم دادند[13]

در همین شعر، گلچین از بیماری پرقان خویش نام برده، امّا ظاهراً در گذشت او، به علت بیماری سرطان خون بوده است.

البتّه شعر نو هرگز سبب نمی‌شود تا او به قالبهای کلاسیک شعر فارسی بی‌توجّه بماند: دوبیتی، مثنوی، ترکیب‌بند و چهارپاره، و حتّی مستزاد، با این که در دوران اخیر شعر فارسی چندان رونقی ندارد، در آثار او به چشم می‌خورد:

بزن ای دل دل دیوانه چون زنگ
بخوان ای دل دل بیگانه چون چنگ
ــ خوش‌آهنگ[12]

شاید همین علاقهٔ ذاتی گلچین به چنین قالبهایی باشد، که برخی از محقّقان ادبیّات، در بررسی شعر مشروطه و معاصر، نام او را در ردیف شاعرانی چون علی‌اکبر دهخدا، اشرف‌الدّین حسینی و دکتر اسلامی ندوشن می‌آورند. اینان کسانی بودند که بیشتر اشعار مهمّشان را در قالبهایی چون ترکیب‌بند، مسمّط و مستزاد می‌سرودند[15].

ــ این موضوع می‌تواند توجیهی باشد برای برخی اشعار نو او، که وزن در جاهایی البتّه غیر لازم به تساوی مصراع‌ها می‌انجامد. در حالی که او به راحتی می‌توانسته از این تساوی چشم بپوشد و تنها با رعایت وزن، و آن هم شکسته و نیمایی، نه تنها از قید و بند وازه‌هایی که شعر را انبوه می‌سازند، برهد، بلکه شعرش را زیباتر و دل‌انگیزتر نماید. این از آن دست نکاتی است که شعر گلچین را برای خوانندهٔ امروزین شعر اندکی کم‌بها جلوه می‌دهد. و البتّه هم از این روست که وزن در شعر گلچین عامل تعیین‌کننده‌ای است. اقبال او به وزن‌های کلاسیک و نیمایی، و گاه نوعی وزن شکسته، که بیشتر مختص خود اوست، چندان زیاد است که بخش اعظم شعرهای او را

دربر می‌گیرد و تجربیّات او در شعر منثور ــ که بعداً از آن سخن خواهیم گفت ــ بسیار اندک است.

در درون خصیصهٔ نوجویی و نوگرایی که در گلچین هست، کهن‌گرایی و توجّه به ادبیّات کلاسیک هم مسأله‌ای است که شاید علی‌رغم میل درونی‌اش نمودی قابل توجّه یافته است. در اینجا می‌توان از شعر «بازگشت» نام برد، که تاریخ سرایش آن سال ۱۳۴۵ خورشیدی است. در این شعر، او ناخشنودی خود را از نوپایی و نوگرایی، که خود در راه آن گام می‌زند و در این شعر نیز بدان وفادار است، نشان می‌دهد. البتّه اینجا مقصود احتمالاً شاخه‌های افراطی شعر جدید می‌باشد:

«من نمی‌دانم چرا
دوست دارم
جامهٔ پشمینه رندان بپوشم
جام‌هایی از می مردافکن دیرین بنوشم
هیچ و هرگز
همره آن گمرهان بی‌هنر
در راه نوپایی نکوشم»

و یا در بخش دیگری از همین شعر می‌گوید:

«من نمی‌دانم چرا
دوست دارم
بار دیگر از گل و بلبل بگویم
باز راه رفته دیرین بپویم
دلبری چون لیلی و شیرین بجویم»

در هر حال به قول دکتر زرّین‌کوب «آنچه امروز به نام شعر نو خوانده می‌شود محدود به این اوزان نیمایی نیست. تفنّن‌ها در آن راه یافته است و تجدّدها. چنان که یک مجاهده کامیاب در این قالب‌شکنی عبارت بوده است از تجربه مجدالدّین میرفخرایی ــ گلچین گیلانی ــ قطعهٔ باران او یک نمونهٔ مشهور در این باب توفیقی است در تلفیق بین آهنگ و معنی در شعر ــ بدون پای‌بندی به سنّت[۱۶]». باری، به قول پرفسور آربری محافظه‌کاران ادبی، حتّی این شیوه جدید را، که در هر حال به ادبیّات قدیم پای‌بند است، و از نظر اروپاییان بسیار کهنه شده، باز قبول ندارند. «این گروه که مبادی و الفبای صنایع شعری قدیم را نشناخته و از دیدن تعبیرات و تشبیهات تازه و نامأنوس در حیرت مانده‌اند، چون از هر جانب خود را با نوپردازی‌های هنرمندان جدید مواجه می‌بینند، لذا درک نمی‌کنند که این شاخ و برگ‌های تازه نیز از همان ریشه و بن استوار و عمیق قریحهٔ اصیل ایرانی سر برآورده‌اند. [البتّه] شاید در شکل و بافت این برگ‌ها تغییری پدید آمده باشد، لکن همواره همان نسیم جانفزای خاک ایران است که آن‌ها را بر شاخه‌ها به جنبش درمی‌آورد[۱۷]»

امّا شعر جدید ایران تنها به شعر نیمایی محدود نمی‌شود و شعر سپید نیز فصل مهمّی از آن را دربر می‌گیرد. دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ تجربهٔ شعر منثور، در بین شاعران دورهٔ پس از شهریور ۱۳۲۰ عقیده دارد که:

«تجربه ناموفّق شعر منثور در میان تمام شعرای بعد از شهریور [۱۳۲۰] تا ۱۳۳۵ وجود دارد و باید آنهایی را که حاضر به این کار نشدند، استثنا کرد، حتّی اخوان ثالث و نادرپور بدین کار دست زدند. تنها گلچین گیلانی و خانلری و نیمابوشیج و فروغ فرخزاد و نوذلّی و... از مشاهیر آن سال‌ها دست به چنین کاری نزدند[۱۸]»

امّا در مورد گلچین باید گفت که پس از این سال‌ها، او نیز دست به تجربیات چندی در شعر منثور و بی‌وزن زد که البتّه به جایی نرسید. به عنوان نمونه می‌توان به شعر بسیار طولانی «اتاق‌خواب[۱۹]» اشاره کرد: عدم استفاده از وزن از یک‌سو و از سویی دیگر، نبود یک هدف و مقصود قابل توجیه در مضمون شعر و هم‌چنین عدم ارائه یک زبان پاکیزه و «شعر»ی، این شعر را به مجموعه‌ای اثیره از واژگانی بدل کرده، که در کنار هم در انتظار ارتباطی، حتّی در کمترین حدّ خود، می‌باشند و افسوس که خواننده، هرچه تلاش می‌کند تا خود را به درون شعر پرتاب کند، کمتر موفّق می‌شود و کمتر چیزی به دست می‌آورد. اگر نگوییم که اصلاً چیزی به دست نمی‌آورد و در جست‌وجو، خود را ناکام می‌بیند. این موضوع نشان می‌دهد که او اصولاً شعر منثور را نشناخته و در استفاده از قابلیّت‌ها و امکانات شعر آهنگین و منثور تلاش نمی‌کند. ثانیاً این‌گونه اشعارش یک دست نیستند و فاقد یک انسجام مطلوب شعری می‌باشند: یک‌جا وزن را به کناری می‌نهد و در جایی دیگر، به راحتی شعر را موزون می‌کند و گاه نیز، این‌گونه اشعارش به ترجمه‌ای بی‌روح از اشعار فرنگی بیشتر شبیه می‌شود تا شعری سپید و آهنگین. در شعر زیر، با این که کاملاً نوجویی و جهش فکری او را در زمینهٔ شعر می‌بینیم، با این حال احساس می‌کنیم و درمی‌یابیم که کوشش او برای رهایی از گل و بلبل، کوشش پیروزی نیست:

«چندان از گل و بلبل سخن گفته‌ایم
که گل و بلبل از دستِ ما به تنگ آمده‌اند
هنگامی که چشم ما به گل می‌افتد
برگش می‌ریزد
و تا بلبل ما را می‌بیند،
می‌گریزد[۲۰]»

یک موضوع قابل ذکر دیگر تأثیر گلچین بر شاعران دیگر است. زبان «رمانتیک» و در عین حال ساده و صمیمی او برای شاعران نوگرای جوانِ زمان او، بسیار جذّاب بوده است. از جملهٔ این شاعران می‌توان از «محمّد زهری» و «هوشنگ ابتهاج» نام برد. البتّه این دو در دوره‌های بعدی و سیانی شعر خویش، به شاعرانی صاحب سبک و برجسته مبدّل شدند. «محمّد زهری» در یک مصاحبه گفته است که ابتدا بیشتر به واسطهٔ اشعار گلچین گیلانی به شعر نو و نیما رسیده است.[۲۱] «هوشنگ ابتهاج» (ه. الف. سایه) هم در سال‌های آغازین شعر خویش، به نوعی دیگر تحت‌تأثیر گلچین و

شاعران دیگر چون «تسوللی» قرار گرفته.[۲۲] «فروغ فرخزاد» هم در یک مصاحبه از تأثیر ویژه شعر گلچین بر اشعار خویش، در آغاز شاعری یاد کرده است.[۲۳] هنوز هم برخی منتقدان از اثرگذاری شعر گلچین بر شاعران جوان یاد می‌کنند.[۲۴] یکی از شاعران معاصر افغانستان نیز اخیراً در طی مصاحبه‌ای، از تأثیر چند شاعر معاصر از جمله گلچین (و شاعرانی دیگر مانند: ملک‌الشعرای بهار، حیدرعلی کمالی، پژمان بختیاری، نیمایوشیج و دکتر خانلری) بر شعر آن دیار یاد کرده و خصوصاً از شعر «باران» گلچین نام برده است.[۲۵] البته تأثیر شعر گلچین و همین شعر اخیر در تاجیکستان هم جالب‌توجه بوده است.

زیرنویسها (در قلمرو زندگی)

۱ ــ البته تاریخ تولد گلچین را سالهای ۱۲۸۹، ۱۲۹۰ و ... هم نوشته‌اند (برادر گلچین، آقای محمود برفخرایی سال ۱۲۸۹ را درست‌تر می‌دانند). امّا ظاهراً، سال ۱۲۸۸ (تاریخها همه خورشیدی) بیشتر مطابق با واقع است، زیرا در یک بیت قصیده‌ای که او در سال ۱۳۱۱ سروده، چنین آمده:

عمرم زبیست هشت سه سال افزون
امّا زرنج پیر شدم یک سر

این شعر ظاهراً چاپ نشده. نسخه‌ای از این شعر، که گلچین، خود برای دوست خویش، دکتر حسینعلی سلطان‌زاده پسیان، در صبح جمعه ۱۳۱۱/۸/۶ تحریر کرده، در حال حاضر در اختیار بنده است.

۲ ــ تذکرة‌الشعرای گیلان، چاپ حقیقت رشت، ص ۱۳۳.

۳ ــ ر. ک به آغاز شاعری و شعرهای آغازین، در همین کتاب. هم چنین به:

گیلان در قلمرو شعر و ادب، ابراهیم فخرایی، ص ۳۷۳.

مستأسفانه دورهٔ کامل این روزنامه‌ها، در کتابخانه‌های تهران موجود نیست. از این رو مقدور نشد که همهٔ اشعار چاپ شده گلچین، در این روزنامه‌ها مورد بررسی قرار گیرد.

۴ ــ الذریعه الی تصانیف الشیعه، آقابزرگ طهرانی، القسم الثالث من الجزء التاسع، ص ۹۳۱.

۵ ــ مؤلفین کتاب چاپی فارسی و عربی، خان بابابشار، ج ۵، ص ۱۸۶ ــ ۱۸۷.

۶ ــ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی، ج ۲، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چ ۱۳۵۲، ص ۱۳۳۳.

۷ ــ محلّ چاپ این کتاب در روی جلد چنین آمده:

«خیابان پونزجمهری، سرای محمّدی، تجارتخانهٔ بهرام طلوعی»

۸ ــ پیام نوین، شماره‌های ۴ و ۵، دورهٔ هفتم، شماره مسلسل ۷۶ و ۷۷، ماههای فروردین و خرداد ۱۳۴۷.

۹ ــ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی، ج ۲، ص ۳۱۹۵.

۱۰ ــ مجلهٔ روزگار نو، در موقع جنگ دوم جهانی، در لندن توسّط کسانی چون استاد شادروان مجتبی مینوی و پرفسور آربری منتشر شد.

۱۱ ــ روزگار نو، جلد چهارم، شماره ۴، ۱۹۴۵، ص ۷۴ و ۷۵.

۱۲ ــ کتاب‌شناسی ایران (Bibliography of Iran)، جلد دوم، یحیی ماهیار نوابی، ص ۲۷۱. این مقالات نیز به دست نیامد. امیدوارم روزی همهٔ این مقالات به فارسی برگردانده شود. پرفسور آربری در مقالهٔ دیگری که با عنوان شعر جدید فارسی، ترجمه شده، در ضمن توضیح و معرّفی چند شاعر معاصر، درباره گلچین نیز مطالبی را عنوان کرده و اشعاری را از او ذکر نموده است:

شعر جدید فارسی، آ. ج. آربری، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، امیرکبیر، ۱۳۴۴.

۱۳ ــ این شعر با عنوان آخرین یادگار، در دوره ۲۲، شماره ۶ مجله سخن، پس از مرگ گلچین منتشر شد و ضمناً در شماره ۶ ــ ۹، جلد ۱۵، مجلّه آینده تجدید چاپ شده است.

در قلمرو شعر جدید معاصر (۲)

پس از این که نیما «افسانه» و سپس اشعار به سبک جدید خود را انتشار داد و «تجدّد ادبی، مکتب دانشکده سخن فارسی را از شکل قصیده و غزل به مقطعات ــ یا چهار پاره‌هایی که بهار و باسمی و صورتگر و خانلری و حمیدی آن را ورزیده کردند ــ رسانید، تدریجاً و به خصوص تحت تأثیر اوزان نیمایی نوعی تجدّد معتدل در شکل و قالب روی نمود. مخصوصاً نزد: توللی، نادرپور، گلچین گیلانی[۱] بدین گونه است که شعر ایشان در یک جناح اعتدالی شعر معاصر قرار می‌گیرد[۲]. در این میان عده‌ای معتقدند که این اشعار موجب تسرّی جریان شعر نیمایی شد. دکتر شفیعی کدکنی یکی از ایشان است. او می‌گوید:

«اگر شعرهایی از نوع کارون و مریم و مهتاب اثر توللی و چندین شعر از خانلری و گلچین منتشر نشده بود، شاید نیما کمی دیرتر می‌توانست مورد توجّه حتّی جوان‌ترها قرار گیرد[۳]»

در مقابل عدّه‌ای نیز مانند محمّد حقوقی معتقدند که:

«این نوع شعر کم‌کم موجی از جریان عظیمی شد که بعدها با جریان واقعی شعر امروز ایران به راه افتاد و سالها شعر ارجمند نیما را از درخشش بازداشت. ولی چندان به طول نینجامید. تا اینکه امروز جویباری زمزمه‌گر بیش نیست. نوع شعری که توللی تا اواخر این دهه [دههٔ سوم قرن شمسی حاضر] یکّه تاز میدان آن است[۴]».

اسماعیل نوری علاء، برطبق جداولی که در آخر کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران» ترتیب داده، عقیده دارد که در سین سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، نیما و دکتر خانلری، در زمرهٔ کلاسیک‌های جدید نوسرا؛ و اشعاری را که این دو گروه ارائه می‌دهند، شعر نوی میانه‌رو معرّفی می‌کند. این تقسیم‌بندی تا حدودی قابل قبول است: یعنی می‌توان پذیرفت که نیما و خانلری کلاسیک جدیداند. امّا در آن دوره نمی‌توان به سادگی گلچین را کلاسیک جدید نوسرا خواند. زیرا نخستین شعری که در آن گلچین، نوجویی خود را نشان می‌دهد، «باران» است؛ و این شعر اگر چه تاریخ ژوئیه ۱۹۴۰ لندن را در ذیل خویش دارد، امّا نخستین بار در سال ۱۳۲۳ در مجلّه سخن به چاپ رسید[۵]! پس از این دوره «دکتر خانلری که هواخواه و تحت تأثیر نیما بود، بی آن که به شیوهٔ نیما شعر بگوید، راهی جدا در پیش گرفت و شیوه‌ایی خاصّ خود برگزید. او کم‌کم معتقد شد که اوزان و بحور فارسی آن قدر متعدّد و فراوان است و آن قدر مستشعبات دارد که نیازی به شعر شکسته یا آزاد گفتن نیست و اگر این بی‌بند و باری در ادبیّات فرنگی پسندیده است، به سبب محدودیتی است که شعر اروپایی را از لحاظ فرم کلاسیک در بر گرفته است[۶]»

آغاز فعالیّت این گروه در سال ۱۳۲۲ خورشیدی بود؛ یعنی سالی که مجلّه سخن تحت نظر دکتر ذبیح‌الله صفا و دکتر خانلری منتشر شد و «روحی در شاعران و نویسندگان جدید می‌دمد. سخن مدافع شعر مدرن است، و خود خانلری بیشترین کوشش را در تبیین و توضیح نظریّات نوپردازان دارد. شاعرانی چون فریدون توللی، گلچین گیلانی، محمّدعلی اسلامی [ندوشن] جذب سخن می‌شوند و سخن پرچمدار شعر نو می‌شود[۷]»

ظاهراً همین شاخه از شعر نو است که نادر نادرپور در مقدّمهٔ کتاب «شعر انگور» از آن دفاع می‌کند و استدلالی ارائه می‌دهد که البته قابل توجّه است و خواندنی: او می‌گوید که «فاصلهٔ شعر نو با مثلاً شعر حافظ به مراتب کمتر از فاصلهٔ شعر حافظ با ابوحفص سغدی یا دیگر همعصران اوست[۸]» و مثالهایی هم ارائه می‌دهد:

آهوی وحشی در دشت چگونه دوڈا
او ندارد یار، بی‌یار چگونه بروڈا

(ابوحفص سغدی)

چه خوش صید دلم کردی بنازم چشم مستت را
که کس آهوی وحشی را از این خوش‌تر نمی‌گیرد
(حافظ)

آهوی بی‌گناه شود زخمدار و لنگ
با خون خود نویسد در برف سیمرنگ
بدرود جنگل من، خوش باش در بهار
(گلچین گیلانی)

امّا آنچه دربارهٔ گلچین باید گفته شود. این است که شعر وی در ادبیّات معاصر نقطهٔ عطفی بود و او در راه تجدّد و تحوّل در شعر فارسی، یکی از پیشگامان است. گرچه نخست در صف شاعران سنّت‌گرا و قصیده‌پرداز بود. گلچین خیلی زود راه خویش را پیدا کرد و این مصادف بود با روزگاری، که در انگلستان سکنی گزیده بود. «باران» و «پردهٔ پندار» از آن گونه اشعاری هستند که نوگرایی شدیدی، نسبت به زمان خویش، در آنها به چشم می‌خورد. دربارهٔ باران، اندکی پیش، به تفصیل سخن راندیم؛ «پردهٔ پندار[۹]» نیز برخی خصایص باران را داراست مگر این که آن شور و حیات باران در آن جاری نیست. وزن، همان وزن ضربی است که در باران مورد استفاده قرار گرفته. امّا اگر شاعر آن جا کودکی بود که «توی جنگل‌های گیلان، با دوپای کودکانه» جست و خیز می‌کرد. اکنون مردی است که در کنار آتش و تنها در فکر و رؤیا به پایین و بالا می‌رود.

ما به راحتی می‌توانیم از خلال شعری، که او پس از مرگ نیما سروده[۱۰] و در آن به عالی‌ترین وجه نوجویی خویش را ابراز کرده، پی ببریم که او به راستی به تحوّل شعر فارسی می‌اندیشیده و در این راه کوشش می‌نموده است:

«رفت آن کس که کوهی کهن را
از گذرگاه گوینده برداشت
سرو پوسیده را سرنگون کرد
دانه‌ای نو در این سرزمین کاشت»

در نظر او:

«کشور شعر را نیست مرزی
شهر تقلید دروازه دارد
پیروی از بزرگان دیرین
گرچه خوبست اندازه دارد»

او نیما را شاعری می‌داند که «پوسیده برگهای کهن را درید و رفت» و افسانه[۱۱] وی را نیز شعر جاویدی می‌انگارد که تنها می‌تواند زادهٔ مغز نوساز وی باشد.

در حقیقت می‌توان گفت که گلچین از نخستین شاعرانی است که به شعر نو و انقلاب نیما در شعر علاقه نشان داد و از آن برای بیان مقاصد شعری خویش بهره جست. گواه ما شعرهای فراوانی است که از ابتدای تأسیس مجلّه سخن، تا هنگام مرگش، از او در آن مجلّه به چاپ رسید. امّا همچنان که گفته شد، او اکنون در دسته‌ای از شعرای معتدل نوگرا، پس از دورهٔ مشروطیّت جای می‌گیرد و این البته از ارزش وی، به هیچ روی نمی‌کاهد. دکتر شفیعی کدکنی در این باره می‌نویسد:

«یکی از شاعرانی که در نخستین سال‌های بعد از شهریور [۱۳۲۰] از طریق مجلّه سخن، چند نمونه تازه عرضه کرد، دکتر مجدالدّین میرفخرایی (گلچین گیلانی) بود. شعرهای گلچین از نوعی رمانتیسم مخصوص و صمیمی برخوردار بود و خیلی زود قلمرو وسیعی را در میان دوستداران شعر متجدّد فارسی پیدا کرد. شعرهایی از نوع باران و نام و خانهٔ تار شعرهایی بودند که بسیاری از مردم را به مفهوم تازگی و تجدّد، در صورت معتدل و همه کس‌پسند آن آشنا کرد[۱۲]»

عبدالعلی دست‌غیب هم عقیده دارد که گلچین با شعرهایی چون ای جنگل و نام «راه نیما یوشیج را دنبال می‌کند و با آن که ترکیبات و استعارات اشعار او کمی غریب و دور از ذهن است، از زیبایی خاصّی خالی نیست و بعضی از آنها هم نو و ابتکاری است[۱۳]»

زیرنویسها (در قلمرو شعر معاصر)

۱ ــ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، عبدالحسین زرّین‌کوب، ص ۲۳۲.

۲ ــ ادبیات نوین ایران، ترجمهٔ یعقوب آژند. مقالهٔ ادبیات ایران از انقلاب مشروطیّت تا انقلاب اسلامی، محمّدرضا شفیعی کدکنی، ص ۳۵۵.

هم چنین ر. ک: پنجاه سال شعر فارسی، فرهاد نیبانی، هفت هنر، شماره ۲۵.

۳ ــ ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت، محمّدرضا شفیعی کدکنی، ص ۱۳۶.

۴ ــ شعر نو از آغاز تا امروز، محمّد حقوقی، ص ۵۱.

آقای شمس لنگرودی در جلد دوم کتاب از نیما تا بعد (جلد اوّل از آن زنده یاد فروغ فرخزاد) شاعران پس از ۱۳۲۷ را به سه دسته تقسیم می‌کند و به نظر می‌رسد که این تقسیم‌بندی تا اوایل دههٔ ۱۳۴۰ دوام می‌آورد.

الف ــ شعر نیمایی: علی اسفندیاری (نیما یوشیج)، ا. بامداد (احمد شاملو)، گ. لیلی (سیاوش کسرایی)، م. زهری (محمّد زهری)، ه. الف. سایه (هوشنگ ابتهاج)، آینده (اسماعیل شاهرودی) در شرایطی مانند: کبوتر صلح، پیام نو، مردم، شیوه.

ب ــ شعر نو میانه‌رو: نادر نادرپور، فریدون توللی، مجدالدین میر فخرایی (گلچین گیلانی)، محمّد علی اسلامی ندوشن، پرویز ناتل خانلری در شرایطی مانند: سخن، جهان نو.

ج ــ شعر منثور: احمد شاملو

که البته در قسمت اخیر باید نام کسانی چون پرویز داریوش و هوشنگ ایرانی را نیز افزود از نیما تا بعد، شمس لنگرودی، جلد دوم، ص ۴۴.

۵ ــ صور و اسباب در شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء، ص ۱۵۰ و ۱۵۱ و ۱۵۲.

۶ ــ چشمها و دستها، نادر نادرپور، ص ۷، به نقل از صور و اسباب در شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء، ص ۱۵۰.

دکتر خانلری در یادداشتی، که در چاپ جدید تنها مجموعه شعر خویش افزوده‌اند، این مطلب را بسه صراحت بیان کرده‌اند:

ماه در مرداب، پرویز ناتل خانلری، ج ۲، ص ۹.

۷ ــ از نیما تا بعد، شمس لنگرودی، جلد دوم، ص ۳۴ ــ ۳۵.

۸ ــ شعر انگور، نادر نادرپور، ص ۱۶ ــ ۱۷.

۹ ــ نمونه‌های شعر آزاد، چاپ شرکت سهامی کتابهای جیبی، ص ۲۹ ــ ۳۱، همچنین در: گیلان در قلمرو شعر و ادب، ابراهیم فخرایی، ص ۳۷۳.

۱۰ ــ گلی برای تو، گلچین گیلانی، ص ۱۲.

۱۱ ــ افسانه منظومه‌ای است تغزّلی با سبکی نو: «در این منظومهٔ رمانتیک که لحن عاشقانه و دردمندانه و ساده‌ای دارد، مفهوم کلّی عشق و هجران و وصل به هجران و وصل و عشق فردی تبدیل می‌شود و شاعر تا حدّ توصیف جزییات پیش می‌رود و رنگ ادراک خود را با طبیعت و مناظر و حوادث می‌بخشد، هر او [شاعر] در داشتن لحن تغزّل و توصیف ظرایف و وارد کردن احساسات واقعی در شعر است.»

تحلیلی از شعر نو فارسی، عبدالعلی دست غیب، ص ۲۴.

۱۲ ــ ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت، محمّدرضا شفیعی کدکنی، ص ۱۳۵ همچنین ر. ک: ص ۶۲.

۱۳ ــ بررّسی اجمالی دربارهٔ شعر نو فارسی، عبدالعلی دست غیب، پیام نوین، سال دوم، شماره ۸، ص ۱۷.

۱۴ ــ گلی برای تو، گلچین گیلانی، ص ۱۲۱.

۱۵ ــ مثلاً ر. ک: تقسیم‌بندی مقالهٔ «لحظه‌های شفاف ... دربان شفّاف»، دکتر اسماعیل حاکمی، یادمان سهراب سپهری، به کوشش ناصر پزرگمهر، ص ۱۲۸.

۱۶ ــ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، عبدالحسین زرّین‌کوب، ص ۲۲۶.

۱۷ ــ شعر جدید فارسی، آرتور جان آربری، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، ص ۳۵ ــ ۳۶.

۱۸ ــ موسیقی شعر، محمّدرضا شفیعی کدکنی، ج ۲، ص ۲۵۶.

۱۹ ــ سخن، دوره ۱۲، شماره ۶، مهر ۱۳۴۰.

۲۰ ــ گلی برای تو، گلچین گیلانی، ص ۱۹.

۲۱ ــ مجلّه امید ایران، شماره ۷۹۸، به تاریخ ۲۴ مهرماه ۱۳۴۸، به نقل از: روشن‌تر از خاموشی، مرتضی کاخی، ص ۳۴۳.

آقای محمود کیانوش از تأثیر شعر گلچین بر شعر آقای زهری، با قید «شاید» یاد کرده است:

بررّسی شعر و نثر فارسی معاصر، محمود کیانوش.

۲۲ ــ صور و اسباب در شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء، ص ۱۹۲.

لازم به توضیح است که آقای «ابتهاج (سایه)» پسرخالهٔ گلچین می‌باشند.

۲۳ ــ او گفته است: «در چهارده سالگی مهدی حمیدی و در بیست سالگی نادرپور و سایه و منوچهری شعرای ایده‌آل من بودند. در همین دوره بود که لاهوتی و گلچین گیلانی راهم کشف کردم و این کشف مرا متوجّه تفاوتی کرد و متوجّه مسائلی تازه که بعداً تأمّلم در ذهن من به آنها شکل داد و خیلی بعدتر، نیما که عقیده و سلیقه‌ی تقریباً قطعی مرا راجع به شعر «مشخّص» و یک جور قطعیتی به آن داد». [از گفت و شنود فروغ فرخزاد با م. آزاد، تابستان ۱۳۴۳]

به‌نقل از: دفترهای زمانه، دفتر اوّل: شعر (آرش ۳ ــ ۱)، [به کوشش] سیروس طاهباز، ص ۷۷.

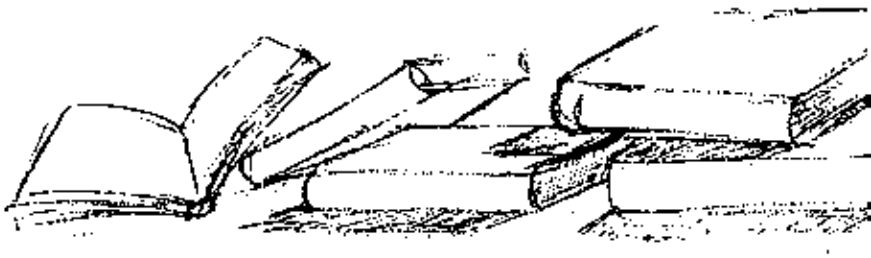
۲۴ ــ مثلاً ر. ک نقد کتاب «روز بارانی» سرودهٔ آقای «مسعود احمدی» با نام: نگاهی به رابحهٔ بهاری، فرامرز سلیمانی، آدینه، ۲۲ اردیبهشت ۱۳۶۷، ص ۳۹.

۲۵ ــ بوی خوش باغستان، یوش در افغانستان، لطیف پدرام، آدینه، شماره ۶۴، آذر ۱۳۷۰، ص ۲۰ ــ ۲۱. در مقاله‌ای دیگر از شعر یکی از شعرای آن دیار، که مستقیماً از شعر «باران» مرحوم گلچین تأثیر پذیرفته، ذکری به میان آمده. این شعر «بهار کابل» نام دارد و سرودهٔ آقای «یوسف آیینه» می‌باشد:

«بادها از «آسه مایی»
می‌نشیند روی دریا
سبزه‌ها
از خاک رسته
لاله‌ها
بیرون زده از کوهساران
باغ و صحرا سرخ و زرد و ارغوانی
می‌خروشد شور و عشق و نوجوانی...»

از عزاز هندوکش (تأمّلی در شعر پیش از انقلاب افغانستان ۱۳۵۷ ــ ۱۳۰۰)، بخش دوم، محمّد حسن جعفریان، کیهان فرهنگی، سال هشتم، شماره ۸، بهمن ماه ۱۳۷۰، ص ۳۶.

نقد و بررسی کتاب



شکوه سعدی در غزل،
به انتخاب و شرح عبدالمحمّد آیتی،
چاپ اوّل ۱۳۶۹،
انتشارات هیرمند ــ تهران،
۳۰۴ صفحه

حسین جنتی مهر

مطالعهٔ کتاب «شکوه سعدی در غزل» به انتخاب و شرح عبدالمحمّد آیتی ــ نگارنده را بر آن داشت که نکاتی چند را بیان کند.

اگر از مقدّمه نکراری در شرح احوال سعدی که بیشتر از کلیّات فروغی است ــ بگذریم، شارح محترم در شیوهٔ کار خود چنین نوشته‌اند: «از معانی متعدد هر لغت، آن معنی را که درهمان موضع مناسب بوده است انتخاب کرده‌ام و از ذکر معانی دیگر خودداری شده است که ذهن خواننده برنیاشوبد» (ص ۷).

با ذکر شواهدی نشان خواهیم داد که نه فقط «موضع مناسب» هدف شارح محترم نبوده است، بلکه با ساده‌نگری، به معنی امروزی هر لغت اکتفا کرده است. و در نهایت جز آشفتگی ذهن و گمراهی خواننده حاصلی دربرندارد.

ص ۹، ش ۱: در شرح بیت:

ای نفس خرّم بادصبا
از بر یار آمده‌ای مرحبا

نوشته‌اند «نفس: نسیم‌هوا؛ صبا بادی خوش که از جانب شمال شرقی می‌وزد.» شارح محترم اوّلین معنی را که در برابر «نفس» در فرهنگ معین دیده‌اند، بدون اندیشه و دقّت آن را ذکر کرده‌اند. خود را آسوده و خواننده را آشفته ساخته است.

«نفس» در بیت فوق به معنی «بوی» است، که موضع مناسب را در بیت می‌یابد.

گویی از مجمر دل آه اویس قرنی
به محمد نفس حضرت رحمان آرد
«سیّد حسن غزنوی»

بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید
از یار آشنا نفس آشنا شنید
دیوان حافظ ــ (خانلری)

مثال سعدی عودست تا نسوزانی
جماعت از نفسش دهدم نیاسایند

در ص ۱۲۳، ش ۹، همان معنی را برای نفس آورده‌اند، اما در شرح بیت به درستی نوشته‌اند، تا عود را نسوزانند مردم از بوی خوش آن به ستایش نرسند.»

توضیح شارح دربارهٔ «باد صبا» نه کافی است و نه دقیق. مرحوم غنی در حواشی خود بر حافظ مرقوم فرموده‌اند «صبا بادی است که صبح در وقت طلوع آفتاب از مشرق می‌وزد»[1] و صاحب کشّاف اصطلاحات الفنون می‌نویسد: «بادی که از طرف مشرق آید در فصل بهار... به وقت صبح می‌وزد بادی لطیف و خنک است نسیمی خوش دارد و گلها از آن بشکفد و عاشقان راز با او گویند»[2]

از ویژگی باد صبا در ادب و فرهنگ گذشتهٔ ما «وزیدن در صبح» و قاصد و رازدار عاشقان است. به این دلایل که ذکر شد باد صبا به نسیم صبحگاهی و پیام‌آور مشهور شده است.

ای باد صبحدم خبر دلستان بگوی
«سعدی»

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی
«حافظ»

ص ۹، ش ۲: در توضیح بیت:

قافله شب چه نشیدی ز صبح
مرغ سلیمان چه خبر از سبا

آورده‌اند که: «قافله شب: کاروانی که شب در راه باشند» شارح به معنی لغوی ترکیب استناد کرده است. با توجّه به بیت قبل «قافله شب» استعاره از باد صبا است که شب را سیری کرده است، و در طلوع آفتاب آشکار می‌شود. و خبر از صبح ــ استعاره از «یار» ــ می‌دهد.

لطف سخن سعدی در کاربرد واژهٔ «صبح» است که باد صبا پیام‌آور دمیدن صبح و نیز خبرآور معشوق (صبح) است.

ص ۱۰، ش ۶، درباره بیت:

گنج رمقی بیش نماند از ضعیف
چند کند صورت بی‌جان بقا

نوشته‌اند: «رمق: بقیه جان در تن ــ تاب و توان.»

ای کاش به «بی‌جان» که جانِ بیت است می‌پرداختند. «بی‌جان» به جان عاشق و به معشوق ابهام دارد. در این بیت مراد و منظور سعدی از «جان» معشوق است. عاشق بی‌معشوق (بی‌جان) جسمی بدون رمق و «صورت بر دیوار» است. این مضمون را سعدی نیز بارها تکرار کرده است.

مرا تو جان شیرینی به تلخی رفته از اعضا
الا ای جان به تن بازآ و گرنه تن به‌جان آید
من خود به چشم خویشتن دیدم که جانم می‌رود

ص ۱۲، ش ۴:

صید بیابان سر از کمند بپیچد
ما همه پیچیده در کمند تو عمدا

آورده‌اند: «عمداً: به عمد ــ با اختیار.» در ادب گذشته ما، همیشه به این معنی به کار نمی‌رفته است. در این بیت و در شواهد زیر به معنی «بی‌اختیار» به کار رفته است.

من از تو پیش که نالم که در شریعت عشق
معاف دوست بدارند قتل عمدا را

«سعدی»

دوش در روی گنبد خضرا
مانده بود این دو چشم من عمداً

«مسعود سعد»

ص ۲۱، ش ۹:

سعدیا نوبتی امشب دهل صبح نکوفت
یا مگر روز نباشد شب تنهایی را

نوشته‌اند: مگر: آیا، می‌گوییم «مگر» در این بیت «حتماً ــ مسلماً» معنی می‌دهد.

مگر دشمن است این که آمد به جنگ
ز دورش بسوزم به تیر خدنگ

«بوستان سعدی»

بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر
زانکه زد بر دیده آبی روی رخشان شما

«حافظ»

حاصل مصرع دوم چنین است: مسلماً کسی که دور از یار، در تنهایی، شب را می‌گذراند برای او روز نمی‌شود.

این مضمون را سعدی در غزل دیگری بیان کرده است

شب عاشقان بیدل چه شب دراز باشد
تو بیا کز اول شب، در صبح باز باشد

ص ۲۸، ش ۱: در توضیح بیت:

چه دلها بردی ای ساقی به ساق فتنه‌انگیزت
دریغا بوسه چندی بر زنخدان دلاویزت

مرقوم نموده‌اند: «دریغا: افسوسا، حسرتا» این معنی درست است اما نه در این موضع. در این بیت «دریغا» به معنای، ای کاش، کاشکی می‌باشد.

ای دریغا اشک من دریا بدی
تا نثار دلبر زیبا بدی

«مثنوی مولوی»

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی

«حافظ»

پس: ای کاش چند بوسه‌ای بر آن زنخدان دلفریب تو می‌زدم.

ص ۳۳، ش ۱، «فتنه: زیباروی شهرآشوب» بهتر بود گفته می‌شد که استعاره از معشوق زیباروی شهر آشوب است. زیرا «فتنه» ملاحت بیت است.

ص ۳۵ ش ۲، دربارهٔ بیت

دعوی عشاق را شرع نخواهد بیان
گونهٔ زردش دلیل، نالهٔ زارش گواست

آورده‌اند که «بیان: شرح، دلیل» شاید سعدی بیان را به معنی بیّنه به کار برده باشد. و دلیل واضح و آشکاری است که مدّعی باید اقامه کند و از جملهٔ آنها شهود است.

بی‌تردید بیان به معنی دلیل واضح و آشکار است و شهود سعدی گونهٔ زرد و نالهٔ زار اوست.

ص ۳۵، ش ۱۰، در شرح بیت

هر که به جور رقیب، یا به جفای حبیب
عهد فراموش کند، مدّعی بی‌وفاست

نوشته‌اند رقیب چون دو شخص خواستار یا عاشق یک تن یا یک چیز باشند آن دو را رقیب هم گویند. شاید از این رو که این دو هریک مراقب و مواظب اعمال دیگری است، نسبت به آن چیز یا آن کس»

اگر شارح محترم دقّت می‌کردند، در فرهنگ معین در می‌یافتند که از معانی دیگر «رقیب»، مواظب، مراقب آمده است و مقصود کسی است که مراقب معشوق است نه عاشق. در بیت مورد نظر نیز به همین معنی اشارت دارد، که در ادب گذشتهٔ ما به فراوانی یافت می‌شود.

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم
همه دانند که در صحبت گل خاری هست

«سعدی»

نزدیک شدن آن دم که رقیب تو بگوید
دور از درت آن خستهٔ مهجور نمانده است

«حافظ»

اگر از معنی پیشنهادی شارح، بیت حافظ را معنی کنیم: معشوق دو عاشق داشته است که با هم در رقابت می‌باشند؟ برای پرهیز از زیاده‌گویی از ذکر شواهد دیگر خودداری می‌کنیم.

ص ۴۷، ش ۲، «سیراب: سیر گردیده، از آب، پرآب و تر و تازه.»

در بیت:

زنهار از آن تبسم شیرین که می‌کنی
کز خندهٔ شکوفهٔ سیراب خوشترست

دربیت، «سیراب» فقط به معنی، تازه و با طراوت به کار رفته است. ص ۵۳

شیرین به در نمی‌رود از خانه بی‌رقیب
دانند شکر که دفع مگس باد بیزنیست

نوشته‌اند: «شیرین کنایه از محبوب زیباست. بادبیزن: بادبزن. در این بیت رقیب به مگس تشبیه شده.» ای کاش بیت را معنی می‌کردند تا چه از آن حاصل می‌شد؟

پیشتر دیدیم که شارح «رقیب» را «حریف» معنی کردند. بادبیزن کنایه از رقیب است مگس کنایه از عاشق و شیرین اشاره به معشوق دارد. با این اوصاف حاصل بیت چنین است: شیرین بدون نگهبان از خانه بدر نمی‌آید. همانگونه که شکر برای دفع مگس به بادبزن نیازمند است.

ص ۶۷، ش ۳، در شرح بیت

امید وصل مدار و خیال دوست مبند
گرت به خویشتن از ذکر دوست پروایست

مرقوم فرموده‌اند «پروا: ترس، بیم. حاصل معنی اگر بر خود می‌ترسی که از دوست یاد کنی پس به امید وصال تباش و خیال او در سر مپرور.»

اگر آسان یابی نمی‌شد و در فرهنگ معین دقّت می‌نمودند، در می‌یافتند که معنی دیگر

«پروا: پرداختن به... توجّه، التفات» است.
حاصل بیت: اگر به جای این که به یاد دوست باشی، به خود توجّه و التفات کنی، امید وصال و خیال دیدار او را در سر نداشته باش.

ص ۸۶، ب ۱: «خلقی و جمالی» نوشته‌اند که درست آن «خُلقی و جمالی» است

ص ۹۱، ش ۹: در توضیح بیت

سعدی به خویشتن نتوان رفت سوی دوست
کانجا طریق نیست که اغیار بگذرد

نوشته‌اند که «به خویشتن: آنچه امروز سر خود می‌گوییم». در فرهنگ معین آمده است که «سرخود: از پیش خود، بدون نظر و شور دیگران» شارح محترم با توجّه به معنی «سرخود» بیت را توضیح دهند.

می‌گوییم، به خویشتن: خود را مسطرح دانستن، خود را دیدن، خودخواهی

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست
تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

جمله تویی از خودی‌ام وارهان
در ره من نیست به جز من حجاب
«نزاری»

حاصل بیت: سعدی با هستی خویش ــ حجاب وجود ــ نمی‌توان به دوست راه یافت. آنجا راهی نیست که اغیار ــ حجاب وجود ــ بتواند گذر کند. عاشق باید در عشق خود را فراموش و فنا سازد.

ص ۹۳، ش ۳ در بیت

تا پای مبارکش ببوسم
قاصد که پیام دلبر آورد

نوشته «تا: برای اینکه». می‌گوییم در این جا یعنی «بگذار، بهل». امروز نیز در زبان روزمره گفته می‌شود، تا ببینم، بگذار ببینم.

حاصل بیت: بگذار تا پای مبارک قاصدی که پیام دلبر را می‌آورد، ببوسم.

ص ۱۰۸ ش ۵: دربارهٔ بیت

چونتوان‌ساخت‌بی‌رویت‌بباید‌ساخت‌باخویت
که ما را از سر کویت سر در وا نمی‌باشد

نوشته‌اند که «درواز: آوارگی ــ سرگشتگی». اگر شارح به پایان کلیّات (فروغی) رجوع می‌نمودند متوجّه می‌شدند که معنی دیگر «درواز» بازگشت می‌باشد. مضمون بیت نیز معنی «بازگشت» را تأیید می‌کند، نه آوارگی و سرگشتگی.

ص ۱۱۸ ــ ۱۱۷ بیت. ا:

این لطف بین که با گِل آدم سرشته‌اند
وین روح بین که در تن آدم دمیده‌اند

بهتر بود می‌نوشتند که این اشاره به آیات قرآن مجید دارد.

خلق الانسان من طین ثم نفختُ فیه من روحی

ص ۱۳۵، ش ۸، در توضیح بیت

آه سعدی جگر گوشه‌نشینان خون کرد
خرّم آن روز که از خانه به صحرا آیند

مرقوم فرموده‌اند «شاید: گوشه‌نشینان به صحرا آیند تا از آه و فغان سعدی برهند.»

شاید هم: زیبا رخان و خوبرویان به صحرا آیند تا گوشه‌نشینان نیز گوشهٔ عزلت رها کنند و به تماشا راه صحرا گیرند.»

محور عمودی غزل وصف زیبایی معشوق است. سعدی می‌گوید: آه سعدی نیز بر گوشه‌نشینان اثر کرده است ــ آنان که به بیرون از خلوت خود وقعی نمی‌نهند؛ خوشا روزی که عُزلت‌نشینان از خلوت خود به صحرا آیند و زیبایی ترا مشاهده کنند و علّت آه جگر سوز مرا دریابند.

ص ۱۶۰، ش ۹ بیت:

دریغا عیش اگر مرگش نبودی
دریغ آهو اگر بگذاشتی یوز

خوب بود به جای نوشتن اطلاعات زیست‌شناسی (۳ سطر) دربارهٔ یوز، معنی «اگر» را روشن می‌نمودند ــ که به معنای، ای کاش ــ کاشکی است[۲] ــ و به شرح بیت می‌پرداختند. به عنوان شاهد، سعدی گوید:

چه لطیفست قبا بر تن چون سرو روانت
آه اگر چون کرم دست رسیدی به میانت
«سعدی غزل ۱۲۹»

ای دریغا گر شبی در بر خرابت دیدمی
سرگران از خواب و سرمست از شرابت دیدمی

آه اگر وقتی چو گل در بوستان یا چون سمن
در گلستان، یا چو نیلوفر در آبت دیدمی
«سعدی غزل ۶۰۱»

ص ۱۶۲، ش ۹:

شگفت نیست گر از غیرت تو بر گلزار
بگرید ابر و بخندند شکوفه بر چمنش

نوشته‌اند «خندند شکوفه: شکفتن آن است» اما چرا شکفتن؟

سعدی می‌گوید: شگفت نیست، چون گلزار زیبایی ترا ندارد و بر تو حسد می‌ورزد، ابر بر حال گلزار می‌گرید و شکوفه با خندیدن (شکفتن) او را مسخره می‌کند

ص ۱۶۶، ش ۷: در معنی بیت

منم امروز و تو و مطرب و ساقی و حسود
خویشتن گو به در حجره بیاویز چو خیش

نوشته‌اند که: «به حسود بگو که از بزم ما بیرون شود و بر در خانه بماند» آویزان شدن را شارح به معنی «ماندن» تصوّر کرده‌اند.

می‌گوییم: به حسود بگو، مجلس ما گرم از یار و ساقی و مطرب است، تو از ناراحتی و درد حسد خود را بر در حجره چون پرده بیاویز خلق آویز کن.

ص ۱۸۹، ش ۹:

بهند یک نفس ای آسمان دریچهٔ صبح
بر آفتاب که امشب خوشست با قمرم

نوشته‌اند: «با قمرم: با قمر مرا ــ امشب مرا با ماه خوش است.

قمر استعاره از معشوق است. شاعر می‌گوید که: امشب با معشوقم خوش هستم.

ص ۲۰۰، ش ۱:

من بی مایه که باشم که خریدار تو باشم
حیف باشد که تو یار من و من یار تو باشم

نوشته‌اند بی مایه: نادار، کسی که دارایی و ثروتی ندارد.» می‌گوییم بی مایه: بی‌ارزش، بی قدر و منزلت. خریدار: طالب ــ خواستار. ناز

بر آن کس که خریدار توست «سعدی»

مفهوم بیت: من بی ارزش و منزلت کمی باشم که خواستار تو باشم. حیف است که تو با ارزش والایت یار من باشی.

(نقل از لغت نامه دهخدا)

ص ۲۵۰، ش ۱: دربارهٔ بیت

خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی
چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی

آورده‌اند که «جدایی مانند زخمی بر دل بود که چون خبر دادند که خواهی آمد آن زخم تباه‌تر شد، بدتر و دردناک‌تر شد.»

شارح محترم نگفته‌اند چرا دردناک‌تر شد. برعکس عاشق باید از خبر آمدن یار شادمان باشد.

عاشق می‌گوید: خبر دادند که تو خواهی آمد، خبری بیش نبود. و سبب شد زخم جدایی بیشتر و دردناک‌تر شود. همچون تشنه‌ای که به او سراب را نشان می‌دهند و او تشنه‌تر می‌شود.

ص ۲۵۸، ش ۲: در شرح بیت:

تو از نبات گرو برده‌ای به شیرینی
به اتفاق، ولیکن نبات خود رویی

نوشته‌اند: «گرو از معانی آن، آنچه برای قمار یا شرط مسابقه و امثال آن در میان نهند و آن متعلق به برنده باشد.» می‌گوییم فعل مرکب «گرو بردن» را باید معنی کرد و موضع مناسب را برگزید. گرو بردن: پیشی گرفتن، موفق شدن در مسابقه و شرط‌بندی. که در این بیت «پیشی گرفتن» می‌باشد.

جمالی گرو برده از آفتاب
ز نوخیش بنیاد تقوا خراب
بوستان ص ۱۰۴

به اتفاق؟ به اتفاق نظر: بنابر نظر، بنابر عقیده، سعدی در گلستان گفته است: به اتفاق خردمندان خریار بر به که شیر مُردم دَر.

شاعر در این بیت به زیبایی خیال‌پردازی کرده است. در مصرع دوم، نبات ابهام دارد ــ الف: نبات قند ب: گیاه. که حاصل بیت چنین است: همه عقیده دارند که تو از نبات قند شیرین‌تر هستی، اما تو گیاه ــ نیشکر ــ خودرویی.

ص ۲۹۳، ش ۲: در شرح و توضیح بیت:

ای جسم عقل خیره در اوصاف روی تو
چون مرغ شب که هیچ نبیند به روشنی

آورده‌اند: «در این بیت عقل به خفاش تشبیه شده است و چهره معشوق به خورشید.»

شاعر می‌گوید که: عقل من چنان در زیبایی تو مبهوت شده است که هیچ چیزی را نمی‌بینم، مانند مرغ شب که در روشنایی بی‌حرکت است، و قادر به دیدن نیست.

شارح محترم به معنی واژگانی پرداخته است که روشن و واضح هستند. مانند: بحر، عطار، مَردُم، خام، مذاب... یا این که چند بار معنی واژه‌ای را تکرار کرده است از قبیل: فارغ، ماجرا، همدم، فراغ، دریغ... اما از شرح و توضیح واژه‌های چون: نعره زدن بلبل، نوبتی خواندن خروس، اگر (کاشکی)، به اتفاق... خودداری کرده‌اند.

و دیگر آن که بیتهایی که نیاز به شرح دارند، شارح از پرداختن به آنها به آسانی گذشته است. به عنوان نمونه: غزل ۱۱، ب ۷؛ غزل ۲۷، ب ۷؛ غزل ۳۳، ب ۵؛ غزل ۵۹، ب ۲؛ غزل ۹۶، ب ۱۱؛ غزل ۱۱۵، ب ۱۰؛ غزل ۱۳۰ ب ۹

***

شکوه سعدی در غزل کاری تهی از دقت و احساس مسؤولیت است. زیرا هر کس می‌تواند با استفاده از فرهنگ معین یا عمید کار شارح محترم را ادامه بدهد و به انجام رساند. زیرا بازار شرح و انتخاب آثار ادب گذشتهٔ ایران خریدار دارد.

● **شارح محترم به معنی واژگانی پرداخته است که روشن و واضح هستند مانند: بحر، عطار، مردم، خام، مذاب... یا اینکه چند بار معنی واژه‌ای را تکرار کرده است از قبیل: فارغ، ماجرا، همدم، فراغ، دریغ... اما از شرح و توضیح واژه‌هایی چون نعره زدن بلبل، نوبتی خواندن خروس، اگر (کاشکی)، به اتفاق و ... خودداری کرده‌اند.**

زیرنویسها

۱ و ۲: حافظ نامه ص ۱۱۸، بهاءالدّین خرمشاهی
۳: کلیّات سعدی، فروغی، غزل ۵
۴: دیوان مسعود سعد، دکتر مهدی نوریان
۵ ــ بوستان سعدی، دکتر غلامحسین یوسفی
۶ ــ نقل از حافظ نامه، بهاءالدّین خرمشاهی ص ۸۵۷
۷ ــ حروف اضافه و ربط، دکتر خطیب رهبر ص ۱۱۱

منابع

۱ ــ بوستان سعدی، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۶۳.
۲ ــ گلستان سعدی، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۶۸.
۳ ــ کلیّات سعدی به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۲.
۴ ــ دیوان حافظ به اهتمام محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران، ناشر زوّار، چاپ ؟ سال ؟
۵ ــ دیوان حافظ به تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران، ناشر بنیاد فرهنگ، چاپ اوّل ۱۳۵۹.
۶ ــ حافظ نامه، بهاءالدّین خرمشاهی، تهران، انتشارت علمی فرهنگی و سروش، چاپ دوم ۱۳۶۷.
۷ ــ دیوان مسعود سعد سلمان، تصحیح دکتر مهدی نوریان، اصفهان، انتشارات کمال.
۸ ــ حروف اضافه و ربط، دکتر خطیب رهبر، تهران، ناشر سعدی، چاپ اوّل ۱۳۶۷.
۹ ــ لغت نامه دهخدا.
۱۰ ــ فرهنگ معین.

باغ زندگی و باد خزانی

عبدالرسول خسروانی

خسرو و شیرین را به عنوان یک اثر غنایی می‌شناسیم و به عبارت دقیق‌تر، از دیدگاه انواع ادبی، این منظومه را در گستره آثار «Dramtic - Lyric» یعنی ادب غنایی نمایشی یا داستانی، جا می‌دهیم. کمتر اتفاق می‌افتد که بتوان اثری را با ذکر نوع آن، چنانکه باید و شاید معرفی کرد. لذا برای شناخت کامل و دقیق یک اثر ادبی لازم است عناصر فرعی و جزیی و احیاناً زوایای ناشناخته و کم‌رنگ اثر را مورد توجه قرار داد و بیش از آن ضرور است ارتباط اجزا و عناصر فرعی را با کل اثر، بررسی و ارزیابی نمود. گذشته از این مسائل باید دید چه عواملی موجب موفقیّت یک اثر در میان خوانندگان شده، عامل یا عوامل پایداری و ماندگاری آن در طول تاریخ چیست.

در میان منظومه‌های پنجگانه نظامی «خسرو و شیرین» بیشتر مورد توجّه خاص و عام بوده و به اصطلاح «قبول عام» یافته است. در همین راستا صاحب قلمی عامل این موفقیّت را «صورت ادبی» مناسب دانسته است بی‌تردید یکی از عوامل مهم مقبولیّت این اثر در همین نکته نهفته است.

هدف این نوشته نیز شکافتن همین نکته و بررسی «صورت ادبی» این منظومه در ارتباط با محتوای اثر و از طرف دیگر تأملی است در اندیشه و تفکّر نظامی در این اثر «داستانی ـ عاشقانه».

در دیدگاه نخست خسرو و شیرین منظومه‌ای عاشقانه و روایتی است از داستان عاشقانه خسروپرویز پادشاه ساسانی و شیرین معشوقه زیبا روی ارمنی او. امّا خود شاعر در آغاز کتاب اشارتی دارد بر محتوا و درونمایه آن. آنجا که سخن را با عشق آغاز کرده و داستانسرایی خود را با تجلیلی زیبا و صمیمانه از «عشق» بنیاد نهاده:

فلک جز عشق محرابی ندارد
جهان بی خاک عشق آبی ندارد
غلام عشق‌شو کاندیشه این است
همه صاحبدلان را پیشه این است

او انسان بی‌عشق را چون خاکستری خاموش و کالبدی افسرده و بی‌جان تصویر می‌کند:

کسی کز عشق خالی شد فسرده است
گرش صد جان بود بی‌عشق مرده است

از همین جا معلوم است که شاعر به موازات روایت تاریخی داستانی عاشقانه می‌خواهد با نگاهی وسیع‌تر و فلسفی در زوایای روح انسان به جستجو برخیزد و یکی از بزرگ‌ترین دلمشغولیهای انسان را در طول تاریخ مدّنظر قرار دهد. اما موضوع این است که شاعر گرانمایه و توانایی چون نظامی این مضمون و درونمایه را چگونه پرورانده است و شیوه بیان او در این روایت چگونه است. به عبارت دیگر امروزه موضوع قابل تأمّل در ادبیّات و نقد ادبی تنها آن نیست که شاعر چه گفته است، بلکه موضوع مهم‌تر این است که شگردها و شیوه‌های «زبانی ـ بیانی» شاعر چگونه بوده و به کدام صورت تجلّی نموده است.

اگر از این دیدگاه، این اثر را مورد توجّه قرار دهیم شاید بتوانیم در پرتو آن، راز و رمز مقبولیّت و جاودانگی آن را نیز تا اندازه‌ای آشکار کنیم. اتفاقاً در این زمینه نیز خود شاعر به مدد ما می‌شتابد و خواننده را به کشف راز و رمز آثار خود هدایت می‌کند. نظامی از معدود شاعرانی است که با واژه‌های طرز و شیوه به

سبک شخصی خود اشاره کرده است و شیوه خود را غریب امّا دست بافتنی خوانده است:

شیوه غریب است منو نامجیب
گر بنوازیش نباشد غریب

و در جای دیگر می‌گوید:

ولی ان کز معانی بی‌نصیب است
بداند کاین سخن طرزی غریب است

اکنون با رهنمود شاعر که همانا انس گرفتن با او و شعر او و بازخوانی منظومه خسرو و شیرین است نظری گذرا می‌افکنیم به شعر و اندیشه شاعر در بازخوانی این اثر نخستین چیزی که مورد توجّه خواننده قرار می‌گیرد این است که نظامی گه‌گاه به شیوه خاص خود از گزارش داستان باز می‌ماند و مباحثی را پیش می‌کشد که با روایت ارتباط مستقیمی ندارد (بدیهی است که ما نمی‌خواهیم این موضوع را که هدف نظامی از سرودن منظومه‌هایش، داستانسرایی نبوده بلکه آموختن حکمت و آموزه‌های اخلاقی را هدف قرار داده مورد بررسی قرار دهیم.)

از دیدگاه ساختاری پیش کشیدن این موضوعات فرعی را می‌توان «گریز از متن» نامگذاری کرد. در تبیین و توجیه این موضوع می‌توان این شیوه را بدین صورت مطرح کرد که «من شاعر» گه‌گاه، در ضمن روایت داستان ظهور می‌کند، جلوه‌ای کوتاه نشان می‌دهد و دوباره پشت ایرهای روایت «تاریخی افسانه‌ای» داستان محو می‌شود تا دوباره در موقعیت مناسب خودی نشان دهد. به‌طور کلّی این جلوه و ظهور را می‌توان به سه صورت نشان داد:

۱ ــ گریز از متن اصلی روایت و تغییر لحن ناگهانی

۲ ــ متوقف کردن داستان و تعلیم دادن حکمت به صورت آشکار.

۳ ــ مطرح نمودن داستان فرعی فرهاد و عشق افسانه‌ای او، و پیوند آن با داستان اصلی.

در اوایل داستان خسرو در جستجوی شیرین،مهمان مهین بانوی ارمن است. در حالی که شیرین در میان آنها نیست. خسرو دور از معشوق و با یاد او در بزمی شبانه شرکت جسته است. بزمی که «مهین بانو» ترتیب داده و شبی که بهتر است وصف آن را از زبان نظامی بخوانیم:

یکی شب از شب نوروز خوشتر
چه شب از روز عید اندوه‌کش‌تر
سماع خسرگهی در خسرگه شاه
ندیمی چند موزون طبع و دلخواه...

شاعر پس از توصیف شب، بسخور عود و عنبر، نبید خوشگوار و عشرت خوش، زگال ارمنی را در آتش تیز تصویر می‌کند و نوای صراحی را که چون خروسی آواز سر داده به زبان شعر می‌کشد. در اوج این مجلس و بزم شبانه، همراه با نوای دستان نوازان، به نحو زیبا و هنرمندانه‌ای تغییر لحن می‌دهد. از متن روایی می‌گریزد و چند بیتی می‌سراید که در شکافتن متن و راه یافتن به «گنجینهٔ اسرار» این اثر چون کلیدی، راهگشا است:

چه خوش باغی است باغ زندگانی
گر ایمن بودی از باد خزانی
چه خرم کاخ شد کاخ زمانه
گرش بودی اساس جاودانه
از آن سرد آمد این کاخ دلاویز
که چون جا گرم کردی گویدت خیز

در نگاه اول لحن صمیمانه‌ای در این ابیات می‌بینم که نتیجه همان موضوع «گریز از متن» و «رجوع به خویش» است. در سطح زبانی تکرار مصوتهای بلند «ا» و «ی» از یک و آوردن و تکرار صامتهای «ز» و «ر» حالت و حسّی را در خواننده القا می‌کند که همان حس «آرزومندی» است. از طرف دیگر به کار بردن کلماتی چون: بباد، خزان و سرد، حس «ناپایداری» همراه با «دریغ و حسرت» را در خواننده ایجاد می‌کند. این همان طرح و الگویی است که «من شاعر» سخت از آن متأثر

است تا جایی که می‌توان گفت همه موارد سه‌گانه گریز از متن در تحلیل نهایی از این طرح و الگو متأثرند.

به تعبیری دیگر نظامی در ساخت و پرداخت این اثر ناپایداری و موقتی بودن بسیاری از عناصر اصلی حیات، چون جوانی، نشاط و مهرورزی را در برابر آرزومندی بیکران و پایدار انسان قرار داده و از آنجا که خود نیز در زندگی خصوصی خود این مهم را تجربه کرده است سخت از آن متأثر است. از آنجا که بسامد اینگونه کلمات در خسرو شیرین در حد بسیار بالایی است به عنوان یک عامل سبکی می‌تواند موردنظر باشد.

بسیاری از شاعران، آرزومندی انسان و ناپایداری جهان را در شعر خود منعکس نموده‌اند. اما آنچه به شعر نظامی تشخص خاص بخشیده این است که او توانسته است این حس دوگانه، یعنی «آرزومندی» و «ناپایداری» را اولاً با کاربرد واژه‌های خاص در محور جانشینی به خواننده منتقل کند و ثانیاً این حس دوگانه را در کل اثر به صورتی پنهان و آشکار ساری و جاری گرداند.

در سطح فکری نیز، با این دوگانگی به نحو دیگری آشنا می‌شویم. می‌دانیم که نظامی از آغازگران جریان شعر «انفس» در تاریخ شعر فارسی است. او شاعری است که با عوالم درونی آدمی پیوندی ژرف دارد و نقبهایی در درون و جان انسان زده است. لیکن از سوی دیگر، او برای بیان احساسات شاعرانه و تأملات درونی خود از طبیعت و جهان بیرونی استفاده می‌کند برای مثال، زندگانی را به باغ و زمانه را به کاخ تشبیه می‌کند؛ یعنی «مشبه‌به» را از جهان بیرونی می‌گیرد. بنابراین شعر او هنوز سراسر ذهنی «Subjective» نشده، و روی به جهان بیرون دارد. به عبارت دیگر او شاعری «انفسی ـ آفاقی» است و هنوز به عالم مجرّدات سقوط نکرده است طراوت و تازگی شعر نظامی مدیون همین پیوند است.

تلقی او از عشق گاهی عمیق و فلسفی است اما توجّه خاص او به مسائل عشق در این منظومه پرشور و صمیمانه است و این نیست مگر نتیجه تجربه شخصی او در طول حیات و عشق پرشورش به همسر از دست رفته خود «آفاق».

بیهوده نیست که نظامی در این منظومه چندین‌بار کلمه «آفاق» را به انحاء مختلف تکرار کرده و چهره‌شیرین را از روی چهرهٔ آفاق به تصویر کشیده است.

گریزی دیگر، داستان فرهاد.

در مورد داستان فرهاد و عشق استوارش می‌توان گفت که شاعر قسمتی دیگر از «من خود» را به منصهٔ ظهور رسانده است. عاشقی برخاسته از «ملک آشنایی» را در برابر عاشقی برخاسته از «متن قدرت» در مقام شاه، قرار داده و حقیقتاً در مقیاس وسیعی عشق خسرو را کم‌رنگ و حقیر کرده است. داستان فرهاد و عشق افسانه‌ای او به مثابه ورود عنصر تراژیک در این اثر است. چنانکه فرهاد همچون قهرمان تراژدی مرگ خود را پیش‌بینی می‌کند، فریب می‌خورد و مرگی دردناک، سهمگین و ناگزیر دارد و از سرنوشت دردناک خود آگاه است:

از آن ترسم که در پیکار این کوه
گرو بر خصم ماند بر من اندوه
مرا آنکس که این پیکار فرمود
طلبکار هلاک جان من بود

قربانی شدن عاشقی از «فرودستان» در آستانهٔ کامیابی پادشاهی از میان «فرادستان» نشانه‌ای از «من اجتماعی» شاعر است. ناکامی فرهاد «عشق» را جاودانه می‌سازد و کامیابی خسرو نام او را در میان عاشقان به فراموشی می‌سپارد. نظامی از فرهاد و عشق او اسطوره‌ای می‌سازد که برای همیشه زنده است. چنانکه آن صحنه سهمگین و دردناک مرگ فرهاد و پایان تأثیرانگیز ماجرای او خود بیانگر این نکته است که عناصر فاجعه‌آمیز و دردناک، جزیی جدایی‌ناپذیر از زندگی انسان بوده و در برابر «آرزومندی» او چون دیواری رفیع ایستاده است. بهتر است که این صحنه را از زبان نظامی بخوانیم:

چو افتاد این سخن در گوش فرهاد
ز طاق کوه چون کوهی درافتاد
برآورد از جگر آهی چنان سرد
که گفتی دوربانسی در جگر خورد
به‌زاری گفت کاوخ رنج بردم
ندیده راحتی در رنج مُردم

گریزی دیگر در فرجامی غم‌انگیز. سرانجام در پایان ماجرا، با واقعه فاجعه‌گونه و هولناک دیگری روبرو می‌شویم. کشته شدن خسرو، به دست شیرویه و بلافاصله خودکشی شیرین بر بالین خسرو. در اینجا نیز شاعر گریزی تمثیل‌گونه دارد که بسیار گویا است و به نحو آشکاری تکرار همان الگوی «آرزومندی و ناپایداری» است و اینک آن تمثیل:

شکفته گلبنی بینی چو خورشید
به سرسبزی جهان را داده امید
پراید ناگه ابری تند و سرمست
به خونریز ریاحین تیغ در دست
بدان سختی فرو ریزد تگرگی
کزان گلبن نماند شاخ و برگی
چو گردد باغبان خفته بیدار
به باغ اندر نه گل بیند نه گلزار

به هر حال ماجرای مرگ تأثرانگیز فرهاد و فرجام دردناک و ناخوشایند خسرو و مرگ شیرین گذشته از جنبه‌های تراژیک آن ما را همنوا با شاعر دلسوخته بر آن می‌دارد که همراه و همصدا با او آوایی از گلو برآریم و بگوییم که در پست و بلند زندگی انسان، آنچه که برای همیشه واقعیت انکارناپذیر دارد این است که:

«باد خزانی در کمین باغ زندگانی است»

فرمالیسم روسی

احمد ابومحبوب

معرفی اصل کتاب

نام کتاب: Modern Literary Theory

مؤلفان: 1 - Philip Rice

استاد پژوهش‌های مکاتبه‌ای در دانشگاه بلی‌تکنیک کاونتری در انگلستان

2 - Patricia Waugh

استاد ممتاز مطالعات زبان انگلیسی در دانشگاه بلی‌تکنیک سوندرلند در انگلستان

مشخصات کتاب

Modern Literary Theory: a reader.

چاپ اول در سال ۱۹۸۹ در بریتانیای کبیر، لندن

ناشر: Edward Arnold

این کتاب در دو بخش تنظیم شده که بخش اول دارای یازده فصل است و عنوان‌های هر فصل به ترتیب عبارتند از: سوسور، فرمالیسم روسی، ساختارگرایی، مارکسیسم، تئوری خواننده، فمینیسم. مؤلفان در هر فصل مقدمه‌ای در شناخت کلی هریک از تئوریهای ادبی ارائه می‌دهند و سپس از پیشوایان و تئوری‌پردازان هریک از این نظریات، مطالبی را مستقیماً از کتاب اصلی آنان نقل می‌کنند که چکیده و فشردهٔ اصول هریک از این تئوریها را ارائه می‌دهد.

بخش دوم کتاب از چهار فصل مشروح تشکیل شده که به ترتیب عبارتند از: موضوع، زبان و نقد متن، سخن و جامعه، فرا ــ مدرنیسم فرا ــ نقد ادبی. در این بخش مؤلفان نمونه‌هایی از آثار نقادی منتقدان بزرگ اروپایی و نظریات هریک را دربارهٔ موضوعات مذکور ارائه می‌دهند که مستقیماً از آثار خود آن منتقدان نقل شده است. برخی از منتقدانی که نمونهٔ نقدشان طرح و بررسی شده عبارتند از: رولان بارت، ژاکوبز لاکان، ژاکوبز دریدا، تونی بنت، ژولیا کریستووا و...

تذکر: پاورقی‌هایی که با ستاره مشخص شده‌اند از خود مؤلفان است و پاورقی‌های شماره‌دار به وسیلهٔ مترجم افزوده شده است.

تری ایگلتون معتقد است که: «... اگر کسی بخواهد تاریخ آغاز دگرگونی و تحوّل تئوری ادبیّات را در این قرن تعیین کند باید سال ۱۹۱۷ را معین کند که در آن، فرمالیست جوان روسی، ویکتور شکلوفسکی، مقالهٔ پیشتاز خود را به نام «هنر به عنوان شیوه» انتشار داد (۱۹۸۳). هر چند آثار فرمالیستی در حدود چهل سال پیش از انقلاب تئوریکی اخیر پدید آمد، تکیه‌اش بر مطالعهٔ سیستماتیک ادبیّات، آن را با آثاری پیوند می‌دهد که نخست در سال ۱۹۶۰ شیوهٔ نقادی سنّتی را دچار شکست کرد. به علاوه آثار فرمالیستی به طور وسیع در دورهٔ پس از سال ۶۰ منتشر شد و دارای نفوذ می‌گردد.

فرمالیسم روسی، نامی است که اکنون به شیوه‌ای در نقد ادبی داده می‌شود که از جناب دو گروه پدید آمد. حوزهٔ زبان‌شناسی مسکو (۱۹۱۵) و گروه اپویاز[1] انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه (۱۹۱۶). شخصیتهای اصلی این جنبش عبارت بودند از: رومان یاکوبسون[2]، ویکتور شکلوفسکی[3]، بوریس ایچن باوم[4]، بوریس تومانشفسکی[5]، وبوری تینیانف[6]. یاکوبسون بعداً در حوزهٔ زبان‌شناسی پراگ نیز مورد بحث بود (۳۹ ــ ۱۹۲۶)، که برخی از ملاحظات فرمالیستی‌اش را گسترش داد. وی تحت تأثیر فوتوریسم (آینده‌گرایی)[7] و شعر فوتوریست قرار گرفت و در برابر ابهام شعر سمبولیسم واکنش نشان داد (ولی نه در برابر تأکید آن بر فرم). آنان کوشیدند تا مطالعهٔ ادبیّات را بر بنیادی علمی استوار سازند. بررسی آنان بر زبان و شیوه‌های صوری آثار ادبی متمرکز شد.

اگر چه فرمالیسم روسی به علّت تأکیدی مشابه بر توجّه نقّادانهٔ محدود بر متن[8]، شبیه به نقد ادبی جدید آمریکایی در دههٔ ۱۹۵۰ است، اما فرمالیست‌های روسی به روش و بررسی علمی علاقه‌مند بودند. فرمالیسم روسی بر تعریف متفاوتی از ادبیّات تکیه کرد که با تحدید و مادی‌سازی متن واحد در نقد ادبی جدید،

متضاد بود: آنان همچنین کاربرد تقلیدی ادبیّات را با شدت بیشتری انکار و رد کردند. نقد ادبی جدید، زمانی که برخی از نظریات رسمی سنّتی را به مبارزه می‌طلبد، در حد مسألهٔ انسانگرایی باقی می‌ماند (Beisey ۱۹۸۰). فرمالیسم روسی در قلمرو خارج از متن به عنوان بازتاب دهندهٔ وحدتی لاینفک که در نهایت حاوی یکی از مفاد انسانگرایانه یا اخلاقی است، سیر می‌کند. کانون اصلی جنبش، فی‌نفسه، ادبیّات نبود، بلکه ادبیانگی[۹] بود، که نوشته‌ای را به یک اثر «ادبی» تبدیل می‌کند. در این مفهوم، آنان تلاش کردند تا نظام بیان ادبی را کشف کنند: نظامی که ادبیّات را میسر می‌سازد و پدید می‌آورد. توجّهات آنان در متون، بیش از مفاد بر کاربرد شیوهٔ ادبی متمرکز بود: ادبیانگی، به استفادهٔ ویژه‌ای از زبان ارتباط دارد.

نوشته شکلوفسکی به نام «هنر به عنوان شیوه»، یکی از نخستین عوامل مهم در جنبش فرمالیستی روسی بود. وی در آن نوشته، اندیشهٔ کلیدی «آشنایی‌زدایی[۱۰]» را پرورش می‌دهد (ostranenie = بیگانه سازی). آنچه زبان ادبی انجام می‌دهد عبارت است از «بیگانه‌سازی» یا آشنایی‌زدایی از دریافت مأنوس یا از زبان معمولی. کلید آشنایی‌زدایی، همان شیوهٔ ادبی است، زیرا «شیوه» از دریافت ممانعت می‌کند، توجّه را به مهارت و ابتکار متن سوق می‌دهد و دریافت غیرارادی و خودکار را نامأنوس می‌سازد. فرمالیستها بیشتر به این تمایل دارند که به متونی توجّه کنند که «الحان، شیوه را آشکار می‌کند» و از محرک واقعگرایانه[۱۱] پرهیز می‌نمایند. از این‌رو بر آثار مدرنیست یا دشوار رجحان می‌نهند.

یکی از مهم‌ترین مفاهیم این امر آن است که به طور منطقی باید ادبیّات را بیش از نظامی مستقل، به عنوان نظامی وابسته و ارتباطی درک کرد که در سراسر تاریخ آمادهٔ دگرگونی و تبدیل است. شیوه‌های ادبی نمی‌توانند همیشه ناآشنا و بیگانه باقی بمانند. آنها خودکار و غیرارادی نیز می‌شوند، چنان که ادبیّات جدید برای اجتناب از دریافت مأنوس، شیوه‌های آشنایی‌زدایی نوینی پدید آورده است از آن جا که وقفه‌ها و اصلاحات و شکافها در فرم و شیوه‌های قراردادی و رسمی به طور پیوسته نظام ادبی را تجدید می‌کنند. بنابراین نه ادبیّات ادبی را نه به عنوان اتصالی یکپارچه، بلکه به عنوان یک انفصال دانست.

کار فرمالیست‌های روسی زمینهٔ پرثمری را برای تحولات بعدی در ممارست منتقدانه پدید آورده است. آنان در توضیح موضوع تحقیق در «ادبیانگی»، تأثیر مسیر سیستماتیکی به مطالعهٔ ادبیّات می‌دهند، که بدانسوی مطالعهٔ ذهنی متن واحد راه می‌برد.

● کانون اصلی جنبش، فی‌نفسه، ادبیّات نبود بلکه ادبیانگی بود که نوشته‌ای را به یک اثر «ادبی» تبدیل می‌کند. در این مفهوم آنان تلاش کردند تا نظام بیان ادبی را کشف کنند، نظامی که ادبیّات را میسر می‌سازد و پدید می‌آورد.

ویکتور شکلوفسکی
از «هنر به عنوان شیوه»، نقد فرمالیست روسی: چهار مقاله.
ترجمه و ویرایش:
L.T. Lemon , M.J.Reis
ص ۱۸ و ۱۵ ــ ۱۱

اگر ما در قوانین عمومی ادراک امتحانی را آغاز کنیم می‌بینیم که چنان ادراکی عادی و خودکار و غیرارادی می‌گردد. بنابراین همهٔ عادات ما به درون فضای غیرارادی ناخودآگاه عقب‌نشینی می‌کند: اگر شخصی احساسات داشتن یک قلم یا نخستین بار سخن گفتن به زبانی بیگانه را به خاطر بیاورد و آن را با احساس در انجام دادن عملی در ده هزارم ساعت مقایسه کند، با ما موافقت خواهد کرد. چنین عادتی این مطالب مهم را بدین وسیله روشن می‌کند که ما در گفتار عادی، عبارات را ناتمام و کلمات را نیم گفته رها می‌کنیم. در این روند که به طور مطلوب در علم جبر تحقق یافته، سمبولها جانشین اشیا می‌شوند. در گفتار سریع، واژه‌ها کامل بیان نمی‌شوند: امّا صداهای آغازین آنها به طور آشکار دریافته می‌شوند. الکساندر پوگودین مثال پسری را مطرح می‌کند که جملهٔ (کوههای سوئیس قشنگ هستند)

«The Swiss mountains are beautifell»

را به شکل مجموعه‌ای از حروف (ک، س، ق، ه) «T, S, a, b»* مورد دقّت قرار می‌دهد. این ویژگی اندیشه نه تنها روش علم جبر را تلقین می‌کند، بلکه حتّی فرد را به گزینش سمبولها بر می‌انگیزاند (حروف، به ویژه حروف آغازین).

به وسیلهٔ این روش جبری اندیشه، ما موضوعات را تنها به عنوان شکلهایی بسا تعمیم‌های مهم درمی‌یابیم: ما آنها را در تمامیّت خودشان درک نمی‌کنیم بلکه آنها را بیشتر به وسیلهٔ ویژگیهای اصلی‌شان تشخیص می‌دهیم.

موضوع را هرچند در لفافه‌ای پیچیده شده باشد، درمی‌یابیم. اینها را به وسیلهٔ پیکره‌بندی‌شان می‌فهمیم اما تنها نیمرخشان را درمی‌یابیم. بنابراین، موضوع که به روش دریافت نثر درک و فهمیده شده، کمرنگ می‌شود و حتّی تأثیر نخستین را بسرجا نمی‌گذارد: در نهایت نیز فراموش می‌شود که جوهرهٔ آن چه بود. دریافت این مسأله بیان می‌دارد که چسرا از درک عبارت مستور در تمامیت خود درمی‌مانیم (ر. ک: مسقالهٔ (Leo Jakubinsky)** و نیز این که چرا از تلفّظ و ادا کردن آن عاجز می‌شویم (همراه با خطاهای دیگر زبان). روند «جبری کردن»، فوق، غیرارادی کردن یک موضوع، گسترده‌ترین تلاش ادراکی را روا می‌دارد. موضوعات با به یک ویژگی مناسب ارجاع داده می‌شوند ــ مثلاً یک ستاره ــ و با این که

به وسیلهٔ قاعده به عنوان اندیشه به کار می‌روند و حتّی در ادراک و شناخت پدیدار و هویدا نمی‌شوند: «من اتاقی را تمیز می‌کردم و به هر طرف می‌گشتم، به تیمکت نزدیک شدم و به هر صورت نتوانستم به خاطر بیاورم که آن را گردگیری کرده‌ام. از آنجا که این حرکات ناخودآگاه و عادی هستند، نتوانستم به یاد بیاورم و احساس کردم که به یاد آوردن آن غیرممکن است ــ چنان‌که آیا گردگیری کرده و فراموش نموده‌ام ــ به طور ناخودآگاه عمل کرده‌ام، پس مثل این بود که عمل نکرده‌ام. اگر چند شخص بهوش و آگاه تماشا کرده بودند، آن‌وقت می‌شد حقیقت را اثبات کرد. ناخودآگاه سپری می‌شد. پس چنان زندگی‌هایی مثل این است که هرگز نبوده‌اند.»*** و بدین ترتیب زندگی چیزی شمرده نمی‌شود. عادی کردن[12]، کارها و جامه‌ها و وسایل و همسر کسی و آتش جنگ را فرو می‌بلعد. «چنانچه سراسر زندگی‌های پیچیدهٔ بسیاری از مردم به طور ناخودآگاه سپری می‌شد، آنگاه مثل این بود که چنان زندگی‌هایی هرگز نبوده‌اند». هنر برای این وجود دارد که انسان بتواند شور زندگی را باز یابد، چیزها را احساس کند، سنگ چهارده پاوندی را حس کند. مقصود از هنر این است که اشیا چنان‌که مشاهده و دریافته شده‌اند احساس شوند، نه چنان‌که شناخته شده‌اند. شیوهٔ هنر عبارت است از «بیگانه‌سازی» موضوعات، دشوارسازی فرمها، افزودن دشواری و میزان ادراک، زیرا روند ادراک، فی‌نفسه فرجامی زیباشناسانه است و باید تداوم داشته باشد. هنر، راهی است برای آزمون هنری بودن یک موضوع؛ خود موضوع اهمیت ندارد.

جریان اثر شاعرانه (هنری) از حسی به ادراکی، از شعر به نثر، و از محسوس به مجرد بسط می‌یابد: از دون‌کیشوت اثر سروانتس ــ نجیب‌زادهٔ فقیر و اسکولاستیک، با رفتار نیمه آگاهانه‌اش از روی احساس حقارت دربارگاه

● توجّهات آنان در متون بیش از مفاد، بر کاربرد شیوهٔ ادبی متمرکز بود.

دوک ــ به دون کیشوت پهناور اما خالی نورگنیف: از شارلمانی[13] به نام «شاه»[14] (در «چارلز»[15] و «شاه» روسی که به طور آشکار از همان ریشهٔ Korol مشتق می‌شود). معنای یک اثر در حوزهٔ هنرمندانه بودن و تقلیل استعداد هنری بسط می‌یابد؛ بنابراین یک فابل تمادین نیز از یک شعر است و یک ضرب‌المثل نیز بیش از یک فابل. در نتیجه جزیی‌ترین بخش متناقض از تئوری پاتبنیا،[16] بحث فابل او است که از دیدگاه خود به طور کامل مورد بررسی قرار می‌دهد. اما از آنجا که تئوری او آثار «دلالتگر» هنر را پیش‌بینی نکرد، وی نتوانست کتاب خود را به پایان ببرد. همان‌طور که می‌دانیم، «یادداشت‌هایی دربارهٔ تئوری ادبیات» در سال ۱۹۰۵، یعنی سیزده سال پس از مرگ پاتبنیا منتشر شده بود. خود پاتبنیا تنها بخش مربوط به فابل را کامل کرد.****

ما پس از این که زمانی یک موضوع یا چیزی را می‌بینیم، تشخیص دادن آن را آغاز می‌کنیم. موضوع یا شیئی در برابر ما است و ما چیزهایی دربارهٔ آن می‌دانیم، اما آن را نمی‌فهمیم*****. از اینرو نمی‌توانیم چیز قابل توجهی دربارهٔ آن بگوییم که بر آن دلالت کند. هنر به طرق گوناگون، اشیا را از ادراک غیرارادی دور می‌کند. در اینجا می‌خواهم طریقه‌ای را که به طور مکرر به وسیلهٔ لئو تولستوی به کار برده شده توضیح دهم؛ این نویسنده، دست‌کم در مورد مرزکوفسکی،[17] به نظر می‌رسد که اشیا را چنان‌که او خود دیده، حاضر می‌کند و آنها را بدون این که چیزی را جانشینشان کند در تمامیّت خود بیان می‌دارد.

تولستوی چیزی را که آشنا به نظر می‌رسد به وسیلهٔ عدم نامگذاری، ناآشنا می‌سازد. وی چیزی را مثل این‌که نخستین بار دیده باشد، با واقعه‌ای را چنان که گویی اول‌بار اتفاق افتاده است، توصیف می‌کند. او در نامگذاری چیزی، از به کار بردن نامهای پذیرفتهٔ عناصر آن پرهیز می‌کند و در عوض، عناصر مشابه اشیای دیگر را ذکر می‌کند. مثلاً تولستوی در «آزرم»، اندیشهٔ تازیانه زدن و تنبیه را بدین طریق «ناآشنا» می‌سازد:

«برهنه کردن مردمی که قانون را شکسته‌اند، پرت کردن آنان بر کف اتاق، و زخم زدن با ترکه بر پایین آنان و چند خط بعد «شلاق زدن بر روی کپل‌های لخت». سپس اظهار می‌دارد: «حالا چرا این احمق وحشی دقیقاً قصد رنج دادن دارد و نه هیچ‌چیز دیگر چرا کتفها را یا هر جزء بدن را با سوزنها نمی‌خراشد، و دستها با پاها را در یک پرس یا چیزی مثل آن له نمی‌کند؟»

من به خاطر این مثال خشن پوزش می‌طلبم، اما این شاخص شیوهٔ تولستوی در انگیزش ضمیر است. کنش آشنایی تازیانه زدن، ناآشنا شده است، هم به وسیلهٔ توصیف و هم به وسیلهٔ طرحی برای دگرگونی و تغییر فرم، بدون تغییر دادن ماهیّت آن. تولستوی این تکنیک «آشنایی‌زدایی» را به طور مداوم به کار می‌برد. مثلاً راوی «خولستومر» یک اسب است و این دیدگاه اسب است که مفاد داستان را به نظر ناآشنا می‌سازد. در اینجا بیان می‌شود که اسب چگونه به رسم مالکیّت خصوصی توجّه می‌کند:

«من خوب فهمیدم که آنان دربارهٔ شلاق زدن و مسیحیت حرف زدند. اما من در آن وقت کاملاً در ابهام بودم. معنای «مال خودش» و «طیانچه‌اش» چیست؟ من از این عبارتها فهمیدم که به هر حال مردمی نزدیکاً بین من و طویله واسطه شده‌اند. در آن زمان به سادگی نتوانستم واسطگی را بفهمم. فقط بعدها، وقتی که مرا از دیگر اسبها جدا کردند، شروع به

فهمیدن کردم. اما حتّی آن‌وقت هم به سادگی نتوانستم بفهمم که معنای آن که مرا «مال انسان» می‌خواندند چیست. واژه‌های «اسب من» به من منتسب می‌شد. یک اسب زنده، همان‌قدر برای من عجیب به نظر می‌رسد که واژه‌های «زمین من» و «آب من» و «هوای من».

اما واژه‌ها تأثیر نیرومندی را نسبت به خودم پدید آوردند. من دربارهٔ آن‌ها دایماً فکر کردم، و تنها پس از تجربه‌های گوناگون با مردم، در نهایت فهمیدم که چه منظوری دارند. آنان این منظور را داشتند: مردم در زندگی، به وسیلهٔ واژه‌ها تعلیم می‌دهند نه به وسیلهٔ کردارها. تا جایی که احتمال سخن گفتن دربارهٔ مباحث گوناگون با واژه‌هایی که بین خودشان توافق شده، وجود دارد، چیزی وجود ندارد که احتمال انجام دادن یا ندادن آن را دوست داشته باشند. واژه‌های my (ـم) و mine (مال من) چنان هستند که آنان برای اشیا، آفریده‌ها و چیزهای گوناگون به کار می‌برند، و حتّی برای زمین، مردم و اسبها. آنان توافق دارند که فقط یکی می‌تواند دربارهٔ این یا آن یا چیزی دیگر بگوید «مال من». و شخص که دربارهٔ بیشترین تعداد چیزها می‌گوید «مال من» بسل طبق بازی‌ای که بین خودشان توافق کرده‌اند، کسی است که آنان او را خرسندتر از همه می‌دانند. من دلیل هیچیک از اینها را نمی‌دانم، اما این حقیقت است. برای مدّتی طولانی تلاش کردم تا آن را بر اساس چند منفعت واقعی برای خودم شرح دهم. اما آن توضیح و تبصیر را نپذیرفته‌ام، زیرا اشتباه بود. مثلاً بسیاری از آنان که مرا مال خودشان خواندند بر من سوار نشدند ــ گرچه دیگران شدند. و نیز آنانکه مرا غذا دادند، همچنین درشکه‌چی، دامپزشکها و بیگانگان به طور کلّی به مهربانی با من رفتار کردند اما آنان که مرا مال خودشان خواندند، نکردند. در موقع مقتضی که میدان دید من گسترده شده بود، خود را با این مفهوم راضی کردم که تصور my (ـم) نه تنها در رابطه با

● فرمالیست‌ها بیشتر به این تمایل دارند که به متونی توجّه کنند که الحان، شیوه را آشکار می‌کند و از محرّک واقعگرایانه پرهیز می‌نمایند. از این رو بر آثار مدرنیسم یا دشوار رجحان می‌نهند.

اسبها، بنیاد دیگری جز غریزهٔ تنگ و محدود بشری ندارد که بر یک واقعیت با احساس، مالکیت خصوصی نام گذاشته شده است. یک انسان می‌گوید «این خانه مال من است» ولی هرگز در آن زندگی نمی‌کند؛ او تنها اندیشناک ساختمان و نگهداری آن است.

مثلاً یک، بازرگان می‌گوید «مغازهٔ من» و «مغازهٔ کالاهای من» و حتّی لباسهایی را که از بهترین پارچه دوخته شده و در مغازه‌اش نگهداری می‌کند، نمی‌پوشد.

مردمی هستند که قسمتی از زمین را از آن خود می‌خوانند، اما هرگز چشم بدان نینداخته‌اند و در آن قدم نزدند. مردمی هستند که دیگران را از آن خود می‌خوانند اما هرگز آنان را نمی‌بینند؛ و وابستگی کاملی میان آنان وجود دارد که آن به اصطلاح «مالکان» با بقیه غیرعادلانه رفتار می‌کنند.

مردمی وجود دارند که زنان را «مال خودشان» یا «همسرانشان» می‌خوانند اما زنانشان با مردان دیگر زندگی می‌کنند. مردم در زندگی ستیزه می‌کنند، نه برای خیر بلکه برای کالایی که می‌توانند از آن خود بخوانند. من اکنون متقاعد شده‌ام که این تفاوت اصلی میان انسان و ما است. و بنابراین نه حتّی به ملاحظهٔ طرق دیگری که ما در آنها برتر هستیم، بلکه به لحاظ همین یک فضیلت، ما می‌توانیم به جرأت ادعا کنیم که بر نردبان موجودات زنده، در مرتبه‌ای بالاتر از انسانها ایستاده‌ایم. رفتارهای انسان‌ها، دست کم با آنان که من سر و کار داشته‌ام، به وسیلهٔ «واژه‌ها» آمیخته می‌شود و رفتار ما به وسیلهٔ کردارهایمان.»

این اسب قبل از پایان داستان کشته شده است، اما شیوهٔ روایی و تکنیک آن تغییر نکرده است:

«اندکی بعد، آنان بدن سیریوخوفسکی را که دنیا را آزموده بود و در زمین خورده و نوشیده بود، تقدیم داشتند. آنان نتوانستند نه پوست و نه گوشت و نه استخوانهایش را به جایی گسیل دارند. امّا از آنجا که بدن مرده‌اش، که حدود بیست سال بود از دنیا رفته بود، بار گرانی برای هر کس بود، تدفین وی تنها شرمی افزون برای مردم بود. برای مدّتی دراز کسی به او احتیاج نداشت، برای مدّتی دراز، او یاری بوده است برای همه. امّا با این حال، آن مرده‌ای که مرده را به خاک سپرد، لازم دید که این بدن بی‌روح را که بی‌درنگ به فاسد شدن آغاز کرد، لباس بپوشاند، در اونیفورمی زیبا و پوتین‌های خوب و در تابوتی خوب با منگوله‌های نو در چهار گوشه‌اش بخوابانند. سپس این تابوت نو را در تابوتی دیگر بگذارد و با کشتی به مسکو بفرستد: برای از خاک در آوردن استخوانهای پوسیده، و در همان حال، پنهان کردن این بدن فاسد شده، با ازدحام کرمها، در پوتینهای نمیز و اونیفورم تازه‌اش، و کاملاً پوشاندن روی آن با خاک.»

● آنچه زبان ادبی انجام می‌دهد عبارت است از «بیگانه‌سازی» یا آشنایی‌زدایی از دریافت مانوس یا زبان معمولی.

● نوشته شکلوفسکی به نام «هنر به عنوان شیوه» یکی از نخستین عوامل مهم در جنبش فرمالیستی روسی بود. وی در آن نوشته اندیشهٔ کلیدی آشنایی زدایی را پرورش می‌دهد.

بدین ترتیب می‌بینیم که تولستوی کاربرد این تکنیک را در پایان داستان، حتّی با وجودی که انگیزهٔ آن از میان رفته است، دنبال می‌کند.

* * *

تکنیک آشنایی زدایی تنها ویژهٔ تولستوی نیست. من تولستوی را بدین سبب ذکر کردم که آثار او به طورکلّی شناخته شده است.

اکنون برای تشریح ماهیّت این تکنیک، بیایید بکوشیم حدود تقریبی استعمال آن را تعیین کنیم. من شخصاً احساس می‌کنم که تقریباً هر جا که فرم یافته می‌شود آشنایی‌زدایی نیز یافته می‌شود. به عبارت دیگر تمایز بین دیدگاه پاتبنیا و دیدگاه ما این است که: یک تصویر[۱۸] همواره راجع به درهم تافتگیهای تغییرپذیری نیست که در بطن زندگی هویدا هستند؛ منظور ما مشاهدهٔ معنا نیست، بلکه خلق دریافتی ویژه از موضوع و شیئی است ــ این تکنیک، به جای این که به عنوان وسایلی برای شناختن موضوع و شیئی به کار رود، دیدی دیگر از آن می‌آفریند.

زیرنویسها

۱ ــ Opojaz، انجمنی ادبی و تحقیقی که در سال ۱۹۱۶ در پترزبورگ تشکیل شد. م.

۲ ــ Roman Jakobson، زبان‌شناس و منتقد روس و از زبان‌شناسان و منتقدان نام‌آور مکتب پراگ. م.

۳ ــ Viktor shklovsky، منتقد روس. م.

۴ ــ Boris Eichenbaum، نام این منتقد به «آخن بام» نیز ترجمه شده است. م.

۵ ــ Boris To Mashevsky، منتقد روس. م.

۶ ــ Yuri Tynyano منتقد روس. م.

۷ ــ Futurism، جنبشی در هنر و موسیقی و ادبیّات که در حدود سال ۱۹۱۰ در ایتالیا پدید آمد و ویژگی عمدهٔ آن، رها کردن تقلید است و دگرگونی در بینش نسبت به نیروی پویا که ویژگی زندگی معاصر است.م.

۸ ــ مقصود از «توجّه نقادانهٔ محدود بر متن»، عبارت است از این که منتقد بر شیوه و تمهیدات بیان موضوع در خود متن تکیه دارد و به امور خارج از متن ادبی مانند اقتصاد و جامعه و روان‌شناسی و مسایل دیگر که موضوع متن را نیز تشکیل می‌دهند توجّهی ندارد یا دست کم توجّه زیادی ندارد. بلکه می‌خواهد بداند هر متن ادبی، موضوع خود را چگونه بیان می‌کند و اصولاً این که خود متن چه می‌گوید، نه این که نویسنده و شاعر چه می‌خواهد.م.

۹ ــ «ادبیانگی» معادل Literariness، به معنای ادبیانه بودن یا ادبی بودن کلام یا یک اثر است به عبارتی مقصود از آن نوعی شیوهٔ بیان است که نوشته‌ای را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند. مثلاً عاملی که باعث شده کتاب «تاریخ بیهقی» تبدیل به یک اثر ادبی گردد، ادبیانگی آن است، نه خود موضوع و اصل متن. این سخن دربارهٔ هر اثر ادبی دیگر نیز صادق است. مثلاً آنچه باعث شده:

یگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

ادبیات شمرده شود، خود متن و اصل موضوع و مطلب نیست، بلکه طرح ادبیانهٔ این کلام است که: من در روز وداع بسیار ناراحت و غمگین هستم. م.

۱۰ ــ مقصود از «سحر یا انگیزهٔ واقعگرایانه»، واقعیتهای اجتماعی و انسانی است که خارج از متن ادبی و در جامعه وجود دارد. این واقعیتها اصولاً معنای یک اثر ادبی را تشکیل می‌دهند که از دیدگاه ارسطویی یکی از عناصر ادبیّات و هنر شناخته می‌شود؛ اما فرمالیسم توجّهی به معنای خارج از متن ندارد و آن را جزو عناصر ادبیّات به شمار نمی‌آورد. مثلاً «فقر» یک مسأله و معضل و واقعیت اجتماعی است اما به هر حال مسأله فقر جزو ادبیّات نیست. گر چه می‌تواند موضوع قرار بگیرد و تشکیل دهندهٔ معنا باشد اما به طور کلّی این چیزی نیست که نوشته‌ای را تبدیل به ادبیات می‌کند. فرمالیسم معتقد است که برای شناخت و بررسی ادبیّات نباید به مسائل بیرون از ادبیّات توجه کرد و به همین علت از انگیزه‌های غیر ادبی آثار ادبی دوری می‌گزیند. البته این به معنای انکار واقعیتهای بیرون از ادبیّات نیست بلکه فرمالیسم می‌خواهد مرز ادبیّات را مشخص کند و بنابراین معتقد است که نقد ادبی یک اثر با جامعه‌شناسی یا روان‌شناسی آن کاملاً بیگانه و متفاوت است. م.

۱۱ ــ de familiarization

* Alexander pogodin, Yazyk, kak tochasta (language as Art) (Khar ko, 1913), P. 42.

(جملهٔ اصلی در فرانسوی چنین بود:
«Les montaignes de la Suisse sont belles»
با آغازهای متناسب خود.)

** Iskabiatki, Sbornikl, 1 (1916).

*** خاطرات لئو تولستوی، به تاریخ ۲۹ فوریه ۱۸۸۷. (این تاریخ غلط نقل شده است و باید اوّل ماه مارس ۱۸۹۷ خوانده شود)

۱۲ ــ Habitualization

۱۳ ــ Charlemagne

۱۴ ــ King

۱۵ ــ Charles

۱۶ ــ potebnya، نویسنده و منقد روس

*** - Alexander Potebnya, IZ lektsyp teoriistovesnosti (درسهایی دربارهٔ تئوری زبان) (Kharkov, 1914).

**** Victor Sklovsky, voskreshenlye Slova (Petersburg, 1914). (رستاخیز واژه‌ها)

۱۷ ــ Merezhko vsky، نویسنده و منقد روس

۱۸ image

* * *

بزرگان ما چگونه زیستند؟

احمد احمدی بیرجندی

همچون بیان خاطرات، خواندن زندگینامه‌های بزرگان نیز، از سر اعتبار، بسیار آموزنده است.

از صدرالدّین شیرازی معروف به «ملاّصدرا» فیلسوف و حکیم پایان قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری آغاز کنیم. از ریاضت و زهد و حالت عرفانیش بگوییم: «صدرالمتألّهین بعد از طی مراحل تحصیل در خدمت استادان خود نزدیک ده سال در ده «کهک» نزدیک قم انزوا اختیار کرد و ایّام خود را به ریاضت و مکاشفه گذرانید و بعد از آن به شیراز رفت و در مدرسهٔ اللّه‌وردیخان به تعلیم حکمت پرداخت و تا پایان عمر هفت بار پیاده به سفر حج رفت و در بازگشت از آخرین سفر در بصره بدرود حیات گفت (۱۰۵۰ ه)[۱]

«[محمّدبن جریر طبری دانشمند قرن سوم] سراسر حیات وی آکنده از شگفتی است. او شیفتهٔ علم و حقیقت بود. تمام عمرش به آموختن گذشت. خودش می‌گوید: «هفت ساله بودم که قرآن را از بر کردم و هشت سال داشتم که به نوشتن حدیث پرداختم»[۲]

[رودکی] «... چنان ذکیّ و تیزفهم بود که در هشت سالگی قرآن را تماماً حفظ کرد و قرائت بیاموخت و شعر گفتن گرفت و معانی دقیق می‌گفت، چنانکه خلق بر آن اقبال نمودند و رغبت او زیاد شد...»[۳] در شرح حال فارابی می‌خوانیم که وی پیش از آن که با دنیای علم و فلسفه آشنا شود و در آن مستغرق گردد و زندگی خود را یکسره وقف آن سازد منصب قضاوت داشت و می‌توانست زندگی خود را با توانگری و آسایش و رفاه کامل بگذراند: امّا چون به فلسفه روی نهاد به جاه و جلال زندگی به دیدهٔ بی‌اعتنایی نگریست و قناعت و زهد و سادگی و عزلت و تفکّر را پیش گرفت تا آنجا که در هشت سال آخر عمر خود که در دربار سیف‌الدولهٔ همدانی حاکم حلب و دمشق با احترام فوق‌العاده بسر می‌برد و مورد توجّه کامل این حکمران شیعی مذهب دانش‌دوست قرار داشت: از مقرّری فوق‌العاده‌ای که از بیت‌المال برایش تعیین شده بود، فقط به روزی چهار درهم بسنده می‌کرد و این مبلغ را تنها برای سدّجوع به کار می‌برد. و نیز به هنگامی که در دمشق به کار نگهبانی باغی اشتغال داشت، شبها را بیدار می‌ماند و در زیر نور چراغهای پاسبانان به مطالعه و نوشتن می‌پرداخت.

دربارهٔ فارابی گفته‌اند: وی مانند اولیاء اللّه و پیشوایان دین زندگی می‌کرد[۴].

از میرزا ابوالحسن جلوه، حکیم و عارف وارسته سخن بگوییم که عزّت علم را، سر پیش صاحب دولتان فرو نیاورد.

«... وی در مدرسهٔ دارالشّفا نزدیک جلوخان مسجد شاه زندگی می‌کرد. میرزا جلوه، در این مدرسه دو حجرهٔ تو در تو داشت. اوّلی محل درس، دوّمی کتابخانه و محل استراحت و اتاق خواب او بود. جلوه از سادات صون اردستان و شاید با سیدحسین مجمر پسرعمو بوده است.

از املاک وقفی اجدادی به قدر کفایت معیشت آبرومندانه درآمد داشت. در این مدرسه، که چون محلّی برای ماهیانهٔ طلاّب نداشت، بی‌سروصدا بود، منزل اختیار کرده، مشغول مطالعه و درس حکمت بود. جایی نمی‌رفت و با مردم مراوده نمی‌کرد و زن و فرزندی نداشت. مستخدمی به اسم سیّدمهدی داشت که کارهای خانگی او را اداره می‌کرد: زندگی او بسیار نظیف و تمیز بود و همه به او احترام می‌گذاشتند. بسیار شیرین سخن بود. مطالب حکمتی را با مثالهای پیش‌پا افتاده و عامیانه ولی با مزّه، برای شاگردان خود تشریح می‌نمود. در ضمن مثالهای خود کنایات بسیار لطیف نسبت به پاره‌ای از معاصرین که روبهٔ آنها با فکر حکیمانه‌اش نمی‌ساخت، ایراد می‌کرد. با اینکه عالم نمایان زمان چماق تکفیر را نسبت به همه کس بلند می‌کردند، دربارهٔ او جرأت ژکیدن نداشتند.

خدا نکناد روزی بیاید که ما سخن محمّدبن جریر طبری را، خطاب به شاگردان کاهلش تکرار کنیم و بگوییم: انّا للّه ماتَ العلم: وای بر ما که همتهای بلند از میان برخاست.

شهرزوری گوید: آن گاه که بیرونی «قانون مسعودی» را تصنیف کرد؛ سلطان [مسعود غزنوی] او را پیلواری سیم جایزه فرستاد و وی آن مال به خزانه باز گردانید و گفت: من از آن بی‌نیازم چه عمری در قناعت گذارده‌ام و دیگر بار مرا ترک خوی و عادت سزاوار نیست.»

ناصرالدّین شاه روزی بی‌خبر و بدون چشم و درباریان به دیدن جلوه به حجرهٔ مدرسه آمد. میرزا جلوه او را به سادگی و دور از تشریفات ظاهری پذیرفت و با هم مدتی سخن گفتند.[5]

از بزرگواری بزرگ مرد علم و جویای «حقیقت» ابوریحان بیرونی سخن باید گفت:

«شهرزوری گوید: آن گاه که بیرونی «قانون مسعودی» را تصنیف کرد؛ سلطان [مسعود غزنوی] او را پیلواری سیم جایزه فرستاد و وی آن مال به خزانه بازگردانید و گفت: من از آن بی‌نیازم، چه عمری در قناعت گذارده‌ام و دیگر بار مرا ترک خوی و عادت سزاوار نیست.»

«نباهت قدر و جلالت خطر وی نزد ملوک بدان حد بود که شمس‌المعالی قابوس بن وشمگیر خواست تا تمامت امور مملکت به وی محوّل کند و فرمان او در هر کار مطاع باشد و وی [ابوریحان] سرباز زد.[6]

«ابوریحان بیرونی عالم بزرگوار ایرانی ــ اسلامی (م ۳۶۲ ــ و ۴۰۰ ه) دوستِ «حقیقت» بوده است.

هیچ چیز را در دنیا بر آن ترجیح نمی‌داد و حقیقت را برای هیچ غرض و مقصدی پنهان نمی‌کرد و در ابطال موهومات و قطع ریشهٔ خرافات خودداری نداشته و دقیقه‌ای کوتاهی نمی‌کرده است.

مذهبش مسلمان و مایل به تشیّع ولی مسلمانی خشک و خشن و متعصّب نبوده است.[7]

دانستن و مردن بهتر یا ندانستن و مردن؟ کدام یک؟

... و فقیه ابوالحسن علیّ بن عیسی الولوالجی گوید: آن گاه که نَفَس در سینهٔ او [= ابوریحان بیرونی] به شماره افتاده بود؛ بر بالین وی حاضر آمدم. در آن حال از من پرسید: حساب جدّات فاسده را که وقتی مرا گفتی بازگوی که چگونه بود؟ گفتم: اکنون چه جای این سؤال است؟! گفت: ای مرد کدام یک از این دو امر بهتر؟ این مسأله بدانم و بمیرم یا نادانسته و جاهل درگذرم؟ و من آن مسأله بازگفتم و فرا گرفت و از نزد وی بازگشتم و هنوز قسمتی از راه نپیموده بودم که شیون از خانهٔ او برخاست.[8]

دانش را در همه جا و از همه کس می‌توان آموخت.

... ابوریحان معلومات خود را به علاوهٔ اخذ از کتب نفیسه‌ای که اکنون اکثر آنها از میان رفته است؛ غالباً از افواه رجال تلقّی می‌کرده و همواره با روّسای مذاهب و ادیان مختلفه و حکما و علمای امم سایره مخالطت و معاشرت داشته و در تحصیل اطّلاعات و کسب معارف از ایشان از بذل جهد هیچ فروگذار نمی‌کرده است و مخصوصاً غالب معلومات پدیعه که درباب تاریخ و تقویم زردشتیان ایران و اهل خوارزم و سغد سمرقند بدست می‌دهد مسموعات از افواه رجال است نه منقولات از بطون دفاتر و اگر به‌واسطهٔ شدت حرص ابوریحان بر تخلید آثار متقدّمین نبود قطعاً اکنون اثری از آنها باقی نمانده بود.[9] و آخرین سخن از ابوعلی سینا:

ابن سینا در سرگذشت خود آورده است: کتاب (مابعدالطّبیعة) ارسطو را بیش از چهل بار خواندم و آن را نفهمیدم تا به کتاب (اغراض مابعدالطّبیعه) فارابی دست یافتم.[10]

همتهای بلند بزرگان ما بود که کتابهایی همچون: قانون، شفا، الحاوی، التّفهیم، مااللهند، کافی، تهذیب، محجّة البیضا، بحارالانوار، تفسیر ابوالفتوح، تفسیر مجمع‌البیان و اخیراً تفسیر المیزان و دهها و صدها کتاب و دیوان اشعار و آثار گرانقدر کم‌نظیر و حتی بی‌نظیر را بوجود آورد. از کتب لغت مانند لغت‌نامهٔ دهخدا، امثال و حکم و آثار بسیار دیگر اگر سخن بگوییم، سخن به‌درازا می‌کشد.

خدا نکناد روزی بیاید که ما سخن محمّدبن جریر طبری را، خطاب به شاگردان کاهلش تکرار کنیم و بگوییم: «انّا لله ماتَ الهمم»، وای بر ما که همتهای بلند از میان برخاست.

زهد و ریاضت پیشکش‌مان. امّا حرص و ولع در پی تجمّلات و مادّیات چرا؟ و این همه چرا؟!

براستی باید به خودمان بیشتر بیندیشیم و در یک جمع‌بندی ببینیم چه می‌کنیم و به چه راهی افتاده‌ایم؟! افزون طلبی نه در طلب دانش که بیشتر در جستجوی پول بیشتر و...

دست کم ما مسلمان باید به «خودسازی» خود بیشتر بیندیشیم تا محصول کار و فکر ما بهتر از ما در آینده باشند. (ان شاءالله)

زیرنویسها:

۱ ــ «تاریخ ادبیات در ایران» جلد پنجم، بخش یکم، دکتر ذبیح‌الله صفا، تهران، ۱۳۶۲ ش ه‍ ص ۳۲۱.

۲ ــ مقدمهٔ گزیدهٔ ترجمه تاریخ طبری به انتخاب و شرح دکتر رضا انزابی نژاد، چاپ دانشگاه تبریز، ۱۳۶۶ ه‍. ش.

۳ ــ محمد عوفی، لباب الالباب، ج ۲، ص ۶.

۴ ــ مجلهٔ دانشکده ادبیّات مشهد، سال دهم، شمارهٔ چهارم.

۵ ــ عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، ج ۱، چاپ زوّار، ۱۳۴۰ ه‍. ش. ص ۵۲۱ (با تغییر و تلخیص اندک).

۶ ــ لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل ابوریحان بیرونی، ص ۴۶۱.

۷ ــ همان، ص ۴۶۷.

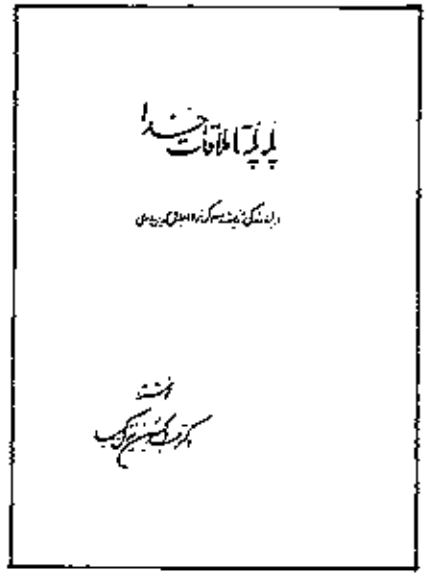
۸ ــ همان، ص ۴۶۱.

۹ ــ همان صفحه ۴۶۷.

۱۰ ــ دانشنامهٔ ایران و اسلام، ص ۶۴۲.

معرّفی کتاب

محمد علائی



بلّه بلّه تا ملاقات خدا: دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب. چاپ اوّل ۱۳۷۰. انتشارات علمی. تیراژ ۵۵۰۰ نسخه. بها ۳۶۰۰ ریال.

«... و این عنوان را از آن برای این نوشته برگزیده‌ام که خط سیر زندگی مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی رومی معروف به مولوی را در سلوک روحانی تمام عمر او نشان می‌دهد...»

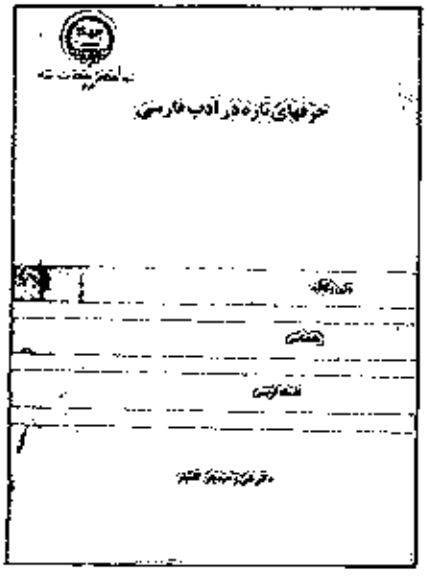
کتاب بلّه بلّه تا ملاقات خدا که نمونهٔ اعلای پختگی نثر ادیبانهٔ استاد را در خود متجلّی ساخته بیشتر نمودار دقایق و سوانح حیات مولاناست تا نقد اندیشه و تعالیم او. در مقدّمهٔ زیبا و بلند این کتاب چنین آمده: «حقیقت آن است که در مقابل تعالیم سرشار از اسرار بلند که مولانا در مثنوی و در غزلیّات خویش آنها را به صورت شعر سرود، زندگی او هم در یک سلوک روحانی مستمر که از همان سالهای کودکی وی آغاز شد، شعری بود که مولانا آن را نسرود، آن را وررید. تحقّق داد و به پایان برد. می‌پندارم بدون درک این شعر ناسروده، بدون نفوذ در انگیزه‌هایی که این زندگی را در توالی سالهای عمر به هدف روحانی یک سلوک معنوی نزدیک کرد فهم هماهنگی شگرف و معجزه‌آسایی که در حیات مولانا بین او و شعرش وجود دارد، ممکن نیست.»

دکتر زرّین‌کوب در این کتاب از ذکر مآخذ و منابع و ارجاعات گوناگون در پایان هر بحث خودداری کرده، در پایان کتاب، به اختصار، به این کار پرداخته است.

کتاب به اشارهٔ استاد در مقدمه، به درخواست خوانندگانی نوشته شده که دوست ندارند در مطالعهٔ زندگی‌نامهٔ مولانا دایم به منابع و مآخذ مختلف رجوع کنند و احیاناً دنبال مطالب بی‌ارتباط با اصل داستان بگردند.

این اثر علاوه بر آنکه تصویر بسیار جالبی از زندگی مولانا را داستان‌وار به ما نشان می‌دهد، خود نمونهٔ اعلای پختگی و سختگی نثر امروز فارسی است. تا باد چنین بادا.

*



حرفهای تازه در ادب فارسی: دکتر نقی وحیدیان کامیار. انتشارات جهاد دانشگاهی اهواز. تیراژ ۳۰۰۰ نسخه. قیمت ۱۷۰۰ ریال

آنچه در قالب حرفهای تازه ارائه شده است شامل گفتارهایی است در زمینه وزن، قافیه، شعر فارسی، زبان‌شناسی فارسی و افسانه‌نویسی که در هر یک از آنها حرف نوی برای گفتن وجود دارد. مولّف مباحث کتاب را به پنج بخش تقسیم نموده است.

۱ ــ گفتارهایی که در آنها مباحثی جدید برای اوّلین‌بار مطرح گشته است مانند ماضیهای نقلی، فارسی مودّبانه، بررسی علمی قافیه شعر فارسی... ۲ ــ گفتارهایی که در آنها بعضی نظریّات دانشمندان، چه معاصر، چه

قدیم که نادرست می‌نمود مورد تحقیق قرار گرفته و به شیوه‌ای علمی رد یا حقیقت آن آشکار شده است. ۳ ــ گفتارهایی که دربارهٔ مطالبی که قبلاً مورد تفحّص و بررسی دیگران قرار گرفته امّا نگارنده آنها را تکمیل کرده است. ۴ ــ دو گفتار، یکی دربارهٔ عروض فارسی و دیگری دربارهٔ قافیه شعر فارسی. ۵ ــ گفتار پنجم دربارهٔ متن‌خوانی و روش تدریس متن در دانشگاههاست.

اکثر آثاری که از این نویسنده در دست است، ویژگی یک اثر خوب تحقیقی ــ ادبی آنهم با متدهای دقیق علمی را داراست. مطالعه دقیق این آثار را به تمامی همکاران سفارش می‌کنیم.

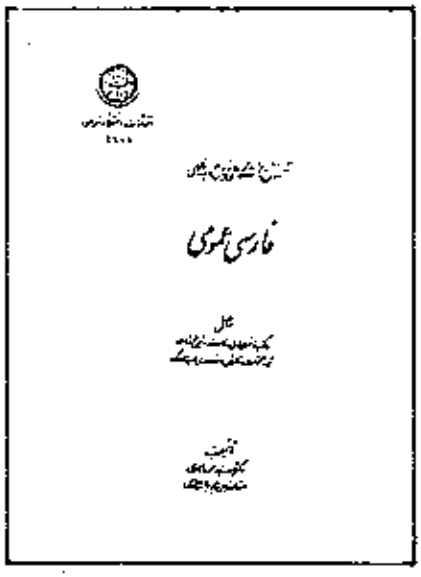
شعر و عناصر شعری؛ ترجمه غلامرضا سلگی، چاپ اوّل ۱۳۷۱، تیراژ ۳۰۰۰ نسخه قیمت ۱۵۰۰ ریال.

کتاب شعر و عناصر شعری ترجمه‌ای است از مجلّد دوم کتاب دانشگاهی Literatur structure sound, and sense نوشتهٔ لارنس پرین.

مترجم در مقدّمهٔ کوتاه خویش از جامع بودن بحثهای کتاب سخن می‌گوید. آنگاه هدف از این کار را صرفاً فراهم‌سازی مقدّمات آشنایی خوانندگان و دوستداران تازه‌کار شعر با دنیای شعر و شاعری، آن هم از دیدِ یک صاحب‌نظر غیر فارسی‌زبان، ذکر می‌نماید.

کار مترجم جوان و خوش‌ذوق این کتاب از حد یک ترجمه خشک و محض فراتر است چه برای فهم بهتر مطلب و ملموس‌تر شدن مفاهیم ذهنی به ذکر نمونه‌هایی زیبا از شعر و نثر معاصر مبادرت کرده است. در ترجمهٔ اشعار نیز حتّی‌الامکان سعی کرده تا از فضا و جوهرهٔ اصلی شعر باز نماند.

این مجموعه شامل یک مقدمه و شانزده فصل است برخی از عناوین آن عبارتند از: شعر چیست؟ معنی حقیقی و مجازی، تصویرسازی، صنایع بدیعی، ایما، شیوه‌های موسیقایی، آهنگ و وزن، لفظ و معنی، قالبهای شعری، شعر خوب شعر بد، شعر خوب شعر عالی و... در پایان کتاب، صفحاتی به ذکر معادل فارسی برخی از اصطلاحات ادبی به‌کار رفته در کتاب، اختصاص داده شده است.



فارسی عمومی؛ دکتر سید محمّد دامادی؛ انتشارات دانشگاه تهران. آذرماه ۱۳۷۰ تیراژ ۵۰۰۰ نسخه. قیمت ۳۸۵۰ ریال.

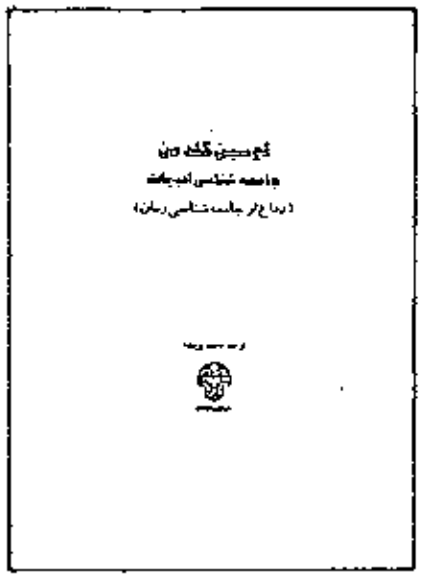
بدون شک، با چاپ و انتشار این اثر ارزشمند، آرزوی دیرینهٔ کثیری از دانش‌پژوهان و دوستداران زبان و ادب فارسی تحقّق یافته است. آنچه امروز با عنوان «فارسی عمومی» در دسترس ماست حاصل تلاش و تحقیق تدریجی دست کم سه‌دهه از عمر استاد دکتر سیّد محمّد دامادی است.

آنچه که در این کتاب برجستگی دارد شیوه و سبک ارائه مطالب آن است یکی این که مولّف سعی نموده سیر خود را از زبان‌آموزی به ادب‌آموزی ادامه دهد و دیگر که در این بررسی برخلاف طبقه‌بندیهای ناقص تاریخی (از قدیم به جدید) نظر مولّف از زمان حال به گذشتهٔ ادب فارسی معطوف بوده است و البته کسانی که در باب آموزش زبان و ادب فارسی در سطح دانشگاهها اشتغال و به اهداف واقعی این درس اشراف دارند به اهمّیت انتخاب این روش برای رسیدن به آن اهداف پی برده‌اند. مولّف، برای رسیدن به اهداف فوق، نمونه‌های برجسته از نثر معاصر را که الگوی کامل زبان‌آموزی تواند بود به همراه اشعار پخته‌ای از شعرای معاصر ارائه نموده است. از به‌گزینی و ارائه عالی‌ترین نمونه‌های نظم و نثر کلاسیک به عنوان شاخصهای ادب‌آموزی نیز غفلت نکرده است. این کتاب که برای آموزش دانشگاهی در کلیّهٔ رشته‌ها در نظر گرفته شده شامل سی درس و هر درس شامل مجموعه‌ای از نمونه‌های شعر و نثر به انضمام مبحث مربوط به شیوهٔ کتابت و دستور زبان فارسی است.

در بخش پایانی کتاب مفهوم بسیاری از لغات و اصطلاحات متن به همراه فهرست و شرح اعلام و منابع مهمّ مورد مراجعه آورده شده است.

از این مولّف، آثار دیگری نظیر ابوسعیدنامه، شرح بر ترکیب‌بند جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی، شرح بر مقامات اربعین، تصحیح و تعلیق بر تحفةُالاخوان فی خصایص الفتیان و نیز تصحیح کتاب حکایت اشرف‌خان و سرگذشت سه درویش به چاپ رسیده است.

*



جامعه‌شناسی ادبیّات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)؛ لوسین گلدمن. ترجمه محمّد پوینده. چاپ نخست ۱۳۷۱. تیراژ ۳۰۰۰ نسخه. قیمت ۵۲۰۰ ریال.

جامعه‌شناسی ادبیّات ترجمه‌ای است از کتاب Pour une sociologie du roman اثر Lucien Goldman.

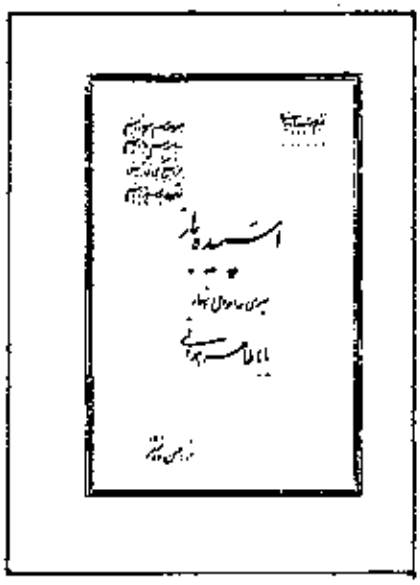
نقد جدید اروپایی با شاخ و برگهایی که در این قرن گسترانیده، در مملکت ما سابقه چندانی ندارد چه رسد به حوزه جامعه‌شناسی ادبیّات که بیش از سایر فروع نقد برای ما بیگانه است. مطلب از این قرار است که در سنّت ادبی ما قصّه و داستان جای خود را نیافته و آنچه که ادب تلقی می‌شده بیشتر شعر بوده است چه رسد به رمان که امروز هم آنچنان که باید و شاید مورد لطف واقع نشده است جای امید است که اندک اندک نمونه‌های رمان جایی باز کرده است و مسؤولان در گروه جامعه‌شناسی در دانشگاه رشتهٔ جامعه‌شناسی ادبیّات را دایر کرده‌اند.

البتّه لازم است گفته شود که پیاده کردن متد جامعه‌شناسی ادبیّات روی شعر، چیز در متنوبهای بلند، کاری عبث و گمراه‌کننده است زیرا اثر باید صبغه رئالیستی داشته باشد بنابراین با این شیوه، شعری مثل غزل و رباعی و قطعه را نمی‌توان بررسی جامعه‌شناسی کرد.

ترجمهٔ کتاب جامعه‌شناسی ادبیّات به واقع گامی است بلند در راهی که هرگز در این دیار سابقاً پیموده نشده بود. امتیاز اصلی این اثر تازگی و کارآیی در روش آنست که می‌کوشد پیوند میان صورتهای هنری را با شرایط اجتماعی پیدایش آنها و به بیان دقیق‌تر پیوند میان ساختارهای حاکم بر جهان آثار را با ساختارهای آگاهی جمعی یا جهان‌نگری گروهها و طبقات اجتماعی روشن کند، حال آنکه همه روشها و مکتبهای رایج در جامعه‌شناسی ادبیّات به بررسی پیوند میان محتوای آگاهی جمعی و محتوای آثار می‌پردازد. این کتاب شامل چهار فصل (مقدمه‌ای بر مسائل جامعه‌شناسی رمان، درآمدی بر بررسی ساختاری رمانهای مالرو، رمان نو و واقعیت، روش ساختگرایی تکوینی در تاریخ ادبیات) به همراه سه پیوست (نکته‌ای انتقادی دربارهٔ «رمان نو و واقعیّت»، نگاهی انتقادی به نظرگاه گلدمن، زندگینامه لوسین گلدمن) و دو واژه‌نامه (فارسی به فرانسه و فرانسه به فارسی) و مباحث دیگری است.

نویسنده با طرح یک مقدمهٔ استادانه و محققانه به بررسی جامعه‌شناسانهٔ چند رمان پرداخته است. فایدهٔ کتاب برای ما در استفاده از متد و روش نویسنده در بررسی جامعه‌شناسانهٔ داستانهای بلند کلاسیک (کهن) و یا نگرش جامعه‌شناسانه در متنوبهای بلند فارسی است.

*



اسپیده باز؛ سیری در احوال و اشعار بابا طاهر عریان؛ حسن دانشفر. چاپ اوّل ۱۳۷۰. تیراژ ۳۰۰۰ نسخه، بها ۵۳۰۰ ریال

کتبری از بزرگان فرهنگ این مملکت زندگی و شعرشان با افسانه آمیخته شده است و معلوم نیست چرا هر چه شهرتشان بیشتر می‌شود اطلاع دقیق از زندگی و شعر و هنرشان کمتر گردیده است. از این میان شعر و زندگی بابا طاهر عریان بیشتر از دیگران شکل افسانه یافته و چون صبغه عارفانهٔ او و ترانه‌هایش مورد اقبال و پسند واقع گردیده تحقیق و بررسی زندگی و هنر او کار دشواری است.

جای خوشوقتی است که چندی پیش آقای دانشفر کمر همّت بسته و در این وادی طی طریق کرده است ارمغان وی کتاب اسپیده باز است با مقدمه‌ای بر زندگی باباطاهر. وی در این اثر بر آن بوده تا بتواند ابیات اصیل یا منسوب را با مراجعه به مآخذ و تحقیق و تفحّص و احیاناً برداشتهای شخصی خویش از هم تمیز دهد و تا حدودی از آشفتگیهای فعلی نسخه‌های متفرقه بکاهد.

امید است این کتاب که علاوه بر تحقیق و دیدن منابع و ارجاعات مولّف، به خط خوش ایشان هم آراسته گردیده، در چاپهای بعد با تلفیق فهرست منابع و مآخذ و اعلام، صورت کمال یافتهٔ خود را پیش از پیش جلوه‌گر سازد.

سیرهٔ رسول‌الله؛ (بخش اوّل: از آغاز تا هجرت)؛ دکتر عبّاس زریاب؛ انتشارات سروش، چاپ اوّل ۱۳۷۰، قیمت ۱۷۰۰ ریال

«کتب فراوانی را که تاکنون در سیرهٔ حضرت رسول (ص) تألیف شده است، با همهٔ تعدّد و تنوّع آن، می‌توان به دو دسته بزرگ تقسیم کرد که البتّه هریک از این دو دستهٔ بزرگ، خود به دسته‌های کوچک‌تری قابل تقسیم است.

دستهٔ اوّل، کتابهایی است که دانشمندان اسلامی از حدود قرن دوم هجری تاکنون برای برآوردن نیاز و فرونشاندن عطش شدید مسلمین به اطّلاع از زندگی حضرت رسول (ص) تألیف کرده‌اند که البته هرچه از زمان آن حضرت دورتر شده‌اند و اهوا و نحل و مذاهب در جهان اسلام بیشتر شده است، گرایشها و عقاید فرقه‌ای، عناصر و مواد تازه‌ای را در کتب سیره وارد ساخته و در حذف و اسقاط بعضی عناصر و مطالبی که مطابق عقاید نویسندگان نبوده است کوشش کرده‌اند. البتّه هرچه عصر نویسندگان به صدر اسلام نزدیک‌تر می‌شود، عناصر و مواد خارجی کمتر می‌شود و حذف و اسقاط به حداقل می‌رسد؛ اما اگر گرایشهای فرقه‌ای کمتر می‌شود، گرایشها و تعصّبات قومی و قبیله‌ای همچنان اثر خود را می‌نمایاند تا جایی که اثر مشهود خود را حتّی در کتب سیره ظاهر می‌سازد.

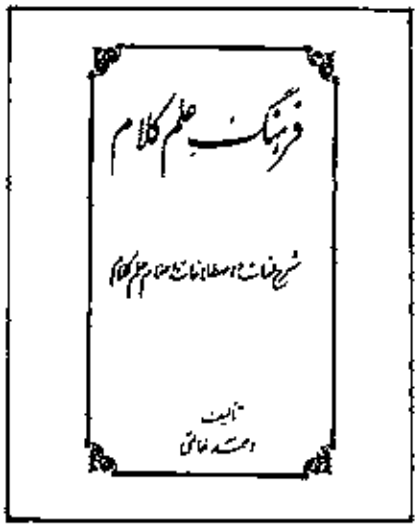
دستهٔ دوّم کتابهایی هستند که نویسندگان اروپایی و به طور کلی خارجیِ غیرمسلمان تألیف کرده‌اند. این کتابها نیز در آغاز تا قرن نوزدهم با دیدهٔ تعصّب دینی و قومی نگاشته شده است. نویسندگان نخستینِ آنها که بیشتر مسیحی یا یهودی متعصّب بوده‌اند پیغمبر اسلام را کسی می‌دیدند که بزرگ‌ترین ضربات و صدمات را به دین ایشان وارد کرده است و بنابراین نمی‌توانستند او را به دیدهٔ خصومت ننگرند و حقایق و واقعیات را به نفع خود و به ضرر اسلام تحریف نکنند.»

این بود بخشی از مقدمهٔ بخته استاد دکتر عبّاس زریاب در باب سیره‌نویسی گذشته که استاد را بر آن داشته تا با به چشم زدن عینک واقع‌بینی و با لحاظ داشتن دو جنبهٔ طبیعی و الهی به بررسی دقایق زندگی حضرت رسول اکرم بپردازد و کتابی تألیف کند که از چندین جهت در خور توجه و مطالعه می‌باشد.

آنچه ما را به معرفی کتاب واداشته است احساس نیاز بیش از پیش به فراگیری دانشها و اطّلاعات مندرج در آن است که برای هر دانش پژوه ادبیّات خوانده‌ای ضروری و لازم است خصوصاً برای درک بهتر متون نظم و نثر کهن که مشحون از این دست مطالب می‌باشد.

وجه امتیاز برجستهٔ کتاب گذشته از متقن و روشمند بودن آن، دقّت خاصی است که استاد در بیان جزئیات و دقایق امور به کار بسته است خصیصه‌ای که شاید کثیری از تألیفات و تحقیقات امروزی ما از آن بی‌بهره‌اند و اغلب محققان دچار کلّی‌گویی می‌باشند اطلاعاتی که در مورد آداب و سنن صدر اسلام، قبایل، اماکن و رجال، تحت‌عنوانهای جزئی و دقیق بدان اشارت رفته نیز بسیار ارزشمند و مفید است و در حل مشکلات متون فارسی و عربی یاریگر.

منبع و مأخذ اصلی این اثر یکی تلخیص ابن‌هشام از سیرهٔ محمدبن اسحاق است که امروزه موجود و در دسترس است و دیگری تاریخ طبری که در آن از سیرهٔ محمّدبن اسحاق از طریق راویان دیگر نقل شده است و سدیگر قسمتی از اصل کتاب سیرهٔ ابن‌اسحاق که در کتابخانه قرویین فارس پیدا شده است.



فرهنگ علم کلام؛ احمد خاتمی، انتشارات صبا؛ چاپ اول ۱۳۷۰، تیراژ ۵۰۰۰، قیمت ۲۰۰۰ ریال

کلام و اساساً تفکر کلامی نگرشی است که در تاریخ اندیشهٔ این سرزمین رگ و ریشه‌هایی بس گسترده دارد و برخی از بزرگان ما با این چشم‌انداز جهان هستی را مورد مشاهده قرار داده‌اند. و حالا پس از گذشت چندین قرن از عمر این علم آثار آن را در قالب اصطلاحات، تعاریف و مفاهیم کلامی در شعر و نثر خود شاهدیم. فراگیری و آشنا شدن با این اصطلاحات امروزه به عنوان کلید و ابزاری است که در فهم و درک دقیق متون کلاسیک یاریگر است.

آنچه که آقای خاتمی ترتیب داده‌اند با این هدف و شامل کلیاتی دربارهٔ علم کلام و پیدایش مهم‌ترین فرق کلامی، شرح مصطلحات این علم، شرح وتوضیح پیرامون اعلام تاریخی، این علم و چند فهرست است. نظر به اینکه استناد به منابع معتبر، خود بخش اصلی تحقیق است، شایسته بود ذیل مباحثی که از منابع مختلف نقل افتاده است ارجاع دقیق ــ همچون برخی موارد ــ در همهٔ قسمتها، رعایت می‌گردید.

نامه‌های شما

پاسخ به یک پرسش دستوری

مهرانگیز نوبهار

در شمارهٔ ۲۸ مجلّه «ادب فارسی» صفحه ۷۴، با عنوان از میان نامه‌ها نامهٔ برادران عزیز عبدالرّضا مرشدی‌پور، محمّد جعفر عبداللهی و سؤالات ایشان آورده شد. همکار محترم ما، سرکار خانم نوبهار مقاله زیر را به دفتر مجله ارائه کردند که عیناً نسبت به چاپ آن اقدام کردیم. همکاران محترم را به خواندن این مطلب دعوت می‌کنیم. (ادب فارسی)

ــ در مورد مسألهٔ مطرح شده در صفحهٔ ۷۴ «از میان نامه‌ها» رشد ادب فارسی شماره ۲۸ ــ توجّه همکاران مورد نظر را به چند نکته جلب می‌کنم.

سؤال شده است که تمام ساختهایی نظیر «می‌خواهد بشکند»، «می‌خواهد یخ بزند»، «می‌خواست آتش بگیرد» و «می‌خواهد دق کند» جهت و جایگاه این ساخت‌ها در تقسیم‌بندی کتاب‌های دستور کدام است.

بدون مقدّمه، به نتیجهٔ بحثی که در پیش روی دارم به اجمال اشاره می‌کنم و سپس به شکافتن موضوع می‌پردازم.

تنها چیزی که در مورد ساختهای یاد شده می‌توان اظهار داشت این است که در هیچ کدام از آنها بخش «می‌خواهم» فعل معین نیست بلکه تمامی آنها جمله واره‌های هسته در جملهٔ مرکب می‌باشند که بخش وابستهٔ آنها به صورت «یخ بزند»، «آتش بگیرد»، بشکند و... به کار رفته است. همکاران محترم توصیفی نیز از فعل معین ارائه داده‌اند که متأسّفانه جامع نیست و لااقل در مورد مسألهٔ موردنظر صدق نمی‌کند.

به طور کلّی جمله‌واره‌های پیرو یا وابسته ویژگیهایی را دارا می‌باشند که برخی روساختی و برخی نیز ویژگیهای ژرف ساختی و درونی می‌باشند. عمده‌ترین این ویژگیها عبارتند از:

۱ ــ جمله‌واره‌های پیرو مفهوم کامل ندارند هر چند که از نظر ساختاری، فُرم طبیعی یک جمله را دارا بوده و فاقد عیب و نقص باشند. مثال:

[من] یخ بزنم.
[تو] دق کنی.
[او] آتش بگیرد.

۲ ــ جمله‌واره‌های پیرو همیشه با حروف ربط وابستگی همراه می‌باشند و هر چند که این حروف از رو ساخت کلام محذوف باشند مفهوم آنها از ژرف ساخت کلام هرگز حذف نمی‌شود و حذف صوری آن‌ها در ماهیّت وابسته بودن جمله‌وارهٔ پیرو اثری نمی‌گذارد و همین حذف، است که گاهی ما را در اظهار نظر خود دچار خطا می‌کند. مثال:

می‌خواستم یخ بزنم. ــ می‌خواستم [که] یخ بزنم.
می‌خواست بترکد. ــ می‌خواست [که] بترکد.
آمدم استراحت کنم. ــ آمدم [که] استراحت کنم.
می‌ترسم نرسد. ــ می‌ترسم [که] نرسد.
جمله واره پایه جمله وارهٔ پیرو

۳ ــ جمله‌واره‌های پیرو همیشه می‌توانند به غیر جمله (یعنی: اسم «از نوع مصدر» و یا صفت) تأویل یافته و در درون جمله‌وارهٔ هر پایه، جایگاه یکی از عناصر نحوی جملهٔ پایه را اشغال کنند و این عمده‌ترین ویژگی جمله‌های وابسته می‌باشد که این ویژگی در تمامی ساختهای مورد سؤال صدق می‌کند.

می‌دانیم که «می‌خواهم» یک فعل متعدی است و برای تمام شدن مفهوم خود به مفعول نیاز دارد. مفعول آن گاهی به صورت یک فعل و گاه به صورت اسم به کار می‌رود. اگر مفعول به صورت یک فعل ظاهر شود در حقیقت آن فعل، یک جملهٔ پیرو است و به همراه بخش پایه، (یعنی: می‌خواهم) یک جملهٔ مرکب را تشکیل می‌دهد. هنگامی که جمله‌وارهٔ پیرو، به مصدر تأویل می‌شود و به عنوان یک اسم، جایگاه مفعول جمله‌وارهٔ پایه را اشغال کند با جملهٔ مرکب سرو کار نخواهیم داشت بلکه ساخت حاصل یک جمله ساده است. مثال:

می‌خواهم [که] یخ بزنم. (جملهٔ مرکب)
می‌خواهم یخ زدن «را». (جملهٔ ساده)

در حقیقت جزء «یخ بزنم» در تأویل به مصدر، ویژگی پیام‌رسانی خود را از دست می‌دهد و جزئی از پیام اصلی «می‌خواهم» می‌گردد.

در عبارات زیر جمله‌واره‌های پیرو به مصدر (اسم) تأویل یافته و به ترتیب جایگاه مفعول و متمم جمله‌واره‌های پایه را اشغال می‌کنند:

می‌خواهد بشکند. ــ می‌خواهد [که] بشکند.
شکستن را می‌خواهد.
مفعول جمله‌وارهٔ پایه

می‌ترسم برگردد. ــ می‌ترسم که برگردد.
از برگشتن می‌ترسم.
متمم جمله‌وارهٔ پایه

همکاران موردنظر اظهار داشته‌اند: «روشن است که جزء اوّل این ساختها، فعل معین و قابل صرف می‌باشند و هیچ تفاوتی با جزء اوّل افعال ماضی ملموس و مضارع ملموس ندارند.»!

بهتر است ساختهای مورد سؤال را با ساختهای افعال ترکیبی که در آنها فعل معین به کار رفته است. نظیر «دارم می‌روم» و «داشتم می‌رفتم» مقایسه کنیم. این مقایسه، ما را متوجّه تفاوتهای چشمگیری خواهد کرد به ترتیب زیر:

۱ ــ هر فعل مانند «دارم می‌روم» و «داشتم می‌رفتم» می‌تواند یک جمله یا دو بخش متمایز

نهاد و گزاره باشد با مفهوم یک پیام ذهنی.
مثال:
[من] دارم می‌روم.
نهاد گزاره
[تو] داشتی می‌رفتی.
نهاد گزاره

در حالی که ساختهای مورد سؤال هر کدام شامل دو نهاد و دو گزاره می‌باشند و در نتیجه، هر کدام حامل دو پیام ذهنی است،
[من] می‌خواهم که [من] یخ بزنم.
نهاد گزاره نهاد گزاره
پیام اصلی پیام فرعی (تبعی)

۲ ــ در «دارم می‌روم» بخش معین «دارم» مفهوم اصلی خود را در رابطه با مصدر «داشتن» از دست داده و به عنوان جزئی از مصدر فعل «دارم می‌روم» مطرح نمی‌باشد بلکه فعل «دارم» فقط یک مفهوم جدید به فعل «می‌روم» افزوده است. در حالی که در ساختهای یاد شده، دو بخش، با دو مفهوم و دو مصدر ویژهٔ هر کدام، در مفهوم کلّی این ساختها مطرح است به عبارت دیگر در «دارم می‌روم» مصدر «داشتن» مورد نظر نیست ولی در «می‌خواهم بروم» مصدر «خواستن» و «رفتن» هر دو مطرح می‌باشند. که بخش «می‌خواهم» یک فعل خبری است و بخش «بروم» یک فعل التزامی می‌باشد.

۳ ــ کلیه فعلهایی که در دستورهای آموزشی تحت عنوان یک فعل و یژه نام برده شده‌اند قابل صرف می‌باشند و هر کدام به صورت منظم دارای شش صیغهٔ هستند. مثال:

دارم می‌روم	داریم می‌رویم
داری می‌روی	دارید می‌روید
دارد می‌رود	دارند می‌روند

در حالی که ساختهای یاد شده قابل تحریف بوده و صرف نمی‌شوند هر چند که در صرف آنها اصرار بورزیم و ساختهای منظمی را نیز به صورت شش صیغهٔ متوالی ارائه دهیم،
مثال:

می‌خواهم بروم	می‌خواهیم برویم
می‌خواهی بروی	می‌خواهید بروید
می‌خواهد برود	می‌خواهند بروند

صورتهای منظم فوق قابل تحریف به صورتهای نامنظم زیر می‌باشند:
می‌خواهم بروی.
می‌خواهی برود.
می‌خواهد بروم.

صورتهای منظم فعل‌های «ستمر» به صورت‌های زیر نمی‌تواند دربیاید:
دارم می‌روی
داری می‌رود
دارد می‌روم

۴ ــ بین دو بخش اصلی و معین یک فعل ترکیبی نمی‌توان پیوندهای وابستگی را به کار گرفت یعنی فی‌المثل نمی‌توان گفت:
دارم «که» می‌روم
داری «که» می‌روی
دارد «که» می‌رود

در حالی که بین دو بخش ساختهای مورد سؤال، «که» ربط وابستگی ممتنع و قابل پیش‌بینی و بازسازی می‌باشد. مثال:
می‌خواهم [که] یخ بزنم.

در هر حال اگر استنباط ما از این قبیل ساختها این باشد که آنها فقط یکی از اقسام فعلهای زبان فارسی است نمونه‌هایی نیز که در زیر آورده می‌شود باید یک فعل حساب شود:
می‌خواهم که یخ بزنی و بمیری.
می‌ترسم که بروی و برنگردی.

بر اساس آنچه که گذشت کلیهٔ ساختهای مورد سؤال، جمله‌های مرکبی می‌باشند شامل یک جمله‌وارهٔ هسته و یک جمله‌وارهٔ وابسته که در تمامی آنها پیوند وابستگی «که» محذوف می‌باشد. کلیهٔ این ساختها باید در مبحث جمله ــ جمله‌های مرکب ــ مورد بررسی قرار گیرند نه در مبحث فعل و نه در هیچ مبحث دیگر.

نهایتاً ذکر این نکته را ضروری می‌دانم که با بهره‌گیری از قوانین گشتار (تأویل) می‌توان جایگاه عبارات پیچیده و هر پدیدهٔ زبانی دیگر را که در بررسیهای دستوری نادیده انگاشته و به دست فراموشی سپرده شده است مشخّص و تثبیت کرد و برای اینگونه پدیده‌های زبانی که به علّت عدم ضوابط در توصیف آنها عملاً کنار گذاشته شده‌اند راه حل منطقی ارائه داد.

«مهرانگیز نوبهار، دبیر دبیرستانهای تهران»

نقدی بر یک نکته باریک دستوری

با عرض سلام و خسته نباشید خدمت تمامی دست اندرکاران مجلهٔ رشد آموزش ادب فارسی که در جهت ارتقای سطح علمی زبان فارسی تلاش می‌کنند. در شماره مسلسل ۲۸ (بهار ۷۱) مجلهٔ رشد ادب فارسی مقاله‌ای تحت عنوان «یک نکته باریک دستوری» درج شده است که به نظر می‌رسد از کاستی مبرّا نیست. لذا خود را موظف دانستم چند کلمه‌ای با وجود قلّت بضاعت پیرامون آن به عرض برسانم.

آقای حسین علی یوسفی در این مقاله همچنان که یادآور شده‌اند با دقت و کنجکاوی به یکی از نکات ظریف و باریک دستوری که گذشتگان با ملاحظه به آن نگریسته‌اند پی برده‌اند و آن این که «اساساً قاعدهٔ ثبت شده در کتابهای دستور در مورد متعدی کردن فعلهای لازم غلط است.»[۱]

ایشان برای تصحیح آن قاعدهٔ نادرست نوشته‌اند: «در این تبدیل لازم به متعدی تنها عنصری که افزوده می‌شود «ان» است نه «اندن» و نه «انیدن» و نه حتی «اند» و «انید».»[۲]

به نظر بنده قسمت اوّل گفته ایشان را می‌توان پذیرفت اما قسمت دوم آن همانند قاعدهٔ مذکور در کتب دستور خالی از اشکال و کاستی نیست. اگر در این مورد اندکی تأمل کنیم وافعال لازم را که بن ماضی آنها به «د» ختم نمی‌شود طبق این قاعده متعدی نمایم ناچاریم برای زمانهای ماضی آنها از «اند» و «انید» استفاده کنیم یعنی افزودن «د» یا «ید» بر «ان» الزامی است.

به عنوان مثال اگر «گریستن» و «گریختن» را که بن ماضی آنها «گریست» و «گریخت» می‌باشد و هر دو نیز لازمند بخواهیم متعدی

کنیم. ناچاریم ابتدا بن مضارع آنها را پیدا کنیم که می‌شود «گری» و «گریز». سپس باید «اندن» یا «انیدن» در حالت مصدری و «انـد» و «انـید» در حالت ماضی به آنها افزود، که در حالت مصدری عبارتند از: گرباندن یا گریانیدن و گریزاندن یا گریزانیدن و در حالت متعدی شده بن ماضیشان عبارتست از: گرياند یا گریانید و گریزاند یا گریزانید.

حالا نوبت آن است که از نویسنده محترم بخواهیم برای ما توضیح دهند که این «د» یا «ید» مازاد بر «ان» که در بن ماضی صورت لازم آن فعلها وجود نداشته از کجا آمده است؟

آقای یوسفی ذکر کرده‌اند که در بعضی کتابهای دستور نوشته شده است که برای ساختن مصدر متعدی این افعال به بن مضارع آنها «اندن» و «انیدن» اضافه می‌کنیم، که می‌توان آن را به صورت فرمول زیر، هم نوشت:

بن‌مضارع(فعل لازم)+اندن ویاانیدن=مصدرمتعدی

در این صورت اگر تمام افعال لازم (و سایر افعال متعدی) که امکان متعدی شدنشان باشد با این قاعده متعدی کنیم، هرگز دچار اشکال نخواهیم شد. و تا اینجا ایرادی وارد نیست. تنها اشکال کار در صرف افعال و زمانی آنها بروز می‌کند. به طوری که اگر بخواهیم آنها را در زمان مضارع استعمال کنیم به «د» نیاز پیدا نمی‌کنیم. ولی در زمانهای ماضی «د» وجود دارد. که آنهم (البته در بعضی فعلها) به نظر آقای یوسفی جزء بن ماضی شکل لازم آنها فعلها بوده است.

نکتهٔ دیگر این که ایشان معتقدند به همین دلیل دانش‌آموزان برای متعدی ساختن این گونه افعال به خصوص هنگام صرف کردن دچار اشکال می‌شوند. مثلاً اگر از دانش‌آموزی خواسته شود که فعلی را در زمان ماضی بعید و صیغه خاصی متعدی کند، به اشتباه می‌افتد. اما باید اضافه کرد که اگر اندکی واقعبینانه‌تر بنگریم، زمانی که بگوییم فقط افزودن عنصر «ان» کافی است کار دشوارتر می‌شود. زیرا دانش‌آموز دقیقاً نمی‌داند «ان» را به کجا باید بیفزاید.

در چنین حالتی واجب می‌شود که توضیح دهیم در فعلهای مضارع «ان» به آخر بن مضارع و در فعلهای ماضی قبل از «د» و «ید» آخر بن ماضی باید افزود و تازه هنوز اشکال فعالهایی که بن ماضی آنها به «د» و «ید» ختم نمی‌شود به جای خود باقی است.

در پایان باید به عرض دوستان برسانم که اگر می‌خواهیم مطلب جدیدی بر اندوخته‌های قبل بیفزاییم بهتر آنست که جوانب آن را به دقت بررسی نماییم و راه‌حلی که ارائه می‌دهیم حتی‌الامکان جامع و مانع باشد. که در این مورد می‌توان گفت:

برای متعدی کردن فعلهای لازم:

الف: در زمانهای مضارع

بن مضارع + ان + شناسه

مثال از پریدن: پر + ان + م، و...

ب: در زمانهای ماضی

فعلهای ماضی که بن آنها به «د» و «ید» ختم می‌شود.

«ان» قبل از «د» و «ید» قرار می‌گیرد و بعد شناسه

مثال از خوردن: خور+ان + د+شناسه(م،...)

مثال از پریدن پر + ان + ید + م ....

(۲) فعلهای ماضی که بن آنها به «د» و یا «ید» ختم نمی‌شود

بن مضارع + ان + (د یا ید) + شناسه

مثال از گریستن: گری + ان + (د یا ید) + م....

ج: در مصدر

(۱) مصادری که بن ماضیشان به «د یا ید» ختم می‌شود «ان» را قبل از آن دو قرار می‌دهیم و سپس «ن» مصدری را اضافه می‌کنیم.

مثال از خوردن: خور + ان + د + ن

(۲) مصادری که بن ماضیشان به «د یا ید» ختم نمی‌شود

بن مضارع + اندن یا انیدن

مثال. گری + اندن یا انیدن = گرياندن و...

گریز + اندن یا انیدن = گریزاندن و...

در پایان یک نکته دیگر نیز قابل دقت و تأمل است و آن این که به عنوان مثال در خوردن دو صورت متعدی داریم یکی خوراندن و دیگری خورانیدن که در صورت دوم یک «ی» نیز افزوده شده است. که از نویسنده محترم می‌خواهیم آنرا نیز برای ما توجیه نمایند.

با آرزوی توفیق روزافزون برای تمامی محققین میهن اسلامی

یدالله بهمن‌آبادی ــ دبیر دبیرستانهای قزوین

۱ ــ رشد آموزش ادب فارسی ــ بهار ۱۳۷۱ ــ ص ۲۶

۲ ــ همان مأخذ و همان صفحه

مجلهٔ وزین رشد ادب فارسی

در شمارهٔ ۳۰ ــ ۲۹ آن نشریه، مقاله‌ای با عنوان «بن جاه پرحربه و تیغ تیزه» به چاپ رسیده است. به نظر می‌رسد که برخی نکات مطرح در مقالهٔ مذکور به لحاظ شیوهٔ تحقیق علمی و نیز ازحیث برخی استنتاجات چندان صحیح نباشد. نظر به اینکه مجلهٔ رشد ادب فارسی در دسترس تعداد بسیاری از دبیران و دیگر دوستداران ادبیات فارسی قرار می‌گیرد؛ برخی از موارد را ذیلاً طرح می‌کنیم باشد که نویسندهٔ مقاله و یا دیگر فضلا ما را در فهم صحیح آن یاری کنند:

۱ ــ نوشته‌اند: «سوگندهایی که رستم یاد می‌کند که از آن جمله، خورشید و ماه، است و نشان دهنده آیین مهرپرستی ایرانیان...» این نکته که در برخی ابیات شاهنامه بتوان نشانه‌ای از آیینهای باستانی را یافت، نکته‌ای درست است ولی آیا می‌توان به صرف اینکه رستم به جان شاه و... و نیز خورشید و ماه سوگند می‌خورد، پی به مهرپرستی ایرانیان بُرد؟ اگر چنین باشد آیا می‌توان والشمس والقمر و... را در قرآن نیز به همین معنی دانست؟

۲ ــ نوشته‌اند: «بیژن که به فرمان کیخسرو

برای ازبین بردن گرگهای مردم آزار و هستی سوز به...» آنچنان‌که در شاهنامه آمده بیژن برای جنگ با گرازها عازم شد.

۳ ــ دربارهٔ ماجرای کاووس و اسارت او در هاماوران نوشته‌اند: «زندان او دژی است در کوه یا شاید غاری» همچنانکه در شاهنامه آمده محل اسارت وی دژ است و دژ با غار تفاوت بسیار دارد:

یکی دژ برآورده از کوهسار
تو گفتی سپهر سنش اندر کنار

۴ ــ نوشته‌اند: «... این جنبهٔ ایزدی زمزم نیز از آیین مهر برخاسته است» اگر نویسندهٔ محترم لطف کنند و آیین مهر را برای خوانندگان مجلّه شرح دهند، شاید ما نیز بتوانیم به رابطهٔ زمزم و مهر پی ببریم.

۵ ــ نوشته‌اند: «شاید پرسش شود از کجا می‌توان دانست که این چاهها [چاههای مذکور در افسانه‌های ملل دیگر] مربوط به آیین مهرند؟ باید پاسخ داد: نخست این که آیین مهر در قلمروی وسیع از جهان ــ همه آسیا تا چین افزون بر اروپا ــ برپا بوده. دوم این که در آن چاه‌ها افراد نیک نهاد زنده یا زندانی شده‌اند.» سؤال این است که براساس کدام تحقیق معتبر چاه یک پدیدهٔ متعلق به آیین مهر است و مگر مردم کشورهای دیگر نمی‌توانسته‌اند افرادی را در چاه زندانی کنند و باید منتظر می‌ماندند تا از آیین مهر آن را فراگیرند؟

۶ ــ دربارهٔ هاروت و ماروت بجز آیهٔ مربوط به آن. آیهٔ ذیل را نیز آورده‌اند که بجز کلمهٔ ملائکهٔ آن، ربط دیگری به هاروت و ماروت ندارد: واذ قال ربک للملائکة انی جاعلٌ فی الارض... این آیه مربوط به آفرینش آدم و سؤال ملائکه است. و در آن هنگام هنوز مردمی در بابل نبودند تا فرشته‌ای در میان آنان نزول کند.

۷ ــ نوشته‌اند: «هراکلس (یونانی) چون رستم، آزادی بخش، جوانمرد و نیک نهاد است و در کارهای او نشانه‌های مزدایرستی پیداست...» سؤال این است که آیا دلایل بیشتری هم برای مزدایرستی او لازم است؟ و نیز آیا مزدایرستی همان مهرپرستی و اگر نیست آیا چاه از مهرپرستی وارد مزدایرستی شده؟

۸ ــ نوشته‌اند: «در ادب عرفانی فارسی آنچه طبیعت خوانده شده به فراوانی مورد نکوهش قرار گرفته است... و بر اساس یک صورت کهن مثالی در ناخودآگاه عرفا «آرکی تایپ»، این طبیعت نکوهیده «چاه طبیعت» خوانده شده است.» در جملهٔ دوم ظاهراً کلمهٔ آرکی تایپ توضیح عبارت قبل از آن است و می‌بایست در داخل پرانتز بیاید. و بهرحال اگر تشبیه اضافی چاه طبیعت یک آرکی تایپ باشد تکلیف عبارتهای دیگر شبیه آن چیست؟

۹ ــ دربارهٔ اهمیت آیین مهریاز هم نوشته‌اند: «بنابراین آموزهٔ درویشانه، گیتی، زندانی است برای جان بریں که نهادش نیک است و دیدیم که پیوند «چاه» با نیک نهادان ریشه در دین مهر دارد. اکنون می‌پرسیم آیا بیشتر آیینهای درویشی ریشه در کیش مهر ندارند؟» ظاهراً سؤال اخیر از نوع استفهام تقریری است و نیازی به پاسخ ندارد.

امّا اصل مطلب این است که نویسندهٔ مقاله پیش از تحقیق، فرض را بر این نهاده‌اند که چاه کنایه‌ای از دنیا و پلیدی مادّی است و خوبان در آن گرفتار می‌آیند و غار جای بدان است و این مطلب ربطه در آیین مهر دارد. حال آنکه چنین مطلبی بر هیچ اساس صحیحی قرار ندارد. چنانکه در همین نوشته نیز برای توجیه این امر مجبور شده‌اند متن شاهنامه را از روی نسخه بدل‌های آن تغییر دهند و چاه دجّال را که در شعر خاقانی آمده نیز به طریقی توجیه کنند و دژ محل اسارت کاووس را غار به حساب آورند.

ظاهراً نیازی به هیچکدام از این مطالب نیست چونکه چاه بخاطر وضعیت طبیعی خود دو مفهوم متضاد را القا می‌کند: از یک سو منبع آب و حیات است و در دشتهای کم آب نعمتی بزرگ است و لذا در ادبیات هم مورد تکریم و مشبه به چیزهای مطلوب واقع می‌شود. چنانکه حافظ می‌گوید: جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت... و شواهد مربوط به آن بسیار است.

از سوی دیگر چاه بواسطهٔ تاریکی و نمور بودن و در گودی واقع شدن، محل شکنجه و عذاب هم هست و سیاهچال و کاربرد آن تا دورهٔ معاصر نیز روشن است. بنابراین بطورطبیعی مشبه به چیزهای نامطلوب و بدو عذاب‌آور قرار می‌گیرد. مثل همان چاه طبیعت که در مقاله آورده‌اند. واژهٔ چاه در ترکیب چاه طبیعت بار معنایی خاصی از آنگونه که نوشته‌اند ندارد. چنانکه «سرای طبیعت» هم آمده است: تو کنز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون...

امید جویندهٔ، تهران

استاد ابوالقاسم حالت

برجسته‌ترین طنزسرای معاصر، پس از ۷۳ سال عمر پربرکت و ارائه آثاری ارزشمند درگذشت. استاد بر زبان انگلیسی و عربی تسلط تمام داشت و بیش از ۱۵ جلد ترجمه مانند تاریخ کامل ابن اثیر، ناپلئون در تبعید، تاریخ فتوحات مغول، فروغ بینش، شکوفه‌های خرد، پیشروان موشک‌سازی، از آن جمله است.

اشعار طنز و فکاهی شادروان حالت در مجلات توفیق و گل آقا با نامهای مستعار «خروس لاری» و «هدهدمیرزا» چاپ می‌شد. او نخستین شاعری است که مفاهیم طنز را در قالب بحر طویل عرضه می‌کرد. از مشهورترین آثار او فکاهیّات حالت، پروانه و شبنم، دیوان ابوالعینک، دیوان شوخ، دیوان خروس لاری، بحر طویلهای هدهدمیرزا، عیالوار، دیوان حالت و ترجمهٔ اشعار عربی کلیّات سعدی را می‌توان نام برد. او سرایندهٔ نخستین سرود جمهوری اسلامی ایران نیز بود. درگذشت استاد ابوالقاسم حالت را به جامعهٔ ادب دوست و خانوادهٔ بزرگوارش تسلیت می‌گوییم.

پرسش و پاسخ

از طبس گلشن، آقای مسعود باقری در باب گنجاندن مطالبی دربارهٔ دروس کتاب‌های عربی دبیرستان در مجله رشد ادب پارسی پرسیده‌اند و خواسته‌اند بدانند که پیشنهاد و انتقاد مربوط به کتابهای درسی عربی را به کجا بفرستند.

ــ مسائل مربوط به درس‌های عربی در مجله رشد معارف بررسی می‌شود و پیشنهادات و انتقادها را به گروه عربی سازمان تألیف و برنامه‌ریزی کتب درسی بفرستند.

از داراب آقای محسن منیری و از رشت آقای علی اخوان‌توکلی هر کدام طرحی برای تصحیح انشا ارسال داشته‌اند. و آقای محمد رشیدلو از زنجان از وضع نابسامان کلاسهای انشا گله کرده‌اند.

ــ ضمن تشکر از ایشان به عرض می‌رسانیم آنچه در درجه اول اهمیت قرار دارد هماهنگی و کیفیت بخشیدن به کلاسهای انشاست و اگر خود معلمها قدمی پیش نهند لطف بزرگی کرده‌اند. بدین صورت که با انتخاب داستانهای مناسب و قرائت آن در کلاسهای انشا ذوق و شوق دانش‌آموزان را برانگیزند. این کار درصد معتنابهی از کاستیهای آموزش زبان فارسی را در مدارس جبران می‌کند، یک آموزش و پرورش خوب وقتی موفق است که معلمان آزموده و پرورده داشته باشد وگرنه کتاب درسی هر قدر هم دقیق و روشمند باشد، اگر بگوییم می‌تواند جای معلم خوب را بگیرد، گزافه است. امید که معلمان عزیز، خود، کلاسهای انشا را، نولدی دیگر بخشند.

از آمل آقای حسن صادقی در باب نابسامانی دبیران ادبیات شکوه‌ها دارند، از بی‌اعتقادی بعضی دبیران به کار خود که «از بد حادثه اینجا به بناه آمده‌اند» و از بعضی دیگر که معلمی شغل دوم یا سوم آنهاست و وقتی برای مطالعه ندارند. ایشان نظام آموزشی مطلوب را در گرو تعلیم و تربیت صحیح معلم دانسته‌اند و نهایتاً خواسته‌اند که در باب مثنوی و گلستان و بوستان هم در مجله کلامی درج گردد.

ــ ضمن تأیید و همدلی با ایشان به امید به سامان شدن حال و احوال زبان فارسی مدارس و دست‌اندرکارانش و به انتظار مقالاتی پیرامون مثنوی و بوستان و گلستان که دیگر جای ملال و دلتنگی نباشد.

از تهران آقای محمدرضا حسنی، دانش‌آموز سال اول دبیرستان، خواسته‌اند که در کتابهای درسی غزل‌های خواجه حافظ جای بیشتری داشته باشد و از داستانهای شیخ بهایی هم درج شود و کتابهای درسی از لطایف و فکاهیات بی‌نصیب نماند.

ــ خواسته‌های شما را بامسئولان مربوط در میان می‌گذاریم.

دانش‌آموز کلاس اول راهنمایی از بوشهر که اسم خود را ننوشته‌اند، از حجم کتاب فارسی گله کرده‌اند و در یکی از جدول‌های کتاب فارسی اشتباهی به نظرشان رسیده که از تذکرشان ممنونیم.

ــ کتابهای فارسی دوره راهنمایی تغییر کلی کرده که امیدواریم تألیف جدید هر چه زودتر در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد.

از تبریز آقای خلیل فیض‌پور از ناهماهنگی رسم الخط در کتابهای درسی دبیرستان با طریق ارائه شده در آیین نگارش تربیت معلم شکایت دارند.

ــ باید به عرض برسانیم که رسم الخط واحدی در دست تهیه است که کلیه سطوح و مقاطع تحصیلی را شامل می‌شود که امیدواریم این گونه مشکلات را از سر راه بردارد. ولیکن باید این هشدار را همواره در گوش داشته باشیم که مبادا قضیهٔ رسم الخط هم مثل دستور زبان مشمول آنگونه بحث‌های بی‌فایده گردد با آنکه بدانیم که خط هم نشانهٔ مکتوب زبان است مثل خود زبان قواعد خاص خود را دارد که همهٔ آن برما معلوم نیست و بحث بر سر اینکه کدام صورت مکتوب درست است هیچ زمینه و روش درستی ندارد و مثل خود زبان با استدلالهای منطقی که ساختهٔ ذهن ماست به جایی نمی‌رسد الاّ اینکه وقت عزیز را به هدر دهد. آخر چگونه می‌توان گفت که مثلاً مسئول غلط است و مسؤول درست یا مسائل نادرست است و مسایل صحیح. پس رسم الخط واحد صرفاً به منظور هماهنگی و یکدستی در نظام آموزشی و مشخص شدن تکلیف دانش آموز است نه نسخه تجویز شده به منظور تشخیص درست از سقیم.

از آغاجاری آقای ابراهیم ظاهرزاده معنی این بیت را پرسیده‌اند:

روزه داری که به مهر اسحار
بشکند نان جوین افطار

قبل از هر چیز باید گفت که به لحاظ زبان امروز بیت به خاطر حرف «به» اندک تعقیدی پیدا کرده است و لیکن مفهوم بیت با توجه به زمینهٔ تاریخی آن این‌طور به نظر می‌رسد:
سحر حکم مهری را دارد که بر لب روزه‌دار زده شده و دهان او را از منبطلات روزه باز می‌دارد و علی (ع) که صبح را با حال روزه به شب رسانده، تازه، افطاری او نان جوین است.

از کوهدشت لرستان آقای خیرا... جعفری پرسیده‌اند:

۱ ــ در کتاب فارسی سال اول راهنمایی، درس ۱۴، در بیت:

پایش از آن پویه در آمد زدست
مهر دل و مهره پشتش شکست

مهر دل درست است یا مُهر دل.

۲ ــ در کتاب فارسی سال سوم راهنمایی، درس ۱۵، در بیت پنجم:

شخص خفت و خرس می‌راندش مگس
وز ستیز آمد مگس زو باز پس

ضمیر «ش» چه نقشی دارد.

۳ ــ در کتاب فارسی سال سوم راهنمایی، درس ۱۶ «چپی» در آبارتچی پسوند نسبی است یا فاعلی.

۱ ــ مُهر دل درست است و «مهر شکستن» نه در اینجا معنای مناسبی دارد و نه کار بردش حداقل به صورت فعل لازم سابقه دارد.

۲ ــ تأویل متممّی «ش» مناسب‌تر است

۳ ــ بای نسبت ممکن است چند نوع کاربرد از قبیل فاعلی، مفعولی و لیاقت داشته باشد که در اینجا فاعلی است.

از قم آقای علیرضا نبی‌لو یکی دو نمونه از شعرشان را هدیه کرده‌اند و راهنمایی خواسته‌اند

ــ در درجه اول آثار فصحا را مطالعه کنید بخصوص افصح المتکلمین سعدی و خواجه حافظ، در ضمن در مجلات رشد ادب هم توصیه‌هایی تحت عنوان «با پردگیان عاطفه و خیال» به شاعران جوان شده است که سودمند است.

از اصفهان خانم فریبا فیاض، ضمن ابراز علاقه به نوشتن داستانهای کوتاه و انشاهای توصیفی، کم کاری خود را معلول نداشتن مشوّق و راهنما دانسته‌اند و خواسته‌اند بدانند که به چه شکل می‌توانند در رشته نویسندگی ادامه تحصیل بدهند و پرسیده‌اند که برای رفع اشکال نوشته‌های خود به کجا مراجعه کنند

ــ بهترین مشوّق همان شوق و علاقه شماست و بهترین راهنما همان داستانهایی است که شما را تشویق کرده تا دست به قلم ببرید؛ پس بیش از پیش بخوانید و خلاصه داستانها را بنویسید.

ــ بیشتر حوادث روزمره می‌تواند دستمایهٔ انشاهای توصیفی باشد به شرطی که با دخل و تصرّف در آن رنگ و لعاب هنری بیشتری به آن بزنید.

ــ تا آنجا که ما سراغ داریم رشته نویسندگی به شکل دانشگاهی و مستقل در ایران جایی ندارد اما جای نگرانی نیست زیرا قصه‌نویسان ما، خود، همت کرده‌اند و به جایی رسیده‌اند

ــ مشکل خود را پیش استادان ببرید تا با نظر خود حل کنند.

از تهران خانم نرگس نوید قطعه شعری به ارمغان فرستاده‌اند و نظر خواسته‌اند:

آوای مهر بنود، کسی مهر را نجست
غوغای عشق بود، کسی عشق را ندید
عمری کنار خانهٔ خورشید منتظر
این چند لحظه پیش کاروانی گذر نکرد

ــ به جای کاما در مصراع اول و دوم، حرف «واو» مناسبتر است زیرا وزن و آهنگ شعر را زیباتر جلوه می‌دهد.

ــ در مصراع آخر تجدید نظر کنید تا اندک سکته‌ای که در وزن دارد رفع شود

ــ منتظر دیگر سروده‌های شما هستیم تا بیشتر و بهتر با کارهایتان آشنا شویم.

از نجف‌آباد اصفهان خانم م ــ الف پرسیده‌اند:

۱ ــ مقصود حافظ از:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه
چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند
چیست؟

۲ ــ در مورد ضرب‌المثل و موارد استعمال آن چه کتابی هست؟

۳ ــ شاهنامه واقعیت است یا افسانه؟ در دورهٔ راهنمائی چگونه باید توضیح داد؟

ــ چون توضیح بیت حافظ مفصّل است و در حوصلهٔ این صفحات نمی‌گنجد به کتاب حافظ نامه، نوشته بهاءالدین خرمشاهی، بخش دوم مراجعه کنید

ــ برای ضرب‌المثل؛ به کتاب امثال الحکم مرحوم دهخدا، کتاب مرحوم بهمنیار و کتاب آقای حبله رودی مراجعه شود.

ــ صورت افسانه‌ای شاهنامه مبنی بر حقیقت است و چون خط و کتابت در کار نبوده، ضبط تاریخی پیدا نکرده، بالنّتیجه سینه به سینه نقل شده و حوادث خارق عادت در آن راه پیدا کرده است زیرا مردم طبعاً به حوادث خارق العاده علاقه‌مندند.

برادر گرامی جناب آقای محمد میرزایی

با اهداء سلام

از لطف و محبت شما صمیمانه سپاسگزاریم. در چاپهای بعدی کتاب تغییرات عمده داده خواهد شد. به مطالعهٔ دقیق‌تر و گسترده‌تر و «پرسیدن» که نردبان صعود به آسمان «فهمیدن» است دعوتتان می‌کنیم. امیدواریم در همه مراحل تحصیلی کوشا و موفق باشید.

از خوزستان، برادر یا خواهر گرامی کریمی

با اهداء سلام

از ارسال دو قطعه شعرتان صمیمانه سپاسگزاریم. راستش خواندن شعرتان بسیار مشکل بود شاعران را خطّی زیبا نیز باید! حیف است احساس زیبا در هیئتی نازیبا عرضه شود. منتظر آثار بهتر و زیباترتان هستیم.

از اصفهان، خواهر گرامی سرکار خانم ژیلا احمدی

با اهداء سلام

از توجّه و عنایت شما به کتابهای درسی صمیمانه سپاسگزاریم. امیدواریم رضایت خاطر شما و همهٔ عزیزان دانش‌آموز را چه از لحاظ محتوا و چه آرایهٔ کتابها، فراهم آورده باشیم. برایتان در همه مراحل تحصیلی و گسترش آفاق مطالعه و بهره‌گیری از فرصتها، آرزوی موفقیّت داریم.

سخن نو آر که نور احلاوتی است دگر

محمد رضا شفیعی کدکنی

ساختار و تأویل متن، ۲ ج، (۱ ــ *نشانه‌شناسی و ساختارگرایی* ۲ ــ *شالوده شکنی و هرمنوتیک*). *بابک احمدی*، *چاپ اوّل*، *شرکت نشر مرکز*، *تهران*، ۱۳۷۰.

کاری که آقای بابک احمدی به تنهایی عهده‌دار آن شده است ــ و از شگفتیهای محیط فرهنگی ما یکی هم این که، او در این کار توفیقی چشمگیر حاصل کرده است ــ کاری است که باید جمعی از فرهیختگان ادب و فلسفه و جامعه‌شناسی عهده‌دار آن می‌شدند و او به تنهایی بارسنگین تدوین کتابی ارجمند و «دوران سازه» را به دوش خویش گرفته است.

نویسنده در این سیر و سیاحت تمامی جریان نقد ادبی و منشعباتش را تحت نظر گرفته است و آنچه را که از قلم صاحبنظران، از اواخر قرن نوزدهم و با دقّت بیشتر از اوایل همین قرن تا همین اواخر جاری شده، پی‌گیری نموده و انصاف را که از جهاتی کاری بزرگ کرده که اثر و نشانش در جای جای کتاب هویداست. با این کتاب زبان فارسی، در حوزهٔ مطالعات نقد ادبی جدید اروپایی، کاملاً «روز آمد» شده است؛ اینک ادیبان و ادب دوستان چشم انداز دیگری در پیش روی دارند و این شیوه نگرش، آنها را با مناظر تازه‌ای آشنا می‌کند و اگر در سایر علوم آشنایی بادستاوردهای فرنگی مغتنم بوده از این فتح باب برای ورود در سرچشمهٔ علوم انسانی و هنر استقبال خواهند کرد، زیرا بی‌هیچ اغراقی

کتاب آقای احمدی دست کمی از تألیفات مشابه آن در زبانهای اروپایی از قبیل فرانسه و انگلیسی ندارد و هر آن کس که با خواندن این کتاب درگشت وگذار آقای احمدی رفیق راه گردد از مجموعهٔ جریانهای عمدهٔ نقد ادبی از صورتگرایان روسی تا آخرین حرکتهای ساختارگرایی و ساختار شکنی، آشنا می‌شود. همراهی و همدلی خواننده این فرصت را به او می‌دهد که در این طی طریق، راهنمای خود را، با یک یک، این جریانهای فکری و فرهنگی قرن بیستم در مغرب زمین، کاملاً آشنا حس کند و از نزدیک ببیند که او از راه و رسم منازل هر یک از بنیادگذاران این اندیشه‌ها به کمال با خبر است. نویسنده آنچه را از بزرگان هنر و اندیشه نقل کرده بی‌واسطه است و غالب آنها را در متن اصلی خوانده و تمام ارجاعات او به تألیفات دست اوّل این متفکران است. مثلاً وقتی از بارت، یاکوبسون و یا باختین سخن می‌گوید، متن نوشته‌های آنان را، در زبان اصلی (بجز روسی) خوانده و حتی المقدور به مراجع دست دوم که مؤلّفانی دیگر درباره این متفکّران نگاشته‌اند، کمتر پرداخته است و این یکی، از مهم‌ترین امتیازات این کتاب است، چه در قلمرو نقد و چه در کار تألیف و تصنیف به طور مطلق.

یک نکته را نباید نادیده گرفت و آن این که گاهی مثالهای انتخاب شده، می‌توانست مأنوس‌تر و فارسی‌تر و ایرانی‌تر باشد. بی‌گمان در جایهای بعد این گونه کاستیها قابل جبران است و آقای بابک احمدی، خود، بیش از هر کس دیگر به این نکته وقوف دارند که یک مؤلّف ایرانی تا جایی که ممکن است اگر مثالی در موسیقی یا ادبیّات مورد نیازدارد، بهتر است از موسیقی ایرانی و ادبیّات ایرانی شاهد بیاورد، مگر آنکه این کار با شواهد موجود در فرهنگ ما، امکان‌پذیر نباشد که در آن صورت، عذر مؤلّف، پیشاپیش پذیرفته است. تألیف این کتاب را به زبان فارسی و به آقای بابک احمدی باید تبریک گفت به انتظار کارهای دیگری از ایشان در همین حد و حدود و بالاتر ازین.

ممکن است کسانی از خوانندگان و اهل فضل با بعضی یا بسیاری از اصطلاحات مؤلّف توافق نداشته باشند، ولی هر کسی در حوزه این گونه جریانها، اندک قدمی برداشته باشد اعتراف خواهد کرد که چنین توافقی در کار هیچ یک از مترجمان و مؤلّفان عصر حاضر، حاصل نیست و شاید چندین دهه زمان لازم باشد تا همه این اصطلاحات رواج کافی بیابد و همه مترجمان و مؤلّفان، به طور یکسان، یک اصطلاح را عیناً در برابر یک واژهٔ اروپایی به کار برند. مع‌الوصف ناگفته نباید گذاشت که اغلب مؤلّفان و مترجمان، امروزه سعی دارند تا هر جمله و عبارت را با همان اندازه‌های نحوی و فرم و شکل زبان اصلی به فارسی برگردانند مبادا که در رعایت امانت اندک قصوری شده باشد که این همه اصطلاح تازه تا اندازه‌ای از همین شکل کار متأثر است. شاید اگر نخست اندازه‌ها و گنجایشهای نحوی زبان فارسی را در نظر بگیرند و براین اساس عبارت را برگردانند مختصر ابهامی که خوانندگان دارند ــ که آنهم علتش بیگانگی با سابقه این گونه نقد در جنبشهای فکری ــ ادبی مغرب زمین است برطرف گردد. ای بسا یکی دو عبارت کوتاه از یک اصطلاح جدید رساتر باشد و جانب امانت هم که در اصل، ابلاغ پیام است محفوظ بماند.

دو مرغ بهشتی

بیا تا غم دل گوکه غریبانه بگریم
سر پیش هم آریم و دو دیوانه بگریم

من از دل این غار و تو از قلهٔ آن قاف
از دل به هم افتیم و بجانانه بگریم

دو دیست در این خانه که کوریم ز دیدن
چشمی بکف آریم و باین خانه بگریم

آخر نه چرا غیم که خندیم به ایوان
شمعیم که در گوشهٔ کاشانه بگریم

من نیز چو تو شاعر افسانه خوشم
باز آ بهم ای شاعر افسانه بگریم

پیمان خط جام یکی جرعه بما داد
کز دور حریفان دو سه پیمانه بگریم

برگشتن از آئین خرابات نه مردیست
می مرده بیا در صف میخانه بگریم

از جوش و خروش خم و خمخانه خبر نیست
با جوش و خروش خم و خمخانه بگریم

با وحشت دیوانه بخندیم و نهانی
در فاجعهٔ حکمت فرزانه بگریم

با چشم صدف خیز که بر گردن ایام
خرمهره ببینیم و به دردانه بگریم

بگذار به بدیان تو طفلانه بخندند
ما هم به تب طفل طبیبانه بگریم

شهریار

عاشق شو ار نه روزی کار جهان بسر آید
ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی