

گلگشت‌های ادبی و زبانی

(دفتر اول)

احمد سمیعی (گیلانی)

گرد آورنده سایه اقتصادی نیا

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تبرستان

www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

گلگشت‌های ادبی و زبانی

(دفتر اوّل)

احمد سمیعی (گیلاتی)

گردآورنده

سایه اقتصادی نیا



انتشارات هرمس



انتشارات هرمس

تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، بعد از برج نگار، شماره ۲۴۹۳ - تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعه ادبِ فکر - زبان و ادبیات ۵۰

گلگشت‌های ادبی و زبانی

(دفتر اول)

احمد سمیعی (گیلانی)

گردآورنده: سایه اقتصادی نیا

طرح جلد: واحد گرافیک هرمس

چاپ اول: ۱۳۹۱

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ و صحافی: چاپ معاصر

همه حقوق محفوظ است.

سرشناسه:	سمیعی، احمد، ۱۲۹۹ -
عنوان و نام پدیدآور:	گلگشت‌های ادبی و زبانی / احمد سمیعی (گیلانی).
مشخصات نشر:	تهران: هرمس، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری:	شش + ۶۴۱ ص.
شابک:	978-964-363-741-5
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیبیا
موضوع:	ادبیات فارسی - مجموعه‌ها
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۹ گ ۸۳ / PIR۴۰۰۳
رده‌بندی دیویی:	۸۴۰ / ۸
شماره کتابشناسی ملی:	۲۲۲۸۴۶۴

فهرست

۱	سرگذشت این قلم
۱۵	یادداشت گردآورنده

تألیف

۱۹	نکته‌هایی در باب تصحیحِ متون
۳۳	کلام و پیامِ حافظ
۹۷	فکر و زبان
۱۳۳	زبانِ مطبوعاتی ما چه بوده و چه شده است؟
۱۳۷	سعدی در غزل
۱۶۷	سفینهٔ غزلِ حافظ
۱۸۵	عناصرِ تراژدی در داستانِ سیاوش
۲۰۹	مسائلِ مربوط به فرهنگِ دوزبانه
۲۲۳	تساهل و تحرک، دو صفت بارز سعدی
۲۳۱	مسائل و مشکلاتِ ترجمهٔ خُلاق
۲۳۹	سخنی چند دربارهٔ شعر و ادبِ دورهٔ سامانی و مقامِ آن در ادبیاتِ فارسی
۲۴۵	جلوه‌های فرهنگ در ادبِ فارسی
۲۶۵	آیا برنامه‌ریزی ترجمهٔ ادبی در شرایط کنونی کشور ما ضرورت دارد؟
۲۷۳	مبانی سبک‌شناسی شعر
۲۹۹	نارسایی‌ها در تدوین تاریخ ادبیاتِ فارسی و ضرورت اصلاح و رفع آنها
۳۳۱	خاستگاه‌های شعر عروضی فارسی
۳۴۷	مقایسهٔ ساختارهای منطق‌الطیر، مثنوی معنوی، و بوستان
۳۵۹	اوزان شعر در غزلیات سعدی

ترجمه و گزارش

۳۷۳	دربارهٔ کلمات (ژان کوکتو)
۳۸۱	دربارهٔ ادبیات (رنه ولیک)
۴۱۹	روایاتِ معراج در آثارِ نظامی (هانری دو فوشه کور)

- ۴۴۱ ملاحظاتى درباره گويش ناحیه الموت از گويش‌های شمالی ایران (کینگا ماتسیوچاک)
- ۴۵۳ سبک (میکل دو فِژن)
- ۴۷۱ شواهد شعری در تاریخ مسعودی (بازورث)
- ۴۹۷ مستخرج از نامه باریه دومینار به آقای رنو، وابسته سفارت فرانسه در ایران (باریه دو مینار)
- ۵۰۱ تحقیق در زبان و ادبیات فارسی (هامر پور گشتال)
- ۵۲۹ مضمون، مایه غالب، و نماد (کلود دو گرو)
- ۵۴۱ نسخه‌های خطی به زبان فارسی یهودی (ژام دارمستیر)
- ۵۴۹ سعدی، شاعر ایرانی (کلیمان هوآر)
- ۵۶۵ نکته‌هایی درباره وزن شعر حماسی فارسی (روبر گوتیو)
- ۵۷۳ گزارش آراء گوستاو لانسون درباره روش تاریخ ادبیات نگاری (گوستاو لانسون)
- ۵۹۷ آراء پندتو کروچه درباره شعر و زیبایی‌شناسی (پندتو کروچه)
- ۶۲۵ نمایه

سرگذشت این قلم

تبرستان
www.tabarestan.info

سرگذشت قلم با سرگذشت شخص قلمزن یکی نیست. قلم تراوش نهانخانه وجود قلمزن را رقم می‌زند - تراوش ژرف‌ترین و لطیف‌ترین و والاترین ساحت وجودی قلمزن را، وجود سیال و فرّاری را که در کالبد شخص قلمزن آشیان کرده، در حال و هوایی خاص و پیش‌بینی‌نشدنی برمی‌خیزد، لحظات پرنشاط و پرتلاطمی را می‌گذراند و از نو غایب می‌شود. قلمزن آثار او را، که دیگران آثار شخص می‌پندارند، چون مدّتی از تولّد آنها بگذرد باز نمی‌شناسد. نویسنده چه بسا باور ندارد که اثر را خود نوشته است. اثر برای خود او غریبه است و هر بار که آن را می‌خواند پنداری با نوشته تازه‌ای روبروست. پروست در اثری به نام *Contre Sainte Beuve*، آفریده هنری را از «من» خلّاقی دانسته که در ژرفای وجود آفریننده جای دارد و در زیر و بم‌های کلامی و در جریان خلق ظهور می‌کند. «من» خلّاق مقدّم بر آفرینش ساختارهای کلامی عرض وجود نمی‌کند، در جریان آن و همزمان با آن ظاهر می‌گردد. از این رو، خواستم «سرگذشت این قلم» را گزارش کنم به حیث و طور وجودی که جدای از من است و زندگی دیگری و زندگی‌نامه دیگری دارد.

اول باری، که نه به عنوان تکلیف درسی بلکه به عنوان کاری خارج از برنامه درسی، دست به قلم بردم در سال دوم دبستان بود. مدیر مدرسه از من خواست چیزی درباره «مقام معلّم» بنویسم که بنا بود در پایان روز، در برابر صفوف دانش‌آموزان، که پس از تعطیل کلاس‌ها تشکیل می‌شد و در آن مراسم تشویق و تنبیه انجام می‌گرفت، خوانده شود. در این برنامه مقرّر بود یکی از شاگردان سال چهارم دبستان نیز در همان موضوع چیزی بنویسد و بخواند. نوشته من به صورت نامه‌ای خطاب به معلّم بود در یک صفحه که خواندن آن چند دقیقه‌ای بیش طول نکشید. اما نوشته آن شاگرد سال چهارم چند صفحه بود و خواندن آن شاید نیم ساعتی طول کشید. محتوای

نوشته‌اش را به یاد ندارم اما حسّ اعجابی را که به من دست داد به خاطر دارم. آن همه مطلب را از کجا آورده بود و چگونه آنها را به هم دوخته بود!

این احساس چند بار دیگر به من دست داد: به هنگام استماع انشای یکی از همکلاسی‌های سال سوم دبیرستان و در موضوعی نسبتاً غریب. دبیر خواسته بود نظر خود را دربارهٔ یک‌یک معلمان بنویسیم. نوشته‌ها عموماً کلیشه‌ای و تعریف و تمجید بود به استثنای یکی که، در آن همهٔ معلمان، با نظر منفی، آشکارا نقد شده بودند و تنها از یک معلم، دبیر عربی که مردی وارسته و بی‌ریا و در عین حال پر و باسواد بود، ستایش شده بود. لحن انتقادی می‌توان گفت بی‌پروا و حتی زننده بود. اما هرچه بود حقیقت محض بود و آن همشاگردی، به جرم حقیقت‌جویی و حقیقت‌گویی، از مدرسهٔ ما که دولتی بود اخراج شد و ناگزیر به مدرسهٔ ملی رفت و خوب شد که رفت چون مسیری تحصیلی را طی کرد که قرین موفقیت شد.

سخنان بعضی از مذکران و خطیبان و واعظان همچون صدر اصفهانی و اشکوری نیز که در ماه رمضان به شهر ما، رشت، دعوت می‌شدند و روزها قبل از افطار و شب‌ها بعد از افطار منبر می‌رفتند یا همچون شمس واعظ که بعد از نماز ظهر پیش از افطار در مسجد سپهسالار تهران منبر می‌رفت همان حس تحسین را در من برمی‌انگیخت.

به تحریک و تأثیر این رویدادها و مجالس بود که دستم به قلم رفت و به خاطره‌نویسی رو آوردم. در خاطرات، احساس و نظر و واکنش خود را نسبت به آثار داستانی که می‌خواندم می‌نوشتm. دفترهای خاطرات در جریان فعالیت‌های سیاسی و جابه‌جایی‌های اجباری یا گم و گور شد یا سوزانده شد و اثری از آنها به جا نماند.

پاره‌ای از تراوش‌های فکری و ذوقی من در نامه‌هایی جا گرفت که برای یکی از دوستان می‌نوشتm. از آنها نیز مسوده‌ای باقی نماند.

اول بار که اثر این قلم امکان دوام و بقا یافت خود داستانی دارد. گویا در سال ۱۳۱۹، زمان سلطنت رضاشاه بود که، در جنب دانشکدهٔ حقوق، «انستیتوی روزنامه‌نگاری» به ریاست دکتر شایگان، معاون وقت دانشکدهٔ حقوق، دایر شد. من، در آن اوان، در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، سال دوم دورهٔ لیسانس را می‌گذراندم که در آن انستیتو نام‌نویسی کردم و وارد شدم. عبدالرحمن فرامرزی، رشید یاسمی، خانبابا بیانی، مطیع‌الدوله حجازی از جمله استادان ما بودند. عده‌ای از ارباب مطبوعات و نویسندگان جوان در دوره‌های درسی این انستیتو شرکت داشتند. از جمله آنان، کسمانی شاخص بود که مقاله‌هایش در مایهٔ نقد خلیقات و منش‌های زنان

شهرت داشت. جوانی بود خوش قد و قامت، خوش سیما، خوشرو، و هم خوش قلم که تصوّر می‌شد زن ستیزی را برای جلب توجه زنان پیشه کرده است. با من دوستی به هم زد. می‌دانست که با زبان و ادبیات فرانسه آشنایی دارم. از من خواست داستانی ترجمه کنم که او در نشریه‌ای به چاپ برساند. از خدا خواستم؛ چون تا به آن روز اثری از من در مطبوعات منتشر نشده بود. در آن ایام، بیشتر با خواندن قصه‌های آلفونس دود، نویسنده قرن نوزدهم فرانسه، تفریح خاطر داشتیم. داستان «ستارگان» را برای ترجمه انتخاب کردم. از آن خوشم آمده بود. نخستین تجربه من در ترجمه ادبی بود: آن را با یک دنیا شوق آماده کردم و به کسمانی سپردم. نمی‌دانستم در کدام نشریه چاپ خواهد شد. دیری نگذشت که خبر داد ترجمه‌ات چاپ شده و نسخه‌ای از نشریه را به من داد. ناباورانه دیدم مجله شهربانی است. با مجله آشنا بودم و مندرجات آن را می‌پسندیدم. سرهنگی خوش ذوق آن را اداره می‌کرد. اما راستش اندکی ناراحت شدم هرچند سری در سیاست نداشتیم و اصولاً در زمان حکومت رضاشاه فضا فضایی سیاسی نبود. به هر حال، با خواندن ترجمه داستان در آن مجله، می‌توان گفت شاد شدم و احساس غرور کردم. چون، در آن دوران، اهل قلم به فراوانی امروز نبود. حق‌القلمی هم در کار نبود و همان نشر اثر پاداش گرانبهایی بود. جراید و مجلات کار هرکسی را چاپ نمی‌کردند. یکی از دوستانم که کتابخوان بود و مجلات را هم مرتباً می‌خواند این ترجمه را هم دید و به من نوشت که ترجمه دیگری از این داستان بیشتر چاپ و منتشر شده است. یکی از عبارات ترجمه مرا نیز عجیب و بی‌معنی یافته بود که نظرش درست بود چون من در آن مرتکب خطای فاحشی شده بودم. اما به گمانم زبان ترجمه در مجموع عیب و نقص چندانی نداشت و دقت ترجمه نیز در حد مطلوب بود. نسخه‌ای از آن را ندارم. دلم می‌خواهد آن شماره را پیدا کنم و نخستین ترجمه ادبی خود را بخوانم و کار آن روز خود را ارزش سنجی کنم.

اواخر تعطیلات تابستانی (سوم شهریور) سال ۲۰ بود که قوای متفکین کشور ما را اشغال کرد. من، در آن زمان، سال دوم دوره لسانس را گذرانده بودم. در این سال دو رویداد در زندگی تحصیلی من پیش آمد که در حافظه‌ام زنده مانده است. یکی مربوط بود به درس اصول آموزش و پرورش که استادش دکتر هوشیار دانش آموخته رشته فلسفه در آلمان بود. در میان استادان دانشکده ادبیات شاخص بود. محضر درسش جاذبه دیگری داشت. اگر شرط می‌بستی که در مجلس درسش دلت جای دیگر باشد شرط را می‌باختی.

اصول آموزش و پرورش جزو درس‌های عمومی بود. دانشجویان همه رشته‌های دانشکده‌های ادبیات و علوم و دانشسرای عالی که در آن زمان در یک جا (در محوطه‌ای نزدیک میدان بهارستان) جمع شده بودند در این درس، که در تالاری برگزار می‌شد، شرکت می‌کردند. مجلسی بود بسیار گرم و رغبت‌انگیز که احساس می‌شد هر نوبتش حادثه‌ای است. استاد، پس از جلساتی چند، خواست امتحانی بگیرد. سؤال‌ها متعدد و می‌توان گفت از همه مباحثی بود که مطرح شده بود. من به این درس علاقه خاصی داشتم. حرف‌ها در آن تازه و بکر و عمیق به نظر می‌آمد. درس را خوب هضم کرده بودم و، در واقع، از آن خود ساخته بودم. از این رو جواب سؤال‌ها را به گونه‌ای می‌نوشتم که انگار افکار خود را بیان می‌کنم. دیگر آنکه خواسته ناخواسته جواب‌ها منقطع نمی‌نمود بلکه نوعی پیوستگی و پیوند میان آنها احساس می‌شد به گونه‌ای که محتوای ورقه امتحانی جلوه مقاله‌ای را پیدا کرده بود. این گذشت. در جلسه بعدی، دانشجویان از استاد خواستند نظرش را درباره نتایج امتحان اظهار کند. دقیقاً به یاد ندارم چه نظری داد ولی خوب به یاد دارم که درباره یکی از ورقه‌ها به شرح سخن گفت: خط، نظم و نسق، زبان و بیان آن را ستود به عبارتی که احساس می‌شد با پدیده‌ای بی‌سابقه روبه‌رو شده است. به یاد نداشت یا نخواست از صاحب آن نام ببرد. اما چیزی به این مضمون در وصف او گفت: از خانواده منضبط و با فرهنگی برآمده است. از این اقرار اکراه دارم اما صادقانه باید بگویم که دانستم ورقه از آن من است. وی وعده داده بود در جلسه آتی صاحب ورقه را معرفی کند. شاخص شدن در جمع ده‌ها دانشجوی رشته‌های متعدد علمی و ادبی کم‌ارزش نبود. راستش وقتی از من نام برد و خواست ببیند صاحب آن کیست - نمی‌دانم چرا - برایم دشوار شده بود خود را بشناسانم. استاد هم وقتی هیئت و جثه نحیف مرا ورن‌داز کرد گویی باورش نشد. من نه تنها در درس‌های عمومی، که جای خود داشت، در درس‌های اختصاصی نیز که شمار دانشجویان به سی هم نمی‌رسید و مجلس ابهت چندانی نداشت ساکت بودم و از دانشجویانی نبودم که با شگردهایی جلب نظر می‌کنند. باری، از جا برخاستم و برای گرفتن ورقه خود رفتم. در تالار با کف‌زدن‌های دانشجویان شوری برپا شد و من غرق سرور و در عین حال شرمندگی شدم چون در نظر خودم شایسته آن تحسین نبودم و تنها دانشجویی بودم که درس را خوب خوانده و خوب هضم کرده است.

رویداد دیگر در امتحان تاریخ ادبیات در سال دوم دوره لیسانس پیش آمد. استاد این درس، که در سال‌های دوم و سوم تدریس می‌شد، بدیع‌الزمان فروزانفر بود.

سؤال امتحانی دربارهٔ مقام علمی و افکار و آراء امام فخر رازی بود. استاد همواره می‌گفت: «من به دانسته‌های شما نمره می‌دهم نه به ندانسته‌ها شما.» من این سخن استاد را همواره در گوش داشتم. از این رو در امتحان مراقب بودم که آنچه می‌نویسم درست باشد و جای ندانسته‌ها را چنان پر کنم که باز شناخته نشوند. تصدیق می‌کنید که این نوعی مهارت در بیان و صورت‌بندی مطالب می‌خواهد. در ورقهٔ امتحانی این درس نیز از رعایت این نکات و ظرایف غافل نماندم. امتحانات برگزار شد و دانشجویان شهرستانی، که من در زمرهٔ آنها بودم، پس از اعلام نتایج راهی زادبوم خود شدند تا تعطیلات تابستانی را در کانون خانوادگی و یار و دیار بگذرانند. عبدالعلی طاعتی، که از دورهٔ دبیرستان همشاگردم بود و مشوق من در ورود به دانشکدهٔ ادبیات شد، در آن سال، چندی پس از من تهران را ترک گفت. در اردیبهشت آن سال (۱۳۲۰) پدرم درگذشته بود و خانواده مصلحت ندیده بودند که به من خبر دهند و به دوستان و آشنایان و نزدیکان سپرده بودند که مواظب باشند خبر به من نرسد مبادا در زندگی تحصیلی‌ام اثر نامطلوب گذارد. من در بازگشت به رشت بود که از این ضایعه خبر یافتم. طاعتی، که از جریان باخبر بود، به محض ورود به رشت برای تسلیت گفتن به نزد من آمد. طبعاً در خلال صحبت، از نتایج امتحان پرسیدم. ضمن خبرها گفت: چند تنی بودیم که از استاد فروزانفر نتایج امتحان تاریخ ادبیات را جويا شدیم، گفت: بهترین نمره را «آن جوانک سِکِیتِ صُمُوت» گرفت و نام تو را برد. یقین دارم که ورقهٔ من از جهت احتوا بر همهٔ مطالبی که استاد تقریر کرده بود کسب امتیاز نکرد، از جهت نظم و انتظام و انسجام ساختاری و زبان و بیان هم از این جهت که در آن نشانی از بی‌سوادی و «ندانستگی» نبود نظر استاد را جلب کرد.

بی‌ریا بگویم که این قبیل نوشته‌ها را، هرچند از نوع تکلیف درسی بوده است، از آثار قلمی خود قلمداد می‌کنم حتی دلم می‌خواهد آنها را بخوانم نه به حیث کسی که روزی آنها را نوشته بلکه به حیث کسی که قلمی دیگر، در حال و هوایی دیگر، و حتی غریبه را می‌خواند. انشایی که در امتحانات نهایی دبیرستان و هم انشایی که در امتحان سال سوم دورهٔ لیسانس نوشتم و نمرهٔ ۲۰ از استاد اقبال آشتیانی — که بسیار خوش‌نمره بود — گرفت از این دست‌اند. همچنین کمپوزیسیون‌هایی که در درس زبان فرانسه نوشتم بخصوص کمپوزیسیونی که در امتحان بورس تحصیلی دولت فرانسه در سال ۱۳۲۵ نوشتم و نمرهٔ ۱۸ گرفت و با نمرهٔ ۲۰ ورقهٔ امتحان دیکته باعث شد که در امتحان کتبی رتبهٔ اول را کسب کنم.

در این میان، گزارش رویداد دیگری را در حیات قلمی خود شایسته می‌دانم. سال‌های جنگ جهانی، اشغال کشور به دست نیروهای روس و انگلیس و امریکا، جنگ و جدال و رقابت احزاب و دستجات سیاسی، انتشار روزنامه‌های ارگان این احزاب و گروه‌ها، و نشاط و تلاطم توأم با آشفتگی سیاسی بود. از جوانانی که سال‌های این مرحله از عمر خود را در جو غیر سیاسی و فضای راکد دوران سلطنت رضاشاه گذرانده بودند و به زندگی فرهنگی آرام و مسالمت‌جویانه خوگر شده بودند، عده‌ای جذب احزاب و گروه‌ها شدند و عده‌ای موقتاً همچنان از جریان‌ها و سازمان‌های سیاسی برکنار ماندند. من تا اواخر سال ۲۳ از این دسته اخیر بودم و هنوز، با خواندن آثاری به زبان فرانسه چون اشعار لامارتین و ویکتور هوگو و رمان‌هایی چون آتالا، رنه از شاتوبریان، بینوایان از هوگو، حکایات و نامه‌های دوشنبه و نامه‌های آسیاب من از آلفونس دوده، در فضای رمانتیک و عوالم رویایی به سر می‌بردم. در این احوال، شماره‌هایی از نشریه ادبی معروف *Revue de deux mondes* به دستم افتاد و، در آن، «داستان عشق بی‌ثمر بالزاک» نظرم را جلب کرد که گزارشی خواندنی و شیرین از روابط عاشقانه بالزاک با مادام دوپرنی و، در حاشیه آن، مادام دو هانسکا بود. پیشتر، رمان *Le lys dans la vallée* ی او را خوانده بودم که روایت داستان همین عشق بی‌ثمر و، از حیث نوع رابطه یادآور ورتیر اثر گوته است. چنان مجذوب این مقاله شدم که به ترجمه آن دست زدم و باید بگویم که ساعات بسیار شیرینی را در کار ترجمه آن گذراندم - ساعاتی که در حافظه‌ام زنده مانده‌اند. در ترجمه، قصد انتشار نداشتم. اما وقتی کار به پایان رسید آن را برای انتشار مناسب دیدم. در زمان ما، هر دانش‌آموخته‌ای، حتی در مقطع دبیرستان در نگارش تمرین داشت و اگر از استعدادی بهره داشت، در پرتو آن و ممارست مستمر، بالقوه اهل قلم بود. ورقه‌های امتحانی ضرب در ری نبود. مطالب دروس متعدّد را می‌بایست بیان کنیم و با این نوشتن و بازنوشتن‌ها طبعاً هر استعداد متوسطی هم در حدّ خود کسب مهارت می‌کرد.

آن روزها، روزنامه ایران ما، که طرفدار آلمان بود، محبوبیت داشت چون قاطبه تحصیلکردگان و عامه مردم هوادار آلمان بودند. من، به تأثیر آشنایی با فرهنگ فرانسه، طرفدار متفقین بودم اما روزنامه ایران ما را می‌خواندم؛ چون، در هر شماره آن، پوروالی با امضای مستعار «بامشاد» مقاله‌ای داشت که در جای نمایانی از صفحه اول چاپ می‌شد و من قلم او را می‌پسندیدم و بیشتر به هوای خواندن مقاله او بود که مشتری ایران ما شدم. در چنین شرایطی، میل به سپردن ترجمه به ایران ما

کشید و به دست خود آن را به دفتر آن جریده تسلیم کردم. حتی نکردم نسخه‌ای از آن را نزد خود نگه دارم. از آن پس، هر روز صبح که ایران ما را می‌خریدم، چشم می‌چرخاندم تا شاید ترجمه خود را در آن ببینم و مایوس می‌ماندم. چند روز که گذشت و خبری از چاپ ترجمه نشد به کل نومید گشتم و حتی با روزنامه قهر کردم و آن را نخریدم و نخواندم تا یک روز که از خیابان لاله‌زار عبور می‌کردم به پسرعموی خود برخوردم. وی هفت هشت سال از من بزرگ‌تر بود. روزنامه‌ای به دست داشت و ورنده‌اش می‌کرد. مرا که دید ایستاد و پس از احوال‌پرسی به من تبریک گفت. با تعجب پرسیدم: تبریک چه؟ گفت مگر ترجمه‌ات را در شماره‌های ایران ما نخواندی و آن پاره‌ای از ترجمه را که در شماره آن روز چاپ شده بود و در دست داشت به من نشان داد و حتی روزنامه را به من سپرد و گفت خودش نسخه دیگری از آن را می‌خرد. از شادی در پوست خود نمی‌گنجیدم. این دوم باری بود که اثر قلم خود را در نشریه‌ای شاهد بودم. ترجمه مفصل بود و در چند شماره مسلسل به چاپ رسیده بود. کنجکاو که آن را باز بخوانم ولی هنوز به آن شماره‌ها دست نیافته‌ام. انسان که این گونه آثار قلمی دیرین خود را می‌خواند انگار زندگی گذشته را باری دیگر از سر می‌گذراند و به تعبیر امروزی «تجربه می‌کند».

دیگر دستم باز شد. اثری از آندره موروا در تاریخ ادبیات معاصر انگلیس به دستم رسید که آن را تازه و جاذب یافتم. آندره موروا قلم شیرینی دارد. دست به ترجمه این رساله زدم. کار که پایان یافت، فکر کردم برای پاورقی ایران ما مناسب است. ترجمه را به دفتر آن روزنامه سپردم. با سابقه‌ای که از کارم داشتند برای چاپ و نشر آن به صورت پاورقی روی خوش نشان دادند. اما این ترجمه هرگز چاپ نشد و نسخه‌ای از آن هم نگه نداشتیم و بدین سان حاصل کار هدر رفت. قضیه از این قرار بود که، در کشاکش‌های سیاسی، دفتر ایران ما را آتش زدند و آن ترجمه هم در آتش سوخت.

در این اوان، جریان پرجوش و خروش سیاسی به ویژه جنبش چپ مرا، هرچند دیرتر از نسلی که به آن تعلق داشتم، سرانجام به معرکه سیاست کشاند. ده سال از عمرم - از اواخر سال ۱۳۲۳ تا اوایل سال ۱۳۳۴ - در فعالیت‌های سیاسی گذشت و بیشتر آن از سال ۱۳۲۸ به بعد در کار مخفی و یک‌سال و نیم آن (سال‌های ۱۳۳۱ و ۱۳۳۲) در دیار غریب. در این ده سال، به اندازه یک عمر تجربه کسب و سیر آفاق و انفس کردم و می‌توانم بگویم که بیشتر مایه‌های فکری و رشد عقلانی خود را مدیون زندگی این دوران خود هستم. در اینجا، مجال مناسبی برای گزارش آن نمی‌یابم. اما

قلم در این مدّت بیکار نماند و تراوش آن، به صورت ترجمه و سرمقاله و گزارش و سخنرانی، در نشریات، نشست‌ها، و مجامع متعدد - به اسم یا به نام مستعار «فروغ» - عرضه شد که شرح آن در این مجال نمی‌گنجد. همین قدر باید بگویم که قلم، در این برهه، روان‌تر و بارورتر و نطقی‌بازتر و آزادتر شد. اما کار قلمی من پس از این دوره بود که رونق تازه گرفت و آن از همکاری با مجلهٔ سپیدهٔ فردا آغاز شد که به دانشسرای عالی تعلّق داشت و آذر رهنما آن را اداره می‌کرد. من اخبار فرهنگی یونسکو را ترجمه می‌کردم که در این مجله چاپ می‌شد. یک قصّهٔ هم به نام *Le Ballon rouge* (بادکنکِ گلی) ترجمه کردم که در یکی از شماره‌های آن درج شد. در ایّام همکاری من با این مجله، دکتر هوشیار مرتّباً به دفتر مجله سر می‌زد، حتّی، در ایّامی که آذر رهنما به سفر رفته بود، سرپرستی مجله را برعهده گرفت. در همین اوان بود که او، به عارضهٔ قلبی و بر اثر نقص تجهیزات بیمارستان و خاموشی برق، درگذشت و من، به عنوان دانشجوی سابق او، خاطرات خود را از دورانی که شاگرد او بودم نوشتم و در مجله درج شد. مدّت همکاری من با سپیدهٔ فردا چند ماهی بیش طول نکشید چون موفق شدم به راه آهن، که از سال ۱۳۲۱ به خدمت آن در آمده بودم، بازگردم و اشتغال در راه‌آهن دیگر مجالی برای فعالیت مطبوعاتی باقی نمی‌گذاشت.

در بازگشت به راه‌آهن، چند ماهی نگذشت که ناخواسته به سمت منشی مخصوص حوزه ریاست کل منصوب شدم. ناخواسته چون، در همان اوان، از نو، در دورهٔ دکتری ادبیّات فارسی وارد و درگیر درس‌های آن به‌خصوص درس استاد فروزانفر شدم که مطالعهٔ متون لازمهٔ آن بود و آن سمت پر مشغلهٔ مجال و فرصتی برای کار جدّی دیگر باقی نمی‌گذاشت. مکاتبات، گزارش‌ها، تهیهٔ خلاصهٔ پرونده‌ها آن هم در عرصه‌ای پروسعت و در سطح بالایی اداری بسیار وقت گیر بود. اما حسنش این بود که میدانی برای مشقِ دبیری و ترسّل می‌گشود و هم فرصتی برای تلمذ نزد منشیان زبردستی که در دورهٔ رضا شاهی زیر دست نسل پیش از خود در عصر قاجار پرورش یافته بودند. دلم می‌خواست نمونه‌هایی از آثار منشیان آنان را گرد می‌آوردم که مسلماً از ذخایر نوعی از انواع ادبی ما شمرده می‌شوند. باری از این مترسّان با مهارت بهرهٔ فراوان بردم.

پس از چند سالی، قضا خواست که دست کم مدّتی از کار اداری فارغ باشم. جنبش امام خمینی دستگاه حکومتی را نسبت به فعالان سیاسی سابق نیز حسّاس ساخته بود که باعث شد، به جرم سوابق، دو سال و نیمی باز در زندان سیاسی به سربرم.

خوشبختانه این بار زندان می‌توان گفت حکم صومعه داشت و من خود را معتکف دَیَر و خانقاه احساس می‌کردم. فرصت خجسته‌ای بود هم برای مطالعه هم برای کار ترجمه ادبی. وسایل و امکانات هم فراهم بود. چنین شد که، در آن مدّت، چند اثر از نویسندگان برجسته فرانسوی را به فراغ بال ترجمه کردم - آثاری از روسو، دیدرو، ژرژساند، فلوربر که در همان اوان یا اندکی پس از آن به چاپ رسیدند. ضمناً، در آن مدّت، فرصت خواندن متون فارسی و ترجمه‌های آثار نویسندگان غرب و یادداشت‌برداری و هم، از آن مهم تر، آشنایی با فعالان گروه‌های متعدّد سیاسی و افکار و احوال آنان دست داد که بسیار مغتنم بود و در شرایط دیگری درک آن میسر نمی‌شد. پس از آزادی از زندان، دیری نگذشت که به راه آهن در سِمَت پیشین بازگشتم. امّا بخت یار و عدو سبب خیر شد که این دوره کوتاه بود و ساواک ادامه خدمت را در راه آهن به مصلحت ندانست و این نظر را ابلاغ کرد و برای من، به‌رغم خواست اولیای راه آهن، حکم آماده به خدمت صادر شد و چون با مؤسسه انتشارات فرانکلین، از ایّام محبس، سابقه همکاری قلمی داشتم، پس از یکی دو ماهی به خدمت آن سازمان درآمدم که پناهگاه کهنه سربازان (anciens combattants) سیاسی بود.

اشتغال من در این مؤسسه به منزله باز افتادن ماهی در آب بود. نخستین بار بود که در مساعدترین محیط ملایم طبع خود و فضایی خوش و باصفا نفس می‌کشیدم - محیط اهل قلم با دوستان و همکارانی چون نجف دریابندری، جهانگیر افکاری، اسماعیل سعادت، حمید عنایت، کریم امامی، دکتر ادیب سلطانی، علی صلح‌جو، آیتی، خسرو خسروی، امیرشاهی، پرویز شهدادی، مهندس حسین معصومی، ابوالحسن نجفی، دکتر حسن مرندي، دکتر بهزاد، مهندس جلالی، احمد آرام، رضا اقصی. در همین دوره بود که، با پیشه کردن شغل ویراستاری، برای حیات معنوی خود در خدمت به زبان و ادب فارسی و فرهنگ ایرانی - اسلامی، معنای تازه‌ای یافتم و، در عین حال، با اهل قلم و عده‌ای از محققان و استادان دانش و ادب آشنا شدم.

در همین دوره از زندگی بود که این قلم حیات تازه‌ای را در همکاری با مجلات معتبر آغاز نهاد و آثارش در نشریاتی چون پیک جوانان، کتاب امروز، رودکی، فرهنگ و زندگی، الفبا، ماهنامه آموزش و پرورش، ققنوس به چاپ رسید. از همکاری با پیک جوانان، که به سردبیری دوست و همدم دیرینم، دکتر حسن مرندي منتشر می‌شد، خاطره بامزه‌ای دارم. برای شماره‌های این مجله، به درخواست سردبیر، مقاله‌هایی در

معرفی شاعران معاصر همچون بهار، شهریار، عارف، عشقی می‌نوشتم که ساعاتی از صبح روزهای جمعه‌ام را پر می‌کرد و این در ابتدا با گله‌مندی و شکایت و گاه اعتراض همسرم روبرو می‌شد که روز تعطیل را هم سر در آخور دیگری دارم. چاره‌ای اندیشیدم که کارساز شد: حواله حق القلم مقاله را پیش از آنکه نقد کنم به او نشان دادم. پرسید که آن چیست. گفتم حاصل کار روز تعطیل است. به ظاهر واکنشی نشان نداد. جمعه بعد، به عمد خود را از نوشتن معاف داشتم و با بچه‌ها ور رفتم. همسرم تا دقایقی بی تفاوت ماند اما طاقت نیاورد و به لحنی عجیب با نوعی پرخاش گفت: چرا بیکار نشست؟ دانستم که حواله حق القلم اثری را که انتظار داشتم بخشیده و خیالم راحت شد.

در این اثنا، به تشویق هرمز میلانیان، در پنجاه و اند سالگی دوره کارشناسی ارشد رشته زبان‌شناسی همگانی را در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران گذراندم و همین زمینه‌ای شد برای ترجمه چومسکی اثر جان لاینز و ساخت‌های نحوی اثر چومسکی. در همین سال‌ها بود که کنفوسیوس و مسیح، هر دو اثر یاسپرس، را از برگردان فرانسه آن ترجمه کردم که چاپ و منتشر شد.

خدمات ویرایشی را در سازمان ویرایش و تولید فنی پی گرفتیم که با دانشگاه آزاد ایران همکاری داشت و جزوهای درسی در رشته‌های متعدد علوم پایه، علوم پزشکی، و علوم انسانی را که در گروه‌ها تألیف می‌شد، با ویرایش علمی و ساختاری و زبانی و فنی همچنین با طراحی و حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی، برای چاپ آماده می‌ساخت. در همین سازمان بود که ادبیات ساسانی به این قلم نوشته شد - کاری بود سفارشی و الزامی که در تخصص این قلم نبود؛ اما، به گمانم، جزو درسی پذیرفتنی و خوشدست و خوشگواری شد که در سطح دانشگاهی به صورت منبع مناسب و مقبولی برای درس تاریخ ادبیات ۱ (پیش از اسلام) درآمد هرچند امروز، پس از گذشت بیش از سی سال، به تجدیدنظر و تکمیل نیاز دارد که در حوصله من نیست.

سازمان ویرایش و تولید فنی در ساختمانی چند طبقه واقع در ضلع شمالی خیابان شاهرضا، روبروی پارکی جای داشت که در روزهای پرجوش و خروش جنبش انقلابی معرکه درگیری‌ها بود. در آن، صدای شعارها و غریو تظاهرکنندگان و صفیر تیراندازی‌های هوایی و گاه زمینی به گوش می‌رسید. حتی یکبار پنجره یکی از دفاتر سازمان آماج شلیک گلوله شد. کارکنان سازمان می‌توان گفت در دل میدان کشمکش‌ها مشغول کار بودند و غوغای مخاصمات هرازچندی آنان را به دم پنجره می‌کشاند. برخی از واحدهای سازمان در محل دیگری نزدیک چهارراه کالج مستقر

بودند که یک در آن در کوچه دبیرستان البرز و در دیگر آن به خیابان شاهرضا باز می‌شد که هر دم دسته‌هایی از شعاردهندگان و هم نَفَرِ بَرها از آن عبور می‌کردند. در چنین فضایی، گردش قلم، هرچند ادامه داشت، طبعاً گُند می‌شد. من، که هر روز شاهد ایستادگی و مداومت و عزم راسخ مبارزان جوان بودم، با تجربه‌ای که از مبارزه سیاسی داشتم، پیروزی این جنبش را محتوم می‌دانستم. سرانجام، نهضت، با استقامتِ جوانان و به بهای ایثار خون‌ها، پیروز شد.

پس از این پیروزی، دانشگاه آزاد ایران منحل و حکمت وجودی سازمان ویرایش و تولید فنی نفی شد و من، که در سال ۵۶، بازنشسته راه‌آهن شده بودم، مدتی کوتاه در خانه مشغول کارهای خودم شدم.

تصادفی سبب شد که در بنگاه ترجمه و نشر کتاب زیر پوشش بنیاد علوی به سِمَت سرپرست کارهای ویرایشی مشغول خدمت شوم. این بنگاه متعاقباً عنوان دیگری پیدا کرد و انتشارات علمی و فرهنگی نام گرفت. سپس، به موازات آن، در مؤسسه تحقیقات و مطالعات فرهنگی، که از ادغام سیزده مرکز علمی و فرهنگی پدید آمده بود، به سِمَت مشاور علمی و ویراستار ارشد به همکاری دعوت شدم. در همین اوان بود که، به دعوت دکتر پورجوادی، همکاری با مرکز نشر دانشگاهی را آغاز کردم که نزدیک به یک دهه دوام یافت. آیین نگارش را در همین مرکز نوشتم که اکنون به چاپ یازدهم رسیده و خودبه‌خود کتاب درسی دانشگاهی شده است. در مرکز، علاوه بر ویراستاری نشر دانش و آثاری تألیفی و ترجمه‌ای در رشته ادبیات و علوم انسانی، با مجله مذکور همچنین با مجله معارف همکاری قلمی داشتم و مقالات متعددی از این قلم در آنها به چاپ رسیده است.

چند سالی نیز با دانشنامه جهان اسلام به سِمَت سرپرستی بخش ویرایش همکاری داشتم و طی همین دوره بود که شیوه‌نامه دانشنامه جهان اسلام را نوشتم و به چاپ‌های متعدد رسید.

در سال ۱۳۷۰ به عضویت پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی انتخاب شدم که، در آن، سردبیری نامه فرهنگستان به من محول شد. تاکنون یازده دوره از این فصلنامه (۴۴ شماره) و سه شماره از دوره دوازدهم آن منتشر شده است و مقالات و ترجمه‌های متعددی از این قلم در آنها مندرج است. ضمیمه‌ای از آن با عنوان جهان‌بینی در ایران پیش از انقلاب نیز گزارش همین قلم است.

به موازات این مشاغل، از سال ۱۳۶۳ به این سو، با انتشارات سروش همکاری

داشتیم که هنوز ادامه دارد. مؤثرترین و دامنه‌دارترین همکاری قلمی من در این مؤسسه انتشاراتی ترجمه ده‌ها مقاله برای فرهنگ آثار بود که در شش جلد به سرپرستی شادروان رضا سیدحسینی چاپ و منتشر شده و خود حادثه‌ای فرهنگی در سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۳ شمرده می‌شود. همچنین، در سال‌های اخیر، سرپرستی فرهنگ آثار ایرانی-اسلامی و ویرایش همه مقاله‌های آن را برعهده داشته‌ام. از این اثر، که در نوع خود در زبان فارسی بی‌نظیر است، تاکنون سه جلد منتشر شده، جلد چهارم نیز از هر حیث آماده چاپ است و به‌زودی انتشار خواهد یافت. امید است که عمر کفاف دهد و شاهد چاپ و نشر بقیه آن باشم.

ضمناً سی سال است که از آغاز تأسیس شورای عالی ویرایش در صداوسیما، به عنوان عضو، با این شورا همکاری دارم و در همه برنامه‌ها و فعالیت‌های آن از جمله در همایش‌های متعدد آن با ایراد سخنرانی و تهیه قطعنامه‌ها و ویرایش مجموعه مقالات و گزارش‌ها شرکت فعال داشتم.

در سال‌های اخیر، سردبیری مجله نشر دانش به من سپرده شد که دوره‌های بیست و یکم و بیست و دوم و چهار شماره از دوره بیست و سوم آن انتشار یافته است. سرمقاله‌های مجله در شماره‌های این دوره‌ها عمدتاً به این قلم است.

باری، در کارنامه این قلم، علاوه بر ترجمه و تألیف چند کتاب و ترجمه و نگارش ده‌ها مقاله در فرهنگ آثار، فرهنگ آثار ایرانی-اسلامی، مجلات و نشریات معتبر، مجموعه‌ها و جشن‌نامه‌ها، همچنین مصاحبه‌ها و گزارش‌ها، ویرایش محتوایی و ساختاری و زبانی و فنی حدود صد کتاب و چند هزار مقاله مندرج است. از این میان، پرارزش‌ترین خدمت خود را ویرایش آثار می‌دانم که، در آن، فراوان مایه گذاشته‌ام و هم متقابلاً از آن فراوان آموخته‌ام. شمار نظریه‌های ویرایشی من غلیظ و گاه بازنگاری است. حتی چند اثر هست که آنها را از نو ترجمه کرده‌ام و در چاپ نخواسته‌ام اسمی از من بیاید. عمدتاً از این راه است که می‌پندارم توانسته‌ام بهره‌ای از دین خود را به جامعه علمی و فرهنگی ایران، که بسی وامدار آنم، ادا کنم.

اکنون که، به همت انتشارات هرمس، مجموعه مقالات به این قلم، اعم از ترجمه و گزارش و تألیف و تصنیف، ذیل چند عنوان چاپ می‌شود، کارهایی تازه در برنامه دارم که برخی از آنها نزدیک به پایان گرفتن است و، برای برخی دیگر، موادّی فراهم آمده یا طرحی تفصیلی تهیه شده است. درخور ذکر ترجمه اثری است مهم در زیباشناسی که تنها برگرداندن پاره کوتاهی از آن باقی مانده است. نگارش مقاله‌هایی

تخصّصی دربارهٔ روش تاریخ ادبیّات نگاری نیز در برنامهٔ آتی کار پژوهشی و نگارشی این قلم پیش‌بینی شده است که امیدوارم عمر اجرای آن را کفاف دهد.

در پایان، بر خود فرض می‌شمارم از زحمات سرکار خانم سایه اقتصادی‌نیا، که داوطلبانه به سامان دادن به مقالات پراکنده و جا دادن آنها ذیل چند عنوان همت گماشتند و بر حروفنگاری عنوان حاضر نظارت دقیق داشته‌اند، قدردانی کنم. همچنین از دوست گرامی، آقای ساغروانی، مدیر انتشارات هرمس، که بر من منت نهادند و چاپ و نشر مجموعهٔ مقالاتم را پذیرا شدند سپاسگزارم. از سرکار خانم خاور، سرکار خانم الیاسی و سرکار خانم صالح که در ویرایش فنی، حروفنگاری، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی و طراحی و چاپ این عنوان دقت و مهارت و ذوق و سلیقهٔ درخور تحسینی نشان دادند تشکر می‌کنم.

برای همهٔ این عزیزان مزید توفیق در خدمات فرهنگی و انتشاراتی از باری تعالی مسئلت دارم.

احمد سمیعی (گیلانی)

مهر ۱۳۹۱

تبرستان
www.tabarestan.info

یادداشت گردآورنده

تهیه مجموعه‌ای از مقالات احمد سمیعی (گیلانی)، یعنی گردآوری تنها بخشی از هفتاد سال کار قلمی ادیبی پرکار، ویراستاری خستگی‌ناپذیر، و مترجمی انتخابگر. می‌گویم بخشی از کار قلمی او و نه همه آن، چراکه ترجمه ده‌ها کتاب، ویرایش صدها متن و مقاله، تدریس و مدیریت فرهنگی را لاجرم باید از این دایره دور نهاد. کمیت غبطه‌برانگیز نوشته‌های سمیعی (گیلانی) در کنار کیفیت پرمایه و نوآورانه آنها، خود گویاست که به دست دادن حاصل جمعی از فعالیت‌های ادبی او چه مایه دشوار است. با این همه، در مجموعه پیش رو و مجموعه‌هایی که در پی این مجلد انتشار خواهند یافت، کوشیده‌ام به این حجم عظیم پربار نظمی در خور ببخشم و آنها را از گزند پراکندگی و آسیب زمان حفظ کنم. با همه تلاشم، باز نتوانستم به همه نوشته‌های سمیعی (گیلانی) دست یابم: بخشی از مقالات سیاسی او در غبار زمان و لایه‌لای نشریات تاریخ‌مصرف دارگم شده‌اند. از بخشی هم، هرچند حافظه بی‌نظیر وی نگارش آنها را خبر می‌دهد، نشانی به دست نیست که به منع رهنمون گردد. با این همه، آنچه از مقالات وی، اعم از تألیف و ترجمه، در دست داریم خود بالغ بر ۱۶۰ عنوان است. تهیه فهرستی کامل از کلیه مقالات چاپ شده در نشریات ادواری گام اول پیش رو بود. پس از تهیه فهرست و به دست دادن نشانی دقیق چاپ هر مقاله، دسته‌بندی مقالات در اولویت قرار گرفت. با توجه به تنوع قالب و محتوا، دسته‌بندی موضوعی منطقی‌ترین و کارآمدترین روش تنظیم به نظر رسید. به روش‌های دیگری، از جمله تقدّم تاریخی و ترتیب الفبایی نیز برای طبقه‌بندی مقالات اندیشیدیم اما انتخاب هریک از این‌گزینه‌ها احتمال آشفتگی و ریخت‌نایافتگی مجلدات را در پی داشت؛ زیرا علاوه بر تنوع موضوعی، قالب این نوشته‌ها نیز با هم تفاوت داشت: از مقاله علمی تا مصاحبه، از سرمقاله تا یادداشتی

خاطره‌انگیز، و از میزگرد تا سخن‌رانی را در بر می‌گرفت. سرانجام، مقالات را در دسته‌هایی با موضوعی واحد گنجاندم، آنها را به دو بخش تألیف و ترجمه تقسیم کردیم و، در هر بخش، ترتیب تاریخی را ملاک تقدّم و تأخّر قرار دادیم. این دسته‌ها به پیش‌بینی و شکل‌گیری مجموعه‌های زیر انجامید:

- **گلگشت‌های ادبی و زبانی** (مقالاتی درباره ادبیات و زبان)
- **نقد و نظر** (مقالاتی در باب نقد و بررسی متون)
- **خلوت فکر** (مقالاتی درباره زیبایی‌شناسی و فلسفه)
- **زمزمه محبت** (مقالاتی با موضوع تعلیم و تربیت)
- **درباره ویرایش**
- **ادبیات معاصر و معاصران**
- **نام‌ها و یادها**
- **گیلان و گیلان‌شناسی**
- **و مجلدی که حاوی مقالات متنوع‌تری است از جمله مباحثی درباره فرهنگستان، صدا و سیما و...**

در دفتر حاضر، که حجیم‌ترین دفتر از مجموعه مقالات سمیعی (گیلانی) ست، نوشته‌هایی گنجانده شده که در آنها کانون توجه نویسنده بر مبحثی ادبی یا نکته‌ای زبانی متمرکز است. مطالبی که حاصل سخن‌رانی‌ها یا شرکت در میزگردهاست، با ویرایشی مختصر شکل مرسوم‌تر و مناسب‌تری برای چاپ یافته‌اند. لازم است یادآوری کنم که در تغییرات صوری مقالات یا حتی در حذف و اضافه‌های مختصر، نیز در تهیه فهرست و طبقه‌بندی نوشته‌ها با نظر مساعد طبع استاد سمیعی عمل کرده‌ام.

امیدوارم نتیجه کار هم به مذاق مخاطبان مباحث ادبی و زبانی خوش بیاید و هم اشتیاق آنها را برای پی‌گیری انتشار مجلدهای دیگر از مجموعه مقالات استاد سمیعی (گیلانی) برانگیزد. می‌ماند سپاس از تلاش و همراهی صمیمانه جناب آقای ساغروانی، مدیر محترم نشر هرمس و همکاران گرامی ایشان در این مؤسسه.

تأليف

تبرستان

www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

نکته‌هایی در بابِ تصحیحِ متون*

تبرستان

www.tabarestan.info

دریای زخاری از فرهنگِ پرمایهٔ ما در نسخه‌های خطیِ متونِ فارسی موج می‌زند. افسوس که بخلِ گنج‌وران، پراکندگیِ دست‌نوشته‌ها در بلاد، غرابتِ خط و زبان، فرد یا کم‌شمار بودنِ نسخه، تشتت و اختلافِ سرگیجه‌آورِ روایات و موجباتی از این دست، این گنجینهٔ بی‌کران را از دسترسِ آرزومندان و مشتاقان دور نگه داشته است. از این رو، تصحیحِ متون، به خلافِ آنچه به طنز گفته‌اند، «بنشِ قبر» نیست، گنج‌یابی و احیای فرهنگ است. باید گفت اقدامی است ناگزیر و برخی از صاحب‌نظران حسنِ اجرای برنامه و طرح‌های پژوهشی در عرصهٔ زبان و ادب و تاریخ ما را تنها زمانی که بر ویرایش‌های انتقادیِ معتبر از متون مبتنی باشد عملی شمرده‌اند.

اما بازیابی و تصحیح هزاران متن شناخته و ناشناخته، که از هزار سال باز انباشته و اندوخته شده، کاری است بس خطیر. چه مایه همت و نقدِ عمر و رمقِ فرهنگی و سرمایهٔ مادی می‌خواهد، خدا می‌داند و بس!

* نشر دانش، سال چهارم، شمارهٔ ۲، بهمن و اسفند ۱۳۶۲، ص ۴۸-۵۳.

۱. نویسندهٔ این سطور تاکنون متنی را پُرأسه تصحیح نکرده است و چه بسا به حق ملامت شود که چرا در این باب دست به قلم برده است. عذر گستاخی من این است که مایه‌های فکریِ این مقاله را طیِ تجاربِ ممتدِ ویرایشِ متونِ مصحَّح گرد آورده‌ام و آنچه می‌نویسم دستِ کم دیمی و هوایی نیست. با مشکلات و کم‌بودها از نزدیک آشنا شده‌ام و در جست‌وجوی راه‌هایی برای حلِ آنها همکاریِ فعال و گاهی خلاق داشته‌ام. در عین حال، نقدهای بر متونِ مصحَّح را با علاقه و کنجکاوی و آمادگیِ کسی که

باری، تصحیح متون به پایه و مایه نیاز دارد، از تبخّر در لغت و علوم ادبی و سابقه تنبّع در منابع و آشنایی با سبک‌ها و مکاتب و تحول ساختمانی زبانی و آگاهی از تأثیر گویش‌ها و لهجه‌ها و هم زبان‌های بیگانه و فرهنگ رسمی و مردم عصر و انس با عربیت و الفت با قرآن و علوم قرآنی و تخصص در فنی که متن در حوزه آن است گرفته تا علم به سیر تطوّر خط و کتابت و هنر خوش‌نویسی و شناسایی مرقع‌ها، و همراه همه این‌ها دقّت و وجدان علمی و قوه تمیز و استعداد تفرّس و، سرانجام، شمع و ذوق زبانی.

به ندرت پیش می‌آید که همه این مهارت‌ها و دانش‌ها و مواهب در فردی فراهم آید. از آن‌جا در تصحیح متون عمده کار گروهی ناچاری است و خوش‌بختانه به این ضرورت توجه نیز شده است. چنین می‌نماید که دوران کارهای کُشنده انفرادی، مانند آنچه در تصحیح مثنوی (به همّت نیکلسن) و تاریخ جهانگشای جویی (به دست توانای قزوینی) و التفهیم (به برکت عمق و وسعت اطلاع همائی) صورت گرفته، سپری شده باشد. بر سر این متن‌ها سال‌ها مشتاقانه و مرتاضانه کار شده است به حدی که مصحح توان گفت در فضای عصر تألیف متن زیسته و به نوعی با صاحب اثر یکی شده و گویی اثر او را باز آفریده است. حجم هراس‌انگیز کار تصحیح متون قدیم خواستار تدابیری بغرنج‌تر و ظریف‌تر است. سازمان و برنامه و تقسیم‌کاری غامض و پیچیده و هوشمندانه می‌خواهد که تنها در جوّ و شرایط فرهنگی سالم و پیش‌رفته و دورانی پررونق سامان دادن به آن میسر است.

با این همه، تصحیح و نشر متون قدیم را درجات و مراتبی است و برداشتن نخستین گام‌ها چندان زحمتی ندارد. نازل‌ترین درجه همان تکثیر عین نسخه از راه عکس‌برداری است که محصول آن را به فرنگی fac-similé (لاتینی: facsimile) گفته‌اند. حسن این طریقه آن است که روند ساده‌ای دارد و بسیاری از مراحل

→ پیچ و خم‌ها و دام‌های راه را تاحدی می‌شناسد خوانده‌ام و با شمع انتقادی از آنها بهره بر گرفته‌ام. با این وصف اذعان دارم که سخنان من در این باره هنوز خام است، خونی است که بسی مانده تا شیر شود، میوه‌ای است که باید آن را به دست چید نه پخته و لب‌گران که شاخ‌ها را سست گیرد و خود بیفتد.

وقت‌گیر و پردست‌انداز را دور می‌زند و فراورده آن زود به دست علاقه‌مندان می‌رسد. در حقیقت، با این کار، «گوشه‌نشین» کنجِ قفسه عبوسِ کتاب‌خانه‌ای دور از دسترس و احياناً متروک «شاهدِ بازاری» می‌شود. ما این روش را، که در غرب معمول بوده، در سال‌های اخیر به کار برده‌ایم. گاهی تکثیر با دستکاری‌هایی در نسخه پیش از عکس‌برداری، در جهت کوشش برای خوانا ساختن کلمات ناخوانا یا جبرانِ محوشدگی، و هم با معرفی اثر و صاحب اثر و نسخه در مقدمه همراه بوده است. با توجه به فوریت کار و ضعف امکانات، بسط و تعمیم این راه و رسم دست‌کم برای گنجینه کتاب‌خانه عمومی هر شهر و نیز کتاب‌خانه خصوصی اهل درد و فن، تأمین نسخه‌ای عکسی از امهات متون را وعده می‌دهد. در حقیقت، آنچه کاتب حرفه‌ای ظرف ماه‌ها، احياناً با بی‌کفایتی و بی‌دقتی، انجام می‌داده و شاید هنوز هم می‌دهد، چاپ عکسی بی‌خدشه و به‌شایستگی عاید ما می‌سازد. درجه دیگر سوادبرداری صرف از نسخه اساس و مقابله بی‌روح نسخه‌ها و به دست دادن نسخه بدل‌هاست. ثمره آن نسبت به چاپ عکسی یک کم‌تری دارد و یک برتری. کم‌تری‌اش این‌که نقل قهراً به دقت عکس‌برداری نیست؛ حتی اگر تفاوت به رسم خط و شیوه املائی منحصر باشد. مسامحه در نقل چه بسا سهوها و سقطاتی به بار آورد. اما برتری‌اش این‌که نمایانگر چند نسخه است و می‌توان گفت همه را یک کاسه می‌کند و به پژوهشگر و خواننده کنج‌کاو فرصت بررسی و انتخاب می‌دهد. علاوه بر آن، اختیار رسم خط امروزی دشواری‌های ناشی از شیوه املائی قدیم را کاهش می‌دهد. اما از سوی دیگر، بدخوانی و خلط و لغزش مصحح نیز به ناچار در متن بازتاب می‌یابد.

در این مرتبه از تصحیح، هنر مصحح در بازشناسی هویت نسخه‌ها و قدمت و اعتبار آنها، انتخاب نسخه اساس، تعیین حدود نقل نسخه بدل‌ها، دقت در نقل و مقابله، درست‌خوانی و کارهایی بیشتر فنی از قبیل کاربرد منظم و متداوم شیوه املائی و علامات فصل و وصل و تنظیم فهرس نمودار می‌شود. حتی در این سطح نیز مصحح بر عهده می‌گیرد که اثر و صاحب اثر و نسخه را اجمالاً معرفی کند.

دشواری اصلی تصحیح که هم در این مقام روی می‌کند بدخوانی در سطوح قاموسی و صرفی و نحوی است. تشخیص حد و مرز واژه‌ها و ساخت صرفی آنها

و روابطِ نحویِ عناصر و خلاصه ساختمانِ زبانِ همواره حتی برای اهلِ زبانِ کارِ آسانی نیست و شواهدِ فراوانی از لغزش‌ها و بی‌راهه‌روی‌ها در کارِ مصححان در دست است که ذکرِ نمونه‌هایی از آنها به اسم و رسم در این مقاله مناسب نیست، لیکن تلاشِ مختصری برای گروه‌بندیِ موجباتِ آنها بی‌فایده نیست.

با مطالعه‌ای که در آن استقصا به کار نرفته انگیزه‌های بدخوانی یا کج‌روی در بازشناسی صحیح از سقیم و اصل از مجعول و ساختگی را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد:

— شیوهٔ املایی، مانند هم‌سانیِ برخی از حرف‌ها در نوشتار (ب، پ؛ ج، چ؛ د، ذ؛ ک، گ)؛ سرهم‌نویسی و شکسته‌نویسی؛ ناخوانایی و محوشدگی خط؛ حذفِ نقطه‌ها؛ حذفِ ضوابطِ مثلِ مَدّ و شَدّ.

— نزدیکیِ شکلیِ نوشتاریِ برخی از حرف‌ها در برخی از بافت‌ها (د، ذ با و؛ ک، گ بی‌سرکج با ل) و، هم‌چنین، هم‌شکلیِ نوشتاریِ دو یا چند حرفِ صرفِ نظر از معجمه یا مهمله بودن و یا تعدادِ نقطه‌های آنها (ب، پ، ت، ث، و همهٔ این‌ها با ی در اول و وسطِ کلمه؛ ج، چ، ح، خ؛ د، ذ؛ ر، ز، ژ، س، ش؛ ص، ض، ط، ظ؛ ع، غ؛ ع، ق در آغاز و میانِ واژه).

— هم‌شکلیِ نوشتاریِ برخی از واژه‌ها (را؛ راه، که، حرف ربط؛ که، گاه؛ گه، گاه به چند معنی؛ که، کوچک؛ که، کوه... کشت؛ کُشت؛ گشت، کُشش، کشتار؛ کُشش، جاذبه).

— شیوهٔ املاییِ غریب (این‌نک به جای اینک؛ بینای به جای بینایی؛ پیشین‌نگان به جای پیشینگان؛ دانای به جای دانایی؛ کاروان‌نیان به جای کاروانیان).

— حذفِ «ا» در آغازِ واژه (برو = ابرو) و در زنجیرهٔ کلام (برو = بر او) — گونه‌هایِ قاموسی یا لهجه‌ای (آخو، آهو؛ آشمنده، آشامنده؛ اوام، وام؛ بارن، وارن، وارنج، ارنج، گونه‌هایِ آرنج؛ بثیم، باشیم؛ بستاخ، گستاخ؛ بیرانی، ویرانی؛ پوس، پوست؛ پول، فول، گونه‌هایِ پل؛ سیا، سیاه؛ زَوَر، زَبَر؛ گرماده، گرمابه؛ گوم، گُوم؛ گوش، گوشت؛ گهشت، بهشت؛ مبا، میاد؛ نواست، نایست.

- الگوهای ساختار صرفی شاذ (بدرست، بدرستی؛ بسیم، سیمین؛ دل‌نگاه‌داشتی، نگاه داشت دل، رعایت حال؛ بنفرین، نفرینی، ملعون؛ ناداشتی، ناداری، فقر)
- خلطِ مقوله‌های دستوری (مصدرِ مرخم با فعلِ ماضی؛ «ی» مصدری و نسبت و نکره و نشانه اضافه؛ بامِ مکسورِ حرف اضافه و اسم ساز و صفت ساز و قید ساز و پیوسته به فعل؛ کلمه مرکب با دو یا چند کلمه بسیط: اوگند = افکند با او/گند، بدست = وجب با به / دست؛ حرف اضافه با جزء آغازین بعضی از افعال مرکب؛ «ان» جمع و نسبت و بنوت و پسوند مکان (گازران: گازرها، جای شستن جامه) یا زمان؛ فعل و اسم (باش: امراز «بودن»، مسکن و سکنی و اقامت).
- خلطِ ناشی از الحاق «ها» ی جمع به اسم‌های مختوم به «ه» مخفی (جامها: جام‌ها، جامه‌ها؛ سبزه‌ها: سبزه‌ها، سبزه‌ها).
- کاربرد واژه‌ها و ترکیباتِ مأنوس در معانیِ مهجور و منسوخ (افسوس، استهزا؛ بخشیده، جدا؛ بی‌بها، پربها و آنچه بهایش نتوان معلوم کرد؛ پالودن، تباہ کردن؛ خدمت کردن، سلام و تعظیم کردن و رسم ادب به جا آوردن؛ پرسیدن، تمام شدن؛ رسانیدن، به پایان بردن، تمام کردن؛ درست، سکه خوش‌عیار؛ شدن، حصول یافتن؛ فرمان یافتن، مردن؛ کرد، عمل؛ کشتار، کشته، ذبیح).
- کاربرد پیشوندها یا گونه‌های پیشوندیِ مرده یا غیر فعال (فاکردن: ها دادن).
- ساختِ نحویِ مهجور و منسوخ و جمله‌های مرکبِ فوق‌العاده دراز (۱- دیباچه تاریخ جهانگشای از سطر ۴، ص ۳: چاپ علامه قزوینی) هرچند بر رای ارباب فصاحت... تا سطر ۱، ص ۶: امثال کردم...
- نوادر لغات و ترکیبات (اندخشیدن؛ الفنجیدن و الفگدن؛ دوغده؛ دو سرگان = گستن، بسکلد = بگسلد؛ خالی شدن = تنها شدن؛ بیرون جستن برسد... = پیشی گرفتن بر؛ ناچیز شدن = تباہ شدن؛ جمله کردن = فراهم کردن، جمع کردن)
- ضبطِ نادرستِ اعلام و اصطلاحاتِ فنی و نام‌های گیاهان و جانوران و داروها و احجار و مفردات.
- این فهرست را می‌توان با ذکرِ انواعِ دیگرِ موجباتِ بدخوانی و خلط و لغزش درازتر کرد. هم‌چنین بسیار اتفاق می‌افتد که چند موجب در یک مورد جمع می‌شوند و مشکل بر مشکل می‌افزایند.

آری، بدخوانی بزرگترین آفتِ تصحیح متون است و گاهی رسوایی به بار می‌آورد. بدخوانی گاه پیداست و گاه ناپیدا. مصححانی به خیالِ خود با شگردهایی مشکل را دور می‌زنند. به مثل، مرزِ واژه‌ها را در حالِ ابهام نگه می‌دارند یا با احتراز از کاربردِ نشانه‌هایِ سجاوندی یا اعراب‌گذاری صورتی عرضه می‌کنند که به دو یا چندگونه بتواند خوانده شود. در این میان آن که مغبون می‌ماند خواننده است. به طفیلِ اوست که «آبرو»ی مصحح ترفندکار حفظ می‌شود. اما برخی از مصححان که این‌گونه محافظه‌کاری را روا نمی‌شمارند، بجز اوار احترام بیشتری هستند، زیرا نیتشان دست‌گیری و راهنمایی خواننده است. اگر هم دچار سهو و خطایی شوند باکی نیست، چون طبیعی است که هرکس کار می‌کند به ناچار اشتباه هم می‌کند. اما برای اختیارِ ضبطِ درست ضوابطی هم هست. در وهلهٔ نخست، مصحح می‌تواند از معلومات و سوابق علمی و فرهنگی خود مدد جوید و متن را در حدِّ امکان درست بخواند. درست خواندنِ متن بیش از نیمی از کارِ تصحیح است. درست خواندنِ مصحح را از آفاتِ ناشی از مشکلاتِ املائی و خلطِ مقوله‌هایِ دستوری دور نگه می‌دارد و برای کاربردِ نشانه‌هایِ سجاوندی و تشخیصِ حدِّ و مرزِ واژه‌ها و جمله‌ها و پاراگراف‌بندی راهنمایی می‌کند. در درجهٔ دوم مصحح باید با شِم قوی تصحیف و تحریف و افتادگی و تکرار را ضمنِ مقابلهٔ خلاقِ نسخه‌ها تمیز دهد و برای ترجیحِ ضبطی از ضبط‌ها و جبرانِ سقطات و حذفِ مکررات به واژه‌نامه‌هایِ هرچه نزدیک‌تر به دورهٔ انشایی اثر و معاجم و مراجعِ فنی و اختصاصی رجوع کند. برای ضبطِ اعلام از مآخذِ معتبر یاری بخواند و برای نقلِ درستِ اشعارِ عربی به دواوینِ شعرا دسترسی پیدا کند (کاری که مثلاً مرحوم علامه قزوینی در تاریخِ جهانگشای با تبخّر و نکته‌بینی تمام و حیرت‌انگیز انجام داده است)، از کتبِ رجال و حدیث و طبقات و مسالک و ممالک و جوامع‌العلوم والفنون و کتبِ صیدنه و مفردات و قرابادین یاری بخواند. گاهی ضوابطِ وزنِ شعر و قافیه^۱ و

۱. در استفاده از ضوابطِ وزنِ شعر و قافیه باید محتاط بود. نخست از این جهت که برخی از شاعران گاهی خود این ضوابط را رعایت نکرده‌اند، دیگر از این رو که خود این ضوابط دست‌خوش تحول بوده است. اقدم نسخه‌هایِ خطی از آن حکایت دارند که به فاصله‌ای بس کوتاه نشاخ به خیالِ خود خواسته‌اند

صنایع بدیعی خطای نسخه را نشان می‌دهد و زمانی تعمق در سرتاسر خودِ متنِ تصحیحی یا توغل در متونِ دیگر گره‌گشاست.

از این‌ها که بگذریم گاهی راه‌های مستقیم‌تری برای جبرانِ مسامحات و تصرفاتِ نساخ وجود دارد. از جمله استمداد از ترجمهٔ قدیم اثر (مثلی ترجمهٔ بنداری در تصحیح شاهنامه) یا منبعِ اصلی اثر (مثلی عوارف‌المعارف در تصحیح مصباح‌الهدایه). در مواردی که متن خود ترجمه است لازم می‌آید که اصل و احیاناً شرح آن همواره پیشِ روی مصحح باشد.

در سبک سنگین کردنِ ضبط‌های گوناگون و نسخه‌بدها باید پیوسته به این نکته توجه داشت که تصرفِ کاتب طبعاً در جهتِ تبدیلِ صورتِ مجهول به صورتِ مأنوس و صورتِ ثقیل به صورتِ سهل و مطبوع است نه به عکس. از این رو به قولِ شادروان بهار «به محضِ توی دهن زدن یا بدنما جلوه کردن یک روایت، حق نیست آن را خطا یا سهو بشماریم و به احتیاط نزدیک تر است که در این قبیل موارد استقرا و کنجکاوی و جست‌وجوی زیادتری نیز به عمل آید و به یک یا دو نسخهٔ غیرِ مرجح اکتفا نشود.» با این همه برخی از مصححان بی‌مایه و بازاری یا مدعی ذوق، از ضبط‌ها آن را که آشناتر و به ذایقهٔ خود آنان مطبوع‌تر است ترجیح می‌دهند و، در حقیقت، با کاتبِ ناامین هم‌مشرَب می‌شوند و طرفه این‌که گاهی صورتِ آسان‌هضم و خوش‌گوارِ نسخهٔ چایی را از صورتِ غریب و ثقیلِ اقدمِ نسخ خطی اصحّ و اوثق می‌شمارند! باید گفت نه از معلوماتِ صرف کاری ساخته است و نه از ذوق و شمّ تنها. شمّ و ذوق البته دست‌گیرند، اما زمانی باید به یاری فراخوانده شوند که از منابع و معلومات و تحقیق و کندوکاوِ منتهای بهره‌برداری شده باشد و تازه با قیدِ احتیاط. در این باره تجربه‌هایی داریم که هم جالب‌اند و هم هشداردهنده. یکی از آنها گیروداری است بر سرِ ضبطِ قزوینی از بیتی از غزلِ حافظ به این صورت:

→ مسامحاتِ مولانا را به ویژه از نظر بی‌توجهی به قواعدِ قافیه‌بندی جبران و اصلاح کنند بی‌خبر از آن‌که مولانا بیشتر در بند محتوا بوده و اصولاً رعایتِ تامِ ضوابطِ شعری با ویژگیِ روندِ آفرینشِ هنری و منافات داشته است. و الای پیام و قدرت و کمالِ فکریِ شاعر و هجومِ اندیشه‌ها و سهل‌آفرینی، گاهی مجالی برای قافیه‌اندیشی باقی نمی‌گذاشته است و این معنی را مولانا خود یادآوری کرده است:

قافیه‌اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من

اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود

در ضبط مسلمان، دشتی و انجوی اتکای قزوینی را بر نسخه قدیم و امتناع او را از تصحیح ذوقی تلویحاً تخطئه کرده‌اند و دشتی آن را نه «امانت» بلکه «عاری بودن از ملکه اجتهاد و استنباط» و «رونویسی و مقابله بی‌جان و روح» خوانده و «مسلمان» غلط محض و «سلیمان» را صحیح مقطوع شمرده است، به این دلیل که «در روزگار حضرت سلیمان صحبتی از مسلمان و نصارا در میان نبوده و اساساً بیت حافظ اشاره به اسطوره افسانه معروفی است که دیوانگشتی سلیمان را ربود...» اما این دلیل نه تنها قانع‌کننده نیست، از جهات متعدد علیل هم به نظر می‌رسد. نخست از این جهت که نظر به اسطوره — آن هم نه اشاره — اگر هم باشد در مصرع اول است نه مصرع دوم؛ دیگر این که اگر هم به فرض در مصرع اول اشاره‌ای از هر نوع باشد با اشاره‌ای از نوع دیگر در مصرع دوم منافای نیست؛ از آن گذشته، حقیقت هنری با حقیقت تاریخی یکی نیست کما این که نظامی هم اسکندر را در مقابل دارا مسلمان تصویر می‌کند؛ سرانجام، به «مسلمان» صرف نظر از معنای اخص معنای عام نیز می‌توان داد و مراد از آن را غیر کافر یعنی کسی رفت که به حکم خداوند تسلیم محض است. علاوه بر همه این جهات عقلی، قراین مسلم نقلی هم وجود دارد که دکتر شفیعی کدکنی در شرح این بیت مولانا:

از «اسلم شیطان» شد نفس تو ربانی ابلیس مسلمان شد تا باد چنین بادا!

آنها را متذکر شده است. در واقع مضمون «مسلمان شدن شیطان» اشاره است به حدیث اسلم شیطان علی یدی و این مضمون را شاعران دیگر هم استخدام کرده‌اند و مولوی بیش از یک بار به کار برده است. از جمله شواهد زیر را می‌توان یاد کرد:

آن دیو را که در تن و جان منست باری به تیغ عقل مسلمان کنم
(ناصر خسرو)

یا

دیوی که بر آن کفر همی داشت مر او را آن دیو مسلمان شد تا باد چنین بادا!

یا

چشم شوخ تو چو آغاز کند بوالعجبی آدم کافر و ابلیس مسلمان آرند
(غزلیات شمس)

یا

اندرین ملحه نصرت همه با تیغ خداست از غنائم همه ابلیس مسلمان آرید
(غزلیات شمس)

(- هم چنین حواشی منطق الطیر گوه‌بین، ص ۲۷۹، گاهی نیز شاعر و نویسنده در نظم و نثر خود به میل و تفنن یا به ضرورت و اکراه، به دست خویش تغییری می‌دهند و، بدین سان، دو روایت پدید می‌آید که هر یک از آنها به عینه یا با تصرفاتی در نسخه‌ها نقل می‌شوند. نمونه تاریخی آن را در مقطع غزل حافظ به مطلع

سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی خطاب آمد که واثق شو به الطاف خداوندی
می‌توان یافت که شادروان بهار از آن یاد کرده است. وی می‌نویسد: «روایت صاحب مطلع السعدین که من در دو نسخه کهنه دیوان خواجه نیز آن را دیده‌ام و اکنون در تهران آن دو نسخه موجود است، چنین است:

به خوابان دل مده حافظ ببین آن بیوفایی‌ها که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی
و روایت معروف دیگر این است:

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند سیه‌چشان کشمیری و ترکان سمرقندی

... باید چنین پنداشت که خواجه در اوقاتی که خبر قتل و غارت شهر خوارزم به دست امیر تیمور گورکان به شیراز رسیده است، این غزل را با مقطع نخستین ... ساخته، و پس از آن هنگامی که امیر تیمور اصفهان و شیراز را هم به روز خوارزم انداخت ... از بیم آن شریر خون‌خوار، مقطع غزل خود را تغییر داد و تا جایی که در دسترس او بود به رفقای که آن غزل را نسخه داشتند، سفارش کرد که روایت قدیم را محض رضای خدا فراموش کنند و مع‌هذا آن شعر با آن مقطع در نزد کسی باقی ماند و عاقبت به مؤلف مطلع السعدین و سایر نسخه‌نویسان رسید.» (بهار و ادب فارسی، ج

۱، مقاله «شعرهای دخیل در دیوان حافظ» به نقل از مجله آینده؛ نیز «حاشیه قزوینی بر دیوان حافظ». با توجه به این که دوران رونق حیات کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی، صاحب مطلع السعدین، دهه‌های اول قرن نهم هجری و تاریخ ویرانی خوارزم به دست لشکریان امیر تیمور اواخر قرن هشتم هجری (اواسط سده هفتم و هشتم و یک) است، در صحت نقل مطلع السعدین تردید روا نیست.

مواردی پیش می‌آید که نادرستی ضبط همه نسخه‌های معتبر و مسدود بودن راه‌های فرعی غیر مستقیم برای دستیابی بر روایت صحیح، طریقی جز توسل به تصحیح قیاسی به جانی‌گذار. اما استفاده از این طریق و اسبین چاره باید تلقی شود. به هر حال، تصحیح قیاسی کاری است باریک و پرخطر و به «طایفه تتبع و استقصا و قوه تفرس نیاز دارد. خطر ذکر دو سه نمونه‌ای را برای روشن شدن مطلب می‌پذیرم:

در تذکرة الاولیا (یا به اجتهاد دکتر استعلامی، در «ملحقات» آن)، ذیل ذکر شیخ ابوعلی دقاق، رحمة الله علیه، چنین آمده است: «نقل است که یک روز در استدراج سخن می‌گفت. سایل گفت: «استدراج کدام بود؟» گفت: «آن نشنیده‌ای که فلان کس به مدینه کلوباز می‌برد؟»

ضبط چاپ دکتر استعلامی به همین صورت است و تا آن جا که به یاد دارم ضبط طبع نیکلسن با آن تفاوت یا دست کم اختلاف اساسی ندارد. حدس زده می‌شود که صورت درست چیزی نزدیک به بیمدیه (= بی‌مدیه، بی‌کارد) گلو باز می‌برد باشد نظیر «با پنبه سر می‌برد». این صورت حدسی با معنای «استدراج» مناسبت دارد. در ضمن، مثل «بی‌کارد سر بریدن» در روایتی از رسول اکرم (ص): «مَنْ وَلَّى الْقَضَاءَ فَقَدْ ذَبَحَ بَغِيرَ سَكِينٍ آمَدَهُ اسْت. کاربرد «باز بریدن گلو» نیز در شعر منوچهری سابقه دارد:

دهقان به در آید و فراوان نگردشان تیغی بکشد تیز و گلو باز بر دشان

هم چنین احتمال دارد در ضبط نسخه «به مدینه» به صورت «بمدینه» یعنی نزدیک به «بیمدیه» بوده باشد و می‌دانیم که در متون خطی قدیم کاف و گاف را یکسان می‌نوشته‌اند. با این وجوه و مقدمات، حدس تا حدی تأیید می‌شود. در مثنوی مصحح نیکلسن بیتی معروف به این صورت ضبط شده است:

ما سميع و علیم و خوشیم با شما ناعمرمان ما خامشیم

اما می‌دانیم که قدما «خوش» (xāš) را با کلماتِ مختوم به ـش (aš) مانند آتش، بلاکش، مهوش، بی‌غش، مشوش قافیه می‌آورده‌اند نه با واژه‌های مختوم به ـش (oš). از سویی «خوش» با «سمیع» و «علیم» نمی‌خواند. می‌توان حدس زد که صورت اصح ما سمیع و علیم و هشیم باشد. در غزلی از دیوان حافظ این بیت آمده است:

هزار عقل و ادب داشتم من ای خواجه کون که هست و خراب صلاح بی‌ادبیست
این بیت، چنان که دکتر شفیع کدکنی در گنجینه غزلیات شمس یاد کرده است به این صورت:

هزار عقل و ادب داشتم من ای خواجه کون جو مست و خراب صلا بی‌ادبیست
از مولاناست و ظاهراً حافظ به عمد یا به توارد آن را تقریباً به عینه در غزل خود گنجانیده است. با توجه به این که می‌دانیم واژه «صلا» از تعبیرات محبوب (سوگلی) حافظ است بعید نیست تبدیل «صلای» به «صلاح» تصرفی کاتبان باشد.^۱

درجه بالاتر تصحیح متون سنجش انتقادی نسخه‌هاست برای دست یافتن به نسخه‌های مادر. برای نیل به این مقصود باید کار تحقیقی بس پیچیده و ظریفی انجام گیرد تا در نتیجه آن بتوان شجره نسخه‌ها را ترسیم کرد و هر گروه از آنها را به یک نسخه مادر متصل ساخت. از روند و جزئیات کار نمی‌توانم تصویری به دست دهم چون نمونه گویایی از این نوع تصحیح انتقادی در دست ندارم، گو این که برخی از مصححان ضمن مقایسه نسخ به فراست پی برده‌اند که دو یا چند نسخه خویشاوندی نزدیک دارند (نمونه موجه آن را در کار تصحیح مثنوی به همت تحسین انگیز نیکلسن می‌توان سراغ گرفت ← مثنوی، ج ۱، مقدمه انگلیسی)، نپندارم که در نزد ما تاکنون مصححی به نحو پیگیر و از روی برنامه از چنین روشی پی‌روی کرده باشد.

۱. از نمونه‌های جالب تصحیح قیاسی تحقیق شادروان محمد پروین گنابادی است درباره «مار» شیوایی / «مار» شیدایی در غزل حافظ و هم‌چنین درباره ضبط مُنْکَا / مُنْکَا در آیه ۳۱ از سوره یوسف (← گزیده مقاله‌ها).

عالی‌ترین درجه تصحیح متون تصحیح انتقادی محتوایی است. نمونه‌های بارز این گونه تصحیح را از جمله در دو مجموعه رباعیات خیام طبع فروغی و هدایت می‌توان سراغ گرفت. مقایسه انتخاب‌های این دو جالب است. در این مرتبه، مصحح، علاوه بر نقد منابع و نسخه‌ها، بینش خود و تصویری را که بر اثر تحقیق از شخصیت و نگرش صاحب اثر حاصل کرده به یاری می‌خواند. هدایت خیام را دهری‌ای بنیادگرا در عرض عقاید و طنزگویی بی‌پروا، در بیان اندیشه‌های فلسفی خود می‌شناساند و فروغی او را حکیمی متفکر و متذکر معرفی می‌کند که اهل بذله و مزاح و مطایبه نیست و سنگینی و متانت و مناعت طبع و رفتار را با نهایت فصاحت و بلاغت و سلاست و روانی کلام قرین ساخته است. در نظر هدایت هر رباعی منسوب به خیام که در آن تذبذب و التقاط فکری و مایه‌ای مغایر با رادیکالیسم عقیدتی یا صبغه‌ای عرفانی دیده شود از حیث اصالت مردود است و به دیده فروغی هر رباعی که در آن وقار و طمأنینه فلسفی غایب باشد و سبک‌سری یا برداشت تهاجمی در بیان خودنمایی کند در صحت انتساب آن به خیام تردید و تأمل است. در حاشیه مطلب می‌توان افزود که مطالعه آن عده از رباعیات که در اصالت آنها برپایه وزن و اعتبار منابع نقل و روایت شکی نیست معیاری توان گفت صوری به دست می‌آید که آن را هرچند شرط کافی نباشد شرط لازم رباعیات خیامی می‌توان انگاشت. ویژگی اساسی شیوه بیان اندیشه در رباعیات اصیل خیام این است که سه مصرع اول گویی تمهیدی است برای آن که در مصرع چهارم پیام فلسفی شاعر با صلابت تمام ابلاغ شود. در عین حال، به مقتضای نوع شعر، ایجاز به منتهی حد خود می‌رسد.

نمونه جالب دیگر را، هرچند موضعی است، در اظهار نظر دکتر شفیعی کدکنی درباره غزلیات منسوب به مولانا می‌توان نشان داد که انتساب به دلیل آن که درونمایه غزل‌ها با جهان‌بینی مولوی تضاد دارد رد می‌شود (← گزیده غزلیات شمس). هم‌چنین اظهار نظر هم‌ولایتی او در باب الحاقی بودن روایت «کنگ‌دژ» (← بیت) در داستان سیاوش شاهنامه را که مبتنی است بر مطالعه فضای داستان و شیوه داستان‌پردازی فردوسی نقد متون در سطح عالی می‌توان شمرد.

باری معیارهایی درباره ویژگی‌های سبکی هر نویسنده و شاعر می‌تواند ملاک

نقد محتوایی اثر او قرار گیرد و نمونه روشن آن را در گفت‌وگوهایی که غزلیات حافظ تاکنون برانگیخته است می‌توان ملاحظه کرد.

در چند دهه اخیر، سطح متوسط کار تصحیح متون تنزل کرده است و این طبیعی است. دامنه کار چون گسترده شود و عده کاردانان و کارشناسان به تناسب آن افزایش نیابد، در هر حوزه‌ای این پدیده روی می‌کند. آیا باید از این جریان متأسف بود؟ تا آن‌جا که روندی احترازناپذیر است، تأسف فایده‌ای ندارد. لیکن در این مورد تنزل سطح کار به عواملی هم بستگی دارد که می‌توان آنها را بی‌اثر یا کم‌اثر ساخت و روند را تا حدی مهار کرد و شاید جهت آن را تغییر داد. یک راه مؤثر این است که امر تصحیح متون عمدتاً در سازمان‌های فرهنگی رسمی یا نیم‌رسمی تمرکز یابد. سازمان‌هایی که دارای امکانات مادی و علمی و کادر پژوهشی درخور و باکفایتی باشند. البته این تمرکز شایسته نیست تحکمی باشد. محققان همین که مطمئن شوند سازمانی وسایل و معذات کار پژوهشی را در اختیارشان می‌گذارد و حاصل کارشان را به طرزی آبرومند عرضه می‌کند و کارشان مأجور است به آن رو می‌آورند. تمرکز کار در سازمان‌های معتبر و خوش‌نام لطفش این است که مصححان کم‌مایه را که فراورده بازاری تحویل ناشر می‌دهند و چه بسا از این کار علمی نان‌دانی و وسیله تأمین شهرت کاذب برای خود ساخته‌اند از قلمرو این حوزه فرهنگی طرد می‌کند. حسن دیگرش این‌که فرصت خجسته‌ای برای کار گروهی و خوش‌عیار پدید می‌آورد. در حقیقت، امر تصحیح متون مستقیماً با پرارزش‌ترین ودیعه ملی ما سروکار دارد و باید تدبیری اندیشید که هیچ سهمی از این ودیعه به دست ناهل و احياناً مردم سودجو و بی‌نام و ننگ نیفتد که آن را از سکه بیندازند یا تباه کنند. راه بنیادی دیگر آموزش فنی تصحیح متون در گروه‌های دانشگاهی است. قبول تصحیح انتقادی متون به نام رساله مشوق هست ولی جای تعمیم آموزش هنر تصحیح را نمی‌گیرد. اگر در دانشکده‌های ادبیات و علوم انسانی کرسی‌ها و واحدهایی برای آموزش فنی تصحیح متون دایر شود، در حول آن هم دانشجو تربیت می‌شود هم استادانی تخصص پیدا می‌کنند هم جزوه‌ها و رساله‌ها و کتاب‌هایی تدوین می‌گردد و هم گروه‌هایی پژوهشی به وجود می‌آید.

گذشته از تنزل سطح تصحیح انتقادی متون، سطح حواشی و تعلیقات و توضیحات نیز غالباً پایین آمده است. مشکلات اساسی متن مسکوت می‌ماند و در ازاء صفحات زیادی به توضیحات سطحی و گاه زاید اختصاص می‌یابد. ترکیبات و لغات نادر که در واژه‌نامه‌ها نیامده ندیده گرفته می‌شود، در عوض واژه‌هایی که در فرهنگ‌های دم‌دستی نیز می‌توان یافت معنی می‌شود. رجالی که ترجمه آنها را در مآخذ معروف و متداول آسان می‌توان یافت به شرح معرفی می‌شوند، و اعلامی که احراز هویت و دست‌یابی بر شرح حال آنها مستلزم تفحص و استقصاست گم‌نام باقی می‌مانند، آیات قرآنی اعراب‌گذاری می‌شوند و اشعار عربی با ضبط نادرست و بی‌اعراب رها می‌گردند، اوراق بسیاری با فهرست‌های بی‌نقش، عریض و طویل که نه به کار خواننده عادی می‌آید و نه به کار پژوهشگر سیاه می‌شود. از همه بدتر این که مصحح در جاهایی که فهم مطلب نمی‌کند حتی اشاره‌ای هم به ابهام و احتمال نادرستی ضبط نمی‌کند. علاوه بر همه این‌ها گاهی توضیحات مصحح نه همان دست‌گیر و ره‌نما نیست گمراه‌کننده هم هست و از آن حکایت دارد که ضبط درست را نادرست خوانده است.

از آنچه گفته شد این معنی حاصل می‌شود که مقاصد عمده در تصحیح متون بدین قرار است:

روایتی هرچه اصیل‌تر و یا دست‌کم صورتی هرچه کهن‌تر از متن بازسازی شود؛
عناصر الحاقی به حدّ اقل کاهش یابد؛
متن هرچه درست‌تر خوانده شود و ابهامات و متشابهات در سطوح واجی و واژگانی و صرفی و نحوی هرچه کم‌تر گردد؛
فهم متن با توضیحات لغوی و تذکر نکته‌های دستوری و رفع مشکلات محتوایی تسهیل شود؛
و در عین حال، فرصت اجتهاد و انتخاب برای خوانندگان و محققان محفوظ بماند.

هر شاعری ناگزیر از امکاناتِ زبانی قوم و زمانِ خویش بهره‌برداری می‌کند. لیکن این امکانات توان گفت نامحدود است و شاعر بهره‌ای از آنها را برمی‌گیرد نه همه آنها را. محدودیت‌های ناشی از وزن و قافیه و نوع شعر (حماسی، تغزلی، حکمی، مدح، هجاء، هزل و جز آن) دایره انتخاب را محدود می‌سازد. ملاحظاتِ سیاسی و اجتماعی نیز، که راه بیانِ مستقیم را بر او می‌بندند و، در عوض، درهای هنرنمایی را به رویش می‌گشایند، دست‌اندرکارند. اما، فزون بر این‌ها، شاعر با مشکل اساسی‌تری روبه‌روست: در حقیقت، واژه‌ها و صورت‌های دیگرِ زبانی، در ارتباطِ کلامی، بدلِ تجربیاتِ مشترکِ اهلِ زبان‌اند. اما وقتی پای تجربه‌ای یگانه و بی‌همتا، از آن خودِ شاعر و بس، در میان باشد، نقش این خصلت محو یا ضعیف می‌شود و شاعر به ناچار باید برای بیانِ تجربه بی‌سابقه خود فنونی بیرون از توانایی‌های شناخته زبان به کار برد و خواننده را با شگردهای ویژه خود به دنیای غیبی خویش رهنمون گردد. بی‌راه نیست اگر بگوییم که هر شاعرِ اصیلی لسان‌الغیب است چون از جهانی خبر می‌دهد تجربه‌ناپذیر و جز خود او را در آن راه نیست. دیگران، و هم خود او چون از آن حال و هوا خارج شود، به این جهان نزدیک می‌شوند اما وارد نمی‌شوند. از این‌که بگذریم، شاعر در بندِ آن است که به آنچه

* این مقاله در دو بخش در نشر دانش به چاپ رسیده است: سال چهارم، شماره ۵، مرداد و شهریور ۱۳۶۳.

ص ۱۷-۲ و سال چهارم، شماره ۶، مهر و آبان ۱۳۶۳، ص ۲۱-۱۱.

ناپایدار است بقا ببخشد. وی از رویدادهای دورانِ حیاتِ خویش که جزئی و ملموس و سنجی و گذرا هستند متأثر می‌شود، لیکن بیانِ این تأثر باید به گونه‌ای باشد که از آنها کلی و مجرّد و ماندگار بسازد و همین شاعر را در بیانِ دچارِ قید و بند می‌کند. حاصل آن که شاعر محدودیت‌هایی بر خود هموار می‌سازد اما نه از روی تفنّن و هوس بلکه به ضرورت و از سرِ نیاز. هر آن محدودیتی و گزینشی که ضرور و مسبوق به نیازِ هنری نباشد و بی‌هدف باشد عبث و زاید است. در شعر، هم چون دیگر هنرها، همه چیز، حتی آفرینش آن، نوعی ضرورت است.

اخذِ پیامِ هنرمند با لذّتِ هنری قرین است. لذّتِ هنری ما را از جهانِ خاکی می‌رباید و با جلوه‌ای غنی‌تر، سرشارتر و پرهیجان‌تر از هستی آشنا می‌سازد که خود، هشیارانه یا ناهشیارانه، در هوایِ آنیم. لذّتِ هنری وجودِ روحانیِ ما را پر می‌کند و توقّعاتِ آن را هم بر ملا می‌سازد و هم بر می‌آورد. سیر و تأملِ هنری دارویِ معجز آفرینی برایِ ملالِ زندگی است. نه آن ملالِ گذرا که خاستگاهش شناخته و مرزهایش پیداست. ملالِ محض که با بهروزی و خجسته روزگاری نیز همبر می‌شود و ریشه آن در خودِ زندگی است. حالِ خوشی که از التذاذِ هنری به آدمی دست می‌دهد بهشتی است اما نادیرپاست. ملالِ زیستنِ دمی چند فتور می‌پذیرد اما دیری نمی‌گذرد که قاهرانه‌تر باز می‌گردد: چون از جهانِ هنر به دنیایِ معاش رجعت می‌کنیم درمی‌یابیم که زندگیِ عادی و بادروزه چه سرد و بی‌مایه است و در آنچه واقعیت خوانده می‌شود، واقعیتِ چندانی هم نیست.

رسیدیم بر سرِ حافظ. پیش از هر چیز باید گفت که تافته او، هم چون اثرِ هر هنرمندی، جدابافته است. او نیز ترفندهایِ هنریِ ویژه خود را دارد. دقیق‌تر بگوییم، این ترفندها را به شیوه خاص خود به کار می‌برد. اصالتِ بیانِ شعریِ حافظ بیشتر در صورت است تا در ماده، در ترکیب است تا در اجزا. در غزل‌های او واژه‌ها و ترکیبات نوآفرید، صنایع بدیعی کم‌نظیر، مضمون‌هایِ بکر، رمزها و نمادهایِ معمایی، الفاظ و اصطلاحاتِ مهجور یا متروک، اشاراتِ نامأنوس، اوزان و قوافی و ردیف‌هایِ نادر نیست که نظرگیر است. کمالِ هنرِ حافظ در این است که از همان عناصر در دسترس معجونی شفاف‌بخش و مفرّح می‌سازد، کلمات همان کلمات، تعبیرها همان تعبیرها و اسطوره‌ها و صور خیال همان است که بود، فقط شاعر

استادانه و توان گفت سحرآفرینانه آنها را به خدمتِ ابلاغِ پیامِ خود درآورده است. این مهارتِ هنری در همهٔ سطوح به چشم می‌خورد. همه‌جا، چون نیک بنگریم، عمد هنری سراغ می‌گیریم، و همین است که پیام‌رسان است. آری در هنر، هم‌چنان‌که در زبان، هرآنچه دیمی باشد و به قصد نباشد هرزه است.

اما این تصور نیز که حافظ هرچه دارد از سنتِ ادبی و شعریِ ما دارد خام است. حضورِ هنری حافظ را در جای دیگر باید جست: در گزینش و آرایش و

هماهنگی بلکه این همانی صورت با پیام. ^۱شکافتنِ این معنی شاید در حوصلهٔ این مقال ننگند. چه باید غزل به غزل پیش رفت و بر سرِ هر بیتِ غزل درنگ کرد و این پیوندِ پیام و کلام را در واژه به واژه و حرف به حرفِ هر مصرع سراغ گرفت تا به غایتِ هنریِ شاعر نزدیک شد. راهِ میان‌بر هرچند نزدیک است، افسوس که ما را از حظِّ سیرِ مناظری بدیع محروم می‌سازد. اما چون مجال تنگ است و فرصت کوتاه، از اختیارِ این راه چاره نیست. برای تحلیلِ کیفیاتِ هنریِ شعرِ حافظ یکی از راه‌ها بررسیِ آن در سطوحِ گوناگونِ واجی، واژگانی، صرفی و نحوی، بدیعی و عروضی است. این روش چندان هم دل‌پذیر و دل‌خواه نیست. زیرا تجزیه به اجزا چه بسا ما را از کل دور سازد. یگانه طریقِ پرهیز از این عیب آن است که به اجزا به مثابهٔ واحدهای ذی‌نقش و زنده و پویا بنگریم تا توجه به نقش همواره ما را به یادِ کلی اندام‌واره اندازد.

واج‌آرایی — جناسِ استهلالی

از ویژگی‌های اشعارِ حافظ، که در همهٔ غزل‌های او جلوه‌گر است، تعمّدی است که، به صورِ گوناگون، در واج‌آرایی نشان می‌دهد. این هنر گاهی به صورتِ تفوقِ بارزِ یکی از صامت‌ها و یا واژه‌هایی با صامتِ آغازیِ واحد در مصرع یا بیت خودنمایی می‌کند. اینک چند نمونه:

تنت به ناز طیبیان نیازمند مباد
وجودِ نازکت آزردهٔ گزند مباد^۱ (۱۰۶)

۱. اعدادِ درونِ پرانتز شماره‌های غزل بر طبقِ دیوانِ حافظِ چاپِ قزوینی است.

که در آن $|z|$ ۵ بار آمده است.

بیا و کشتی مادر شطِ شراب‌انداز
خروش و لوله در جانِ شیخ و شاب‌انداز (۲۶۳)

که در آن، چهار کلمهٔ مصدر به «ش» آمده و $|s|$ ۶ بار تکرار شده است.

زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم
ناز بنیاد مکن تا کنی بنیادم (۳۱۶)

که در آن، $|b|$ و $|d|$ هریک ۶ بار آمده‌اند.

پیر پیانه کشر من که روانش خوش باد
گفت پرهیز کن از صحبتِ پیمان‌شکنان (۳۸۷)

که در آن چهار کلمهٔ مصدر به «پ» آمده است.

بهای نیم کرشمه هزار جان طلبند
نیازِ اهلی دل و نازِ نازنینان بین (۴۰۳)

که در آن، چهار کلمهٔ مصدر به «ن» آمده و $|n|$ ۱۰ بار تکرار شده، بسامدِ $|z|$ نیز نظرگیر است.

صحنِ سرای دیده بشستم ولی چه سود
کاین گوشه نیست درخورِ خیلِ خیالِ تو (۴۰۸)

که در آن، سه کلمهٔ مصدر به $|s|$ و سه کلمهٔ متوالی مصدر به «خ» آمده و $|s|$ ۵ بار تکرار شده است.

بیا که وقت‌شناسان دو کُون بفروشند
به یک پیاله می صاف و صحبتِ صنمی (۴۷۱)

که در آن، سه کلمهٔ مصدر به «ص» آمده است. ضمناً در «وقت» (وقتِ ادایِ فریضه - وقتِ صوفی) ایهامی است که سخن را طنزآلود می‌سازد.

گاهی تکرار یکی از حرف‌های اساساً کم‌بسامد در زبان فارسی، به‌ویژه در زبان غزل، جلب توجه می‌کند:

مقام امن و می بی‌غش و رفیقِ شفیق
گرت مدام میسر شود زهی توفیق (۲۹۸)

که در آن، حرف کم‌بسامد «ق» ۵ بار آمده؛ در عین حال، چهار کلمه مصدر به «م» و ۵ بار تکرار |m| جلب نظر می‌نماید. جلب نظر می‌نماید. گاه نیز تکرار مشخصه تمایز دهنده معینی مشخص است؛ مانند صفت خیشومی در |m| و |n| (۹ بار)، دولبی در |b| و |m| (۷ بار) و |t| و |d| (۱۰ بار) در بیت مذکور از غزل ۱۰۶.

واژگان و عناصر قاموسی

در اشعار حافظ واژه‌ها و تعبیّرات و کاربردهایی قاموسی دیده می‌شود که می‌توان آنها را در مقایسه با زبان ادبی امروزی مهجور یا نامأنوس و، به هر حال، شاذ و نادر شمرد. در عین حال، سروده‌های شاعر شیراز از ترکیبات زیبا و خوش ساخت خالی نیست. رد پای برخی از این نوادر لغات و ترکیبات را در آثار شاعران و نویسندگان پیش از خواجه می‌توان یافت که نمونه‌هایی از آنها را در اینجا یاد می‌کنم:

اللَّهُ اللَّهُ

دل بسی خون به کف آورد ولی دیده بریخت
اللَّهُ اللَّهُ که تلف کرد و که اندوخته بود (۲۱۱)

پس اللَّهُ بر خویشان و بر فرزندان خویشان ببخشای. (قابوسنامه)

به صحرا افکندن

دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم
واندرین کار دل خویش به دریا فکنم (۳۴۸)

و چنان‌که به زخمِ سنگ بر آهني آن سَرِ آتش آشکارا گردد و به صحرا افتد ...
(کیمیای سعادت)
هر که این کتاب چنان‌که شرط است بخواند و بنگرد، آگاه گردد که این چه درد بوده است
در جانهای ایشان که چنین کارها و از این شیوه سخن‌ها از دل ایشان به صحرا آمده
است.
(تذکرة الاولیا)

بی‌اندام

نبرستان
www.abarqstan.info

هرچه هست از قامتِ ناسازِ بی‌اندام ماست
ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست (۷۱)
و اندازه نگرفت، پس بدوخت، تا موزه و قبا تنگ و بی‌اندام آمد. (تاریخ بیهقی)

پرچم

زلفِ خاتونِ ظفر شیفته پرچم تُست
دیده فتح ابد عاشقِ جولانِ تو باد (۱۰۸)

اگر مردم همین بالا و ریشند به نیزه نیز بر بسته‌ست پرچم
(سعدی)

و پرچم منگله سیاه رنگی است از موی غرغاو (نوعی گاو کوهی) که بر نیزه و علم
آویزند و هم به معنی کاکل است چنان‌که در این بیت مولوی:

به یکی دست می خالص ایمان نوشند به یکی دست دگر پرچم کافر گیرند
و در بیت حافظ معنی اخیر به قرینه «زلف» ایهام می‌آفریند. (← حاشیه برهان قاطع
از شادروان معین)

جان درازی

جان درازی تو بادا که یقین می‌دام
در کمان ناوکِ مرگان تو بی‌چیزی نیست (۷۵)

ز بهر جان درازیش آن زمان شاه ز هر دستی درازی کرد کوتاه
(خسرو و شیرین نظامی)

حق به دست ... بودن

چنین که صومعه آلوده شد ز خونِ دلم
گرم به باده بشوید حق به دستِ شاست (۲۲)

یا ابوبکر، بهل تا بگوید که هرچه گوید بر دادست و حق به دستِ شاست. (ترجمه تفسیر طبری). گفت چنانکه مرا در حقِ خداپرستان ارادت است و اقرار، مرا این شوخ دهنده را عداوت است و انکار، و اگر راست بخواهی حق به دستِ وی است. (گلستان)

در انداختن

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم (۲۷۴)

شهنشه شرم را برقع برافکند سخن لختی بگستاخی در افکند
(خسرو و شیرین نظامی)

دربایستن (با صیغه سلبی)

چمن خوشست و هوادلکشست و می بی غش
کنون بجز دلِ خوش هیچ در نمی باید (۲۳۰)

معشوق را هیچ چیز در نباید (معشوق چیزی کم ندارد) (سوانح احمد غزالی، فصل ۱/۴۳)، سلطان را از دیدار و منظر و مردانگی و سیاست و هیبت و فرمان هیچ در نمی باید (سلطان از ... چیزی کم ندارد) ... تا وجوهی که از دست آورنجن والده راست کرده است چند در وجه صوفیان خرج شود و هیچ در نباید یا زیادت آید (به صیغه ایجابی) (اسرار التوحید)

زرافشان، سرافشان

ای صبا بر ساقی بزمِ اتابک عرضه دار
تا از آن جامِ زرافشان جرعه‌ای بخشد به من (۳۹۰)

ز شمشیرِ سرافشان ظفر آن روز بدرخشید
که چون خورشیدِ انجم سوز تنها بر هزاران زد (۱۵۳)

دستِ گهربار خسروِ عدو مال که همیشه در بزم و رزم نورافشان و سرافشان بود ... (داراب‌نامه)

سیه کاسه

برو از خانه گردون بدر و نان مطلب
کان سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را (۹)

چرخ سیاه کاسه خوان ساخت شبروان را
نانِ سپید او مه نانریزه هاش اختر

(خاقانی)

اینک، برای مزیدِ فایدت، مجموعه‌ای نسبتاً کامل از عناصر جالبِ قاموسی اشعارِ حافظ را - که مواد آن عموماً از واژه‌نامه غزل‌های حافظ فوت شده‌اند و چندتایی هم که در آن دیده می‌شود یا در تفسیرشان مسامحه رفته یا شاهد در معنایِ مراد ما برای آنها ذکر نشده - در این جا درج می‌کنیم:

آبخور (۷) آبخورد (۳۲۹) آرمیده (گام -) (۴۲۵)؛ اتساق (۲۱۲) از واسطه (۱۷)
اعتبار (عبرت‌گیری) (۴۱۴) افسرده (سرد نفس) (۸) انبانه (۳۴) مشنویات) انگشت
بر دندان (حیران و منتظر) (مقطعات) انگشتی زنهار (مهر امان) (۱۶۱) ایرا (ازیرا،
ازین‌رو) (۳۳۸)؛ بازارِ تیزی (۳۲۹) بتاب (تابدار) (۴۶۶) بتنها (۱۰۸) بخشش آموزی
(۳۰۹) برآمدن (اشک غماز من از سرخ برآمد چه عجب/ خجل از کرده خود پرده‌دری نیست
که نیست) (۷۳) برکردن (چراغ -) (۴۸۳) ساقی‌نامه) برکردن (سر -) (سر ز حسرت به

در می‌کده‌ها برکردم / چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود (۲۰۹) برکشیدن (- دل) / (ساغر می برکفم نه تا زیر / برکشم این دلّی ازرق فام را نذر و فتوح صومعه در وجه می‌نیم / دلّی ریا به آب خرابات برکشم، یعنی در بهای آب خرابات؛ و خرّقه گرو می نهادن مضمون محبوب خواجه است: خرّقه جایی گرو باده و دفتر جایی (۴۹۰) یا خرّقه زهد مرا آب خرابات ببرد (۱۷) و در غزلیات شمس: رو گرو می بنه خرّقه و دستار خویش با این همه، این کلمه در واژه‌نامه ذیل «آب خرابات» پی‌راه تفسیر شده است (۳۷۵، ۸) برگ چنان کرشمه ساقی دلم ز دست ببرد / که با کسی دگر نیست برگ گفت و شنید (۲۳۹) بشکر (شاکر) (۲۱۵) به ... نبودن (زمانه گر بزند آتش به خرمن هم / بگو بسوز که بر من به برگ کاهی نیست) (۷۶) به ناکام (به ناخواسته: دسترخ تو همان به که شود صرف به کام / دانی آخر که به ناکام چه خواهد بودن اشاره به مرگ و فرجام ناگزیر) (۳۹۱) بهانه (چه جای من که بلغزد سپهر شعبده‌باز / ازین حیل که در انبائه بهانه تُست (۳۴) به دریا انداختن (۸۱) به دست بودن (۵۰، ۴۷۹) به دست کردن (۴۷۱) به هرزه (۶۳، ۱۳۵، ۴۳۷) به هم منزل (هم‌منزل) (۱۰) بیرون شد (مصدرِ مرخّم) (۳۱۳) بیشه‌سوز (شیر - ساقی‌نامه) بی‌عملی (۴۵)؛ پابازی (بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور / که از هر رقصه دلّش هزاران بت بیفشانی) (۴۷۴) پازیر (قصاید) پاگرداندن (مه جلوه می‌ناید بر سبز خنگ گردون / تا او به سر درآید بر رخس پا بگردان) (۳۸۴) پایه (مقام) (۴۴۹) پرگار (حیله و ترفند: گر مساعد شوم دایره چرخ کبود / هم به دست آورمش باز به پرگار دگر چو نقطه گفتمش اندر میان دایره آی / به خنده گفت که ای حافظ این چه پرگاری) (۲۵۲، ۴۴۳) پرواز دادن (- باز) (۱۸۹) پروانه (دولت صحبت آن شمع سعادت پرتو / باز پرسید خدا را که به پروانه کیست) (۶۷)؛ تحریر (بیا که پرده گلریز هفت‌خانه چشم / کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال) (۳۰۳) ترک ... گرفتن (۶۲) تریاک (۲۶۴) تماشاخانه (۴۰۲) تنعم (تفاخر و جلوه‌فروشی: آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود / عاقبت در قدم باد بهار آخر شد گل ز حد برد تنعم نفسی رخ بنا / سرو می‌نازد و خوش نیست خدا را بخرام) (۱۶۶، ۳۱۰) تو بر تو (۵۸) تیزه (مقطعات)؛ جبر خاطر (۱۴۷) جان‌بین (۵۲) جان‌داری (۲۸۹) جفا (دشنام) (۳۱۴) جوی بستن (اصطلاح آبیاری: بر رهگذرت بستم از دیده دو صد جوی / تا بو که تو چون سرو خرامان به در آیی) (۴۹۴) جهان‌بین (۵۲) جهان‌پیما (۲۰۴)؛ چشم رسیدن ... را (به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرصاد / زیر این طارم فیروزه کسی خوش

نشست) (۲۴)؛ چند و چند (۳۶۰)؛ حساب برگرفتن (خرد ز پیری من کی حساب
 برگیرد/ که باز با صنمی طفل عشق می‌بازم) (۳۳۳) حلوایها (مقطعات)؛ خراب‌آباد (۳۵)
 خرابات پرور (پرورده خرابات) (۳۲۹) خراب کردن (مست کردن) (۲۲۱) خراب
 ساختن (مست ساختن) (۱۳۵) خرابی کردن (دل خرابی می‌کند دلداری را آگه کنید/ زینهار
 ای دوستان جان من و جان شما) (۱۲) خرسند (قانع) (۴۴۰) خلاف آمد (مصدر مرخم)
 (۳۱۹) خموش کردن (زبان خموش کردن، خاموش شدن) (۳۰۶) خنجرگزاران (به
 حدس شادروان پروین گنابادی در مقاله راجع به داراب‌نامه، باید مراد عیاران
 باشد) (۱۵۳ و ۹۱) خوش‌باشی (نیست در بازار عالم خوشدلی و زان‌که هست / شیوه
 رندی و خوش‌باشی عیاران خوشست) (۴۳) خوشخوار (باده‌) (۳۰۹) خوشگو (مطرب
 -) (۴۶۰)؛ داج (۹۷) دامگه (۳۱۷) دانستن (توانستن) (۴۸) دانستن (شناختن)
 (مقطعات) دانشمند (فقیه) (۱۹۹) دست (گر تو زین دست مرا بی‌سروسامان داری / من به
 آو سحر زلف مشوش دارم که در آن «دست» در معنی ایهامی است و «سر» و «زلف»
 تناسب نیز دارند) (۳۲۶) از دست بردن (از دست برده بود خمار غم سحر / دولت مساعد
 آمد و می در پیاله بود) (۲۱۴) دستار مولوی (۴۸۶) دل‌دزد (۴۰۲) دل‌نشان (۱۲۵)
 (۳۰۹) دماغ (به خرمن دو جهان سر فروغی‌آرند / دماغ و کبر گدایان و خوشه‌چینان بین)
 (۴۰۳) دوتایی (مثنایی، تار دوم عود) (ساقی‌نامه و ۴۶۳) دورترک (۳۰۱) دوشینه
 (۴۴۷) دیجور (۳۸)؛ رخت به دریا فکندن (۲۸۱) رفع (اصطلاح نجومی) (قصاید)
 رنج (بیماری، قس: رنجور) (۸۲) رنگ (فسون و رنگ) (رباعیات) رنگ‌آمیز
 (حیله‌گر) (۲۶۶) رنگ‌آمیزی (رنگ و ریا) (۴۷۸) رواح (ذکر -) (۹۸) روزنامه
 اعمال (۴۱۳) روزه‌گشا (افطار) (۲۴۶)؛ زحمت (آمد و شد) (۳۵۲) زیبا (زیبنده،
 در خور) (مقطعات) زیرچشمی (پنهانی) (۳۱)؛ سخن‌گزار (طبع -) (۴۱۴) سخت
 کمان (۴۷۵) سر بر سر زانو (غم‌زده، ماتم‌زده) (مقطعات) سر جمله (مقطعات)
 سرکشی (بلندقامتی، سر به فلک کشیدن) (۲۲۶، ۴۸۴) سنجیدن (هم‌سنگی کردن)
 (۴۲۲) سنجیدن (وزن داشتن؛ قدر داشتن) (۴۷۰)؛ شب‌خیز (۴۴۸) شبل الاسد (بچه
 شیر) (۳۲۹) شب همه شب (۴۱۱) (در سر) شراب داشتن (۳۹) شراب‌خانه (در متون
 قدیم آمده است از جمله در تاریخ بیهقی - چاپ جدید فیاض، ص ۷۰۳) (۲۲)
 شغل (مشغولی) (۴۷۳) شفاخانه (۲۶۴) شکر خواب (۲۵۳) شکرریز (شکرریزان،

اسم مصدر (۳۰۱) شنگولان خوش باش (۲۸۸)، ← خوش باشی (۴۳) شیشه بازی (برای وصف جالب آن ← لغت نامه دهخدا) (۴۸۴) شیوایی (مار) ← (مقطعات) ← نسخه انجوی و گزینۀ مقاله های پروین گنابادی و برهان قاطع، ذیل شیبا) شیوه گری (۶۸)؛ صبح نخست (۲۸) صوفی افکن (می) ← (۴۹۲) صوفی سوز (شراب تلخ) ← (۳۵۶)؛ طرب شکار (جام) ← (رباعیات) طرز (سبک) (مثنویات) طغراکش (۱۰۸) طیره (مایۀ شرمساری و خفت و خواری) (۱۰۸)؛ عاشق کیشی (۲۱۱) عالم سوز (رند) ← (۲۷۶) عراق (قصاید، ۱۳۳) عمل (آهنگ) (۲۰۳)؛ غزل های پهلوی (۴۸۶) غمزه (یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خم / با نعره های قلقلش اندر گلو بیست. نسخه بدل ها: نعمه، زخمه. غمزه در این بیت به معنی غمازی است نه ناز و غمزه که بر اساس آن ضبط قزوینی را نادرست پنداشته اند) (۳۰) غنچ (۴۰۲) غیور (حسود) (۲۴۲)؛ فرصت (جولانگاه، میدان) (۴۹) فلک (بادریسه) (قصاید)؛ قافیه سنج (۴۸۶) قال و مقال (۴۱۱) قدر (اصطلاح نجومی) (قصاید) قرابه پرداز (رباعیات) قرابه پرهیز (پرهیز کننده از قرابه) (۴۳۴) قلب گاه (مقطعات) قلقل (۳۰)؛ کارافتاده (دل) ← (۴۸) کارسازی کردن (که تا وجد را کارسازی کنم / به رقص آیم و خرقة بازی کنم) (ساقی نامه) کارستان (۵۵) کاسه گرفتن (ساقی به صوب این غزل کاسه می گرفت / می گفتم این سرود و می ناب می زدم) (۳۲۰) کاروانی (مثنویات) کاوین (۱۱۲) کج انداز (۳۱۴) کج باختن (۴۲۰) کج دل (بی ذوق) (۳۴۶) کشته زار (کشتزار) (۴۷۱) کم از ... (مخمور آن دو چشم آیا کجاست جامی / بپار آن دو لعلم آخر کم از جوابی) (۴۳۲) کندلان (قصاید) کوته آستین (۴۰۳) کوشش (جنگ و جدال) (قصاید) کهن سیر (۴۰۶) کیسه پرداز (مثنویات)؛ گذاختن (لاغر شدن) (۱۷) گذاشتن (دست) ← (۲۹) گران جان (۲۰) گرد نان (مقطعات) (گرگ ربایی) (رباعیات) گرفتن (مأخوذ داشتن) (۷۸) گرم رو (۲۹۴) گشاد (گشایش) (۳۲، ۳۶۸) گفتن (خواندن، نامیدن) (۱۱) گفت و شنفت (۸۱) گزلك (۳۲۹) گریوه (۴۵۱) گلریز (قسمی پارچه ابریشمی) (۳۰۳) گنه فرسا (عفو) ← (۴۱۰)؛ لعبت باختن (۱۲۸)؛ مبصر (بهای وصلی تو گر جان بود خریدارم / که جنس خوب مبصر به هرچه دید خرید) (۲۳۸) مجموعه (سفینه) (۳۶۲) مداد (نقطه خالی تو بر لوح بصر نتوان زد / مگر از مردمک دیده مدادی طلیم. که در «مداد» به دو معنی یاری و مرکب نوشتن ایهام است) (۳۶۸) مردانه وار (۴۷۸) مردم افکن (۳۳۹) معذور (در هجر تو گر چشم مرا

آب روانست / گو خونِ جگر ریز که معذور غاندست) (۳۸)؛ نادره گفتار (ملک‌الشعرای بهار این ترکیب را در تضمینِ غزلِ سعدی به کار برده و گفته: سعدیا چون تو کجا نادره‌گفتاری هست ...) (۵۱) نازکانه (۴۲۹) نازکی (لطافت) (۱۳۶)، رباعیات) ناساز (۷۱) نژند (۱۰۶) نَطَق (مقطعات) نفور (رمیده) (مثنویات) نقش خواندن (داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز / باز خواند مگرش نقش و شکاری بکند. در این بیت صرف‌نظر از معنیِ ایهامیِ نقش — نوعی دام که با تقلیدِ صدایِ مرغ، شکار را به سویِ آن می‌خوانند — «نقش خواندن» کنایه از یاری کردنِ بخت نیز هست) (۱۸۹) نُقل (مزه می) (۳۰۹) نمازی (طاهر) نوا (پیش‌کش برایِ ایمنی از تاخت و تازِ دشمن) (۹۰) نواسازی (۴۹۵) نودولت (۱۹۹) نهادن (بهوش باش که هنگامِ بادِ استغنا / هزار خرمن طاعت به نیم جو نهند) (۲۰۱) نهان‌خانه (۴۵۹) نیم جو (در متونِ قدیم آمده است از جمله در قصص الانبیا، داستانِ آدم و حوا) (۶۶، ۲۰۱)؛ واسطه (۱۷) وَاخِوِاسْت (مؤاخذه) (۱۰۹)؛ هان و هان (مقطعات) هرزه‌گو (۴۴۶) هو (که به هوئی قلب گاهی می‌درید) (مقطعات) هواداران (۴۳) هواداری (۴۱۲) هواگیر (۱۱۰) هوهو (چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هوهو) (۴۳۰) هی‌هی (منه ز دست پیاله چه می‌کنی هی‌هی) (۴۳۰).

الفاظ و اصطلاحات

شعرِ حافظ در فضایِ اسلامیِ غوته‌ور است و شاعر در هر فرصت از آبشخورِ کوثرِ قرآنی و دینِ محمدی سیراب می‌شود و از چراغِ مصطفوی نور می‌گیرد. دیوانِ حافظ پر است از الفاظ و تعبیراتِ ام‌الکتاب. گاهی آیه‌ای تمام را در مصرعی می‌گنجاند و گاه صدر یا ذیل یا حشوِ آیه را و بارها و بارها مفادِ آن را. علاوه بر این، در اشعارِ حافظ به اصطلاحاتِ عرفانی، منطقی، فلسفی، کلامی، تفسیر و حدیث و فقه، اسرائیلیات و مسیحیات و قصص و، هم‌چنین، به واژگانِ موسیقی و نجوم و طب و معماری و شطرنج و کتابت فراوان برمی‌خوریم. ترکیباتِ قالبیِ عربی (سواي آنچه در اشعارِ عربی و ملمعات آمده) و آثارِ نفوذِ زبان‌هایِ مغولی و ترکی نیز در آنها دیده می‌شود.

الفاظ گاهی در لفافِ ایهام پیچیده شده‌اند به گونه‌ای که خصلتِ اصطلاحیِ آنها در پرده می‌ماند. نمونه‌هایی از این دست را در ابیاتِ زیر می‌توان یافت:

دی گفت طبیب از سرِ حسرت چو مرا دید
هیئات که رنجِ تو ز قانون شفا رفت (۸۲)

اشاره به قانون و شفا، دو اثر مشهور ابن سینا در طب و علومِ اوائل.

کوته نکند بحثِ سر زلفِ تو حافظ
پیوسته شد این سلسله تا روزِ قیامت (۸۹)

«پیوسته» (متصل، حدیث متصل) و «سلسله» (سلسله روایات) از اصطلاحاتِ اهل حدیث اند. در عین حال، «روزِ قیامت» اشاره است به عارضِ روشنِ محبوب به اضافه با «سر زلف»؛ و هم «قیامت» اشاره است به قامتِ محبوب به قرینه این بیت از خواجه:

چه قیامتست جانا که به عاشقان نمودی
دل و جان فدایِ رویت بنا عذارِ ما را
و این مطلعِ غزلِ سعدی:
این که تو داری قیامتست نه قامت

ذکرِ رخ و زلفِ تو دلم را
وردیست که صبح و شام دارد (۱۱۸)

«ذکر» و «ورد» از الفاظِ صوفیان است. ضمناً در «رخ» و «صبح»، از سوئی، و «زلف» و «شام»، از سوی دیگر، تناظر و تناسب است.

ز خوفِ هجرمِ این کن اگر امیدِ آن داری
که از چشمِ بداندیشان خدایت در امان دارد (۱۲۰)

«خوف» و «هجر» و «امید» (رجا) اصطلاحاتِ عرفانی اند. در «خوف» و «امید» نیز صنعتِ طباق به کار رفته است.

مطربِ عشق عجب ساز و نوایی دارد
نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد (۱۲۳)

«راه» به قرینه «نغمه» معنی ایهامی نیز دارد، چنان‌که در این بیت خواجه:

این مطرب از کجاست که سازِ عراق ساخت
واهنگی بازگشت به راهِ حجاز کرد.

سروبالای من آن‌گه که درآید به سماع
چه محل جامهٔ جان را که قبا نتوان کرد (۱۳۶)

که مصرع دوم به قرینه «سماع» اشاره است به رسم صوفیان، یعنی تخریقِ ثیاب؛ نظیر

که تا وجد را کارسازی کنم به رقص آیم و خرقة‌بازی کنم
(ساقی‌نامه)

از سر مستی دگر با شاهدِ عهدِ شباب
رجعتی می‌خواستم لیکن طلاق افتاده بود (۲۱۲)

که به قرینه «طلاق»، «رجعت» معنی ایهامی (اصطلاح فقهی) نیز دارد.

ای جان حدیثِ ما بر دلدار بازگو
لیکن چنان مگو که صبا را خبر شود (۲۲۶)

که در آن اقتراهِ «حدیث» و «خبر» از جنبهٔ اصطلاحی آنها حکایت می‌کند.

دل کز طوافِ کعبهٔ کویت وقوف یافت
از شوقِ آن حریم ندارد سرِ حجاز (۲۶۰)

که در آن، «طواف» و «کعبه» و «وقوف» (اشاره به وقوف در عرفات) و «حریم» اصطلاحاتِ مربوط به حج‌اند که «حجاز» نیز با آنها مناسبت دارد.

چگونه دعویِ وصلت کنم به جان که شدست
تسم وکیلِ قضا و دلم ضمانِ فراق (۲۹۷)

که در آن، «دعوی» و «وکیل» و «قضا» و «ضمان» اصطلاحاتِ فقهی‌اند و تناسب دارند.

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست
هرچه آغاز ندارد نپذیرد انجام (۳۱۰)

که مفادِ مصرعِ دوم اشاره است به اصلِ فلسفیِ ابدیتِ ازلی.

صحبتِ حور نخواهم که بود عینِ قصور
با خیالِ تو اگر با دگری پردازم (۳۳۵)

که به قرینهٔ «حور»، شاعر به معنیِ ایهامیِ «عین» (با تلفظ متفاوت: حورِ عین) و «قصور» (قصورِ بهشت) نیز توجه دارد، چنان که در غزلی دیگر گفته:

باغِ بهشت و سایهٔ طوبی و قصر و حور با خاکِ کوی دوست برابر نمی‌کنم

ز آفتابِ قدحِ ارتفاعِ عیش بگیر
چرا که طالعِ وقت آن چنان نمی‌بینم (۳۵۸)

که در آن، «ارتفاع» (برداشتِ محصول) در معنیِ ایهامیِ اصطلاحِ نجومی نیز هست.

ای که طیبِ خسته‌ای رویِ زبان من ببین
کاین دم و دودِ سینه‌ام بارِ دلست بر زبان (۳۸۲)

که به قرینهٔ «طیب»، «بارِ دل بر زبان» اشاره به عارضهٔ نشانهٔ شکم‌پری نیز دارد. هم‌چنین توجه به اصطلاحاتِ طبی را در ابیاتِ دیگرِ همین غزل می‌توان ملاحظه کرد از جمله در:

باز نشانِ حرارتم زابِ دو دیده و ببین
نبض مرا که می‌دهد هیچ ز زندگی نشان آن
که مدام شیشه‌ام از پیِ عیش داده است
شیشه‌ام از چه می‌برد پیشِ طیبِ هر زمان

که در دو مصرعِ بیتِ اخیر «شیشه» (شیشهٔ می) و «شیشه» (قاروره) جناسِ تامّ مماثل دارند.

ساقی به دست باش که غم در کمین ماست
مضطرب نگاه دار همین ره که می‌زنی (۴۷۹)

که در آن، «ره زدن» به معنی آهنگ و مقام نواختن است و، در عین حال، به قرینه «کمین» به معنی ایهامی قطع طریق.

اینک الفاظ و اصطلاحات و عباراتی را که از دیوان حافظ استخراج کرده‌ام، به تفکیک و ترتیب می‌آورم، تا معلوم شود که سمند اندیشهٔ شاعر در چه عرصه‌هایی بیشتر جولان داشته است.

الفاظ و عبارات و آیات و اعلام قرآنی

آدم، آدم صفی (مأخوذ از: ان الله اصطفى آدم... آل عمران ۳: ۳۳) آیت؛ ابلیس، اربعین، ارم، ارنی، استغفر الله (در قرآن مجید: استغفر الله به صیغه امر)، الحکم لله، الحمد لله، الست، الله اکبر، الله هادی (مأخوذ از: و ان الله لهاد الذين آمنوا الى صراط مستقیم. — حج ۲۲: ۵۴)، امانت؛ برج (در قرآن مجید: بروج) بسم الله، بلا (بلاء)، بلی، بلبل، مظلم (مأخوذ از: من الليل مظلماً — یونس ۱۰: ۲۷) بولهب (شراً بولهبی؛ در قرآن مجید: ابولهب)، بیت الحرام؛ تبارک الله، تسبیح، تسلیم، توبه، توکلنا علی رب العباد (مأخوذ از: علی الله توکلنا؛ ثواب؛ جاعل الظلمات (مأخوذ از: جعل الظلمات و النور — انعام ۶: ۱)، جمال، جنات تجری تحتها الانهار (در قرآن مجید: من تحتها الانهار)، جنت، جنة المأوی، جهنم؛ حاج، حاش لله، حجاب، حج، حجت، حد (در قرآن مجید: حدود الله)، حدیث، حرم، حسبه لله (مأخوذ از: حسبنا الله)، حکمت، حکیم، حلال، حور، حورالعین (در قرآن مجید: حور عین؛ خبر، خلد، خلیل، خوف؛ دارالسلام، داود، دایره (دائرة)، دعا (دعاء)، دنیا؛ ذات، ذکر، ذوالجلال؛ رحمت، رحمن، رضوان، رمضان، روح، روح القدس، روح امین (در قرآن مجید: روح الامین)، روضه، ریا (ریاء؛ زبور، زکات؛ سامری (سامری)، سبا (سباء)، سبب، سجود، سحر بابل (مأخوذ از: یعلمون الناس السحر و ما انزل علی الملکین ببابل — بقره ۲: ۱۰۲)، سحر مبین (سحر مبین)، سدره، سرمد، سلام فی (در قرآن مجید: هی) حتی مطلع الفجر، سلسبیل، سلسله، سلیمان، سموات؛ شاهد، شریعت، شعیب، شکر، شهاب ثاقب (شهاب ثاقب)، شیطان رجیم (شیطان رجیم)؛ صالح،

صبر، صبغة الله، صدق، صراط مستقیم، صغیر، صلوات، صمد، صورت، صیام؛ طالب، طریقت، طلاق، طلب، طوبی، طور؛ عابد، عاد و ثمود (عاد و ثمود)، عدل، عدن، عظم رمیم (مأخوذ از: من یحیی العظام و هی رمیم. یس ۳۶: ۷۸)، عفا الله، عفو، عقبی، عقد (در قرآن مجید: عقود)، علم الیقین، عید، عیسی؛ غلمان، غیب؛ فاتحه، فالق الاصباح، فراق، فرعون، فریضه، فطرت، فقر، فلک؛ قارون، قیصر، قدر، قره العین (در قرآن مجید: قره عین)، قیامت؛ کأس دهاق (در قرآن مجید: کأساً دهاقاً)، کبیر، کرام الکاتبین (در قرآن مجید: کراماً کاتبین)، کشف (به لفظ)، کعبه، کن فکان (مأخوذ از: کن فیکون)، کوثر، کوکب؛ لا اله الا الله، لا تحف، لا تقل، لا یموت؛ محبت، محراب، محیای، مرشد، مروه، مریم، مسجد، مسیح، مصر، معصیت، مقام، مکان، ملائک (در قرآن مجید: ملائکه)، ملک، ملک، ملک العرش (در قرآن مجید: رب العرش)، ملکوت، منافق (در قرآن مجید: منافقون، منافقات)، منزل (اصطلاح نجومی؛ در قرآن مجید: منازل)، موسی، میقات؛ نذر، نعیم، نوح، نون و القلم؛ وادی ایمن (وادالایمن)، واقعه، و ان یکاد، وقت، وکیل، و من یتق الله یجعل له/ و یرزقه من حیث لا یحتسب (مأخوذ از: و من یتق الله یجعل له مخرجاً. و یرزقه من حیث لا یحتسب. — طلاق ۶۵: ۲ و ۳)؛ هاروت، هو الغفور، هو الغنی؛ ید بیضا (مأخوذ از: و نزع یده فاذا هی بیضاء للنظرین — اعراف ۷: ۱۰۸، شعراء ۲۶: ۳۳)، یوسف.

علاوه بر این‌ها، تعدادی از الفاظ شرعی و عرفانی و نجومی حافظ، هرچند نه به عین لفظ، دست‌کم به اشتقاق در قرآن مجید آمده که معادل‌های فارسی برخی از اصطلاحات دینی را نیز باید بر آنها افزود. اینک فهرست این کلمات: احرام، اسباب، استغنا، اسرار، انس؛ بقا؛ تجلی، تعزیر، تفرقه، تکفیر، توحید، توکل؛ جدل؛ حقیقت، حیرت؛ خسوف؛ رجعت (در طلاق)، رضا؛ زهد؛ سابقه، سالک، سجده، سلوک؛ شرع؛ صحبت، صلیب، صفات، صومعه؛ طاهر، طواف، طهارت؛ عارف، عزلت، عصمت؛ غسل، غیبت؛ فتوح، فرض، فنا، فیض؛ قرب، قضا، قهر؛ کسب، کون؛ لطف؛ محتسب، محبوب، مرید، مستحق، مستجاب، مشیت (مشیت)، مصحف، معتکف، معجزه، معرفت، مفتی، ملحد، مناجات، منجم؛ وجود، وصال، وصل؛ هجران، همت. بهشت (جنة)؛ دوزخ (جهنم)؛ روزه (صوم)، روزه‌گشا (= افطار)؛ شب قدر (لیلة القدر)؛ گناه (= اثم)؛ نماز (= صلات).

چنان‌که ملاحظه می‌شود در فهرست‌های بالا به اصطلاحاتِ فقه و کلام و تفسیر و قصص و اسرائیلیات و مسیحیات و عرفان و تصوف و منطق و فلسفه و نجوم زیاد برمی‌خوریم؛ ولی گنجینه لغوی حافظ در این حوزه‌ها به آنچه یاد شده محدود نیست و، برای تکمیل فایده، دیگر الفاظ و ویژه این علوم و معارف را که حافظ در اشعار خود به کار برده برمی‌شماریم:

فقه، حدیث، تفسیر، قصص، کلام

آب حیوان، آخر زمان، آیت عذاب؛ استخاره، اسم اعظم، امام جماعت، امام شهر، اهرمن؛ تعویذ؛ چار تکبیر، چارده روایت؛ حج قبول، حد نصاب حضور نماز، حکم ازلی؛ خاتم جم، خضر؛ دجال، دولت احمدی، دیو؛ رخصه، روزنامه اعمال؛ زمزم؛ سجاده، سجده شکر؛ شبهه، شداد؛ صید حرم؛ ضمان؛ طالع، طوفان (- نوح)؛ قاضی حاجات؛ عید صیام، عید فطر؛ فقیه؛ قضا (در مقابل ادا)؛ لطف لایزالی، لقمه پرهیزی، لقمه شبهه؛ معجزه سبحانی، ملک الحاج، منبر؛ نماز دراز، نمرود؛ وضو (در قرآن مجید؛ فاغسلوا وجوهکم وایدیکم الی المرافق ... مائده ۵: ۶)، وقوف؛ هفت آب، هلال عید.

اسرائیلیات و مسیحیات

آصف، ترسا، چلیپا، دیر، راهب، زلیخا، زَنار، طیلسان، کلبه احزان، کنشت، ناقوس، مسیحا.

منطق و فلسفه

اتحاد هیولا، اختلاف صور، استدلال؛ تسلسل؛ جوهر عقل، جوهر فرد، جوهر مَلکی؛ دُور؛ روح مکرم؛ سراجۀ ترکیب؛ شش جهت؛ عدم؛ قیاس؛ مجاز، مغلطه؛ واسطه؛ هیولا.

عرفان و تصوف

ارادت، ازرق پوش، اشارت، انفاس، اهل راز؛ پیر، پیر طریقت؛ تعلل (- حواشی سوانح غزالی)؛ جذبه، جلوه؛ حال، حرز یمانی، حرمان، حضور؛ خانقاه، خرابات، خرقة، خلوت، خلوتیان ملکوت؛ حلقه اوراد؛ دلق؛ ذکر رواح؛ راهروی، رهرو،

ریاضت؛ زرق؛ سحرخیزان، سماع، سیر معنوی؛ شب زنده داران، شب نشینان، شطح، شوق، شیخ صنعان؛ صفا، صوف؛ طامات؛ عافیت، عشق، عنایت؛ غیرت؛ قلندری؛ لطف ازل، لطیفه، لطیفه غیبی؛ محرم اسرار، مرقع؛ وجد، ورع؛ هاتف غیب.

کاربرد اصطلاحات نجوم، طب، موسیقی و معماری و شطرنج و عرائس الشعر و گل و گیاه و جانور و، هم چنین، ترکیبات قالبی عربی (سواي آنچه در ملمعات آمده) و اعلام و واژه های ترکی و مغولی و گویش شیرازی (← غزل ۴۳۸ و حاشیه قزوینی) و کتابت و شکار نیز در اشعار حافظ جلب توجه می کند که تعدادی از آنها را در فهرست قرآنی آورده ایم و اینک در این حوزه ها به ذکر آنچه نیامده می پردازیم:

نجوم و هیئت

اختر میمون (طالع مسعود)؛ پرگار، پروین؛ توأمان، تیر؛ ثریا؛ جوزا؛ چرخ؛ دور قمر، دور قمری؛ رفع؛ زحل، زهره؛ سعد، سماک راح؛ شفق، شیر (اسد)؛ طالع؛ عطارد؛ فرقان؛ قران مشتری و مه (سعد)، قوس؛ کهکشان؛ گردون، گرفتن ماه (خسوف)، گنبد دوار؛ ماه، ماه تمام، ماه نو، مشتری، مقابله، مهر، مه نو؛ ناهید، نحس؛ هلال، همایون (طالع -)، هیئت (علم -).

طب

بار دل بر زبان؛ تب، تشخیص کردن؛ حرارت، حکیم (طبيب)؛ درد، دوا؛ رنج (بیماری)؛ شربت، شربت قند و گلاب، شکسته وار (در معنی ایهامی)، شفاخانه، شیشه (قاروره)؛ طبیب؛ ضعف دل؛ عارضه، علاج؛ قند آمیخته با گل؛ کحل الجواهر؛ گلاب و قند؛ مداوا، معجون، مفرح یاقوت، مومیایی؛ نبض، نسخه؛ هفت خانه چشم، هفت پرده چشم.

موسیقی

ارغنون، اصفهان؛ باربد، بربط، بساز (صفت، به معنی کوک)، بم و زیر؛ (از) پرده شدن، (از) پرده بیرون شدن؛ ترانه؛ چغانه، چنگ، چنگی (چنگ نواز)؛ حجاز؛ خسروانی سرود، خنیاگری؛ دف؛ راح و روح (در حافظ: راح روح؛ شاید شاعر در

معنی ایهامی به «راح و روح» که نام یکی از آهنگ‌های باربد است، نظر داشته است)، راه، رباب، رود؛ دوتایی؛ ساز، ساز دادن (کوک کردن)، سرود؛ عراق، عود؛ قول؛ کاسه گرفتن، کمانچه؛ گلبانگِ پهلوی؛ مثالث (مثالی ← غزل ۴۶۳ و حاشیه قزوینی)، مقامات؛ نغمه، نوآیین سرود، نوا، نی.

معماری

آستان، آستانه؛ ایوان؛ حصار؛ خَم طاق؛ رباط، رواق؛ سقف؛ شاه‌نشین، شبستان؛ طارم، طاق، طنبی؛ قصر؛ کاخ، کنگره؛ گنبد؛ مصطبه، مقرنس. منظر، مهندس.

شطرنج

بیدق؛ داو، دست؛ رخ؛ شاه؛ شاه‌رخ، شطرنج؛ عرصه؛ فرزین.

عرائس الشعر

سُعاد، سُلَمی، سُلیمی، لیلی؛ شیرین، گلچهر (اورنگ و گلچهر).

گل و گیاه و درخت

ارغوان؛ بنفشه؛ پارسی؛ حمرا؛ رعنا؛ سرو، سمن، سنبل، سوری؛ شقایق، شمشاد؛ صنوبر؛ ضمیران؛ گل، گلنار؛ لاله؛ مغیلان، مهر گیاه؛ نرگس، نسترن، نسرين؛ یاسمن.

جانور

آهو؛ اسب (توسن، خنگ، رخس، سمند، کُمیت)، استر، افعی سیه؛ باز، بازِ سفید، باشه، بلبل؛ پروانه؛ تذرو؛ خر؛ روباه؛ زاغ، زغن؛ «سیمرغ»؛ شاهباز، شاهین، شهباز، شیر؛ طاووس، طوطی؛ عندلیب (← بلبل)، «عنقا»؛ غزال؛ قمری؛ کبک، کبوتر؛ ماهی، مگس، مور؛ هدهد، هما.

ترکیبات عربی

آخر الدوا الکی؛ الصُّبوح الصُّبوح، الغیاث، اللّهُ معک، المُدّام، المنّة للّهِ؛ بارک اللّهِ، بحمد اللّهِ و المنّة، بعینه، بیت الحزن، بیت الغزل، بوجه حَسَن؛ حاشاک؛ ذوالمنن؛

شرب اليهود، شِبل الاسد، شیئه لاشی؛ صباح الخير؛ الضمان علی؛ عزوجل، عفاک الله، علی الصّباح، علی رغم، عمل الخير لا یفوت (مفاد فَمَنْ یَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خیراً یَرَهُ (زلزال ۹۹: ۷)؛ فی الجملة؛ کأس الکرام؛ لا تذرني فرداً، لا یعقل، لله در قائل؛ مرضیة السجایا، محمودة الخصائل.

آثار نفوذ ترکی و مغولی

اتابک، ایاغ، ایلخانی؛ ترک، تمغا؛ چگل، چنگر خانی؛ خاقانی، ختن، خطا، خلّخ؛ طغرا؛ ماچین؛ یرغو، یغما.

کتابت و خوش نویسی

خطِ ریحانی، خطِ غبار؛ سواد، سقیم؛ صفحه؛ عین؛ نسخه.

این واژه‌ها و ترکیبات و الفاظ و اصطلاحات و عبارات دست‌مایه هنری شاعرند، نُت‌هایی هستند که از آنها هزاران نغمه ساخته می‌شود، عناصر بی‌جان یا کم‌رمقی هستند که در شعرِ خواجه روح می‌گیرند. هاله‌هایی معنایی به گردِ آنها پدید می‌آید. در مناسبات و پیوندهایی با دیگر اجزای کلام درگیر می‌شوند. با یک‌دیگر آشنایی و الفت و قرابت و خویشاوندی پیدا می‌کنند. یکی دیگری را فرامی‌خواند و این در آن گره می‌خورد و بافتی پردوام و استوار و نقش و نگارهایی بدیع از آنها به وجود می‌آید: حله‌ای تنیده ز دل بافته ز جان که تار و پودش ناگسستنی است.

در شعرِ حافظ، درخت و گل و گیاه و مرغ و جانور وسیلهٔ تصویرِ صفات و کیفیات و احوال می‌شوند. فی‌المثل در غزل‌های او، بنفشه و سمن و گل و نسرین مژدهٔ بهارند، شقایق با داغِ ازلی عشق زاده شده است، سنبل و شمشاد زلفِ تاب‌دار و قامتِ رعنا یارند، سوسن مظهرِ مَنْ عَرَفَ الْحَقَّ کُلَّ لِسَانُهُ در وادی حیرت است، سوسنِ آزاده جمله زبان است، لاله شهیدِ خونین‌کفن است، نرگس چشمِ مست و هم مظهرِ شوخی و چشم‌دریدگی است؛ آهوی وحشی معشوقِ رمیده است، استر به اضافتِ با خر مایهٔ فخر و نازِ نودولتان است، افعی سیه نمودارِ بی‌رنگ و تزویری است، باز طالب دیده از همهٔ عالم بردوخته است، باز سفید صیّادِ پر همت

و بلندنظری است که چون باشه در پی هر صید مختصر نمی‌رود، بلبل عاشق بی‌قرار وصال است، شاه‌باز روح سدره‌نشین، شیری که روباه می‌شود مظهر ناتوانی پرتوانان در برابر خطرات راه عشق، شب‌پره نایبای محروم از وصل خورشید، طاووس مرغ بهشتی، طوطی سخن‌گوی استاد ازل و گویای اسرار، کبک نماد غرور، و هدهد راه‌بر و پیک خوش‌خبر.

تعبیرات توصیفی و رمزی

در سروده‌های شاعر شیراز، تعبیرات توصیفی و رمزی از آنچه خاص و ملموس و خاکی و سپنجی است امر عام و مبهم و مجرد و متعالی و بادوام می‌سازد. نمونه‌های این‌گونه تعبیرات در اشعار حافظ فراوان است، از جمله: آب اندیشه‌سوز (می)، آب خرابات (شراب)، آصف عهد (جلال‌الدین تورانشاه، وزیر شاه شجاع، با اشاره به آصف، وزیر سلیمان ع)؛ ام‌الخبائث (شراب)، امام سنت و شیخ جماعت (بهاء‌الدین عثمانی شافعی)؛ بی‌سرو یا (ماه)؛ پادشاه بحر (قطب‌الدین تهمتن بن تورانشاه، حکمران جزیره هرمز)، پادشاه خطابخش جرم‌پوش (شاه شجاع)، پورپشنگ (اتابک پشنگ، پادشاه لر، ضمن ایهام به افراسیاب)، پیر کنعان و پیر کنعانی (یعقوب ع)، پیر گل‌رنگ (شراب، مرشد)؛ ترک دل‌سیه (مردمک چشم)، تلخ (می)، تیره خاک‌دان (جهان خاکی)؛ جنس خانگی (شراب خانگی)، جوانان چمن (سرو و گل و لاله)؛ چراغ سحرگهی (آفتاب)؛ حبه خضرا (بنگ)؛ خاتم جم (خود حافظ)، خاک‌دان غم (دنیا)، خسرو خاور (آفتاب)، خواجه قنبر (علی ع)، خیر البشر (رسول اکرم [ص])، خوشه (پروین)؛ دار محن (دنیا)، دختر رز (شراب انگوری)، دوراهه منزل (دار فانی)؛ رباط دو در (جهان سپنجی)؛ زندان سکندر (یزد)؛ ساقی کوثر (علی ع)؛ شاه‌باز سدره‌نشین (روح انسانی)، شاه ترکان (شاه شجاع با اشاره به افراسیاب)، شبان وادی ایمن (موسی ع)، شمع آسمان (آفتاب)، شمع چگل (ترک ماه‌رخسار)، شمع خاور (آفتاب)، شمع سحرگهی (آفتاب)؛ صوفی دجال فعل (امیر تیمور)؛ طارم زیرجد (آسمان)؛ عروس خاوری (آفتاب)، عنبر سارا (زلف)؛ کاهل رو (باد صبا)، کننده در خیبر (علی ع)؛ گرگ پیر (دنیا)؛ ماه ختن (ماه‌روی ترک)، ماه کنعانی (جلال‌الدین تورانشاه، وزیر شاه

شجاع، به هنگام آزادی از زندان و رسیدن به وزارت، با اشاره به یوسف [ع]،
 مرغ خوش‌خوان (بلبل)، مرغ دانا و مرغ زیرک (عنقا)، مرغ سلیمان (هدهد)، مرغ
 صبح‌خوان (بلبل)، مرغ قاف (سیمرغ)، ملک‌العرش (خدای تعالی)، ملک سلیمان
 (فارس)، مهدی دین‌پناه (شاه منصور، با اشاره به مهدی آخرالزمان به قرینه ذکر
 دجال، غزل ۲۴۲)؛ نقطه سیاه که آمد مدار نور (مردمک چشم)، نه طبق سپهر (نه
 فلک)، نیلی خم زنگار فام (آسمان)؛ یار شیرین (انگبین، غزل ۴۵۴).

نکته‌های دستوری

در شعر خواجه، هم‌چون اثر دیگر شاعران اصیل، کاربردهای دستوری شاذ
 می‌توان یافت، و در این جا نمونه‌وار شواهدی از آن یاد می‌شود:
 به تنها (= فقط؛ الحاق باء قیدساز به صفت):

نه به تنها حیوانات و نباتات و جماد
 هرچه در عالم امرست به فرمان تو باد (۱۰۸)

بخفتیدی (= بخشیدید):

گفتم ای بخت بخفتیدی و خورشید دمید
 گفتم با این‌همه از سابقه نومید مشو (۴۰۷)

به هم‌منزل (= هم‌منزل):

در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم
 کاین چنین رفتست در عهد ازل تقدیر ما (۱۰)

تن آسایش (= آسایش تن):

که تمکین اورنگ شاهی ازوست تن آسایش مرغ و ماهی ازوست
 (ساقی‌نامه)

خصوص (= به خصوص):

ملامت‌گو چه دریابد میانِ عاشق و معشوق
نبیند چشمِ نایبنا خصوصِ اسرارِ پنهانی (۴۷۴)

شد:

فکرِ بلبل همه آنست که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش (۲۷۷)

بسنجید با:

چه خرم کاخ شد کاخِ زمانه گرشِ یودیِ اساسِ جاودانه
(نظامی)

کُنْی (= بکُن):

گر ازان آدمیانی که بهشت هوسست
عیش با آدمی چند پری‌زاده کنی (۴۸۱)

مر (بر سرِ غیرِ مفعولِ صریح):

شادی مجلسیان در قدم و مقدم تست
جایِ غم باد مر آن دل که نخواهد شادت (۱۸)

که در آن «مر» به خلافِ قاعدهٔ عام بر سرِ نهاد (مسنَدِ الیه) درآمده است. گویا
در عنصری نیز کاربردِ خلافِ قاعدهٔ «مر» شاهد دارد.
مردانه‌وار (= مردوار):

دل به می دربند تا مردانه‌وار
گردنِ سالوس و تقوی بشکنی (۴۷۸)

هر به ایامی (= هر از چندی، هر چند گاه یک بار):

هر به ایامی چراغی برفروخت
چون تمام افروخت بادش دردمید

(مقطعات)

حذف فعل

شرابِ لعل و جای امن و بارِ مهربان ساقی
دلاکی به شود کارت اگر اکنون نخواهد شد (۱۶۵)

مجلس انس و بهار و بحث شعر اندر میان
نستدن جام می از جانان گرانجانی بود (۲۱۸)

که ضمناً در آن تکرارِ حرفِ «ج»، به ویژه در مصرع دوم، جلب توجه می‌کند.

لاله ساغرگیر و نرگس مست و برما نام فستی
داوری دارم بسی یارب کرا داور کنم (۳۴۶)

حافظ چو طالب آمد، جامی به جان شیرین
حتی یذوق منه کأساً من الکرامه (۴۲۶)

«نقصیه» ای که علامه قزوینی می‌بیند و در حاشیه غزل به آن اشاره می‌کند، شاید ناشی از کم توجهی به این شیوه و سبک باشد که با حذف فعل، ابهام پر لطفی پدید می‌آورد.

غی‌بینم نشاطِ عیش در کس
نه درمانِ دلی نه دردِ دینی (۴۸۳)

حذف واوِ عطف

سوزِ دلِ اشکِ روانِ آهِ سحر ناله شب
این همه از نظرِ لطفِ شما می‌بینم (۳۵۷)

«را» ی فکِ اضافه (در کاربردِ ابهام‌آفرین)

شرابِ ارغوانی را گلابِ اندر قدح ریزیم
نسیمِ عطری گردان را شکر در مجمر اندازیم (۳۷۴)

برابرِ گلاب اندر قدحِ شرابِ ارغوانی ریزیم، شکر در مجمرِ نسیمِ عطرگردان
اندازیم

گر چو شمعش پیشِ میرم بر غمم خندان شود
ور برنجم خاطرِ نازک برنجانَد ز من (۴۰۱)

برابرِ گر چو شمع او را پیشِ میرم، گر چو شمع پیشِ او میرم ...

قلب

حسنِ فروشیِ گلم نیست تحملِ ای صبا
دستِ زدم به خونِ دل بهر خدا نگار کو (۴۱۴)

برابرِ تحملِ حسنِ فروشیِ گلم نیست، تحملِ حسنِ فروشیِ گل مرا نیست، تحملِ
حسنِ فروشیِ گل ندارم ...

معترضهٔ ابهام‌آفرین

تو خود حیاتِ دگر بودی ای زمانِ وصال
دلم امید ندانست و درِ وفایِ تو بست (۳۲)

که مصرع دوم به این صورت است: دلم امید - ندانست و - درِ وفایِ تو بست. برابرِ دلم
ندانست و امید در وفایِ تو بست. شاید همین امر مایهٔ گمراهیِ نسّاخ شده باشد: در
نسخهٔ خاتلری به صورتی است که آوردم، ولی در چاپِ قزوینی خطا نگر که دل امید
در وفایِ تو بست آمده است. اما این گونه معترضه آوردن در کلام راه و رسمِ خواجه
است مانند شکر فروش - که عمرش دراز باد - چرا/ نفقذی نکند طوطیِ شکرخا را (۴)
یا: گفتنِ بر خورشید که من چشمهٔ نورم/ دانند بزرگان که سزاوار سُها نیست در غزلِ ۶۹
به مطلع کس نیست که افتادهٔ آن زلفِ دوتا نیست و این بیت در چاپِ قزوینی
نیامده است.

نفی مضاعف

ما را ز منع عقل مترسان و می بیار
 کان شحنة در ولایت ما هیچ کاره نیست (۷۲)

واو ملازمه

بار دل مجنون و خم طرّه لیل
 رخساره محمود و کف پای ایازست (۴۰)

ما و می و زاهدان و تقوی
 تا یار سر کدام دارد (۱۱۸)

زاهد و عجب و نماز و من و هستی و نیاز
 تا تو را خود ز میان با که عنایت باشد (۱۵۸)

هر که ترسد ز ملال اندّه عشقش نه حلال
 سر ما و قدمش یا لب ما و دهنش (۲۸۱)

در انتظار رویت ما و امیدواری
 در عشوه وصال ما و خیال و خوابی (۴۳۲)

هر پاره از دل من و از غصه قصه‌ای
 هر سطری از خصال تو وز رحمت آیتی (۴۳۷)

سلطان و فکر لشکر و سودای تاج و گنج
 درویش و امن خاطر و کنج قلندری (۴۵۱)

اشارات

فهم بسیاری از ابیات حافظ بی دریافت اشارات قرآنی، حدیثی، کلامی، فلسفی و تاریخی و امثال آنها تمام نیست. در تحقیقات ادبی بیشتر این اشارات را شرح کرده‌اند. لیکن هنوز در اشعار خواجه دقیقه‌هایی می‌توان یافت که ناگفته یا نیم‌گفته

مانده‌اند. به تیمَن، گزیده‌ای از این اشارات^۱ را نمونه‌وار می‌آورم:

هر ناله و فریاد که کردم نشنیدی
پیداست نگارا که بلندست جنابت (۱۵)

بسنجید با: جَلَّ جنابُ الحقِّ آن یكونَ شریعةً لَکُلِّ واردٍ و آن یطْلَعَ علیه إِلَّا واحدٌ بعد واحدٍ* (اشارات ابن سینا)

ماجر کم کن و باز آ که مرا مردم چشم
خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت (۱۷)

بسنجید با: شیخ را گفتم خرقه در انداختن چیست؟ گفت: یعنی که از آن جا خبری یافتیم، از این جا چیزی بیندازیم (مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق، فی حالة الطفولة) و هم چنین با: حقیقت اندر تخریق ثیاب آن است که ایشان را از مقامی به مقامی دیگر نقل افتد، اندر حال از آن جامه بیرون آیند مر شکر وجدان مقام را. (کشف المحجوب هجویری، ص ۶۳) این اشاره در ابیات زیر نیز هست: سرو بالای من آن‌گه که در آید به سماع / چه محل جامه جان را که قبا نتوان کرد (۱۳۶) که تا وجد را کارسازی کنم / به رقص آیم و خرقه بازی کنم (ساقی نامه)، در اولی به قرینه «سماع» و در دومی به قرینه «وجد».

هر سر موی مرا با تو هزاران کارست
ما کجاییم و ملامتگر بیکار کجاست (۱۹)

که مصرع دوم ترجمه زیبایی است برای نحنُ یوادی و العذولُ یوادی.

من همان دم که وضو ساختم از چشمه عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست (۲۴)

به مضمون رکعتان فی العشق لا یصحُّ وضوءُهما إِلَّا بالذم. (سخن حلاج بر سر دار)

بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر
که با شکستگی ارزد به صد هزار درست (۲۸)

۱. در این اشارات هر جا نشانه ستاره آمده اثر افاضه استاد محمدرضا حکیمی است.

ناظر به مفادِ حدیثِ اَنَا عِنْدَ قُلُوبِ الْمُتَكَسِّرَةِ.

سنگ و گل را کند از یمنِ نظر لعل و عقیق
هر که قدر نفسِ بادِ یمانی دانست (۴۸)

مستفاد از حدیثِ اِنِّی اَجِدُ نَفْسَ الرَّحْمَنِ مِنْ قِبَلِ الْيَمَنِ و بسنجید با این مثل منظوم:
در یمنی پیشِ منی / پیشِ منی در یمنی

چنین که از همه سودا را راه می‌بینم
به از حمایتِ زلفش مرا پناهی نیست (۷۶)

به مضمونِ آیاتِ فَبِعِزَّتِكَ لَا تُغْوِيَهُمْ أَجْمَعِينَ إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمْ الْمُخْلِصِينَ* (ص ۳۸: ۸۲ و ۸۳)

یار اگر ننشست با ما نیست جایِ اعتراض
پادشاهی کامران بود از گدایی عار داشت (۸۰)

بسنجید با: مَالِ الثُّرَايَا وَ رَبُّ الْأَرْبَابِ

عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت
که گناهِ دگران بر تو نخواهند نوشت (۸۰)

اشاره به: وَ لَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى (انعام ۶: ۱۶۴ که در سوره‌های اِسرائ، فاطر، زمر، عیناً تکرار شده است). همین معنی در عهدِ عتیق نیز آمده است: پسرِ متحملِ گناه پدرش نخواهد بود و پدرِ متحملِ گناهِ پسرش نخواهد بود (کتابِ حزقیال نبی، ۱۸: ۲۰)؛ هم‌چنین: عَدَالَتِ مَرْدٍ عَادِلٍ بر خودش خواهد بود و شرارتِ مَرْدِ شَرِّیر بر خودش خواهد بود. (همان‌جا)

حدیثِ هَوْلِ قِیَامَتِ که گفتِ واعظِ شهر
کنایتیست که از روزگارِ هجرانِ گفت (۸۸)

به مدلولِ الهی لَأَنْ صَبَّوْتُ عَلَى حَرِّ نَارِكَ فَكَيْفَ أَصْبِرُ عَلَى فِرَاقِكَ*. (دعایِ کُمیل)

از رهگذرِ خاکِ سرِ کویِ شما بود
هر نافه که در دستِ نسیمِ سحر افتاد (۱۱۰)

تعبیری شاعرانه از منطوقِ آیه قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ (نساء ۴: ۷۸)

مژگان تو تا تیغِ جهانگیر برآورد
بس کشته دل زنده که بر یکدگر افتاد (۱۱۰)

مُلْهُم از: و لا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ
(آل عمران ۳: ۱۶۹)

زیرِ شمشیرِ غمش رقص‌کنان باید رفت
کانکه شد کشته او نیک سرانجام افتاد (۱۱۱)

یادآور: پس در راه که می‌رفت، می‌خرامید. دست‌اندازان و عیاروار می‌رفت با سیزده بندِ گران.
(تذکرة الاولیاء، در ذکرِ حلاج)

گفت آن یار کزو گشت سرِ دار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد (۱۴۲)

تفسیرگونه‌ای از: فهذا جزاءُ مَنْ يُفْشِي سِرَّ الملوک (تذکرة الاولیاء، در ذکر حلاج) این
از آن با وی کردم که سرِ ما با غیر در میان نهاد. (همان‌جا) در همین جا اشاره می‌کنم که
در مصرع اول ابهامِ ظریفی آمده و آن این‌که دار از آویخته شدنِ حلاج بر او
سر بلند شد؛ یادآورِ مطلعِ قصیده معروفِ ابن‌الانباری (وفات: حدود ۳۸۰)^۱ که به
مناسبتِ بر سرِ دار رفتنِ ابن‌بقیة وزیر به فرمانِ عضدالدوله فناخسرو سروده شده
است:

علوُّ فی الحیات و فی الماتِ / لَحَقَّ انتِ اخْذَى المعجزاتِ (← مقالة مرحوم نوید در

۱. ابن‌الانباری همان ابوالحسن محمد بن عمر بن یعقوب، صوفی واعظ است نه آن‌چنان‌که ثعالبی در
یتیمه‌الدهر آورده «محمد بن القاسم الانباری» زیرا این شخص در سال ۳۲۸ وفات کرده و حال آن‌که
ابن‌بقیة در سال ۳۶۷ مصلوب شده است. (← الاعلام زرنلی)

یادنامهٔ بیهقی، چاپ دانشگاه مشهد زیر عنوان «مأخذ اشعار عربی تاریخ بیهقی»^۱؛ م. سرشک نیز به همین ایهام توجه دارد آن جا که می گوید: تاریخستان بلند و سرافراز آن سان که گشت نام سردار / زان یار باستانی هم رازتان بلند (ز آن سوی خواب مرداب).

ز جورِ چرخ چو حافظ به جان رسید دلت

به سوی دیوِ محن ناوِکِ شهاب انداز (۲۶۳)

ناظر به مفادِ وَلَهُمْ عَذَابٌ وَاصِبٌ إِلَّا مَنْ خَطَفَ الْحُطْفَةَ فَاتَّبَعَهُ شِهَابٌ ثاقِبٌ (صافات ۳۷، ۹، ۱۰) و این مضمون در غزلِ ۶ بیتِ ۲ نیز آمده است.

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست

هرچه آغاز ندارد نپذیرد انجام (۳۱۰)

اشاره به اصلی فلسفی که ازلی ابدی نیز هست.

جوانا سر متاب از پندِ پیران

که رای پیر از بختِ جوان به (۴۱۹)

مفادِ مصرع دوم یادآور این سخنِ حضرتِ امیر (ع) است: رَأَى الشَّيْخُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ جِلْدِ الْغَلَامِ.

نشانه‌های تتبّع

بسیاری از مضامین اشعارِ حافظ را در آثارِ اسلافِ او می توان یافت، و این خود از تتبّعِ خواجه در دواوین و متون حکایت دارد. نهایت این که رندِ شیراز این مضمون‌ها را به گونه‌ای استخدام کرده که پنداری آنها را از آن خویش نموده: نو به بازار آورده و کهنه را دلازار ساخته است. اینک شواهدی چند در این باب:

۱. ارجاع به این مقاله راه‌نمایی دکتر شفیعی کدکنی است.

شبِ تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حالِ ما سبک‌بارانِ ساحل‌ها (۱)

در این دریا و تاریکی و صد موج تو اندر کشتیِ پربار چونی
(غزلیات شمس)

ننگرد دیگر به سرو اندر چمن
هر که دید آن سیم سرواندام را (۸)

ز رنگ و بوی تو ای سرو قدِ سیم‌اندام برفت رونقِ نسیمِ باغ و نسترنش
(سعدی)

که مضمون در اساس یکی است ولی اجزای تعبیر «سرو قدِ سیم‌اندام» را خواجه
جابه‌جا کرده و به صورتِ «سیم سرواندام» درآورده و به آن لطفی دیگر بخشیده است.

سرم به دنیی و عقی فروغی آید
تبارک الله ازین فتنه‌ها که در سرِ ماست (۲۲)

پرسیدند که طریق به خدا چگونه است؟ گفت دو قدم است و رسیدنی (نسخه بدل: و رسیدی):
یک قدم از دنیا برگیر یک قدم از عقی، و اینک رسیدی به مولیٰ (تذکرة الاولیاء، در ذکرِ حلاج)
خداوند تعالیٰ به عیسیٰ — علیه‌السلام — وحی فرستاد که من چون دلِ بنده‌ای خالی بینم از
دوستی دنیا و آخرت، از دوستی خویش آن دل را پر کنم (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریّه، در محبت)

یارب چه غمزه کرد صراحی که خونِ خم
با نعره‌هایِ قلقلش اندر گلو بست (۳۰)

صراحی غرغره در گلو فکند و نوحهٔ کار او می‌کرد و قهقهه می‌پنداشت (نفثة المصدور، در
پایانِ کارِ جلال‌الدین خوارزمشاه) و «غمزه کردن» در این جا به معنیِ غمّازی و
گفتنِ اسرار است به قرینهٔ مدلولِ مصرع دوم که در آن، سخن از کیفرِ گناهِ صراحی
است، و، چنان‌که پیش‌تر اشاره رفت، چه‌بسا در ایرادی که بر ضبطِ «غمزه» در
چاپِ قزوینی و ترجیحِ ضبطِ «نغمه» بر آن شده به این نکته توجه نشده باشد.

رواقِ منظرِ چشمِ من آشیانهٔ تست
کرم نما و فرود آ که خانهٔ خانهٔ تست (۳۴)

بارگاهِ جمالِ دیدهٔ عاشق است. (سوانحِ غزالی، فصلِ ۵۴)

در مذهبِ ما باده حلالست ولیکن
بی‌رویِ تو ای سروگل اندام حرامست (۴۶)

سواد برداریِ ناموفقِی از: من آن نیم که حلال از حرام نشناسم / شراب با تو حلالست و آب
بی‌تو حرام (سعدی) که در آن، «حرمتِ آبِ بی‌یار» با «حلال بودنِ شراب در کنارِ
یار» مقابل افتاده و بیان به مراتب قوی‌تر است.

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد
ای خواجه درد نیست و گرنه طیب هست (۳۶)

آب کم جو تشنگی آور به دست تا بجوشد آب از بالا و پست
(مثنوی معنوی)

قلندران حقیقت به نیم جو نخرند
قبایِ اطلسِ آن کس که از هنر عاریست (۶۶)

بیان موجز و هنرمندانه حاصلِ اندیشهٔ مولانا در این ابیات:

بنگر اکنون زندهٔ اطلسِ پوش را هیچِ اطلس دست گیرد هوش را
در عذاب منکرست آن جانِ او کژدمِ غم در دلِ غم‌لان او
از برون بر ظاهرش نقش و نگار وز درون زانندیشه‌ها او زارزار
وان یکی بینی در آن دلِ کهن چون نباتِ اندیشه و شکرسخن
(مثنوی، دفتر سوم، بیت ۱۳۴ و بعد)

بقی دارم که گردِ گل ز سنبل سایبان دارد
بهارِ عارضش خطی به خونِ ارغوان دارد (۱۲۰)

تنبّعی توان گفت نه‌چندان موفقِی در: سایبانِ یاسمنش را همه از سنبلِ تر / خوابگهٔ نرگس او
را ز گلِ پربارست که تصویر در آن لطیف‌تر و دلپذیرتر است.

هر شب‌نمی درین ره صد بحرِ آتشینست
دردا که این معما شرح و بیان ندارد (۱۲۶)

که در آن، مضمونِ مصرعِ دوم این بیتِ فرخی: هر آهی از دلِ من صد دوزخ / هر قطره‌ای ز چشم صد طوفان برای بیانِ دشواری و خطرهای راهِ عشقِ استخدام شده است. حافظ در جایی دیگر به مضمونِ شعر شاعرِ سیستانی نزدیک تر می‌شود، از این جهت که «دریا» و «شبنم» را در موردِ «گریه» به کار می‌برد: گریهٔ حافظ چه سنجد پیشِ استغنائی عشق / کاندین دریا نماید هفت دریا شبنمی لیکن از این باب که رابطهٔ دو عنصرِ اصلیِ مضمون را قلب می‌کند از آن دور می‌گردد. حافظ از این مایهٔ «بحر و شبنم» باز بهره‌برداری کرده، چنان که در: قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق / چو شبنم‌بست که بر بحر می‌کشد رقی (۴۷۱)

گوهری کز صدفِ کون و مکان بیرونست
طلب از گمشدگان لبِ دریا می‌گرد (۱۴۲)

جان صدفِ عشق است، به لؤلؤ مکنون که در آن صدف است که بینا شود الا بر سبیل همانا؟ عشق پوشیده‌ست هرگز کس ندیدشش عیان / لاف‌های بیهوده تا کی زندانین عاشقان (سوانح غزالی، فصل ۵۳) (بر سبیل همانا یعنی بر سبیل پندار و گمان ← حواشی سوانح)

عشق و شباب و رندی مجموعهٔ مرادست
چون جمع شد معانی گویِ بیان توان زد (۱۵۴)

مصرعِ دوم این شعرِ عنصری را به یاد می‌آورد: چون معانی جمع گردد شاعری آسان بود.

رسید مژده که ایامِ غم نخواهد ماند
چنان نماند چنین نیز هم نخواهد ماند (۱۷۹)

غم مخور ای دوست کاین جهان بنماند
آنچه تو می‌بینی آن چنان بنماند
(سعید طائی)

مکش آن آهویِ مشکینِ مرا ای صیاد
شرم از آن چشمِ سیه دار و مبدش به کمند (۱۸۱)

اشاره به داستانِ مجنون و آهو که در سوانحِ غزالی نیز آمده است: مجنون چندین روز طعام نخورده بود، آهویی به دامِ او افتاد. اکرامش نمود و رها کرد. [پرسیدند چرا چنین کردی؟]

گفت: از او چیزی به لیلی می‌ماند، جفا شرط نیست. (فصل ۲۳ و ← توضیح مصحح
گران‌مایه، نصرالله پورجوادی)

گیسوی چنگ ببرد به مرگ می‌ناب
تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند (۲۰۲)

بسنجید با این بیت از خاقانی: گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط ببرد / گریه از چشم فی
تیزنگر بگشاید. کلاً فضای غزل از قصیده، غزرا و پرسوز شاعر / شروانی در رئای
پسرش به مطلع صبحگاهی سرِ خونا بگر بگشاید / و الله صبحدم از نرگس تر بگشاید
متأثر است. نزدیکی ردیف‌ها نیز گویای تأثیر مستقیم است.

از آن افیون که ساقی درمی‌افکند
حریفان را نه سر ماند و نه دستار (۲۴۵)

بسنجید با: از برای علاج باخبری / در فکن در نبید افیون را (غزلیات شمس) که حافظ با
زبان طنز روغن داغش داده است.

حاشا که من به موسم گل ترک می‌کنم
من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم (۳۵۱)

هم‌مضمون با فراغ از گل و گلرخ درین چنین فصلی / ز امهات جنونست و الجنون فنون
(رشید و طواط) که هرچند رشید با ارسال مثل «الجنون فنون» ارزش هنری سروده
خود را بالا برده، باز هویت شعری حافظ با اختیار لحن استیحا شی و تعبیر «لاف
عقل» محفوظ مانده است.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم
این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم (۳۵۷)

متأثر از:

این صورت بت چیست اگر خانه کعبه‌ست

وین نور خدا چیست اگر دیر مغانست

(غزلیات شمس)

مزرع سبزِ فلک دیدم و داسِ مه نو
یادم از کشته خویشت آمد و هنگامِ درو (۴۰۷)

که در آن، بهره‌ای از تصویر مأخوذ است از:

هیچ گل و لاله‌ای ز انجمِ رخشان بر چمنِ سبزِ آسمان بنماید
(سعید طائی)

آسمان گو مفروش این عظمت کائنات عشق
خرمنِ مه به جوی خوشه پرون به دو جو (۴۰۷)

مُلهم از باده‌خواران به نیم جو نغزند/ این دو قرصِ درست گردون را (غزلیاتِ شمس) حافظ
«خرمن» و «خوشه» را با «جو» مناسب آورده و مضمون را از آن خود ساخته است.

در مصطفیٰ عشق تنعم نتوان کرد
چون بالشِ زر نیست بسازیم به خشتی (۴۳۶)

در طریقی عشق بازی امن و آسایش بلاست
ریش باد آن دل که با دردِ تو خواهد مرهمی (۴۷۰)

دوامِ عیش و تنعم نه شیوهٔ عشقست
اگر معاشرِ مایی بنوش نیشِ غمی (۴۷۱)

که مضمونِ آن در ادبِ عرفانی سابقه دارد، از جمله در شواهدِ ذیل: عجباً للمحبِّ
کیف ینام/ کُلُّ نومٍ علی المحبِّ حرام (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریّه، باب ۵۴) هرکه خسبد غافل بود
و غافل محجوب بود (همان‌جا) در عشق رنجِ اصلی است و راحتِ عاریتی
(سوانح، فصل ۲/۴۷) خواب در عهدِ تو در چشم من آید، هیبت/ عاشقِ کارِ سری نیست که
بر بالینست (سعدی) که این بیان ساده‌تر و، در عین حال، دلنشین‌تر و نافذتر است.

علاوه بر این‌ها، نشانه‌های متعددی از تتبعِ حافظ در اشعار و دواوینِ سنایی و
عطار و عراقی و سلمان ساوجی و سروده‌های شاعرانِ عرب چون ابونواس،
ابوالعلاء معری، متنبی و بردهٔ بوصیری وجود دارد که محققان از آنها یاد کرده‌اند و

در از کوچه رندان به بسیاری از آنها اشاره شده است لذا نیازی به تکرار ندارد. آنچه افزودنی است این که حافظ مضمون‌های مقتبس را استادانه برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود به کار برده و به آنها حال و هوای تازه بخشیده است.

صنایع شعری

گذشته از تشبیه و استعاره که دست‌مایه همه شاعران و گویی از لوازم شعر است، حافظ به ایهام و تناسب و جناس و طباق و ارسال مثل عِلَاقَه خاص دارد. از صنایع دیگر چون تنسیق صفات و ردّ الصِّدرالی العَجَز نیز در اشعار او شواهدی می‌توان یافت. لیکن خواجه از صنایع لفظی پرتکلف چون ترصیع روی‌گردان است. در حقیقت، فنون بدیعی برای حافظ به خودی خود مقصود و مطلوب نیست بلکه وسیله‌ای است برای ابلاغ پیام و انتقال تجربه هنری. از این رو، ایهام، که به شعر ایهام و گستردگی می‌دهد، و تناسب و مراعات‌النظیر، که جلوه‌ای است از سازوکاری و هم‌خوانی و وحدت، در نظر خواجه مقامی ممتاز دارند. تداعی‌هایی که در پرتو آنها حاصل می‌شود هاله‌ای معنایی پدید می‌آورد و به شعر جاذبه‌ای جادویی می‌بخشد و به توسن خیال خواننده فرصت جولان می‌دهد تا به هر افقی روی کند و گم‌شده خود را بازجوید و حظ هنری را با سابقه عاطفی پیوند دهد. اینک نمونه‌هایی از کاربرد صنایع شعری که حافظ به آنها دل‌بستگی بیشتری نشان داده یاد می‌شود:

ایهام و تناسب

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها (۱)

تناسب در موج، گرداب، ساحل.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها (۱)

تناسب در سالک، راه، رسم، منزل.

رویِ خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد
زان زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیرِ ما (۱۰)

تناسب در آیت، لطف، تفسیر، کشف (اصطلاحات قرآنی).

عمرتان باد و مراد ای ساقیانِ بزمِ جم
گرچه جام ما نشد پر موی به دورانِ شما (۱۲)

ایهام در «دوران»: عهد و دوره، دورگردانی ساغر.

تسم از واسطهٔ دوری دلبر بگداخت
جام از آتشِ مهرِ رخِ جانانه بسوخت (۱۷)

توجه کنید به معنیِ ایهامی «واسطه» (در اصطلاح فلسفه) و تناسبِ آن با «مهر» (به معنای ایهامی: آفتاب، واسطهٔ عقد نجوم). شاعر در یک کاسه کردنِ دو صنعتِ بدیعی استادی نشان داده است. ضمناً مقارنهٔ «جان» و «جانانه»، از سویی، و «تن» و «جان»، از سویِ دیگر، به سخن لطفی دیگر بخشیده است.

عقل دیوانه شد آن سلسلهٔ مشکین کو
دل ز ما گوشه گرفت ابرویِ دلدار کجاست (۱۹)

توجه کنید به معنایِ ایهامی «دلدار» (دارندهٔ دل) و ایهام در «سلسله» (زلف، زنجیر) و تناسبِ «گوشه» (یادآور گوشهٔ چشم) با «ابرو» و لطفِ تعبیرِ «دیوانه شدنِ عقل».

دل ز پرده برون شد کجایی ای مطرب
بنال هان که ازین پرده کارِ ما بنواست (۲۲)

ایهام در «نوا»: نغمه، برگ و توشه؛ هم‌چنین در «پرده»: پردهٔ ساز، پردهٔ دل و تناسبِ آن با «دل».

ز کارِ ما و دلِ غنچه صد گره بگشود
نسیم گل چو دل اندر پیِ هوایِ تو بست (۳۲)

ایهام در «هوا»: هوا، آرزو؛ «دل» و «دل» بستن (جناسِ مستوفی). ضمناً همین مضمون در بیتی از غزلِ دیگر حافظ نیز آمده است:

چو غنچه گرچه فرو بستگیست کار جهان
تو همچو بادِ بهاری گره گشا می باش.

چشمِ جادوی تو خود عینِ سوادِ محجربست
لیکن این هست که این نسخه سقیم افتادست (۳۶)

تناسب در چشم، عین، سقیم (یادآور چشمِ بیمار)؛ جادو، سحر؛ سواد، عین، نسخه، سقیم؛ چشم، سواد (یادآور سیاهی چشم).

هنگام وداعِ تو ز بس گریه که کردم
دور از رخِ تو چشم مرا نور غاندست (۳۸)

ایهام در «دور از رخِ تو»: با دوری از رخِ تو، دور باد از رخِ تو؛ و ← بیتی از غزلِ دیگر خواجه:

دور از رخِ تو دم به دم از گوشه چشمم
سیلابِ سرشک آمد و طوفانِ بلا رفت

فرقت از آبِ خضر که ظلماتِ جایِ اوست
تا آبِ ما که منبعش الله اکبرست (۳۹)

ایهام در «الله اکبر»: تنگه الله اکبر در شمال شیراز، الله اکبر کلمه تکبیر و سرچشمه آبِ حیاتِ توحید.

نه من ز بی عملی در جهان ملولم و بس
ملالتِ علما هم ز علم بی عملست (۴۵)

ایهام در «بی‌عملی»: محرومی از عملِ دیوانی، عمل به علم نکردن (به تعبیرِ هجویری: ناکرد).

تا گنجِ غمت در دلِ ویرانه مقیمست
همواره مرا کویِ خرابات مقامست (۴۶)

تناسب در «گنج»، «ویرانه»، «خرابات» و، هم‌چنین، در «مقیم» و «مقام» که ضمناً جناس (لاحق و اشتقاق) دارند.

آنچه زر می‌شود از پرتوِ آن قلبِ سیاه
کیمیایست که در صحبتِ درویش‌انست (۴۹)

ایهام در «قلبِ سیاه»: دلِ تاریک، سکهٔ قلبِ سیاه.

دل دادمش به مژده و خجلتِ همی‌برم
زین نقدِ قلبِ خویش که کردم نثارِ دوست (۶۰)

ایهام در «نقدِ قلب»: نقدِ دل، سکهٔ قلب.

جمالِ دخترِ رز نورِ چشمِ ماست مگر
که در نقابِ زجاجی و پردهٔ عنیبست (۶۴)

ایهام در «نقابِ زجاجی»: شیشهٔ شراب، زجاجیه؛ و در «پردهٔ عنبی»: دلِ انگور، عنبیه؛ هم‌چنین تناسب در «نقابِ زجاجی» و «پردهٔ عنبی» (از اجزای چشم).

ما هم این هفته برون رفت و به چشمِ سالیست
حال هجران تو چه دانی که چه مشکلِ حالِیست (۶۸)

مراعات‌النظیر در: ماه، هفته، سال.

دی می‌شد و گفتم صفا عهد به جای آر
گفتا غلطی خواجه درین عهد وفا نیست (۶۹)

ایهام در «عهد» مصرعِ دوم: زمانه، پیمان؛ ضمناً جناسِ تام در «عهد» و «عهد».

عاشقِ مفلس اگر قلبِ دلش کرد نثار
مکنش عیب که بر تقدِ روانِ قادر نیست (۷۰)

ایهام در «تقدِ روان»: تقدِ روح، تقدِ رایج؛ ضمناً «تقدِ روان» یادآورِ گنجِ روانِ قارون است؛ هم‌چنین، تناسب در قلب، دل، روان و در تقد، نثار.

تا چه بازی رخ نماید بیدقِ خواهیم راند
عرصه شطرنجِ زندان را بحالِ شاه نیست (۷۱)

تناسب در رخ، بیدق، عرصه، شطرنج، شاه؛ هم‌چنین، ایهام در «رخ»، «عرصه»، «شاه».

از حیایِ لبِ شیرینِ تو ای چشمه نوش
غرقِ آب و عرقِ اکنونِ شکر نیست که نیست (۷۲)

ایهام در «شیرین»: شیرین مقابلِ تلخ، شیرین معشوقه خسرو، و در «شکر»: شکر، محبوبه خسرو؛ تناسب در شیرین، شکر، نوش و در چشمه، آب، غرق؛ هم‌چنین، جناسِ خط در «غرق» و در «عرق».

بلبلِ برگِ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت
و ندر آن برگ و نوا خوش‌ناله‌های زار داشت (۷۳)

ایهام در «برگ»: ساز و نوا، برگِ گیاه و در «نوا»: نغمه، توشه؛ هم‌چنین، تناسب در نوا، ناله و طباق در خوش، زار.

گویی از صحبتِ ما نیک به تنگ آمده بود
بار بربست و به گردشِ نرسیدیم و برفت (۸۵)

تناسب در «تنگ» (به معنی غیرِ مراد: لنگه بار) و «بار».

بر برگِ گل به خونِ شقایق نوشته‌اند
کان کس که پخته شد می‌چون ارغوان گرفت (۸۷)

تناسب در گل، شقایق، ارغوان (به معنی گلِ ارغوان) «می» و «پخته».

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو
ترا که گفت که این زال ترکِ دستان گفت (۸۸)

ایهام در «زال»: پدرِ رستم، سال خورده و در «دستان»: لقبِ زال، نیرنگ.

سوادِ لوحِ بینش را عزیز از بهرِ آن دارم
که جانِ رانسخه‌ای باشد ز لوحِ خالِ هندویت (۹۵)

تناسب در سواد، لوح، نسخه (سوادِ لوحِ بینش = مهرِ دمکِ چشم) و در سواد (سیاهی)، خال، هندو.

دو چشمِ شوخ تو بر هم زده خطا و حبش
به چینِ زلف تو ماچین و هند داده خراج (۹۷)

مراعات‌النظیر در خطا، حبش، چین (در غیر معنایِ مراد)، ماچین، هند.

ز زهدِ خشک ملولم کجاست باده ناب
که بویِ باده مدامم دماغ تر دارد (۱۱۶)

تناسب در باده، مدام (به معنایِ غیرِ مراد) و در بو، دماغ؛ هم‌چنین، طباق در خشک و تر.

ز بنفشه تاب دارم که ز زلفِ او زند دم
تو سیاهِ کم‌ها بین که چه در دماغ دارد (۱۱۷)

تناسب در تاب (به معنایِ غیرِ مراد) و زلف و در زلف و سیاه؛ نظیر این مضمون در ابیاتِ زیر از خواجه نیز آمده است: آن‌که از سنبلِ او غالیه تابی دارد/ باز با دل‌شدگان ناز و عتابی دارد و تابِ بنفشه می‌دهد طره‌مشک‌سایِ تو/ پرده‌غنچه می‌درد خنده‌دلگشای تو، که در «تاب دادن»: در تب و تاب افکندن، تاباندن و پیچاندن ایهام هست.

به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله
به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد (۱۱۷)

ایهام در «ایاغ»: ایاز ندیم شاه محمود، ساغر؛ هم‌چنین، تناسب در چمن، گل، لاله
و در ندیم، شاه، ایاغ (ایاز).

ذکر رخ و زلف تو دل مرا
وردیست که صبح و شام دارد (۱۱۸)

تناسب در ذکر، ورد و رخ، صبح و زلف، شام؛ هم‌چنین، توجه کنید به تناظر «رخ و
زلف» و «صبح و شام».

غبار خط بیوشانید خورشید رُخس یارب
بقای جاودانش ده که حسن جاودان دارد (۱۲۰)

ایهام در «غبار خط»: خط سبز نودمیده پشت لب، خط غبار.

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد
نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد (۱۲۳)

تناسب در نغمه، راه (به معنای مقام و آهنگ).

عارضش را به مثل ماه فلک نتوان گفت
نسبت دوست به هر بی‌سرویا نتوان کرد (۱۳۶)

ایهام در «بی‌سرویا»: ماه که سرویا ندارد، بی‌قدر و بی‌ارزش.

هر کس که دید روی تو بوسید چشم من
کاری که کرد دیده من بی‌نظر نکرد (۱۳۹)

تناسب در روی، چشم، دیده، نظر؛ ضمناً جناس زاید در «دید» و
«دیده».

آه از آن نرگسِ جادو که چه بازی انگیخت
آه از آن مست که با مردمِ هشیار چه کرد (۱۴۰)

تناسب در نرگس (چشم)، مردم (به معنای غیر مراد: مردمک) و در نرگس (چشم)، مست و در جادو، بازی انگیختن؛ هم‌چنین، طباقِ «مست» و «هشیار».

ساقی ار باده ازین دست به جام اندازد
عارفان را همه در شربِ مدام اندازد (۱۵۰)

تناسب در ساقی، باده، جام، مدام (به معنی غیر مراد)؛ هم‌چنین ایهام در «مدام»: شرابِ انگوری، پیوسته.

روز در کسبِ هنر کوش که می خوردنِ روز
دل چون آینه در زنگِ ظلام اندازد (۱۵۰)

ایهام در «ظلام»: تاریکیِ سر شب (المراقبة)، ظلمانی و تاریک، و معنای اول با مدلولِ بیتِ بعدی: آن زمانِ وقتِ می صبحِ فروغست که شب/گردِ خرگاهِ افق پرده‌شام اندازد نیز مناسبت دارد.

هزار نقد به بازارِ کاینات آرند
یکی به سکهٔ صاحبِ عیارِ ما نرسد (۱۵۶)

ایهام در «صاحب عیار»: داراییِ عیارِ خوش و خوش‌عیار، قوام‌الدین محمد صاحب‌عیار، وزیر شاه شجاع.

داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز
باز خواند مگرش نقش و شکاری بکند (۱۹۸)

ایهام در «نقش»: نوعی دام که با تقلیدِ صدای مرغ شکار را به سوی آن کشانند، بخت (باز خواندنِ نقش کنایه از یاری کردنِ بخت)؛ هم‌چنین، تناسب در باز، تذرو، نقش؛ و جناسِ مستوفی در «باز» و «باز».

نه من بر آن گلی عارض غزل سرایم و بس
که عندلیب تو از هر طرف هزاران اند (۱۶۵)

ایهام در «هزاران»: هزارها، هزارستان‌ها؛ تناسب در گل، عندلیب، هزاران.

آن شاه تند حمله که خورشید شیرگیر
پیشش به روزِ معرکه کم‌تر غزاله بود (۲۱۴)

ایهام در «غزاله»: خورشید، آهو؛ هم‌چنین، تناسب در روز، غزاله، خورشید و در شیر، غزاله و در شاه، شیر (شاه جانوران).

مکن به چشمِ حقارت نگاه در منِ مست
که آبِ رویِ شریعت بدین قدر نرود (۲۲۴)

تناسب در آب، شریعت (هر دو در معنی ایهامی).

زان‌جا که پرده‌پوشی عفو کریم تست
بر قلبِ ما ببخش که نقدیست کم‌عیار (۲۴۶)

تناسب در قلب، نقد، کم‌عیار و در پرده (یادآور پرده دل)، قلب.

گرت هواست که با خضر هم‌نشین باشی
نهان ز چشمِ سکندر چو آبِ حیوان باش (۲۷۳)

تناسب در خضر، سکندر، آب حیوان و در هوا، آب (عناصر).

ساقیا در گردشِ ساغر تعلل تا به چند
دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایده (۲۷۶)

تناسب در دور، تسلسل (اصطلاحات منطقی) و در گردش، دور و ساقی، ساغر و گردش، تعلل؛ هم‌چنین، نوعی جناس وزن در تعلل و تسلسل.

سایطِ دهرِ دون‌پرور ندارد شهدِ آسایش
مذاقِ حرص و آزای دل بشو از تلخ و از شورش (۲۷۸)

تناسب در شهد، مذاق، تلخ، شور.

چگونه دعوی وصلت کنم به جان که شدست
تنم وکیل قضا و دلم ضمان فراق (۲۹۷)

تناسب در دعوی، وکیل، قضا (به معنی ایهامی)، ضمان؛ هم‌چنین، طباق در وصل و فراق.

می نوش و جهان بخش که از زلف کیمندت
شد گردن بدخواه گرفتار سلاسل (۳۰۴)

ایهام در «سلاسل»: زنجیرها، قلعه سلاسل که سلطان زین‌العابدین، پسر شاه شجاع، به دست پسر عم خود شاه منصور در آن افتاد؛ هم‌چنین، تناسب در زلف (سلسله زلف)، سلاسل و در کمند، گرفتار، سلاسل.

باده گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک
نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام (۳۰۹)

مراعات‌النظیر در تلخ، تیز، خوشخوار و تناسب در گلرنگ، لعل، یاقوت و در باده، خام؛ هم‌چنین، جناس ناقص یا محرف در نُقل و نُقل؛ ضمناً تنسیق صفات در تلخ تیز خوشخوار سبک، و بسنجید با این بیت از مقطعات: دختری شبگرد تند تلخ گلرنگست و مست/گر بیابیدش به سوی خانه حافظ برید که در آن نیز صنعت تنسیق الصفات به کار رفته و سخن از دختر رز است.

صحبِ حور نخواهم که بود عینِ قصور
با خیالِ تو اگر با دگری پردازم (۳۳۵)

هاله معنایی در «قصور»: کوتاهی، یادآورِ قصور بهشت به قرینه حور چنان‌که در این بیت: باغ بهشت و سایه طوبی و قصرِ حور/با خاکِ کویِ دوست برابر نمی‌کنم؛ ضمناً توجه کنید به کاربردِ «عین» با «حور» که یادآورِ «حورِ عین» است.

به مردمی که دلِ دردمند حافظ را
مزن به ناوکِ دلدوزِ مردم‌افکنِ چشم (۳۳۹)

تناسب در مردم (به معنای غیر مراد: مردمک)، چشم؛ هم چنین، جناس در مردم، مردمی.

بر جبین نقش کن از خونِ دلِ من خالی
تا بدانند که قربانِ تو کافر کیشم (۳۴۱)

هاله معنایی در «قربان»: نیام و جعبه کمان، قربانی؛ هم چنین، تناسب در قربان، کیش (در معنی غیر مراد: جعبه و ترکش و تیری که بر تیر نصب کنند).

قامتش راسر و گفتم سرکشید از من به خشم
دوستان از راست می رنجید نگارم چون کنم (۳۴۹)

هاله معنایی در «راست»: سخنِ راست، ناظر به راستی قامتِ سرو.

خواهم از زلفِ بتان نافه گشایی کردن
فکر دورست همانا که خطا می بینم (۳۵۷)

تناسب در نافه، خطا (در معنی غیر مراد)، دور (در معنی دیارِ دور به قرینه خطا)؛ و بسنجید با بیتی از غزلِ دیگر حافظ: جگر چون نافه ام خون گشت کم زینم نمی باید / جزای آن که با زلفت سخن از چین خطا گفتیم که در آن به قرینه «چین» توجه به معنای غیر مراد «خطا» آشکارتر است.

ز آفتابِ قدحِ ارتفاعِ عیش بگیر
چرا که طالعِ وقت آن چنان نمی بینم (۳۵۸)

ایهام در «ارتفاع»: اصطلاح نجومی، برداشتِ محصول.

من و سفینه حافظ که جز درین دریا
بضاعتِ سخنِ دُرُفشان نمی بینم (۳۵۸)

هاله معنایی در «سفینه»: گشتی، سفینه غزل؛ هم چنین، تناسب در سفینه، دریا، دُرُفشان.

بعد ازین دست من و زلف چو زنجیر نگار
چند و چند از پی کام دل دیوانه روم (۳۶۰)

تناسب در زنجیر، دیوانه و در دست، زلف، کام (در معنی غیر مراد)، دل.

خوشم آمد که سحر خسرو خاور می‌گفت
بسا همه پادشهی بنده توران‌شاهم (۳۶۱)

ایهام در «خسرو خاور»: پادشاه مشرق، خورشید؛ هم‌چنین تناسب در سحر، خسرو خاور و در خسرو خاور، توران‌شاه؛ و طباق در پادشاه، بنده.

ای که طیب خسته‌ای روی زبانی من بین
کاین دم و دود سینه‌ام بار دلست بر زبان (۳۸۲)

ایهام در «بار دل»: بار دل نشانه پری شکم، غم و غصه.

شاه شمشادقدان خسرو شیرین‌دهنان
که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان (۳۸۷)

ایهام در «خسرو»: شاه و قدر اول، معشوق شیرین و در «قلب»: دل، قلب لشکر؛ هم‌چنین تناسب در شاه، خسرو، شیرین و در قلب، صف و در مژگان، صف (به اعتبار صف مژه‌ها) و در دهن، مژگان، قلب.

عروس غنچه رسید از حرم به طالع سعد
بعینه دل و دین می‌برد به وجه حسن (۳۸۸)

ایهام در «بعینه»: انگار، به چشمش و در «به وجه حسن»: با روی نیکو، به طرزی نیکو؛ هم‌چنین تناسب در عین، دل، وجه.

به آهوان نظر شیر آفتاب بگیر
به ابروان دوتا قوس مشتری بشکن (۳۹۹)

ایهام در «شیر»: شیر (مشبه به آفتاب)، شیر (برج اسد، خانه آفتاب) و در «قوس»: قوس؛

کمان، برج قوس که یکی از دو خانه مشتری است و در «مشتری»: سیاره مشتری (اورمزد، برجیس)، خریدار؛ هم چنین تناسب در آهو، شیر و در دوتا (خمیده)، قوس و در نظر، ابروان و در آهو، شیر، قوس (وسیله شکار).

مطبوع تر ز نقش تو صورت نیست باز
طفرانویس ابروی مشکین مثال تو (۴۰۸)

تناسب در نقش، صورت، طغرا، مثال و در نقش (به معنای غیر مراد: وسیله شکار)، باز (به معنای غیر مراد: مرغ شکار) و در مطبوع (به معنای غیر مراد: طبع شده)، نقش.

تا آسمان ز حلقه بگوشان ما شود
کو عشوای ز ابروی هم چون هلال تو (۴۰۸)

تناسب در حلقه، هلال و در گوش، ابرو و در آسمان، هلال و در ابرو، هلال.

حافظ درین کمنده سر سرکشان بسیست
سودای کج میز که نباشد مجال تو (۴۰۸)

تناسب در سرکشی، کج (برای گریختن از کمنده سر یا راه را کج کنند).

رقیبان غافل و مارا از آن چشم و جبین مردم
هزاران گونه پیغامست و حاجب در میان ابرو (۴۱۲)

ایهام در «حاجب»: پرده دار، ابرو؛ هم چنین تناسب در چشم، جبین، گونه (به معنای غیر مراد: خد)، حاجب (به معنای غیر مراد: ابرو)، میان (به معنای غیر مراد: کمر)، ابرو؛ ضمناً توجه کنید به این نکته که ابرو در میان چشم و جبین حاجب است.

مرا به دور لب دوست هست پیانی
که بر زبان نبرم جز حدیث پیانه (۴۲۷)

تناسب در دور، پیانه، و در لب، زبان، حدیث؛ همچنین جناس زائد مذیل در پیمان، پیانه.

مخمور جامِ عشقم ساقی بده شرابی
پر کن قدح که بی‌می مجلس ندارد آبی (۴۳۲)

ایهام در «آب»: روتق، آب؛ هم‌چنین تناسب در جام، قدح، ساقی، می، شراب، مخمور.

نثارِ خاکِ رَهت نقدِ جانِ من هرچند
که نیست نقدِ روانِ ما بِرِ تو مقداری (۴۴۳)

ایهام در «نقدِ روان»: نقدِ رایج، نقدِ روح؛ هم‌چنین تناسب در نثار، نقد و در جان، روان.

دل ز ناوِکِ چشمت گوش داشتم لیکن
ابرویِ کمانداری می‌برد به پیشانی (۴۷۳)

تناسب در ناوک، کمان و در دل، چشم، گوش (در معنای غیرِ مراد: عضوِ حسِ سامعه)، ابرو، پیشانی (در معنای غیرِ مراد: جبین).

ساقی بدست باش که غم در کمینِ ماست
مطرب نگاه‌دار همین ره که می‌زنی (۴۷۹)

ایهام در «ره زدن»: آهنگ و مقام نواختن، قطعِ طریق (به قرینهٔ کمین).

به چشم کرده‌ام ابرویِ ماه سیایی
خیالِ سبزِ خطی نقش بسته‌ام جایی (۴۹۱)

تناسب در چشم، ابرو، سیما، خط (سبز) و در خیال، نقش و در نقش، خط.

جناس

سبزه‌ست در و دشت بسیا تا نگذاریم
دست از سرِ آبی که جهان جمله سراپست (۲۹)

سرِ آب / سراب (جناسِ ملفّق)؛ دست - سر (تناسب).

آنکه جز کعبه مقامش نبد از یادِ لب
بر در می‌کده دیدم که مقیم افتادست (۳۶)

مقام / مقیم (جناسِ لاحق و اشتقاق)؛ کعبه - می‌کده (نوعی طباق).

بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم
تا دیده من بر رخ زیبای تو بازست (۴۰)

باز / باز (جناسِ تامِ مستوفی).

ز چشمِ شوخِ تو جان کی توان برد
که دایم با کمان اندر کمینست (۵۵)

کمان / کمین (جناسِ لاحق).

بادۀ لعلِ لبش کز لب من دور مباد
راحِ روح که و پیاپیانه پیانۀ کیست (۶۷)

راح / روح (جناسِ لاحق)، پیمان / پیمانۀ (جناسِ زایدِ مذیل)؛ هم‌چنین ایهام در «راح» می، شادمانی.

شد چمان در چمنِ حسن و لطافت لیکن
در گلستانِ وصالش نجمیدیم و برفت (۸۵)

چمان / چمن (جناسِ زاید)؛ شد چمان - نجمیدیم (طباقِ نفی و اثبات).

راه عشق ارچه کمین‌گاهِ کمان‌دارانست
هرکه دانسته رود صرفه ز اعدا ببرد (۱۲۸)

کمین / کمان (جناسِ لاحق)؛ صرفه (به معنی غیرِ مراد: کمان) - کمان‌داران (تناسب)
← دام سختست مگر یار شود لطف خدا / ورنه آدم نبرد صرفه ز شیطانِ رجیم (حافظ).

صبا به خوش‌خبری هدهدِ سلیمانست
که مزده طرب از گلشنِ سبا آورد (۱۴۵)

صبا/سبا (جناسِ لفظ).

چو منصور از مراد آنان که بردارند بردارند
بدین درگاه حافظ را چومی خوانند می‌رانند (۱۹۴)

بردارند (بهره دارند)/بر دارند (بالای دار هستند) (جناسِ مزدوج).

درین حضرت چو مشتاقان نیاز آرند ناز آرند
که با این درد اگر در بندِ درماند در مانند (۱۹۴)

نیاز/ناز (جناسِ زاید)، درماند (درمان‌اند)/در مانند (درمی‌مانند) (جناسِ مزدوج).

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کارِ دیگر می‌کنند (۱۹۹)

جلوت/خلوت (جناسِ خط و طباق).

بس بگشتم که بپرسم سببِ دردِ فراق
مفتیِ عقل درین مسئله لایعقل بود (۲۰۷)

عقل/لایعقل (جناسِ اشتقاق)، مفتی - مسئله (تناسب).

زمان به مردم نادان دهد زمامِ مراد
تو اهلِ فضل و دانش همین گناهت بس (۲۶۹)

زمان/زمام (جناسِ مطرّف) (در چاپِ قزوینی: فلک به مردم نادان ...).

سری که بر سرِ گردون به فخر می‌سودم
براستان که نهادم بر آستانِ فراق (۲۹۷)

براستان (سوگند به راستان)/بر آستان (جناسِ ملقّق)؛ بسنجید با:

گرم تو در نگشایی کجا توانم رفت
براستان که بمیرم بر آستان ای دوست

(سعدی)

آن که مدام شیشه‌ام از پی عیش داده است
شیشه‌ام از چه می‌برد پیش طیب هر زمان (۳۸۲)

شیشه (شیشه می) / شیشه (قاروره) (جناس تام ممانثل).

تبرستان

یارب امان ده تا باز بیند
چشم محبتان روی حبیان (۳۸۳)

محبتان / حبیان (جناس اشتقاق)، چشم - روی (تناسب).

درین صوفی‌و شان دردی ندیدم
که صافی باد عیش دُردنوشان (۳۸۶)

صوفی / صافی (جناس لاحق)، دُرد / دُرد (جناس ناقص یا محرّف).

تنت در جامه چون در جام باده
دلت در سینه چون در سیم آهن (۳۸۹)

جامه / جام (جناس زاید مذیل)؛ تن - دل - سینه (تناسب)، سیم - آهن (تناسب).

تو بدری و خورشید تو را بنده شدست
تا بنده تو شدست تابنده شدست

(رباعیات)

تا بنده / تابنده (جناس تام مستوفی).

همچنین در اشعار زیر، که به شماره‌های غزل و بیت مشخص شده‌اند، شواهد
جناس را توان یافت: ۱۰۶ / مطلع: ناز / نازک (جناس زاید مذیل)؛ ۳ / غرق /
عَرَق (جناس خط)؛ ۸ / جوی / جوی (جناس تام مستوفی)؛ ۳۲۳ / مقطع:

سری (یک سر) / سری (سرور) (جناس تامّ مستوفی)؛ ۲/۳۲۵: کنار (آغوش) / کنار (جناس تامّ مماثل)؛ ۵/۳۳۴: نماز / نمازی (جناس زاید مذیل)؛ ۳۷۰ / مطلع: صلاح / صلا (جناس زاید مذیل)؛ ۵/۳۸۲: حال / خال (جناس مضارع)؛ ۴/۳۸۵: یمان / یمن (جناس زاید)؛ ۳/۳۹۰: خاتم / خاتمت (جناس زاید مذیل)؛ ۴۲۷ / مطلع: پروانه / پروانه (پروا نیست) (جناس تامّ مستوفی).

طباق

عرضه کردم دو جهان بر دلِ کار افتاده
به جز از عشقِ تو باقی همه فانی دانست (۴۸)

(باقی / فانی)؛ ضمناً «باقی»: دارای بقا، بقیه (ایهام).

روزِ اول که سر زلفِ تو دیدم گفتم
که پریشانیِ این سلسله را آخر نیست (۷۰)

(اول / آخر)

وقتِ عزیز رفت بیا تا قضا کنیم
عمری که بی حضورِ صراحی و جام رفت (۸۴)

(وقت / قضا)؛ ضمناً وقت - عمر (تناسب).

نقدِ دلی که بود مرا صرفِ باده شد
قلبِ سیاه بود از آن در حرام رفت (۸۴)

(نقد / قلب؛ ضمناً نقد - صرف (صرافی) - قلب (ناسره) (تناسب)؛ «قلب»: دل، ناسره (ایهام).

در تابِ توبه چند توان سوخت همچو عود
می ده که عمر در سرِ سودایِ خام رفت (۸۴)

(تضادِ پنهان: تاب، سوخت / خام)؛ ضمناً توجه کنید به سه کلمه مصدر به «ت» در مصرع اول و به دو کلمه مصدر به «س» در مصرع دوم.

به یاد چشمِ تو خود را خراب خواهم ساخت
بنای عهدِ قدیمِ استوار خواهم کرد (۱۳۵)

(خراب / استوار)؛ ضمناً توجه کنید به مناسبتِ «چشم» و «خراب» (مست)، همچنین «خراب» و «بنا»، و دقیقه‌ای که در «عهدِ قدیم» توان یافت.

شبِ شراب خرابم کند به بیداری
وگر به روز شکایت کنم به خواب رود (۲۲۱)

(بیداری / خواب، شب / روز)؛ ضمناً شراب / خراب (جناسِ وزن).

از هر کرانه تیرِ دعا کرده‌ام روان
باشد کزان میانه یکی کارگر شود (۲۲۶)

(کرانه / میانه که جناسِ وزن هم دارند)

عاقبت منزلِ ما وادیِ خاموشانست
حالیا غلغله در گنبدِ افلاک انداز (۲۶۴)

(عاقبت / حالیا، خاموشان / غلغله، وادی / گنبدِ افلاک).

و همچنین توجه کنید به طباقِ سر / پا در غزلِ ۳۸۴ بیت ۲ و پنهان / پیدا در غزلِ ۳۹۴ بیت ۲.

ارسالِ مثل

برای نمونه‌ها و شواهدِ برگزیده آن رجوع کنید به مقاله شادروان محمد پروین گنابادی دربارهٔ بانگِ جرس در راهنمای کتاب، مورخ دی - اسفند ۱۳۴۹.

برای حسنِ ختامِ بیتی از حافظ را که خواهی در آن، با بهره‌برداری از آدابِ تصوف، شریطه‌ای ابتکاری ساخته و پرداخته می‌آورم:

چندان بمان که خرقه ازرق کند قبول
بختِ جوانت از فلکِ پیرِ زنده‌پوش (۲۸۵)

که ضمناً در آن «ازرق» (کبود) و «فلک»، «خرقه» و «زنده» را مناسب آورده و با «جوان» و «پیر» صنعتِ طباق به کار برده است. (برای شرحِ رسمِ قبولِ خرقه ← حاشیه قزوینی در پایِ غزل)

تبرستان
www.barestan.info

طنز

طنز زبانِ رندان است، زبانی که قید و بندِ اجتماعی آن را می‌طلبد و می‌پروراند. این زبان در سرتاسرِ دیوانِ حافظ به کار رفته به گونه‌ای که زبانِ شاعرِ شیراز را می‌توان زبانِ طنز خواند. آماجِ طنز بیش از هر کسِ دیگر محسوب است:

هر کس که بدید چشمِ او گفت
کو محتبی که مست گیرد (۱۴۸)

و باز با بی‌پروایی بیشتر:

باده با محتسب شهر ننوشی زنهار
بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد (۱۵۰)

و در جایِ دیگر با لطف و حق به جانبی رندانه:

عمریست پادشاه‌ا کز می تهیست جامم
اینک ز بنده دعوی وز محتسب گواهی (۴۸۹)

که در آن، «پادشاه» و «بنده» را در مقابلِ یک‌دیگر نهاده است. و در درجهٔ دوم زاهدِ ظاهرپرست و ریاکار:

زاهدِ ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست
در حقِ ماهرچه گوید جایِ هیچ‌اکراه نیست

بندۀ پیر خراباتم که لطفش دایمست
ورنه لطفِ شیخ و زاهدگاه هست و گاه نیست (۷۱۴)

و از این تندتر:

زاهدِ پشپان را ذوق باده خواهد کشت
عاقلا مکن کاری کاورد پشپانی (۴۷۳)

که در آن، صنعتِ ارسالِ مثل نیز به کار رفته است،
سپس نوبت به نصیحت‌گو و ملامتگرِ بیکار و واعظِ سالوس می‌رسد:

برو معالجه خود کن ای نصیحت‌گو
شراب و شاهدِ شیرین کرا زیانی داد (۱۱۳)

و این طنز گاهی با طعنه ظریفانه‌ای همراه است:

واعظِ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید
من اگر مهر نگاری بگزینم چه شود (۲۲۸)

فقیه بی عمل نیز از گزندِ طنزِ خواجه در امان نیست:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد
که می حرام ولی به ز مالِ اوقافست (۴۴)

سخنِ طنز گاهی به ظاهر نرم‌تر ولی به حقیقت برنده‌تر می‌شود:

مشکلی دارم ز دانشمندِ مجلس باز پرس
توبه فرمایان چرا خود توبه کم‌تر می‌کنند (۱۹۹)

و گاهی به لحنِ خراباتیان درمی‌آید:

اگر فقیه نصیحت کند که عشق مباز
پساله‌ای بدش گو دماغ را تر کن (۳۹۷)

که در عینِ حال کنایه‌ای است به خشک‌مغزیِ حریف.
صوفی دام‌گستر بی‌ورع نیز در این میانه بی‌نصیب نمی‌ماند:

صوفی مجلس که دی جام و قدح می‌شکست
باز به یک جرعه می‌عاقل و فرزانه شد (۱۷۰)

که به تلویح «جام و قدح شکستن» را به جنون نسبت می‌دهد.
و گاهی زیرِ پوششِ «در مثل مناقشه نیست» زبان طنز به وقاحت می‌گراید:

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد
پاردمش دراز باد آن حیوانِ خوش‌علف (۲۹۶)

و زمانی لحن ملایم‌تر و، در عین حال، زبان‌بندتر است:

مرا که نیست ره و رسم لقمه‌پرهیزی
چرا ملامتِ رند شراب‌خواره کنم (۳۵۰)

سرانجام، خواجه به سراغ نوکیسگانِ تهی‌مغز می‌رود:

یارب این نودولتان را بر خرِ خودشان نشان
کاین همه ناز از غلامِ ترک و استر می‌کنند (۱۹۹)

القصه، هرآنچه از مکتبِ عشق و مذهبِ رندان بیگانه یا از طریقِ صفا و راهِ حقیقت به دور است نشانه طعنِ طنزِ این رندِ خراباتی است. نیشِ این طنز گاهی سطحی و خفیف است:

تو و طوبی و ما و قامتِ یار
فکرِ هرکس به قدرِ همتِ اوست (۵۶)

حلاج بر سرِ دار این نکته خوش سراید
از شافعی نپرسند امثال این مسائل (۳۰۷)

یا

نشانِ اهلِ خدا عاشقیست با خوددار
که در مشایخِ شهر این نشان نمی‌بینم (۳۵۸)

نبرستان

و گاه زهرِ هلاهل در کامِ جان می‌چکاند:

ز کویِ می‌کده دوشش به دوش می‌بردند
امامِ شهر که سجاده می‌کشید به دوش (۲۸۳)

و چون دلِ شاعر به این هم آرام نگیرد، با زهرخندی تسلی می‌یابد:

به آب دیده بشویم خرقه‌ها از می
که موسمِ ورع و روزگارِ پرهیزست (۴۱)

صرفِ نظر از طنزِ آشکار، حافظ گاهی، در بیانِ هنری، ترفندهایی به کار می‌زند که به سخنِ او شوخی و لطف و لطافتِ دیگر و گاه مایه‌ای از شیطنتِ کودکانه می‌دهد. نمونه‌ای چند از این مقوله را تیمناً در این جا می‌آورم:

حسَنی تعلیل یا عذرِ بدتر از گناه

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار
دستم اندر دامنِ ساقی سیمین‌ساق بود (۲۰۶)

نسخه بدل: دستم اندر ساعد ... که از نظرِ تکرارِ صامتِ آغازین حافظانه‌تر است و این بیتِ شیرین از صائب را می‌توان مؤیدِ آن شمرد:

دو صبح دست در آغوشِ یک‌دگر کردند
گلویِ شیشه چو با ساعدِ بلور گرفت

لحنِ قلندری

شراب و عیشِ نهان چیست کارِ بی‌بنیاد
زدیم بر صفِ رندان و هرچه بادآباد (۱۰۱)

زبانِ خودمانی و طنزآلود

بگفتمش به لبم بوسه‌ای حواله کن
به خنده گفت کیت با من این معامله بود (۲۱۵)

که در آن «حواله» و «معامله» به تناسب در یک بیت هم‌نشین شده‌اند.

دی می‌شد و گفتم صفا عهد به جای آر
گفتا غلطی خواجه در این عهد وفا نیست (۶۹)

که در آن، «خواجه» به رسمِ زمان در محل خطابِ طعن‌آمیز به کار رفته است. نظیرِ آن را در نثر و شعرِ قدیم سراغ داریم از جمله در کتاب النقص آمده است: «پس این مسئله به خلافِ آن قیاس است که خواجه کرده است ...» یا: «پس مذهبِ گبرکان خواجه دارد، تشنیع بر دیگران چگونه می‌زند!» و در شعرِ سعدی: خانه از پای‌بست ویرانست / خواجه در بندِ نقشِ ایوانست.

اوزان غزل‌های حافظ

چهارصد و نود و پنج (۴۹۵) غزل موجود در دیوانِ حافظ (بر طبق چاپِ قزوینی) در بیست و دو (۲۲) وزن سروده شده است به این شرح:

فاعلاتن (فاعلاتن) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (۱۳۶ غزل) مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن (۱۱۸ غزل) مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (۷۴ غزل) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (۳۲ غزل) مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (۲۴ غزل) مفاعیلن فاعلن (۲۴ غزل) مفعول فاعلاتن / مفعول فاعلاتن (۱۹ غزل) مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن (۱۹ غزل) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۸ غزل) فاعلاتن

مفاعِلن فعلن (۸ غزل) مفعول مفاعیلن / مفعول مفاعیلن (۵ غزل) مفتعلن مفاعِلن
مفتعلن مفاعِلن (۵ غزل) مفعول مفاعِلن فعولن (۵ غزل) مفاعِلن فعلاتن مفاعِلن
فعلاتن (۴ غزل) مستفعِلن فع / مستفعِلن فع (۳ غزل) فعلات فاعلاتن / فعلات
فاعلاتن (۳ غزل) مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن (۲ غزل) مفتعلن فاعلات
مفتعلن فع (۲ غزل) مفتعلن فاعِلن / مفتعلن فاعِلن (۱ غزل) فعولن فعولن فعولن
فعولن (۱ غزل) مفتعلن مفتعلن فاعِلن (۱ غزل) فاعلات مفعولن / فاعلات مفعولن
(۱ غزل)

مجموع سه وزن اول (در بحرهای رمل، مجتث، مضارع) شصت و دو (۶۲) درصد و مجموع هشت وزن اول (در سه بحر مذکور به اضافه هرج هشتاد و چهار (۸۴) درصد غزل‌ها را در بر می‌گیرد. ضمناً معلوم می‌شود که حافظ فقط در بحور رمل، مجتث، مضارع، هزج، خفیف، قریب، منسرح، رجز، متقارب و سریع^۱ غزل سروده و بحرهای محبوب او، به ترتیب، رمل و مجتث و مضارع و هزج‌اند. از اوزان به اصطلاح نامطبوع در غزل‌های حافظ اثری نیست. مختصر این که خواهی در این عرصه نیازی ندیده است که از همه امکانات عروضی بهره‌برداری و به بهای ارزان اختیار اوزان متنوع و احياناً مهجور هنرنمایی کند. بیشتر اوزان مختار او نیز، به رسم دیگر پارسی‌گویان، مزاحف‌اند و در وزن سالم غزل‌هایش اندک شمار است. اشعار در اوزان دوری (چهارپاره) نیز در میان غزل‌هایش کم نیست.

حسرت یا عبرت

در اشعار خواجه نه تنها وجود لقب‌ها و نام‌هایی نمادین چون اردوان، افراسیاب، اورنگ؛ باربد، بهرام گور، بهمن؛ پرویز، پشنگ، پیران؛ تور، تهمتن؛ جم، جمشید؛

۱. وزن فاعلات مفعولن / فاعلات مفعولن را، که حافظ فقط یک غزل در آن سروده است، هم مقتضب^۱ مثنی مثنی مطوی مقطوع خوانده‌اند و هم هرج مثنی اشتر (عروض سیفی، صص ۱۷ و ۳۷). لذا، بنا بر قول اول، بحر مقتضب را باید بر بحوری که حافظ در آن‌ها غزل گفته افزود. این تحقیق از دوست گرانمایه، آقای ابوالحسن نجفی، استاد عروض‌دان و مبتکر در علم عروض است. ایشان این بخش از مقاله را واریس فرموده‌اند و با نظر صائب ایشان، اوزان دوری (چهارپاره) را با خط فارسی مورب بین دو پاره افاعیلی هر مصرع مشخص کرده‌ام.

دارا؛ رستم؛ زردشت، زو؛ سکندر، سیامک، سیاوش؛ شیده، شیرین؛ فرهاد، فریدون؛ قباد، قیصر؛ کاووس، کسری، کی، کیان، کیخسرو، کیکباد؛ گلچهر؛ مانی و واژه‌هایی چون آتشکده، اهرمن، پیر مغان، مغبچه و یزدان توجه شاعر را به ایران باستان نشان می‌دهد، بلکه برخی آثار و نشانه‌های ناپیدتر حکایت از آن دارد که رند شیراز پیوند خود را با فرهنگ گذشته نگسته است.

آیا اجتماع اسامی و القابی چون جمشید، بهمن، قباد، کاووس، کی، جم، شیرین و فرهاد در یک غزل (۱۱۰) تصادفی است یا مصداق عمل به این حکم که دم از سیر این دیر دیرینه زن/صلایی به شاهان پیشینه زن (ساقی‌نامه)؟

آیا زمانی که حافظ می‌گوید: به یاد چشم تو خود را خراب خواهم ساخت/بنای عهد قدیم استوار خواهم کرد (۱۳۵)، در تعبیر «عهد قدیم» (پیمان عشق) مایه‌ای از حسرت نهفته است؟

آدمی وسوسه می‌شود که در این بیت: من چه گویم که ترا نازکی طبع لطیف/تا به حدیست که آهسته دعا توان کرد (۱۳۶) از «دعای آهسته» همان «باژ» را مراد گیرد.

این که حافظ می‌گوید: در خانقہ نگنجد اسرار عشق بازی/جام می‌مغانه هم با مغان توان زد (۱۵۴) یا: بیا ساقی آن آتش تابناک/که زردشت می‌جویدش زیر خاک (ساقی‌نامه) یا: به باغ تازه کن آیین دین زردشتی/کنون که لاله برافروخت آتش غرود (۲۱۹) چه معنی دارد؟ چرا خواجه وقتی می‌خواهد آتش عشق، آتش مذهب رندان، را به قوی‌ترین وجهی تصویر کند می‌گوید: سینه گو شعله آتشکده پارس بکش/دیده گو آب رخ دجله بغداد ببر (۲۵۰)؟

یا وقتی خواجه شیراز در بیت دوم غزلی (۲۷۴)، می‌گوید: نگویت که همه ساله می‌پرستی کن/سه ماه می‌خور و نه ماه پارسا می‌باش و در مقطع آن اندرز می‌دهد: مرید طاعت بیگانگان مشو حافظ/ولی معاشر رندان پارسا (نسخه بدل: آشنا) می‌باش و در غزلی دیگر (۳۵۹) تعبیر «بیگانگان» و «آشنا» را گویی در پناه ایهام تفسیر می‌کند و می‌گوید: تازیان را غم احوال گرانباران نیست/پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم به راستی از مقایسه آنها چه دستگیرمان می‌شود؟

یا هنگامی که در مطلع یکی از غزل‌های او می‌خوانیم: سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم/تا به فتوی خرد حرص به زندان کردم (۳۱۹) آیا حق نداریم به یاد این قطعه از

دینکرت بیفتیم که در شهر زیبای افلاطون نقل شده است: «آز اهریمنی، برای تباه کردنِ خوَرَه، با آدمی درآمیخته است. دادار خرد را آفرید تا خوَرَه را از آز بیاید.» یا: «زندگیِ خوَرَه از فرزانیِ خرد است و مرگِ آن از خودکامگیِ وَرَن [= حرص].» و از خود پیرسیم که مرادِ حافظ از «مذهبِ رندان» چیست؟

این‌ها به جایِ خود، اما چون به ابیاتی نظیر: قدح به شرطِ ادب گیر زانکه ترکیش / ز کاسهٔ سرِ جمشید و بهمنست و قباد که آگهست که کاووس و کی کجا رفتند / که واقفست که چون رفت تختِ جم بر باد (۱۰۱) و کمندِ صیدِ بهرامی بیفکن جامِ جم بر دار / که من پیمودم این صحرا نه بهرامست و نه گورش (۲۷۸)، که اندیشهٔ خیامی در آنها بازتابیده، برمی‌خوریم، ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که رندِ پارس بیشتر از سرِ عبوت به ایرانِ باستان نظر دوخته است تا از رویِ حسرت و اگر حسرتی می‌خورد از دیدنِ ناپایداریِ کارِ این جهان است.

در حقیقت، برای پیروِ مذهبِ رندان، مذهبِ عشق، میانِ پیش از اسلام و بعد از اسلام خطِ فارقی کشیده نشده و سدی عبور نکردنی برپای نگشته است. خدا در میانهٔ رندانِ پارسا هم حضور داشته است. یکتاپرستی، که لازمهٔ عشق است، در آن روزگار هم فروغ‌بخشِ دل‌های پاک بوده است. هرچند کُستی زردشتیان از هفتاد و دو رشتهٔ پشم سفید بافته می‌شد، آن نشانهٔ هفتاد و دو هات یسنا، که همه در ستایش و نیایشِ خدایِ یکتاست، بود نه مظهرِ جنگِ هفتاد و دو ملت؛ و اگر این کُستی سه بار بر گردِ تن پیچیده می‌شد، به نشانهٔ سه فرمانِ بزرگ — اندیشهٔ نیک، گفتارِ نیک، کردارِ نیک — بودند نه نمودارِ تثلیث.

پیامِ والایِ حافظ

باری، پیامِ والایِ حافظ تقدیس و تسبیحِ عشق است. عشقِ جوهرِ هستی و مقصود از کارگاهِ هستی است. آدمی و پری طفیلِ هستیِ عشق‌اند. به جز عشقِ باقی همه فانی است. عشقِ ازلی و ابدی است، نه آغاز دارد نه انجام، نبود نقشِ دو عالم که رنگِ الفت بود. آتشی است که هرگز نمی‌میرد. عشقِ عالم‌سوز است، از این رو، در دلی خانه دارد که دنیا و عقبی از آن بیرون رانده شده باشند. جنابِ عشق بلند است و درگاهِ حریمش بسی بالاتر از عقل است، تدبیرِ عقل در رهٔ عشق چو شب‌نمی است

که بر بحر می‌کشد رقی. آدمی با داغِ عشق زاده شده و گِلِ آدم را با شرابِ عشق سرشته‌اند. خوش‌تر از صدایِ سخنِ عشق در این گنبدِ دوار یادگاری نمانده است. خورشید شعله‌ای از آن است و هفت گنبدِ افلاک از آن پر صداست. عشق نشانِ اهلِ خداست و گدایِ کویِ عشق از هشت خلد مستغنی است. اسیرِ عشق از هر دو عالم آزاد است. راهِ عشق راهی است بس دشوار و پرخطر و کمین‌گاهِ کمان‌داران. در عشق، داوِ اول بر نقدِ جان توان زد. عاشقی شیوهٔ رندانِ بلاکش است و در مصطفیٰ عشق تنعم نتوان کرد. همت و مجاهدت می‌خواهد. عشق روحِ اعمال و عبادات است.

ثوابِ روزه و حج قبول آن کس برد
که خاکِ میکدهٔ عشق را زیارت کرد.

هرچند قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت آن که فریادت رسد عشق است. علمِ عشق در دفتر نیست. در بیانِ حدیثِ عشق ترکی و تازی یکی است. در جهانِ عشق هم‌دلی از هم‌زبانی خوش‌تر است.

در عشق بی‌اندami، کثرت، حرص، حد و کرانه، افتقار و عیب و نقص نیست و اگر در سخنِ حافظ سازواری، وحدت، ایجاز، بی‌کراستگی، غنا و کمال دیده می‌شود از این است که بوی عشق شنیده است. حافظ از دولتِ عشق لسان‌الغیب شده است. اگر دمِ مسیحاییِ عشق در کالبدِ نظمِ حافظ دمیده نمی‌شد، آن همه هنرنمایی صنعتی بیش نبود. کلامِ حافظ بیانِ هنریِ پیامِ قدسی او و ستایشگر و نیایشگرِ عشق است و چون سخنِ عشق است نشانی دارد و دلشان شده است.

مسئله رابطه فکر و زبان از دیرباز توجه لغویون و فیلسوفان را به خود جلب کرده و مطالعه سوابق آن خود موضوع پژوهشی مستقل تواند بود. مراد نگارنده در این مقاله مرور آراء متقدمان در این باب نیست، بلکه به دست دادن خلاصه‌ای است از آرائی که به زبان‌شناسی و روان‌شناسی معاصر درباره مناسبات فکر و زبان عرضه داشته است. در بررسی رابطه فکر و زبان رشته‌های متعدّد معارف انسانی دخیل می‌شوند و از این جهات دامنه پژوهش گسترده‌تری می‌یابد. به علاوه، در هر یک از رشته‌های درگیر پیچیده‌ترین و پرجنبال‌ترین مباحث با این مسئله رابطه پیدا می‌کند. در سال‌های اخیر، رشته علمی نسبتاً نو سال زبان‌شناسی توانسته است مرکز بحث در این موضوع شود و، در پرتو دستاوردهای آن، مسئله با برداشتی تازه طرح گردد. باید اذعان کرد که زبان‌شناسی این امتیاز یا دست‌کم تسجیل آن را تا حدّ زیادی مرهون نّعام چومسکی است. در حقیقت، مسئله رابطه فکر و زبان در زبان‌شناسی نیز با تازه‌ترین دریافت‌ها و مفاهیم پیوند یافته است.

برای ورود در مبحث، ابتدا مواضع ویگوتسکی را، که در اثر جالب او به نام فکر و زبان^۱ بیان شده است، خلاصه می‌کنم؛ سپس به شرح گرایش‌های عمده

* معارف، دوره چهارم، شماره ۳، آذر - اسفند ۱۳۶۶، ص ۳۷-۶۷.

۱. این کتاب را حبیب‌الله قاسم‌زاده به زبان فارسی برگردانده و همراه واژه‌نامه و توضیحاتی مفید در

دیگری که به‌ویژه در جهانِ معاصر در این باب وجود دارد می‌پردازم.

ویگوتسکی رابطهٔ فکر و زبان را با دیدی تازه می‌بیند. این دید هم با نظرگاه رفتارگرایان، که پدیده‌های زبانی را برپایهٔ اصلِ انگیزه و پاسخ توضیح می‌دهند، فرق دارد و هم با دیدگاهِ عقل‌گرایان. به نظر ویگوتسکی برای تحلیلِ رابطهٔ فکر و زبان روشِ درخوری اختیار نشده است. وی روشِ تجزیه به عناصر را، که با روشِ تجزیهٔ شیمیایی مطابقت دارد، در این مورد مردود می‌داند و روشِ تجزیه به واحدها را، که بر روشِ معمول در مطالعات زیست‌شناسی منطبق است، برمی‌گزیند. روشِ تجزیه به عناصر مبتنی بر این فرض است که لفظ و معنی دو عنصرِ مجزا و مستقل از یک‌دیگرند، لذا بر آن است که خواصِ اندیشهٔ کلامی را از راه تجزیهٔ آن به لفظ و معنی بیان کند و حال آن‌که هیچ‌یک از این دو مؤلفه به تنهایی خواصِ کل، یعنی اندیشهٔ کلامی، را دارا نیستند. ویگوتسکی به جای تجزیه به عناصر، تجزیه به واحدها را می‌نشانند. وی می‌گوید: معنی جزء لاینفکِ لفظ است و از این لحاظ شاید چنین به نظر آید که پدیده‌ای است گفتاری، اما از جهتِ روان‌شناسی، معنی هر لفظ حاصلِ تعمیم است و از این جهت می‌توان معنی را پدیده‌ای فکری دانست. به عبارتِ دیگر، معنی هر لفظ از حیثِ تجسمِ فکر در گفتار پدیده‌ای است فکری، و از حیثِ صراحتِ یافتنِ فکر در لفظ پدیده‌ای است گفتاری. بدین‌سان، در معنی لفظ، اندیشه و گفتار یگانگی می‌یابند. لذا واحدِ مورد مطالعه باید جامع لفظ و معنی باشد.

نباید چنین تلقی شود که لفظ لباسِ معنی است یا لفظ پوست است و معنی مغز و لفظ در حیاتِ درونی معنی تأثیری ندارد. معنی لفظ پرورده می‌شود و رشد می‌کند. فکرِ مقرون به کلام از ابتدایی‌ترین تعمیم‌ها تا مجردترین مفاهیم پیش می‌رود و در این روند صرفاً محتوای لفظ نیست که دگرگون می‌شود، شیوهٔ تعمیم

→ پیرامون تعدادی از مفاهیم و اصطلاحات، با عنوان اندیشه و زبان، به همّت نشر آفتاب منتشر ساخته است. مترجم مطالب اثر را فهمیده و کوشیده است تا آنها را به زبانی ساده و سهل‌الاضمّ نقل کند و در این راه تا حدّ زیادی موفق بوده است. راقم این سطور در بیانِ آراءِ ویگوتسکی از همین ترجمه استفاده کرده است.

واقعیت و بازتاب واقعیت در لفظ نیز تغییر می‌کند. از دیدگاه روان‌شناسی گشتالت^۱ نیز رابطه میان لفظ و معنی رابطه‌ای ساده تلقی شده است؛ به گونه‌ای که، در آزمایش‌ها، شکل‌گیری نخستین الفاظ معنی‌دار کودک همانند عمل‌کردهای هوش در میمون پنداشته می‌شود.

ویگوتسکی در تحلیل تکوینی مناسب فکر و زبان شقوق گوناگونی را معرفی می‌کند:

— تحلیل مبتنی بر یکی بودن فکر و زبان؛ که در این حال، رابطه اصولاً نفی می‌شود، چون رابطه میان شیء و خودش بی معنی است.

— تحلیل مبتنی بر تلقی زبان به مثابه تظاهر برونی تفکر یا کمون تفکر، و تلقی تفکر به مثابه سخن گفتن با خود یا گفتار درونی؛ که در این صورت، فکر و زبان منشأ تکوینی واحدی پیدا می‌کند.

— تلقی تفکر فارغ از مؤلفه‌های محسوس، از جمله فارغ از کلام؛ که در این حال، فکر و زبان دو امر مطلقاً جدا از یکدیگر می‌شوند و رابطه آنها به درجه رابطه‌ای بی‌روح تنزل می‌کند.

ویگوتسکی هیچ یک از این تلقی‌ات را نمی‌پذیرد. با این همه، در عین آن که برای فکر و زبان منشأ تکوینی واحدی قایل نیست، آنها را پیوند زننده با یکدیگر می‌بیند. به نظر او منحنی رشد و پرورش روند تفکر و روند زبان یکی نیست، دو تاست و این دو منحنی گاهی موازی و گاهی منطبق‌اند و گاه یکدیگر را قطع می‌کنند.

ویگوتسکی به مناسبات فکر و زبان از راه مطالعات روان‌شناسی و بررسی روند فراگیری زبان در کودک نگرسته است. وی از راه روشن ساختن ماهیت روانی گفتار درونی تکوین اندیشه کلامی را در کودک بررسی می‌کند و از طریق

۱. Gestalt، نظریه‌ای که بر حسب آن، خواص پدیده روانی یا موجود زنده از جمع ساده خواص اجزا و عناصر آن نتیجه نمی‌شود، بلکه از مجموع مناسبات این اجزا و عناصر، یعنی از ساختار، به حاصل می‌آید.

نقد آراء اشترن^۱ و پیازه^۲ زمینه را برای بیان آراء خود آماده می‌سازد. اما این نقد احتجاج نظری محض نیست و بر پایه یک رشته آزمون‌ها، که با ظرافت هوش‌مندانه‌ای طراحی شده‌اند، استوار است.

ویلهلم اشترن شاید نخستین کسی بود که تلاش در راه مشاهده منتظم و ضبط گفتار کودک را آغاز کرد. پس از وی، بلافاصله پس از جنگ اول جهانی، ژان پیازه مبلغی مواد با ارزش در این زمینه فراهم آورد و فرضیاتی را قالب‌ریزی کرد. این هر دو عمیقاً و در درجه اول به مسئله رابطه متقابل فکر و زبان علاقه‌مند بودند. بدین سان، طبیعی به نظر نمی‌آید که ویگوتسکی خواسته باشد، برای هموارسازی راه بیان و اثبات آراء خود نخست تکلیف خویش را با این دو محقق صاحب نظر روشن سازد. بخش معروف دستگاه نظری ویلهلم اشترن به مفهوم عقل‌گرایانه رشد گفتار در کودک اختصاص دارد. نظریه وی، مانند همه نظریه‌های عقل‌گرا، در ماهیت خود، رشد را نفی می‌کند. وی در گفتار سه ریشه تمیز می‌دهد: گرایش بیانی^۳، گرایش

۱. Stern, Wilhelm، فیلسوف و روان‌شناس آلمانی (۱۸۷۱-۱۹۳۸)، مبتکر و بنیان‌گذار فلسفه شخصیت‌گرا. وی از جهت مطالعاتی که در روان‌شناسی کودک و رشد و پرورش قوای عقلانی کرده مشهور است. مفهوم ضریب هوش I. Q. از نو آورده‌های اوست.

۲. Piaget, Jean، روان‌شناس سوئیسی (نوشاتل ۱۸۹۶)، متخصص روان‌شناسی کودک. وی کوشید تا جریان تکوین یا مراحل شکل‌بندی هوش را ارائه کند و به این معنی قایل شد که رشد عقلانی مستمراً در جهت «اجتماعی شدن تدریجی اندیشه فردی» سیر می‌نماید. به نظر پیازه، فکر کودک به تدریج از دوره حسی-حرکتی (تا تقریباً دوسالگی)، دوره خودمداری (تا چهارسالگی)، دوره شهودی (مکالمه، تا هفت سالگی)، به مرحله تعادل نهایی، یعنی رفتارهای عالی عقلانی (عملیات منطقی و صوری) می‌رسد. روان‌شناسی تکوینی پیازه به تحقیقات او در منطق (مطالعه شرایط صوری شناخت و حقیقت) و همچنین به نشانه‌شناسی و معرفت‌شناسی وابسته است. از آثار عمده او زبان و فکر در نزد کودکان *Le langage et la pensée chez l'enfant* (۱۹۲۳)؛ دآوری و استدلال در کودکان *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant* (۱۹۲۵)؛ تصویر جهان در نزد کودکان *La représentation du monde chez l'enfant* (۱۹۲۶)؛ ظهور هوش *La naissance de l'intelligence* (۱۹۴۷)؛ مدخل بر معرفت‌شناسی تکوینی *Introduction à l'épistémologie génétique* (۱۹۵۰)؛ تحقیق در دگرگونی‌های عملیات منطقی *Essai sur les transformations des opérations logiques* (۱۹۵۳) را می‌توان نام برد.

اجتماعی^۱، گرایش جهت‌دار^۲. به نظر او، گرایش‌های اول و دوم میان انسان و جانوران مشترک است و گرایش سوم مختص آدمی است. اشترن می‌گوید:

انسان در مرحله معینی از رشد روانی این توانایی را پیدا می‌کند که چون آوایی را برآورد قصدی داشته باشد و به عین اشاره کند.

و ظهور این پدیده بر عقلانی شدن و عینیت یافتن گفتار دلالت دارد. در حقیقت، اشترن تبیین عقل‌گرایانه را جانشین تبیین تکوینی می‌سازد، یعنی امری را با امری دیگر بیان می‌کند که خود نیازمند تبیین است. ویژگی گفتار پیشرفته، یعنی گفتاری که به قصدی خاص باشد، از جهت تکوینی باید روشن شود. باید روشن شود که گفتار چرا و چگونه معنی پیدا می‌کند. پاسخ اشترن به این پرسش، چون ژرف بنگریم، چنین است؛ به علت گرایش به القای معنی و مقصود!

به نظر اشترن پی بردن کودک به این‌که هر چیزی نامی دارد تعمیمی است واقعی و این احتمالاً نخستین تعمیم اوست. ولی بررسی‌های تجربی حکایت از آن دارند که طفل مدت‌ها پس از این مرحله به مناسبت لفظ و معنی پی می‌برد و با کاربرد نشانه‌ها آشنا می‌شود. وانگهی درک رابطه لفظ و معنی و گذر به مرحله کاربرد نشانه‌ها هرگز از کشف یا ابداع آنی کودک ناشی نمی‌شود. به عبارت دیگر، کشف زبان روندی است به غایت پیچیده دارای سابقه طبیعی و فرهنگی ویژه خود. تلقی اشترن نسبت به رشد زبان زیاده ساده‌نگرانه است و در آن، واقعیت‌های تکوینی نادیده گرفته می‌شود. واژگان کودک مستقیماً بر تمایزات و رجحان‌های شناختی او دلالت ندارد، زیرا عادات نام‌گذاری سالمندان تعیین‌کننده این واژگان است. از این رو، همواره انتزاع و تطبیق زبانی و فکری مقارن نیستند. کودک چه بسا واژه‌ای دال بر مفهومی کلی را به کار برد، بی آن‌که حوزه دلالت آن واژه در نظرش با آنچه در نظر سالمندان است مطابق باشد. توضیح این‌که هر چیزی به اعتبارهای متعدد دارای نام‌های متعدد است و سالمندان وقتی بخواهند نام چیزی را به کودک بگویند از میان چند نام یکی را برمی‌گزینند. تعیین‌کننده این گزینش ظاهراً آن است که نام

منتخب شیء را به طریقی هرچند مفیدتر مقوله‌بندی کند، ولی میزان این فایده برای گروه‌های گوناگون در سطوح گوناگون فرق می‌کند و مفیدترین مقوله‌بندی طبعاً با سن کودک تغییر می‌یابد. از این رو، سیر گاهی در جهت انتزاع در سطح بالاتر و گاهی در جهت انضمامیت بیشتر است. اما، به هر حال، رشد شناختی کودک همواره در راستای درک وجوه افتراق بیشتر یا کیفیت انضمامی تر است. مثلاً از کودک، که خودبه‌خود بر مقوله چهارپایان دست می‌یابد، خواستار می‌شوند از آن دست کشیده به سگ و گربه و اسب و گاو روی کند و چون این نام‌ها را فراگرفت باز نوبت به چهارپا می‌رسد. ولی صورت ذهنی «چهارپا»ی اخیر غیر از صورت ذهنی «چهارپا»ی پیشین است، زیرا از انواع گوناگون این صنف، که هر یک نامی جداگانه دارند، انتزاع شده است، در حقیقت، انتزاع پس از افتراق و تمایز روندی است متعلق به بلوغ و رشد کودک، حال آن‌که انتزاع قبل از افتراق و تمایز روندی است ابتدایی. روان‌شناسانی که معتقدند جهت رشد ذهنی از انتزاعی به انضمامی، غالباً در جهت عکس این روند ساخته می‌شود دچار اشکال و تعجب می‌گردند. ولی این مشاهده نباید موجب آشفتگی آنان شود، زیرا ترتیب فراگیری و اخذ کلمات را ترجیحات شناختی کودک کم‌تر تعیین می‌کند تا نام‌گذاری سالمندان.^۱

باری، آگاهی روشن درباره نسبت لفظ و معنی ویژگی اندیشه پرورده است و لفظ، تا دیرزمانی، از نظر کودک، صفت یا خاصیت شیء تلقی می‌شود نه نشانه محض آن.

در نظریه اشتراک‌گرایش جهت‌دار نه تاریخی دارد نه خاستگاهی، مفهومی است بنیادین و آغازین که خودبه‌خود و به‌طور دفعی ظاهر می‌گردد و، بر اثر آن، فرد قادر می‌شود که نقش گفتار را به یاری عملکرد صرفاً منطقی کشف کند.

ویگوتسکی می‌گوید: شکل‌گیری مفهوم روندی است خلاق. مفهوم، در جریان عملکرد پیچیده، برای حل مسئله‌ای از مسائل پدید می‌آید و شکل می‌گیرد.

۱. نگاه کنید به:

R. Brown: 'How Shall a Thing Be Called?' (1958) in *Language* edited by R. C. Oldfield and J. C. Marshall, Penguin Education, London 1968.

وجود شرایط بیرونی، هرچند در ایجاد رابطه بی‌روح میان کلمه و شیء ذی‌نقش می‌باشد، فی‌نفسه نمی‌تواند موجب شکل‌گیری مفهوم گردد. یادسپاری کلمات و پیوند دادن آنها با اشیاء به خودی خود به شکل‌گیری مفهوم نمی‌انجامد. باید مسئله‌ای عنوان شود که جز به یاری شکل‌گیری مفاهیم تازه حل آن میسر نباشد. الفاظ، مدّت‌ها پیش از آن‌که به سطح مفاهیمی برسند که وجه تمایز اندیشه کاملاً پرورده است نقش مفاهیم را ایفا می‌کنند و در پیام‌رسانی وارد عمل می‌شوند. شکل‌گیری مفهوم حاصل فعالیت است بغرنج که عملکردهای بنیادی عقلانی، مانند تداعی معانی و دقت و تصوّر و دریافت، همگی در آن سهیم‌اند. ولی از این‌ها بی‌کاربرد نشانه یا کلمه کاری ساخته نیست. نشانه یا لفظ وسیله‌ای است که عملکردهای ذهنی را جهت می‌بخشد، بر جریان رشد و پروردگی آنها نظارت می‌کند و آنها را در مسیری می‌راند که برای حل مسئله به کار آیند. عامل قاطع در شکل‌گیری مفهوم گرایش به جهت‌بخشی است. کاربرد لفظ، به منزله وسیله شکل‌گیری مفهوم، علت روانی مستقیم در تغییر بنیادی روند عقلانی است و این تغییر بنیادی در آستانه نوجوانی (سنّ تمیز) روی می‌کند.

ویگوتسکی در شکل‌گیری مفهوم سه دوره تشخیص می‌دهد: تفکر انبوه‌ای^۱، تفکر گروه‌های^۲، تفکر مفهومی^۳. به عقیده او، در این میان، شبه مفهوم^۴، که در دوره تفکر گروه‌های شکل می‌پذیرد، پلی است میان گروه‌ها، از سویی، و نهایی‌ترین مرحله در رشد شکل‌گیری مفهوم از سوی دیگر. شبه مفهوم، که با مفهوم واقعی شباهت ظاهری دارد، در تحلیل درست تکوین فکر ایجاد مشکل می‌کند. این شباهت تحلیل‌گرانی را به این فرض نادرست سوق داده است که گویا صور فعالیت عقلانی بزرگ‌سالان به حالت نطفه در تفکر کودک وجود دارد و تغییر فاحشی در سن اتفاق نمی‌افتد. در واقع، شبه مفهوم از لحاظ محتوا با مفاهیم بزرگ‌سالان مطابقت پیدا می‌کند. کلمات کودک و بزرگ‌سالان از جهت مصادیق با هم مطابقت دارند، اما از لحاظ مفهوم متفاوت‌اند. از این رو، کودک، پیش از آن‌که از ماهیت

1. Complex thinking (انبوه‌اندیشی)

2. unorganized congeries (گروه‌اندیشی)

3. conceptual thinking (مفهوم‌اندیشی)

4. pseudo-concept

کاربرد مفاهیم به روشنی آگاه باشد، به عملکرد با مفاهیم می‌پردازد و تفکر مفهومی را در عمل به کار می‌برد.

ویگوتسکی خاطر نشان می‌سازد که شکل‌گیری مفهوم، پیش از آن‌که کودک در قالب شبه مفهوم بیندیشد، به صورتی ابتدایی تر آغاز می‌گردد. اما مفهوم راستین موقعی پدید می‌آید که ویژگی‌های انتزاع شده از نو ترکیب شوند و این ترکیب عناصر انتزاعی است که به صورت ابزار عمده تفکر درمی‌آید. نقش تعیین کننده در این روند، آن‌چنان که آزمون‌ها نشان داده‌اند، بر عهده کلمه است.

در نوجوانی، مفاهیم راستین شکل می‌گیرند، و هم در آن حال، صور ابتدایی تا مدت‌ها به عملکرد خود ادامه می‌دهند. روزگار نوجوانی پیش از آن‌که مرحله کمال باشد مرحله بحرانی و اگذاری است. نوجوان قادر است مفهومی را به صورتی درست در موقعیتی مشخص شکل بخشد و به کار برد، لیکن بیان آن مفهوم برایش بس دشوار است. گذار از سطح انتزاعی به سطح انضمامی نیز، به همان اندازه عبور از سطح انضمامی به سطح انتزاعی در مرحله پیشین، برای نوجوان دشوار است؛ یعنی اگر مفهومی برای نوجوان به روشنی بیان شود، چه بسا نتواند آن را در موقعیتی مشخص درست مصداق دهد.

نتیجه آن‌که روندهایی که به شکل‌گیری مفهوم منتهی می‌شوند در دو مسیر عمده پرورش می‌یابند: (۱) شکل‌گیری گروه‌های، که طی آن کودک اشیاء مختلف را با یک «نام خانوادگی» در گروه‌هایی جای می‌دهد. (۲) شکل‌گیری «مفاهیم بالقوه»، که بر پایه انتزاع پاره‌ای از صفات مشترک استوار است. در هر دو حال، کاربرد کلمه جزء لاینفک روندهای منتهی به شکل‌گیری مفهوم است. در شکل‌گیری مفهوم راستین نیز کلمه هم‌چنان نقش هادی دارد.

ویگوتسکی فصل آخر کتاب خود را به بررسی روندهای تکوینی فکر و زبان و پیوند زنده آنها اختصاص داده است. این فصل حاوی نتیجه‌گیری‌های مهم او، در حقیقت، بیان آراء عمیق اوست. فصل‌های دیگر کتاب را تمهیدی برای این فصل می‌توان شمرد، و ویگوتسکی همه گفتنی‌های تازه و مهم خود را در همین فصل آورده است و حرف آخر خود را نیز در همین فصل زده است و، با این کار، خویشتن را از دو قطب، که یکی به وجود فکر محض و بی‌پیوند با زبان و دیگری

به فکر به مثابه گفتار بی‌آوا قایل است و هر دو فکر و گفتار را بی‌اشاره به جریان رشد و پروردگی آنها بررسی می‌کنند، جدا می‌سازد.

با توجه به اهمیت این نتیجه‌گیری‌ها، به بیان فشرده آنها، که در عین حال خطوط اساسی اختلاف نظر ویگوتسکی با پیازه را دربردارد، می‌پردازیم. وی، در این مبحث، روندهای تکوین و رشد فکر و گفتار و پیوند زنده آنها را توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که در چه نقاط حساسی نتیجه‌گیری‌های او در قطب مخالف نتیجه‌گیری‌های پیازه است.

ویگوتسکی به صراحت می‌گوید: در بررسی خود به هیچ نوع وابستگی ویژه‌ای میان ریشه‌های تکوینی فکر و گفتار برنخوردیم و معلوم شد که رابطه درونی فکر و گفتار شرط لازم رشد تاریخی آگاهی انسان نیست بلکه مولود و حاصل آن است ... فکر و گفتار ریشه تکوینی واحدی ندارند و به این معنی از آغاز میان آنها پیوندی وجود ندارد. در جریان رشد و پروردگی تفکر و گفتار است که این پیوند پا می‌گیرد و دگرگون می‌شود و پرورش می‌یابد.

بدین سان، ویگوتسکی، در عین حال که فکر و گفتار را از لحاظ تکوینی هم‌ریشه نمی‌داند، میان دو روند رشد فکر و گفتار پیوندی زنده قایل است و در این قول چندان پیش می‌رود که معنی کلمه را ملغمه‌ای از فکر و زبان می‌داند. وی می‌نویسد: رابطه اندیشه و کلمه جریان حرکتی است پیوسته از این به آن و از آن به این. اندیشه نه تنها در کلمات بیان می‌شود بلکه در جریان رشد از طریق کلمات پرورده می‌شود. اما هم وجه درونی و مضمونی و معنایی گفتار و هم وجه برونی و آوایی آن، هرچند متحدند، دارای قوانین حرکت خاص خودند. وحدت گفتار وحدتی نامتجانس است. جنبه بیرونی (آوایی) گفتار در جهتی و جنبه درونی (معنایی) گفتار در جهت مخالف — اولی از جزء به کل (از کلمه به جمله) و دومی از کل به جزء (از جمله به کلمه) — سیر می‌کند. اندیشه کودک، دقیقاً بدان سبب که به صورت کلی و مبهم و بی‌شکل پدیدار می‌شود، باید در قالب یک کلمه بیان گردد. اما هر قدر این اندیشه شکافته‌تر می‌شود، تمایلی کودک به بیان آن در قالب کلمه‌ای واحد کاهش می‌یابد. ساختار گفتار صرفاً ساختار فکر را منعکس نمی‌سازد؛ فکر در تبدیل به گفتار معروض دگرگونی‌های فراوان است. فکر با گفتار متحقق می‌شود

و شکل می‌پذیرد نه آن‌که صرفاً با آن بیان شود. البته روندهای رشد معنایی و رشد آوایی، با وجود جهت‌گیری‌های مخالف و درست به علت جهت‌گیری‌های مخالف، در اساس یگانه‌اند، چون دایم در پیوند با یکدیگرند و دستگاه با لحاظ پیوند اجزا (هرچند نامتجانس) دارای وحدت است.

نتیجه بسیار مهم دیگری که ویگوتسکی در بررسی خود به آن می‌رسد این‌که دستور زبان مقدم بر منطق است.

با پروردن این نظر، ویگوتسکی به نتایجی می‌رسد که به راحتی یادآور آراء چومسکی درباره ساخت زبان است. وی می‌گوید: در واری کلمات، دستور زبان مستقل از فکر (دقیق‌تر این بود که می‌گفت: مستقل از ماده فکر)، یعنی ساختار نحوی، نهفته است. بیان کلامی نمی‌تواند یک‌باره در شکل نهایی خود پدیدار گردد....

ویگوتسکی می‌گوید: کودک در آغاز، از جدایی معنی و لفظ آگاه نیست. در ذهن کودک معنی و لفظ جدانشدنی‌اند. تغییر نام از نظر کودک به معنی تغییر خصوصیت‌های تمایز دهنده است. اما، با رشد کودک، خلط دو سطح معنایی و آوایی نفی می‌شود و فاصله آن دو رفته‌رفته فزونی می‌گیرد. هر مرحله در رشد معنی الفاظ با رابطه متقابل و زنده‌ای میان دو سطح معنایی و آوایی مقرون است و، تا این روند رشد به کمال خود نرسد، الفاظ کودک، چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، از لحاظ مصداق است که با الفاظ بزرگسالان مطابقت دارد نه از جهت مفهوم.

اما درک مناسب بغرنج اندیشه و کلمه، به نظر ویگوتسکی، جز در پرتو درک ماهیت روانی گفتار درونی^۱ میسر نیست. گفتار درونی (گفتار برای خود)، درست به خلاف گفتار برونی (گفتار برای دیگران)، که تبدیل اندیشه درونی است به صورتی زبانی، اندیشیدن است با صورت زبانی خام. لذا ساختار درونی غیر از ساختار گفتار برونی است.

از پاره‌ای مشاهدات، ویگوتسکی به این نتیجه می‌رسد که گفتار خودمدار، در روند رشد کلامی، مرحله‌ای است مقدم بر گفتار درونی. وی می‌گوید: پیازه

1. endophasy

نخستین کسی است که به گفتارِ خودمدارِ کودک توجه نمود و اهمیتِ نظری آن را بازشناخت؛ ولی مهم‌ترین ویژگیِ گفتارِ خودمدار، یعنی پیوندِ تکوینی آن با گفتارِ درونی، را نباید از نظر دور داشت.

خودمداری^۱ گرایش به آن است که به همه چیز به نسبت با خود بنگریم و حد و میزانِ توجه ما به دیگران تنها تابعِ علاقه ما به خود باشد. خودمداری در روان‌شناسی همان خصلتِ فردی و غیراجتماعیِ اندیشهٔ کودک است که فقدانِ عینیتِ ترجمانی آن به شمار می‌رود.

بنابه توضیحی که مترجمِ اندیشه و زبان افزوده است، خودمداری مرحله‌ای است از رشدِ شناخت که در آن، کودک قادر نیست شیء، پدیده یا روی داد را از نظرگاهی جز نظرگاهِ خود بنگرد و حتی متوجه وجودِ نظرگاهیِ خود باشد. در این حالت، هنوز میان جهانِ عینی و ذهنیِ کودک تفکیکی صورت نگرفته است.

ویگوتسکی در بیانِ پیوندِ تکوینِ گفتارِ خودمدار با گفتارِ درونی و به تبع آن در تفسیرِ کارکرد و ساختارِ گفتارِ خودمدار از پیازه جدا می‌شود. اهمیتِ نظرگیریِ استنباطِ ویگوتسکی آن است که راه را برای بررسی به ظاهر ممتنعِ گفتارِ درونی می‌گشاید. به نظرِ پیازه، گفتارِ خودمدارِ کودک بیانِ بلافصلِ خودمداریِ اندیشهٔ اوست و خودمداریِ اندیشه نیز حالتی گذاری میانِ تفکر و جهت‌یابیِ تدریجی آن است. با رشدِ کودک، خودگرایی^۲ تحلیل می‌رود و جامعه‌پذیریِ جان می‌گیرد، تا به جایی که خودمداری در تفکر او زوال می‌پذیرد. بدین سان، پیازه برایِ گفتارِ خودمدارِ نقشی در فعالیتِ واقع‌گرایانهٔ کودک قایل نیست؛ لذا بیانِ خودمدار با خودِ خودمداریِ کودک ناپدید می‌شود و آینده‌ای برای آن نیست. اما از نظرِ ویگوتسکی، گفتارِ خودمدار پدیده‌ای است بینابینی میانِ فعالیتِ اجتماعی و فعالیتِ هرچه فردی‌ترِ کودک که به صورتِ گفتارِ درونی درمی‌آید. از آن‌جا که جریانِ عمدهٔ رشدِ کودک با فردی شدنِ تدریجی او همراه است، این گرایش در کارکرد و ساختارِ گفتارِ او نیز منعکس می‌شود. بدین سان، کارکردِ گفتارِ خودمدار همانندِ کارکردِ گفتارِ درونی است و در جهت‌یابیِ ذهنی و ادراکِ آگاهانهٔ کودک دخیل و

1. egocentrism

2. autism

در حلّ مشکلات او مددکار است و با تفکّر کودک پیوند نزدیک و بارور دارد. در حقیقت، سیر آن، به خلاف نظر پیازه، نه تنها در راه زوال نیست، بلکه در راه کمال است تا به صورتِ گفتارِ درونی درآید. یعنی درست همان وجوه فارقِ گفتارِ خودمدار و گفتارِ برونی با افزایش سنّ کودک قوّت می‌گیرند تا جایی که، در نهایتِ این مسیر، به اوج خود می‌رسند و گفتارِ خودمدار به صورتِ گفتارِ درونی درمی‌آید. یعنی گفتارِ خودمدار در جهتِ تبدیل به گفتارِ درونی رشد می‌یابد و در جریانِ رشد به گفتارِ درونی بدل می‌شود.

گفتارِ خودمدار، در تلقّی پیازه، فقط ظاهرِ گفتارِ اجتماعی دارد؛ اما، به نظرِ ویگوتسکی، این گفتار از لحاظِ روانی اجتماعی است و به دیدهٔ کودک با گفتارِ برونی فرقی ندارد. گفتارِ خودمدار، چه از لحاظِ ذهنی و چه از لحاظِ عینی، نمایان‌گرِ گذار از گفتار برای دیگران (اجتماعی) به گفتار برای خویشتن (فردی) است؛ نقشِ گفتارِ درونی را دارد، لیکن در بیانِ شبیهِ گفتارِ اجتماعی است.

نتیجهٔ بسیار مهمّ و پرثمری که از تلقّی ویگوتسکی حاصل می‌شود این‌که تحقیق دربارهٔ گفتارِ خودمدار، که چون در بیانِ شبیهِ گفتارِ اجتماعی است و به راحتی میسر است، راه را برای فهمِ گفتارِ درونی هموار می‌سازد.

ویگوتسکی ویژگیِ گفتارِ درونی را ساختِ نحویِ ویژهٔ آن می‌داند و می‌گوید: بنیادی‌ترین شکلیِ نحویِ گفتارِ درونی حذفِ نهاد و گروهِ نهادی است. زمانی که گوینده و شنونده هم‌دل و هم‌اندیشه باشند، نقشِ گفتار به کم‌ترین حدّ می‌رسد؛ هم‌چنان‌که اگر این دو هم‌گرا نباشند، بدفهمی روی می‌دهد (مانندِ داستانِ گفت و شنودِ کری که به عیادتِ همسایه رفت). در گفتارِ درونی، چون آدمی با خود سخن می‌گوید، طبعاً حذفِ سازه‌هایی از جمله امری طبیعی است. بدین سان، در جریانِ تبدیلِ گفتارِ خودمدار به گفتارِ درونی، رفته‌رفته از انسجامِ گفتارِ خودمدار کاسته می‌شود تا جایی که ساختِ نحویِ گزاره‌ای پیدا می‌کند، و همراه با آن، جنبهٔ آواییِ گفتار رو به زوال می‌نهد و چون به صورتِ گفتارِ درونی درآید گفتاری است توان گفت بی‌آوا.

گفتارِ درونی را می‌توان سطحِ متمایزی از تفکّرِ کلامی شمرد. بی‌گمان، گذار از گفتارِ درونی به گفتارِ برونی روندی است پیچیده و پویا و مستلزمِ تغییرِ ساختِ

نحوی و صراحت بخشیدن به آن. این روند را در جریان آسادی ذهنی برای نوشتن یا گفتن می‌توان مشاهده کرد. گزاره‌پردازی، که قرینِ گفتارِ درونی است، در زبانِ گفتاری فقط گاه‌گاهی دیده می‌شود و در زبانِ نوشتاری اصلاً دیده نمی‌شود. گفتارِ درونی رویهٔ درونیِ گفتارِ بیرونی نیست، بلکه کارکردی جداگانه است. با این همه، گفتارِ درونی نیز گفتار است یعنی اندیشه‌ای است در پیوند با کلمات. در گفتارِ بیرونی، اندیشه در قالبِ کلمات تجسّد می‌یابد؛ حال آن‌که در گفتارِ درونی، الفاظ با پدید آوردنِ اندیشه محو می‌شوند. گفتارِ درونی به میزانِ پیشرفته‌ای تفکر با معانی محض است. پدیده‌ای است سیّال که میانِ کلمه و اندیشه در نوسان است. آنچه مسلّم است، جریانِ اندیشه همان جریانِ گفتار نیست و این امر زمانی آشکار می‌شود که به نقل قولِ ویگوتسکی از داستایوسکی، اندیشه راهی به سوی کلمات نگشاید. هر اندیشه‌ای می‌تواند با عباراتِ گوناگون بیان شود، هم‌چنان‌که عبارتی ممکن است بیان‌گرِ اندیشه‌های متفاوت باشد. اندیشه، به خلافِ گفتار، یکپارچه است. در ذهن، کلّ اندیشه یک‌جا پدید می‌آید. اما همین اندیشهٔ یکپارچه در گفتار به تدریج ظاهر می‌شود و از طریقِ معانی و سپس از خلالِ کلمات راهی برای بیانِ خود می‌گشاید.

چنان‌که پیداست، شباهتِ این نتیجه‌گیریِ ویگوتسکی با آنچه چومسکی بعدها با طرحِ مفهومِ ژرف‌ساخت و بازنمودهایِ گوناگون آن در روساخت بیان کرده است بس نظرگیر است. اما ویگوتسکی از این هم فراتر می‌رود و معتقد است که در پسِ هر اندیشه‌ای تمایلی عاطفی-ارادی نهفته و درکِ اندیشه فارغ از شناختِ انگیزهٔ عاطفی-ارادی آن درست و تمام نیست. ویگوتسکی از این مقدمات نتیجه‌ای بس زیبا می‌گیرد:

برای فهمِ گفتارِ هر کس فهمِ کلماتِ او کافی نیست باید اندیشهٔ او را دریافت، فهمِ اندیشهٔ او هم کافی نیست باید انگیزهٔ او را شناخت.

مناسبتِ اندیشه و کلمه روندی است زنده و پویا: با کلمات است که اندیشه زاده می‌شود. کلمهٔ تهی از اندیشه قالبی است مرده و اندیشه‌ای که به قالبِ کلمات درنیاید اثری است... پیوندِ اندیشه و کلمه در جریانِ رشد پدیدار و پرورده می‌شود.

کلمات نه تنها در رشد و تکامل اندیشه، بلکه در رشد تاریخی شعور نقش اساسی دارند. هر کلمه‌ای عالمِ صغیرِ شعورِ انسانی است.

هرچند ویگوتسکی به فطری بودن استعداد فراگیری زبان تصریح نمی‌کند، از آراء او دربارهٔ مناسبت اندیشه و زبان و از کیفیت بیان این آراء در پاره‌ای از عبارات او نزدیکی به این قول تاحدی استنباط می‌شود. با این همه، نعام چومسکی شاید نخستین کسی باشد که کوشیده است فطری بودن استعداد فراگیری زبان را، با حفظ مواضع علمی و با نتیجه‌گیری از روند تکوین جمله‌ها و طرح مدل ویژهٔ دستوری، معروف به دستور گشتاری، و به‌ویژه از راه مفهوم «جهانی‌ها»^۱ یعنی صور عام و مشترک در همهٔ زبان‌ها، ثابت کند. به نظر چومسکی وجود «جهانی‌ها» در همهٔ زبان‌ها خود دلیلی بر آن است که آنها مستقل از مواد زبانی و تجربهٔ زبانی‌اند و تنها با مواد و تجربهٔ زبانی به شکلی خاص در هر زبان ظاهر می‌شوند.^۲ چومسکی موهبت «استعداد زبان» را موروثی می‌داند. به نظر وی،

1. universals

۲. چومسکی، مانند یاکوبسن (Jacobson)، معتقد است که پاره‌ای واحدهای واجی، نحوی و معنایی هستند که عام‌اند، نه به این معنی که لزوماً در همهٔ زبان‌ها وجود دارند، بلکه به این معنی از اصطلاح «عام» (جهانی) که واحدها را می‌توان، صرف‌نظر از آمدن آنها در هر زبان خاصی، تعریف کرد و چون در زبان‌های خاصی بیابند بر پایهٔ تعریف خود در چارچوب نظریهٔ کلی می‌توانند مشخص شوند. در مثل، مجموعهٔ ثابتی حداکثر بالغ بر بیست مشخصهٔ تمایز دهنده (مانند واکداری ... غنه) در دستگاه واجی قابل شده‌اند. هم‌چنین مقوله‌هایی دستوری چون «اسم» یا «فعل» یا «زمان گذشته» و سازه‌هایی معنایی چون «نر» یا «ذات» به مجموعه‌های ثابتی از اجزا تعلق دارند که به موجب آنها می‌توان ساختمان نحوی و معنایی همهٔ زبان‌ها را توصیف کرد؛ هرچند در هیچ زبان خاصی لزوماً همهٔ آن اجزایی که در نظریهٔ کلی، «جهانی» شمرده شده‌اند جلوه‌گر نخواهد شد. این اجزای واجی، نحوی و معنایی همان‌اند که چومسکی در نظریهٔ زبانی خود «جهانی‌های مادی» می‌نامد.

ویژگی مهم‌تر و جنبهٔ اصیل‌تر اندیشهٔ چومسکی تأکید اوست بر آنچه «جهانی‌های صوری» می‌خواند؛ یعنی آن مبادی عام که تعیین‌کنندهٔ صورت قواعد و طریقهٔ عملکرد آنها در دستور هر زبان خاص‌اند. در مثل، گشتارهایی که جمله‌ها و ساخت‌های کلامی گوناگون را به یک‌دیگر اضافه می‌دهد، بنابه ادعای چومسکی، «همه مقید به ساخت‌اند به این معنی که بر رشته‌ای از واژه‌ها به موجب سازمان‌بندی این واژه‌ها درونی گروه‌ها اِعمال می‌شوند.»

(مستخرج از: چومسکی، اثر جان لاینز، ترجمهٔ راقم این سطور با مختصر دستکاری زبانی.)

همین «استعداد» تعیین‌کننده خصوصیات جهانی است. در همین نقطه است که چومسکی با سنت خودگرا در فلسفه تماس پیدا می‌کند.^۱ به قول چومسکی، مناسبات دستوری مستقیماً در روساخت زبان نمودار نمی‌شوند، بلکه مستقل از جلوه آوایی در زیرساخت وجود دارند. حتی ساده‌ترین جمله (جمله هسته) دارای زیرساختی است که از جهتی با صورت روساختی آن فرق دارد. مسئله نظریه فراگیری زبان به نظر چومسکی همان توضیح بسط و پرورش این عناصر مجرد و انتزاعی است. گذتار میان زیرساخت و روساخت پیوند برقرار می‌کند و فراگیری گذتارها در فراگیری زبان دخالت تام دارد.

مک نیل در گفتار خود به نام «آفرینش زبان» برای توصیف روند فراگیری زبان طرحی ارائه می‌کند و می‌گوید: فرض می‌کنیم افزاری داشته باشیم به نام «افزار فراگیری زبان» (Language Acquisition Device (LAD که تعدادی جمله‌های درست و نادرست (مثلاً جمله‌هایی که طفلی دوساله شنیده باشد) بگیرد و بر اساس آن دستور بسازد. «در داده» این دستگاه مجموعه‌ای از «گفته» هاست و

۱. همان، ص ۱۳۰؛ نتیجه‌گیری چومسکی را، بنا به دعوی خود او، ملاحظه فرایند یادگیری زبان مادری در کودکان تأیید می‌کند. همه شواهد مسلم موجود حاکی از آن‌اند که در اطفال هنگام تولد این استعداد فطری وجود ندارد که زبانی را آسان‌تر از زبان دیگر یاد بگیرند. پس می‌توان فرض کرد که همه کودکان، صرف نظر از نژاد و تبارشان، با استعداد واحدی برای آموختن هر زبانی زاده شده‌اند. اما آن مهارت خلّاق در زبان مادری که طفل را به تولید و فهم جمله‌هایی که هیچ‌گاه پیش از آن به گوشش نخورده توانا می‌سازد چگونه پرورش می‌یابد؟ چومسکی می‌گوید که تنها از این راه می‌توانیم فرایند یادگیری زبان را دریابیم که فرض کنیم طفل هنگام تولد با مبادی به اعلی درجه قیدآفرین دستور زبان عام به نوعی آشنایی دارد و به فطرت می‌تواند آنها را در تحلیل سخنانی که در پیرامون خود می‌شنود به کار برد. نظریه‌های تجربه‌گرا درباره یادگیری زبان نمی‌توانند گودالی را پر کنند که میان تعداد نسبتاً اندک گفته‌هایی که طفل در پیرامون خود می‌شنود، از یک سو، و توانایی او بر این‌که در مدّت نسبتاً کوتاهی، بر پایه این داده‌های مختصر و ناقص، برای خودش دستوری زبان را بسازد، از سوی دیگر، موجود است. معرفت فطری کودک بر مبادی عامّ حاکم بر ساختمان زبان انسانی است که نقص توضیح تجربه‌گرایانه زبان را جبران می‌کند. این مبادی جزئی از آن چیزی هستند که «عقل» می‌نامیم. البته این مبادی به طریقی در ساختمان یا طرز عمل مغز بازتاب می‌یابند و می‌توان آنها را به «معانی فطری» دکارت و سنت خردگرایی تا روزگار خود افلاطون تشبیه کرد (مستخرج از همان، ص ۱۳۰، ۱۳۱، با مختصر دستکاری زبانی).

«برون داده»، آن مجموعه «قواعدِ دستوری». با این دستگاهِ دستوری به پیش‌بینی می‌توان پرداخت، یعنی در بابِ درستی و نادرستی جمله‌های تازه حکم کرد. هم‌چنین، این دستگاه به ما می‌گوید که از لحاظِ دستوری چه جنبه‌هایی از گفته‌ها مهم و چه جنبه‌هایی بی‌اهمیت است. اگر ساختمانِ درونیِ این افزار را بشناسیم می‌توانیم بی‌بریم که چگونه دستور می‌سازد. این افزار باید برای به دست دادنِ هر زبانِ طبیعی تواناییِ یکسانی داشته باشد یعنی باید دارایِ قابلیتِ کاربردِ جهانی باشد و بتواند، صرف‌نظر از موادِ زبانی که در آن وارد می‌شود، مجموعه‌ی قواعدِ دستوریِ حاصل از «درداده» را به دست دهد، یعنی نمایشِ ساز و کارِ آن چنین باشد:

مجموعه‌ی گفته‌ها ← افزارِ فراگیریِ زبان (LAD) ← مجموعه‌ی قواعدِ دستوری

پس یکی از راه‌هایِ انگاره‌پردازیِ این افزار همان انگاره‌پردازیِ ساختِ عامِ همه‌ی زبان‌ها باید باشد.

کودک نیز مانندِ چنین افزاری تعدادِ زیادی جمله می‌شنود و براساسِ این زبان‌ها تواناییِ زبانیِ او پرورش می‌یابد. در این هردو، نوعی ساختِ درونیِ این تعدادِ زیادِ جمله را به دستگاهیِ دستوریِ تحویل می‌کند. از آن‌جا که «درداده» و «برون داده» در هردو (افزار و کودک) یکی است، چنین برمی‌آید که هردو باید دارایِ ساختِ درونیِ یگانه‌ای باشند، یعنی ساختِ درونیِ چنین افزاری باید با توانایی و استعدادِ فطریِ انسان در فراگیریِ زبان منطبق باشد.

اگر آزمایش ثابت کند که مناسبِ دستوری در ذهنِ کودک به سرعت شکل می‌گیرد، در وجودِ کودک می‌بایست دستگاهیِ نظیرِ LAD از پیش وجود داشته باشد. اما آزمایش این معنی را ثابت کرده است: آزمایش‌شونده از میانِ ۴۰۰ جمله (بیشتر دو و سپس سه و به ندرت چهارکلمه‌ای) فقط آرایش‌های دستوریِ کلمات را ادا کرده است نه آرایش‌های غیرِ دستوری را. با این همه مشاهده شده است که آزمایش‌شونده جمله‌هایی را که بزرگ‌سالان به کار می‌برند ولی در حوزه‌ی تواناییِ زبانیِ او نبوده ساخته است. ساختنِ این‌گونه جمله‌ها (آوردنِ آنها از زیرساخت به روساخت) مستلزمِ به کار بستنِ چند گشتار بوده است و آزمایش‌شونده چون این گشتارها را در دست نداشته نتوانسته است جمله‌های حاصل از کار بستنِ آنها را بسازد.

نتیجه‌ی مهمی که از این آزمایش به دست می‌آید چنین است: کودکان

آزمایش‌شونده، اهل هر زبانی باشند، در گفتار اولیه خود مناسبات انتزاعی را دخالت می‌دهند.^۱

چومسکی در اثر خود به نام اندیشه و زبان^۲ می‌نویسد: برای بیان فهم و بهره‌گیری عادی از زبان باید به سخن‌گو-شنونده نظامی پیچیده از قوانین نسبت داد که متضمن عملیات ذهنی بس انتزاعی باشد و این عملیات در مورد بازنمودهایی انجام گرفته باشد که از نشانه فیزیکی (آوا) بسی دورند. به علاوه، ملاحظه می‌شود که آشنایی با زبان بر پایه داده‌هایی محدود کسب می‌شود و به میزان زیادی مستقل از هوش و گونه‌های فراوان تجربه فردی است.

خودگشتار نیز نوعاً «جهان‌صوری» است و در هر زبانی هست، نهایت این که در هر زبانی گشتارهایی خاص است. اما برای این پرسش که اطفال چگونه گشتارهای خاص هر زبانی را فرامی‌گیرند جواب قطعی وجود ندارد.

احتمالاً مبانی عام دیگری نیز در سطوح واجی و واژگانی وجود دارد که به یاری آنها شناخت مناسبات بنیادی نحوی و گشتارها به صورت گفتار درمی‌آید یا گفته‌ها فهم می‌شود. البته در این باره، عجلتاً معلومات چندانی در دست نیست.

این امکان وجود دارد که تعدادی از این عوامل، که موجب سرعت حیرت‌انگیز فراگیری دستگاه بسیار پیچیده زبان مادری می‌شود، مربوط باشد به استعداد عام شناخت و نه فقط بالاخص به استعداد زبانی. به فرض صحت این معنی، نتیجه مهمی که حاصل می‌شود امکان روشن‌سازی اساس حیات عقلانی از طریق بررسی چگونگی فراگیری زبان است. زیرا اگر توانایی زبانی حالت خاصی از استعداد کلی‌تر شناخت باشد لامحاله استعداد شناخت باید دارای همه خواص کلی استعداد زبانی باشد. بدین سان، زبان‌شناسی می‌تواند از این راه خدمت بزرگی به فلسفه انجام دهد. می‌توان چنین استدلال کرد که زبان، طی دوره‌ای متمادی از تحول - که با

۱. نگاه کنید به:

D. McNeill: 'The Creation of Language' (1966) in *Language* (op.cit).

2. Noam Chomsky: *Language and mind*, Harcourt, Brace & World, Inc. New York 1968.

و ترجمه فرانسه آن با عنوان *Le Langage et la pensée* (Payot, Paris)

افزایش گشتارهای خاص هر زبان، یعنی در حقیقت قواعدی که زبان‌ها را از یک‌دیگر متمایز می‌سازد، مقرون بوده — به حالتی درآمده که شناخت را منعکس ساخته است. چه بسا دستور زبانِ اوّلیه، مانندِ دستگاهِ ارتباطیِ جانوران، فارغ از گشتار بوده و در آن مشخصاتِ زیرساختی جمله‌ها تقریباً همه در روساخت جای‌گزین بوده‌اند. طبعاً این‌چنین دستورِ زبانی با دستگاهِ شناختی به‌کاربرندگانِ اوّلیه زبان فرقِ بسیار می‌بایست داشته باشد. چنین دستورِ زبانی می‌بایست بس پیچیده باشد تا بتواند پیام‌های زیادی بسازد؛ زیرا همهٔ روساخت‌ها می‌بایست مستقیماً و نه از طریقِ زیرساخت فهم شوند. فراگیریِ چنین زبانی می‌بایست بس وقت‌گیر بوده باشد. برای صرفه‌جویی که لازمهٔ اصلِ بنیادیِ زبان، یعنی کم‌ترین تلاش، است گشتارهای خاصی پدید آمدند تا فراگیریِ دستورِ زبان را در سالیانِ کودکی آسان سازند. پی‌آمدِ این تحوّل همان کاهشِ فوق‌العادهٔ پیچیدگیِ زبان بدونِ کاهشِ قدرتِ بیانیِ آن بوده است.

بدین سان، زبان نیز در اندازهٔ شناختِ انتزاعی شد و فرقِ فاحشِ دستگاهِ شناختی و دستگاهِ زبانی از میان رفت. پدید‌آوردنِ چنین تحوّل‌ی به نظرِ مک‌نیل تنها کودکان می‌توانستند باشند که تلاش داشتند زبان را هرچه زودتر فراگیرند و در پرتوِ نوآوریِ آنان بود که زبان رفته‌رفته گشتاری شد. مک‌نیل در تأییدِ قولِ خود می‌گوید که این ابداعِ گشتار را در کودکانِ روزگارِ خود نیز می‌بینیم و باید فرض کرد که روندِ این گشتارآفرینی در کودکانِ دیرینه و امروزی یکی است و فرق تنها در این است که اطفالِ امروزی اندوخته‌ای از گشتارهای ساخته و پرداخته نیز در اختیار دارند.

در حقیقت، روندِ تحوّلِ زبان همان روندِ فراگیریِ زبان بوده است. هر گشتاری ذخیرهٔ جمله‌های ادا شده را اندکی افزون ساخته که به نسلِ بعدی منتقل شده است. جهتِ تحوّل به سویِ سادگی باید بوده باشد نه به سویِ پیچیدگی. زبانِ نخست دستگاہی به غایت پیچیده و وسیعاً فارغ از گشتارها بوده و فراگیریِ آن چندین سال طول می‌کشیده و به تدریج به صورتِ دستگاہی ساده‌تر و سرشار از انواعِ گشتارها درآمده که زمانِ لازم برای فراگیریِ آنها را کوتاه ساخته است.^۱

کارشناسانِ علمِ ژنتیک بر آن‌اند که تواناییِ زبانی از راهِ ارث به خوبی انتقال‌پذیر است. خصوصیاتِ ویژه‌ی نوعی ناشی از خودِ روندهایِ تکاملی است، لذا خصوصیتِ زبانی در نوع انسان نباید مایهٔ حیرت شود. در عین حال، این کارشناسانِ استعدادِ سخن‌گویی انسان را ناشی از افزونیِ هوش یا افزونیِ نسبیِ وزنِ مغز نمی‌دانند و بیشتر احتمال می‌دهند که این استعداد جزوِ استعدادهایِ زیستیِ خاصِ نوع انسانی باشد که هنوز ناشناخته است.

چومسکی می‌گوید: هر کس به مطالعهٔ میراثِ انسانی و استعدادهایِ آدمی علاقه‌مند باشد باید به نوعی و وجهی این واقعیت را در مدِّ نظر بگیرد که افرادِ انسانیِ بهنجار (عادی و سالم) هر زبانی را یاد می‌گیرند، و حال آن‌که فراگیریِ ساده‌ترین موادِ همین زبان مطلقاً بیرون از حدِّ تواناییِ میمونِ روی هم رفته باهوش است ... مطالعهٔ جدیِ تحقیقاتِ تازه دربارهٔ پیام‌رسانیِ جانوران ... به سادگی و با وضوح بیشتری نشان می‌دهد که زبانِ انسانی تا چه حد پدیده‌ای بی‌همتا جلوه می‌کند، پدیده‌ای که در جهانِ جانوران شبیه و نظیر ندارد. اگر چنین باشد، طرح مسئلهٔ توضیحِ تکاملِ زبانِ انشایی از دستگاه‌هایِ پیام‌رسانیِ ابتدایی‌تر، که در سطوح به مراتب نازل‌تر تواناییِ ذهنیِ ظاهر می‌شوند، نامعقول است.

سپس چومسکی به تقدیرِ نظرِ کارل پوپر^۱ می‌پردازد و می‌گوید: پوپر از این نظر دفاع می‌کند که تکاملِ زبان از چند مرحله عبور کرده، بالاخص از «مرحله‌ای ابتدایی» که در آن از اصوات برای بیانِ مثلاً حالتی هیجانی استفاده شده و از «مرحلهٔ پیشرفته» که در آن از صورتِ فراگویی شده (آوای انسانی) برای تعریف و استدلال انتقادی بهره‌گیری شده است. از بحثِ پوپر دربارهٔ مراحلِ تکاملِ زبان نوعی پیوستگی و تداوم تلقین می‌شود، لیکن وی میانِ مرحلهٔ اوّلیه و مرحلهٔ پرورده هیچ رابطه‌ای برقرار نمی‌کند و هیچ سازوکاری پیش‌نهاد نمی‌نماید که با آن گذار از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر صورت گرفته باشد. خلاصه آن‌که هیچ دلیلی به دست نمی‌دهد که ثابت کند این مراحل متعلق به روندِ تکاملیِ واحدند.

۱. Karl Popper؛ نگاه کنید به:

چومسکی در مقاله‌ای از تورپ^۱ بحث روشن‌تری دربارهٔ مناسبت زبانی انشایی با دستگاه‌های پیام‌رسانی جانوران سراغ می‌گیرد. تورپ تأکید می‌کند که پستان‌داران، ظاهراً توانایی انسان را در تقلید اصوات ندارند، لذا می‌توان پرندگان را پدیدآورندگان زبان به معنای حقیقی آن پنداشت. وی از این نظر دفاع نمی‌کند که زبان انسانی از دستگاه‌های ساده‌تر نشئت گرفته باشد، ولی بر آن است که خواص ویژهٔ زبان انسانی را می‌توان در دستگاه‌های پیام‌رسانی پرندگان باز یافت، هرچند عجلتاً نتوان گفت که این خواص ویژه را در پرندۀ خاصی باز توان یافت. وی سه خاصیت مشترک میان زبان‌های انسانی و حیوانی قایل است: قصدمندانه بودن، نحوی بودن، گزاره‌ای (قضیه‌ای) بودن. چومسکی بر آن است که همهٔ این نظرها، اگر هم درست باشند، چیز زیادی را ثابت نمی‌کنند. زیرا هنگامی که در آن سطح انتزاعی قرار گیریم که زبان انسانی و پیام‌رسانی جانوران را به یک‌دیگر پیوند دهیم، تقریباً دربارهٔ همهٔ رفتارهای دیگر انسانی و جانوری نیز این کار میسر است. مثلاً آهنگ راه رفتن هم قصدمندانه است هم نحوی (دارای ساخت درونی و انسجام) و هم پیام‌رسان (مثلاً با تند راه رفتن می‌توان قصد رسیدن سریع به مقصد را نشان داد). لذا، این وجود مشترک کلی اختصاصی به زبان ندارد و همهٔ رفتارها را شامل است.

چومسکی می‌گوید: هر دستگاه شناخته شدهٔ پیام‌رسانی در جانوران (سوای افسانه علمی مربوط به دلفین) از یکی از دو اصل بنیادی زیر استفاده می‌کند: یا شامل تعدادی محدود و ثابت نشانه است و هریک از این نشانه‌ها با رفتار یا وضع هیجانی خاص تشکیل زوج می‌دهند؛ یا در آن از تعداد محدود و ثابت ابعاد زبانی استفاده می‌شود که هریک از آنها با یک بُعد غیر زبانی خاص تشکیل زوج می‌دهد، به گونه‌ای که انتخاب نقطه‌ای در طول یکی خودبه‌خود دلالت دارد بر نقطه خاصی، که زوج نقطه اول شمرده می‌شود، در طول دیگری. مثلاً میزان تناوب زیرو بمی بُعدی است زبانی که با بُعد غیر زبانی میزان آمادگی برای دفاع از حریم

۱. W. H. Thorpe؛ نگاه کنید به: *op. cit.* P. 102 sq.

(به معنای متداول در ریاضی و فیزیک) 2. dimension

تشکیل زوج می‌دهد. آن دستگاه پیام‌رسانی که اصل بنیادیِ اخیر را به کار می‌برد شامل طیفی وسیع از بی‌نهایت علایم بالقوه است و از این حیث با زبانِ انسانی مشابهت دارد. لیکن اصول و سازوکارِ آن مطلقاً غیر از اصول و سازوکاری است که در زبانِ انسانی برای بیان اندیشه‌های نو، مقاصد، عواطف و جز آن از آنها بهره‌گیری می‌شود. فرق در ناقص یا تمام بودنِ طیفِ علایم بالقوه نیست؛ زیرا زبانِ انسانی ناپیوسته است و پیوستگی و اصل تنوعِ پیوسته در دستگاه پیام‌رسانیِ جانوران است که مشاهده می‌شود. پس فرق در ماهیتِ اصلِ سازمانی است. چومسکی با ایرادِ مثالِ نظرِ خود را بیان می‌کند و می‌نویسد: وقتی مثلاً می‌گوییم «افزونیِ سازمان‌هایِ اَبَرملّی برای آزادیِ انسانی خطری تازه است» در طولِ بُعدیِ زبانی نقطه‌ای را که مطابق باشد با نقطه‌ای در بُعدِ غیرزبانیِ زوجِ آن بر نمی‌گزینیم، هم‌چنان‌که نشانه‌ای در مجموعهٔ محدودِ رفتارها را در این مجموعه، خواه فطری باشد خواه مکتسب، انتخاب نمی‌کنیم.

وی نتیجه می‌گیرد که اگر بخواهیم زبانیِ انسانی را فهم کنیم و بدانیم برپایهٔ کدام توانایی‌هایِ روانی قرار دارد، باید پیش از هرچیز این پرسش را پیش کشیم که زبانِ انسانی چیست نه این‌که چگونه و به چه قصدی به کار می‌رود؛ و چون این سؤال را طرح کنیم برایِ زبانِ انسانی نظایرِ نظریه‌گیری در دستگاه‌هایِ پیام‌رسانیِ جانوران نمی‌یابیم. سرانجام، چومسکی اعلام می‌دارد: تا آن‌جا که ما می‌دانیم، دارا بودنِ زبانِ انسانی همراه با سنخِ خاصی از سازمان‌بندی مغزی و نه تنها با درجهٔ بالایی از هوش.

زبان هربار که فراگرفته می‌شود از نو آفریده می‌شود و مسئلهٔ تجربی که نظریهٔ فراگیری باید با آن روبه‌رو شود این است که این آفرینش چگونه صورت می‌گیرد. به عقیدهٔ چومسکی، توسل به بازنمودِ فطریِ دستورِ زبانِ جهانی، اگر آن‌چنان‌که محتمل است پایهٔ اکتسابِ زبانیِ همین باشد، مسئلهٔ چگونگیِ فراگیریِ زبان را حل می‌کند. برخورد و بهتر بگویم تبادلِ آراء در مبحثِ «زبان و فکر» به وجهیِ نظری در اجتماعِ دِیِرِ روآیومون^۱، نزدیکِ شهرِ پاریس، که در اکتبر ۱۹۵۷ برپا شده بود، صورت

گرفت. در این اجتماع، مناظره میان ژان پیاژه و نُعام چومسکی، بنیان‌گذاران معرفت‌شناسی تکوینی^۱ و زبان‌شناسی زایا^۲، یعنی دو استنباط علمی که هم از آغاز الهام‌بخش کارهای علمی بی‌شمار در سراسر جهان گردیده، محور مذاکرات بوده است. این دو استنباط علمی، که هنوز در جریانِ پرورده‌گی است، با دو انگاره علمی عمده روزگار ما، یکی نظریه «تکوین ساختاری»^۳ پیاژه و دیگری نظریه «فطریّت»^۴ چومسکی، پیوند دارد. این واقعه پراهمیت در جهان دانش و اندیشه از حدّ مناظره فراتر رفته برای «جمع» بی‌سابقه میان دو رأی چشم‌انداز نوی گشود.

مسئله‌ای که در این دیدار طرح شد «مناسبات میان فطری و مکتسب و میان ساخت‌های زیستی و شناختی» بود. در این مفاوضه، مراجع علمی معتبر جهانی در رشته‌های گوناگون شرکت فعال داشتند و مجموعه‌ای را که از سخنرانی‌ها و گفت‌و شنودهای آنان با عنوان زبان و فراگیری^۵ فراهم آمده است روان‌شناسان و زبان‌شناسان اروپایی «کتاب سال» خوانده‌اند.

اجتماع روآیومون به دلایل متعدّد اهمّیت تاریخی دارد: پیاژه و چومسکی فراتر از حوزه‌های علمی خاصّ خود دارای شهرت جهانی‌اند. آنان آراء خود را در مجمعی عرضه کردند که برندگان جایزه نوبل در زیست‌شناسی، چهره‌های برجسته در ریاضیات و فلسفه و بلندپایه‌ترین دانشوران رفتارگرایی جهان امروز را فراهم آورده بود. مستمعان با نظر انتقادی آراء این دو را تلقی نمودند و در بحث به جدّ شرکت و به ندرت اظهار نظر قطعی کردند.

پیاژه در گفتار خود هم تجربه‌گرایی را نقد کرد و هم فطریّت را. بیانات او را می‌توان چنین خلاصه کرد:

پنجاه سال تجربه به ما آموخته است که شناخت (علم) صرفاً از ضبط مشاهدات فارغ از فعالیت تکوینی شناسنده (عالم) حاصل نمی‌شود. هیچ ساختار شناختی فطری و مادرزادی نیز در آدمی وجود ندارد. آنچه موروثی است کارکرد هوش است و هوش از راه سازمان دادن به ادراکات است که ساختارهای شناختی

1. épistémologie génétique

2. Linguistique générative

3. genèse structurale

4. innateness

5. Language and Learning

می‌آفرینند. لذا معرفت‌شناسی منطبق بر داده‌های روان‌شناسی تکوینی نه تجربه‌گراست نه قایل به انگاره‌های فطری. پس، مسئله اصلی این است که بدانیم عملیاتی که منجر به تکوین ساخت‌های شناختی می‌شوند چگونه و چرا جریان می‌یابند و مآلاً از لحاظ منطقی قهری و ضروری می‌گردند. با این همه، نقد تجربه‌گرایی به معنای نفی نقش تجربه نیست. اما هیچ شناختی هم صرفاً مبتنی بر ادراکات نیست. شناخت از فعل ناشی می‌شود، و هر فعلی که تکرار شود یا از راه تطبیق بر اشیاء تازه تعمیم داده شود، به صرف همین عمل، «انگاره» می‌آفریند که خود نوعی مفهوم علمی است. لذا رابطه بنیادی، که هر شناختی عبارت از همان است، «تداعی» محض نیست — زیرا در این صورت، نقش فعالِ شناسنده (عالم) ندیده گرفته شده است — بلکه هضم یا «همگون‌سازی» اشیاست در انگاره‌های شناسنده (عالم). به عکس، وقتی اشیاء در انگاره‌ها «هضم» یا همگون ساخته شدند، به ضرورت عمل «تطبیق» با خواص آنها صورت می‌گیرد و این عمل از داده برونی، یعنی از تجربه، حاصل می‌گردد. ولی، به هر حال، آنچه تطبیق می‌شود انگاره‌ای است همگون‌ساز؛ لذا همگون‌سازی هم‌چنان سوق‌دهنده عمل شناخت است. روندهای فراگیری که رفتارگرایان از آنها یاد می‌کنند بیانگر رشد شناخت نیستند بلکه تابع قوانین شناخت‌اند؛ زیرا «انگیزه» پماهو تنها در سطح معینی از توانایی عمل می‌کند، و عمل آن موقوف است بر وجود انگاره‌ای پیشین؛ و همین انگاره است که منشأ واقعی «پاسخ» است.

پیاژه در نقد «فطریّت» یا به اصطلاح خود او شکل‌بندی پیشین^۱ می‌گوید: در واقعیات مربوط به روان‌شناسی تکوینی پیش از هرچیز مراحل دیده می‌شود که گواه بر تکوین مستمرند، و این تکوین مستمر تا دوازده سالگی ادامه دارد. این تکوین‌های پیاپی را، که هریک از آنها برای تکوین بعدی خود ضرور است، می‌توان فعلیت یافتن تدریجی و پیش‌رونده مجموعه‌ای از شکل‌بندی‌های پیشین شمرد، شبیه آنچه برنامه‌ریزی ژنتیکی تکوین نطفه از طریق آن انجام می‌گیرد. پس مسئله این است که از میان دو فرض یکی را برگزینیم: تکوین‌های پیاپی با ظهور گام به گام را؛ یا فعلیت

یافتنِ بیایی مجموعه‌ای از امکاناتِ فطری را. اما «مجموعه همه امکانات» مفهومی است متناقض زیرا «مجموعه» خود «یکی از امکانات» است. اگر ریاضیات، که طفل طی چند سال مفاهیم بنیادی آن را فرا می‌گیرد، از پیش شکل‌بندی شده بود، «مجموعه همه امکانات» آن می‌بایست بالقوه در ذهن او موجود باشد.

منشأ ساخت‌های منطقی-ریاضی، با همه بیکرانی آنها، نه در «معلوم» می‌تواند باشد و نه در «عالم»، نظریه تکوینی پذیرفتنی است و وظیفه سنگین این نظریه آن است که هم سازوکار تکوین مفاهیم تازه را بیان کند و هم ویژگی‌هایی را که این مفاهیم در جریانِ وجوبِ منطقی کسب می‌کنند.

چومسکی در پاسخ می‌گوید: پیازه دو دلیل اساسی به مخالفت با استنباط او ارائه می‌کند: (۱) جهش‌های خاص «نوع انسانی» که بر اثر آنها ساخت‌های فطری مفروضِ چومسکی پدید آمده باشد از نظر زیستی توضیح‌ناپذیر است؛ (۲) آنچه با فرضِ ساخت‌های فطری بتوان توضیح داد با نتیجه ضروریِ تکوینِ ساخت‌های شناختی بر پایه ادراک و عمل نیز بیان‌شدنی است و لذا نیازی به فرضِ ساخت‌های فطری نیست. به نظرِ چومسکی، هیچ یک از این دو دلیل قانع‌کننده نیست. بی‌گمان رشدِ تکاملِ هوش از نظر زیستی بیان نشده است؛ اما رشدِ تکاملیِ اعضای بدن نیز از نظر زیستی روشن نیست. ما پس از آن‌که رشدِ تکاملی صورت گرفت می‌توانیم توضیح دهیم که این تکامل چگونه ممکن است رخ داده باشد؛ ولی نمی‌توانیم نظریه‌هایی بیاوریم که راستای رشدِ فعلیت یافته را بپذیرد و دیگر راستاهای رشد را، که با مبادی مربوط به تکامل اندام‌واره سازگاری کم‌تری هم ندارند، رد کند. البته عملِ متقابلِ اندام‌واره و محیط برای به جریان انداختنِ فرایندهایی که توارث تعیین‌کننده آنهاست لازم است، و این عملِ متقابل در خصلتِ اندام‌های پرورده تأثیر دارد؛ ولی این معنی دلیل آن نمی‌شود که عملِ متقابل تعیین‌کننده سرشتِ بنیادی این ساخت‌ها باشد. درباره رشدِ تکاملی چندان معلوماتی در دست نیست، ولی هرگونه نتیجه‌گیری از جهل نیز عبث است.

چومسکی دلیلِ دومِ پیازه را مهم‌تر می‌داند؛ ولی برای نتیجه‌ای که پیازه از آن می‌گیرد اساسی نمی‌بیند و معتقد است که هیچ پیشنهاد مهمی درباره «ساخت‌های شناختی بر پایه ادراک و عمل» وجود ندارد که ما را به توضیحِ پدیده‌های زبانی

امیدوار سازد. طُرفه این که ساخت‌های شناختِ عقلانیِ پرورده به گونه‌ای بررسی می‌شوند و ساخت‌های جسمانی به گونه‌ای دیگر. دانشمندی بی‌طرف باید در مطالعه ساخت‌های شناختی، از جمله زبانِ انسانی، کمابیش همان برخوردی را داشته باشد که در بررسی اندام‌هایی مانند چشم و قلب دارد؛ یعنی باید در پی تعیینِ ویژگی ساختِ شناختِ عقلانی در فرد، خواصّ کلی آن در همه افرادِ سالم نوع، جایگاه آن در دستگاه و نظامِ مربوط، جریانِ رشد آن در فرد، اساس و پایه این رشد که از نظرِ ژنتیکی تعیین شده و، سرانجام، عواملِ رشد باشد. انتظار این که «ساخت‌های شناختی بر پایه ادراک و عمل» تعیین‌کننده خصلتِ یکی از اندام‌های عقلانی چون زبان باشند، به نظرِ چومسکی، در حکم آن است که قایل شویم خواصِ بنیادی چشم یا قشرِ بصری مغز یا قلب بر اساسِ ادراک و عمل بسط و پرورش می‌یابند. چومسکی می‌گوید: اگر بخواهیم رشدِ شناختیِ فردی را در محیطی طبیعی مطالعه کنیم، طبعاً موجه خواهد بود که زبان را یکی از حوزه‌های شناختی بدانیم، هرچند مرزهای واقعی و دقیق و مناسبات آن با دیگر حوزه‌های شناختی باید تعیین گردد. در این مطالعه مشاهده خواهیم کرد که شخص از حالتِ آغازی، که به توارث تعیین شده است، و ما آن را S_0 می‌نامیم آغاز می‌کند و از حالاتِ پیاپی $S_1, S_2, \dots$ می‌گذرد تا به حالتِ ماندگار S_s (steady state) برسد. از آن پس، تغییر او حاشیه‌ای است — مثلاً با افزایشِ موادِ قاموسی (واژگانی) تازه، نیل به این حالتِ ماندگار در سنّ نسبتاً ثابتی دست می‌دهد. با تعمق در این حالتِ ماندگار S_s می‌توان فرضیه‌ای ساخت و قایل شد که دستورِ زبان از درون در این حالتِ بازنمود یافته است. همین را در موردِ حالاتِ بینابینی می‌توان انجام داد و از این راه چگونگیِ جریانِ رشدِ زبان را روشن‌تر ساخت. اگر مجموعه تجربه‌ای را که شخص در نیل به حالتِ ماندگار S_s از سر گذرانده E بنامیم، فرضیه ما باید با توجه به کارکردی ساخته شود که تصویر E را روی S_s به دست دهد. این کارکرد را می‌توانیم «نظریه فراگیریِ افرادِ انسانی در حوزه زبان» بخوانیم و به زبانِ ریاضی آن را با رمز $LT(H, L)$ (نظریه $T=Theory$, زبان $L=Language$, انسانی $H=Human$) نشان دهیم.

آن‌گاه چومسکی، با شاهد آوردنِ مواردِ کاربردِ قواعدِ پیچیده‌ی دستوریِ مقید به بافت، نتیجه می‌گیرد که نمی‌توان تصوّر کرد که اصلِ دستورِ زبان از ساختی

حسی-حرکتی^۱ (مبتنی بر ادراک و عمل)، آن‌چنان‌که پیاژه قایل است، یا چیزی شبیه آن فراگرفته یا مشتق شده باشد. به‌خلاف، چنین می‌نماید که در همه حالات رشد زبانی با شناختی سروکار داریم که «از دستِ اولِ طبیعت» (تعبیر هیوم)، یعنی از «شناختِ فطری» مشتق شده است.

چومسکی می‌گوید: ما چون کارکرد افراد را در محیط اجتماعی می‌بینیم، بیشتر بدان گرایش داریم که فرق‌های افراد و فرهنگ‌ها را ببینیم و «همسانی‌ها» را ندیده بگیریم یا از آنها غافل بمانیم. «همسانی‌ها» طبیعی یا ضروری تلقی می‌گردند یا مسلم فرض می‌شوند، هم‌چنان‌که خصوصیات هویتی طبیعی را مسلم می‌گیریم. لیکن دانشمندی که درصدد است سرشت و منشأ استعدادهای شناختی انسان را دریابد، به‌خلاف، باید درست به همان خواص ثابتی ذی‌علاقه باشد که چه‌بسا در عمل متقابل با دیگران به راحتی از آنها غفلت کند.

اشاره چومسکی به همان «مبادی عام» است که به نظریه‌ی خصوصیات مشترک عام همه زبان‌هاست و ما پیش‌تر از آنها گفت‌وگو کردیم. به نظریه چومسکی، برای فراگیری هر زبانی یک شرط قبلی ضرورت دارد و آن دارا بودن S₀ یعنی استعداد فراگیری زبان انسانی به‌طور کلی و صرف نظر از هر زبانی است؛ و ماهیت این شرط قبلی از مطالعه «همسانی‌ها» ی عام زبان‌ها، یعنی مطالعه «مبادی عام»، روشن می‌شود.

ساختی که به استعداد فطری زبان نسبت می‌دهیم باید دو شرط تجربی را جواب‌گو باشد: چندان مایه‌دار و خاص باشد که بتواند حصول توانایی زبانی در زبان‌های خاص را توضیح دهد؛ آن اندازه مایه‌دار نباشد که حالات مسلم را طرد کند. نظریه «دستور زبان جهانی» باید در میان این مرزهای تجربی قرار گیرد.

اگر بخواهیم اختلاف نظر بنیادی پیاژه و چومسکی را با تعبیراتی کلی‌تر بیان کنیم باید بگوییم که پیاژه بر «فنوتیپ»^۲ و چومسکی بر «ژنوتیپ»^۳ تکیه دارد. پیاژه به مجموع خصلت‌های فردی برای تحقق «ژنوتیپ»، یعنی به خصلت‌هایی که موقعیت‌های خاص و محیط تعیین‌کننده آنهاست توجه می‌نماید؛ و چومسکی به

1. sensori-motrice

2. phénotype

3. génotype

میراث فرد که به «ژن»^۱ های ارث برده از والدین باز بسته است. پیازه و چومسکی هر دو به وجود ریشه های ضرورت منطقی یا عملی، یعنی هسته ای ثابت، قایل اند و فقط بر سر ارزیابی این ریشه ها از یک دیگر فاصله می گیرند. بدین سان، پیازه و چومسکی، متفقاً در مقابل تجربه گرایان قرار می گیرند که وجود هسته ثابت را، ماهیت آن هر چه باشد، نفی می کنند و برای توضیح شناخت به فرض وجود هسته ثابت نیازی نمی بینند.

به نظر چومسکی ساخت های فطری خاص نوع انسانی، که از طریق «جهانی های صوری»^۲ زبان توضیح دادنی است، خصلت دیمی و یک نواخت و پیچیده قواعد تولید جمله ها و فهم جمله ها را روشن می سازد.

نظر پیازه را به دشواری می توان با تحدیدهای سخت زیست شناسی وفق داد. آشتی میان دو قول (نظر پیازه و نظر چومسکی) که ژان پی یر شائزو^۳، استاد کرسی «ارتباطات سلولی» در کولژدوفرانس و مدیر آزمایشگاه نوروبیولوژی انستیتو پاستور پاریس، پیشنهاد کرده و پیازه آن را به گرمی پذیرا شده به موضوع یکسره جداگانه ای مربوط می شود که ارزش یادآوری دارد. در حقیقت، استنباط شائزو از «لاف تکوینی» با مفهوم «تکوین تدریجی»^۴ پیازه به خوبی برابر می کند. بر حسب نظریه تکوین تدریجی، به خلاف فرضیه «شکل بندی پیشین»^۵، در دوران جنینی موجودی کامل از پیش وجود ندارد و اندام های نو بر اثر پدید آمدن فرق های پیاپی پدید می آید. لیکن خود «لاف تکوینی» در چهارچوب توارث جای می گیرد و با متابعت تمام از قوانین نظریه «نوداروینی»^۶ جهش و انتخاب تطور می یابد. سخن از سازش میان انگاره پذیری رو به رشد شبکه های نورونی که با

1. gène 2. formal universals 3. Jean-Pierre Changeux

۴. épigénèse، نظریه ای قایل به این که در دوران جنینی اندام های نوری پدید می آیند که در تخم وجود نداشته است.

۵. Préformation، یکی از دو نظریه زیست شناختی رقیب در قرن های هفدهم و هجدهم که بر حسب آن موجود زنده به وجه تام در تخم وجود دارد و رشد جنینی فقط ظهور این کیفیت در حال کمون است.

۶. néo-Darwinisme: پایه گذار آن وایسمان Weismann (۱۸۳۴-۱۹۱۴) آلمانی است. بر حسب این نظریه، تکامل، بی ارث بودن خواص مکسب، از راه انتخاب طبیعی جریان می یابد.

لقافِ توارثی خاص هر نوع محدود می‌شود، از یک سو، و ویژگی مرحله نهایی، از سوی دیگر، است. اگر تفسیر مفهوم «فنوتیپ»، آن‌چنان‌که پیازه پیشنهاد می‌کند، متضمن نوعی «بازخواند»^۱ باشد، هر قدر هم که سازوکار این «بازخواند» ظریف باشد و هر چند به منزله واسطه میان «فنوتیپ» (تحققِ برونی و آشکار) و «ژنوتیپ» (نطفه پنهانی) عمل کند، هیچ نوع سازشی بین آراء پیازه و چومسکی تصوّرپذیر نیست. آنچه پیازه و چومسکی بر سر آن هم‌داستان بوده‌اند همان نفی نظریه‌های تجربه‌گرا در شناخت و نفی رفتارگرایی است.

نکته بسیار مهم این‌که در اجتماع روایومون، نمایندگان رشته‌های مختلف علمی در دو اصل توافق داشتند: (۱) هیچ چیز شناختنی نیست مگر آن‌که از پیش نوعی سازمان‌بندی شناختی در شناسنده وجود داشته باشد. (۲) هیچ چیز شناختنی نیست مگر شناسنده از این یا آن راه در جهان پیرامون خود عمل و تأثیر کند.

اما در مورد وجوه، مبادی، جهان‌شمولی، خصوصیات تشکّل‌بخش و خواصّ توصیف‌پذیر این سازمان‌بندی شناختی آراء گوناگون بیان شد و مناظره بر همین مدار دور می‌زد.

چومسکی آراء خود درباره فطری بودن استعداد فراگیری زبان و مناسبت فکر و زبان را طی سه سخنرانی، که در ماه ژانویه ۱۹۶۷ در دانشگاه کالیفرنیا و برکلی ایراد کرد، بیان داشت. این سخنرانی‌ها در کتابی به نام زبان و فکر فراهم آمده و فصل‌های سه‌گانه آن را عناوین گذشته، حال، آینده تشکیل داده است.

مقصود از این سخنرانی‌ها، آن‌چنان‌که خود چومسکی اظهار داشته، جلب توجه به این مسئله است که مطالعه زبان به فهم سرشت و گوهر انسانی چه خدمتی می‌تواند بکند. آیا زبان فرایندهای فکری انسان را منعکس می‌سازد یا با این فرایند و با خصلت فکر یکی است. بدین سان، ملاحظه می‌شود که چشم‌اندازهای چومسکی و ویگوتسکی به یک‌دیگر بسیار نزدیک‌اند و هر دو می‌کوشند به یک مسئله پاسخ گویند، نهایت این‌که ویگوتسکی برای به دست دادن پاسخی علمی از مطالعات روان‌شناسی یاری می‌گیرد و چومسکی از مطالعات زبانی.

چومسکی در سخن‌رانی‌های مذکور، تاریخ جریان‌های مسلط فکری در زمینه نظریه‌های زبانی از قرن هفدهم به بعد را مرور می‌کند و می‌گوید:

در دهه‌های اخیر به روان‌شناسی شناخت و به زبان‌شناسی به منزله شاخه‌ای از آن توجه فراوانی شده است. در زمان ایراد سخن‌رانی‌های اسکینر^۱، که سپس در رفتار کلامی او انتشار یافت، چنین پنداشته می‌شد که سراسر حوزه کاربرد زبان را می‌توان در چارچوب رفتارگرایی جای داد. در آن زمان، دلایل چندانی در دست نبود که شک و تردید در آراء بلومفیلد^۲، راسل و زبان‌شناسان تحصلی را اجازه دهد. آوای مخالفان نیز شنیده نشد. از جمله، نقد درخشان کارل لشلی^۳ مسکوت ماند. وی می‌گفت که در پس استفاده از زبان و هر رفتار سازمان‌یافته‌ای سنخی از سازوکارهای انتزاعی وجود دارد که بر حسب تداعی معانی تحلیل‌پذیر نیست. نقد او حتی در دانشگاه خود او، هاروارد، که در آن موقع مرکز تحقیقات روان‌شناسی-زبان‌شناسی بود، پژواکی نیافت. چنین پنداشته می‌شد که با فنون و راه و روش‌های رایانه‌ای بتوان سرچشمه‌های فکر انسانی را شناخت. نظریه ریاضی ارتباط^۴ نوید می‌داد که رفتار انسانی را بتوان بر پایه حساب احتمالات در چارچوب ریاضی گنجانده. امروز از آن رؤیاهای باطل چندان نشانی بر جای نمانده است. معلوم شده است که، در حوزه‌های اساسی و مهم، برخورد رفتارگرایانه نه تنها بی‌کفایت بلکه فریب‌کار است و توانایی زبانی از نظر کیفی با هر آنچه بر حسب روش طبقه‌بندی ساختاری و مفاهیم روانی انگیزه - پاسخ یا مفاهیم پرورده شده در نظریه ریاضی

۱. Skinner، روان‌شناس و محقق معاصر آمریکایی در روان‌شناسی زبان که اصول رفتارگرایی را در مطالعه «رفتار کلامی» (verbal behavior) به کار بست. چومسکی، در سال ۱۹۵۹، اثر مشروحی نوشت که در مجله زبان (Language) و سپس در مجموعه‌ای به نام ساخت زبان (The Structure of Language) منتشر شد.

۲. Bloomfield، زبان‌شناس آمریکایی (۱۸۸۷-۱۹۴۹)، از مریدان روان‌شناسی رفتارگرا و صاحب اثر مهمی در زبان‌شناسی و به نام زبان (Language) (۱۹۳۳) که اندک زمانی پس از نشر از متون رسمی زبان‌شناسی توصیفی، استقرایی و نقش‌گرا شد. مکتب بلومفیلد تا سال ۱۹۵۵ در زبان‌شناسی آمریکا نفوذ داشت.

۳. Karl Lashley، محقق آمریکایی در روان‌شناسی اعصاب (۱۸۹۰-۱۹۵۸).

ارتباط یا نظریه‌های رایانه‌ای توصیف می‌شود فرق دارد. در این‌جا مسئله کیفیت پیچیدگی در میان است نه میزان و اندازه آن.

آن‌گاه چومسکی، با یادآوری پیش‌رفت‌هایی که در زمینه دریافت و فهم توانایی زبانی حاصل شده است، اذعان می‌کند که از فرضیات و تلقیات خلاق آشکارا رایحه سنتی شنیده می‌شود، سنتی که تجربه گرایان آن را نادیده گرفته و خوار شمرده بودند و به سهم و خدمت آن توجه شایسته‌ای نداشتند. وی می‌گوید: وقتی به تاریخ غور و مطالعه در ماهیت فکر و بالأخص در ماهیت زبان انسانی رجوع می‌کنیم، قرن هفدهم – قرن نوزدهم، قرن‌هایی که در آن پایه‌های علم جدید به استواری برقرار شد و مسائلی که امروز هم درباره آنها دچار ابهام و آشفته‌اندیشی هستیم به روشنی تمام فرمول‌بندی گردید – طبعاً جلب توجه می‌کند. دکارت، هم از آغاز تأملات خود، به این نتیجه رسید که در مطالعه فکر نه تنها با میزان و اندازه پیچیدگی بلکه با نوعی تازه از پیچیدگی درگیریم. فکر و اراده، دو خاصیت بنیادی روح انسانی، متضمن استعدادها و دربرگیرنده مبادی و اصولی هستند که حتی پیچیده‌ترین دستگاه‌های خودکار نیز نمی‌توانند آنها را تحقق بخشند. حاصل آراء فیلسوفان دکارتی، که ملاحظات دکارت را درباره زبان بسط و پرورش دادند، این است که نظریه اینان، هرچه هم پرورده شود، نمی‌تواند کاربرد عادی زبان انسانی و خواص بنیادی فکر را بیان کند. از این رو، باید جوهری غیر از جسم را مفروض گرفت که خاصیت آن فکر باشد و این جوهر با جسم، که خواص بنیادی آن بُعد و حرکت است، فراهم و دست در گردن باشند.

«جاذبه» در نظریه نیوتن کم‌تر از «فکر» در نظریه دکارت اسرارآمیز نیست، و اگر «جاذبه» به خاطر گره‌گشایی‌های آن پذیرفته شده است، چرا «فکر» به مثابه اصل و مبدئی روشن‌گر پذیرفته نشود.^۱

این اصل نو را می‌توانیم همان «جنبه خلاق کاربرد زبان» بدانیم، یعنی استعداد ویژه آدمی برای بیان اندیشه‌های تازه در چارچوب «یک زبان نهادی» که محصولی است فرهنگی تابع قوانین و اصولی بعضاً

۱. همین قیاس در مورد «غریزه» نیز صادق است که زیست‌شناسان، از سویی، بسیاری از پدیده‌های به‌غایت بغرنج زیستی را صرفاً با آن توضیح می‌دهند و، از سوی دیگر، در توصیف «غریزه» خواص مشترک همان پدیده‌های بغرنج را یاد می‌کنند؛ و این، در حقیقت، دُور باطلی بیش نیست.

خاص همان زبان و بعضاً بازتاب خواص کلی فکر.

چومسکی از خوان هوآرته^۱، پزشک اسپانیایی در پایان قرن شانزدهم، یاد می‌کند که تحقیقی درباره ماهیت فکر انسانی منتشر ساخت و در آن بیان کرد که در انسان دو قدرت زاینده می‌توان تمیز داد: در یکی با جانوران و گیاهان اشتراک دارد؛ و دیگری دارای جوهری روحانی است. وی برای هوش درجات سه‌گانه قایل شد: (۱) هوش فرمان‌بردار که تنها از حواس مایه می‌گیرد و در سایر جانوران نیز هست. (۲) هوش عادی انسانی که می‌تواند مبانی و اصولی بسازد که بر پایه‌های مستقل از داده‌های تجربی پرورده شده‌اند و آدمی می‌تواند شناخت خود را بر پایه آنها قرار دهد. این هوش قادر است اندیشه‌های تازه پدید آورد و راه‌های تازه‌ای برای بیان آنها بیابد، راه‌هایی که از هر آموزش و کارآموزی و تجربه‌ای فراتر روند. (۳) هوشی که از آن، بی‌مشق و تمرین، سخنان حیرت‌انگیزی زاده می‌شود که هیچ‌گاه نه شنیده شده است و نه نوشته و نه حتی اندیشیده؛ و این همان خلاقیت واقع است که به قول او متضمن و مستلزم «آمیزه‌ای از جنون» است. با ظهور رمانتیسم، به این سنخ هوش توجه شد، ولی نظریه عقل‌گرا، که برحسب آنها تنها هوش انسانی است که آزاد و خلاق است، متروک نماند و نقش مهمی در روان‌شناسی و حتی فلسفه اجتماعی ظهور رمانتیسم ایفا کرد.

به قول خوان هوآرته، آن که تنها «هوش فرمان‌بردار» دارد در حکم خصی و ناباور است. با این هوش، آموزش محال است؛ زیرا مبانی و اصولی که رشد شناخت را میسر سازد وجود ندارد. زبان خاصیتی است ویژه انسان. میمون در حل مشکلات و هرگونه رفتار تطبیقی چه بسا از حد ابلهان و کندمغزان فراتر رود، ولی از فراگیری زبان عاجز است. جمله‌هایی از زبان مادری که عاجلاً و بی‌هیچ احساس دشواری و غرابی آنها را می‌فهمیم تنها با ارقام نجومی شمارش‌پذیر است. تعداد الگوهایی که در کاربرد عادی زبان از آنها استفاده می‌شود از تعداد ثانیه‌های عمر ما بیشتر است. به همین معنی است که کاربرد زبان مقرون به نوآوری است. رفتارها و واکنش‌های متمایز جانوران در برابر انگیزه‌های بی‌شمار و با درجات گوناگون نیز

بی‌نهایت است و لذا همواره تازگی دارد. لیکن استفاده عادی انسان از زبان نه تنها نوآورانه و با گستره‌ای بالقوه بی‌کران است؛ بلکه، علاوه بر آن، از هرگونه هدایت با انگیزه‌های گوناگون، خواه درونی خواه بیرونی، فارغ و، از این رو، پیش‌بینی‌نشده‌ای است. زبان در پرتو همین خاصیت است که می‌تواند ابزار فکر و وسیله بیان مقاصد فردی باشد، و هر فرد سالم و عادی انسانی این توانایی استفاده از زبان را دارد. اما آن خاصیتی از زبان که زنده و خلاق است همان انسجام و کفایت و کارآمدی آن است در برابر موقعیت‌های گوناگون و با توجه به همین خاصیت است که می‌توان میان کاربرد سالم و عادی زبان و پریشان‌گویی‌های دیوانگان یا «برون‌داده»‌های رایانه‌ای نامیزان فرق نهاد.

چومسکی می‌گوید: شرافتمندانه باید اذعان کرد که ما امروز از فهم آنچه آدم را توانا می‌سازد تا مبتکرانه و فارغ از هدایت انگیزه و، هم‌چنین، از روی کفایت و انسجام سخن بگوئید به همان اندازه که دکارت دور بود دوریم. وی عقیده دارد که علوم تجربی راه پژوهش در این مسئله را به ما نشان نمی‌دهند و باید از راهی دیگر به آن پرداخت. فلسفه معاصر خواست از راه دیگری به آن پردازد، ولی ناکام ماند. فلسفه زبان در قرن هفدهم با فرایندهای تکاملی دیگری درآمیخت و به نخستین نظرگاه کلی ساخت زبانی منجر شد که «دستور زبان فلسفی» نام گرفت. در مباحث جدید زبانی، این دستور زبان یا مسخ و یا فراموش شده است. مثلاً بلومفیلد و بسیاری دیگر دستور زبان فلسفی را دستور زبانی تجویزی و مبتنی بر سرمشق لاتینی توصیف می‌کنند که توجهی به آواهی زبان ندارد و زبان گفتار را با زبان نوشتار خلط کرده است. چومسکی معتقد است که برای ارزیابی درست آنچه با دستور زبان فلسفی فعلیت یافته باید ابرهای اتهامات باطل و افسانه‌ای را به کنار راند. چگونه می‌توان تهمت الگوبرداری از لاتینی را بر دستور زبان فلسفی نهاد، در حالی که آثار اصلی چون دستور زبان و منطق پور-روآیال^۱ در این زمینه خود جزئی از جنبشی هستند که برای نشان دادن زبان فرانسه به جای زبان لاتینی پدید آمده بود. آنان که دستور زبان فلسفی را ساختند و پرداختند از مصالح زبانی در

دسترس خود بهره گرفتند و برخی از مطالب این دستور زبان، که به دقت هرچه بیشتر، متجاوز از یک قرن، مدار بحث بود، حتی نظیری در زبان لاتینی ندارد.

در مسئله تدوین «دستور زبان عقلی»، یعنی دستور زبانی که به توصیف بسنده نکرده و به توضیح عقلانی پدیده‌های زبانی پردازد، طی صد و پنجاه سال اختلاف بوده است. چون هدف این توضیح عقلانی شناخته نشد، تهمت «تجویزی» بودن بر دستور زبان فلسفی نهادند. در دستور زبان فلسفی، مسئله اصلی توضیح کاربردهای زبانی بود بر پایه فرضیاتی مربوط به سرشت زبان و سرشت فکر انسانی. علاقه‌مندان به دستور زبان فلسفی فقط در حدی در بند انباشتن داده‌ها بودند که بتوان آنها را دلیل روند عمیق‌تر و کلی‌تر گرفت. لذا در این مقام، تقابلی «توصیف» و «توضیح» در میان است نه تقابلی «توصیف» و «تجویز». روش علمی به داده‌ها نه به خاطر خود آنها بلکه به منزله گواهی بر مبانی و اصول پنهانی سازمانی ژرف‌تر علاقه دارد. چومسکی از مهجور ماندن دستور زبان پور-روآیال اظهار تأسف می‌کند و می‌گوید مطالب اندکی که از آن به گوش رسیده به غایت شوق‌انگیز و روشنگر است.

دستور زبان پور-روآیال، هرچند ظاهراً نخستین دستور زبانی است که در تحلیل و تجزیه بی‌گیرانه بر روساخت تکیه دارد، بی‌کفایتی این تحلیل را می‌پذیرد. بر حسب این دستور، «روساخت» جز با آوا، یعنی جنبه جسمانی زبان، مطابقت ندارد. لیکن وقتی نشانه با روساخت مخابره شد، تحلیل ذهنی آن در آنچه می‌توان «ژرف ساخت» نامید آغاز می‌شود و این ژرف ساخت مستقیماً به معنی باز بسته است نه به آوا. ژرف ساخت با عملیاتی ذهنی گشتارها با روساخت پیوند دارد. با نتایجی منطقی، که اگر نظریه پور-روآیال را پی گیریم به آنها می‌رسیم، دستور زبان را باید دستگاهی از قواعد شمرد که ژرف ساخت‌ها و روساخت‌ها و مناسبات گشتاری (قواعد باز نمود ژرف ساخت در روساخت) را مشخص می‌سازد. به تعبیر ویلهلم فن هومبولت^۱، متکلم از بی‌نهایت وسیله استفاده محدود می‌کند. لذا، دستور زبان او باید

۱. Wilhelm von Humboldt، علامه فقه‌اللغه و محقق آلمانی در فلسفه زبان (۱۷۶۷-۱۸۳۵). وی

دانشگاه برلن را در سال ۱۸۱۰ بنیان نهاد (این دانشگاه تا به امروز نیز به نام هومبولت در جمهوری دموکراتیک آلمان دایر است). وی از نظر آراء فلسفی به هگل نزدیک است. نظریه زبانی او در

حاویِ دستگاهِ محدودی از قواعدِ بی‌نهایت ژرف ساخت و روساخت را همیشه به طریقی خاصّ تولید کند. این دستور هم‌چنین باید شاملِ قواعدی باشد که این ساخت‌های تجریدی را به بازنمودهای انضمامیِ آوایی و معنایی مربوط سازد.

چومسکی می‌گوید: اصحابِ دستورِ زبانِ فلسفی دُین خود را نسبت به اسلاف می‌پذیرفتند. مثلاً نظریّه «حذف» از علامه سانکتیوس^۱ در دستورِ زبانِ فلسفی تأثیر زیادی داشت. لیکن سانکتیوس ظاهراً این مفهوم را تنها برای توضیح و تفسیرِ متون به کار برده و حال آن‌که نظریّه پور-روآیال و بسط و پرورشِ بعدیِ آن تعبیرِ نسبتاً متفاوتی از «حذف» به دست می‌دهد.

هدفِ آشکارِ دستورِ زبانِ فلسفی پروردنِ نظریّه‌ای روان‌شناختی است نه تعبیر و تفسیرِ متون. برحسبِ این نظریّه، ژرف ساختِ هر روساختی به هنگامِ پیام‌رسانی در ذهن حاضر است و عملیاتِ گشتاری، که پیوند میان ژرف ساخت و روساخت است، درواقع عملیاتی ذهنی است که هنگامِ تولید یا فهمِ جمله انجام می‌گیرد. برحسبِ این تعبیر، دستگاهِ ثابتی از مبانی و اصولِ خلاق باید از پیش در ذهن موجود باشد تا ژرف ساخت‌ها و روساخت‌ها را مشخص و جفت سازد. به عبارتِ دیگر، ذهن باید از پیش مجهّز به دستورِ زبان باشد، یعنی در ذهن تواناییِ زبانی و قالب‌هایی باشد که موادّ زبانی در آنها ریخته شود. می‌توان گفت که نظریّه روساخت‌ها و ژرف ساخت‌های پور-روآیال تلاشی است برای توضیحِ خواصّ شعورِ سالمِ انسانی در حوزهٔ روان‌شناختی.

اما مناسباتِ این نظریّه با زبان‌شناسیِ ساختاری و توصیفی جدید نسبتاً روشن است. زبان‌شناسیِ ساختاری و توصیفی به تجزیهٔ روساخت، به خواصّ صوریِ ظاهر در نشانه، و به گروه‌ها و واحدهایی که با فنونِ تقطیع و طبقه‌بندی می‌توان آنها را به دست آورد اکتفا می‌کند. این محدودسازی کاملاً آگاهانه صورت گرفته و حتی پیش‌رفتی تلقّی شده است. به نظرِ چومسکی،

→ متفکرانِ بزرگِ قرنِ بیستم — از جمله کروچه (Croce)، منتقدِ ادبی و مورخ و فیلسوفِ معاصرِ ایتالیایی، و چومسکی — مؤثر افناد. اثرِ عمدهٔ او اندر فرقِ ساختاریِ زبان‌هایِ انسانی و تأثیرِ آن در تکاملِ عقلانیِ انسانی نام دارد.

سوسور^۱، بنیادگذارِ زبان‌شناسیِ ساختاریِ جدید، تقطیع و طبقه‌بندی را یگانه روشِ درستِ تحلیلِ زبانی می‌داند. با اِعمالِ این روش‌ها انگاره‌هایی به دست می‌آید که واحدهایِ محورهایِ هم‌نشینی و جانشینی در آنها ظاهر می‌شوند. سوسور بر آن بود که ساختِ کلّ زبان با این تحلیل لزوماً نمودار می‌گردد و زبان‌شناسی چون این تحلیل را به پایان ببرد وظیفه خود را تماماً ادا کرده است. بی‌گمان در چنین تحلیلی، برای ژرف‌ساخت، در معنایِ دستورِ زبانِ فلسفیِ آن، محلیِ باقی نمی‌ماند. مثلاً با این تحلیل، در پسِ جمله «خدایِ نادیدنی جهان دیدنی را آفرید»، سه جمله «خدا نادیدنی است»، «جهان دیدنی است»، «خدا جهان را آفرید»، تمیز داده نمی‌شود. هم‌چنین، عملیاتِ گشتاری که پیوند ژرف‌ساخت و روساخت‌اند با محورهایِ جانشینی و هم‌نشینی بیان نمی‌شوند. یعنی سوسور راه و روشِ تشکیلِ جمله‌ها را به هیچ روی به حوزهٔ زبان‌متعلق نمی‌داند.^۲

در مرحلهٔ کنونیِ پیش‌رفتِ تحقیقات در زمینهٔ معرفت‌شناسی و مناسباتِ فکر و زبان، قضاوتِ قطعی دربارهٔ نظریات و فرضیاتِ گوناگون بس دشوار است. تنها می‌توان پاره‌ای از جهانِ نظری را که بر سرِ آنها توان گفت اتّفاقِ نظر حاصل است و برخی از نظریه‌هایِ قطعاً مردود را نشان داد:

● هیچ شناختی صرفاً مبتنی بر ادراکات نیست. نسبتِ بنیادی که هر شناختی عبارت از آن است تداعی محض نیست بلکه نوعی هضم (همگون‌سازی) اشیاء است در انگاره‌هایِ متعلق به شناسنده. هیچ چیز شناختی نیست مگر آن‌که از پیش نوعی سازمان‌بندیِ شناختی در شناسنده به وجود آمده باشد و مگر آن‌که شناسنده از این یا آن راه در جهانِ پیرامونِ خود عمل کند. شناخت از فعل ناشی می‌شود و متوجّه حلّ مسئله‌ای از مسائل است که در برابرِ فرد طرح می‌گردد.

۱. Ferdinand de Saussure، زبان‌شناس سوییسی (۱۸۵۷-۱۹۱۳). وی زبان‌شناسی محض و جدا و فارغ از فقه اللّغه را پایه‌گذاری، مفاهیم بنیادیِ زبان‌شناسی ساختگرا، چون تمایز «زبان» و «گفتار»، حوزه‌های «هم‌زمانی» و «در زمانی»، محورهای «هم‌نشینی» و «جانشینی» و مبانیِ نشانه‌شناسی را در بررسی علمیِ زبان وارد ساخت.

۲. برای شرح و تفصیل بیشتر رجوع کنید به:

Noam Chomsky: *Le Langage et la pensée*, ch. (le passé).

شناخت صرفاً از ضبط مشاهدات فارغ از فعالیتِ تکوینیِ شناسنده حاصل نمی‌شود. روندهای فراگیری که رفتارگرایان از آنها یاد می‌کنند بیانگر رشد شناخت نیستند بلکه تابع قوانین شناخت‌اند. بدین سان، نظریه‌های تجربه‌گرا در زمینه شناخت فاقد اعتبار است. لیکن این به معنای بی‌اعتباری خود تجربه نیست.

● زبان ویژگی نوعی انسان است. خصوصیات ویژه نوعی ناشی از خود فرایندهای تکاملی است، لذا خصوصیت زبانی در نوع انسان نباید مایه حیرت شود. برخورداري انسان از موهبت ویژه زبانی همراه است با سنخ خاصی از سازمان‌بندی مغزی و نه تنها درجه بالایی از هوش اساس توانایی زبانی، به مثابه خصوصیت ویژه انسانی، از راه توارث به خوبی انتقال‌پذیر است.

● استعداد زبان - اگر هم به فرض فطری باشد - در سراسر دوره نضج نیازمند شرایط محیطی معینی است. حتی فرض این شق منتفی نیست که آنچه فطری است شناخت مبادی صوری زبانی نیست بلکه استعداد کلی تری است که با فرض وجود شرایط محیطی درخور با این شرایط درگیر خواهد شد و توانایی زبانی را پدید خواهد آورد.

● فکر و زبان، هرچند منشأ تکوینی واحدی ندارند، با یکدیگر در پیوند زنده‌اند. روند پیچیده کنش و واکنش زبان و فکر در برابر ما جریان دارد. ابزار تولید محصول را ممکن می‌سازد و محصول به ابزار ظرافت بیشتری می‌بخشد. این احساس که بدون زبان تفکر و استدلال امکان‌پذیر است پنداری بیش نیست و این پندار از یکی شمردن صور منفرد ذهنی^۱ و فکر، یکی شمردن نشانه‌های آوایی و زبان ناشی شده است. «مفهوم» به حیات فردی و مستقل نمی‌رسد مگر آن‌که کالبد زبانی متمایزی یافته باشد.^۲

1. imagery

۲. علاوه بر مآخذ یاد شده در ضمن مقاله نگاه کنید به:

E. Sapir: *Language* (1921), Harcourt, Brace & world Inc. New York 1949.

E. H. Lennberg: 'A Biological Perspective of Language' (1964), in *Language* edited by R. C. Oldfield and J.C. Marshall, Penguin Education, London 1968.

J. C. Marshall: 'The Biology of Communication in Man and Animals' in *New Horizons in Linguistics*, edited by John Lyons, Penguin Books, Great Britain 1970.

زبانِ مطبوعاتی ما چه بوده و چه شده است؟*

تبرستان

www.tabarestan.info

ما تا چند دهه پیش از این، زبانِ مطبوعاتیِ باکفایتی داشتیم. این زبان هم ساده و صمیمی و سهل‌الاضمح بود و هم نغز و شیرین و مایه‌دار. جنبشِ مشروطه به زبانِ تبلیغیِ بی‌پیرایه‌ای نیاز داشت و این زبان را صاحبِ قلمان در یک قرن پیش به همین منظور ساختند و پرداختند و به دستِ نسل‌های بعد سپردند. از آن پس، به ویژه در سال‌هایی که فضای بازِ سیاسی پدید آمد، این زبان پرورده شد و در تاریخِ تطورِ نثرِ فارسی بابِ تازه‌ای گشود. طیِ یک قرنِ اخیر هر وقت کابوسِ استبداد محو می‌شد، قلم‌ها به گردش در می‌آمد و چون نویسنده ترجمانِ آلام و آمالِ مردم بود، این دردها و آرزوها را به همان زبانی بیان می‌کرد که از گفتارِ بی‌تکلفِ مردم مایه گرفته بود. زبانِ او مانندِ زبانِ مردم با تمثیل و ضرب‌المثل و تعبیرهای کنایی و طنزهای دل‌نشین شاداب و سرزنده و رنگین می‌شد. در این دوره، حتی شاعرانی داشتیم که به زبانِ مطبوعاتی شعر می‌گفتند. نه تنها غزل‌ها و تصنیف‌های عارف و سروده‌های عشقی و نسیمِ شمال، بلکه قصایدِ سیاسیِ بهار و قطعاتِ چندی از پروین اعتصامی را می‌توان اشعارِ مطبوعاتی شمرد. شاعر، در این آثار، تأثیرِ پر دامنهٔ تبلیغی را بیشتر در مدِّ نظر داشته است تا عمقِ شعریّت را. بدین سان، ما در عرضِ دهخدا، محقق، دهخدا، مقاله‌نویس هم داریم که روزنامهٔ صویراسرافیل را در پرتوِ چرند و پرند او چون کاغذِ زر می‌برده‌اند. از آن پس نیز، در مطبوعاتِ ما، به ویژه پس از شهریورِ ۱۳۲۰، چهره‌های قلمیِ درخشانی طُلوع کرده‌است. اما زبانِ مطبوعاتیِ امروزیِ ما آن رونق و اعتبار را ندارد. این زبان عموماً

معیوب و بیمار است. ما سنتِ گرانمایهٔ زبانِ مطبوعاتیِ خود را در طاقِ نسیان نهاده‌ایم و به این زبانِ ناسالم و پرتکلفِ بی‌رگ و ریشه چسبیده‌ایم. این «پاذربان» است نه زبان. کسی که آن را به کار می‌برد می‌پندارد که زبان‌آور است لیکن، در حقیقت، الکن است. افسوس که خوانندگانِ جوانِ ما به این زبانِ خو گرفته‌اند و ذایقهٔ آنان به طعمِ ناخوشِ آن عادت کرده است. اما برای عامهٔ مردمِ ایران، که هنوز سلامتِ ذوقشان دچارِ آفت نشده است، این زبانِ ثقیل و ناخوش و اصلاً گنگ است.

زبانِ مطبوعات، به‌ویژه در کشوری چون ایران که در صدِ بی‌سوادی و کم‌سوادی در آن بالاست، باید چنان ساده و طبیعی باشد که در مثلِ اگر مقاله‌ای در امورِ کشاورزی به این زبان نوشته شود و آن را برای روستایی بی‌سوادی بخوانند، آسان بفهمد. در چنین زبانی، طبعاً استفاده از تعبیرهایی چون فرایند، پدیده، راستا، در رابطه با، به عنوان، در چارچوب، تجربه کردن و صدها عبارتِ قالبیِ نظیرِ آنها محلی ندارد. علی‌الخصوص که این تعبیرها عموماً بیجا و نابجا به کار می‌روند و یگانه هنرشان این است که نوشته را سنگین و گران‌بار می‌سازند. در حقیقت، کاربردِ آنها نوعی ادا و تفتن و خودنماییِ روشنفکرِ مآبانه است. جوانانِ بی‌تجربه و شاید بی‌استعداد می‌کوشند تا با این لعاب‌ها ناشیگری و بی‌مایگی خود را جلا دهند.

نویسندگانِ چیره‌دستِ ما با سادگیِ زبان بر دل‌های مردمِ پادشاهی می‌کردند و ظرایفِ سیاست و مسائلِ اجتماعی را به آنان تلقین می‌نمودند. البته، در آن زمان، هنوز نیازی نبود که در رشته‌های متعددِ علمی و فرهنگی نویسندگانِ اهل فن داشته باشیم و کارِ آسان‌تر بود. امروز کار دشوار است: در هر رشته به نویسندگانی نیاز هست، و تربیتِ تعدادِ زیادی نویسنده البته به آسانی تولیدِ انبوه کالای نیست. برنامه و امکاناتِ مادی و انسانی به خصوص سخاوت و مهلت می‌خواهد. سخاوت از این رو که آموزش و پرورش ریخت‌وپاش دارد و مهلت از این جهت که تعلیم و تربیت وقت‌گیر است.

قدم اول در این راه آن است که جوانانِ مطبوعاتیِ ما بدانند و بپذیرند که زبان‌شان چه مایه آفت‌زده است. تا این آگاهی و پذیرش نباشد، هیچ تدبیری مفید نمی‌افتد. بیماری که خود را سالم می‌پندارد و حتی بیماریِ خود را مزیت و مایهٔ فخر و ناز می‌داند نه به نزدِ طبیب می‌رود نه به تجویزِ طبیبِ واقعی می‌نهد و زمانی به غفلتِ خود پی می‌برد که مرضِ مزمن و درمانِ آن مشکل شده است.

در حقیقت، جوانانِ قلم به دستِ مطبوعاتیِ ما عموماً «محفل‌نویس» اند، یعنی

برای جمعی از دوستان و هم‌ذوقان خود می‌نویسند و از همان‌ها «زهی» یا «خهی» می‌شنوند و اصلاً به صرافت آن نیستند که بالای منبر روزنامه و مجله رفته‌اند و برای آچاربه‌دست و بیل‌به‌دست و پایه‌رکاب و کسانی که زبان روشنفکر مآبانه از خط جینی هم برایشان دشوارتر و دل‌آزارتر است موعظه می‌کنند.

دیگر این که لازمه نویسنده شدن در همه روزگاران تعلّم و شاگردی بوده است. بیهقی شاگرد ابونصر مشکان بود. صاحب دیوان انشا یا دبیر اعظم کاتبانی زیر دست خود داشت که در آغاز فقط چرک‌نویس‌ها را پاک‌نویس می‌کردند. از اینان بسیاری در همان حدّ می‌ماندند و فوقش خوش‌نویس می‌شدند. چند تن هم بیدامی شدند که قریحه و جریزه و همت نشان می‌دادند و استاد به آنان عنایت می‌کرد و آنان را می‌پروراند. امروزه نیز در فنون، شاگردی و استادی و دوره کارآموزی و کاردانی و کارشناسی هست. آن که تعلیم خلبانی می‌بیند، پس از ساعت‌ها پرواز به اصطلاح «یکه پرواز» (solo) می‌شود. در پزشکی هم دوره انترنی داریم. حتی در دوزندگی، شاگرد در سال‌های اول رفت و روب می‌کند، احیاناً اطو آتش می‌کند، سوزن نخ می‌کند، کوک می‌گیرد، سجاف‌دوزی می‌کند تا به مرحله دوخت و بُرش برسد. در صنایع جدید، دوره‌های هنرآموزی داریم؛ در فنون هنری نیز مثلاً برای خوش‌نویس شدن یا مصوّر و مذهبّ شدن باید سال‌ها نزد استاد زانوزد. اما معلوم نیست چرا وقتی نوبت به نویسندگی می‌رسد، همین که جوان از دبیرستان و دانشکده فارغ شد یا از فرنگ برگشت قلم به دستش می‌دهند که مقاله بنویس یا ترجمه کن یا کتاب تألیف کن — قلمی که در کشورداری مظهر اندیشه و تدبیر است و آن را با شمشیر، که مظهر قدرت است، هم‌تراز شمرده‌اند بلکه از آن برتر دانسته‌اند.

گویا نویسنده شدن نه استعداد می‌خواهد، نه معلومات و نه تجربه و تمرین. روضه‌خوان دست کم چند مجلس از بر می‌کند، چند بیت شعری به ذهن می‌سپارد، توانایی گریه گرفتن دارد، می‌داند کی به صحرای کربلا گریز بزند، موقع و مقام هر مجلسی را می‌شناسد و شاید از پامنبری خوانی یا نوحه‌خوانی شروع می‌کند و از پله‌های منبر یکی‌یکی بالا می‌رود. اما نویسندگی پنداری موهبت بالفعلی است که به هر کسی که خواندن و نوشتن آموخته باشد ارزانی شده است.

اما در قدیم، نویسندگی و دبیری صنعتی شریف بود، هم عرض صناعات شاعری و طب و نجوم. استعداد و مایه علمی و ادبی و ممارست سه شرط ضرور آن بود. نویسنده

می‌بایست مبلغ زیادی شعر، تمثیل، لطیفه، امثال در چنته داشته باشد، تتبع دیوان عرب و عجم کرده باشد. با قرآن و اخبار و آثار مأنوس بوده باشد، از هر دانشی و فنی اندکی دانسته باشد، علم فصاحت و بلاغت آموخته باشد، در مناظره و احتجاج ورزیده شده باشد و، پیش از همه این‌ها، از عطیۀ خدادادی نویسندگی بهره‌ور بوده باشد.

امروزه گویا همه این شروط و آداب منسوخ و چند عبارت و شعارِ قالبی و چند لفظ و تدبیر روشنفکر مآبانه یگانه سرمایه و افزار نویسندگی شده است. دیگر نه به مطالعه آثار سلف نیاز است نه به مشق نوشتن، نه به نظارت و تعلیم استاد، نه به مایه زبانی و نه حتی به استعداد. البته در جامعه ما، استعدادهایی وجود دارند که هنوز تباه نشده‌اند و ذوق‌هایی که هنوز منحرف نگشته‌اند. گردانندگان مطبوعات و رسانه‌های گروهی، اگر این استعدادها را کشف و جذب کنند و برای پروردن آنها مایه بگذارند و از نظر مادی و فرهنگی تسهیلاتی برایشان فراهم آورند و میدان و مجال فراغتی برای مستعدان بگشایند، می‌توان امیدوار بود که از میان آنان ستاره‌هایی بدرخشد و آسمان تیره و ابری مطبوعات را شفاف و فروزان و گوهرنشان سازد.

راه درست چنین به نظر می‌رسد که در کنار آموزش همگانی در سطح مقدماتی، تعلیم خصوصی محدود نیز ترتیب داده شود، درست به همان شیوه‌ای که در تعلیم خط و نقاشی و ورزش مرسوم است. از دانش‌آموزان یا دانش‌جویان می‌توان جوانانی را که ذوق نویسندگی دارند دست‌چین کرد و در دوره‌های اختصاصی، در سطح کاردانی و کارشناسی و کارشناسی ارشد، برای کارهای مطبوعاتی تربیت نمود. این امر هم سابقه دارد و هم لاحقه: در سال‌های پیش از شهریور ۲۰، انجمن پرورش افکار زمان، برای تأمین مقاصد تبلیغاتی حکومت وقت، یک دوره روزنامه‌نگاری دایر کرده بود که عده‌ای از دانش‌جویان و کارکنان مطبوعات در آن شرکت کردند. از آن پس نیز، سازمان رادیو و بعداً صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران به اقدامات مشابهی دست زدند. اگر این کار جدی تلقی شود و به آن سازمان بهتری داده شود، می‌توان در مقاطع مختلف تحصیلی دوره‌هایی برای آموزش و پرورش کادر مطبوعاتی دایر ساخت. لیکن این دوره‌ها به شرطی محصول مفید خواهد داشت که گزینش شاگردان درست انجام پذیرد و عده‌ای کم‌استعداد، به صرف داشتن معلومات و محفوظات محدود، به آن راه نیابند که راه را بر مستعدان ببندند.

هر فردی از افراد انسانی جهانی دیگر است و حاضر نیست این جهان، یعنی خود، را با دیگری عوض کند. آدمی هر قدر هم عیب و نقص و عجز داشته باشد — جز در حالتی بس استثنایی — می‌خواهد پیش از هر چیز خودش باشد. دیگران تا آن جا در نظرش جالب‌اند که جهانی دیگرند. فرق هنرمند و غیر هنرمند در این است که هنرمند می‌تواند جهان خود را بازسازی کند و دیگران را به نحوی در آن انباز سازد و غیر هنرمند نمی‌تواند. جهان هر فردی، هر اندازه حقیر باشد، چون بازسازی و بیان شود، در آن حدّ که غیر از جهان دیگران است، بدیع و جاذب است.

هر جهانی به طرزی دیگر بازساختنی است، یعنی از ترکیب ویژگی‌های آن بازساختی اصیل پدید می‌آید. خصوصیات جهان درونی هر فردی در نگاه، زیر و بم گفتار، ادا و روش و خرام و رفتار او ظاهر می‌شود. عالم باطنی هنرمند نیز در آرایش و انگاره‌ای که به مادهٔ بیانی خود — اعم از رنگ، نغمه، حجم و لفظ — می‌دهد نمودار می‌گردد. از میان هنرمندان، شاعر با واژه‌گزینی و واژه‌آرایی است که صفات ممتاز جهان خود و فردیت خود را نشان می‌دهد.

با این همه، هر شاعری، هر قدر هم نوآور باشد، ادامه‌دهندهٔ سنتی شعری است، درجهٔ ابتکار او خود به میزان سهمی است که در غنی کردن این سنت و پروردن آن دارد. در حقیقت، سبک هر شاعری در ایجاد تعادل میان مشترکات و خصوصیات،

میان پیوستگی به سنت و تصرف در آن ظهور می‌نماید، یعنی در این معنی که چگونه امکانات زبان شعری را به خدمت بیان جهان ویژه خود درمی‌آورد. پایه و مایه شاعری از روی چگونگی و اندازه حفظ این تعادل ارزیابی و سنجیده می‌شود. سراینده‌ای که از سنت شعری ببرد از شعر بریده است و گوینده‌ای که در سنت شعری توقف کند سهم خود را ادا نکرده است. در شعر اصیل، سنت شعری و نوآوری هر دو حاضرند، هیچ‌یک از آنها به سود دیگری فدایی نمی‌شود. در شعر اصیل، این دو، در عین آن‌که به هم در نمی‌آمیزند، پیوند آلی دارند. آن مهارت خاص که در عین بهره‌برداری از سنت شعری تشخص و فردیت شاعر را حفظ کند به شعر او هویت می‌بخشد.

گفتیم اثر هنری بازساخت جهان هنرمند است. هنرمند صانع جهان خویش است. به قول دولاکروآ^۱، موضوع اثر خود اثر آفرین و تأثیرات و هیجانات اوست. روح، با نقش آفرینی، جزئی از کُنه هستی خود را بیان می‌کند. فلوبر^۲ می‌گوید: مادام بوواری خود من است. در حقیقت، نقد تلاش برای راه یافتن به جهان هنرمند است. اما این تلاش، اگر اثر هنری ناب می‌بود، هیچ‌گاه موفق نمی‌شد. منتقد به حریم جهان هنرمند نزدیک می‌شد، لیکن به ساحت آن در نمی‌آمد.

خوش‌بختانه در شعر، جهان هنرمند عریان عرضه نمی‌شود. در این جا نکته باریکی هست: جهان شاعر هرچه برهنه‌تر جلوه‌گر شود بیشتر دور از دسترس می‌ماند. تنها لفاف شعری است که برای نقد مجالی می‌گشاید. شعر ناب را تنها باید چشید و از آن لذت برد، تنها باید تحسین کرد. در این عرصه، نقد حدّ اکثر می‌تواند بیان ظریفِ اعجاب و هم‌حسی باشد. در واقع، نقد عقلانی در این آزمایش به درجه نقد عاطفی تنزل می‌کند. عناصر بیگانه از سویدای جهان شاعر هم دست‌گیرند هم گمراه‌ساز. آدمی با این عناصر آشناساز و از طریق آنها آسان‌تر به خلوت شعر راه می‌یابد؛ لیکن اگر بر سر آنها زیاده‌درنگ کند، بیم آن است که به وصل عروس شعر نرسد. نگاه منتقد می‌کوشد تا از پس پرده رمز به خلوت جهان شاعر نفوذ کند و، به این مقصود، به سراغ هر روزنی می‌رود تا گوشه‌ای از اندام مستوره شعر را دزدیده بنگرد و دست‌کم انگاره آن را به فراست دریابد. شاعر، با همه تلاشش برای دست‌وپا کردن

خلوتِ امن، طرحی از آن را خواه ناخواه در زبانِ خویش منعکس می‌سازد. یگانه درِیچه‌ای که برای نفوذ به حرمِ شاعر به روی ما گشوده است همان زبانِ شاعر، یعنی واژه‌ها و آرایش و انگاره‌بندی آنهاست. شاعر با همین واژه‌ها و آرایش و وَرْزِ آنهاست که هزاران نقش و وزن و خرام پدید می‌آورد و جهانِ خود را باز می‌سازد، و در همین نقش‌ها و اوزان و هنجارها و خرام‌هاست که همهٔ هویت او — منش و بینش او — بازتاب می‌یابد.

حاصلِ کلام این که بازیابیِ جهانِ شاعر همان بازیابیِ ویژگی‌های سبکی او و، در نهایت، کشفِ ویژگی‌های زبانِ شعری اوست. زبانِ شاعر، در مجموع، تداعی‌های او را آشکار می‌سازد. هر قدر زنجیرهٔ این تداعی‌ها کوتاه‌تر و شمارِ حلقه‌های آن کم‌تر باشد، رسیدن به سرِ رشته آسان‌تر می‌گردد. سخنِ شاعر از واپسین حلقه‌ها ترکیب می‌شود و معنای آن تنها زمانی به تمامی روشن می‌گردد که همهٔ حلقه‌ها را باز ببینیم و به سرِ حلقه‌ها برسیم. با دیدنِ تک‌درختی، گله‌ای، نهرِ آبی، و آلونکی در راهِ سفر، معنایی از پی معنایی دیگر به ذهن ما می‌آید و، سرانجام، این کاریز پنهانِ فکری در نقطه‌ای ظاهر می‌شود؛ فکر به بیان درمی‌آید، بی‌آن که سرچشمهٔ خود را بشناسد. کوتاهی و درازیِ زنجیرهٔ تداعیِ معانی در شاعران فرق می‌کند. مثلاً در صائب، دو سرِ این زنجیره از یک‌دیگر بس دور است: یک سرش دستِ طمع است که پیشِ کسان دراز می‌شود و سرِ دیگر پلی که برای گذار از آبرو بسته شده است.^۱ در سعدی، این زنجیره کوتاه است. یک سرِ آن لبِ شیرین و سرِ دیگرش نبات، یک سرِ قامت و سرِ دیگرِ قیامت که مشابَهتِ لفظیِ بلافصل دارند. شاعر برای بیانِ جهانِ خود، به مقتضایِ طبیعتِ خویش، شایسته‌ترین راه را برمی‌گزیند: ذوقِ غریب‌پسندِ صائبِ تناظرهای دور از ذهن و ذوقِ بی‌تکلفِ سعدیِ مناسباتِ معهود و مألوف را؛ عمق و سکون و عصیانِ حافظ در لفافِ ایهام و رمز و طنز بیان می‌شود و صفا و تحرّک و هم‌رنگی و مدارا و هم‌دردیِ سعدی در پویاییِ زبانیِ سهل و ممتنع و زلال.

۱. این شعر معروف:

دستِ طمع چو پیشِ کسان می‌کنی دراز پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

به نامِ صائب مشهور است، هر چند در دیوانِ نظری نیشابوری دیده می‌شود. به هر حال، به اعتبارِ بودنش شاهدِ اختیار شده است.

باری، روضه شعر، هم‌چون بهشت، درهایی چند دارد و هر شاعری از دری دیگر ما را به صحنِ آن رهنمون می‌شود.

تداعی‌های شاعر در نقش‌های خیال به هم گره می‌خورند. اما نقش خیال نوعاً خاص این یا آن شاعر نیست. همه شاعران از تشبیه، استعاره، کنایه، تمثیل، اسطوره و از صنایع لفظی و معنوی، چون جناس و طردِ عکس و طباق و تناسب و ایهام، بهره‌برداری می‌کنند. اگر در بیانِ سبکِ شاعری به این قول بس کنیم که این تصاویر و این صنایع را به کار برده است چندان چیزی نگفته‌ایم. آنچه ویژگی سبکی شاعر را نشان می‌دهد نخست میزان بهره‌گیری از این امکانات و انتخاب آنها، سپس نوع و مواد و خمیرمایه آنهاست. در مثل می‌گوییم حافظ از تعبیرهای رمزی و ایهام و تناسب و طباق و جناس بیشتر استفاده می‌کند و صائب از تشبیه، تمثیل و تناظر؛ یا می‌گوییم در مکتبِ خراسانی ماده تشبیهات بیشتر محسوس است و در مکتبِ عراقی بیشتر معقول؛ یا محتوای شعرِ فارسی در دوره سامانی صلح و شادی و آسانی و فراخی و تساهل است و محتوای این شعر در دوره غزنوی جنگِ قدرت و ناز و نعمت؛ یا شعرِ منوچهری رنگ محلی دارد و سرشار است از نامِ گل‌ها و پرندگانِ بومی و شعرِ سعدی مرصع است به نشانه‌هایی از طبیعتِ غربت.

گفتیم آنچه به اثرِ شعری تشخص و هویت می‌بخشد حفظِ تعادل میانِ سنت و فردیت است. بنابراین، در تلاش برای درکِ معنای هر اثرِ شعری، هم آگاهی از سنتِ ضرورت دارد و هم بازشناسی عناصرِ نو؛ یعنی هم به مشترکات باید توجه نمود هم به خصوصیات. اصولاً برای تمیزِ خصوصیات ناگزیر باید با مشترکات آشنا بود. در موردِ سعدی نیز طبعاً همین حکم صادق است. از این رو، در گفت‌وگو از خصوصیاتِ غزلِ سعدی، که منظورِ نظرِ ماست، بهتر است ابتدا آن سنتِ شعری را که وی ادامه‌دهنده و کمال‌بخش آن است تعیین کنیم. این سنتِ شعری را در عنوانِ مکتبِ عراقی خلاصه کرده‌اند. در حقیقت، سعدی بیشتر از طریقِ انوری به این سنت می‌پیوندد^۱ و اگر بخواهیم از آن فراتر رفته سابقه این نسب را پی گیریم،

۱. بیهوده نیست که در گلستان وقتی سخن از سرقتِ ادبی می‌رود، دیوانِ انوری آماج دست‌برد است: «شعرش را به دیوانِ انوری دریافتند.» (بابِ اول - در سیرتِ پادشاهان)

به عنصری می‌رسیم که شاعر شیراز، به‌ویژه از جهت تسلط بر الفاظ و ایجاز، که دو هنر شاخص اوست، با او خویشاوندیِ نظرگیری پیدا می‌کند.^۱ باری، در چارچوبِ مکتبِ عراقی است که ویژگی‌های شعرِ تغزلیِ سعدی را بررسی خواهیم کرد و فرض ما این خواهد بود که مختصاتِ این مکتب معلوم و مقرر است.

در چارچوبِ مفروض، آنچه پیش از هر چیز در زبانِ غزلیاتِ سعدی جلبِ توجه می‌کند مهارت در ورزیدنِ الفاظ، تحرّک، صفا و صمیمیت و ذوقِ سلیم است، یعنی همان خواصّی که زبانِ او را سهل و ممتنع می‌سازد.

چنانچه گفته‌اند، سخن در دستِ سعدی چون موم است، اگر شعر او در ما هیجان پدید می‌آورد بیش از همه به این جهت است که، در ابیاتِ آن، استادیِ گوینده را در واژه‌آرایی تحسین می‌کنیم. سعدی در تافت و بافتِ واژه‌ها، بارها به آهنگ‌سازیِ مشابهت می‌یابد که با «واریاسیون»هایِ یک لحن (ملودی) و یک آهنگِ مایه (موتیف) یا خود با تکرار و شاخص ساختنِ یک نغمه (نُت) هیجان می‌آفرینند. در حقیقت، شاعر شیراز از این ره به «شعرِ ناب» نزدیک می‌شود. در این دسته از ابیاتِ او، گاهی محتوا و مضمون در سایه قرار می‌گیرند. مثلاً وقتی در غزلی از او می‌خوانیم:

ما را سرِیست با تو که گر اهلِ روزگار دشمن شوند و سرِ برود هم بر آن سرِیم
آنچه ما را به نشاط درمی‌آورد بازيِ استادانۀ شاعر با واژه‌سر در معنیِ گوناگون است.

این هنرنمایی در واژه‌ورزی، با بهره‌برداری از معانی و کاربردهایِ ترکیبیِ متعدّد لفظ، شواهدِ فراوانی در غزلیاتِ سعدی دارد که مبلّغی از آنها را یاد می‌کنیم:

آخر

هنوز با همه دردم امیدِ درمانست که آخری بود آخرِ شبانِ یلدا را

۱. یکی از شواهدِ تتبعِ سعدی در اشعارِ عنصری را اندکی پایین‌تر یاد خواهیم کرد.

پرده

تا خود برون پرده حکایت کجا رسد چون از درون پرده چنین پرده می‌دری

حدیث

حلاوتیست لب لعلِ آبدارش را که در حدیث نیاید چو در حدیث آید

حلقه

ما با توایم و با تو نه‌ایم اینت بوالعجب در حلقه‌ایم با تو و چون حلقه بر دریم

خاک

گفتی ز خاک بیش‌ترند اهلِ عشقِ من از خاک بیش‌تر نه که از خاک کمتریم

در

از در درآمدی و من از خود به‌در شدم گویی کزین جهان به جهانِ دگر شدم

دست

زین دست که دیدارِ تو دل می‌برد از دست ترسم نهرم عاقبت از دستِ تو جان را

عشق در دل ماند و یار از دست رفت دوستان دستی که کار از دست رفت

روی

رویت به‌روی مانکنی حکم از آن تست باز آن که روی در قدمانت بگستریم

زمان

آخر ای نادره دورِ زمان از سرِ لطف بر ما آید زمانی که زمان می‌گذرد

سر

از آن متاع که در پایِ دوستان ریزند مرا سریست ندانم که او چه سر دارد

گر سرم می‌رود از عهدِ تو سر باز نییچم تا بگویند پس از من که به سر برد وفا را
کار

به هیچ کار نیایم گرمِ تو نپسندی وگر قبول کنی کارِ کارِ ما باشد
نظر

روزی به دلبری نظری کرد چشمِ من زان یک نظر مرا دو جهان از نظر فتاد
گاهی نیز یک فعل به صیغه‌هایِ گوناگون یا هم خانواده‌هایِ یک کلمه در بیت
می‌آید، مانند
تافتن

به مویِ تافته پایِ دلم فرو بستی چو مویِ تافتی ای نیک بخت روی‌متاب
دیدن

ترا ببینم و خواهم که خاکِ پایِ تو باشم مرا ببینی و چون باد بگذری که ندیدم
نشستن

تو هیچ عهد نبستی که عاقبت نشکستی مرا بر آتشِ سوزان نشاندی و نشستی
بازآی که در دیده بماندست خیالت بنشین که به خاطر بگرفتست نشانت
یار

رواست گر نکند یار دعویِ یاری چو بارِ غم ز دلِ یار برغی گیرد
گاهی نیز این تفتن با دو لفظ یا با یک کلمه مرکب و اجزای آن یا لفظ و
مشتقات آن صورت می‌گیرد:

او، روزگار، من
به هرزه در سرِ او روزگار کردم و او فراغت از من و از روزگارِ من دارد

که تناظرِ اجزایِ مکرّر در دو مصرع لطف دیگری دارد.

جان، رسیدن

کس به آرامِ جانِ ما نرسد که نه اول به جان رسد کارش

دست گرفتن، یک بار

چه باشد ار به وفا دست گیردم یک بار گرم ز دست به یک بار بر نمی‌گیرد

دل، دین

هرکه در شهر دلی دارد و دینی دارد گو حذر کن که هلاکِ دل و دین می‌گذرد

که در آن، حرکت و زندگی، با تصویرِ جار زدن، هشدار دادن و گذشتن احساس می‌شود.

دهان، نوش

بی‌دهانِ تو اگر صد قدحِ نوش دهند به دهانِ تو که زهر آید از آن نوش مرا

سر، پای، هستی

بیا که ما سر هستی و کبریا و رعونت به زیر پای نهادیم و پای بر سرِ هستی

سروبالا

سروبالای من گر به چمن برگذری سروبالایِ ترا سرو به بالا نرسد

سیاه، سپید

نه هر آن چشم بینند سیاهست و سپید یا سیاهی ز سپیدی بشناسد بصرست

غمِ دل، حال

غمِ دل با تو نگویم که نداری غمِ دل با کسی حال توان گفت که حالی دارد

که باز تناظرِ اجزایِ مکرّر در دو مصرع پیوندِ آنها را استوارتر ساخته است.

لب، دم

وقتست اگر بیایی و لب بر لبم نهی چندم به جستجویِ تو دم بر دم اوفتد؟

که در آن، موازنه و ازدواجِ لب بر لب و دم بر دم نیز خوش افتاده است.

یاد، زمان

بی‌یادِ تو نیستم زمانی تا یاد کنم دگر زمانت

□ این هنر در ابیاتی جلوهٔ بیشتر می‌گیرد که ساختِ آنها و هالهٔ معنایی افعال، در جنبِ معنایِ مراد، معنای هم‌ارز دیگری به آنها می‌دهد. مثلاً در این بیت:

حریفِ عهدِ مودت شکست و من نشکستم
خلیلِ بیخِ ارادت برید و من نبریدم

که در آن، نشکستم و نبریدم معنایِ ایهامی پیدا می‌کنند: عهدِ مودت نشکستم / شکسته نشدم؛ بیخِ ارادت نبریدم / بریده و گسسته نشدم.
در بیتِ بعدی این غزل هنرنمایی از این هم بیشتر است:

به خاکِ پای تو جانا که تا تو دوست گرفتم
ز دوستانِ مجازی چو دشمنانِ بربیدم

که در آن، برایِ مصرع دوم سه معنی می‌توان فرض کرد: ۱. از دوستانِ مجازی بربیدم هم‌چنان‌که از دشمنانِ بربیدم، ۲. از دوستانِ مجازی و از دشمنانِ بربیدم، ۳. از دوستانِ مجازی دشمنانه بربیدم. و این چندمعنایی از ایهام ساختاری برخاسته است. ○ در کار بُردِ صنعتِ ایهام بیشتر تافت و بافتِ الفاظ و، به‌ویژه، ساختِ نحوی است که چند معنایی لطیفی پدید می‌آورد، هم‌چنان‌که در این بیت:

مشتري را بهايِ رويِ تو نيست من بدین مفلسی خریدارت

که در آن، ایهام نه در تک‌تک واژه‌ها (مشتري: خریدار / اورمزد؛ بها: قیمت / روشنی) بلکه در نسبتِ مشتري و بها و روی است (خریدارِ بهايِ روی تو را نداد / اورمزد روشنیِ روی تو را ندارد).

□ اما تحرّک و تنوّع در ابیاتِ غزلِ سعدی بیشتر با تعدّد فعل و گوناگونیِ زمان و وجه و شخص و چرخشِ سخن از طریقِ ایجاب و سلب حاصل می‌شود. اینک شواهدی از این پویائی و رنگینی:

برآمیزی و بگریزی و بنایی و بربایی
فغان از قهر لطف‌اندود و زهر شکرآمیزت

که در مصرعِ اولِ آن، چهار فعل به کار رفته و مطابقهٔ آمیختن / گریختن، نمودن / ربودن، قهر / لطف، و زهر / شکر به سخن پیچ و تاب و تنوع بخشیده است.

اگر تو جور کنی جور نیست تربیتست وگر تو داغ نهی داغ نیست درمانست
که در آن، حاصلِ سخن این است: جورت تربیت و داغِت درمانست. تعدّد فعل کلام را پویا ساخته و تکرارِ جور و داغ و تقابلی نیست و است و تناظرِ اجزای دو مصرعِ لطفِ بیشتری به سخن بخشیده است.

نه چنین حساب کردم چو تو دوست می‌گرفتم
که ثنا و حمد گویم و جفا و ناز باشد
که در آن، هم تعدّد فعل هست و هم چرخشِ کلام به آسانی احساس می‌شود.

ندانفت که اجازت نوشت و فتوا داد
که خونِ خلق بریزی مکن که کس نکند

که در آن، پنج فعل به وجوه اخباری و التزامی و امری و استفهامی در زمان‌های مضارع و ماضی، به سه شخصِ متکلم و مخاطب و غایب و به ایجاب و سلب به کار رفته و، به‌ویژه، در مصرعِ دوم پیچ و تابِ سخن هیجان‌زاست.

چه گنه کردم و دیدی که تعلق ببریدی
بنده بی جرم و خطایی نه صوابست مرا نش

که سخن با تعدّد افعال و تنوّع وجه — اخباری، التزامی، استفهامی، امری — و
شخص — متکلم، مخاطب، غایب — و ایجاب و سلب گویی مستانه می خرامد.

گفتم بینمش مگرم دردِ اشتیاق ساکن شود بدیدم و مشتاق تر شدم
که در آن، پنج فعل به صیغه های گوناگون به کار رفته و مضمون یک قطعه در ظرف
یک بیت گنجانده شده است.

وصالِ تست اگر دل را مرادی هست و مطلوبی
کنارِ تست اگر غم را کناری هست و پایانی

که در آن، علاوه بر تعدّد فعل اسنادی، ساختِ ویژه سخن که مقدّم آوردنِ وصال و
کنار را اجازه داده و کاربردِ کنار به دو معنی بر بلاغت و ملاحظتِ سخن افزوده
است.

○ گاهی شاعر به معنای فعل هایی اسناد می دهد و از این راه تصاویری جاندار
می آفریند، مثلاً در این بیت:

صبر قفا خورد و به راهی گریخت عقل بلا دید و به کنجی نشست

که در آن، صبر و عقل با قفا خوردن و به راهی گریختن و به کنجی نشستن تجسّد
یافته اند.

○ سعدی برای تحرک بخشیدن به سخن و نرم ساختن آن، فنونِ چندی به کار
می برد که بیش و کم یاد کردیم. یکی از این فنون، که به مقتضای ضرورتِ
وزن بندی بسامدِ کاربردِ آن نسبتاً زیاد است جابه جا کردن ضمیرِ ملکی^۱ است. این
جابه جایی غالباً به فکّ اضافه تأویل پذیر است. اینک شواهدی از آن:

۱. این مقوله دستوری را به اعتبار این که با اسم می آید «صفتِ ملکی» خوانده اند. لیکن به این اعتبار که
جانشین اسم ظاهر می شود می توان آن را ضمیر خواند.

زنهار ازین امیدِ درازت که در دلست
هیات ازین خیالِ محالت که در سرست

(امیدِ دراز که در دلِ توست؛ خیالِ محال که در سرِ توست)

جان می‌روم که در قدم اندازمش زشوق درمانده‌ام هنوز که نُزلی محقرست
(در قدمش اندازم)

بی‌یادِ تو نیستم زمانی تا یاد کنم دگر زمانت

(تا یادت کنم دگر زمانی)

جان و تنم ای دوست فدایِ تن و جانِ
مویی نفروشم به همه مُلکِ جهانِ

(مویی از تو را به همه ملکِ جهان)

سوگند به جانِ تو فروشم یک موی به هرکه در جهانِ

(یک موی به هرکه در جهان)

چه لطیفست قبا بر تنِ چون سرو روانِ
آه اگر چون کمر دست رسیدی به میانِ

(چون کمر دستم رسیدی)

اگر تو خون بریزی به قیامت نگیرم
که میانِ جمعِ دوستان این همه ماجرا نباشد

(اگر تو خونم)

آتشِ آهست و دود می‌رودش تا به سقف
چشمهٔ چشمست و موج می‌زندش بر کنار

(دودش می‌رود؛ موجش می‌زند)

هرکه نازک بود تنِ یارش گو دلِ نازنین نگه دارش

(دلِ نازنینش نگه دار)

تا چه کردیم دگر باره که شیرین لبِ دوست
به سخن باز نمی‌باشد^۱ و چشم از نازش

(چشمش از ناز)

مرغ پرنده اگر در قفسی پیر شود هم چنان طبع فراموش نکند پروازش
(طبعش پرواز فراموش نکند)

آن چنان وهم در تو حیرانست که نمی‌دانست نشان گفتن
(نمی‌داند نشانت گفتن)

هرگز بادِ صبا برگ پریشان نکند بوستانی که چو تو سروِ روانش باشی
(هرگز بادِ صبا برگِ بوستانی را پریشان نکند)

□ گاهی سادگی و صفایِ لحن به یاریِ تعدّد و تنوّعِ فعل می‌شتابد و به سخن،
علاوه بر حرکت و زندگی، صداقت و صمیمیت می‌دهد؛ مثلاً در این ابیات:

گفتم لبِ ترا که دلِ من تو برده‌ای
گفتا کدام دل چه نشان کی کجا که برد؟

قیامت‌یست که در روزگارِ او برخاست به راستی که بلا نیست آن نه بالایی
گرفتم که نیامد ز رویِ خلق آزرَم که بی‌گنه بکشی از خدا نمی‌ترسی؟
یا آهنگ و مکث به سخنِ لحنِ محاوره و آشنا می‌دهد:

۱. «باز نمی‌باشد» به معنای حقیقی از طریقِ «سخن» به «لب» تعلّق می‌گیرد و به معنای مجازی از طریقِ «ناز» به «چشم» و این سخن را هم موجز، هم پویا و هم بسیار لطیف می‌سازد.

لبت بدیدم و لعلم بیوفتاد از چشم سخن بگفتی و قیمت برفت لؤلؤ را
 که ایهام در لعلم بیوفتاد از چشم زیبایی شعر را دوچندان ساخته است.
 یا:

بیایمت که بسینم کدام زهره و یارا؟
 روم که بی تو نشینم کدام صبر و جلادت؟
 همین شهد و لطف را در بیت زیر نیز می‌یابیم

به خسته برگذری صحتش فراز آید به مرده درنگری زندگی ز سر گیرد
 که در آن، ایهام در «فراز آمدنِ صحت»: باز آمدنِ صحت / بالای سر آمدنِ
 صحت، که خود محبوبِ تجسدِ آن تواند بود، لطافت و ظرافتِ بیشتری به
 سخن داده است.
 ○ مهارت در کاربرد این لحنِ خودمانی در اوزانِ کوتاه بیشتر به چشم می‌خورد.
 اینک چند شاهی به عنوانِ چاشنی:

باید که سلامتِ تو باشد سهلست ملامتی که بر ماست
 متحیر نه در جمالِ توام عقل دارم به قدرِ خود قَدری
 ای که قصدِ هلاکِ من داری صبر کن تا بینمت نظری

□ یکی از بارزترین جلوه‌های استادی سعدی در سخن ایجازِ آن است. ویژگی
 ایجاز در ابیاتِ غزلِ سعدی این است که عموماً «ساخت» اجازه‌حذفِ سازه‌ها را
 می‌دهد؛ مثلاً در این بیت:

مرا که گفت دل از یارِ مهربان بردار به اعتدایِ صبوری که شوق نگذارد
 که در آن، ساختِ کلامِ حذفِ بیهوده گفت زیرا که شوق نمی‌گذارد دل از یار
 مهربان بردارم را اجازه داده است.

○ گاهی نیز در پرتو کاربرد فعل‌هایی مجالِ ایجادِ حذف دست می‌دهد که با حرف‌های اضافهٔ مختلف معانی مختلف پیدا می‌کنند؛ مثلاً در این بیت:

کسی به عیب من از خویشتن نپردازد که هرکه می‌نگرم با تو عشق می‌بازد
که در آن، تفاوتِ معنیِ پرداختن در کاربرد با به «مشغول شدن» و با از «فارغ شدن» ایجاز حذف را میسر ساخته است.

از این امکان در بیت زیر با ظرافت و مهارتِ بیشتری استفاده شده است:

از تو با مصلحتِ خویش غمی پردازم همچو پروانه که می‌سوزم و در پروازم
○ در ایجازِ ساخت، گاهی تعلقِ دوگانهٔ یکی از اجزای جمله شاعر را از تکرارِ آن معاف می‌دارد، مثلاً در این بیت:

بر آتشِ عشقت آبِ تدبیر چندان که زدیم باز نشست

که در آن، «آتشِ عشق» هم متممِ «زدیم» است و هم فاعلِ «باز نشست».
یا در این بیت:

تا چه کردیم دگر باره که شیرین لبِ دوست

به سخن باز نمی‌باشد و چشم از نازش

که در آن، «باز نمی‌باشد» از طریقِ «سخن» به «لب» تعلق می‌گیرد و به تنهایی به «چشم».
یا در این بیت:

چشمِ سعدی به خواب بیند خواب که بستی به چشمِ سخّارت

که در آن، «خواب» هم مفعولِ صریحِ «بیند» است و هم مفعولِ صریحِ «بستی»
یا در این بیت:

سعدی تو کیستی که درین حلقهٔ کمند چندان فتاده‌اند که ما صیدِ لاغریم

که در آن، ساختِ جمله امکانِ میان بُر زدن را به شاعر نشان داده است^۱
اما در بیتِ زیر، ساختِ سخن ایجازِ طرفه‌تری آفریده است:

مرادِ خاطرِ ما مشکلست و مشکل نیست
اگر مرادِ خداوندگارِ ما باشد

که در آن، اولاً، «مرادِ خاطرِ ما» مسندالیهِ دو جملهٔ اسنادی (ایجابی بدونِ قید؛ سلبی یا قیدِ شرط) است؛ ثانیاً اگر برای مصرعِ اول استقلالِ فرض کنیم، یعنی مصرعِ دوم را ندیده بگیریم، تعبیر «مشکلست و مشکل نیست» خود لطفِ دیگری دارد.
○ در مواردی، عناصرِ زبرزنجیری، مانندِ آهنگ و مکث و تکیه، برای ایجازِ حذفِ راه می‌گشایند؛ مثلاً در این بیت:

عافیت می‌بایدت چشم از نکورویان بدوز
عشق می‌ورزی بساطِ نیک‌نامی درنورد

که در آن، آهنگِ استفهامی و مکثِ جانشینِ نقش‌نمایِ فراکردهایِ پایه و پیرو، یعنی حرفِ ربط (شرط)، شده است. هم‌چنان‌که در مصرعِ دوم این بیت:

شاخکی تازه برآورد صبا بر لبِ جوی چشم بر هم نزدی سروِ سهی بالا شد

که در آن، مکث و تکیه (در «نزدی») همان نقش را ایفا کرده است.

○ گاهی نیز ایجاز در حدّی است که انسجام و ربطِ منطقیِ اجزایِ سخن مکتوم می‌ماند و با این همه، معنی روشن است و ایجازِ مخّلِ افادهٔ آن نیست؛ مثلاً در این بیت:

دیدارِ یارِ غایب دانی چو ذوق دارد؟ ابری که در بیابان بر تشنه‌ای ببارد

که در آن، برایِ ربطِ دادنِ مفادِ دو مصرع، واسطهٔ محذوف (مثلاً «ذوق مشاهده» ابری ...) را باید مستتر شمرد.

۱. در حقیقت، اگر بخواهیم میانِ فراکردهایِ این جملهٔ مرکب ربطِ برقرار سازیم، ناگزیر باید سازه‌هایِ محذوف را که در زیرساختِ آن وجود دارد باز سازیم: سعدی تو کیستی؟ [هیچ‌کس] زیرا که در این حلقهٔ کمند چندان [صید] فتاده است که [در میانِ آنها] ما صید لاغریم.

□ گاهی ایجاز، با خطاب و استفهام و امر، زنده و پویا می‌شود. نمونه درخشان این هنرنمایی را در بیت زیر می‌توان سراغ گرفت:

بر کوزه آب نه دهانت بردار که کوزه‌ی نداشت

□ در آرایش‌های لفظی و صنایع بدیعی، سعدی بیشتر به جناس و مطابقه و تناسب و طرد و عکس (عکس و تبدیل) علاقه دارد.

○ از میان اقسام جناس، به نظر می‌رسد که بسامد جناس اشتقاق و جناس تام در غزلیات او بیشتر باشد. نمونه‌های جناس تام را در مباحث پیشین آوردیم و در این جا نمونه‌هایی دیگر با شواهدی از جناس اشتقاق بر آنها می‌افزاییم:

انتظار / منتظر

تو شبی در انتظاری ننشسته‌ای چه دانی
که چه شب گذشت بر منتظران ناشکیب

جمع / مجموع

تا سر زلف پریشان تو در جمع آمد هیچ مجموع ندانم که پریشان تو نیست
که در آن، «پریشان» نیز در دو مصرع جناس تام دارد.^۱

ذکر / مذکور

چه ذوق از ذکر پیدا آید آن را که پنهان شوق مذکوری ندارد؟^۲

۱. علاوه بر آن، ایهام «در جمع آمد»: جمع شد / در جمعیت آمد خالی از لطف نیست.

۲. هم‌چنین توجه کنید به جناس ذوق / شوق و تناظر و مقابله «ذوق» و «شوق» با «پیدا» و «پنهان» که از وقوف شاعر به فرقی ظریف «ذوق» و «شوق» حکایت می‌کند: «شوق به چیزی بود که از وجهی حاضر بود و از وجهی غایب، چون معشوق که در خیال حاضر بود و از چشم غایب». (غزالی، کیمیای سعادت). سعدی در جاهای دیگر نیز این آگاهی را نشان می‌دهد. از جمله در این بیت: شرط عشقست که از دوست شکایت نکنند / لیکن از شوق حکایت به زبان می‌آید (بسنجید با بیت اول مثنوی مولوی).

رفتن / رفتار

طاقتِ رفتنم نمی‌ماند چون نظر می‌کنم به رفتارش

غیرت / اغیار

غیرتم هست و اقتدارم نیست که بپوشم ز چشمِ اغیارت

فارغ / فراغت

اگر تو فارغی از حال دوستان یارا فراغت از تو میسر نمی‌شود ما را

ناظر / منظور

هر آن ناظر که منظوری ندارد چراغِ دولتش نوری ندارد

این هم نمونه‌ای از نوعِ دیگرِ جناس (جناسِ مُدَّیِّل) که ملاحظه دیگری به سخن بخشیده است:

نه قوَّتی که توانم کناره‌جُستن ازو نه قدرتی که به شوخیش در کنار کشم

○ از صنعتِ طباق نیز در ابیاتِ غزلِ سعدی شواهدِ بسیاری هست که چندتایی از آنها را نمونه‌وار می‌آوریم:

پای / سر

آن‌که هرگز بر آستانه عشق پای نهاده بود سر بنهاد

پرده‌در / پرده‌دار

جفایِ پرده‌درانم تفاوتی نکند اگر عنایتِ او پرده‌دارِ ما باشد^۱

۱. هم‌چنین توجه کنید به جناسِ پرده‌در / پرده‌دار (جناسِ زاید) و ابهام در «پرده‌دار»: رازپوش / حاجب.

درد / دارو خار / خرما

دردت بکشم که دردِ داروست خارت بخورم که خارِ خرماست

دشمن / دوست

از دشمنان برند شکایت به دوستان
چون دوست دشمنست شکایت کجا بریم؟

شیرین / شور (در غیر معنای مراد)

آفرین بر زبانِ شیرین کاین همه شور در جهان انداخت^۱

کنار / میان

کس از کناری در رویِ تو نگه نکند که عاقبت نه به شوخیش در میان آری

گریان / خندان

چشمِ گریانِ مرا حال بگفتم به طیب گفت یک بار ببوس آن دهنِ خندان را^۲

ملول / مشتاق گریزان / طلب‌کار

تو ملولی و دوستان مشتاق تو گریزان و ما طلب‌کار

○ مطابقه و تضادّ در فعل‌ها خود مقوله‌ای دیگر در غزلِ سعدی است و با خصلتِ اصلی این سخنِ او، یعنی تحرّک و پویایی، سنخیت دارد. اینک شواهدی از آن:

برخاستن / نشستن

ای آتشِ خرمینِ عزیزان بنشین که هزار فتنه برخاست

۱. هم‌چنین توجه کنید به جناسِ وزنِ زبان / جهان.

۲. که در آن، تناظرِ «بگفتم» و «گفت» دلیل بر رجحانِ ضبطِ «بگفتم» بر «نمودم» است.

غمی توانم بی‌او نشست یک ساعت چرا که از سرِ جان برغمی توانم خاست
 نه آزاد از سرش برمی‌توان خاست نه با او می‌توان آسوده بنشست
 بریدن / پیوستن

به آخر دوستی نتوان بریدن به اوّل خود غمی بایست پیوست
 که در آن، «به آخر» و «به دل» نیز مطابقت دارند.
 بیچاره کسی که از تو ببرید آسوده غمی که با تو پیوست^۱
 بودن / نبودن

آن چه عیبت که در صورتِ زیبایِ تو هست
 وان چه سحرست که در غمزه فتانِ تو نیست^۲
 ○ شواهد کاربردِ صنعتِ مراعاتِ نظیر و تناسب و ایهام نیز در ابیاتِ غزلِ سعدی
 کم نیست و ما، علاوه بر آنچه در ابیاتِ یادشده می‌توان جست، چند نمونه‌ای از آن
 را می‌آوریم:

نه ترا بگفتم ای دل که سرِ وفا ندارد
 به طمع ز دست رفتی و به پای درفکندت^۳

که در آن، «سر» و «دست» و «پای» در معنایِ حقیقی تناسب دارند ولی در شعر به
 معنایِ مجازی به کار رفته‌اند و همین لطفِ شعر را دوچندان ساخته است.

شمشیر کشیدست نظر بر سرِ مردم چون پای بدارم که ز دستم سپر افتاد؟

۱. صنعتِ موازنه و ازدواج نیز در دو مصرع این بیت به کار رفته است.
 ۲. ایضاً صنعتِ موازنه و ازدواج در دو مصرع این بیت به کار رفته است.
 ۳. تنوعِ صیغه‌های فعلی نیز موجهی به سخن داده است که چون امواجِ خفیفِ دریا هم محرک هم آرام‌بخش است.

که در آن، «پای» در معنای حقیقی (نه در معنای مراد) با «سر» و «دست» تناسب دارد.
 هان تا لب شیرین نستاند دلت از دست کائک از غم او کوه گرفت از کمر افتاد
 که در آن، «کمر» به دو معنای حقیقی و مجازی هم با «لب» و «دست» مناسبت
 پیدا می‌کند هم با «کوه» و لطف سخن شیرین بیشتر در همین است.

هیچ کس بی‌دامنی‌تر نیست لیکن پیش خلق
 باز می‌پوشند و ما بر آفتاب افکنده‌ایم

که در آن، ابهام «بر آفتاب افکندن» (برای خشک کردن دامن تر / آشکار و آفتابی
 ساختن) و «باز پوشیدن» (از نو به بر کردن / پنهان کردن) بیشتر جلب توجه می‌کند.

دستم نداد قوت رفتن به پیش دوست
 چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم

که در آن، «دست» در معنای حقیقی (نه در معنای کنایی) با «پای» و «سر»
 مناسبت دارد.

○ سرانجام، چند شاهی از طرد و عکس یا عکس و تبدیل می‌آوریم که در ادب
 فارسی هر جا به کار رود جاذبه‌آفرین است و، از این رو، هم شاعران و هم دبیران
 در آزمودن آن تفتن و هنرنمایی کرده‌اند:

بر سرو نباشد رخ چون ماهِ منیرت بر ماه نباشد قد چون سروِ روانت
 سودایِ عشق بختن عقلم نمی‌پسندد فرمانِ عقل بردن عشقم نمی‌گذارد
 گیرم که برگنی دلِ سنگین ز مهرِ من مهر از دلم چگونه توانی که برگنی

□ در بسیاری از ابیات غزل سعدی، به‌ویژه در اوزان کوتاه، قیاس خطابی، حکمت
 عامیانه، ارسال مثل، یا لحن استفهام و انکار و اعتراض و خطاب و گله‌مندی و اشتیاق
 صفا و صمیمیتی به سخن می‌بخشد که هم‌دردی خواننده را برمی‌انگیزاند. این گونه
 ابیات غالباً سهل و ممتنع‌اند و ما چند بیتی را میمنت‌بخش این گفتار می‌سازیم:

گرش بینی و دست از ترنج بشناسی روا بود که ملامت کنی زلیخا را
(هماوردجویی و اعتراض)

قصه دردم همه عالم گرفت در که نگیرد نفس آشنا
(لحنِ استفهام و قیاسِ خطابی)

جمال در نظر و شوق هم‌چنان باقی گدا اگر همه عالم بدو دهند گداست
(ارسالِ مثل)

به دل گفتم ز چشمانش بپرهیز که هشیاران نیامیزند با مست
(قیاسِ خطابی با فرضِ مستیِ چشمِ یار)

چو دورِ عاشق آمد قرارِ عقل نماند درونِ مملکتی چون دو پادشا گنجد؟
(ارسالِ مثل)

به کامِ دشمنِ ای دوست این‌چنین مگذار
کس این کند که دلِ دوستان بیازارد؟
(لحنِ استفهام و گله‌مندی)

غمِ هجران به‌سویّت تر ازین قسمت کن کاین همه درد به جانِ من تنها نرسد
(ناله و شکایت)

مگر به خیلِ تو با دوستان نپیوندند مگر به شهرِ تو بر عاشقان نبخشایند؟
(لحنِ خطابی و اعتراض)

ای که قصدِ هلاکِ من داری صبر کن تا بینمت نظری
(صفایِ اشتیاق)



تصوری که سعدی از مفهوم زیبایی دارد باز سلامتِ ذوق و نزدیکیِ آن را به طبیعتِ بکرِ انسانی می‌رساند. شاعر در وصفِ زیباییِ معشوق به زلف و بناگوش (همراه با خوی = عرق) و مویِ تافته و ساعدِ سیمین و باریکیِ میان و ساق و قد و قامت و اندامِ سیمین و، سرانجام، سبزه خط اشاره می‌کند؛ ولی بیش از همه این‌ها به لب و دهان و دندان نظر دارد که با شیرینی و شکر و نبات و حلوا قرین است. در غزل‌های او شواهد متعددی این ذوقِ سالم را نشان می‌دهد، از جمله:

لعبتِ شیرین اگر ترش ننشیند مدعیانش طمع کنند به حلوا^۱

جانِ خنده‌ست سخن گفتنِ شیرین پیش

کابِ شیرین چو بخندی برود از شکر

آن کام و دهان و لب و دندان که تو داری

عیشست ولی تا ز برای که مهیاست؟

شیرین‌تر از آن لب نشنیدم که سخن گفت

تو خود شکری یا عسلست آبِ دهانت

آن شکرخنده که پرنوش دهانی دارد نه دلِ من که دلِ خلقِ جهانی دارد

شیرین دهانِ آن بتِ عیار بنگرید دُر در میانِ لعلِ شکر بار بنگرید

پیداست که ذوقِ شاعر هنوز از طبیعت دور نشده است. از این رو، در اشعار او از ستایشِ الوان و طعم‌ها و اصواتِ غریب که خوشایندِ طبعِ سالم نباشد خبری نیست. گاهی که از طبیعت دور می‌شود، در حقیقت به تأثیرِ سابقهٔ شعری است نه سابقهٔ طبیعی؛ مثلاً مضمونِ این ابیات:

۱. رمز «حلوا» افسون شعر را افزون ساخته است. سعدی به این تعبیر علاقهٔ خاصی دارد: یارب این غورهٔ نوخاسته کی حلوا شد؟

علت آنست که گاهی سخنی می‌گوید ورنه معلوم نبود که دهانی دارد
حجت آنست که وقتی کمری می‌بندد ورنه مفهوم نگشتی که میانی دارد
را از این رباعی عنصری گرفته است:

تا نثرایی سخن دهانت نبود تا نگشایی کمر میانت نبود
تا از کمر و سخن نشانت نبود سوگند خورم که این و آنت نبود^۱

□ سخن سعدی سهل و ممتنع است و این عیان نیازی به بیان ندارد. توان گفت که بیانی آن هم ممتنع است. اما در این باره نکته‌ای هست و آن این که سعدی در این راه چندان پیش می‌رود که انگار می‌کوشد تا شعر را به نثر نزدیک سازد. این همان راهی است که نیما دعوی پیمودنش را داشته است. چنین می‌نماید که آرزوی نیما در بسیاری از ابیات غزل، به‌ویژه غزل‌های کوتاه وزن، برآورده شده است. به این ابیات که نظایر آنها در غزلیات سعدی کم نیست توجه نمایید:

گر هزاران جواب تلخ دهی اعتقاد من آن که شیرینست
با آنکه تو مهر کس نداری کس نیست که نیست مهربانت
بی‌یاد تو نیستم زمانی تا یاد کنم دگر زمانت
با تو همه کارها مهیاست بی تو همه هیچ حاصل من
هرجا که حکایتی و جمعی هنگامه تست و محفل من
توقع دارم از شیرین لبانت اگر تلخست و گر شیرین جوابی

شاملو نیز در واپسین مرحله شاعری به نثرگراییش یافته است اما با صرف نظر از وزن متعارف. در مورد سعدی وضع فرق می‌کند. وی، در عین حفظ وزن، از جهت زبان

۱. چنان که ملاحظه می‌شود، سعدی مضامین بیت اول این رباعی را در دو بیت غزل خود آورده و بدین سان به هر مضمون استقلال بخشیده است. علاوه بر آن، با تعدد افعال سخن را زنده تر و پویاتر ساخته است. این را هم باید افزود که بیت دوم در رباعی عنصری حشو می‌نماید. علاقه سعدی به «وامق و عذرا» نیز بعید نیست نشانه توجه سعدی به عنصری باشد.

به نثر نزدیک می‌شود. وزن عنصری نیست که سعدی بتواند از آن بی‌برد. نثر او موزون است چه رسد به شعر.^۱ لیکن زبان شعر او گاهی چندان هموار و نرم و بی‌پیرایه و خالی از صنعت می‌شود که خصلت نثر پیدا می‌کند. زبان شفاف و فرانما می‌شود و پیام را از خلال آن بلافصل می‌توان گرفت، بی‌آن که پیام‌گیر بر سر کلمات متوقف و معطل بماند. □ سعدی دوران رونق حیات خود را در غربت و در سفر به سر برده است. از این رو، در شعر او، جای‌جائی، طبیعت بیگانه و عناصر فضای غربت دیده می‌شود. به‌ویژه، از سفر در بیابان به همراه کاروان نشانه‌های نه چندان کمی در غزل‌های او به جا مانده است. در این غزل‌ها، هر از چندی فرصت آشنایی با قافله و بیابان و بادیه و طبل سفر و ساربان و هودج و کجاوه و تشنگی و حسرت آب و سرای و فرقدین و ثریا و نیل و فرات و خار مغیلان و رطب و خرما و آهو و لیلی و مجنون و دعد و رباب می‌یابیم. نمونه‌های این انس به اقلیم غریب و ناآشنا در اشعار شاعر ظاهراً بیش از آن است که بتوان آنها را تنها به سنت شعری منسوب داشت:

در بادیه تشنگان بردند وز حله به کوفه می‌رود آب

گفتم مگر به وصل رهایی بود ز عشق بی‌حاصلست خوردن مستق آب را

یار بارافتاده را در کاروان بگذاشتند بی‌وفا یاران که بر بستند بار خویش را^۲

تو آهوچشم نگذاری مرا از دست تا آن‌گاه

که همچون آهو از دستت نهم سر در بیابانی

با این همه، سعدی دل از زادبوم خود نمی‌کند و هرچند می‌گوید:

دل از صحبت شیراز به کلی بگرفت وقت آنست که پرسی خبر از بغدادم

۱. در گلستان، چنان‌که ملک‌الشعراي بهار در سبک‌شناسی خاطرنشان ساخته، پاره‌های موزون متعددی می‌توان یافت، مانند «چندین مدت چرا نگفتی که منم». گاهی نیز با اندک دست‌کاری در پاره‌ها، وزن حاصل می‌شود، مانند «گذر داشتم به کویی و نظر به ماهرویی» (داشتم گذر به کویی و نظر به ماهرویی) یا «که حرورش دهان بخوشانیدی» (که حرورش دهان بخوشاندی). — ابوالحسن نجفی، احمد سمیعی (گیلانی)، «پاره‌های موزون گلستان سعدی»، نامه فرهنگستان، سال اول (۱۳۷۴)، شماره‌های ۴-۳.

۲. ابهام در «بر بستند بار خویش را» خالی از لطف نیست.

و حتی

نتوان مرد به سختی که من اینجا زادم

یا

دگر نه عزم سیاحت کند نه یارِ وطن کسی که بر سرِ کویت مجاوری آموخت

دردِ وطن را نمی‌تواند پنهان سازد و آن را چنین صلا می‌دهد:

آخر ای بادِ صبا بویی اگر می‌آری سویی شیراز گذرکن که مرا یار آن جاست

یا

میلش از شام به شیراز به خسرو ماند که به اندیشه شیرین ز شکر باز آمد

و در مطلع همین غزل

سعدی اینک به قدم رفت و به سر باز آمد

و در مصرعی از بیتِ دیگر همین غزل

همچو پرگار بگردید و به سر باز آمد

و در غزلی دیگر

اگر پر شد از شام پیاپیام کشید آرزومندی خانه‌ام



گفتیم منش و بینش شاعر در شعر او بازتاب می‌نماید. اما شاعران دو گروه‌اند. گروهی که شعر تمام زندگی آنان است و گروهی که شعر خلوت و فراغت و احیاناً تفتن و چاشنی زندگی آنان است. اگر حافظ را از گروه نخست بدانیم. سعدی را چه بسا باید نزدیک به گروه دوم بشماریم. سعدی، در درجه اول، شهروند جهان اسلامی است و وصفِ حالش این است:

که نه بیرونِ پارس منزل هست شام و رومست و بصره و بغداد؟

وی در جهانِ اسلامی نقشِ خطیب و مبلغ را ایفا می‌کند. همهٔ بلادِ مهمِ اسلامی کرسی و عطا است. در روزگارِ او منبر به مثابهٔ مطبوعات در جهانِ امروزی بوده است. از فرازِ آن هم اشاعهٔ افکار میسر بوده است هم کسبِ نفوذِ اجتماعی و سیاسی. زبانِ عامِ جهانِ اسلامی، زبانِ عربی، و هنرِ سخن‌وری نیز ابزارِ کارِ او بوده است.

سعدی در زندگی، مصلحِ اجتماعی و شیخِ برخوردار از نفوذِ معنوی است. جامعهٔ اسلامی را در اساس می‌پذیرد. اگر این جامعه، نارسایی‌ها و کاستی‌هایی دارد با پند و موعظه باید در رفع و تکمیل آنها کوشید. زیر و زدنِ نهادها اصلاً به مغزش راه نمی‌یابد. در صددِ شکافتنِ سقفِ فلک و در انداختنِ طرحی نو نیست. خوش‌بین، مردم‌جوش، سفردوست، سازنده و ترمیم‌گر، معتدل، برخوردار از عقل سلیم، متساهل و هم‌رنگِ جامعهٔ رسمی (conformist) است. به نظرِ او اگر عیبی و نقصی هست در افراد و مراجع قدرت است نه در نهادها. به دیدهٔ او در خلافت و قضا و فقاها سخنی نیست، اگر سخنی هست در خلیفه و قاضی و فقیه است. تازه، قصور و حتی فسادِ اینان نیز بخشودنی است: تا آفتاب از مشرق برمی‌دمد در توبه باز است. قاضیِ همدان نیز مجالِ توبه دارد. در شرع، برای هر مسلمانِ ممیز و مکلفی تکلیفی مقرر شده است و آن حدّ و حدودی دارد. زیر و زدنِ پایه و اساسِ جامعهٔ رسمیِ اسلامی برون از این حدّ و مرز است و به تصوّر هم در نمی‌گنجد. سعدی، به خلافِ حافظ، در اخلاقیات مصلح است نه فیلسوف. در زندگی به خیرِ اجتماعی، که جامعهٔ اسلامی مصداقِ آن است، توجه دارد نه به خیرِ مطلق و فلسفی.

اما این شهروندِ هم‌رنگی جویِ جامعهٔ اسلامی دل دارد و از مشاهدهٔ فساد و ستم، فقر و جهل متأثر می‌شود. هرچند همواره شاکر است — حتی زمانی که کفش ندارد سپاس‌گزار است که پا دارد — دردمند است، ولی این درد را بر ملا نمی‌کند. مصداقِ این قولِ عین‌القضاة است که پنهان‌گیریم به که آشکارا خندم.

برای تسکینِ همین دردِ پنهان است که به شعر پناه می‌برد و از مشغلهٔ روز به این خلوتِ خوش می‌گریزد:

همه آرام گرفتند و شب از نیمه گذشت
و آنچه در خواب نشد چشم من و پروینست^۱

لیکن حاضر نیست در این مأمّن نیز از آنچه زندگی واقعی او را می‌سازد سخن رود. در این‌جا از عشق، فراق، هجران، شوق، جفای از دلبر، لطف و زیبایی معشوق، ذوق دیدار، خارِ مغیلان، راه وصل، هم‌دردی، ناله، شکوه، غم و شادی، حسرت، پای‌داری، غیرت و ذوقِ وصالِ حکایت و شکایت است. جهانِ دیگری است، ولی این جهانِ دیگر، همه زندگی شاعر نیست. گاهی در این خلوت درد پنهانِ خود را، چون پاره‌ای در آسمانِ شفاف، رو می‌کند:

شب‌ها من و شمع می‌گذازیم اینست که سوز من نهانست



غزلِ سعدی غزلِ عاشقانه است. وی ادامه‌دهنده سنتِ عنصری و انوری است. اما این غزلِ عاشقانه چه‌بسا رنگ و مایه عرفانی می‌گیرد. ولی راز و رمزِ عرفان را در اشعار او کم‌تر به آن عمقی می‌بینیم که در سنایی و عطار و مولوی و ادامه‌دهنده سنت آنان، حافظ، سراغ داریم.

سعدی در غزلِ عاشقانه، بارها و بارها به شعرِ ناب نزدیک می‌شود و از آرایش‌های واژه‌ها و ترکیبات هزاران نقشِ بدیع می‌آفریند. اگر شعر تمامِ زندگی او می‌بود، نزدیک شدنِ او به شعرِ محض، آن هم تا به این حد، دشوار می‌نمود. اما این نزدیکی به شعرِ ناب به معنی فراغت او از محتوا نیست. ماده هنرِ شعر کلمه است، و معنی داشتنِ ذاتیِ کلمه است. لیکن آن لذت و هیجان و نشاطِ هنری که از خواندنِ شعرِ سعدی به ما دست می‌دهد صرفاً ناشی از معانی آن نیست بلکه تا حدّ زیادی از تأمل در مهارتِ وی در آرایش دادن به واژه‌هاست.

۱. در بیتی دیگر می‌گوید:

خواب در عهد تو در چشم من آید هیهات عاشقی کارِ سری نیست که بر بالینست

کسانی که سعدی را ناظم شمرده اند^۱ نه شاعر، چه بسا از این جوهرِ شعری اشعار او غافل مانده باشند. حضورِ موسیقی شعری چندان است که حتی اگر کلماتِ بیتی از ابیاتِ ناب او را از یاد ببریم، آهنگ و پیچ و تاب و خرام و ساخت و قالب آنها را می توانیم زمزمه کنیم و از آن لذت ببریم. این آهنگ و پیچ و تاب و خرام و و این آرایش و قالب بندی را نه تنها در ابیاتِ غزل ها بلکه در بسیاری از قطعاتِ شاهکارِ مثنوی او، گلستان، می توان بازیافت. از نمونه های بارز آن پریشان گویی های بازارگان^۲ یا «بازگفت» ها و ردّ القول های حریفان در «جدالِ سعدی با مدعی»^۳ را می توان یاد کرد. اگر بخواهیم سعدی را با حافظ در قیاسی کلی بسنجیم، می توانیم بگوییم سعدی بیشتر می داند چه می خواهد و حافظ بیشتر می داند چه نمی خواهد. از این رو، حافظ در این دنیا غریب تر است. به زبانِ هنری، شعریتِ حافظ بیشتر در معنی است و شعریتِ سعدی بیشتر در لفظ. در حافظ راز و رمز و غریب پسندی قوی تر است و در سعدی فصاحت و سلامت و اعتدال. شعرِ حافظ بیشتر آسمانی است و شعرِ سعدی بیشتر انسانی. شعرِ حافظ در بستری ژرف جریان دارد که آرامش و عمقِ آن به ذهنیاتِ خواننده مجالِ انعکاس و تصویر آفرینی می دهد، اما زلالِ شعرِ سعدی در بستری گسترده و تند روان است که صفایِ آن قعر را نشان می دهد و تلاطم و جوش و خروشِ آن انعکاسِ ذهنیاتِ پیگانه و بیرونی را منتفی می سازد. شعرِ حافظ معمایی و اسرارآمیز و شعرِ سعدی روشن و سهل و ممتنع و، با همهٔ سهولت و سادگی، هیجان انگیز است.

۱. از جمله احمد شاملو.

۲. به ویژه در این قطعه از حکایت: «همه شب نیارمید از سخن های پریشان گفتن که فلان انبازم به ترکستان است و فلان بضاعت به هندوستان؛ و این قبالة فلان زمین است و فلان چیز را فلان کس ضمین. گاه گفتی خاطرِ اسکندریه دارم که هوایی خوش است و باز گفتی که دریای مغرب مشووش است.

گوگردِ پارسی خواهم به چین بردن که شنیدم قیمتی عظیم دارد و از آن جا کاسهٔ چینی به روم آوردن و دیبای رومی به هند و فولادِ هندی به حلب و آبگینهٔ حلبی به یمن و بُردِ یمنی به پارس ...» (گلستان / باب سوم، در فضیلتِ قناعت)

۳. از جمله در این عبارت: «گفتا نه که من بر حالِ ایشان رحمت می برم. گفتم نه که بر مالِ ایشان حسرت می خوری.»

تبرستان
www.tabarestan.info

حافظ از شاعرانی است که در آثارِ سرایندگان و نویسندگانِ پیش از خود تتبع کرده، چون نحل شیرۀ گل‌های گل‌سارِ ادبِ فارسی را مکیده و، از آن، شهدِ خوش‌گوار ساخته است. وی سفینه غزلی را که فراهم آورده بوده، در گشت و گذارِ کنارِ آبِ رُکناباد و در گل‌گشتِ مصلی همراه می‌برده و می‌خوانده و شاید از بر می‌کرده و در غزل‌سرایی از آن مایه می‌گرفته است. سفینه بر جای نمانده ولی، در سرتاسرِ دیوانِ شاعر، آثارِ آن را می‌توان یافت. اما شاعرِ شیراز، به رندی، این آثار را در لفافِ هنرمندی‌ها و طرفه‌کاری‌های خود چنان پنهان داشته که تنها با کاوش در دیوان‌ها و متونی که گمان رود از آنها بهره جسته باشد یافتنِ آنها میسر است. این نوع بهره‌جویی شاعرانه منحصر به حافظ نیست. فقط هنرِ حافظ در آن است که هر معنی و مضمون و تعبیر و ترکیبی را که اقتباس کرده استادانه از آن خود ساخته و، بدین‌سان، وارثِ بلامنازعِ ادبِ پرمایه فارسی گشته و مُهرِ مالکیتِ خود را بر ماترکِ زبانی و ادبی پیش‌کسوتانِ خویش زده است.

حافظ، به اعتباری، خلاصه و چکیده فصیح‌ترین و لطیف‌ترین عناصرِ سنتِ زبانی و فرهنگیِ عصرِ خویش است و هنرِ او در این است که، با مهارتِ حیرت‌انگیزی، این عناصر را آراستگی و پیوستگی و یگانگی بخشیده و عروس‌وار به جلوه درآورده است.

کسی که با اشعارِ حافظ مأنوس باشد و مایه‌ها و مضامین و احیاناً تعبیرها و عباراتِ ابیاتِ غزل‌های او در ذهنش نقش بسته باشد، وقتی آثارِ منظوم و منثورِ فارسی را مطالعه می‌کند، جای‌جای، به منابعِ بلا فصل یا به واسطهٔ دستاوردِ هنریِ خواجه برمی‌خورد. آنچه می‌کوشم تا در این مقاله عرضه بدارم بعضاً چنین یافته‌هایی است همراه با پاره‌ای تفسیرها که از آنها به حاصل می‌آید. نمونه‌ها را از چاپِ قزوینی نقل و به ترتیبِ قافیه مرتب کرده‌ام.

□ ساغرِ می بر کفم نه تا ز بر بر کشیم این دلِ ازرق فام را

برکشیدن، چه در اشعارِ حافظ و چه پیش از حافظ در متونِ فارسی، به معنی «کندن جامه» به کار رفته است. شواهدِ دیگر در اشعارِ حافظ:

صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم
وین نقشِ زرق را خطِ بطلان به سر کشیم
نذر و فتوحِ صومعه در وجهِ می نهیم
دلِ ریا به آبِ خرابات برکشیم

و در متونِ پیش از حافظ:

پس ببايد دانست که برکشیدنِ تقدیر ایزد — عَزَّ ذِکْرُهُ — پیراهنِ مُلک از گروهی و پوشانیدن در گروهِ دیگر، اندر آن حکمتی است ایزدی مَر خَلْقِ رويِ زمین را (تاریخِ بیهقی، چاپِ دوم، ص ۱۱۴).
پس جامه از سر برکشید و بدان دخترک داد (اسرار التوحید، ج ۱، ص ۲۶۹).

در وجهِ ... نهادن نیز، که در شاهدِ شعریِ مذکور آمده، در متون سابقه دارد:

عزیز مصر به یوسف گفت: تو را بخردم و خزانهٔ خود در وجهِ تو نهادم. (تفسیرِ سورةٔ یوسف، ص ۳۲۸).

خرقه گرو می نهادن نیز شواهدِ دیگری، هم در دیوانِ خواجه و هم در اشعارِ شاعران پیش از او دارد:

در خراباتِ مغان نیست چو من شیدایی
خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی (حافظ)

در گرو می بنه خرقه و دستارِ من (غزلیاتِ شمس)
با این سوابق به بیتِ زیر از حافظ نظر افکنیم:

عبوس زهد به وجهِ خمار ننشیند مریدِ خرقه دُردی کشانِ خوش خویم
در همه نسخه‌ها ننشیند آمده است؛ ولی خانلری، به تصحیح قیاسی، بنشیند را
ترجیح داده است. در ضمن، تعبیرِ عبوس را، که بعضی در شعر حافظ نمی‌پسندند و
نمی‌پذیرند، صائب نیز به کار برده است:

عبوس زاهدِ خشک از می گلگون نگردد کم
مگر در سوختن چین از جبین بوریا خیزد

از حضرتِ امیر، علی (علیه السلام)، نیز روایت شده است که الْبِشْرُ مَبْرَةٌ و
الْعُبُوسُ مَعْرَةٌ (حکمتِ اسلام، ص ۲۴، به نقل از غُرُرُ الْحِکْمِ) که بِشْر در مقابلِ
عُبُوس، در بیتِ حافظ، به خوش‌خویی تعبیر شده است.

هم‌چنین، در همه نسخه‌ها غیر از یکی، مریدِ خرقه ضبط شده و معلوم نیست
که چرا خانلری مریدِ فرقه را ترجیح داده است، در حالی که رابطه خرقه با وجهِ
می در شواهدِ مذکور آشکار است.

با این توضیحات، بیتِ عبوس زهد ... را می‌توان چنین تفسیر کرد که

ترش‌رویی زهد بر چهره خمار (= مخمور، می‌زده، آن که محتاج می‌است)
نمی‌نشیند؛ چون این دُردی‌کش خرقه‌ای دارد که گرو باده نهد و از خماری به درآید.
والله اعلم.

ضمناً شاعر، هم در وجه و هم در مرید ایهام به کار برده و عبوس و
خوش‌خویی را طباق آورده است.

□ ای که بر مه کشتی از عنبرِ سارا چوگان
مضطرب‌حال مگردان من سرگردان را

بسنجید با:

بمال بر تن من زلفِ عنبرینت که هست علاجِ مردمِ دیوانه عنبرِ سارا
(دیوانِ مسعودِ سعدِ سلمان، شهر آشوب، ص ۵۲۴)

به قرینه مضطرب‌حال که با دیوانگی مناسبت دارد، می‌توان پنداشت که حافظ، در بیت مذکور، به خاصیتی که قدما برای عنبرِ سارا قایل بوده‌اند نظر داشته است.

□ تنم از واسطه دوریِ دلبر بگداخت جانم از آتشِ مهرِ رخ جانانه بسوخت

نکته در مناسبتِ واسطه و مهر است. واسطه آفتاب (واسطه عقیقِ نجوم) را تداعی می‌کند که همان مهر است و حرارتِ آفتاب تن‌گداز است.

ضمناً، چه بسا، حافظ به معنای فلسفیِ واسطه (واسطه در ثبوت / آتش و حرارت، واسطه در ثبات / دود و آتش، واسطه در عروض / حرکت کشتی و حرکتِ سرنشینِ کشتی) نیز نظر داشته است.

□ به تن مقصّرم از دولتِ ملازمت ولی خلاصه جانِ خاکِ آستانه تست

یادآور عبارات و مضمونِ سخنِ مولانا در مکتوبات (مکتوب ۴۵) است:

و اگر دیگران به تن ملازمِ خدمت و دعایند، من به جانِ ملازمم؛ و اگر به جانِ ملازم‌اند، به جانِ جانِ ملازمم.

□ عرضه کردم دو جهان بر دلِ کار افتاده

بجز از عشقِ تو باقی همه فانی دانست

کار افتاده به معنی «عاشق» در کشف الاسرار (ج ۲، ص ۷۱۸) آمده است:

یکی در کارِ سرپوشیدای بود و می‌خواست تا با وی سخن گوید
نمی‌گفت و امتناعی می‌نمود و آن کار افتاده سخت درمانده و گرفتار
وی بود.

همچنین، در بیت زیر از یک غزل خاقانی:

از رهروانِ حضرتِ او باز مانده‌ام از کاروانِ فتاده و کارا و فتاده‌ام

□ پری نهفته رخ و دیو در کرشمه حسن

بسوخت دیده ز حیرت که این چه بوالعجیبست

قابلِ قیاس است با این بیت از خاقانی:

خرد به ماتم و تن در نشاط خوش نبود که دیو جلوه کند بر تو و پری رسوا

(قصیده)

که، در آن، پری با خرد و دیو با تن متناظر آمده است.

□ جان درازیِ تو بادا که یقین می‌دانم

در کمانِ ناوکِ مژگانِ تو بی‌چیزی نیست

(در چاپِ خانلری، غزلِ حاویِ این بیت در ملحقاتِ غزلیات آمده است.)

تعبیرِ جان‌درازی در این بیت، چه بسا، از خسرو و شیرینِ نظامی گرفته شده

باشد:

ز بهرِ جان‌درازش آن زمان شاه ز هر دستی درازی کرد کوتاه

□ من اگر نیکم و گرد تو برو خود را باش

هرکسی آن درودِ عاقبتِ کار که کشت

خانلری ضبطِ «خود را کوش» را ترجیح داده که حُسنِ اختیار او با شواهدِ زیر

تأیید می‌شود:

با خرد و مند بی‌وفسا بود این بخت خویشتنِ خویش را بکوش تو یک لحفت

(دیوانِ رودکی، ص ۱۹)

کبوترانِ اضطرابی می‌کردند و هریک خود را می‌کوشید (کلیله و دمنه،

ص ۱۵۹)

□ زیرِ شمشیرِ غمش رقص‌کنان بایدرفت
کان که شد گُشته او نیک سرانجام افتاد

که اشاره دارد به کیفیتِ رفتنِ حلاج به پای دار. در تذکرة الاولیا (ص ۱۴۲) آمده است:

پس در راه که می‌رفت، می‌خرامید، دست‌اندازان و عیاروار می‌رفت با سیزده بندِ گران.

تشابه عبارتِ حافظ با مصراعِ دومِ بیتِ زیر از غزلِ سعدی آشکارتر است:

عاشق آنست که بی‌خویشتن از ذوقِ سماع
پیشِ شمشیرِ بلا رقص‌کنان می‌آید

□ هر شبمی درین ره صد بحر آتشیست
دردا که این معما شرح و بیان ندارد

که هم مضمونِ آن سابقه دارد (در فرّخی) هم تعبیرِ بحرِ آتشین:

هر آهی از دلِ من صد دوزخ
هر قطره‌ای ز چشم صد طوفان (فرّخی)

چونامِ دوست بنیوشی چنین شو به یک‌یک ذره بحری آتشین شو
(الهی‌نامهٔ عطار، ص ۸۹)

گفتا نه این خواهم نه آن دیدار حق خواهم عیان
گر هفت بحر آتش شود من در روم بهر لقا
(غزلیاتِ شمس)

□ راهِ عشق ارچه کمین‌گاهِ کمان‌دارانست
هرکه دانسته رود صرّفه ز اعدا ببرد

صرّفه در این بیت، به معنیِ ایهامی «کمان»، با کمان‌داران مناسبت پیدا می‌کند.

□ فغان که با همه کس غایبانه باخت فلک
که کس نبود که دستی ازین دغا ببرد

غایبانه باختن را نظیری نیشابوری، از شاعران قرن دهم، نیز به کار برده است،
در این بیت:

شطرنج غایبانه^۱ به تقدیر باخت عقل
خطل مراد بُرد از دولت هزار یار

(دیوان فصاید، ص ۴۲۷)

که، در آن، قید به تقدیر معنی غایبانه باختن را تا حدی روشن می‌سازد.
غایب باز شطرنج باز ماهر است که دور از صفحه شطرنج بازی کند.

□ ای کبکِ خوش خرام کجا می‌روی بایست
غرّه مشو که گربه زاهد نماز کرد

خانلری ضبط گربه عابد را اختیار کرده، ولی گربه زاهد در بیت زیر از سیف
فرغانی، شاعر قرن هفتم / هشتم، سابقه دارد:

گربه زاهدی و حيله کنی چون روباه تا سگِ نفس تو زهری بخورد یا ماری
(دیوان، ص ۲۵)

که، در آن، نام چهار جانور را گنجانده و مراعات النظیر آورده است.

□ گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

یادآور قهَذَا اجزاء مَنْ يُقْسِي سِرَّ الملوك است در تذکرة الاولیاء، ذکر حلاج (ص ۱۴۵).
هم‌چنین، در کشف الاسرار (ج ۶، ص ۴۷۸) آمده است:

هَذَا عَبْدٌ مِنْ عِبَادِنَا اَطْلَعْنَاهُ عَلَى سِرِّ مِنْ اَسْرَارِنَا فَأَفْشَاهُ فَأَنْزَلْنَا بِهِ مَا تَرَى. آن تره فروش

۱. در نسخه چاپی: عایبانه که ظاهراً غلط مطبعی است.

است که او را بر بقله خود ندا کردن مسلم است؛ اما جوهری را بر جوهرِ شب‌افروز ندا کردن مُحال است.

که، در آن، کاربُرِد ندا کردن، در معنای خاصِ دعوت به خرید کالا، سزاوارِ توجه است.

□ هوایِ کوی تو از سر نمی‌رود آری غریب را دلِ سرگشته با وطن باشد
بسنجید با:

سید علیه‌السلام در مدینه غریب بود و غریب را پیوسته دل با وطنِ خود بود.
(تفسیرِ سوره یوسف، ص ۳۲۱)

□ بشوی اوراقِ اگر هم درسِ مایی که علمِ عشق در دفترِ نباشد
این معنی، در اسرار التوحید، به عبارت‌های گوناگون بیان شده است. اینک شواهد آن:

از فاتحه‌الکتاب درآمدم، [به] البقره و آل عمران و النساء و المائدة و الانعام
رسیدیم این‌جا که قُلِ اللَّهُ ثُمَّ ذَرْهُمْ فِي خَوْضِهِمْ يَلْعَبُونَ، آنجا کتاب بنهادیم.
(ج ۱، ص ۴۳) نَعَمْ الدَّلِيلُ أَنْتَ وَ الْإِسْتِغَالُ بِالذَّلِيلِ بَعْدَ الْوُصُولِ مُحَال.
(ج ۱، ص ۴۳)

أَنْتَ وَ الْإِسْتِغَالُ بِالذَّلِيلِ بَعْدَ الْوُصُولِ مُحَال. (ج ۱، ص ۴۳)

رَأْسُ هَذَا الْأَمْرِ كَثْرُ الْمَحَابِرِ وَ خَرْقُ الدَّفَاتِرِ وَ نِسْيَانُ الْعُلُومِ. (ج ۱، ص ۴۳)

این علم جز از راهِ عشق حاصل نشود ... عشق آمدنی بود نه آموختنی.
(ج ۱، ص ۴۷)

ابویزد بسطامی گفت که حق سبحانه و تعالی فرد است، او را به تفرید باید
جستن، تو او را به مداد و کاغذ جویی، کی یابی (ج ۱۱، ص ۲۴۳)

در تذکرة الاولیا (ذکرِ حبیبِ عجمی، ص ۵۴)، در همین معنی، آمده است:

[حسن بصری از حبیبِ عجمی پرسید]: این به چه یافتی؟ گفت: بدان که من
دل سپید می‌کنم و تو کاغذ سیاه می‌کنی.

مولانا در همین معنی گوید:

دانشی باید که اصلش زان سَرست زان که هر فرعی به اصلش رهبرست
(مثنوی، ص ۳۴۶)

و باز:

هرکه در خلوت به بینش یافت راه او ز دانش‌ها آنچوید دستگاه
حافظ خود، در جایِ دیگر گفته است:

از قیل و قالِ مدرسه حالی دلم گرفت یک چند نیز خدمتِ معشوق و می‌کنم
یا:

حدیثِ چون و چرا دردِ سر دهد ای دل پیاله گیر و بیاسا ز عمرِ خویش دمی

□ مکش آن آهویِ مشکینِ مرا ای صیّاد

شرم از آن چشمِ سیه دار و مبندهش به کمند

همین مضمون را در سوانحِ غزالی (ص ۲۲/۲۳) به این صورت سراغ داریم:

مجنون چندین روز طعام نخورده بود، آهوئی به دام او افتاد: اکرامش نمود و
رها کرد. [پرسیدند: چرا چنین کردی؟] گفت: از او چیزی به لیلی می‌مآند.
جفا شرط نیست.

□ یارب این نودولتان را بر خرِ خودشان نشان

کاین همه ناز از غلامِ ترک و استر می‌کنند

به قولِ جهشیاری (ابو عبدالله محمد بن عبدوس، وفات: ۳۳۱)، در

الوزراء و الکتاب، در زمان سلطهٔ ایرانیان، هیچ‌کس به جز شاه و دبیر و قاضی بر استر سوار نمی‌شد.
بسنجید با:

دستار خز و جبّه خارا نکوست لیک تشریف وعده دادنِ استر نکوترست
(خاقانی، قصیده)

□ گیسویِ چنگ برید به مرگِ می ناب
تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند

یادآور این بیت از قصیدهٔ خاقانی در رثای پسرش:

گیسویِ چنگ و رگِ بازوی بریط برید
گریه از چشمِ نِ تیزنگر بگشاید

که ردیف‌های بگشایند در حافظ و بگشایید در خاقانی و تعبیرِ گیسویِ چنگ در هر دو نظر داشتنِ حافظ را به شعرِ شاعرِ شروان مسلّم می‌سازد.

□ مطرب از دردِ محبّت عملی می‌پرداخت
که حکیمان جهان را مژه خون پالا بود

که، در آن، عمل آهنگِ ضرب‌دار یا تصنیف است و آن، به این معنی در لغت‌نامهٔ دهخدا نیامده ولی در فرهنگِ معین آمده که طبعاً بی‌شاهد است.

حسینعلی ملاح، در حافظ و موسیقی (ص ۱۶۳)، عمل را در این بیتِ حافظ به همین معنی گرفته است (تذکرِ استادِ ارجمند، علی‌اشرفِ صادقی).

□ سمندِ دولت اگر چند سرکشیده رود ز مهرهان به سرِ تازیانه یاد آرید
بسنجید با:

یوسف ... گاه بر سمندِ دولت نشستی و هر سو که می‌خواستی تاختی. (تفسیرِ سورةٔ یوسف)

با توجه به عبارت به سر تازیانه یاد آرید، که خود یادآور داستان یوسف و زلیخاست (۱ دیوان حافظ، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، ج ۲، ص ۱۱۹۲، سر تازیانه)، می توان پنداشت که حافظ ترکیب مجازی سمند دولت را از همین تفسیر یا مأخذی مربوط به آن اقتباس کرده است.

ترکیب اضافی سر تازیانه نیز، علاوه بر آن که در تفسیرها، از جمله در تفسیر سورآبادی، به مناسبت داستان یوسف و زلیخا، آمده، در اشعار شاعران پیش از حافظ نیز دیده می شود، از جمله:

به سر تازیانه زرین شاه گردون گرفت عالم صبح
(خاقانی، ترجیع)

بر ابلق آسمان ز زلف تو شیب سر تازیانه بایستی
(خاقانی، غزل)

اشارتی به سر تازیانه بس باشد نگویت که عنان سوی آن بجنبانی
(ظهیر فاریابی، دیوان، ص ۲۶۹)

□ چشم آلوده نظر از رخ جانان دورست
بر رخ او نظر از آینه پاک انداز

باز در همین غزل:

غسل در اشک زدم کاهل طریقت گویند
پاک شو اول و پس دیده بر آن پاک انداز

در شرح تعرف (ربع ۱، ص ۶-۱۵۵)، همین مضمون به عبارت زیر آمده است:

صحبت پاکان را پاک باید

□ فکر بلبل همه آنست که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوہ کند در کارش

بعضی از استادان ادبِ فارسی، از جمله شادروان بدیع‌الزمان فروزانفر، شد را، در این بیتِ حافظ، مستقبل محقق‌الوقوع دانسته و «خواهد شد» معنی کرده‌اند. اما شواهد زیر این قول را محلِ تأمل می‌سازد:
از ترجمه تاریخ طبری:

اگر وی مرا بکشد، من از خویشتن برهم و شما نیز هم از من برهید که دیر شد
تا شما به عذاب من اندرید. (دیر شد = «دیری است»)
از فردوسی:

که یزدان ز ناچیز چیز آفرید بدان تا توانایی آمد پدید
(آمد = «آمدن» یا «آید»)

به پیرانِ کشور چنین گفت شاه که ترسم که شد روز بر من سیاه
(شد = شدن، شود)

از تاریخ بیهقی (چاپ اول، ص ۵۷۹)

و اگر به خلافِ آن باشد، فالعیاذُ بالله آب شد. (آب شد = آبرو رفته گیر)
از نظامی (خسرو و شیرین):

چه خرم کاخ شد کاخِ زمانه گرش بودی اساسِ جاودانه
(شد = می‌بود)

از مثنوی (دفتر دوم، بیت‌های ۱ و ۱۴۶):

مدتی این مثنوی تأخیر شد مهلتی بایست تا خون شیر شد
عمرها بایست تا دم پاک شد تا امینِ مخزنِ افلاک شد

(شد = شدن، شود)

□ گفت آسان گیر بر خود کارها کز رویِ طبع
سخت می‌گردد جهان بر مردمانِ سخت‌کوش

مضمون این بیت را در شعرِ سنایی سراغ می‌گیریم:

هرچه دشواریست بر تو هم ز باد و بودِ تست
ورنه عمر آسان گذارد مردمِ آسان‌گذار
(به نقل از مکتوباتِ مولانا، نامه ۱۱۸)

□ صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبیه می‌خورد
پاردُمش دراز باد آن حیوانِ خوش‌علف

با توجه به مقطعِ غزل

حافظ اگر قدم زنی در ره خاندان به صدق
بدرقهٔ رهِت شود همّتِ شحنهٔ نجف

به احتمالِ قوی، تعبیر حیوانِ خوش‌علف مُلهم است از عبارتِ کَالْبَهِيمَةِ الْمَرْبُوطَةِ هُمُّهَا عَلْفُهَا، از نامهٔ حضرتِ امیر (علیه‌السلام) به عثمان بن حنیف‌الأنصاری، والی بصره، که در خطبِ نهج‌البلاغه (ص ۵۷۵) آمده است.

□ حلاج بر سرِ دارِ این نکته خوش سراید
از شافعی نپرسند امثالِ این مسایل

که یادآورِ این بیتِ سنایی است:

عشق را بوحنیفه درس نگفت شافعی را درو روایت نیست
(دیوانِ سنایی، ص ۶۵)

□ سال‌ها پیرویِ مذهبِ زندان کردم تا به فتویٰ خرد حرص به زندان کردم

در مقاله «کلام و پیام حافظ» (نشر دانش، سال چهارم، شماره ۵ و شماره ۶، مرداد و شهریور، مهر و آبان ۱۳۶۳)، به منبع تعارضِ خرد و حرص، به نقل از شهر زیبای افلاطون، اثر استادِ گرانمایه فتح‌الله مجتبابی، اشاره کردم که در این جا تکرار می‌کنم:

آز اهریمنی، برای تباه کردن خوَرَه [= فَرّ]، با آدمی درآمیخته است. دادار خرد را آفرید تا خوَرَه را از آز بیاید (دینکرت). زندگی خوَرَه از فرزاندگی خرد است و مرگِ آن از خودکامگیِ وَرَن [= آز، حرص] (دینکرت)

اینک شواهدی دیگر برای همین معنی:
از ناصر خسرو:

با عقل مکن یار مر طمع را شاید که نخواستی ز مار یاری

(دیوان، قصیده ۱۴، ص ۳۱)

از کلیله و دمنه (ص ۶۵، سطر ۱۳)، که یحتمل از اندرزنامه‌ها گرفته شده است:

حرص فریبنده را بر عقلِ راه‌نمای استیلا ندهد.

□ در^۱ خلاف‌آمدِ عادت بطلبِ کام که من

کسبِ جمعیت از آن زلفِ پریشان کردم

تعبیرِ خلاف‌آمدِ عادت سابقه دارد. نظامی (مخزن الاسرار، مقالَتِ هفتم، در فضیلتِ آدمی بر حیوانات، ص ۱۲۴) در همین معنی، گوید:

هرچه خلاف‌آمدِ عادت بود قافله‌سالارِ سعادت بود

□ دردم از یارست و درمان نیز هم دل فدایِ او شد و جان نیز هم

تعبیرِ نیز هم سابقه دارد.

شاهد از ترجمه تاریخ طبری:

اگر وی مرا بکشد، من از خویشتن پرهم و شما نیز هم از من برهید.

و از سفرنامه ناصر خسرو (ص ۱۶):

تیمه [= کاروان سرای] چهار و پنج طبقه و شش نیز هم هست.

□ طمع به قندِ وصالِ تو حدِّ ما نبود حوالتم به لبِ لعلِ همچو شکر کن^۱

در چاپِ قزوینی، قندِ وصال در متن و نقدِ وصال، در حاشیه (به نقل از نسخه متعلق به رشید یاسمی که تاریخ کتابت آن اواسط قرن ۱۱ هجری زده شده و شرح سودی) ضبط شده است.

اما، به قرینه حوالتم، نقد مناسب‌تر به نظر می‌رسد. قند، هرچند با شکر مناسبست دارد، رجحانی بر شکر ندارد که یکی حدِّ عاشق نباشد؛ و دیگری باشد؛ در حالی که نقد بر حوالتم رجحان دارد. واللّٰه اعلم.

□ به زیرِ دلِ ملّٰع کمندها دارند درازدستی این کوتاه‌آستینان بین

تعبیر کوتاه‌آستینان یادآورِ تقصیرالاکمام است در احیاء علوم الدین (ج ۳، ص ۲۶۰؛ بسنجید با ترجمه احیاء، ج ۳، ص ۶۲۲) است.

□ قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمبست که بر بحر می‌کشد رقی

همین معنی در اسرار التوحید (ج ۱، ص ۳۰۱)، از قولِ شیخ ابوسعید ابی‌الخیر آمده است، به این ترتیب:

التَّدْبِيرُ تَدْمِيرٌ وَ التَّدْبِيرُ فِي الْعَشْقِ تَرْوِيرٌ.

۱. خانلری این بیت را در متن نیاورده، ولی در حاشیه مربوط به ترتیب ابیات، هر دو صورتِ قند/نقد را از نسخه بدل‌ها نقل کرده است.

منابع

احیاء علوم الدین، امام محمد غزالی، (و بهامشه عوارف المعارف للعارف بالله تعالی الامام السهروردی)، مطبعة الازهریه المصریة، سنه ۱۳۰۲ ق؛ ■ همان، ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوچم، تهران ۶۸-۱۳۶۴؛ ■ اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، محمد بن منور بن ابی سعد بن ابی طاهر بن ابی سعید مهنی، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، ۲ ج، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۳۶؛ ■ الهی نامه، عطار نیشابوری، چاپ فؤاد روحانی، تهران ۱۳۵۱؛ ■ تاریخ بیهقی، خواجه ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی دبیر، به اهتمام غنی و فیاض، متن مصحح و کامل با حواشی و تعلیقات و فهرست‌ها، تهران ۱۳۶۲؛ ■ تذکره الاولیاء، عطار نیشابوری، چاپ نیکلسون، تهران ۱۳۷۰؛ ■ ترجمه تاریخ طبری: تاریخنامه طبری، به تصحیح و تحشیه محمد روشن، سروش، تهران ۱۳۷۴؛ ■ تفسیر سوره یوسف، احمد بن محمد بن زید طوسی، چاپ محمد روشن، تهران ۱۳۵۶؛ ■ حافظ و موسیقی، حسینعلی ملاح، تهران ۱۳۵۱؛ ■ حکمت اسلام، محمد صالح بن محمد باقر قزوینی [معروف به روغنی، از علمای عصر صفوی]، به اهتمام جلال الدین محدث ارموی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ج ۲، تهران ۱۳۶۰؛ ■ خسرو و شیرین نظامی، چاپ منوچهر آدمیت، تهران ۱۳۷۱؛ ■ دیوان حافظ، چاپ غنی - قزوینی، ج ۶، تهران زمستان ۱۳۶۹؛ ■ دیوان خاقانی، چاپ ضیاء الدین سجادی، تهران ۱۳۵۷؛ ■ دیوان رودکی، چاپ منوچهر دانش پزوه، تهران ۱۳۷۴؛ ■ دیوان سنایی، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، تهران ۱۳۲۰؛ ■ دیوان سیف فرغانی، چاپ ذبیح الله صفا، تهران ۱۳۶۴؛ ■ دیوان ظهیر فاریابی، چاپ تقی پینش، مشهد ۱۳۳۷؛ ■ دیوان فرخی، چاپ دبیر سیاقی؛ ■ دیوان مسعود سعد سلمان، مقدمه و چاپ رشید یاسمی، تهران ۱۳۷۴؛ ■ دیوان ناصر خسرو، چاپ مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران ۱۳۵۳؛ ■ دیوان نظیری نیشابوری، چاپ مظاہر مصفا، تهران ۱۳۴۰؛ ■ سفرنامه ناصر خسرو، حکیم ناصر بن خسرو قبادیانی مروزی، به کوشش نادر وزین پور، مجموعه سخن

پارسی (۳)، تهران ۱۳۵۰؛ ■ سوانح، احمد غزالی، براساسِ تصحیحِ هلموت ریتز، با تصحیحاتِ جدید و مقدمه و توضیحاتِ نصرالله پورجوادی، انتشاراتِ بنیادِ فرهنگِ ایران، تهران ۱۳۵۹؛ ■ شرحِ الثعربِ لذهبِ النصوف، خواجه امام ابو ابراهیم اسماعیل بن محمد مُستملی بُخاری، مقدمه و تصحیح و تحشیۀ محمدِ روشن، ۴ ربع و تعلیقات، انتشاراتِ اساطیر، تهران ۱۳۶۳؛ ■ عبهرِ العاشقین، روزبهانِ بقلی، چاپِ هانری کرین و محمد معین، تهران ۱۳۳۷/۱۹۵۸؛ ■ غزلیاتِ سعدی، چاپِ محمدعلی فروغی، تهران: برخیم، ۱۳۱۸/۱۳۵۶؛ ■ غزلیاتِ شمس، چاپِ بدیع الزمانِ فروزانفر، تهران ۱۳۵۵؛ ■ کشف الاسرار و عُدة الابرار معروف به تفسیرِ خواجه عبداللّٰه انصاری، ابوالفضل رشیدالدین المیبدی، به سعی و اهتمامِ علی اصغرِ حکمت، ۱۰ ج، چ ۴، انتشاراتِ امیرکبیر، تهران ۱۳۶۱؛ ■ کلیلہ و دمنہ، ابوالمعالی نصرالله منشی، به تصحیح و توضیحِ مجتبی مینوی طهرانی، چ ۲، انتشاراتِ دانشگاهِ طهران، تهران ۱۳۴۵؛ ■ مثنوی معنوی، جلال الدین محمد بن محمد بن الحسین البلخی ثمّ الرومی، به سعی و اهتمام و تصحیحِ نیکلسون، ۳ ج، لیدن ۱۹۲۵؛ ■ همان، چاپِ توفیق ه سبحانی، تهران ۱۳۷۳؛ ■ مخزن الاسرارِ نظامی، چاپِ منوچهرِ آدمیت، تهران ۱۳۷۱؛ ■ مکتوباتِ مولانا جلال الدینِ رومی، تصحیحِ توفیق ه سبحانی، مرکزِ نشرِ دانشگاهی، تهران ۱۳۷۱؛ ■ نهج البلاغه من کلامِ امیرالمؤمنین ابی الحسن علی بن ابی طالب علیه السلام، چاپِ دکتر صبحی صالح، ۱۴۱۵ ق؛ ■ الوزراء و الکتاب، جهشیاری.

تبرستان
www.tabarestan.info

عناصر تراژدی در داستانِ سیاوش*

تبرستان
www.tabarestan.info

داستانِ سیاوش در شاهنامه فردوسی منظومه دراز و پرمایه‌ای است. سراینده با حوصله تمام و نفس تازه کردن‌ها و حک و اصلاح‌ها و تغییر و تبدیل‌ها آن را ساخته و باز ساخته است. شاعر - که در سرودن بخش‌هایی از شاهنامه، از جهت بی‌روح بودن روایت، ظاهراً احساس ملال می‌کرده و حتی گاهی، پس از فراغت از کار کسل‌کننده، این احساس را، به صراحت یا به کنایت، بیان نموده است - در داستانِ سیاوش از تمام وجود خود مایه گذاشته است. گویی چندان و چنان از تلاش هنری خود لذت می‌برده که دلش نمی‌خواست رایگان از آن فارغ گردد. آثار کشش و کوشش فکری و ذوقی قرین شکیبایی و ظرافت، در سراسر داستان و همه زوایا و نماهای آن به چشم می‌خورد. مهارت و توانایی شاعر هم در وصف چهره‌ها و طبایع و حالات و عواطف و موقعیت‌ها جلوه‌گر شده است هم در آفرینش تعبیرهای هنری که سخن او را به اوج فصاحت و بلاغت رسانیده است. شواهد قوت بلاغی شاعر را در ابیات زیر می‌توان سراغ گرفت:

در باردار شدنِ مادرِ سیاوش

بسی برنیامد برین روزگار که رنگ اندر آمد به خرم بهار

* بسط سخن‌رانی ایراد شده در پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، رشد (آموزش زبان و ادب فارسی)، سال سیزدهم، شماره ۵۱، تابستان ۱۳۷۸.

در سپردنِ سیاوش به رستم

به رستم سپردش دل و دیده را جهان‌جوی پورِ پسندیده را

در وصفِ هنرهای سیاوش

دلیر و سخن‌گوی و گُرد و سوار تنوگویی خرد دارد اندر کنار

در زناشوییِ فرنگیس و سیاوش

زمین را ببوسید گُلشهر^۱ و گفت که خورشید را گشت ناهید جفت

در پاسخِ سیاوش به فریبِ گرسیوز^۲ و امتناع او از درآویختن با افراسیاب

پذیره شدن زین نشان راه نیست کمان و زره هدیه شاه نیست

در هشدارِ فرنگیس به افراسیاب

به کینِ سیاوش سیه پوشد آب کند روزِ نفرین بر افراسیاب

از نظرِ ساختِ نمایش‌نامه‌ای نیز، همهٔ جوانب و اصولِ تراژدی‌نویسی در داستان رعایت شده است. موضوعِ همهٔ تراژدی‌ها نوعاً فاجعه‌ای است که روی دادنِ آن قهری است و از آن گریز و گزیر نیست. اما، برای آن‌که این خصلت تحقق پیدا کند و جبری بودنِ آن توجیه شود، سلسلهٔ رویدادها باید چنان آراسته گردد که خواننده نتواند مفردی را محتمل بداند که به آن توجه نشده باشد. موجبیتِ واقعهٔ مقدمات و بواعث و اسباب و انگیزه‌هایی می‌خواهد که باید، با توجه به صحنهٔ حوادث و شرایطِ زمانی و مکانی وقوعِ آن، معقول و باورکردنی جلوه نماید. البته، در تراژدی‌های باستانی، وجودِ عناصری اسطوره‌ای چون دیو، باورهای اخترگری و وَر^۳ پذیرفتنی است.

۱. گُلشهر، همسر پیران. ۲. گرسیوز، برادر افراسیاب.

۳. وَر (پهلوی: var؛ اوستایی: vareh؛ فرانسه: ordolie؛ انگلیسی: ordeal) به آزمایشی در جهان

در تراژدی‌های شاهنامه علّت اصلی وقوع فاجعه خواست ایزدی و نظام هستی است که فردوسی، ضمن داستان سیاوش نیز، به آن اشاره‌های متعدّد دارد:

نخواهم زمانه جز آن کو نوشت	چنان رُست باید که یزدان بکشت
نکردش تباہ ^۱ از شگفتی جهان	همی بودنی داشت اندر نهان
به جایی که زهر آگند روزگار	ازو خیره نوشه مکن خواستار
نپذیرفت از آن دو خردمند پند	دگرگونه بُد رای چرخ بلند
نیایی گذر تو ز گردان سپهر	کزویست آرام و برخاش و مهر
وگر خود جزین راز دارد سپهر	نیفزایدش هم بر اندیشه مهر
بخواهد بُدن بی‌گمان بودنی	نکاهد به پرهیز افزودنی

اما، در ذیل این علّت بنیادی، اسباب و عللی هم باید باشد تا خواست ایزدی متحقّق گردد. عناصر تراژدی را همین اسباب و علل می‌سازند. از میان این عناصر، بعضی، مثل ضعف انسانی و هوای نفسانی، نوعاً و به یک رنگ، و بعضی دیگر، مانند آداب و رسوم و معتقدات و مقدّسات و محرّمات، نوعاً ولی در هر زمان و مکان و قومی به رنگی دیگر، در همه تراژدی‌ها حضور دارد. در تراژدی‌های شاهنامه، قداست شاه، راه و رسم پهلوانی، آیین کشورداری، باورهای مربوط به خواب‌گزاری و اخترشماری از این دست است. حضور این عناصر را طبعاً در داستان سیاوش نیز شاهدیم که نمونه‌ای از آنها را در ابیات زیر می‌توان یافت:

حرمت شاه (تذکّر فرنگیس به افراسیاب)

همی شهریار ی زبایی ز گاه که نفرین کند بر تو خورشید و ماه

→ باستان اطلاق می‌شد که برای معلوم ساختن بی‌گناهی یا گناه کاری متهم اختیار می‌کردند و آن بر دو نوع بود: وَر گرم و وَر سرد. آزمایش‌هایی چون گذشتن از آتش و فرو رفتن در آب (از دو طرف دعوا، آن که سرش را زودتر از آب بیرون می‌کرد گناه کار شمرده می‌شد)، نوشیدن آب آمیخته به گوگرد (اگر زود دفع می‌شد، متهم گناه کار و اگر در شکم می‌ماند، متهم بی‌گناه شمرده می‌شد) از انواع وَر گزارش شده است.

۱. اشاره به کاووس.

راه و رسم پهلوانی و آیین پیمان‌داری (خودداریِ سیاوش از پیمان‌شکنی)

همی‌گفت صد مردِ گرد و سوار	ز خویشانِ شاهی چنین نام‌دار
همه نیک‌خواه و همه بی‌گناه	اگرشان فرستم به نزدیکِ شاه
نه پرسد نه اندیشد از کارشان	همان‌که کُشد زنده بر دارشان
به نزدیکِ یزدان چه پوزش برم	بد آمد ز کارِ پدر بر سرم
ور ایدون که جنگ آورم بی‌گناه	آبرِ خیره بر شاهِ توران سپاه
جهان‌دار نپسندد این کارِ من	گشایند بر من زبانِ انجمن
سیاوخش از بهرِ پیمان که بست	سویِ تیغ و نیزه نیازید دست

اعتمادِ سیاوش به پیمان‌داریِ پیران

گر ایدون که با من تو پیمان کنی بدانم که پیمانِ من نشکنی

اعتقاد به پیش‌گوئیِ خواب‌گزاران و اخترگران

اگر با سیاوش کند شاه جنگ شود رویِ گیتی جو دیبا به رنگ
... و گر او شود کُشته بر دستِ شاه به توران غاند سرِ تختگاه

توجیهِ افراسیاب کشتنِ سیاوش را با استناد به پیش‌گوئیِ اخترگران

بدیشان چنین پاسخ آورد شاه کزو من به دیده ندیدم گناه
ولیکن به گفتِ ستاره‌شمر به فرجام زو سختی آید به سر

عنصرِ دیگری که در همهٔ تراژدی‌ها مشترک است ولی در هریک به صورتی درمی‌آید منشِ چهره‌های داستانی است که معمولاً در گفتار و رفتار و کردار و واکنش‌های آنان در موقعیت‌های بحرانی جلوه‌گر می‌شود. اما، در شاهنامه، علاوه بر آن، از پیش به وصف درمی‌آید که، محضِ نمونه، شواهدی از آن نقل می‌کنیم:

کاووس

چو کاووسِ خودکامه اندر جهان نیبیم کسی از کِهان و مِهان

خرد نیست او را نه دانش نه رای نه هوشش به جایست و نه دل به جای
تو گویی به سرش اندرون مغز نیست یک اندیشه او همی نغز نیست

سیاوش

بدان اندکی سال چندان خرد که گفתי روانش خرد پرورد

و از زبان دشمن

همه داستان سیاوش بگفت که او را ز شاهان کسی نیست جفت
ز خوبی و دیدار و کردارِ او ز هوش و دل و شرم و گفتارِ او
دلیر و سخن گوی و گرد و سوار تو گویی خرد دارد اندر کنار

پیران از زبان سیاوش

چنین داد پاسخ سیاوش بدوی که ای پیر پاکیزه راست گوی
... گر ایدون که با من تو پیمان کنی بدانم که پیمان من نشکنی
خُنیده به گیتی به مهر و وفا ز آهـرمـنی دور و دور از جفا

عنصر دیگری که در تدارکِ مقدّماتِ تراژدی دخیل است قرار دادنِ قهرمانان بر سرِ دوراهاست. پیداست که خصلتِ قهریِ تراژدی انتخابِ راهِ معینی و لاغیر را حکم می‌کند ولی این انتخاب باید توجیهِ استوار و قانع‌کننده‌ای داشته باشد و راه بر انتخابِ دیگر، جز آن، مسدود باشد - حتّی آن راهی که خواننده بتواند در ذهن باز کند. ضمناً، در این دوراها، معمولاً هر دو راه شوم است و به فاجعه ختم می‌شود.

از جمله شواهدِ این دوراها، های شوم در داستانِ سیاوش یکی آن است که با پیش‌گوییِ اخترگر ربط پیدا می‌کند و در تصمیم‌گیریِ افراسیاب در کشتنِ سیاوش دخیل می‌گردد. دیگری، سرگشتگیِ سیاوش است در انتخابِ راهِ درست پس از واکنشِ منفیِ کاووس در برابرِ آشتی‌جوییِ افراسیاب که همهٔ راه‌های موجود پایانی ناخجسته پیشِ چشم می‌آورد و یگانه راهی که ناگزیر باید اختیار شود پناهنده شدن به توران زمین است که آن هم فاجعه به بار می‌آورد.

هنرِ دیگرِ تراژدی‌نویس ایجادِ موانع بر سرِ راهِ وقوعِ فاجعه است. گویی وی مدبّر و چاره‌گر و درمان‌گر است و می‌خواهد از بلا بپرهیزد و همه تلاش و سگالشِ خود را می‌کند ولی موفق نمی‌شود. می‌خواهد که بر سرِ راهِ وقوعِ فاجعه‌ای که دلِ بدان گواهی می‌دهد سدهایی برپا کند ولی سرنوشت و عواملِ قهری این سدها را می‌شکنند. هرچه این سدها سدیدتر باشند تراژدی قوی‌تر و خواننده راضی‌تر می‌گردد. حتی اگر امکانِ ایجادِ مانعی برای جلوگیری از وقوعِ فاجعه به تصوّر درآید و تراژدی‌پرداز از آن غافل بماند، در کارِ او نقصی فرض می‌شود.

فردوسی همه عناصرِ عمده تراژدی را در داستانِ سیاوش وارد کرده است و ما، برای بررسی کارِ او، ابتدا چهره‌های اصلیِ داستانِ سیاوش را معرفی می‌کنیم، سپس به تحلیلِ خودِ داستان می‌پردازیم و عناصرِ یادشده را در آن جستجو می‌کنیم.

چهره‌های داستانی

چهره‌های اصلیِ داستانِ سیاوش را به سه دسته می‌توان تقسیم کرد: ۱. مثبت ۲. منفی ۳. میانه.

در دسته اول، سیاوش، پیران، فرنگیس؛ در دسته دوم، کاووس و گرسیوز؛ و در دسته سوم، سودابه و افراسیاب جای می‌گیرند. حضورِ زال و رستم و طوس کم‌رنگ است، هم‌چنین حضورِ پیلسم، با نقشِ مثبت، و گروی و دمور با نقشِ منفی. چهره‌هایی چون جریره، دختر پیران و همسرِ سیاوش، یا گلشهر، همسرِ پیران و مادرِ جریره، نیز سایه‌وار می‌آیند و می‌گذرند. کیخسرو نیز تنها در فرجامِ کار ظاهر می‌گردد.

کاووس - دومین پادشاهِ کیانی (پس از کیکاووس) فرمان‌روایی است خودکامه و تندخو و حق‌ناشناس؛ با مشورت و رای‌زنی میانه ندارد. اسیرِ هوای نفس است و سوداهای خام در سر می‌پزد. پندِ زال نمی‌شنود و به مازندران می‌تازد و در بندِ دیو سپید می‌افتد که به جادویی، او و لشکریانش را نابینا می‌سازد و دوازده هزار دیو بر آنان می‌گمارد. رستم، پس از گذشتن از هفت‌خان، دیوِ سپید را می‌کشد و بندگان را از بند می‌رهاند و با کشیدنِ جگرِ دیوِ سپید به چشم‌هایشان آنان را بینا می‌سازد.

این شاه سودایی، سپس، به هاماوران می‌تازد و سودابه، دختر شاه هاماوران را، خلاف رضای باطنی پدرش، به زنی می‌گیرد. ولی، بر اثر نشنیدن پند سودابه به بند می‌افتد. سودابه، در این حال، با او هم‌درد و همراه است. آن‌گاه، به فریب ابلیس، هوای پرواز به دلش راه می‌یابد که سرنگون به بیشه‌ای نزدیک چین می‌افتد و پهلوانان او را به ایران زمین بازمی‌آورند. در برخورد با آشتی جوئی افراسیاب نیز رای خردپسند ندارد و باعث می‌شود که سیاوش جز پناه جستن به توران زمین راهی نیابد.

سودابه — که در هاماوران به کاووس وفادار است، چون پای سیاوش به میان می‌آید و گرفتار عشق او می‌شود، در سر این سودا می‌پرورد که با او هم‌پیمان گردد و راهی بیابد تا، در زمان حیات کاووس، از سیاوش کام بجوید و پس از کاووس همسر او گردد. چون سیاوش دست رد به سینه او می‌زند، متهشم می‌سازد که، در پی آن، ماجرای ورگرم و گذشتن سیاوش از آتش و ثابت شدن بی‌گناهی او پیش می‌آید.

سیاوش — قهرمان و شاه‌چهره تراژدی است. مادرش دختری است از خویشان گرسیوز؛ نزد رستم پرورش می‌یابد و همه کمالات انسانی و هنرهای پهلوانی و لوازم پادشاهی را کسب می‌کند. پاک‌دل و خردمند و صلح‌جو و آزاده و کریم و پیمان‌نگه‌دار است. مأمور جنگ با افراسیاب می‌شود ولی افراسیاب، که خواب ناخوشی دیده و اخترگران رویدادهای شومی را برایش پیش‌گویی کرده‌اند، به رای زنان، از در آشتی درمی‌آید و سیاوش می‌پذیرد. اما، چون خبر به کاووس می‌رسد، برمی‌آشوبد و، به رغم رای رستم، طوس را به جنگ افراسیاب می‌فرستد و سیاوش، که نمی‌تواند پیمان بشکند، روانه توران می‌شود. او را پذیرا می‌شوند. پیران دخترش، جریره، را به او می‌دهد که فرود ثمره این زناشویی است و افراسیاب دخترش، فرنگیس، را که فرزندش، کیخسرو، از این وصلت به یادگار می‌ماند. سرانجام، سیاوش به دشمنی گرسیوز، در توران زمین کشته می‌شود.

پیران — در توران زمین همان جایگاه را دارد که رستم در ایران زمین. جهان‌پهلوانی است خردمند، آشتی‌جو، باتدبیر؛ چهره‌ای بسیار دوست‌داشتنی و معقول که آرزو دارد سیاوش، پس از افراسیاب و کاووس، بر توران زمین و

ایران زمین فرمان‌روا گردد و جدایی و جنگِ دیرینه توران و ایران پایان گیرد و صلح برقرار شود. اما، بر اثر تباه‌کاری‌های گرسیوز، رشته‌هایش پنبه می‌گردد. یگانه کاری که از او برمی‌آید نجاتِ فرنگیس و کیخسرو است.

افراسیاب — شاهی است پرقدرت، اهلِ مشورت و رای‌زنی و، هرچند جنگ‌جو، با تدبیر. پیران عقلِ منفصلِ اوست در قبالِ او نظیرِ نقشِ مانتور، دوستِ اولیس (اودسئوس)، را دارد در قبالِ تِلماک (تِلماخوس)، فرزندِ اودسئوس). از این رو، با غیبتِ موقتِ او، افراسیاب به دامِ توطئهٔ گرسیوز می‌افتد.

گرسیوز — چهرهٔ اهریمنی داستان است. حسدِ وی، به دیدنِ مزایائی که افراسیاب به سیاوش ارزانی می‌دارد، برانگیخته می‌شود و در صددِ برمی‌آید تیشه به ریشهٔ سیاوش بزند و با توسل به دروغ و فریب و پستی موقت می‌شود. با این کردارِ شیطانی او، آتشِ جنگِ ایران و توران شعله‌ور می‌گردد و ویرانی‌ها و مصیبت‌ها به بار می‌آورد.

هریک از این چهره‌ها، با منش‌های تغییرناپذیرِ خود، در جریانِ داستان و منتهی شدنِ آن به وقوعِ فاجعه، به درجاتی، نقش دارند. آنها اسیرِ منش و سرشتِ خودند و جز به حکم و مقتضای آن نمی‌توانند رفتار کنند: افراسیاب نمی‌تواند صداقت و عصمت و پیمان‌داریِ سیاوش را باور کند. برای سیاوش هم خویِ اهریمنیِ گرسیوز به تصوّر در نمی‌آید و به سادگی فریبِ او را می‌خورد. پاکی و عفتِ سیاوش اجازه نمی‌دهد که پیش‌نهادِ سودابه را بپذیرد و هوایِ نفسانیِ کاووس و سابقهٔ وفاداری و هم‌دردیِ سودابه با او، در بندِ شاهِ هاماوران با دلِ پر رحم و شفقتِ سیاوش دست به دست هم می‌دهند و سودابه را از کیفر می‌رهانند. خوابِ افراسیاب، به هر حال، تعبیر می‌شود و افراسیاب، با همهٔ رای و تدبیری که دارد، نمی‌تواند از حکمِ سرنوشت سربلندی کند.

تحلیل داستان

اکنون، با این مقدمات، جریانِ روی‌دادها را مرور می‌کنیم. در گامِ اول، با آزمایشِ سیاوش (ورِ گرم) روبه‌رو هستیم که بی‌گناهیِ او و دروغ و افترایِ سودابه را بر کاووس ثابت می‌کند. چه بسا این پرسش پیش‌آید که چرا کاووس

سودابه را از کیفر معاف داشته است. برای این اشکال چند جواب وجود دارد:
 — سودابه در گرفتاریِ کاووس در هاماوران با او هم‌دردی کرده و، در سخت‌ترین شرایط، وفاداریِ خود را نسبت به او نشان داده است.

— سیاوش دلی‌مهربان دارد و خواهانِ کیفر دیدنِ سودابه نیست.
 — سیاوش دانا و خردمند است و دیگر نمی‌خواهد در فضایِ بدگمانی و توطئه‌های احتمالی که سودابه — سودابه‌ای که در آتشِ عشق و انتقام می‌سوزد — ممکن است برای او پدید آورد به سر برد و برای دور شدن از این محیطِ زهرآلود تلاش می‌کند و بهانه می‌جوید.

— کاووس نیز، که از عشقِ سودابه به سیاوش آگاه گشته و خود دل در گروِ سودابه دارد، از گذشتِ سیاوش سود می‌جوید و هم از خدا می‌خواهد که سیاوش داوطلبانه از او دور گردد.

در گامِ دیگر، می‌رسیم به اختلافِ نظرِ کاووس و سیاوش بر سرِ پاسخ به آشتی‌جوییِ افراسیاب. ممکن است بر داستان‌پرداز خُبرده گرفته شود که چرا سیاوش را به فرمان‌برداری از پدر وانداشته است. در پاسخ باید گفت که عذر و بهانهِ سیاوش کاملاً موجه است؛ چون رستم و موبدان در پذیرفتنِ پیش‌نهادِ آشتیِ افراسیاب با او هم‌داستان بوده‌اند. چنان‌که رستم دلایلِ قانع‌کنندهِ درستیِ رایِ خود را یکایک به کاووس گوش‌زد می‌کند:

تو گفتی که در جنگِ افراسیاب	مران تیز لشکر بدان روی آب
بمانید تا او بیاید به جنگ	که او خود شتاب آورد بی‌درنگ
بودیم تا جنگ جوید درست	در آشتی او گشاد از نخست
کسی کاشتی جوید و سور و بزم	نه نیکو بود پیش رفتن به رزم

و، در جوابِ بدگمانیِ او نسبت به آشتی‌جوییِ افراسیاب، می‌افزاید:

گر افراسیاب این سخن‌ها که گفت	به پیمان شکستن بخواهد نهفت
هم از جنگ جُستن نگشتیم سیر	به جایست شمشیر و چنگالِ شیر

و با این دلایلِ استوار به او توصیه می‌کند که از فرزندِ پیمان شکستن نخواهد که

گناهی است بزرگ و نه در خورِ فِرّ شاهی.

همی سر ز یزدان نباید کشید ز کارِ نیاکان نباید رمید

سیاوش نیز، در توجیه موضع‌گیریِ خود می‌گوید:

همه موبدان آن غودند راه که ما بازگردیم ازین رزمگاه
ورا گر ز بهرِ فزونیت جنگ چو گنج آمد و کشور او را به چنگ
چه باید همی خیره خون ریختن چنین گین به دل اندر آمیختن

در همین موقعیتِ بحرانی است که سیاوش بر سرِ انتخابِ راهِ درست مردّد می‌ماند:

همی‌گفت صد مردِ گرد و سوار ز خویشانِ شاهی چنین نام‌دار
همه نیک‌خواه و همه بی‌گناه اگرشان فرستم به نزدیکِ شاه
نه پرسد نه اندیشد از کارشان همان‌که کند زنده بر دارشان
به نزدیکِ یزدان چه پوزش برم بد آمد ز کارِ پدر بر سرم

راهِ جنگ‌جویی نیز بر او بسته است:

ور ایدون که جنگ آورم بی‌گناه اَبَر خیره با شاهِ توران سپاه
جهان‌دار نپسندد این کارِ من گشایند بر من زبان انجمن

در بازگشت به ایران زمین نیز بیمِ جان است:

اگر بازگردم به درگاهِ شاه به طوسِ سپید سپارم سپاه
از آن نیز هم بر تنم بد رسد چپ و راست بد بینم و پیش بد
نیاید ز سودابه هم جز بدی ندانم چه خواهد بُدن ایزدی

اما پیران، باید گفت که تدبیر و نیک‌خواهیِ او نیز بر سرِ راهی که می‌بایست به فاجعه منتهی شود سدّ مستحکمی است. اوست که به افراسیاب توصیه می‌کند:

یکی جای سازد بدین کشورش بدارد سزاوار و اندر خورش
... ز پرده دهد دختری را بدوی بدارْدش با ناز و با آبروی

و او را با این نویدِ بزرگ به وصلت و آشتی وامی‌دارد:

سیاوش بگيرد جهانِ فراخ بسی گنجِ یرنج و ایوان و کاخ
دو کشور ترا باشد و تاج و تخت چنین خود نیابد مگر نیک‌بخت

با سیاوش نیز پیمان می‌بندد که:

همه گنج من سر به سر پیش‌تست تو جاوید شادان دل و تن درست
... مرا گر پذیری تو با پیر سر ز بهر پرستش ببندم کمر

و سیاوش که او را خنیده به گیتی به مهر و وفا می‌داند، می‌پذیرد که به توران‌زمین پناه برد:

گر ایدون که با من تو پیمان کنی بدانم که پیمان من نشکنی
بسازم بدین بوم آرامگاه به مهر و وفای تو ای نیکخواه

بدین‌سان، پیران، با واداشتنِ سیاوش به پناه بردن به افراسیاب، ناخواسته راه را برای وقوعِ فاجعه می‌گشاید، به‌ویژه که او را به پیوند با افراسیاب تشویق می‌کند، هرچند دخترِ خود، جریره، را به زنی به او داده است:

چو با او تو پیوسته خون شوی ازین پایه هر دم به افزون شوی
اگر چند فرزند من خویش‌تست مرا غم ز بهر کم‌وبیش‌تست
... ولیکن ترا آن سزاوارتر که در دامنِ شاه جویی گهر
... چو شد شاه پرمایه پیوندِ تو درخشان شود فرّ و اورندِ تو

با این پیوند، پس از کاووس و افراسیاب، مُلکِ ایران و توران سیاوش را مسلم خواهد بود و آرزوی دیرینِ پیران یعنی، به پایان رسیدنِ دورانِ قهر و جنگِ کران‌ناپیدا و فرارسیدنِ دورانِ صلح و آشتی پایدار، برآورده خواهد شد؛ زیرا:

نشست و نشانت کنون ایدرست ترا تختِ ایران به دست اندرست

از آن‌سو، می‌کوشد تا افراسیاب را از آشوبی که خواب‌گزاران در دل او افکنده‌اند فارغ سازد و در برابرِ دغدغه‌ی خاطرِ افراسیاب که می‌گوید:

چرا کِشت باید درختی به دست که بارش بود زهر و بیخش گَبَسْتُ

پاسخ می‌دهد:

کسی کو مرادش سیاوش بود خردمند و بیدار و خامُش بود
به گفتِ ستاره‌شمر مَکْزَو ایچ خردگیر و کارِ سیاوش بسیج
ازین دو نژاده یکی نامور بباید برآرد به خورشید سر
به ایران و توران بود شهریار دو کشور بس آساید از کارزار

بدین‌سان، افراسیاب به پیوندِ سیاوش و فرنگیس رضا می‌دهد:

به پیران چنین گفت پس شهریار که رای تو بر بد نیاید به کار
با پیوندِ سیاوش و فرنگیس، افراسیاب نیز آرام دل می‌یابد و کشوری به سیاوش
می‌بخشد که

به فرسنگ صد بود بالای او نشایست پیمود پهنای او

و سیاوش بر آن می‌شود که آباد و شهرهٔ آفاق و از عجایب جهان‌ش سازد:

برآرم یکی شارسانِ فراخ فراوان بدو اندرون باغ و کاخ
... یکی شهر سازم بدین جائِ من که خیره بماند بدو انجمن

و این شهر سیاوش گرد نام می‌گیرد. اما در تنورِ دلِ گرسیوز آتشِ حسدِ زبانه
می‌کشد و توطئه نطفه می‌بندد:

دل و مغزِ گرسیوز آمد به جوش دگرگونه‌تر شد به آیین و هوش
به دل گفت سالی دگر نگذرد سیاوش کسی را به کس نشمرد

حسدِ او کاملاً طبیعی است و خلافِ انتظار نیست. اما داستان‌پرداز می‌کوشد تا بر
سرِ راهِ آتشی که از این حسد برافروخته خواهد شد موانعی پدید آورد: سیاوش
حرمتِ گرسیوز را نگه می‌دارد و حتی ساده‌دلانه او را محرمِ رازِ خود می‌سازد و به

او خوش گمان است و، به هر حال، پرهیز دارد که در او حقد و حسد برانگیزد و احساس حقارت پدید آورد. پیش نهاد او را برای تاختن آوردگاه در برابر سپاه نمی پذیرد:

سیاوش بدو گفت کاین رای نیست مرا با نبرد تو خود پای نیست
نبرد دو تن جنگ میدان بود پر از خشم اگر چه خندان بود
ز گیتی برادر تویی شاه را همی زیر تیغ آوری ماه را

و، به جای او، نبرد یک تنه با دو تن از پهلوانان توران را خواستار می شود. پس با گروهی و دموور به میدان درمی آید و آنان را از زمین برمی گیرد که بر اثر آن:

برآشفست گرسیوز از کارِ اوی غمی شد دلش زرد رخسارِ اوی

و از همان دم می کوشد تا برادر را به ضدِ سیاوش برانگیزد. گرسیوز طبعاً فریب کار است و گِل وجود او با مایه اهریمنی دروغ و کینه و حسد و مکر و حيله سرشته شده است و به مهربانی و صمیمیتِ سیاوش با کین تیزی و دام افکنی جواب می دهد.

اما افراسیاب هوشمند و دانا و باتدبیر است. به خصوص، با آنچه از خواب گزاران شنیده مراقب است تا از فاجعه پرهیزد. از این رو، به آسانی فریب دروغ گرسیوز را باور نمی کند.

گرسیوز می کوشد تا، از سویی، افراسیاب را نسبت به سیاوش بدبین سازد و، از سوی دیگر، سیاوش را فریب و خود را نیک خواه او جلوه دهد. پس با او از در دوستی و هم رازی درمی آید.

او، در نزد افراسیاب، وجودِ سیاوش را برای تخت و تاجِ توران زمین خطرناک جلوه می دهد:

بدو گفت گرسیوز ای شهریار سیاوش از آن شد که دیدی تو پار

اما افراسیاب، که خرد تار کرد و هنر پود کرد، در رفتار و کردارِ سیاوش نافرمانی و کژتابی ندیده است.

چالشِ افراسیاب و گرسیوز در کارِ سیاوش جلوه‌گاهِ هنرنماییِ فردوسی در ساخت و بافتِ تراژدی است. هریک از آنان به حکمِ طبایعِ خود حجت می‌آورند، یکی به سود و دیگری به زیانِ سیاوش. افراسیاب می‌گوید:

ز فرمانِ من یک زمان سر نتافت ز من او به جز نیکویی‌ها نیافت
... برو بر بهانه ندارم به بد گر از من بدو اندکی بد رسد

و یگانه کاری که بر خود روا می‌شمارد فرستادنِ او به نزد پدر است. اما گرسیوز به این خرسند نیست و با پیوندِ سیاوش با افراسیاب آینده‌ی خود را در خطر می‌بیند و می‌گوید:

از ایدر گر او سوی ایران شود بر و بومِ ما پاک ویران شود
هر آن‌گه که بی‌گانه شد خویشِ تو بدانست رازِ کم‌وبیشِ تو

با این همه، افراسیاب آهستگی و وقارِ خردپسندِ خود را از دست نمی‌دهد و درنگ را لازم می‌شمارد:

به هر کار بهتر درنگ از شتاب بمان تا بتابد بدین آفتاب

و بهتر آن می‌داند که سیاوش را به درگاهِ فراخواند و با شنیدنِ سخنِ او به رازش پی برد. اما گرسیوز نگرانِ آن است که، در این دیدار، دروغ و فریبش افشا شود و می‌گوید:

سیاوش نه آنست کِش دید شاه همی زاسمان بر فرازد کلاه
فرنگیس را هم ندانی تو باز تو گویی شدست از جهان بی‌نیاز

به هر حال، از دمیدنِ افسون در افراسیاب دمی باز نمی‌ماند و می‌کوشد تا به او بیاوراند که سیاوش سرِ نافرمانی و عصیان دارد:

برِ شاه رفتی زمان تا زمان بداندیش گرسیوز بدگان
ز هرگونه رنگ اندر آمیختی دلِ شاهِ توران برانگیختی

از سویی دیگر، می‌کوشد تا در پیش پای سیاوش دام فریب بگسترد و چنین وانمود می‌کند که افراسیاب به او نیاز یافته و او را فراخوانده است:

نیاز است شه را به دیدارِ تو بدان پرهزِ جانِ بیدارِ تو

و سیاوش، که اندیشه بدی در سر ندارد، از پیغام او شاد می‌گردد و خیال می‌بندد که گرسیوز، از سر نیک خواهی، او را نزد افراسیاب مستوده و برادر را به دیدار او آرزومند ساخته است. پس، در پاسخ می‌گوید:

من اینک به رفتن کمر بسته‌ام عنان با عنانِ تو پیوسته‌ام

اما گرسیوز از آن بیم دارد که، با رفتن سیاوش به نزد افراسیاب، بدگویی‌های سراپا دروغ او بر ملا گردد و می‌کوشد تا سیاوش را نسبت به افراسیاب بدگمان سازد و هم، با منصرف ساختن او از پذیرش فراخوانی شاه، وی را به سرپیچی متهم دارد. لذا می‌گوید:

دلی دارد از تو پر از درد و کین ندانم چه خواهد جهان‌آفرین

ولی سیاوش برای آزرده‌گی و قهر افراسیاب وجهی نمی‌یابد:

گر آزار بودیش در دل ز من سرم بر نیفراختی زانجمن

و کار به آفریدگار می‌سپارد: که یار است با من جهان‌آفرین و، به این پشت‌گرمی که اگر هم افراسیاب در دل از او ناخشنود باشد به دیدن و شنیدن سخنان او بدگمانی و ناخشنودیش زدوده خواهد شد، دل بر آن می‌نهد که به درگاه او رود:

کنون با تو آیم به درگاهِ اوی درخشان کنم تیره‌گون ماهِ اوی

چون

هر آن‌جا که روشن شود راستی فروغِ دروغ آورد کاستی

اما گرسیوز بر بیم دادنِ او پا می‌فشارد و تا آن‌جا پیش می‌رود که به وی اندرز می‌دهد که به جان ایمن نباشد. اما سیاوش نافرمانی را روا نمی‌داند:

اگرچه بد آید همی بر سرم من از رای و فرمانِ او نگذرم
بیایم کنون با تو من بی‌سپاه بینم که از چیست آزارِ شاه

گرسیوزِ اهرمن‌خوی، چون ایستادگیِ سیاوش را می‌بیند و پیش‌بینی می‌کند که، با رفتنِ او به درگاه، همهٔ نقشه‌هایش نقش بر آب خواهد شد و چه‌بسا، با فاش شدنِ دروغ و فریبِ او، سرش بر باد رود، واپسین تیر را از ترکش بیرون می‌کشد و می‌گوید:

ترا من همانا بَسَمِ پایرد بر آتش مگر بر زخمِ آبِ سرد

و به او پیش‌نهاد می‌کند که نامه‌ای به افراسیاب بنویسد و به بهانه‌ای عذر بخواهد. سرانجام

سیاوش به گفتارِ او بگروید چنان جانِ بیدارِ او بغنوید

سیاوش، در نامه، بیماریِ فرنگیس را عذرخواه خود می‌سازد. اکنون دیگر گرسیوز آماده است تا، به افسونِ زبان، آتشِ خشمِ افراسیاب را تیز و وانمود کند که سیاوش به فرمانِ او اعتنا نکرده است و می‌گوید:

سیاوش نکرد ایچ در من نگاه پسیره نیامد مرا خود به راه
سخن نیز نشنید و نامه نخواند مرا پیشِ تختش به پایان نشاند

به این هم بسنده نمی‌کند و افراسیاب را از خطرِ سرنگونیِ تاج و تختش می‌هراساند:

از ایران به وی نامه پیوسته شد به ما بر درِ شهرِ او بسته شد
... تو گر دیر گیریش جنگ آورد دو کشور به مردی به چنگ آورد
و گر سويِ ایران برانند سپاه که یارد شدنِ پیشِ او کینه‌خواه؟

و، با این هشدار او را وامی‌دارد که به سیاوش گرد لشکر کشد.

دیگر همهٔ راه‌ها بر سیاوش بسته است. فردوسی این درماندگی و بی‌پناهی را به زبانِ فرنگیس استادانه بیان می‌کند:

پدر خود دلی دارد از تو به درد از ایران نیاری سخن یاد کرد
سوی روم ره با درنگ آیدت نبویی سوی چین که ننگ آیدت
ز گیتی که را گیری اکنون پناه؟ پناهت خداوند خورشید و ماه

از آن سو، گرسیوز پیکمی به نزد سیاوش می‌فرستد تا به او خبر دهد که افراسیاب، با سپاه فراوان، به قصد جان او تازان است. هم‌چنان که اهرمن‌خویان، نیک‌خواهی فرشته‌خویان را باور ندارند، فرشته‌خویان نیز بدخواهی اهرمن‌خویان را — چون از حد و اندازه بگذرد و انگیزه‌ای برای آن در خیال نگنجد — نمی‌توانند بپذیرند:

سیاوش ندانست بازارِ اوی همی راست پنداشت گفتارِ اوی

اما فرنگیس هم با دُشخوئی پدر آشناست و هم با دلِ ناپاکِ گرسیوز و سیاوش را از پی‌آمدِ شومِ کار آگاه می‌سازد و به او پیش‌نهاد می‌کند:

ترا زنده خواهم که مانی به جای سرِ خویشان گیر و کس را مپای

اگر سیاوش سرِ خویش گیرد، هم جانِ فرنگیس در خطر است و هم زندگیِ جنینی که در زهدانِ اوست — فرزندی که باید یادگار و کین‌خواه پدر باشد:

درختِ گزینِ تو بار آورد جهان را یکی شهریار آورد
سرافراز کیخسروش نام کن به غم خوردن او را دل آرام کن

و فرجامِ کار را چنین پیش‌گویی می‌کند:

ز گیتی سراسر برآید فروش زمانه ز کیخسرو آید به جوش
پیِ رخسِ رستم زمین بسپرد ز توران کسی را به کس نشمرد

رویاریِ سیاوش با سپاهِ افراسیاب بَرنگاهِ تراژدی است. سیاوش، هرچند بیمِ جان دارد، برای خنثی کردنِ بدگوییِ بدخواهان، از جای نمی‌جنبد و به انتظار می‌ایستد تا سپاهِ افراسیاب به نزدش آید و چون با افراسیاب مقابل می‌شود:

همی بنگرید این بدان آن بدین که کینه بُدشان به دل پیش ازین

و ایرانیان را از درگیر شدن با سپاهِ افراسیاب بازمی‌دارد و می‌کوشد تا افراسیاب را
به راه آورد:

چنین گفت از آن پس به افراسیاب که ای پره‌نر شاه با جاه و آب
چرا جنگ‌جوی آمدی با سپاه چرا کُشت خواهی مرا بی‌گناه؟
و او را از عاقبتِ ناخجسته این رویارویی بر حذر می‌دارد:

سپاهِ دو کشور پُر از کین کنی زمین و زمان پُر ز تفرین کنی
اما، گرسیوز، دیگر باک ندارد که دستِ خود را رو کند و او، که خود را پایمرد
(شفیع) سیاوش نزد افراسیاب جلوه می‌داد، چشم در چشم وی، بی‌شرمانه می‌گوید:

گر ایدر چنین بی‌گناه آمدی چرا با زره نزد شاه آمدی

و با این سخن، درست جانِ سیاوش را نشانه می‌گیرد:

پذیره شدن زین نشان راه نیست کمان و زره هدیه شاه نیست

سیاوش چون پی می‌برد که برآشفتنِ شاه بازاری اوست^۱، خطاب به گرسیوز،
آخرین سخنانِ خود را بر زبان می‌راند و حجت را تمام و نیرنگِ او را فاش می‌کند:

تو زین کرده فرجامِ کيفر بَری ز تخمی کجا کشته‌ای بر خوری
هزاران سرِ مردمِ بی‌گناه بدین گفت تو گشت خواهد تباه
به گفتارِ تو خیره گشتم ز راه تو کردی که آزرده گشتست شاه

و، رو به افراسیاب، هشدار می‌دهد:

نه بازیست این خونِ من ریختن ابا بی‌گناهان برآویختن
به گفتارِ گرسیوزِ بد‌نژاد مده شهرِ توران و خود را به باد

۱. بر آشفته ساختن شاه دکان و وسیله سوزیانِ گرسیوز است.

افراسیاب، با همه خردمندی، به دام فریبِ گرسیوز می افتد و به لشکر فرمان درآویختن با ایرانیان می دهد و، چون دلیرانِ سیاوش یکسره کشته می شوند، به ریختنِ خونِ او دل می نهد و فرمان می دهد:

بریزید خونش بر آن گرم خاک ممانید دیر و مدارید باک

واکنش سپاهِ هواداری از سیاوش است:

چنین گفت با شاه یکسر سپاه کزو شهریارا چه دیدی گناه؟
... به هنگامِ شادی درختی مکار که زهر آرد از بلبابِ او روزگار

بیلسم، برادرِ فرخِ همالِ او، نیز بارِ این شاخ را درد و غم می داند و به اندرز می افزاید:

ز دانا شنیدم یکی داستان خرد بُد بدو نیز هم داستان
که آهسته دل کی پشیمان شود هم آشفته را هوش^۱ درمان شود

و از افراسیاب می خواهد تا فرار سیدنِ پیران دست نگه دارد. اندرز او در شاه اثر می کند: سپهبد ز گفتارِ او نرم شد ولی گرسیوز، که همه تلاشش برای نابود ساختنِ سیاوش بوده، می بیند که با این همه خون ریزی به مقصود نرسیده است و نیک می داند که، با آمدنِ پیران، همه رشته هایش پنبه خواهد شد. پس می کوشد که در همین فرصت برادر را وادارد تا سیاوش را به دم تیغ بسپارد و حتی تهدید می کند:

گر ایدون که او را به جان زینهار دهی، من نباشم برِ شهریار
روم گوشه ای گیرم اندر جهان مگر خود سر آید به زودی روان

از آن سو، دو پهلوانِ زخم خورده از سیاوش، دمو و گروی، از گرسیوز پشتیبانی می کنند تا افراسیاب را از دودلی فارغ سازند. پس، از او می خواهند که رایِ گرسیوز را به کار بندد:

به گفتارِ گرسیوزِ رهنمای برآرای و بردار دشمن ز جای
اما افراسیاب برای کشتنِ سیاوش بهانه‌ای ندارد:

بدیشان چنین پاسخ آورد شاه کزو من به دیده ندیدم گناه
تنها پیش‌گوئیِ اخترگران است که عذرخواه و بهانه‌او می‌گردد:

ولیکن به گفتِ ستاره‌شمر به فرجامِ زو سختی آید به سر
هرچند از پی آمدِ شومِ ریختنِ خونِ سیاوش بی‌گناه آگاه است. در این جاست که
سراینده، برای بیانِ هنرمندانه اندیشه‌اش و سنگِ تمام می‌گذارد:

ور ایدون که خونسش بریزم به کین یکی گرد خیزد ز توران‌زمین
که خورشید ازین گرد تیره شود هشیوار از آن روز خیره شود
به حکمِ سرنوشت، او بر سرِ دوراهی است و هر دو راه به فاجعه منتهی می‌گردد:

رها کردنش بدتر از کشتن است همان کشتنش نیز رنج من است
با این همه، هنوز یک روزنه امید گشوده مانده است و آن شفاعتِ فرنگیس
است که به دلایلی استوار نیز قرین است. ابتدا گذشتِ سیاوش را به رخ پدر
می‌کشد:

بیازُرد از بهرِ تو شاه را بماند افسر و گنج و آن گاه را
سپس می‌کوشد تا غیرت و مردانگیِ او را برانگیزاند:

بیامد تو را کرد پشت و پناه کنون زو چه دیدی که بردت ز راه؟
سرانجام، حماسه‌سرا، از زبانِ فرنگیس، در بیانِ فرجامِ ریخته شدنِ خونِ سیاوش،
سخن را به اوج می‌رساند:

به کینِ سیاوش سیه پوشد آب کند روزِ نفرین بر افراسیاب

و هم، با تأکید بر جایگاه سیاوش، کشتن او را نه بازی بل کاری خطر فرامی‌نماید:

نه اندر شکاری که گور افکنی و گر آهوان را به شور افکنی
همی شهر یاری زبایی ز گاه که نفرین کند بر تو خورشید و ماه

اما، افراسیاب، که اسیر پیش‌گویی ستاره‌شمران است، فرنگیس را در خانه‌ای (= اتاقی) از کاخ به زندان می‌کند:

بدان تیرگیش اندر انداختند در خانه را بند بر ساختند

سیاوش، به وقت کشته شدن، از خداوند چنین می‌خواهد:

یکی شاخ پیدا کن از تخم من چو خورشید تابنده بر انجمن
که خواهد ازین دشمنان کین خویش کند تازه در کشور آیین خویش

و، به پیران، به واسطهٔ پیلسم، درود می‌فرستد و پیمانی را که با او بسته شده بود به یاد می‌آورد:

به پیران نه زین‌گونه بودم امید همی بند او باد بُد من چو بید
مرا گفته بود او که با صد هزار زره‌دار و برگستوان‌ور سوار
چو برگرددت روز یار توام به گاه چرا مرغزار توام

گروی، که سیاوش در نبرد نمایشی، او را از زین برگرفته بود و از سیاوش دلی پر خون داشت:

یکی تشت بنهاد زرین برش جدا کرد زان سرو سیمین سرش

اما افراسیاب به این خرسند نیست و خواستار آن است که از سیاوش یادگاری بر جای نماند که روزی بر تخت شاهی بنشیند و کین پدر بخواهد:

نخواهم ز بیخ سیاوش درخت نه شاخ و نه برگ و نه تاج و نه تخت

بدین‌سان، جانِ فرنگیس نیز در خطر است و جایِ درنگ نیست. پس، پیلسم به چاره‌جویی برمی‌خیزد:

بتازیم و نزدیکیِ پیران شویم به تپار و دردِ اسیران شویم
... فری‌گیس را نیز خواهند کُشت مکن هیچ‌گونه برین کار پُشت

پیران، که غیبتِ او، سَدّی را از سرِ راهِ فاجعه برداشته بود، در این‌جا حضور می‌یابد و، با نجاتِ مادر و فرزند، ناخواسته و نادانسته حکمِ سرنوشت را اجرا می‌کند. او، با این سخنان، می‌کوشد تا افراسیاب را از بیم و هراس آزاد سازد. وی می‌گوید:

گر ایدون که اندیشه زین کودک است همانا که این درد و رنج اندک است
بمان تا جدا گردد از کالبد به پیشِ تو آرم بدو ساز بد

و، به این ترفند، افراسیاب را از کشتنِ فرزند بی‌نیاز می‌دارد. پس فرنگیس را به ختن، به نزدِ همسرِ خود، گلشهر، می‌برد. فرنگیس در آن‌جا بار می‌نهد و پیران عزمِ جزم می‌کند که پاس‌دارِ یادگارِ سیاوش باشد:

غافم که یازد بدین شاه چنگ مرا گر سپارد به چنگِ نهنگ

از آن‌سو، دلِ افراسیاب، به خواستِ ایزدی، به شنیدنِ مژدهٔ زادنِ کیخسرو، از کین و بیداد تهی و خودِ او از کرده پشیمان می‌گردد:

روانش ز خونِ سیاوش به درد برآورد بر لبِ یکی بادِ سرد
پشیمان بشد زان کجا کرده بود به گفتارِ بی‌هوده آزرده بود

اما، می‌خواهد که مردم از ماجرا خبر نشوند و خودِ کودک نیز از اصل و نسبِ خویش بی‌خبر بماند و فرمان می‌دهد:

مداریدش اندر میانِ گروه به نزدِ شبانان فرستش به کوه

با گذشتِ سالیانی،

چو شد هفت ساله گو سرفراز هنر با نژادش همی گفت راز

پیران دریغش می‌آید که نیرۀ فریدون شبان پرورد باشد و بر آن می‌شود که او را به نزد افراسیاب آورد. خطر این اقدام را هم به جان می‌خرد. اما جانِ کیخسرو در خطر است و باید جوانبِ کار را نگرست و سنجید و از قِبلِ افراسیاب آسوده‌دل گشت. پس، از سرِ محکم‌کاری، به افراسیاب می‌گوید:

نخستین به پیمان مرا شاد کن ز سوگند شاهان یکی یاد کن

و او سوگند می‌خورد:

که ناید بدین کودک از من ستم نه هرگز برو بر زخم تیز دم

مع الوصف، پیران به کودک می‌سپارد که نزد افراسیاب خود را گول و دیوانه جلوه دهد:

بدو گفت کز دل خرد دور کن چو رزم آورد پاسخش سور کن

مرو پیش او جز به دیوانگی مگردان زبان جز به بیگانگی

بدین‌سان، از سیاوش دو یادگار به جا می‌ماند: فرود (از جریره، دخترِ پیران و گلشهر)؛ کیخسرو (از فرنگیس، دخترِ افراسیاب). کیخسرو کین‌خواه سیاوش می‌شود و فرود، در جریانِ این کین‌خواهی، در اثرِ کم‌خردی و خیره‌سریِ طوس، قربانی می‌گردد و تراژدیِ دیگری زاده می‌شود.

در جریانِ داستانِ سیاوش، همهٔ عناصرِ تراژدی را — که بر شمرده بودیم — دخیل دیدیم، از خواستِ ایزدی، منشِ چهره‌های داستانی، باورهای زمان، رسم و آیینِ کشور و زمانه، مقدّسات و محرّمات، حوادثِ ناپیوسیده تا دوراها و چندراهه‌هایی که اختیارِ هریک از آنها به فاجعه‌ای رهنمون است. هم‌چنین آزمودیم که، برای پرهیز از فاجعه، با همهٔ سدهایی که در داستان بر سرِ راهِ وقوعِ آن برافراشته شده، هیچ روزنهٔ امید به جا نمانده است و فرمانِ ایزدی ناگزیر می‌بایست اجرا شود.

نشانید گذشتن که آن ایزدست

آدمی اسیرِ سرنوشت است و اعمالِ او، بی آن‌که خود بداند، اسبابِ تحققِ سرنوشت‌اند. با این همه، حکمِ ازلی آن است که خویِ بد و کردارِ زشت میوهٔ تلخ و خویِ نیک و کردارِ پسندیده میوهٔ شیرین به بار آورد و بدان را لعن و نفرین و نیکان را دعایِ خیر و آفرین بدرقهٔ راه گردد.

تبرستان

www.tabarestan.info

مسائل مربوط به فرهنگِ دوزبانه*

تبرستان
www.tabarestan.info

مخاطبان فرهنگِ دوزبانه

فرهنگِ دوزبانه کارکردِ دوگانه یا، بهتر بگویم، دوسویه دارد. مثلاً یک هندی‌زبان، حینِ مطالعهٔ متنی به زبان فارسی یا ترجمه کردنِ متنی از فارسی به هندی، می‌تواند، در فرهنگِ فارسی - هندی، معادل یا معنای واژه و اصطلاحی را که با آن آشنا نیست بیابد. همین هندی‌زبان، حینِ ترجمه کردنِ متنی از هندی به فارسی، می‌تواند، در فرهنگِ هندی - فارسی، معادلِ واژه یا اصطلاحی را که نمی‌شناسد سراغ گیرد. اما، در هر دو حالت، به ویژه در حالتِ اخیر، فرهنگِ دوزبانه فقط و فقط نقشِ کمکی و فرعی دارد. با فرهنگِ تنها نه می‌توان زبانی را در حدِّ خواندن و فهمیدنِ آموخت نه می‌توان متنی را ترجمه کرد و نه می‌توان چیزی نوشت. از این رو، برای هر مرتبه و سطح از آشنایی با زبانِ مقصد، فرهنگِ معینی مناسب است و، در تألیفِ فرهنگِ دوزبانه، میزان و حدودِ نیازِ مخاطبان باید مفروض باشد.

تناظرِ یک به یک بین عناصرِ دو زبان وجود ندارد

در هر زبانی، واقعیت به نوعی تجزیه و منعکس می‌شود. مثلاً، در زبانِ فارسی، تقابلی عمو - دایی، عمو - عمّه، عمّه - خاله، دایی - خاله وجود دارد؛ یعنی تمایز هم

* رئیسِ مطالبِ این مقاله در سمینارِ بین‌المللی فرهنگ‌نویسیِ فارسی در شبه‌قاره، ۴-۶ آبان ۱۳۷۷، دانشگاهِ دهلی عرضه شد و در زمستانِ سالِ ۱۳۷۸ در نشرِ دانش، سال ۱۶، شماره ۴، ص ۹۴ به چاپ رسید.

به اعتبار مرد یا زن بودن است هم به اعتبار جهت نسبت یعنی نسبت از جانب پدر یا از جانب مادر. ولی، در زبان انگلیسی، تقابلِ عمو - دایی و عمّه - خاله وجود ندارد؛ یعنی، در این مورد، به اعتبار جهت نسبت تقابلی در کار نیست. بدین سان، uncle در انگلیسی متناظر است با «عمو» و «دایی» در زبان فارسی؛ هم‌چنین، aunt در انگلیسی متناظر است با «عمّه» و «خاله» در زبان فارسی یا sister-in-law در انگلیسی متناظر است با «خواهرزن»، «خواهرشوهر»، «زن برادر»، «جاری»، «زن برادر زن» در زبان فارسی. خودم، در ترجمه عنوان *Le Neveu de Rameau*، اثر دیدرو، دچار مشکل شدم، چون نمی‌دانستم مراد از neveu «برادرزاده» است یا «خواهرزاده» و Rameau، آهنگ‌ساز مشهور فرانسوی، «عمو»ی قهرمانِ رمان است یا «دایی» او.

یک لفظ در تقابل‌های متعدّد معانی متعدّد پیدا می‌کند

مدلولِ لفظ با تقابل تعیین می‌شود و لفظ عموماً در تقابل‌های متعدّد قرار می‌گیرد. ولی این تقابل‌ها در دو زبان همواره یکسان نیست. مثلاً، در زبان فارسی، دختر در تقابل با «پسر»، «غیرباکره»، «زن شوهرکرده» قرار می‌گیرد. هرگاه از دوستی که تازه فرزندِ نوزادی پیدا کرده پرسیم: «دختر است؟» از جنسیت او جویا شده‌ایم. اما وقتی می‌پرسیم: «فلانی هنوز دختر است؟» مراد ما این است که هنوز شوهر نکرده؟ هم‌چنین، وقتی می‌گوییم «فلانی دختر است»، می‌خواهیم از دوشیزه و باکره بودن او خبر دهیم. گاهی نیز برای تحبیب، کسی را «دختر» خطاب می‌کنیم؛ مثلاً می‌گوییم: «اشتباه می‌کنی، دختر» و حال آن‌که مخاطب دختر (فرزند) ما نیست.

یک لفظ گاهی بیش از یک کلمه است

در هر زبانی، کلمات متشابه (هم‌آوا) وجود دارد و، به این اعتبار که واژه، چون سکه، دورو دارد (دالّ و مدلول)، متشابه یا هم‌آوا بودن تنها اشتراک در دالّ است. از این رو، یک لفظ اگر دو مدلول مستقل داشته باشد به ازای هر مدلول مستقل یک کلمه شمرده می‌شود. مثلاً باز در زبان فارسی هم به معنی «پرنده معروف» است

هم به معنی «گشوده» که معانی مستقلی هستند. لذا نمی‌توان آن را، در این دو معنی مستقل، ذیل یک مدخل آورد و باید مدخل‌های جداگانه برای آن اختیار کرد. در لغت‌نامه دهخدا، گاهی به این نکته توجه نشده است. محض نمونه، مدخل نقش را می‌توان شاهد آورد که مجموعه‌هایی از معانی آن، هرکدام جداگانه، متعلق به کلمه‌ای هستند.

تلفظ معیار

مشکل دیگر، در هر فرهنگ دوزبانه‌ای که یک طرف آن فارسی باشد، مشخص کردن تلفظ معیار است که، به اقتضای خصوصیات خط فارسی، عموماً در نوشتار منعکس نمی‌شود. مثلاً محبت را فارسی‌زبانان به صورت‌های مُحَبَّت، مُحَبَّت، مُحَبَّت تلفظ می‌کنند یا شجاعت و اصالت دو تلفظ دارند یکی متداول (شُجَاعَت، اِصَالَت) یکی ادیبانه و شاذ (شَجَاعَت، اَصَالَت). هم‌چنین تلفظ معیار در گونه‌های فارسی، دری (افغانی)، تاجیکی همواره یکسان نیست. اختیار تلفظی از میان تلفظ‌های متعدّد به عنوان معیار مشکلی است که فرهنگ‌نویس باید راه‌حلی برای آن پیدا کند.

تلفظ کلمات دخیل فرنگی

کلمات دخیل فرنگی را عامّه مردم به گونه‌ای تلفظ می‌کنند و بعضی از آشنایان به زبان وام‌دهنده یا مقلدان آنها به گونه‌ای دیگر. مثلاً لوستر، مأخوذ از زبان فرانسه به معنی «چلچراغ»، در زبان عامّه مردم لوستر تلفظ می‌شود و این تحریف به دلیل آن است که برای فارسی‌زبانان تلفظ سه صامت پیاپی در یک هجا دشوار است و اصولاً الگوی هجائی cvccc عملاً در زبان فارسی وجود ندارد. با این همه، «جعفرخان از فرنگ برگشته» ها آن را، به شیوه فرانسوی، لوستر تلفظ می‌کنند.

کلمات عربی صورت تحوّل یافته پیدا کرده‌اند

در زبان فارسی، از قدیم، در کلمات مأخوذ از عربی، برای سازگار ساختن آنها با الگوهای آوایی یا دستگاه الفبایی یا مورفولوژی زبان وام‌گیرنده، تصرّفاتی شده

است. مثلاً همزه آخر در کلمات یا صیغه‌هایی چون انشاء، علماء، املاء و ة در کلماتی چون مدارا، مواساة حذف شده‌اند. همچنین، به قیاس، کلماتی چون رفاقت، شباهت، سکونت، لعنت، حفاظت، رضایت، قضاوت، خجالت، فلاکت، حامله، باکره، رویه، شهریه، موقوفیت، ارشدیت ساخته‌اند که شبه‌قرضی‌اند و فرهنگ‌نویس باید عنوان و برچسب (label) جداگانه‌ای برای آنها اختیار کند.

جمع مکسر

بعضی از کلمات مأخوذ از عربی و گاهی، به قیاس، پاره‌ای از کلمات فارسی به شیوه عربی جمع بسته می‌شوند که عموماً صورت جمع به قاعده فارسی هم دارند. به نظر می‌رسد که صورت جمع این کلمات به شیوه عربی باید مدخل مستقل با ارجاع به مفرد آنها داشته باشد. گاهی نیز، صیغه جمع در زبان فارسی یا اصلاً مایزای مفرد ندارد یا به همان معنی مایزای مفرد ندارد؛ مانند مهمات (munitions) که در فارسی مفرد (مُهمّه) ندارد و مصالح (materials) که در یک معنی دیگر (مصلحت‌ها) مفرد دارد.

معانی کلمات مختوم به تاء مربوطه

کلمات مختوم به ة یا تاء مربوطه مأخوذ از عربی، در زبان فارسی، گاهی به دو صورت نوشته و تلفظ می‌شوند: یکی به صورت ه/ه با تلفظ‌های مخفی یا بیان حرکت (e)؛ دیگری به صورت ت/ت با تلفظ حرف ت (t). صورت‌های دوگانه عموماً هم‌معنا نیستند یا یکی از صورت‌ها، علاوه بر دلالت صورت دیگر، معنای جداگانه‌ای نیز پیدا کرده است. اگر هم أحياناً دو صورت هم‌معنا باشند، لااقل تفاوت سبکی دارند. نمونه‌های آن، در حالات گوناگون، صورت‌های دوگانه زیر است: اراده/ارادت، اشاره/اشارت، افاده/افادت، اقامه/اقامت، امنیه/امنیت، رساله/رساله، شهره/شهرت، طریقه/طریقت، مراجعه/مراجعت، مراقبه/مراقبت، مساعده/مساعدت، مصاحبه/مصاحبت، مطابقه/مطابقت، نظاره/نظارت.

زوج‌های متناظرِ فارسیِ سره و عربیِ مأخوذ که جانشینِ یکدیگر نمی‌شوند در زبان فارسی، برای بعضی از کلماتِ سره، متناظرِ مأخوذ از عربیِ متداول وجود دارد، مانند نگاه / نظر، میوه / ثمره، که در کاربرد نمی‌توان یکی را به جای دیگری نشان داد یا به یکسان از آنها ترکیب ساخت. مثلاً به جای از نظر علمی شایسته نیست از نگاه علمی را بشانیم یا به جای ثمره این کوشش، میوه این کوشش را. هم‌چنین، با نظر می‌توان نظر کرده ساخت ولی نمی‌توان، به همان معنی، نگاه کرده ساخت. شاید راهی پیدا شود که بتوان این تفاوت‌ها را تابش‌ها را، برای آگاهی مراجعه‌کنندگان، در فرهنگِ دوزبانه منعکس سازند.

صورتِ مؤنث به تقلید از زبانِ عربی

در زبان فارسی، گاهی کلمه‌ای را، به تقلید از زبانِ عربی، با تایی تأنیث، که به صورتِ های بیانِ حرکت تلفظ می‌شود می‌آورند؛ مثلِ کمینه، هم‌شیره که در تعیینِ اجزای ترکیبی کلمه باید به آن توجه شود. بدین سان، کمینه در ساختِ ترکیبی، با مثلاً سیمینه فرق پیدا می‌کند. بعضی از کلماتِ عربیِ مأخوذ نیز که دارای تایی تأنیث‌اند در فارسی دو معنای مستقل پیدا می‌کنند؛ مثلاً رقاصه هم به معنی «زنِ رقاص» است و هم به معنی «جزء معروف از ساعت».

در عربی جمع، در فارسی مفرد

کلماتی به صیغه جمع از عربی اخذ شده‌اند که در فارسی به معنی مفرد به کار می‌روند؛ مثل طلبه، عمله، عملیات. این کلمات خود در فارسی جمع بسته می‌شوند: طلبه‌ها، عملجات / عمله‌ها، عملیات‌ها. طبعاً، در فرهنگ، این خصوصیت باید به صورتی ذکر شود.

گونه‌ها

در متون فارسی، به گونه‌های متعدّد یک کلمه برمی‌خوریم؛ مثل وام، فام؛ پُل، پول، فول؛ گستاخ، وستاخ، پستاخ، که به نسبتِ بین این صورت‌های گونه‌ای باید به نوعی اشاره شود.

واج‌های منسوخ و مشکل‌ناشی از آن

در تحوّل زبان فارسی، دو واج واو مجهول (ō) و یای مجهول (ē) منسوخ شده‌اند. کلمات دارای واو مجهول در متون گاهی دو صورت نوشتاری پیدا می‌کنند؛ مثل کوم (= گوم)، گم (گُم)؛ پول (pōl)، پل (پُل). از این رو، در استخراج ماده لغت یا شاهد از متون، به خصوص نسخه‌های خطی، باید به این معنی توجه داشت.

تغییر معنی با تغییر جای تکیه (accent)

در زبان فارسی جای تکیه در کلمه ذی‌نقش و تمایزدهنده معنایی است و با تغییر آن معنی تغییر می‌کند؛ نمونه‌های آن: درآمد (با تکیه روی هجای آغازی = داخل شد) / درآمد (با تکیه روی هجای پایانی = عایدی)؛ خوبی (با تکیه روی هجای آغازی = خوب هستی) / خوبی (با تکیه روی هجای پایانی = خوب بودن)؛ بدو (با تکیه روی هجای آغازی = فعل امر از دیدن / بدو (با تکیه روی هجای پایانی، قید = دوان). البته، از هریک از این زوج‌ها فقط یک شق در فرهنگ وارد می‌شود؛ لیکن بهتر است جای تکیه در همان شق مشخص گردد تا تلفظ نادرست آن باعث عدول از معنی مراد نگردد.

واژه‌های فریب‌کار

در متون قدیم، واژه‌هایی دیده می‌شوند که صورت نوشتاری و ملفوظ یا گاهی فقط صورت نوشتاری آنها در زبان زنده امروزی محفوظ مانده ولی معنایی که از آنها اراده می‌شده منسوخ گشته است؛ مثل ارتفاع، که در متون قدیم به معنی «برداشت محصول» به کار رفته و امروز دیگر به این معنی به کار نمی‌رود. از این قبیل است کلماتی چون احتمال (= تحمل)، اضافت کردن (= نسبت دادن)، اسرار (با تلفظ اسرار = شاد کردن)، انشا (با تلفظ انشا = پروردگان)، اهداء (که در عربی، اگر مهموز باشد، به معنی «آرام دادن» است و به این معنی دیگر در زبان امروزی فارسی به کار نمی‌رود؛ و اگر ناقص یایی باشد، به معنی «هدیه کردن» است و امروز هم به این معنی به کار می‌رود). این خصوصیت، هم در معنی کردن لغت و هم در استخراج شاهد، باید در مد نظر فرهنگ‌نویس باشد.

معنی لغوی / معنی اصطلاحی

بعضی از کلمات، علاوه بر معنی لغوی، یک یا چند معنی اصطلاحی دارند؛ مثل رجوع که معنی لغوی آن «بازگشت» است و معنی اصطلاحی آن، در حقوق اسلامی، «عدول از طلاق انجام گرفته»؛ یا صورت که در فلسفه با ماده تقابل دارد. معنی اصطلاحی نیز چه بسا در رشته‌های متعدّد علوم و معارف فرق کند؛ مثلاً جمع در ریاضی معنایی دارد و در تصوّف معنایی دیگر یا توّرم در اقتصاد معنایی دارد و در طب معنایی دیگر.

دلالت‌های متعدّد تک‌واژه‌های دستوری (ادات، حروف، وندها)

تک‌واژه‌های دستوری، مثل حروف ربط، حروف اضافه و پیشوندها و نقش‌نمایی چون را و الفِ ندا، کاربردها و دلالت‌های متعدّد دارند که تفکیک و تمیز آنها برای غیر اهل زبان گاه دشوار است. مثلاً قید مگر، در شواهد زیر به ترتیب بر تردید، استثنا، و استفهام مقرون به تردید دلالت دارد:

مگر که لاله بدانست بی‌وفائی دهر که تا بزاد و بشد جام می ز کف ننهاد

شبِ فراق که داند که تا سحر چندست مگر کسی که به زندانِ عشق در بندست

ای یار

ای یگانه‌ترین یار

آن شراب مگر چندساله بود؟

لزوم ذکر بُن مضارع

در زبان فارسی، صیغه‌ها و مشتقات فعلی از بُن‌های ماضی و مضارع ساخته می‌شوند. مثلاً در فعل رفتن، صیغه‌های رفتم، می‌رفتم، رفته‌ام، می‌رفته‌ام، رفته باشم، خواهم رفت و مشتقات رفتار، رفته، رفت (در «آمدورفت» یا «رفت و برگشت») از بُن ماضی (رفت) و صیغه‌های می‌روم، بروم، برو و مشتقات رونده، روان، روا، روند، روش از بن مضارع (رو) ساخته شده‌اند. بُن ماضی، با

حذفِ پسوندِ مصدریّ ن از صیغهٔ مصدری، که در فرهنگ‌ها مدخل اختیار می‌شود، به دست می‌آید و نیازی به ذکرِ آن نیست. اما، بُنِ مضارعِ سماعی است و باید، پس از مدخل، به نوعی نشان داده شود. مثلاً، در مدخل‌های پختن و گشودن، ذکرِ بُن‌های مضارعِ پَز و گشا لازم است؛ چنان‌که، در فرهنگ‌های زبان انگلیسی، صیغهٔ ماضی (past) و وجهِ وصفی (participle) افعالِ بی‌قاعده، پس از مدخل، ارائه می‌شود.

تفاوت یافتنِ معنی با حرفِ اضافه‌های متفاوت

در زبانِ فارسی و عموماً در زبان‌هایی که نقشِ متمم در آنها با حرفِ اضافه تعیین می‌شود، معنیِ فعل با تعویضِ حرفِ اضافه ممکن است عوض شود. مثلاً پرداختن با حرفِ اضافهٔ «به/با» به معنی «مشغول شدن» است و با حرفِ اضافهٔ «از» به معنی «فارغ شدن» که در بیت زیر از سعدی:

از تو با مصلحتِ خویش نمی‌پردازم همچو پروانه که می‌سوزم و در پروازم

هر دو معنی (از تو فارغ نمی‌شوم که به مصلحت خود مشغول گردم) ماهرانه درج شده است. یا نگرستن با حرفِ اضافهٔ «به» به معنی «نگاه کردن» است و با حرفِ اضافهٔ «در» به معنی «تأمل کردن». طبعاً در فرهنگ‌نویسی به این نکته باید توجه شود.

تعبیرهای حُرمتی

در هر زبانی، تابوهایی وجود دارد که اهلِ زبان از آوردنِ کلماتی که در اصل بر آنها اطلاق شده پرهیز دارند و، به جایِ آن کلمات، واژه‌ها یا تعبیرهای دیگری به کار می‌برند. این تعبیرهای حُرمتی گاهی معادلِ کلماتِ اصل به زبان‌های دیگر است و گاهی تعبیرهای غیرمستقیم. در زبانِ فارسی از این قبیل‌اند: صیِّه به جایِ «دختر»، مادرِ بچه‌ها یا عیال به جایِ «همسر»، توالِت به جایِ «مستراح». طبیعی است که ذکرِ این خصوصیت در فرهنگ برای غیرِ اهلِ زبان راه‌نما خواهد بود.

قدیم و جدید، منسوخ و مهجور و زنده

در هر زبانی، با جریانِ تحوّل، بعضی از کلمات به تدریج مهجور یا منسوخ می‌شوند. اما منسوخ شدنِ بعضی از کلمات در حالاتی دفعی است، یعنی به رأی و ارادهٔ نهادی که دارای نوعی مرجعیت و قدرتِ قانونی است صورت می‌گیرد. مثلاً، در زبانِ فارسی، با رأیِ فرهنگستانِ اوّل و تأییدِ رئیسِ دولت، نظمیه، بلدیه، عدلیّه منسوخ شد و شهربانی، شهرداری، دادگستری به جای آنها نشست. در فرهنگ، این خصلتِ کلمات نیز برای آگاهیِ مراجعان باید مشخص گردد.

نو بر ساخته‌ها

در هر زبانی، به ضرورت یا به تفضّل، و، در هر حال، به اقتضای سلیقه و بابِ روز یا سیاستِ فرهنگی، کلمات و تعبیراتِ تازه‌ای ساخته می‌شود. مثلاً، در سال‌های اخیر، در زبانِ فارسی، اربابِ حرفه مهمان‌پذیر را به جای مسافرخانه نشانه‌اند یا مترجمان و اهلِ علم و فن، به ضرورت، برای اصطلاحاتِ رشتهٔ خود معادل‌هایی اختیار کرده‌اند. از این برساخته‌ها، بعضی نهادینه شده و بعضی نشده است. تصمیم در این باره که در فرهنگ این گونه واژه‌ها را به چه میزان و با چه ملاکی باید وارد کرد یکی از مسائلِ عمدهٔ فرهنگ‌نویسی است.

واژه‌های دساتیری

در زبانِ فارسی، واژه‌های دساتیری وارد شده و حتّی بعضاً در نام‌گذاری به‌کار رفته است. واژهٔ دساتیری با واژهٔ برساخته این فرق اساسی را دارد که از طریق ترکیب و اشتقاق ساخته نشده است بلکه تماماً وضع و ابداع و، به تعبیرِ فرهنگی، چون سکه ضرب شده است. با برداشتی دیگر، می‌توان آن را حرام‌زاده خواند، چون اصل و نسبش معلوم نیست. در زبانِ فارسی، بعضی از واژه‌های جافتاده و حتّی نهادینه شدهٔ سال‌های گذشته مثل پرونده به جای دوسیه از این قبیل‌اند. اختیارِ عنوانِ (برچسب) خاص برای این گونه واژه‌ها و ذکر آن در فرهنگ لازم به نظر می‌رسد.

تعیین خصلتِ سبکی

واژه‌ها، به اعتبار محیط و سابقه کاربرد، انواع متعدّد سبکی پیدا می‌کنند، از جمله، باستانی (آرکائیک)، معیار، ادبی و فاخر، اداری و رسمی، محاوره‌ای، جاهلی، که همواره تفکیک و تمیز آنها آسان نیست. زیرا واژه‌ای که به نظر ادیبی آشنا و مأنوس با متون قدیم یا زبان‌شناسی آگاه از ریشه کلمات زنده و مألوف می‌آید چه بسا به نظر عامه اهل زبان غریب و مهجور باشد. به هر حال، تعیین خصلتِ سبکی واژه‌ها در فرهنگ‌نویسی مشکلی است که باید به حل آن پراخت.

تاریخ ورود کلمه به زبان

تاریخ ورود کلمه به زبان با بررسی و تحقیق در متون تعیین می‌شود که، در زبان فارسی، به این دلیل که همه متون مهم به چاپ انتقادی نرسیده، دشوار است.

تعیین بسیط و مرکب و مشتق و اجزای ترکیب

در تعیین نوع کلمه از جهت بسیط یا مشتق یا مرکب بودن، گاهی با مشکل روبه‌رو می‌شویم؛ چون مجموعه آنها طیفی پدید می‌آورد که پاره‌های آن را نمی‌توان با مرزی روشن و قاطع از هم جدا ساخت. در حقیقت، برای تفکیک این انواع، دو برداشت وجود دارد که یکی را زبان‌شناسانه و دیگری را ادیبانه می‌توان نام نهاد. در نظر زبان‌شناسان، آنچه در مواردِ مردّد تعیین تکلیف می‌کند شَمّ زبانی است؛ اگر اهل زبان، با شَمّ سالم زبانی، کلمه‌ای را به اجزای تکواژی تجزیه نکنند، آن کلمه بسیط شمرده می‌شود، هرچند بتوان برای آن اجزایی قایل شد. بدین سان، نانوا و پَریشان، هرچند، از طریق ریشه‌شناسی، می‌توان برای آنها اجزایی قایل شد، بسیط تلقی می‌شوند. به هر حال، تصمیم‌گیری در مرزین‌ها مستلزم زبان‌آگاهی و شَمّ زبانی است.

تشخیص تفاوت‌های سبکی و درجاتی (gradation)

در هر زبانی، برای بعضی از مفاهیم، به خصوص برای قید و صفت، از جهت سبک و به اعتبار مرتبه و شدّت و ضعف، تعبیرهای متعدّد وجود دارد. مثلاً، در زبان

فارسی، توانگر، ثروتمند، پول‌دار، مال‌دار، خرپول، منعم، پول و پله‌دار، دارای ضیاع و عقار یا فقیر، مسکین، تهیدست، گدا، آسمان‌جُل، یک‌لایق، درویش، خاک‌بیز، مفلس یا زیبا، خوشگل، قشنگ، نکوروی، ماهرو، مقبول، ملیح، بانمک، تودل‌پرو، فریبا، دلفریب، حبّ‌نات، آبِ نبات، شیرین‌لب، از زندگانی شیرین‌تر، از جوانی خوشتر هم بر درجاتِ متعدّد یک صفت یا صفاتی از یک مقوله دلالت می‌کنند و هم، به لحاظِ سبکی، گروه‌بندی می‌شوند. پیدا کردنِ معادلِ این کلمات و تعبیرات در زبانِ مقصد از مشکلاتِ بزرگ در تألیفِ فرهنگِ دوزبانه است.

صفاتِ مناسبِ موصوف

در هر زبانی، صفاتِ معینی به موصوف‌های معین تعلّق می‌گیرد. مثلاً، در زبانِ فارسی، این معنی را در ترکیباتی اضافی چون نسخه‌های نفیس، خطِ خوش، چشمِ سهلا، بارانِ شلاقی مشاهده می‌کنیم. به نظر می‌رسد که توجّه به این تعلّقات در انتخابِ شاهد بر فایده و ارزشِ فرهنگِ دوزبانه بیفزاید.

زیرساخت‌های متفاوت برای یک روساخت

در هر زبانی، کلماتِ دارای الگوی ساختاری واحد ممکن است معنای ساختاری متفاوتی داشته باشند. مثلاً، در زبانِ فارسی، آش‌پز و آب‌پز مورفولوژی واحدی دارند (اسم + بن مضارع) ولی معنای ساختاری آنها متفاوت است (اولی صفتِ فاعلی مرکب، دومی صفتِ مفعولی مرکب). هم‌چنین دلگشا (صفتِ فاعلی مرکب) و پاگشا (اسم مصدر). بنابراین، فرهنگ‌نویس، هرگاه برای یافتنِ مدلولِ کلمه‌ای تنها به روساخت آن توجه نماید، در خطر آن است که دچار خطا شود.

نمادها، معنای رمزی

در زبانِ شعر، تعبیراتی رمزی وجود دارد که شماری از آنها، با تکرار، معنای رمزی مشهور پیدا می‌کنند و می‌توان گفت که، مانند کنایات مشهور، خصلتِ رمزی خود را از دست می‌دهند. در شعرِ فارسی، کلماتی چون نرگس، سنبل، لعل، سرو، که

رمز «چشمِ مست»، «زلفِ تاب‌دار»، «لبِ گلگون» و «قامتِ راست و معتدل» اند، از این قبیل‌اند. طبیعی است که در فرهنگِ دوزبانه به معنای رمزی این الفاظ باید توجه شود.

عباراتِ اصطلاحی، کنایاتِ مشهور و امثال

یکی از مسائلِ دشوار در تألیفِ فرهنگِ دوزبانه یافتنِ معادلِ عباراتِ اصطلاحی (expressions)، کنایاتِ مشهور و امثال است. پیدا کردنِ متناظرِ این قبیلِ تعبیرات در زبانِ مقصد و تشخیصِ درجهٔ مطابقتِ آنها کارِ آسانی نیست و به تتبع و تبخّر نیاز دارد. بازشناسیِ تعلّقیِ آنها به زبانِ ادبی یا معیار یا عامیانه نیز مستلزمِ آشناییِ عمیق با گونه‌های سبکیِ زبان است.

لغات و تعبیراتِ محلی

در جریانِ تحوّلِ زبانی چون فارسی، که رسانهٔ کلامیِ مشترکِ کشوری است با گویش‌ها و زبان‌های محلیِ متعدّد، طبعاً عناصرِ محلیِ وارد می‌شوند و احیاناً جا خوش می‌کند. در ادبیاتِ داستانیِ معاصرِ فارسی، شاهدِ ورود این گونه عناصر در زبان هستیم. تشخیصِ خصلتِ محلیِ آنها از مشکلاتی است که، جز با همکاریِ اهلِ زبان، حل شدنی نیست.

مشکلاتِ مربوط به شاهد

شاهد به روشن شدنِ معنیِ کلمات و تعبیرات کمک می‌کند و سابقهٔ استعمالِ آنها را نیز نشان می‌دهد. لیکن در این بخش از کارِ فرهنگ‌نویسی نیز، مسائلی وجود دارد. یکی تشخیصِ آن‌که آوردنِ شاهد در کجا لازم است و در کجا لازم نیست و اگر لازم است حدِّ آن چیست و کدام شاهد نقشِ مؤثر دارد. مسئلهٔ دیگر مربوط می‌شود به منابعِ استخراجِ شواهد. مثلاً، در متونِ کلاسیک، تشخیصِ درجهٔ اعتبارِ چاپ و، در متونِ ترجمه، تشخیصِ صحّتِ زبانِ ترجمه مهم است. در نسخه‌های خطّی، تصحیف و تحریفِ دشواری‌هایی پدید می‌آورد. به مشکلاتِ ناشی از رسم‌الخطِّ فارسی نیز باید توجه کرد، از جمله پیوسته‌نویسی، منعکس نشدن بعضی

از مصوت‌ها در خط، مشخص نبودن مرز کلمات با وجود حروف منفصل، هم‌سانی صورت نوشتاری ب/پ، ج/چ، ز/ژ، ک/گ، الف زاید. گاهی اجماع این خصوصیات مشکل را بیشتر می‌کند. هم‌چنین حضور کلمات مخفف بر پیچیدگی می‌افزاید. مثلاً برای صورت نوشتاری «که»، دست کم، احتمال‌های تلفظی چهارگانه «که» (حرف ربط)، «کُه» (= کوه)، «کَه» (= کاه)، «گَه» (= گاه) مطرح می‌شود.

نبرستان
www.darestan.info

مسائل و مشکلاتی را که بر شمرده شد به چند اعتبار می‌توان گروه‌بندی کرد:

۱. به اعتبار اشتمال یا عدم اشتمال آنها بر همه فرهنگ‌ها، اعم از دوزبانه و یک‌زبانه. از جمله مسائل مختص فرهنگ‌های دوزبانه عدم تناظر یک به یک عناصر دوزبان و عبارات اصطلاحی و تعابیر کنایی و امثال را می‌توان یاد کرد.
۲. به اعتبار اشتمال آنها بر همه فرهنگ‌های دوزبانه یا اختصاص آنها به فرهنگ‌های دوزبانه‌ای که از یک سوی آنها (به خصوص به عنوان زبان مبدأ) فارسی باشد.

از این حیث، مسائل و مشکلات مختص مربوط می‌شود به خصوصیات خط فارسی، ناتمامی جریان معیار شدن زبان فارسی، وجود عناصر قاموسی و دستوری عربی در زبان فارسی، گونه‌های متعدّد یک کلمه، واج‌های منسوخ، واژه‌های دساتیری و کیفیت استخراج شواهد از متون فارسی.

۳. به اعتبار سطوح زبانی (آوایی، تکواژی، معنایی و به ندرت نحوی).

تبرستان
www.tabarestan.info

تساهل و تحرک، دو صفت بارز سعدی*

تبرستان
www.tabarestan.info

سعدی برای بیان مفهوم تساهل، تعابیر گوناگون به کار برده است. تعبیرهایی چون تحمل:

سر پر غرور از تحمل تهی	حرامش بود تاج شاهنشهی
تحمل کند هر که را عقل هست	نه عقلی که خشمش کند زیر دست

و مدارا:

همی تا برآید به تدبیر کار	مُداری دشمن به از کارزار
و سهلی که با تساهل هم‌ریشه است:	

تو با خلق سهلی کن ای نیکبخت	که فردا نگیرد خدا با تو سخت



گرش سخت گفתי سخن گوی سهل	که بیرون کن از سر جوانی و جهل
خیال و غرورش بر آن داشتی	که درویش را زنده نگذاشتی

در بیتی تحمل و سهلی را مترادف می‌آورد:

چو پرخاش بینی تحمل بیار که سهلی بسندد در کارزار

هم‌چنین تعبیر نرمی در مقابل سختی:

به نرمی ز دشمن توان کرد دوست چو با دوست سختی کنی دشمن اوست

در حکایات گلستان، شواهد متعددی بر گرایش مسلم سعدی به تساهل است. شیخ در این حکایات همواره از مجازات به‌خصوص کُیفر سخت گنه‌کار پرهیز دارد:

چو خشم آیدت بر گناه کسی تأمل کنی در عقوبت بسی
صواب است پیش از کُشش بند کرد که نتوان سر کُشته پیوند کرد

سعدی ماجر را عموماً با عفو و بخشایش به پایان می‌برد و گاهی با لطیفه‌ای و بذله‌ای غایله را ختم می‌کند. در همان حکایت اول گلستان، اسیری به ملک دشنام می‌دهد و ملک از این جهت که با زبان او آشنا نیست یا اسیر از او دور است پی نمی‌برد که چه گفته است. از وزیران خود می‌پرسد، دو وزیر به دو روایت پاسخ می‌دهند: وزیر اول به قصد آن که اسیر در امان بماند و وزیر دوم به این قصد که او کشته شود. اظهار نظر پادشاه جالب است که می‌گوید: «آن دروغ وی پسندیده‌تر مرا زین راست که تو گفتی که روی آن در مصلحتی بود و بنای این بر خبی».

نتایجی که سعدی از حکایات متعدد می‌گیرد همه به گرایش او به عفو و رحمت دلالت دارد؛ محض نمونه در حکایتی از باب اول:

«بر رعیت ضعیف رحمت کن تا از دشمن قوی رحمت نبینی».

در حکایت هفده از همین باب:

«خدای راست مسلم بزرگواری و حکم که جرم ببند و نان برقرار می‌دارد، تو را

تحمل امثال ما بیاید کرد که هیچ‌کس نزند بر درخت بی‌بر سنگ».

سعدی خشونت و ستیز را کار جاهلان می‌داند:

دو عاقل را نباشد کین و پیکار نه دانایی ستیزد با سبکبار

اگر نادان به وحشت سخت گوید خردمندش به نرمی دل بجوید

دو صاحب‌دل نگه دارند مویی هم‌یدون سرکشی و آزر مجویی
وگر بر هر دو جانب جاهلانند اگر زنجیر باشد بگسلانند
یکی را زشت‌خویی داد دشنام تحمل کرد و گفت ای نیک‌فرجام
بتر زانم که خواهی گفتن آنی که دانم عیب من چون من ندانی

سنت جاهلان است که چون به دلیل از خصم فرو مانند سلسله خصوصت
بجانبانند.

حتی تحمل در برابر پرخاشگران و نیکی با بدان را توصیه می‌کند:

چو پرخاش بینی تحمل بیار که سه‌لی ببندد بر کارزار
به شیرین‌زبانی و لطف و خوشی توانی که پیل به مویی گشی



با بداندیش هم نکویی کن دهن سگ به لقمه دوخته به

لیکن این نکویی تا آن‌جاست که اندیشه به عمل نیانجامیده است و در همین
نقطه است که راه او از راه تعلیم مسیح جدا می‌شود، اما در مجازات، رعایت اعتدال
را شرط می‌داند و این همان است که امروز به «مقابله قانونی حتی با بی‌قانونی»
تعبیر شده است.

هارون الرشید به پسر خود که از سرهنگ‌زاده‌ای دشنام شنید چنین توصیه می‌کند:
«ای پسر، کرم آن است که عفو کنی وگر توانی تو نیز دشنام مادر ده نه چندان
که از دشنام درگذرد».

در تساهل سعدی تکلف نیست. تساهل او بر رسته است نه بر بسته، و این ناشی
از بینش اوست. سعدی واقع‌بین است. در حکایت کنیزک چینی که ملک بر او
خشم گرفت و به دست سیاهی داد که لب زیرینش از پره بینی در گذشته بود و
زیرینش به گریبان فرو هشته و سیاه مهرش بجنید و مهرش برداشت، در قبال
خشم ملک به سیاه، طبیعت و غریزه غالب انسانی را یادآور می‌شود و می‌گوید:

ملحد گزُشته در خانه خالی بر خوان عقل باور نکند کز رمضان اندیشد

او مقتضای مقام و به اصطلاح امروزی شرایط و احوالی را که جُرم در آن واقع شده از نظر دور نمی‌دارد و می‌گوید:

قاضی ار با ما نشیند برفشاند دست را
محتسب گر می خورد معذور دارد مست را

ضعف انسانی را می‌شناسد و آن را سزاوار بخشایش می‌بیند. قاضی همدان که ملک در حالی به سروقتش می‌رسد که شمع را دید ایستاده و شاهد نشسته و می‌ریخته و قدح شکسته و قاضی در خواب مستی بی‌خبر از ملک هستی، وقتی از هر جانب راه‌گریز را بسته می‌بیند می‌گوید: «این گناه نه تنها من کرده‌ام که دیگری را بیانداز تا من عبرت گیرم» که ملک را خنده می‌گیرد و از خطایش درمی‌گذرد.

اما دربارهٔ صفت تحرّک. تحرّک البته با تساهل مانعة‌الجمع نیست؛ ولی میان این دو چه نسبتی هست؟ در عرف متساهل را بی‌تحرک می‌پندارند ولی از قضا تساهل سعدی تا حد زیادی، نتیجهٔ تحرک اوست، نتیجهٔ سفر او در اقصای عالم، جهان‌دیدگی، حشر با اقوام و طوایف گوناگون، آشنایی با انواع آداب و رسوم و خُلقیات و مذاهب، این تحرک هم در شعر سعدی بازتاب یافته است هم در نثر او. در مقالهٔ «سعدی در غزل»^۱ شواهد آن را به شرح آورده‌ام و در این‌جا چند شاهدی را، به تکرار می‌آورم. تحرک در شعر سعدی با شگردهای هنری و فنون متعدد به بیان درمی‌آید با کاربرد فعلی در وجوه و زمان‌ها و شخص‌های گوناگون:

تو را بینم و خواهم که خاک پای تو باشم
مرا بینی و چون باد بگذری که ندیدم
نه چنین حساب کردم چو تو دوست می‌گرفتم
که ثنا و حمد گویم و جفا و ناز باشد

که با چرخش کلام قرین است.

ندانمت که اجازت نوشت و فتوا داد؟
که خون خلق بریزی مکن که کس نکند

که پیچ و تاب سخن در مصرع دوم آن هیجان انگیز است.

چه گنه کردم و دیدی که تعلق بریدی
بنده بی جرم و جفایی نه صواب است مراش

که در آن سخن، مستانه می خرامد.

گفتم بینمش مگرم درد اشتیاق ساکن شود، بدیدم و مشتاق تر شدم
که شاعر مظلوف یک قطعه را در بیتی گنجانیده است. با شخصیت بخشیدن به
معانی:

صبر قفا خورد و به راهی گریخت عقل بلا دید و به کنجی نشست
و هم با لحن خودمانی:

گفتم لب تو را که دل من تو برده ای
گفتا کدام دل؟ چه نشانی؟ کی؟ کجا؟ که برد؟

و گاهی با لحن محاوره به سخن دادن به مدد آهنگ و مکث و حذف حرف شرط:

لبت بدیدم و لعلم بیوفتاد از چشم سخن بگفتی و قیمت برفت لؤلؤ را

که در آن صنعت ایهام نیز خوش به کار رفته: (لعلم بیوفتاد از چشم:
۱. لعل در نظرش بی قدر شد ۲. اشک از چشمش روان شد.) به مناسبت «لعل» با
«لب» و «لؤلؤ» با «دندان» اشاره رفته است.

به خسته برگذری صحتش فراز آید به مرده درنگری زندگی ز سر گیرد

که در آن نیز صنعت ایهام می توان سراغ گرفت (صحتش فراز آید:
۱. صحت = تندرستی ۲. صحت = خود معشوق)

ز سودای آن پوشم و این خورم نپرداختم تا غم دین خورم
 که تعبیر «آن پوشم و این خورم» را به جای «پوشاک و خوراک» به کار برده و
 سخن را پویاتر و زنده‌تر ساخته است.
 و سرانجام با ایجاز حذف که راه را کوتاه می‌سازد و آهنگ سخن را شتاب
 می‌بخشد:

مرا که گفت دل از یار مهربان بردار به اعتدال صبوری که شوق نگذارد
 (با حذف «بیهوده گفت»).

دو کس بر حدیثی گمارند گوش از این تا بدان ز اهرمن تا فروش
 (با حذف «راه است»).

باری سعدی در گلستان نیز به ایجاز گرایش دارد؛ ولی در بوستان شواهد اطناب
 کم نیست. بارها به پاره‌هایی برمی‌خوریم که نوعی اندیشه‌ورزی و ور رفتن با یک
 معنی و فکر، به اصطلاح فرنگی‌ها Speculation است، اما این اندیشه‌ورزی با
 اندیشه‌ورزی‌های مولوی فرق دارد که بیشتر در معنی است. از آن سعدی بیشتر
 شباهت دارد به اندیشه‌ورزی‌های خاقانی که جنبهٔ بیانی و لفظی دارد. نظیر قطعه‌ای
 که خاقانی در آن مضمون «برتری خلف بر سلف» را با تعبیرات گوناگون بیان می‌کند:

اول شب بوحنیفه درگذشت شافعی آخر شب از مادر بزاد

گفتیم تساهل سعدی بیشتر زادهٔ تحرک اوست. بدین سان صفت تحرک فرع
 است و تساهل اصل.

اما این تساهل در شیوهٔ بیانی سعدی چه اثری نهاده است؟ هرگاه شیوهٔ بیان سعدی
 را با حافظ بسنجیم، چه بسا به نتیجهٔ جالبی برسیم. سعدی، برخلاف حافظ طنزپرداز
 نیست، لطیفه‌آفرین و بذله‌گوست. هدف طنز دهن‌کجی به نهادهای جامعه است. طنز
 ملازم بدبینی است و بذله و لطیفه ملازم خوش‌بینی. در چشم سعدی آنچه ناقص و
 معیوب است طبیعی است نه آنچه کامل و بی‌عیب است. کامل و بی‌عیب خداست. کمال
 و بی‌عیبی در قاموس مانسبی است. کمال و زهت خداست که مطلق است. ما همه گنه‌کار

و نادان و ظالمیم. ظلوم جهول به چه حقی ظلم و جهل را آماج طنز سازد وانگهی:

از خدا دان خلاف دشمن و دوست کاین دلِ هر دو در تصرف اوست
گرچه تیر از کمان همی گذرد از کماندار بپند اهل خرد

سعدی از ته دل بر آن است که اگر هم نهادهای موجود زیر و رو شود، آنچه بر جای آنها نشیند معلوم نیست خوش تر باشد. سعدی بیشتر ی داند چه می خواهد، برخلاف حافظ که بیشتر می داند چه نمی خواهد.

سعدی، به خلاف حافظ، در اخلاقیات مصلح است نه قیل و قوف. در زندگی به خیر اجتماعی، که جامعه اسلامی مصداق آن است، توجه دارد نه به خیر مطلق. جامعه اسلامی را در اساس می پذیرد. اگر این جامعه نارسایی ها و کاستی هایی دارد با پند و موعظه باید در رفع آنها کوشید. دگرگون سازی نهادها اصلاً به مغزش راه نمی یابد. در صدد شکافتن سقف فلک و درانداختن طرحی نو نیست. متساهل و همرنگ جامعه رسمی است. به نظر او اگر عیبی و نقصی هست در افراد و مراجع قدرت است نه در نهادها. به دیده او، اگر سخنی هست در خلیفه و قاضی و فقیه است. تازه، قصور و حتی فساد اینان نیز بخشودنی است. تا آفتاب از مشرق برمی دمد در توبه باز است. اما این شهروندِ همرنگی جوی جامعه اسلامی دل دارد و از مشاهده فساد و ستم و جهل متأثر می گردد و شاید برای سنگینی همین درد پنهان باشد که به شعر پناه می برد و از مشغله روز به این خلوت خوش می خزد، اما در این مأمَن دیگر حاضر نیست از آنچه زندگی واقعی او را می سازد، یاد کند.

در این جا از عشق، فراق، هجران، شوق، جفای دلبر، لطف و زیبایی معشوق، ذوق دیدار، خار مغیلانِ راه وصل، همدردی، ناله، شکوه، غم و شادی، حسرت، پایداری، غیرت و شیرینی وصال حکایت و شکایت است.

جهان دیگری است، ولی این جهان دیگر، همه زندگی شاعر نیست. گاهی درد این خلوت، دردِ پنهان خود را چون پاره ابری در آسمان شفاف، رو می کند:

شبها من و شمع می گدازیم این است که سوز من نهان است

تبرستان
www.tabarestan.info

مسائل و مشکلات ترجمه خلاق*

تبرستان
www.tabarestan.info

هر ترجمه‌ای خلاق است؛ از آن هم بالاتر، دریافت هر پیام زبانی به نوعی خلاقیت نیاز دارد. چون، در هر پیام زبانی، جمله‌های تازه‌ای وجود دارد که هرگز گفته یا شنیده نشده است. از آن گذشته، جمله‌های تکراری و قالبی هم احتیاج به بازشناسی دارد. اما، در ترجمه، درجه خلاقیت بالا می‌رود، چون مسئله انتقال پیام از زبانی به زبان دیگر یعنی از نظامی با دستگاهی از نشانه به نظامی با دستگاهی دیگر از نشانه‌ها پیش می‌آید — دو نظامی که در سطوح گوناگون با هم تفاوت دارند: در سطوح واجی، تک‌واژی، نحوی، معنایی، بلاغی، هنری و حتی متافیزیکی. به خصوص، اگر این دو زبان حامل دو فرهنگ دور از یک‌دیگر باشند، دو فرهنگی که مشترکاتشان کم باشد، این خلاقیت بیشتر مورد نیاز خواهد بود.

اگر هر ترجمه‌ای را خلاق بدانیم، پس مراد از ترجمه خلاق چیست؟ باید گفت که خلاقیت نسبی است و به اصطلاح تشکیک‌پذیر است و مراتب و درجاتی دارد و این درجات در طیفی گسترده شده‌اند. یک سر آن ترجمه رایانه‌ای و سر دیگرش ترجمه شعر که از حد ترجمه فراتر می‌رود؛ چون، در ترجمه شعر، مترجم، علاوه بر تبخیر زبانی، باید سنخیت روحی با شاعر داشته باشد و الا نمی‌تواند شعر او را

* سخن‌رانی ایراد شده در نخستین همایش ترجمه ادبی در ایران، دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۸. چاپ شده در: مجموعه مقالات نخستین همایش ترجمه ادبی در ایران، به اهتمام علی خزاعی‌فر، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد ۱۳۸۰، ص ۱۵۱-۱۵۴.

ترجمه کند، حتی نمی‌تواند شعرش را بفهمد تا ترجمه کند. ترجمه‌های نوشته‌های تخیلی دیگر، مثل رمان، داستان کوتاه، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، همه، در جوار شعر جای می‌گیرند. البته، در انواع دیگر ترجمه‌ها نیز، مایه‌های تخیلی می‌توان سراغ گرفت. حتی در یک سخن‌رانی سیاسی، جای جای، مایه‌های تخیلی ممکن است راه بیابد، اما منزل و وطن اصلی این مایه‌ها در آثار داستانی و، به خصوص، در شعر است. باری ترجمه فن است. به اصطلاح قدیم، صناعت است، لذا هم قریحه و استعداد می‌خواهد هم علم می‌خواهد هم تمرین و ممارست می‌خواهد برای کسب مهارت. به هر حال، هرکسی که فقط آشنایی به زبان مبدأ و مقصد داشته باشد و حتی تبخّر هم داشته باشد نمی‌تواند ادعا کند که ذی فن است یعنی در فن ترجمه تبخّر دارد.

از نظری، ترجمه به صنعتِ دبیری شباهت دارد. زیرا مترجم مانند دبیر مایراد را می‌نویسد نه مایرید را؛ یعنی آنچه را که می‌خواهند می‌نویسد نه آنچه را که می‌خواهد. برای نوشتن مایرید، همان گنجینه لغوی و الگوهای تغییری که نویسنده در انبان ذهن دارد کافی است. اما، برای نوشتن مایراد و برای ترجمه، چه بسا واژگان فعال و تعبیرات آماده در ذهن جواب‌گو نباشد. هم‌چنین، برای ترجمه، از این لحاظ که فن است، دانستن زبان مبدأ و مقصد شرط لازم هست ولی شرط کافی نیست. بسیاری کسان را، با وجود علم به این هر دو، می‌بینیم مترجم خوبی نمی‌شوند. حتی ممکن است کسی نویسنده خوبی باشد ولی مترجم خوبی نباشد. ژورنالیست‌ها عموماً این‌طورند. این هم هست که مترجم باید زبان مقصد را در شرایط و فضای طبیعی یاد گرفته باشد. کسانی که زبان مقصد را کتابی یاد گرفته‌اند عموماً مترجمان خوبی نمی‌شوند. مقصود از شرایط و فضای طبیعی این نیست که در کشور صاحب زبان مقصد آن زبان را آموخته باشند. بسیاری کسان سال‌ها در کشور بیگانه زندگی کرده‌اند و فقط زبان را در مدارج ابتدایی آن آموخته‌اند. مقصود این است که زبان را با خواندن آثار و شنیدن برنامه‌ها و سخنرانی‌ها، خلاصه با زندگی در فضای فرهنگی آن زبان، آموخته باشند نه با دیکسیونر.

اما مسائلی که به ترجمه خلّاق مربوط است کدام‌اند؟ این مسائل متعدّدند و من سعی می‌کنم لاقلاً فهرست‌وار آنها را مطرح سازم. ابتدا باید بر این نکته تأکید کنم

که، در ترجمه، توجه به جمله کافی نیست، بیشتر بافتِ موقعیتی مهم است. در حقیقت، کلمه نه مستقلاً بلکه در جمله معنا پیدا می‌کند و جمله نه مستقلاً بلکه در سخن معنادار می‌شود و مشکل ترجمه خلاق درست از همین امر ناشی می‌گردد و درست همین امر است که برای ترجمه خلاق انواع مسائل را پیش می‌کشد. گروه‌بندیِ انواع این مسائل کار آسانی نیست؛ چون گاهی چنان در هم تنیده‌اند و ادغام شده‌اند که تفکیکِ آن‌ها دشوار است و من، فقط به طور آزمایشی، عناوینی برای انواع این مسائل اختیار کرده‌ام.

واژه در کاربردهای گوناگون معانی متعدد پیدا می‌کند. مثالی از فرانسه می‌زنم: کلمه clair به معنای «روشن» در زبانِ فرانسه، اگر صفتِ جنگل باشد، دیگر به معنای روشن نیست به معنای «تُک» است؛ اگر صفتِ پارچه باشد، به معنای «شل‌بافت، درشت‌بافت» است؛ اگر صفتِ جوراب و لباس باشد، به معنای «نخ‌نما» است؛ اگر صفتِ سوپ باشد، به معنای «رقیق» و «آب‌زیبو» است؛ اگر صفتِ مو باشد، به معنای «کم‌پشت» است؛ اگر صفتِ تخم‌مرغ باشد به معنای «پوچ» است. Les œufs joliment bons. Pas un de clair. یعنی «یکی هم پوچ نبود». یا در این جمله raccommoder les clairs d'un bas کردن، یعنی نخ‌نمایی یک جوراب را گرفتن که اگر بخواهیم ترجمه کنیم تمام این جمله و این عبارت به این درازی را به «رفو کردن» ترجمه می‌کنیم. در vetre le sabre au clair «شمشیر را از رو بستن»، clair اصلاً معادلی پیدا نمی‌کند. در Cette affaire n'est pas claire «این قضیه مشکوکه»، باز می‌بینیم clair به «غیر مشکوک» ترجمه می‌شود که منفی است و البته در عبارت مذکور مثبت ترجمه می‌شود. یا مثلاً کلمه service را در نظر بگیرید. در ترجمه‌ای که گزارشی از کلیسای حضرت مریم بوده، مترجم آورده: «اتاق خدمات». service در این‌جا «مراسم عبادی» است نه «خدمات» و مترجم فکر کرده که service همه جا به «خدمات» ترجمه می‌شود. یا مثلاً در ترجمه‌ای آمده که «دو یا سه نفر مرا به طور مبهم دنبال می‌کردند.» می‌خواهد بگوید که «دو یا سه نفر زاغ سیاهم را چوب می‌زدند.» یا «بفهمی نفهمی مرا تعقیب می‌کردند.» در جای دیگری خواندم که «در میان همراهی‌های دیگر با این بحث اثر فلان کس برجستگی دارد.» این‌جا «همراهی‌ها» فکر می‌کنم که

ترجمه contribution باشد که در واقع مقصود نوشته‌هایی بوده که در این بخش سهیم بوده‌اند. یا «فرهنگ را به حوزه سیاست تقلیل می‌دهد» که فکر می‌کنم ترجمه réduire باشد. می‌خواهد بگوید که «با کشاندن فرهنگ به حوزه سیاست آن را تنزل می‌دهد». یا همین fameux، که معمولاً «معروف» و «مشهور» ترجمه می‌کنند که بهتر است خیلی جاها «کذایی» ترجمه بشود، در یک جا اصلاً هیچ کدام از آنها ترجمه درستی نخواهد بود. D'ailleurs ce poisson-là ne lui paraissait pas fameux یعنی «آن ماهی به نظرش تحفه‌ای نبود»، یعنی fameux در این جا می‌شود «تحفه» نه مشهور یا معروف و یا نظایر آن. یا littérature که حتی در ترجمه بعضی عنوان‌ها هم آن را به «ادبیات» ترجمه کرده‌اند و حال آن‌که مقصود از لیتراتور عموم نوشته‌ها و متون است نه فقط ادبیات. در آن، تاریخ هم هست، فلسفه هم هست و چیزهای دیگر هم هست. یا مثلاً بگوییم که در littérature این علم یعنی «در قاموس این علم»، یا در pour mémoire به معنای «برای خالی نبودن عریضه»، اصلاً mémoire به معنای «حافظه» است و حال این‌که pour mémoire به معنای «برای خالی نبودن عریضه» است. یا در، جملۀ Que signifie ces manières را نمی‌شود «طرق یا شیوه‌ها» ترجمه کرد. «این حرکات چیه؟ این بازی‌ها چیه؟» می‌توان ترجمه کرد. یا depuis des lustres «طی سال‌ها» که اصلاً هیچ کدام از این کلماتش متناظر نیستند.

بنابراین، هر کلمه‌ای در بافت خودش یا در موقعیتی مشخص معنای خاص پیدا می‌کند و مترجم همیشه باید این را در نظر داشته باشد و گاهی ممکن است بی‌توجه به این دام بیفتد. در ترجمه بعضی تعبیرات، هیچ عنصری از زبان مبدأ عنصر متناظری در زبان مقصد پیدا نمی‌کند و شواهدش فراوان است. مثلاً faire mourir à petit feu اگر بخواهیم تحت‌اللفظی ترجمه کنیم به معنای «کشتن با آتش خفیف است» و حال آن‌که به معنای «زجرکش کردن» است؛ یا Je ne veux pas d'histoire که d'histoire یعنی «تاریخ» در این جا می‌شود «حوصله قیل و قال را ندارم». نمی‌شود گفت «تاریخ نمی‌خواهم» یا «داستان نمی‌خواهم»، باید گفت «حوصله قیل و قال را ندارم». یا می‌گوید که اگر این کار را نکنید Vous aurez de mes nouvelles. اگر تحت‌اللفظی ترجمه کنیم، می‌شود «شما خبرهای مرا خواهید

داشت؛ اما به معنای «با من سروکار داری» یا «من می‌دانم و شما» ست. یا J'ai bien besoin de ça! با علامت تعجب. یعنی «من به این خیلی نیاز دارم»، اگر بخواهیم تحت‌اللفظی معنا کنیم، و حال آن‌که معنای آن این است که «همینش مانده بود!» می‌گوید Cette normande est la dernière des dernières (از زولا) «این زنِ نرماندی آخرینِ آخرین‌هاست». اما، اگر بخواهیم ترجمه کنیم، باید بگوییم که «این زنِ نرماندی مثلاً از آنهاست، از همه بی‌چیزتره. یا از آن پستان‌بریده‌هاست.» یا می‌گوید Je la mettrai à pied, moi «من او را به پا خواهم داشت» و حال این‌که ما باید ترجمه کنیم «اگر منم می‌دانم چه جور حالش کنم»، «اگر منم که دکانش را تخته می‌کنم»، در آن موقعیت خاص که زولا در یکی از رمان‌هایش گفته است. مترجم باید توجه داشته باشد که لازم نیست همیشه واژه را به واژه، یا گروه را به گروه، یا جمله را به جمله ترجمه کند. ممکن است در زبان مبدأ ما یک واژه داشته باشیم در زبان مقصد گروه داشته باشیم یا در زبان مبدأ جمله داشته باشیم و در زبان مقصد معادلش فقط یک واژه برای آن کافی باشد. یعنی تعبیرها از نظر درازی و کوتاهی با هم دیگر یکسان نیستند. مثلاً، La malignité du sort veut «شومی سرنوشت می‌خواهد» که چنین ترجمه می‌کنیم «از بد ایام». یا Jeu de patience را ترجمه نمی‌کنیم «بازی حوصله یا صبر»، می‌گوییم «معما» یا Un point, c'est tout, نمی‌گوییم «یک نقطه و تمامه»، می‌گوییم «والسلام». یا dormir à points fermés یعنی «خوابیدن با مشت‌های بسته» را می‌گوییم «خواب عمیق یا خرگوشی».

مسئله دیگری که در ترجمه خلاق پیش می‌آید، تعبیرات کنایی است که، در واقع، عبارات اصطلاحی یا expression هاست، که ترجمه این‌ها هم تبحر در هر دو زبان می‌خواهد یعنی تتبع در متون می‌خواهد، تتبع در زبان می‌خواهد، و حتی تتبع در زبان محاوره. مثلاً در page, ne pas être à ea page یعنی «صفحه»، «در صفحه نبودن» که این طور نیست، و به معنای «تو باغ نبودن»، «از مرحله پرت بودن» است. یا secret de polichinelle، پولیشینل «عروسک» است و secret هم یعنی «راز» ولی این در زبان ما «طبل زیر گلیم» معنا می‌شود. طبل زیر گلیم یک سری است که همه می‌دانند و ما خودمان خیال می‌کنیم که راز است. یا مثلاً از

زولا *Enfin je n'en mettrai pas ma main au feu* «من دستم را توی آتش نمی‌گذارم»، که ما در فارسی می‌گوییم «من گنااهش را نمی‌شویم».

یکی هم مسئله سبک است. یعنی مفهوم واحد را می‌شود به تعبیرات گوناگون رساند و ادا کرد. از نظر سبکی، ممکن است که متفاوت باشند. برای اشاره به شهرت یک نفر می‌توانید بگویید مشهور است، سرشناس است، نامدار است، معروف است، همه این‌ها را می‌توان گفت، ولی باید دید براساس یافت مورد نظر کدامشان را اختیار می‌کنید. مثلاً *Les personnes les plus comme il faut de la ville* یعنی «شایسته‌تر از همه»، ولی این‌جا مقصودش «اسم و رسم‌دارترین اشخاص شهر» است. یا مثلاً در مورد ثروتمند می‌توان گفت: مال‌دار، ثروتمند، توانگر، پول‌وپله‌دار، پرمکت، دارای ضیاع و عفار، پرپول، خرپول و... در مورد فقیر نیز می‌توان گفت: تهی‌دست، بی‌پول، آسمان‌جل، مسکین، گدا، دست خالی، جیب خالی. باید دید که کدام یک از این‌ها به آن سبک نویسنده نزدیک‌تر است. یا در مورد «فرزند» که *poupon* را به «کاکل‌زری» ترجمه می‌کنند یا کلمه *franc* یعنی صدیق، صریح، رک، روراست، بی‌شیله پيله. حتی بعضی قیده‌ها مثلاً *rapidement* را معمولاً، «سریعاً» ترجمه می‌کنند ولی در خیلی جاها این معنا مناسب نیست و «بی‌معطلی» معنا می‌شود.

یکی هم تکیه کلام‌هاست. یعنی عباراتی که کلام را به هم وصله می‌کند و در ابتدای پاراگراف‌ها یا اول جمله‌ها می‌آید. مثلاً فرض کنید که کسی می‌گوید *sérieusement mon cher* که، اگر بخواهیم ترجمه تحت‌اللفظی کنیم، *sérieusement mon cher* یعنی «جداً» *sérieusement mon cher* یعنی «عزیزم جدّاً» ولی هیچ کدام از این معانی را پیدا نمی‌کند و باید بگوییم: «عزیزم خودمانیم». یا مثلاً *A propos*، *j'oubliais que ce galopin de Vincent n'est pas venu* را می‌شود «راستی» ترجمه کرد. این‌جا دیگر واقعاً خلّاقیت نویسنده می‌خواهد که انسان از زبان محاوره بتواند مایه بگیرد و استفاده کند. تعبیرات کلیشه‌ای نیز هست که ترجمه کردن آنها هم مشکل است. مثلاً در عبارت *bas les griffes* کلمه *griffe* یعنی «چنگال»، *bas* یعنی «پایین»، *bas les griffes* یعنی «دست خر کوتاه». یا *sauf votre respect* را اگر تحت‌اللفظی ترجمه کنیم، می‌شود «به جز احترام شما» حال

آن‌که در این‌جا «بلا نسبت» ترجمه می‌شود. به بقیه فهرست‌وار اشاره می‌کنم: ضرب‌المثل‌ها و *périphrase*، به اصطلاح عربی می‌گویند «ردّالتعبیر». مثلاً «عروس آسمان ماه است.» یا اصطلاح *Le chant du signe* «آواز قو»، درواقع، یعنی «آخرین شاهکار یک نویسنده». یا نمادها که در ترجمه‌شان خیلی بایستی احتیاط کرد، برای این‌که در دو فرهنگ ممکن است متفاوت باشند. مثلاً مارمولک در عرف ما به معنی «زیرک و حيله‌گر» است، نماد زیرکی است و حال آن‌که در فرانسه نماد تنبلی است. مسئله آخر نیز اشارات اساطیری، تاریخی و پرسوناژهاست که نباید آن را از قلم انداخت.

تبرستان
www.tabarestan.info

سخنی چند درباره شعر و ادب دوره سامانی و مقام آن در ادبیات فارسی*

تبرستان
www.tabarestan.info

با تقدیم سلام و ادب به حضور ریاست محترم جلسه و استادان و خواهران و برادران ارجمند، به نوبه خود، از فرصت خجسته‌ای که بنیاد رودکی و ریزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران در تاجیکستان فراهم آورده است تا نمایندگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی در همایش بزرگداشت رودکی، شاعر نامدار پارسی‌گو، شرکت کنند تشکر می‌کنم.

باید عرض کنم که، در آخرین دقایق، آن هم با خواندن برنامه همایش، خبر یافتم که در این جمع قرار است سخن بگویم. چون آمادگی نداشتم، خواستم عذر بخواهم. اما روا ندانستم که می‌خورند حریفان و من نظاره کنم. لذا، اگر به ناچار بالبداهه سخن می‌گویم و، از این حیث، آن چنان که باید و شاید، شأن مجلس را نمی‌توانم رعایت کنم، پوزش می‌خواهم.

بنا دارم اجمالاً تصویری از جایگاه عصر سامانی در تاریخ شعر فارسی ارائه کنم. اما، پیش از ورود به این مقال، اجازه می‌خواهم نظر خود را درباره مسئله‌ای که همواره نزد محققان ادبی مطرح بوده و در این جلسه نیز از آن یاد شده اظهار کنم و آن شمار ابیات سروده رودکی است. عموماً این بیت رشیدی سمرقندی،

* این نوشته، در واقع، تاحدی بسط مطالب سخنرانی ایرادشده در همایش «تحقیق، نقد و نشر شعر رودکی» است که در تاجیکستان (۲۹ شهریور - ۵ مهر ۱۳۸۱) برگزار شد و برای درج در مجموعه سخنرانی‌های همایش، به صورت مشروح‌تر و پرداخته‌تری درآمد.

شاعر پارسی‌گویِ اواخرِ قرنِ پنجمِ هجری، را که گفته است شعرِ او را برشمردم سیزده ره صد هزار هم فزون باشد اگر چونان که باید بشمری چنین تفسیر کرده‌اند که گویا شاعر اشعارِ رودکی را سیزده بار شمارش کرده است. شادروان استاد فروزانفر نیز، در سخن و سخنوران، ذیلِ شرح حال و آثارِ رودکی، همین تفسیر را اختیار کرده است و آن به نظر بعید می‌نماید. چرا سیزده بار! کجا و کی سابقه دارد که، برای حصولِ اطمینان، شمارش را دوازده بار تکرار کنند و تازه آن را کافی ندانند؟ این تفسیر با ساختِ دستوریِ مصراع شعرِ او را برشمردم سیزده ره صد هزار نیز نمی‌خواند. چون، در این صورت، مصراعِ خواوی دو جمله می‌شود یکی کامل (شعرِ او را سیزده ره برشمردم) و آن دیگری ناقص و ابتر (صد هزار) به جای مثلاً صد هزار برآمد و این، البته، از شاعرِ زبان‌دانی چون رشیدی بس مستبعد است. پس باید مصراع را یک جمله شمرد: شعرِ او را سیزده ره صد هزار برشمردم یعنی «شعرِ او به شمارش سیزده ره صد هزار برآمد» نه آن که «سیزده بار شمرده شد». تا این جا، یکی از تفسیرها، که وجهِ مشترکِ اقوالِ مربوط به این مسئله است، از دُور خارج می‌شود. می‌ماند تفسیرِ دیگر که ضبطِ درست را، اگر صد فرض کنیم، شمارِ سروده‌های رودکی از دو کرور تجاوز می‌کند و پذیرفته نیست و، اگر ده فرض کنیم، شمارِ این سروده‌ها به یک صد و سی هزار بالغ می‌شود که به آسانی پذیرفتنی است. اما یک تفسیرِ دیگر نیز به ذهن می‌رسد که مراد از ره (مخففِ راه) همان وزن باشد و مصراع چنین معنی شود که «شعرِ او را صد هزار در سیزده وزن برشمردم». با این پیشنهاد، ضبطِ صد بر جای می‌ماند. این تفسیر، هرچند تا اندازه‌ای غریب است، دست‌کم در خورِ آن هست که مطرح شود. اما، شَمِّ این جانب می‌گوید که بهتر است، با اختیارِ ضبطِ ده به جای صد، بپذیریم که رشیدی ابیاتِ اشعارِ رودکی را یکصد و سی هزار شمارش کرده است.

اما دربارهٔ شعرِ فارسی در عصرِ سامانی و پایگاهِ آن در تاریخِ ادبیاتِ فارسی، پیش از هر چیز، باید یادآور شوم که دولتِ آل سامان را دورانِ اوجِ رونقِ مادی و معنوی و صلح و آرامشِ ماوراءالنهر و خراسانِ بزرگ باید شمرد. بخارا، در این

اوان، از مراکز مهم و معتبر تمدن در جهان به شمار می‌رفت. به قول نظامی عروضی در چهار مقاله،

در صمیم دولت سامانیان، جهان آباد بود و ملک بی‌خشم و لشکر فرمان‌بردار و روزگار مساعد و بخت موافق.

شعر شاعران، به تعبیر دبیرسیاقی، ادیب و شاعر ایرانی، در پيشاهنگان شعر فارسی،

آینه تمام‌نمای جهان آباد، طبیعت زیبا، مردم آسوده و زمانه آرمیده است ... در شعر، نه از تحریض به جنگ خبری هست و نه از گزافه‌گویی در ستایش ممدوخ اثری. امیران خود سخن‌شناس و سخن‌گوی‌اند و وزیران دبیر و قلم‌زن.

این بهروزی و خرمی و صلح و صفا با تدبیر وزیران و امیران سامانی به حاصل آمد که، در عین حفظ استقلال امارت، از ستیزه‌جویی پرهیز کردند و با مرکز خلافت از در آشتی درآمدند. در سایه همین آرامش و آسایش بود که زمینه مساعدی برای رشد و پرورش زبان و ادب فارسی و ظهور مترجمان و نویسندگان و شاعران و پدید آمدن آثار درخشانی به زبان شیرین فارسی فراهم آمد. به قطع و یقین تمام می‌توان گفت که مجموعه سنن شعر کلاسیک فارسی در عصر سامانی مدون گشت و، در دوره‌های پس از آن، در اساس و نوعاً، چیزی بر آن افزوده نشد. اوزان، قالب‌ها، قافیه‌بندی، تردیف، صنایع، نمادها، مضامین، موضوعات، جملگی، در اشعار نه‌چندان زیادی که از آن عصر به جا مانده شواهد و نمونه‌های متعدّد و متنوع دارند. حماسه ملّی ما نیز، در همین اوان، به نثر و نظم تکوین یافته است. فردوسی طوسی را هم باید پرورده همین دوره ادبی و فضای ملّی شمرد.

در عصر سامانی، شعر فارسی به کمال پختگی رسید؛ شاعران بسیاری ظهور کردند و در انواع مدیحه، تغزل، حکمت و اندرز، رثاء، خمریه، در قالب‌های قصیده و مثنوی و قطعه و غزل و رباعی و حتی نوعی مسطّط شعر سرودند. اینان را باید پیش‌گامان شعر پارسی شمرد. شعر این دوره برون‌گرا، ساده و لطیف، شاد و آرام‌بخش است. از مایه عرفانی، جز به تصادف، خالی اما حکیمانه و عمیق است.

همه جا، در آن، اعتدال و واقع‌گرایی مشاهده می‌شود. در مدایح، مبالغه راه ندارد. ممدوح به صفاتی ستایش می‌شود که در او هست. میانِ مدیحه‌سرا و ممدوح نوعی صمیمیت و رابطه عاطفی محسوس و مشهود است. زبانِ اشعار نیز، پس از هزار سال، برای ما زنده و آشناست.

در حقیقت، در تاریخ شعر فارسی، از حیثِ طرزِ بیانِ معانی، دو جریان عمده می‌توان تشخیص داد: یکی روشن و آسان‌یاب، دیگری مبهم و پیچیده و پر تکلف و فضل‌فروشانه تا به حدی که خصلتِ شاعرانه آن در سایه می‌ماند. اولی در سروده‌های شاعرانی چون فردوسی و سنایی و عطار و مولانا و سعدی و دومی در اشعارِ سرایندگانِ چون انوری و خاقانی و نظامی گنجوی و برخی از آثارِ سبکی هندی مصداق یافته است. این هست که لازمه فهم عمیقِ معانیِ عرفانی در اشعارِ شاعرانِ عارف‌مشرَب بهره‌مندی از تجاربِ عرفانی است. اما، به هر حال، این معانی، چنان به بیان درآمده‌اند که هضمِ آنها برای عامّه میسر گردیده است. در حافظ، می‌توان گفت این دو جریان به هم درآمده و معجونی بس خوشگوار از سادگی و لطف و عمق پدید آورده که هم مردم‌پسند است و هم علامه‌پسند. خواننده، در حینِ خواندنِ اشعارِ دسته اول، از آنها لذت می‌برد و برای التذاذِ هنری به تعمق و تلاشِ فکری و مددجویی از سوابقِ معلومات و احیاناً مراجعه به منابع و شروح نیاز ندارد. در صورتی که، در اشعارِ دسته دوم، حظِ خواننده بیشتر محصولِ مایه‌های خودِ او و توانائی او در کشفِ رمز و رازها و تلمیحات و اشارات و تکلفاتِ شاعر است. از این‌رو، اشعارِ دسته اول آسان‌تر در سینه‌ها ماندگار می‌شوند و حتی به صورتِ مثلِ سایرِ درمی‌آیند؛ حال آن‌که اشعارِ دسته دوم تنها در دیوان‌ها جا خوش می‌کنند و بیشتر در بازارِ متفَنّانِ متأدّب خریدار دارند و صاحبانِ ذوقِ سلیم کم‌تر، به قصدِ التذاذِ هنری، به آنها روی می‌آورند.

آثارِ شاعرانِ دوره سامانی می‌توان گفت تماماً از نوعِ اول است. این اشعار فضای هنریِ بس شاداب و زلال و پرصفایی را به روی ما می‌گشایند و به ما آرامش و حالِ خوش ارزانی می‌دارند. حتی، در رثائیه، هم دردیِ شاعر عمیقاً احساس می‌شود؛ به جای آن‌که بگریاند، به بیانی سرشار از حکمت، تسلی می‌دهد:

رفت آن‌که رفت و آمد آنک آمد	بود آنچه بود خیره چه غم داری
هموار کرد خواهی گیتی را	گیتی است کی پذیرد همواری
مستی مکن که نشنود او مُستی	زاری مکن که نشنود او زاری
شو تا قیامت آید زاری کن	کی رفته را به زاری باز آری

اما، این‌که رودکی را، در این دوره ممتاز ادبی، چه منزلتی است، چنان و چندان عیان است که نیازی به بیان ندارد. او همان است که بارها گفته‌اند: پدر شعر فارسی. در غزل استاد، در مدح میانه‌رو، در اندرز و حکمت پیر فرزانه، در بیان معانی چیره‌دست، در حسب حال هم‌دردی‌انگیز، در زبان شعری خوش‌نوا و پر لطافت. در اشعار او، مایه عرفانی نیز، هرچند در اقلیم شعری او زمینه نداشته، می‌توان یافت:

روی به محراب نهادن چه سود	دل به بخارا و بُتان طراز
ایزد ما وسوسه عاشق	از تو پذیرد نپذیرد نماز

افسوس که تنها مُشتی از اشعار او برای ما به جا مانده است؛ اما همین مشت نمونه خروار است.

تبرستان
www.tabarestan.info

جلوه‌های فرهنگ در ادب فارسی*

تبرستان

www.tabarestan.info

برای فرهنگ تعریف‌های متعددی آورده‌اند که از میان آنها یکی را اختیار کرده‌ام و نقل می‌کنم:

فرهنگ مجموع صور رفتاری گروهی از افراد است که دارای سنت مشترک باشند — سنتی که از راه تعلیم و تربیت از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود.

مفهوم فرهنگ متضمن تصرف انسان در طبیعت است. در زبان فرانسه، culture هم به معنی کشت و ورز است هم به معنی فرهنگ. در این هر دو، آدمی طبیعت را دگرگون می‌سازد. ما با تعلیم و تربیت استعدادهای کودک و آنچه را که در او بالقوه وجود دارد پرورش می‌دهیم و به آن فعلیت می‌بخشیم — درست همان کاری که باغبان با دانه و نهال می‌کند. در معنای امروزی، فرهنگ به خود نهادها و ارزش‌ها و الگوهای رفتاری اطلاق می‌شود که در هر جامعه‌ای بر شکل‌گیری افراد حاکم است. به این معنی، فرهنگ، می‌توان گفت، مترادف می‌شود با تمدن و طرز معیشت هر جامعه. از این نظرگاه، بین فرهنگ و تمدن تمایز و مرز قطعی نمی‌توان قایل شد. در حقیقت، خصایص زندگی مادی و معنوی جامعه چندان در یکدیگر تنیده‌اند که نمی‌توان آنها را از یکدیگر جدا ساخت.

* نشر دانش، سال بیست و یکم، شماره ۱، بهار ۱۳۸۴، ص ۴۳-۵۰. این متن پیش از چاپ به صورت سخنرانی در فرهنگستان زبان و ادب فارسی ایراد شده است.

فرهنگ را به «مجموع صور رفتاری» تعریف کردیم. باید بیفزاییم که این صور رفتاری فطری و غریزی نیستند، اکتسابی‌اند. فرق فرهنگ و طبیعت نیز در همین است. در جهان جانوران، افراد هر نوع دارای خصوصیات رفتاری یکسانی هستند؛ در حالی که ممیزه جهان انسانی تفاوت فرهنگ‌هاست. انسان در عرصه‌ای غیر از عرصه طبیعت تعریف می‌شود. فرق است بین طبیعت حیوانی و فرهنگ انسانی. طبیعت حیوانی، از طریق وراثت، از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و حال آن‌که فرهنگ به میراث انتقال می‌یابد. هم‌چنان‌که اشاره رفت، فرهنگ به طبیعت افزوده می‌شود. حیوان، به خلاف انسان، دارای تاریخ به معنای اخص آن نیست، یعنی از سابقه و سنت بی‌بهره است. اما انسان هم وارث فرهنگ و سنت است و هم فرهنگ و سنت را پرمایه‌تر می‌سازد و به نسل‌های آینده می‌سپارد. در جهان انسانی، هوش جای غریزه را گرفته و آن را مرخص کرده است. به بیان دیگر، فرهنگ طبیعت را مرخص کرده و به جای آن نشسته است.

به خلاف سازمان جماعات حیوانی، مانند جماعات زنبورانِ عسل و مورچگان، تمدن انسانی کسبی است نه غریزی؛ از این رو، در هر نسلی، آموزش باید از نو آغاز گردد. جوامعی که دارای فنون آموزشی پیش‌رفته‌اند بهتر و آسان‌تر تمدن و فرهنگ خود را به نسل جدید منتقل می‌کنند و نسل جدید زودتر از کسب آن فارغ و برای غنی ساختن آن آماده می‌شود.

لازمه عارضی و کسبی بودن فرهنگ و نهادی بودن آن دو خصلت اساسی است: یکی آن که، به خلاف آنچه به طبیعت انسانی تعلق دارد، از جامعه‌ای به جامعه دیگر فرق می‌کند و، به اصطلاح، جهان‌شمول نیست. دیگر آن که اختیار آن جبری و قهری نیست یعنی فرد می‌تواند آن را نپذیرد و از بابت آن هم‌رنگ جماعت نشود و حتی با آن معارضه کند.

بحث درباره ماهیت فرهنگ را به همین‌جا ختم می‌کنم، چون دامنه‌اش بس دراز است و فرصت کوتاه. می‌رسم به اصل مطلب، یعنی جلوه‌های فرهنگ در ادب فارسی. سخن را از ایران باستان آغاز می‌کنم؛ زیرا، هرچند در دوران اسلامی تحول شگرفی در فرهنگ و تمدن جامعه ما پدید آمده است، پیوستگی فرهنگی ما محفوظ مانده است. شاید یک علتش آن باشد که دین و آیین ایران پیش از اسلام

با دینِ مبینِ اسلام در اصول و مبانی نه تنها تعارضی نداشته اساساً متوافق بوده است. به خصوص، در آیینِ باستانیِ ما روحِ آنچه در اسلام ولایتِ فقیه عنوان یافته وجود داشته است؛ چون، در این آیین، دین‌یاری و شهریارِ دو رویِ یک سکه بوده است و شهریارانِ فرهمند، یعنی برخوردار از موهبتِ ایزدی، دین‌یار هم بوده‌اند.^۱ هدفِ تربیت در ایرانِ باستان رسیدن به کمالِ وجودی است. نهایتِ آن‌که این کمالِ وجودی در هر طبقه‌ای به دیگر وجهی است. اما هدفِ تربیت در اسلام و عرفانِ اسلامی جنبهٔ طبقاتی ندارد و رسیدن به مرتبهٔ انسانِ کامل است. در ایرانِ باستان، افرادِ هر طبقه‌ای تعلیمِ خاصی می‌دیدند. فی‌المثل، پسرانِ آن‌که فرزندی در خاندانِ شاهی زاده می‌شد، بهترین خواجگان و پرورشگران را به تربیت او می‌گماردند. در هفت‌سالگی، او را بر اسب می‌نشاندند و فنِ شکار به او می‌آموختند. در چهارده‌سالگی، او را به آموزگارانی از میانِ فرزانه‌ترین، دادورزترین، پرهیزگارترین و دلیرترین مردمِ پارس می‌سپردند تا آیینِ اهورایی و راستی و چیرگی بر هوای نفس و دلیری بیاموزد. این همان فضیلت‌های چهارگانهٔ حکمت و عدالت و عفت و شجاعت است که افلاطون، در جمهوری، بقا و سعادتِ جامعه را به وجودشان وابسته دانسته و فضیلت‌های دیگر را از آنها متفرع شمرده است.

می‌رسیم به دورهٔ میانه. با فرهنگ این دوره از راه نوشته‌هایی عمدتاً به زبانِ پارسی میانه آشنایی داریم که در قرونِ اوّلِ اسلامی نوشته شده‌اند یا در آثارِ ایرانیانِ عربی‌نویس به جا مانده است. مآخذ این نوشته‌ها آثارِ متعلق به عصرِ ساسانی است. بهرهٔ درخورِ توجهی از این نوشته‌ها، با عنوان‌های اندرزنامه، خردنامه، مرآة‌الامرا، نصیحة‌الملوک، تحفة‌الملوک، سیاست‌نامه، سیرالملوک و به نام‌های دیگر، به اخلاقیات و فرهنگِ خانواده و کشورداری تعلّق دارد. در سخنانِ شاهان، هنگامِ به تخت نشستن، یا وصایای آنان، به هنگامِ مردن، نیز تعالیمِ اخلاقی منعکس است. اندرزنامه‌ها یا به نامِ شاهانی چون هوشنگ و شاپور و اردشیر و انوشیروان است یا منسوب به موبدان و فرزاندانی چون تنسر و بزرگمهر

۱. دعوی اصلیِ نامهٔ تنسر این است که دین و پادشاهی توأمان‌اند. این معنی هم در عهد اردشیر برورده شده است و هم در نصیحة‌الملوکِ غزالی.

و یا منقول از حکیمانی تاریخی و نیمه افسانه‌ای چون سقراط و افلاطون و هِرْمِس. در عصرِ اسلامی، این سَنّت با کلماتِ لقمان، رسول اکرم صلی الله علیه و آله و سلم، حضرت امیر علیه السلام و بزرگانِ دین و به خصوص با سخنانِ مشایخِ صوفیه پیوند خورده است.

در عصرِ اسلامی، این سَنّت ادامه می‌یابد. پیش از همه، باید از قرآن کریم یاد کنیم که خود از مقوله‌ای دیگر است: کلام الله است و به صورتِ وحی نازل شده است. در قرآن، وصایای اخلاقی در جنب احکام و شرایع دینی درج شده است. از این حیث، به ویژه باید به آیاتِ ۲۳-۲۸ سورة مبارکهٔ اِسراء اشاره کرد که در آن مجموعه‌ای از این وصایا فراهم آمده و یادآورِ ده فرمانِ موسی و موعظهٔ جبل عیسی، علیهما السلام، است.

ترجمهٔ این آیات را که از جنابِ آیتی است (با مختصر دست‌کاری) می‌آورم:

۲۳ پروردگارت مقرر داشت که جز او را نپرستید و به پدر و مادر نیکی کنید. هرگاه تا تو زنده هستی هردو یا یکی از آن دو سال‌خورده شوند، آنان را میازار و به درستی خطاب مکن و با آنان به اِکرام سخن بگوی. ۲۴ در برابرشان، از روی مهربانی، سرِ تواضع فرود آور و بگو: ای پروردگارِ من، هم‌چنان‌که مرا در خُردی پرورش دادند، بر آنها رحمت آور. ۲۵ پروردگارتان از هرکسِ دیگر به آنچه در دل‌هاتان می‌گذرد داناستر است و، اگر از صالحان باشید، او توبه‌کنندگان را می‌آمرزد. ۲۶ حقّ خویشاوند و مسکین و در راه مانده را ادا کن و هیچ اسراف‌کاری مکن. ۲۷ اسراف‌کاران با شیاطین برادرند و شیطان نسبت به پروردگارش ناسپاس بود. ۲۸ و اگر، به انتظارِ گشایشی که از جانبِ پروردگارت امید می‌داری، از آنها اِعراض می‌کنی، پس با آنها [مقصود با صحابه است که از رسول اکرم کمکِ مالی می‌خواستند و برای آن حضرت مقدور نبود] به نرمی سخن بگوی. ۲۹ نه دستِ خویش از روی خست به گردن ببند و نه به سخاوت یک‌باره بگشای که در هردو حال ملالت‌زده و حسرت‌خورده بنشین. ۳۰ پروردگارِ تو در رزقِ هرکس که بخواهد گشایش می‌دهد یا تنگ می‌گیرد، زیرا او به بندگانِش آگاه و بیناست. ۳۱ فرزندانِ خود را از بیمِ درویشی مکشید. ما، هم شما را روزی می‌دهیم و

هم ایشان را. کشتنشان خطای بزرگی است. ۳۲ و به زنا نزدیک مشوید. زنا کاری زشت و شیوه‌ای ناپسند است. ۳۳ کسی را که خدا کُشتنش را حرام کرده است مکشید مگر به حق. و هرکسی که به ستم کشته شود، به طلب‌کننده خون او قدرتی داده‌ایم. ولی، در انتقام، از حد نگذرید که او پیروزمند است. ۳۴ جز به وجهی نیکوتر، به مال یتیم نزدیک مشوید تا آن‌گاه که به حد بلوغش برسد. و به عهد خویش وفا کنید که بازخواست خواهید شد. ۳۵ چون چیزی را پیمان‌ه کنید، پیمان‌ه را کامل گردانید و با ترازویی درست وزن کنید که این بهتر و سرانجامش نیکوست. ۳۶ از پی آنچه ننگانی که چیست مرو، زیرا گوش و چشم و دل، همه را، بدان بازخواست کنند. ۳۷ به خودپسندی بر زمین راه مرو، که زمین را نخواستی شکافت و به بلندی کوه‌ها نخواستی رسید. ۳۸ همه این کارها ناپسند است و پروردگار تو آنها را ناخوش دارد.

پس باید از سخنان رسول اکرم صلی الله علیه و اله و سلم یاد کرد که، هم به صورت مدون - مثلاً در شرح فارسی شهاب الاخبار - و هم پراکنده، در ادب فارسی منعکس شده است.

از حضرت امیر علیه السلام نیز، در آثار متعدّد فارسی و عربی، کلماتی در مباحث اخلاقی و تدبیر منزل و کشورداری نقل شده است: از جمله، در البیان و التیسین جاحظ، که پیش از ۲۳۷ هـ نوشته شده و، هرچند برای نشان دادن فصاحت است، از فایده تعلیمی البته خالی نیست؛ و کتاب السّعادة و الاسعاد عامری (وفات: ۳۸۱)؛ و روایت شریف رضی (۳۹۵-۴۴۰ هـ)، جامع خطبه‌ها و نامه‌ها و سخنان حضرت امیر علیه السلام؛ و الحکمة الخالدة ابن مسکویه (وفات: ۴۲۱) که در آن، در فصل نصاب عرب، بخشی به حضرت اختصاص یافته است؛ و خردنامه و قابوس‌نامه، و نصیحة الملوک غزالی؛ و کلیله و دمنه و نثر اللّٰهالی من کلام امیر المؤمنین علی از رشیدالدین طوطا (وفات: ۵۷۳)، که در آن هریک از کلمات حضرت به نثر فارسی و هم در دو بیت به نظم درآمده است، و غیر ذلک.

شکل بدوی نوشته‌های اخلاقی فارسی پندنامه بوده است. پندنامه‌ها به تفکر فلسفی و نظری منتظم مبتنی نیستند. پند رویی به گذشته دارد و رویی به آینده و در

آن فرض بر این است که موقعیت‌ها و تجربه‌ها تکرار می‌شوند و می‌توان برای آنها از پیش جواب یافت. در پندنامه‌های فارسی، حاصل تجربیات اخلاقی نه تنها ایرانیان بلکه اقوام دیگری که ایرانیان با آنها دادوستد فرهنگی داشته‌اند بازتاب یافته است. سرچشمه آنها، از جمله، اندرزنامه‌های به زبان فارسی میانه است که تألیف آنها در دوره اسلامی صورت گرفته است و برخی از آنها با نخستین مجموعه‌های نصایح به زبان عربی هم‌زمان است.

اما، میان اندرزنامه‌های پارسی میانه و پندنامه‌های فارسی جدایی نظرگیر و شکاف نسبتاً عمیقی وجود دارد؛ زیرا چند نسل متعلق به قرون اول اسلامی در منابع پندنامه‌ها تصرف کرده‌اند و به مقتضای تعلق صنفی و گروهی و فرهنگی و مکتبی دست به گزینش و بازسازی زده‌اند. ضرورت‌هایی هم برای این‌گونه دخالت‌ها وجود داشته از جمله این‌که فی‌المثل سیر ملوک ساسانی می‌بایست با شرایط جدید منطبق گردد. اما، به هر حال، ثبوت تعلیمی راه‌نمای گزینش مؤلفان بوده است و، در عمل، مؤلفان فرقی میان آموزش‌های منسوب به شاهان ساسانی و افلاطون و چهره‌های شاخص اسلامی قایل نبوده‌اند.

پندنامه‌ها به صورت ابزاری درآمدند برای استادان و واعظان و رای‌زنان و وزیران.

فرهنگ ایران طی قرن سوم هجری در قلمرو خلافت اسلامی جای‌گیر شد. الفهرست ابن‌الدیم سیاهه آثار ایرانی را که در قرن چهارم در جهان اسلامی وجود داشته به دست می‌دهد که پیداست گنجینه پرمایه‌ای بوده است.

فرهنگ ایرانی، از قرن چهارم، در محیط اسلامی، وارد ادبیات فارسی می‌شود. از جمله، اندرزهای مجموعه‌های به زبان پارسی میانه به صورت سخنان و کلمات قصار و امثال و حکم و توقیع و وصایا در شاهنامه فردوسی درج می‌گردد. قدیمی‌ترین نمونه شاخص مجموعه اندرزها، که نسخه خطی آن متعلق به قرن ششم است شامل پندهایی است که تدوین‌کنندگان آنها در قرن پنجم هجری می‌زیسته‌اند. محتوای این جنگ یا مجموعه مجموعه‌ها، که خردنامه نام گرفته، غنای آن سرمایه اخلاقی را نمودار می‌سازد که در قرون لاحق ادب فارسی از آن بهره برده است.

خردنامه حاوی ۱۷ اندرزنامه است که منتخبی از متون کهن‌ترند و ظاهراً اصل آنها مفقود است ولی منبع آثاری چون قابوس‌نامه و نصیحة الملوك غزالی بوده‌اند. هر یک از متون اصالت سبکی و محتوایی دارد و انتساب آن به یکی از بزرگان وسیله‌ای شده است برای کسب اعتبار و تضمین بقا و استناد و انتقال. شمار پندها در هر متن متفاوت است. پندها نه شرح شده‌اند و نه به ترتیبی مرتب گشته‌اند و صورت دیمی زنده دارند. عرصه آنها چندان فراخ است که می‌توان تکامل اندیشه اخلاقی در زبان فارسی را طی چند قرن بر آن مبنی دانست. شادروان استاد مجتبی مینوی نسخه منحصر به فرد آن را، که در کتابخانه نافذباشای ترکیه موجود است، معرفی کرده است. عناوین مجموعه‌ها به این شرح است:

(۱) گفتار اندر باز نمودن قاعده و قدر این جهان و آنچه در وی است و با مزاج مردمان ساختن (۲) گفتار اندر دانش حکیمان (۳) گفتار بزرجمهر حکیم اندر نکته‌ای چند که به علم پزشکی تعلق دارد (۴) گفتار اندر سؤال‌های نوشروان عادل از بزرجمهر حکیم (۵) گفتار اندر نکته‌هایی که اندر گنج شاپور یافتند (۶) حکمت پندنامه بزرجمهر حکیم (۷) سؤال‌های اسکندر از ارسطاطالیس حکیم (۸) پندنامه نوشروان عادل (۹) حکمت‌ها و نکته‌های نادر حکیمانی اندر هر نوعی که گفته‌اند (۱۰) مسئله‌های اسکندر از حکیمان (۱۱) حکمت‌ها هم از مقالات حکما (۱۲) نکته‌های حکمت از مقالات بقراط حکیم (۱۳) حکمت‌های نادر هم از مقالات بقراط (۱۴) نکته‌ها از مقالات ارسطاطالیس حکیم (۱۵) فرهنگ‌نامه (شامل ۷۰ فضیلت لازم برای شاهان که از این جهت در زمره مرآة‌الامراها یا سیاست‌نامه‌هاست) (۱۶) نکته‌های کتاب جاویدان خرد (شامل پندهای هوشنگ که، به روایت اوستایی، نخستین شاه است) (۱۷) نجات‌نامه (حاوی چهل حکمت که بیش از نیمی از آنها به رجال اسلامی نسبت داده شده، هرچند هیچ یک از آنها خصوصیات اسلامی ویژه ندارد) که در آن دو نقل قول از حضرت امیر علیه‌السلام است.

در خردنامه، حضرت امیر، در جنب سقراط، حکیم یونانی، و بزرجمهر، حکیم ایرانی، حکیم عرب لقب گرفته است.

از هیچ یک از این ۱۷ متن — به جز جاویدان خرد که عنوان الحکمة الخالدة این مسکویه از آن، مأخوذ است — نسخه مستقل جداگانه‌ای در دست نیست.

جاویدان خرد مجموعه‌ای است از پندهای ایرانیان، هندیان، اعراب و یونانیان. روایت شده است که فرستاده حاکم کابل نسخه آن را برای مأمون آورد و حسن بن سهل برمکی، وزیر مأمون، آن را به عربی ترجمه کرد و سپس تکمیل شد. از الحکمة الخالده موجزتر است و سبک بی‌پیرایه‌تری دارد. حمدالله مستوفی کلمات هوشنگ را، که در این مجموعه هم آمده، در تاریخ گزیده (۷۳۰ ه) نقل کرده است، ولی او با خردنامه آشنا نبوده است.

اگر بخواهیم فهرستی اجمالی از اندرزنامه‌های کهن و محتوای آنها نقل کنیم، صرف‌نظر از خردنامه، که شرحش گذشت، باید من جمله یاد کنیم از اندرزهای انوشیروان در شاهنامه هنگام به تخت نشستن، توقیعات او، نامه به پسرش هرمز و وصایای او به پسرش در قابوس‌نامه^۱؛ اندرزهای بزرگمهر در شاهنامه (در هفت مجموعه)؛ اندرزهای حکمای یونانی - ارسطو (در شاهنامه و نظامی) و افلاطون و هرمس؛ اندرزهای اردشیر و وصایای او در شاهنامه و در نامه تسر و چند مجموعه کهن دیگر از جمله سفرنامه منسوب به مائتریدی سمرقندی (وفات: ۳۳۳)، از پیشوایان مشهور مذهب حنفی. در زبان این پندنامه، نشانه‌ای از کهنگی قرن چهارم به نظر نمی‌رسد. نسخه خطی آن متعلق است به قرن هشتم و در کتابخانه حسین چلبی و فاتح محفوظ است و استاد ایران‌شناس گرانمایه، ایرج افشار، آن را، در سال ۱۳۴۰، در فرهنگ ایران زمین، منتشر کرده است. این متن، اگر از ماتریدی باشد، می‌توان تصور کرد که دست‌خوش تصرفاتی شده است و آن حاوی ۴۱۱ پند است که بسیاری از آنها در اندرزنامه‌ها نظیر ندارد. ظاهراً نخستین پندنامه‌ای است که برای رابطه مخلوق و خالق جایگاه ویژه‌ای گشوده است.

آفرین‌نامه ابوشکور بلخی را نیز در زمره اندرزنامه‌ها باید شمرد و آن حاوی سلسله حکایاتی بوده که معانی اخلاقی را مصور می‌ساخته‌اند و احتمالاً یک قرن پیش از خردنامه سروده شده است. آنچه از آن به جا مانده، به همّت لازار، نشر یافته است.

۱. اندرزهای نوشین‌روان از قابوس‌نامه: مردم بی‌هنر نه دوستی را شاید و نه دشمنی را. پرهیز از نادانی که خود را دانا شمرد. اگر خواهی راز تو دشمن نداند، با دوست مگوی. اگر خواهی که بی‌گنج توانگر باشی، بسنده کار باش. اگر خواهی که کم‌دوست و کم‌یار نباشی، کینه مدار. اگر خواهی که پرده تو دریده نشود، پرده کسان مدر.

تحفة الملوک، که شواهد شعری آن عمدتاً از آفرین‌نامه و مرتّب به ترتیب موضوعی است، در ۱۵ باب و آن بین ۶۱۸ و ۷۶۱ نوشته و در ۱۳۱۷ در تهران منتشر شده است و نثری فصیح دارد.

اندرزهای لقمان حکیم که سوره‌ای از قرآن به نام اوست و در الحکمة الخالدة (۳۸۲ هـ) ابن مسکویه نقل شده، به فارسی ترجمه‌ای به نثر مصنوع دارد.

شرح فارسی شهاب الاخبار (کلمات قصار رسول اکرم صلی الله علیه و آله و سلم، نزدیک به ۱۰۰۰ کلمه) تألیف ابو عبد الله محمد قاضی قضاعی (مغربی) (وفات: ۴۵۴)، مؤرخ و مفسر و فقیه شافعی که در مصر، به نیابت، سمت قضا داشت و تفسیری در بیست جلد دارد. نام کامل اثر او شهاب الاخبار فی الحکم و الامثال و الآداب است. به این اثر، اهل سنت و شیعه نظر داشته‌اند. شارح شیعی اثنی عشری بود و به سال ۶۹۰ شرح فارسی خود را نوشته است که به تصحیح سید جلال الدین حسینی از موی محدث در سال ۱۳۶۱، به همت مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، منتشر شده است.

اخلاقیات در متون به صورت‌های گوناگون منعکس شده است:

۱. کلمات قصار و اندرزها؛ ۲. کلمات و اندرزها با شرح مختصر و احياناً ترجمه به شعر یا نثر فارسی با حکایتی که آنها را مصور سازد؛ ۳. بحث نظری و اسلوبی در بیان حکمت عملی و شقوق سه‌گانه آن (تهذیب اخلاق، تدبیر منزل، سیاست مَدَن).

به نمونه‌های دسته اول اشاره شد. نمونه بارز دسته سوم اخلاق ناصری است. نمونه‌های دسته دوم، صرف‌نظر از شرح فارسی شهاب الاخبار که از آن یاد شد یا شرح نهج البلاغه، در ادب فارسی، آفرین‌نامه، شاهنامه، مثنوی‌های حکیم سنایی و عطار و مولانا، مخزن الاسرار نظامی، بوستان و گلستان است. کیفیت ادبی متون تعلیمی در گلستان سعدی به اوج می‌رسد.

اما آنچه ذیل عنوان آداب در متون ادبی ما آمده و جلوه‌گاه سنت فرهنگی ما در شئون گوناگون است بیشتر در آثار صوفیان درج گردیده است که، چون مخاطبان اهل خانقاه و قشرهای متعدّد جامعه بوده‌اند، به مایه‌های دل‌نشینی از فرهنگ مردم نیز آمیخته است و لطف و شهد دیگری دارد.

در بعضی از این آثار، حتّی فصل‌های مستقلّی ذیلِ عنوانِ «آدابِ ...» آمده است. مثلاً در انس الثائینِ احمدِ جام، برای پانزده عمل، آدابی ذکر شده است: نگرستن، شنودن، گفتن، خوردن، آشامیدن، نشستن، خاستن، خفتن، دادن، ستدن، بوییدن، خندیدن، صحبت داشتن، رفتن، پاس داشتنِ دل.

صوفیه به ادبِ ظاهر و ادبِ باطن قایل‌اند و ادبِ باطن را به ادبِ نفس و ادبِ ظاهر را به ادبِ درس تعبیر کرده‌اند و ادبِ ظاهر را عنوانِ ادبِ باطن می‌شمارند. میانِ رسوم و اخلاق نیز فرق قایل شده‌اند. در کشف‌المحجوب آمده است: «رسوم فعلی بود به تکلف و اسباب چنان‌که ظاهر به خلافِ باطن بود فعلی از معنی خالی. و اخلاق فعلی بود محمود بی تکلف و اسباب، ظاهر موافقِ باطن، از دعوی خالی». هم‌چنین می‌گوید: «هیچ رسم اندر عالم بی استعمالِ ادب ثابت نگردد. و آداب اندر مردم حفظِ مروّت است؛ و اندر دین حفظِ سنّت؛ و اندر صحبت حفظِ حرمت؛ و این هر سه به یکدیگر پیوسته است». و تأکید می‌کند که «حفظِ ادب اندر معاملت از تعظیمِ مطلوب حاصل آید اندر دل». یعنی ادبِ ظاهر را پرتوی از ادبِ باطن می‌شمارد. هم‌چنین ادب را از فریضه و سنّت جدا ساخته‌اند. در کشف‌الاسرار میبیدی، از شافعی نقل شده است که

دوازده مسئله بیاید دانست تا یک لقمه به شرطِ دین بتوان خورد: چهار فریضه و چهار سنّت و چهار ادب. آنچه فریضه است حلال خوردن و پاکیزه خوردن و روزی‌گمازِ خدای را دانستن و شُکرِ وی گزاردن؛ و آنچه سنّت است اوّل بسم‌الله گفتن و پیش از طعام دست بشتن و به آخر الحمدلّله گفتن و از کرانه قُصْعَه [= کاسه و ظرفِ غذا و طبق] خوردن؛ و آنچه ادب است بر پایِ چپ نشستن و در لقمه کس ننگرستن و از پیشِ خود خوردن و پس از طعام دست بشتن.

با این همه، در انس الثائین بیان شده است که

بدان که غرضِ این راه و ادب و حرمتِ این، همه، از یک‌جا روّد؛ و روندگانِ این طریق، هم‌چنان که غرض را ملزوم باشند، ادب و حرمت را ملازم باشند.

مشایخ صوفیه تربیت عملی را یگانه راه تأدیپ مریدان می‌دانسته‌اند. در این باره، حکایاتی بس شیرین در آثار صوفیان نقل شده است که نمونه جالبی از آنها داستان ابوسعید ابی‌الخیر است با خواجه حسن مؤدب، مردی سرشناس در شهر نیشابور. شیخ به وی دستور می‌دهد تا به کناری از شهر رود و هر شکنجه و جگر بند که یابد بخرد و در کواره [= سبد] نهد و در پشت گیرد و به خانقاه آورد؛ و چون آورد، باز دستور یافت که آن را به جانب دیگر شهر برود و بشوید و باز آورد. او نیز چنین کرد و باز آمد «از خواجه‌گی و جاه با وی هیچ نمانده بود». اینک گزیده‌ای بسیار کوتاه از آداب را که در متون صوفیانه به صورت مدون یا پراکنده آمده است نقل می‌کنم تا تصوّر روشنی از آنها حاصل شود:

در مدارا

از جمله اخلاق صوفیان مدارات و رفق کردن است با مردمان ... و از مدارات رسول علیه‌السلام آن بود که هرگز هیچ کس را جفا نگفتی، و ذمّ هیچ طعام نکردی، و هیچ خادم را باز نزدی. (عوارف المعارف)

در مزاح

صُهَیْر رومی — رضی‌الله عنه — روایت می‌کند که به نزدیک رسول علیه‌السلام آمدم و خرما نهاده بود و اصحاب با رسول علیه‌السلام می‌خوردند، من نیز به خوردن مشغول شدم. گفت: خرما می‌خوری و چشمت درد می‌کند! گفتم: یا رسول‌الله بهر آن چشم می‌خورم که درد نمی‌کند یا بدان جانب می‌خایم که درد نمی‌کند. رسول علیه‌السلام تبسمی بکرد چون این سخن بشنید. پس جایز باشد که صوفیان وقت و وقتی ترویج دل را مزاح کنند، چنان‌که از حدّ اعتدال تجاوز نکنند. (عوارف)

در ترک تکلف

بنیاد تصوّف بر ترک تکلف است ... قومی به نزدیک جابر انصاری — رضی‌الله عنه — آمدند. نان و سرکه پیش ایشان آورد و گفت: بخورید که از رسول علیه‌السلام شنیدم که گفت: ... نیک نان خورشی است سرکه. و بیاید دانست که تکلف در همه چیز مذموم است: در لباس و در طعام و در

ضیافت و در سؤال و در سخن و در همه امور که اسباب این عالمی است.
(عوارف)

در آدابِ طعام خوردن

نان به شتاب مخور و آهسته باش. و بر سرِ نان با مردمان حدیث همی‌کن
چنان‌که در شرطِ اسلام است و لکن سر در پیش افکنده‌دار و در لقمهٔ مردمان
منگر. (قابوس‌نامه)

در آدابِ مهمانی

مردمانِ بیگانه را هر روز مهمان مکن که هر روز به سزا به حقِ مهمان
نتوانی رسید. بنگر تا به یک ماه چندبار میزبانی خواهی‌کردن، آن که
سه بار خواهی‌کردن یک بار کن. و چون میهمانان در خانهٔ تو آیند، هرکسی
را پیش‌باز همی‌رو و تقریبی همی‌کن اندر خورِ ایشان ... و عذرِ مخواه
از مهمان که عذر خواستن طبعِ بازاریان بود ... و اندر مجلسِ نُقل و
اسیرغم [= ریحان] بسیار فرمای نهادن و مطربانِ خوش فرمای آوردن.
(قابوس‌نامه)

در آدابِ گرمابه رفتن

چون به گرمابه رفتن حاجت اوفتد، بر سیری مرو که زیان دارد ... و چون به
گرمابه روی، اوّل بار به خانهٔ سرد شو و یک زمان توقّف کن چندان‌که طبع از
وی حظّی یابد. آن‌که در خانهٔ میانگی رو و آنجا یک زمان بنشین تا از آن
خانه نیز بهره یابی. آن‌که در خانهٔ گرم شو و ساعتی همی‌باش تا حظِّ خانهٔ
گرم نیز بیابی. چون گرما در تو اثر کرد، در خانهٔ خلوت رو.
و باید که در گرمابه بسیار مقام نکنی و آبِ سخت گرم و سخت سرد بر خود
نریزی، معتدل باید که بود. (قابوس‌نامه)

در آدابِ نکاح

چون زن کنی، طلبِ مالِ زن مکن و طلبِ غایتِ نیکویی زن مکن که به
نیکویی [= زیبایی] معشوقه گیرند. زنِ پاک‌روی و پاک دین باید و کدبانو و
شوی‌دوست و پارسا و شرمناک و کوتاه‌دست و کوتاه‌زبان ... زنِ محتشم‌تر از
خویشتن نخواهد.

در حقّ فرزند

اگر پسریّت آید، ای پسر، اوّل چیزی باید که نام خوش بر او نهی ... باید که هرچه آموختنی باشد از فضل و هنر فرزند را همه بیاموزی ... نانِ فرزند ادب آموختن دان و فرهنگ دانستن ... فرزندانِ مردمانِ خاصّه را میراثِ به از هنر و ادب و فرهنگ نیست و فرزندانِ عامّه را میراثِ به از پیشه نیست. هرچند پیشه نه کارِ کودکانِ محتشمان است — هنرِ دیگر است و پیشه دیگر — اما، از رویِ حقیقت، نزدیکِ من پیشه بزرگ‌ترین هنر است و اگر فرزندانِ مردمانِ خاصّه صد پیشه دانند، چون به کسب نکنند [= از قبلی آن کسبِ روزی نکنند]، همه هنر است و هنر یک روز به بر [= ثمر] آید. (قابوس‌نامه)

در آدابِ مذکّری

و اگر مذکّر [= منیری] باشی، حافظ باش و یاد بسیار گیر و هرگز زبیرِ کرسی جدل مکن و مناظره مکن الاّ که دانی که خصم ضعیف است. و به سرِ کرسی، هرچه خواهی دعوی بکن که آنجا سائل باشد مجیب کس نبوّد. و تو زُفان فصیح کن و چنان دان که آن مجلسیانِ تو همه بهایم‌اند. چنان‌که خواهی همی‌گوی تا به سخن اندر نمایی.

... و مریدانِ نعره‌زن [فرانسه: Cabale، انگلیسی: Cabal] دار، چنان‌که در مجلسِ تو باشند تا به هر نکته که بگویی وی نعره بزند و مجلس گرم همی‌دارد. و چون مردم بگریند، تو نیز وقتِ وقتِ همی‌گری. و اگر به سخنی درمانی، باک مدار: به صلوات و تهلیل و گرم‌سخنی همی‌گذران. (قابوس‌نامه)

در آدابِ خنیاگری

و اگر خنیاگر باشی، سبک‌روح و خوش‌گوی باش و خوی نیکودار ... و چرب‌زبان باش ... همه راه‌های گران [= آهنگ‌های سنگین] مزین و نیز همه راه‌های سبک مزین که نیز همه از یک نوع زدن شرط نبوّد که آدمی همه از یک طبع نباشد (قابوس‌نامه)

در آدابِ پیشه‌وری

پس، اگر پیشه‌ور باشی از پیشه‌ورانِ بازار، از هر پیشه‌ای که باشی، زودکار و ستوده‌کار باش تا حریفانت [= مشتریان] بسیار باشند. و، به وقتِ کار، کارِ به

از آن کن که هم‌پیشگانی تو کنند. و به کم‌مایه سود قناعت کن که تا به یک‌باز ده یازده کنی دوبار ده نیم توان کردن. پس حریف [= مشتری] را مگریزان به مکاس [= چانه زدن] و لجاج بسیار تا در پیشه‌وری مرزوق باشی و مردم بیشتر ستوداد با تو کنند. تا چیزی همی فروشی، با خریدار به دوست و به جانِ برادر و بارخدای [= سرور] گفتن و تواضع نمودن تقصیر مکن تا از تَلَطُّفِ تو خریدار از مکاس کردن شرم دارد و مقصودِ تو حاصل شود. و چون چنین کنی، بسیار حریف [= پُر مشتری] باشی و ناچار محسودِ دیگر پیشه‌وران باشی و در بازار مشهورتر و معروف‌تر هم‌پیشگان باشی ... زبون‌گیر [= عاجز‌کش] مباش و با زنان و کودکان در معامله فزونی مجوی و از غریبان بیشی مخواه. شرمگینی [= آدمِ کم‌رویی] را که بسیار مکاس نباشد یاری کن و سخن را نیکودار.

چنان‌که پیداست، عنصرالمعالی موضع واقع‌بینانه‌تری دارد و در توصیه‌های او گاهی دغدغه‌های اخلاقی رنگ می‌بازد و از آن دست که مثلاً در کیمیای سعادت یا کتبِ صوفیان می‌بینیم فاصله می‌گیرد.

ادبِ سؤال

ادبی دیگر ادبِ سؤال و تحسینِ خطاب است. چندان که معنی سؤال و خطاب از صورتِ امر و نهی و نفی دورتر، به ادب نزدیک‌تر. (مصباح‌الهدایه)
آدابِ صحبت

آدابِ صحبت بسیار است. از آن جمله بیست ادب است که به مثابِتِ اصول‌اند: تخلیصِ نیت و احکامِ قاعدهٔ صحبت؛ طلبِ جنسیت؛ استوایِ سر و علانیت [= یکی داشتن ظاهر و باطن]؛ تنفیذِ تصرّفات (پس باید که بر لفظ او نرود که فلانِ من و بهمانِ من)؛ ترکِ تکلف؛ تغافل از زَلَلِ اِخوان؛ اظهارِ جمیل و سترِ قبیح؛ تحمّل و مدارات؛ نصیحت؛ قبولِ نصیحت؛ ایثار؛ انصاف (دادن و نطلبیدن)؛ تصدیق و عِد؛ تفضیلِ افاضل؛ قضای حقوق؛ شفقت و تعطف؛ رعایتِ اعتدال (میانِ انبساط و انقباض)؛ حرص بر ملازمت؛ مهاجرتِ مأیوس (بریدن از یار وقتی به صلاح آمدنِ او مرجو نباشد)؛ ذکرِ مهجور به خیر. (از مصباح‌الهدایه)

آداب سفر

و هر که قصد سفر دارد باید که دوازده ادب رعایت کند: تقدیم نیتی صالح و تعیین مقصودی معتبر (طلب علم، لقای مشایخ و اخوان ...)؛ با رفیق سفر کردن؛ تأمیر (امیر کردن) یکی از جماعت؛ تودیع اخوان؛ تودیع منزل؛ دعا هنگام نشستن بر مرکب؛ پگاه از منزل بردارد و ابتدا به یوم‌الخمیس کند؛ دعا هنگام نزدیک شدن به منزل؛ تحیت منزل (دو رکعت نماز)؛ تهیه آلات سفر؛ سلام بر احیا و اموات شهری که در آن اقامت خواهد کرد؛ غسل پیش از ورود. (از مصباح‌الهدایه)

باب پنجم نصیحة الملوک غزالی به سخنان حکیمانه اختصاص دارد که فقراتی از آن را می‌آورم:

نصیحة الملوک غزالی / باب پنجم در حکمت حکیمانه

حکیمی را پرسیدند که چه نزدیک‌تر؟ گفت: اجل. گفتند: چه دورتر؟ گفت: اَمَل.

نوشروان بزرجمهر را پرسید که چون است که دوست را دشمن بتوان کردن و دشمن را دوست نتوان کردن؟ گفت: از بهر آن که آبادان ویران کردن آسان‌تر از ویران آبادان کردن؛ و آنگونه آسان‌تر توان شکستن از آن که درست کردن. از او (= از بزرجمهر) پرسیدند که جوان‌مرد کیست؟ گفت: آن که ببخشد و یاد نیاورد.

چهار چیز از بلاهای بزرگ است: بسیار عیالی با کم چیزی، و همسایه بد، و زن ناپارسای، و فرزند ناشایسته.

حکیم گفت: پنج چیز ضایع [= بی‌مصرف] ترین چیزهاست: چراغ روشن پیش آفتاب؛ و باران به شورستان؛ و زن خوب‌روی بر دست ناپسند؛ و طعام خوش پیش سیرخورده؛ و کلام خدای در سینه ظالم.

اما آن چهار چیز که تن را درست دارد: یکی طعام به وقت خوردن؛ و دیگر اندازه هرجیز نگه داشتن؛ سه دیگر کاژ سخت ناکردن؛ چهارم غم بیهوده ناخوردن.

و آن چهار چیز که دل را زنده کند: یکی خردِ شایسته، دیگر استادِ دانا، سوم انبازِ امین و عیالِ موافق، چهارم دوستِ سازگار و مساعد.

بقراط گوید: پنج چیز از پنج چیز سیر نشود: یکی چشم از دیدن، و دیگر ماده از نر، سه دیگر آتش از هیزم، چهارم زمین از باران، پنجم عالم از علم.

لقمانِ حکیم گفت: به راهی می‌رفتم، یکی را دیدم پلاسی در پوشیده. گفتم: چه کسی؟ گفت: آدمی. گفتم: چه نامی؟ گفت: تا خود چه خوانندم. گفتم: چه کار کنی؟ گفت: بی‌آزاری. گفتم: چه خوری؟ گفت: آنچه دهد. گفتم: از کجا دهد؟ گفت: از آنجا که خواهد. گفتم: خُنکا تو. گفت: ترا از این خُنکی که بازداشت؟

حکیم گفت: سه چیز غم از دل ببرد: یکی صحبتِ دانا، و دیگر وام‌گزاردن [= ادای قرض]، سیوم دیدارِ دوست.

و اجازه می‌خواهم برای تفریحِ خاطرِ خوانندگان این «حکمت‌گونه» را هم اضافه کنم:

حکیمی زنی خواست کوتاه. گفتند: چرا تمام بالا نخواستی؟ گفت: زن چیزی بد است و بد هرچند کمتر بهتر.

رکنِ دومِ کیمیای سعادت، در معاملات، به آدابِ اجتماعی و سیاست اختصاص دارد. این رکن شامل ده اصل است و اصل‌هایی به آدابِ طعام خوردن، آدابِ نکاح، آدابِ کسب و تجارت، آدابِ صحبتِ با خلق، آدابِ عزلت، آدابِ سفر، آدابِ سماع و امر به معروف و ولایت داشتن مخصوص گشته است.

از غزالی انتظار می‌رفت که، در آغازِ این رکن، شرحی کلی در بابِ آداب، به عنوانِ مقدمه، بیاورد آن‌گاه واردِ هر باب از آن شود. متأسفانه جایِ چنین مقدمه‌ای، هم در کیمیا و هم در احیاء خالی است و غزالی، مستقیماً و بی‌مقدمه، واردِ آدابِ طعام خوردن می‌شود.

اما، در این رکن، مهارتِ سزاوار آفرینی — هم در انتخاب و ترتیبِ مواد و هم در اختیارِ عناوینِ فرعی و هم در بیان — به کار رفته است. بسیاری از مواد در متون

دیگر نظیر دارد ولی بیان غزالی جمع و جورتر و پاکیزه‌تر و استوارتر است. محض نمونه قطعه‌ای از آن را می‌آورم:

جعفر صادق (رض) گفته است: از صحبت پنج کس حذر باید کرد: یکی دروغ‌زن که همیشه باری در غرور [= فریب] باشی؛ و دیگر احمق که آن وقت که سود تو خواهد زیان کند و نداند؛ و بخیل که بهترین وقت از تو ببرد؛ و بددل [= ترسو] که اندر وقت حاجت ترا ضایع بماند؛ و فاسق که به یک لقمه ترا بفروشد و به کمتر از یک لقمه نیز بفروشد. گفتند: آن چیست؟ گفت: طمع در آن [= طمع در یک لقمه، امید یک لقمه].

در جای دیگر:

رسول (ص) می‌گوید: إِذَا أَحَبَّ أَحَدُكُمْ إِخَاهُ فَلْيُخِيَرُهُ، هر که کسی را دوست دارد باید که وی را خبر دهد. و برای این گفت تا دوستی او نیز در دل آن کس پیدا آید و آن‌گاه از دیگر جانب دوستی مضاعف شود.

...

و یکی می‌گوید: «هرگز از دوست سخن نگفتم که نه تقدیر [= فرض] کردم که وی حاضر است و می‌شنود، تا آن گفتم که خواستم که وی بشنود.

...

امیرالمؤمنین علی (رض) می‌گوید: بترین دوستان آن بود که تو را حاجت بود به عذر خواستن از وی و تکلف کردن برای وی.

...

نشست و برخاست و دوستی با درویشان دارد و از مجالست توانگران حذر کند. رسول (ص) گفت: با مردگان منشینید. گفتند: این کیان‌اند؟ گفت: توانگران.

در آداب سماع و وجد

دلیل بر آن که طیبیت و بازی و نظاره در آن حرام نیست آن است که عایشه (رض) روایت می‌کند که «روز عید در مسجد بازی می‌کردند، رسول (ص)

مرا گفت: خواهی که بینی؟ گفتم: خواهم. بر در بایستاد و دست فرارپیش داشت تا من زنخدان بر دست وی می‌نهادم و چندان نظاره کردم که چند بار بگفت که بس نباشد؛ و من گفتم: نه.

سپس اضافه می‌کند که

«این خبر در صحیح — یعنی صحیح بخاری — است و از این خبر پنج رخصت معلوم شود. از جمله این که «ابتدا کرد عایشه را که خواهی که بینی؟» و این تقاضا باشد. و آن که خود با عایشه بایستاد، ساعتی دراز ... و بدین معلوم شد که برای زنان و کودکان موافقت کردن در چنین کارها — تا بدل ایشان خوش گردد — از خلقِ نیکو بود و این فاضل‌تر باشد از خویشتن فراهم گرفتن و پارسایی و قزایی نمودن.

باری، در متونِ صوفیانه، برای انواع کارها و معاملات، آدابی مقرر شده است حتی برای گدایی. در این باب، داستانی بامزه در اسرار التوحید نقل شده است:

درویشی [= گدایی] در مجلسِ شیخ بر پای خاست و قصه دراز اساس نهاد. شیخ گفت: ای جوان مرد، بنشین تا ترا حدیث آموزم. آن مرد بنشست. شیخ گفت: چه خواهی کرد این قصه دراز؟ این بار که سؤال کنی، چنین گوی که راست گفتن امانت است و دروغ گفتن خیانت است و مرا به فلان چیز حاجت است. مرد گفت که چنین کنم، به دستوری [= با اجازه] بازگویم تا پیاموخته‌ام یا نه. شیخ گفت: بگوی. مرد بر پای خاست و روی فراشیخ کرد و گفت: راست گفتن امانت است و دروغ گفتن خیانت است و مرا به فرَجی^۱ شیخ حاجت است. شیخ گفت: مبارک باد! فرجی از پشت باز کرد و به وی فرستاد.

در پایان، اجازه می‌خواهم توجه خوانندگان را به نکته‌ای مهم جلب کنم و آن این که، برخلاف اعتقادِ بعضی از اقوامِ قدیم که تنها خود را با فرهنگ و متمدن

۱. فرَجی، جامه‌بی‌بند گشاده‌پیش که بیشتر روی جامه دیگر پوشند.

می‌دانستند و اقوام دیگر را بربر و وحشی می‌شمردند و تمایز عرب و عجم و ترک و تاجیک قایل بودند، هر ملّتی فرهنگی دارد. فرانسویان قبایل افریقایی را *sauvage* می‌دانستند. در اصل، به معنی «جنگلی» است. فرانسویان پنداری معتقد بودند که زندگی قبایل افریقایی در سطح زندگی جانوران جنگلی است. البته متفکرانی چون دیدرو و روسو هم بودند که به گونه‌ای دیگر فکر می‌کردند. اسپانیاییان که به قاره آمریکا گام نهادند هندی‌شمردگان، یعنی سرخ‌پوستان، را فاقد روح و نفس می‌دانستند. امروزه پوچی این معتقدات روشن شده است. ولی نباید از یاد برد که، در همین چند دهه پیش، اروپا و جهان با کابوس فاشیسم روبه‌رو بود که به نژاد برتر قایل بود — نژادی که باید بر همه ملّت‌ها آقایی و سیادت داشته باشد.

باری، ما قوم بی‌فرهنگ نداریم. اما، در جنب فرهنگ ملّی، فرهنگ جهانی هم وجود دارد. امروزه، در مناسبات بین‌المللی و در مجامع جهانی و کنگره‌ها و المپیادها، فرهنگ جهانی است که حاکم است. رئیس‌جمهوری، دولت‌مردان کشورهای دیگر را با آداب فرهنگ جهانی پذیرا می‌شود. ما خود را ملزم می‌دانیم که در روابط سیاسی و بازرگانی و فرهنگی عرف بین‌المللی را رعایت کنیم. هر اندازه مناسبات بین ملّت‌ها فشرده‌تر و دامنه‌دارتر شود و هر اندازه سازمان‌های منطقه‌ای و جهانی در این روابط نقش تعیین‌کننده‌تری پیدا کنند، ضرورت رعایت آداب و فرهنگ بین‌المللی و جهانی بارزتر می‌گردد. بنابراین، هر ملّتی، در عین حفظ فرهنگ و آداب و رسوم ملّی خود و احترام به فرهنگ ملل دیگر، در مناسبات خارجی باید آداب روابط بین‌المللی را رعایت کند. فرهنگ ملّی روابط افراد یک ملّت را تعدیل و تنظیم می‌کند و فرهنگ جهانی روابط ملّت‌ها را.

تبرستان
www.tabarestan.info

آیا برنامه‌ریزی ترجمه ادبی در شرایط کنونی کشور ما ضرورت دارد؟*

تبرستان

www.tabarestan.info

برای پاسخ دادن به این پرسش، مرور تاریخ ترجمه در صد و پنجاه سال اخیر که طی آن ایران با جهان و تمدن غرب روابط نزدیکی پیدا کرده لازم است. در این دوره، فرهیختگانی از کشور ما که در دارالفنون یا مراکز علمی اروپا تحصیل و با یک یا چند زبان اروپایی آشنایی پیدا کرده بودند لازم دیدند که هموطنان خود را از پیشرفت‌های غرب در عرصه دانش و فن و ادب آگاه سازند و در این راه از جمله به ترجمه آثاری از زبان فرانسه مبادرت کردند.

نهضت ترجمه، که دامنه آن در آغاز بسیار محدود بود، بر اثر تأسیس مدارس جدید به ویژه در سطح متوسطه و عالی و افزایش شمار آشنایان به زبان‌های خارجی، رفته‌رفته وسعت گرفت تا به جایی که اکنون آثار ترجمه‌ای، در بسیاری از رشته‌ها، هم از حیث کمیت و هم به لحاظ کیفیت، بر آثار تألیفی پیشی گرفته و عنصر غالب دستاورد فرهنگی ما شده است.

با مطالعه فهرست آثار ترجمه شده در دوره‌های تاریخ معاصر ما، نکاتی چند جلب نظر می‌کند که اجازه می‌خواهم به بیان مختصر آنها بپردازم:

— در ترجمه آثار، عموماً یک یا چند مرحله از جو فرهنگی ممالک غربی عقب بوده‌ایم و در هر دوره چه بسا ترجمه آثاری را پدید آورده‌ایم که در زادگاه خود یا از دور خارج شده و یا در شرف خسوف بوده‌اند. مثلاً رمانتیک‌هایی چون

* سخن‌رانی ایراد شده در «دومین همایش ترجمه ادبی در ایران» (مشهد، ۶ و ۷ مهر ماه ۱۳۸۴).

چاپ شده در: پژوهشگران، شماره ۸ و ۹، مرداد و شهریور — مهر و آبان ۱۳۸۵، ص ۴۵-۴۷.

شاتوبریان و لامارتین زمانی به فارسی برگردانده شده‌اند که دوران این مکتب ادبی در فرانسه سپری شده بود.

— در هر دوره، نویسنده یا نویسندگانی از جهان غرب در کشور ما به اصطلاح گُل کرده‌اند و شمار نظریه‌ری از آثارشان به زبان فارسی ترجمه شده است. از جمله این نویسندگان میشل زواگو، موریس لبلان، اشتفان تسوایگ، جرجی زیدان، جک لندن، جان اشتاین بک، چخوف، آگاتا کریستی، گوستاو لوبون، آلبرماله، موریس مترلینگ، موپاسان، ویکتور هوگو، بالزاک، ژول ورن، سامرست موآم، آنتول فرانس، تولستوی، داستایوسکی، شکسپیر، آندره موروآ، ولتر، برنارد شا، پیراندلو را می‌توان نام برد.

— ترجمه آثار عده‌ای از نویسندگان با جوّ سیاسی و مسلکی ربط داشته است؛ مثلاً جرجی زیدان یا نویسندگان روس و شوروی مانند داستایوسکی، چخوف، شچدرین، لرمانتوف، گوگول، تورگنیف، چرنیشفسکی، گورکی، ایلیا ارنبورگ، بیشتر به ملاحظات سیاسی و مسلکی و اعتقادی برای ترجمه به زبان فارسی برگزیده شده‌اند.

— زبان مبدأ آثار، به عنوان یکی از عوامل در ترجمه آنها، تابع رواج آن زبان در هر دوره در قشر تحصیلکرده‌ها بوده است؛ مثلاً زبان فرانسه در دوره رضاشاهی و پیش از آن؛ زبان‌های فرانسه و روسی پس از سوم شهریور ۱۳۲۰؛ زبان انگلیسی و به ندرت آلمانی در دهه‌های اخیر این نقش را داشته‌اند.

— ترجمه از زبان‌های ایتالیائی و اسپانیائی عموماً از طریق زبان واسطه — فرانسه و انگلیسی — پدید آمده است.

ترجمه از زبان واسطه گاه غریب می‌نماید؛ مثلاً ترجمه دختر سروان پوشکین از زبان فرانسه آن هم به قلم زبان‌دان شاخصی چون خانلری در زمانی که روسی‌دانانی چون مهری آهی و کشاورز حضور داشتند.

— در ترجمه بسیاری از آثار که در زمره ادبیات جهانی شمرده می‌شوند حق آنها ادا نشده است. مثلاً از رمان‌های نویسندگانی چون آنتول فرانس، داستایوسکی، تولستوی یا نمایشنامه‌های شکسپیر کمتر موردی را می‌توان یافت که ترجمه معتبر و رضایت‌بخشی پدید آمده باشد.

— در انتخاب آثار داستانی، به فراورده‌های بُنجل، به ویژه در دوران طفولیت نهضت ترجمه ادبی، بارها برمی‌خوریم. نمونه‌اش آثار نویسندگانی چون موريس دوکُبرا که نوعاً اَنگِ رُمانِ یک پولی (roman à cent sous) به آنها زده می‌شود.

— در آغاز نهضت ترجمه آثار داستانی، به رمان‌های پرحادثه از نوع شوالیه‌گری چون سه تفنگدار، پاردایان‌ها توجه بیشتری شده است. باید خاطر نشان ساخت که این نوع رمان‌ها چه بسا از این جهت طرف توجه مترجم قرار می‌گرفته‌اند که فساد و ظلم دستگاه استبدادی را متعکس می‌ساخته‌اند. مع الوصف به نظر می‌رسد که عامه خوانندگان بیشتر با روحیه نقالی‌پسند یا بهادرپسند به آنها روی می‌کرده‌اند.

— جوّ سیاسی بی‌گمان هم دایره انتخاب مترجمان را محدود می‌ساخته و هم مشوق این انتخاب بوده است. مثلاً، در سال‌های سلطنت رضاشاهی، بیشتر آثار رمانتیک‌ها و کلاً آثاری که شایعه تبلیغ سیاسی با انتشار آنها وجود نداشته برای ترجمه برگزیده می‌شده و، در فضای باز سیاسی پس از سوم شهریور ۱۳۲۰، آثار نویسندگان روس و شوروی سپس، پس از کودتای ۲۸ مرداد، بیشتر آثار نویسندگانی چون ژید و سارتر یا هواداران هنر برای هنر و آثار کلاسیک یونان و آلمان و انگلستان و روس برای ترجمه اختیار شده است.

— در عرصه ترجمه ادبی خلأ عظیمی وجود دارد. برای آنکه تصویری اجمالی از وسعت دامنه این خلأ پیدا کنیم، کافی است به نمایه فرهنگ آثار شش جلدی، که تازه خود منتخبی از *Dictionnaire des œuvres* است، نظری بیفکنیم، خواهیم دید که تقریباً از آثار ادبی نویسندگان یونان باستان و روم چون آریستوفانس، توکودیدس، سالوستیوس، تاکیتوس، موراتیوس، دیوگنس لائرس، اورپیدس، لوکرتیوس، وِرگیلیوس ترجمه‌ای به زبان فارسی در دست نیست. از آثار ادبی که بگذریم، در عرصه فلسفه نیز می‌توان گفت هیچ ترجمه‌ای از آثار فیلسوفان قرون جدید عموماً در اختیار نداریم و فارسی‌زبانان با دستگاه‌های فلسفی این بزرگان تنها از طریق تاریخ فلسفه یا شرح و معرفی دیگران امکان آشنایی دارند.

— از مترجمان ادبی ما، عده بسیار اندکی چون کریم کشاورز، نجف دریابندری و ذبیح‌الله منصوری را — که باید عنوانی غیر از مترجم بر او نهاد — حرفه‌ای

می‌توان شمرد، هرچند مترجمان پرکار متعددی داشته‌ایم و داریم که از جمله آنان حسن ناصر، نقیب‌الممالک شیرازی، جواد فاضل، مشفق همدانی، رحمت الهی، شجاع‌الدین شفا، کاظم عمادی، محمد قاضی، به‌آذین، عبدالله توکل، رضا سیدحسینی، ابوالحسن نجفی، کاظم انصاری، جهانگیر افکاری، سروش حبیبی، ابراهیم یونسی، سرژ استپانیان، منوچهر بدیعی، عبدالله کوثری، بازارگاد، غبرائی را باید نام برد.

— ورود مجموعه‌ها به ایران و سوسه ترجمه عناوینی از آنها را، به‌ویژه در دوره رضاشاهی که به زحمت کتاب خارجی به کشور ما وارد می‌شد، برانگیخته است. Collection du flambeau متعلق به انتشارات Hachette یا مجموعه‌ای متعلق به Edition Nelson از این قبیل بوده است.

— پراکنده‌کاری در کار مترجمان شواهد متعدد دارد. نمونه بارز آن محمد قاضی که آثار ادبی زبان‌های فرانسه (جزیره پنگوئن‌ها از آناتول فرانس)، اسپانیایی (دُن کیشوت)، روسی (آناکارین)، را، جملگی از تحریر فرانسه آنها، ترجمه کرده است. — ترجمه‌ها عموماً از جانب مترجمان به ناشر عرضه می‌شده است و تنها در موارد نادری سفارش داده می‌شده است.

چه بسا با تفحص بیشتر و عمیق‌تر در تاریخ ترجمه ادبی صد و پنجاه سال اخیر، به نکات دیگری بتوان دست یافت. اما همین قدر هم کافی است که نتیجه بگیریم مسیر ترجمه در کشور ما تا حد زیادی دیمی و قهری ترسیم شده و، جز در یکی دو مورد، کار ترجمه برنامه‌ریزی شده نبوده است.

برنامه‌ریزی ترجمه ادبی در ایران، به معنای واقعی آن، می‌توان گفت نخست بار با تأسیس بنگاه ترجمه و نشر کتاب و شاید به ابتکار ثریا اسفندیاری — همسر دوم محمدرضا شاه — که در آلمان تربیت شده بود و با ادبیات غرب انس و الفت داشت، انجام گرفت. پدید آمدن ترجمه‌های آثار کلاسیک نویسندگان یونان باستان، آلمان، انگلیس، فرانسه، روس، که حد متوسط کیفیت آنها را رضایت‌بخش می‌توان تلقی کرد، مرهون همین برنامه‌ریزی است. بعضی از این ترجمه‌ها همراه شده است با نقد اثر که نمونه درخشان آن ترجمه اگشت اثر گوته به قلم شادروان

دکتر محمدباقر هوشیار است که نقد شیللر و نقد خود مترجم از نظرگاهی دیگر را در بردارد و الحق که نقد مترجم دست کمی از آن شیللر ندارد. ما ترجمه‌های معتبر یا نسبتاً معتبر آثاری از هُمر، سوفوکل، سیسرون، کنفوسیوس، گوته، شیللر، شکسپیر، اُسکار وایلد، مولیر، هوگو، تورگنیف، ژید را مدیون همین برنامه‌ریزی هستیم. متأسفانه دیری نگذشت که مدیریت بنگاه مسیر اصلی فعالیت آن را تغییر داد و چندشاخه‌ای ساخت و، با این اقدام، مقصود اصلی از تأسیس بنگاه ترجمه و نشر کتاب، یعنی ترجمه آثار کلاسیک غرب، را نقض کرد و، در این راه، به ایران‌شناسی اولویت داد. بدین سان، اصل، که منظور نظر بانی بنگاه بود، در سایه قرار گرفت و رفته‌رفته محو شد.

جریان دیگری، که نمی‌توان آن را برنامه‌ریزی خواند اما از جهاتی به برنامه‌ریزی شباهت یافت، در مؤسسه انتشارات فرانکلین پدید آمد. وجه شباهت با برنامه‌ریزی این بود که نوعی انتخاب آگاهانه در پذیرفتن ترجمه‌ها و سفارش ترجمه در آن سازمان انجام می‌گرفت. نجف دریابندری و شادروان کریم امامی، که خود با ادبیات غرب مأنوس بودند، در این انتخاب سهم عمده داشتند. گرایش عمده در این باب طبعاً به آثار ادبی زبان انگلیسی بود.

در میان ناشران خصوصی، فعالیت انتشارات معرفت نیز عملاً با برنامه‌ریزی ناپیدائی قرین بود، از این نظر که مترجمان مشاور این ناشر فهرستی از آثار را راهنمای انتخاب خود ساخته بودند و گویا بنا بود صد کتاب از امهات آثار داستانی را ترجمه کنند. اما این برنامه قهراً به آثار داستانی زبان فرانسه محدود شد، چون مشاوران ناشر فرانسه‌دان بودند.

متعاقباً انتشارات خوارزمی به سرپرستی آقای حیدری، با سفارش ترجمه و انتخاب مترجمان، نوعی برنامه‌ریزی در کار خود وارد ساخت و می‌توان گفت یگانه ناشر خصوصی شد که موضع انفعالی اختیار نکرد.

رسیدیم به وضع کنونی ترجمه ادبی در کشور ما. باید گفت که نظم مطلوبی در آن ملاحظه نمی‌شود و بیشتر سلیقه‌های شخصی بر آن حاکم است و البته با رعایت ذائقه جمهور خوانندگان. اولویت‌بندی در کار نیست. در شرایطی که آثار متمایز نویسندگان و متفکران برجسته هنوز به زبان فارسی درنیامده، آثار کم‌ارزش‌تر و

احیاناً ثقیل برای ذائقه فرهنگی روز ترجمه می‌شود. دوباره کاری بسامد بیشتری پیدا کرده است. ناشری که وارث دستاورد کلان انتشاراتی مؤسسات صاحب‌نامی چون بنگاه ترجمه و نشر کتاب و انتشارات فرانکلین و سرمایه‌های هنگفت شده عمدتاً به تجدید چاپ، که منبع اصلی درآمد او هم شده، بسنده می‌کند و متأسفانه فراورده‌اش، به لحاظ نفاست و مرغوبیت، قابل قیاس با سابق هم نیست. مترجمان باذوق و ماهر آثار ارزنده‌ای به بازار کتاب عرضه می‌دارند. اما، در این میان، از برنامه‌ریزی جامع فرهنگی اثری نیست. در عرصه نقد به جز چند اثری که در دهه‌های اخیر به فارسی درآمده و البته مغتنم است، ترجمه‌ای نداریم. هنوز آثار منتقدان ادبی دوران طلایی ادبیات روس و آثار فرمالیست‌های روس به زبان فارسی درنیامده است. از بزرگانی چون بیلینسکی، پلخانف، لوناچارسکی، لوکاج، باختین یا اثری ترجمه نشده یا بسیار کم ترجمه شده است.

خلاً نظرگیر در ترجمه آثار ادبی به زبان فارسی را، با تورق فرهنگ شش جلدی فرهنگ آثار، که خود منتخبی است از *Dictionnaire des œuvres*، می‌توان آشکارا مشاهده کرد. وجود این خلاً اسف‌انگیز ایجاب می‌کند که نوعی برنامه‌ریزی در کار ترجمه وارد شود. در این برنامه‌ریزی، به اعتبار تاریخی، موضوعی، زبانی، و جغرافیایی- فرهنگی بخش‌بندی‌هایی می‌توان قایل شد. مثلاً به لحاظ تاریخی: آثار باستانی، آثار کلاسیک، آثار مدرن؛ به لحاظ موضوعی: انواع رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه، فیلمنامه، نقد ادبی، نظریه ادبی، ادبیات تطبیقی، داستان برای کودکان و نوجوانان؛ به لحاظ زبانی: فرانسه، آلمانی، انگلیسی، روسی، اسپانیایی- پرتغالی، ایتالیایی، عربی؛ به لحاظ جغرافیایی: اروپا، آمریکا، آمریکای لاتین، منطقه عرب‌زبان، خاور دور. در این باب، باید دید جهت‌گیری عمده ما، در کل و در هریک از این بخش‌ها، چه باید باشد و اولویت با کدام یک از فقرات بخش است.

در برنامه‌ریزی، طبعاً مسئله کابی‌رأیت مطرح می‌شود که درباره آن هرازچندی بحث‌هایی میان موافق و مخالف درگرفته است. اما این حُسن کابی‌رأیت ظاهراً باید مقبول عام باشد که در اجتناب از دوباره کاری و دیم کاری و از جهت دقت در احراز صلاحیت مترجم اثر مثبت دارد.

برای مسائلی که طرح کردم و یا صاحب‌نظران طرح خواهند کرد به پاسخ‌های سنجیده نیاز داریم. آنچه در بادی امر به نظر می‌آید این است که به سؤال عنوان شده در این باره که آیا برنامه‌ریزی در شرایط کنونی ضرورت دارد یا نه جواب آری باید داد. چنین می‌نماید که، برای پر کردن خلأ فرهنگی در عرصه ترجمه و پرهیز از دیم‌کاری، یکسویه‌کاری، بنجل‌سازی، و اتلاف نیروی راهی جز برنامه‌ریزی وجود نداشته باشد و آنچه در این زمینه محتاج تبادل نظر و بررسی جمعی است نوع سازماندهی این برنامه‌ریزی و نقش‌های آن و نیز خصلت بانی و گرداننده آن است.

برای این بررسی همه‌جانبه و حسّاس و کسب نتیجه عملی، پیشنهاد می‌کنم همایشی اختصاصی، هرچند محدود، با شرکت صاحب‌نظران تشکیل شود و بانی آن چه بهتر که همان گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد و متولی و سازمان‌ده آن پهلوان این میدان، دکتر علی خزاعی فر محبوب خودمان، باشد.

تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

موضوع سخن سبک‌شناسی شعر است که در آن سه عنصر سبک، شعر و، به تبع آن، زبان مندرج است. این هر سه مفاهیمی سیال و دستخوش تحوّل‌اند. حتی خواص و کیفیت شعر و زبان نوعاً در هر دوره ادبی فرق می‌کند. زبان در دوره‌هایی ایستائی و در دوره‌هایی پویائی بیشتری دارد. مفهوم شعر در شعر مدرن نسبت به شعر سنتی تغییر کرده است. اگر بخواهیم مثلاً شعر فارسی را در دوره سنتی تعریف کنیم، عناصر وزن و تساوی و ساختارهای قالبی و قافیه‌بندی در تعریف وارد می‌شوند و حال آنکه در شعر مدرن این عناصر بعضاً (تساوی) حذف می‌شوند و بعضاً (وزن، قافیه‌بندی، ساختار) ماهیت دیگری پیدا می‌کنند. وزن مثلاً در شعر سپید به نوعی موسیقی درونی کلام تبدیل می‌شود. جای قافیه محدود به پایان هر پاره نیست و حتی ممکن است در میان پاره‌ای بنشیند. ساختار، در هر اثر شاعرانه، در هر قطعه شعر نو، به مقتضای محتوای آن، عوض می‌شود و دیگر کلیشه‌ای و قالبی نیست. اما سبک، هرچند در هر دوره‌ای کیفیتی و خصلت‌هایی پیدا می‌کند و دستخوش تطوّر است، به لحاظ مفهوم ثابت می‌ماند و تعریف‌های متعدّد بر آن بار نمی‌شود. با توجه به تحوّل این عناصر، معیارهای اطلاق شعر در هر دوره فرق می‌کند. از این رو، برای اطلاق عنوان شعر بر هر اثر کلامی باید به رستاخیز گذشته متوسّل

شد. مثلاً نمی‌توان با معیارهای شعر مدرن اشعار دوره سامانی یا سلجوقی را سنجید. محقق باید خود را در جوّ و زمان نشأت اثر قرار دهد و رفتار و رویکرد گذشته را اختیار کند و معیارهای همان زمان را بپذیرد و در را به روی پیشداوری خود ببندد. هر دوره‌ای دارای شعر ویژه خویش است. این کار گزینشی و ارزش‌سنجی مستلزم تلاش تخیلی است برای انس و آشنایی عمیق پیدا کردن با سنت‌های عصر و هم با ذوق و سلیقه‌ای که از میان رفته است. محک موفقیت اثر در عصر خودش وجود دارد. اما آثاری هستند که به سنت جاودانگی ممتاز شده‌اند و از عصر خود فراتر رفته‌اند. حتی آثاری هستند که نه در عصر خود بلکه در دوره‌های بعدی از نعمت موفقیت برخوردار گشته‌اند. از این امر چنین می‌توان نتیجه گرفت که در اثر شاعرانه چه بسا مایه‌هایی وجود دارد که از آفت کهنه شدن مصون می‌ماند. در این آثار، معانی بلند و متعالی و رویین‌تنی در مرکز توجه جای گرفته که زوال و مرگ نمی‌شناسند. این معانی به ذواتی تعلّق دارند که در هر دوره‌ای حضور دارند و می‌توان آنها را در انسان و خدا خلاصه کرد.

آثار در هر دوره‌ای در پرتو نقد آن دوره حیات تازه پیدا می‌کنند. ما نمی‌توانیم هنگام قضاوت گذشته متعلق به قرن خود نباشیم. از این رو، نظرگاه امروزی از چشم‌انداز تاریخی متمایز می‌گردد و، هم از این رو، ارزش هر اثر ادبی ناگزیر در نسبت به ارزش‌های عصر خود و هم ارزش‌های همه اعصار بعدی سنجیده می‌شود. بدین‌سان، اثر ادبی، در عین حفظ هویت خود، دارای ارزشی به لحاظ تاریخی نسبی است.

هنگامی که اثر مستقل از تاریخ، زمان و محیط تولد، با معیارهای نو نه معیارهای دوره خود بررسی شود، ارزشی پیدا می‌کند که با ارزش زمان ظهور آن فرق دارد. پیداست که، در بررسی تاریخی، معیارهای دوره‌ای اعتبار پیدا می‌کند. اما، در نقد اثر، ملاک‌های تازه‌ای خواه‌ناخواه دخیل می‌گردد که به اثر معنا و ارزش دیگری می‌بخشد؛ چون ذائقه ادبی تغییر کرده است.

در مطالعه سبکی اثری ادبی، مثلاً شعر حافظ، هدف ما این نیست که وجوه مشترک آن را با اشعار دیگر پارسی‌گویان بیابیم بلکه هدف ما بیشتر آن است که آنچه را در این اثر ویژه اثرآفرین است مشخص سازیم. همچنین در مطالعه یک

دوره ادبی یا یک جریان ادبی یا ادبیات یک قوم علاقه ما متوجه جنبه‌های فردی و وجوه تمایز است.

اما آنچه اثری ادبی را از آثار ادبی دیگر یا دوره‌ای و جریانی ادبی را از دوره‌ها و جریان‌های ادبی دیگر و حتی ادبیات قومی را از ادبیات قومی دیگر متمایز می‌سازد عمدتاً خصایص سبکی - سبک فردی، سبک دوره‌ای، خصلت‌های ادبیات قومی - است.

در عین حال، هر اثر ادبی، اگر نخواهد یکسره نامفهوم بماند، نمی‌تواند یگانه و بی‌همتای مطلق باشد. به علاوه، در هر اثر ادبی، کلمات ماهیتاً در قلمرو امر کلی قرار دارند. بهتر آن است که بپذیریم هر اثر ادبی، در آن واحد، هم در قلمرو کلی جای دارد و هم در قلمرو جزئی یا بهتر بگوییم هم کلی است هم فردی. وقتی می‌گوییم فردی لازمه‌اش یگانه مطلق بودن نیست. در واقع، هر اثر ادبی مانند هر موجود انسانی دارای مشخصات فردی خویش است لیکن، در عین حال، در پاره‌ای از صفات و خصال با آثار دیگر شریک است. سبک‌شناسی به جنبه‌های فردی اثر ادبی یا دوره و جریان ادبی توجه دارد. اما برای آنکه سبک دوره‌ای را مشخص سازد به ناچار باید، از سویی، مشترکات آثار ادبی اصیل و غالب آن دوره را بیابد و، از سوی دیگر، در مقایسه با مشترکات آثار دوره‌های دیگر، آنها را متمایز سازد.

از آنچه گفتیم باید تصویری اجمالی و تلویحی از سبک - فردی و دوره‌ای - حاصل شده باشد. اما توقف در این حد روا نیست و لازم است که برای روشن شدن مفهوم سبک و ماهیت سبک‌شناسی موضوع شکافته شود.

مکتب، سبک

هنر، به این اعتبار که مؤدی به آثار هنری است، همان مهارت در فکر و عمل و وجهی از فهم و اجرا و مجموعه‌ای از وسایل مادی و ذهنی بیان است. اما فتنی که در آفرینش اثری هنری به کار می‌رود خصلت جمعی دارد و هنرمندان یک گروه مشترکاً مالک آنها هستند. وجود سبک‌های دوره‌ای و مکتب‌ها و هم وجود انواع مشترک هنری بهترین دلیل این سازمان اجتماعی هنر است. در این مقام، باید وجود نهادهایی را پذیرفت که به لحاظ وسعت حوزه مکانی و امتداد زمانی از

شخصیت یکایک هنرمندان بسی فراتر می‌روند. سنت‌های ادبی هر یک از ادوار ادبی و هم مجموع چند دوره ادبی را مصادیق بارز این نهادها باید شمرد. نهادهای زیباشناختی در حکم دیگر نهادهای اجتماعی مثلاً اخلاقیات‌اند. در هر عصر و در هر محیطی مفهومی خاص از زیبایی حکمفرماست که بر همه وجدان‌ها — اعم از اثرآفرینان و خریداران اثر — تحمیل می‌شود و آمریت دارد. آثاری که زیباشناسی عصر را تحقق می‌بخشد یا به آن نزدیک می‌شوند قدر می‌بینند و آثاری که از برآوردن توقعات آن عاجزند ملامت می‌شوند یا مطرود می‌مانند. در حقیقت، هنرمند، در نهایت، برای جمهور خریداران اثر کار می‌کند حتی هنگامی که می‌پندارد جز خواهان رضای خاطر و در پی اجابت توقع درونی خویش نیست. هنرمند، اگر هم پسند عامه ناس را از نظر دور بدارد، به جماعت برگزیدگان، بهتر بگوییم به مخاطبان فرضی خود و دست‌کم به آن مشتی فرخنده‌روzan^۱ می‌اندیشد که فی‌المثل استندال^۲، نویسنده قرن نوزدهم فرانسوی، صومعه پاردم^۳ خود را به آنان اهدا کرده بود و آرزو می‌کرد هرچه پرشمارتر باشند. هنرمند، حتی اگر در زمانه خود مشوقانی سراغ نگیرد، چشم به آیندگان دارد تا داد او را بستانند.

رابطه اثرآفرین و خریداران اثر چندان هم ساده نیست. البته هنرمند به شهرت و از آن بیشتر به تأثیری که به جا می‌گذارد حساس است. اما کامیابی یا ناکامی در نظر هنرمندی که شایسته این نام باشد فرع است. هنرمند واقعی تابع احکام دیگری جز آرمان زیباشناختی جمع است و خواهان آنکه از هنجارها و قوانین منصوص به هنجارها و ضوابط نامنصوص برسد. چه بسا لازم آید که هنرمند، برای پیروی از الهام شخصی خود، در برابر فشار جمع ایستادگی کند و حتی خشم و تحقیر جمع را برتابد و در ازا از مواهب خود غافل نماند. در حقیقت، هنرمند، به اعتبار آفرینندگی، به جمعی تعلق دارد که فرهنگی را می‌سازد نه به جمعی که فرهنگی بر او بار می‌شود.

اثرآفرین تابع ذائقه جمهور مخاطبان نیست بلکه با نوآوری خود ذائقه‌ساز

1. happy few

2. Stendal

3. La Chartreuse de Parme

است و از این راه، دیر یا زود، ستایشگرانی و مریدانی پیدا می‌کند که به مبلغان او تبدیل می‌شوند و به نوبه خود جماعات تازه‌ای را مسخر می‌کنند و به دنبال خود می‌کشاند. هنرمند از این حیث به مجدد و مصلح دینی شباهت پیدا می‌کند. بیهوده نیست که شاعر را مغ خوانده‌اند و رسالت پیامبرانه برایش قایل شده‌اند.

در حقیقت، شاهراه‌های هنری نخست باریک‌راه‌هایی بی‌رهر و بودند که هنرمندان نوآور دل به دریا زدند و در آنها گام نهادند. رفته‌رفته این راه رهروانی یافت، کوبیده و هموار شد و پهنا گرفت و به شاهراه بدل شد.

هنر، در تطوّر خود، همچون موجودی جاندار، به لحاظ سبک یا نوع یا صنعت، مراحل خامی و پختگی و پوسیدگی را طی می‌کند: جوانه می‌زند، پرورده می‌شود، و می‌پژمرد. در حقیقت، هر شکل هنری عمری دارد؛ اما آنچه، در این جریان، جانشین شکل زوال یافته می‌شود الزاماً پیشرفته‌تر نیست. همچنین در تاریخ هنر، بیش از توالی قوس‌های صعودی و نزولی، رشته‌ای ناپیوسته از نوآوری‌های انفجارآسا باید سراغ گرفت.

ممکن است یادآوری شود که سبک‌هایی دوره‌ای و مکتب‌ها و انواعی در کار است. اینها همه درست؛ اما باید پذیرفت که در عرصه هنر، فرد واقعی‌تر از گروه است. درست به نسبت درجه نبوغ هنرمند، مهر شخصیت او بر آثارش زده می‌شود. از این رو، هنرمندان سترگ در هیچ رده‌بندی نمی‌گنجند. این که بگوییم فردوسی به سبک خراسانی یا سعدی به سبک عراقی تعلق دارد، چون نیک بنگریم، مطلب درخور اعتنایی درباره آنان نگفته‌ایم. فردوسی پیش از هرچیز فردوسی و سعدی پیش از هرچیز سعدی است.

البسته آثار هنری به نحوی ناشی از یکدیگرند اما نه به حیث یک متصله^۱ (پیوستار) بلکه با یک سلسله جهش‌ها که هر یک مظهر عملی خلاق‌اند. در حقیقت، هنرمند با صور معینی آغاز کار می‌کند، لیکن آنها را می‌پروراند، تعالی می‌بخشد و صور نوی پدید می‌آورد. در وجود او، آگاهانه یا ناآگاهانه، اراده کمابیش استواری برای بریدن از سنت وجود دارد. به قول

مالرو^۱، «هر هنرمندی، ابتدا با قالب‌برداری از آثار هنری است که بر خود دست می‌یابد؛ نقاش از یک جهانِ صَوَر به جهانِ صَوَر دیگری گام می‌نهد و نویسنده از یک جهان کلمات به جهان کلمات دیگری، همچنان که موسیقیدان از یک عالمِ موسیقی به عالم موسیقی دیگر». نبوغ مطیع و منقاد اشکال عصر نیست. به عکس، خود شکل‌آفرین است و از این راه عصر خویش را مشخص می‌سازد. هنرمندان نابغه در حکم منازل^۲ شاهراه هنرند.

سبک و سبک‌شناسی علمی

در متون و آثار ادبی فارسی اشاره‌هایی اجمالی و گذرا به مفهوم سبک را می‌توان سراغ گرفت. عنصری در ستایش غزل‌سرائی رودکی می‌گوید:

غزل رودکی‌وار نیکی بود غزل‌های من رودکی‌وار نیست

و، در پی آن، مراد خود را از رودکی‌وار، هرچند باز به تعبیر کلی، چنین بیان می‌کند:

اگرچه بکوشم به باریک وهم بدین پرده اندر مرا راه نیست

جاحظ در الحیوان می‌نویسد که معنی مهم نیست و نزد هر قومی هست، آنچه مهم است گزینش لفظ و جودت سبک است.
مولانا در فیه مافیه می‌فرماید:

از قرآن بوی خدا می‌آید و از حدیث بوی مصطفی می‌آید و از کلام ما بوی ما می‌آید.

و این، سخن بوفون را به یاد می‌آورد که «سبک خود نویسنده است». حافظ نیز می‌فرماید:

استاد سخن سعدی است نزد همه کس اما

دارد سخن حافظ طرز سخن خواجه

صاحب‌نظران معاصر نیز، هریک به تعبیری و با رویکردی به مفهوم سبک شعر اشاره کرده‌اند.

بهار می‌فرماید:

کلام هر کس آیینۀ سرایر اوست

همین مضمون را در انجیل متی می‌یابیم:

تبرستان

www.tabarestan.info

چگونه می‌توانید سخن نیکو گفت و حال آنکه بد هستید؟

از جمع نخستین مدافعان تجدّد ادبی تقی رفعت را دارای تصور فرهیخته‌روشنی از این نهضت مشاهده می‌کنیم و تنها اوست که به اسلوب به عنوان یکی از عناصر اساسی این تجدّد توجه خاص دارد.

از نوپردازان، ابتدا قول نیما را نقل می‌کنیم که می‌گوید: شاعری که فکر تازه دارد تلقینات تازه هم دارد.

شاملو، در سخن از زبان شعر، تلویحاً به سبک توجه دارد که تماماً در زبان بازتاب می‌یابد. وی می‌نویسد:

شعر باید زبان خود را پیدا کند و این زبان را لازم دارد. یک شبه نمی‌توان زبانی را به شعر تحمیل کرد.

و تاریخ حیات شعری شاملو، در هر مرحله از مراحل پرورش سبک او، با تلاش در راه یافتن زبان در خور قرین بوده است.

تعریف‌هایی که شاعران و منتقدان ادبی از سبک به دست داده‌اند عموماً تنها نمایی از آن را از زاویه‌ای معین نشان می‌دهد و احیاناً موجبات پیدایش یا خواص و یا آثار و نتایج آن را بیان می‌کند نه ماهیت آن را.

در بیانی دیگر، نوع رابطه‌ای را که اثرآفرین، به مقتضای طبع خود و آزادانه، با واقعیت زندگی برقرار می‌کند تعیین‌کننده سبک دانسته‌اند. همچنین در بیان کیفیت تکوین اثر هنری، سبک را هیجانی شمرده‌اند که خاستگاه این اثر است به این شرح:

در آغازگاه هر اثر هنری، هیجانی^۱ وجود دارد که با هیجانات سطحی، که نام نهادن و انگ زدن به آنها نسبتاً آسان است، فرق فاحش دارد. آنچه الهام خوانده می‌شود چیزی جز هیجان نیست که ژرفای وجود را می‌شوراند و آبتن بازنموده‌هایی است که بیان‌ناپذیر پنداشته می‌شوند و خواهان آن‌اند که به بیان درآیند. رسالت هنرمند بیان هیجانی است که زاینده معانی و تصاویر است — هیجانی بی‌همتا که تنها با بازنمودی بی‌همتا بیان‌شدنی است.

هنرمند، در پرتو شهود، ناگهان به چیزی می‌رسد که به نظرش بکر و بدیع جلوه می‌کند. سپس در پی آن است که آن را به صورت مفاهیمی عام پیرواراند — مفاهیمی که از پیش در کلمات نمود یافته‌اند. این تلاش با آرایش‌ها و ترکیبات تازه و با قلب و تحریف و هنجارگریزی صورت می‌گیرد تا بیان‌ناشدنی را بیان کند و سبک خاص از همین فعل و انفعالات پدید می‌آید.

با ظهور علم زبان‌شناسی در قرن بیستم، سبک موضوع یکی از شاخه‌های اصلی آن — سبک‌شناسی — شده است که آن را دانش گونه‌های کاربردی^۲ زبان می‌توان خواند.

در هر دستگاه زبانی، غالباً برای بیان مطلبی وسایل گوناگون در دسترس سخنگویان به آن زبان قرار می‌گیرد. مثلاً، هرگاه امر دایر باشد بر انتخاب واژه‌ای قاموسی، مسئلهٔ مترادف مطرح می‌شود که به ندرت کامل و مطلق است. در هر زبانی دو یا چند واژه می‌توان سراغ گرفت که به وصف برابر باشند. اما کمتر پیش می‌آید که بار عاطفی و فرهنگی یکسانی داشته باشند. بدین‌سان، تعبیرهای اصطلاحاً مترادفی را در زبان می‌یابیم که، در پرتو تفاوت در هالهٔ معنایی و به خصوص در طیف بافت کاربردی، گونه‌های سبکی را پدید می‌آورند.

گونه‌های کاملاً آزاد، که مترادف کامل ذیل مقولهٔ آنها قرار می‌گیرد، نادر است. به خصوص در زبان ادبی که عوامل تعیین‌کنندهٔ پذیرفتاری بافتی، در آن، نسبت به زبان دیمی و خودروی روزمره، متعدّدتر و متنوع‌ترند.

مصادیق لفظ و بافت عموماً جنبهٔ اجتماعی دارند و به گسترهٔ گفتمان (سخن)

متعلق‌اند. مؤلفانی چند نه تنها شاخص‌هایی را که تعلق آنها به حوزه جامعه‌شناسی زبان آشکارتر است — جایگاه اجتماعی، سن، جنس، رسمی بودن یا نبودن موقعیت و نظایر آنها — بلکه همچنین عواطف و نیت ارتباطی را در گستره بافت اجتماعی گفتار جای می‌دهند و در این معنی چه بسا تردیدی نباشد که دست‌کم بهره‌ای از شخصیت فراورده سازگاری با جامعه است. در عین حال، نمی‌توان منکر شد که بعضی از افراد بیش از دیگران قادرند، با استفاده از دستگاه‌های زبانی خاص، از الزامات اجتماعی بهره‌برداری کنند یا از آنها فراتر روند. میان اصحاب نقد ادبی و زیباشناسی در این امر که بهره‌جوئی خلاقانه بازشناختی هر نویسنده‌ای از زبان به چه میزان ملتزم به عوامل اجتماعی است از دیرباز اختلاف هست. صرف نظر از این اختلاف، می‌توان دست‌کم این حکم را پذیرفت که گونه‌های سبکی، در آن حد که بافت اجتماعی تعیین‌کننده آنها باشد، در محدوده آن دسته از گونه‌های کاربردی جای می‌گیرند که به جامعه‌شناسی زبان تعلق دارد. مقوله گونه‌های سبکی عموماً و گونه‌های کاربردی بالاخص تنها واژگان را دربر نمی‌گیرد بلکه شامل ساخت نحوی و در زبان محاوره شامل تلفظ هم می‌شود. در بیشتر گونه‌های سبکی که زبان‌شناسان به آنها پرداخته‌اند، نظم و آرایش کلمات یا انتخاب از میان ساخت‌های دستوری متفاوت و در محاوره گونه‌های تلفظی متفاوت از حیث تکیه و آهنگ مطرح است.

تشخیص گونه‌های سبکی — در کاربرد و در تفسیر و دریافت — برای سنجش میزان حساسیت و شمّ زبانی ملاک معتبر و باکفایتی است. گویشوران غیربومی بیشتر در همین عرصه است که ناتوان می‌مانند. آنان، با همنشین ساختن دو تعبیر به لحاظ سبکی نشان‌دار — فی‌المثل یکی محاوره‌ای یا غیررسمی و دیگری ادبی یا رسمی — ضعف توانش خود را نمودار می‌سازند.

در عین حال، تحقیقات زبانی نشان داده است که قسم اعظم هنجارهای تناسب سبکی ماهیتاً آماری‌اند. مثلاً، هرچند می‌توان رسمی بودن یا نبودن برخی تعبیرات یا ساخت‌ها را بازشناخت، باز فرق میان دو متن یا دو گفته — رسمی یا غیررسمی — عموماً در این نیست که یکی حاوی تعبیرها یا ساخت‌هایی است که اصلاً در دیگری وجود ندارد بلکه در میزان و نسبت درصد این عناصر در آنهاست. در

حقیقت، گویشوران، در انتقال از موقعیت یا حوزه‌ای به موقعیت یا حوزه دیگر، گونه‌های کاربردی به کل جدا و مجزا از یکدیگر اختیار نمی‌کنند.

همچنین باید بر این معنی تأکید شود که اعتبار و ارزش نسبت نشان‌دار با بی‌نشان به لحاظ سبکی، بر حسب نوع متن تغییر می‌کند. مثلاً، در مقاله علمی به زبان انگلیسی، عادت بر آن است که از کاربرد جمله معلوم وقتی فاعل متکلم (اول شخص) باشد پرهیز شود. در این حالت، عموماً جمله مجهول بی‌شخص به کار می‌رود. لذا جمله مجهول بی‌شخص، در این موقعیت و این نوع متن، در تقابل با جمله معلوم نشان‌دار نیست هرچند در گونه کاربردی غیر رسمی روزانه بلکه همچنین در بیشتر گونه‌های کاربردی رسمی نشان‌دار باشد. این نکته حائز اهمیت است، چون تأثیر کاربرد سنجیده و عمدی تعبیر یا ساختاری به لحاظ سبکی نشان‌دار به آن بستگی دارد که این نشان‌داری در بافتی که آن تعبیر یا ساختار به کار رفته معتبر باشد نه در کل دستگاه زبانی.

تا به اینجا به سبک‌شناسی به حیث دانش گونه‌های کاربردی و بیشتر در رابطه با زبان به معنای فراگیر آن نظر افکندیم. اکنون می‌پردازیم به سبک‌شناسی از جهت نقش آن در مطالعه زبان ادبی که عنوان سبک‌شناسی ادبی نیز بر آن اطلاق شده است. ابتدا خاطر نشان سازیم که برای الفاظ ادبی و ادبیات می‌توان معنای وسیع یا محدود قایل شد. ادبیات به آن گونه که ما علی‌الرسم در فرهنگ خود تصویری از آن داریم به هیچ روی در همه فرهنگ‌ها وجود ندارد. اما تعریف کلی‌تری از ادبیات پیشنهاد شده است که آن را به زبان نوشتاری محدود نمی‌سازد. ادبیات به تعریف بلومفیلد^۱ «خواه در گفته یا، آن چنان که مرسوم است، در نوشته جلوه‌گر شود، سخن زیبا یا شاخص و توجه‌برانگیز است». حُسن این تعریف آن است که به گستره مصادیق اثر ادبی وسعت فوق‌العاده می‌بخشد و هر سخنی را دربرمی‌گیرد که در پرتو خواص زیباشناختی و جلوه خود ارزش دیگری می‌یابد و این شایستگی را کسب می‌کند که حفظ، تکرار و شرح و تفسیر شود.

متأسفانه، در سال‌های اخیر، بین مطالعات زبان‌شناختی و ادبی نوعی نفاق و

جدایی افتاده است و آن بیشتر نتیجه سوء تفاهم و پیشداوری، از سویی، و دعوی‌های مبالغه‌آمیز عده‌ای از زبان‌شناسان و منتقدان ادبی، از سوی دیگر، درباره مقاصد و دستاوردهای رشته‌هاشان بوده است. عمق این جدایی، هرچند در محافلی از هر دو طرف هنوز باقی است، رو به کاهش دارد. زبان‌شناسان، دیگر مانند گذشته مدّعی جایگاه علمی بلامنازع خود نیستند و به‌خصوص در فرمول‌بندی اصل اولویت زبان گفتار به هنگام نقد گرایش ادبی و تجویزی دستور زبان سنتی محتاط‌ترند. برخی از منتقدان ادبی نیز واقف‌اند که اصرار زبان‌شناسان در این که کاربرد زبان در ادبیات یگانه کاربرد و حتی کاربرد اساسی زبان نیست با این نظر وفق دارد که نقش ادبی زبان به وجه خاص دارای ارزش مطالعه است. درواقع، اکنون محققان بسیاری هستند که در عرصه زبان‌شناسی ادبی تحقیق می‌کنند و علاقه حرفه‌ای آنان شامل زبان و ادبیات، هر دو، می‌گردد.

کاربرد ادبی زبان را می‌توان یکی از کاربردها شمرد که، در آن، بهره‌برداری از امکانات زبان در همه سطوح ساختاری به وجه خاصی اثرگذار و خلاقانه است. هنجارشکنی سبکی، ابهام عمدی، کاربرد آزادانه استعاره، وزن، ضرباهنگ و نظایر آنها فقط برخی از امکانات زبانی‌اند که شاعر یا سخنور در تولید سخن زیبا یا شاخص و نظرگیر می‌تواند از آنها بهره جوید. سبک‌شناسی ادبی وظیفه توصیف همین امکانات را برای خود قایل است.

سبک جمعی و سبک شخصی

سبک گاهی بر دستگاه وسایل و قواعد دلالت دارد — که امروزه به آن کُد^۱ یا رمزگان می‌گویند — وسایل و قواعدی تجویزی یا نوآورده که در فراوری اثری به کار برند. سبک وقتی جمعی تلقی می‌گردد که تأکید بر سابقه و مقبولیت دستگاه مذکور (رمزگان) باشد و در گروه‌بندی آثار به مثابه ابزار تعمیم به کار رود، و زمانی شخصی شمرد می‌شود که، به خلاف، بر تخطی از رمزگان و بر نوآوری در رمزگان تأکید شود و نقش فردیت آفرین گیرد.

سبک، در نقش تعمیم‌دهنده، امکان می‌دهد که آثار متعدد ذیل یک عنوان جای گیرند و در این صورت می‌تواند بر دوره‌ای تاریخی اطلاق شود. اما برفور دیده می‌شود که این راه و روش را تنها پس از جا افتادن سبک و پدید آمدن آثار متنوع در آن می‌توان به کار بست و نقش تجویزی به آن داد. وانگهی، در دوره‌ای تاریخی، چه بسا چند سبکِ جمعی در کنار همدیگر جای گیرند.

اصل دیگری که برای گروه‌بندیِ سبکی می‌توان سراغ گرفت نوع اثر است که تا حدّی و رای تاریخ است. مثلاً در معماری، انواع دینی، مدنی، نظامی، کشوری؛ یا در نقاشی، تاریخی، منظره، شمایل، صورت، طبیعت بی‌جان، یا در شعر، غنایی، حماسی، نمایشی. اما باید سبک خاصِ یک نوع در آثاری جلوه‌گر شود که در آنها خصایص ساختاری تمایز دهنده تفوّق داشته باشد — مثلاً در تراژدی، جدی بودن طرح کلی، رفعت شأنِ چهره‌های داستانی، فخامت و شکوه سخن.

سبک در حالت جمعی نظامی خواهد بود پیش‌نهاده از راه و روش‌ها و دستورالعمل‌هایی که در دسترس اثرآفرین گذاشته می‌شود تا اثری پدید آورد که بتوان آن را در نوعی و گروهی جای داد. با این تلقی، سبک تعریفی تعمیم‌دهنده پیدا می‌کند و در طریق عملیِ آفرینش اثر دستگیر است. و این در حالتی است که اثرآفرین پذیرای ایدئولوژیِ حاکم و دستگاه قواعد و وسایلی باشد که جامعه در دسترس او می‌گذارد. مع الوصف، اگر هنر تحول می‌یابد، تنها به این علت نیست که ایدئولوژی، با تغییر ساختار اجتماعی که پدید آورنده آن است، دگرگون می‌شود بلکه چه بسا به این علت هم باشد که هنر، در خودِ آثار هنرمندان، اصل تغییری سراغ می‌گیرد. عمل هنرمندان سبک‌ها را به حرکت درمی‌آورد. از این رو، در نهایت و در آخرین تحلیل، سبک را باید فردی دانست و فردیت‌ساز تعریف کرد.

سبک به عنوان ابزار فردیت‌ساز

در حقیقت، آزادی هنرمند تنها در آن به ظهور نمی‌رسد که از پیش سبکی را برگزیند بلکه چه بسا در مخالفت با خصایصی ظاهر گردد که سبک نظراً با آنها تعریف می‌شود و هم با قواعدی که در عمل، سبک از آنها تبعیت می‌کند. این مخالفت از طرق ابداعِ خصایص و قواعدِ جدید صورت می‌گیرد. بدین‌سان، ممکن است

انواعی و سنخ‌هایی تازه آفریده شوند و جانشین انواع و سنخ‌های کهنه گردند. لیکن آنچه در این مقام مورد علاقه هم سبک‌شناس و هم صاحب سبک است لحظه ابداع یعنی همان لحظه عمل است، آینده و تأثیر آن در نظام سبک‌ها هرچه می‌خواهد باشد. این عمل، هرچند بیشتر اوقات تماماً یا از جهتی فردی است، لزوماً کار فرد نیست ولی خود متفرد است. هر اثر هنری بلندپایه‌ای آفرینشی است فرد و حتی می‌توان گفت که اعتبار و ارزشی آن با میزان فردیت سنجیده می‌شود. تفرد و سبک لزوماً قرین فروپاشی قواعد نیست اما حداقل لازمه آن در جدایی از آزادی در عمل به قواعد است. اثرآفرین غالباً میثاقی را می‌پذیرد که او را با جامعه پیوند دهد. در هر حال، سبک شیوه‌ای است خودبسته که فردیت اثرآفرین در آن بازتاب دارد، بیانگر میثاقی است که روی به طبیعت دارد و جسم را به جهان گره می‌زند، از اعماق وجود برمی‌خیزد و اثری از آثار حرکت است. لیکن، در این حرکت، مهارت و استادی نیز هست، از این رو، هر قدر هم طبیعی باشد باید تسخیر شود.

این مهرِ صانع بر مصنوع بیانِ مافی‌الضمیر، به آن معنی که غالباً مراد می‌گیرند نیست و چنین نیست که جلوه اراده صانع برای نمودن خود یا سخن گفتن از خود باشد؛ اثرآفرین نیست که به صیغه متکلم سخن می‌گوید، اثر است که بشخصه سخن می‌گوید؛ اثر است که بر حرکت و عملی متفرد که پدید آورده است گواه است و اثرآفرین جز فرزند آثار خویش نیست. لذا لازمه مطالعه سبک مطالعه اثر است، مطالعه مهر صانع است نه خود صانع؛ و این مطالعه ناظر است به بیان آنچه در اثر، قیاس‌ناپذیر و بی‌همتاست، ناظر است به مایه‌ای که اثر با آن از درآمدن به زمره نوع‌گريزان است و خواهان آن که در بی‌همتایی جایگزین شود.

تفحص برای یافتن خصایصی را که به اثر تفرد ارزانی می‌دارد تا چه حد می‌توان به صورت نظریه درآورد؟ آیا دانشی برای شناخت نمونه‌های منفرد وجود دارد؟ اینها پرسش‌هایی هستند که در برابر سبک‌شناسی علمی علم می‌شوند و آن را بین دو مفهوم سبک - جمعی و شخصی - مردّد می‌گذارند.

سبک‌شناسی جدید، در آن واحد، در دو رشته سهیم می‌گردد - دو رشته‌ای که جوابگوی دو مفهوم از سبک‌اند که متمایز ساخته‌ایم:

توصیفی^۱ و روشنگری توان یا خواص زبان (متناظر دستگاه وسایل)؛ تکوینی^۲ که به هنر فردی نویسنده می‌پردازد (متناظر دستگاه نتایج).

زبان امکانی است در دسترس سخن، لذا محیط بر سخن‌هایی است که مجاز می‌شمارد و آثاری متفردند. از آن سو، این تفرد با زبان مجاز می‌گردد - تفردی که زبان در آن جلوه و ظهور می‌یابد. بنابراین، مطالعه زبان لازمه مطالعه سخن متفرد است یعنی مطالعه آثار و نتایج مستلزم مطالعه وسایل است. به تعبیر ساده‌تر، سخن به زبان فعلیت می‌بخشد و سخنی مجاز است که در آن نشانه‌های زبان به کار رفته باشد و از قواعد زبان پیروی شده باشد. لذا مطالعه سخن (اثر) مستلزم مطالعه زبان (وسیله) است. اما، از سوی دیگر، استخراج قواعد زبان تنها با بررسی استقرایی سخن میسر است یعنی تدوین دستگاه وسایل مستلزم مطالعه نتایج است.

سبک در وسایل بیان جای دارد. این وسایل بیان گدهای پیشینی^۳ اند وقتی که انگاره قالبی باشد؛ و گدهای پسینی^۴ اند وقتی این انگاره قالب تازه گرفته باشد - یعنی در قالب موجود تصرف و دستکاری شده باشد - یا خود اثرآفرین آن را ابداع کرده باشد. در صورت اخیر است که سبک از جمعی به شخصی بدل می‌شود تا آن که گدهای پسینی (نوآورده هنرمند)، با گرایش آکادمیائی، بازیابی شود و به صورت پیشینی درآید، یعنی جا بیفتد و مقبولیت پیدا کند. تا آنجا که گدهای از پیش تعیین و مقرر شده یعنی وسایل و هنجارهای نهادی شده و آموزش داده شده به کار رود، سبک غیر شخصی حاصل از آن به واقع سبک نیست. واقعیت سبک در آن است که فرد باشد و زمانی فرد است که گدبندی پسینی و مخصوص به پیام معین و به اثرآفرین در کار باشد. چه بسا این امر پر مدعایی جلوه کند که در آنجا که سخن از تجربه تازه و بکر هنری و اخذ مایه‌های سبکی فردیت بخش است از دانش یاری بخواهیم. چون دانش با کلی سروکار کرد و برای دریافت کیفیت فردی ادراک خام کافی است. اما با ادراک خام نمی‌توان آن لطیفه‌ای را دریافت که احساس وجود فردیت را پدید آورد. با ادراک خام فقط می‌توان به وجود ساختارهای رقیب متکثری پی برد که با گد پسینی سازمان یافته باشند نه به

ماهیت آنها. برحسب آن که این کدها به چه میزانی از پیش تعیین شده باشند، می‌توان از درجه‌بندی فردیت سخن گفت.

سبک، در همه حالات، مسبوق به کاری است و ویژگی این کار را تعیین می‌کند — کاری که شیئی را فرامی‌آورد و با زیرکد (بندی یا گدهای پسینی تعین و ساختار ثانوی به آن می‌بخشد. با این کار اثرآفرین کار پیام‌گیر می‌تواند مطابق افتد که، برای رمزگشائی پیام، کدها را نشان کند. اما این خودکاری است علمی که از متفطن توقع نمی‌رود. متفطن، برای آنکه از اثر لذت‌هنری ببرد، کافی است نسبت به آثار کدبندی و فضایی که ایجاد می‌کند حساس باشد. اثر هنری تجربه‌ای فردی را که در بطن آن معنایی نهفته است در برابر متفطن می‌نهد — فردی در حدی که سبک به اثر فردیت بخشیده باشد.

سبک و ذهنیت

گفتیم سبک با کار پدید می‌آید. بنابراین، آنان که چون مارسل پروست^۲ سبک را «کیفیت بینش^۳» تعریف می‌کنند در میانه راه می‌مانند؛ چون تا این بینش به بیانی هنری در نیاید سبک متحقق نمی‌گردد. سبک با کیفیت بیانی اثر سنجیده می‌شود یعنی با آن افزونه معنایی که انگیزه تجربه زنده پیام‌گیر است و باید با هم‌حسی درک شود. آیا باید این اثر معنایی را به کدهای پسینی، به وسایل تازه‌ای که اثرآفرین آنها را ابداع کرده مربوط دانست؟ باید گفت که در خود نام‌گذاری‌گدِ پسینی تناقضی وجود دارد. چون هیچ‌کدی نیست که نهادی نباشد. تا وقتی که وسایل تازه شناسانده و پذیرفته نشده باشند نمی‌توانند گد باشند. به علاوه، کدی نداریم مگر آن که ساختاردهنده باشد. اما پسینی نمی‌تواند پیشینی را سازمان نو دهد بلکه می‌تواند از آن تخطی و تجاوز کند. نوآوری تنها به شرطی ساختار تازه می‌دهد که ابتدا ساختار پیشین را ویران سازد و هنر معاصر، بیش از آنچه شواهد نوسازی عرضه دارد، شواهد ویران‌سازی به دست می‌دهد.

اما هنگامی که بخواهند آثار را برحسب دوره‌ها یا انواع گروه‌بندی کنند، چرا و

چگونه باید سبک جمعی را تعیین کرد؟ چون، در این حالت، بر وسایل یا کدهایی تأکید می‌شود که در موقع معینی برای سنجی از آثار مشخص نهاده شده باشند^۱ و هنرمندان عموماً آنها را به کار برند. در این حالت، به قصد، طریقه فردی و گاه مخربی را ندیده می‌گیریم که حین استفاده از این کدها ممکن است اختیار شود و، برخلاف، توجه به فرماترارانانه‌ترین و غیرشخصی‌ترین کاربردها را ترجیح می‌دهیم. در این مقام، سبک با دستگاه کدها و طرز عمل سازگار با آن، بی‌آن که مهر نام شخص بر آن نهاده شود یا از قواعد تخطی شود، تعریف می‌شود. مع الوصف، واژگان اثر (عناصر و اجزا) و ساخت نحوی اثر (نظام روابط عناصر و اجزا) که چنین مشخص و معین شده باشند در آن مایه‌ای معنایی بدید می‌آورند و این معنی ممکن است به ذهنیتی مربوط دانسته شود که آن را تجربه می‌کند و به دیگری منتقل می‌سازد. اما این ذهنیت نوعی است نه فردی.

سبک داشتن برای اثر در حکم شخصیت داشتن است برای فرد و آن به عنوان موجودی استثنایی عرض وجود کردن و به جلوه درآوردن تفاوت خود است با دیگران. در این جاست که دستگاه وسایل معرف سبک جمعی با تخطی و تخلف نوآور روبه‌رو می‌شود و ویران و واژگون می‌گردد. در این صورت، سبک چگونه نمودار می‌گردد؟ بیش از هر چیز، با استادی در کار — آن استادی در فن که، اگر بتوان گفت، تسلط بر جهان را میسر می‌سازد — سپس به صورت قدرت معنایی. ویژگی دست کم هنر مدرن این است که، در آن، اراده الحاق^۲ به جهان به جای اراده دگرگونه‌سازی^۳ جهان می‌نشیند. دیدی که هنرمند از جهان دارد و در اثر او جلوه‌گر می‌شود کمتر در زمره اراده قرار می‌گیرد تا در زمره عاطفه.

در هر حال، رسیدن به سبک همان صدور پیامی فرد و بی‌همتاست، گفتن چیزی است که هیچ‌گاه گفته نشده است، آن هم طبعاً به زبانی غیر از هر زبان دیگر، با خاصیت امری محسوس که شبیه هیچ امر محسوس دیگری نباشد. چه، اگر سبک،

۱. مثلاً غزل دستگاه قواعد و وسایل خود را دارد و رباعی از آن خود را، یا اثر غنایی و اثر حماسی هر کدام قواعد و وسایل خاص خود را دارند.

هم در استادی در فن آشیان دارد و هم در قدرت بیانی پیام، از این روست که راز هنر، مخابره معنی است با خود محسوس، از راه تصرف و دستکاری در مصالح. از این رو، در نظریه وان‌گوگ^۱، رنگ‌آمیزی آشفته به معنای جهان آشفته است. اما عبور از فردیت به ارزش — به امر مطلق ارزش — چگونه صورت می‌گیرد؟ این عبور زمانی صورت می‌گیرد که بیان «خود» هنرمند نه بی‌پرده باشد و نه دل‌بخوایی، زمانی که فردیت چنان قدرتمند باشد که به مرتبه کلی و جهانی ارتقا یابد — نه کلیت عقلانی که باعث شود همه بتوانند از یک نوع تعقل پیروی کنند بلکه کلیت احساسی که همه را به جهانی واحد امکان دسترسی دهد و چهره‌ای فرد از آن طبیعت را که نفس‌آفریننده تجربه کرده به بیان درآورد. طبیعت ضمان امر کلی است و اگر سبک مهر صانع است بر روی مصنوع، این معنی تا آنجا صادق است که صانع مهر خود را به صورت مهر طبیعت، که الهام‌بخش اوست، درآورد.

بازشناسی عناصر سبکی

از آنچه گفته شد این نتیجه حاصل می‌شود که نوآوری در سبک با انتخاب یا هنجارگریزی و یا هر دو مقارنه دارد. لذا مطالعه سبکی باید مسبوق به آگاهی از هنجار و کدهای پیشینی یا دستگاه وسایل باشد؛ یعنی نخست باید دید که شاعر در کدام چارچوب زبانی و سنتی جای گرفته، کدام امکانات زبانی و بیانی و ساختاری در دسترس اوست تا سپس بازشناخت که از این امکانات چه عناصری را برگزیده، در آنها چه تصرفاتی کرده و نقش این تصرفات در پیام او چیست. سبک در زبان شاعر بر تو می‌افکند و بُن‌مایه زبان شاعر در هر دوره‌ای همان زبان معیار آن دوره است. البته شاعر این زبان را عیناً به کار نمی‌برد بلکه، به ضرورت و گاه به تفنّن، در آن کمابیش تصرف می‌کند تا هم پیام خود را منتقل سازد و هم زیبایی‌آفرینی کند. می‌توان گفت که زبان معیار را به زبان هنری تبدیل می‌کند. شاعر نمی‌تواند محدودیتی را که زبان معیار قهرماً به او تحمیل می‌کند تماماً برتابد و بپذیرد. اما، به هر حال فضای هرگونه دستکاری او همان عرصه زبان معیار

با همه ضوابط دستوری و واژگان بنیادی آن است. وی به چنبر زبان معیار گرفتار است و، برای رهایی از آن، در وهله نخست می‌کوشد تا با رعایت قوانین ساختاری آن ترکیبات تازه بسازد. در این مرحله، به آرایش‌های دستوری زبان مقید می‌ماند. اما این نوع ابداع همواره افاقه نمی‌کند و شاعر در هر گام خود را ناگزیر می‌بیند که برای افاده مقصود، و از آن حساس‌تر، انتقال تجربه عاطفی و هنری، الگوهای نوی بسازد و رمزگان ناآشنایی پدید آورد که کلید آن را در قواعد دستوری و قاموسی زبان معیار نمی‌توان سراغ گرفت. روشن‌تر بگوییم، شاعر خود را ناگزیر می‌بیند، از سویی، آرایش دستوری عناصر زبانی را، به مقتضای وزن و دیگر عناصر شعری، دگرگون سازد و، از سویی دیگر، برای نزدیک ساختن زبان به دلالت طبیعی، از انواع صور خیال بهره جوید.

برای آنکه این گونه تصرفات و کدبندی‌های ابداعی شاعر را بازشناسیم و انواع آن را مشخص سازیم، چه معیاری را می‌توانیم اختیار کنیم؟ معیاری که در قیاس با آن بتوان چند و چون هنجارشکنی شاعر را تمیز داد جز زبان معیار عصر شاعر نمی‌توان باشد. بنابراین، لازمه بازشناسی نوآوری‌های زبانی شاعر، در درجه اول، آشنایی با زبان معیار جامعه زبانی اوست.

اما این زبان را، هنگامی که سخن از قرون گذشته باشد، در کجا باید سراغ گرفت؟ در بادی نظر، چنین می‌نماید که در متون منشور هر دوره‌ای می‌توان این زبان را یافت. فی‌المثل زبان معیار عصر سامانی را در تاریخ بلعمی یا التفهیم ابوریحان بیرونی و از آن عصر غزنوی را در پاره‌هایی از تاریخ بیهقی می‌توان جست.

لیکن گره مشکل در همین حد گشوده نمی‌شود، زیرا زبان نثر از تأثیر زبان شعر فارغ نمی‌ماند. همواره عناصر شعری در زبان نثر وارد می‌شود و حتی این جریان به صورتی درمی‌آید که نثر کیفیت مصنوع و موزون پیدا می‌کند، متقابلاً بسیاری از تعبیرات شاعرانه به کنایات مشهور و امثال سایر بدل می‌شوند و خاصیت شاعرانگی خود را از دست می‌دهند. بدین‌سان مرز کاملاً قطعی و روشنی میان کلام منشور و شعر ادوار ادبی نمی‌توان رسم کرد.

علاوه بر آن، تحول زبان معیار به کیفیتی صورت نمی‌پذیرد که بتوان خصوصیات آن را از دوره‌ای به دوره دیگر به قطع تعیین کرد. زیرا همواره عناصری

از ویژگی‌های زبان معیار هر دوره در دوره و حتی دوره‌های دیگر باقی می‌ماند. درواقع، زبان‌های معیار دوره‌های متوالی پیوستاری می‌سازند و نمی‌توان حدفاصلی روشن میان آنها فرض کرد.

از سویی دیگر، زبان مشترک فرهنگی از زبان‌های محلی متأثر می‌گردد و عناصری از زبان محلی در آن رخنه می‌کند، به خصوص زبان شعر با آزادی بیشتری، از این عناصر محلی مایه می‌گیرد.

با همه این احوال، زبان غالب هر دوره را می‌توان ملاک نسبتاً مطمئنی برای سنجش و تشخیص انحراف‌های زبان شعر برگزید. از این رو، در بازنمود سبک دوره‌ای، ناگزیریم ابتدا خصایص بارز زبان معیار آن دوره را مشخص‌سازیم و این همان راهی است که ملک‌الشعراى بهار، با نبوغ خود، در سبک‌شناسی در پیش گرفت و پس از او هرکس در این عرصه گام نهاد خواه‌ناخواه پیرو طریق او شد. امکان اساسی که در دسترس هر شاعری قرار دارد زبان ادبی زمان اوست. این امکان شاعر را هم محدود می‌سازد و هم خیزگاهی برای نوآوری‌های او فراهم می‌آورد. بدون این سرمایه پیدایش اثری ادبی به تصوّر هم در نمی‌آید. از این رو، در سبک‌شناسی، مطالعه خصوصیات زبان و سخن ادبی هر دوره ضرورت پیدا می‌کنند و از روی همین خصوصیات است که می‌توان تعلق شاعری را به دوره ادبی معینی معلوم ساخت.^۱

به این پدیده نیز باید توجه داشت که گاهی سخن ادبی، توان گفت عیناً یا با اندک تغییر و تبدیلی از زبانی به زبانی دیگر یا از رشته‌ای به رشته دیگر — مثلاً از نقاشی به ادبیات — منتقل می‌گردد.^۲

۱. بهار در مطالعات سبکی خود به این معنی توجه کامل داشت. در حقیقت، اثر ادبی در هر دوره، علاوه بر ویژگی‌های سبک شخصی، حامل خصوصیات سبک جمعی و دوره‌ای است. لذا برای آنکه حدس زده شود شعری از فلان شاعر است — یا بهتر بگوییم — با قاطعیت اعلام شود از آن شاعر نیست، باید ابتدا آن را در سبکی دوره‌ای جای داد سپس، براساس ویژگی‌های دیگر، گوینده آن را ردیابی کرد.

۲. چنان‌که شعر سنتی فارسی در آغاز از سنت شعر عربی مایه گرفته است یا شعر گویشی و زبان محلی از سنت شعر فارسی. در حقیقت، پختگی این اشعار هم از آغاز پیدایش مرهون پشتوانه‌ای است که در

در مطالعات سبکی، شایسته است به این نکته اساسی توجه شود که سبک - خواه در مرتبه انتخاب خواه در مرتبه نوآوری هنجارگريزانه - در همه شئون زبانی - دستگاه آوایی، عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی، ساختار سخن، ساحت بلاغی، عرصه فنون شعری، بیان جهان‌بینی و گرایش بینشی جلوه‌گر می‌شود. درواقع، همین جلوه‌های سبکی است که به آثار شاعرانه تنوع بی‌حد و حصر می‌بخشد و آنها را با الوان و صور بی‌شمار به نمایش می‌گذارد، از جهاتی به هم نزدیک و از جهاتی دیگر از هم دور می‌سازند.

هرگاه بخواهیم در بررسی‌های سبکی به ظرایف این تنوع دست یابیم، نباید به شاخص‌ها و نام‌گذاری‌های کلی اکتفا کنیم بلکه باید، ضمن بازیگ شدن در عناصر و اجزای اثر و روابط و مناسبات آنها، به عناوین راهنمای هرچه مشخص‌تر و متمایزتر دست یابیم. فی‌المثل، در حوزه آوایی به بسامد واجی معین در بیت، صامت‌ها و مصوت‌ها و نوع آرایش آنها، نوع هجاها، موسیقی درونی، تکیه و مکث، ضرباهنگ و گسست آن، همناوایی و خوشنوايي و تنافر، تناوب، افت و خیز آهنگ، خلاصه هرآنچه به بازگویی و جنبه موسیقائی کلام مربوط می‌شود توجه نماییم.^۱

در سطح واژگانی، به خصایص متعدد واژه از قبیل درجه نزدیکی آن به واژگان زبان محاوره، تعلق آن به مجموعه‌ای خاص (گیاهی، جانوری، جغرافیایی و جز آن)، خصلت فنی آن، الگوی ترکیبی آن، نوواژگی^۲، کهنگی^۳ و نظایر آنها باید نظر کرد.

→ سنت شعری زبانی دیگر سراغ گرفته‌اند. این پدیده را، البته به مقیاسی بس محدودتر، در رابطه شعر نو با سنت شعر اروپایی، به خصوص از جهت ساختاری، می‌توان باز شناخت.

۱. مثلاً، در این سطح، بیت «تنت به ناز طیبیان نیازمند مباد / وجود نازکت آزردۀ گزنده مباد» از حافظ را می‌توان شاهد آورد که در آن بسامد واج «ز» نظرگیر است و سایشی بودن آن با پیام بیت مناسبت تام دارد و یا مطلع «بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است / بیار باده که بنیاد عمر بر باد است» که، در آن هفت‌بار «ب»ی آغازی به کار رفته و جناس استهلالی مصداق پیدا کرده است. علاوه بر آن، باد و باده جناس زاید دارند و سخت و سست طباق و جناس استهلالی، یا در بیت «خیزد و خز آرید که هنگام خزان است / باد خنک از جانب خوارزم وزان است» تکرار واج «خ»، آن هم جملگی در آغاز واژه، خَش خَش برگ‌های خشک پاییزی و تکرار واج سایشی «ز» زوزه باد این فصل را به یاد می‌آورد.

همچنین به مقولهٔ دستوری، محدودیت یا وسعت و تنوع و میزان دقت در انتخاب آنها.^۱ در سطح نحوی، به نظم و ترتیب و آرایش کلمات، انواع گروه‌های اسمی و وصفی و قیدی و فعلی، بسامد و تنوع صفات و قیود، نوع جمله‌ها (فعلی، اسنادی، غیرفعلی، ساده، مرکب، کوتاه و بلند و کیفیت توالی و تناوب آنها)، چگونگی کاربرد ضمائر و امثال آن باید توجه شود.^۲

در حوزهٔ فنون شعری، انتخاب وزن، کلمات قافیه، ردیف^۳ و نوع آن (کوتاه، بلند، ساده، دشوار، عبارت، جمله، عبارات قالبی عربی)، قالب‌های مختار و نوع تسلط آن، ساختار و تناسب آن باید در نظر گرفته شود.

در عرصهٔ بلاغی، به صنایع ادبی و صور مسلط و پربسامد و مصالح و مواد آنها باید نظر افکند و این که گرایش شاعر به کدام بیشتر است. فی‌المثل می‌توان ملاحظه کرد که فردوسی به ردّ‌التعبیر در نام بردن پهلوانان تمایل دارد و به این

۱. فی‌المثل، در این سطح، ترکیب‌سازی‌های خاقانی جلب توجه می‌کند، یا دقت و ظرافت در انتخاب لفظ و تعبیر و توجه تمام به تناسب عناصر واژگانی در حافظ، یا کاربرد واژه‌های محاوره‌ای در سبک هندی. مثلاً در بیت «اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار / طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد» از حافظ، هم‌نشینی شفق و شفقت، شفق و بی‌مهری، طالع و شفق و مهر توجه‌برانگیز است. همچنین مهارت حافظ در گنجاندن الفاظ زمخت در بیت‌هایی از غزل نظرگیر است مانند درج لفظ «استدلال» در بیت «بعد ازینم نبود سایه در جوهر فرد / که دهان تو در این نکته خوش استدلالیست». سعدی در کاربرد یک واژه به معانی متعدد مهارت دارد. شاهد آن واژه «سر» است در بیت «ما راسری است با تو که گر خلق روزگار / دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم» یا صیغه‌های مصدر «شکستن» و «بریدن» در بیت «رفیق عهد مودت شکست و من نشکستم / حبیب بیخ ارادت برید و من نبریدم» که در آن نشکستم و نبریدم در وجه ایهامی معناهای متفاوت پیدا می‌کنند.

۲. در این سطح، مثلاً کاربرد جمله‌های متعدّد در یک بیت و تنوع فعل از حیث زمان و وجه و شخص و سلب و ایجاب در شعر سعدی شاخص است. شاهد آن این بیت است: «چه گنه کردم و دیدی که تعلق بریدی / بنده بی‌جرم و خطایی نه صوابست مرا نش» که، در آن، شش جمله با تنوع نظرگیر در افعال (اخباری، امری، فعلی، اسنادی با حذف فعل اسنادی؛ شخص اول و دوم و سوم؛ ایجابی و سلبی؛ بسیط و مرکب) به کار رفته و استادانه به کلام پویایی و چرخشی خوش داده است. یا تکرار فعل واحد در صیغه‌ها و معانی متعدّد در بیت «نرفت تا تو برفتی خیالت از نظرم / برفت در همه عالم به بیدی خبرم» باز از سعدی.

۳. مثلاً ۹۰ درصد غزل‌های حافظ در چهار وزن رمل و مجتث و هزج است. یا ردیف در غزل‌هایی از مولانا نقش برگردان دارد انگار برای دم گرفتن ساخته شده است.

وسیله از تکرار نام آنان پرهیز می‌کند^۱ یا سنایی به حس آمیزی و سعدی به ایجاز حذف و جناس اشتقاق متمایل است و حافظ به ایهام و شاعران سبک هندی به تشبیه تمثیل.

در بررسی سبک، جایگاه اثر در سلسله آثار دارای موضوع واحد از شاعران متعدد همچنین در آثار خود شاعر حائز اهمیت است. مثلاً داستان خسرو و شیرین و فرهاد یا یوسف و زلیخا موضوع منظومه‌های متعدد شاعران در دوره‌های ادبی گوناگون بوده است و هر شاعری رویکردی به آن داشته که با بینش و علاقه او سازگار بوده است. فی‌المثل جامی به داستان یوسف و زلیخا رنگ عرفانی بخشیده و عشق زلیخا و پایداری او را در این عشق در مرکز توجه قرار داده است. یا در داستان خسرو و شیرین و فرهاد، این که شاعر کدام شخصیت را چهره اصلی اختیار و عَلم کرده باشد مهم است و بر نگرش و بینش او دلالت دارد.

در همین مرتبه بینش، دنیای شاعر و دامنه و وسعت دید یا جهان‌بینی او ارزش و اعتبار دیگری دارد. در زبان و بیان و رویکرد شاعر نشانه‌ها و قرائن و اماراتی می‌توان یافت که بر جهان‌بینی او دلالت داشته باشد و برساند که شاعر برون‌گراست یا درون‌گرا، انسان‌محور است یا خدامحور؛ واقع‌گراست یا آرمان‌گرا؛ بر روی خاک زیست می‌کند یا در آسمان‌ها به پرواز است؛ تعقل‌گراست یا شهودی و اشراقی؛ متعصب است یا متساهل؛ همرنگ جماعت است یا عصیانگر و قلندر صفت، قوم‌پرست است یا جهان‌وطن؛ سنت‌گراست یا تازه‌جو.

این را هم باید افزود که گاهی مایه‌هایی از سبک یک دوره — نه به عنوان عناصر اصلی و غالب بلکه به عنوان عناصر فرعی و موضعی و اتفاقی — در دوره‌های پس از آن مشاهده می‌شود که نباید آنها را در خصوصیات سبک دوره‌ای درج کرد.

همچنین ردّ عناصری از شعر یک شاعر را در آثار شاعران پیش از او یا در اثر دیگری از خود او می‌توان یافت. چنان‌که این معنی فی‌المثل در مورد بسیاری از مضامین و حتی تعبیرات و ترکیبات مندرج در غزل‌های حافظ مصداق دارد یا

۱. مثلاً از رستم با تعبیر گوناگون تاج‌بخش، بیلتن، پهلوان، تهمتن یاد می‌کند.

معانی متعددی در مثنوی مولانا می‌توان سراغ گرفت که شرح و بیانی از آنها در فیه مافیه او یا در معارف بهاء ولد، پدر او، آمده است.

درست است که متن را باید اصل شمرد و پیام و روابط اجزای آن را به کمک کدهایی که خود آن به دست می‌دهد کشف یا اخذ کرد. اما کلید این کدها چه بسا در اثر دیگر اثر آفرین از جمله خاطرات و مکاتیب او یا حتی آثاری باشد که نویسنده با آنها انسی داشته است. به این اعتبار، گام بیرون نهادن از حریم متن را نمی‌توان تحریم کرد، نهایت آن که باز متن است که اصالت دارد و آن دیگران در حاشیه جا می‌گیرند و مدد رسانند. سرانجام خاطر نشان سازیم که، در مطالعه سبکی، طرح همه عناصر کلام اثر شاعرانه نه ضرورت دارد و نه رواست. تنها آن مضامین از این عناصر را در تعیین سبک و کیفیت آن باید دخالت داد که در ابلاغ پیام و ایجاد فضای شعر ذی‌نقش باشند و دنیای فکری و روحی شاعر را بنمایانند.

حاصل سخن

در سبک‌شناسی شعر سه عنصر سبک، شعر و، به تبع آن، زبان مندرج است و این هر سه مفاهیمی سیال و دستخوش تحوّل‌اند. لذا، اثر ادبی، در عین حفظ هویت خود، دارای ارزشی به لحاظ تاریخی نسبی است. در مطالعه سبکی اثر ادبی هدف این نیست که وجوه مشترک آن را با آثار ادبی دیگر بیابیم بلکه آن است که آنچه در آن ویژه اثر آفرین است مشخص سازیم. همچنین، در مطالعه یک دوره ادبی یا یک جریان ادبی یا ادبیات یک قوم، علاقه ما متوجه جنبه‌های فردی و وجوه تمایز است که همان سبک فردی یا دوره‌ای و یا خصال ادبیات قومی است.

هر اثر ادبی، در آن واحد، هم در قلمرو کلی جای دارد هم در قلمرو جزئی. وجود سبک‌های دوره‌ای و مکتب‌ها و هم وجود انواع مشترک ادبی بهترین دلیل سازمان اجتماعی ادبیات است. در هر عصر و محیطی مفهومی خاص از زیبایی هنری حکمفرماست که بر اثر آفرینان و خریداران اثر تحمیل می‌شود. مع الوصف، در عرصه هنر، فرد واقعی‌تر از جماعت است. درست به نسبت فردیت و درجه نبوغ هنرمند مهر شخصیت او بر آثارش زده می‌شود. آثار هنری به نحوی ناشی از یکدیگرند اما نه به حیث پیوستار بلکه با یک سلسله جهش‌ها که هر یک مظهر عملی خلاق‌اند.

در متون و آثار ادبی و نقد ادبی و مباحث زیباشناسی اشاره‌هایی اجمالی به مفهوم سبک را می‌توان سراغ گرفت که عموماً تنها نمایی از آن را نشان می‌دهند نه جوهر و ماهیت آن را. در تحلیل نهائی، سبک زادهٔ عملی است که انگیزهٔ آن نوعی هیجان است و رابطهٔ اثرآفرین را با واقعیت بیان می‌کند و، به قول لوکاج، شکل خاص محتوایی خاص است.

با ظهور علم زبان‌شناسی در قرن بیستم، سبک موضوع یکی از شاخه‌های اصلی آن شده است. در سال‌های اخیر، بین مطالعات زبان‌شناختی و ادبی نوعی نفاق و جدایی افتاده است. اما عمق این جدایی رو به کاهش دارد و اکنون محققان بسیاری در عرصهٔ زبان‌شناسی ادبی کار می‌کنند. در مطالعهٔ زبان‌شناختی، سبک‌های جمعی و شخصی را متمایز ساخته‌اند. تأکید در سبک جمعی بر سابقه و مقبولیت دستگاه وسایل و قواعد و در سبک شخصی بر تخطی از آن است. تفرّد سبک لزوماً قرین فروپاشی قواعد نیست اما حداقل لازمهٔ آن درجه‌ای از آزادی در عمل به قواعد است. سبک در وسایل بیان جای دارد و زمانی از جمعی به شخصی بدل می‌شود که انگارهٔ آن قالبی و پیش‌ساخته نباشد بلکه اثرآفرین با تصرف و دستکاری در قالب‌های موجود و یا با ابداع آن را ساخته باشد.

سبک در حقیقت آفرینش است و با کار پدید می‌آید. لذا آنان که سبک را «کیفیت بینش» تعریف می‌کنند در میانهٔ راه می‌مانند، چون تا این بینش به بیان هنری در نیاید سبک متحقق نمی‌گردد.

هنگامی که بخواهند آثار را بر حسب دوره‌ها یا انواع گروه‌بندی کنند بر سبک جمعی تأکید می‌شود.

سبک شعر در زبان شاعر پرتو می‌افکند و بُن‌مایهٔ زبانی شاعر در هر دوره‌ای همان زبان معیار آن دوره است و برای پی بردن به چند و چون تصرف شاعر در این زبان باید آن را شناخت و زمانی که زبان معیار دوره‌های ادبی گذشته مطرح باشد این کار دشوار خواهد شد. مع الوصف زبان مستور غالب هر دوره را که تا حدی از تأثیر زبانی شعر فارغ مانده باشد می‌توان به عنوان ملاک نسبتاً مطمئنی برای سنجش و تشخیص انحراف‌های زبانی شاعر پذیرفت.

پروین، طاهره، «مختصری درباره سبک و سبک‌های ادبیات فارسی»، دانش، ش ۷۸ و ۷۹، پاییز و زمستان ۱۳۸۳، ص ۵۹-۷۲.

سمیعی، احمد، «درباره ادبیات» (چکیده *A Theory of Literature* اثر رنه ولک)، ماهنامه آموزش و پرورش، دوره چهل و پنجم، اسفند ۱۳۵۴، ص ۳۵۱-۳۵۸؛ فروردین ۱۳۵۵، ص ۴۱۶-۴۲۳؛ دوره چهل و هفتم، آذر ۱۳۵۶، ص ۱۵۰-۱۵۸.

معصومی همدانی، حسین، «گونه‌های زبان در شعر نو فارسی»، شعر امروز ایرانی (مقالات اشعار، دیدگاه‌ها)، به اهتمام و ترجمه عربی موسی اسوار، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۴.

Berthélémy, Jean, *Traité d'esthétique*, Édition de L'École, Paris, 1964, pp. 39-46.

Eluard, Roland, *Langue et littérature*, Nathan, Maxéville 1992, 3ème partie, chapitre 3.

Lukacs, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, translated from German by John and Necke Mander, Merlin Press, London 1962, p. 19.

Lyons, John, *Language and Llinguistics, An Introduction*, Cambridge, University Press, Cambridge 1981, pp. 200-297.

تبرستان
www.tabarestan.info

نارسایی‌ها در تدوین تاریخ ادبیات فارسی و ضرورت اصلاح و رفع آن‌ها*

تبرستان
www.tabarestan.info

وقتی از تاریخ ادبیات سخن می‌گوییم بیشتر به مفهوم تاریخ نظر داریم و نمی‌توانیم به آراء و احکامی که به تاریخ تعلق می‌گیرد نپردازیم. اما دیدگاه ما نسبت به تاریخ باید پشتوانه نظری داشته باشد. این پشتوانه نظری را جز در فلسفه نمی‌توان یافت؛ لذا، ناگزیریم به استطراد هم شده مباحثی نظری و فلسفی را مطرح سازیم. در این مقال نیز، به همین حکم، ناچار به مباحث نظری و فلسفی مربوط به تاریخ نظر خواهیم افکند. اکنون تاریخ ادبیات، هم از این نظر که تاریخ است و هم از این نظر که ادبیات محصول فکر و ذوق انسان است و از این طریق با همه علوم انسانی ربط پیدا می‌کند، با فلسفه پیوند ناگسستنی دارد. آثار شاعران و نویسندگان را جدا از جهان‌بینی و بینش فلسفی آنان نمی‌توان موضوع تحقیق قرار داد.^۱

* هفتمین سخن‌رانی ارائه‌شده در نشست‌های مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی (۱۰ آبان ۱۳۸۶). چاپ شده در: نخستین مجموعه سخنرانی‌های مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی، زیر نظر حسن حبیبی، به کوشش حسن قریبی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۷، ص ۳۴۳-۳۷۲.

۱. باری، اگر در بیان این‌جانب حواشی و استطرادهایی دیده شود که به ظاهر با اصل موضوع مقال ربط مستقیم نداشته باشد، امید دارم با این توضیحات معذور تلقی گردد. آنچه از مباحث فلسفی در این مقام طرح می‌شود طبعاً برگرفته از منابع درخور است، اما کوشیده‌ام مواد منابع را نه تحت‌اللفظ، بلکه به صورتی که خوشگوار و آسان‌یاب باشد و نسبتاً خلاقانه، گزارش کنم و جای‌جای تبصره‌هایی از خود بر آنها بیفزایم.

در طرح مباحث فلسفی انگیزه دیگری هم دارم. به مذاق من، در این جلسه‌ها باید نه همان طرح مبحثی نظری و محدود به این عنوان که نشستی با محتوای معین و مشخص برگزار شده باشد منظور نظر باشد، بلکه این جلسه‌ها باید به نوعی در فرهنگ‌سازی و اندیشه‌پروری سهیم گردد، افق‌های تازه‌ای به روی جامعه اندیشه‌مند بگشاید، به نوعی تشحیذ اذهان منجر گردد، با واقعیت جامعه و واقعیت زمانه ما پیوند یابد و راه تازه‌ای برای کسب جایگاه شایسته در فرهنگ جهانی به روی ما باز کند، همچنین مباحث به گونه‌ای عرضه شود که برای طرح و تبادل آراء گوناگون عرصه‌ای و مجالی پدید آورد. به تعبیری دیگر، عرضه‌ای باشد اندیشه‌زا، بارور، آبستن افکار پرورده‌تر، نه عرضه‌ای عقیم و بی‌ثمر!

تاریخ می‌کوشد تا واقعیت را روایت کند، اما این واقعیت در دسترس نیست و، برای آنکه دست کم به آن نزدیک شویم، نقد روایات ضرورت پیدا می‌کند. اما کار به اینجا ختم نمی‌شود. در گام بعدی، کار بس پیچیده‌تر است: تفسیر و تعلیل واقعیات و کشف روابط آن‌ها مطرح می‌شود و در اینجا تحلیلگر باید پشتوانه نظری داشته باشد. در همین جاست که مورخ در مقام فیلسوف ظاهر می‌گردد و تاریخ مبنای فلسفی پیدا می‌کند. احساس من این است که امروز هیچ یک از رشته‌های علوم انسانی — که تاریخ یکی از آن‌هاست — بی‌نیاز از مبنای نظری و فلسفی نیست و در نظام آموزشی این رشته‌ها وارد کردن درس فلسفه ضروری است.

نخستین سیر فکر فلسفی جنبه هستی‌شناسانه دارد. می‌گوییم فلان چیز هست، اما وقتی می‌گوییم فلان چیز هست گاهی به آنچه تصور می‌کنیم هست چون نزدیک می‌شویم یا با حواس دیگر آن را ادراک می‌کنیم به خطای خود پی می‌بریم. مثلاً نه گل، بلکه گل مصنوعی، نه آدمی، بلکه مجسمه زنده‌نما، نه شخص واقعی، بلکه صورت وهمی، نه رویداد واقعی، بلکه کابوس می‌یابیم. در اینجا ذهن، که ابتدا

۱. پژوهشگران، عموماً گرایش به آن دارند که به اصطلاح خُرده‌نگری کنند و نکات و مباحث بسیار محدودی را موضوع تحقیق قرار دهند که در جای خود لازم و مستحسن است. اما اگر این نکات و مباحث منفرد بمانند و به مباحث کلی‌تر نپیوندند، ناگزیر هدر خواهند رفت. در حکم آب باریکه‌ای خواهند بود که پس از طی مسیری کوتاه محو خواهند شد. درحالی‌که اگر به رود پیوندند آن را برآب‌تر و خروشان‌تر خواهند ساخت و در آبادانی خاک‌های کنار مسیر خود سهیم خواهند گشت.

متوجه اشیاء بود، به خود بازمی‌گردد، درباره‌ی شناخت و ارزش آن به تأمل می‌پردازد و این کار انتقادی است که در مقابل کار هستی‌شناسانه قرار می‌گیرد. به جای آنکه هستی‌شیء را تأیید کنیم می‌خواهیم شناخت خود را، یعنی خود را، تأیید کنیم و انگیزه‌ی جست‌وجوی نظریه‌ی شناخت همین است. با این کار این سؤال‌ها پیش می‌آید: ماهیت حقیقت چیست؟ آیا معیارهایی برای تمیز حقیقی و کاذب وجود دارد؟ آیا معیارها کاربرد دارند؟ آیا اصولاً حقیقتی هست که ما بتوانیم به آن برسیم یا همچون شگاکان باید از آن صرف نظر کنیم؟ اگر قبول کنیم که حقیقت وجود دارد، این سؤال پیش می‌آید که آیا این حقیقت انواع گوناگونی ندارد؟ آیا از پدیده‌ها تفسیرهای متنوعی نمی‌توان داشت که همه‌ی آنها حقیقت باشند و هریک از آنها نوعی از حقیقت باشد؟ آیا مقوله‌ی عقلانیت را نباید از صور دیگر فهم امور، مثلاً مقوله‌ی دلالت که خاص رشته‌های معارف تفسیری و تأویلی از جمله ادبیات است، متمایز دانست؟

در زبان عرف، غالباً واقعیت با حقیقت خلط می‌شود. فلان شیء واقعی است یعنی وجود دارد. در اینجا تصدیق و تکذیب منتفی است. اما وقتی می‌گوییم: رنگ این گل زرد است یعنی دو واقعیت را به یکدیگر نسبت می‌دهیم، یا بهتر بگوییم، شیء را در مجموعه‌ای قرار می‌دهیم و گزاره می‌سازیم، صدق و کذب مورد پیدا می‌کند، مفهوم حقیقت شکل می‌بندد.

اما معیار این صدق و کذب چیست؟ با چه معیاری تمیز می‌دهیم که گزاره حقیقت است یا حقیقت نیست. ساده‌ترین پاسخ این است: داوری درست با ویژگی‌های درونی خود بازشناسی می‌شود، یعنی با بدهات خود. آفتاب آمد دلیل آفتاب. با این قول، حقیقت خود معیار خود است. فکر روشن فکری است درست. غزالی گفته است: حس می‌کنم پس هستم، یا دکارت می‌گوید: فکر می‌کنم پس هستم؛ این گزاره حقیقت است چون بدیهی و روشن است. یعنی مسلم است که برای فکر کردن باید هستی داشت. دکارت همین را تعمیم می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که اموری که به روشنی و صراحت تمام آن‌ها را درک می‌کنیم حقیقی‌اند.

اما این استنباط از حقیقت چه بسا خطرناک باشد، چون بدهات درست تعریف نشده است. بدهات را احساس می‌کنیم. چه بسا این احساس در همه کس یکسان

نباشد. چیزی را که من بدیهی می‌دانم چه بسا دیگری بدیهی احساس نکند و در آن شک کند. ممکن است که امری را بدیهی بدانم و حقیقت نباشد. قرن‌ها همه دانشمندان زمین را ساکن و خورشید را به دور آن در گردش می‌دانستند و آن را بدیهی و حقیقت می‌شمردند.

در واقع، خودِ بداهت حقیقی و کاذب دارد. لایبنتیس می‌گفت: «دکارت حقیقت را در مهمان‌سرای بداهت منزل داد، اما نشانی این مهمان‌سرا را به دست نداد». بسیاری از عقاید مانوس برای ما بدیهی و روشن‌اند چون به آن‌ها خو گرفته‌ایم و هرگز کسی در دست بودن آن‌ها شک نکرده است. گفته‌اند که افکار زیاده روشن غالباً «افکار مرده» اند، درست در مقابل افکار تازه و انقلابی که مشکل پذیرفته می‌شوند. اندیشه‌مندانِ همرنگِ زمانه، زیر پوشش همین بداهت و سنیِ مستقر و جا افتاده، همواره نواندیشان را آماج انتقاد ساخته‌اند. پاستور زمانی آماج ریشخند فرهنگستان علوم بود، همچنین لاوازیه آماج انتقاد شیمی‌دان‌های متحجر. حقایق بارور همواره با حیرت جامعه علمی و فرهنگی و قیل و قال مواجه می‌شوند.

اگر معیار حقیقت در ذات او نیست پس در چیست؟ در بادی امر به نظر می‌رسد که معیار حقیقت در مطابقت آن با واقعیت باشد. فکر درست آن است که با واقعیت مطابقت داشته باشد. اما این تعریف، هرچند در آن حرفی نیست، دقیق و صریح نیست. چون باید دید این مطابقت و این امانت را چگونه تعبیر و تفسیر می‌کنیم. آیا حقیقت همان سوادِ واقعیت است، همان تصویری از واقعیت است که در ذهن داریم؟ اما این حقیقتی که سوادِ واقعیت تلقی می‌شود معنایی ندارد. چون حقیقت داور است و هر داورِ حقیقی بازسازیِ عقلانیِ واقعیت و مستلزم کار فکری است و بازتاب انفعالی نیست و این هم در حقیقت به معنای هنری آن صادق است هم در حقیقت به معنای علمی و فلسفی آن.

برای اذهانِ عام، عکس حقیقی است و تصویرِ نقاش کاذب. همچنین برای این اذهان، محصولِ قالب‌گیری از محصولِ پیکرتراشی حقیقی‌تر است. اما چون اندکی تأمل کنیم از این برداشت فراتر می‌رویم. هرگاه از اتومبیلی که با سرعت زیاد در حرکت است عکس برداریم محصول کاذب است، چون اتومبیل را نه متحرک، بل ساکن نشان می‌دهد. در مقابل، اگر نقاش صورت اسبی را بکشد که در حالِ تاخت

شکمش با خاک در تماس باشد — امری که هیچ‌گاه اتفاق نمی‌افتد — و با این کار بخواهد تیزروی فوق‌العاده آن را القا کند، نقش او حقیقی است چون دلالتِ درست دارد و تصویری درست در بیننده پدید می‌آورد. بنابراین، حقیقتِ هنری سواد و بازتاب ساده نیست بلکه ساخت کاری و دگرگون‌سازی است.

لازمه حقیقت علمی نیز بازسازی تجربه است با مفاهیم. وقتی می‌گوییم ساعت ۸ صبح امروز دما ۱۷ درجه بود، به نظر گزاره‌ای بسیار ساده می‌آید، در صورتی که در پس آن بسیاری مفاهیم و انتزاعات و فنون تجربی خفته است: فن اندازه‌گیری زمان، فن کاربرد دماسنج؛ مخاطب برای فهم معانی این گزاره باید بداند که مقصود از درجه درجه سانتی‌گراد است، بداند که حرارت خاصیت انبساط دارد و وقتی از درجه سخن می‌گوییم، در واقع، به بالا رفتن الکل یا جیوه در دماسنج و کارِ درجه‌بندی آن و نظریه انبساط اشاره داریم.

در داوریِ درست علمی، واقعیت از خلال شبکه‌ای از کارهای فنی و عملیات فکری بازسازی می‌شود و معیارِ درستی آن به ظاهر در کاربرد است، یعنی جنبه پراگماتیک دارد.

اما آیا معیار حقیقت علمی کامیابی آن در عمل است؟ پراگماتیسم بر آن است که فکر در خدمت عمل است؛ افکار فقط ابزارهایی هستند که ما برای عمل از آن‌ها استفاده می‌کنیم و فکر حقیقی آن است که در عمل هرچه بهتر جوابگو باشد و بازده و کارایی داشته باشد؛ فکر حقیقی فکر مفید فایده و موفق است.

اما مراد از موفق بودن چیست؟ اگر آن را به معنای مربوط به واریسی‌پذیری بگیریم، نظر پذیرفتنی است؛ یعنی فکری درست است که از محک واریسی سربلند بیرون آید. ویلیام جیمز، بانی پراگماتیسم، این مسئله را روشن نمی‌کند. وی می‌نویسد: حقیقی آن است که به طریقی دارای مزیت باشد. بدین‌سان، یک قانون فیزیکی یا شیمیایی زمانی حقیقی است که کاربردهای فنی فراوان و زبانی داشته باشد. همچنین، عقیده سیاسی زمانی درست است که ما را توجیه کند و وجدان ما را راضی نگه دارد؛ نظریه فلسفی زمانی درست است که اضطراب و دودلی‌های ما را تسکین دهد و آسایش ذهنی فراهم آورد؛ حتی دینی درست است که تسکین‌دهنده و آرام‌بخش باشد.

در این چشم‌انداز، حقیقت دیگر ارزش عقلانی (rationnel) نیست، بلکه ارزش وجودی (ontologique) است. سنت اگروپری در زمین انسان‌ها می‌گوید: «حقیقت در نظر انسان آن چیزی است که انسانیت او را می‌سازد»، او را شکوفا می‌سازد، رهایی می‌دهد و کمال می‌بخشد و می‌افزاید: «حقیقت اصلاً آن نیست که اثبات می‌شود». اما پراگماتیسم واژه حقیقت را از هر معنایی عاری می‌سازد. با این دید، حقیقت تلخ دیگر حقیقت نیست. پراگماتیست چه بسا برداشت و نظری را زیاده حقیقی، بیش از آنچه لازم است حقیقی و لذا زیان‌بخش بداند و آن را از مقوله حقیقت بیرون کشد. در ادبیات و تفسیرهای ادبی این استنباط گاهی حاکم است.^۱ باری، درباره آنچه پراگماتیست حقیقت می‌شمارد باید بیشتر محتاط بود. گفته‌اند که «حقایق تسکین‌بخش را دوبار باید ثابت کرد»، مراد آن است که یک‌بار از بار عاطفی فارغ گشت و بار دیگر به واریسی عقلانی آن پرداخت. در تحلیل نهایی، حقیقت را می‌توان جزئی از یک دستگاه احکام تعریف کرد که خالی از تضاد باشد. این تعریف هم درخور حقیقت صوری است و هم درخور حقیقت تجربی.

حقیقت صوری از قیاسات برمی‌آید. نتیجه قیاس ممکن است به لحاظ صوری درست باشد اما به لحاظ واقعی نادرست و آن زمانی است که صغری و کبری نادرست باشند. لذا حقیقت صوری واقعیت را نادیده می‌گیرد و تنها مطابقت فکر است با مواضعات خود، با اصول موضوعه و تعاریف خود چنان‌که در هندسه و به طور کلی در ریاضیات.

حقیقت تجربی، به خلاف، با واقعیت ربط دارد و با واقعیات واریسی پذیر است. اما آیا واریسی تامّ و تمام امکان‌پذیر است به طوری که برای ما یقین حاصل

۱. ما تفسیر فمینیستی از داستان یوسف و زلیخا را مایلیم مردود بشماریم. تفسیری که زلیخا را معذور بدارد و از قضا در ادبیات ما رخنه کرده است:

گرش بینی و دست از ترغ بشناسی روا بود که ملامت کنی زلیخا را

و تازه در تفسیر هَمّت یه و هَمّ بها، پای یوسف را در میان آوردند. وصف جامی تا حدّ زیادی توجیه‌کننده زلیخاست و مداومت و استقامت او در عشق یوسف در ادبیات ما پاداش — پاداش استعاری — می‌گیرد: زلیخا جوان می‌شود.

شود؟ شکاکان به این سؤال جواب منفی می‌دهند. آنان می‌گویند که فکر انسان با حتمیت به هیچ حقیقتی نمی‌تواند برسد.

اما شک شکاکان با شک دکارتی فرق دارد. شک دکارتی موقت است، ارادی و ساختگی است و ناظر به اینکه ذهن از حواس و از هر موضوع فکر جدا گردد تا عمل تفکر را در حالت خلوص محض روشن سازد. شک دکارتی روشمند است و فنی است در خدمت جست‌وجوی حقیقت. شک دکارتی خوش‌بینانه و به قول هگل دلیرانه است. شک دکارتی آغاز سیر فکری است. اما شک پورهونی مطلق است، مبدأ حرکت نیست، پایان مسیر است و نتیجه ناکامی است.

شکاکان برای شکاکیت خود دلایلی اقامه کرده‌اند که خلاصه آنها به این شرح است: — آراء متضاد فیلسوفان و متفکران. شکاکان غالباً با اقوام و عقاید گوناگون آشنا بودند. پورهون در بسیاری از لشکرکشی‌های اسکندر همراه او بود. مؤثنتی به آلمان و ایتالیا سفر کرده بود و در کتابخانه خود با نظام‌های فلسفی گوناگون آشنا شده بود. قول پاستور معروف است: کشتن در آن سوی رودخانه‌ای مرزی وطن‌پرستی و در این سوی آن آدمکشی است.

— استدلال نهایت و حدّ یقف ندارد. برای اثبات صحت هر برهانی نیز می‌توان برهانی خواست. چون هر چیزی با همه کاینات ربط دارد.

— برای استدلال اختیار اصول موضوعه و ارسائی ناپذیر ضرورت دارد. برای پرهیز از پس رفتن تا بی‌نهایت، مبدأ حرکتی اختیار می‌شود که اثبات نمی‌شود و حقیقت فرض می‌شود.

— هر استدلالی قرین دَوَر است. برای اثبات ارزش نفس استدلال باید دلیل بیاورم. پس، از استدلال، یعنی از چیزی برای اثبات استفاده می‌کنم که ارزش آن محلّ تأمل است.

قدما نور را بسیط می‌دانستند و برای اثبات بساطت آن استدلال می‌کردند. با منشور نور تجزیه شد و همه استدلال‌ها بر باد رفت.

— هر عقیده‌ای نسبی است. پروتاگوراس انسان را میزان همه اشیاء می‌دانست و آناطول فرانس آن را چنین تفسیر می‌کرد که «انسان از کاینات جز آنچه را که ماهیت

انسانی برای ورود در ذهن او پیدا کند نمی‌تواند بشناسد». به تعبیری دیگر، برای انسان، جز انسانیّت اشیاء قابل شناخت نیست: رنگِ صورتِ انسانیِ التصاقِ ذرات است؛ مزه و بو صورتِ انسانیِ خاصیتِ فیزیکیِ موادِ شیمیائی‌اند. کوه از دور و نزدیک، با چشم مسلّح و غیر مسلّح، در هوای آفتابی و بارانی، یکسان جلوه نمی‌کند. مفهوم حقیقت با مفهوم خرد پیوند نزدیک دارد و اگر شکاکیت یا، به تعبیر دیگر، از پیش نفی کردنِ هرگونه امکان برای دسترسی به حقیقت را باید مردود شمرد، از این روست که ما می‌توانیم خرد و عقل را در تفکر به کار آوریم.

اما باید روشن گردد که این خردباوری و تصدیقِ ارزشِ خرد و خردورزی چیست. فلاسفهٔ مدرّسی می‌گفتند که انسان حیوانی است عاقل (raisonnable) و مرادشان این بود که خصوصیت انسان دارا بودن خرد است. اما در اینجا امکانِ خلط دو مفهوم وجود دارد، چون واژهٔ عاقل در نظر ما معنای خاصّ محدودتری هم دارد که بیشتر دارای جنبهٔ اخلاقی است تا عقلانی. فکر عاقلانه فکری است قرینِ فرزاندگی و حزم و احتیاط؛ عمل عاقلانه عملی است درست و از نظر اخلاقی موجه و نه تنها عملی که به تعقل درآید و خردپذیر باشد. از این دیدگاه، فکرِ خردپذیر (درخور پذیرفتاریِ خرد) با فکرِ خردپسند فرق دارد. عقلانیت رابطهٔ منطقی و به لحاظِ صوریِ درستِ گزاره‌هاست. فی‌المثل، فکرِ زمانیِ خردپذیر است که با استنتاجِ درست از اصول موضوعه حاصل شده باشد. اما فکرِ خردپسند با انتخابِ اصول موضوعه قرین و مربوط است نه با کاربردِ آن. فکرِ خردپسند به آن مربوط است که ما کدام اصول موضوعه و کدام مبانی را برای آنکه راهنمای زندگی ما باشند اختیار کنیم. در این مقام، در عرصهٔ ارزش‌ها و انتخابِ ارزش‌ها جای داریم. عاقل آن کسی نیست که تنها بتواند گزاره‌های منطقی ردیف کند، بلکه کسی است که با سَمِ اخلاقی و تجربهٔ زندگی و سلامتِ شهود ارزش‌دواری کند و اصول و مبانی موضوعهٔ درست اختیار نماید.^۱ شاید بتوان این خصیصه را، به اعتباری، با

۱. عموماً عقل‌گرایان تصور می‌کنند که هرکس خلاف عقل و خردپذیری عمل کند از خردورزی دور افتاده و یا خود از آن بی‌بهره است و حال آنکه خردورز تنها به آنچه خردپذیر است توجه ندارد، بلکه نیز به آنچه خردپسند است نظر دارد. مثلاً حقیقت را با هرکس نمی‌توان گفت، چه بسا صلاح در آن دیده

آن عقل مصلحت‌بین ربط داد که حافظ در عشق آن را طرد می‌کند.

در نظریهٔ هگل، خردپذیر و خردپسند یکی شمرده می‌شود. در نظر او، هر خردپذیری خردپسند است. هر واقعیتی عقلانی است و هر عقلانی‌ای واقعی است، Tout réel est rationnel و Tout rationnel est réel. این عبارت، اگر مراد از آن این باشد که هر واقعیتی تعقل‌پذیر و با عقل توضیح‌پذیر است، تعریفی است عالی از خردباوری. هگل، در اوایل قرن نوزده، سنگ‌نظری خردباوری فیلسوفان قرن هجده و عصر روشنگری را فاش ساخت. اینان، به نام خرد، فی‌المثل دین و باورهای نسل‌های گذشته را به ریشخند می‌گرفتند. هگل، در مخالفت با این موضع، می‌گوید که خردورز آن است که بکوشد تا هر واقعیتی را، حتی اگر خلاف حکم عقل باشد، درک کند، چون جلوهٔ نمادین خرد است و هرچه باشد از مغز انسان تراوش کرده که خرد ذاتی اوست.^۲ فقط وی از این اندیشهٔ شجاعانه و بارور که سراسر تاریخ باید تعقل‌پذیر و فهم‌شدنی و توجیه‌پذیر از راه تعقل باشد به این اندیشهٔ خطرناک و نادرست می‌رسد که آنچه روی داده نه تنها خردپذیر، بلکه موجّه و خردپسند است. گفته‌اند که هرچه فهم شود معذور می‌گردد. هرکس، بد یا خوب، در کُل جایگاه خود را دارد. با این دید چه بسا بتوان بردگی، تفتیش عقاید، کار کودکان، اتاق‌های گاز نازی‌ها، تدارکات جنگ هسته‌ای یا بریدن سر امام حسین به دست شمر را نیز موجّه و بخشودنی شمرد.

شاید شایسته آن باشد که خردباوری علمی اسپینوزا در قرن ۱۷ را بر این خردباوری اشراقی ترجیح دهیم. در خردباوری اسپینوزا، خردپذیر و خردپسند خلط نمی‌شود. در نظام فلسفی اسپینوزا، همهٔ پدیده‌های طبیعت خردپذیر و تعلق‌پذیرند، اما هر رویدادی خردپسند، یعنی بر وفق اصول و ارزش‌های نوعی حکمت انسانی نیست؛ هرچند این حکمت خود نسبی است و تعریف آن دشوار

→ شود که حقیقت را مسکوت گذارند یا کتمان کنند که خود چون نیک بنگریم با خلاف حقیقت جلوه دادن فرق چندانی ندارد.

۱. نمونهٔ بارز آن نزد ما: کسروی.

۲. رویکردی رادیکال که نسبت به شعر درباری وجود دارد [تدریس آن تحریم می‌شد] از بی‌توجهی به همین معنی ناشی می‌گردد.

است. اسپینوزا پدیده‌های طبیعت را موجب و با موجبیت خردپذیر و بیان‌کردنی می‌داند و، در عین حال، بر بی‌تفاوتی طبیعت نسبت به حکمت انسانی و ارزش‌های عقلانی انسان تأکید دارد. نظام امور خردپذیر و تعقل‌پذیر، که به سراسر طبیعت تعلّق می‌گیرد، از هر جانب طغیان می‌کند و از بالای نظام امور خردپسند سرریز می‌شود. طبیعت و رای قوانین عقل انسانی، که یگانه هدف آن مصالح زندگی و بقای انسانی است، قوانین بی‌شمار دیگری دارد مربوط به نظم ابدی کلّ کاینات که انسان جزء خردی از آن است. آدمی خواستار آن است که سراسر جهان مطیع و منقاد عادات عقلانی او باشد و این تنگ‌نظری اوست.

هموار کرد خواهی گیتی را گیتی‌ست کی پذیرد همواری

آنچه را خرد انسانی بد می‌شمارد تنها در نسبت به قوانین طبیعت انسانی بد است، نه در نسبت به نظام کاینات. آنچه به نظر ما نامعقول یعنی خلاف حکمت و فرزاندگی انسان می‌آید چه بسا خردپذیر، یعنی از نظر علمی توضیح‌پذیر و بیان‌شدنی باشد. اما بیان و توضیح بدی به هیچ وجه توجیه آن نیست، بلکه مقدمه‌ای است برای غلبه بر آن.

بنابراین متضادّ خردپذیر خردناپذیر است نه خردنپسند یا، به تعبیر متعارف، نامعقول. خردناپذیری پیش از هر چیز بر فلسفه یا شیوه تفکری اطلاق می‌شود که خرد را بی‌محل شمارد، بر هر حکمی اطلاق می‌شود که بر سوای خرد مبتنی باشد، مثلاً حکم ذوقی یا تحکمی. بدین سان، فکر عصر پیش از عصر علمی مثلاً عصر اسطوره را می‌توان فکر خردناپذیر خواند و به این عنوان آن را کاذب و نادرست دانست.

اما آیا خردناپذیر صرفاً صفتِ روش (ناپسند) در رویکرد به واقعیت است؟ آیا خود اشیاء و امور گاهی خردناپذیر نیستند؛ یعنی آن‌چنان نیستند که به تعقل در نیایند؟ فیلسوف خردگرا هر قدر هم در خردگرایی مؤمن باشد ناگزیر به این پرسش پاسخ می‌دهد که دست‌کم یک امر هست که به تعقل در نمی‌آید و آن امر وجود است، یعنی این امر واقع که وجودی در کار است و چنین نیست که هیچ نباشد و عدم مطلق باشد. به قول کانت، وجود داده و وضعیتی است مطلق و نمی‌توان آن را به مفهوم و تصویری تحویل کرد و تنزل داد. به قول ویتگنشتاین،

«چگونگی جهان راز نیست، راز هستی داشتن جهان است». عقل امر وجود (هستی) را نمی‌تواند استنتاج کند، اما چگونگی هستی، یعنی تسلسل پدیده‌ها، عقلانی و تابع قوانین خردپذیر است. عقل نمی‌گوید چرا وجود دارد، می‌گوید چگونه وجود دارد و کدام‌طور از اطوار وجودی در میان است. اما قوانین طبیعت چرا این چنین‌اند نه آن چنان؟ قوانین طبیعت ممکن است احکامی جلوه نمایند که هر دم بتوان آن‌ها را زیر سؤال برد. گذشته از این‌ها، بقول هیوم، اعتقاد ما به اصل علیت تنها ناشی از عادت است. اما هیوم، در همین قول و در احتجاج برای باطل کردن اصل علیت به ادعای خود، ناگزیر شده است همان اصل را به کار برد! واقعیت آن است که علم موفق است، یعنی همواره می‌توان بافت پدیده‌ها را به زبان ریاضی توصیف کرد. اصل پیشین که بر کل تلاش علمی و فلسفه خردگرا حاکم است این است که جهان تعقل‌پذیر است.

بی‌گمان خود این اصل را می‌توان اصل مفروض و مسلم و اعتقادی تلقی کرد. به قول اینشتین آنچه فهم نمی‌شود این است که جهان به فهم درآمدنی باشد! این هم هست که اعتقاد به تعقل‌پذیر بودن جهان با سیری فکری که این اعتقاد تلقین‌کننده آن است توجیه می‌شود. درواقع، تا به امروز دانش موفق بوده است. زنجیره پدیده‌ها در قوانین عقلانی ترجمان می‌یابند. غیرعقلانی در دانش طرد می‌شود. البته اتفاق می‌افتد که امر واقعی در چارچوب نظریه‌ای که تا زمانی معین پذیرفته شده است خردناپذیر جلوه کند. لیکن هرگاه فرض بر این باشد که آن امر واقع درست مشاهده شده باشد، فکر تعقلی علمی در این حالت آن است که نظریه بیانگر نادرست شمرده شود. برای فهم امر واقع سرکش باید طریق تعقلی دیگر وجود داشته باشد. آن‌گاه دانش، برای حل تضاد، نظریه عقلانی دیگری ابداع می‌کند. تاریخ علم تاریخ انقلاب مستمر است. اما اگر مفاهیم و نظریه‌ها ویران می‌شوند، این نشان شکست و ناکامی عقل نیست، بلکه نشان پیروزی آن است که پویایی آن به هیچ وجه منقاد مجموعه‌ای از نظریه‌های ثابت و لایتغیر نیست.

دانش منکر وجود صدفه نیست. اما صدفه (مثلاً شماره‌ای که از لاتاری درمی‌آید) غیرعقلانی و خردناپذیر نیست. صدفه هرگونه امکان پیشگویی غیر از پیشگویی آماری را ناکام می‌گذارد، نه به این دلیل که امر مورد نظر تابع هیچ قانون

علمی و موجبیّت خردگرایانه‌ای نیست بلکه، به عکس، از این رو که در آن مورد خاص، قوانین طبیعت دست‌اندرکار متعدّد و درهم تنیده‌اند و پیچیدگی موجبیّت‌ها به غایتی است که پیشگویی را محال می‌سازد! دانش منکرِ روی دادن امری بدون علت و دلیل است. البته، موضع یک ذره جسمانی در میکروفیزیک معاصر می‌تواند تعیین‌ناپذیر باشد، اما غیر موجب و تعیین‌ناشده نیست. از آنجا که پدیده‌های کلی فیزیکی تابع قوانین عقلانی‌اند، دفاع از این نظر که حرکات ذرات غیرعقلانی و دیمی باشند دشوار است، چون از مجموعه‌ای از امکانات موجبیّت ساخته نمی‌شود، مجموعی از امور غیرعقلانی نمی‌تواند پدیدآورنده عقلانیّت شامل باشد. به علاوه، به قول ماکس پلانک، موضع ذره جسمانی با احتمال موجب (مثلاً احتمال دقیقاً ۴۰ درصد، نه بیشتر نه کمتر) به نوعی موجب می‌گردد.

ما دو سنخ حقیقت، دو سنخ عقلانیت تمیز دادیم:

(الف) حقیقت صوری و آن گزاره‌ای است به لحاظ صوری درست و البته عقلانی که به درستی از اصول موضوعه مبنایی استنتاج شده باشد. در این حالت آنچه در ساحت تجربه و امور انضمامی می‌گذرد چندان مهم نیست، عقلانیت در جهان امکانات آشیان دارد، حقیقت خدشه‌بردار نیست، اما فقط در نسبت با تعاریف و اصول موضوعه‌ای که در آغاز نهاده شده‌اند و خود آن‌ها صدق و کذب‌بردار نیستند.

(ب) حقیقت تجربی که آن هم عقلانی است و با فقدان تضاد در یک نظام و دستگاه تعریف می‌شود. حقیقت تجربی عقلانیت بسته و مسدود دستگاه بسته‌ای از اصول موضوعه با نتایج منطقی آن‌ها نیست، بلکه عقلانیت باز و نظریه‌ای است که تابع رأی و حکم آزمایش‌ها و واری‌های نوبه‌نو و تجدیدشدنی است.

مع ذلک، واری هیچ‌گاه نهایی نیست. از فرضیه‌ای نتیجه‌ای گرفته می‌شود؛ این نتیجه واری می‌شود؛ اما این به طور مطلق ثابت نمی‌کند که فرضیه درست باشد، چون نتیجه واری شده چه بسا بر فرضیه‌های دیگری، فرضیه‌های کامل‌تری که پدیده‌های نظیر را در حوزه وسیع‌تری بیان می‌کند، منطبق بوده باشد. در حقیقت، تا زمانی که داده‌های تجربی با فرضیه موافق باشند می‌توان موقتاً آن را واری شده دانست. به خلاف، هرگاه آزمایش‌های درست با فرضیه در تضاد از کار درآیند،

فرضیه قطعاً نارسا و مردود، یا به قول پوپر مخدوش و باطل (falsifié) خواهد بود. مثلاً فرضیه مستقیم الخط بودن مسیر نور، که در عرصه معینی جوابگو بود لذا موقتاً پذیرفته شد، چون عرصه تجربه وسیع تر شد، ناموفق از کار درآمد و نظریه موجی جای آن را گرفت و متعاقباً نظریه کوانتومی جانشین نظریه موجی شد. طبیعت هیچ گاه با آری مطلق و قطعی پاسخ ما را نمی‌دهد؛ اما وقتی جواب نه می‌دهد، دیگر بی‌چون و چراست. پوپر می‌نویسد:

اگر نتایجی که از نظریه‌ای گرفته می‌شوند در وارسی تأیید شوند، نظریه موقتاً از آزمایش موفق بیرون آمده است و دلیلی ندارد که آن را به کنار بکنیم. اما اگر نتایج آن در وارسی نادرست و مخدوش از کار درآمد باشند این خدشه نظریه‌ای را نیز که نتایج منطقی از آن حاصل شده باشند مخدوش و باطل می‌سازد. در این مقام باید متذکر شد که حکم مثبت، نظریه را جز به طور موقت نمی‌تواند تأیید کند، چون احکام منفی همواره ممکن است متعاقباً آن را نفی کنند. تازمانی که نظریه‌ای از آزمایش‌های منتظم و برنامه‌ریزی شده وسخت و خدشه‌ناپذیر موفق بیرون آید... می‌توانیم بگوییم که امتحان خود را داده است.

پیداست که نظریه را به چه شروطی می‌توان علمی خواند: نظریه زمانی علمی است که بتوان آن را به محک آزمایش زد. درستی همواره نسبی و موقت نظریه‌ای علمی نه از جهت آن است که واری شده است بلکه، به تعبیر دقیق‌تر، از جهت آن است که در برابر همه راه و روش‌های آزمایشی و همه آزمون‌هایی که ممکن بود نادرستی و مخدوش بودن آن را ثابت کند استوار ایستاده است. حقیقت زمانی علمی است که وسایل آزمایشی برای محک زدن آن وجود داشته باشد. لذا، خصلت و خصیصه علمی نظریه در واری پذیری آن نیست، در قابلیت خدشه‌یابی در آن است؛ یعنی در اینکه بتوان آن را معروض آزمون‌هایی ساخت که قادر باشند احتمالاً آن را رد کنند.

اما امر عقلانی، به معنای دقیق آن، فقط شامل آن چیزهایی می‌شود که بتوان آنها را خردپذیر یا تعقل‌پذیر خواند. در جنب رویه علوم طبیعی، که ناظر است به اینکه گزاره‌های عقلانی را تابع محک‌های آزمایشی سازیم، باید به رویه‌های دیگر

فکری توجه کرد که کمتر خدشه‌ناپذیر اما جالب‌اند و در پی آنکه معنای امور را روشن سازند. در حالی که مقولهٔ عقلانیّت مختصّ علوم دقیقه (ریاضیات یا علوم طبیعی)‌اند، مقولهٔ معنی مختصّ معارف تفسیری است و آنچه تأویل (herméneutique) خوانده شده است.

از مثالی وام گرفته از فروید، یکی از استادان تفسیر قرن بیستم، آغاز کنیم و آن مثالی است در تعبیر خواب (خواب‌گزاری). دختر جوانی خواب می‌بیند که دومین فرزند خواهرش می‌میرد و او، درست همان‌طور که چند سال پیش در برابر تابوت نخستین فرزند خواهرش ایستاده بوده، ایستاده است و جالب آنکه، در این رؤیا، هیچ غمی احساس نمی‌کند، بلکه به نوعی شاد است!

این خواب یک معنای اولی و ظاهری دارد و آن همان ماجرای است که روایت می‌شود و بس ساده است: دختر جوانی به خواب می‌بیند که در مراسم تشییع دومین فرزند خواهرش حضور دارد. اما، در جنب این معنای بلافصل و ظاهری و عرضه شده یا به تعبیر فروید، آشکار، معنایی پنهان و کامن نیز وجود دارد. می‌دانیم که در نظر فروید بیشتر رؤیاها وسیلهٔ ارضای خواهش نفسانی واپس‌راندهٔ دیروزی است. بی‌گمان آنچه دختر جوان می‌خواهد مرگ دومین فرزند خواهرش نیست، بلکه فروید خبر می‌یابد که او، چند سال پیش، در مراسم تشییع نخستین فرزند خواهرش، با مردی بسیار جاذب و دل‌فریب برخورد کرده است و این مرد را دیگر هیچ‌گاه پس از آن ندیده و دلش سخت خواهان آن بوده که او را باز ببیند. لذا رؤیا آن سنخ موقعیت را رو می‌آورد که این مرد یک‌بار در آن موقعیت نمودار شده است. تفسیر روانکاوانهٔ رؤیا چنین است: دلم می‌خواست این مرد را باز ببینم! معنای کامن رؤیا در معنای ظاهر آن، در عین حال، هم نشان داده شده و هم پنهان گشته است. معنایی که از این نمونه باید برگرفت آن است که تفسیر در دو جهت ایفای نقش می‌کند: یکی معنای ظاهری، دیگری معنای پنهان. رسیدن از معنای ظاهر به معنای پنهان خاص روانکاوی نیست و سیری است بس کهن که ابتدا به اندیشهٔ دینی مربوط بوده است. تفسیر متون مقدس دیرزمانی از همین دست بوده است. فی‌المثل، فلان متن در عین حال معنایی ناسوتی و ظاهری و معنایی روحانی یعنی تأویسی دارد. مثلاً در تورات، غزل غزل‌های سلیمان در بادی امر معنایی

تحت‌اللفظی و بس آشکار دارد و سرود عشق انسانی و مهر مرد جوان سال نسبت به نامزد خویش است. اما مذهبیان دیرزمانی در آن معنایی روحانی دیده‌اند. عشق ناسوتی که در غزل غزل‌ها از آن سخن می‌رود نماد عشق مؤمن است که باید او را به کنشت رهنمون گردد. در همه این حالات (خواه در تفسیر سنتی مذهبی، خواه در روانکاوی)، چنانچه ریکور^۱ به درستی بیان می‌کند، «تفسیر کار فکر است و آن تشخیص معنای پنهان است در معنای ظاهر و نمایاندن لایه‌هایی معنایی است که دلالت ظاهری متضمن آن‌هاست». البته تفسیر انواع بسیار دارد فی‌المثل، تفسیر تاریخ به طریقه هگلی خود نوعی از آن است منتها به طریق وارونه طریق روانکاوی. در حقیقت، در فلسفه هگلی، معنای یک دوره تاریخی را در آینده باید جست و تنها آینده است که معنای آن دوره را نشان می‌دهد. معاصرانی که رویداد چشم آنان را خیره ساخته، همان معنای ظاهری یکایک اموری را که در پی یکدیگر روی می‌دهند می‌بینند. دامنه و بُرد رویداد تنها به نسل‌های آینده نشان داده می‌شود. به قول هگل، مطلق همان صورت نهایی واقعیت امروزی است. واقعیت تخم و بذره همان درخت است؛ واقعیت محمد نوزاد همان پیامبر اسلام است. نقش روشنفکران دیدن آینده است اما نه پیش‌بینی دیمی، بلکه دیدن آینده در حال.

آنچه در آینده جوان ببیند پیر در خشت خام آن ببیند

در نظر فروید، به خلاف، گذشته است که آینده را روشن می‌سازد. فی‌المثل معنای واقعی علائم روان‌رنجوری یا رویدادهای غریب و دور از انتظار رؤیا تنها بر کسی معلوم می‌گردد که با گذشته بیمار آشنا شده باشد. اما، در هر دو حال، کار تفسیر همان کشف معنای پنهان، از روی معنای ظاهری است. فلسفه مارکسیستی نیز به صورت نوعی تفسیر خودنمایی می‌کند. فی‌المثل، در فرانسه قرن نوزده، *légitimistes* و *اُرتانیست‌ها* چنین می‌پندارند که جنگ آن‌ها به هواداری از دو خاندان سلطنتی خصم و دو سلسله سنتی متمایز و دو پرچم — پرچم سفید *légitimistes* و پرچم آبی — سرخ *اُرتانیست‌ها* است. معنای ظاهری این

منازعات سیاسی همین است. اما، در تحلیل مارکسیستی، معنای پنهان آن کشف می‌شود که مبارزه‌ای طبقاتی است. *légitimistes* زمین‌داران بزرگ و اُرنانیست‌ها صاحبان صنایع‌اند و معنای پنهان این نزاع را در منافع اقتصادی رقیب باید جست. گرایش به شعر نو و بریدن از شعر سنتی چه بسا ناشی از گرایش به تجدد و بریدن از نظام استبدادی باشد که شعر سنتی با آن پیوند ناگسستنی داشته است. هواداری این دو جریان را می‌توان در طرف‌داران دو نظام سراغ گرفت. تاریخ در این مقام روشنگر است. تاریخ پدیده‌های جامعه‌شناختی را روشنگر است.^۱ اکنون باید دید که ماهیت حقیقت تفسیری چیست - حقیقتی که با حقیقت نظریه فیزیکی، یعنی حقیقتی که به زبان ریاضی بیان شود و تابع حکم آزمایش باشد فرق دارد.

مسئله در اینجا تمایز میان تبیین و تعلیل، از سویی، و فهم معنای رویداد، از سویی دیگر، نیست که در فرق میان علوم تجربی و علوم انسانی مطرح است. در حقیقت، فهم (به معنای پدیدارشناختی آن) اخذ معنای حی و حاضر و تجربه شده است، در حالی که تفسیر به ورای آن می‌رود، چون دقیقاً معنایی پنهان را کشف می‌کند. در دانش‌های تجربی، همچنان که در علوم تفسیری، میان تجربه بلافصل از سویی، و نظریه تبیینی از سوی دیگر، گسلی و نوعی بریدگی دانش‌شناختی وجود دارد. فقط، در حالت اول یعنی دانش‌های تجربی، نظریه مجموعه‌ای از گزاره‌هاست که صوری‌سازی شده‌اند (به زبان ریاضی درآمده‌اند) و در حالت دوم، یعنی علوم تفسیری، نظریه معنایی است پیشنهادی. زبان ریاضی، از سویی، و زبان معنا، از سوی دیگر، دو صورت بس متفاوت خردپذیری و قابلیت تعلق‌اند. اما به خصوص معیار بطلان‌پذیری (یعنی امکان رد و ابطال از طریق آزمایش) جز در علوم تجربی وجود ندارد. این معیار در رشته علوم تفسیری کارا نیست. تفسیری ممکن است داهیان و با روشنی خاص خود متقاعدکننده باشد، مع الوصف، همچنان من‌عندی و تحکمی است، چون وسیله‌ای تجربی وجود ندارد که بتواند احیاناً آن را رد کند، بطلان آن را ثابت

۱. هدایت و مخالفت او با رژیم رضاشاهی چه بسا، بی‌آنکه خود او آگاه بوده باشد، به قول خانلری، وابستگی و تعلق او به خاندانی باشد که در عصر قاجاریه در قدرت شرکت داشتند.

کند. مارکسیست با اندکی مهارت می‌تواند با تفسیر خود همه رویدادهای تاریخی، یا روانکاو همه رویدادهای بالینی را تبیین کند. به قول مونو^۱ در پیشگفتار چاپ ترجمه اثر پوپر به زبان فرانسه، «مارکسیسم و روانکاو بیرون از حیطه دانش‌اند، دقیقاً از این باب و از این رو که با همان ساختار نظریه‌های خود رد نکردنی‌اند.»

گفتیم وقتی که از تاریخ ادبیات سخن می‌گوییم پیش از هر چیز به مفهوم تاریخ نظر داریم - تاریخ رویدادهای ادبی یعنی به زنجیره‌ای از رویدادهای خاص در ربط متقابل آنها نه به طور منفرد، همچنین در ربط آنها با سایر شئون اجتماعی. همین رویکرد ما را ناگزیر می‌سازد که تاریخ را در مجموعه علوم انسانی بررسی کنیم و جایگاه آن را در این عرصه معین سازیم.

علوم انسانی به مجموع رشته‌های علمی اطلاق می‌شود که موضوع آنها حرکات و سکانات و رفتار و سلوک انسان است. تاریخ، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، جغرافیای انسانی، اقتصاد سیاسی علوم انسانی‌اند.

گاه نیز این رشته‌ها را علوم اخلاقی می‌خوانند. مزیت این عنوان، که بیش از پیش از دور کاربرد بیرون می‌رود، آن بوده است که این علوم به فراورده‌های فعالیت فکری انسان می‌پردازند نه به بدن انسان که موضوع علم فیزیولوژی است. اما تعبیر علوم اخلاقی دوپهلو و مبهم است و چه بسا باعث شود که دو حوزه کاملاً متمایز را خلط کنیم: حوزه دقیقاً علوم انسانی را که در آنها فعالیت انسانی به عنوان امر واقع مطالعه می‌شود، با حوزه اخلاق که رشته‌ای است فلسفی نه علمی و از ارزش اعمال انسانی و بد و خوب آن گفت‌وگو می‌کند.

علوم انسانی امروزه گاهی علوم روحی (esprit) خوانده می‌شوند. این تعبیر وخیم است، چون بسته است به مفهوم خاصی از علوم انسانی که از حیث موضوع و روش‌ها از بین و بن در تقابل با علوم طبیعی تلقی می‌گردد. لذا، شایسته‌تر آن است که همان عنوان علوم انسانی را اختیار کنیم و آن این حسن را دارد که بسیار عام و به لحاظ فلسفی خنثی است.

آیا اصولاً وجود چنین علمی امکان‌پذیر است؛ به عبارت دیگر، آیا انسان، که

خود علم‌آفرین است، می‌تواند خود را موضوع علم قرار دهد؟ کسانی این سؤال را بیهوده می‌دانند؛ چون در میانهٔ قرن بیستم، جامعه‌شناسی، اقتصاد سیاسی، روان‌شناسی در چننهٔ خود به قدر کافی دستاورد داشته‌اند که حقّ موجودیت آنها زیر سؤال قرار نگیرد. اما آیا بی‌چون و چراست که این رشته‌ها به شکل رشته‌های سازمان‌یافته وجود داشته باشند؟ این سؤال پیش می‌آید که آنها در چه حدی رشته‌های واقعاً علمی‌اند و روابط آنها با علوم مربوط به ماده چیست و در عرصهٔ دانش‌شناختی چه جایگاهی درخور آنهاست.

دربارهٔ علم بودن تاریخ نظرهای خلاف اظهار شده است. پیش از هرچیز گفته‌اند که در تاریخ مشاهدهٔ مستقیم امور وجود ندارد؛ چون تاریخ، برحسب تعریف، شناخت گذشته است و به معنای دقیق‌تر، شناخت گذشتهٔ انسان، و گذشته ماهیتاً آن چیزی است که دیگر وجود ندارد.

علاوه بر این، اگر هم شناخت غیرمستقیم گذشته میسر باشد، این شناخت اعتباری است. مورخ خود به دوره‌ای، کشوری، و طبقه‌ای تعلّق دارد و گذشته را با بازتاب دادن خود در آن، با ارزش‌ها و مشغله‌های فکری زمان خویش، زنده می‌سازد. سرانجام آزمایش در تاریخ به کار نیست. از این رو مورخ قادر نیست به احکامی برسد که منزلت قانون را داشته باشد. مورخ روایت می‌کند، تبیین و تعلیل نمی‌کند. این اظهار نظرهای مخالف را بررسی کنیم.

این درست که امر تاریخی متعلق به گذشته است، لذا مشاهده‌پذیر نیست؛ اما می‌توان گذشته را از روی آثار به جامانده از آن (اسناد و مدارک) بازسازی کرد.^۱ این اسناد و مدارک، پیش از هرچیز، روایاتی هستند که از نسل‌های پیشین به ما رسیده‌اند. مناسفانه این مدارک همواره بر وفق مقتضیات فکر علمی درست نشده‌اند و غالباً دست‌اوّل نیستند، بلکه از اقوال پیشینیان، آن هم بدون نقد و واریسی، برگرفته شده‌اند و مورخ نمی‌تواند در کار خود از روایتی بدون رعایت احتیاط و بدون نقد آن بهره جوید.

۱. در این بازسازی، تنها خود آثار و جریانات مطرح نیستند. شرایط زمانی و مکانی پدید آمدن آثار و بستر و مسیر جریانات نیز مطرح است، زیرا بدون آنها آثار و جریانات معنی پیدا نمی‌کنند.

نقد متضمن ردّ سیستماتیک نیست، بلکه متضمن انتخاب سنجیده است. نقد به سادگی روشی است علمی برای تمیز درست از نادرست در تاریخ. در اینجا نکته‌ای هست که جا دارد عرضه شود. همچنان‌که غریزه طبیعی انسان نسبت به آب، زمانی که هنوز واقف نباشد که در آن غرق خواهد شد، آن است که در آن غوطه‌ور شود، خوش‌باوری هم طبیعی است و حال آنکه نقد و دیرباوری خلاف طبیعت است. اصل آن است که قول صحیح است مگر خلاف آن ثابت گردد. اما، برای آنکه مورخی معتبر باشیم، این رفتار خلاف طبیعت، یعنی دیرباوری، باید ملکه ما گردد. ابتدا با نقدِ برونی گواهی‌هایی را که به ما رسیده‌اند باید به وثوق و اعتبار و زلالی اولیه آنها بازگردانیم؛ یعنی، با گذراندن آنها از صافی نقد، دُردها و آنچه را به اصل افزوده شده بگیریم. در حقیقت راوی روایات از خود چیزهایی بر اصل می‌افزاید که باید آنها را تشخیص داد. در مدارک مربوط به ادبیات فارسی، این افزوده‌ها فراوان است. افزوده‌ها به ویژه زمانی گمراه‌کننده است که ناشی از جهان‌بینی و سیره و مشربِ راوی باشد؛ مثلاً گرایش او که بزرگان ادب را هم مسلک خود جلوه دهد یا از قول آنان به کسی اعتبار ببخشد یا کسی را از اعتبار بیندازد. برای تمیز این درون‌افزایی‌ها (دُردها و آمیزه‌ها)، هم مقابله مدارک دست‌گیر است و هم گاه شمّ انتقادی و عقلانیت. ما در تفرّسات محققان ایرانی شواهد بسیاری از تلاش و مهارت آنان در تمیز این افزوده‌ها یا اقوالی که بر اساس شواهد مسلّم تاریخی مردودند سراغ داریم. نمونه‌های بارز آن نقدِ چهارمقاله نظامی عروضی از جانب علامه قزوینی است. در سخن و سخنان استاد فروزانفر نیز نمونه‌های متعددی از این کشفیات را شاهدیم.

اما تاریخ تنها بر روایات و متون مبتنی نیست. علاوه بر این منابع و گواهی‌های ارادی، گواهی‌های غیر ارادی — کتیبه‌ها، کاشی‌ها، سکه‌ها، پاپیروس‌ها، نوشته‌های قبور و بقایای دیگر باستان‌شناختی — وجود دارند که با مقابله همه آنها می‌توان به حقیقت نزدیک شد. در مورد تاریخ ادبیات، علاوه بر منابع مستقیم چون تذکره‌ها و جنگ‌ها، در منابع غیر مستقیم همچون تواریخ، سفرنامه‌ها، مکتوبات نیز گواهی‌های کارسازی می‌توان یافت. به ویژه نباید از خود آثار ادبی، از جمله آثار خود شاعر یا نویسنده، برای دسترسی یافتن به احوال و اخبار و روابط او غافل بود.

اما، در بازسازی گذشته، به ناچار خلأهایی وجود دارد. همچنین، در مواردی، اسناد و مدارک در کار است اما در دسترس نیست یا مانع مورخ برای دسترسی یافتن به آنها می‌شوند یا، از همه اسفناک‌تر، آنها را به ملاحظات سیاسی یا فرقه‌ای نابود یا مخدوش می‌سازند. بسیاری از مدارکِ بازمانده، در اثر عدم مراقبت، از حیث انتفاع می‌افتند؛ چنان‌که در کتابخانه‌های برخی از کشورها این آفت باعث خرابی یا نابودی بسیاری از منابع شده است.

در گزینش مدارک نیز باید محتاط بود و اصل را از بذل تمیز داد. در این باب دو رویکرد محتمل است: یکی آنکه نظر مخالف و خصم را معتبرتر بشناسیم، اما این در مواردی بجاست که خصم درباره کسی که با آن کس مخالفت دارد نظر مساعد اظهار کند. از این رو، کسانی که با شعر نو خصومت دارند نمی‌توانند معرف مطلوب برای آن باشند، یا مخالفان سبک هندی برای معرفی آن سبک. بلکه معرف باید همدلی داشته باشد. در حقیقت، عموماً معرف قابل اطمینان یک شخص یا جریان یا مشرب نمی‌تواند خصم او یا آن باشد، بلکه این معرف کسی می‌تواند باشد که با آن شخص یا جریان یا مشرب انس و الفت و سنخیت و همدلی داشته باشد. گفته‌اند که بهترین معرف سقراط افلاطون است نه گزنفون بی‌طرف. باید گفت که بی‌طرفی همواره اطمینان‌بخش نیست، هرچند جانب‌داری چه بسا باعث اظهار نظرهای مبالغه‌آمیز گردد. مورخ، اگر با گذشته رابطه عاطفی داشته باشد، طبعاً گرایش دارد که آن را با عواطف خود بازپوشاند.

خطر دیگری هم در کار است و آن رواج و غلبه مشرب و ذوقی در هر دوره است که البته بقایای آن در ادوار بعدی نیز به جای می‌ماند. به خصوص در ادبیات این خطر بیشتر احساس می‌شود. فی‌المثل اگر مورخ ادبی این روزگار نسبت به سبک هندی علاقه خاص داشته باشد، این علاقه طبعاً در نقد و ارزیابی‌های او دخالت می‌کند. خطر دیگر اسطوره‌سازی است که در برابر نقد سدی برمی‌افزاید و شکستن این سد توجیهی پر قوت می‌خواهد و معمولاً با مقاومت جمعی روبه‌رو می‌شود.

مسئله دیگر ذهن‌گرایی است. فنلون می‌گوید: «مورخ مطلوب به هیچ زمان و هیچ کشوری تعلق ندارد». اما چنین چیزی تحقق‌یافتنی نیست. نلندکه در حماسه ملی ایران، با همه حس ستایشی که نسبت به فردوسی دارد، از بسیاری جهات، هم

را از او برتر می‌شمارد. مورخ از انبوه وقایع گذشته که بتوان آنها را از روی نشان‌ها و آثارشان بازسازی کرد دست به گزینش می‌زند یا دست‌کم وقایعی را پررنگ‌تر و برجسته‌تر و وقایعی را کم‌رنگ‌تر و ناپیدتر عرضه می‌دارد. اما، اگر بخواهد در این گزینش جانب انصاف را رعایت کند، ملاک چه خواهد بود؟ به نظر می‌رسد که بهترین ملاک تأثیر و دامنه و برد تأثیر وقایع خواهد بود. درجه اهمیت وقایع را دامنه تأثیر آنها معین می‌سازد. ضرورت همین گزینش می‌رساند که تاریخ معنای مطلقاً عینی در بر ندارد، به خصوص که مورخ برحسب اوضاع و احوال زمان خود است که برای وقایع گذشته ارزش قائل می‌شود. مثلاً، در گذشته، وقایع مذهبی اهمیت بیشتری داشت و حال آنکه امروز برای رویدادهای اقتصادی اهمیت بیشتری قائل‌اند. به هر حال، هیچ مورخی نمی‌تواند در نگارش تاریخ از ذهنیت خود فارغ باشد. می‌گویند میشل^۱، برای نگارش تاریخ فرانسه، بر آن بود که از عصر حاضر غافل بماند، روزنامه نمی‌خواند و همه روز را با اسناد و مدارک خود مشغول بود. مع الوصف، این جمله مانع آن نشد که تاریخ او به صورت «حماسه‌ای غنایی» درآید و عواطف و جانب‌داری‌های سیاسی او در آن منعکس گردد تا بدان حد که گفته‌اند «تاریخ فرانسه میشله بیش از آنچه از فرانسه خبر دهد از خود میشله خبر می‌دهد».

به نظر ریمون آرون^۲، جامعه‌شناس معاصر فرانسوی، واقعیت تاریخی «مبهم و غورناپذیر است». به قول والری، تاریخ «آنچه را می‌خواهد توجیه می‌کند». مورخ نمی‌تواند از روی تاریخ پرواز کند؛ او خود در تاریخ آشیان دارد، در تاریخ زیست می‌کند، به عصری و کشوری و طبقه‌ای اجتماعی تعلق دارد. خود اسیر جریان تاریخ است. تاریخ دستاورد مورخ است و این دستاورد خود رویدادی تاریخی است. از این رو، هر علم تاریخی، خود لحظه‌ای از لحظات تاریخ است و از این رو به نسبیت و اعتباری بودن چاره‌ناپذیر محکوم است. گفته‌اند که «وجدان تاریخ وجدانی است در تاریخ».

اما، بی‌آنکه بخواهیم این کشف روزگار خود را درباره اعتباری بودن تاریخ

خُرد جلوه دهیم، باید آن را تفسیر کنیم. از ذهن‌گرایی تاریخی به هیچ‌رو چنین نتیجه نمی‌گیریم که باید آرمان عین‌گرای عقلانی را به کنار نهاد، بلکه می‌کوشیم تا ذهن‌گرایی تاریخی را به خدمت آرمان عقلانیت درآوریم. مورّخ، چون بر مشکلات بی‌شمار عین‌گرایی در تاریخ آگاه باشد، همین آگاهی او را فرامی‌خواند که حزم و احتیاط و مواظب خود بودن را دوچندان سازد.

در این صورت، آگاهی از اعتباری بودن تاریخ را می‌توان بُرهه‌ای از فتح و تسخیر عین‌گرایی شمرد و، اگر لازمه هرگونه چشم‌انداز تاریخی ناگزیر دستگاهی از اصول موضوعه است، مورخ، با روشن ساختن هرچه بیشتر اصول موضوعه خود، گاهی به اتقان علمی نزدیک می‌گردد. کشف اعتباری بودن تاریخ نه تنها توجیه‌کننده تصرف در مواد تاریخی و تحریف آنها — فی‌المثل به مقاصد سیاسی — نباید گردد، باید احساس مسئولیت را در مورخ شدیدتر سازد و امانت‌داری و درستی هرچه بی‌خدشه‌تر را بر او تحمیل کند.

کار با شکل‌بندی امر تاریخی تمام نمی‌شود. باید امور را به یکدیگر ربط داد، روابط علیّ میان امور برقرار کرد و با آن تسلسل آنها را روشن ساخت. هم‌نهاد یا سَنَنِ تاریخی همین است و در همین سطح است که دعوی علمی بودن تاریخ بیش از همه زیر سؤال می‌رود.

موجِبیتی که علوم مربوط به ماده بر آن مبتنی است متضمن آن است که از علل واحد آثار و معلول‌های واحد پدید آید. می‌گویند چنین موجِبیتی در تاریخ نمی‌تواند برقرار گردد، چون تاریخ با رویدادهای منفردی سروکار دارد که می‌گذرند و تکرار نمی‌شوند.

اما رویداد تاریخی، هرگاه مورّخ موثّق و خیری، در پی مطالعات بیشتر و براساس مدارک نو، آن را تأیید کند، در حکم آن است که تکرار شده است و آن وقت روایت آن خصلت علمی پیدا می‌کند.

لیکن، اگر اثبات رویدادی تاریخی فرایندی است علمی، روایت تاریخی را چگونه می‌توان علمی شمرد، درحالی‌که تابع زمان، صیوررت، توالی رویدادهای منفرد و نوبه‌نواست؟ علم خواهان آن است که از زمان و شرّ آن فارغ بماند و آنچه را که به همان حال می‌ماند سراغ گیرد. علم قانون علمی روی‌دانی‌ها را

مطرح می‌سازد - اگر فلان پدیده حاصل شود، آن‌گاه فلان نتیجه را می‌دهد - یعنی از جریان انضمامی رویدادها فراتر می‌رود. فکر علمی تعمیم‌دهنده و انتزاعی را در تقابل با فکر تاریخی علاقه‌مند به جزئی و منفرد و امر انضمامی گذرا قرار می‌دهند. وقایع تاریخی را چگونه می‌توان به صورت علمی تبیین کرد در حالی که برای هر مورد خاص توضیح خاص لازم است؟ رویداد تاریخی بی‌همتا و نامکرر است. برای تعیین دقیق شرایط موجودیت آن، تولید مجدد آن در آزمایشگاه میسر نیست. در تاریخ، وارسی آزمایشی منتفی است.

اما، اگر وارسی آزمایشی میسر نیست، می‌توان هم‌اکنون را در تاریخ تطبیقی پیدا کرد. مثلاً با مقایسهٔ جامعهٔ فئودالی در فرانسه، انگلستان، آلمان، ایتالیا و حتی ژاپن معلوم شده است که در همهٔ آنها اقتصاد روستایی لازمهٔ جامعهٔ فئودالی است و رشد بازرگانی و صنایع تحول و زوال نظام فئودالی را باعث می‌شود. یا، در تاریخ ادبیات، به این نتیجه رسیده‌اند که جریان‌های نو ادبی با جهش‌هایی پدید می‌آیند. لذا، تاریخ تنها زمانی علم تلقی می‌شود که در انبوه رویدادهای خاص و منفرد گم نشود و خطوط کلی علیّت را باز شناسد. تاریخ علمی است جامعه‌شناختی نه رویدادشناختی.

مع ذلک باید پذیرفت که، در عرصهٔ تاریخی که رویدادها موج‌وار بر روی یکدیگر سوار می‌شوند، دانشمند نمی‌تواند، با همان اِتقانی که فیزیک‌دان یا شیمی‌دان، در محدودهٔ آزمایشگاه، دستگاه بسته‌ای از علل و معلول‌ها را صورت می‌بندد، علل تعیین‌کننده را جدا سازد.

تاریخ از علوم دقیقه نیست، چون نمی‌تواند آینده را دقیقاً پیش‌بینی کند. زمانی که رویدادها به گذشته پیوسته‌اند، مورخ آنها را در چشم‌انداز می‌نهد. فی‌المثل علل اقتصادی و سیاسی جنگ یا انقلابی را پیدا می‌کند. اما هیچ‌کس نمی‌تواند، از پیش، تاریخ و وجوه این جنگ و این انقلاب را تعیین کند آن‌چنان که در مثل، منجم زمان دقیق کسوف و خسوف را تعیین می‌کند. مع‌الوصف روند و جهت سیر رویدادها را می‌توان تشخیص داد. می‌توان تشخیص داد جریانی رو به رشد است یا رو به زوال. بدین‌سان، شکاکیت تام در باب تاریخ موجه نیست. نقش صدفه و تلاقی تصادفی مجموعه‌هایی از علل و پدید آمدن آثار و نتایج نظرگیر از رویدادهای

کم‌اهمیت را نیز نباید بزرگ کرد. نمونه‌اش علتی که برای هجوم مغول ذکر می‌کنند یا برای جنگ بین‌المللی اول یا اینکه سرودن شعر فارسی بر اثر یک تذکر یعقوب آغاز شد. اینها ممکن است بهانه باشد اما علت تعیین‌کننده نیست.

همچنین درباره نقش افراد و مردان بزرگ باید این نکته را در نظر داشت که ایفای آن جز در بافت مجموع شرایط جامعه‌شناختی امکان‌پذیر نیست و همین شرایطاند که تعیین‌کننده‌اند و درواقع، نقش مردان بزرگ و شخصیت‌ها ترجمان این شرایط است.

نتیجه

کسانی که برای علوم انسانی ارزش قائل نیستند چنین استدلال می‌کنند که حالات نفسانی و عواطف انسانی وجدانیات پنهانی‌اند و تنها آن که آنها را تجربه می‌کند از آن شناخت دارد. اما این استدلال پذیرفته نیست، چون علوم انسانی با امور عینی، یعنی رویدادهایی که مورخ از روی اسناد و مدارک بازسازی می‌کند، مجموع نهادها، داده‌های قضایی و زبانی، اعمال جمعی که جامعه‌شناس بررسی می‌کند، رفتارهایی که روان‌شناس مشاهده می‌کند یا برمی‌انگیزد، سروکار دارند. بی‌گمان مطالعه همه این امور انسانی با دشواری‌هایی مواجه می‌گردد. پیش از همه اینکه یکی از افراد انسانی است که به مطالعه انسان‌ها می‌پردازد. روان‌شناس خود ممکن است عقده‌هایی داشته باشد. مورخ در لحظه‌ای از لحظات تاریخ زندگی می‌کند و خود محصول زمانه خویش است. جامعه‌شناس عضو خانواده، طبقه اجتماعی و ملت معینی است. اقتصاددان در نظام اقتصادی معینی زیست می‌کند و گاهی خود - اگر در خدمت طبقه حاکم باشد - از آن نظام است. همه اینها خطر جانب‌داری و چشم‌اندازهای دست‌کم از جهاتی ناگزیر اعتباری را پدید می‌آورد. بازشناسی شرافتمندانه این دشواری و این خطر خود یگانه وسیله به حداقل درجه در معرض آنها قرار گرفتن است.

از سوی دیگر، در بسیاری از حالات، همان شناخت ما نسبت به امور انسانی به منزله عامل جدید تعیین‌کننده‌ای در واقعیت خود این امور رخنه می‌کند و سنجش اهمیت این عامل «خدشه‌آور» آسان نیست.

علاوه بر این، فیزیک‌دان و شیمی‌دان در آزمایشگاه در شرایطی معلوم و معین، مثلاً دما و فشار هوای معین، کار می‌کنند و واکنش‌هایی را مشاهده می‌کنند که به عوامل محدودی بستگی دارند. اما تفحص در «امر انسانی» نیازمند آن تحلیل بی‌نهایت است که به قول لایبنیتس تنها کار خداست.

در امور انسانی، آزمایشگری همواره میسر نیست. آیا می‌توان مقابله‌های شواهد تاریخی یا تحلیل‌های آماری را به طور مؤثر به جای آزمایش نشانده؟ دربارهٔ پردازش ریاضی نتایج آماری چه نظری می‌توان داشت؟ کانت می‌گفت که در هر علمی تنها آنچه در آن جنبهٔ ریاضی دارد دارای خصلت علمی است. در این صورت، علوم انسانی بیش از پیش خصلت علمی پیدا می‌کنند، چون بیش از پیش ابزار ریاضی را به کار می‌برند. اما اتفاق بی‌نظیر عملکرد ریاضی در نظرخواهی نه صحت و اطمینان روش‌های گردآوری اطلاعات در آغاز کار را تضمین می‌کند و نه اعتبار تفسیرهای آخر کار را و اصل کار تفسیر و دستیابی به معنای رفتارهای انسانی است. ما از پیشرفت‌هایی که با روش روانکاوی در حوزهٔ روشن ساختن معانی امور حاصل گشته یاد کردیم. اما، در اینجا نیز، در جنب کشفیات داهیان، همواره پرهیز از تفسیرهای دلخواهی و برون‌یابی‌ها و حدس‌های جسورانه میسر نگشته است.

هر علمی در آغاز پیدایش با مشغله‌های ارزشی کاستی می‌پذیرد. ارسطو به تمایز حرکات طبیعی و حرکات شدید قائل بود. کیمیاگران هوای پاک را در مقابل هوای ناپاک قرار می‌دادند و فلزات را به پست و گران‌بها تقسیم می‌کردند. در علوم انسانی این رفتار، البته با سماجت بیشتری، وجود دارد. شاگردان خود به خود می‌گویند که هدف روان‌شناسی آن است که هنر و عیب ما را بر ما بشناساند. مورخان قدیم روایت خود را با شور و علاقه یا نفرت خویش می‌آمیختند. اما باید یاد بگیریم که امور انسانی را فارغ از هر دل‌مشغولی ارزشی مطالعه کنیم، آنها را همان‌گونه که هستند مطالعه کنیم، بکوشیم تا بی‌آنکه در مقام داور قرار گیریم معنا و کیفیت پیدایش آنها را روشن سازیم.

پیش از هر چیز چشم‌اندازهای واعظ اخلاقیات باید از علوم اخلاقی با مواظبت و دقت تمام طرد شود. برای شناخت شهوات، بهتر آن است که به آنها در چشم‌انداز فروید نزدیک شویم نه در چشم‌انداز بوسوئه.

این به آن معنی نیست که انسان باید از تأثیر در سرنوشت صرف‌نظر کند. درست به خلاف، کشفیات علوم انسانی دقیقاً می‌توانند برای پیشرفت انسان ابزارهایی گران‌بها باشند. اما این کشفیات تنها زمانی عاید می‌شوند که انسان بتواند در قبال خود موقفِ عینیت علمی اختیار کند. مطالعه ریزبینانه بدقلقی دانش‌آموز و شرایط متعدد آن از سخنان جدی درباره تنبلی با ارزش‌تر است. همچنین پژوهش‌های تحصّلی جنایت‌شناسی از لعن و نفرین در مخالفت با شرارت انسان ثمربخش‌تر است.

در این مقام، با مخالفتی که غالباً با علوم انسانی می‌شود روبه‌رو می‌شویم. می‌گویند انسان مختار است و این امر جست‌وجوی علل تعیین‌کننده رفتارهای او را منتفی می‌سازد؛ اما این مخالفت در بررسی رد می‌شود. اختیار انسان اختیارِ دلبخواهی و بی‌دلیل نیست. هر رفتاری انگیزه‌هایی دارد. مختار بودن بی‌انگیزه عمل کردن نیست بلکه عمل کردن به انگیزه‌هایی است کاملاً سنجیده و سبک سنگین کرده. آزادی و اختیار واقعی شکوفایی و کمالِ تأم انسان و فتح و تسخیر سعادت است. اختیار به این معنی نه تنها مورد انکار علوم انسانی نیست بلکه، برای تحقق یافتن، بیش از همه، به این علوم نیاز دارد! چگونه می‌توانیم از همه آنچه اسیر آنها هستیم — بیماری‌های روانی، جنایات، فقر، هرج و مرج و اغتشاش، جنگ — رهایی یابیم جز از این راه که علل آنها را به طریق علمی بشناسیم؟ مبدأ حرکت علوم انسانی ناآرامی و رنج‌های انسانی در گیرودار با خود است. مقصدی آرمانی که می‌توان برای آنها قائل شد حلّ تضادها و آشتی انسان با خویش است.

به نظر می‌رسد که با توجه به این مقدمات می‌توانیم با دید روشن‌تری به تاریخ ادبیات فارسی و دستاورد مؤلفان در این زمینه پردازیم. باید گفت که تا قرن بیستم برای ادبیات فارسی تاریخ به معنای امروزی آن پدید نیامده بود. تذکره‌هایی نوشته شده بود، که بی‌توجه به سیر تحول ادب فارسی، فرد فرد شاعران، آن هم به اجمال و بدون پشتوانه تحقیق ادبی و نقد ادبی، در آنها معرفی شده بودند و اشعاری از آنها نقل شده بود. در معرفی نثرنویسان و تاریخ تحول نثر هیچ اثر مدوّنی نگاشته نشده بود. در قرن بیستم، محققان خارجی و ایرانی آثاری ارزشمند در تاریخ ادبیات فارسی پدید آوردند. این آثار از حیث اشمال بر ادوار ادبی، تفصیل و اجمال،

قلمرو زبانی و ادبی و فرهنگی، مخاطبان فرضی، شیوه تبویب و نحوه دوره‌بندی و تقسیم‌بندی موضوعی متفاوت‌اند.

انواع تذکره‌ها که مهم‌ترین منابع مستقیم تاریخ ادبیات‌نگاری به شمار می‌روند، در مجموعهٔ پرارزش تاریخ تذکره‌های فارسی احمد گلچین معانی معرفی شده‌اند. دکتر صادق سجادی، طی مقالهٔ جامعی با عنوان «نگاهی به تاریخ ادبیات‌نگاری و منابع آن»، که به مناسبت درگذشت استاد ذبیح‌الله صفا در سال ۱۳۷۸ نوشته و در مهرماه همان سال در شمارهٔ اول سال چهارم نامهٔ فرهنگستان درج و منتشر شده، در این تذکره‌ها انواع عمومی، دوره‌ای، سلسله‌ای - خاندانی، محلی - منطقه‌ای، محلی - دوره‌ای، تاریخی - ادبی تشخیص داده و برای هریک از آنها نمونه‌هایی معرفی کرده است. در این مقاله، سابقهٔ تاریخ ادبیات‌نگاری برای فارسی نیز مرور، و آثاری که در این زمینه پدید آمده با ذکر خصوصیات آنها فهرست شده است. از این رو، در این فرصت، از ورود در این مبحث خودداری و به این اشاره اکتفا می‌کنم که سجادی نخستین اثر نسبتاً جامع در حوزهٔ تاریخ ادبیات فارسی را شعرالعجم شبلی نعمانی اعلام و از آثار، ادوارد براون، رضازاده شفق، محمدحسین فروغی، استاد همائی، استاد ذبیح‌الله صفا، پرتلس را در این حوزه یاد کرده؛ علاوه بر آن، به عنوان منابع گوناگون تاریخ ادبیات‌نگاری، از تاریخ ادبیات‌های موضوعی چون تاریخ تطوّر شعر فارسی ملک‌الشعرای بهار، تاریخ شعرای محمدعلی و ابوالحسن فروغی، گنج سخن و گنجینهٔ سخن شادروان استاد صفا، سخن و سخنوران شادروان استاد فروزانفر، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، اثر شادروان سعید نفیسی، مکتب وقوع در شعر فارسی از احمد گلچین معانی، بحث در تصوف از دکتر قاسم غنی، مجموعهٔ مقالات صائب و سبک هندی نام برده است. سجادی همچنین کتاب‌شناسی‌های توصیفی از نوع تألیف استوری و تاریخ ادبیات‌های دوره‌ای و منطقه‌ای از نوع تحفهٔ سامی مربوط به عصر صفوی و سخنوران آذربایجان مختص نقطه‌ای خاص و تک‌نگاری‌های محققان و مقدمه‌های دواوین از نوع حماسهٔ ملی ایران نلذکه، بحث در افکار و احوال حافظ دکتر قاسم غنی، رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد مولوی استاد فروزانفر را از منابع تاریخ ادبیات‌نگاری شمرده است که می‌توان با آثار نسبتاً نوپیدی چون دریای جان ریتز

یا ابوسعید ابی‌الخیر و بهاء و کد فریتس مایر فهرست آنها را کامل‌تر ساخت. سجادی آثار متعددی را که به خصوص در دهه‌های اخیر در زمینه نقد آثار ادبی پدید آمده مانند ترانه‌های خیام هدایت، سیری در دیوان شمس، در قلمرو سعدی، کاخ ابداع و نقشی از حافظ، و خاقانی، شاعری دیر آشنا اثر دشتی، مقدمه‌های فروغی را بر شاهنامه، کلیات سعدی، رباعیات خیام، فردوسی و شاهنامه اثر استاریگف، در زمره منابع تاریخ ادبیات‌نگاری جای داده است که باز با خیل آثار نوپدید می‌توان فهرست آنها را بسی درازتر کرد. مجلات و نشریات ادبی چون کاوه، ایرانشهر، دانشکده، شرق، گوهر، بهار، نوبهار، مهر، سخن، یغما، وحید، تعلیم و تربیت، موسیقی، مردم، الفبا، فرهنگ و زندگی، کتاب امروز، خوشه، جهان امروز، نشر دانش، پیام نو نیز از منابع تاریخ ادبیات‌نگاری محسوب گشته‌اند. به این جمله، گزینه‌های متعدد همچون مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی، بهار و ادب فارسی، گزینه مقالات پروین گنابادی، یادداشت‌های علامه قزوینی، مجموعه مقالات استاد محقق را باید افزود. درباره تاریخ ادبیات معاصر نیز از آثاری چون از صبا تا نیما و از نیما تا روزگار ما، یحیی آرین‌پور یاد شده است که می‌توان تازه‌های دیگری از جمله صد سال داستان‌نویسی میرعابدینی، شعر نو از آغاز تا امروز محمد حقوقی را بر آنچه یاد شده افزود. دانشنامه‌هایی که طی سال‌های اخیر پدید آمده نیز جزو منابع تاریخ ادبیات‌نگاری به شمارند.

صرف نظر از این تقسیم‌بندی‌ها و تنوع منابع و ابزارها، آنچه در تاریخ ادبیات‌نگاری امروزی اساس کار است تحقیق ادبی و نقد ادبی است که بدون آنها تاریخ ادبیات‌نگاری پایه و اساس مستحکم و معتبری پیدا نمی‌کند. در واقع، این دو پشتوانه ضروری تدوین تاریخ ادبی شمرده می‌شوند. با تحقیق ادبی است که اصالت متن، صحت انتساب، اعتبار داده‌ها، و روابط تمیز داده می‌شود و با نقد ادبی است که اثر آفرین اذن دخول به تاریخ ادبیات می‌گیرد و مقام و منزلت و دامنه تأثیر او در جهان ادب سنجیده می‌شود. به یاد داریم و هنوز در نوشته‌های دیرین می‌بینیم که مثلاً مثنوی یوسف و زلیخا را از فردوسی دانسته‌اند یا اشعار قطران را به رودکی نسبت داده‌اند. تاریخ ادبیات‌های موجود از این نظر، به خصوص از حیث نقد ادبی و ملاک‌های آن، کمبود و نارسایی جدی دارند. علاوه بر آن، نقایص دیگری در آنها تشخیص داده می‌شود که بعضاً، با توجه به محدودیت‌های منابع و

امکاناتِ وقت، قهری و اجتناب‌ناپذیر بوده است. این نقایص عوامل و وجوه و انواع متعدد دارد:

— برای تاریخ ادبیات‌نگاری نقد ادبی ضروری است. نقد ادبی است که به ما می‌گوید کدام شاعر یا نویسنده را وارد تاریخ ادبیات کنیم. به خصوص در دوره‌های ادبی از قرن نهم به این سو، بسیاری از شاعران وارد تذکره‌ها و از آن طریق وارد تاریخ ادبیات‌های ما شده‌اند که اصلاً لیاقت و شأن درخور برای آن را دارا نیستند؛

— پاره‌ای از آثار ادبی یا نسخه‌های معتبری از آنها شناخته نبوده است؛

— تصحیح انتقادی بسیاری از متون در دست نبوده است؛

— به شاخه‌هایی از ادبیات مانند ادبیات شفاهی و مردمی، از جمله تصنیف‌ها، بی‌اعتنایی یا کم‌اعتنایی شده است؛

— به شاعران و نویسندگان محلی که به زبان فارسی شعر سروده‌اند یا آثاری پدید آورده‌اند توجه کافی نشده است؛

— از انواع جدید ادبی — داستان، شعر نو، طنز، نمایشنامه، تصنیف، انواع نوشته‌های مطبوعاتی — تاحدی غفلت شده است؛

— آثار ترجمهٔ خلاق که شمار نظرگیری از آنها نمونه‌های درخشانی از نشر معاصر فارسی شمرده می‌شوند نادیده گرفته شده‌اند؛

— مؤلف، به خصوص در بخش‌هایی از اثر، از منابع دست دوم و بیشتر تذکره‌ها استفاده کرده و خود را از مراجعه به اصل آثار ادبی معاف ساخته است؛

— مؤلف وارد مباحثی شده است که مستقیماً در محدودهٔ ادبیات به معنای اخص قرار نمی‌گیرد؛

— عموماً، ارزیابی‌ها و ملاک‌ها پایهٔ نظری ندارد و ذوقی است؛

— رابطهٔ زندهٔ حوادث تاریخی، فضای علمی و فرهنگی، و محیط فکری هر دوره با جریان‌های ادبی روشن نیست و میان این دو گسستگی کامل احساس می‌شود؛

— از دستاوردهای دانش جوان اما شکوفای زبان‌شناسی بهره‌گیری نشده است. در میان تاریخ ادبیات‌های موجود کار شادروان دکتر ذبیح‌الله صفا بسیار ارزشمند است و همت فوق‌العادهٔ او در تألیف این اثر به واقع ستودنی است.

هزاران هزار دانشجو، مدرّس و پژوهشگر از نسل‌های متعدد مدیون اویند، اما این نباید ما را از نقد کار او بازدارد. در تاریخ ادبیات صفا، میان بخش‌های اوضاع سیاسی و فرهنگی هر دوره، از یک سو، و رویدادها و جریان‌ات ادبی همان دوره، از سوی دیگر، هیچ رابطه زنده و ارگانیک دیده نمی‌شود. در این تاریخ ادبیات، هیچ ملاکی برای انتخاب نویسندگان و شاعران ارائه نشده است. انواع منابع هر دوره دسته‌بندی نشده و خواننده راهنمایی نشده است که برای مطالعه هر دوره به سراغ چه انواعی از منابع باید برود؛ منابع اصلی و فرعی کدام‌اند. در این تاریخ ادبیات کمتر احساس می‌کنید که انتخاب بر پایه نقد ادبی نه همان ذوق شخصی صورت گرفته باشد. نقش راه‌گشایان و پدیدآورندگان مکاتب ادبی یا سبک‌های دوره‌ای چنان که باید و شاید نمایانده نشده است. اصولاً این اثر بیشتر تاریخ فرهنگ ایران است تا تاریخ ادبیات به معنای اخص و این الگو از تقریرات استاد فروزانفر الهام گرفته شده و بسط داده شده است.

این تصویر کلی نشان می‌دهد که ما هنوز تاریخ ادبیات به معنای امروزی آن نتوانسته‌ایم پدید آوریم. در تحقیقات ادبی کارهای پرارزشی کرده‌ایم و حتی بسیاری از خطاها و کج‌روی‌ها و کج‌ذوقی‌های ایران‌شناسان را در این تحقیقات آشکار ساخته‌ایم. در نقد از تذکره‌ها بسی پیش رفته‌ایم. تصحیح انتقادی معتبر از امّات متون نظم و نثر به دست داده‌ایم. مع‌الوصف نتوانسته‌ایم از حاصل این فعالیت‌های علمی پُرارزش برای تدوین تاریخ ادبیات ملاک‌ها و معیارها و قواعدی به دست دهیم و شیوه‌نامه‌ای برای آن تهیه کنیم که رهنمودهای مؤثر و کارساز برای این اقدام بزرگ به دست دهد.

در حال حاضر، زمینه برای تدوین تاریخ ادبیات فارسی از هر حیث مساعد است. از عمده آثار منثور و منظوم تصحیح انتقادی در دست است. در مباحث و ابعاد گوناگون، تحقیقات ادبی پرارزشی انجام گرفته است. ادب‌شناسان ایرانی و ایران‌شناسان در نقد ادبی کارهای نسبتاً عمیقی عرضه داشته‌اند و الگوهایی به دست داده‌اند. اسباب و مُمَدّات در حدّ مطلوب فراهم است، اما استفاده درست و منتظم از آنها مستلزم برنامه‌ریزی است، و در این برنامه‌ریزی تهیه شیوه‌نامه تدوین تاریخ ادبیات باید در رأس قرار گیرد. اما تهیه شیوه‌نامه نمی‌تواند از هیچ آغاز

گردد. نخست لازم است تاریخ ادبیات‌ها و دیگر منابع ذی‌ربط به دقت بررسی شوند و خصوصیات آنها معلوم و تحلیل گردد. در جنب آن، شایسته است تاریخ ادبیات‌های سنتی به زبان‌های مهمّ جهان که دارای ادبیات غنی هستند مطالعه شود. در جلد دوم فرهنگ آثار شش جلدی، ۹۰ ستون به تاریخ ادبیات‌های زبان‌های آلمانی، اسپانیایی، انگلیسی، ایتالیایی، روسی، رومانیایی، فرانسه، گُره‌ای، لاتینی، یونانی، سویسی اختصاص داده شده است و از مطالعه آنها می‌توان پی برد که جریان تاریخ ادبیات نویسی چه مراحل را در کشورهای اروپایی طی کرده است. در فرهنگستان زبان و ادب فارسی، پژوهشگرانی مشغول مطالعه منابع اند تا، براساس نتایج آن، شیوه‌نامه تدوین تاریخ ادبیات فارسی تهیه شود. کار از بررسی تاریخ ادبیات‌های موجود و تذکرها و جُنگ‌ها و تألیفات دیگری که با تاریخ ادبیات رابطه مستقیم دارند یا خود بُرشی از تاریخ ادبیات ما هستند آغاز شده است و چون به پایان رسد حاصلش شیوه‌نامه‌ای مبتنی بر مطالعات علمی خواهد بود که می‌تواند راهنمای نسبتاً مطمئن برای تألیف تاریخ ادبیات جامع و امروزی باشد و این البته کاری است بزرگ، و شایسته است به دست گروهی انجام گیرد که افراد آن در شاخه یا دوره‌ای از ادبیات ما صاحب نظر باشند و کار جمعی آنان با طرح جامع و سرپرستی کارآمد هماهنگ گردد.

تبرستان
www.tabarestan.info

خاستگاه‌های شعر عروضی فارسی*

تبرستان

www.tabarestan.info

پیدایش شعر فارسی و پختگی به ظاهر زودرس آن را نباید پدیده‌ای غیرعادی و غریب شمرد. در حقیقت زمینه این رشد و بلوغ در منابع و خاستگاه‌های آن فراهم آمده بود که حاصل آن در سروده‌های شاعران عصر سامانی تبلور یافت.

به قول بهار برای شعر عروضی فارسی دو آبشخور می‌توان فرض کرد: یکی اشعار هشت هجائی قافیه‌دار (فهلویات) که چه بسا منشأ دوییتی و قطعه و غزل و مثنوی باشد؛ دیگری اشعار عربی که بیشتر در قصاید فارسی شاهد تأثیر آنها هستیم.

وی، بنا بر این مقدمه که اوزان متنوع شعر فارسی در عصر سامانیان از اوزان متداول شعر عربی بس دور بوده و فقط در دوره‌های بعد، از این تنوع کاسته شده و اوزان به بحور شعر عربی نزدیک گردیده، تا آنجا پیش می‌رود که شعر عروضی فارسی را در آغاز زائیده اشعار هجائی محلی می‌داند و بر آن است که آن به تدریج به بحور عروضی عربی نزدیک شده است.

بهار، در شرح خاستگاه‌های شعر عروضی فارسی، سه قسم شعر در اوان عصر ساسانی تشخیص می‌دهد: سرود، چکامگ، ترانه و می‌گوید: سرود مختص ستایش ایزدان و شاهنشاه و مجالس رسمی بوده و با آهنگ موسیقی خوانده می‌شده است و اشاره می‌کند که، در متون، از سرودهای باربد و سرودهای

* متن سخنرانی ایراد شده در همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، اردیبهشت ۱۳۸۷، دانشگاه گیلان و انجمن علمی زبان و ادب فارسی.

خسروانی - سرودهای سی‌گانه به عدد ایام ماه که در الحان ۳۶۵ گانه به عدد ایام سال خوانده می‌شده‌اند - یاد شده است. چکامه را فردوسی چندبار درباره اشعار غنایی در وصف کارهای نمایان پهلوانان و آفرین بزرگان از جمله در داستان بهرام گور و معاشقات او طی گردش‌های محرمانه و سر زدن به خانه دهقانان و خواستگاری دوشیزگان حرم آنان^۱ به کار برده است. ترانه در متون پهلوی نام برده نشده اما در ادبیات عصر اسلامی بر دوبیتی‌ها و رباعیات غنایی اطلاق شده است. بهار خوانده شدن رباعی به این نام را دلیل سابقه آن شمرده و قدیم‌ترین نمونه آن را در قالب هشت هجایی هجویه سه پاره یزید بن مفرغ^۲ که در اواسط قرن هجری سروده شده^۳، و سه پاره دیگر در هجو اسد بن مسلم که در تاریخ طبری نقل شده^۴ دانسته است. این نمونه‌ها و شواهدی دیگر که در اشعار گردی قوچانی به دست آمده‌اند سه پاره هشت هجایی قافیه دارند. در عصر اسلامی، اشعار هشت هجایی قافیه‌دار به زبان محلی در فهلویات ادامه یافت که نمونه‌های آنها از جمله در تاریخ قم، تاریخ ابن اسفندیار و مقدمه مرزبان‌نامه نقل شده است.

آنچه مسلم است شعر هجایی و ضربی^۴ در زبان‌های باستانی و میانه ایرانی سابقه دارد و از وجود آنها شواهدی و از خود آنها نمونه‌های متعددی در دست است. از عصر مادها هیچ نوشته‌ای به زبان‌های ایرانی بر جای نمانده است. اما در نوشته‌های مورخان یونانی اشاراتی به داستان‌ها و قصه‌ها و اشعار این دوره شده است. آئینوس^۵ می‌نویسد که خنیاگران با اوراد خود دلاوری‌های کورش و جنگ او را با آستیاگس^۶ پیش‌گویی می‌کردند و به نقل از دینون^۷ می‌افزاید که، در بزم آستیاگس، خنیاگری پرآوازه به نام آنگارس^۸ را فراخواندند تا داستان‌های منظوم را به آواز بخواند. گزنفون روایت می‌کند که ایرانیان در داستان‌ها و سرودهای خود

۱. در یکی از این بازدیدها، دهقان از دختر خود - آرزو - می‌خواهد چنگ بردارد و چامه‌ای بنوازد و چامه در وصف زیبایی و دلاوری مهمان است.

۲. آبست و نبیدست و عصارات زبیت است و سمیه رو سیدست (سروده ۵۱ هجری منقول در اغانی، البیان و الشیخ جاحظ، و تاریخ سیستان).

۳. از ختلان آمده ...

زیبایی و خصال نیکوی کورش را می‌ستایند. کتزیاس نیز از داستان‌های حماسی و عاشقانه مادی یاد می‌کند. خارِسِ میتلنی نیز داستان عشقی زاریادرس^۱ و اُداتیس^۲ را نقل می‌کند که، به نظر مری بویس^۳، اصل مادی دارد و با آیین پرستش ایزد عشق — احتمالاً اناهیتا — مربوط بوده و به صورت داستان گشتاسب و کتایون وارد حلقه داستان‌های کیانی شده و در شاهنامه منعکس گشته است.

در عصر هخامنشیان، احتمالاً مجموعه‌ای از روایات حماسی وجود داشته که نویسندگان یونانی در آثار خود از آنها بهره جستند. به گزارش استرابو^۴، معلّمان فرزندان پارسی تعلیمات خود را با افسانه‌هایی در شرح اعمال خدایان و مردان بزرگ مصوّر می‌ساختند.

قدیم‌ترین بخش اوستا، گاهان — گاه یا گانه به معنی سرود — کهن‌ترین اثر ادبی بر جای مانده از زبان‌های ایرانی باستان، سروده زردشت است و آن شامل ۱۷ سرود است که در اوستای کنونی در یسن‌ها درج شده‌اند. شعر گاهانی از نظر ساختار به اشعار ودایی شباهت دارد. هر سرود دارای بندهایی است و هر بند ابیاتی با شمار هجای ثابت در بردارد. یشت‌ها نیز سرودهایی هستند در ستایش خدایان کهن ایرانی. در هر یک از یشت‌ها، عبارت آغازین بیت اول هر کرده نمودار درون مایه آن یشت و خصایص اصلی ایزدی است که در آن ستایش می‌شود. از ویژگی‌های ساختاری این سرودهاست: تکرار کلمات یا عبارت واحد در آغاز و پایان ابیات؛ تکرار یک نام — مثلاً اناهیته («پاک، بی‌عیب») در حالات گوناگون صرفی؛ قرینه‌سازی در نقل روایات اساطیری و حماسی. محتوای یشت‌های دراز توصیف و ستایش یکی از ایزدان و یاری خواستن از اوست با ذکر اسطوره‌ها و حوادثی که در آنها نقش داشته است. داستان‌های مندرج در یشت‌ها غالباً کوتاه‌اند و به اجمال نقل شده‌اند یا به آنها اشاره شده است و می‌رساند که مخاطبان با آنها آشنا بوده‌اند. بسیاری از این داستان‌ها، در روایت‌های بعدی مانند متون پهلوی یا شاهنامه و منابع اسلامی آن، به تفصیل نقل شده است. نمونه آنها داستان آرش است که در تیشتر یشت تنها در تشبیهی به آن اشاره رفته و روایت کامل‌تر آن در متون پهلوی و فارسی آمده است.

در یشت‌ها، از آنجا که باورهای ایرانیان پیش از ظهور زردشت در آن با معتقدات زردشتی درآمیخته، دو مضمون می‌توان تمیز داد: یکی وصف اعمال ایزدان و پهلوانان و شاهان اساطیری به زبانی شاعرانه؛ دیگری نیایش‌های دینی که رنگ زردشتی دارد. غالب اشعار در دسته اول از ابیات ۸ هجایی و در دسته دوم از ابیات ۷ و ۹ هجایی تشکیل شده‌اند.

در عصر اشکانی، ادبیات، همانند دوره‌های پیش از آن، عمدتاً به صورت شفاهی و سینه به سینه نقل می‌شد. گروهی از قصه‌گویان و نقالان دوره‌گرد به نام گوسان‌ها داستان‌های ملی ایرانی را حفظ و به ساسانیان منتقل کردند. همین داستان‌ها بود که بعدها بخشی از منابع خدای‌نامه پهلوی شد و در شاهنامه فردوسی منعکس گردید. از میان داستان‌های برجای مانده در ادبیات فارسی، منظومه عاشقانه ویس و رامین اصل پارتی دارد. بعضی از داستان‌های شاهنامه از جمله داستان بیژن و منیژه احتمالاً متعلق به عصر پارتیان است.

از کنیه‌های ساسانی، بخش دوم کنیه کر تیر، در سرمشهد حدود ۸۰ کیلومتری کازرون، در وصف معراج این موبد موبدان پر قدرت عصر ساسانی است که از مضامین تصویری و شاعرانه سرشار است.

آثار ادبی به زبان پارسی میانه (پهلوی ساسانی)، که در سنت شفاهی حفظ می‌شد، در عصر اسلامی، با نشستن زبان فارسی به جای زبان پهلوی در مقام زبان مشترک ملی، نابود گشت. شعر هجائی یا ضربی پهلوی نیز که غالباً سینه به سینه نقل و با موسیقی خوانده می‌شد به دست فراموشی سپرده شد. با این همه، آنچه از متون پهلوی به جا مانده برای آشنایی با اسطوره‌های باستانی و جهان‌بینی ایرانیان باستان منابع گرانمایی شمرده می‌شوند.

از جمله این آثارند ارداویراف‌نامه (اردوارزنامه)، زند و همن یسن، جاماسب‌نامه (جاماسپ نامگ)، درخت آسوری (درخت آسوریک)، یادگار زیریران، خدای‌نامه (خوتای نامگ)، اشعار مانوی، و منظومه مقفای کوتاهی در حدود ۱۴ بیت که طی آن ظهور بهرام ورجاوند در پایان جهان پیش‌بینی شده است.

مطالب این متون، هرچند در عصر اسلامی تألیف و تحریر شده‌اند، به روزگاران کهن بازمی‌گردد. برخی از آنها را شعر تشخیص داده‌اند و در شماری دیگر

از آنها مایه‌ها و آثار تخیل شاعرانه نمودار است.

ارداوِ رازنامه متنی است منشور اما در آن عناصر تخیلی می‌توان سراغ گرفت. این متن گزارش سفر روحانی ارداویراف است به جهان دیگر.

در زند و همن یسن، حوادث جهان به مکاشفه پیش‌گویی شده است. اورمزد چهار دورهٔ زمانی جهان را در رؤیا به زردشت نشان داد در چهار نماد زرین، سیمین، پولادین، و آهنین آمیخته با فلزات دیگر که به ترتیب مقارن‌اند با پادشاهی گشتاسب و ظهور زردشت، اردشیر کیانی، خسرو انوشیروان، و فرمانروائی دیوان ژولیده‌موی خشم‌نژاد (پایان هزارهٔ زردشت، هزارهٔ دهم از دورهٔ دوازده هزار سالهٔ جهان). در آغاز فصل دوم آن، هفت دوره نام برده شده است: زرین، سیمین، روبین، برنجین، ارزیزین، پولادین، و آهنین آمیخته به ترتیب مقارن پادشاهی گشتاسب، اردشیر کیانی، اردشیر و شاپور دوم ساسانی، بلاش، بهرام گور، خسرو انوشیروان، و دیوان ژولیدهٔ خشم‌نژاد. فصل چهارم به حوادث پایان هزارهٔ زردشت و فصل‌های هفتم و هشتم به حوادث هزارهٔ هوشیدر (اوشیدر)، یکی از موعودان زردشتی، و ظهور بهرام ورجاوند و پشوتن، پسر گشتاسب، اختصاص دارند. فصل نهم با سخنانی دربارهٔ اوشیدر و پشوتن آغاز می‌شود سپس شرح حوادث هزارهٔ اوشیدر ماه (آخرین هزاره) و رها شدن ضحاک از بند و کشته شدن او به دست گرشاسب می‌آید و متن با ظهور سوشیانس پایان می‌یابد.

جاماسب‌نامه، حاوی بخشی از پیش‌گویی‌های جاماسب^۱، وزیر و مشاور گشتاسب، به نظر بنویسست^۲، شعر است و اگر هم در صورت کنونی‌اش نثر باشد اصل آن شعر بوده و زبان شاعرانه دارد.

درخت آسوری منظومه‌ای است در مناظرهٔ بُز و نخل که به زبان پارسی سروده شده و آنچه به دست است به خط کتابی پهلوی است. بُز را نمایندهٔ دین زردشتی و نخل را نمایندهٔ دین آشوری و بابلی، که در آن آیین پرستش درخت جایگاه

۱. بخشی از این پیش‌گویی‌ها در یادگار جاماسبی (ایادگاری جاماسپیک) و هم در یادگار زریز آمده است.

مهمی داشته، دانسته‌اند. همچنین بز نماد جامعهٔ دام‌داری و نخل نماد جامعهٔ کشاورزی شمرده شده است. بنویست اساس وزن آن را هجایی تشخیص داده اما هنینگ^۱ وزن آن را مانند دیگر اشعار پارتی و پارسی میانه تکیه‌ای^۲ دانسته است. زبان شاعرانهٔ متن ساده و بی‌پیرایه است. در آن، برگ نخل به برگ نی و از شیرینی به انگور، نرمی و سفیدی اندام دوشیزه به سینه و گردن بز، و بوی تن بز به گل گیتی تشبیه شده است. تعبیر معروف مروارید پیش خوکان افکندن، که در انجیل متی آمده و ناصر خسرو نیز آن را در شعر خود به کار برده، همچنین تعبیر کنائی «چنگ زدن پیش شتر مست» در آن به کار رفته است. ^{برستان} ^{www.tabarestan.info} سیاه‌های از پوشیدنی‌ها، خوردنی‌ها، سازها، عطرها، زین‌افزار و چنگ‌افزار، لوازم زندگی، اصطلاحات مربوط به نویسندگی و دینی نیز در آن درج شده است.

یادگار زریر - یگانه متن حماسی به جا مانده از حماسه‌های به زبان پهلوی (سوی مندرجات خدای‌نامه) که به ادبیات شفاهی تعلق داشته‌اند و نام شماری از آنها در منابع عربی آمده است - رساله‌ای است کوتاه و در اصل به زبان پارتی ظاهراً منثور، و منظوم آن به صورت کنونی به زبان و خط پهلوی است. امّا، در خلال آن، واژه‌ها و ترکیبات و ساختارهای زبان پارتی دیده می‌شود و تنها بازسازی شعری برخی از پاره‌های آن میسر است. در آن، از جنگ ایرانیان با خونان سخن رفته و سوگ بستور بر سر تن بی‌جان پدر (زریر) از نمونه‌های زیبای ادبیات ایرانی شمرده شده است. مطالب این منظومه در مواردی با شرح جنگ‌های گشتاسب و ارجاسب، که دقیقی آن را به نظم درآورده، منطبق است.

خدای‌نامه، مهم‌ترین اثر تاریخی و اساطیری عصر ساسانی، حاوی نام پادشاهان و گزارش آمیخته به افسانه و حوادث مربوط به سلسله‌های ایرانی، در اصل به زبان پهلوی بوده که در دست نیست و محتویات اساسی آن را فقط از روی منابع عربی و فارسی می‌توان معلوم ساخت. از آن جمله است: اسطوره‌های هند و ایرانی و اقوام ایرانی که گهوارهٔ آنها سرزمین شرقی ایرانی بزرگ بوده است. این روایات کیانی با روایات مربوط به شاهان و پهلوانان اشکانی - گئو، گودرز، میلاد، بیژن -

و رقابت خاندان‌های توس و گودرز در افسانه‌های کاووس درآمیخته است. افزون بر قدیم‌ترین روایت حماسی ایران، یادگار زیر که از آن یاد شد، احتمال داده شده است بعضی از داستان‌های شاهنامه چون داستان بیژن و منیژه، که در مآخذ دیگر دیده نمی‌شوند، اصل اشکانی داشته باشند. همچنین برخی از اسطوره‌های ایرانی که در روایات ارمنی آمده محتمل است از طریق اشکانیان به ارمنستان رفته باشد. اشعار مانوی سرودهایی دینی است که همراه با موسیقی در مناسک مذهبی خوانده می‌شده است. این اشعار را به سه دسته سرودهای بلند؛ مدیحه (آفرین)‌های بلند؛ و سرودهای کوتاه تقسیم کرده‌اند.

از سرودهای بلند، هریک شامل چند هندام (اندام)، جهان مجموعه در دست است: دو مجموعه به زبان پارسی میانه و دو مجموعه دیگر که قطعاتی از آنها به زبان سغدی نیز موجود است. مدیحه‌ها (پارسی میانه: āfurišn، پارتی: āfriwan) سرودهایی خطاب به یکی از ایزدان مانوی یا خود مانی‌اند که از یشت‌ها تقلید شده‌اند و از هیچ یک از آنها متن کامل شناخته نشده است. سرودهای کوتاه — که متن کامل بعضی از آنها به دست آمده است — در ستایش خدایان و ستایش و سوگ بزرگان است. برخی از آنها در مراسم روز دوشنبه، روز مقدس مانویان، یا در جشن سالانه آنان خوانده می‌شد و ابیاتی از آنها را جماعت شرکت‌کنندگان در نیایش تکرار می‌کردند. بسیاری از این سرودها ابجدی‌اند یعنی حرف آغازی ابیات، و به ندرت واژه‌های کلیدی، به ترتیب ابجدی مرتب گشته است. در اشعار ابجدی، غالباً پس از بیت اول یا دوم یا جای دیگر، بیتی خارج از ترتیب درج و گاه، پس از آخرین حرف (ت)، بیتی افزوده می‌شده است.

هیننگ وزن اشعار مانوی — و کلاً وزن شعر فارسی میانه و پارتی — را ضربی یا تکیه‌ای تشخیص داده است. از آخرین پژوهش‌ها این نتیجه به دست آمده که در اشعار پارتی و، به احتمال قوی، هم در اشعار پارسی میانه، هر بیت شامل دو مصراع است و در هر مصراع دو کلمه اصلی است و تکیه آنها بر روی هجای آخر است. این کلمات اصلی همراه کلمات وابسته آنها دو رکن^۱ عموماً ۲ یا ۳ یا ۴

هجائی می‌سازند. در وزن این پاره‌ها، علاوه بر هجاهای تکیه‌دار، ضرب وزن^۱ ممکن است فرق کند.

در اشعار مانوی، صور شاعرانه فراوانی به کار رفته است؛ از آن جمله است: تشبیه سرعت عروج مانی به برقی تیزرو و رؤیای تندگذر، حرکت ایزدمهر به سیر اندیشه، ایزدمهر سوار بر کشتی خورشید به کشتیان، مایده‌های زمینی (خُطام یا خُرده‌ریز دنیوی) به خوراکِ خوش‌مزۀ زهرآلود، همبستگی به صخره؛ ردّالتعبیر^۲هایی چون «ذرات نورِ محبوس در جهان» برای گوهرها، «کبوتران سپیدبال» برای راهبه‌های سوگوار؛ ترکیباتی استعاره‌ای چون «دریای زنده، کوه زرگون، چشمۀ زرگون» در وصف یکی از پیشوایان مانوی؛ تکرار یک کلمه یا کلمۀ مشتق از آن و تکرار یک عبارت؛ جناس استهلالی و ردیف کردن کلماتی که یک آوا در آنها تکرار می‌شود چون *anāzar nāzug zādag* (با تکرار /z/) یا *naxwēn ud naxurēg naxustēn* (با تکرار /n/ آغازی - جناس استهلالی^۳ - و /x/).

در متون ختنی، که نسخه‌های موجود آنها را در فاصلۀ قرن‌های هشتم و دهم میلادی به خط براهمی (مقتبس از سنسکریت) نوشته‌اند، نیز سروده‌هایی به دست آمده است. مفصل‌ترین متن ختنی، زَمَبُستا، منظوم است. همچنین داستان هندی رامه و همسرش سیتا منظومه‌ای است حماسی. در میان اشعار ختنی، نمونه‌هایی از نوع غنایی و مدیحه نیز وجود دارد.



آبشخور دیگر شعر فارسی، چنان که پیش‌تر یاد شد، اشعار عربی است. در حقیقت، پیش از پیدایش نخستین اشعار فارسی، شاهد دوره‌ای هستیم که شاعران ایرانی به زبان عربی شعر می‌گفتند. عده‌ای از آنان، پس از ظهور شعر فارسی نیز به هردو زبان فارسی و عربی شعر سرودند و به همین اعتبار ذواللسانین لقب گرفتند. ابرمان، خاورشناس روس، مطالعه در ادبیات شعوبی قرن‌های دوم و سوم هجری به زبان عربی را برای آشنایی با محیطی ادبی که شعر فارسی در آن زاده

شد کارساز می‌داند. وی این ادبیات شعوبی را آغاز تکوین ادبیات فارسی تلقی می‌کند - نظری که ریتر^۱ نیز در آن سهیم است.

شماری از محققان چون آربری^۲ و گرونه‌بام^۳، هرچند منکر تأثیر عوامل ایرانی در ادبیات و فرهنگ عرب (بخانید: اسلام) نیستند، تمیز عناصر ایرانی را در آن مشکل می‌دانند از این رو که تمدن عربی (بخوانید: اسلامی) از منابع متعدّد مایه گرفته است. در حقیقت، هم از عصر اُمویان، عده‌ای از شاعران عربی‌گو ایرانی بودند. از جمله آنان حمّاد الزّاویّه دیلمی (۷۶-۱۵۸) را باید نام برد که بر ظرایف زبانی عربی دست یافت و یکی از نخستین گردآوردندگان اشعار کهن عربی بود.

نیمه اول قرن دوم هجری آغاز بازتاب گرایش شعوبی در شعر عربی است. اسماعیل بن یسار نسائی (وفات: ۱۳۰) نخستین شاعر ایرانی تبار بود که در شعرش روحیه شعوبی منعکس شده است. اوج شعر ضد عرب شاعران ایرانی تبار را در اثر بشّار بن بُرد (۹۵-۱۶۷) شاهدیم که اصل او از طخارستان بود و خود در بصره زاده شد. شهرت این شاعر نابینا در سرودن اشعار عاشقانه و اساطیری است. وی از نخستین سرایندگانی است که قالب مُزدَوَج (مثنوی) را اختیار کرد. او، در شعر خود، آتش و خورشید را ستود و به اتهام زندقه به فرمان مهدی، خلیفه عباسی، کشته شد.

حمّاد عَجَرَد (مقتول: ۱۶۱)، شاعر ایرانی، که سال‌ها در کوفه زیست، در عهد خلافت منصور به بصره رفت و در آنجا گروهی ادبی از ایرانیان و هواداران سنن ادبی ایرانی بنیاد نهاد و در نخستین سال‌های خلافت مهدی عباسی (۱۵۸-۱۶۹) با عده‌ای از اعضای این گروه به بغداد آمد. وی، در اشعارش، فرهنگ می‌گساری را می‌ستود و تمثیل‌های ایرانی درج می‌کرد.

خلف احمر (وفات: ۱۸۰)، از مردم فرغانه، شاعری دانشمند و بر زبان و شعر عربی مسلط بود. یاقوت در معجم‌الادباء از دیوان شعرش یاد می‌کند. وی شعر می‌سروده و آن را به شاعران کهن عرب نسبت می‌داده و در این کار چنان مهارت داشته که قرینه‌ای برای ردّ این انتساب به دست نمی‌داده است.

ابونواس، شاعر برجسته عربی‌گو، شاگرد خلف احمر بود. مادرش ایرانی بود و

گلنار نام داشت. وی با فرهنگ ایران باستان آشنا بود. ترکیب سنت‌های ایرانی و عربی در اشعار او نمایان و تمایلات شعوبی او در اشعارش منعکس است.

ابویعقوب اسحاق بن حسان خُریمی (وفات: ۲۱۴)، عضو گروه ادبی حمّاد، از سُغد بود و در اشعارش به تبار سُغدی خویش و روزگار گذشته ایرانیان فخر می‌کرد.

ابان بن عبدالحمید لاحقی (وفات: ۲۰۰) ایرانی تبار بود. وی بیشتر ترجمه‌های ابن مقفع از پارسی میانه به عربی را به نظم درآورد. در مدایح خود برمکیان و خلیفه هارون الرشید را ستود. برای غزل‌های او آهنگ‌هایی ساخته شد که ابراهیم موصلی آنها را اجرا می‌کرد. نیاکان او، در دربار شاهان ساسانی، سخنوران توانایی بودند. از خاندان او کسانی دیگر نیز به عنوان داستان‌سرا و استاد سخن معرفی شده‌اند.

سهل بن هارون (وفات: ۲۱۵) در دشت میشان (خوزستان) زاده شد. مدتی در بصره زیست و در عهد خلافت هارون به بغداد رفت و به گروه شاعران تحت حمایت برمکیان پیوست. وی در زمان مأمون به ریاست بیت‌الحکمه رسید که، به تقلید از دانشگاه جندی شاپور، در بغداد بنیاد نهاده شده بود. از عناوین آثار ترجمه‌ای و تألیفی او — ترجمه و ملحقات وامق و عذرا، دو اثر به پیروی از کلیله و دمنه به نام‌های ثعلبه و عفرا و نمر و ثعلب (نسخه خطی آن در تونس پیدا شد و با ترجمه فرانسه در سال ۱۹۷۳ به چاپ رسید) — برمی‌آید که از منابع ساسانی بهره جسته است.

از علی بن عبیده ریحانی (وفات: ۲۱۹)، شاعر ایرانی عربی‌گو، پنجاه اثر در الفهرست ابن‌الندیم و معجم‌الادباء یاقوت نام برده شده که عناوین آنها حاکی است از علاقه و ارادت مؤلف به فرهنگ ایرانی.

طاهریان، که به زبان و ادبیات عرب علاقه نشان می‌دادند و کسانی از آنان خود عربی‌گو و عربی‌نویس بودند، از شعویان ایرانی حمایت می‌کردند. در دربار آنان، هم پارسی‌گویانی چون محمود و رّاق و حنظله بادغیسی بودند و هم عربی‌سرایانی چون رقاشی و کلثوم بن عمرو عتّابی که بر زبان فارسی نیز تسلط داشت و به آن عشق می‌ورزید. سکن، کنیز محمود و رّاق، نیز از شاعران دربار طاهریان بود. در منابع، از عشق و رّاق به این زن زیبا و دانا و خوش‌آواز و خوش‌ذوق یاد شده است. باری، در مرو، نخستین پایتخت طاهریان و در نیشابور، پایتخت عبدالله بن طاهر و جانشینان او، شاعران بسیاری گرد آمده بودند.

بدین‌سان، در قرن‌های دوم و سوم هجری، در شرایط تسلط زبان عربی، نمایندگانی سنت و فرهنگ ایرانی آثاری با ارزش به زبان عربی پدید آوردند که در آنها عناصر فکری و فرهنگی ایرانی بازتاب یافته بود. شماری از شاعران این دوره، به ویژه در دربار طاهریان، ذواللسانین بودند.

اندیشه شعوبی در پیدایش و گسترش شعر فارسی نقش داشت. مضامین شعوبی در شعر فارسی درج شد. در عین حال، شاعران ایرانی عربی‌گو مضامین ایرانی را در شعر عربی، به ویژه در اشعار تغزلی و خمریات و مدایح وارد کردند. ایرانیان عربی‌گوی عصر عباسی ممدوح خود را با شاهان ایرانی و قهرمانان افسانه‌ای ایرانی پیش از اسلام مقایسه می‌کردند. معیار بزرگی ممدوح در نظر بشار بن برد شاهان ایران‌اند. گسترش موسیقی ایرانی در محیط عربی نیز زمینه مساعدی برای نفوذ سنت ایرانی در غزل‌های عاشقانه عربی قرن‌های اول و دوم هجری فراهم ساخت. موسیقی‌دانان و خوانندگان ایرانی تبار اشعار عربی را روی آهنگ‌های ایرانی می‌گذاشتند.

در غزل‌های عاشقانه زیبا و آهنگین بشار تأثیر شدید لطافت روح ایرانی دیده می‌شود. در غزل عصر عباسیان، معشوقه بیشتر برده‌ای ایرانی است زیبارو و فرهیخته با آوازی روح‌نواز و هنرمند در رقص و پایکوبی. بشار در اوصاف او می‌گوید: خداوند او را زیبا آفریده، گوش و چشم همه به اوست، آنگاه که بُرقع از رخ برفاکنند درخشان‌تر از خورشید است، زبانش جادوست و صدایش همدست او، دل را چون شمشیر تیز می‌شکافد.

با این تفصیل، دو جریان عمده در ادبیات منظوم ایرانی عصر اسلامی می‌توان باز شناخت که هر یک از آنها، به جهات متعدد، خاستگاه‌ها و آبشخورهای خاص خود پیدا کردند: یکی ادبیات منظوم شفاهی که فهلویات و ترانه‌ها و تصنیف‌ها (به زبان رسمی و زبان‌های محلی) مصادیق آن‌اند؛ دیگری اشعار عروضی فارسی که ادبیات منظوم مکتوب را پدید آوردند. ادبیات شفاهی را می‌توان به لحاظ ساختاری دنباله ادبیات دوره میانه (عصر اشکانی و ساسانی) شمرد.

بدین‌سان، برای شعر فارسی دو آبشخور اصلی می‌توان قایل شد: یکی ادبیات روزگار باستان و میانه که هم از حیث مواد اسطوره‌ای و تاریخی و فرهنگی و تاحدی مضامین شاعرانه به شعر فارسی خوراک و مایه داد و هم در قالبی چون

رباعی و اشعار بنددار از نظر ساختاری زمینه‌ساز آن شد. دیگری اشعار عربی، به ویژه اشعار شعوبی و سروده‌های ایرانیان عربی‌گو که هم در ساختار (پاره‌ای از اوزان عروضی، قافیه، قالب به ویژه قصیده) و هم در مضامین و صور بیان پشتوانه‌ای برای نخستین اشعار عروضی فارسی فراهم ساخت. بر این نکته نیز باید تأکید کرد که شاعران عربی‌گوی ایرانی در پرورش و بسط و تکامل سنت شعر عربی شرکت فعال و از برخی جهات سهم غالب یافتند.

www.tabarestan.info

حاصل کلام آنکه نمی‌توان سنت‌های شعری روزگار باستان و دوره میانه و شعر عربی و شعر فارسی آغازین را از یکدیگر جدا و متمایز ساخت. ظهور شعر فارسی پدیده‌ای خلق الساعه نیست و در سنت و فرهنگ ایرانی ریشه عمیق دارد. بدین سان، به هیچ روی عجیب نیست که سنت‌های شعر پارسی از همه جهات در عصر سامانیان ساخته و پرداخته شده باشد و در سروده‌های شاعرانی چون رودکی، کسایی، شهید بلخی، به حدّ و درجه‌ای حیرت‌انگیز به کمال رشد خود نزدیک گشته و در حماسه شاهنامه به اوج اعتلای خود رسیده باشد.

در عصر حاضر نیز، ما شاهد جریانی نظیر آن بوده‌ایم و هستیم. اشعار شاعران محلی، خواه به گویش‌های ایرانی خواه به زبان آذری، در پرتو گردبرداری از شعر رشد یافته فارسی در ساختار و قالب و بهره‌جویی از آن در مضمون‌پردازی، توانسته است از طیّ مرحله کودکی معاف و فارغ بماند و با جهشی به مرحله بلوغ برسد.

ویژگی‌های شعر فارسی

ریکا خصوصیات شعر فارسی را که یا جنبه سبکی دارند یا در سبک مؤثر افتاده‌اند و بازتاب یافته‌اند به بیانی بلیغ در فصلی از تاریخ ادبیات خود شرح داده است که در اینجا لبّ آن را با افزوده‌هایی از خود نقل می‌کنم.

در شعر فارسی، طبیعت با عواطف انسانی پیوندی درونی دارد. در این پیوند سه ویژگی به چشم می‌خورد: حیات بخشی، روابط کلی، و گزینش تصاویر به اقتضای حالات انسانی. لذّت بردن از خوش‌آهنگی که جادوی وزن به آن قوّت می‌دهد، و شیوه بیان و شکوه و اُبّهت مضمون ذاتی ایرانی است. شعر فارسی فراورده فرهنگ

ایرانی - اسلامی است: ویژگی‌های ایرانی در آن نمایان است که با روح اسلامی رنگ و بوی تازه گرفته است. در شعر فارسی، خطّ فاصلِ مطمئن کشیدن میان عشق ناسوتی و لاهوتی همواره میسر نیست. در سراسر دوره‌هایی از تحوّل فرهنگی ایران تنها شمار اندکی از شاعران به گونه‌ای از تأثیر تصوّف فارغ می‌مانند. ضمناً، در پس نقاب تصوّف، بسی پندارها جا خوش کرده، که جامعه شاعر به دشواری می‌توانست آنها را برهنه و آشکار برتابد. تصوّف را واکنشی درون‌نگریانه در مقابل مصائب و بلایای سیاسی و اجتماعی می‌توان شمرد. لذّت پرستی و هم‌دعوت به اخلاقیات و اکش‌هایی از نوع دیگرند که محصول آنها شعر عاشقانه و شعر حکیمانه و تعلیمی بوده است. ناامنی و احساس ناپایداری روح تشنه آرامش و صلح ایرانی را به خلوت درون کشانیده تا در آن ایمن از کشاکش زمانه، با معشوق ازلی و جلوه‌های گونه‌گون آن راز و نیاز کند و، در عین تحمّل رنج و درد فراق، چشم به راه وصال بماند. اما راه دیگری هم به روی شاعر گشوده است و آن برخورداری از نعمات این جهانی و دم را غنیمت شمردن است. کامجویی و کام‌پرستی هم در شعر رزمی رماتیک بازتاب یافته و هم در شعر تعزّلی رخنه کرده است.

جوّ دستگاه ولینعمتان شاعر به رابطه عاشق و معشوقی نیز سرایت کرده است. شاعر، در برابر معشوق، در زمانی برتری جو و قاهر و در دوره‌ای خاکسار است. قهر و آشتی، رقیب‌ستیزی، بی‌وفایی و بی‌التفاتی یا مهر و نوازش هم در رابطه با حامیان شاعر به بیان درمی‌آید و هم در رابطه با معشوق.

در شعر عرفانی، اغراق و گزافه مدیحه به والایش بدل می‌شود. تمثیل و استعاره به خدمت بیان غیرمستقیم نهفتنی‌ها یا معانی بلند دور از دسترس عامّه درمی‌آید. شعر صوفیانه بیان رمزی را با آغوش باز پذیرا می‌شود. شاعر با شراب و جعد مشکین و خال و صنم نمادهایی مینوی چون نشئه خلسه، حقیقت پنهان، نقطه توحید، و جمال الهی را می‌آفریند. وی، با این زبان، تصویری نه از زیبایی عینی بلکه از زیبایی مجرد به دست می‌دهد که با مینیاتور ایرانی قیاس‌پذیر است. باز نمود واقعیت به مرور زمان کاهش می‌یابد و تنها از قرن ۱۱ هجری به این سوست که با آهنگی کُند از نو آغاز می‌شود.

در نظر شاعر پارسی‌گو، تقیّد به سنت به معنی نرمش‌ناپذیری نیست، نوآوری در

شیوه بیان و اندیشه‌ورزی و ژرف‌تر ساختن معانی است. تأکید او بر باریک‌اندیشی است. شاعر انگیزه‌ای پیدا نمی‌کند که نهادهای هنری را زیر و رو کند و دست به آزمایشی بزند که چند و چون محصول آن را نتوان پیش‌بینی کرد. ایستائی جامعه و انعکاس آن در جو فرهنگی او را از حرکت باز می‌دارد. وی نصاب حسن را در حد کمال می‌بیند و به آن بس می‌کند که تنها خود را به آن برساند و با همان دید سنتی فراورده‌ای به همان حد و اندازه زیبا بیافریند. بیشتر در هوای آن است که به پایه استادی برسد نه آنکه به درجه‌ای نازل‌تر نوازد. سنت شکنی و بنیادآشوبی و درانداختن طرح ساختاری نو به خاطرش خطور نمی‌کند.

گه‌گاه نابغه‌هایی ظهور می‌کنند که نه همان در عصر خود و جانشینان نزدیک خود که در قرون لاحق پایگاهی آفرانه کسب می‌کنند — شاعرانی چون رودکی، فردوسی، خیام، سنایی، نظامی، عطار، مولانا، سعدی، حافظ، جامی، صائب، بهار که منزل‌نمای مسیر و راه و قافله‌سالار کاروان شعر می‌شوند و معیارهایی کمابیش پایدار برقرار می‌سازند.

در هر حال، ساختار و نمای بیرونی شعر محفوظ می‌ماند. از شاعر انتظار نمی‌رود که اوزان تازه بیافریند. شاعر تنها به مقتضای فضای شعری و ذوق خود اوزانی را برمی‌گزیند یا بیشتر به کار می‌برد. بیت غالباً به‌ویژه در غزل استقلال نسبی دارد. آنچه ابیات را به ابهام با یکدیگر پیوند می‌دهد فضای شاعرانه در غزل، نوع محتوا در قطعه و قصیده، و موضوع داستانی در منظومه‌هاست. قافیه و ردیف قیدهایی دلپذیرند که شاعر را هدایت می‌کنند. ردیف، به‌ویژه در حالاتی که پاره‌ای نظرگیر از مصراع دوم ابیات باشد، به منزله بخش پیش‌ساخته، کار شاعر را از جهتی آسان می‌سازد هرچند همساز کردن پاره دیگر با آن هنر می‌خواهد. قافیه درونی، که نوعی از إعانات است، برای تفنن و تنوع مجالی به دست می‌دهد.

قصیده، که در شعر عربی قالب مسلط است، در دست شاعران مدیحه‌سرا به صورت وسیله‌ای برای ارائه سرمشق به ممدوح درمی‌آید در عین آنکه، با کاربرد تعبیرات پرشکوه و برخورداری از ظرافت شاعرانه در تشبیب، زیست‌مایه پرورش شعر ناب می‌گردد و قلمروی از مایه‌های غنائی را به زیر فرمان درمی‌آورد. شعر، در این قالب، گه‌گاه از اصطلاحات و مضامین فلسفی و کلامی و علمی و نجومی و

موسیقی و فنّ شعر مایه می‌گیرد و از دسترس فهم عامّه دور می‌ماند و با این تکلف حصول التذاذ هنری را دشوار می‌سازد. شاعر در بیان مایه‌های عرفانی و مضامین صوفیانه بسی کمتر از قصیده به غزل روی آورده است.

درونیای غزل عشق — خاکی و آسمانی — و عرفان است. اندیشه‌های فلسفی و حکمت به خصوص در قالب رباعی به بیان شاعرانه درآمده است. رباعی، با اصالت ایرانی خود، در سخنان پیشاهنگان شعر فارسی چون شهید بلخی، ابوشکور بلخی، رودکی جایگاهی ممتاز یافته و در فرآورده مسطوره و از آنجا بی‌نظیر و رقابت‌ناپذیر شعری خیام به اوج خود رسیده است. این قالب را شاعران صوفی مشرب برای بیان معانی بلند عرفانی نیز به کار برده‌اند.

اشعار پهلوانی، تاریخی و حماسه رمانتیک به قالب مثنوی که اصالت ایرانی دارد، درآمده‌اند و محدودیت‌هایی در وزن را پذیرا شده‌اند. منظره، که در اشعار دوره میانه نمونه‌هایی از آن به جا مانده، در خلال منظومه‌ها و حکایات و گاه به صورت گفت‌و شنود در غزل درج شده است.

قالب اشعار بنددار — ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمط — که نوعاً در آثار مکتوب روزگار باستانی و عصر میانه زبان‌های ایرانی نظیر دارد میدان فراخ‌تری برای جولان هنری گشوده است. مُستزاد، که به ترانه عامیانه نزدیک شده، به‌ویژه در دوران بازگشت ادبی خریدارانی از جرگه طبع‌آزمایان یافته است. سرانجام از نظیره‌سازی و اقتفا و استقبال و جواب باید یاد کرد که به نوعی شرکت در اقتراح و رقابت شاعرانه بدل شده است.

بدین‌سان، در قیاس با شعر عربی، شاهد تنوع‌نظرگیر قالب‌ها و ساختارها در شعر فارسی هستیم که دست شاعر را، به مقتضای محتوا و گرایش ذوقی و مهارت خود در انتخاب، باز می‌گذارد و از گلزاران شعر فارسی با جلوه‌ها و الوان و روایح گوناگون خلد برین و جئات عدن می‌سازد.

نکته و پیام شاعر پارسی‌گو به آن صورت که در غرب دیده می‌شود خودانگیخته نیست. خودانگیختگی در شعر فارسی کیفیتی دیگر دارد در شعر احساس خام نیست که بیان می‌شود. آنچه در شعر اصیل فارسی بیان می‌شود احساس پرورده است. شاعر معانی بلند و عمیق حکمی و عرفانی را هم کسب و

هم تجربه می‌کند و آنها را به صورت احساس و علم حضوری خود درمی‌آورد. آنگاه بیان می‌کند. بدین‌سان، پیام او، در عین آنکه شخصی و از آن خود اوست، عام است. آنچه مالکیت او را نمودار می‌سازد طرز بیان معانی است. این طرز بیان معانی را از ساحت عام به عرصه خاص می‌کشاند، به آنها رنگ و بوی دیگر می‌بخشد و، مهم‌تر از آن، با انبوهی از تداعی‌ها ربط می‌دهد و دامنه تأثیر آنها را فراخ‌تر و فراگیرتر می‌سازد. این معانی، با بیان احساسی شاعرانه، ملموس و زنده و اثربخش می‌شوند و از صورت تجریدی بیرون می‌آیند و روح و قدرت تأثیر و نفوذی وصف‌ناپذیر می‌یابند و در جان و ضمیر خواننده رسوخ می‌کنند.

اینکه در وصف شاعر ایرانی گفته شده می‌بایست در همه شعب دانش و فن شعر و معانی و بیان و بلاغت چیره‌دست باشد، چندین هزار بیت فارسی و عربی از بر داشته باشد، بتواند معنی خُرد را بزرگ و معنی بزرگ را خُرد گرداند، نیکو را در لباس زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه‌گر سازد، به ایهام قوای غضبانی و شهوانی را برانگیزاند تا بدان طباع را انقباضی و انبساطی بود توصیفی نه تنها ناقص که گمراه‌کننده است. این توصیف از جوهر شعر فارسی که نتیجه تجربه هنری و فکری شاعر است غافل می‌ماند و آنچه را که به آن فردیت و اصالت می‌دهد و بازتاب عمق وجود و شخصیت شاعر است — هرچند این تجربه در پس پرده تمثیل و استعاره پنهان بماند — نمی‌بیند. همین که این شعر را «پراز ریزه‌کاری‌های بی‌توالی منطقی مؤکد و آشکار» و «معانی پراکنده» دیده‌اند دلیل خودانگیختگی آن است و این که گفته‌اند «تنها برای محافلی فرهیخته کشش دارد و از عامه مردم فاصله می‌گیرد» تنها در شعر درباری و ادیبانه صادق است.

در وصف طبیعت نیز، پدیده‌ها با تأویل شاعر تعدیل می‌شوند و در دگرگونی استعاره‌ای است که در خواننده تأثیر می‌کنند. شاعر طبیعت را جان می‌بخشد و با حالات درونی خود سازوار می‌سازد و، از این راه، قوی‌تر و زنده‌تر از پیوند مستقیم عمل می‌کند.

مقایسه ساختارهای منطق الطیر، مثنوی معنوی، و بوستان*

تبرستان
www.tabarestan.info

موضوع سخن مقایسه ساختارهای سه اثر منظوم برجسته زبان فارسی – منطق الطیر شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، مثنوی مولانا جلال‌الدین بلخی، و بوستان سعدی شیرازی و بیان وجوه اشتراک و افتراق آنهاست. ساختار هر اثر هنری اصیلی با محتوای آن پیوندی ارگانیکی دارد. در منظومه‌های این سه شاعر طراز اول در ادب فارسی نیز طبعاً این پیوند را به زنده‌ترین وجهی می‌توان یافت.

منطق الطیر رسام سیر و سلوک عرفانی و سیر کران‌ناپیدا و پرخطر و نفس‌گیر آن است. مثنوی معنوی بیان پراکنده تجارب عرفانی است به مقتضای احوال شاعر به زبان و بیانی درخور فهم عامه و، همراه آن، اندیشه‌ورزی‌هایی در مراتب والا و دور از دسترس همگان. بوستان اثری است منتظم و مستسق و مبوب که، در آن، حکمت عملی – تهذیب اخلاق، تدبیر منزل، و سیاست مَدَن – استادانه و به زبان تمثیل به بیان درآمده است. در هریک از این سه منظومه، ظرف با مظروف مطابقت تام دارد.

منطق الطیر و مثنوی هر دو در بحر رمل مسدّس‌اند و بوستان در بحر متقارب به همان وزن شاهنامه فردوسی است. هموزنی دو منظومه عرفانی عطار و مولانا

* سخن‌رانی ارائه شده در کنگره سعدی‌شناسی، شیراز، اردیبهشت ۱۳۸۸. چاپ شده در سعدی‌شناسی دفتر سیزدهم، اردیبهشت ۱۳۸۹، ص ۲۰-۳۲.

همچنین وزن مختار سعدی برای اثری که از حیث محتوای اخلاقی و خصلت مرآة‌الأمرای با آفریده حکیم طوس قرابت دارد درخور توجه است. وزن در هر سه منظومه از اوزان رایج و پربسامد در تاریخ شعر فارسی است. در این گفتار، ابتدا خصوصیات ساختاری هریک از این سه منظومه سپس مشترکات و مفترقات آنها را نشان خواهیم داد.

منطق‌الطیر با تحمیدیه و نعت رسول اکرم و ذکر مناقب خلفای راشدین آغاز و با فصلی که در چاپ گوهرین «در صفت کتاب» و در چاپ شفیع کدکنی «فی وصف حاله» عنوان گرفته ختم می‌شود و متن آن شامل ۴۵ مقاله است. در تحمیدیه عمدتاً از آفرینش — جهان جمادات و نباتات و حیوانات و سرانجام انسان — سخن رفته است و آن سرشار است از اشارات قرآنی و حدیثی به بیانی نسبتاً متکلفانه. عطار کلام خود را، در آن، همچنانکه انتظار می‌رود، با حیرت و اظهار عجز در شناخت راز هستی به پایان می‌برد با این قول که

کارِ عالم حیرت است و غیرت است حیرت اندر حیرت اندر حیرت است

ذیل تحمیدیه حکایتی کوتاه آمده است با مناجات گونه‌ای در پنج بیت.^۱ در نعت رسول اکرم، عطار آن حضرت را مقصود آفرینش معرفی کرده، همهٔ شرع‌ها را در شرع او محو شمرده، و از او شفاعت خواسته و فرموده است:

زان شدم از بحر جان گوهرفشان کز تو بحر جان من دارد نشان^۲

ذیل این نعت نیز حکایتی کوتاه، قصهٔ مادر و نجات طفل از غرق شدن، در تمثیل شفاعت آمده است.

۱. در نسخهٔ عکسی چاپ مرکز نشر دانشگاهی، پس از آن، ۳۱ بیت دیگر آمده است.

۲. هلموت ریتز (Hellmut Ritter) همین بحر جان (آلمانی: Das Meer der Seele) را عنوان اثر خود اختیار کرده اما در ترجمهٔ فارسی دریای جان اختیار شده است. در متون قدیم فارسی، دریا بیشتر به شط، رودی که به دریا ریزد، اطلاق شده است همچون دریای نیل، آمودریا، سیر دریا.

در مناقب خلفای راشدین سخن از یار غار (ابوبکر)، مظهر عدل (عمر)، بحر تقوی و حیا و کان وفا و ذوالتورین (عثمان) است و هم از:

خواجۀ حق پیشوای راستین کانِ علم و بحرِ حلم و قطب دین
ساقیِ کوثر امامِ رهنا ابنِ عمِّ مصطفی شیر خدا
مرتضای مجتبی جفتِ بتول خواجۀ معصوم و دامادِ رسول

و مقتدای به استحقاقِ دین و مفتی علی الاطلاق (علی علیه السلام). عطار آن‌گاه به ذمّ تعصّب و دفاع از شیخین می‌پردازد و می‌فرماید:

در خلافت نیست میل ای بی‌خبر میل کی زیبد ز ابوبکر و عمر
میل اگر بودی در آن دو مقتدا هردو کردندنی پسر را پیشوا

و، در دفاع از حضرت فاروق، مکالمه او را با اُوَیُس گزارش می‌کند و از زبان او می‌گوید:

گر خلافت را خریداری شود می‌فروشم گر به دیناری بود

و، در تأیید قول خود، رفتار حضرت امیر و شفقت او را بر دشمن و راز گفتن او را با چاه شاهد می‌آورد و چنین نتیجه می‌گیرد:

بر عدو چون شفقتش چندین بود با چو صدیقش هرگز کین بود؟

یا:

آن که در جانش چنین شوری بود در دلش کی کینه موری بود
در تعصّب می‌زند جانِ تو جوش مرتضی را جان چنین نبود خموش

یا از ایثار ابوبکر و علی به وقت هجرت رسول یاد می‌کند:

تو تعصّب کن که ایشان مردوار هردو جان کردند بر جانان نثار
گر تو هستی مردِ این یا مردِ آن کو تو را یا دردِ این یا دردِ آن

و سرانجام توصیه می‌کند:

از تولا و تبرّا پاک شو تو کفِ خاکی در این خاک شو

اما ساختار متن: آن با وصف هدهد، هادی و رهنما، و وصف مرغانی، هر یک به صفتی متّصف و متمایز، آغاز می‌شود - صفت نیک یا زشت چون «عندلیبِ باغِ عشق» و «تذرو در چاهِ ظلمت مانده»؛ «دُرّاجِ اَلَسْتِ عشقُ به جان شنیده» و «قُمری اسیرِ نفس»؛ «فاخته با وفا» و «شاهینِ سرکش» که جملگی با احوال نفسانی مطابقت دارد.

مقالات شباهت ساختاری تام دارند. مقاله‌های اول و دوم در خطاب با مرغان و سخن هدهد با آنهاست. در مقالات سوم تا سی و هفتم، از عذر یا سؤال مرغان و جواب هدهد سخن رفته است. در مقاله سی و هشتم، از طول راه و منازل آن پرسش شده که تا مقاله چهل و چهارم یعنی هفت مقاله به شرح و توصیف هفت وادی سلوک - طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا - اختصاص دارد. مقاله آخر، چهل و پنجم، نیز در وصف رهسپار شدن مرغان است به دیدار سیمرغ و رسیدن سی مرغ به درگاه.

معاذیر و سؤال‌ها متنوّع است. نمونه‌های معاذیر از بلبل که عشق گل او را بس، و از دیگر مرغان آلودگی به گناه، یک صفت نبودن، رهزنی نفس و رهزنی ابلیس، زردوستی، دنیا دوستی، صورت پرستی، ترس از مرگ است و نمونه‌های سؤال پرسش از تأثیر پاکبازی، همت، انصاف و وفا، و گستاخی؛ نیز، به دنبال آن، حسب حال‌هایی خودپسندانه چون لاف عشق، میسر بودن تحصیل مقصود در حَضَر؛ همچنین پرسش‌هایی از این دست که در سفر به چه دلشاد باید بود، از سیمرغ چه باید خواست، برایش چه تحفه باید برد.

در هر مقاله، حکایاتی برای بیان تمثیلی مضمون آن آمده است. شمار حکایات در هر مقاله یک تا هفت و در مقاله‌های سی و هشتم تا چهل و چهارم برای هفت وادی جمعاً ۲۸ است. بخش پایانی حاوی ۱۳ حکایت در چاپ گوه‌رین و ۱۲ حکایت در چاپ شفیعی کدکنی است. مضمون آخرین حکایت در چاپ گوه‌رین درخواست شبلی از جنید است، که در چاپ شفیعی کدکنی نیامده، و در چاپ شفیعی کدکنی سؤال قائم گرمابه است از بوسعید و پاسخ او. درازترین حکایت در مقاله چهل و پنجم درج شده که ۱۶۳ بیت دارد.

عطار، در هر مقاله، ابتدا موضوع آن را شرح می‌دهد آنگاه، در تأیید قول خود و برای تفهیم آن، حکایت و تمثیل شاهد می‌آورد.

اما بوستان ساختار ساده‌تری دارد. از تحمیدیه آغاز می‌شود که، در آن، سخن از خداوندِ فراخ‌بخشایش و مهربان است، و آن با گرایش غالبِ سعدی به تساهلِ سنخیت دارد، همچنین از جباری که حکم حکم اوست و این با مشرب کلامی سعدی همخوان است و این هر دو موقف در بیتی خلاصه شده است:

گر آن است منشورِ احسانِ اوست و این است تصویقِ فرمانِ اوست
در این مقام، از اسماء الله نیز یاد شده است. سرانجام، نظر معروف سعدی در باب شناخت خداوند بیان شده که می‌فرماید:

وگر سالکی محرمِ راز گشت ببندند بر وی درِ بازگشت
نظیر مضمون این بیت در گلستان که

این مدعیان در طلبش بی‌خبرانند کان را که خبر شد خبری باز نیامد
اما در اینجا شیخ راه را بسته نمی‌گذارد و می‌افزاید:

مگر بویی از عشق مستت کند طلبکارِ عهدِ آلتست کند
دگر مرکبِ عقل را پویه نیست عنانش بگیر و تحیر که ایست

و با این بیت تحمیدیه را به ستایش رسول اکرم می‌دوزد:

مپندار سعدی که راه صفا توان رفت جز بر پیِ مصطفی

آنگاه، در ستایش پیامبر، از معجزات و معراج او یاد می‌کند و بر اصحاب و پیروانش، نخستین آنان خلفای راشدین، هر کدام تنها در یک مصرع درود می‌فرستد. سپس، به رسم مألوف، سببِ نظم کتاب را شاعرانه گزارش می‌کند که از سفر چه ارمان آورده است و می‌فرماید:

مرا گر تهی بود از آن قند دست سخن‌های شیرین‌تر از قند هست

پس از آن، در معرفّی مندرجات متن می‌گوید: بر او ده در از تربیت ساختم و ابواب ده گانه — در عدل و تدبیر و رای؛ توبه؛ مناجات و ختم کتاب — را نام می‌برد و خطاب به نکته‌گیران و متعنتان متعدّد آنچه باید و شاید گفت می‌گوید.

شیخ، پیش از ورود در متن، ابوبکر بن سعد بن زنگی و فرزند جوانش، سعد بن ابی‌بکر بن سعد، را مدح می‌گوید اما چه مدحی که سرشار از نصایح صریح و تلویحی و حتّی نوعی منت‌نهادن بر پدر که نامت به یمن همروزمکاری با سعدی جاوید مانده است:

هم از بختِ فرخنده فرجامِ توست که تارخِ سعدی در ایامِ توست
که تا بر فلک ماه و خورشید هست در این دفترت ذکرِ جاوید هست

و بر پسر، پندآموزانه خطاب به خود، به این تعبیر که

تو منزل‌شناسی و شه راهرو تو حق‌گوی و خسرو حقایق‌شنو

و این توصیه که به وقت طاعتِ خداوند بگو:

نه کشور خدایم نه فرماندهم یکی از گدایان این درگهم

اما در متن، تفاوت شمار ابیات ابواب نظرگیر است: در نُه بابِ نخست، بیشترین در باب اول (در عدل و تدبیر و رای) ۹۰۷ و کمترین در باب ششم (قناعت) ۱۷۱ بیت است و، در باب آخر (مناجات و ختم کتاب) ۱۰۹ بیت.

ساختار ابواب به این صورت است که ابتدا اندیشه‌ها و درونمایه‌ها در هر باب، مستقیم یا از زبان بزرگی، مثلاً در باب اول از زبان انوشیروان و خسرو پرویز، بیان می‌شود سپس این معانی در حکایات و تمثیل‌ها مصوّر می‌گردد. در مطاوی حکایات یا در پایان آنها نیز، اظهار نظرهای شاعر جسته‌گریخته درج می‌گردد. درونمایه‌ها در برخی ابواب متعدّد است از جمله در باب هفتم (عالم تربیت) که حاوی مضامین حفظ اسرار، ستایش خاموشی، نکوهش غیبت و غمّازی، پرورش زنان و صلاح و فساد آنان، پروردن فرزندان، پرهیز از صحبت اُحداث (نَوُخْطان)، سلامت گوشه‌نشینی و صبر بر اذیت و آزار خلق، و نکوهش عیب‌بینی است.

قوی‌ترین و پرمایه‌ترین باب‌ها باب اول (در عدل و تدبیر و رای) و باب هفتم (عالم تربیت) است. گفتار آغازین باب سوم (در عشق و شور و مستی) وصف سرمستانه و تحسین‌انگیز عاشقان حق است که ابیاتی از آن را به تیمن نقل می‌کنم:

اگر زخم بینند و گر مرهش	خوشا وقتِ شوریدگانِ غمش
به امیدش اندر گدایی صبور	گدایان از پادشاهی نفور
منازل شناسان گم کرده پی	... سلاطین عزلت گدایانِ حی
رها کرده دیوار بیرون خراب	... چو بیت‌المقدس درون بُرقباب
لب از تشنگی خشک بر ظرفِ جوی	... دلارام در بـر دلارامِ جوی
به ذکرِ حبیب از جهان مشغول	... به سودای جانان ز جان مشغول
چنان مستِ ساقی که می ریخته	به یاد حق از خلق بگریخته
به فریادِ قالوا بلی در فروش	... آلت از ازل همچنانشان به گوش
به یک ناله شهری به هم برزنند	... به یک نعره کوهی ز جا برکنند
چو سنگ‌اند خاموش و تسبیح‌گوی	چو بادند پنهان و چالاک‌پوی
که با حسنِ صورت ندارند کار	... چنان فتنه بر حسنِ صورت‌نگار

باب پنجم (در رضا)، چه در گفتار آغازین چه در حکایات، چندانی به دل نمی‌نشیند و انتظار خواننده مشکل‌پسند را جوابگو نیست. باب چهارم (در تواضع)، با تمثیلِ یکی قطره باران ز ابری چکید / خجل شد چو پهنای دریا بدیدِ براعتِ استهلال دارد. در باب هفتم (عالم تربیت)، سخن تعلیمی و باصلابت و جدی اختیار شده است.

گاه حکایتِ فرعی در بطنِ حکایتِ اصلی درج شده است. نمونه‌اش نخستین حکایتِ باب اول در ۱۲۸ بیت که هفت بیت آن تعلق دارد به حکایتِ فرعی به خواب دیدن شخصی ابلیس را نیکوتر از فرشته. حکایتِ اصلی با وصفی موجز و استادانه از جهان‌دیده‌ای در صورت درویشان آغاز شده است:

جهان گشته و دانش اندوخته	سفر کرده و صحبت آموخته
... دو صد رقعۀ بالای هم دوخته	ز حُرّاق و او در میان سوخته

چنانکه ملاحظه می‌شود، بوستان از حیث ساختار به کتاب درسی می‌ماند. در قیاس با گلستان، فرق در نحوه بیان اندیشه‌هاست که در گلستان از زبان چهره‌های داستانی نه مستقیم القا می‌شود. موضوع ابواب نیز در این دو بعضاً یکی است. مثلاً «در سیرت پادشاهان» به جای «در عدل و تدبیر و رای»؛ «در عشق و جوانی» به جای «در عشق و مستی و شور»؛ «در تأثیر تربیت» به جای «عالم تربیت». هر دو بابی در «قناعت» دارند. آن معانی عرفانی نیز که در بوستان ذیل عناوین «احسان»، «تواضع»، «رضا»، «شکر بر عافیت»، و «توبه و راه صواب» آمده در گلستان در ابوابی چون «اخلاق درویشان» و «آداب صحبت» و هم در «جدال سعدی با مدعی» به تفاریق گنجانده شده است. مایه‌هایی از مباحث «در فضیلت خاموشی» نیز، که در گلستان عنوان بابی مستقل است، در باب هفتم بوستان به چشم می‌خورد. از نظر ترتیب و تناسب ابواب گلستان درجیده‌تر می‌نماید. وصف بی‌نظیر و استادانه این نظم و نسق و تعادل و تناسب و آراستگی را در سبک‌شناسی بهار می‌توان سراغ گرفت که در بوستان نیز تا حد بالایی مصداق دارد.

اما مثنوی مولانا در ساختار با منطق‌الطیر و بوستان فرق فاحش دارد. در آن، نظم و ترتیبی مشخص و محسوس پیدا نیست. به خلاف عرف، از تحمیدیه و نعت رسول و ستایش بزرگان دین و مدح این و آن و سبب تألیف همچنین از فصل‌بندی اثری نیست. مولانا، چنانکه نمایان است، برای آن، انگاره‌ای نبسته و طرحی نریخته است. خود مولانا در «نی‌نامه» می‌فرماید:

من چه گویم یک رگم هشیار نیست یاد آن یاری که او را یار نیست

با «نی‌نامه» آغاز می‌شود که لب و خلاصه کل اثر است چون فاتحه‌الکتاب در قرآن کریم که أم‌الکتاب است. معانی آن در حال سرمستی و شور نطفه بسته‌اند و بیان این معانی در چندین و چند مجلس طی چند سال، آن هم با وقفه‌ها و فترت‌ها و تعطیل‌هایی، املا شده است. حتی نمی‌توان معلوم کرد که تمام است یا ناتمام. آغازش قصه هجران و اشتیاق وصل و رجعت به اصل است و پایانش از زبان سلطان ولد:

وَقَتٍ رَحِلَتْ آمَدٌ وَ جَسْتَنُ ز جَوِ كُلِّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ

مثنوی، در هر باب، معمولاً با حکایتی آغاز می‌گردد و احیاناً، در بطنِ حکایت اصلی، حکایت یا حکایاتی فرعی درج می‌شود و در ذیل حکایات اندیشه‌ورزی‌های مولانا لبریز از تداعی‌های خودرو می‌آید. بدین سان، به عکس منطق الطیر و بوستان، اندیشه‌ها بر حکایات مقدم نیست. در واقع، حکایت بهانه‌ای است برای اندیشه‌ورزی نه وسیله‌ای برای مضمون ساختنِ اندیشه. اندیشه‌ها به کیفیتِ دیگر، به صورت speculation بیان می‌شود و از آن به نشخوارِ فکر می‌توان تعبیر کرد که نوعی سفته‌بازی است. به این معنی که فکری واحد با مضامین و به صور متعدّد و متنوع نمایانده می‌شود همچنانکه در سفته‌بازی کالای واحد، با دست به دست گشتن در دادوستد، هر نوبت بهای تازه پیدا می‌کند. speculum در لاتینی به معنای «آینه» است و در speculation تصویر اندر تصویر معنایی واحد است که عرضه می‌گردد. مولانا در این نحوه بیان با خاقانی مشابهت می‌یابد. قطعه‌ای از سروده‌های خاقانی در ۱۵ بیت این نشخوارِ فکر را به روشن‌ترین وجهی نشان می‌دهد که چند بیتی از آن را نقل می‌کنم:

چون زمان عهدِ سنایی درنوشت	آسمان چون من سخن‌گستر بزد
... مفلکِ فرد ار گذشت از کشوری	مبدعِ فعل از دگر کشور بزد
از سلیم اقلیم چون رفت آیتی	پس‌نجم اقلیم آیتی دیگر بزد
... ماه چون در جیبِ مغرب بُرد سر	آفتاب از دامنِ خاور بزد
... اولِ شب بوحنیفه درگذشت	شافعی آخر شب از مادر بزد

همه ابیات این قطعه گویای این معنی است که «یکی رفت و یکی دیگر برتر از او آمد». این شعر خاقانی را با پاره‌ای از سروده‌های مولانا که ذیلاً نقل می‌شود بسنجیم:

تلخ از شیرین لبان خوش می‌شود	خار از گلزار دلکش می‌شود
حفظ از معشوق خرما می‌شود	خانه از همخانه صحرا می‌شود
ای بسا از نازنینان خارکش	بر امیدِ گل عذارِ ماهوش

کرده آهنگر جمالِ خود سیاه تا که شب آید بسوسد روی ماه
خواجه تا شب بر دُکانی چارمِیخ زانکه سروی در دلش کردست بیخ
... آن دروگر روی آورده به چوب بر امیدِ خدمتِ مه‌رویِ خوب
بر امیدِ زنده‌ای کن اجتهاد کو نگردد بعد روزی دو جهاد

در ابیاتی از این پاره این معنی بیان شده است که هرچیز با ضدّ خود هویت و موضوعیت پیدا می‌کند. فرق میان خاقانی و مولانا در این باب تنها از حیث درجه عمق افکار و عوالم حیاتِ روحانی و به اصطلاح دنیای این دو شاعر است. جهانِ مولانا جهانِ دیگری است — جهانی که خاقانی، اگر هم در آن گام نهاده باشد، با آن آشنایی عمیق نیافته و در آن با تمام وجود نزیسته است.

با مقایسه ساختارهای منطق‌الطیر و بوستان و مثنوی نتایجی به شرح زیر حاصل می‌شود:

— در محتوای این هر سه منظومه دو جزء عمده وجود دارد: یکی گفتارهایی در بیان نظری افکار؛ دیگری حکایات و تمثیل‌هایی برای مصوّر ساختن آن افکار.

— در منطق‌الطیر و بوستان بیان افکار عموماً مقدّم بر حکایت است و در مثنوی حکایات مقدّم‌اند.

— ساختارِ حکایت در حکایت در مثنوی شایع است و در منطق‌الطیر و بوستان موضعی و نادر.

— اندیشه‌ورزی در هر سه منظومه وجود دارد نهایت آنکه در مولانا عمدتاً و عموماً به صورت نشخوار یک فکر و بیان آن به صور گوناگون است.

— اندیشه‌ورزی‌های مولانا در مثنوی حکم نسبی به مراتب بیشتری را اشغال می‌کند و جایگاه ممتاز دارد و گاه حکایت و تمثیل را در سایه می‌گیرد. اندیشه‌ورزی در منطق‌الطیر با متن عجین است و بیشتر در جواب‌های هدهد — مرشد و راهنما — و هم، به تفصیل بیشتر، در شرح وادی‌های راه ظاهر می‌گردد و حال آنکه در مثنوی عموماً جدا از متنِ حکایات است و خود به صورت اثری مستقل عرض وجود می‌کند و مخاطبِ فرضی جداگانه‌ای دارد.

— از حیث تخاطب و پرسش و پاسخ و مناظره، در مولانا و سعدی جدل هست که نمونه بارز آن را در مثنوی طی بحث از مسئله جبر و اختیار می‌توان یافت اما در منطق‌الطیر جدل نیست چون میان حریفان رابطه مرید و مرادی و سالک و مرشد حاکم است.

— پرورش معانی در مولانا به شیوه غالب تحلیلی است و در عطار به ایجاز. در این میان، سعدی به اقتضای موقع این یا آن را اختیار می‌کند.

— بحر مختار در منطق‌الطیر و مثنوی رمل مسدس است و در بوستان مقارب.

تبرستان
www.tabarestan.info

اوزان شعر در غزلیات سعدی*

تبرستان
www.tabarestan.info

این جانب نه عروضیم نه زبان‌شناس اما وزن شعر را می‌شناسم، و در کار ویرایش، به سبکته در وزن پی می‌برم. دوستی داشتم، روانش شاد دکتر حسن هرنندی، روان‌پزشک بود اما وزن شعر می‌شناخت و هر وقت شعری خوانده می‌شد وزن تقطیعی آن را می‌گفت. حتی گاهی آقای نجفی، برای اطمینان، اول روی کاغذ تقطیع می‌کرد بعد وزن را می‌گفت اما او پالیداهه وزن را می‌گفت و این می‌رساند که تشخیص‌دهنده رسمی گوش و ذهن برنامه‌ریزی شده با اوزان عروضی است. ما در دوره لیسانس عروض نخواندیم. در دوره دکتری درس عروض بود آن هم، وقتی دوره شهادت‌نامه‌ای (certificat) شد، عروض جزو شهادت‌نامه‌های اجباری نبود. در دوره‌های اول دکتری، جزو دروس سال دوم بود و ملک‌الشعرا بهار آن را تدریس می‌کرد. از خانلری شنیدم که موقع امتحان درس عروض، وقتی در نام وزن درماند، به بهار گفت آن کتابی که در دست شماست به من مرحمت کنید نام وزن را می‌گویم. خانلری خودش شاعر بود و با موسیقی شعر انس و الفت تمام داشت؛ اما وقتی از او می‌خواستند نام وزن را بگویند درمی‌ماند. در حین کاری که مجبور شدم انجام دهم بر سر یک غزل به مطلع

دانی چه گفت مرا آن بلبلِ سحری تو خود چه آدمی‌ای کز عشق بی‌خبری

* سخن‌رانی ایراد شده در «هم‌اندیشی شعر فارسی و زبان‌شناسی»، تهران ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹، به دعوت انجمن زبان‌شناسی ایران با همکاری پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

دچار مشکل شدم به آقای ذاکرالحسینی مراجعه کردم که پایان‌نامه دوره دکتریش را معیارالشعار خواجه نصیر اختیار کرده و اخیراً گذرانده در این همایش هم شرکت و مقاله دارد. بیت را تقطیع کرده بودم اما نامش را نمی‌دانستم، یعنی نمی‌دانستم، در کدام بحر جایش دهم. هم در منسرح جا می‌گرفت هم در مجتث و سرانجام معلوم شد در بحر بسیط است. یگانه غزلی است از غزلیات سعدی در این بحر (مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن) که وزن این غزل زحافِ خبن در رکن دوم و چهارم دارد و بسیط مثنیّ مخبون است (مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن). اما فعِلن مزاحفِ مفعولات (مخبونِ مطوئ مکشوف) در منسرح و مزاحفِ فاعلاتن (مخبونِ محذوف) در مجتث هم هست.

خلاصه این نام‌گذاری‌های عجیب و غریب واقعاً مزاحم‌اند. تازه شما، در ابیات غزل حتی در دو مصرع یک بیت، که به گوش وزن یکسانی دارند، با نام‌گذاری‌های متعدّد دست و گریبانید؛ مثلاً در غزلی از سعدی به مطلع

جانِ من جانِ من فدای تو باد هیچت از دوستان نیاید یاد

در بحر خفیف مسدس (فاعلاتن مفاعِلن فعِلان/فعِلان)، ابیات و مصرع‌ها تقطیع‌ها و اسامی متعدّد دارند مثلاً در می‌روی و التفات می‌نکنی «نکنی»، در رکن آخر، فعِلن و مخبون محذوف است اما در می‌گیرم عنان شه روزی «روزی»، در رکن آخر، فعِلن و اصلم است. حتّی، در تقطیع، رکن آخر، که همواره به هجای بلند ختم می‌شود، مثلاً فعِلن و فعِلان، دو نام می‌گیرند. آقای نجفی کارِ کارستانی در عروض انجام دادند — که در محیط دانشگاهی کمتر از کمّ و کیف آن خبر دارند — اما برای این نام‌گذاری‌ها قدمی برنداشتند.

دیگر مسئله اینکه، در وزن شعر همچون موسیقی، ملاک نمی‌تواند نوشتار باشد، ملاک آن چیزی است که شنیده می‌شود. خوب، با این ملاک مثلاً ذوبحرین بی‌معنی می‌شود، چون ذوبحرین یعنی یک صورت نوشتاری را دوگونه می‌توان خواند که هر کدام در بحری جداگانه است، یعنی ملاک صورت نوشتاری است.

مثلاً در این بیت از رودکی:

حاتم طائی تویی اندر سخا رستم دستان تویی اندر نبرد

که آن را به دوگونه می توان خواند که دو تقطیع پیدا می کند، یکی:

- U - / - UU - / - UU -

مفتعلن مفتعلن فاعلن (فاعلان)، سریع مسدس مطوی مکشوف

تبرستان

که سعدی نه غزل در این وزن دارد و دیگری:

- U - / - - U - / - - U -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، رمل مسدس محذوف

که سعدی بیست و پنج غزل در این وزن دارد.

خوب اینها در گفتار یکی نیستند که بگوییم یک گفته موزون در دو بحر است. در گفتار، هر کدام جایگاه خود را دارد و واحد وجودی (entity) جداگانه ای است یعنی دو گفته (énoncé) است و هر کدام وزن خود را دارد و با خط ما، که گفتار را تماماً منعکس نمی کند، یک صورت پیدا کرده اند.

توضیحی بدهم درباره مواد اوراقی که تقدیم کرده ام. در رکن آخر، همه گونه ها را نیاورده ام و نام گذاری نکرده ام مثلاً فقط فعلن و فعلن را آورده ام چون در هر پاره از غزل، چنان که اشاره کردم، به گونه ای جداگانه تقطیع می شود.

جمع بندی اوزان می رساند:

— اوزان سالم درصد بسیار کمی را حایز می شود. در بعضی از بحور سالم وجود ندارد.

— اوزان مسدس در بحر هزج و رمل نظرگیر است و سعدی در این اوزان شوخ طبعی خود را بیشتر منعکس کرده است و اشعار به اصطلاح اروتیک بیشتر در آن قالب آمده است. مثل غزل به مطلع

دیسدار تو حل مشکلاتست صبر از تو خلاف ممکناتست

هزج مسدس اخب مقبوض محذوف (مقصور) مفعول مفاعلن فعلن (فعولان)

که در بیتی می‌فرماید:

بر کوزه آب نه دهانت بردار که کوزه نباتست

که، در آن نکته دیگری دربارهٔ مشخصات سبکی سعدی هست و منش سعدی را جلوه‌گر می‌سازد که، برخلاف حافظ، به سیر و سفر و پویایی و تحرک گرایش دارد — البته در جوانی و وقتی در نظامیهٔ بغداد درس می‌خوانده است؛ و آن مشخصه گرایش سعدی به کاربرد فعل و وصف زنده است. نمی‌گوید «دهانت شیرین است» معشوق را به عمل وامی‌دارد می‌گوید:

بر کوزه آب نه دهانت بردار که کوزه نباتست

در سبک مطبوعاتی نیز همین شیوه مناسب‌تر است. گزارش را زنده و تجسم‌پذیر می‌سازد و از صورت انتزاعی و تجریدی بیرون می‌آورد. شیرین مفهوم انتزاعی است اما نهادن دهان و برداشتن تصویرپذیر است یا کوزه و نبات. این خصیصه در اشعار سعدی شواهد و مثال‌های متعدد دارد.

ندامت که اجازت نوشت و فتوا داد

که خونِ خلق بریزی مکن کس این نکند

ببینید چند فعل به صیغه‌های گوناگون و وجوه و زمان‌های متعدد در یک بیت گنجانده است. بیهوده نیست که حافظ او را استاد سخن می‌خواند یا:

چه گنه کردم و دیدی که تعلق ببریدی

بنده بی‌جرم و خطایی نه صوابست مرا نش

— خصیصهٔ مذکور در اختیار ردیف‌های غزل سعدی مؤثر افتاده است که، سواى پی‌واژه‌ها، از مقولهٔ فعل است. اما سعدی در ردیف ابداً تصنع ندارد و خود را با آن محدود نمی‌سازد. ردیف‌های او کوتاه و به‌ندرت جمله است، مثل از دست رفت یا ای دوست دست گیر یا ما نیز هم بد نیستیم.

— توجّهتان را جلب می‌کنم به بسامد بالای رمل و هزج و مجتث و مضارع در بحور همچنین بسامد بسیار بالای مجتث مثنیّ مخبون محذوف (اصلم ...) در اوزان که ۱۱۲ است و تقریباً یک پنجم غزلیات سعدی را در بر می‌گیرد و از این حیث با حافظ تشابه دارد.

— همچنین محدودیت شمار بحور جلب نظر می‌کند که اگر از کم بسامدها صرف نظر کنیم هفت بحر بیش نیست. — اما، در مقایسه با حافظ، اوزان مسدّس بسامد به مراتب بیشتر دارند، یعنی ۱۴۳ از ۶۳۷، تقریباً ۲۲/۵ درصد کلّ غزل‌ها.

از آقای دکتر طیب‌زاده باید تشکر کنم که وادارم کردند یک بار دیگر با سعدی علیه‌الرحمه در حوزه عروض انس و الفت و تجدید عهد پیدا کنم. بار اول را استادم آقای نجفی بانی شده بودند که تکلیف درسی ایشان را روی حافظ انجام دادم و متأسفانه هرچه گشتم آن را پیدا نکردم تا مقایسه مطمئن تر و تفصیلی تر انجام گیرد.



رَمَل

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن (فاعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلن (فع لن)

UU/--UU/--UU/(--U)--UU

مثنیّ مخبون محذوف (اصلم)

۱۶ - ۱۷ - ۲۰ - ۴۹ - ۵۰ - ۵۱ - ۵۸ - ۶۶ - ۷۰ - ۸۷ - ۹۹ - ۱۱۰ - ۱۱۱ - ۱۱۵ - ۱۲۰ -

۱۲۲ - ۱۲۳ - ۱۲۵ - ۱۲۷ - ۱۲۹ - ۱۳۷ - ۱۳۹ - ۱۵۳ - ۱۷۳ - ۱۷۴ - ۱۷۸ - ۱۷۹ -

۱۸۹ - ۱۹۱ - ۱۹۵ - ۲۱۳ - ۲۱۵ - ۲۲۱ - ۲۲۷ - ۲۲۸ - ۲۲۹ - ۲۳۰ - ۲۴۰ - ۲۴۶ -

۲۵۰ - ۲۵۴ - ۲۵۶ - ۲۶۰ - ۲۶۳ - ۲۶۴ - ۲۶۵ - ۲۶۶ - ۲۷۳ - ۲۸۵ - ۲۸۶ - ۲۸۹ -

۲۹۱ - ۳۰۱ - ۳۰۲ - ۳۰۹ - ۳۲۵ - ۳۲۹ - ۳۴۰ - ۳۶۳ - ۳۷۰ - ۳۷۱ - ۳۷۲ - ۳۷۹ -

۳۸۰ - ۳۸۳ - ۳۸۸ - ۳۹۳ - ۳۹۷ - ۳۹۸ - ۳۹۹ - ۴۰۹ - ۴۱۳ - ۴۲۹ - ۴۳۱ - ۴۳۲ -
 ۴۳۶ - ۴۴۱ - ۴۶۴ - ۴۶۶ - ۴۸۷ - ۴۸۸ - ۴۹۸ - ۴۹۹ - ۵۰۳ - ۵۴۵ - ۵۶۰ - ۵۷۹ -
 ۵۸۰ - ۵۸۴ - ۵۸۷ - ۵۸۹ - ۶۰۷ - ۶۱۴ - ۹۳

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

-U-/-U-/-U-/-U-

مَثْمَن محذوف

۱۰ - ۱۲ - ۱۳ - ۲۲ - ۵۹ - ۷۳ - ۸۸ - ۹۲ - ۱۰۷ - ۱۱۷ - ۱۱۹ - ۱۲۱ - ۱۳۰ - ۱۶۲ -
 ۲۰۹ - ۲۲۳ - ۲۷۲ - ۲۹۳ - ۳۲۷ - ۳۴۲ - ۴۳۳ - ۴۶۸ - ۴۷۲ - ۴۷۶ - ۴۸۳ - ۴۸۵ -
 ۵۲۸ - ۵۲۹ - ۵۷۲ - ۵۹۰ - ۶۰۱ - ۶۳۱ - ۳۲

فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

--U-/U-UU/-U-/U-UU

مَثْمَن مشکول

۲۹ - ۳۴ - ۱۸۸ - ۱۹۴ - ۱۹۷ - ۲۰۰ - ۳۲۲ - ۳۶۹ - ۳۹۱ - ۳۹۴ - ۴۴۹ - ۵۰۵ - ۵۱۹ -
 ۵۲۳ - ۵۶۸ - ۵۷۱ - ۵۹۳ - ۶۱۷ - ۶۳۵ - ۱۹

فاعلاتن (فاعلاتن) فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

--UU/-UU/-UU/(-U-)/-UU

مَثْمَن مخبون

۶ - ۱۴۹ - ۲۷۷ - ۳۳۲ - ۳۶۷ - ۴۰۲ - ۴۱۷ - ۴۴۰ - ۵۰۹ - ۵۶۶ - ۵۹۸ - ۶۱۸ -

۱۲

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

--U-/-U-/-U-/-U-

مَثْمَن سالم

۱۶۶ - ۲۱۲ - ۵۶۱

۳

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

-U-/-U-/-U-

مسدّس محذوف

-۲۶۷-۲۴۵-۲۴۴-۲۴۳-۲۴۱-۲۳۵-۲۳۴-۲۲۴-۱۴۴-۱۳۸-۱۱۸-۷۲-۲۷

-۶۲۷-۵۹۱-۵۵۷-۵۵۳-۵۴۶-۵۳۲-۴۴۴-۳۵۹-۳۵۵-۳۵۴-۳۰۸

۲۵

۶۳۲

تبرستان
www.tabarestan.info

فاعلاتن (فعلاتن) فعلاتن فعلن (فع لن)

(--)-UU/-UU/(-UU)--U-

مسدّس مخبون محذوف (اصلم)

۳

۴۲۷-۴۰۰-۳۵

جمع ۱۸۷

هزج

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

---U/-U/-U/-U

مثنّ سالم

۴۵۱-۴۲۶-۴۲۵-۴۲۳-۴۱۴-۳۷۶-۳۶۴-۳۴۵-۲۸۷-۲۰۷-۱۹۶-۱۷۰-۳۸

۶۱۰^۱-۶۰۹-۵۸۶-۵۳۹-۵۳۶-۵۲۶-۵۲۵-۵۱۰-۵۰۴-۵۰۱-۴۹۷-۴۶۰-

۲۵

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

--U/U--U/U--U/U--

مَثَمَّنْ اُخرب مکفوف محذوف

۱۸ - ۴۶ - ۶۱ - ۶۲ - ۷۷ - ۱۳۵ - ۱۳۶ - ۱۴۷ - ۱۵۵ - ۱۸۰ - ۲۰۱ - ۲۰۲ - ۲۱۴ -
 ۲۱۷ - ۲۱۸ - ۲۴۸ - ۲۴۹ - ۲۶۱ - ۳۶۶ - ۳۶۸ - ۴۲۲ - ۵۰۸ - ۵۱۳ - ۵۱۴ - ۵۱۷ -
 ۵۲۴ - ۵۲۷ - ۵۷۰ - ۵۷۴ - ۵۹۹ - ۶۲۸

مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن

---U/U---/---U/U---

مَثَمَّنْ اُخرب

۱۱ ۶۲۴ - ۵۹۷ - ۵۱۱ - ۴۱۲ - ۴۰۱ - ۲۷۸ - ۲۰۶ - ۱۸۷ - ۱۴۶ - ۱۴۲ - ۲۴

مفاعیلن مفاعیلن فعولن

--U/--U/--U

مَسَدَسْ محذوف

۳۷ - ۴۲ - ۷۴ - ۸۱ - ۱۰۸ - ۱۷۲ - ۲۰۳ - ۲۰۵ - ۲۷۴ - ۲۷۵ - ۳۱۳ - ۳۱۴ - ۳۳۳ -
 ۳۳۴ - ۳۳۵ - ۳۵۳ - ۴۱۹ - ۴۲۸ - ۴۴۳ - ۴۴۸ - ۴۵۲ - ۴۵۹ - ۴۷۵ - ۴۷۹ - ۵۰۲ -
 ۵۰۷ - ۵۲۰ - ۵۳۵ - ۵۹۴ - ۶۲۹

مفعولُ مفاعیلن فعولن

--U/-U-U/U---

مَسَدَسْ اُخرب مقبوض محذوف

۲۶ - ۲۸ - ۴۱ - ۴۴ - ۴۵ - ۵۲^۱ - ۵۳ - ۶۷ - ۷۹ - ۸۰ - ۹۰ - ۱۱۶ - ۱۵۱ - ۱۸۱ - ۱۹۹ -
 ۲۹۴ - ۲۹۸ - ۳۰۳ - ۳۰۴ - ۳۳۶ - ۳۴۴ - ۳۷۸ - ۳۸۲ - ۳۹۰ - ۳۹۵ - ۴۰۸ - ۴۱۸ -
 ۴۴۲ - ۴۴۶ - ۴۴۷ - ۴۶۷ - ۴۷۰ - ۴۷۸ - ۴۹۳ - ۶۰۸ - ۶۲۶

مفعولُ مفاعیلن مفاعیلن

---U/-U-U/U---

۱. مَسَمَط (مَرِیج) است و در غزلیات درج شده است.

مسدس اخرب مقبوض

۳

۶۱۲ - ۵۳۴ - ۴۱۵

جمع ۱۴۰

مُجْتَث

تبرستان

مستفعِلن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن

www.tabarestan.info

مفاعِلن فعلاتن مفاعِلن فعِلن (فع لن)

(--)-UU/-U-U/-UU/-U-U

مَثْمَن مخبون محذوف (اصلم)

۹۱ - ۸۹ - ۸۴ - ۸۳ - ۸۲ - ۷۱ - ۶۰ - ۴۳ - ۴۰ - ۳۲ - ۳۱ - ۲۵ - ۲۱ - ۱۹ - ۵ - ۴ -
 ۱۶۰ - ۱۵۹ - ۱۴۸ - ۱۳۴ - ۱۳۳ - ۱۳۲ - ۱۲۸ - ۱۱۳ - ۱۱۲ - ۱۰۹ - ۱۰۴ - ۱۰۳ - ۹۶ -
 ۲۰۸ - ۱۹۲ - ۱۹۰ - ۱۸۵ - ۱۸۴ - ۱۸۳ - ۱۷۱ - ۱۶۹ - ۱۶۸ - ۱۶۷ - ۱۶۵ - ۱۶۱ -
 ۲۷۶ - ۲۵۵ - ۲۵۳ - ۲۵۱ - ۲۳۹ - ۲۳۶ - ۲۳۳ - ۲۳۲ - ۲۳۱ - ۲۲۶ - ۲۲۰ - ۲۱۹ -
 ۳۴۳^۱ - ۳۴۱ - ۳۳۸ - ۳۲۹ - ۳۲۸ - ۳۱۲ - ۲۹۰ - ۲۸۸ - ۲۸۴ - ۲۸۲ - ۲۸۰ - ۲۷۹ -
 ۳۸۴ - ۳۸۱ - ۳۷۷ - ۳۷۳ - ۳۶۵ - ۳۶۲ - ۳۵۸ - ۳۵۷ - ۳۵۶ - ۳۵۱ - ۳۵۰ - ۳۴۷ -
 ۵۰۶ - ۴۸۴ - ۴۷۷ - ۴۷۴ - ۴۶۵ - ۴۶۳ - ۴۲۴ - ۴۰۵ - ۴۰۴ - ۳۸۷ - ۳۸۶ - ۳۸۵ -
 ۵۷۳ - ۵۶۹ - ۵۶۷ - ۵۶۵ - ۵۶۴ - ۵۶۲ - ۵۴۱ - ۵۴۰ - ۵۳۷ - ۵۳۰ - ۵۱۸ - ۵۱۵ -
 ۱۱۲ ۶۳۷ - ۶۲۵ - ۶۱۹ - ۶۱۶ - ۶۰۳ - ۵۹۶ - ۵۸۵ - ۵۸۱ - ۵۷۸ - ۵۷۷ - ۵۷۶

مفاعِلن فعلاتن مفاعِلن فعلاتن

--UU/-U-U/-UU/-U-U

مَثْمَن مخبون

۱۰

۶۱۵ - ۵۲۲ - ۵۲۱ - ۵۱۶ - ۴۰۳ - ۳۹۶ - ۳۴۶ - ۲۸۱ - ۱۵۲ - ۳۳

جمع ۱۲۲

۱. این غزل بی مطلع است اما در قدیم ترین نسخه ها در غزلیات آمده نه در قطعات.

مضارع

مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

--U-/U--U/U-U-/U--

مَثْمَن اُخرب مکفوف محذوف

۹۸-۹۷-۹۴-۹۳-۷۸-۷۶-۷۵-۶۹-۶۸-۶۴-۶۳-۵۷-۵۶-۵۵-۲۳-۹
 -۲۲۵-۲۱۱-۱۷۷-۱۷۵-۱۵۸-۱۵۶-۱۴۰-۱۱۴-۱۰۶-۱۰۲-۱۰۱-۱۰۰
 -۳۱۵-۳۰۷-۳۰۰-۲۹۹-۲۹۲-۲۷۱-۲۷۰-۲۶۲-۲۵۹-۲۵۷-۲۴۷-۲۴۲
 -۴۹۲-۴۹۱-۴۸۶-۴۸۰-۴۶۲-۴۳۷-۴۲۱-۴۱۱-۳۷۴-۳۴۹-۳۲۰-۳۱۸
 ۶۳ ۶۳۳-۶۲۳-۶۲۱-۶۲۰-۶۰۲-۵۵۸-۵۵۴-۵۵۱-۵۴۳-۵۳۱-۴۹۶

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

--U-/U--/--U-/U--

مَثْمَن اُخرب

۵۵۹-۵۳۳-۴۹۵-۴۵۵-۴۵۰-۳۸۹-۲۸۳-۲۰۴-۱۹۸-۱۸۶-۱۶۴-۱۵۰-۷
 ۲۰ ۶۳۶-۶۱۳-۶۰۰-۵۹۵-۵۸۸-۵۷۵-۵۶۳

جمع ۸۳

رجز

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

-U-U/-UU-/U-U/-UU-

مَثْمَن مطوی مخبون

۵۴۹-۴۹۰-۴۸۲-۴۷۱-۴۵۸-۴۵۳-۴۱۰-۴۰۷-۴۰۶-۳۲۶-۳۲۱-۲۱۰
 ۱۸ ۶۳۴-۶۲۲-۶۰۶-۵۸۲-۵۵۵-۵۵۲

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

-U--/-U--/-U--/-U--

مثنیٰ سالم

۱۲ ۵۴۲-۴۳۵^۱-۳۹۲-۳۵۲-۳۱۷-۲۶۸-۲۳۸-۱۷۶-۱۵-۱۴-۱۱-۸

جمع ۳۰

خفیف (مسدس)

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مفاعِلن فعِلن (فع لن)

(--)-UU/-U-U/--U-

مخبون محذوف (اصلم)

-۲۳۷-۱۹۳-۱۶۳-۱۵۷-۱۵۴-۱۴۵-۱۳۱-۱۲۶-۱۲۴-۸۵-۶۵-۳۶-۳۰

-۴۳۹-۴۳۸-۴۳۰-۴۱۶-۳۳۱-۳۳۰-۳۲۴-۳۲۳-۳۱۹-۳۱۶-۳۱۱-۳۱۰

۳۶ ۶۳۰-۶۱۱^۲-۶۰۵-۶۰۴-۵۵۶-۵۵۰-۵۴۴-۵۳۸-۵۱۲-۵۰۰-۴۶۱

جمع ۳۶

مُنسَرَح

مستفعلن مفعولات مستفعلن مفعولات

مفتعلن فاعِلن مفتعلن فاعِلن

-U-/-UU-/-U-/-UU-

۱. غزل مطلع ندارد و با این مصرع آغاز می‌شود: ای سروبالای سهی کز صورتِ جان آگهی
در نسخ چاپی به جای «کز صورتِ جان آگهی»، ردیف غزل «ما نیز هم بد نیستیم» آمده است.

۲. در متن اشتباهاً ۶۱۰ خورده است.

مَثْمَن مطوئِ مکشوف

۴۷ - ۴۸ - ۹۵ - ۱۰۵ - ۱۴۱ - ۲۱۶ - ۲۶۹ - ۲۹۵ - ۲۹۶ - ۳۰۶ - ۳۶۰ - ۳۶۱ - ۴۵۶ -
 ۴۵۷ - ۴۷۳ - ۴۸۱ - ۵۸۳

۱۷

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع

-/-UU-/U-U-/-UU-

مَثْمَن مطوئِ منحور

۳ - ۵۴ - ۸۶ - ۱۴۳ - ۱۸۲ - ۲۲۲ - ۳۴۸ - ۴۳۴

جمع ۲۶

سریع (مستدس)

مستفعلن مستفعلن مفعولات

مفتعلن مفتعلن فاعلن

-U-/-UU-/-UU-

مطوئِ مکشوف

۲ - ۳۹ - ۲۹۷ - ۳۰۵ - ۳۳۷ - ۴۲۰ - ۴۸۹ - ۵۴۷ - ۵۹۲

جمع ۹

متقارب

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعول

-U/--U/--U/--U

مَثْمَن مقصور

جمع ۳

بسیط

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

-UU/-U--/-UU/-U--

مثنیٰ مخبون

۵۴۸

جمع ۱

جمع بندی

شمار غزل‌ها در بحور

۱۸۷	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	رمل
۱۴۰	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	هزج
۱۲۲	مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	مجتث
۸۳	مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن	مضارع
۳۰	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	رجز
۳۶	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	خفیف
۲۶	مستفعلن مفعولات مستفعلن مفعولات	منسرح
۹	مستفعلن مستفعلن مفعولات	سریع (مسدس)
۳	فعولن فعولن فعولن فعولن	مقارب
۱	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	بسیط

 ۶۳۷ جمع

شمار غزل‌ها در اوزان پربسامد از هر بحر

مجتث مثمن مخبون محذوف (اصلم ...)

مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلن (فعلن ...)

۱۱۲ از ۱۲۲

رمل مثمن مخبون محذوف (اصلم ...)

فاعلاتن (فعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلن

(فعلن ...) ۹۳ از ۱۸۷

مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

۶۳ از ۸۳

هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف

مفعول مفاعیلن فعولن

۳۶ از ۱۴۰

خفیف مسدس مخبون محذوف (اصلم ...)

فاعلاتن مفاعیلن فعلن (فعلن)

۳۶ از ۳۶

رمل مثمن محذوف

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلن

۳۲ از ۱۸۷

هزج مسدس محذوف

مفاعیلن مفاعیلن فعولن

۳۱ از ۱۴۰

رمل مسدس محذوف

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

۲۵ از ۱۸۷

هزج مثمن سالم

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

۲۵ از ۱۴۰

هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

۳۴ از ۱۴۰

مضارع مثمن اخرب

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

۲۰ از ۸۳

شمار غزل‌ها در اوزان سالم هر بحر

رمل (مثمن) ۳ از ۱۸۷

هزج (مثمن) ۲۵ از ۱۲۹

رجز (مثمن) ۱۲ از ۳۰

مجتث، مضارع، منسرح، خفیف، سریع، متقارب، بسیط صفر

شمار غزل‌ها در اوزان مسدس هر بحر

هزج ۷۰ از ۱۴۰

خفیف ۳۶ از ۳۶

رمل ۲۸ از ۱۸۷

سریع ۹ از ۹

مجتث، مضارع، رجز، منسرح، متقارب، بسیط صفر

جمع غزل‌ها در اوزان مسدس بحور

۱۴۳ از ۶۳۷

تقریباً ۲۲/۵ درصد

ترجمه و گزارش

تبرستان

www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

ژان کوکتو

تبرستان
www.tabarestan.info

من آنچه را که اشخاص سبک می‌نامند و می‌نازند که از روی آن مصنفی را باز می‌شناسند، هیچ مهم نمی‌دانم. می‌خواهم که مرا از روی افکار، یا بهتر، از روی رفتارم باز شناسند. جز در پی آن نیستم که هرچه موجزتر مقصودم را بفهمانم. به این نکته توجه کرده‌ام که وقتی ماجرای ذهن را جلب نمی‌کند، از آن روست که ذهن متمایل بوده است که زیاده تند بخواند و دل به آسانی بسپرد. از این رو، در این کتاب، نوشتهٔ خویش را در خط می‌گیرم و این باعث می‌شود که خواننده یکراست سر نخورد، از نو آغاز کند، عبارت‌ها را از سر بخواند تا رشته از دستش در نرود. چون کتابی را می‌خوانم، از فراوانی کلماتی که در آن می‌یابم دچار تعجب می‌شوم و آرزو می‌کنم که به کارشان بیرم. آنها را به خاطر می‌سپارم. چون به کار می‌نشینم، استعمال آنها ممتنع می‌شود. به گنجینهٔ لغوی خود بس می‌کنم. موفق نمی‌شوم که از آن پا بیرون نهم، و آن چندان مختصر است که کار پر در دسر می‌شود.

به هر سطری با خود می‌گویم که آیا می‌توانم پیش بروم و آیا آرایش‌های گوناگون این چند کلمه‌ای که به کار می‌برم و همان کلمات همیشگی‌اند، سرانجام به بن بست نخواهد کشید و به سکوت وادارم نخواهد کرد. اگر چنین شود به سود همگان خواهد بود. لیکن کلمات در حکم ارقام یا حروف الفبا هستند. می‌دانند که

چگونه در ته دستگاه «هزار نگار»، مدام به صورتی دیگر از نو درجیده شوند. گفتم که بر کلمات دیگران حسد می‌برم. علت آن است که آنها از آن من نیستند. هر مصنفی کیسه‌ای «لوتو» در اختیار دارد که با آن باید برنده شود. سواى سبک‌هایی که مردود من‌اند و سبک زیاده سرشار از لفظ فلویر نمونه آن است، در سبک محبوب من، یعنی در سبک‌های مونتنی، راسین، شاتوبریان، استاندال، الفاظ فراوانی به کار نمی‌رود. این الفاظ را به آسانی می‌توان شمرد.

این، نخستین نکته‌ای است که معلم، در کلاس درس، به جای آن که عبارات طولانی زیبا را به رخ شاگردانش بکشد، باید توجه آنان را بدان جلب کند. پس از اندک زمانی، آنان خواهند دانست که غنا تا چه مایه در نوعی فقر است، خواهند دانست که سلامبو بساط سمساری و سرخ و سیاه گنجینه‌ای است.

کلمات سرشار از رنگ و مایه صوتی را، همچون جواهر پر جلوه و رنگ‌های تند بَرک، دشواری می‌توان به کار برد. زنان رعنا هرگز با این چیزها آماج ریشخند نمی‌شوند. من از کتاب‌هایی در عجبم که در آنها واژگان نویسنده‌ای شرح داده شده و پانویست‌های مدعی روشن ساختن متن، چین‌هایش را باز می‌کنند و «کیس» آن را می‌خواهاند. این همان بلایی است که بر سر مونتنی می‌آورند، بر سر کسی که جز در پی بیان مقصود نیست و هرطور شده بدان نایل می‌شود، البته با چرخاندن عبارت به شیوه خود. شرح واژگان خلاء را، اگر خوب آراسته شده باشد، بر این شیوه چرخاندن عبارت ترجیح می‌دهد.

این معنی، کاربرد گاه‌گذاری کلمه‌ای مهجور را گناه به شمار نمی‌آورد، به شرطی که آن کلمه به جا آمده باشد و ارزش صرفه‌جویی در کلمات دیگر را نمایان سازد. با این حال، اگر زیاده خیره‌کننده نباشد، قبولش را توصیه می‌کنم.

کلمات نباید ساری باشند، چه باید گفت که نشانده می‌شوند. آنها ماده خارجی خود را از سنگ متخلخلی می‌گیرند که هوا آزادانه در آن گردش می‌کند. کلمات به ملاط و او عطف که آنها را یکپارچه سازد نیاز دارند. از دیگر ادات ربط نیز نباید غافل ماند. نثر رقاصی نیست. نثر راه می‌رود. از روی این راه رفتن یا شیوه رفتار است که اصل و نژاد آن باز شناخته می‌شود، تعادلی در آن باز شناخته می‌شود نظیر تعادل ویژه بومیانی که بار بر روی سر حمل می‌کنند.

از این معنی، اندیشه‌ای به ذهنم راه می‌یابد و آن این که نثر آراسته تابعی است از بار مغزی نویسنده؛ و هر نثر دیگری نوعی رقص‌آرایی است.

پیش از این برایم اتفاق افتاده است که خواسته‌ام مژه‌ای را که از نثری چشیده بودم به کسانی بچشانم که ادعا می‌کردند در آنان بی‌اثر بوده است. با این دلهره که مبادا نتوانم آن کسان را قانع کنم، نثر را به بانگ بلند می‌خواندم. در این هنگام بود که عیب‌های آن آشکار می‌شد.

این چنین ناکامی‌ای منتبهم ساخت. دیگر به هرآنچه در نظر اول شیفته‌ام می‌کرد بدگمان می‌شدم. اندک‌اندک عادت کردم تنها مجذوب نویسندگانی شوم که در نوشته‌های آنان زیبایی، بی‌آن که خود التفات کنند، آشیا ن دارد. نویسندگانی که دلشان به زیبایی مشغول نیست.

هرچند کلمات متعلق به یکی از حوزه‌های واژگانی، اصلاً با گنجینه لغوی ما وفق نمی‌دهد، گاهی برایم پیش می‌آید که به تعبیری حرفه‌ای برمی‌خورم و آن را اختیار می‌کنم. یکی از آنها را که در کتاب‌های دریانوردی هست شاهد می‌آورم و آن *A mon estime* (به تخمین من) است. این تعبیر کاملاً افاده معنی می‌کند. چون تعبیری مناسب‌تر نمی‌شناسم، آن را اختیار می‌کنم.

زبان فرانسه بدقلق است و برخی ملایمت‌ها را بر نمی‌تابد. این همان معنایی است که ژید عالی بیان کرده است و می‌گوید زبان فرانسه پیانوی بی‌پدال است. نمی‌توان نواهای هم‌ساز آن را محو کرد. خشک کار می‌کند. مخاطب موسیقی آن بیشتر جان است تا گوش.

آنچه در نوشته‌های نویسندگان کلاسیک آهنگین می‌شمارید، غالباً چیزی جز زر و زیور عصر نیست. نویسندگان بزرگ از آفتش نمی‌رهند، هرچند بر آن چیره می‌شوند. در نوشته‌های نویسندگان فرودست، جلوه دروغینش را می‌توان دید. بر ما چنین می‌نماید که «سلیمن» و «آلسست»^۱ به یک زبان سخن می‌گویند.

۱. Célimène، یکی از چهره‌های نمایشی نمایشنامه مردم‌گریز، اثر مولیر.

۲. Alceste، شاه‌چهره نمایشنامه مردم‌گریز.

محتمل است که جوړ و اجورترین زبان‌هایی که نویسندگان این دوره برای نوشتن به کار می‌برند، در دوره دیگری خلط شوند. سبک این زبان‌ها تقریباً همسان خواهد شد. دیگر جز فرق معناهایی که بیان می‌کنند و میزان دقت در بیان آن معانی، چیزی از این زبان‌ها رخ نخواهد نمود.

کلمات، علاوه بر دلالت، از خاصیتی جادویی، از قدرت جاذبه، از توانایی افسون، از جوهری سیال که بیرون از معنای آنها به کار است، بهره‌مندند. لیکن این جوهر سیال، تنها هنگامی به کار است که کلمات مجتمع می‌شوند و اگر اجتماع آنها فقط لفظی باشد، جوهر سیال از کار می‌افتد. پس عمل نوشتن به چند الزام بسته است: برانگیختن، بیان کردن، جادو کردن، جادوگری‌ای که آموختنی نیست، چون از آن ماست و مهم آن است که سلسله کلمات شبیه ما باشد تا قدرت تأثیر پیدا کند. کلمات، بر روی هم، به جای ما می‌نشینند و باید کمبود نگاه‌ها، اطوار و شیوه رفتار ما را جبران کنند. پس جز در کسانی که این چیزها در آنان رسوخ کردنی باشد نمی‌تواند اثر کنند. برای دیگران، نوشته بی‌جان‌اند، و دور از ما و پس از ما، همچنان نوشته بی‌جان خواهند بود.

قدرت جادویی این کلمات مجتمع باعث می‌شود که بتوانم با نویسنده هر عصری از اعصار که می‌خواهد باشد، به هم صحبتی بنشینم. چه، آنها مرا به حضور او درمی‌آورند. از او پرس‌وجو می‌کنم. جوشش درونی این کلمات، چیزی را در گوشم فرومی‌خواند که اگر خود او حاضر بود، در جوابم می‌گفت؛ تازه اگر، آن‌چنان که برایم پیش می‌آید، جواب خود را نوشته و آماده نیابم.

کتاب من هدفی جز این ندارد که با خوانندگان خویش صحبتی را آغاز کند و این درست، خلاف شیوه تدریس است. حدس می‌زنم که به کسانی که با من محشورند چیز زیادی نخواهد آموخت. آرزوی کتاب من جز این نیست که با شناسایی بر خورد کند که خوش داشته باشند مرا بشناسند و با من در پیرامون معماهایی گفت‌وگو کنند که اروپا به آنها علاقه‌ای ندارد و زمزمه تنی چند انگشت‌شمار از «فضلائی روشنفکر» خواهند شد.

اجتماع کلمات به حدی مؤثر است که فیلسوفانی که دستگاه جهان‌شناسی آنان را فیلسوف دیگری (و از آن این یکی را باز فیلسوفی دیگر) رد می‌کند، در اذهان با

طریقه بیان خود جای گیر می شوند نه با محتوای بیان خویش. کدام فیلسوف است که بخت خود را مرهون طرز نوشتن خود یا دست کم پرتو فروغ خاصی نباشد که بر روی خطایی افکنده است؟ اکنون می دانیم که دکارت اشتباه می کند و با این همه نوشته اش را می خوانیم. پس کلام است که چون نویسنده در آن حضور دارد و چون مادّیتی با آن دوام می یابد، پایدار است.

سوء تعبیر نشود. مقصودم کلامی نیست که اندیشه ای با آن زر و زیور می گیرد. مقصودم معماری ای است از کلمات، معماری ای بس غریب، بس پرتوان، بس متوافق با خود معمار، که از خلال ترجمه نیز تأثیرش باقی باشد.

پوشکین آن نادره ای است که به هیچ زبانی جز زبان خود نمی تواند ارتباط برقرار کند. افسون او در روس ها، از هر قماش که باشند، اثر می کند. چنین پرستشی نمی تواند تنها بر موسیقی متکی باشد، و چون شهد معنی در ترجمه می رود، پس باید سحری در آن ممزوج باشد. من این سحر را به حساب قطره خونی از نژاد سیاه می گذارم که در رگ های پوشکین بود. دهل پوشکین سخن می گوید. چون شیوه کوفتن آن عوض شود، جز دهل چیزی به جا نمی ماند.

البته نقش کلمات در شعر حادث تر است تا در نثر. لیکن به نظر من اگر گره کلمات نسبتاً محکم باشد، در ترجمه، معنایی منتقل می شود. حجت این دعوی اشعار شکسپیر است. از این رو، حالت پوشکین به نظر من فرد است. بارها واداشتم شعرش را برایم ترجمه کنند و هر بار مترجم روسی دنباله کار را رها می کرد و می گفت که واژه گوشت در نوشته پوشکین، دیگر بر گوشت دلالت ندارد، بلکه مزه آن را می چشاند و این منحصر به خود اوست. اما، کلمه گوشت چیزی جز کلمه گوشت نیست و اگر از خود فراتر می رود، تنها در پرتو کلماتی است که احاطه اش می کنند و این برجستگی عجیب را به آن ارزانی می دارند.

خودبینی به ما توصیه می کند که گرد گل اندیشه خود را به افطار گیتی بفرستیم. لیکن من در این فکرم که تفنّن شاعر باید این باشد که جز به هم میهنانش تعلق نداشته باشد. شاید آنچه به دیده من عیب پوشکین می نمود، به خلاف، هنر اوست و او را معبود روس ها می سازد.

نثر کمتر از شعر به فرمان طلسمات است. راست است که شعر هر قدر بیشتر از حکایت ماجرا دوری گزیند، ترجمه‌اش مشکل‌تر می‌شود. مگر آن که میان شارل بودلر و ادگار پو به حکم قضا ملاقاتی دست دهد^۱ — یعنی میان دو تن که یکسان به کاربرد گیاهان طبی، ادویه، داروها، مفرّحات، مطبوح‌ها، معجون‌ها و اثری که در بدن پدید می‌آورند، آشنا هستند.

تبرستان
www.tabarestan.info

۱. اشاره به توفیق بودلر است در ترجمه اشعار پو به زبان فرانسه.

ادبیات و تحقیقات ادبی

تحقیق ادبی، هرچند دانش به معنای اخَص آن نیست، شاخه‌ای از معارف انسانی است.

عده‌ای عقیده دارند که فهم ادبیات مستلزم شاعر و نویسنده بودن است. اما درست این است که، هرچند منتقد می‌تواند از تجربه هنری خود فایده بگیرد، وظیفه‌اش چیز دیگری جز آفرینش ادبی است. وی باید تجربه ادبی خود را به زبان منظم و معقول درآورد و آن را با ربط منطقی و انسجام بیان کند. البته موضوع تحقیق او غیر تعقلی یعنی تخیلی است، لیکن او به منزله کسی است که در موسیقی و نقاشی و تاریخ آنها تحقیق می‌کند.

منتقدی که به اصطلاح آفریننده هم هست عموماً به این اکتفا می‌کند که در ازاء اثری هنری اثر دیگری کم‌ارزش‌تر از آن بازسازی کند یا اثری را به صورت اثر کم‌ارزش‌تری تفسیر کند.

* این شرح، که به صورت سلسله مقالاتی در ماه‌نامه آموزش و پرورش، دوره چهارم و پنجم، شماره ۶، اسفند ۱۳۵۴؛ شماره ۷، فروردین ۱۳۵۵؛ دوره چهارم و هفتم، شماره ۳، آذر ۱۳۵۶ منتشر شده، چکیده پاره‌ای از فصل‌های کتاب *A Theory of Literature* است. ترجمه این کتاب به قلم ضیاء موحد و پرویز مهاجر زیر عنوان نظریه ادبیات از انگلیسی در سال ۱۳۷۳، پس از درگذشت یکی از مترجمان (پرویز مهاجر) به بازار کتاب عرضه و برنده جایزه کتاب سال شد.

عده‌ای نیز گفته‌اند که آثار ادبی را مطلقاً نمی‌توان مورد بررسی و تحقیق قرار داد. این آثار را می‌توان خواند و بر آنها می‌توان ارج نهاد، از آنها می‌توان لذت برد. از این‌ها که بگذریم، کاری جز انباشتن اطلاعاتی در «حول و حوش» ادبیات نمی‌توان انجام داد، از دور ویر ادبیات نمی‌توان فراتر رفت و به درون و متن آن نمی‌توان راه یافت. ارزش نهادن و لذت بردن و بر سر شوق آمدن فقط تجربه‌ای است فردی و اعتباری.

پرسش‌هایی که در این زمینه مطرح است عبارت است از:

۱. آیا می‌توان به صورت منطقی و عقلی از هنر، به‌ویژه از ادبیات، سخن گفت؟

۲. اگر چنین چیزی ممکن است، چگونه باید آن را انجام داد؟

یکی از جواب‌هایی که به این پرسش‌ها ممکن است داده شود این است که چنین چیزی میسر است، به شرط آن‌که روش‌های علوم طبیعی را در مورد ادبیات به کار بندیم. مثلاً بکوشیم تا عامل عینی و غیرشخصی بر تحقیق ادبی حکمفرما باشد نه عامل ذوقی و ذهنی؛ یا در پی آن باشیم که علت پیدایش آثار ادبی را پیدا کنیم و، برای این کار، به شرایط اقتصادی و اجتماعی و سیاسی، که این آثار در آنها به وجود آمده‌اند، توجه کنیم؛ یا به مطالعه آماری بپردازیم؛ یا، برای نشان دادن سیر تکاملی و تطوّر ادبیات، از مفاهیم زیست‌شناسی کمک بگیریم.

امروزه تقریباً اتفاق حاصل شده است که این طرز به کار بستن روش‌های علوم امیدهایی را که در ابتدا به آنها بسته شده بود برنیاورده است.

البته روش‌های استقرایی و قیاسی، تحلیل، ترکیب و مقایسه در همه انواع معارف منظم و منطقی به کار می‌روند، لیکن تحقیق ادبی دارای روش‌های معتبر خاص خویش است. این روش‌ها، هرچند همواره همان روش‌های علوم طبیعی نیستند، به هر حال، روش‌های عقلی هستند، همان روش‌هایی هستند که در علوم انسانی به کار بسته می‌شوند.

روش‌های علوم انسانی، هرچند در مقایسه با پیروزی‌های علوم طبیعی جدید در زمینه‌های نظری و عملی کمتر موفق بوده‌اند، اعتبار خود را هم‌چنان حفظ کرده‌اند. این روش‌ها را گاهی، با تغییرات و دستکاری‌هایی، می‌توان احیا کرد یا به صورت تازه‌تری درآورد.

نباید فراموش کرد که میانِ روش‌های علومِ طبیعی و روش‌های علومِ انسانی فرق هست. این فرق را چگونه می‌توان تعریف کرد؟ گفته‌اند که علومِ طبیعی در پی آن است که پدیده‌ها را توضیح دهد و توصیف کند و حال آن‌که علومِ انسانی در صدد است که پدیده‌ها را بفهمد. عالمِ طبیعی رویدادها را برپایهٔ سوابقِ علیّی آنها توضیح می‌دهد، در حالی که مورّخ می‌کوشد تا معنای رویدادها را دریابد. فرایندِ فهمِ رویدادها به‌ناچار فردی و اعتباری است. مقصودِ دانشمندانِ (عالمِ طبیعی) این است که قوانینِ کلیّی حاکم بر رویدادهای طبیعی را به دست آورد، در حالی که مقصودِ مورّخ این است که حدّ و مرزِ واقعه‌ای را که هرگز تکرار نخواهد شد روشن سازد. یکی روشِ تعمیم دارد و دیگری روشِ تخصیص. فرهنگ، به معنای اخصّی آن، به امورِ متعیّن و خاصّ ذی‌علاقه است، لیکن فهم و درکِ هر امرِ فرهنگی خاص فقط در رابطه با کلّ فرهنگ، به معنای اخصّی آن، میسر است.

برخی گفته‌اند که علومِ طبیعی به امور تکرار شونده می‌پردازند و حال آن‌که تاریخ با امورِ مسلسل سروکار دارد.

در مطالعهٔ یک اثرِ ادبی، مثلاً اثرِ شکسپیر یا اثرِ حافظ، مقصودِ محقّق این نیست که وجوه مشترکِ آن اثر را با اثرهای انسانی دیگر پیدا کند؛ بلکه بیشتر وی در پی آن است که آنچه را در آن اثر ویژهٔ شکسپیر یا ویژهٔ حافظ است مشخص سازد. حتّی، در مطالعهٔ یک دورهٔ ادبی یا یک نهضت و جریانِ ادبی یا ادبیّاتِ یک ملت، علاقهٔ ما بیشتر متوجّه جنبه‌های فردی و وجوه تمایز آنهاست.

کسانی که کوشیده‌اند تا در ادبیّاتِ قوانینِ کلیّی کشف کنند همواره با شکست روبه‌رو شده‌اند. حدّاکثر آنچه از این تلاش می‌تواند حاصل شود کلیّاتی است که دربارهٔ فرایندِ ادبی چیزی را روشن نمی‌کند. در عوض، مثلاً علمِ فیزیک بزرگ‌ترین افتخارش کشفِ نظریه‌ای خواهد بود که، قوانینِ الکتریسیته و حرارت و ثقل و نور را به یک فرمول درآورد.

پس مسئله‌ای که ما با آن درگیریم دو راه‌حل می‌تواند داشته باشد: راه‌حلِ اول این است که روشِ علمی و روشِ تاریخی را به کار بندیم، یعنی فقط و فقط شواهد و مصداق‌ها و واقعیّاتِ امور را گردآوری کنیم یا قوانینِ تاریخی هرچه کلیّی‌تری را مبنا قرار دهیم.

راوحلّ دوم این است که تحقیق ادبی را به زمرهٔ علوم درنیاوریم و برای هر اثر ادبی جنبهٔ فردی قابل شویم و حتّی آن را یگانه و بی‌همتا بشماریم و برای درک و فهم آن ویژگی‌های شخصی تصوّر کنیم.

اما، اگر در اختیارِ راولّ غیر علمی زیاده تندروری کنیم، با خطرهای مسلّمی روبه‌رو خواهیم شد. شهود شخصی ممکن است ما را به آنجا بکشاند که صرفاً به حکم احساس و ذوق و عاملی ذهنی ارزش‌گذاری کنیم. البتّه پافشاری روی جنبهٔ فردی و حتّی یگانه و بی‌همتا بودن هر اثر هنری واکنشِ سالمی است که در برابر تعمیم‌های سطحی بروز می‌کند. لیکن نباید از یاد برد که هر اثر ادبی، اگر نخواهد به یکبارگی و یکسره نامفهوم باشد، نمی‌تواند یکسره یگانه و بی‌همتا باشد. موادّ علوم طبیعی نیز در نوع خود یگانه‌اند، با این همه قوانین کلی توضیح داده می‌شوند. به علاوه، در هر اثر ادبی، کلمات ماهیتاً جنبهٔ کلی دارند نه جنبهٔ جزئی. نزاع بین کلی و جزئی در ادبیات سابقهٔ دیرینه دارد. ارسطو گفته بود که شعر عام و جهان‌شمول است و، در نتیجه، از تاریخ، که به امور جزئی می‌پردازد، فلسفی‌تر است. «شاعر نیازی به شمردن گلبرگ‌های گل لاله ندارد.»

در عوض، رُمانتیک‌ها و بیشتر منتقدان امروز بر جنبهٔ جزئی و فردی و خصوصی شعر و بر بافتِ ویژهٔ آن تکیهٔ فراوان می‌کنند.

بهتر آن است که بپذیریم که هر اثر ادبی، در عین حال، هم در قلمرو کلی است و هم در قلمرو جزئی، هم فردی است و هم عام. چه، فردی بودن با جزئی مطلق و یگانهٔ مطلق بودن فرق دارد. هر اثر ادبی، مانند هر موجود انسانی، دارای مشخصات فردی خویش است؛ لیکن، در پاره‌ای از خواص با اثرهای دیگر شریک است؛ هم‌چنان که هر فرد انسانی هم با نوع انسانی در پاره‌ای از مشخصات شریک است و هم، در عین حال، ویژگی‌های شخصی خود را دارد. تحقیق ادبی و تاریخ ادبیات می‌کوشد تا جنبهٔ فردی یک اثر ادبی، یک مصنّف، یک دورهٔ ادبی یا مجموعهٔ ادبیات یک ملت را کشف کند. لیکن این کوشش جز بر پایهٔ نظریه‌ای ادبی میسر نیست. آنچه تحقیق ادبی سخت بدان نیازمند است نظریهٔ ادبی و دستگاه هم‌آهنگِ روش‌هاست.

بدهی است که این کمالِ مطلوب به هیچ وجه از اهمّیتِ فهمِ اثر ادبی و لذّت

قهری حاصل از آن نمی‌کاهد؛ زیرا این امور هم‌چنان شرط قبلی معرفت و لذا شرط قبلی تعمق در ادبیات‌اند.

خطاست اگر تصوّر کنیم که تحقیق ادبی فقط به هنر خواندن کمک می‌کند. هنر خواندن یک چیز است و حاصل کردن معرفتی منظم و سازمان یافته چیزی دیگر. حتی اگر کلمه «خواندن»، به معنای وسیع آن، به کار رود و فهم و ذوق انتقادی را در برگیرد، باز هنر خواندن همان کمال مطلوب فرهنگ صرفاً فردی خواهد بود که، البته، به این عنوان مطلوب است و پایه فرهنگ ادبی وسیع‌تری قرار می‌گیرد؛ لیکن نمی‌تواند جانشین تحقیق و مطالعه ادبی شود. مراد از تحقیق ادبی سنتی است ماورای فرد و آن گنجینه‌ای است از معارف و کشف‌ها و حکم‌ها که پیوسته افزونی می‌گیرد.

ادبیات چیست؟

پاسخ‌هایی که به این پرسش داده شده به ندرت روشن است. یکی از پاسخ‌ها می‌تواند این باشد که ادبیات همه آن چیزهایی است که به تاریخ تمدن مربوط است. اما، برای درک ماهیت عصر یا تمدنی لازم نیست که خود را در چار دیواری ادبیات محصور کنیم. تلاش ما، در تحقیق ادبی، تنها باید خدمتی به تاریخ فرهنگ تلقی گردد. تاریخ ادبیات را نمی‌توان با تاریخ تمدن یکی دانست. ممکن است گفته شود که، چون مورخان از جریان‌های ادبی غافل می‌مانند، منتقدان ادبی ناگزیرند به عرصه تاریخ تجاوز کنند. البته هیچ‌کس را نمی‌توان از نفوذ و رخنه در تاریخ تمدن بازداشت، لیکن چنین کاری را نمی‌توان تحقیق ادبی شمرد. در چنین حالی، نقد ادبی از معنای خود تهی شده و، در ازاء، به تاریخ تمدن خدمتی کرده است. در این صورت، همه مرزها و تمایزها از میان می‌رود و معیارهایی بیگانه با ادبیات در ادبیات وارد می‌شود. اگر ادبیات را با تاریخ تمدن یکی بدانیم، برای نقد ادبی نه حوزه خاصی قایل شده‌ایم نه روش خاصی.

عده‌ای ادبیات را منحصر دانسته‌اند به آثار معتبر و عمده که، هم از حیث موضوع و هم از حیث بیان و شکل ادبی، درخشان باشند. در این حال، ملاک قضاوت ارزش هنری است، خواه ارزش هنری ویژه و خواه همراه با کیفیت معنوی

مجموع اثر. در شعر غنایی و تئاتر و رُمان، مهم‌ترین آثار صرفاً در پرتو ارزش‌های هنری خود قدر و قیمت پیدا می‌کنند و قدرِ دیگر آثار، هم با حسن شهرت و ارزش معنوی و هم با ارزش هنری (سبک، ترکیب و تألیف، شیوه قانع‌کننده بیان) آنها شناخته می‌شود.

با این ارزش‌گذاری‌هاست که ادبیات مرزبندی می‌شود و آثاری در قلمرو تاریخ و فلسفه و علوم جزو ادبیات قلم‌داد می‌شوند.

اغلب تاریخ‌های ادبیات از فیلسوفان و مؤرخان و متکلمان و علمای علم اخلاق و سیاست‌مداران و حتی از برخی از دانشمندان گفت‌وگو می‌کنند؛ اما فصل‌هایی که به اینان اختصاص داده می‌شود هم در مقایسه با آنچه به شاعران و نمایشنامه‌نویسان و رُمان‌نویسان تعلق می‌یابد بسی مختصرتر است و هم کمتر از ارزشِ بالاخص هنری آثار آنان سخن می‌رود. تازه، از رشته خاص هر گروهی از آنان نیز بحثی سطحی و غیرحرفه‌ای به میان می‌آید نه بحثی عمقی و کارشناسانه. البته بررسی و مطالعه شماری از آثار عمده، بی‌گمان، از نظر آموزش و پرورش مطلوب است. مسلم است که دانش‌جویان باید آثارِ سترگ را بخوانند. لیکن تاریخ ادبیاتِ تخیلی را به آثارِ سترگ منحصر کردن هم ما را از بافت اجتماعی و زبانی و فکری و دیگر عوامل تعیین‌کننده غافل می‌دارد و هم باعث می‌شود که نتوانیم پیوستگی سنت ادبی و جریانِ پرورش و تکاملِ انواع ادبی را دریابیم. در نتیجه، ماهیت فرایند ادبی بر ما پوشیده می‌ماند.

اگر ملاک ما در ترجیح یک اثر فلسفی برای وارد کردن آن در تاریخ ادبیات سبک و هنرِ تألیف باشد، بیم آن است که ساده‌نویسان را بر نوآوران برگزینیم. بهتر آن است که لفظ ادبیات را تنها بر ادبیاتی که محصول نیروی خیال باشد اطلاق کنیم. البته، در اینجا، ادبیات اعم از کتبی و شفاهی است و تنها شرط آن است که لفظ و کلمه در آن به کار رفته باشد.

ویژگی ادبیات عبارت است از کاربردِ خاصِ زبان در آن. زبان برای ادبیات همان منزلی را دارد که سنگ و برنز برای پیکرتراش و مجسمه‌ساز، رنگ برای نقاش و صوت برای موسیقی‌دان. زبان برای ادبیات در حکم مصالح کار است. فرقی این است که زبان، برخلاف سنگ، ماده بی‌جانی نیست، بلکه خودش محصول آفرینش انسان

است و، از این رو، همه میراث فرهنگی یک گروه زبانی در آن نهفته است. عمده این است که میان کاربرد ادبی، کاربرد جاری، و کاربرد علمی زبان، فرق بگذاریم. تمایز را این امر مشکل می‌سازد که، به خلاف زبان جاری و زبان علمی، بیان ادبی دورگه است؛ یعنی، در ادبیات، از طرز بیان ویژه زبان جاری و زبان علمی هم استفاده می‌شود.

تمیز زبان علمی از زبان ادبی نسبتاً آسان است. با این همه، برای بازشناختن زبان ادبی و تمیز آن از زبان‌های جاری و علمی، کافی نیست که فکر را در مقابل تأثر یا عاطفه قرار دهیم. این کار، اگر برای تمیز زبان ادبی از زبان علمی نقشی داشته باشد، برای تمیز زبان ادبی از زبان جاری معتبر نیست؛ زیرا مثلاً در گفت و شنود عادی عاشقانه، با بیان عواطف و هیجان‌ها سروکار داریم، لیکن چنین گفت و شنودی را نمی‌توان با یک قطعه ادبی تغزلی هم‌زبان شمرد.

فرق زبان علمی و زبان ادبی

وجه تمایز زبان علمی این است که این زبان صرفاً قرین دلالت صریح و مستقیم است و هدفش آن است که لفظ بر معنی دلالت آشکار و بی‌واسطه داشته باشد. در این زبان، لفظ شفاف و حاکی ماورا است؛ یعنی، بی آن‌که توجه خاص ما را به خود جلب کند و ما را در خود توقف دهد، بدون ابهام به سوی مدلول و معنی رهنمون می‌شود. بدین سان، زبان علمی به زبان ریاضی و منطقی نمادی (سمبلیک) گرایش دارد. کمال مطلوب زبان علمی زبان جهانی است که لایبنتیس در پایان سده هفدهم آن را خیال بسته بود.

در عوض، زبان ادبی پُر است از ابهام و ابهام و کلمات چند معنایی و سرشار است از اشارات تاریخی و اساطیری و خاطره‌ها و تداعی‌ها. خلاصه آن‌که زبان ادبی همراه است با دلالت‌های ضمنی و ناآشکار و کنایه‌ها.

به علاوه، زبان ادبی صرفاً متوجه معانی لفظی و مصداق‌ها و مرجع‌های خارجی نیست. زبان ادبی دارای جنبه بیان عاطفی هم هست. این زبان نه تنها معنای مراد و مقصود گوینده و نویسنده بلکه هم‌چنین رفتار و برداشت گوینده و نویسنده را بیان می‌کند. می‌توان گفت که فقط به اظهار و بیان معنای تحت‌اللفظی

آنچه گوینده و نویسنده می‌گوید و می‌نویسد اکتفا نمی‌کند بلکه در پی آن است که بر رفتار شنونده و خواننده اثر گذارد، او را قانع سازد و، در نهایت امر، او را تغییر دهد. این وجه تمایز مهمی است میان زبان علمی و زبان ادبی.

در زبان ادبی، روی خود لفظ و روی نماد صوتی کلمه است که تکیه می‌شود. همه شگردها و فوت و فن‌های ادبی برای این ابداع شده که توجه خواننده به این جنبه زبان ادبی جلب شود. از جمله این شگردها وزن، جناس، موازنه و دیگر صناعات بدیعی و ساختارهای ویژه صوتی است.

انواع آثار ادبی همه به یک نسبت از زبان علمی فاصله نمی‌گیرند. مثلاً ساختار صوتی در رمان به آن اهمیتی نیست که در پاره‌ای از اشعار غنایی هست - اشعاری که، به همین دلیل، ترجمه آنها به طور شایسته محال است. بیان عاطفی در رمان عین‌گرا، که برداشت نویسنده را لباس مبدل می‌پوشاند و حتی پنهان می‌دارد، به غلظت آنچه در شعر غنایی ذهن‌گرا می‌توان سراغ گرفت نیست. در شعر محض، از فایده‌جویی مایه ناچیزی هست و حال آن‌که در شعر هجایی یا در شعر تعلیمی یا در زمانی که دارای دعوی خاص باشد فایده‌جویی پرمایه‌تر است. پاره‌ای از اشعار فلسفی یا تعلیمی، برخی از رمان‌های دارای دعوی خاص، دست کم جای جای، به کاربرد علمی زبان نزدیک می‌شوند.

با این همه، وجود این صورت‌های دورگه (علمی - ادبی) مانع آن نیست که فرق میان دو سنخ زبان - زبان ادبی و زبان علمی - بارز و روشن باشد.

زبان ادبی به مراتب در ساختمان تاریخی زبان بیشتر جا گرفته است. زبان ادبی به خود لفظ، صرف‌نظر از دلالت آن، بیشتر علاقه نشان می‌دهد. زبان ادبی دارای جنبه بیان عاطفی و فایده‌جویانه‌ای است که زبان علمی می‌کوشد تا هرچه بیشتر آن را نفی کند.

فرق زبان جاری و زبان ادبی

تمیز زبان جاری از زبان ادبی به مراتب دشوارتر است. مفهوم متجانسی از زبان جاری وجود ندارد. این مفهوم هم زبان محاوره را دربرمی‌گیرد هم زبان اداری و بازرگانی و هم زبان دینی و هم زبان خاص (لوتر) دانشجویی را. آنچه درباره زبان

ادبی گفته شد در زبان‌های دیگر غیر از زبان علمی مصداق دارد. زبان جاری نیز دارای نقش بیان عاطفی است. این نقش را، هم در لحن بیطرفانه یک اعلامیه رسمی می‌توان سراغ گرفت هم در مدافعه‌ای پر شور که محصول یک بحران عاطفی باشد. در زبان جاری، هم پاره‌های مبتدل و بی‌معنی هست و هم وصف‌هایی که گاهی از دقت علمی درخوری بهره‌ورند. البته کمتر اتفاق می‌افتد که در زبان جاری به خود لفظ اظهار علاقه خاص شود؛ لیکن چنین چیزی، به هر حال، گاهی پیش می‌آید؛ مثلاً در لطیفه‌گویی و تفتن با کلمات و اسامی خاص. هم‌چنین مسلم است که زبان جاری غالباً در صدد آن است که نتیجه‌ای به دست آورد و روی کردار و رفتار مخاطب اثر گذارد. اگر برای زبان جاری فقط نقش ارتباطی قابل شویم، به خطا رفته‌ایم. مثلاً کودکی که با خود سخن می‌گوید به نقش ارتباطی زبان توجهی ندارد؛ یا گپ زدن در مجالس غالباً عاری از مقصود و حتی خالی از معنی مراد است.

پس میان زبان جاری و زبان ادبی فرق کیفی وجود ندارد، فرق کمی وجود دارد. در زبان ادبی از امکانات زبان، با تأمل و سنجش و انتظام و اسلوب بیشتر بهره‌برداری می‌شود. در اثر شاعری که وجودش در شعرش منعکس است شخصیتی دیده می‌شود که نسبت به شخصیت کسانی که در جریان روز به آنان برمی‌خوریم بسی منسجم‌تر و مسخرکننده‌تر است.

زبان ادبی امکانات زبان جاری را سازمان و تمرکز می‌دهد و حتی گاهی، برای آن‌که به ما هشیاری بخشد، از این امکانات فراتر می‌رود. نویسنده بیشتر این امکانات را آماده و در دسترس خود می‌یابد، امکاناتی که حاصل کار بی‌سروصدا و بی‌نام و نشان چندین نسل است. در برخی از ادبیات تکامل یافته و به‌ویژه در پاره‌ای از ادوار، شاعر بدان اکتفا می‌کند که مضمون‌های سنتی را به کار برد؛ می‌توان گفت که زبان خود به جای او کار شاعرانه را انجام می‌دهد.

از این‌ها که بگذریم، لازمه هر اثر هنری نظم و سازمان و وحدت و یکپارچگی است. این وحدت گاهی بسیار محو است. گاهی نیز چنان در بافت در هم فشرده پاره‌ای از شعرها نفوذ می‌کند که در آنها تغییر حتی یک کلمه یا تغییر جای یک کلمه، بی‌آن‌که به اثر مجموع شعر لطمه‌ای زده شود، محال است.

فرق میان زبان ادبی و زبان جاری از نظر فایده علمی بسی آشکارتر است. ما ایا داریم چیزی را شعر بشماریم که ما را به عمل خاصی در جهان برون سوق می‌دهد. شعر واقعی به نحو زیرکانه‌تر و باریک‌تری در ما اثر می‌کند. هنر چارچوب خاصی ایجاد می‌کند که پیام اثر را در بیرون از جهان واقعی قرار می‌دهد و این همان چیزی است که مفهوم فاصله هنری و مهجوریت هنری را پدید می‌آورد. لیکن در اینجا نیز باید توجه داشت که تمایز بین هنر و غیر هنر، بین ادبیات و سخن غیر ادبی، مؤاج است نه ثابت. سخن روزمره می‌تواند نقش هنری ایفا کند. از آن سو نیز، اگر هرگونه شعر تعلیمی یا هجایی را، که ناظر به فایده عملی مستقیمی است، از عرصه ادبیات طرد کنیم، به این معنی است که از ادبیات مفهوم بس محدودی اختیار کرده‌ایم. باید شکل‌های ممزوج مانند مقاله تحقیقی، زندگی‌نامه و ادبیات صرفاً منظوم را در حیطه ادبیات پذیرفت. وسعت و محدودیت حوزه نقش هنری، به ادوار گوناگون تاریخی نیز بستگی دارد: زمانی بود که پاره‌ای از مکاتبات خصوصی در زمره اشکال هنری پذیرفته می‌شد و هم‌چنین مجلس‌های منبری (وعظ و خطابه) جزو ادبیات بود. ولی امروز بیشتر روی خلوص هنر تکیه و، به خلاف زیباشناسی پایان قرن نوزدهم، از وسیع گرفتن دایره هنر خودداری می‌شود. بهتر آن است که آن آثاری جزو ادبیات شمرده شوند که نقش هنری و جمال‌آفرین آنها فایق باشد. البته وجود عناصر هنری مانند سبک و فن تألیف را در آثاری که موضوع غیر هنری دارند، مثلاً در رساله‌های علمی و سیاسی و در مقالات فلسفی و مواعظ، نباید انکار کرد.

لیکن ماهیت ادبیات در زمینه معنایی است که روشن‌تر نمایان می‌گردد. آنچه در مرکز ادبیات قرار دارد انواع سنتی عمده (تغزل، حماسه، آثار نمایشی) است. در هریک از این انواع، اثر ادبی ما را به جهان افسانه‌ای و دنیای خیال راهبر می‌شود. در این آثار، سخنان قضایای منطقی نیستند و الفاظ، در مجموع، دلالت مستقیم و صریح ندارند. میان گفته‌ای در زمان، حتی زمان تاریخی که ظاهراً درباره رویدادها اطلاعی به دست می‌دهد، از یک سو، و گفته یک اثر تاریخی یا جامعه‌شناسی که همین اطلاع از آن حاصل می‌شود فرق فاحشی هست. در شعر غنایی، حتی وقتی که شاعر من می‌گوید، این من خیالی است. چهره‌های زمان ساخته و پرداخته

سخنانی هستند که آنان را وصف می‌کند یا نویسنده در دهانشان می‌گذارد. این چهره‌ها نه گذشته دارند و نه آینده و گاهی حتی از پیوستگی تاریخی هم بی‌بهره‌اند. زمان و مکانِ رُمان غیر از زمان و مکانِ واقعی است. حتی رمان‌های ظاهراً سخت واقعگرا، حتی رمان‌های ناتورالیستی که فقط بُرشی از زندگی را تصویر می‌کنند، تابع قراردادهای و مواضع هنری اند. خلاصه آن که حقیقت هنری یک چیز است و حقیقت تاریخی چیزی دیگر.

اگر توافق شود که افسانه‌سازی، ابداع و آفرینش یا تحلیل را ویژگی ادبیات بدانیم، این تعبیر، بیشتر کسانی چون فردوسی، هُمر، دانته، شکسپیر، بالزاک، کیتز را به یاد می‌آورد تا کسانی چون سیسرون، مونتینی، بوسوئه یا اِمِرسون. البته آثارِ دوجنبتین هم وجود دارد، مثلِ جمهورِ افلاطون که، لااقل در بخش‌های اساطیری، دارای پاره‌هایی است که محصولِ ابداع و افسانه‌سازی‌اند، هرچند تمامی اثر اساساً فلسفی است. بی‌گمان، اگر اثری را در زمرهٔ وعظ و خطابه، فلسفه یا رسالهٔ سیاسی قرار دهیم، به ارزش و عظمتِ آن آسیبی نرسانده‌ایم. ارج و قدرِ آنها در جای خود محفوظ است. این‌گونه آثار ممکن است به تحلیلِ زیباشناسی و سبکی درآیند و کیفیتِ تألیفِ آنها نیز می‌تواند بررسی گردد؛ اما، اگر در آنها عنصرِ اصلی یعنی افسانه‌سازی نباشد، نمی‌توان آثارِ ادیبانِ شمرد. لیکن باید میانِ طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری فرق گذاشت: اگر اثری را در ذیلِ عنوانِ ادبی قرار ندهیم، به این معنی نیست که آن را بی‌ارزش شمرده‌ایم.

سوءتفاهم احتمالی دیگری را باید رفع کرد. لازم نیست که ادبیاتِ محصولِ نیروی خیال از صورِ خیال یاری بگیرد. البته زبانِ شاعرانه آغشته به صورِ خیال است از ساده‌ترین آنها تا دستگاه اسطوره‌ای. لیکن صورِ خیال لازمه و ذاتی گفته و نوشتهٔ خیال‌پردازانه نیست. شعرهای خوبی هستند که هیچ صورتِ خیالی در آنها نیست. حتی شعری داریم که هر لفظِ آن دلالتِ صریح دارد و فاقدِ تعبیرهایی کنایی است. بسیاری از آثارِ ادبی هستند که، جز بر حسبِ اتفاق و به تناوب، تصویرِ حسی به ذهن در نمی‌آورند. حتی نویسنده‌ای ممکن است در توصیفِ یک چهرهٔ داستانی هیچ صورتِ حسی در خواننده القا و تلقین نکند. در مثل، مشخصاتِ صورتیِ چهره‌های داستانیِ رُمان‌های داستایوسکی یا هنری جَیمز را چه بسا

نمی‌توان دید و، با این حال، حالات روحی، انگیزه‌ها، داوری‌ها، برداشت‌ها و امیال آنها را، متدرّجاً، تمام و کمال می‌توان کشف کرد. حداکثر آن‌که نویسنده پرهیپی (شَبَحی) یا خصوصیت جسمانی منفردی از چهره داستانی را در نظر خواننده مجسم سازد (مثلاً در تولستوی و توماس مان).

از سوی دیگر، اگر حاصل تمام تغییرهای استعاری شعر را در نظر مجسم کنیم، چه بسا گمراه شویم (مثلاً اگر به جای ابرو، صورت کمان را در نظر آوریم). هم‌چنین در بسیاری از عبارات زبان جاری استعاره‌های ناپیدایی هست. در زبان، برای مفاهیم انتزاعی تعبیرهایی هست که از تعبیرهای مربوط به روابط جسمانی مشتق شده‌اند و این اشتقاق از رهگذر استعاره صورت گرفته است (مثل «بینش» از دیدن، «دست» به معنی توانایی در تعبیر «دست داشتن در کاری»، «چشم داشتن» به معنی «طمع داشتن» و جز آن). شعر این جنبه استعاری زبان را احیا می‌کند و ما را بر آن واقف می‌سازد، هم‌چنان که نمادها و اسطوره‌های فرهنگ را به کار می‌گیرد.

همه این تمایزها - کیفیت ساختاری، بیان شخصیت، آگاهی بر وسیله بیان و بهره‌برداری از آن، فقدان مقصود عملی، و البته افسانه‌سازی - در واقع، بیان تازه همان تعبیرهای دیرینه زیباشناسی یعنی وحدت در عین کثرت، تأملات فارغ از غرض و فایده‌جویی، فاصله هنری، ابداع، تخیل، آفرینش، و آراستگی است در چارچوب تحلیل معنایی.

هر یک از این وجوه تمایز یک جنبه از چهره معنایی اثر ادبی را توضیح می‌دهد. هیچ یک از آنها، اگر جداگانه و منفرد در مد نظر گرفته شود، کافی و رضایت‌بخش نیست. از این امر می‌توان چنین نتیجه گرفت که اثر ادبی امر ساده‌ای نیست، امری است تو در تو و به غایت پیچیده دارای معانی و روابط متعدد. اگر تعبیر ارگانیک (سازمانی آلی) را درباره آن به کار ببریم، فریبده است چون فقط به یک جنبه آن - جنبه وحدت در عین کثرت - اشاره می‌کند و ما را به مقایسه‌های زیست‌شناسی، که چندان درست و معتبر نیستند، سوق می‌دهد. هم‌چنین تعبیر یگانگی و اینهمانی ماده و صورت، هر چند روابط متقابل موجود در درون خود اثر را بیان می‌کند، چون به ساده کردن امری ذاتاً بغرنج گرایش دارد، گول زنده است.

تحلیل امروزی اثر ادبی باید از طرح پرسش‌های پیچیده‌تری دربارهٔ طور وجودی اثر و لایه و رگه‌های متعدّد آن آغاز شود.

نقش ادبیات

مؤثرترین و عقلانی‌ترین کاربرد هرچیز آن کاربردی است که با ماهیت و طبیعت آن چیز مطابقت داشته باشد. در مثل، لباس برای پوشاندن بدن و حفظ آن از گرما و سرما و باد و باران به کار می‌رود. لیکن، لباس، علاوه بر این کاربرد اصلی، چه بسا دارای کاربردهای فرعی نیز باشد؛ از جمله، وسیلهٔ زیبا جلوه کردن، جلب احترام، تظاهر، امتیاز، تعیین درجه و شغل و جز آن.

در اثر ادبی نیز، مختصات بسیاری ممکن است باشد که لازمهٔ نقش اصلی آن نیستند؛ لیکن، از جهاتی دیگر، جالب یا پذیرفتنی‌اند.

آیا تصویری که از ماهیت و نقش ادبیات پدید آمده در خلال روزگاران قدیم دست‌خوش تغییر شده است؟ اگر به گذشته نسبتاً دور بازگردیم، جواب مثبت است. هرچند افلاطون از جدال فیلسوفان و شاعران خبر می‌دهد، زمانی بود که میان ادبیات و فلسفه و مذهب فرق بارزی دیده نمی‌شد. از آن سو، در قرن نوزدهم، با آیین‌هایی فکری، مثل هنر برای هنر یا مکتب شعر محض، برمی‌خوریم که درست در نقطهٔ مقابل این برداشت جای دارند.

با این همه، از مطالعهٔ تاریخ ادبیات این نتیجه به دست می‌آید که ماهیت و نقش اصلی آن تغییر اساسی نکرده است. با همهٔ تفاوت‌هایی که در این آیین‌های فکری و مکتب‌ها به چشم می‌خورد، در تاریخ ادبیات همواره شاهد اجتماع همان دو عنصر دل‌پذیری^۱ و سودمندی^۲ هستیم که هوراسیوس برای شعر قایل بود. این دو عنصر اجزای ترکیبی نقش ادبیات به شمار می‌رود. هریک از دو رأی که، در زمینهٔ نقش اثر ادبی، به دل‌پذیری محض یا سودمندی محض قایل باشد یک‌جانبه است. چه بگوییم شعر وسیلهٔ تبلیغ است و چه بگوییم شعر باید ترکیب اصوات و تصویرها و آرایه‌ها باشد و با جهان عواطف و شهوات انسانی پیوندی نداشته باشد،

در هر دو حال، راه افراط پیموده‌ایم. اگر بگوییم شعر بازی و الهام است، حقّ مجاهدت و تأمل و مهارت و شایستگی شاعر را ادا نکرده‌ایم و جنبهٔ جدّی شعر را فرو نهاده‌ایم. همچنین، اگر بگوییم شعر کار و فن است، آن کیفیت شاد و آن رایگانی (بی‌انگیزگی) و بی‌غرضی و سبک‌بالی شعر را ندیده گرفته‌ایم. نقش اثر ادبی را باید چنان تعریف کرد که هم حقّ دل‌پذیری ادا شود و هم حقّ سودمندی.

لازم نیست فرض شود که سودمندی شعر، به‌طور کلی، در این است که حکمی اخلاقی بدهد. سودمند یعنی آنچه وقت را تلف نمی‌کند صرفاً نوعی وقت‌گذرانی نیست، بلکه شایستهٔ توجه جدّی است؛ و دل‌پذیر یعنی آنچه ملال‌آور نیست، چون از روی تکلیف ساخته نشده و اجر خویش را در خود می‌یابد.

آیا می‌توان این معیارِ دوگانه را پایهٔ تعریف ادبیّات قرار داد؟

معمولاً نوشته‌های مجلّاتِ پرتیراژِ هفتگی فقط وسیله‌ای برای سرگرمی تلقی می‌شوند. این نوشته‌ها ادبیّاتِ بازاری^۱ خوانده می‌شوند. ولی این نقش بیشتر در رابطه با نوع خوانندگان تعیین می‌شود. زیرا رؤیای فرار از واقعیت چه بسا در خواننده‌ای این اثر را به جا گذارد که موقعیت نامطلوب خود را روشن‌تر دریابد و در این حال، اثر نقشِ تخریبی پیدا کند.

پس، اگر عاملِ خواننده را نیز منظور بداریم، می‌توانیم بگوییم که هر اثر هنری، برای کسانی که مخاطب در خور آن‌اند، هم دل‌پذیر است و هم سودمند. چنین اثری چیزهایی را بیان می‌کند که فوق خیال‌پروری‌ها و تفکراتِ خریداران آن است. چنین اثری برای خریدارانِ خود از آن رو سرچشمهٔ لذّت است که با مهارت چیزی را باز می‌نماید که آنان را به رؤیایا و اندیشه‌هاشان نزدیک می‌سازد. آنان از این‌که می‌بینند رؤیایا و اندیشه‌هاشان به بیان درآمده‌اند احساسِ خشنودی می‌کنند.

اثر هنری وقتی نقش خود را به‌گونه‌ای رضایت‌بخش ایفا می‌کند که در آن لذّت و فایده نه تنها جمع بلکه متحد و یگانه باشند.

لذّت ادبی لذتی است عالی‌تر از لذّت عادی؛ زیرا به کوششِ عالی‌تر، به

کوشش هنری و تأمل عاری از غرض وابسته است. از سوی دیگر، فایده ادبیات و خصیصه جدی و آموزنده ادبیات مطبوع و دل‌پذیر است. در اینجا، لذت و فایده به هم درمی‌آمیزند: لذت مقرون به جد است و جد لذت‌بخش. جدی بودن ادبیات مانند جدی بودن درس و تکلیف نیست: یک کیفیت جدی هنری و ادراک است. پرسش مهم دیگری که پیش می‌آید این است: ادبیات یک نقش دارد یا چندین نقش؟

برخی از منتقدان از تکثر و تنوع عوامل جلدی علاقه در ادبیات و تفاوت تأثیر آن در مواقع و حالات گوناگون سخن گفته‌اند. لیکن اساساً جدی گرفتن ادبیات به این معنی است که فایده انحصاری خاصی به آن نسبت داده شود. شعر جای دین یا فلسفه را نمی‌گیرد. هرچیزی نقش خود را دارد. هیچ مقوله‌ای از ارزش‌های عینی دارای معادل عینی نیست.

در این حرفی نیست که ادبیات در عمل می‌تواند مثلاً جانشین سفر به کشور بیگانه یا اقامت در آن، جانشین یک تجربه مستقیم، یک زندگی توکیلی (بالوکاله نه بالأصاله) شود. مورخ می‌تواند از اثری ادبی هم‌چون سندی استفاده کند. اما باید دید که آیا ادبیات کاربرد و اثری دارد که با هیچ چیز دیگری به حاصل نیاید یا ملغمه‌ای است از فلسفه، تاریخ، روان‌شناسی، موسیقی، نقاشی؛ یعنی آمیزه‌ای از چندین رشته فکری و ذوقی که در نظام عصر حاضر میان آنها فرق نهاده شده است. مدافعان ادبیات به این اعتقاد گرایش دارند که آن را اثری باقی و پایدار بشمرند، نه یکی از جمله بقایای روزگار باستان. برای هر نظریه‌ای درباره ماهیت ارزش یگانه و بی‌همتای ادبیات، تجربه کردن این ارزش مهم است. فایده و کیفیت جدی اثر ادبی را این معنی که اثر ادبی وسیله آشنایی با معرفتی از معارف است آشکار می‌سازد. اثر ادبی گونه‌ای از معرفت است. ارسطو می‌گفت که شعر از تاریخ فلسفی‌تر است. چون تاریخ «رویدادهایی را گزارش می‌کند که واقع شده‌اند و شعر رویدادهایی را که می‌شد واقع شوند». یعنی شعر کلی و محتمل را گزارش می‌کند. از ادبیات معرفت خاصی حاصل می‌گردد که نه فلسفه آن را به دست می‌دهد نه علم. در مقابل آن نظر که شعر را جهان‌شمول و دارای بُعد جهانی می‌داند، صاحب‌نظران امروزی بر ویژگی و جنبه خاص شعر تکیه می‌کنند.

باید دید که در ادبیات صورت‌های نوعی را باید سراغ گرفت یا صورت‌هایی جزئی و فردی را. حقیقت این است که ادبیات با هر دو جنبه سروکار دارد؛ زیرا، از سویی، کلی‌تر از تاریخ و زندگی‌نامه است و، از سویی دیگر، خاص‌تر از روان‌شناسی یا جامعه‌شناسی.

تکیه بر جنبه کلی یا جزئی ادبیات فقط در نظریه‌ها نیست، در مصادیق ادبی هم هست.

این جنبه‌ها و میزان قوت آنها در آثار و دوره‌های گوناگون فرق می‌کند. چهره داستانی هم صورت نوعی است و هم فرد. در ادبیات، صورت نوعی در وجود فرد یا فرد در قالب صورت نوعی بازنموده می‌شود. مالیخولیای هملت در بافت و شرایط تکوینی خاصی ارائه شده است. به یک معنی، در چهره داستانی هم صورت نوعی را می‌توان سراغ گرفت و هم فردی خاص را که جامع صور نوعی گوناگون است. هملت عاشق، یا عاشق به معنای قدیمی، فرزانه، مستفطن و شمشیرباز نیز هست. هر انسانی، هر قدر هم ساده باشد، مرکز تقارب و هم‌گرایی و گره چندین صورت نوعی است. چهره‌هایی که به صورت نوعی واحدی درآیند یک بُعدی‌اند، مانند کسانی هستند که ما با آنها فقط یک نوع رابطه داریم. به خلاف، چهره‌های چندبُعدی حاصل تلفیق و ترکیب روابط و زوایای دید گوناگون‌اند و در بافت‌هایی گوناگون — در زندگی اجتماعی، در زندگی خصوصی، در محیط خود، در محیط بیگانه ... — بر ما عرضه می‌شوند.

می‌گویند که یکی از خدمات تئاتر و رُمان خدمتی است که در زمینه روان‌شناسی انجام می‌دهد. می‌گویند: «داستان‌نویسی بیش از همه روان‌شناسان درباره طبیعت بشری به ما معلومات می‌دهد». آثار داستایوسکی، شکسپیر، ایسن و بالزاک از این حیث منابع تمام‌نشدنی گران‌بهایی هستند. می‌گویند توصیفی که رُمان از زندگی درونی چهره‌های داستانی به دست می‌دهد بزرگ‌ترین خدمت آن شمرده می‌شود. حقیقت آن‌که رمان‌های بزرگ برای روان‌شناسی منابعی به شمار می‌روند. لیکن باید به یاد داشته باشیم که روان‌شناسان از رُمان فقط به خاطر ارزش صور نوعی و تعمیمی آن فایده برمی‌گیرند. در مثل، چهره داستانی «گوریو» را از چارچوب کلی خودش (پانسیون) و از بافت رابطه با دیگر چهره‌ها بیرون می‌کشند.

در رابطه با علوم تجربی نیز، ادبیات شخصیت خود را حفظ می‌کند. در جهان علم و در عصر رونق علوم، نویسنده نمی‌تواند مدعی کشف حقیقتی باشد. نویسنده فقط از روانی و سهولت بیان خود سود می‌جوید و این احساس را پدید می‌آورد که اظهارکننده حقایق واقعاً مهم است. لیکن شاعر و داستان‌نویس از نیروی جادویی برخوردار نیستند که در پرتو آن به سطح کنونی معرفت علمی برسند. پس، اگر شاعر نقش اصلی خود را کشف معرفتی و خبر دادن از آن بدانند، راه خطا پیموده است. نقش اصلی او این است که موجب شود تا آنچه را مفهوماً یا عملاً می‌شناسیم به تصور درآوریم و مجسم سازیم.

تعیین و ترسیم مرز دو مفهوم از اثر ادبی، یکی به عنوان آگاهی از معلومات و داده‌ها، و دیگری به عنوان شهود هنری، دشوار است. شاعر و نویسنده چیزی را که وقتی ادراک کرده بودیم به یادمان می‌آورند یا موجب می‌شوند که چیزی را در ذهن صورت بندیم که، هرچند ممکن بود دیده شود، ندیده بودیم. هنرمند زیبایی‌هایی را کشف و برجسته می‌کند که عادتاً دیده نمی‌شوند. کار هنرمند کشف ارزش‌های تازه ادراکی و کیفیات تازه هنری و زیباشناختی است.

از این رو، هنرشناسان در این که حقیقت را خاصیت و معیار هنر بشمارند دودل‌اند. زیرا، هرچند، اگر حقیقت معیار و خاصیت هنر نباشد، قدر هنر بالا می‌رود، بیم آن هست که موجب گردد تا، به قول افلاطون، هنر دروغی بیش نباشد. راستش این که ادبیات، هرچند افسانه‌ساز است، افسانه‌ای که می‌سازد نه در مقابل حقیقت بلکه در مقابل واقعیت، در مقابل وجود زمانی - مکانی قرار می‌گیرد و چه بسا واقعیت از آن امر محتمل که موضوع ادبیات قرار می‌گیرد باور نکردنی‌تر باشد.

از میان همه هنرها، به ویژه ادبیات ظاهراً به نام آن جهان‌بینی که هر اثر هنری ترجمان آن است، مدعی طلب حقیقت است. اما حقیقت ادبیات آن حقیقتی است که در بطن آن جای دارد. آن جهان‌بینی و فلسفه‌ای که، در بیرون از ادبیات، به صورت دستگاهی از مفاهیم کلی وجود دارد تنها می‌تواند در ادبیات مصور یا متجسد شود. به این معنی، حقیقت در اثر دانه همان دستگاه کلامی مذهب کاتولیک و فلسفه مدرسی است. حقیقت در قلمرو ارباب اندیشه منتظم است و هنرمندان، به عنوان هنرمند، از این زمره نیستند. اگر هر حقیقتی مفهومی است و باید به صورت قضیه و

حکم درآید، هنرها و از جمله ادبیات نمی‌توانند صور حقیقت باشند. اگر حقیقت، چنان‌که تحصّلیان^۱ می‌گویند، آن باشد که بتوان صحّت آن را به تحقیق علمی و تجربی درآورد، هنر نمی‌تواند از نظر تجربی صورتی از حقیقت باشد.

یگانه راه حل، قایل شدن به حقیقتی دو یا چندوجهی است. دو نوع معرفت اساسی داریم: علوم که با استدلال درگیرند، و هنرها که با تصویر و نمایش سروکار دارند. می‌توان گفت که این دومی حقیقی است نه حقیقت. هنر به ذات خود زیباست و به صفت و عَرَض حقیقی است (البته تا آنجا که با حقیقت تضاد نداشته باشد). برخی زیبایی ادبی و فلسفه را با این بیان آشتی داده‌اند: یک قطعه شعر برابر است با غیر حقیقی، ولی شعر نوعاً و به طور کلی به اندازه فلسفه (علم، حکمت) جدی و مهمّ است و برابر است با حقیقت. انگار حقیقی است: حقیقی‌نماست. در ادبیات معجونی از برهان و تصویر وجود دارد. اسطوره و تمثیل در ادبیات همان عنصر تصویری‌اند. باید تمیز قایل شویم میان دو برداشت که یکی هنر را کشف و اظهار حقیقت می‌شمارد و دیگری هنر را مبلّغ و هنرمند به‌ویژه شاعر و نویسنده را بازاربر (فروشنده دوره‌گرد) حقیقت می‌داند. اگر تبلیغ را به معنای محدود و بازاری آن بگیریم، این تمایز لازم است؛ زیرا هنر واقعی به این معنای بازاری تبلیغی نیست. لیکن اگر از تبلیغ، کوشش آگاهانه یا ناآگاهانه‌ای را اراده کنیم که برای تأثیر در خواننده به کار می‌رود تا زندگی را از دیده هنرمند ببیند، باید گفت که هر هنرمندی مبلّغ است یا باید باشد و هر هنرمند صادق و پی‌گیری اخلاقاً خود را ناگزیر می‌بیند که مبلّغ باشد. از این رو، برخی نویسنده را مبلّغ غیر مسئول دانسته‌اند. زیرا هر نویسنده‌ای درباره زندگی دیدی دارد و تأثیر دست‌آورد او این است که خواننده را به پذیرفتن این دید وادارد. این عمل همواره ناپیدا و پنهانی صورت می‌گیرد. خواننده همواره به آن سو کشانیده می‌شود که چیزی را باور کند و، در این راه، گویی افسون می‌شود و همان هنر نشان دادن است که خواننده را افسون می‌کند. پاره‌ای از منتقدان، برای این خصوصیت تبلیغی شاعران درجات گوناگون قایل شده‌اند.

(۱) شاعرانی که تنها به بهای تلاش فراوان می‌توان آنان را مبلغ خواند. (۲) شاعرانی که مبلغان غیر مسئول و ناآگاه‌اند. (۳) مبلغانی آگاه و مسئول مثل دانتِه (مبلغ مذهب کاتولیک) و لوکرسیوس (مبلغ دستگاه فلسفی ابی‌قوری) و ناصر خسرو (مبلغ اسماعیلی).

هنر جدی متضمن دیدی از زندگی است که به تعبیر فلسفی هم می‌تواند درآید، حتی به صورت دستگاهی فلسفی نیز می‌تواند بیان شود. میان انسجام هنری (منطقی اثر هنری) و انسجام فلسفی نوعی ربط متقابل وجود دارد.

در نظر برخی، نقش ادبیات این است که نویسنده و خواننده را از فشار عواطف و شهوات آزاد سازد. به عبارت دیگر، نقش ادبیات تنقیه باطن است؛ گوته با نوشتن ورتِر از غم جان‌کاهی می‌رهد. تماشاگر تراژدی و خواننده رمان، احساس‌رهایی و تسکین می‌کند، شهوات او متوجه یک نقطه می‌شوند و این امر به وی امکان می‌دهد که در پایان تجربه هنری، ذهنی صاف و شفاف داشته باشد.

اما ادبیات هم آرام‌بخش شهوات است و هم برانگیزاننده آنها. افلاطون چنین می‌اندیشد که تراژدی و کمدی شهوات را خوراک می‌دهند و سیراب می‌سازند. آیا باید به دو نوع ادبیات — ادبیات محرک و ادبیات مسکن — قایل شد یا باید گفت که خوانندگان دو گونه واکنش دارند؟ از این گونه مسائل در مباحث «ادبیات و جامعه» و «ادبیات و روان‌شناسی» سخن می‌رود، ولی طرح آنها در اینجا لازم شمرده شده است.

از همه این گفت‌وگوها چنین نتیجه می‌گیریم که مسئله نقش ادبیات دارای تاریخی طولانی است. در غرب، این مسئله با افلاطون طرح شده و تاکنون نیز مطرح است. می‌پرسند امروز از شعر چه فایده حاصل است؟ و این سؤال را در مقیاس اجتماعی و جهان انسانی می‌کنند.

این پرسشی نیست که شاعر یا شعر دوست به غریزه پیش کشد: برای شاعر توجیه زیبایی در خود آن است. این پرسش را بیشتر اخلاقیون و سیاستمداران و فیلسوفان، یعنی نمایندگان دیگر ارزش‌های اجتماعی یا داوران سودجوی ارزش‌ها

پیش می‌کشند. شاعر و شعر دوست، به عنوان شهروندی که از نظر اخلاقی و معنوی خود را مسئول می‌داند، ناگزیر است که به جمع پاسخ سنجیده بدهد. همین کوشش است که به صورت آثار هم‌چون فنّ شاعری هوراسیوس درمی‌آید. این مدافعان و ثناگویان شعر، در پاسخ‌گویی به آن منکران، طبعاً گرایش دارند که بیشتر بر فایده محصول ادبی تکیه کنند تا بر لذّت حاصل از آن. در اینجا، میان نقش ادبیات و روابط برونی آن بستگی خاص پدید می‌آید.

لیکن، از دوران رُمانتیسم به بعد، شاعر بارها، در پاسخ جمع، جواب دیگری داده و گفته است: «شعر به خاطر شعر» است.

می‌توان گفت که شعر دارای نقش‌های متعددی است، ولی نقش اصلی و اوّل آن این است که به طبیعت خود وفادار بماند.

نظریه ادبی، نقد ادبی، تاریخ ادبیات

فرض ما بر این است که برای تحقیق ادبی می‌توان روشی معقول اختیار کرد و بررسی اسلوبی و جامع ادبیات میسر است. اما، در این تحقیق، باید میان نظریه ادبی، نقد ادبی و تاریخ ادبیات فرق بگذاریم.

بهترین طریق این تمیز آن است که مطالعه اصول و مبانی و مقولات و معیارها و ضوابط تحقیق ادبی را نظریه ادبی بشماریم و مطالعه خود آثار ادبی را، اگر این مطالعه ایستا و دارای جنبه هم‌زمانی باشد، نقد ادبی و، اگر در طول زمان باشد، تاریخ ادبیات بخوانیم.

با این تفکیک، در مثل، ارسطو صاحب نظریه ادبی (فنّ شعر) است، ولی سنت‌بوو^۱، پیش از هر چیز، منتقد است.

نظریه ادبی هم بر نظریه نقد ادبی اطلاق می‌شود و هم بر نظریه تاریخ ادبیات. در حقیقت، در قلمرو ادبیات، نظریه و نقد و تاریخ با هم رابطه نزدیک دارند. نظریه ادبی در بررسی خود آثار ادبی حاصل می‌شود. تعریف و تعیین معیارها و مقولات و اسلوب‌ها بی‌محتوا و پوچ نمی‌تواند باشد. از آن سو، هیچ نقد ادبی یا

تاریخ ادبیاتی بی یک سلسله مفاهیم کلی و یک رشته تعمیم‌ها پدید نمی‌آید. درواقع، در این زمینه نیز، نظر و عمل در یکدیگر نفوذ و تأثیر متقابل دارند. عده‌ای خواسته‌اند تاریخ ادبیات را از نظریه ادبی و نقد ادبی به کلی جدا سازند و گفته‌اند که تاریخ ادبیات تأثیر یک اثر ادبی را در اثر ادبی دیگر آشکار می‌سازد، در صورتی که نقد ارزش‌گذاری می‌کند و به ما می‌گوید که این اثر ادبی از آن اثر ادبی پرارج‌تر است. تاریخ ادبیات از امور و وقایع تحقیق‌پذیر گفت‌وگو می‌کند و نقد از نظرها و اعتقادات. اما، این گونه فرق‌گذاری پس ناموجه است. در تاریخ ادبیات هیچ داده و معلومی نیست که به مجموعه‌ای از امور کاملاً خنثی تحویل گردد. زیرا همان‌گزینه‌ش موادی که باید وارد تاریخ ادبیات شوند مستلزم ارزش‌سنجی و ارزش‌گذاری است. همین‌که سنه‌ای یا اثری یا حادثه‌ای ادبی در تاریخ ادبیات ذکر می‌شود نشانه آن است که مورخ ادبی آنها را از میان هزاران هزار سنه و اثر و رویداد ادبی برمی‌گزیند و برای این‌گزینه‌ش باید ضوابط و معیارهایی را به کار بندد. مسائلی چون نقد متون و منابع و مآخذ و نفوذ و تأثیر ادبی با ارزش‌دآوری پیوند نزدیک دارند. تاریخ ادبیات یک رشته تلاش‌های منتقدانه را به ضرورت فرامی‌خواند.

لیکن کسانی که تفکیک تاریخ ادبیات و نقد ادبی را پیش‌نهاد می‌کنند دلایل دیگری دارند. آنان منکر لزوم ارزش‌گذاری در تاریخ ادبیات نیستند بلکه معتقدند که تاریخ ادبیات نیز دارای ملاک‌ها و معیارهای ویژه خویش است: معیارهای دوره ادبی مورد مطالعه. آنان هوادار رستخیز گذشته‌اند، یعنی هوادار آن که محقق خود را در جو و محیط و زمان نشئت اثر قرار دهد و رفتار و برداشت و روحیه آن روزگار را اختیار کند و معیارهای همان عصر را بپذیرد و دریچه دل را به روی پیش‌دآوری‌های خود ببندد. با این تلقی، هدف اساسی و عمده تاریخ ادبیات همان بازیابی تپت اثرآفرین خواهد بود. در چنین مکتبی، دوره‌های ادبی دارای نظریه‌ها و مواضع نقدی گوناگون خواهند بود. هر عصری و دوره‌ای واحدی است مستقل، دارای شعر و ادب و ویژه خویش. در حقیقت، طرفداران این نظریه به گسستگی تاریخ شعر و ادب قایل‌اند.

بررسی تاریخ ادبیات با چنین دیدی مستلزم تلاشی ذهنی برای انس‌گیری با

روحیاتِ عصری است که سپری شده و با ذوق و سلیقه‌ای که از میان رفته است: مستلزمِ آشنایی و الفت با جهانِ مردگان است. در نقدِ ادبی، این کوشش برای بازسازیِ گذشته به تکیه بر تیاتِ مصنّف منجر شده است. اصلی که عموماً طرح می‌شود این است که، اگر تیاتِ مصنّف تعیین گردد و محقق شود که این تیات به عمل درآمده است، مسئله نقد حل می‌شود. اما قصد و نیتِ شاعر و نویسنده در زمانِ خود او مندرج است، لذا نه لازم و نه میسر است که اثرش با پیش‌تر رفتن از زمانِ او نقد گردد. این نظریه سرانجام ما را به آنجا می‌کشاند که یک محکِ نقد بیش قبول نداشته باشیم: موفقیتِ اثر در عصرِ خودش، دیگر از کمالِ مطلوبِ شعری و ادبی چیزی به جا نمی‌ماند. تاریخ ادبیات عبارت خواهد شد از یک رشته پاره‌های مجزا و، در نهایت امر، نامفهوم. اگر هم گونه سنجیده‌تری از این دعوی را در نظر بگیریم، یک عده آرمان‌های ادبیِ اساسیِ مجزا – مثل کلاسیسیسم، رمانتیسم؛ شعرِ مقرون به دلالتِ لفظی و شعرِ مقرون به بیانِ عاطفی – وجود خواهند داشت که هیچ وجهِ مشترکی با هم ندارند.

اصلاً خودِ این معنی که موضوعِ ویژه تاریخ ادبیات قصد و نیت نویسنده باشد یکسره باطل به نظر می‌رسد. معنای یک اثر به قصد و نیتی که در آفرینش آن بوده خلاصه نمی‌شود و حتی همواره منطبق بر آن هم نیست. اثر در نظامِ ارزش‌ها دارای موجودیتِ مستقلّی است. نمی‌توان گفت که معنای یک اثر همان معنایی است که آن اثر برای آفریننده‌اش یا هم‌عصران او داشته است. معنای هر اثری، بیشتر حاصلِ یک فرایندِ تراکم، یعنی نتیجه تاریخ نقدِ خوانندگانِ آن اثر در طولِ زمان است. گفتن این‌که ما را با خودِ این فرایندِ تاریخی کاری نیست و باید به آن اکتفا کنیم که به روزگارِ آفرینشِ اثر بازگردیم بیهوده است. ما نمی‌توانیم هنگامِ قضاوتِ گذشته متعلّق به قرنِ خود نباشیم: نمی‌توانیم تداعی‌های زمانیِ امروزیِ خود، رفتارهای نو و تأثیر دست‌آوردهای قرون و میراثِ فرهنگی را نادیده بگیریم. به عنوان خواننده نمی‌توانیم هم‌عصرانِ هُمُر یا فردوسی باشیم. بازسازیِ نظرگاهی که دست‌خوشِ تحوّل شده یک چیز است و سهمِ شدن در آن نظرگاه چیزی دیگر. اندک‌اند کسانی که مناظرِ دوزخ دانه و آن کوهِ برزخ را، که در کمدی الهی تصویر شده است باور کنند و آنها را واقعی بیندارند. به علاوه، اگر ما به احیای گذشته بس کنیم، بر

معناهای موجّهی که نسل‌های بعدی در اثر گذشته سراغ گرفته‌اند قلم محو و بطلان کشیده‌ایم و تفسیر تازه‌ای از اثر را بر خود حرام کرده‌ایم.

از سوی دیگر، مورّخ ادبی نباید به آن قانع شود که درباره اثری ادبی تنها از نظرگاه زمان خود داوری کند؛ هنر نقد در این است که گذشته را بر حسب مقتضیات ویژه سبک یا مکتبی امروزی از نو ارزیابی کند. شاید هم مورّخ ادبی در این امر نفعی ببیند که اثری را از نظرگاه عصری هم غیر از عصر نشئت اثر و هم غیر از روزگار خود مطالعه کند، یا خود سراسر تاریخ تفسیر و نقد آن اثر را بررسی کند و، از این راه، به کشف معنای کلی اثر دست یابد.

باری عملاً نمی‌توان میان چشم‌انداز تاریخی و نظرگاه امروزی تمایزی چنین آشکار قایل شد. ارزش‌ها فرجام یک فرایند تاریخی ارزش‌یابی به شمار می‌روند؛ لذا نباید به نسبت‌گرایی تاریخی با مطلق‌گرایی جزمی، که به مفاهیمی چون استمرار طبیعی انسانی یا جهان‌شمول بودن هنر توسّل می‌جوید، پاسخ داد. نباید افراط را با تفریط جواب گفت. اختیار نظرگاهی که ما به نام چشم‌اندازگرایی می‌خوانیم اولی‌تر است. از این نظرگاه، هر اثری به اضافت با ارزش‌های عصر خود و ارزش‌های همه اعصار بعدی در نظر گرفته می‌شود.

یک اثر ادبی هم جاودانی است و هم تاریخی. جاودانی است به این اعتبار که هویتی دارد و آن هویت را حفظ می‌کند. تاریخی است به این اعتبار که دستخوش تطوّر است و این تطوّر را می‌توان بازساخت.

نسبت‌گرایی تاریخ ادبیات را به صورت اوراق پراکنده و مجزّا و بی‌شیرازه درمی‌آورد و مطلق‌گرایی غالباً به موقعیت وقت جواب می‌دهد و یا بر کمال مطلوبی مجرد مبتنی است که حقّ تنوع تاریخی ادبیات را ادا نمی‌کند.

مراد ما از چشم‌اندازگرایی این است که آنچه قبول داریم و به رسمیت می‌شناسیم فقط آن ادبیاتی است که متغیّر و متطوّر و سرشار از امکانات است. ادبیات سلسله‌ای از آثار یگانه و بی‌عدیل نیست که بین آنها وجه مشترکی نباشد، یک رشته آثار محبوس در یک عصر ادبی نیست، بلکه شطی است که در بستر زمان جریان دارد و، به هر گام، جویباری به آن می‌پیوندد.

در عمل، هیچ‌گاه تاریخ ادبیات بدون اختیار اصول و مبادی انتخاب و بدون

تلاش برای ارزش‌گذاری نوشته نشده است. آن مورّخ ادبی که منکر اهمّیّت نقد است، بی‌آن‌که خود بداند، نقد می‌کند، منتها نقدِ دسّ دوم: به آن اکتفا می‌کند که بر معیارها و حسنِ شهرت‌های برقرار شده صحّه گذارد. این رفتارِ علامه‌پسند نتیجهٔ اسف‌آوری داشته و آن این‌که ادبیّاتِ روزگارِ نو را از دایرهٔ هرگونه بررسیِ جدّی بیرون نگه داشته است. ادبا، گام به گام و به تدریج، از پله‌های قرون فرود آمده‌اند و به ندرت برخی از آنان جرأت کرده‌اند و به ادبیّاتِ معاصر پرداخته‌اند.

یگانه دلیلی که به زیانِ تحقیق دربارهٔ شاعران و نویسندگانِ زنده می‌توان تراشید این‌که هنوز زمان دربارهٔ آنها قضاوت نکرده است و آثار و جریان‌های ادبیِ بعدی آنچه را در دست‌آورد آنان نهفته است روشن نساخته است. لیکن این محظور در قبالِ مزایای دیگر، مانند امکانِ حصولِ آشناییِ کامل با شرایطِ عصر و محیطِ اثر، امکانِ ملاقات‌های مستقیم با اثرآفرین، امکانِ تماس با عوامل و عناصرِ مربوط به اثر، امکانِ مکاتبه و گفت‌وگو با صاحب اثر، بس ناچیز است. اگر مصتّفانِ بی‌مایه و کم‌مایهٔ قرونِ گذشته سزاوار تحقیق‌اند، نویسندهٔ طرازِ اوّلِ امروزی چرا نباشد! اگر محافلِ دانشگاهی در داوریِ شخصی دودل‌اند، از سرِ فقدان ذوق و حسّاسیت یا از سرِ ضعفِ نفس است. آنان مدّعی‌اند که در انتظارِ حکمِ آیندگان هستند و توجّه ندارند که آن نیز حکمِ منتقدانِ دیگر و خوانندگانِ دیگر و استادانِ دیگر خواهد بود.

فراغتِ مورّخ ادبی از نقد و نظریهٔ ادبی ادعایی بیش نیست و کاملاً وهمی است. یک دلیل ساده‌اش این‌که آثارِ ادبیِ گذشته هم امروز وجود دارند و مستقیماً در دسترسِ مشاهده و نگرش‌اند و برای پاره‌ای از مسائلِ ادبی و هنری راه‌حلی به دست می‌دهند. این مسائل خواه دیروز مطرح شده باشند خواه هزار سال پیش، این آثار را بی‌مددگیریِ مدام از اصولِ نقد نه تحلیل می‌توان کرد نه تعریف نه ارزیابی. مورّخ ادبیّات، حتّی برای آن‌که مورخ باشد، باید منتقد باشد.

از آن سو نیز، تاریخِ ادبیّات برای نقدِ ادبی، اگر نقدِ ادبی بخواهد از اظهارهایی شخصی چون «خوش دارم» و «خوش ندارم» فراتر رود، بس مهمّ است. منتقدی که از روابطِ تاریخی بی‌خبر باشد جز داوری‌های نادرست نخواهد کرد. وی نخواهد توانست آثارِ نو و اصیل را از آثارِ تقلیدی باز شناسد؛ در اثر ناآشنایی به

اوضاع و احوال تاریخی، پیوسته در ارزش‌گذاری دچار اشتباه خواهد شد. چنین منتقدی بدان سوگرایش خواهد داشت که حدس‌های عجولانه بزند یا به «سفر به کشور شاهکارها» دل خوش دارد، آن هم سفری که حاصلش انفعالات و تأثرات شخصی محض است.

باری جدایی اختیاری (طلاق اختیاری) نقد ادبی و تاریخ ادبیات به این هردو زیان رسانیده است.

تابرستان
www.tabarestan.info

طَوْر وجودی اثر ادبی

اثر ادبی واقعی کدام است؟ طَوْر وجودی آن چیست؟ ابتدا پاسخ‌های گوناگونی را که به این پرسش داده شده است بررسی کنیم:

الف- اثر ادبی مصنوع دست انسان است و، از این حیث، همانند مجسمه و تابلوی نقاشی است. بدین سان، اثر با مرگبی که کاغذ یا چرم را نقش زده یا با شیارهایی که در خطوط میخی بر روی خشت و سنگ حک شده یکی شمرده شده است. این پاسخ قانع‌کننده نیست، چون شامل ادبیات غیرمکتوب نمی‌شود. قصه‌ها و شعرهایی هست که هرگز نوشته نشده و سینه به سینه به ما رسیده است. پس اثر ادبی بیرون از نشانه‌های نوشتاری وجود دارد. اگر همه دست‌نویس‌ها و همه نسخه‌های چاپی اثری را نابود کنیم، آن اثر هنوز برجاست، چون در گزارش شفاهی یا در حافظه یک یا چند تن ممکن است باقی بماند. در عوض، نابودی یک تابلوی نقاشی یا یک مجسمه یا یک حکم محو کامل اثر نقاش و مجسمه‌ساز و معمار است. توصیف و تجسم و تصوّر آنها با خود آنها فرق دارد و، اگر هم برای بازآفرینی آنها کوشش شود، حاصل کار عین اثر اصیل نخواهد بود. از سوی دیگر، اگر اثری به خط‌های گوناگون نوشته یا به حروف و قطع‌های گوناگون چاپ شود، ماهیت اثر تغییر نمی‌کند. در حالی که اگر اثر ادبی همان مصنوع دست انسان باشد، هر نسخه یا دست‌کم هر چاپ تازه‌ای از آن، که به صورت نوی انجام گرفته باشد، اثری دیگر است. وانگهی چه عاملی به خواننده حق می‌دهد که رأساً غلط‌های چاپی کتابی را که نخست بار می‌خواند تصحیح کند و اصلاح شده را همان اثر معتبر بداند؟

پس اثر ادبی در خارج از گونه چاپ شده‌اش وجود دارد و محصول چاپ بسیاری عناصر هستند که جزو اثر معتبر نباید شمرده شوند.

البته این معنی نباید ما را از اهمیت فراوان کتابت و چاپ اثر غافل بدارد؛ چون بسیاری از آثار ادبی، درست به همین علت که به کتابت درنیامده یا به چاپ نرسیده‌اند، گم شده‌اند و از میان رفته‌اند، زیرا در مورد آنها از امکان‌های روایت شفاهی استفاده نشده است. دوام سنت ادبی، بیش از هر چیز، مدیون کتابت و چاپ است. در پرتو کتابت و چاپ است که آثار ادبی بیش از پیش اصالت و تمامیت خود را حفظ کرده‌اند.

به علاوه، اشکال و نقوش خط، دست کم در پاره‌ای از دوره‌های تاریخ ادب، جزء لاینفک صورت نهایی برخی از آثار ادبی بوده است. در مثل، نشانه‌های نوشتاری معنی‌نگار (ایدئوگرام) یکی از عناصر اصلی شعر چینی است.^۱ هم‌چنین نوشتن هر مصرع در سطری جداگانه و تفکیک بندهای شعر و نثر، بر نقش خط در اثر ادبی گواهی می‌دهد. القصه، در این روزگار، شعر هم برای چشم نوشته می‌شود و هم برای گوش سروده می‌شود. از جمله، قرار دادن عنوان و مطلع شعر نزدیک به پای صفحه و دیگر شگردهایی که در فن صفحه‌آرایی به کار می‌رود ناظر به همین معنی است. ب - پاسخی از سنخ دیگر که به پرسش ما داده می‌شود این است: گوهر اثر ادبی همان رشته آوایی است که هنگام گفتن یا خواندن ادا می‌شود.

این پاسخ قانع‌کننده‌تر از پاسخ پیشین نیست. به آوا درآوردن اثر فعلیت بخشیدن به آن است نه خود آن. این کار در حکم آن است که نوازنده یا گروه نوازندگان یک قطعه موسیقی را اجرا کنند.

وانگهی ادبیات مکتوبی وجود دارد که چه بسا هرگز به آوا درنیابند. این معنی را تنها به شرطی می‌توان منکر شد که، به پیروی از رفتارگرایان، این نظر مهمل را اختیار کنیم که در دل خواندن با حرکات تارآواها (تارهای صوتی) همراه است. به علاوه، آشنایان به زبان، هنگام خواندن، عموماً هر واژه‌ای را واحدی یکپارچه

۱. بسنجید با نمونه‌هایی چون انواعی از جناس، در شعر فارسی، یا نقش خط در قافیه‌بندی (روا نبودن قافیه‌بندی دوز و دوز و عین هم‌آوایی).

می‌بینند و می‌خوانند نه واج‌هایی مجزاً. پس واژه‌ها حتی در دل، واج به واج تلفظ نمی‌شوند. هم‌چنین، در تندخوانی، تارآواها فرصت فراگویی همه آواها را به صورت تام و تمام ندارند.

از این‌ها گذشته، اگر بپذیریم که موجودیت اثر ادبی در به آوا درآمدن آن است، به این نتیجه عجیب خواهیم رسید که اثر ادبی بیرون از بیان شفاهی وجود ندارد و با هربار خواندن بازآفرینی می‌شود.

از سوی دیگر، هربار خواندن اثر ادبی چیزی است بیش از خود آن. هر اجرایی و فعلیت بخشیدنی حاوی عناصری است که متعلق به اثر نیست. این عناصر تابع شخصیت اجراکننده و آلت اجرایند. هم‌چنین، در هر خواندنی، فقط پاره‌ای از اجزای مرکبه ذاتی متن ظاهر می‌گردد. وزن و آهنگ و سرعتی که در خواندن پاره‌ای از اثر اختیار می‌شود، هم‌چنین جای تکیه‌ها و شدت آنها ممکن است درست یا نادرست باشند و، در صورت صحت نیز، این خواندن تنها یکی از قرائت‌های پذیرفتنی است. باید قبول کرد که برای هر شعری وجود قرائت‌های متعدد متصور است: اگر برخی از این قرائت‌ها، که احساس می‌شود معنای درست شعر را مختل می‌سازند، نادرست شمرده شوند، بقیه را ناگزیر باید درست و پذیرفتنی دانست. در عین حال، هیچ‌یک از آنها را نمی‌توان کمال مطلوب پنداشت. هر قدر هم قرائتی در حد کمال جلوه کند، همواره این احتمال وجود دارد که قرائت دیگری عناصری از اثر را نمایان سازد که قرائت پیشین نساخته بود. این معنی با اجرای سمفونی واحد در دو نوبت سنجش‌پذیر است که، حتی اگر اجراکننده فرق نکند، دو اجرا یکی نخواهد بود، چون کیفیت‌های روانی و شرایط جسمانی اجراکننده و شرایط فیزیکی آلت اجرا یکسان نمی‌مانند. با این همه، عرفاً می‌گوییم یک سمفونی است که دوبار اجرا شده است.

پس، از یک سو، اثر ادبی در خارج از روایت شفاهی خود می‌تواند وجود داشته باشد و، از سوی دیگر، روایت شفاهی عناصر بسیاری دربردارد که جزو اثر ادبی نیست.

با این همه، در پاره‌ای از آثار ادبی، به ویژه در شعر غنایی، جنبه آوایی ممکن است جزء مهمی از ساختمان کلی اثر باشد. به همین دلیل، ترجمه این گونه آثار

خطر کردن است. چون کیفیت‌های آوایی را نمی‌توان از زبانی به زبان دیگر درآورد، هرچند مترجم ماهر موفق شود، به ترفندهای لفظی، اثری نظیر اثر آوایی اصل پدید آورد. تازه، بخش مهمی از هر اثر ادبی عملاً بر بنیاد ساختارهای آوایی آن بی‌ریزی نشده است. بی‌گمان آوا در ساختمان اثر ادبی، به‌ویژه شعر، عامل مهمی است؛ لیکن اثر ادبی یا شعر را رشته‌ای از آواها تعریف کردن چندان قانع‌کننده نیست.

ج - پاسخ دیگری که غالباً به پرسش ما داده می‌شود این‌که اثر ادبی چیزی جز فرایند ذهنی خواننده یا شنونده نیست؛ زیرا، در بیرون از این فرایند، موجودیت آن درک نمی‌شود. این راه حلّ روانی نیز چندان قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد. درست است که، در مثل، آشنایی با یک قطعه شعر تنها از راه تجربه فردی میسر است، لیکن آشنایی با یک قطعه شعر چیزی است و خود قطعه شعر چیزی دیگر. هر تجربه فردی نسبت به اثر ادبی حاوی چیزی صرفاً شخصی است که مهر استعدادها و آمادگی شخص بر آن زده شده است. ادب و فرهنگ و شخصیت هر خواننده، جو فرهنگی عصر، عقاید و آرای که در زمینه‌های دینی و فلسفی یا نقد ادبی یا فن شعر برای خواننده حاصل شده، در هربار خواندن اثر، عنصری بیرون از خود اثر بر آن می‌افزاید. حتی یک فرد، در دو حال و در دو دوره متفاوت، سخت احتمال دارد که قطعه شعر واحدی را به دو طریق کاملاً متفاوت بخواند - خواه از این رو که رشد و بلوغ فکری پیدا کرده خواه به این جهت که، در وقت خواندن، دچار خستگی یا نگرانی‌ها و دل‌مشغولی‌هایی بوده است. به هر حال، کیفیت روانی خواننده، که در نفس خود جالب و از نظر آموزش و پرورش دارای نقش است، هم‌چنان از چارچوب خود اثر بیرون می‌ماند و قادر نیست که مسائل مربوط به ساختمان و ارزش اثر را حل کند. اگر راه حلّ روانی را بپذیریم، به این نتیجه می‌رسیم که ارزش اثر، با تکانی که در ما پدید می‌آورد، باز شناخته می‌شود. هم‌چنان‌که در جهان غرب، در قرن هجدهم، ارزش تراژدی با دانه‌های اشکی که تماشاگران می‌ریختند سنجیده می‌شد، و اکنون نیز گرایشی وجود دارد که ارزش کمدی با دفعات و شدت خنده و قهقهه تماشاچیان اندازه‌گیری شود. آشکار است که چنین معیاری صرفاً ذهنی و اعتباری است.

این راه حل روانی، چون با ساختمان و کیفیت خود اثر کاری ندارد، به هرج و مرج و درهم آمیختگی کامل ارزش ها می انجامد. اگر اعتبار و منزلت عملی و ادبی خواننده را هم شرط کنیم مشکل حل نمی شود بلکه عوض می شود، زیرا این پرسش می آید که خواننده معتبر و در خور کیست؟ قبول چنین راه حلی در حکم تصدیق این معنی خواهد بود که اثر، در بیرون از تجربه فردی اثر، وجود ندارد و، در هر تجربه فردی، از نو آفریده می شود؛ یعنی، در مثل، نه یک دیوان حافظ، بلکه هزاران هزار دیوان حافظ داریم. دیگر وجهی باقی نمی ماند که قرائتی را از قرائت دیگر برتر شماریم، یا تفسیری را بر تفسیر دیگر برگزینیم. نتیجه نفی هرگونه آموزش ادبی برای درک و ارزیابی بهتر اثر ادبی خواهد بود.

هم چنین، با قبول این نظر که اثر ادبی به هیجانات ما نظم می بخشد و ارزش اثر ادبی در توانایی روان درمانی آن است، این نتیجه به دست می آید که این کار هم از اثر خوب (خوب خواننده شده) ساخته است و هم از اثر بد (بد خواننده شده). بدین سان، ساختمانی که فرض بر آن است که در ذهن وجود دارد به اثری که علت آن بوده وابسته نیست؛ چون همین خواننده در خور، هر قدر هم در محیط فرهیخته ای پرورده شده باشد و بهترین آموزش را گرفته باشد و در حال روحی آرمانی باشد، محال است که دوبار به یکسان تجربه کند.

د - برای رفع این دشواری گفته اند که اثر ادبی تجربه اثر آفرین است.

اگر این تجربه پس از خلق اثر باشد که اثر آفرین خود خواننده ساده اثر خویش می شود و، از این رو، مانند هر خواننده دیگری، ممکن است درباره اثر خود نادرست قضاوت یا آن را بد تفسیر کند. در مطایبه معروف درباره براونینگ^۱ که گفته بود از شعر خودش سردر نمی آورد، احتمالاً حقیقتی هست.

اگر تجربه حین آفرینش اثر مراد باشد، از دو حال بیرون نیست: یا تجربه آگاهانه و مرادها و ثبات اثر آفرین مقصود است یا مجموع تجربه های آگاهانه و ناآگاهانه او در تمام مدت آفرینش اثر.

این‌که اثر همان نیتِ اثرآفرین شمرده شود نظری است رایج، ولی این نظر به صورتِ روشنی به بیان در نمی‌آید. همین نظر است که بنیادِ بیشتر تحقیقاتِ تاریخی و حجت‌هایی است که در تفسیرهای خاص اقامه می‌شود. با این همه، اغلب اوقات، یگانه وسیلهٔ پی بردن به نیتِ اثرآفرین همان اثرِ حیّ و حاضر است؛ یعنی اثر به صورتِ نهایی خود. اما نیتِ اثرآفرین، اگر هم در خارج از اثر راهی برای دست یافتن بر آن باشد، فقط توجیهی است برای تفسیرهایی که البته باید در مدّ نظر گرفته شود ولی، در عین حال، باید در پرتوِ خود اثر نقد گردد. زیرا چه بسا این نیت در اثر تحقق نیافته باشد یا اثر خود از نیتِ اثرآفرین رفته باشد. اجرا همواره یا به مقصودی که منظور نظر بوده نمی‌رسد یا از آن دور می‌شود. ما ممکن است در اثری معنایی سراغ گیریم که اثرآفرین دربارهٔ آنها تصوّر روشنی نداشته است. هم‌چنین، گاهی اثرآفرین نیتِ خود را، به تأثیرِ وضعِ نقدِ هم‌عصرِ خویش، بر پایهٔ ضابطه‌های این نقد اظهار می‌کند که فریبده است؛ چون این ضابطه‌ها چه بسا از توضیحِ اثرِ وی اصولاً عاجز باشد. تجربهٔ نو نه در نقد بیان می‌شود و نه در اظهارِ اثرآفرین، زیرا نوآوران گاهی می‌گویند که اثرِ خود را در قالب و چارچوبِ سنتِ آفریده‌اند. فاصلهٔ میان نیت و اجرا در تاریخ ادبیات پدیده‌ای است شایع. زولا^۱ خود می‌پنداشت که رُمان‌های تجربی می‌نویسد، ولی رُمان‌های او، به شدّت، کیفیتِ ملودرامی — با ویژگی‌هایی مانند واقع‌نما نبودنِ انتریگ و موقعیت‌ها، کثرتِ جوان‌ها و سوانح، افراطی بودنِ طبایع — پیدا کردند. گوگول^۲ خود را اصلاح‌طلب و جغرافیایانویسِ روسیه می‌پنداشت و حال آن‌که آثارش سرشار است از موجوداتِ شبح‌آسا و عجیب و غریبِ محصولِ خیالِ خود او. توجه به نیتِ نویسنده، در حدّ اعلا، تفسیری است از اثر او (شأنِ نزولِ اثر اوست) و تازه این حدّ اعلا کمتر حاصل می‌شود. اگر مقصود از بررسیِ نیتِ مصنّف بررسیِ اثر در تمامیتِ آن برای رسیدن به معنایش باشد، ایرادی نیست؛ لیکن کاربردِ لفظِ نیت به این معنی کاربردِ خاص و فریبده‌ای است.

اگر بگوییم اثر مجموعِ تجربهٔ حینِ آفرینش، اعم از تجربهٔ آگاهانه و ناآگاهانه، است باز غیر کافی است و آن را دور از دسترس ما قرار می‌دهد و به امر فرضی محض

بدل می‌کند، چون بازسازی و حتی کاوشِ ناخودآگاهِ اثرآفرین میسر نیست. تازه اگر، بر فرض محال، این کار میسر هم باشد، موجودیتِ اثر را درونِ تجربه‌ای ذهنی جای می‌دهد که خود به گذشته تعلق دارد. تجربه‌های حینِ آفرینشِ اثرآفرین، درست در آن دم که اثر به صورتِ تام و تمام آغازِ موجودیت می‌کند، پایان می‌یابد و متوقف می‌شود. اگر اثر همان مجموعِ تجربه‌آگاهانه و ناآگاهانه‌ی اثرآفرین باشد، این بدان معنا خواهد بود که ما هرگز با خودِ اثر تماسِ مستقیم نخواهیم داشت. به خلاف، باید چنین پنداشت که تجربه‌ی ما در طیِ خواندنِ اثر، به طریقی، به تجربه‌هایی می‌پیوندد که اثرآفرین در گذشته‌ای از یاد رفته با آن آشنا بوده است؛ البته کاملاً درست است که تمامِ محتوای اثر، در لحظه‌ای معین، با خودآگاهی و ناخودآگاهیِ اثرآفرین رابطه‌ی نزدیک داشته؛ ولی ما را بر این حالتِ ذهنی دسترسی نیست و چه بسا که آن از هزاران تجربه‌ای مرکب شده باشد که نشانی از آن‌ها در خودِ اثر نمی‌توان یافت. پس برخوردِ روان‌شناسانه‌ای که بر حالتِ ذهنی خواننده و شنونده (راه‌حل ج) یا نویسنده و سخن‌گو (راه‌حل د) متکی باشد، پیش از آن‌که مشکل‌گشا باشد مشکل‌آفرین است.

مسئله‌ی اولی‌تر آن است که متوجهِ تعریفی از اثر شویم که برپایه‌ی تجربه‌ی اجتماعی یا جمعی قرار داشته باشد. دو راهِ حلِ متصور است که هیچ‌کدام آن‌ها به حلِ رضایت‌بخشِ مسئله نایل نمی‌شوند:

یکی آن‌که بگوییم که اثر مجموعِ همه‌ی تجاربِ گذشته و بالقوه‌ای است که به آشنایی با اثر مربوط است؛ این راه‌حل ما را در برابرِ بی‌نهایتِ تجربه‌ی فردی بی‌ارزش و فاسد و تباه قرار می‌دهد.

دیگر آن‌که بگوییم که اثر همان مضربِ مشترکِ همه‌ی تجربه‌هایی است که از آن شده است. اما این مضربِ مشترکِ کوچک‌ترین مضربِ مشترک خواهد بود؛ یعنی تجربه‌ای خواهد بود از همه کم‌مایه‌تر و مبتذل‌تر. مشکلاتِ علمی به کنار، با این راه‌حل، معنای کلّیِ اثر ضایع می‌گردد.

پس، در مقیاسِ روان‌شناسیِ فردی یا اجتماعی، راه‌حلی وجود ندارد. باید چنین نتیجه گرفت که اثر ادبی نه تجربه‌ی فردی است و نه مجموعی از تجارب، بلکه علتِ بالقوه‌ی این تجارب است.

تعاریفی که بر پایهٔ حالتِ ذهنی قرار دارند ناموفق‌اند، چون نمی‌توانند جنبهٔ معیاری اثر را توضیح دهند؛ زیرا تجربه‌ای که آدمی از اثری دارد می‌تواند معتبر یا نامعتبر باشد. فقط بخش کوچکی از هر تجربهٔ فردی را بر اثر واقعی می‌توان صادق شمرد. پس، اثر را باید ساختاری از معیارها و ضابطه‌ها شمرد که تجربهٔ عملی خوانندگان بی‌شمارش فقط بر جزئی از آن دست می‌یابد. هر تجربهٔ مجزایی تنها تلاشی است کمابیش موفق برای فهم این مجموعهٔ ضابطه‌ها.

معیارها و ضابطه‌هایی که در اینجا از آن سخن می‌رود هیچ ربطی به معیارها و ضابطه‌های معروف به کلاسیک یا رمانتیک، اخلاقی یا سیاسی ندارد. معیارهایی که ما به آنها اشاره می‌کنیم درونی و ذاتی‌اند و باید از یکایک تجربه‌های فردی استخراج و چنان با هم تلفیق شوند که آن کل را، که بتوان اثرش شمرد، بسازند. البته، از مقایسهٔ آثار معیارهای متفاوتی پیدا خواهد شد و، بر مبنای وجوه تشابه، باید بر حسبِ سنخ معیارهایی که در آثار مصداق یافته‌اند به گروه‌بندی آنها پرداخت. این امر چه بسا ما را به نظریه‌ای دربارهٔ انواع ادبی و، سرانجام، به نظریهٔ ادبی به طور کلی برساند. انکار این معنی، در واقع، مبالغه در مفهومِ فردیت است و ما را بدانجا می‌کشاند که پیوندِ اثر را با هرگونه سنتی بگسلیم. در نتیجه، اثر نامفهوم و از برقراری ارتباط ناتوان می‌ماند. حتی اگر فرض بر این گرفته شود که باید کار را از تحلیلِ یک اثر مجزا آغاز کرد، نمی‌توان منکر بود که باید پیوندها، شباهت‌ها و عناصر یا عواملِ مشترکی باشند که به یاری آنها بتوان دو یا چند اثرِ معلوم را با هم سنجید و، بدین سان، شاید از تحلیلِ اثرِ منفرد فراتر رفت و به تحلیلِ سنخی از آثار و حتی به تحلیلِ ادبیات به طور اعم و، سرانجام، به ساختمانِ کلیِ مشترک همهٔ هنرها رسید. اما مسئلهٔ دیگری در میان است. باید دید که این معیارها در کجا و چگونه وجود دارند. تحلیلِ دقیق‌تری از اثر نشان می‌دهد که بهتر است این معیارها را به شکلِ دستگاهی مرکب از چند سطح تصور کنیم که هر سطحی خود دارای لایه‌هایی باشد، نه به شکلِ دستگاهی یکپارچه. برای تمیز این سطوح، روشِ پدیدارشناسیِ هوسرل^۱ را به کار برده‌اند. ابتدا سطحِ آوایی هست که آن را به معنای سطحِ واجی باید گرفت نه

سطح بُنواچی.^۱ بر پایه آواهاست که سطح دوم، سطح واحدهای معنی دار، قرار دارد. هر تکواژی^۲ معنایی دارد و تکواژها با هم ترکیب می شوند تا بافتی از تکواژها و واژه‌ها و ترکیب‌ها و گردهای گروهی پدید آورند. بر پایه این ساختمان نحوی، سطح سوم — سطح اشیای عرضه شده، جهانِ اثرآفرین، چهره‌ها، فضا و جو — بنا می شود. دو سطح دیگر بر این سطوح افزوده‌اند که شاید لزومی نداشته باشد:

یکی ناشی از آن است که جهانِ اثرآفرین از نظرگاه خاصی دیده شده است که، هرچند به بیان درنیامده، به طور ضمنی وجود دارد: در ادبیات، رویداد واحدی را می توان به مثابه مشهور یا مسموع عرضه داشت، یا یک چهره را می توان از خلال ویژگی های درونی یا برونی او دید.

دیگری سطح خصلت‌های مابعدطبیعی (خصلت‌هایی چون والا، تراژیک، موحش، مقدس) است که هنر سیر در آنها را برای ما میسر می سازد. وجود این سطح الزامی نیست و پاره‌ای از آثار ادبی فاقد آن‌اند.

شاید بتوان دو سطح اخیر را در همان سطح سوم — جهان نویسنده — گنجانند. لیکن این دو سطح به ما امکان می دهند که در تحلیل ادبیات روی مسائل بس واقعی انگشت بگذاریم. سطح خصلت‌های مابعد طبیعی به ما مجال می دهد تا مسئله معنای فلسفی آثار هنری را به میان آوریم.

این مفهوم، چون با پاره‌ای تحلیل‌های زبانی مقارنه یابد، روشن تر می گردد. زبان شناسانی چون فردینان دو سوسور^۳ یا زبان شناسان حوزه زبانشناسی پراگ، زبان را از گفتار، دستگاه زبانی را از عمل فردی گفتار متمایز می دانند. این تمایز با تمایز میان شعر و تجربه فردی از شعر مطابقت دارد. دستگاه زبانی (یا زبان)

۱. بُنواچ کوچک ترین واحد آوایی است که واقعیت فیزیکی شمرده می شود نه واقعیت زبانی. در مثل، بُنواچ [b] را اشخاص گوناگون هربار با مشخصات فیزیکی (از نظر قوت، زیر و بمی، زنگ) متفاوتی ادا می کنند. بی نهایت فراگویی از آن می توان فرض کرد. به طوری که هیچ دو فراگویی از آن یکسان نباشد. با این همه، تمام این فراگویی ها واج واحد [b] را تشکیل می دهند.

۲. تکواژ کوچک ترین واحد معنی دار زبان است که ممکن است قاموسی (با فهرست باز) یا دستوری (با فهرست بسته یا محدود) باشد.

مجموعه‌ای از قراردادها و ضابطه‌هاست که می‌توان روابط و ایفای نقش آنها را موضوع نگرش علمی ساخت. این معیارها و ضابطه‌ها، با وجود فرق‌ها و نقص‌ها و نارسایی‌هایی که در سخنان هر گوینده خاصی دیده می‌شود، هویت دارند و از انسجام و پیگیری منطقی برخوردارند. اثر ادبی، دست‌کم از این نظرگاه، در همان موقعیت دستگاه زبانی قرار دارد. فرد فرد خوانندگان هرگز آن را به تمامی درک نمی‌کنند، هم‌چنان که فرد فرد اهل زبان هرگز زبان خود را بی‌نقص و از روی کمال به کار نمی‌برند. در حقیقت، این معنی ویژگی هر شناخت مفرد و مجزایی است: معرفت تام به همه اعراض و صفات شیء نمی‌توان پیدا کرد؛ لیکن این ناتوانی موجب نمی‌شود که هویت اشیا را انکار کنیم، هرچند از زاویه‌های گوناگون به آن نظر افکنیم. در شیء تشخصی می‌بینیم که، در پرتو آن، عمل شناسایی، اختراعی دل‌بخوایی یا تمایزی ذهنی و اعتباری شمرده نمی‌شود بلکه پذیرش ضابطه‌ها و معیارهایی شمرده می‌شود که واقعیت بر ما تحمیل می‌کند.

تحلیل اثر ادبی به منظوره‌ای زیباشناختی، در مورد واحدهای معنی‌دار گفتار و سازمان‌بندی ویژه آنها به مشکلاتی شبیه مشکلات تحلیل زبانی برمی‌خورد. مشکلات کذایی، چون مشکلات معنایی و شقوق کلام و تصاویر شاعرانه، به صورت‌های تازه‌تر و محافظه‌کارانه‌تری مطرح می‌شوند. مرجع واحدهای معنی‌دار گفتار و گروه واژه‌ها و عبارت‌بندی‌ها اشیاء هستند و اموری خیالی، چون منظرها، زندگی‌های درونی، چهره‌ها، اعمال یا آراء، را می‌آفرینند. لیکن، در تحلیل، می‌توان از آن پرهیز کرد که این امور با واقعیت تجربی خلط شود. در تحلیل، می‌توان به یاد داشت که این امور ذاتی ساختارهای زبانی‌اند. چهره‌های داستان مولود واحدهای معنی‌دار زبان‌اند و خود از عباراتی ساخته و پرداخته می‌شوند که بر زبان می‌رانند یا درباره‌شان گفته می‌شود. ساختار چهره‌های داستانی، به خلاف شخص بیولوژیک که دارای گذشته‌ای برخوردار از ربط و انسجام منطقی است، موجبیت‌بردار نیست. تمایز سطوح در تحلیلی اثر ادبی دارای این حسن است که از تمایز سنتی و خطرناک ماده و صورت فراتر می‌رود. چنین می‌نماید که ماده به زیرلایه زبانی سخت مربوط و لازمه و نتیجه و وابسته آن است.

لیکن، با این تلقی از اثر ادبی، که آن دستگاهی لایه لایه از ضابطه‌ها شمرده شود،

همواره طور وجودی اثر ادبی در ابهام می ماند و، برای حلّ مشکل، ابتدا باید همه مسائل دانش شناختی^۱ - جدال های میان تسمیه گرایان و واقع گرایان، (مانتالیست ها و رفتارگرایان) را حل کرد. اما تا آنجا که به ما مربوط می شود، باید از دو حد افراط و تفریط - از اصالت تصوّر افلاطونی و از تسمیه گرایی دو آتشه - پرهیز کرد. نیازی نیست که به ضابطه جنبه جوهری و عرش آشیانی دهیم و آن را گونه ای مثال اعلیٰ بشماریم که بر ذوات ازلی حاکم است. اثر ادبی حتّی همان منزلت وجودی مثلث و عدد یا یکی از أعراض کیفی، چون قرمز، را ندارد. اثر ادبی اولاً در زمانی معین آفریده شده است؛ ثانیاً در معرض تغییر یا حتّی فناست و از این حیث هم چون دستگاه زبان است، هرچند در مورد زبان تعیین دقیق تاریخ تولّد و مرگ دشوارتر از اثر ادبی است که آفریده فرد است. از سوی دیگر، تسمیه گرایی دو آتشه، که مفهوم دستگاه زبان و در نتیجه اثر ادبی را به آن معنا که ما از آن اراده می کنیم نمی پذیرد یا این دستگاه را فقط توهّمی سودمند یا توصیفی علمی می پندارد، مشکل را دور می زند. اصول موضوعه تنگ نظرانه رفتارگرایی هرآنچه را از واقعیت تجربی، آن هم به معنای بسیار محدود آن، بیرون باشد رازورانه یا مابعد طبیعی می داند. اما واج را و همی شمردن یا دستگاه زبان را فقط توصیف علمی گفتار تلقی کردن غفلت از مسئله حقیقت است. ضابطه ها را باز می شناسیم و به نقص ضابطه ها پی می بریم و به آن اکتفا نمی کنیم که به توصیف های لفظی محض بپردازیم. هرگونه برداشت رفتارگرایانه، از این نظرگاه، بر پایه یک نظریه انتزاعی نهاده شده است. عددها و ضابطه ها، خواه آنها را در ذهن بسازیم و بپردازیم خواه نه، واقعیت و هویت دارند. باز نمود و تصویر عدد یا باز شناخت ضابطه غیر از خود عدد و ضابطه است. فراگویی h غیر از واج |h| است. ما به اختراع ساختمان هایی در جنبه عملی زبان اکتفا نمی کنیم بلکه هویت ضابطه های واقعی را تعیین می کنیم. ممکن است گفته شود که ما به این ضابطه ها جز از راه معرفت فردی دسترسی نداریم و نمی توانیم این راه را در پیش بگیریم یا از آن فراتر رویم. این ایراد فقط ظاهراً وارد است و همان ایرادی است که بر نقد شناخت در نظریه کانت گرفته اند و، با همان استدلال های کانت، می توان آن را رد کرد.

هرچند این خطر وجود دارد که منتقد این ضابطه‌ها را درنیابد یا نادرست دریابد، لیکن باید گفت که نقش نقد تصحیح درک ما از جهان برون نیست و نقد این دعوی را ندارد که مجموع دستگاه ضابطه‌ها را با شهود عقلی درمی‌یابد. درست‌تر این است که بگوییم ما بخشی از معرفت خود را در پرتو معیارهایی برتر، که بخشی دیگر از معرفت ما به دست می‌دهد، نقد می‌کنیم. ما در حکم کسی نیستیم که برای سنجش قدرت دید خود، می‌کوشد تا به چشمان خودش بنگرد بلکه در حکم کسی هستیم که، برای سنجش قدرت دید خود، چیزهایی را که خوب می‌بیند با چیزهایی می‌سنجد که آنها را تار می‌بیند و سپس، از آن، درباره چیزهای گوناگونی که روشن یا تار دیده می‌شوند نتیجه‌گیری‌های کلی می‌کند و فرق آنها را، به یاری نظریه رؤیت، با توجه به فاصله و میزان روشنائی روشن می‌سازد.

اثر ادبی واقعیتی تجربی است (یعنی حالت ذهنی یک فرد یا گروهی از افراد است) نه یک شیء ذهنی لا‌تغییر چون مثلث. اثر می‌تواند موضوع تجربه واقع شود. این قبول که به اثر جز از راه تجربه فردی دسترسی نیست؛ لیکن اثر را نمی‌توان با هیچ تجربه‌ای یکی دانست. اثر با شیء تصویری چون عدد از این جهت فرق دارد که جز از راه سنجش تجربی (فیزیکی یا بالقوه فیزیکی) ساختارش، یعنی جز از راه دستگاه آوایی بدان دسترسی نیست؛ در حالی که مثلث یا عدد را می‌توان با شهود مستقیم دریافت. هم‌چنین اثر با شیء تصویری از این حیث فرق دارد که دارای چیزی است که از آن به زندگی می‌توان تعبیر کرد: در زمان معینی زاده می‌شود، در جریان تاریخ دگرگون می‌گردد و گاهی می‌میرد. اثر فقط به این اعتبار فارغ از زمان است که، در صورت ادامه حیات، از همان آغاز آفرینش به بعد، یک هویت ساختاری و اساسی دارد؛ لیکن، در عین حال، تاریخی است. تطوّر آن چیزی نیست جز این که در طی تاریخ چگونه پیاپی مادیت پذیرفته است. برپایه تجربیات و قضاوت‌هایی که منتقدان و خوانندگان گزارش کرده‌اند، هم‌چنین برپایه تأثیر اثر بر آثار دیگر می‌توان آن را بازسازی کرد.

آشنایی ما با این مادیت‌پذیری‌های پیشین اثر (قرائت‌ها، تعبیرهای نادرست) بر تجربه ما از اثر تأثیر خواهد کرد. این جمله گواه بر اهمیت تاریخ نقد است و مسائل باریکی را درباره ماهیت و حدود فردیت پیش می‌آورد.

یک اثر هنری، در عین آن که ساختمانِ اساسیش دست نخورده می ماند، چگونه می تواند تطوّر یابد؟ به همان گونه که یک انسان یا یک جانور، در عین آن که خودش است، در طولِ عمر عوض می شود. ایلیاد همواره وجود دارد. مراد این است که همواره می تواند اثر بگذارد و، از این جهت، با پدیده‌ای تاریخی، چون نبرد واترلو، فرق دارد که، هرچند هر روز هم بتوان آن را بازسازی کرد، تماماً به گذشته متعلق است.

لیکن ایلیادی را که یونانیان باستان می خواندند یا می شنیدند از چه حیث با ایلیادی که ما امروز می خوانیم می توان یکی شمرد؟ حتی اگر متنِ ایلیاد دست نخورده مانده باشد، تجربه‌ی عینی از آن به ناچار فرق دارد. ما قادر نیستیم زبانِ ایلیاد را با زبانِ محاوره‌ی یونان بسنجیم و، در نتیجه، انحراف‌های آن را نسبت به زبان روزانه، که بسیاری از مایه‌های شاعرانه‌ی اثر به همین انحراف بستگی دارد، احساس نمی‌کنیم و از فهمِ ابهام‌ها و چند معنایی‌هایی که در پیامِ هر شاعر اساسی‌اند عاجز می‌مانیم. وانگهی برای آن که خود را در بافتِ معتقدات مذهبی یونانیان یا مراتبِ ارزش‌های اخلاقیِ آنان قرار دهیم به تلاشی فکری و تخیلی نیاز داریم (که تازه محکوم به ناکامی نسبی است). با این همه، نمی‌توان منکر شد که ساختمانِ اثر، در طیفِ اعصار، واقعاً هویتِ خود را حفظ کرده است. این ساختمان پویاست و، با گذر از ذهنِ خوانندگان و منتقدان و هنرمندان در طولِ فرایندِ تاریخی، دست‌خوش دگرگونی می‌شود. بدین سان، این دستگاهِ ضابطه‌ها نمو می‌کند، در معرض تطوّر است و، به یک معنی، همواره به طرزِ ناقص و ناتمامی درک می‌شود. لیکن، از این مفهومِ پویاییِ ذهن‌گرایی و نسبت‌گرایی محض و ساده نتیجه‌گیری نمی‌شود. البته همه‌ی نظرگاه‌های متفاوت به یک اندازه درست نیستند. همواره می‌توان دانست که از چه نظرگاهی با ژرف‌نگریِ بیشتری می‌توان موضوع را درک کرد. مفهومِ تفسیر در خور متضمنِ سلسله‌مراتبی از نظرگاه‌ها و تقدیرِ درکِ ضابطه‌هاست. هرگونه نسبت‌گرایی سرانجام باید در برابرِ این حکم که «مطلق در نسبی وجود دارد، اما نه به تمامی و نه به طورِ قطعی» تسلیم گردد.

پس، اثرِ ادبی ظاهراً موضوعِ معرفتِ ویژه‌ای است که منزلتِ وجودیِ خاصی دارد. نه واقعی است (جسمانی همچون مجسمه)، نه ذهنی (روانی)، چون تجربه‌ی نور یا درد، نه مثالی و تصویری محض (چون مثلث). اثرِ ادبی دستگاهی از

ضابطه‌هاست که باید فرض کرد در یک ایدئولوژی جمعی وجود دارند و با این ایدئولوژی جمعی دست‌خوشِ دگرگونی می‌شوند و جز از راه تجربهٔ ذهنی فردی بدان‌ها دسترسی نیست و بر ساختارِ آوایی رشته سخنانی که متنِ اثر را پدید می‌آورند پایه‌گذاری شده‌اند.

ما از مسئلهٔ ارزش‌های هنری چیزی نگفته‌ایم. لیکن از آنچه گفتیم برمی‌آید که در بیرون از ضابطه‌ها و ارزش‌ها ساختاری وجود ندارد. فهم و تحلیلِ یک اثر بی‌مراجعه به ارزش‌ها میسر نیست. همین امر که ساختمانِ معینی را اثر می‌دانیم متضمنِ ارزش دآوری است. خطای پدیدارشناسیِ مبعض آن است که امکانِ تفکیک ارزش‌ها را از ساختمانِ اثر بدیهی می‌گیرد و می‌پندارد که ارزش‌ها بر ساختمانِ اثر افزوده می‌شوند و به آن پیوند می‌خورند. این برداشت، در آخرین تحلیل، از آنجا ناشی می‌گردد که پدیدارشناس وجودِ نظامی از ذواتِ جاویدان و ازلی را فرض می‌گیرد که تجربه‌های فردی فقط بعداً به آن تعلق می‌یابند. با بدیهی گرفتنِ مدارجِ مطلق از ارزش‌ها، لزوماً از نسبیتِ دآوری‌های فردی جدا می‌شویم. امواجِ دآوری‌های فردی به صخرهٔ مطلق برمی‌خورند و بازمی‌گردند.



از نظر مطلق‌گرایانه و نظرِ نسبیت‌گرایانه، که هر دو کم‌اعتبارند، باید فراتر رفت و با تلفیقِ آنها، در عینِ قبولِ مدارجِ ارزش‌ها، به سلسله‌مراتبِ ارزش‌ها پویایی و قابلیتِ دگرگونی بخشید.

ما بر این معنی چشم‌اندازگرایی نام نهاده‌ایم: در اینجا دیگر از بی‌سامانیِ ارزش‌ها و بزرگ کردنِ هوسِ فردی خبری نیست بلکه روشی هست که اجازه می‌دهد تا حدودِ شیء را از چند نظرگاهِ گوناگون تعیین کنیم — روشی که، به نوبهٔ خود، باید تعریف و نقد شود.

باری ساختمانِ اثر، متنِ اثر، و ارزشِ اثر سه نمای یک امرِ واحدند و نمی‌توان به تکلف و تصنعِ آنها را از هم جدا کرد.

روایاتِ معراج در آثارِ نظامی*

هانری دوفوشه کور

تبرستان
www.tabarestan.info

جریانِ تاریخِ ادبِ فارسی بی آن‌که از آثارِ نظامی نشانی در آن باشد چه حالی پیدا خواهد کرد؟ آثارِ منظومِ نظامی گنجوی (حدود ۵۳۶ هـ - ۶۰۵ هـ) را آن‌چنان اصالتی است که هنوز قدرِ آن به درستی شناخته نشده است.

این اصالت در استفاده از موادِ سنتی به منصفه ظهور رسیده است. نظامی، این گردآورندهٔ چیره‌دست و موشکاف، موادِ مذکور را با نهادنِ مَهرِ نبوغِ خویشتن بر سنتی که آنها را به دستِ او سپرده بود به کار برده و به طرزی بس درخشان هم به کار برده است: زبانِ او به تمامِ معنا شاعرانه و، در عین حال، دشوار است و از این‌رو، اقتباس‌هایی چند را باعث شده است.

نمونه‌وار، در این مقام، چند ده بیتِ از میانِ هزاران بیتِ سرودهٔ نظامی برمی‌گیریم. این‌ها همان ابیاتی هستند که شاعر به روایتِ داستانِ معراج مخصوص داشته است. وی به این داستان سخت دل‌بسته بود، چون می‌بینیم که در هریک از منظومه‌های خود آن را به نوعی پرورانیده است. شاعر در این مایه به تفاریق پنج بار دادِ سخن داده است. خواهیم دید که نظامی با آغازِ حرکت از موادی سنتی که نیک با آنها آشنا بوده چگونه قریحه‌ورزی کرده و گل‌چین نموده و اثری اصیل ساخته و پرداخته است.

به ضرورتِ اختصار و نیز به حکمِ ذوقِ شخصی، آن روایتِ معراج را مرجعِ اختیار می‌کنیم که در هفت‌پیکر مندرج است. به نظر ما، نظامی، در موضوعِ معراج، در همین روایت است که به پختگیِ فکری رسیده است.



موادی که نظامی برای سخن راندن از معراج^۱ احیاناً در اختیار داشته فراوان بوده است. از نظرِ متونِ عربی، قشیری^۲، از رجالِ نیشابور، در رساله‌ای گران‌قدر (کتاب المعراج)، که پیش از ۴۶۵ هـ نوشته شده، مقداری از روایاتِ اسلامی دربارهٔ این موضوع را فراهم آورده و به روشِ کلامی دلایلِ له معراج جسمانی و، ضمنِ آن، مسئلهٔ رؤیت را پرورانده بود. داستانِ معراج در نخستین مثنویِ نظامی، مخزن‌الاسرار، ظاهراً تحتِ تأثیرِ اقوالِ قشیری سروده شده است.

لیکن، از همان قرنِ چهارمِ هجری، در حوزهٔ فرهنگی ایران، در متونِ فارسی متعددی، این موضوع پی‌گیری و روایتِ معراج به صورتی اصیل پرورانده شده بود. این متون در دستِ مطالعه است^۳؛ در این جا به ذکرِ متونی متعلق به سنواتِ مختلف^۴ با ملاحظاتِ مختصر، که لازمهٔ موضوع است، قناعت می‌کنیم:

۱. میان «اسراء» (سفر شبانه) و معراج (سفر به جهان بالا؛ نک. دایرةالمعارف اسلام، ویرایش اول، ذیل همین ماده) فرق نهاده‌اند. ما، بر وفقِ روایاتِ متأخر، شقِ ساده را برگزیده تنها از معراج سخن می‌گوییم. برای آشنایی با نظامی مراجعه به اثر خود:

Histoire de la littérature persane, 1. Période classique. Introduction, Paris, 1985, Université de Paris III, Service des Publications, pp. 35-41.

(تاریخ ادبیاتِ فارسی، ۱، دورهٔ کلاسیک. مقدمه)

و کتاب‌شناسی آن را توصیه می‌کنم.

۲. نک. دایرةالمعارف اسلام، ویرایش دوم، ذیل «al-Kūshayrī» (القشیری).

۳. برای اثری با هم‌کاری بانو کلود کاپلر Mrne Claude Kappler، که در آیه منتشر خواهد شد.

۴. برای اختصار، هر شرحی بر قرآن را تفسیر می‌خوانیم. روایاتِ معراج علی‌الرسم در تفسیرِ آیهٔ یکم از سورة هفدهم (بنی اسرائیل / اسراء) به شرح می‌آید. معراج‌نامه اثری است مستقل در معراج. دیگر متن‌ها آثاری به زبانِ فارسی‌اند که بنابر معمول، در پیِ نعتِ پیامبر (ص)، در چند ده بیت، حاوی داستانِ معراج‌اند.

۱. تفسیر طبری، که بلعمی از نو آن را به قالب و زبان فارسی درآورده و در ۳۴۵ هـ به اتمام رسیده است.

۲. معراج نامه، منسوب به ابن سینا (وفات: ۴۲۹ هـ)؛ متن کهن.

۳. کتاب المعراج قشیری که پیش از ۴۶۵ هـ نوشته شده است.

۴. تفسیر سورآبادی، که پیش از ۴۹۴ هـ نوشته شده است.

۵. تفسیر میدی، که در ۵۲۰ هـ نوشته شده است.

۶. حدیقة الحقیقة سنایی، که پیش از ۵۲۵ هـ نوشته شده است.

۷. تفسیر ابوالفتوح رازی، که پیش از ۵۳۸ هـ نوشته شده است.

۸. معراج نامه عبادی مروزی، که پیش از ۵۴۷ هـ نوشته شده است.

۹. مخزن الاسرار نظامی، که قطعاً در ۵۷۰ هـ سروده شده است.

۱۰. خسرو و شیرین نظامی، که در ۵۷۶ هـ سروده شده است.

۱۱. لیلی و مجنون نظامی، که در ۵۸۴ هـ سروده شده است.

۱۲. مصیبت نامه عطار، که در ۵۸۶ هـ سروده شده است.

۱۳. الهی نامه عطار، که پیش از ۵۸۶ هـ سروده شده است.

۱۴. هفت پیکر نظامی، که در ۵۹۳ هـ سروده شده است.

۱۵. شرفنامه نظامی، که در ۶۰۰ هـ سروده شده است.

قشیری (شماره ۳)، با ردّ قول معراج صرفاً روحانی و غیرجسمانی، رساله خود را در جهت خلاف جهتی نوشته که در متن منسوب به ابن سینا (شماره ۲) اختیار شده است. تلفیق روایات معراج را در روایت ابوالفتوح رازی (شماره ۷) می توان یافت و آن مجموعه ای است سترگ که با دقت تمام تألیف شده است. لیکن روایت تفسیر سورآبادی (شماره ۴) خود پیش از آن دارای هیئتی تألیفی بوده است که از جهت اتقان و نظم و نسق جلب نظر می کند، به ویژه اگر با تفسیر طبری - بلعمی (شماره ۱) سنجیده شود: سفر «افقی» از مکه [مسجدالحرام] تا بیت المقدس [مسجدالاقصى] سفری است برای رازآشنایی و متضمن خطرگاه های سرنوشت ساز. در بیت المقدس، پیامبر (ص) در رأس همه پیامبران پیش از خود جای می گیرد؛ سپس عروج به ملا اعلی آغاز می شود. مفهوم شفاعت امت نیز در این روایت به صورت بارزی درآمده است. این مفهوم، در پی تفسیر سورآبادی

این بار در حولِ اصطلاحِ برائت، به فارسی برات («برات» خلاصی که خداوند به گنه‌کاران ارزانی می‌دارد)^۱ دامنهٔ وسیع‌تری پیدا می‌کند. متن میبدی (شمارهٔ ۵)، که نسبتاً پیچیده است، به‌ویژه از جهتِ رؤیت، این مواجههٔ عظیم که در آن پیامبر (ص) «از خود بی‌خود گشت و متحیر ماند» (ص ۴۹۳)^۲، ممتاز است.

روایتِ سنایی (شمارهٔ ۶؛ حدیقه، صص ۱۹۵-۱۹۷)، هرچند حاوی این نکتهٔ عرفانی نیست، تازگی دارد. روایتِ مذکور کوتاه و بی‌شاخ و برگ است، لیکن این پیراستگی برای آن است که نظرها بهتر متوجهِ شخصِ پیامبر (ص) گردد. این عطفِ نظر به شخصِ پیامبر (ص) از ممیزاتِ همهٔ روایاتِ بعدی است. نظامی با روایتِ سنایی آشنا بوده و، چنان‌که می‌دانیم، در آغازِ مخزن‌الاسرار به آن اشاره کرده است.^۳ سنایی، پس از وصفِ کوتاهِ هریک از مدارجِ معراج که در روایاتِ تفاسیر آمده (معراج/نردبان، بیت‌المقدس، صخره، رفر، قاب قوسین)، عبورِ پیامبر (ص) در سیرِ صعودی از افلاکِ سبعة را توصیف می‌کند و از این راه ساحتِ ماورای کیهانیِ شخصیتِ پیامبر (ص) را نشان می‌دهد. پیامبر (ص) «لوح محفوظ» را نیز، که اعمالِ آدمیان بر آن نوشته شده است، گذاره می‌شود و، بدین‌سان جایگاهی را که سرنوشتِ انسان در آن ثبت گردیده درمی‌نوردد و از آن فراتر می‌رود.

شایسته است به این نکته توجه شود که عطار و نظامی (شماره‌های ۹-۱۵)، هردو، روایاتِ معراجِ خود را در ربعِ آخرِ قرنِ ششمِ هجری سروده‌اند. آیا نظامی

۱. این تعبیر در تفسیرِ سورآبادی به صورتِ مصدری «تَبَرَّى» (تَبَرًّا) درآمده و به معنای «خلاصی از مسئولیت» نزدیک شده است: پیامبر از اُمّتِ گنه‌کار جدا شده و همین امر شفاعتِ او را میسر ساخته است.

۲. هجویری (کشف‌المحجوب، ص ۳۶۴) پیش از آن به موضوعِ قرب به خدا، که باعث شد محمد (ص) خرابیِ بنیتِ خویش را خواستار شود [و این صفتِ بیغمیر است صلعم که اندر شبِ معراجِ ورا به مقامِ قرب رسانیدند ... سرّ به صفتِ قرب اندر همه از همه جدا شد، خواست تا بنیتِ خراب شود و شخص بگذارد.] اشاره کرده است.

۳. گویا اشاره به این ابیات باشد:

با روایتِ اصلیِ عطار، که در الهی‌نامه^۱، یعنی آخرین مثنویِ این شاعرِ عارف، آمده آشنا بوده است؟ روایتِ عطار در نعتِ نامهٔ پیامبر درج گردیده و مقصود از آن ستایشِ شخصِ پیامبر بوده است. در این روایت، در سه مرحله، با بسیاری از چهره‌ها، به ویژه با انبیا و ملائکه، روبه‌رو می‌شویم؛ به مضمونِ «قابِ قوسین» (دو سر یک کمان که مفهومِ توحید را به روشنی مصوّر می‌سازد) اهمیت داده شده است. شاعر، از سویی، پیامبر (ص) را به صفاتِ اخترانِ متّصف می‌سازد و، از سویی دیگر، انوارِ خاصّیِ پیامبر را بر آنها می‌تاباند. در این روایت از شفاعت و برات یاد نشده است؛ فقط نشان داده شده است که پیامبر (ص)، هرچند در میانِ گنه‌کاران به سر می‌برد، منزّه و مزکّی و از علمِ لدنی بهره‌مند است و این او را از آلاتِ مادی بی‌نیاز می‌دارد.



نظامی، چون به نوبهٔ خود به ساخت و پرداختِ داستانیِ روایی از معراج دست می‌زند، با روایتیِ روبه‌رو می‌شود که به حذفِ پاره‌ای از خوان‌های سیر در «جهانِ بالا»، به ویژه، دیدارِ بهشت و دوزخ به مکاشفه، گرایش دارد. این حذفِ نتیجهٔ نظردوزیِ مجدّد بر سالکِ راه و بیننده، یعنی پیامبر (ص) است. راوی، از این پس، دیگر محدّث یا متکلم نیست بل شاعری است رفیقِ راه. این هم‌سفر همهٔ نقش‌های کارگاهِ خیالِ خویش را برای ستایش از وجودِ بی‌عدیلِ پیامبر (ص)، که با معراج ستوده و برگزیدهٔ خداوند گشته، به کار می‌زند. در این باب خواهیم دید که اندیشهٔ پرتوانِ نظامی به چه درجه از غنایِ تصوّر و دریافتِ توانسته است برسد.

اکنون به روایتِ معراج در هفت‌پیکر (چاپِ وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۶، صص ۹-۱۴) می‌پردازیم. سپس نشان خواهیم داد که سه روایتِ پیشینِ نظامی چگونه این روایت را تمهید کرده‌اند.

۱. الهی‌نامه، مصححِ فؤاد روحانی، تهران ۱۳۳۹، ص ۱۱ (بیت ۲۵۶) تا ص ۱۶ (بیت ۳۹۴). ترجمهٔ انگلیسیِ بویل J. A. BOYLE

بیتِ اول (از ۷۸ بیتِ مربوط به معراج) لبِ معنایِ تمامیِ روایت را به طرزی عالی افاده می‌کند: پیامبر چندان بلند پایگاه است که وجودش جز بیرون از مرزهای این جهان، با معراجی که وی را تا عرش بالا کشد، نمی‌گنجد.^۱ این همان چیزی است که از روایت برمی‌آید. روایتِ معراج در هفت پیکر شاملِ شش پاره است:

۱. ابیات ۲ تا ۲۲: جبرئیل پیامبر (ص) را به سفرِ شبانه به سویِ عرش فرامی‌خواند. جبرئیل، زمامِ بُراق (مرکبِ آسمانی) به دست، بر پیامبر (ص) ظاهر می‌شود:

سربلندیش را ز پایه پست جبرئیل آمده بُراق به دست

(بیت ۲)

و او را دعوت می‌کند که به نوبه خود پاسِ شب را نگهبان باشد:

پاسِ شب را ز خیلِ خانه خاص تویی امشب یتاق‌دارِ خلاص
سرعتِ برق این بُراق تُراست برنشین کامشب این یتاق تُراست

(ابیات ۴ و ۵)

و چرخ و کواکب و قدسیان را درنوشته:

بگذران از سماک چرخ سمند قدسیان را درآر سر به کمند

(بیت ۹)

به لامکان و عرش برسد. دعوتِ جبرئیل در حکمِ روایتِ پیش از وقوعِ معراج است که مقصدها را نشان می‌دهد. پیش از هرچیز، با درنوشتنِ افلاک

بگذران مرکب از سپهر بلند

(بیت ۱۴، مصرع ۱)

۱. چون نگنجد در جهان تاجش / تخت بر عرش بست معراجش. [بیت ۱]: تاج رمزِ گوهرِ والای پیامبر (ص) است. قس. هفت پیکر، ص ۶، بیت ۸: شاه پیغمبران به تیغ و به تاج / تیغ او شرع و تاج او معراج. معراج (نردبان) مجازاً به معنیِ عروج به جهان بالاست.

پیامبر به سیارگانِ زندگی نو می‌بخشد و آنها را به درخشش درمی‌آورد

شبروان را شکوفه ده چو چراغ

(بیت ۱۵، مصرع ۱)

و این نخستین طریقهٔ اظهارِ فضلِ او بر سراسرِ کاینات است. این برتری سپس به صورتِ سروری و چیرگی درآمده آشکارتر می‌شود:

بر کواکب دوان که شاه تویی

(بیت ۷، مصرع ۲)

درکش ایوانِ قدس را به کمند

(بیت ۱۴، مصرع ۲)

تاجِ بستان که تاجورِ تو شدی بر سرِ آی از همه که سر تو شدی

(بیت ۱۹)

دو جهان خاص کن به تاختنی

(بیت ۲۰، مصرع ۲)

بر دو عالم روان شود عَلمت

(بیت ۲۲، مصرع ۲)

مقصدِ سوم تجلیلِ پیامبر (ص) است. افلاک و فرشتگان چشم به راهِ اویند و ستارگان عاشقِ او شده‌اند:

عطرسایانِ شب به کارِ تواند سبزپوشان در انتظارِ تواند

نازنینانِ مصرِ این پرگار بر تو عاشق شدند یوسف‌وار

خیز تا در تو یک نظاره کنند هم کف و هم ترنج پاره کنند

(ابیات ۱۰-۱۲)

سر برآورده به سر فراختنی دو جهان خاص کن به تاختنی

(بیت ۲۰)

خیمه زن بر سریر خانه عرش

(بیت ۱۷، مصرع ۲)

سرانجام، آخرین مقصد، که هرچند تنها در یک بیت

شب شب تست و وقت وقت دعاست یافت خواهی هرآنچه خواهی خواست

(بیت ۱۶)

بیان شده و روشن و آشکار است، همان دعاست،

۲. ابیات ۲۳ تا ۲۹: پیامبر، که از پیش آماده دریافت وحی بوده، پیام جبرئیل را

نیک پذیرا می‌شود

چون محمد ز جبرئیل به راز گوش کرد این پیام گوش‌نواز

(بیت ۲۳)

نظامی بیان رنگین و پر تکلفی دارد، ولی زبانش رساست: پیام تمام و کمال از

گوش به هوش، که آماده فهم اسرار است

زان سخن هوش را تمامی داد گوش را حلقه غلامی داد

(بیت ۲۴)

و از گوش محرم به خرد نافذ و فرمان‌بردار می‌رسد:

دو امین بر امانتی گنجور این ز دیو آن ز دیو مردم دور

آن امین خدای در تنزیل وین امین خرد به قول و دلیل

آن رساند آنچه بود شرط پیام وین شنید آنچه بود سر کلام

(ابیات ۲۵-۲۷)

این فرایند چیزی بیش از نیوشیدن و پذیرفتن است:

در شب تیره آن سراج منیر شد ز مهر مراد نقش‌پذیر

(بیت ۲۸)

چنین می‌نماید که مُهرِ نبوت به هنگام پذیرشِ پیامِ جبرئیل نهاده شده است.
۳. ابیات ۳۰ تا ۳۹: پیامبر بر بُراق نشست و به تَک به افلاک شد:

برقِ کردار بر بُراق نشست تازیش زیر و تازیانه به دست

(بیت ۳۰)

نظامی، با تشبیهاتی به عقاب، کبک، ستوری که پاهایِ بال‌دار به رنگِ پرِ طاووس دارد، مهدِ کاووسی که چهار عقابِ حاملِ خویش — کنایه از چهار عنصرِ خاکی — را به جای می‌گذارد، این مرکبِ آسمانی را مصوّر می‌سازد:

چون درآورد در عقابی پای کبکِ علوی خرام جست ز جای
برزد از پای پرِ طاووسی ماه بر سر چو مهدِ کاووسی
می‌پرید آن‌چنان کزان تک و تاب پر فکند از پیش چهار عقاب

(ابیات ۳۱-۳۳)

گفته نشده است که این مرکبِ چهرهٔ انسانی دارد. سرعتِ او سرعتِ وهم و برق است؛ و باز [در وصفِ همین سرعت]:

وهم دیدی که چون گذارد گام برق چون تیغ برکشد ز نیام؟

(بیت ۳۵)

سرعتِ عقل در جهان‌گردی جنبشِ روح در جوان‌مردی؟

(بیت ۳۶)

این سرعت‌ها [در برابرِ سرعتِ بُراق] هیچ نیست و نیز سرعتِ قطب که چندان تند بر گردد خود می‌گردد که جنبشِ آن را نتوان دید. تکِ بُراق بی‌نظیر است. می‌دانیم که مینیاتورسازان با چه دقتی بُراقِ نظامی را تصویر کرده‌اند.

۴. ابیات ۴۰ تا ۴۹: پیامبر هفت فلک را درمی‌نوردد و به هر اختری رنگِ خاصِ خود را می‌بخشد. چون از کرهٔ خاکی برمی‌رود (راه دروازهٔ جهان برداشت / دوری از دُورِ آسمان برداشت. بیت ۴۱)، پرتوِ شمایلِ او ماه را سرسبزی می‌دهد:

ماه را در خطِ حمایلِ خویش داد سرسبزی از شمایلِ خویش

(بیت ۴۳)

عطارد را با دستِ نقره‌کار رنگ می‌بندد:

بر عطارد ز نقره‌کاری دست رنگی از کورهٔ رصاصی بست

(بیت ۴۴)

زهره را از فروغِ مهتابی برقع برمی‌کشد:

زهره را از فروغِ مهتابی برقعی برکشید سیمایی

(بیت ۴۵)

با گردِ راهش تاجِ زرین بر سر مهر می‌نهد:

گردِ راهش به ترکنازِ سپهر تاجِ زرین نهاد بر سر مهر

(بیت ۴۶)

بر بهرام به دیدنِ جامهٔ سبزِ خود سرخ‌پوشی می‌گذارد^۱:

سبز پوشید چون خلیفهٔ شام سرخ‌پوشی گذاشت بر بهرام

(بیت ۴۷)

بر مشتری بیمارِ صندل می‌ساید^۲:

مشتری را ز فرقِ سر تا پای دردرس دید و گشت صندل‌سای

(بیت ۴۸)

۱. از عشق و غیرت.

۲. صندل، هم‌چنان‌که نظامی شرح می‌دهد (هفت‌پیکر، ص ۲۹۱)، هم داروست و هم رنگی خاکستری [صندل آسایش روان دارد/بوی صندل نشانی جان دارد صندلِ سوده دردرس ببرد/تب ز دل تابش از جگر ببرد].

سرانجام، فراتر از کیوان

تاجِ کیوان چو بوسه زد قدمش

(بیت ۴۹، مصرع اول)

در سوادِ عبیر شد عَلمش

(بیت ۴۹، مصرع دوم)

۵. ابیات ۵۰ تا ۶۰: سیرِ نهایی، ورايِ هفت فلک، تا خطِ گاهِ قُربِ سبجانی. این پاره، چون به معرفي طولانی نیاز دارد، بهتر است عیناً نقل گردد:

او خرامان چو بادِ شبگیری	بر هیونی چو شیرِ زنجیری
هم رفیقش ز ترکناز افتاد	هم بُراقش ز پیوه بازافتاد
منزل آنجا رساند کز دوری	دید در جبرئیل دستوری
سر برون زد ز مهدِ میکائیل	به رصدگاهِ صورِ اسرافیل ^۱
گشت ازان تخت نیز رخت‌گرای	رفرف ^۲ و سدره ^۳ هر دو ماند به جای
همهان را به نیمه ره بگذاشت	راه دریای بیخودی برداشت
قطره بر قطره زان محیط گذشت	قُطر بر قُطر هرچه بود نوشت
چون درآمد به ساقِ عرش فراز	نردبان ساخت از کمندِ نیاز
سر برون زد ز عرشِ نورانی	در خـطـرگاهِ سـرّ سبجانی
حیرتش چون خطرپذیری کرد	رحمت آمد لگام‌گیری کرد
قابِ قوسین ^۴ او درین اثنا	از دنی رفت سـوـی «اُودانی»

می‌بینیم که نظامی چگونه از ساده‌ترین موادِ روایاتِ معراج برای ساختن و پرداختنِ متنِ دقیقِ کوتاهی، حاکی از راز آشناییِ روحانیِ پیامبر (ص)

۱. فرشتهٔ مرگ [کذا]. دربارهٔ نقش و وظیفهٔ چهار مَلَكِ مقرب (جبرئیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل) نگاه کنید به اشعارِ زیبایِ مولوی (مثنوی معنوی، دفتر پنجم، بیت ۱۵۵۶ و بعد) به مناسبتِ آفرینشِ آدم.

۲. قرآن، الرحمن ۵۵: ۷۶؛ رفرف جایگاهِ اسرافیل است.

۳. قرآن، نجم ۵۳: ۱۴. این درخت نشانهٔ حد و مرز همهٔ اعمالِ مخلوقات است.

۴. قرآن، نجم ۵۳: ۸ و ۹. کنایه است از قرب و نزدیکی.

با طی مدارجِ نیاز و خطرگاه و حیرت و رحمت و قرب، استفاده کرده است.

۶. ابیات ۶۱ تا ۷۱: پیامبر (ص) چون از بودِ خود فراتر شد، و رایِ جهات، خدا دیدنش میسر شد.

چون حجاب هزار نور دریدد دیده در نورِ بی‌حجاب رسید

گامی از بودِ خود فراتر شد خدا دیدنش میسر شد

(ابیات ۶۱ و ۶۲)

در این پاره، نظامی مفهوم «بی‌جهتی» را می‌پروراند:

دیدنِ بی‌جهت چنان باشد

(بیت ۶۹، مصرع ۲)

بنابراین، در این جا با وارونه‌گذارِ پیامبر از جهات، که در پاره‌های ۱ تا ۵ از آن سخن رفته بود، روبه‌رو می‌شویم.

۷. ابیات ۷۲ تا ۷۵: ثمرهٔ معراجِ خلاصی [برائت / برات] ^۱ گنه‌کاران است. پیامبر (ص)، که به شرف و دولتِ معرفتِ روحانی رسیده:

یافت از قربِ حق براتِ خلاص

(بیت ۷۲، مصرع ۲)

یعنی خلاصی امت از کفر.

۸. ابیات ۷۶ تا ۷۸ دعوتِ نظامی است خطاب به خود:

عقل را گر عقیده دارد پاس رستگاری به نورِ شرع شناس

(بیت ۷۸)



۱. برات، نامه‌ای از سلطان که فی‌المثل فرمانی بود برای آزادی زندانی از زندان.

این می‌ماند که درجهٔ اصالتِ روایتِ معراج در هفت پیکر را، با تطبیقِ آن با روایت‌هایی که نظامی در هریک از چهار مثنویِ دیگرِ خمسةٔ خود آورده، بسنجیم. پاره‌های ۴ تا ۷ با تمامی روایتِ معراج در مخزن الاسرار (چاپِ وحید دستگردی، تهران، ص ۱۴-۱۹، ۶۸ بیت) مطابقت دارد. بیست و سه بیتِ اول در وصفِ عروجِ شبانه (اسراء) است. پیامبر، هنگامی که آدمیان در خواب‌اند بیدار می‌شود و در دلِ شب روان می‌گردد:

نیم‌شبِ کان ملکِ نیمروز کرد روان مشعلِ گیتی فروز

(بیت ۱)

چنانِ او تنِ خاکی را بالا می‌برد و او از جهاتِ آزاد می‌شود:

با قفسِ قالبِ ازین دامگاه مرغِ دلش رفته به آرامگاه

(بیت ۶)

از دوازده صورتِ فلکیِ منطقة البروج و از سیارگانِ صفاتی می‌ستاند:

او سـتـده پیشکشِ آن سفر از سرطانِ تاج و ز جوزا کمر ...

(بیت ۱۵ و بعد)

ایاتِ ۲۴ تا ۳۳: پیامبر (ص)، سوار بر بُراق، از دیگر پیامبران و از فرشتگان و سدره درمی‌گذرد و همراهان را به جای گذاشته:

همسفرانش سپر انداختند بال شکستند و پر انداختند

(بیت ۳۳)

به عرش می‌رسد. در آن جا (ایاتِ ۳۴ تا ۶۰)، این غریبِ راه، که غرقِ حیرت است، خود را بیرون از زمان و مکان می‌بیند که در تصورِ ما نیز نمی‌گنجد:

او به تحیرِ چو غریبانِ راه حلقه‌زنانِ بر درِ آن بارگاه
رفت بدان راه که هم‌ره نبود این قدمش زان قدم آگه نبود ...

(بیت ۳۴ و بعد)

خدا را به چشم می‌بیند:

دید پیامبر نه به چشمی دگر بلکه بدین چشم سر این چشم سر
دیدن آن پرده مکانی نبود رفتن آن راه زمانی نبود

(ابیات ۵۶ و ۵۷)

لیکن در آن جا که جز خدا نیست دیری نمی‌باید. ثمرهٔ معراج (ابیات ۶۱ تا ۶۶)
رحمتِ خداوندی بر امتِ محمدی است:

خورد شرابی که حق آمیخته جرعهٔ آن در گیل ما ریخته
لطفِ ازل با نفسش هم‌نشین رحمتِ حق نازکش او نازنین
لب به شکر خنده بیاراسته امتِ خود را به دعا خواسته
همتش از گنج توانگر شده جملهٔ مقصود میسر شده
پشتِ قوی گشته از آن بارگاه روی درآورد بدین کارگاه

(ابیات ۶۱-۶۵)

این سفرِ عشق یک دم بیش نبود:

زان سفر عشق نیاز آمده در نفسی رفته و باز آمده

(بیت ۶۶)

این روایتِ معراج محمد (ص) تلقی نظامی را از معراج نشان می‌دهد: معراج در نظر نظامی نهایتِ شکوفایی وجود بی‌عدیل پیامبر و مکاشفهٔ آنی رؤیتِ خدا و عطایِ رحمتِ ابدی به امتِ مسلمان است. در این روایت، بر خصالِ نبوی و عرفانی و رستگاری‌بخشِ شخصِ پیامبر تأکید نشده است.

نظامی، در روایتِ معراج خود در پایانِ داستانِ خسرو و شیرین (چاپ باکو، ۱۹۶۰، ص ۷۶۱-۷۶۵، ۴۳ بیت)، به خلاف، بر جنبهٔ شفاعت و رستگاری‌بخشِ پیامبر (ص) تأکید می‌کند. این روایت با وصفِ بُراقِ («آورده از نور»)

بُراقِ برقی سیر آورده از نور

(بیت ۲، مصرع ۲)

آغاز می‌شود؛ سپس نظامی مدارج معروف معراج را تا رؤیت خداوند برمی‌شمارد. در این هنگام است که به پیامبر (ص) ندا می‌رسد (ص ۷۶۵) که هر آنچه می‌خواهد بگوید. او نیز در دم برات گنج رحمت خدایی را خواستار می‌شود (بیت ۳۸):

خطاب آمد که ای مقصود درگاه هر آن حاجت که مقصودست درخواه
سرای فضل بود از بخل خالی برات گنج رحمت خواست حالی
(ابیات ۳۷ و ۳۸)

خداوند خواهش او را برای بخشایش گناهان امت اجابت می‌کند و او با «گنج اخلاص» (گنج برات) بازگشته «برات شادی» برای امت به همراه می‌آورد:

گنه کاران امت را دعا کرد خدایش جمله حاجت‌ها روا کرد
چو پوشید از کرامت خلعت خاص بیامد باز پس با گنج اخلاص ...
خلایق را برات شادی آورد ز دوزخ نمامه آزادی آورد
(ابیات ۳۹ و ۴۰ و ۴۲)

روایت معراج در لیلی و مجنون (چاپ وحید دستگردی، تهران، ص ۱۲ تا ۱۶، ۴۴ بیت) کوتاه و بی‌پیرایه و به صیغه مخاطب است (خطاب نظامی به رسول اکرم (ص): ابیات ۱ تا ۶؛ خطاب جبرئیل به پیامبر (ص): ابیات ۷ تا ۱۷؛ وصف معراج با استفاده از صیغه مخاطب: ابیات ۱۸ تا ۴۴). همه اجزای اصلی معراج در این روایت درج شده است؛ خواننده، در آن، شاهد ظهور جبرئیل است؛ در این روایت جنبه روحانی پرورنده نشده است. شب معراج «شب قدر» وصف شده است، یعنی شبی که آنچه مقدر پیامبر (ص) بوده فعلیت یافته است:

امشب شب قدر تست بشتاب قدر شب قدر خویش دریاب
(بیت ۱۷)

نظامی، در آخرین خطاب از خطاب‌های سه گانه [رک. چند سطر بالاتر]، آن‌جا که خطاب به پیامبر (ص) می‌گوید که از معراج خود چه‌ها حاصل کرده، بر این معنی تأکید می‌نماید که رسول اکرم (ص) همه مدارج را درنور دیده و همه کسانی را که در

این سیر و سفر دیده در نیمه‌راه گذاشته و به آن‌جا که فارغ از جهات است درآمده است:

تنها شدی از گرانیِ رخت هم تاج گذاشتی و هم تخت
بازارِ جهت به هم شکستی از زحمتِ تحت و فوق رستی

(ابیات ۳۶ و ۳۷)

در بیت ۴۴، نقشِ رستگاری‌بخشِ پیامبر (ص) بارز و برجسته است:

آورده براتِ رستگاران از بهر جویِ ما گناه‌کاران

بنابراین، اندیشهٔ نظامی رفته‌رفته به سادگی گراییده است. در این اندیشه، انگیزه‌های بزرگی، که به معراج نقشِ سرنوشت‌ساز در حیاتِ نبوی محمد (ص) ارزانی می‌دارند، بارز و برجسته شده‌اند: شاعر می‌خواهد از حصولِ دفعی و یک‌شبهٔ چیزی سخن بگوید که پیامبر (ص) بعداً طیِ زندگی خویش و در معرضِ انظارِ تحققِ بخشیده است. معراجی که در هفت پیکر وصف و در پاره‌های هفت‌گانهٔ آن پروانده شده تکرار همان روایاتِ پیشینِ نظامی نیست، بلکه شیوه‌ای برای از سرگیریِ مجددِ این روایات است. در آن، جنبهٔ داستان‌روایی، چنان‌که دیدیم، بهتر رعایت شده و داستانی با قوّت و لطفِ شاعرانه به روایت درآمده و شاعر آنچه را که شنیده یا خوانده، در پرتوِ قدرتِ کلام، برای شنونده یا خواننده محسوس و مجسم ساخته و، بدین‌سان، او را با سرمشقِ پیش‌نهادی پیوند داده است. صفاتِ اصلیِ محمد (ص)، در این روایت، نیک پروانده شده است؛ یعنی صفتِ نبوّت (وی پیامِ جبرئیل را می‌شنود و درمی‌یابد و بی‌کم‌وکاست به آن عمل می‌کند و شفیع گناه‌کاران می‌شود)، صفتِ رستگاری‌بخش (براتِ خلاصی برای گناه‌کاران می‌آورد)، صفتِ مردِ روحانی (از بودِ خود فراتر می‌شود و خدا را می‌بیند).

بهره‌ای (بیت ۴۸) از آخرین روایتِ معراج، که نظامی در آغازِ نخستین بخشِ اسکندرنامهٔ خود (شرفنامه، مصحح وحید دستگردی، تهران، ص ۱۷-۲۵، ۶۵ بیت)، به نظم درآورده، گزارشِ سفر است. در این‌جا باز مسئلهٔ نسبتِ هر یک از روایاتِ معراج با مثنوی حاوی آن مطرح می‌شود. این نسبت به وضوح نمایان نیست. بی‌گمان، روایتِ معراج در مخزن‌الاسرار، مانندِ خودِ این منظومه، دارای جنبهٔ

عقیدتی و کلامی بیش‌تری است؛ این روایت در خسرو و شیرین ذوقی‌تر و برخوردار از احساسیت (حیرت، براتِ خلاصی، براتِ شادی) بیش‌تری است؛ و در لیلی و مجنون لحنی مستقیم (به صیغهٔ مخاطب) دارد و فنایِ در عشق و به تأثیرِ عشق را انگاره می‌بندد؛ و این همان شیوه‌ای است که در لیلی و مجنون جامی پرورده شده است. معراجِ هفت‌پیکر به خامهٔ شاعری است پخته و شاید کیمیاگر^۱؛ معراجِ شرفنامه بر جریانِ سفرِ پیامبر (ص) تأکید دارد که طی آن به ویژه ملاقات با خضر پیش می‌آید:

به هاروتیش خضر و موسی دوان مسیحا چه گویم چو موکب روان
(بیت ۲۵)

روایاتِ معراج در مثنوی‌های نظامی دارای لحنی کلی نیز هستند که با مثنوی‌های حاوی این روایات تناسب دارند. لیکن، فی‌الحال، تأکید بر چیزی روشن‌تر و دقیق‌تر از این ضروری به نظر نمی‌رسد. روایتِ معراج در شرفنامه به شرح زیر مرتب شده است:

۱. در شبی خوش،

شبِ کاسمان مجلس افروز کرد شب از روشنی دعوی روز کرد ...
(ابیات ۱ تا ۳)

پیامبر بر افلاک رفت:

محمد که سلطانِ این مهد بود ز چندین خلیفه ولیعهد بود ...
دل از کار نه حجره پرداخته به نه حجرهٔ آسمان تاخته

۱. این همان نتیجه‌گیری مقالهٔ بس جالبِ گئورگ کراتکوف (Georg Krotkoff) است: «Colour and Number in *Haft Paykar*» [رنگ و شماره در هفت‌پیکر] dans *Logos Islamikos*, (in Honorem G-M Wickens, R. M. Savory and D. A. Agius, ed., Toronto, 1984, pp. 97-118.)

نویسندهٔ این مقاله یادآور می‌شود که ریتز بیش‌تر به کیفیتِ استثناییِ روایتِ معراج در هفت‌پیکر توجه نموده بود. ریتز در این منظومه (ص ۱۱۰) اشاره‌ای مهم به افلاکِ نه‌گانه سراغ گرفته است.

برون جسته زین کُنده چاربند فرس رانده بر هفت چرخ بلند

(ابیات ۴ تا ۹)

۲. این سرورِ سرورانِ جهان از بیتِ اقصی، نافِ زمین (در بیت المقدس)، به
فلک الافلاک رفت

سرِ نافه در بیتِ اقصی گشاد ز نافِ زمین سر به اقصی نهاد

(بیت ۵)

چون بدین سان از بندهایِ این جهان آزاد گشت، در میانِ خادمانِ عرشِ الهی
برگزیده شد

ز بندِ جهان داد خود را خلاص به معشوقِ عرشیان گشت خاص

(بیت ۶)

۳. مرکبِ او، بُراق، برق‌کردار و نورافشان بود

براقِ شتابنده زیرش چو برق ستامش چو خورشید در نورِ غرق

(بیت ۱۰)

(وصفِ براق در ابیات ۱۰ تا ۲۱ آمده است)

۴. پیامبر، در راه، افلاک را دگرگون ساخت و به هر اختری صفتِ خاصِ خود
را ارزانی داشت

چو زین خانقه عزمِ دروازه کرد به دستش فلک بر عطارِ شکست ...
طلاقِ طبیعت به ناهید داد به شکرانه قرصی به خورشید داد
به مریخ داد آتشِ خشمِ خویش ... رعونت رها کرد بر مشتری ...
سوادِ سفینه به کیوان سپرد ...

(بیت ۲۲ و بعد)

خضر و موسی و مسیح به او درود گفتند [بیت ۳۵] و با گام‌های بلند به اوج
افلاک رسید

به اندازه آن که یک دم زنند به یک چشم زخمی که بر هم زنند
 ز خرپشته آسمان درگذشت زمین و زمان را ورق درنوشت
 (ابیات ۳۶ و ۳۷)

در راه، جبرئیل را بر جای نهاد، از اسرائیل و رفر و سدره درگذشت، و از
 جهات خاکی و آسمانی برتر رفت

پَر جبرئیل از رهش ریخته سرافیل از آن صدمه بگریخته
 ز رفر گذشته به فرسنگ‌ها در آن پرده بنموده آهنگ‌ها
 ز دروازه سدره تا ساقِ عرش قدم بر قدم عصمت افکنده فروش ...
 جهت را ولایت به پایان رسید قطیعت به پرگارِ دوران رسید
 زمـین زاده آسمان تاخته زمین واسمان را پس انداخته
 (ابیات ۴۲-۴۷)

۵. سپس چون از بود او هیچ با او نماند، خود را در برابرِ خداوند تنهای
 یافت

مجرّد روی را به جایی رساند که از بود او هیچ با او نماند ...
 (بیت ۴۸)

حجابِ سیاست برانداختند ز بیگانگان حجره پرداختند
 (بیت ۵۲)

بر خداوند درود فرستاد و خداوند او را پذیرا شد
 در آن جای کاندیشه نادیده جای درودِ محمد قبول از خدای^۱
 (بیت ۵۳)

ندایِ خداوند را بی‌آلت شنید:

۱. در خبر است که شبِ معراج خطاب رسید: «السلام علیک ایها النبی و رحمة الله و برکاته»، پیغمبر
 (ص) پاسخ داد: «السلام علینا و علی عبادالله الصالحین». - م.

کلامی که بی‌آلت آمد شنید

(بیت ۵۴، مصرع ۱)

[ملاحظه می‌شود که در تفسیر نویسنده مسامحه رفته است: بی‌آلتی مربوط به کلام خداوند است نه استماع آن] و روی او را به طریقی که در وهم نگنجد دید:

لقایی که نادیدنی بود دید

(بیت ۵۴، مصرع ۲)

www.tabarestan.info

هر سر موی او چشم شد:

همه دیده گشته چو نرگس تش

(بیت ۵۶، مصرع ۱)

۶. (ابیات ۵۸ تا ۶۵)

گذر بر سر خوانِ اخلاص کرد هم او خورد و هم بخش ما خاص کرد

(بیت ۵۸)

درباره جهان همه علم‌ها را از خداوند فراگرفت و رخ افروخته از سفری که یک لحظه بیش نپایید باز آمد

دلش نورِ فضلِ الهی گرفت	یتیمی نگر تا چه شاهی گرفت
سوی عالم آمد رخ افروخته	همه علم عالم درآموخته
چنان رفته و آمده باز پس	که نباید در اندیشه هیچ کس
ز گرمی که چون برق پیمود راه	نشد گرمی خوابش از خوابگاه
ندانم که شب را چه احوال بود	شب بود یا خود یکی سال بود
چو شاید که جان‌های ما در دمی	برآید به پیرامن عالمی
تن او که صافی‌تر از جان ماست	اگر شد به یک لحظه و آمد رواست

(ابیات ۵۹-۶۵)

بنابراین، نظامی خواست تا در آغاز اسکندرنامه سفری را روایت کند، لیکن

سفری در تباین با سفر اسکندر: این سفرِ معراجِ پیامبر (ص) نظامی را به یاد سه پیامبر، که از جهتِ مناسباتِ خود با جهانِ بالا مزیت‌هایی دارند، افکنده است — به یادِ خضر و موسی و مسیح. با این جهت‌گیری، روایتِ معراج در اسکندرنامه می‌بایست نظم و نسقی غیر از آنچه در روایتِ هفت‌پیکر دارد داشته باشد: پیام جبرئیل به پیامبر (ص) و شنیدنِ این پیام از جانبِ پیامبر (ص) در روایتِ اسکندرنامه حذف شده است و دیگر بر خصایصِ نبوی رسول اکرم (ص) تأکید نمی‌شود؛ در پایانِ معراج، خطاب و جوابِ خدا و پیامبر (ص) تصویرِ غایتِ قرب را مجسم می‌سازد؛ لیکن نظامی از این باب دیگر چیزی نمی‌گوید؛ آیا وی هم در آن زمان به بازدیدِ اسکندر از آرامگاهِ کیخسرو می‌اندیشیده است؟



از میانِ روایاتِ پنجگانهٔ معراج که نظامی در منظومه‌های خود آورده، روایتِ هفت‌پیکر از هر آنچه سنتِ دیرینهٔ معراج به شاعر تلقین کرده، از حیثِ بیان، پر قوت‌تر است. این متن در میانِ همهٔ متونِ معراجی شاهکار است و از این پس بر مبنایِ همین شاهکار است که بر سراسرِ سنتِ سابقِ بر آن باید از نو نظر افکنده شود.

تبرستان
www.tabarestan.info

ملاحظاتى درباره گويش ناحیه الموت از گويش‌هاى شمالى ايران*

کينگا ماتسيوچاک

تبرستان
www.tabarestan.info

حوزه‌هاى گويشى چندی وجود دارد که مواد مربوط به آنها يا ضبط نشده است يا ضبط آنها ناچيز است، مانند گويش‌هاى ناحیه کوهستانی البرز، از آذربايجان تا خراسان.

G. L. Windfuhr (CLI, 1989, p. 295)

دره مهجور الموت^۱ در سلسله جبال البرز، با ارتفاع زياد از سطح دريا، به دليل گذشته پرفراز و نشيب خود، زبان زد است. اين دره در سال ۴۸۳ هـ به دست اسماعيليان افتاد و مرکز حکومتى مجزا شد که ۱۶۶ سال دوام يافت و در بحبوحه

* اين مقاله، از کينگا ماتسيوچاک (Kinga Maciuszak)، استاد دانشگاه ياگيلويى، کراکوف لهستان، عمدتاً مبتنى است بر دست‌نويس‌هاى آقاى ضياء‌الدين شهبازى، که در اواخر سال‌هاى هفتاد (دهه ۱۹۷۰-۱۹۷۹) دانشجوی دانشکده ادبيات دانشگاه مشهد بود. وی، که اهل الموت است، تلاش زيادى کرد تا زباني مادري خود را توصيف کند. متأسفانه، به دليل بعضى شرايط نامساعد توانست کارش را به پايان برساند. اکنون نويستنده مقاله حاضر به ادامه کار او و تهيه رساله‌اى مفرد در باب گويش الموتى، که چندان شناخته نشده و بعضاً فراموش گشته است، دست زده است. ترجمه اين مقاله در نامه فرهنگستان، سال اول، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۴، ص ۱۲۷-۱۳۴ چاپ شده است.

۱. بنا بر افسانه ايرانى، عقابى جاياگاه واقع بر فراز ستيفى صخره‌اى را به وهسودان بن مرزبان، يکى از حکمرانان ديلم، نشان داد و آن جايى بود که عقابان بر آن مى‌نشستند و پرواز کردن مى‌آموختند. از اين رو گفته‌اند که الموت از *āloh* (عقاب) [گيلکى: *āloq*] و *amū(kh)t* (آموخت) مرکب است. نک:

Daftary, 1990, p. 166; Browne, 1907, II, p. 202.

سلطهٔ سلجوقیان همچنان باقی ماند تا مغولان در عصرِ هلاکو، در اواسطِ قرنِ هفتم، آن حکومت را منقرض کردند. نامِ الموت، مظهرِ قدرتِ اسماعیلیان، معمولاً با قلعه‌ای مستحکم و دست‌نیافتنی قرین است که حسنِ صباح، شیخ‌الجبلِ حشاشین، در آن مقر یافت و طرحِ «قتل‌های مقدسی» را ریخت که به دستِ فدائیان او اجرا می‌شد. اکنون، هرچند ویرانه‌های بزرگی وجود دارد که بومیان آنها را بقایایِ مقرِ حکومتِ «پیر کوهستان» می‌دانند، محلِ واقعیِ قلعه را مشکل بتوان به ضرسِ قاطع تعیین کرد. برخی از محققان، چون و. ایوانف^۱، قایل شدند که قلعهٔ الموت نزدیکِ دهکدهٔ گذرخان^۲ کنونی جای داشته است، ولی نامِ الموت امروز بر سراسرِ آن ناحیه (دهستان) اطلاق می‌شود.

درهٔ الموت شاملِ دهستان‌های الموت و رودبار است، که جزوِ بخشِ رودبار الموت از شهرستانِ قزوین اند که مرکزِ آن معلم‌کلایه است. دره‌های رودبار و الموت را از هرسو کوهستان فرا گرفته و قله‌های سیاه‌لان در شمال و کوه‌های قزوین در جنوب بر آنها مشرف‌اند. بخشِ رودبارِ الموت شاملِ شش دهستان است: (۱) بالارودبار (۲) پایین‌رودبار (دهکدهٔ هوانک) (۳) فشان (۴) آقاق (۵) چهار ناحیه و (۶) آندَجُروُد (دیه‌های مهمِ آن عبارت‌اند از: اندج، دیک، کوچنان، و سَنگ، ملاکلایه^۳).

رابطه با دره‌های مجاور را شباهتِ گویش‌ها آسان می‌سازد. در جزئیاتِ فرق‌های چندی وجود دارد، چون این گویش‌ها صورِ گوناگونِ بینایی میانِ زبان‌های کرانه‌های دریای خزر و زبانِ فارسیِ محاوره‌ایِ تهران یا قزوین (بازاری) اند، که صد سالِ پیش همهٔ ساکنانِ این ناحیه آن را نمی‌فهمیدند.^۴ زبانِ بومیِ مشترکِ این منطقه ترکیِ آذری است. در همهٔ دهکده‌های دشتِ قزوین، اهالیِ عموماً سه زبان‌ه‌اند، یعنی به گویشِ محلی و بازاری و ترکی سخن می‌گویند. نامِ هر گویشی مأخوذ است از دهکده‌ای که در آن بدان گویش سخن گفته می‌شود. تعیینِ جایگاهِ گویشِ الموتی نسبت به دیگر گویش‌های شمالِ غربی، تا زمانی که آگاهیِ ما دربارهٔ کیفیتِ تقسیمِ کلیِ گروه‌های گویشیِ عمده به صورتِ ناقص

1. W. Ivanow 2. See Ivanow, 1931, p. 354; Daftary, 1990, p. 340.

3. Sotudeh, 1345, pp. 111-24. 4. Col. Monteith, 1833, p. 15.

کنونى مانده باشد، کارى است دشوار. نظري يارشاطر اين است که گويش الموتى يکى از پنج گويش ايرانى شمال غربى با خويشاوندى نزديک است که به گروه بزرگ تر معروف به تاتى تعلق دارند.^۱ تاتى نام هيچ گويش خاصى نيست. اين کلمه عموماً بر کسانى از مردم اين منطقه اطلاق مى شود که به زبان هاى ايرانى سخن مى گویند. با اين همه، اطلاق تاتى بر اين گويش ها کلى و مبهم است. يارشاطر پيش نهاد مى کند که آنها را گويش هاى «مادى» بناميم که به نظر او نام گذارى درست ترى است، چون اين گويش ها ظاهراً بازماندگان امروزي گويش هاى مادى باستان اين منطقه اند.^۲ و. ايوانف مدعى است که گويش الموتى صورت جالبى از زبان گذارى ميان گروه هاى گويشى «کرانه هاى دريائى خزر» و «ايرانى مرکزى» است. «در گويش گذرخون الموتى ظاهراً عناصر مادى چندين وجود دارد و اين گويش با زبان ده تجريش (در شمال تهران)، که پروفور و. ژوکوفسکى (Zhukovski 1922, pp. 395-432) آن را توصيف کرده و همچنين با بعضى از گويش هاى گروه سمنانى، که ربط نزديکى با پاره اى از گويش هاى رايج در محال مجاور اصفهان و کاشان دارند، خويشاوند است. از سوي ديگر، گويش الموتى قواعد مربوط به اضافه، حالت مفعولى، صورت هاى غيرفاعلى يا ملکى ضمير و جز آن را از گويش هاى «کرانه دريائى خزر» و بيشتر از مازندرانى اخذ کرده است.»^۳ به نظر ويندفور، گويش الموتى به گروه ده گويش خويشاوندى تعلق دارد که سخن گويان تالشى و تاتى، در شمال و شمال غربى، در محيطى ترک زبان به آنها سخن مى گویند.^۴ لوکوک پيش نهاد مى کند که نام «آذرى» بر گروهى از گويش ها نهاده شود که الموتى و رودبارى بدان تعلق دارند.^۵ مرتضى نصفت، محقق

۱. گويش هاى تاتى قفقاز، که از فارسى منشعب اند، يا گويشى شبيه آن، به اين گروه تعلق ندارند

(يعنى به شاخه جنوب غربى زبان هاى ايرانى تعلق دارند). نک: Yarshater, 1969, p. 17.

2. idem. 3. Ivanow, 1931, p. 357. 4. Windfuhr, 1989, p. 295.

۵. «گويش هاى آذرى را (که در تداول محلى تاتى ناميده مى شوند) مى توان به پنج گروه تقسيم کرد:

۱. گويش هاى شمال غرب، که در هرزند و ديژمار به آنها سخن مى گویند: هرزندی، کيرينگنى

۲. گويش هاى شمال شرق، که در خلخال و تازم به آنها سخن مى گویند: سالى، کجلى، و جز آن

ایرانی، این گویش‌ها را به شاخهٔ زبان‌های کرانهٔ دریای خزر متعلق می‌داند.^۱ برای حل مسئلهٔ طبقه‌بندی و نام‌گذاری درست این گویش‌ها، باید به این معنی توجه نمود که همهٔ آنها از شماری از زبان‌های سلف ایرانی میانه و باستان منشعب شده‌اند؛ از این رو جریان تحول تاریخی آنها به مراتب بیش از آن پیچیده است که غالباً تصور می‌شود. عامل دیگری که باید در نظر گرفته شود فرایند همگون‌شدگی سریع گویش‌های محلی یا «بازاری» است در اثر آمیختگی مداوم اهالی و نفوذ روزافزون مراکز کسب و دادوستد. لازم است که، با مطالعهٔ آن صور زبانی که در همهٔ دیه‌های رودبار الموت کاربرد دارد، تحول تدریجی همهٔ این خرده‌گویش‌ها پی گرفته شود. به پژوهشی از روی برنامه نیاز است تا هم گویش‌هایی که چه بسا هنوز ناشناخته مانده‌اند شناخته شوند و هم جزئیات مربوط به گویش‌های شناخته شده، همچون الموتی، که تاکنون آشنایی اندکی با آنها حاصل شده است، روشن گردد.

نشانه‌های اختصاری:

- Av. اوستایی;
- G. اضافی;
- Indo-Ir هندو ایرانی;
- LAv. اوستایی متأخر;
- MP پارسی میانه;
- OP پارسی باستان;
- P. فارسی;
- PIE هندواروپایی کهن;
- PI. جمع;
- PreIran ایرانی کهن;
- Sk سنسکریت

→ ۳. گویش‌های جنوب، که در جنوب قزوین به آن سخن می‌گویند: تاکستانی، چالی، اشتهااردی و جز آن ۴.
گویش‌های جنوب غربی، که در جنوب غرب زنجان به آن سخن می‌گویند: خویینی
۵. گویش‌های جنوب شرق، که در جنوب شرق قزوین به آن سخن می‌گویند: رودباری، الموتی و
جز آن» (Lecoq. 1989, pp. 296-7).

۱. زبان‌ها و گویش‌های کرانهٔ دریای خزر: ۱. مازندرانی ۲. تالشی ۳. گیلکی ۴. طالقانی ۵. الموتی و رودباری ۶. دیلمانی ۷. گرگانی و استرابادی. نک. نصف، ۱۳۴۱، ص ۱۱۱-۱۲۴.

توضیحاتی درباره دستگاه واجی

دستگاه مصوت‌های گویش الموتی در قیاس با زبان «بازاری» قزوین یا تهران هیچ چیز خاصی ندارد. مصوت‌ها عبارت‌اند از:

a, ā, e, i, o, u

o - (P. ā) چنان که در

ow = P. āb [آب], aftow = P. aftāb [آفتاب], gow = P. gāv [گاو]

در واژه‌هایی چند به جای a کوتاه فارسی می‌آید:

ton = P. tan [تَن], tofāle = P. tōpālāh [تپاله]

(پهن گاو که به عنوان سوخت به کار می‌رود)

šow = P. šab [شب]

i - (P. e) چنان که در

piār = (صورت باستانی) P. pedar [پدر], (MP. pidar, OP. pitar, AV. pitā); imruz = P. emruz [امروز].

e - (P. i) مانند بالایی، دنباله مصوت بلند نیم‌پاز است:

šerni = P. širini [شیرینی], est = P. ist [ایست]

(صیغه امری فعلی ایستادن)

دستگاه صامت‌ها: چاکنایی سایشی [h]؛ ملازی سایشی [kh]، نرم‌کامی بی‌واک [g]؛ غ، نرم‌کامی واک‌دار [q]؛ ملازی انسدادی [q]، نرم‌کامی واک‌دار [k]؛ سخت‌کامی انسدادی [k]؛ کامی بی‌واک [g]؛ کامی واک‌دار [k]؛

نیم‌مصوت‌ها: نرم‌کامی سایشی [y] و دولبی [w] «و»، به تلفظ عربی یا کردی؛ لثوی روان l و r؛ لثوی سایشی [ʃ]، پاشیده [ʒ]؛ لثوی مرکب [j]، واک‌دار [j] و [ch]، بی‌واک [ʃ]؛ دندانی انسدادی d [د]، واک‌دار [t]، بی‌واک [ʃ]؛ دندانی سایشی [z]، صفیری واک‌دار [s] [س]، صفیری بی‌واک [ʃ]؛ دندانی غنة [n]؛ لب و دندانی سایشی [v]، واک‌دار [f] و [f]، بی‌واک [p]؛ دولبی انسدادی [b]، واک‌دار [p]، بی‌واک [m]؛ دولبی غنة [m].

مهم‌ترین ویژگی‌های دستگاه صامت‌های الموتی را به صورت زیر می‌توان خلاصه کرد:

(۱) حفظ s باستان آنجا که در فارسی h داریم، چنان که در

۱. پس از قرن سیزدهم، در آوانویسی‌های بیگانه رفته‌رفته برخی انحراف‌ها نسبت به وضعی که در فارسی کلاسیک بازنمون یافته به چشم می‌خورد. این انحراف‌ها در گرایش‌های /e/ → /i/ /i/ → /e/ /e/ → /i/ /i/ → /e/ جلوه‌گر می‌شوند. نخستین تغییر عمدتاً در مجاورت هجای شامل /a/ روی می‌دهد، Bodrogligeti: تغییر دیگر هم بستگی دارد با یکی شدن با /i/ ی موجود، یعنی با آمیختگی دو واج.

luos = P. rubāh [روباه] (MP. rōbāh, Av. raopi-š, Skt. lopāṣa).

(۲) حفظ صورت‌های شمالی (اوستایی؟ میانه؟) واژه‌های دارای /z/ در آنجا که در فارسی باستان به d آمده است:

zamā = P. dāmād [داماد] (Av. zāmātar-, MP. dāmād, Skt. jāmātar-).

[بسنجید با عبارت اصطلاحی در گیلکی: pile sunj-a bazan zamā ba-raqsā: صنح بزرگ را بزن داماد بر قصد].

(۳) حفظ pی باستان در آنجا که در فارسی fداریم، چنان که در

espi = P. sefid [سفید] (MP. siped-, Av. spaeta-).

(۴) دندانی - لثوی روان r غالباً به l بدل می‌شود:

goftāl = P. goftār [گفتار], valg = P. barg [برگ], talkhan = P. tarkhun [طرخون / چرخون], chelg = P. cherk [چرک].

(۵) b و gی آغازی گاهی به صورت v تلفظ می‌شوند، چنان که در

varg = P. gorg [گرگ] (Av. vhrka-, MP. gurg), verāz = P. gorāz [gerāz: در متن اصلی: vache [بهمن] (MP. warrag), vahman = P. bahman [بره] (MP. varre = P. barre [گراز: (MP. wafr, varf = P. barf [برف], [بچه] = P. bache [در گالشی: zaraj vaja: زوجه، کبک] (MP. wafr, Av. vafra-), vas = P. bas [بس].

(۶) پیش‌کامی zh [ژ] در واژه نمی‌آید. عموماً هرجا در فارسی zh (واج بیگانه) یا z < OP

داریم، در الموتی z می‌آید:

bijan = P. bizhan [بیژن], tij = P. tiz [tij: گیلکی: [kštarāz ābi در مقابل دیم [زیر: گیلکی: jir = P. zir [jir: گیلکی: [bejār

zh فارسی در اندک واژه‌های قرضی گویش‌های شمال غربی دیده می‌شود، چون این آوا نوعاً تحول شمالی صامت لثوی مرکب ز است به zh. با این همه، zh نه در الموتی دیده می‌شود نه در گویش‌های تاتی^۲ و در این گویش‌های زی باستانی محفوظ مانده است. به علاوه، در واژه‌های به وام گرفته از زبان‌های اروپایی با آوای zh نیز ز دیده می‌شود، مانند:

۱. تغییر و تبدیلی چون isped/siped به ما امکان می‌دهد که در اینجا مصوّت افزوده‌ای را مشاهده کنیم و این وجود خوشه‌های صامت آغازی را در مرحله پیش از دوره پارسی میانه نشان می‌دهد. این خوشه‌های صامت احتمالاً تا قرن هفتم میلادی در زبان پارسی میانه وجود داشته‌اند. نک.

Pisowicz, 1985, p. 146.

۲. zh گون‌واج ز شمرده می‌شود: /j/ (ج) وقتی پیش از انسدادی دندانی /d/ قرار گیرد سایشی (ژ) می‌شود. در گویش‌های تاتی جنوبی:

(اژدها) ezhdcha و (نوزده) nuzhde و (هجده) hezhde.

Yarshater, 1969, p. 33.

(هر دو مأخوذ از زبان فرانسه) [بیولوژی] $bioloji = P. biolozi$, [ژاندارم] $jāndārm = P. zhāndārm$
 (۷) ملازى سایشى kh معمولاً حذف می‌شود (که خود گرایشى کلی است برای ساده کردن گفتار):

$detar = P. dokhtar$ [دختر], $baduten = P. dukhtan$ [دوختن], $tal = P. talkh$ [تلخ], $sut = P. sukht$ [سوخت].

(۸) b ی پایانی گرایش به آن دارد که مانند سایشى بی‌واک f تلفظ شود:
 $asf = P. asb$ [اسب], $jif = P. jib$ [جیب], $jevāf = P. javāb$ [جواب], $joref = P. jurāb$ [جوراب], $sif = P. sib$ [سیب].

(۹) t ی پایانی حذف می‌شود:

$das = P. dast$ [دست], $dār-bas = dārbast$ [داربست]

یا به انسدادى واک دار d بدل می‌شود:

$davād = P. davāt$ [دوات].

(۱۰) مشدّد $-mm-$ معمولاً به جای $-mb-$ می‌نشیند:

$došamme = P. došambe$ [دوشنبه], $domme = P. dombe$ [دنبه].

توضیحاتى درباره تک‌واژشناسى

(قواعد صرفى)

(۱) پسوند جمع [نشانه جمع]

$-ān$, $-(e) k\ddot{a}n = P. \ddot{a}n$

است یا با بسامد کمتری: $\ddot{a} = P. h\ddot{a}$. پسوند جمع $-ām$ ، که دنباله پایانه حالت اضافى جمع (MP $G. Pl. -\ddot{a}n (am)$) است، هم برای اسم ذی‌روح به کار می‌رود و هم برای اسم غیر ذی‌روح (در فارسی کلاسیک این پسوند تنها به آخر اسم‌های ذی‌روح درمی‌آید) - ذی‌روح انسان یا جانوران بالا مرتبه را در بر می‌گیرد:

$berār$ - $valg\ddot{a}n$ - [برگ] $gou\ddot{a}n$, $valg$ - $gou\ddot{a}n$, $berār\ddot{a}n$ - [برادر] $berār$.

در واژه‌های مختوم به $-e$, $-ek\ddot{a}n$ ساقط و افزوده می‌شود:

$vache$ - $vachek\ddot{a}n$.

در واقع، فقط k صامت میانجی، میان دو مصوّت $(\ddot{a}$ و e) افزوده می‌شود. در گیلکی نیز نشانه جمع $-ān$ است، ولی در واژه‌های مختوم به $-e$ مصوّت پایانی (e) حذف می‌شود:

$khāne$ - $div\ddot{a}n\ddot{a}n$ - [دیوانه] $div\ddot{a}ne$, $kh\ddot{a}n\ddot{a}n$ - [خانه] $kh\ddot{a}ne$.

حتی در کلمات مأخوذ از عربی همین قاعده جاری است:

$amale$ - $va'd\ddot{a}n$ - [وعدۀ] $anal\ddot{a}n$, $va'de$ - [عمله] $amale$.

در واژه‌های مختوم به $-i$ این مصوّت پایانی حذف و برای نشانه جمع $-en$ افزوده می‌شود:

یعنی $-i\ddot{a}$ - یا، بهتر بگوییم، $-i\ddot{y}\ddot{a}$ تبدیل می‌شود به $-ē$:

$k\ddot{a}ši$ - $tary\ddot{a}k\ddot{e}n$ - [تریاکى] $tary\ddot{a}ki$ - $h\ddot{a}j\ddot{e}n$ - [حاجى] $h\ddot{a}ji$, $k\ddot{a}š\ddot{e}n$ - [کاشى] $k\ddot{a}ši$.

همچنین در واژه‌های مختوم به *-u*، مصوّت پایانی حذف و برای نشانه جمع *-ōn* افزوده می‌شود:

[*chāqōn*] -- [چاقو] *chāqōn*, [*jārōn*] -- [جارو] *jāru*.

(۲) وجود نداشتن ساخت اضافه به منزله صورت اصل و کاربرد پیشین اضافی (ع-ی پایانی)، که پیش از موصوف جای می‌گیرد (مانند گویش‌های کرانه دریای خزر):

(زبان دراز) *lase chaken*، (زن جوان) *jevāne zen*، (برادر ارشد) *gate berār*.

[در گیلکی *las* به معنی شُل و *chaken* به معنی چانه است که ترکیب اضافی *lase chaken* می‌شود: هرز چانه].

(۳) ضمائر شخصی عبارت‌اند از:

mi (men-i), *ti*, *u* (ou), *mā*, *šomā*, *ušan* (ona = P. *ānān*).

در حالت ملکی به صورت

mi, *ti*, *ui* [گیلکی: *uni*], *māy* [گیلکی: *ame*], *šomāy* [گیلکی: *šime*], *ošāni* (onāy) [*ušāni*]

etc. (مالِ توس) *ti šine* (مالِ من است) *mi šine* (کتابم) و *mi ketāb*: [گیلکی:

اسم عربی مال، که در فارسی به کار می‌رود، در الموت فقط بر دارایی‌هایی چون گله‌های گاو، گاوِ نر (ورزو) و گوسفند و مانند آن دلالت دارد [در گیلکی نه بر گله بلکه بر خود اسب و گاو اطلاق می‌شود].

(۴) در گویش الموتی، انواع بسیاری از وندها وجود دارد که در صرف فعل به کار می‌روند: *be* ادب فعل کامل، که معمولاً در وجه امری، التزامی، ترجی و دعایی، ماضی مطلق، ماضی نقلی، ماضی بعید، وجه مصدری و اسم مفعول می‌آید:

(دادیم) *bedāym* و (تراشیده) *betāše* و (خواستن) *bekhāssen*.

مصوّت این پیشوند ممکن است، بر حسب بافت آوایی، به صورت *bi-*, *ba-* (va-) درآید:

(اقتاد) *baket*، (پرسیدن) *baporsīyan*، (بایست) *biyas*، (ایستاد) *biyassa*، (آمدن) *biyeymīyan*، (بزن) *bazen*.

پیشوندهای فعلی چون *bo* در ریشه ادغام می‌شوند و دیگر جداشدنی نیستند:

(برگشتن) *vagerdēssen* = P. *bargaštan*

(برخاستن) *varessen* = P. *bar khāstan*، [باید معادل P. *bāzgaštan* باشد]

در افعال مشتق [= پیشاوندی] و مرکب *be-* به کار نمی‌رود:

(نگاه کردن) *niyā korden* = P. *negāh kardan*.

me- (قاعدتاً پیش از اکامی می‌شود و به صورت *mi-* در می‌آید) ادب فعلی استمراری است و در مضارع و ماضی استمراری و ماضی نقلی به کار می‌رود:

۱. صورت‌های استنباطی (inferential) که بیان‌گر نتیجه‌گیری، علم به واسطه و غیرمستقیم، تذکار و

miām (مى آيم), *miyeymiyam* (مى آمدم), *mišanam* (مى ريزم), *mišandom* (مى ريختم),
mišande-ey (آن چنان که من شنيدم: داشتيد مى ريختيد)

hey-/hä-/ha- ظاهراً باز ادات فعلى کامل است:

hākord (مى داد), *hamidā* (يده), *haden* (داديم), *hadeym* [giliki: fā: fādā] (داد),
hāmine (گفت), *hāgu* (گيلكى: *bukud* (کرد), *čākud* (ساخت)) (کرد, ساخت)
 مى سازد)

(که از ادات فعلى کامل *hame-*, که در زبان پهلوى و فارسى کلاسيک استمرار عمل را مى رساند,
 نشان دارد):

hey (گرفت) و *heyrom* (که [گرفتم])

de-/da- باز ادات فعلى کامل است (چنان که در کردى):

dabesten (پيچيدن), *dabesse* (بسته), *dakon* (بکن), *dabe* (بود), *debiyam* (بودم).

اين ونڊ فعلى همچنين ممکن است حرف اضافه باشد به معنى «در» (با ندرت کاربرد):

da korden (P. *dākhel kardan* (داخل کردن))

[giliki: *dukudan* به معنى پوشيدن, در (تن) کردن].

ni-/ne- ونڊ صيغه سلبى (منفى), که پيش از ونڊ استمرارى *mi-/me-* مى آيد يا به بُنِ ماضى

افزوده مى شود (چنان که در فارسى معاصر *nemiām* = نمى آيم):

niyeymiyey (نيامدى).

(۵) ساختن صيغه زمان ها تابع همان قواعد زبان فارسى است. پساوندهاى شخصى

[= شناسه هاى فعلى, ضمائر شخصى متصل] در مضارع عبارت اند از: اول شخص مفرد *-ām*

(om), دوم شخص مفرد *-ey*, سوم شخص مفرد (ad) *-ā*; اول شخص جمع *-eym*, دوم شخص

جمع *-eyd*, سوم شخص جمع (end) *-ān*. پساوندهاى افعال ماضى هم همين ها هستند جز در

سوم شخص مفرد که پساوند ندارد. بسنجيد با فعل *biyeymiyān* (آمدن) *P. āmadan*.

مضارع: 1. *miām* 2. *miyey* 3. *miyā*;

جمع 1. *miyeym* 2. *miyeyd* 3.

miyān;

مضارع مطلق 1. *biyāmiyam* 2.

biyāmiyey 3. *biyāme*;

جمع 1. *biyeymiyeym* 2.

biyeymiyeyd 3. *biyeymiyan*

→ غير هاند در اين مورد ظاهراً تحت تأثير زبان تركى پديد مى آيند. اين صورت ها مبتنى اند بر وجه كامل
 فعل. نك.

(تکیه روی هجای ماقبل آخر به خلاف مصدر که به گوش همان صدا را دارد با این فرق که در آن تکیه روی هجای آخر است).

(۶) مضارع فعلی فارسی *dāstan* (داشتن) در گویش الموتی (چنان که در گویش سمنانی) به جای فعلی اسنادی به کار می‌رود:

durem = P. *hastam* (هستم), *dure* = *hast* (هست), etc.

(۷) بیشتر افعال با قاعده و پیشوندهای فعلی مانند همان‌هایی است که در «بازاری» وجود دارد، گاهی فقط با مختصر تحریف آوایی. فعل‌های *raftan* (رفتن) و *šodan* (شدن)، همچنان که در دیگر گویش‌های شمالی، به صورت واحد *bastiyan* درآمده‌اند. *en/-an* هستند و هرگاه بُن مصدر مصدر از بُن ماضی ساخته می‌شود و تک‌واژه‌های مصدری *en/-an* هستند و هرگاه بُن مصدر بسیط باشد با پیشوند *be-*.

واژه‌های کهن

در گویش الموتی برخی صورت‌های کهن قاموسی شگفت‌انگیز باقی مانده است. این گویش شماری از واژه‌های بازمانده از زبان‌های ایرانی باستان و میانه (بیشتر اوستایی و پارسی میانه) را دربردارد.

(۱) *nakās* (رُخ‌بام، پیش‌آمدگی بام؛ خانه با رُخ‌بام آن شبیه شخص ایستاده‌ای است که دستش را سایبان چشمانش کرده و روبه‌رو را می‌نگرد) —

Av. *nikāsa-*, OP. *nikās*, MP. *nigāh*, P. *negāh* (نگاه)

(۲) *dār* (درخت) —

Av. *dārav-*, *dāuru* (قطعه چوب), OP. *duruva*, MP. *dār*, P. *deraxt*^۱.

در فارسی کلاسیک (به ویژه در شعر)، *dār* به معنی «درخت بلند» بود، اکنون در فارسی معاصر به معنی «چوبه دار» یا تیر غلتم است.

(۳) *kerk* (پرند، مرغ، ماکیان، مرغان خانگی) —

Av. *kahrka-* (پانگ ناخوش خروس), *kahrkasa-* (کرکس), Skt. *krka-vaku* (مرغ), MP. *kark*, *karkak*, P. *karkak/kargas* (کرکس).

(۴) *kupā* یا *kufā* (کُپه، توده) و همچنین (هرم‌های ناقص از پشته علف) —

Av. *kaofa-*, Skt. *kupa-*, OP. *kaufa*, MP. *kōf*, P. *kuh* (کوه).

(۵) *ruch* (روز) — این واژه در نام‌های دو دهکده در ناحیه بالا الموت، یکی *Bālā ruch*

۱. *derakht* (درخت) فارسی منشعب است از ریشه PIE دیگر **dher-* (نگه داشتن):

Av. *dhar-* (استوار ایستادن), *draxta-* (نگه داشتن), MP. *draxt*.

و حال آنکه *dār* (MP. *dār*) از **dereu-* PIE به معنی «درخت» ریشه گرفته است. نک.

Walde-Pokorny, 1927-32, vol. I, pp. 804, 856.

(بالا روچ) و ديگرى Pāin ruch (پاين روچ) باقى مانده است —

Av. *raočaḥ*- (روشن), OP. *raučaḥ*. MP. *rōz*, P. *ruz* (روز).

(۶) put (پوسيده، فاسد) — در زند اوستا. *putak*؛ در فارسى، *pusidan* (پوسيدن) [همچنين:

پوده = پوسيده].

(۷) *tij* (تيز) —

^۱. (تيز) *tiz*, P. *tiz*، (تيف، تيز) - LAv. *brōiurā taēza*

www.tabarestan.info

۱. *PIE *g'-Indo-Ir. j, Preiran. z*. در بافتِ ميان واكهاى (بين دو مصوت) به صورتِ

z درمى آيد.

- Bodraqliaeti, A. *The Persian Vocabulary of the Codex Cumanicus* (Budapest, 1961), vol. XIII, pp. 261-76.
- Browne, E. G. *A Literary History of Persia*, vol. II, *From Firdawsi to Sa'adi* (London, 1907).
- CLJ = *Compendium Linguarum Iranicarum*, ed. R. Schmitt (Wiesbaden, 1989).
- Col. Monteith, "Journal of a Tour Through Azerdbijan and the Shores of the Caspian," in *Journal of the Royal Geographical Society* (1833).
- Daftary, F. *The isma'ilis: Their History and Doctrines* (Cambridge, 1990).
- Ivanow, w. "The Dialect of Gozarkhon in Alamut," in *Acta Orientalia*, IX (1931).
- Lecoq, P. "Les dialects caspiens et les dialects du nord-ouest de l'Iran," in *CLJ*, pp. 269-313.
- Pisowicz, A. *Origins of the New and Middle Persian Phonological System* (Kraków, 1985).
- Sotudeh, M. *Qelā'-e esma'iiliyye* (Tehran, 1345).
- Walde, A. and Pokorny, J. *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen* vols. I-III, (Berlin-Leipzig, 1927-32).
- Windfuhr, G.L. "The Verbal Category of Inference in Persian," in *Acta Iranica* (1982).
- Idem*, "New West Iranian", in *CLJ*, pp. 251-63.
- Idem*, "Western Iranian Dialects", in *CLJ*, pp. 294-69.
- Yarshater, E. A. *A Grammar of Southern Tati Dialects* (The Hague-Paris, 1969).
- Zhukovski, V. *Materials for the Study of Persian Dialects* (Leningrad, 1922) [in Russian].

میکل دوفرِن

تبرستان
www.tabarestan.info

سبک، در ظلّ زبان‌شناسی، امروزه، موضوع یکی از دانش‌ها شده است. سبک‌شناسی خواستار آن است که دانش‌گونه‌های کاربردی^۱ زبان باشد و می‌کوشد تا سبک را به مفهوم شیوه عمل تعریف کند. لیکن واژه سبک، در کاربرد جاری زبان، میدان معنایی بس فراخ‌تر و نقش‌های بس متعدّدتری دارد. از سبکِ اثاث‌خانه یا از سبکِ ورزشکار سخن گفته می‌شود. همچنین گفته می‌شود که هنرمندی صاحب سبک شده یعنی هنری عالی‌درجه پیدا کرده است. آیا می‌توان برای این لفظ هسته معنایی تحویل‌ناپذیری یافت؟ البته ما در صدد آن نیستیم که همه مراتب کاربرد این لفظ را برشماریم؛ امّا، دست‌کم، تمیز دو دلالت و دو کاربرد آن میسر است. گاهی این لفظ بر سیستم دلالت دارد، بر دستگاه وسایل و قواعد (که امروزه به آن کُد^۲ - رمزگان - می‌گویند) - وسایل و قواعدی تجویزی یا نوآورده که در فراوری اثری به کار برند. گاهی نیز این لفظ معرف خاصیت به‌ویژه کیفیتی مرغوب است، چنان‌که می‌گویند سبک داشتن هنر است. اما این هنر از آن کیست؟ از آن اثر یا از آن اثرآفرین؟ این هنر، برحسب آن‌که به اثر یا اثرآفرین نسبت داده شود، به انسجام یا به استادی تعبیر می‌شود. لیکن تفاوتی که در

* نامه فرهنگستان، دوره ششم، ش ۱ (پیاپی ۲۱)، تیر ۱۳۸۲، ص ۸۶-۱۰۲.

کاربردهای آن پدید می‌آید از جایی دیگر است: سبک، اگر تأکید بر سابقه و حجّیت و مقبولیتِ سیستم در رابطه با فراوریِ اثر باشد، امری جمعی تعریف می‌شود و، در طبقه‌بندی آثار، به مثابه ابزارِ تعمیم به کار می‌رود؛ و اگر، به خلاف، بر تخطّی از سیستم و بر نوآوری و تفرد تأکید شود، امری شخصی تعریف می‌شود و نقش فردیت‌آفرین می‌گیرد، هم حُسن شمرده می‌شود و هم سیستم و حتّی، آن‌چنان‌که فوسیون^۱ پیشنهاد می‌کند، در تقابل با سیستم قرار دارد. وی می‌گوید: «سبک نوعاً امری است مطلق و مصداقاً امری است تغییر‌پذیر» (*Vie des formes*). این دو کاربرد است که به بررسی ما جهت خواهد داد.

۱. سبک به عنوان ابزار تعمیم

بسی پیش از آن‌که دانش سبک‌شناسی مدوّن گردد، سبک، با مفهوم طرزِ عمل، موضوع علمی عرضه می‌شود که دعوی اصلی آن احصا و طبقه‌بندی است. مثلاً، در قرون وسطی، در ادبیات، سه سبکِ عالی و متوسط و دانی تمیز داده می‌شود که، فی‌المثل، در آثار ویرژیل، برحسب آن، به ترتیب، آیناس‌نامه^۲، اشعار روستایی^۳، و اشعار شبانی^۴ را می‌توان در این درجات جای داد (cf. Auerbach, *Mimésis*). به همین سان، در صنعتِ مُبل‌سازی، سبک لویی پانزدهم و سبک لویی شانزدهم در تعریف به کار می‌رود. مفهوم در این هنگام نقش تعمیم دهنده دارد، یعنی امکان می‌دهد که اشیای متفاوت ذیل یک عنوان تعریف شوند و جای گیرند. این عنوان، برای اشیا یا هنرهایی که از پیش تعیین شده‌اند، می‌تواند بر دوره‌ای تاریخی دلالت کند، مانند زمانی که از سبک لویی پانزدهم سخن می‌رود. این اصلِ طبقه‌بندی، به جهاتی، از همه ساده‌تر است. هیچ چیز ساده‌تر از آن نیست که تاریخ را به صورت بُرش‌هایی درآوریم. ولی، بر فور دیده می‌شود که این راه و روش را نمی‌توان جز پس از گذشت

۱. Henri Focillon (۱۸۸۱-۱۹۴۳)، موزخ هنر فرانسوی، استاد دانشکده ادبیات لیون (فرانسه) و

مدرس باستان‌شناسی دانشگاه ییل (Yale، در ایالات متحده امریکا)، دارای آثار متعدّد در

زیباشناسی. — مترجم

زمان [پس از جا افتادن سبک و پدید آمدن آثار متنوع در آن*] به کار بست و، در نتیجه، نمی‌توان ایفای نقشی تجویزی بر عهده‌اش گذاشت (مگر در حالتی که فلان دوره تاریخی سرمشق تقلید پیشنهاد شود). در این راه و روش، ملاک دستخوش نشیب و فرازهای تاریخ است. فی‌المثل، آیا می‌توان سبک رومیایی^۱ را به صورت گاه‌نامه‌ای تعریف کرد، در حالی که، هم در آن زمان که بناهای سبک

گوتی^۲ احداث می‌شد، کلیساهایی به سبک رومیایی نیز ساخته شده است؟

پس، حتی اگر تاریخ شاخص‌های مفید فایده‌ای به دست دهد، اصل دیگری برای طبقه‌بندی باید سراغ گرفت که تاحدی و رای تاریخ باشد. این اصل می‌تواند نوع اثر باشد که طبیعتاً در تعمیم به ذهن می‌رسد. نوع، در داخل هنری که خود طبقه‌بندی شده، وسیله‌ای است برای انتظام بخشیدن به فراورده‌ها. مثلاً، در معماری، انواع مذهبی، کشوری، نظامی تشخیص داده می‌شود؛ یا، در نقاشی، انواع تاریخی، منظره، صورت، طبیعت بی‌جان؛ یا، در شعر، انواع غنایی، نمایشی، حماسی. سبک، در این صورت، خصوصیت نوعی از انواع را تعریف می‌کند: سبک رثائی یا بَت‌الشکوائی داریم و سبک حماسی. لیکن مفهوم نوع خود مبهم است. نوع آیا وسیله تجربی طبقه‌بندی است (در فرهنگی معین، معابد، حکایات، و دیوارنگاره‌ها یعنی آثاری می‌توان یافت که ذیل یک نام ثبت می‌شوند و با یک الگو وفق دارند)، یا اصلی است برای سنخ‌بندی^۳ و رای تاریخ (در حالی که مفاهیمی بنیادی مفروض‌اند — در ادبیات، طرح کلی و چهره‌های داستانی؛ در نقاشی، درون‌مایه‌ای که باید باز نموده شود؛ در معماری، کار ویژه‌ای که برای بنا منظور شده — و می‌توان از آنها سنخ^۴هایی را انتزاع کرد که برخی مصداق یافته‌اند و برخی دیگر چه بسا مصداق نیافته باشند)؟ نظریه انواع^۵ و، در نتیجه، تعلق آن به سبک، بین این دو رهیافت مردّد می‌ماند. حتی وقتی که، بنا بر ساخت‌گرایی، رهیافت قیاسی را مرجّح می‌شمارد، لازم است که سیستم با تاریخ مقابله یابد — با تاریخی که روشنگر سیستم است. روشن‌تر بگوییم، باید سبک خاص یک نوع در

* عبارات توضیحی درون قلاب همه از مترجم است.

1. style roman

2. style gothique

3. typologie

4. type

5. genres

آثاری جلوه‌گر شود که در آنها، به قول فرمالیست‌های روس، خصایص ساختاری تمایز دهنده تفوق داشته باشند — مثلاً، در تراژدی، جدی بودن طرح کلی، رفعت شأن چهره‌های داستانی و فخامت سخن.

نظریه، آن‌چنان‌که دیرزمانی به‌کار رفته، خود ناظر به عمل است. در این صورت، تعریف سبک، برای طبقه‌بندی اشیا پس از دید آمدن آنها، دیگر به کار نمی‌آید بلکه به کار آن می‌آید که برای ساخت آنها دستورالعملی به دست دهد. بدین سان، سبک دستگاهی از وسایل شمرده می‌شود نه دستگاهی از نتایج، همچنان‌که ریشه واژه style نشان می‌دهد.^۱ این گذار از توصیف به تجویز و معیارگذاری، به هیچ روی، عجیب نیست: با بازشناسی نتایج، وسایل پدید آوردن نتایج، یعنی مواد و محدودیت‌ها و مضایق، شناخته می‌شود یا — با پیشی گرفتن بر فرمول‌بندی که به آن خواهیم رسید — پیام‌ها و گداهایی شناخته می‌شوند که مخصوص نوع یا سبکی باشند. آکادمی به نقاش می‌گوید: اگر بخواهی اثر نقاشی ارزشمندی پدید آوری، فلان سنخ موضوع و فلان رنگ‌آمیزی را انتخاب کن. همچنین، معمار پیرو سبک ویتروویوس^۲ بدان فراخوانده می‌شود که از سبک‌های دریایی^۳ و کورنتی^۴ یکی را برگزیند. بدین سان، سبک‌ها نظام‌هایی هستند پیشنهاد از راه و روش‌ها و دستورالعمل‌هایی که در دسترس اثرآفرین گذاشته می‌شوند تا اثری پدید آورد که بتوان آن را در نوعی مندرج ساخت. می‌بینیم که، با این تلقی، سبک تعریفی تعمیم‌دهنده پیدا می‌کند و، به این عنوان، در طریق عملی آفرینش اثر دستگیر است، البته در جوامعی که هنر در آنها هم جاگیرنده است هم جادهنده و

۱. ریشه style (stylo) به معنی «درفش»، ابزار و وسیله نوشتن است. — مترجم

۲. Vitruvius، معمار رومی قرن اول پیش از میلاد، هم‌عصر ژول سزار (یولیوس قيصر) صاحب اثری در ده دفتر به نام در معماری *De Architectura* که، در آن، غیر از معماری، به مباحث دیگری چون تئیدرولیک و فن شاخص‌سازی (ساعت آفتابی) و مکانیک پرداخته شده است. نظریه‌های ویتروویوس، در دورهٔ رنسانس، برای احیای آثار باستانی مورد توجه بسیار معماران قرار گرفت. — مترجم

۳. dorique، قدیم‌ترین سبک معماری در یونان باستان در قرن هفتم قبل از میلاد. — مترجم

۴. corinthien، پرتکلف‌ترین سبک در معماری کلاسیک که در اواسط قرن چهارم قبل از میلاد شکوفا

هنرمند، در عین حال، هم ایدئولوژی حاکم را می‌پذیرد هم قوانین انوعی را که برای بیان اختیار می‌کند. مع الوصف، اگر هنر تحوّل می‌یابد و تاریخی دارد، تنها به این علت نیست که ایدئولوژی، با تغییر ساختار اجتماعی که موجود آن است، دگرگون می‌شود، بلکه شاید به این علت هم باشد که هنر، در خود آثار هنرمندان، اصلِ تغییری سراغ می‌گیرد. عملِ هنرمندان سبک‌ها را به حرکت درمی‌آورد و، از این رو، در نهایت، سبک را باید فردی دانست و آن را فردیت‌ساز تعریف کرد.

۲. سبک به عنوان ابزارِ فردیت

آزادی هنرمند تنها در آن به ظهور نمی‌رسد که از پیش سبکی را برگزیند بلکه، چه بسا، در مخالفت با خصایصی جلوه‌گر شود که نظراً آن را تعریف می‌کنند و با قواعدی که در عمل معرّف آن‌اند؛ و این کار از طریق ابداع خصایص و قواعد جدید صورت می‌گیرد. بدین سان، ممکن است انوعی تازه آفریده شوند و جانشین انواع کهنه گردند. لیکن آنچه، در این مقام، مورد علاقه هم ما و هم صاحب سبک است لحظه ابداع یعنی همان لحظه عمل است، آینده و تأثیر آن در نظام سبک‌ها هر چه می‌خواهد باشد. این عمل لزوماً کارِ فرد نیست (هرچند بیشتر اوقات تماماً یا از جهتی فردی است. بنای کلیسای اعظم استاد معمار می‌خواهد، گروه باله باله‌آرا می‌خواهد) ولی خود متفرد است: هر اثر هنری بلندپایه‌ای آفرینشی است فرد و حتی می‌توان گفت که اعتبار و ارزش آن با میزان فردیت آن سنجیده می‌شود. آثار دون پایه استاندارد شده (قالبی) اند و در آنها مُهر صانع بر مصنوع دیده نمی‌شود و، اگر انواع دون پایه‌ای، چون قصه و رُمان پلیسی و تصنیف و وِسترن، وجود دارند، از آن قماش‌اند که این مُهر و نشان — یعنی تخطّی از قواعد شکل دهنده خود — را خواستار نیستند یا بر نمی‌تابند. لیکن شاید همین انواع، که سبک آنها آمرانه از پیش تعیین شده است، به درجه‌ای از تشخّص و تفرّد راه دهند. در حقیقت، تفرّد سبک لزوماً مستلزم فروپاشی قواعد نیست بلکه حداقل لازمه آن فقط درجه‌ای از آزادی در عمل به این قواعد است: محترم‌ترین و سخت‌کوش‌ترین صنعتگر می‌تواند هنرمند باشد، اگر تلاش او در کار بستنِ فرمان‌بردارانه معیارها روی یکی از مصالحِ گران‌جان وی را، به خلاف میل خودش، بدان سوق دهد که

سنت و آفرینندگی، اگر نخواهیم بگوییم کارآموزی و طغیان، را جمع آورد و، بدین سان، مهر خود را بر دستاوردش بزنند.

در این مقام، باید تحلیلی را خاطر نشان ساخت که، در آن، بازت^۱، طی اثر خود به نام درجه صفر نوشتار، ضمن تأمل در ادبیات و طریق معنی یافتن آن در نظر خواننده، سبک را در مقابل نوشتار قرار می‌دهد. مفهوم نوشتار به آنچه سبک جمعی خوانده شده نزدیک می‌گردد؛ نوشتار دست کم در آنجا که به صورت جمع درمی‌آید، موضوع انتخاب است؛ نویسنده، با دست زدن به این انتخاب، میثاقی را می‌پذیرد که او را با جامعه پیوند می‌دهد و در حیطه جامعه جایگزین می‌گردد، در تاریخی درگیر و مقید می‌شود و جهت‌گیری می‌کند. سبک نیز مراجع خود را داراست، اما «در سطح جریان‌ی زیستی (زنده و متکامل) نه در مسیر تاریخ». سبک زبانی است خودبسنده که فردیت نویسنده در آن بازتاب دارد؛ به شیوه امری وجوبی «هم‌چون شکفتن گل» عمل می‌کند و بیانگر میثاقی است که جسم را به جهان گره می‌زند، یعنی روی به طبیعت دارد. شعر نو برای این نظر شاهد خوبی است. هنرهای دیگری چون رقص یا نقاشی، که یاد کردن از آنها از حوزه بحث بازت بیرون است، بهتر نشان می‌دهند که سبک از اعماق وجود برمی‌خیزد و اثری از آثار حرکت است. لیکن، در این حرکت، مهارت و استادی نیز هست؛ از این رو، هر قدر هم طبیعی باشد، باید تسخیر شود.

این مهر صانع بر مصنوع بیان ما فی الضمیر، به آن معنی که غالباً مراد می‌گیرند، نیست و چنین نیست که جلوه اراده صانع برای نمودن خود یا سخن گفتن از خود باشد؛ اثر آفرین نیست که به صیغه متکلم سخن می‌گوید، اثر است که بشخصه

۱. Roland Barthes، منتقد و نشانه‌شناس فرانسوی معاصر. اثر او، به نام درجه صفر نوشتار (۱۹۵۳) *Le Degré zéro de l'écriture*، نتیجه تفکر در زبان ادبی و شرایط تاریخی آن است. وی، در این اثر، ادبیات را محکوم به آن می‌داند که از طریق نوشتاری فاقد آزادی به ظهور آید. تحقیق او بیانیه نقدی نوین تلقی شد که ملازم متن اثر و تنها در بند خود اثر و دلالت‌های آن است و به پدیده‌های بیرون از فراوری اثر توجه ندارد. بازت، در نقد و تحلیل آثار ادبی، با علاقه روزافزونی به دلالت‌های متن اثر به عنوان نشانه‌ای از ناخودآگاه و همچنین به تکرار کدها (دستگاه‌های وسایل و قواعد) به مثابه نمودار غلظت تاریخی متون توجه نمود. — مترجم

سخن می‌گوید: اثر است که بر حرکت و عملی متفرد گواه است که آن را پدید آورده است و اثر آفرین جز فرزندِ آثار خویش نیست. لذا لازمهٔ مطالعهٔ سبک مطالعهٔ اثر است، مطالعهٔ مَهرِ صانع است نه خود صانع. این مطالعه ناظر است به بیان آنچه در اثر قیاس‌ناپذیر و بی‌همتاست، ناظر است به مایه‌ای که، با آن، اثر، حتی اگر بتوان آن را در نوعی درج کرد، از درآمدن به زمرهٔ نوع می‌گریزد تا در بی‌همتایی مستقر گردد. لذا، نقشِ مفهومِ سبک، در اینجا، دقیقاً عکسِ نقشی است که هم الساعه برای آن قایل شده بودیم. این نقش، پیش از آن که نوعی دانشِ سبک در پی تدوین شدن باشد، در بهترین حالت، در مهارت‌ورزی جلوه‌گر می‌شود — در آنچه دیرزمانی تلاشِ اصلیِ تاریخ هنر برای حصول آن بوده است. داوری برای انتسابِ اثر به آفرینندهٔ آن مستلزم تعیینِ خصوصیتی است که آن اثر را منحصر به فرد می‌کند [یعنی از آثار دیگر متمایز می‌سازد]. تفحص برای یافتن این خصایص را تا چه حدّ می‌توان به صورت نظریه درآورد؟ آیا دانشی برای شناخت نمونه‌های منفرد وجود دارد؟ اینها پرسش‌هایی هستند که سبک‌شناسی علمی در برابر خود مطرح خواهد ساخت که آن نیز بین دو مفهومِ سبک [جمعی و فردی] که عرضه داشته‌ایم مردّد مانده است.

۳. سبک‌شناسی از چه سخن می‌گوید؟

ما در صدد آن برنخواهیم آمد که طرحی از تاریخ سبک‌شناسی به دست دهیم. به خصوص که سبک‌شناسی معمولاً تنها به سبکِ زبان یا سخن ادبی می‌پردازد نه به همهٔ هنرها و آن، وقتی فنِ بلاغت هم نامیده می‌شد، این حدّ و مرز را برای خود قایل بوده است؛ چون بلاغت فنّ آن زبانی است که هنر شمرده شود. فنّ بلاغت، در عین حال، هم توصیفی است و هم معیاری (تجویزی): به عنوان دستورِ بیان ادبی، تعیین‌کنندهٔ وسایلی است که زبان در اختیار نویسنده و سخنور می‌گذارد و، به عنوان ابزار نقد، قواعد خاصّ هر نوع را مقرر می‌دارد — قواعدی که ترکیبِ اثر، یعنی واژگان و ساختِ نحوی و صورِ بلاغی، آن را ثبات می‌بخشند و سبک‌شناسی، بر حسب همین قواعد، دربارهٔ آثار داوری می‌کند. سبک‌شناسی جدید، به انگیزهٔ همین دغدغهٔ گرایشِ تحصّلیِ زبان‌شناسی، یعنی علمی که به آن وابسته است،

نقش‌های تجویزیِ نقد را به کنار می‌نهد. لیکن، در عین خودداری از داوری درباره آثار، از بررسی آنها صرف‌نظر نمی‌کند. سبک‌شناسی جدید، در آن واحد، در دو رشته سهیم می‌گردد — دو رشته‌ای که جواب‌گوی دو مفهوم از سبک‌اند که متمایز ساخته‌ایم: از سویی، آنچه بی‌پرگیر و^۱ سبک‌شناسی بیان می‌نامد و، از سوی دیگر، سبک‌شناسی فرد. اولی، که توصیفی است، روشنگرِ توان یا خواصّ زبان است و دومی، که تکوینی (ژنتیک) است، به هنرِ فردی نویسنده می‌پردازد. بدین سان، بالی^۲، مصنّف نخستین سبک‌شناسی^۳ که در ۱۹۰۵ منتشر شد، استعدادِ ذاتیِ زبان را مطالعه می‌کند: وی، با این ملاحظه که نقش زبان بیانِ فکر و عواطف است، مطالعه و سایلی را وظیفه سبک‌شناسی می‌داند که واژگان و قواعدِ زبان برای بیانِ عواطف در دسترس می‌گذارند. به خلاف، اسپیتسر^۴، مبتکر سبک‌شناسی جدید^۵، نیروی زاینده‌گی اثرآفرین را، آن‌چنان که در زبانِ خاصّ خود او ظهور می‌یابد، مطالعه می‌کند، یعنی در نظامِ راه و روشن‌هایی که در اثر او به کار رفته و هم بیانِ فکر را میسر می‌سازد و هم بیانِ عواطف را. آنچه در این دو کار مشترک می‌ماند این تصوّر است که سبک‌شناسی با نقش معناییِ زبان و، در نتیجه، با سخنی و متنی بستگی دارد که این نقش در آن ایفا می‌شود. همچنان که یاکوبسن^۶ می‌گوید، دستور زبانِ شعر (مطالعه و سایلِ بیانِ شاعرانه که بالقوه در زبان وجود دارد) از شعر دستور زبان (مطالعه نتایج استفاده از این وسایل در متن) جداشدنی نیست. «اگر به خواصّ سبکیِ زبان بپردازیم، آنها را نه همان با مکانیسمِ زبان بلکه تنها با مکانیسمِ سخن می‌توانیم بیان کنیم» (T. Tudorov & Ducrot)، یعنی دست‌کم با ملاحظه «جنبه کلامی و صوری» متون، که بلافاصله به جنبه معنایی باز می‌گردد. در این صورت، هرچند تقابل بین دو دید تحویل‌ناپذیر باقی بماند، تقابل بین راه و روش آنها این حکم را ندارد؛ چون، اگر بخواهیم سبک‌شناسیِ زبان را تدوین کنیم، این کار میسر نیست مگر به این اعتبار که زبان امکاناتی است برای سخن و لذا محیط بر سخن‌هایی است که مجاز می‌شمارد و آثاری متفردند. در جهت عکس،

1. Pierre Guiraud

2. Bally

3. Stylistique

4. Spitzer

5. New Stylistics

6. Jakobson

این تفرد با زبان مجاز می‌گردد — تفردی که زبان در آن جلوه و ظهور می‌یابد و نظریه این زبان لازمه مطالعه سخن متفرد است، یعنی مطالعه آثار و نتایج متضمن مطالعه وسایل است.^۱

بر این مناست که مفهوم سبک را، چنان که ژیل گرانژه^۲ کرده، می‌توان برای همه هنرها به کار برد. در این حالت، مفهوم سبک بر حسب کُد [دستگاه نشانه‌ها و قواعد و روابط آنها] و پیام [کاربرد مصداقی این نشانه‌ها و قواعد و روابط]، که ساخت‌گرایی آنها را تحمیل کرده است، صراحت می‌یابد. پیام هم اثر است و هم آنچه اثر بر آن دلالت دارد یعنی معنی یا، به پیروی از گیوم^۳ و به تعبیر بهتر، اثر معنی که، در متن و از راه بافت سخن، از فعلیت یافتن یکی از امکانات معنایی نتیجه می‌شود که زبان به دالّ (لفظ) ارزانی می‌دارد. کُد دستگاه وسایل قراردادی است که پیام با آنها مخابره می‌شود؛ لذا، برای پیام‌دهنده و پیام‌گیرنده، همان محدودیت‌هایی است که سازنده این وسایل است. سبک خاصیت پیام است در آن حدّ که این پیام به کُد درآمده است. همچنان که گیرو می‌گوید، «سبک تنها در پیام و در رابطه با پیام است که اثر دارد؛ لیکن این اثر مشروط است به ارزش‌هایی که منبع آنها کُد است» (*La Stylistique*). این ارزش‌ها، که به هر نشانه‌ای تعلق دارند، امکانات معنایی‌اند. به اجمال بررسی خواهیم کرد که گرانژه از این دو مفهوم عمومی [لفظ و معنی] سبک‌شناسی استفاده کرده است. این معنی که سبک به پیام تعلق دارد — و مثلاً، چنان که یاکوبسن می‌گوید، این معنی که نقش شعری زبان با «جهت‌گیری آن به سوی پیام» تعریف می‌شود — با این قول گرانژه صراحت می‌یابد که «سبک اساساً به دلالت‌ها تعلق دارد» (*Essai sur la philosophie du style*) و مراد از دلالت‌ها، در اینجا، همان واژه^۴ ها یا تفاله^۵ های معنی‌اند، «آنچه، در یک تجربه، به ساختار دادن آشکار راه نمی‌دهد» (همان) و به مرتبه موضوع علم [به مرتبه معلوم] تنزل نمی‌یابد؛ لذا، پیام، وقتی دارای سبک باشد، راجع است به چیزی که

۱. لبّ مطلب این است: سخن به زبان فعلیت می‌بخشد و سخنی مجاز و دستوری است که در

آن از نشانه‌ها و قواعد زبان پیروی شده باشد. لذا مطالعه سخن (اثر) مستلزم مطالعه زبان

(وسيله) است. — مترجم

زبان علمی نمی‌تواند کاملاً بر آن احاطه یابد، هر قدر هم برای به کُد درآوردن آن تلاش شود. چون بین سبک و کُد رابطه‌ای ضروری وجود دارد که گرانزه آن را چنین بیان می‌کند: «در آنجا که فقط کُد واحدی عمل کند که دستور آن لازم‌الاتباع و جامع و مطرود باشد، مثل مُرس [= رمزگان تلگرافی] سبکی وجود ندارد؛ شرط وجود سبک تکثُر کُد است و این تکثُر هرجا که عناصر بیرون از کُد وجود داشته باشد ظهور می‌کند، «هرجا که کُد پایه تنها در بخشی از ماده‌ای که به آن صورت می‌بخشد حاکم است» (همان). در این حال، این خصوصیات آزاد [فارغ از کُد] با آن چیزی سازمان می‌یابند که زبان‌شناسان زیرکد^۱ می‌نامند، مانند زیرکدهایی که بر گونه‌های کاربردی یا نواهای گفتار حاکم‌اند. گرانزه به زیرکدهای دیگری اشاره می‌کند. «سازمان‌یافتگی این عناصر بیرون از کُد یا به صورت نظام‌هایی پیشینی است که زبان را قوت می‌بخشند، مانند الزامات وزنی یا الزاماتی که معرّف انواع‌اند؛ و یا به صورت نظام‌های آزادی که بالبداهه ساخته می‌شوند و در پیام، بر اثر تجربه، اخذ می‌شوند» (همان). این کدها، خواه از پیش تعیین شده باشند خواه بعداً ساخته شده باشند، بر حسب آن‌که از طریق رسم و عرف مقرر شده باشند یا ابداع شده باشند، مانند آن اعنات‌های دلپذیری که والری اختیار می‌کند، زبرکد^۲‌اند. این زبرکدها را می‌توان «با کشف آراستگی‌هایی در توزیع عناصر در پیام» مشاهده کرد «که از حدّ واحدهای تحت قاعده سازمان معنایی و نحوی تجاوز می‌کنند» (همان). از همین زبرکدهاست که سبک ساخته می‌شود.^۳

1. sous-code 2. surcode

۳. حاصلی کلام این‌که، در اثر، آنچه از عُرّف کاربرد زبان تجاوز کند عناصر سبکی را پدید می‌آورد؛ یعنی کیفیاتی در کاربرد که جنبه عام و گُذبندی شده (کُذبندی عادی) نداشته باشد (مثل طرز راه رفتن هر فرد)، البته، این عُرّف ثابت نیست؛ آنچه در دوره‌ای بیرون از عرف شمرده شود، بر اثر استعمال، در دوره‌ای دیگر به جایگاه عُرّف فرو می‌آید؛ مانند مضمون‌های سنتی که، بر اثر کاربرد متواتر، به صورت عرف درمی‌آیند. این هست که مضمونی، هر چند سنتی، چه بسا به رنگی درآید که نوعی اصالت در آن احساس شود و با پیام سازواری پیدا کند. همچنین، هر بیرون از عرفی سبک‌ساز نیست و برای آن‌که سبک‌ساز باشد دو شرط لازم دارد: یکی آن‌که حامل پیام اصیل دیگری باشد؛ دیگر آن‌که پذیرفته و مقبول گردد تا به حدّی که مایه آن. در آثاری دیگر، به نوعی ظهور و از این راه دوام یابد. — مترجم

آنچه مورد توجه گرانژه است امکان مطالعه بالخصوص علمی سبک در چشم انداز نظریه های مربوط به تقنات بدیعی است بر مبنای این تعریف. از ما بر نمی آید که در این راه دنباله رو او باشیم؛ ولی می توانیم دو نتیجه حاصل از این دریافت را، که خود او بر آنها تأکید دارد، خاطر نشان سازیم. نتیجه اول آن که مفهوم سبک عرصه مصداقی به مراتب وسیع تر از صنایع زبانی و حتی مجموعه صنایع پیدا می کند - عرصه ای که همه فراورده های کار انسانی را در بر می گیرد، تا آنجا که، از جهتی، از ساختار بندی و کدگزی آشکار فارغ و آزاد می گردند. لیکن آنچه تعیین کننده ثانوی آنهاست، آنچه این افزونه معنایی یا این معنای حاشیه ای را به آنها ارزانی می دارد - که گرانژه دلالتش می خواند و من ترجیح می دهم آن را نحوه بیان یا کیفیت بیانی بخوانم - به یک نوع ساختار بندی ثانوی یا زبرکد بندی راه می دهد که کمتر آشکار و کمتر کارآمد است. تنها فراورده های قالبی صنعت جدیدند که فاقد سبک اند - فراورده هایی که تماماً تابع همان طرحی هستند که بر تولید صنعتی آنها حاکم است. و باز، به قول اولیویه روو دالون^۱، هر شیئی، از جمله شیء استاندارد (قالبی)، خود سبکی است؛ چون با معیارهای ایدئولوژیک و گاه زیباشناختی - که نقش گرایی یکی از آنهاست - وفق دارد و نوعی زبرکد بندی را وارد کار می کند؛ بدین سان، می توان هم برای یک کار نقاشی یا معماری سبک قایل شد و هم برای یک اتومبیل یا دستگاه تلفن. یک کار نقاشی، من باب مثال، اگر تنها رسامی تعلیمی یا نقل طابق التعل بالتعل متن نباشد، بیانگر چیزی بیشتر یا غیر از سخن تک معنایی است، و تولید آن مربوط است به زبرکد بندی؛ مربوط است به دستگاه وسایل و محدودیت های الزامی نقاشی (مثلاً الزامات باز نمود حجم بر روی سطح) و یا محدودیت های اختیاری که خود نقاش می پذیرد (مثلاً الزامات مربوط به انواع رنگ ها یا قلم مویی که اختیار می کند). این بستگی کیفیت بیانی با صنعت و پیشه هنری - رابطه دلالت ها با زبرکد بندی - که ظاهراً در سخنان گرانژه صراحت کامل ندارد، بستگی دوجانبه است: کیفیت بیان هم خواستار فن است و هم با فن پدید می آید؛ بدین سان، و هم پردازی ها و بلعجب کاری های

آفریننده به نوعی در کارِ صناعی او رخنه می‌کند؛ بیانِ دلهره یا دلشادی با ترجیح این یا آن ویژگیِ تصویری فرقی ندارد.

این تحلیل مؤیدِ تحلیلِ مورّخی هنری چون گمبریچ^۱ نیز هست، با این فرق که گمبریچ، هر جا که گرانژه از کُد سخن به میان می‌آورد تعبیر و سایلِ بیان را به کار می‌برد. وی می‌گوید که هر آفرینشی از مجموعه واژگان و دستگاہی از انگاره‌ها استفاده می‌کند، مانند قانون یا سرمشقِ تجویزی برای نقاشی که هم به دیدِ نقاش جهت می‌دهد — «هنرمند بیشتر به آن گرایش دارد که آنچه را می‌کشد ببیند تا آنچه را می‌بیند بکشد» و «توانستن شرط خواستن است» (*L'Art et l'illusion*) — و هم به دیدِ تماشاگر؛ سبک در همین وسایل بیان جای دارد. این واژگانِ هنر، که در عالمِ فرهنگ، میان پیام‌فرست و پیام‌گیر به طور ضمنی پذیرفته شده است، درست همان محلّ زبرکدبندی است: کدهای پیشینی^۲، وقتی که انگاره قالبی باشد و در کارِ کارگاهی تحمیل شده باشد؛ کدهای پسینی^۳، وقتی که این انگاره قالب تازه گرفته باشد^۴ و حتی خود هنرمند آن را ابداع کرده باشد؛ و در این صورت است که سبک از جمعی به فردی بدل می‌شود تا آن‌که این کدهای پسینی، با گرایشِ آکادمیایی، بازیابی شود و به صورت پیشینی درآید [یعنی مقبولیت پیدا کند].

این شاخص‌سازیِ ابتکار هنرمند ما را به نکته دیگری رهنمون می‌سازد، به «نقش فردیت‌بخشِ سبک». چون اصل همان است. تا وقتی که، در زبرکدبندی، کدهای از پیش تعیین شده، یعنی وسایل و هنجارهای نهادی شده و آموزش داده شده به کار رود، سبک غیرشخصی حاصل از آن به واقع سبک نیست. واقعیتِ سبک در آن است که فرد باشد و زمانی فرد است که زبرکدبندی پسینی و مخصوص به پیام‌معین و مخصوص به اثرآفرین باشد. از اینجا ناشی می‌گردد ارزشِ نگرشِ دقیق در ارتقای از پیشینی به پسینی یا، به تعبیر ساده‌تر، از قرارداد به آفرینشِ بالبداهه (*Granger, ibid.*). دانشی باریک‌بینانه‌تر می‌تواند این کار را انجام دهد و با آنچه خصلت فردی دارد روبه‌رو گردد. در حالی که دانشی

1. E. H. Gombrich

2. *a priori*3. *a posteriori*

۴. یعنی در قالبِ موجود تصرّف شده باشد. — مترجم

درشت‌نگرتر به کلی می‌پردازد و از سبک فقط به مثابه ابزار طبقه‌بندی برای پرواز در پهنه تاریخ بهره می‌جوید. چه بسا این پُرمدّعایی جلوه کند که، در آنجا که سخن از تجربه زیباشناختی و اخذ مایه‌های سبکی فردیت‌بخش است، از دانش یاری بخواهیم. چه، بی‌گمان، ادراک خام برای دریافت کیفیت فردی کافی است — مثلاً کیفیت فردی این گل یا آن قلوه‌سنگ یعنی اشیائی که سبکی ندارند؛ با این ادراک شاید هم وجود سبک را در اشیائی که سبکی دارند و فردیت خود را از آن حاصل می‌کنند بتوان دریافت. اما با ادراک خام نمی‌توان آن لطیفه‌ای را دریافت که احساس وجود فردیت را پدید می‌آورد، یعنی نمی‌توان به وجود مناخترهای رقیب متکثری پی برد که با این زبرکدبندی سازمان یافته‌اند. بر حسب آن‌که این کدها به چه میزانی از پیش تعیین شده باشند، می‌توان از درجه‌بندی فردیت سخن گفت. سبک، در همه حالات، مسبوق به کاری است و ویژگی این کار را تعیین می‌کند: کاری که شیئی را فرامی‌آورد و با زبرکدبندی تعیین و ساختار ثانوی به آن می‌بخشد. با این کار آفریننده کار پیام‌گیر می‌تواند مطابق افتد که، برای رمزگشایی پیام، کدها را نشان می‌کند. اما این، خود، کاری است «علمی» که از متفتن توقع نمی‌رود: متفتن، برای آن‌که از اثر لذت ببرد، کافی است نسبت به آثار کدبندی حسّاس باشد؛ اثر هنری «تجربه‌ای فردی را که در بطن آن معنایی نهفته است» در برابر او می‌نهد — فردی، در حدّی که سبک به اثر فردیت بخشیده باشد. (Granger)

۴. سبک و ذهنیت

این تحلیل نشان می‌دهد که سبک با کار پدید می‌آید. سبک هم تولید این کار را فردیت می‌بخشد و هم تجربه‌ای را که، در مصرف‌کننده محصول کار، منبعث از آن است. می‌توان این اندیشه را چنین بیان کرد که سبک با کیفیت بیانی اثر سنجیده می‌شود، یعنی با آن افزونه معنایی که انگیزه تجربه زنده پیام‌گیر است و باید با احساس و عاطفه درک شود. لیکن آیا باید این مایه و اثر معنایی را به زبرکدبندی مربوط دانست؟ آیا می‌توان در اینجا از زبرکدبندی سخن گفت؟ در این‌که تکتّر کد وجود دارد حرفی نیست؛ لیکن زبرکدبندی در کار نیست: زبرکد یا کد نیست یا کدی است مانند کدهای دیگر، مثلاً کدهایی که ورزیدن هنری از هنرها را

خصوصیت می‌بخشند: در جنبِ کُدِ ادراکی، کُدهای مربوط به حجم‌نگاری، به تصویر ثابت بر روی پارچه یا تصویر متحرک بر روی پرده زبرکدهای مخصوص نقاشی یا سینما وجود ندارند بلکه تنها کُدهای مخصوص این هنرها، پیش از آفرینشِ اثرِ هنری، وجود دارند. کُدهای پسینی چگونه؟ تسمیهٔ تناقض‌آمیز آنها بر آن دلالت دارد که از بیرون و پیش از آن کارِ آفرینشی اخذ نشده‌اند و وسایل تازه‌ای هستند که اثرآفرین آنها را ابداع کرده است. لیکن هیچ کُدی نیست که نهاده‌ی نباشد: تا وقتی که این وسایل اظهار و بیان نشده و پذیرفته نشده باشند، نمی‌توانند کُد باشند. به علاوه، کُدی نداریم مگر آن که ساختار دهنده باشد: اما پسینی نمی‌تواند پیشینی را سازمان نو دهد بلکه می‌تواند از آن تخطی و تجاوز کند؛ نوآوری تنها به شرطی ساختار تازه می‌دهد که ابتدا ساختار پیشین را ویران سازد و هنرِ معاصر، بیش از آنچه شواهد نوسازی عرضه دارد، شواهد ویران‌سازی به دست می‌دهد. مع‌الوصف، اگر اثر را باید دستگاه تلقی کرد، اثرِ نوآورانه دستگاهی است فرد که چه بسا تابع نظام خاصی نباشد و باید آن را از کُد متمایز دانست. بدین سان، مِتْز^۱، با قرار دادنِ مطالعهٔ زبان سینمایی در تقابل با تحلیل فیلم می‌نویسد: «هر کُدی نظامی است [...] ولی هر نظامی کُد نیست: برخی از نظام‌ها کُد نیستند بلکه نظام‌هایی فردند [...]»، از هر فیلمی، درست تا آنجا که در پی روشن کردن نظام متفرد آنیم، به مثابهٔ متنی فرد سخن می‌رود». (Langage et cinéma)

مع‌الوصف، کُد، فی حدِّ ذاته، برای تعریف سبک، که به پیام تعلق دارد، کافی نیست؛ باید نوع استفاده از کُد را نیز در نظر گرفت. بنابراین، نظام متفرد تنها انتخابی بین کُدهای در دسترس، یعنی خودداری از کاربردِ بعضی از آنها و همچنین ابداعات، را دربر ندارد (در مثالِ سینما، خویشاوندیِ تصاویر^۲، حرکات دوربین، فصل و وصل^۳) بلکه، به خصوص، طریقهٔ شخصی استفاده از کُدها را نیز شامل می‌شود. در اینجا، آنچه نظام‌مند است نشانِ ذهنیت است در کار آفرینش: خامه نیست، شیوهٔ رنگ‌آمیزی است؛ زبان نیست، لحن است. به تحلیلِ بازتِ باز می‌گردیم: در کاری که در آن کُد استفاده می‌شود موجودی فرد و دیدی از

1. Metz

2. analogie iconique

3. punctuation

جهان که توهّمی نیز هست رخنه می‌کند و ظهور می‌یابد. لذا سبک تنها از این جهت نقشِ فردیت‌بخش دارد که فردی آن را می‌آفریند.

دو سؤال دیگر مطرح می‌شود. هنگامی که بخواهند آثار را بر حسب دوره‌ها یا انواع طبقه‌بندی کنند، چرا و چگونه باید سبکِ جمعی را تعیین کرد؟ چون، در این حالت، بر وسایل یا کدهایی تأکید می‌رود که در موقع معینی برای سنجی از آثارِ مشخص نهاده شده‌اند و هنرمندان عموماً آنها را به کار می‌برند؛ در این هنگام، به قصد، طریقهٔ فردی و گاه مخزّبی را ندیده می‌گیریم که در استفاده از این کدها ممکن است اختیار شود و، به خلاف، توجه به فرمان‌بردارانه‌ترین و غیرشخصی‌ترین کاربُردها را ترجیح می‌دهیم. در این مقام، سبک با نظامِ گدها و طرز عملِ سازگار با این نظام، بی‌آن‌که مَهر نام شخص بر آن نهاده شود یا از قواعد تخطّی شود، تعریف می‌شود. مع‌الوصف، واژگان و ساختِ نحویِ هنر که این چنین مشخص و معین شده باشند در آثار مایه و اثری معنایی پدید می‌آورند و ممکن است این معنی به ذهنیتی مربوط دانسته شود که آن را تجربه می‌کند و به دیگری منتقل می‌سازد. اما این ذهنیت نوعی است نه فردی. سبکِ گوتیک یادآور استادی از استادان نیست بلکه یادآور «سبکِ زندگی» معینی است که پیام‌گیر برای انسانِ گوتیک قایل است؛ این نام بی‌صاحب نمودارِ وجدانی است که در جهانِ گوتیک آشیان دارد و حیات‌بخش آن است، جهانی که اثرِ هنری متفَن را به نفوذ در آن دعوت می‌کند. این‌که انسانِ گوتیک به بی‌نهایت نسخه تکریر شده باشد اهمیتی ندارد. چون، نه به یاری وجود او، به حیثِ فرد، بلکه به صرف به تجربه درآمدنِ اثر و مایهٔ معنایی مولودِ سبک است که با جهانِ خاصّ او ارتباط برقرار می‌گردد. همچنین این‌که درهای این جهان، با آثاری دیگر، باز بی‌نهایت، به روی ما گشوده شود چندان مهم نیست؛ مهم این است که این جهان، به حیثِ محتوای سبک‌ساز، مکشوف گردد. سبک، اگر در این حدّ باقی بمانیم که وسایل تولید معنی را نشان کنیم، به روشنی تعریف نمی‌شود و باید معنی را برگرفت و با ذوق تجربه کرد.

لیکن از همهٔ آثار، حتی از آثاری که به یک انگاره و طرح ساخته شده باشند، معنی واحدی فهمیده نمی‌شود؛ دستگاهِ وسایل شرط لازم است نه کافی و، تا وقتی که، در آثار، معنایی همچنان عام کشف شود که ذهنیت بی‌نام و نشانی آن را تجربه

کرده باشد، با سبکی از سبک‌ها سروکار داریم نه با سبک [نوعاً]. البته شاید این سبکِ خاص را در آثاری بیابیم که صاحب سبک باشند؛ به طوری که همواره سؤال دیگری مطرح می‌شود و آن این‌که چه صورتی پیدا خواهد کرد سبکِ زمانی که بر ارزشی و، به قول فوسیون، بر مطلق دلالت کند، زمانی که لازم آید آن را کشف کنیم؟ باری، گذار از سبک به عنوان بیانِ فردیت به سبک به عنوان کیفیت و حُسن آسان است. مصداق آن این سخن پروست^۱ است: «این کیفیتِ ناشناخته جهانی بی‌همتا که هیچ موسیقی‌دان دیگر هرگز به ما ارائه نداده بود، به آلبرترین می‌گفتم، چه بسا موثق‌ترین دلیلِ نوعِ به مراتبِ بیشترِ همین باشد تا محتوای خود اثر «*La Prisonnière*». سبک داشتن برای اثر در حکم شخصیت داشتن است برای فرد و آن به عنوان موجودی استثنایی عرض وجود کردن و به جلوه درآوردن تفاوت خود است با دیگران. و در اینجا است که سبکِ واقعی سبکِ عام را به ریشخند می‌گیرد و دستگاهِ وسایلی که معرفِ سبکی جمعی است با تخطی و تخلفِ نوآور روبه‌رو می‌شود و ویران و واژگون می‌گردد. در این صورت، سبک چگونه نمودار می‌شود؟ بیش از هرچیز، با استادی در کار — آن استادی در فن که، اگر بتوان گفت، تسلط بر جهان را میسر می‌سازد — سپس به عنوان قدرتِ معنایی. می‌دانیم که مالرو^۲ با چه علاقه‌ای این مضمون را می‌پروراند: ویژگی دست‌کم هنرِ مدرن این است که، در آن، اراده‌ی الحاق^۳ به جهان به جای اراده‌ی دگرگون‌سازی^۴ جهان می‌نشیند (در قرن هجدهم می‌گفتند طبیعتِ زیبا را محاکات کنید و مراد این بود که طبیعتی را که محاکات می‌کنید زیباتر سازید). اما سخن از الحاق است یا از پذیرفتاری^۵؟ دیدی که هنرمند از جهان دارد و در اثر او جلوه‌گر می‌شود کمتر در زمره‌ی اراده قرار می‌گیرد تا در زمره‌ی عاطفه. در هر حال، همین دید است که معنی اثر است. رسیدن به سبک همان صدور پیامی فرد و بی‌همتا است، گفتنِ چیزی است که هیچ‌گاه گفته نشده است، آن هم به زبانی غیر از هر زبان دیگر، با خاصیتِ امری محسوس که شبیه هیچ امر محسوس دیگری نباشد. چه، اگر سبک، در عین حال، هم در استادی در فن آشیان دارد و هم در قدرتِ بیانِ پیام، از این روست که رازِ

1. Proust

2. Malraux

3. annexion

4. transfiguration

5. accueil

هنر مخابره معنی است با خود محسوس، از راه دست‌کاری در مصالح: در نظر وان گوگ^۱، رنگ‌آمیزی آشفته به معنی جهان آشفته است. در نظر والری^۲، مرجح شمردن اختیارِ واژه ombre [= تیرگی، سایه] به معنی جهانی است که آدمی محکوم به زیستن در آن است بی آن‌که در اندیشه دمی به روی خود آن بسته شود. سرانجام، این پرسش پیش می‌آید که عبور از فردیت به ارزش — به امر مطلق ارزش — چگونه صورت می‌گیرد. این عبور زمانی صورت می‌گیرد که بیان «خود» هنرمند نه بی‌برده باشد نه دل‌خواهی، زمانی که فردیت چندین قدرتمند باشد که به مرتبه کلی و جهانی ارتقا یابد. البته نه کلیت عقلانی که از آن راه جلوه‌گر می‌شود که همه بتوانند از یک نوع تعقل پیروی کنند، بلکه کلیت احساسی که باعث می‌گردد تا همه بتوانند به جهانی واحد دسترسی یابند. کلیت بی‌بایستگی^۳ نمی‌شود. با این بایستگی در امر محسوس — در لب و معنای شیء — است که کیفیت اثر سنجیده می‌شود نه با ذهنیت. این بایستگی مقتضی هم نوآوری است و هم استادی در کاربرد وسایل؛ ولی، همچنین خواستار آن است که، با این وسایل، چهره‌ای فرد از آن طبیعت که نفس^۴ آفریننده تجربه کرده به بیان درآید. این نفس آماده تجربه کردن این چهره فرد و لبیک گفتن به فراخوان طبیعت است. طبیعت ضامن امر کلی است و، اگر سبک مهر صانع است بر روی مصنوع، این معنی تا آنجا مصداق می‌یابد که صانع این مهر را به صورت مهر طبیعت، که الهام‌بخش اوست، درآورد.

تبرستان
www.tabarestan.info

شواهد شعری در تاریخ مسعودی*

بازورث

تبرستان
www.tabarestan.info

از دیرباز پذیرفته شده است که تاریخ مسعودی در جریان رشد و تکامل صور و سبک‌های ادبی زبان فارسی جایگاه مهمی دارد. بیهقی و استادش در دیوان رسالت، ابونصر مشکان، در زمانی به نوشتن دست زدند که نفوذ زبانی و ادبی عربی در محیط فرهنگی ایران روزافزون بود. طی نیمه اول قرن چهارم هجری، آل‌بویه سرزمین‌هایی از قلمرو تمدن کهن عرب، همچون عراق و جزیره، را به زیر سلطه خود درآورده بودند؛ به هنگامی که بغداد، به حیث مرکز حیات فکری، در اوج بود و هنجارهای اجتماعی آن در بخش بزرگی از جهان اسلام آن سوی بین‌النهرین نشر و رواج یافته بود. از این رو، دیلمیان نافرهیخته ناگزیر می‌بایست از مربیان عرب یا فارسی‌زبان خویش پیروی و از آموزش زبان عربی، هم در دربار خود در ایران غربی هم در بغداد، مشتاقانه حمایت کنند. لذا برای متنبی، یکی از بزرگ‌ترین شاعران عربی‌گو، آسان بود که از دربارهای حمدانیان و اخشیدیان به بغداد و

* متن سخنرانی بازورث (C. E. Bosworth)، استاد دانشگاه منچستر، با عنوان

“The Poetical Citations in Baihaqī's Ta'rikh-i Mas'ūdī”

در بیستمین کنگره شرق‌شناسی (۳-۸ اکتبر ۱۹۷۷) در ارلانگن (آلمان)، که در صفحات ۴۱-۵۶ مجموعه‌ای زیر نظر ولفگانگ وُگت (Wolfgang Voigt)، به هسٹ Franz Steiner Verlag GmbH (ویسبادن ۱۹۸۰)، منتشر شده است. ترجمه فارسی آن در: نامه فرهنگستان، دوره هفتم، شماره ۱ (پیاپی ۲۵)، خرداد ۱۳۸۴، ص ۱۵۸-۱۸۰.

دربار عضدالدوله در فارس برود. حمایت و تشویق حکمرانانی چون عضدالدوله بختیار و عضدالدوله و وزیرانی چون ابن عبید و ابن سعدان و صاحب بن عبّاد نشر و نفوذ فرهنگ عرب به سرزمین‌های شرقی را تقویت می‌کرد.^۱

خطه خراسان و ماوراءالنهر، بی‌گمان، مدت‌ها مرکز حیات علمی و مذهبی اسلامی بود و عده کثیری از زادگان آن دیار را به جرگه متکلمان، محدثان و فقیهان بزرگ درآورده بود. هم در آن هنگام، در سال‌های اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری، جریان‌های ادبی و فرهنگی به‌خاسته از بغداد و عراق به مرزهای شرقی ایران زمین رسید و، به‌خصوص، قلمرو سلطنت پر قدرت و پهناور غزنویان را در زمان محمود و جانشینانش فراگرفت. تعصب سلاطین غزنوی در مذهب سنی و روابط نزدیک سیاسی آنان با خلفای عباسی در بغداد^۲، بی‌گمان، این جریان را تقویت می‌کرد. یکی از نشانه‌های ویژه آن برگرداندن زبان دیوان به عربی در زمان احمد بن حسن میمندی بود، که به سال ۴۰۵ به وزارت رسید و متعاقباً به شمس الکفاة ملقب شد. عتبی سلف او، ابوالعباس فضل بن احمد اسفراینی، را در ترسل و صناعت دبیری قلیل البضاعه (قلیل البضاعه فی الصنّاعه یعنی بها فی سالف الایام و لم یرضی بنائنه بخدمة القلم) وصف می‌کند، چنان‌که زبان دیوان رسالت را به فارسی، زبان محاوره، برگرداند. این مورخ شکوه دارد که در نتیجه «بازار فصاحت به زیان آمد و دادوستد در حسن معانی و ظرافت سبک دچار کساد شد چنان‌که باکفایت و بی‌کفایت و عالی و دانی دوشادوش هم‌سفر گشتند».

میمندی زبان ترسل دیوانی را به حال سابق به عربی برگرداند و کاربرد زبان

۱. درباره حیات فرهنگی عصر آل بویه ←

A. Mez, *The Renaissance of Islam* (رنسانس اسلام), tr. Khuda Bakhsh (Patna 1937), 104-6, 238 ff.; H. Busse, *Chalif und Großkönig, die Buyiden in Iraq 994-1050* (Edinburgh 1963), 52-4. (خليفة و شاه، آل بویه در عراق، ۹۹۴-۱۰۵۰ م)

۲. برای شرح این روابط ←

Bosworth, *The Ghaznavids, Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran 994-1050* (غزنویان و قلمرو پادشاهی آنان در افغانستان و مشرق ایران ۹۹۴-۱۰۵۰ م) 52-4.

فارسی را منحصر به زمانی ساخت که مردم جاهل و بی سواد مخاطب بودند.^۱ نقش خود سلطان محمود در تشویق فراگیری زبان عربی ظاهراً بیشتر به عنوان حامی و ولی نعمت علما بود تا دانشمند یا هنرمندی خلّاق؛ اشعار فارسی که عوفی به او نسبت داده و کتابی در فقه به نام تفرید الفروق که حاجی خلیفه از او دانسته به احتمال قوی از او نیستند.^۲ در حقیقت، معروف است که وی زبان عربی را خوش نمی داشت و از آن چیزی نمی دانست یا اندک می دانست. برادر کوچک تر او، اسماعیل بن سبکتگین، که در سال ۳۸۸، پس از جدال مختصری بر سر جانشینی در امارت غزنه، از میدان به در شد، ظاهراً بر هر دو زبان عربی و فارسی مسلط تر بود.^۳ اما پسران محمود مسلماً در صناعات و علوم سنتی اسلامی آموزش کامل دیده بودند. بیهقی، از قول عبدالغفار، در شرح لشکرکشی محمود به بلاد غور در سال ۴۰۱، نقل می کند که مسعود و محمد، فرزندان محمود، هنگامی که در زمین داور [ناحیه ای بین سجستان و غور، دره وسیعی که رود هیرمند از جبال هندوکش تا بُست در آن جاری است.] برجای ماندند، معلّم خویش را همراه داشتند که اشعار متنبّی و معلقه امرؤ القیس را به عبدالغفار نوجوان می آموخت، در حالی که آن دو سلطان زاده نیز خوش داشتند احادیث و اخبار از جدّه بسیار دانشمند

۱. التاريخ الیمینی تألیف عتبی با شرح شیخ منینی به نام الفتح الوهبی (قاهره ۱۲۸۶/۱۸۶۹)، ج ۲، ص ۱۷۰-۱۷۱؛ سیف الدین عقیلی، آثار الوزراء، ص ۱۵۳؛ نصیرالدین منشی کرمانی، نسام الاسحار، ص ۴۱-۴۲؛ قس

291. Barthold, *Turkestan Down to the Mongol Invasion* (ترکستان تا هجوم مغول).

البته می توان انتظار داشت که عربی نویس صاحب سبکی همچون عتبی از اینکه لسان الملائکه [زبان عربی] در دیوان غزنویان تنزل رتبه پیدا کند خشمگین گردد؛ اما بعید است که اسفراینی، آن چنان که ریشتر برنبرگ (L. Richter Bernburg) در مقاله خود با عنوان "Linguistic, Shu'ūbiya and Early Neo-Persian Prose" («نویسندگان شعوبی و نشر قدیم فارسی»)، JAOS, XCIV (1975), 57-8 متذکر شده، بدون دارا بودن مهارتی بالاتر از درجه متوسط در زبان عربی بتواند مقام و رتبه های عالی در دیوان رسالت احراز کند.

۲. Bosworth, *Ibid*, 129 ffb؛ [محمد] ناظم، در اثر خود با عنوان *The Life and Sultan Times of Mahmūd* [حیات و روزگار سلطان محمود]، بیهوده درباره انتساب این آثار به محمود خوش باور است.

عبدالغفار بشنوند.^۱ محمد، طی مدت نخستین سلطنت کوتاه خود در سال ۴۲۱، خوش داشت که از استاد عبدالرحمن قوال قول و غزل بشنود؛ ابیاتی عربی با مضمون بی‌وفائی معشوق به عاشق، که محمد شیفته آن بود و همواره خواندن آن را خواستار می‌شد، متعاقباً نشانه بدیمنی شد برای بی‌وفائی سیهسالار علی قریب و دیگر حامیان پیشین محمد نسبت به وی.^۲ ابوبکر علی بن حسین قهستانی، شاعر رُخج یا زمینداور، در سال‌های آخر سلطنت محمود، همدم و مورد حمایت محمد بود که از جانب پدر حکومت جوزجان داشت و محمد طی نخستین سلطنت خویش نیز حامی او بود. باخرزی قصیده‌ای عربی از او در مدح محمد نقل می‌کند که در آن، از جمله لاغرمیانی وی را می‌ستاید، در حالی که پرواری برادرش مسعود را نکوهش می‌کند.^۳ مسعود بی‌گمان با زبان عربی چندان آشنایی داشت که بدان بنویسد و چون بدان سخن گویند دریابد، چنان‌که بیهقی نقل می‌کند که، به هنگام ورود سفیر خلیفه در سال ۴۲۱ با منشور و نامه به نزد او، وی تهنیت خلیفه عباسی به زبان عربی را فی‌المجلس جواب گفت.^۴

سهم واقعی سلاطین غزنوی و وزیرانشان هرچه باشد، در نثر فارسی دوره متقدم غزنوی – آن‌چنان که از مقامات ابونصر مشکان و مجلّات شاگردش، بیهقی، معلوم می‌گردد – تأثیر آشکار زبان عربی را می‌توان تشخیص داد. ملک‌الشعرای بهار، در جلد دوم کتابش درباره‌ی تطور نثر فارسی، ویژگی‌های عمده‌ی این تأثیر را شرح داده و ذیل چند عنوان آنها را برشمرده است. از جمله این ویژگی‌هاست: افزایش پیچیدگی نحوی و ساخت جمله در مقایسه با نثر دوره‌ی سامانی، اطناب، کاربرد عناصر صرفی عربی چون جمع مکسر، مصادر

1. Baihaqī, 111-12, tr. Arends, 181-2. 2. *Ibid.*, 76-7, tr. 142-3.

۳. بیهقی، دُیة القصر و عُصرة العصر، تصحیح محمد راغب الطباخ (حلب ۱۳۴۹/۱۹۳۰: چاپ مغلوط)، ص ۱۳۵-۱۳۶؛ تصحیح عبدالفتاح محمد الحلو (قاهره ۱۳۸۸/۱۹۶۸: چاپ بهتر)، ج ۲، ص ۲۱۱-۲۱۵. اندکی پس از جلوس مسعود بر مسند سلطنت، قهستانی به بغداد و دربار عباسیان رفت و مآلاً به خدمت سلجوقیان در خراسان درآمد و باخرزی در آنجا وی را در سال ۴۳۵، زمانی که شغل اشراف خراسان داشت، ملاقات کرد.

4. Bosworth, *op. cit.*, 130.

و ساختارهای عربی مفعول مطلق؛ موازنه و حتی گاه‌گاهی سجع.^۱

ویژگی‌هایی که به‌خصوص در این مقام مورد توجه ماست آنهایی است که بهار ذیل عناوین توصیف، استشهاد و تمثیل بخش‌بندی می‌کند، یعنی کاربرد پاره‌هایی استطرادی یا توصیفی برای بسط روایت و درج ابیات یا قصص برای ذکر امثال اخلاقی و آراستن گزارش خشک و خالی. در سبک قدیم ترثر فارسی، کاربرد این فنون نادر بود، سوای نقل آیات قرآنی و اشعار در آنجا که با حوادث تاریخی ربط مستقیم داشتند. از این رو، آثاری از قبیل ترجمه تفسیر طبری به قلم جمعی از دانشمندان، ترجمه تاریخ طبری به دست بلعمی، کتاب الانبیاء ابومنصور موقّ [هروی]، حدود العالم، زین الاخبار گردیزی و تاریخ سیستان تقریباً از شواهد شعری و قصص، به قصد آرایش سبکی یا آوردن مثال اخلاقی، عاری‌اند، مگر در آنجا (مثلاً در تاریخ سیستان) که این مندرجات با روایت تاریخی پیوند نزدیک داشته‌اند. در صورتی که در تاریخ مسعودی استفاده از این دست‌مایه‌ها بارز است، هرچند به طرزی محدود اما نمودار آغاز جریانی که به سرعت گسترش یافت؛ بهار در اظهار نظر خود باید محق باشد که این جریان را مقتبس از سبک عربی قرن چهارم متداول در عراق و دربار آل‌بویه در ایران غربی می‌داند.^۲

روبرتو روبیناچی، پیش از این، درباره استشهاد شعری در تاریخ یمینی، نخستین منبع تاریخی دوران سلطنت محمود غزنوی، اثر ابونصر محمد بن عبد الجبار عتبی (وفات: ۴۲۶)، معاصر سالمندتر بیهقی، تحقیق ارزشمندی کرده است.^۳ عتبی، در تاریخ خود درباره به قدرت رسیدن خاندان سبکتگین در خراسان و افغانستان،

۱. بهار، محمد تقی، سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی (تهران ۱۳۳۷)، ج ۲، ص ۶۲، پانویست.

همچنین ← شرح مختصر ژ. لازار در اثرش به نام: *La langue des plus anciens monuments de la prose persane* (زبان قدیم‌ترین متون نثر فارسی)، (Paris 1963)، 76-8.

۲. بهار، همان، ج ۲، ص ۶۹-۷۰.

3. "Le citazioni poetiche nell' *al-Ta'riḥ al-Yamīnī* di Abū Naṣr al-'atbī" , A. Francesco Gabrieli, *studi orientalistici offerti nel sessantesimo compleanno...* (Rome 1964), 263-78. («شواهد شعری در تاریخ یمینی عتبی») ابونصر.

به ویژه کارهای محمود، با کاربرد عبارات مسجع و فنون بلاغی بسیار، در تاریخ‌نگاری سبک نو درخشانی آغاز کرد که، هرچند مطبوع طبع معاصران او بود، نقل اخبار به محققان امروزی را دشوار می‌سازد. عتبی، به خلاف بیهقی، اثر خود را به زبان عربی نوشت. چند دهه پیش از او، این سبک پرطمطراق عربی در منشآت دبیران بزرگ دربار آل بویه چون ابن‌العمید، صاحب بن عبّاد، عبدالعزیز بن یوسف، ابواسحق ابراهیم الصابی، و شریف‌الرّاضی سابقه داشت. عتبی به صراحت می‌گوید که، در سبک نگارش تاریخ یمینی، از تاجی (دقیق‌تر بگوییم کتاب التاجی فی اخبار الدولة الدیلمیه)، اثر ابواسحق ابراهیم الصابی مداح عضدالدوله، سرمشق گرفته^۱، هرچند اکنون که ما دست‌کم پاره‌ای از کتاب التاجی را در دست داریم (پیش‌تر می‌پنداشتند که آن به تمامی مفقود است)، به نظر نمی‌آید که اصل این کتاب به سبک متکلفانه نوشته شده باشد.^۲

رویناچی یادآور می‌شود که استشهداهای عتبی دو قسم است. قسم اول آنها که در وهلهٔ اوّل جنبهٔ ادبی - هنری دارند و نویسنده در صدد است که حوادث تاریخی را با نقل اشعار مناسب مصوّر سازد؛ این اشعار معمولاً، بدون ذکر نام گوینده، با عبارتی چون کَمَا قِيلَ ...، یا لَقَدْ أَحْسَنَ مَنْ قَالَ ... نقل شده است.^۳ مثلاً فرار اسماعیل المنتصر، آخرین امیر سامانی، از اسارت در اوزکند در لباس زنانه عتبی را بر آن داشت که دو بیت از کُمَیت، شاعر شیعی متقدّم، نقل کند که در آن شاعر به فرار خود در لباس زنانه از عراق برای خلاصی از خشم هشام، خلیفهٔ اموی، اشاره می‌کند.^۴ اشعار دیگر از این قسم چند بیتی هستند که مَثَلِ سایر شده‌اند.^۵ قسم دوم

۱. عتبی - منینی، ج ۱، ص ۴۷-۴۸.

۲. مثلاً بنا بر قول مادلونگ (W. Madelung) در

«ابواسحاق صابی دربارهٔ "Abū Ishāq al-Ṣābī on Alids of Ṭabaristān and Gīlān"»

(JNES, XXVI (1967), 23، علویان طبرستان و گیلان)

با همهٔ احترام به مراجع متقدم‌تر تا رویناچی (M.S. Khan, (Rubinacci).

۳. هویت بیشتر شاعران را منینی در شرح مبسوط خود تبیین کرده و بقیهٔ آنان را (سواى تى چند که تعیین هویتشان میسر نیست) خود رویناچی شناسانده است.

۴. عتبی - منینی، ج ۱، ص ۳۲۰، قس 269، (توکستان) Barthold, *Turkestan*.

5. Rubinacci, *op. cit.*, 266-8.

اشعاری هستند که روبیناچی برای آنها ارزش «سند تاریخی» قایل است. گویندگان این اشعار عمدتاً شاعران معاصر عتبی یعنی گویندگان دوران اواخر امارت سامانیان و اوایل سلطنت غزنویان اند و به مناسبت حوادث تاریخی یا مناسبت‌های خاص سروده شده‌اند؛ بسیاری از شاعرانی که روبیناچی برشمرده طبعاً ذکرشان در قسم چهارم یتیمۃ الدهر ثعالی، منتخبات اشعار شاعران هم‌عصر یا نزدیک به مؤلف، آمده است، یعنی در فصل متعلق به شاعران خراسان و ماوراءالنهر.

چنان‌که خواهیم دید، شمار شاعرانی که عتبی از آنان شاهد آورده نسبت به بیهقی بیشتر است. در اثر عتبی، به خلاف تاریخ مسعودی، از شاعران پیش از اسلام یعنی مُخَصَّرَمین و شاعران عصر اموی فراوان نقل شده است. درباره استشهداد از شاعران عصر عباسی، نکته درخور ذکر این است، که شمار ابیات منقول از ابوتَمَام نسبت به معدود ابیاتی که از متنبی نقل شده بسی بیشتر است؛ روبیناچی نتیجه می‌گیرد که، در زمان عتبی، متنبی، برخلاف آنچه ظاهراً در زمان بیهقی سراغ داریم، هنوز در شهرت و محبوبیت بر ابوتَمَام پیشی نگرفته بود (← پایین).^۱ ابیاتی که از معاصران عتبی نقل شده متعدد و جالب است. از جمله آنها ابیاتی است از شاعرانی چون ابوالقاسم المصطفی، ابو عامر التّجیدی، ابوسعید المخزومی، ابونصر الزّواهی، ابوالفرج بن میسر، ابوالحسن المؤمّلی الکاتب و ابوالحسین العلوی الرّضی الهمدانی^۲ که در جای دیگر ذکر آنان رفته است. ابیاتی نیز ظاهراً از خود عتبی نقل شده، اما با عبارتی چون قَالَ بَعْضُ أَهْلِ الْعَصْرِ، از جمله قصیده‌ای تمام در ۴۷ بیت.^۳

اکنون می‌پردازیم به تحلیل استشهدادهای شعری بیهقی. با شمارش فقرات اشعار، خواه پاره‌ای خواه تک‌بیتی از آنها، در تاریخ مسعودی دیده می‌شود که شمار شواهد شعری عربی از فارسی به مراتب بیشتر است: یعنی ۵۲ فقره عربی در مقابل ۲۹ فقره فارسی. اما در شمار ابیات تفوق با فارسی است یعنی ۳۲۱ بیت فارسی در مقابل ۱۴۷ بیت عربی. این به سادگی می‌رساند که بیهقی بدان گرایش دارد که، در

1. Ibid, 271. 2. Ibid, 271-5.

3. Ibid, 275-8.

چه‌بسا شاعر سره (فیاض - غنی، ص ۴۰۸؛ ترجمه Arends، ص ۵۰۵)، که بیهقی بارها شعر او را نقل کرده، خود بیهقی باشد.

مواقع مناسبت، ضمن روایت تاریخ، از اشعار فراوانی که هر ادیب و کاتبی چون او برای چنین فرصت‌هایی از برداشت، یک دو بیت شعر عربی نقل کند. بسیاری از این ابیات تقریباً مثل سایر شده‌اند و، در برخی موارد، نام گوینده با گذشت ایام فراموش شده است. مثلاً بیتی نقل شده است دربارهٔ عصای موسی (چاپ غنی و فیاض، ص ۲۶؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۶)^۱ به مناسبت برخورداری پیروزمندانهٔ ابوسهل زوزنی - که در دوران محمود مدنی مغضوب و زندانی بود و در ایام سلطنت مسعود، در رجب ۴۲۱، به وزارت و متعاقباً به ریاست دیوان عرض رسید - از مهر و نوازش مسعود. نیز بیت دیگر دربارهٔ اهمیت زبان نگه داشتن (چاپ غنی و فیاض، ص ۶۴؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۶۵) که به مناسبت سقوط حسنک (- پایین) نقل شده بعضاً به این دلیل که وی در گذشته از مسعود بی‌ادبانه سخن گفته بود؛ این هر دو بیت در خَاصَّ الخاصّ تعالٰی، به عنوان مثل سائری که گویندهٔ آن نامعلوم است، آمده است.^۲ همچنین، در خطبهٔ تاریخ مسعودی، یعنی آن بخش از مجلدات که به سلطنت مسعود اختصاص یافته، دو بیت از «مردی فرزانه» نقل شده است با این مضمون که آدمی کوه را در چشم خود نمی‌بیند و کاه را در چشم دیگران می‌بیند و غوغا به راه می‌اندازد (چاپ غنی و فیاض، ص ۱۰۲؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۱۰۷)؛ و در گزارش داستان تیلک (- پایین)، بیهقی سرودهٔ شاعر گمنامی را که مثل سایر شده است نقل می‌کند (چاپ غنی و فیاض، ص ۴۰۸؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۹۴).

تنها در سه مورد شعر عربی طولانی نقل شده است. اوّلی، ۲۱ بیت از رثائیة ابو الحسن محمد بن عمر الانباری در مرگ ابن بقیّه، وزیر عزالدوله بختیار، که به فرمان

۱. از این پس، نشانی شواهد شعری در تاریخ مسعودی هم از چاپ غنی داده خواهد شد و هم از چاپ نفیسی (تهران ۱۳۱۹-۱۳۳۲). لیکن نشانی ارجاعات تاریخی عادی همچنان فقط از چاپ غنی داده خواهد شد. دربارهٔ تفاوت‌های چاپ‌های گوناگون تاریخ بیهقی ← Lazard, *Ibid.*, 76-7.

۲. هرچند غنی و فیاض خاطرنشان می‌سازند که بیت دوم، در عیون الاخبار این قتیبه (قاهره ۱۳۴۳-۹/۳۰-۱۹۲۴)، ج ۲، ص ۳۰۵ به عبید بن شریة الجرهمی [وفات: حدود ۶۷ هـ] نسبت داده شده، در واقع از داستان مکالمهٔ عبید با معاویه معلوم می‌گردد که عبارتی از این بیت که مثل شده (إِنَّ الْبَلَاءَ مَتَوَكَّلٌ بِالْمَنْطِقِ = زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد) از حُرَیثُ الْغُذَرِی است.

عزددوله در سال ۳۶۷ به قتل رسید و بیهقی آن را به مناسبت سقوط حسنک، وزیر محمود، نقل کرده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۶-۱۹۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۵-۲۲۴).^۱ دومی، ۱۷ بیت از قصیدهٔ متنبتی در مدح سیف‌الدوله، که متناظر است با مدح سلطان ابراهیم بن مسعود در دو قصیدهٔ بلند ابوحنیفهٔ اسکافی، که بیهقی تماماً نقل کرده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۸۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷-۴۶۶).^۲ سومی، ۲۵ بیت از سه قطعه شعر با قافیهٔ باء، که مناظره‌ای پدید می‌آورد در اشعار تهنیتی بین قاضی منصور و ابوسهل زوزنی این قطعات دربارهٔ بازگشت قاضی در سال ۴۳۸ است از هرات به خانهٔ خود پس از اقامت طولانی در دربار قراخانیان، که بیهقی آنها را در اثبات معلومات وسیع ابوسهل و استادی او در سرودن شعر آورده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۳-۵۹۲؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲-۷۲۱).

از سوی دیگر، شواهد شعری فارسی شامل اشعار یا قطعاتی از اشعار و، از همه بالاتر، قصاید ابوحنیفهٔ اسکافی است. ابوحنیفهٔ اسکافی، از شاعران عصر غزنوی، ظاهراً در ایام سلطنت مسعود یعنی در دههٔ سوم قرن چهارم هجری فعال بوده اما بیهقی او را تا زمان درگذشت فرخزاد و به سلطنت رسیدن ابراهیم بن مسعود (۴۵۱ هجری)، یعنی زمان اشتغال به تدوین مجلّات، ندیده بود. ابوحنیفه در این کار به او کمک بسیار کرد و اطلاعات بسیار در دسترس او گذاشت. ابراهیم به گرمی ابوحنیفه را پذیرا شد - بی‌گمان از این رو که وی اشعار غزائی در مدح پدرش سروده بود. وی، مدت هفت سال، پیوسته از سخا و نوازش سلطان برخوردار شد، از جمله شغلِ اشرافِ ترنک در زمینداور به او محوّل گشت. قصیده‌ای در ۶۸ بیت که بیهقی نقل کرده (چاپ غنی و فیاض، ص ۸-۶۳۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۶-۷۷۲) برای قوّت دل بخشیدن به سلطان مسعود پس از شکست دندانقان سروده شده است.^۳ از چهار

۱. تمام قطعه شعر را ابن‌خلکان در شرح حال ابن‌بقیه (وفیات الاعیان، چاپ احسان عباس، بیروت ۱۹۶۸-۷۲، ج ۵، ص ۱۲۰-۱۲۱؛ ترجمه McGuckin Baron de Slane, London - Paris 1842-71، III, 274) آورده است.

۲. متنبتی، دیوان، چاپ دیتیریچی (Dieterici)، ص ۴۶۳-۴۶۷.

۳. بیهقی، ص ۲۷۵، ۶۳۵؛ ترجمه، ص ۳۶۶، ۷۷۱. بیهقی بعداً در جای دیگر می‌نویسد که شغلِ اشرافِ

قصیده‌ای که بیهقی از او نقل کرده یکی در مدح سلطان مسعود و صبر و تحمل بسیار اوست و اشاره دارد به مرگ محمود، سلطنت کوتاه محمد و به سلطنت رسیدن مسعود^۱ که بیهقی آن را به مناسبت آغاز فرمانروائی مسعود نقل کرده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۲۷۵-۲۸۰؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۶-۳۳۰) و دوتا در مدح ولی‌نعمت بعدی او ابراهیم (چاپ غنی و فیاض، ص ۲-۳۸۱، ۴-۳۸۲؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲-۴۶۰، ۵-۴۶۲). نقل قول‌های کوتاه‌تری، مجموعاً ده دوازده بیت، نیز هست از شاعران پارسی‌گو چون ابوطیب مصعبی، دقیقی و رودکی. نقل قصاید بلند از ابوحنیفه ظاهراً به این دلیل است که وی معاصر بیهقی و اشعارش به حوادث جاری که بیهقی گزارش می‌کرد مربوط بود و از این‌رو جا داشته که به تمامی نقل شود. مع الوصف، بیهقی احساس می‌کرد که درج قصیده ۶۸ بیتی که به قصید درآوردن سلطان مسعود از حال رخوت سروده شده بود نیاز به نوعی اعتذار دارد. از این‌رو، در پایان آن اظهار می‌دارد که، به رغم طولانی بودن قصیده، تنها با درج تمامی آن، با آن کلمات زیبا و پرمغز است که گزارش او آراسته می‌گردد.^۲

اکنون بنگریم به نوع شاعرانی که بیهقی اشعارشان را نقل کرده است و ابتدا به شاعران عرب بپردازیم. سواى شاعران معاصر غزنویان، یکی از ویژگی‌های مهم در این مقام نقل اشعار مُخَدَّثون عصر اعتلای عباسیان، همچون ابوالعتاهیه، ابونواس، ابوتمام، بُحْثَری، ابن‌الرومی و متنبی است و این آخری معروف‌ترین و محبوب‌ترین شاعری است که شمار بیشتری شعر از او نقل شده است. بیهقی شش بار از او نقل کرده که خود گواه سرعت انتشار اشعار متنبی و جای‌گیر شدن آنهاست در اذهان

→ تَرْنُکِ حقیر شمرده نمی‌شد چون آلتون‌تاش، سپهسالار وفادار محمود و سپس والی خراسان، خدمت درباری خود را با شغل والی این ناحیه آغاز کرد. تَرْنُکِ می‌بایست ناحیه مشروب از رود تَرْنُکِ کنونی باشد که درست در مغرب قندهار به ارغنداب می‌پیوندد. ذکر ابوحنیفه اسکافی در لباب الالباب عوفی (چاپ سعید نفیسی، تهران ۱۳۳۵، ص ۳۷۳-۳۷۴) به عنوان شاعر عصر سلجوقی در سلطنت سنجر آمده است. در اینجا تناقضی آشکار و شاید خلطی با شاعر متأخرتر دیگری به نام غیرمتداول اسکافی وجود دارد.

۱. بیهقی (ص ۲۷۵؛ ترجمه، ص ۳۶۶) می‌نویسد که ابیات پیشین این شعر در ستایش غزنه را در بخش اول مجلدات — که مفقود است — نقل کرده است.

۲. همان، ص ۶۳۸؛ ترجمه، ص ۷۷۴-۷۷۵.

ادبای جهان اسلامی از اسپانیا گرفته تا افغانستان، ظرف چند دهه پس از درگذشت شاعر، و در مورد سرزمین‌های زیر فرمان غزنویان، ظاهراً طی سالهای یک نسل فاصله میان بیهقی و عتبی (- بالا). همه این نقل قول‌ها، جز یکی، تک‌بیت‌اند و به مناسبت‌های اخلاقی در گزارش بیهقی درج شده‌اند که خصلت حکیمانه بیشتر ابیات منقول از متنی در خور آنهاست. استثنا همان ۱۷ بیت در مدح سیف‌الدوله است که در بالا از آن یاد شد. از شاعران پیش از اسلام و صدر اسلام نیز به ندرت نقل شده است: ابیات مشهوری از عدی بن زید العبّادی، شاعر مسیحی حیره، در مایه ubi sunt [= کجایند؟]^۱، و بیتی از هجائیه حطیثه. از هیچ یک از شاعران بزرگ عصر اموی نقل قول نشده است بی‌توجه به اینکه سه بیت رجز که بیهقی به جریر نسبت می‌دهد (چاپ غنی و فیاض، ص ۴۰۸؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۹۴) و درباره شایستگی‌های عظامی [ناشی از فخر به استخوان پوسیده نیاکان] و عصامی [از آن خویش] است (- پایین) ظاهراً مثل سایرند و صحت نسبت آنها به جریر محل تردید است. مع الوصف، سه نقل قول پراکنده از بیت پهلوانی داریم که عبدالله بن زبیر، از مخالفان خلیفه، به هنگام شکست نهائی خود در جنگ با سپاهیان حجاج بر زبان راند و بیهقی آن را به مناسبت کشته شدن حسنک بخت‌برگشته و شکیبائی مادرش نقل کرده که چند ماه پس از واقعه از آن خبر یافت و می‌بایست مشاهده جسدش را که هفت سالی بر دار آویخته ماند تاب آورد. از دوران اوایل خلافت عباسیان تنها از سه شاعر نقل قول شده است: از مولا سُدیف بن میمون، آن قطعه شعری که سَفّاح را به قلع و قمع سفاکانه امویان تحریک می‌کند (چاپ غنی و فیاض، ص ۱۹۶؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۲۶)^۲؛ از

۱. درباره این ابیات -

C. H. Becker, "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere", *Islamstudien* (Leipzig 1924), I, 507-8.

(«کجایند آنان که بسی پیش از ما در جهان می‌زیستند»)

۲. تمام قطعه شعر در دوازده بیت را ابوالفرج اصفهانی در کتاب الاغانی (بولا، ۱۲۸۵-۹/۱۸۶۸، ج ۴، ص ۹۴-۹۳؛ بیروت ۱۹۵۶-۷، ج ۴، ص ۱۸۱-۲؛ همچنین - همان، چاپ بولا، ج ۱۴، ص ۱۶۲؛ چاپ بیروت، ج ۱۴، ص ۳۶۲) آورده است.

فضل بن عبدالصمد الرقاشی، شاعر بصری، ابیاتی دربارهٔ انقراض خاندان یکی از برمکیان ساقط شده^۱ که با سرنوشت حسنک مطابقت دارد (چاپ غنی و فیاض، ص ۱۹۳؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۲۲)؛ و از کلثوم بن عمرو العتّابی، شاعر اهل شام و مداح هارون الرشید، دو بیت در مایهٔ شکیبایی در مرگ عزیزان (چاپ غنی و فیاض، ص ۶۰؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۶۰).

بیهقی از چند شاعر ایام و نواحی نزدیک به غزنوی و سرزمین‌های شرقی ایران نقل قول کرده است. چنان‌که یاد شد، حمایت آل بویه و وزیرانشان باعث شد که ادبیات عربی، در مغرب ایران، طی قرن چهارم هجری، به طرز درخشانی شکوفا گردد. از ارجاعات گوناگونی در تاریخ مسعودی روشن می‌گردد که بیهقی با کتاب تاجی ابواسحق ابراهیم الصابی آشنا بوده است. این کتاب، چنان‌که یاد شد، قویاً مشوّق عتبی در تألیف تاریخ یمینی شد.^۲ بیهقی چهار بیت از کتاب تاجی نقل می‌کند که راجع است به گماردن غلامان جوان و خوش‌سیما به مناصبِ عالی و آن به مناسبت توجه خاص مسعود به انوشترگین، غلام ترکی که قَدَرخان یوسف با غلامان و کنیزکان ترک دیگر برای سلطان محمود هدیه فرستاد (چاپ غنی و فیاض، ص ۴۱۱؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۹-۴۹۸). بر طبق حاشیه‌ای که در یکی از نسخ خطی بیهقی آمده و سعید نفیسی آن را نقل کرده، سرایندهٔ این ابیات ابومحمد الحسن المهلبی، وزیر آل بویه، بوده که شیفتهٔ غلام ترک معزالدوله به نام تگین جامه‌دار بوده و این ابیات را دربارهٔ او سروده است.^۳ مع الوصف، دوییتی که در مرگ یکی از کهنه‌سربازان غزنوی نقل شده (← پایین) احتمالاً سرودهٔ ابواسحق ابراهیم است (چاپ غنی و

۱. بیهقی این اشعار را به خاندان جعفر بن یحیی نسبت می‌دهد، اما اغانی (چاپ بولاق، ج ۱۵، ص ۳۵؛ چاپ بیروت، ج ۱۵، ص ۸۰) تاریخ سرودن آنها را پس از بازداشت و زندانی شدن برادر او فضل برمکی ذکر می‌کند. این ابیات مشهورند و در منتخباتی چون عمدهٔ راشق و عقد الفرید ابن عبد ربّه و جز آن دیده می‌شوند.

۲. Bosworth, "Early Sources For the History of the First Four Ghaznavid Sultans" ۲. (1977-1041), 6, *IQ*, VII (1963), «منابع متقدّم در تاریخ چهار سلطان اول غزنوی، ۹۷۷-۱۰۴۱» (←

۳. این چهار بیت در یتیمهٔ الدهر ثعالبی (چاپ دمشق، ج ۳، ص ۱۱۷؛ چاپ قاهره، ج ۳، ص ۲۸۹-۲۹۰) نیز آمده است.

فیاض، ص ۴۵۳؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۵۵۱). سراینده دیگر عصر آل بویه ابوالعباس احمد بن ابراهیم الضبی، شاعر مورد حمایت صاحب بن عبّاد و جانشین او در وزارت فخرالدوله پس از مرگ صاحب است؛ بیهقی دو بیت از او نقل می‌کند که سلام شاعر است به هنگام عبور از در خانه صاحب و بیهقی می‌گوید که خود او، هر وقت از برابر در خانه استادش ابونصر مشکان می‌گذشته، آنها را می‌خوانده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۵۹۸؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷۲۸).^۱

روزگار دولت سامانیان در خراسان و ماوراءالنهر نیز فرهنگ عربی درخشانی پدید آورد که ادامه نفوذ آن پس از انقراض این سلسله اثر ثمربخشی در فرهنگ عصر غزنوی داشت، به ویژه از این جهت که بسیاری از صاحب‌منصبان و دبیران سلاطین غزنوی خدمت دیوانی خود را در بخارا یا در دستگاه والیان سامانی در خراسان آغاز کرده بودند.^۲ بیهقی اشعار دو یا سه شاعر عصر سامانی را نقل می‌کند از جمله تک‌بیتی از شاعری به نام هرثمی ایبوردی^۳ مستخرج از قطعه شعری در رثای ابوالقاسم علی بن محمد اسکافی، عمید یا رئیس دیوان رسالت امیر نوح بن نصر (حک: ۳۱۱-۳۴۲) و جانشین او عبدالملک بن نوح (حک: ۳۴۳-۳۵۰). بیهقی این بیت را به مناسبت درگذشت ابونصر مشکان نقل می‌کند و می‌گوید که در حق ابونصر این قول اولی‌تر است که اَلَمْ تَرَ دِیَوَانَ الرِّسَالِیِّ عَطَلَتْ بِفَقْدَانِهِ اَقْلَامَهُ وَ دَفَاتِرَهُ (چاپ غنی و فیاض، ص ۵۹۷؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷۲۷).

۱. ثعالبی چندین قصیده از ضبی خطاب به صاحب بن عبّاد و مرثیه‌ای در مرگ صاحب نقل می‌کند؛ وی فصل مشعی از اثر خود را به ضبی و نظم و نثر او اختصاص می‌دهد و با ستایش فراوان او را، پس از ابواسحاق ابراهیم الصابی و صاحب بن عبّاد، نماینده عصر خویش در بلاغت می‌شمارد (همان، چاپ دمشق، ج ۳، ص ۱۱۸-۱۲۴؛ چاپ قاهره، ج ۳، ص ۲۹۱-۲۹۸). عتبی نیز اشعار ضبی را نقل کرده است، ← Rubbinacci, *op. cit.*, 274.

2. → Bosworth, *Ibid.*, 56-8.

۳. از هرثمی ایبوردی شاعر فقط، ضمن شرح حال اسکافی، در یتیمه‌الدهر ثعالبی (چاپ دمشق، ج ۴، ص ۲۹-۳۳؛ چاپ قاهره، ج ۴، ص ۹۵-۱۰۰) یاد و سراینده رثایه هرثمی خوانده شده است. نفیسی در چاپ متن تاریخ مسعودی خود، پانوشت ص ۷۲۶، اشاره می‌کند به حاشیه‌ای در یکی از نسخ خطی که این بیت، در آن، از ابونصر ندیمی ایبوردی دانسته شده و معلوم نیست همان هرثمی ایبوردی باشد یا نباشد.

بیهقی از دو شاعر دیگر عصر سامانی نقل قول کرده که از نسبت‌های آنان معلوم می‌گردد که باید از خراسان باشند، لیکن از آنان جز ذکر مختصری که ثعالبی کرده اطلاعی در دست نیست. باز، وی به مناسبت درگذشت استادش ابونصر، چهار بیت از شاعری که نامش را ابوالمظفر قائی ذکر می‌کند آورده که نام درست او باید ابوالقاسم مظفر طوسی باشد، آن‌چنان که در *یتمة الدهر* (چاپ دمشق، ج ۱، ص ۱۶۴؛ چاپ قاهره، ج ۱، ص ۲۴۰) همراه با همان ابیات آمده است. شعر طوسی، از آنجا که به مناسبت درگذشت منتبّی سروده شده، می‌بایست در سال ۳۵۴ یا درست پس از آن ساخته شده باشد. احساس می‌شود که بیهقی باید با *یتمة الدهر* مأنوس بوده باشد، امّا گویا وی اشعار را از حافظه نقل می‌کرده؛ چنان‌که می‌دانیم غالباً چنین بوده است (در این باره، ← پایین). شاعر دیگر سرایندهٔ *تک‌بیتی* است که نام او ذکر نشده در بیان این احساس که «گاهی گشاده‌دستی از خست ننگین‌تر است» [همچون دزدی که از باغ همسایه انار بدزدد و با آن به عیادت بیمار رود و متوقّع باشد که به احسان شهره گردد]. بیهقی، به صراحت، این تمثیل را بر غارتگری و اخاذی ابوالفضل سوری، والی غزنویان در خراسان، منطبق می‌سازد که، هرچند در آن ولایت کارهای نیکی انجام داد، امّا شهرت وی در این زمینه، به نظر بیهقی، دروغین و مبتنی بر اصل از این دزدیدن و به آن بخشیدن بود (چاپ غنی و فیاض، ص ۴۱۳؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۵۰۱). در واقع، از این‌که ثعالبی ابیات بیشتری از این قطعه شعر را، که برگردان امثال فارسی به عربی شمرده شده، نقل کرده معلوم می‌گردد که سرایندهٔ آن ابوعبدالله ابیوردی شاعر نایبنا بوده است.^۱ طبیعی است که از شاعران و دبیران اوایل روزگار غزنویان، یعنی کسانی که بیهقی شخصاً با آنان آشنا بوده، می‌بایست بیشتر در تاریخ مسعودی نقل قول شده باشد. از ابوالفتح بُستی، دبیر مشهور سبک‌نگین، دوبار استشهاد شده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۲۰۷ و ۶۶۷؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۳۹ و ۸۱۱). بیهقی اثر ابونصر مشکان، رئیس دیوان رسالت و استاد خود، و همکار او ابوسهل زوزنی

۱. ← شرح مختصر و خالی از اطلاع مفید دربارهٔ ابوعبدالله ابیوردی در *یتمة الدهر* (چاپ دمشق، ج ۴، ص ۲۵؛ چاپ قاهره، ج ۴، ص ۹۰-۹۱) که می‌بایست در عصر سامانی در خراسان به سر برده باشد.

را می‌ستاید. وی تک‌بیتی از ابونصر مشکان متعلق به قطعه شعری در رثای وزیر بزرگ، احمد بن حسن میمندی، را نیز به مناسبت ذکر درگذشت او در محرم سال ۴۲۴ نقل کرده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۶۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۴۰). همچنین چهار بیت که ابوسهل زوزنی بالبداهه در ستایش فضایل و معلومات سلطان مسعود گفته است (چاپ غنی و فیاض، ص ۱۲۷؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۱۳۹) همراه با مستخرجاتی طولانی‌تر از دو قطعه شعر او در مناظره با قاضی منصور (- بالا)،^۱ تک‌بیتی از خوارزمشاه ابوالعباس مأمون بن مأمون (۳۹۹-۴۰۷)، که دربارش در گرگانج مرکز بزرگ فعالیت ادبی و علمی بود، دارای اهمیت تاریخی است. این بیت، به خصوص، درباره اهمیت و فضیلت علم است و گفته‌اند که به مناسبت فراخواندن ابوریحان از جانب سلطان برای درآمدن او به خدمت رسمی دربارش سروده شده است؛ بیهقی این بیت را در بخش پایانی تاریخ مسعودی در تاریخ خوارزم درج کرده که مقتبس است از اثر تاریخی گمشده خود بیرونی درباره خوارزم، ولایت زادگاه (چاپ غنی و فیاض، ص ۶۷۰؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۸۱۴).

الگوی نقل اشعار شاعران پارسی‌گو در اثر بیهقی ساده و روشن است. اکنون می‌دانیم که آغازگاه شعر دری را از زمان سامانیان عقب‌تر باید برد و دست‌کم به روزگار صفاریان و مداحان یعقوب بن لیث، همچون محمد بن مخلد و بسام کردی و، حتی به احتمال قوی، عقب‌تر از آن به دوره سنت شفاهی و فرهنگ عامه رساند.^۲ اما هم در روزگار بیهقی، مقدار هنگفتی شعر دری در دست نبود که

۱. در تمة الیثمه (چاپ عباس اقبال، تهران ۱۳۵۳، ج ۱، ص ۶۲-۶۵، ۶۵-۶۶؛ تصحیح احمد شوقی رضوانی، پایان‌نامه دوره دکتری، مورخ ۱۹۷۲ در دانشگاه منچستر که منتشر نشده، ص ۲۱۲-۲۱۵، ۲۱۵-۲۱۶) هم به ابونصر مشکان و هم به ابوسهل زوزنی فصلی اختصاص داده شده، اما این ابیات منقول در تاریخ بیهقی در آنجا نیامده است.

2. → Lazard, *Les premiers poètes persans (IXe-Xe siècle), fragments rassemblés, édités et traduits*

(نخستین شاعران پارسی‌گو قرن نهم - دهم میلادی، قطعات گردآوری شده و تصحیح و ترجمه شده) (Tehran-Paris 1964).

نویسندگان از بر کنند و در فرصت‌های مناسب، مانند اشعار عربی، در کار آورند، هرچند اشعار تغزلی پرشماری در دربار غزنه عرضه می‌شد که نمونه‌های آن سروده‌های عنصری، فرخی، منوچهری و انبوهی از دیگران است. افزون بر آن، همین امر که بیشتر این اشعارِ شاعرانِ معاصرِ بیهقی خصلت تغزلی و عاشقانه داشت، که به اندازهٔ مدح در قصیده مهم بود، می‌رساند که شاید، در مقایسه با شعر عربی پر سابقه، مقدار کمتری ابیات اخلاقی و حاوی حکمت و اندرز وجود داشت که بیهقی بتواند به آنها استشهاد کند. مع الوصف، خواهیم دید که بیهقی توانست ابیات فارسی مناسب چندی در مضمون‌هایی نظیر گذرا بودن لذات و نعمات دنیوی و جز آن برگزیند.

باید متذکر شد که شواهد شعر پارسی در اثر بیهقی برای تاریخ ادبیات فارسی و یافتن ابیات پراکنده در شعر فارسی متقدم خالی از اهمیت نیست. متن اثر بیهقی از این حیث اهمیت دارد که یگانه منبع برای برخی از ابیات است که در منبع دیگری نیامده یا به صورتی دیگر آمده است. از جملهٔ این موارد است شواهدی شعری از ابوطیب مصعبی، معروف بلخی و دقیقی از دورهٔ سامانی، و همچنین اشعار شاعران گمنام هم‌عصر او همچون ابوالمظفر جُمحی و مسعود رازی. متن کامل قصیدهٔ بلند ابوحنیفهٔ اسکافی دارای ارزش دیگری است.

به لحاظ صرفاً مقدار ابیات فارسی منقول، از همه بیشتر سهم ابوحنیفهٔ اسکافی، هم‌عصر و احتمالاً دوست بیهقی، است که چهار قصیدهٔ بلند، مجموعاً ۲۴۵ بیت، از او نقل شده که سه‌تای آنها در مدح سلطان مسعود و ابراهیم است (← بالا). اما، از این اشعار اسکافی گذشته، رودکی و دقیقی شاعرانی هستند که، از حیث دفعات نقل، در خور توجه‌اند که به ترتیب از آنان پنج و دوبار استشهاد شده، هرچند شمار ابیات منقول اندک است و درازترین آنها ۱۲ بیت از رثائیۀ رودکی است که به مناسبت درگذشت ابونصر مشکان نقل شده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۵۹۹؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۹-۷۲۸). مضامینی چون تأمل در گذرا بودن لذات دنیوی،

→ که مجموعهٔ ارزشمندی است از این اشعار و قطعات شعری متقدم. همچنین ←

«بنیادهای L. P. Elwell-Sutton, "The Foundations of Persian Prosody and Metrics"»

(Iran, *Journal of the British Institute of Persian Studies*, XIII (1975), 75-97. عروض شعر فارسی)

اهمیت حکمت و دانایی، لزوم نیکنامی پس از مرگ، در اشعار رودکی مایه‌های بارز و مشخص است.^۱ در حقیقت، سوای رثائیۀ رودکی که به مناسبت درگذشت ابونصر مشکان نقل شده و دو بیت از اشعار دقیقی در رثای امیر نصر بن احمد (حک: ۳۰۱-۳۳۱) که به مناسبت درگذشت سلطان فرخزاد آورده شده (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۷۷؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۵۵)، همه شواهد شعری دیگر در حکمت و اندرز است. مضمون زوال‌پذیر بودن نعمات دنیوی در موارد متعدد آشکارا به حال مقصود بیهقی مفید می‌افتد از جمله در وصف سرنگونی حسنک که زمانی وزیری مقتدر بود (چاپ غنی و فیاض، ص ۱۸۸؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۱۵) یا سقوط دو سپهسالار ترک، آسیفتگین غازی و اریارز (چاپ غنی و فیاض، ص ۲۳۹؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۸۱)^۲، یا بدان هنگام که بیهقی، درست پس از مرگ میمندی، در عجب می‌ماند که چرا مال و منال دنیا چشم بسیار کسان را کور می‌کند و چرا اینان در پی آن نیستند که از خود نام نیک به جا گذارند (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۶۶؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۴۰-۱).

از دو شاعر پارسی‌گوی دیگر عصر سامانی هر کدام یک بار نقل قول شده است. یکی ابوطیب محمد بن حاتم المصعبی که بیهقی از او ۱۴ بیت در ناپایدار بودن قدرت دنیوی نقل کرده (چاپ غنی و فیاض، ص ۸-۳۷۷؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷-۴۵۶). مصعبی - تاروزی که گویا به جرم تمایل به جنبش اسماعیلی در ماوراءالنهر که از ویژگی‌های دوران امارت نصر بود و به خلع او منجر گردید - عمید یا رئیس دیوان رسالت و وزیر امیر نصر بن احمد بود^۳؛ دومی، که بیهقی او را معروفی بلخی

1. → J. Rypka et alii, *History of Iranian Literature* (تاریخ ادبیات ایران) (Dordrecht 1968), 145-6.

2. → Bosworth, *The Gaznavids, Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran*, 106, 232-3.

۳. برای شرحی درباره زندگی مصعبی، ← Lazard, op. cit., I, 23؛ همچنین Barthold, *Ibid*, 245. مصعبی، به عنوان یکی از رجال سیاسی، مدوح رودکی بود (← عوفی، لباب الالباب، ص ۲۴۶). در عین حال، او خود شاعر چیره‌دستی بود، چنان‌که ثعالبی در *یتیمۀ الدهر* (چاپ دمشق، ج ۴، ص ۱۵-۱۶؛ چاپ قاهره، ج ۴، ص ۷۹-۸۰)، شرح مختصری به آثار عربی او اختصاص داده است.

می‌خواند و تک‌بیتی از او درباره زشتی کافران نعمت و ناسپاسی نقل می‌کند به مناسبت گزارش خبر قتل هارون، فرزند طاعی شاه آلتوتناش، در ماه رجب ۴۲۶ در خوارزم (چاپ غنی و فیاض، ص ۴۶۷؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۵۶۸).^۱ این شاعر همان ابوعبدالله محمد بن الحسن المعروفی، معاصر رودکی و مداح امیر عبدالملک بن نوح و خلف بن احمد، امیر صفاری در سیستان است که عوفی سروده‌ای از او را در مدح امیر سامانی نقل کرده است.^۲ مع الوصف، عجیب است که بیهقی — دست‌کم در بخش موجود از مجلدات — شعری از فردوسی نقل نکرده است. ممکن است چنین تصور شود که مایه‌های پهلوانی شاهنامه، در وصف جنگ‌های سلطان مسعود در خراسان، گرگان، هند و جز آن، شواهد شعری پرقوت و مناسبی به دست می‌داده است. آیا سردی فضایی که فردوسی سرخورده، در آن، دربار محمود در غزنه را ترک کرده بود آثار و بقایایی ناخوش به جا گذاشت که بیهقی، این خادم وفادار سلاطین غزنوی، را از نقل اشعار آن حماسه‌سرای بزرگ بازداشت؟

شاعران انگشت‌شمار دیگری که بیهقی شعر آنان را نقل کرده بیشتر هم عصران او را در قلمرو غزنویان در بر می‌گیرد. دو تن از اینان گمنام‌اند، از جمله ندیم سلطان محمد که از خلع ولی‌نعمت و بازداشت او در قلعه دور از دسترس مندیش در ولایت غور شکوه دارد (چاپ غنی و فیاض، ص ۷۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷۶)؛ و نیز شاعر نیشابوری که، در رباعی او درباره بر دار شدن حسنک، سوگواری مردم آن شهر در مرگ آن وزیر، که از خاندان معتبر میکائیلیان و خدمتگزار بزرگ نیشابور بود، بیان شده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۱۸۹؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۱۷).^۳ پنج بیت نیز از لیبی ادیبی، شاعر متقدم عصر غزنوی و مداح ابوالمظفر نصر، پسر سبکتگین و سپهسالار خراسان است که تا روز وفاتش در سال ۴۱۲ والی سیستان بود.^۴ این ابیات، با مضمون امتناع برگرداندن حکم سرنوشت، نیز به

1. → Bosworth, *op. cit.*, 238, 241.

۲. لباب الالباب، ص ۲۴۵، ۲۵۴؛ Lazard, *op. cit.*, I, 31.

3. → Bosworth, *op. cit.*, 183.

۴. عوفی (همان، ص ۲۷۶-۲۷۷)، یکی از قصاید امیر ابوالمظفر را نقل اثنا اسم او را یوسف ذکر می‌کند.

مناسبت به زندان افتادن محمد سروده شده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۷۴؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷۵).

سه نقل قول دیگر از شاعران معاصر بیهقی همه به مناسبت‌های تاریخی خاص سروده شده‌اند به گونه‌ای که بیهقی توانست آنها را در جای درخوری از گزارش خود درج کند. ابوالمظفر عبدالجبار بن الحسن البیهقی الجمحی^۱، در گزارش خود به سلطان مسعود، ابیاتی آورد و در آنها از اجحافات موری در خراسان خبر داد، که سه بیت از آنها را بیهقی، در ذکر استیصال خراسانیان در ماه رمضان ۲۴۲ و این که جمعی از بزرگان آن دیار قراخانیان را به مداخله فراخواندند، نقل کرده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۴۱۴؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۵۰۲).^۲ رازی، شاعر دربار مسعود^۳، پس از هزیمت ولی نعمتش در سال ۴۳۱ در جنگ دندانقان، ابیات تکان دهنده‌ای سرود به این امید که سلطان را از غمزدگی و رخوت به در آورد و به برداشتن سلاح برانگیزد (چاپ غنی و فیاض، ص ۵۹۴؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷۲۲):

معاندانِ تو موران بُدند مار شدند برآر زود ز مورانِ مارگشته دمار
مده زمانشان زین بیش و روزگار مبر که ازدها شود از روزگار یابد مار

مسعود رازی احتمالاً به گناه این گستاخی به هند تبعید شد. بیهقی اظهار نظر می‌کند که اندرز او نیکو بود اما سلطان را به آن لحن خطاب کردن روا نبود.^۴ سرانجام، چهار بیت هست که نام سراینده‌اش ذکر نشده و در مرگ فرخزاد و به

→ وی او را به جای برادر کوچک‌ترش، امیر ابویعقوب یوسف بن سبکتگین، می‌گیرد. غنی و فیاض، در چاپ خود از تاریخ بیهقی، بی هیچ توضیحی، جزء اول نام این شاعر را «لیشی» خوانده‌اند، هرچند در چهار نسخه خطی آنان ضبط درست «لبیسی» آمده است.

۱. صورت کامل این اسم در تَمَةِ الْیَتِیْمَةِ ثَعَالِی (چاپ اقبال، ج ۱، ص ۴۰؛ تصحیح رضوان، ص ۲۴۲) که در آن بعضی از ابیات عربی جمعی نیز نقل شده است.

2. → Bosworth, *op. cit.*, 88.

۳. عوفی (همان، ص ۲۹۵) اذعان دارد که از اصل و نسب کامل مصعبی بی‌خبر است.

۴. متعاقباً دوستان شاعر در دربار وساطت کردند و سلطان صله‌ای سخاوتمندانه به وی عطا کرد و مشاخره‌ای از محل معاملات (عواید) جِلْمَ پنجاب برایش مقرر داشت؛ لیکن وی مکلف شد که در هند بماند (تاریخ بیهقی، ص ۶۱۱؛ ترجمه، ص ۷۴۳).

سلطنت رسیدن ابراهیم بن مسعود سروده شده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۷۸؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۵۷). مضمون آن، چنان‌که قابل پیش‌بینی است، «این برفت و آن آمد» است؛ بعید نیست که خود بیهقی آنها را در این جای به مناسبت سروده باشد تا هم خبر رویداد را بازگوید و هم، در عین حال، به گزارش خشک خود رنگ و لعابی دهد.

یک جای خالی نمایان در نقل اشعار شاعران پارسی‌گو در اثر بیهقی سروده‌های شاعران طراز اولی است که در دربار محمود و مسعود گرد آمده بودند؛ و این کمبود را به آسانی نمی‌توان توجیه کرد، هرچند بیهقی یادآور شده که چند قصیده از عنصری در ستایش سلطان محمود در بخش پیشین مجلدات، که مفقود گشته، آورده است و عجیب می‌بود اگر در گزارش جنگ‌های محمود از آن شاعر شعری نقل نشده باشد.^۱ اما اینکه بیهقی از فرخی و عسجدی و زینبی علوی و، بالاتر از همه، منوچهری، که در دربار مسعود چنان شاخص بود، شعری نقل نکرده حیرت‌آور است.

انواع مواردی که بیهقی به مناسبت آنها خود را مکلف می‌دید به نقل اشعار دست زند خود از آنچه درباره فرد فرد شاعران گفته شده به گستردگی معلوم می‌گردد، چنان‌که تنها باید به بخش‌بندی کلی آنها پردازیم.

اولاً، باید استشهاد شعری برای بیان نکات اخلاقی و عبرت‌آمیز را ذکر کنیم، که معمولاً به مناسبت موقعیت تاریخی مهم یا پیچیده و یا غیرعادی صورت می‌گیرد. از این جمله است بیتی از منتبّی که در سال ۳۴۸ هجری، هنگامی که وی در مصر در دربار اخشیدیه بود سروده شد^۲ درباره «نقص کسانی که بر تمامی و بی‌نقصی توانايند [نقص القادرين على التمام]» (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۶؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۳۶). بیهقی این بیت را در یکی از قصص تاریخی بسیار طولانی خود آورده، درباره روابط بین مأمون و فضل بن ربیع، در وهله اول به قصد بیان نکته‌ای اخلاقی اما عمدتاً، چنان‌که خود می‌گوید، برای آراستن گزارش خویش. گزارش

۱. همان، ص ۳۸۶؛ ترجمه، ص ۴۸۱. بیهقی در دو مورد دیگر از عنصری یاد می‌کند، از جمله زمانی که این شاعر، در جشن مهرگان در ماه رمضان سال ۴۲۲، هزار دینار از مسعود صله گرفت (همان، ص ۲۷۴؛ ترجمه، ص ۳۶۵).

۲. دیوان، چاپ دیتریچی (Dieterici)، ص ۶۷۷.

طولانی و مفصل سرنگونی حسنک فرصتی برای آوردن قصص تاریخی و ابیات پراکنده به دست داده، در مایه‌هایی چون خطرات ناشی از بی‌تجربگی جوانی و کوتاهی در نگه داشتن زبان (چاپ غنی و فیاض، ص ۶۴، ۱۸۷، ۱۸۸؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۵۶، ۲۱۵، ۲۱۷).

این معنی که خداوند چون بخواهد قومی را نابود سازد در چاره‌جویی و تدبیر او را به خطا می‌افکند در ابیات عربی از شاعری گمنام و از ابوالفتح بُستی آمده، که اشاره دارد به فقهای حنفی خاندان تَبّانی و درگیری آنان در جنگ سال ۳۸۸ میان محمود بن سبکتگین، از یک‌سو، و فایق و ابوعلی سیمجور، سرداران شورشی سامانی، از سوی دیگر؛ ابوعلی پیشنهاد صلح سبکتگین را رد کرد و بر آن شد که جنگ کند، که برایش نتایج ویرانگری به بار آورد (چاپ غنی و فیاض، ص ۲۰۶، ۲۰۷؛ چاپ سعید نفیسی، ۲۳۸، ۲۳۹). بازداشت و سقوط آسیغتگین غازی و ایریارق، سرداران ترک، درست همچون داستان حسنک، مناسبتی پدید آورد برای ذکر قصص تاریخی و نقل اشعار، از جمله داستان هجو زبُر قان بن بدر التمیمی^۱، والی مدینه در زمان خلافت عمر بن الخطاب، از جانب حُطَیْثَةُ شاعر، که بهانه‌ای به دست می‌دهد برای نقل ابیاتی در این باره که مردان با فضیلت باید نفوس شریف دیگر پیروارند تا بزرگی خود را بنمایانند و نام خود را جاودان سازند (چاپ غنی و فیاض، ص ۲۲۶، ۲۳۸، ۲۳۹؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۶۳، ۲۸۰، ۲۸۱).

داستان تَلْک، غلام هندی مسعود، که در سال ۴۲۴ به فرماندهی لشکری برای تنبیه و گوشمالی سردار ترک طاغی در هند منصوب شد^۲، مناسبتی شد برای تأملات اخلاقی بیهقی با آوردن شعری با این مضمون که خون و اصل و نسب از همه مهم‌تر است: عظامی یعنی آن که دارای اصل و نسب است برتر از عصامی یعنی کسی است که شرف خود را صرفاً با اعمال خویش کسب می‌کند. پدر تَلْک شغل حِجّامی داشت و تَلْک، به رغم شجاعت و لیاقت خود، به همین علت در طبع

۱. در اغانی (چاپ بولاق، ج ۲، ص ۵۲-۵۵؛ چاپ بیروت، ج ۲، ص ۱۰۰-۱۰۴)، این ماجرا ذکر و شعر حاوی بیت منقول بیهقی نقل شده است.

و منش همواره نقطه ضعف داشت (چاپ غنی و فیاض، ص ۴۰۸؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۵-۴۹۴). مرگ بوقی، یکی از فرماندهان وفادار غزنوی، در ۹۳ سالگی، طی جنگ گرگان در سال ۴۲۶، درست در همان نقطه که مسعود چند دهه، طی جنگ‌های بین سامانیان و سیمجوریان، اردو زده بود، فرصتی به دست داد برای نقل دو بیت منسوب به ابواسحق ابراهیم الصّابی، با مضمون قرآنی «مَا تَذَرُ نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ» «هیچ‌کس نمی‌داند در کدام دیار می‌میرد» (لقمان ۳۱: ۳۴).

ثانیاً، استشهد شعری است به مناسبت حوادث خاص تاریخی یا برای تقویت تأثیر آن در خواننده: خواه اشعاری که در قصص آورده می‌شود و مربوط است به دوره‌های صدر اسلام؛ خواه اشعاری که به حوادث روزگار خود بیهقی مربوط‌اند. از آنجا که اظهار نظرهای بیهقی معمولاً حاوی نکته اخلاقی است، این نوع استشهد طبعاً به مقیاس وسیعی تداخل پیدا می‌کند با نوع اول مناسبت، مثلاً در مورد شعری به مناسبت سقوط حسنگ. مثل سائری درباره آثار معجز‌آسای عصای موسی به مناسبت برخورداری ابوسهل زوزنی از مهر و نوازش سلطان مسعود نقل شده است (← بالا). دو بیت از ندیم محمد در شکایت از این‌که از میراث پدر اکنون تنها قلعه مندیش، که طی جنگ غور در سال ۴۰۱ به تصرف سلطان محمود درآمده بود، بهره سلطان پیشین شده (چاپ غنی و فیاض، ص ۷۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷۶)، به‌خصوص به همین مناسبت، سروده شده بود. در همین رابطه است که بیهقی دو بیت عربی، بی‌ذکر نام شاعر، نقل می‌کند با این مضمون سنتی که از معشوق تنها بی‌وفایی می‌توان چشم داشت، و آن بعداً شاهدهی می‌شود برای فال بد خلع محمد به دست فرماندهان سپاهش در سال ۴۲۱ (← بالا).

بیهقی، در گزارش داستان حسنگ، قصه‌ای طولانی درباره صبر و تحمل عبدالله بن زبیر در مقابله با مرگ حتمی در نبرد درج می‌کند، همراه با سه شاهد جداگانه که گفته‌اند خود ابن‌زبیر آنها را بر زبان رانده و، در آنها، یاران خویش را به ایستادگی فراخوانده و آن مضمون همیشگی اشعار کهن عربی را به کار برده که مرد جنگی همواره در نبرد رویاروی زخم برمی‌دارد نه در روی برگرداندن از دشمن چاپ (غنی و فیاض، ص ۲-۱۹۰؛ چاپ سعید نفیسی،

ص ۲۰-۲۱۹).^۱ رابطه نقل قول از سُدیف شاعر (← بالا) با روایت بیهقی بسیار است. وی از سروده انباری در رثای ابن بقیّه. (← بالا) ابیات بسیاری نقل کرده، اما سپس احساس می‌کند که باید تکبیت سُدیف را صرفاً از این رو بیاورد که انباری در شعر خود اشاره‌ای گذرا به زید بن علی بن الحسین. این علوی شورشی صاحب دعوی، دارد که والی اموی عراق جسد او را، مانند آنچه با جسد حسنک کردند، روزها بر سر دار نگه داشته و به نمایش گذاشته است؛ سُدیف، در شعر خود، عباسیان را به اصرار فرامی‌خواند که برخیزند و بنی‌امیه را، به انتقام آزاری که به اهل البیت رساندند، ریشه‌کن سازند.

بیهقی قصیده بلند ابوحنیفه اسکافی را از آن رو به تمامی نقل کرده که به حوادث پیرامون مرگ محمود، یعنی سلطنت کوتاه محمد و به قدرت رسیدن مسعود، اشاره تاریخی دارد (← بالا). تکبیتی از ابونصر مشکان نقل شده که وی، پس از شنیدن خبر مرگ میمندی، بر زبان رانده (← بالا)، و هم نقل قول‌های کوتاهی از رثائیه‌ای که در مرگ فرخزاد سروده شده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۸-۳۷۶؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷-۴۵۴). نقل اشعاری از ابواسحق ابراهیم الصابی، که احتمالاً از مهلبی است، به مناسبت توجهات مسعود به غلام ترک خود انوشنگین است که مآلاً حاجب بزرگ شد (← بالا). ابیات ابوالمظفر جُمحی که در بالا ذکر آن رفت از آن رو آمده که مسعود را از آسیبی که ستمگری سوری به دستگاه حکومتی غزنویان در خراسان می‌زند آگاه سازد. دو بیت از مسعود رازی و قصیده بلند ابوحنیفه اسکافی (← بالا)، هر دو، پس از شکست دندانقان سروده شده‌اند، هنگامی که سلطان مسعود ناگزیر دچار افسردگی بود و این اشعار برای آن ساخته شدند که او را از حال رخوت بیرون آورند و به عمل و اقدام وادارند؛ چنان‌که دیدیم، این انگیزش در اشعار اسکافی با تعبیرات و بیان شایسته صورت گرفته در صورتی که اشعار مسعود رازی باعث شد که وی به هند تبعید شود.

آنچه باقی می‌ماند بحث در این است که بیهقی چگونه و از چه راهی شواهد

۱. بخش عربی روایت بیهقی در اینجا تقریباً کلمه به کلمه با تاریخ طبری مطابق است. این ابیات را در تاریخ طبری، ج ۲، ۸۴۸-۸۵۰ می‌توان یافت.

شعری را برگزیده است. ظاهراً وی ابیات را بیشتر از حافظه نقل کرده، چون شواهد شعری چنان درخور حوادث روایت شده است که می‌بایست در بحبوحه نگارش به ذهن بیهقی خطور کرده باشند. ضبط اشعار غالباً با آنچه در منابع مقدم یا در تصحیحات انتقادی جدید آمده متفاوت است. این اختلافات را، مثلاً، غنی و فیاض در مورد ابیات عتّابی (← بالا) در مقایسه با همان نقل قول در البیان و التّسین جاحظ (تصحیح عبدالسلام محمد هارون، قاهره ۱۳۶۶/۱۹۴۷، ج ۳، ص ۳۵۳) و نقل پاره‌ای از آن در اغانی (چاپ بولاق، ج ۱۲، ص ۹، چاپ بیروت، ج ۱۲، ص ۱۷) ذکر کرده‌اند، همچنین اختلاف ضبط ابیات ابونواس و ابن الرومی را (به ترتیب چاپ غنی و فیاض، ۵۸۸-۹، چاپ سعید نفیسی، ص ۷۲۸؛ چاپ غنی و فیاض، ص ۶۰-۱؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۶۱). اما، در مورد رثائیة مهلبی در مرگ ابن بقیّه، غنی و فیاض اظهار می‌دارند که ضبط نسخه را با استفاده از ضبط ابن خلّکان (← بالا)، با اصلاحات قابل ملاحظه تصحیح کرده‌اند. در مورد سه بیت از ابوالعتاهیه راجع به ناپایدار بودن قدرت دنیوی، که به مناسبت سقوط سیهسالاران آسیغتنی غازی و اریارق نقل شده، بیهقی خود می‌گوید که آنها را از حافظه درج کرده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۲۳۹؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۲۸۱). در یک مورد، بیهقی به قصد بیتی را در نقل قول دیگری از ابوالعتاهیه تغییر داده است؛ این ابیات اصلاً در مدح المهدی هنگام رسیدن او به خلافت بود، اما بیهقی آنها را به مناسبت نشستن احمد بن عبدالصمد بر مسند وزارت آورده و به جای کلمه خلافه کلمه وزاره را نشانده است (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۷۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۵۳).^۱

از سوی دیگر، می‌دانیم که بیهقی در حفاظت اسناد دیوانی تا آنجا که در توان داشت کوشا بود تا آنها را بعداً در گزارش تاریخ وارد کند. شغل رسمی دبیری او در دیوان رسالت موجب می‌شد که نسخه‌های اصلی اسناد و مدارک بسیاری به دستش افتد و این امکان را برایش فراهم سازد که از آنها سواد بردارد؛ بدبختانه، بسیاری از این سواها هنگامی که او در زمان سلطنت عبدالرشید مغضوب واقع

۱. اصل این ابیات، ضمن شرح حال شاعر، در وفیات الاعیان (ج ۱، ص ۲۲۱؛ ترجمه، ج ۱، ص ۲۰۵) آمده است.

شد از دست او بیرون رفت و مفقود شد.^۱ در چند مورد، به نظر می‌رسد که وی نسبت به سروده‌های معاصران یا اشعاری که به مناسبت‌های تاریخی خاص بالبداهه سروده شده و احتمال از بین رفتن آنها می‌رفت همان مراقبت را معمول می‌داشته است. مثلاً وی از ابیاتی که در غزنه، در ستایش شجاعت و فضایل مسعود که تازه به سلطنت رسیده بود، خوانده شد سواد برداشت، لیکن این سند بعداً مفقود شد و او تنها توانست چهار بیت از آنها را از حافظه نقل کند (چاپ غنی و فیاض، ص ۱۲۷؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۱۳۹). ظاهراً نسخهٔ رثائیة ابونصر مشکان در مرگ میمندی نیز، که نزدیک به سی سال بعد تنها یک بیت از آن به یادش مانده بود، گم شده بود (چاپ غنی و فیاض، ص ۳۶۵؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۴۴۰). بیهقی همچنین، آن‌گاه که به تدوین مجلّات مشغول بود، از کسانی که در سالیان گذشته شاهد حوادث بوده‌اند، جوئیای اخبار و اشعار شد. مثلاً هنگامی که با عبدالرحمن قوّال در سال ۴۵۵ به صحبت نشسته بود، اخباری دربارهٔ علاقهٔ سلطان محمد به شعر عربی و قول و غزل شنید (چاپ غنی و فیاض، ص ۷۶؛ چاپ سعید نفیسی، ص ۷۸). به علاوه، در این زمان، از آشنائی با ابوحنیفهٔ اسکافی بس خوشحال بود، شاعری که سروده‌های پارسی او با حوادث سالیان گذشته تا روزگار محمود ربط داشت و بیهقی آنها را به تمامی در اثر خود درج کرد. بیهقی می‌گوید که، چون در گزارش تاریخ به جنگ دندانقان بین مسعود و سلجوقیان در سال ۴۳۱ رسید، جوئیای نوشته‌ای به نثر یا به نظم دربارهٔ اوضاع و احوال آن زمان شد، اما نتوانست میان اشعار شاعران بیست سال گذشته چیزی بیابد تا ۶۸ بیت ابوحنیفه به دستش رسید.^۲

1. → Bosworth, "Early Sources for the History of the First Four Chaznavid Sultans (977-1041)", 11, 13-14.

۲. بیهقی، ص ۶۳۴-۶۳۵؛ ترجمه، ص ۷۷۱.

تبرستان
www.tabarestan.info

مستخرج از نامهٔ باربیه دومینار به آقای رنو، وابستهٔ سفارت فرانسه در ایران*

باربیه دومینار

تبرستان
www.tabarestan.info

تهران، ۱۰ فوریه ۱۸۵۶

سرور گرامی

... سیر انحطاطی پرشتابی که متجاوز از یک قرن باز ایران را به سوی اضمحلال اجتناب‌ناپذیر قریب‌الوقوعی سوق می‌دهد برای ادبیات کمتر از شعب دیگر تمدن کهن سال آن کشور فلاکت‌بار نیست. به محض ورود به بوشهر این واقعیت ناگوار بر من مسلم گشت و هرآنچه بر سر راه خود دیدم مؤید سرخوردگی‌هایم شد. من با دلی سرشار از خیال‌های خام به خاک ایران پا نهاده بودم؛ با مشاهدهٔ این سرزمین به تعبیری بکر و ناآشنا برای اروپائیان، امید بسته بودم که بتوانم، با جست‌وجوی مجدّانه، اگر هم برای عصر پیش از اسلام نباشد، دست‌کم برای سلسله‌های متعدّد اسلامی که بر سر این کشور تیره‌بخت با یکدیگر نزاع داشتند، مدارک گران‌بهای چندی بیابم و در همان شهر اصفهان بود که به خطای خود پی بردم. عناوین چند اثر شرقی، که در اروپا توان گفت معروفِ عام بود هیچ‌گاه به گوش ملّایان پُروزن و اعتباری که

* این مقاله به زبان فرانسه با عنوان

“Extrait d’une lettre adressée à M. Reinaud, par M. Barbier de Meynard, attaché à la Légation de France en Perse”

در شمارهٔ فوریه - مارس ۱۸۵۶ مجلهٔ *Journal asiatique* (pp. 267-271) منتشر شده است. ترجمهٔ فارسی آن در: نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۴ (پیاپی ۳۲)، زمستان ۱۳۸۵، ص ۱۰۷-۱۱۰.

امیدوار بودم یار من باشند نخورده بود. کهنه پرستی با جهل آنان همدست گشته بود تا مرا از راهی که در پیش گرفته بودم منصرف سازند و من پایتخت قدیم ایران را با این باور دردناک ترک گفتم که گنج‌های نهفته در مساجد و مدارس و اندرونی‌های میرزاییانی بی خیال و بی علاقه، در اثر اهمال و غفلت، همچنان مدفون خواهند ماند تا روزی که همسایه‌ای پر قدرت سررسد و از این غنائیم کتابخانه‌های خود را که، زین پیش، با کشورگشایی پروار شده بود پرمایه‌تر سازد. تا آن روز، موریانه و آتش و افغان‌ها فرصت خواهند داشت که خسارات بسیاری به بار آورند. به لطف حاکم اصفهان، اطلاعاتی کسب کردم که، بر اساس آنها، از وجود متونی چند از کهن‌ترین آثار عصر اسلامی در فارس و یزد و حتی در بلوچستان اطمینان یافتیم. میرزایی از دوستان من اسامی ابومیخنف و جاحظ و ابن قتیبه را در فهرست کتاب‌هایی که از کاخ شاهان صفوی به اوقاف اصفهان منتقل شده بودند دیده است. از این خبر چنین برمی‌آید که آثار ادبی قرن‌های دوم و سوم هجری هنوز به حالت پنهان در جنوب ایران وجود دارند؛ اما تهیه اصل یا سواد آنها ممتنع است. مع الوصف، در اینجا تومان (سکه طلا به ارزش نزدیک به ۱۲ فرانک) معجز می‌کند و تنها پیشداوری‌های شیعی درباره بیگانگان است که حریف جاذبه و افسون پیشکش تواند شد. این را هم بگویم که، چند سال پیش، متفکّنی، بیشتر قدرتمند تا مطلع، در جستجوهای خود، همه امکانات دیپلماسی را به کار انداخت و با دسیسه‌ها و تطمیع‌های مختصر و، به وقت حاجت، با تحکّم توانست کتابخانه‌های زان پیش بی سرو سامان تهران را از آنچه بود فقیرتر سازد. بدگمانی من بیشتر شد و همت و حمیت سلف من به جستجوهای من زبان بسیار رساند. انصاف نیست اگر بگویم که ایرانیان قرن بیستم همه ذوق ادبی خود را، همچون بسیاری از چیزهای گران قدر دیگر، از دست داده‌اند. عام و خاص اشعار سعدی، حافظ، ملّای روم، نظامی، و در رده نخست، فردوسی را هنوز می‌خوانند و با آب و تاب باز می‌گویند. علاوه بر ملک الشعراء، همواره شاهنامه خوانی در التزام رکاب شاه است که نفسِ پر توان او به شگفت‌کاری‌های رستم محبوبیت دیگری می‌بخشد. از این‌ها گذشته، مطابع چاپ سنگی تهران و تبریز هم اکنون چندین چاپ از این آثار ادبی بیرون داده‌اند. در آغاز این قرن، سفیر ایران، در لندن، دستگاه چاپی با مقدار درخور توجهی حروف مطبعی نستعلیق خرید و به تبریز فرستاد که، به فرمان شاهزاده

عباس میرزا، حدود سی اثر از محبوب‌ترین شاعران و هم متون دینی مشهور با آن به چاپ رسید. از آن روزباز، از مطبعه‌های تبریز به ندرت نالهٔ دستگاه چاپ به گوش رسید. در ایام سلطنت محمد شاه، فن چاپ سنگی به تهران وارد شد؛ اما فنون، در دست ایرانیان، دیری نمی‌گذرد که اُفت می‌کنند و کتاب‌هایی که در تهران به طبع رسیده، مگر در موارد انگشت‌شمار، چنان‌که شاید و باید نه روشن‌اند و نه درست و بی‌غلط. در آغاز، هیئتی از دانشمندان، پیش از چاپ متن، زمانی دراز در آن کار می‌کرد و به مقابلهٔ نسخه‌های آن و ذکر نسخه‌بدل‌ها می‌پرداخت. اما این کار تشویق نشد و متوقف گردید و کار چاپ کتاب‌ها به امان خدا رها گشت. به هر حال، شمار آثار چاپ‌سنگی شده در تهران در زبان فارسی به هشتاد و در زبان عربی به پنجاه می‌رسد. البته، در این فهرست، متون کلامی و دینی، مناقشات شیعی، یا قصه و افسانه غلبه دارند. با این همه، روضة الصفا، حبيب السیر، خمسة نظامی، کلیات سعدی، زینة المؤمنین و چند کتاب دیگر از حیث نفاست طبع و سودمندی درخور سفارش‌اند. بهای کتب چاپی نسبتاً بالاست. همین کتاب‌ها در چاپ بمبئی بسی بهتر و ارزان‌ترند. بدبختانه این چاپ‌ها توان گفت در تهران نایاب‌اند.

هزینهٔ چاپ آثار می‌خواند و خوند میر را خود دولت عهده‌دار شد و یکی از دانشمندان دارالعلم سلطنتی^۱ دنبالهٔ این دو کتاب تاریخ را تا روزگار ما می‌نویسد و اثرش حاوی اطلاعات تفصیلی پرارزشی دربارهٔ عشایر شمال و مشرق ایران است. اکنون باید فهرست نسخه‌های خطی را که توانسته‌ام، البته با مشکلاتی از هر نوع، به دست آورم به شما تقدیم بدارم.

از میان حدود سی اثری که مجموعهٔ این نسخ را پدید می‌آورند، ذیلاً آنهایی را که درخور توجه کتاب‌دوستان است ذکر می‌کنم:

۱. جلد اول جامع التواریخ رشیدالدین فضل‌الله؛

۲. جهانگشای جوینی؛

۳. تاریخ اکبری یا تاریخ اکبرشاه سرشار از اطلاعات جالب توجه دربارهٔ هند؛

۱. مراد دارالفنون است و اشاره به رضاقلی‌خان هدایت (۱۲۱۵-۱۲۸۸ ق) مؤلف روضة الصفا ناصری در سه مجلد در تاریخ صفویه و افشاریه و زندیه و قاجاریه که روضة الصفا می‌خواند با آن هم به طبع رسیده است. وی در زمان ناصرالدین‌شاه رئیس مدرسهٔ دارالفنون نیز شد. — مترجم

۴. تاریخ‌گزیده حمدالله مستوفی؛

۵. عجائب المخلوقاتِ همو (با تذهیب‌های متعدد جالب)؛

۶. نزهة القلوب؛

۷. هفت اقلیم احمد رازی، نسخه بسیار پاکیزه؛

۸. فرهنگ سروری، لغت‌نامه‌ای عالی و مفید برای فهم اشعار شاعران؛

۹. معجم الحکمه یا تلخیص دانشنامه‌ای معارف شرقی در قرن دهم هجری؛

۱۰ و ۱۱. دو مختصر در تاریخ بی‌ذکر نام مؤلف اما مفید از حیث سنوات

تاریخی و ضبط اسامی خاص؛

۱۲. فرهنگ ترکی - فارسی نوائی معروف (چاپ این اثر مفید در اینجا آغاز

شده بود اما، به سبب فقدان اعتبار مالی، رها شد؛ من یکی از نسخه‌های مورد

استفاده در این چاپ را به دست آورده‌ام)؛

۱۳. صحیفه الصفا، مجموعه ارزشمندی از احادیث اسلامی (به زبان عربی)؛

۱۴. تاریخ‌الغنی. این تألیف بسیار گران‌بهای تاریخی، که گمان دارم در اروپا

ناشناخته باشد، به تمام معنا دُرّی است که در میان جملگی این موادِ پُر زرق و برق و

گوهرهای بدلی تصادفاً به آن رسیدم. مشغول تهیه گزارش مختصری درباره مؤلف و

ساختار این اثر هستم که امیدوارم برای خوانندگانِ مجله آسیائی خالی از فایده نباشد.

این مجموعه نزدیک به هزار صفحه‌ای به قطع رحلی بزرگ، که با خط به غایت فشرده

اما خوانا و با هزینه‌ای هنگفت برای کتابخانه خاص مرحوم محمد شاه استنساخ شده،

در موقعیتی بس استثنائی، به دست من افتاد. مؤلف آن از شیوه ابن اثیر در تألیف کامل

پیروی کرده؛ مهم‌ترین حوادث، سوانح و بلایای بزرگ، تاریخ وفات مشاهیر، سال به

سال، از سال اول تا سال ۹۲۰ هجری، در آن گزارش شده است. مطالب ارزشمندترین

و کمیاب‌ترین آثار تاریخی عربی یا فارسی، که به زبانی بسیار ساده و دقیق و خالی از

ابهام نگاشته شده، در این گردآورده هوشمندانه فشرده و مترکم شده است. اگر،

آنچنان که من تصور می‌کنم، این اثر در هیچ‌یک از کتابخانه‌های اروپا موجود نباشد،

از بابت زحمات و بخشش‌هایی که تحصیل آن ایجاب کرده مغبون نخواهم بود.

تحقیق در زبان و ادبیات فارسی*

هامر [پورگشتال]

تبرستان
www.tabarestan.info

تذکار

مؤلف

- در شیوهٔ املائی آلمانی، به خلاف روش امروزی، اسامی را با حروف بزرگ آغازی نوشته و ما به شیوهٔ امروزی عمل کرده‌ایم.
- کلمات و عبارات فارسی را آوانویسی نکرده بلکه به صورتی نوشتاری نشان داده که برای فرانسه‌زبانان مناسب باشد و بتوانند آنها را نزدیک به تلفظ فارسی آن بخوانند.
- همه جا تلفظ ترکی عثمانی واژه‌های فارسی را باز نموده نه تلفظ اصیل فارسی معیار را. مثلاً، در صورت نوشتاری، پدر را *peder*، مَن را *men*، بار را *bari*، بَند را *bendi*، فَرَنود را *fernoud*، مَکُن را *mekun*، دَست را *dest*، ساختن را *sakhten*، گوید را *gouyed*، پَس دَست کردن را *pes dest kerden* باز نموده است.

زبان فارسی به خانوادهٔ بزرگ زبان‌های هند-اسلاو-ژرمنی متعلق و از هر زبان دیگری به زبان‌های ژرمنی نزدیک‌تر است و، بدین لحاظ، برای مردمانی که به زبان‌های مذکور سخن می‌گویند ارزش عمده دارد و تنها برپایهٔ آشنایی دقیق با آن

* Hammer, "Essai sur la langue et la littérature persanes", *Journal asiatique*, tome XII (Juillet- Décembre 1833), pp. 20-52.

است که می‌توان ریشه‌شناسی زبان آلمانی و نزدیکان آن را بنا نهاد. زبان فارسی، خواه امروزی خواه دیروزی، را از زبان‌های مادی یا آریایی چون زند و پازند باید متمایز دانست — از زبان‌هایی که، هرچند به عنوان زبان‌های خاص کتاب‌های مقدس زردشت و هم ظاهراً زبان کتیبه‌های به خط میخی سابقاً شکوفا بودند، از شاخه دیگری جز زبان فارسی‌اند و با این زبان روابط مستقیم چندانی ندارند.^۱

۱. درباره گونه‌های زبان فارسی

از راه کهن‌ترین اطلاعات اجمالی تاریخی که به ما رسیده‌اند می‌دانیم که در قدیم‌ترین روزگاران دو گویش کاملاً متمایز در ایران وجود داشته است: گویش شرقی یا دری و گویش غربی یا پهلوی.^۲ به دری در آن سوی آمودریا (جیحون) و در کوهپایه‌های پاروپامیسوس^۳، بلخ، مرو، بدخشان، بخارا، بامیان سخن گفته می‌شد؛ و پهلوی در سرزمین ماد به معنای اخص آن، در شهرهای ری، همدان، اصفهان، نهاوند، تبریز، مرکز آذربایجان، رواج داشت.^۴ از این دو گویش، پهلوی تا زمان فتح شاهنشاهی ایران به دست اعراب غلبه داشت و گویشی بود که نه تنها تواریخ کشور — که فردوسی^۵، سراینده شاهنامه، فراوان از آنها نقل کرده — و منابعی

۱. زند ترجمه و گزارش اوستا به زبان پارسی میانه (پهلوی) است و پازند متون پارسی میانه (پهلوی) است که به خطی غیر از خط پهلوی — عموماً خط اوستایی یا عربی-فارسی — نوشته شده باشند که طبعاً هزوارش ندارد و زبان جداگانه‌ای نیست.

چنین می‌نماید که هامر از زبان‌های ایرانی و تقسیمات آن تصور روشنی نداشته است. — مترجم
۲. این تقسیم‌بندی نباید امروز اعتبار داشته باشد چون دری (= دریاری) نیز با عنصر اصلی پهلوی محاوره‌ای تکوین یافته است (← علی‌اشرف صادقی، تکوین زبان فارسی، دانشگاه آزاد ایران، تهران ۱۳۵۷). — مترجم

۳. Paropamisus، نام باستانی رشته کوه هندوکش؛ رشته کوه واقع در شمال غربی افغانستان در انتهای غربی هندوکش، شمال هرات و هریود. (دایرة المعارف فارسی، ذیل پاروپامیسوس).

۴. ← فرهنگ جهانگیری، فرهنگ شعوری؛ همچنین برهان قاطع، ذیل دری و پهلوی.
۵. تلفظ Firdoussi که عموماً اروپائیان به کار می‌برند نادرست است چون فردوس (بهشت) که این نام

که وی از آنها بهره گرفته بلکه همچنین کتیبه‌هایی تاریخی چون نقش رستم و نوشته‌های سکه‌های ساسانی به آن نوشته شده بودند. مع الوصف، در چند کتاب تاریخ ایران نقل شده است که بهمن، پسر اسفندیار (اردشیر درازدست) [کذا]، دانشمندان را مأمور ساخته بود که گویش‌های گوناگون کشور را بیالایند و پالوده‌ترین بهره آنها را زبان در یعنی دربار قرار دهند و این زبان به همین جهت دری، به معنای زبان در یا زبان دربار، نام گرفته است.^۱

مورخان دیگری^۲ روایت می‌کنند که بهرام گور، نامدارترین خسرو [شاهنشاه] سلسله ساسانی، فرمان داده بود که به زبان دری، به عنوان ناب‌ترین گویش، در دربار سخن گفته شود و آن را در گزارش‌ها و پیام‌های رسمی به کار برند. در هر حال، هنوز آثاری به زبان دری که از دوره پیش از فتح ایران به دست اعراب بر جای مانده باشد کشف نشده است و فردوسی پهلوی را گویش اصلی فارسی کهن می‌خواند. با این همه، در حدیثی منسوب به پیامبر اسلام، دری خود ناب‌ترین گویش فارسی خوانده شده است؛ چون آن حضرت فرموده است که «زبان بهشتیان عربی و پارسی دری است».^۳

در فرهنگ‌های فارسی، علاوه بر این دو گویش عمده فارسی کهن — گویش شرقی (دری) و گویش غربی (پهلوی) — از پنج گویش دیگر ایران باستان یاد شده است: هروی، سغدی، سگزی، زاوولی، و پارسی یعنی گویش‌هایی که در شهر هرات در خراسان [بزرگ]، سغد و سمرقند در ماوراءالنهر،

→ از آن مشتق شده *Firdews* تلفظ می‌شود و در این تلفظ، براساس شیوه ثبت آن در فرهنگ شعوری، چون و چرایی نمی‌توان کرد. ایرانیان امروز نیز این نام را *Firdewsi* تلفظ می‌کنند و *Firdoussi* تلفظ نادرست هندی — ایرانی است که انگلیسی‌ها در اروپا رایج ساختند. — مؤلف

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در اینجا نیز، مؤلف تلفظ ترکی عثمانی را اصیل شمرده است. — مترجم

۱. فرهنگ شعوری، چاپ قسطنطنیه، ج ۱، پانوش ص ۴۳۲، ذیل دری؛ و برهان قاطع، ص ۳۶۰.
۲. در فرهنگ شعوری (ج ۱، پانوش ص ۴۳۲)، به نقل از کمال پاشازاده، بی‌آنکه منبع او ذکر شود، روایت دیگری که، در آن، برقراری دری به بهرام گور نسبت داده شده، از قول محمدشاه نخبوانی، مؤلف صحاح الفرس، نقل شده است.
۳. فرهنگ شعوری، ج ۱، ص ۴۳۲.

سجستان، زاؤلستان و ایالت فارس بدان‌ها سخن می‌گفتند.^۱

فرهنگ‌نویسان این هفت گویش را زبان‌های هفت‌گانه (لغات سبعة) ی پارسی کهن خوانده‌اند؛ اما، در لابه‌لای آثار خود، بارها، از پنج گویش دیگر یاد می‌کنند که در خوارزم به ویژه در خیوه، گیلان، طبرستان، قزوین، و کرمان به آنها سخن می‌گفته‌اند. براساس این مراجع، دوازده گویش پارسی کهن و امروزی زیر را می‌توان برشمرد:

۱. پهلوی، کهن‌ترین گویش غربی^۲؛
۲. دری، کهن‌ترین گویش شرقی در زبان دریایی^۳؛
۳. گویش خراسان به ویژه گویش هرات و طوس^۴؛
۴. گویش ماوراءالنهر به خصوص گویش سغد و سمرقند^۵ (سعدی)؛
۵. سگزی، زبان مردم سجستان^۶؛
۶. زاؤللی، زبان مردم زاؤلستان^۷؛
۷. پارسی، نخست گویش مردم فارس^۸، سپس فارسی کنونی؛
۸. خوارزمی، زبان مردم خوارزم به خصوص خیوه^۹؛

۱. رساله‌های آنکتیل [دو پرون] Anquetil du Perron به نقل از فرهنگ جهانگیری، و *Walsh's Allgemeine Geschichte der morgenländischen Sprachen*, Leipzig 1784, p. 254.

۲. فرهنگ جهانگیری، فرهنگ شعوری، و برهان قاطع، ذیل پهلوی. ۳. همان جا، ذیل دری.

۴. همان جا، ذیل هروی، و برهان قاطع، ص ۴۹۴، ذیل سوتام، چاپ قسطنطنیه.

۵. همان جا، ذیل سعدی، و (ذیل Pekend Ieb) Meninski, IV, 1162؛ Men, I, 577؛ برهان قاطع، ص ۲۱۰، I. 1.

۶. فرهنگ جهانگیری، در رساله‌های آنکتیل دو پرون، این گویش زبانی محلی بلوچستان، سجستان قدیم، است که نمونه‌ای از آن در *Asia Polyglotta*, p. 74 دیده می‌شود.

۷. برهان قاطع، ص ۴۲۱، زاؤللی، یکی از لغات سبعة ایران که اکنون به آن سخن گفته نمی‌شود.

۸. رساله‌های آنکتیل دو پرون به نقل از فرهنگ جهانگیری.

۹. ← واژه سیورغامیشی، Meninski, III, 358، به نقل از فرهنگ [نام فرهنگ از قلم افتاده است - مترجم]. واژه karendjou کَرَنجُو [= کابوس]، Men. III, 996، به نقل از فرهنگ شعوری، ج ۲، پانوش ص ۲۲۴، و واژه Felerseny باید فلرزنگ باشد به معنای زله، خوردنی و طعامی که از مهمانی‌ها بردارند و به جایی دیگر برند. (برهان).]

Men. III, 916، به نقل از فرهنگ شعوری. ج ۲، پانوش ص ۱۹۸؛ برهان قاطع، ص ۳۰۷.

۹. گیلانی، زبان مردم گیلان^۱؛

۱۰. قزوینی، زبان مردم قزوین^۲؛

۱۱. کرمانی، زبان مردم کرمان^۳؛

۱۲. طبرستانی یا زبان طبرستان^۴.

دو زبان دیگر ایالات مرزی ایران، یکی در منتهالیه شرقی و دیگری در منتهالیه غربی این شاهنشاهی، یعنی زبان‌های کردستان و افغانستان، بی‌گمان متعلق‌اند به خانواده زبان‌های مادی - ژرمنی، لیکن نمی‌توان آنها را در زمره گویش‌های زبان فارسی جای داد؛ چون، با وجود شماری از واژه‌های فارسی که آنها را غنا بخشیده‌اند، پایه و اساس آنها اصلاً فارسی نیست؛ از این رو در فرهنگ‌های فارسی از این دو زبان ذکر نشده است. زبان دساتیر در مطالبه جایگاهی میان گویش‌های ایران قدیم حق بیشتری دارد - زبانی که منتقدان زیادی سخت‌گیر آن را ساختگی دانسته‌اند همچنان که تا دیرزمانی در اصالت و اعتبار زند که زند اوستا به آن نوشته شده شک روا داشته شده است. زبان دساتیر، به واقع، فی‌نفسه، در پرتو قرابت‌هایی که با زبان‌های

۱. - برهان قاطع، ص ۳۳۳. - دارکوب [به زبان گیلانی مرغی را گویند که با منقار درخت را سوراخ کند. - برهان، ذیل دارکوب] برهان قاطع، ص ۳۴۹. - خول [با تانی مجهول، پرنده‌ای است کوچک‌تر از گنجشک و آن به غایت بلندپرواز و تیزپیر می‌باشد، برهان، ذیل خول] برهان قاطع، ص ۳۳۳. - مایه‌دار [...] به زبان گیلان جماعتی را گویند که در عقب لشکر می‌ایستند. برهان، ذیل مایه‌دار]، برهان قاطع، ص ۷۵۱. - کلانه، Men. IV, p. 105، به نقل از فرهنگ شعوری [کلانه، کلانه آهنگر، آتشدان آهنگر، کوره آهنگر، تنور آهنگر (زمخشری، یادداشت به خط مرحوم دهخدا). لغت‌نامه]، - Men. Chilkat, III, p. 449، به نقل از Castel.

۲. Men. III, 258، Serek، به نقل از فرهنگ شعوری، ج ۲، برگ ۶۶ [سَرَک، به زبان قزوینی پسر را گویند (برهان، جهانگیری، آندراج، لغت‌نامه)].

۳. Men. IV, p. 50، Kirpou، به نقل از فرهنگ شعوری، ج ۲، برگ ۲۷۲. - شیشانگ [شیشلنگ، Men. III, p. 484، به نقل از فرهنگ شعوری، ج ۲، برگ ۱۴۴] شیشانگ، سیسالنگ و صعو که دُم‌جنیان نیز گویند (ناظم‌الاطباء)، دُم‌جنیانک (فرهنگ فارسی معین). در خراسان سوسه‌لنگ می‌گویند (یادداشت پروین گنابادی). - لغت‌نامه، ذیل شیشانگ؛ نیز - ذیل شیشلنگ].

۴. - نمونه مستخرج از کتاب تاریخ احمد Couyani [فارسی آن معلوم نشد. - مترجم]، در Mines de l'Orient, III, p. 46.

ژرمنی دارد، دلایلی به دست می‌دهد که نمی‌تواند ساخته و پرداخته شیادی هندی یا ایرانی باشد.^۱ وانگهی مؤلفان فرهنگ جهانگیری و برهان قاطع از آن، همچون زند، به عنوان زبان فارسی مقدس کهن یاد کرده‌اند و فرهنگ‌های زبان فارسی چند صد واژه از این هردو زبان مقدس را دربردارند. زبان دساتیر چه بسا هم‌نیای دری باستان باشد که سابقاً در بامیان به آن سخن گفته می‌شد.

تبرستان

www.tabarestan.info

۱. در این مقام، رجوع می‌کنیم به تحلیل مشروح دساتیر در

1823, (سالنامه ادبیات هایدلبرگ) *Heidelberger Jahrbucher der Litteratur*

شماره‌های ۶، ۱۲، ۱۳، ۱۸، ۲۰. علاوه بر چند پایانه صرفی که زبان دساتیری با تصریف‌های کهن گوتی در آنها مشترک است، شماری ریشه‌های ژرمنی نیز در آن وجود دارد که در فارسی امروزی اصلاً دیده نمی‌شود و نمی‌توانند به دست شیاد مفروض با چنین مهارتی ساخته شده باشند.

در زبان دساتیر، علاوه بر پنجاه واژه‌ای که شباهتی نظرگیر با آلمانی دارند، واژه‌هایی دیده می‌شوند نزدیک به انگلیسی چون *tal*، بلند، دراز؛ *sbis*؛ (tall)؛ زنبور عسل *wadram*؛ آب (water)؛ *chlid*، مستر (sly)؛ *werd*، جهان (world)؛ *top*؛ پُر (top)؛ *bidar*؛ بیدر، بهتر (better). نزدیک به یونانی چون *archian*، سروران (آرخونتس *αρχοντες*)؛ *hader*؛ [در فرهنگ دساتیر: ادر بر وزن مادر به معنی آتش باشد. — مترجم]، آتش (هاپس *αἶψα*)؛ *pal*، بار دیگر (*παλιν*)؛ *labed*، دریافت می‌کند (*λαβειν*)؛ *ti ghoud*، عناصر (*τοιχια*)؛ *pan*، رو (*πανω*) در یونانی نو. نزدیک به لاتینی چون *med*، میانه (medium)؛ پور، پسر (*puer*)؛ *sopar*؛ خواب (*sopor*)؛ *misur*، بدی (*miserere*)؛ *wertid*، برمی‌گردد (*vertitur*)؛ *bi*، خالی (*vide*)؛ *arsaten*، بودن (*esse*)؛ *sefd*، هفت (*septem*)؛ *Prim*؛ اوّل (*primus*)؛ و جز آنها.

باید اذعان داشت تصادف غریبی خواهد بود که جاعل هندی یا ایرانی زبانی ساختگی به این درستی با اشکال دستور زبان گوتی کهن، مثلاً حالت مفعولی *gha* و واژه‌های لاتینی و یونانی و آلمانی و انگلیسی، رویارو شده باشد. — مؤلف

این واژه‌ها عموماً در فرهنگ دساتیر نیامده ممکن است مؤلف آنها را از ترجمه فارسی دساتیر آسمانی استخراج کرده باشد. — مترجم

درباره ساختگی بودن واژه‌های دساتیری — پورداود، فرهنگ ایران باستان، ج ۱، ص ۱۵۱۶، تهران ۱۳۲۶؛ هرزدنامه، انتشارات انجمن ایران‌شناسی، تهران ۱۳۳۱، ص ۳۱۰-۳۱۹. از پورداود، در حدود سال‌های ۱۹-۱۳۱۸ نیز مقاله‌ای در مجله ایران امروز درباره «دساتیر» منتشر شده بود. همچنین — محمد معین، «فرقه آذر کیوان»، مقدمه لغت‌نامه دهخدا، ص ۶۸-۵۱. — مترجم

II. دربارهٔ ساختار زبان فارسی

۱. ساختار زبان فارسی، همچون مواد آن، با زبان‌های ژرمنی قرابت بسیار دارد.
 ۲. الفبای آن چهار حرف بیشتر از الفبای عربی دارد که دوتای آنها (چ و پ) سخت‌تر و دوتای دیگر (گ و ژ) نرم‌تر از حروف مشابه الفبای عربی‌اند و ژ، که دقیقاً با *z* الفبای فرانسه برابر است، در الفباهای ژرمنی متناظر ندارد. الفبای فارسی این حسن را دارد که هریک از آواهای *th, ghain, tha, che, kha, tch'e, dje* را با تک حرف (ج، چ، خ، ش، ط، غ، ث) نشان می‌دهد و حال آنکه در آلمانی آنها را تنها با ترکیب چند حرف: *th, gh, sch, th, ch, tsch, dsch* انگلیسی می‌توان نشان داد. چند صورت نوشتاری برای آوای *s* وجود دارد که تلفظ آنها متناظر است با تلفظ *z, s* و *sz* (ز، س، ص) فرانسه [مؤلف ز را به جای ث آورده: ز در فارسی آوای *s* ندارد. — مترجم]؛ اما، در زبان فارسی، *z* آلمانی یعنی *ts* فرانسه، خواه به صورت تک حرفی خواه به صورت ترکیب چند حرفی، وجود ندارد. باید خاطر نشان ساخت که *th* انگلیسی (ث) همچنین هفت حرف حا (ح)، ذال (ذ)، صاد (ص)، ضاد (ض)، طا (ط)، ظا (ظ)، و عین (ع) در اصل عربی‌اند نه فارسی و کلماتی که این حروف در آنها باشند اصلاً عربی‌اند و در فرهنگ فارسی سره به کل درج نشده‌اند.^۱

۳. تکیه معمولاً روی آخرین هجای واژه‌های دوهجایی قرار می‌گیرد نه مانند زبان آلمانی روی هجای اول؛ همچنین تکیه روی پایانهٔ مصدر افعال، *ten* و *den* قرار می‌گیرد که در آلمانی *-en* و در یونانی *en* است. مثلاً باید خواند *sakhtén* نه *péder* نه *péder*؛ *sákhten*.^۲

۱. در فرهنگ شعوری، ج ۲، برگ ۱۵۵ ب، دربارهٔ این هشت حرف الفبای فارسی بحث مُشیعی آمده است. از این رو، در این فرهنگ، ذیل این حروف، فقط شمار اندکی کلمات عربی آمده که در اثر کاربرد درازمدت در زبان فارسی پذیرفته شده‌اند و حذف ذال (ذ) کلاً بای نیست. مع الوصف باید در نظر داشت که، در قدیم‌ترین نسخه‌های خطی، دال همه جا با نقطه به صورت ذ نوشته شده همچنان که امروزه هنوز در خط مراکشی مستقیماً مشتق از خط کوفی به همین صورت نوشته می‌شود.

۲. نشانهٔ مصدر در زبان فارسی نیز *-an* است و *t/d* که به اصطلاح زبان‌شناسان در توزیع

۴. زبان فارسی حرف تعریف ندارد.^۱
۵. پایانه جمع برای انسان و حیوان و اشیای ذی‌روح *an* است که متناظر است با *n* در آلمانی؛ مثلاً جمع *sister* «خواهر» می‌شود *sisteran*^۲ معادل *schwestern*^۳.
۶. ضمائر اوّل و دوم شخص در فارسی و آلمانی یکسان‌اند: *men* (من، *mein*)، *tu* (تو، *du*)، *ich* (من، *ich*)، *er*، *isch* و *el* در فارسی وجود دارد: *ghu* (گی)، *i* (ی)، *gher* (گر)، و *al* (ال)، مانند *Ferahet*^۴ معادل *freiheit* [= آزادی] *pejmurdeghoui* (پژمردگی)؛ *chermendeghi* (شرمندگی)؛ *dihkani* (دهکانی، دهقانی)، از *dihkan* (دیهکان) یا *dehkān* (دهکان) یا *decanus*. از *djenk* (جنگ)، معادل آلمانی آن *zank* [= دعوا، مشاجره]، *djenkgher* (جنگ‌گر) ساخته می‌شود^۵؛ *tchengal* (چنگال).
۸. هجا‌های اشتقاقی که در آلمانی صفت‌سازند مانند *en*، *bar*، *lich*، *icht*، با تفاوتی در تلفظ، متناظر *wer* (ور)، *n*، *lak* فارسی‌اند؛ مثل *namwer* (نام‌ور) در آلمانی *nambar*^۵، *chiriné* (شیرینی) از شیر همچنان که در آلمانی می‌گوییم *golden* [طلایی]، [*hölzern* چوبی]، [*silbern* [نقره‌ای]؛ از *nem* (نم)، *nemnak* (نمناک) ساخته می‌شود؛ و از *seng* (سنگ)، *senglakh* (سنگ‌لاخ).^۶ در گویش‌های
-
- تکمیلی‌اند جزئی از بُن ماضی فعل‌اند. ضمناً همار پایانه مصدر فارسی را *ten* و *den* آوانویسی کرده که درست نیست. وی در بسیاری از شواهد واژه‌های فارسی، به جای مصوّت /a/، مصوّت /e/ آورده که به نظر می‌رسد از تلفظ آنها در ترکی عثمانی متأثر باشد. — مترجم
۱. قربت زبان فارسی خواه با یونانی خواه با زبان‌های ژرمنی در نام‌های اعداد نیز نمودار می‌گردد: دو، سه، چهار، پنج [آوانویسی هامر: *pindj*]، شش، هفت [آوانویسی هامر: *heft*]، هشت [آوانویسی هامر: *hecht*]، نه [آوانویسی هامر: *neh*]، ده [آوانویسی هامر: *deh*]، صد.
۲. معلوم نیست همار بر چه اصلی *sister* را واژه فارسی شمرده است. — مترجم
۳. ظاهراً مراد فرّحت = شادی. شادمانی است که واژه دخیل عربی است و مؤلف تلفظ ترکی عثمانی آن را در آوانویسی آورده است و ربطی به فارسی ندارد و اصولاً در آن پسوند منتفی است. — مترجم
۴. در فارسی از جنگ صفت جنگاور — جنگ + (ستاک‌ساز) + ور — ساخته می‌شود نه جنگ‌گر. — مترجم
۵. معلوم نیست مؤلف به چه صفتی در آلمانی اشاره می‌کند. — مترجم
۶. چنان‌که ملاحظه می‌شود، مؤلف در تمیز پسوندهای فارسی چندان دقیق نیست: به جای *in*، *n*؛

تیرو^۱ و استیریا^۲، همتای این *lakh* امروز نیز، به جای *lich*، *lacht* تلفظ می‌شود. می‌گویند: *feuwitlach*، *tschwarplacht*.

۹. صفت تفضیلی در فارسی و آلمانی با هجای *ter* (-تر) یا *er* ساخته می‌شود؛ مثلاً از *bed* (بَد) (انگلیسی، *bad*) *bedter* (بَدْتَر) و از *bih* (بِه)، *bihter* (بِهْتَر)، در انگلیسی *better* و در آلمانی *besser*؛ از *mih* (مِه) (واژه کهن آلمانی *mihl* به همان معنی است)، *mihter* (مِهْتَر)؛ *siterg* (سُتَرگ) (آلمانی: *stark*)، *sitergier* (سُتَرگِتر) (آلمانی: *stärker*)؛ *khourd* (خُرد) (آلمانی: *kurz* = کوتاه)، خُردِتر (آلمانی: *kurzer*).

۱۰. مصغّر در فارسی با هجای *ek* (ـک) ساخته می‌شود و در آلمانی با نظیر آن *gen* یا *chen*؛ مثل *dochterek* (دُخترِک)؛ *pederek* (پَدَرِک)، (آلمانی: *Väterchen*).

۱۱. صرف نظر از فعل‌های کمکی *être* (بودن) و *avoir* (داشتن)، صرف افعال در فارسی مانند زبان‌های ژرمنی به خصوص آلمانی و انگلیسی است. مصدر به *en* (ـن) ختم می‌شود، صفت فاعلی به *endé* (ـنده)، مانند آلمانی که به *end* ختم می‌شود؛ مثلاً *zaindé* (زنده) متناظر آلمانی *seyend*؛ *derandé* (درنده)، در انگلیسی *to tear* (= دریدن) و صفت فاعلی آن *tearing*، در آلمانی *zerreissend* (= درنده)؛ *kounende* (کُنده)، در آلمانی *könnend* [از *können* = توانستن]؛ *seraiende* (سراینده)، در آلمانی *schreyend* [صورت نوشتاری امروزی: *schreiend* از *schreien* = فریاد زدن، داد زدن]، صفت مفعولی مانند انگلیسی به *e* ختم می‌شود.^۳ مثلاً از *sakhten* (ساختن)، در انگلیسی *make* (ساختن)؛ از *ghiriften* (گرفتن)، در آلمانی *greiffen*، [صورت نوشتاری امروزی *greifen* = گرفتن، برداشتن]، *ghirifté*.

→ به جای *-nâk* و *-lâkh*، *lak* و در مثال به جای *chirini*، *chiriné* آورده مضافاً اینکه در آوانویسی تلفظ ترکی عثمانی را منعکس کرده و اصولاً در آوانویسی از شیوه ثابتی پیروی نکرده و مسامحه آشکار داشته است. — مترجم

۱. تیرولی، ناحیه‌ای مرزی در مغرب اتریش که بخش شمالی آن در اتریش و بخش جنوبی آن در ایتالیا واقع است و دختران آن به زیبایی زبان‌زدند. — مترجم

۲. Styrie (آلمانی *Steiermark*)، از ایالات اتریش در مرکز و جنوب شرقی آن. کرسی آن گرائس (شهر صنعتی اتریش) است. — مترجم

۳. در انگلیسی، صفت مفعولی به *-ed* ختم می‌شود نه به *-e*. در زبان فرانسه، صفت مفعولی (*participe passé*) به *e* ختم می‌شود. — مترجم

(گرفته)، آلمانی [er-griffen = تحت تأثیر قرار گرفته]. سوم شخص مفرد و دوم شخص جمع فعل به *d* ختم می‌شود مانند آلمانی که به *t* ختم می‌شود. مثلاً *gouyed* (گوید)، در آلمانی *er spricht* (در انگلیسی *he quoth*)؛ *takhtid* (تاختید)، در آلمانی *ihr trachtet* [از *trachten* = کوشیدن، قصد جان کسی را کردن]. مستقبل با فعل کمکی ساخته می‌شود؛ *khouahem* (خواهم) کاملاً مانند مستقبل در فعل انگلیسی است که با فعل کمکی *will* یا *shall* ساخته می‌شود.

۱۲. قرابت زبان فارسی و زبان‌های ژرمنی همچنین در ادوات ترکیب نمودار می‌گردد و این نکته از نظر کسانی که خصایص زبان‌های فارسی و آلمانی با یکدیگر را مقایسه کرده‌اند دور مانده است. *a* (آ) در زبان فارسی نه تنها با *ay* سلبی در زبان یونانی متناظر است بلکه با ادوات *an*, *ab*, *auf*, *nur* آلمانی متناظر دارد. مثلاً *avikhten* (آویختن)، *auffangan* [= متوقف کردن، مانع چیزی شدن]؛ *awourden* (آوردن)، *afferre*؛ *arasten* (آراستن) که *arai* (آرای) از آن آمده، انگلیسی *array* [= به صف کشیدن، آرایش دادن]؛ *amaden* (آمادن [کذا]) (در آلمانی *aufmachen*)، *amadé* (آماده) در انگلیسی *made*. *ba* (با) در فارسی متناظر آلمانی [*bay* صورت نوشتاری امروزی: *bei*] و انگلیسی *by* [با در فارسی اصلاً متناظر *by* انگلیسی و *bei* آلمانی نیست. — مترجم]؛ *pes* (پس) در فارسی متناظر *post* لاتینی مثلاً *pes dest kerden* (پس دست کردن)، لاتینی *post manum ponere* (= زیر دست نهادن)، *pes efkenden* (پس افکندن)، لاتینی *post ponere*, *pes uftade* (پس افتاده).

fer (فَر) فارسی متناظر است با *ver*, *vor* و آلمانی *für* که گونه‌های یک هجا [= پیشوند] هستند. مثلاً *fer* (فَر = به جلو، به پیش) (آلمانی، *vorwärts* = به جلو، به پیش)؛ *ferakhten* (فَراختن = افراشتن) فارسی با *verrichten* [= انجام دادن، به جا آوردن] آلمانی متناظر است نه با *verachten* [= خوار شمردن، تحقیر کردن]؛ *ferzanc* (فرزانک)، آلمانی *verstanden* [= عقل، شعور، ادراک *verstand*]؛ *fernoud* (فرنود دساتیری = خُرد)، آلمانی *vernunft* [= عقل، خرد]؛ *ferman* (فرمان)، آلمانی *vermahnen* [= وادار کردن، ترغیب کردن]؛ *fergiche* (دساتیری فرژیشه یا فرگینه = کهنه، از مُدافتاده)، آلمانی *vergiss* [= فراموش کن *vergessen* = فراموش کردن]؛ *fermiche* (فرمیشه = فراموش شده احتمالاً به جای فرموش = فراموش)،

آلمانی *vermissen* [= متوجه کسر بودن یا گم شده بودن چیزی شدن، جای کسی را خالی کردن]؛ ... [در متن فرانسه نیز از قلم افتاده است *élever*]، آلمانی *verhüten* [= جلوگیری کردن]؛ *ferwer* (فَرَوَر)، آلمانی *fürwahr* (?) [= ظاهراً *fürwahr*] = به راستی، واقعاً].

ادوات نفی *ne* (نَ) و *me* (مَ) متناظر با لاتینی *ne* و یونانی *μη*، مثل *nist* (نیست) و *makun* (مَکُن)؛ اما، در زبان فارسی، ادات دوگان سازی متناظر با *ye* در یونانی و *ge* در آلمانی، که در این زبان ها برای ساختن فعل ماضی مطلق به کار می روند، وجود ندارد.

III. دربارهٔ خصایص ویژهٔ زبان فارسی

سادگی، خوش آهنگی به ویژه آمادگی بالای زبان فارسی برای بیان شاعرانه خصایص ویژه آن است. این زبان، با وجود قرابت بسیار با زبان های ژرمنی، یکی از خوش آهنگ ترین زبان های آسیای میانه و شایسته آن است که بدین لحاظ زبان ایتالیائی آسیا خوانده شود، همچنان که شاعران ایتالیائی در جمع شاعران اروپایی سرایندگانی هستند که آثارشان از حیث غنای خوش آهنگی و *concetti* ها بیشترین شباهت را با آثار فارسی گویان دارد. زبان فارسی در این مزیت با زبان های یونانی، آلمانی، انگلیسی شریک است که می تواند با ترکیب انواع واژه ها را بسازد؛ با ترکیب اسم ها اسم مرکب می سازد چون شاهرخ (در آلمانی *königstake*)؛ و با صفت اسم، چون *rouyinroui* (رویین رویی) (در آلمانی *brazenface*)؛ و با وجه وصفی اسم، چون *fernoudrouba* (فرنودرُبا = خردرُبا) (در آلمانی *vernunftfraubend*).

از آنجا که روح و خصیصهٔ زبان به ویژه در تعابیر اصطلاحی آن و صورتی است که آن را از زبان های دیگر متمایز می سازد، در اینجا باید به دو خصیصه توجه نمود که وجه فارق زبان فارسی و زبان های ژرمنی اند یعنی ضمائر متصل و اضافه. ضمائر متصل وجه مشترک زبان های سامی و ترکی اند. مثلاً، در فارسی، هم مانند آلمانی *pederi men* (پدرِ من) گفته می شود هم *pederem* (پدرم) یا هم *maderi tu* (مادرِ تو) هم *maderet* (مادرت) یا هم *bidweï o* (بیوهٔ او) هم *bidwech* (بیوه اش).

نشانه اضافه، نشانه نسبت یا انضمام دستوری، *i* کوتاه است^۱ که تلفظ می‌شود اما هرگاه واژه [مضاف] به صامت ختم شود نوشته نمی‌شود و آن برای بیان وابستگی مضاف‌الیه است به مضاف یا صفت به موصوف یا ضمیر به اسم، مثل *niwei men* (نوه من) (آلمانی *mein neffe*)؛ *bari khourd* (بار خُرد) (آلمانی *kurze bahre*)؛ *desti berader* (دست برادر) (آلمانی *des bruders tatze*)؛ *bendi gham* (بند غم) (آلمانی *die bunde des grams*)؛ *guermii suné* (گرمی سونه = گرمی آفتاب) (آلمانی *die wärme der sonne*)، در آلمانی قدیم *sune*؛ *manek* [کذا *cheni*] (شَن مانک) مانگ در گیلکی و ظاهراً نیز در کردی و شاید گویش‌هایی دیگر به معنی «ماه» است. مانگه‌دیم = ماهرو = [زیبایی ماه] (آلمانی *die schöne der mondes*). در این مثال‌ها می‌بینیم که به جای این *i* کوتاه در آلمانی *e* کوتاه تعریفی نشده است که به اسم یا صفت می‌پیوندد؛ مثلاً در آلمانی، به جای *desti* (دستی = دست)، *tatze*؛ به جای *cheni* (شنی = شن)، *die schöne*؛ و به جای *bendi* (بندی = بند)، *die bunde* آمده است.

سرانجام خصوصیت ویژه زبان به خصوص در چرخش‌های سخن و در تعبیرات کنایی جلوه‌گر می‌شود که از این حیث نیز قرابت زبان فارسی با زبان‌های ژرمنی خصوصاً با زبان آلمانی نظرگیر است. مثلاً در تعبیرهایی چون به روی می‌جهد، به معنی «جلب توجه می‌کند»؛ درافتاد به معنی «به هم زد»، در آلمانی *er ist zerfallen* سر خاریدن به معنی «مضطرب و پریشان شدن»، در آلمانی *sich den kopf kratzen* سر برنهادن به معنی «لجاجت کردن» متناظر *den kopf kratzen*؛ در نمی‌آید به معنی «هیچ نخواهد شد»، در آلمانی *aufsetzen es kommt nichts*؛ در نمی‌گیرد، به معنی «کارگر نمی‌شود، مؤثر نمی‌افتد» در آلمانی *herans es greift nicht an*؛ آب زد، در آلمانی *wasser abschlager*؛ آب در دهن آمد به معنی «هوس کرد»، در آلمانی *das wasser kam ihm in den mund*؛ پا داشتن به معنی «پا به پا

۱. نشانه اضافه در فارسی معیار امروزی *-e* است و در بعضی از لهجه‌ها مثلاً اصفهانی *-i*. — مترجم.
 ۲. باز باید خاطر نشان ساخت که ادات در فارسی همان *zer* آلمانی است؛ تغییر *d* به *z* در چند واژه متناظر دیگر آلمانی و فارسی نیز دیده می‌شود، مثل درنده، در انگلیسی *searing*، در آلمانی *zerreissen*.
 ۳. سر متناظر *sir* انگلیسی است و خاریدن متناظر *χαραττεν* یونانی و *kratzen* آلمانی.

آمدن»، در آلمانی *schrift halten*؛ به دست باش [به معنی «آگاه باش، هشیار باش»]، در آلمانی *sey bey der hand*؛ به هم برآمد، به معنی «آشفته شد»، در آلمانی *er ist zusammengefahren*.

در باب مجاز، زبان فارسی سرشار از تصاویر درخشان از هر نوع است. بیشتر این تعبیرات مجازی از حواس بینایی و شنوایی؛ اندام‌های بدن انسان چون دل، لب، زبان، دست، دندان، پشت، سینه؛ جانوران چون شیر، سگ، گربه، گاو، گرگ، مار؛ اجزای پوشاک چون آستین، گریبان، طراز، پاپوش؛ رنگ‌ها؛ و به خصوص اعداد، که از آنها هفت بزرگ‌ترین نقش را ایفا می‌کند، گرفته شده‌اند. در زبان فارسی، برای آسمان، جهان، خورشید، ماه، ستارگان، روز، شب، صبح، غروب، شمشیر، شراب، اسب و جز آنها تعبیر مجازی بی‌شماری وجود دارد.^۱

خصوصیات زبان و اهل زبان همچنین در امثال نمودار می‌گردد. امثال فارسی در قیاس با امثال عربی اندک‌شمارتر است، هرچند مجموعه‌هایی از آن در دست است. امثال چندی در زبان فارسی به سگ مربوط‌اند که با ویژگی خلیقات و معتقدات ایرانیان روزگار باستان مناسبت دارد که سگ را حیوانی وقف اورمزد و محترم می‌دانستند.^۲

۱. از آنجا که برای ذکر شواهد در اینجا مجال نیست، رجوع می‌دهیم به شواهد بسیاری که دربارهٔ دو چاپ برهان قاطع (چاپ‌های قسطنطنیه و کلکته) در *Gazette littéraire de Halle*, 1821, nos. 308-312 همچنین در *Geschichte den Schoœnen, & c., ou Histoire de la Poésie persane* pp. 27-33 آمده است.

۲. ذیلاً چند مثل فارسی که از لهجه اللغات، فرهنگ ترکی - عربی - فارسی، چاپ قسطنطنیه در سال ۱۲۱۰ (۱۷۹۸) استخراج شده نقل می‌شود:

Ne marchez pas avec un chien dans un sac. با سگ در جوالی نشاید رفتن.
La mort de l'âne est la fête de noce des chiens. مرگ خر عروسی سگ‌هاست.
Lorsqu'on invite un âne aux noces, c'est pour. هیزم بارش کنند.
porter de l'eau et du bois.

Mangez les raisins, sans vous informer de la vigne. انگور بخور میرس کاین باغ که راست.
Ne suis point la corde au puits. به ریسمان کسی به چاه نرو.
Il n'a point de laine an bonnet. کلاهش پشم ندارد.

IV. درباره غنای زبان فارسی و مترادفات آن

مترادفات در زبان فارسی، هرچند به غایت کمتر از مترادفات زبان عربی است، بیش از آن اندازه‌ای است که از شواهد مذکور در اثر کمال پاشازاده^۱ تصوّر آن حاصل می‌شود. این اثر تحقیقی آزمایشی بیش نیست و جا دارد که مجموعه کاملی از مترادفات زبان فارسی تهیه شود. شمار نظریه‌ری مترادف برای واژه‌هایی چون اسب، شراب، جام، انبان، چکش، چفت، کابوس، ریحان، مهرگیا، اندام‌های جنسی، اصطلاحات فنی آشپزی و کشاورزی و صنعت نساجی، همچنین برای مفاهیم انتزاعی چون شادی، غم، زمان، سرنوشت، تجربه، بلاهت، ناشیگری، تعجب، لیاقت، عظمت، تجمل، میل، و به خصوص لودگی وجود دارد.

شمار ماده لغت در زبان فارسی تقریباً ثلث آن در زبان عربی است، چون فرهنگ شعوری ۲۲۵۵۰ و قاموس حدود ۶۰۰۰۰ دارد. برهان قاطع تقریباً ۲۱۰۰۴ مدخل دارد با توجه به اینکه ترکیباتی چند و کلمات عربی که در فرهنگ شعوری آمده همچنین کلمات ترکی جفتایی در آن درج نشده است. هرگاه نام‌های گیاهان را که بیش از ۱۰۰۰ است و بیشتر آنها از یونانی یا عربی گرفته شده، حدود ۱۵۰۰ واژه زند، حدود ۲۰۰۰ تعبیر کنایی، حدود هزارگونه واژه‌ای با اندکی تفاوت در حروف صامت، و دوهزارتایی صور اشتقاقی را کسر کنیم تقریباً ۱۰۰۰۰ واژه فارسی باقی می‌ماند که دوهزار آن فعل است و این همان رقمی است که فرهنگ شعوری برای محتوای فرهنگ‌های قدیم به دست داده و شامل حدود ۱۰۰۰۰ اسم و ۱۵۰۰ فعل است. از این ۱۲۰۰۰ واژه فارسی تقریباً ۴۰۰۰ را با کمابیش تفاوتی در زبان‌های ژرمنی می‌توان یافت.

۱. ← مستخرجی از آن در Mines de l'Orient, p. 47. — مؤلف

کمال پاشازاده (شمس‌الدین احمد بن سلیمان، وفات: ۹۴۰)، استاد در زبان‌های ترکی و عربی و فارسی. از آثار اوست: محیط اللغه (در لغت فارسی)؛ دقائق الحقائق (به ترکی و فارسی در لغات متشابه)؛ لهجة اللغات. — مترجم

خط پهلوی و نگاره‌هایی که در آثار مکتوب به جامانده از عصر ساسانی به کار رفته جای خود را به خط کوفی داده است که تا اواسط قرن پنجم هجری در ایران محفوظ مانده است، چنان که قدیم‌ترین نسخه خطی موجود در اروپا مورخ ۴۴۷ یعنی فرهنگ پزشکی اثر فرزند اسدی طوسی^۱ بر آن گواهی می‌دهد. متعاقباً نسخ جانشین خط کوفی و تعلیق جانشین نسخ شد و همین، چنان که جامی^۲ در رباعی خطاب به فرزند خود برای تعلیم خطوط هفتگانه فارسی به او آورده، همچنان خط مختص ایرانیان امروزی باقی مانده است. آن خطوط به شرح زیر است:

۱. نسخ یا خط عربی که عبارات قرآنی و حدیث هرگاه در اثر دیگری نقل شوند ترجیحاً به آن نوشته شده‌اند؛

۲. تعلیق که خطی است با انحنای شیرین‌کاری بیشتر از نسخ، و کتاب‌ها و نامه‌ها به آن نوشته شده‌اند و رواج آن قوسی صعودی را طی کرده است؛

۳. ثلث یا نسخ به هم بافته که در کتیبه‌ها و نوشتن عناوین و القاب به کار رفته است؛

۴. رقاع یا تعلیق شکسته برای قباله‌ها و عریضه‌ها؛

۵. توقیع، خط گواهی نامه‌ها و احکام و فرامین؛

۶. ریحان، خط ریز و باریک کتاب‌ها (Herbin p. 233)؛

۷. محقق، خط بسیار ظریف که آن را غبار نیز خوانند.

از این هفت خط، که جامی در قرن نهم به فرزند خود تعلیم می‌داده، امروز تنها نسخ و تعلیق و ثلث رواج داد. خط شکسته، که خواندن آن سخت دشوار است، جانشین ریحان شده و در دیوان استیفای قسطنطنیه همچنین در هند به کار می‌رود. از خط نستعلیق، که آمیزه‌ای است از نسخ و تعلیق و اسم آن نیز بر این معنی دلالت دارد، در کتابت آثار منشور و اعتبار نامه‌ها و استوار نامه‌ها استفاده می‌شود. خط گواهی نامه‌ها را نیز جلی می‌خوانند.^۳

۱. این نسخه خطی بس گران بها در کتابخانه سلطنتی وین به شماره ۸۳ محفوظ است.

2. *Ressemblances Linear and Verbal* by Jamy, London 1810.

۳. در *Développements des principes de la langue* اثر Herbin، ص ۲۴۰، این خط، به جای جلی، [به خط] جری نامیده شده است.

VI. درباره ادبیات فارسی

تاریخ ادبی هر قوم، که فهرست آثار علمی را نیز شامل می‌شود، با تاریخ زبان آن قوم تنها به این اعتبار ربط دارد که رشد علوم فلسفی و علوم دقیقه زبان اصطلاحات فنی را، که از گنجینه خودی برآمده یا از بیگانه به وام گرفته شده، غنی می‌سازد.

کامل‌ترین فرهنگ‌های فارسی و، به اسم و رسم، برهان قاطع، با اصطلاحات گیاه‌شناسی و پزشکی و فلسفی و عرفانی که در آنها درج شده‌اند، از این منابع دوگانه (بیرونی و درونی) خبر می‌دهند. اصطلاحات مأخوذ از منابع بیرونی آنهایی هستند که از اعراب و از یونانیان به وام گرفته شده‌اند. تمدن یونان، هرچند از تمدن باستانی شاهنشاهی ایران متأخر است، متعاقباً در حیطه علوم از آن پیشی گرفته و از یونانیان به اعراب و ایرانیان عصر اسلامی بازگشته است. هرچند بعضی از اصطلاحات منشأ هندی دارند، بیشترین آنها که فارسی سره‌اند از بسط و تکامل فلسفه عرفانی در ایران حکایت می‌کنند.^۱

درس و بحث علوم فلسفی و علوم دقیقه بر غنای زبان می‌افزاید، اما شکوه و شوکت زبان را در رشد ادبیات آن باید سراغ گرفت: اعراب و ایرانیان، به تأسی از یونانیان، ادبیات را متمم تعلیم و تربیت و نشانه ظفرنمونی زبان تلقی و آن را ادب یعنی فرهنگ باستان وصف می‌کنند. ادبیات شکوفه فیلولوژی (فقه اللغه) است. اگر از آن سخن نگوئیم به گمان ما بحث را ناقص گذاشته‌ایم.

۱. شواهد این اصطلاحات را در خلاصه دساتیر، مندرج در *Annales de la littérature de Heidelberg*، ملاحظه کنید. واژه فرستار به معنی «فاهمه»، هرچند در فارسی امروزی به کار نمی‌رود، همان قدر فارسی است که واژه *perestar* (پرستار | پرستار) به معنای *prêtre* (راهب) که از دیرباز آن را از واژه یونانی *πρεσβυτερ* مشتق دانسته‌اند. صرف نظر از اسامی صور فلکی که در همین خلاصه نقل شده، اینجا فقط *leçon* متفاوتی از واژه *Mithras* (در فارسی امروز، مهر) را شاهد می‌آوریم که در دساتیر با حرف اضافه *her* یا *hre* آمده است: *hernehr* یا *hremihr*، که همان *sol mithras* یا تکرار آن نام است.

ایرانیان از حیث شمار شاهکارهای خطابه و سخنوری و عدد مورخان به پای اعراب و ترکان [کذا] نمی‌رسند، اما تاریخ و صاف، هم از حیث زیبایی سبک و هم از نظر غنا و تنوع انشاء و کیفیت تألیف، تاریخ عتی را، که به شاهکار تاریخ‌نگاری عربی شهره شده است، پس پشت می‌نهد به همان اندازه که انوار سهیلی از حیث زیبایی‌های سخنوری از اصل کیله و دمنه یعنی حکایات منسوب به بیدپای فراتر رفته است. ما به آن اکتفا کردیم که از تاریخ و صاف به عنوان شاهکار زبانی یاد کنیم، اما این به معنای آن نیست که خواسته باشیم از ارزش تاریخی آثار مورخان بزرگی چون میرخواند، خوندمیر، جُوینی، بناگتی، رشیدالدین، عبدالرزاق و دیگران ذره‌ای بکاهیم.

اما تاج و افسر ادبیات فارسی شعر آن است که در میان اشعار اقوام آسیایی همچون ماه در میان ستارگان می‌درخشد. اعراب تنها با دو منبع شعر غنایی، غزل و قصیده، آشنا هستند و حتی یک شاعر حماسی یا رُمانتیک ندارند و هیچ شاعری ندارند که چون جامی، آخرین شاعر از شاعران بزرگ، در همه انواع شعر استاد باشد. ارزش اشعار شاهانه فتحعلی‌شاه با ارزش اشعار حافظ قابل قیاس است، همچنان که شاهنامه آخرین شاعر دربار^۱ با شاهنامه فردوسی. اگر ارزش شاعران بزرگ مدیحه‌سرا چون انوری و خاقانی، رُمانتیک چون نظامی و جامی و امیر خسرو دهلوی و هاتفی، عرفانی چون سنایی و عطار و جلال‌الدین رومی هنوز به اندازه ارزش حافظ و فردوسی و سعدی (شهریاران شعر غنایی و حماسی و اخلاقی) شناخته نشده، علت آن فقدان ترجمه آثار آنان است. مؤلف فرهنگ شعوری در شواهد خود تقریباً از ۵۰۰ شاعر یاد می‌کند، و در چهار تذکره شاعران (جامی، دولتشاه، سام میرزا، و لطفعلی) شرح حال و آثار بیش از دویست شاعر آمده است.^۲

۱. مراد ملک‌الشعرا فتحعلی‌خان صباي کاشانی (وفات: ۱۲۳۸)، ملک‌الشعراي فتحعلی‌شاه قاجار است.

ارزش‌سنجی‌های هامر از خام‌ذوقی او در شعر و ادب فارسی حکایت می‌کند. — مترجم.

۲. Histoire de la belle littérature de la Perse, Vienne 1808 اثر این جانب.

VII. کتاب‌شناسی فرهنگ‌ها، دستور زبان‌ها، فرهنگ‌های

متراذفات و دیگر آثار فارسی در فقه اللّغه

شناخت دستور زبان‌ها و فرهنگ‌ها، نه تنها به عنوان از نظر گذراندن منابع موجود برای آموزش و مطالعهٔ زبان بلکه همچنین به عنوان اسکلتِ بنای لغوی که از روزگاران دیرین تا زمان ما برپا گشته، ضروری است.

قدیم‌ترین اثر شناخته شده در دستور زبان فارسی نو متعلق است به قرن پنجم هجری و پس جالب توجه است که این دستور اثر همان مؤلفِ فرهنگ پزشکی محفوظ در کتابخانهٔ سلطنتی وین به شمارهٔ ۸۳ است و او شاعر مشهور علی بن احمد اسدی است که دربارهٔ افعال فارسی کتابی نوشته است به نام

۱. تاج المصادر فی لغة الفرس.

۲. یک قرن پس از او، ابو جعفر احمد بن علی جعفرک کتابی در همان موضوع با همان عنوان تألیف کرد.

دو قرن بعد، در قرن هشتم هجری، نخستین فرهنگ شناخته شده پدید آمد یعنی ۳. معیار جمالی اثر شمس فخری اصفهانی (وفات: ۷۴۴) که به نام سلطان جمال الدین ابواسحاق شاه تألیف شد و عنوان کتاب به این معنی اشاره دارد.

۴. هندوشاه نجوانی، به تقلید از صحاح، قاموس عربی اثر جوهری متوفی در اواخر قرن چهارم هجری، صحاح العجم را تألیف کرد.

از قرن ۸ تا قرن ۹ هجری، چند فرهنگ فارسی پدید آمد که نمی‌توان آنها را به ترتیب تاریخی مرتب کرد چون حاجی خلیفه [در کشف الظنون] تاریخ وفات مؤلفان آنها را ذکر نکرده است. این فرهنگ‌ها به شرح زیرند:

۵. صحّه اثر شیخ یحیی الرّومی القرشی.

۶. اشرف‌نامه اثر ابراهیم قوام فروخی.

۷. تحفة الاحباب حافظ اَوّهی.

۸. مؤید الفضلا از محمد لاوی.

۹. ادات الفضلا از قاضی خان بُدر محمد دهلوی.

۱۰. جامع اللّغات (منظوم) از نیازی حجازی.

۱۱. فرهنگ از حسین وفایی.
 ۱۲. فرهنگ میرزا ابراهیم بن میرزا شاه حسین.
 ۱۳. فرهنگ حکیم قطران ارموی.
 ۱۴. فرهنگ ابو خفص سغدی [در متن: safadi].
 ۱۵. فرهنگ فخرالدین kawani [ظاهراً فخر قواس صاحب فرهنگ قواس است].
 ۱۶. فرهنگ ابراهیم بن فواکه.
 ۱۷. فرهنگ شیخ محمد بن شیخ لالا.
 ۱۸. فرهنگ زفان گویا.
 ۱۹. فرهنگ محمودی.
 ۲۰. فرهنگ محمد بدخشانی^۱.
 ۲۱. لغات قاسمیّه.
 ۲۲. اقنوم اللغات.
 ۲۳. لسان الشعرا.
 ۲۴. وسیله المقاصد از خطیب رستم مولوی که حاوی ۱۱۰۵ فعل و ۱۰۴۰۰ اسم است.^۲ و همین اثر اخیر است که از همه بیشتر واژه در آن گرد آمده است. مع الوصف مجموع مدخل‌های آن نیم مجموع سرواژه‌های کامل‌ترین فرهنگ فارسی است.
- حجیم‌ترین و باارزش‌ترین آثار در حوزه فرهنگ‌نگاری فارسی در ترکیه و هند پدید آمدند نه در ایران — آن هم زمانی که مطالعه زبان فارسی و آثار شاعران پارسی‌گو هم‌زمان در قرن دهم هجری در سواحل بوسفور و رود گنگ شکوفایی آغاز کرد.
۲۵. در ترکیه، حلیمی، معلم خصوصی سلطان سلیم اول، که خود در شعر فارسی طبع آزمایی می‌کرد، بحر الغرائب را در دو بخش تألیف کرد: بخش اول
-
۱. از فرهنگ‌ها غالباً — چنانکه صاحب فرهنگ سروری در برشمردن منابع عمل کرده — فقط با عنوان رساله یاد شده که بر حجم کم آنها دلالت دارد. از همه این مؤلفان تنها قطران ارموی و حافظ آوْبهی به عنوان شاعر نیز شناخته شده‌اند.
 ۲. این همان اثری است که به شماره ۱۳ و با عنوان قواعد الفرس در کتابخانه سلطنتی وین محفوظ است.

فرهنگ فارسی و ترکی کوچکی است و بخش دوم رساله‌ای در عروض و بلاغت.^۱

۲۶. کمال پاشازاده، همعصر حلیمی، که مانند او در فتح مصر به سال ۱۵۱۸ در التزام سلطان سلیم بود، دقائق الحقائق را در مترادفات زبان فارسی پدید آورد.

۲۷. لغات نعمت‌الدین احمد بن مبارک روملی که فرهنگی است حاوی مستخرج آثار سابق‌الذکر به شماره‌های ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۲۵.

۲۸. التحفة السنيّة الى حضرة الحسيّة في لغة الفرس که محمد بن مصطفی بن سیف‌الله دشیشی آن را به سال ۹۸۸ برای حسن پاشای مصری تألیف کرد و التقاطی است از فرهنگ‌های حلیمی و نعمت‌الله مذکور.^۲

۲۹. کتر اللغات که محمد عبداللطیف آن را برای محمد بن کیا ناصرکیا، شاه گیلان، در قرن نهم هجری تألیف کرد.

۳۰. نعمت سروری یا مجمع‌الفرس که به سال ۱۰۰۵ تألیف شده است.^۳ مؤلف کتاب‌های مذکور ذیل شماره‌های ۱، ۳، ۴، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۴ و شرح کتاب السّامی فی الاسامی تعالی را منابع خود معرفی کرده است.

تنها در قرن یازدهم هجری بود که فرهنگ‌های بزرگ حاوی تمام گنجینه لغوی زبان فارسی پدید آمدند و نخستین اثر از این نوع بود:

۳۱. فرهنگ جهانگیری تألیف حسن بن محمد انجوی به سال ۱۰۱۷ برای شاه سلیم نورالدین محمد جهانگیر، پسر اکبر شاه، و آن در سراسر قرن یازدهم همچنان یگانه فرهنگ بزرگ زبان فارسی بود.

لیکن واژه‌نامه‌هایی در خلال این قرن پدید آمد:

۳۲. مشکلات شاهنامه برای شرح مشکل‌ترین واژه‌های شاهنامه که

۱. محفوظ در کتابخانه سلطنتی وین به شماره‌های ۷، ۸، ۹، ۱۰ و ۱۱.

۲. لطیفی در *Biographische Nachrichten von Turkischen Dichtern*, Zurich 1800, p. 202.

۳. این سروری را، که از اهالی کاشان بود، نباید با سروری ترک متوفی به سال ۹۶۹ و شارح معروف شاهکارهای شعر و نثر پارسی از جمله دیوان حافظ، گلستان و بوستان سعدی، مثنوی جلال‌الدین رومی، و شبستان خیال خلط کرد.

- عبدالقادر بن عمر بغدادی آن را به سال ۱۰۶۷ تألیف کرد.^۱
۳۳. مشکلات مثنوی جلال‌الدین رومی تألیف اسماعیل انقروی.
۳۴. تحفة العشاق ابوالحسن.^۲
۳۵. مفتاح اللغه.^۳
۳۶. لغت امیر حسین Ayari [ظاهراً مراد لغت امیرحسین الیاسی است که نسخه‌ای از آن در کتابخانه مؤسسه تحقیقاتی خاورشناسی سارایوو (کد ۲۰۷) محفوظ است. — افاده آقای ذاکر الحسینی].^۴
۳۷. کشف اللغات و الاصطلاحات سوربهارى که به سال ۱۰۶۰ برای پسرش، شهاب، تألیف کرده است.
۳۸. اصطلاحات الصوفیه، واژه‌نامه حاوی اصطلاحات آثار عرفانی تألیف کمال‌الدین ابوالغانم عبدالرزاق بن جمال‌الدین کاشی.
۳۹. مقدمه الفرس، دستور زبان فارسی.^۵
۴۰. دستورالعمل تألیف ریاضی که مجموعه‌ای از امثال فارسی است.^۶
- سرانجام، در قرن دوازدهم هجری، در هند و در قسطنطنیه دو فرهنگ بزرگ فارسی، هر دو بر اساس فرهنگ جهانگیری، پدید آمد و در آنها فقط اصطلاحات غالباً مستخرج از فرهنگ‌های گیاه‌شناسی و پزشکی افزوده شد:
۴۱. فرهنگ شعوری فارسی و ترکی، که به سال ۱۱۵۵ در قسطنطنیه طبع شد، حاوی ۲۲۵۵۰ واژه با ۲۲۴۵۰ بیت شاهد از حدود پانصد شاعر پارسی‌گو.^۷
۴۲. برهان قاطع تألیف حسین بن خلف تبریزی که دو چاپ از آن پدید آمده

۱. محفوظ در مجموعه نسخه‌های خطی کُنت Wenc. de Rzewusky.

۲. محفوظ در کتابخانه سلطنتی وین به شماره ۳۴. ۳. محفوظ در همان جا به شماره ۴۰۷.

۴. محفوظ در همان جا به شماره ۴۰۸.

۵. این اثر به عنوان مقدمه در فرهنگ شعوری و برهان قاطع درج شده است.

۶. محفوظ به شماره ۵۵ در مجموعه نسخه‌های خطی شادروان دیژ Diez که به کتابخانه سلطنتی برلن اهدا شده است.

۷. در فرهنگ شعوری از سی و دو اثر سابق بر آن نقل قول شده از جمله کتاب‌های مذکور ذیل شماره‌های ۳، ۴، ۶، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۷، ۳۹، ۴۰ و کتاب الشامی ثعالبی، مقدمه الادب زمخشری، و گرشاسب‌نامه.

است: یکی به فارسی که به سال ۱۸۱۸ در کلکته به طبع رسیده؛ دیگری با ترجمه ترکی که به سال ۱۲۱۴ (۱۷۹۹) در قسطنطنیه چاپ شده است.^۱
علاوه بر این دو اثر، چند فرهنگ کم حجم تر و واژه‌نامه‌هایی پدید آمده است، به شرح زیر:

۴۳. سراج اللغه سراج‌الدین علیخان آرزو [در متن: Arsa].

۴۴. هدایة اللغه، از همان مؤلف که به سال ۱۱۴۷ تألیف شد.

۴۵. بهار عجم که تکچند هندی به سال ۱۲۸۲ تألیف کرد.

۴۶. صحائف اللغه.

۴۷. لغت شاهی [در متن فرانسه: Chahidi؛ و آن ظاهراً همان تحفه شاهی از ابراهیم بن صالح «شاهی» (قرن ۹ و ۱۰) است. — افاده آقای ذاکر الحسینی] فارسی و ترکی منظوم برای تعلیم در مدارس.

۴۸. تحفه صبیان یا محمودیه، واژه‌نامه منظوم برای تعلیم در مدارس.

۴۹. تحفه وهبی، چاپ اصلاح شده لغت شهیدی که به سال ۱۲۱۳ در قسطنطنیه به طبع رسید.

۵۰. شرح تحفه وهبی از احمد خیالی، که به سال ۱۲۱۵ در قسطنطنیه چاپ شد.

۵۱. نوادر اللغه.

۵۲. لهجة اللغات، فرهنگ ترکی، عربی، فارسی که به سال ۱۲۱۰ در قسطنطنیه چاپ شد.

۵۳. مجمع القواعد برای فراگیری زبان فارسی.

۵۴. جامع الفرس از مصطفی بن محمد بن قلی.

چون مؤلفان فرهنگ شعوری و برهان قاطع همچنین مترجمان ترک برهان از فرهنگ‌های پزشکی گوناگونی به عنوان منابع مواد افزوده خود

۱. مترجم ترک شانزده اثر دیگر را نیز ذکر می‌کند که از آنها برای پرمایه‌تر ساختن تألیف خود استفاده کرده است: کتاب‌های مذکور ذیل شماره‌های ۱، ۲۴، ۲۸، ۲۹، ۳۸، ۵۱، ۵۲، ۵۴، چهار فرهنگ پزشکی (← پایین، ذیل شماره‌های ۵۸، ۵۹، ۶۲، ۶۳)، شرح القصص و تعریفات جرجانی، دو اثر ریاضی، یک رساله نجومی، یک رساله ریاضی، و یک رساله فلسفی [نوزده اثر شده است نه شانزده اثر: ظاهراً مجموع چهار فرهنگ پزشکی یک اثر حساب شده است. — مترجم].

یاد کرده‌اند، برای سهولت مرور، مجموعه آنها را ذیل ذکر می‌کنیم.

۵۵. قدیم‌ترین همه آنها کتاب الابنیه و حقائق الادویه تألیف علی بن اسدی طوسی است که به سال ۴۴۷ نوشته شده و به شماره ۸۳ در کتابخانه سلطنتی وین محفوظ است. [نام کتاب الابنیه عن حقائق الادویه و مؤلف آن ابو منصور موفق هروی است نه اسدی طوسی. نسخه‌ای از آن به خط اسدی طوسی است].

۵۶. مفردات ابن بیطار متوفی به سال ۶۴۶.

۵۷. اختیارات البدیع فی الادویه از شیخ علی بن [حسین] انصاری معروف به حاجی زین عطار که به سال ۷۷۰ تألیف شد.

۵۸. مفردات شیخ عیسی برگرفته از آثار گالین و دیوسکوریدس.

۵۹. فرائد المفردات.

۶۰. بحر الجواهر تألیف محمد بن یوسف هروی طبیب.

۶۱. مجمع الفوائد تألیف محمد بن یوسف هروی.

۶۲. تحفة المؤمنین.

۶۳. غایة الإقتان.

۶۴. الفاظ الادویه که گلاوین (Gladwin) آن را با عنوان *Ulfazool udiwyuh* در

کلکته به چاپ رساند.

سرانجام، دو فرهنگ عربی - فارسی که در کلکته پدید آمدند، به شرح زیر:

۶۵. سوره که در دو جلد به سال ۱۸۱۲ چاپ شد.

۶۶. شمس اللغات که، مانند سوره، دانشمندان هند زیر نظر جوزف بارتو

(Joseph Baretto) آن را در سال ۱۸۰۶ به چاپ رساندند.

دستور زبان‌هایی که اروپائیان چاپ و منتشر کردند

۶۷. نخستین دستور زبانی که با نام یک فرانسوی منتشر شد

(Lud. de Dieu, *rudimenta linguæ persicae*, Leyden, 1639)

اثر یک آلمانی به نام J. Elichmann است (به گزارش Ravii L.L. O.O., p. 12

.Panegy.,

68. Jo. Gravii, *elementa linguæ*, London, 1644 et 1649, in-4°.
69. Fr. Ignatii a Jesu, *grammatica linguæ persicæ*, Romæ (رُم), 1661, in-4°.
70. Joh. Bapt. Podesta, *Persismus et arabo-persismus* (جلد سوم از کتاب (درسی زبان‌های شرقی) (وین) Viennæ, 1686, 2 vol. in-4°.
71. Franc. a. Mesgnien Meninski, *institutiones linguæ turcicæ, cum rudimentis parallelis linguarum arabicæ et persicæ*, Viennæ (وین), 1756, in-4°.
72. Will. Jones, *Grammar of the Persian Language* (دستور زبان فارسی), Oxford, 1771, 1774, 1783 et 1799, 1828 (آخرین چاپ به کوشش Lee).
73. G. Hadley, *Introductory Grammatical Remarks on the Persian Language* (تذکرات مقدماتی دربارهٔ زبان فارسی) (انگلستان) Bath, 1776, in-4°.
74. Ant. Vieyra, *brevis, clara, facilis ac jucunda non solum arabicam sed etiam hodiernam persicam linguam addiscendi methodus*, Dublin, 1789, in-4°.
75. Ed. Moises, *The Persian Interpreter in Three Parts, Grammar, Extracts and a Vocabulary* (راهنمای ترجمهٔ زبان فارسی در سه بخش: دستور زبان), (انگلستان) Newcastle, 1792, in-4°.
76. Will. Ousely, *Persian Miscellanies, An Essay to Facilitate the Reading of Persian Msts* (جنگ زبان فارسی، رساله‌ای برای تسهیل خواندن نسخه‌های خطی) (فارسی) London, 1795.
77. Fr. Gladwin's *Persian Monshee*
(این اثر سه بار، در سال‌های ۱۷۹۶، ۱۷۹۹ و ۱۸۰۰ به قطع رحلی در کلکته به چاپ رسیده و در سال ۱۸۰۱، باز به قطع رحلی، در لندن تجدید چاپ شده است.)
78. Franc. de Dombay, *grammatica linguæ persicæ*, Viennæ (وین), 1804, in-4°.
79. Frid. Wilken, *institutiones ad fundamenta linguæ persicæ cum chrestomathia maximam partem ex autoribus ineditis collecta et glossario locupleti*, Lipsiæ (لایپزیگ), 1805, in-8°.
80. Franc. Gladwin, *Dissertations on the Rhetoric, Prosody and Rhyme of the Persians* (رسالاتی دربارهٔ بلاغت، عروض و قافیهٔ زبان فارسی) London.
81. Gilchrist, *A New Theory of the Persian Verbs* (نظریه‌ای نو دربارهٔ افعال زبان) (فارسی) Calcutta.

82. M. Lumsden, *A Grammar of the Persian Language Comprising A Portion of Arabic Inflexion, together with Some Observations on the Structure of Either Language considered with Reference to the Principles of General Grammar*

(دستور زبان فارسی، شامل بحثی دربارهٔ تعریف کلمات در عربی، همراه با اظهار نظرهایی در باب ساختار هر دو زبان با توجه به مبانی و اصول دستور زبان هامر)، Calcutta, 1810, 2 volumes, in-fol.

83. W. Price, *Grammar of the Three Principal Oriental Languages: Hindostani, Persian and Arabic, etc.* (دستور سه زبان عمده شرقی، هندوستانی، فارسی، عربی و جز آنها)، 1824.

84. Gilchrist, *Rudimental Principles of Persian Grammar and Hindost-Persic and English Vocabulary* (اصول مقدماتی دستور زبان فارسی و (واژه‌نامهٔ هندوستانی - فارسی - انگلیسی)، London, in-8°.

85. *A Treatise on Persian Writing, Illustrated by Copperplates, intended to facilitate the Acquirement of the Art of Writing the Nustaluk character with Elegance and Correctness*

(رساله‌ای دربارهٔ خط فارسی، با تصاویر صفحه‌مسی، برای تسهیل فراگیری فن نوشتن نستعلیق به خط خوش و درست)،

Calcutta ...

فرهنگ‌ها

86. Christ Ravii, *specimen Iexici arabico-persico-latini*, Leyden, 1645.

87. Edm. Castelli, *lexicon persicum*, London, 1669, in-fol.

88. Francisc. a Mesgnien Meninski, *Lexicon Arabico-Persico-Turcicum*, چاپ دوم، Vienne, 1680-1687; (واژه‌نامهٔ عربی - فارسی - ترکی)، 1780-1800, in-fol., 4 vol.

89. Angeli a S. Josepho *Gazophylacium linguæ persicæ*, Amstelodami (آمستردام)، 1684, in-fol.

90. John Richardson, *Dictionary Persian, Arabic and English* (فرهنگ فارسی - عربی - انگلیسی)، Oxford, 1777, 2 vol. in-fol.; augmenté

(با افزوده‌هایی) par Wilkins; nouvelle édition du premier volume, persan-anglais (چاپ اول جلد اول، فارسی - انگلیسی)، par Franc. Johnson. Londres, 1829, in-4°.

91. Hopkins, *L'abrégé du précédent* (مختصر اثر بالا)، intitulé: *Vocabulary Persian, Arabic and English, Abridged from the fourth edit, of Richardson's Dictionary Persian, Arabic and English*

(با عنوان واژه‌نامه فارسی - عربی - انگلیسی، تلخیص چاپ چهارم فرهنگ فارسی - عربی - انگلیسی ریچاردسون).

92. Franc. Gladwin, *Persian Vocabulary* (واژه‌نامه فارسی)، Malda 1780, Calcutta 1788, in-4°.

93. همان مؤلف، *Vocabulary English and Persian; With Introductory Grammatical Remarks* (واژه‌نامه انگلیسی - فارسی با ملاحظات دربارۀ دستور زبان)، Calcutta, 1791, in-8°.

94. همان مؤلف، *Vocabulary of English and Persian, for the College at Fort-William in Bengal* (واژه‌نامه انگلیسی - فارسی برای کالج فورت ویلیام در بنگال)، Calcutta, 1800, in-4°.

95. Rousseau, *Vocabulary of English and Persian* (واژه‌نامه زبان فارسی)، viz *Persian and English, and English and Persian* (انگلیسی و فارسی)، London, 1803. (انگلیسی - فارسی)

آثاری که دربارۀ خصوصیات زبان فارسی و شباهت آن با
خصایص زبان‌های ژرمنی نوشته شده است

96. Briani Waltoni, *diss. de lingua persica et ss. versionibus persicis in prolegom., ad biblia polygl. et in apparatu biblico*, Zurich (زوریخ), 1673.

97. Olai Odhelii, *dissert. de convenientia linguæ persicæ cum gothica*, Upsalæ (اوپسالا، سوئد), 1723, in-8°.

98. Guilielmi Burtoni, *Angli Λεπτάνα veteris linguæ persicæ, quæ apud priscos scriptores græcos et latinos reperiri potuerunt*, Lubecæ (لوپک، آلمان), 1720, in-8°.

99. L. B. de Jenisch, *dissert. de fatis linguarum orientalium, arabicæ nimirum, persicæ et turcicæ*, Viennæ (وین), 1780.

100. Stephen Weston, *A Specimen of the Conformity of the European Languages, Particularly the English, With the Oriental Languages, Especially the Persian*

(نمونه‌ای از شباهت زبان‌های اروپایی، به ویژه زبان انگلیسی، با زبان‌های شرقی، به خصوص زبان فارسی)،

London, 1802, in-8°.

101. S.T.G. Wahl, *Allgemeine Geschichte der morgenländischen Sprachen und Literatur* (تاریخ عمومی زبان‌ها و ادبیات شرقی) (لایپزیگ، آلمان), Leipzig, 1784.

102. Ottmar Funk, *De Persidis lingua et ingenio commentatio philosophica*, Norimbergæ (نورنبرگ، آلمان), 1809.

103. *Die nahe Verwandtschaft der deutschen und persischen Sprache durch ein vergleichendes Wörterbuchverzeichnis anschaulich dargestellt*

(خویشاوندی نزدیک زبان‌های آلمانی و فارسی که از طریق مقایسه فهرستی از واژه‌ها نمودار می‌گردد)،

Dans les *Mines de l'Orient*, tome. VI, p. 162, 390

(در مجله *Mines de l'Orient*، ج ۶، صفحات ۱۶۲، ۳۹۰).

تبرستان
www.tabarestan.info

کلود دو گرو

تبرستان
www.tabarestan.info

تعریف مفهوم مضمون^۱ دچار مشکلاتی است نه تنها ناشی از خلط مضمون و اسطوره^۲، که رفته رفته در کار رفع شدن است، بلکه همچنین ناشی از تداخل واژگان نقد ادبی و نقد هنری به ویژه نقد موسیقی. می توان پنداشت که کاربرد مفهوم لایت موتیف^۳ (مایه مکرر) – اصطلاح موسیقایی – در نقد ادبی کار را به چنین مقاربه ها و خطاها کشانیده و مرزهای مضمون و مایه غالب^۴ را برهم زده است. شاید بهتر آن باشد که استفاده از مفهوم leitmotiv را به اپرانامه ها محدود سازیم – که البته از آثار ادبی اند اما نوع خاصی از این آثارند – و در پی آن نباشیم که leitmotiv (مایه مکرر) و motif (مایه غالب) را معادل بشماریم. همچنین پیشنهاد من این است که مفهوم مضمون را ابتدا با رجوع به ریشه آن تعریف کنیم. مفهوم مایه غالب در رابطه با مضمون به دست می آید، همچنان که معنای نماد در نسبت آن با مضمون و مایه غالب بهتر فهم می شود.

* برگرفته از:

Claude de Gréve, *Éléments de littérature comparée* (Hachette Livre, Paris 1995), première partie (questions de terminologie), chapitre 1- Thème, motif et symbole, pp. 13-23.

ترجمه فارسی آن در: نامه فرهنگستان، دوره نهم، شماره ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۳۸۶، ص ۴۹-۵۹.

۱. مضمون

مضمون «داده»^۱ و توان گفت «نهاد»^۲ است. واژه *thème*، که معادل یونانی آن تأیید نشده، به ریشه فعل *tithèmi* به معنی «نهادن» وابسته است. این نهاد زنده و آبیاری شده است. در حقیقت، مضمون را، وقتی در اثر ادبی ظاهر گردد، دیگر نمی‌توان ماده‌ای خام شمرد حتی اگر بیرون از حوزه ادبیات این چنین بوده باشد یا جلوه کرده باشد — امری که تازه خود آن ثابت نشده است.

تعریف دومی می‌تواند تعریف اول را تکمیل کند و آن اینکه «مضمون موضوع دل‌مشغولی یا علاقه عام آدمی است».

از این برمی‌آید که مطالعه مضمون، بنا بر تعریف، نمی‌تواند به جست‌وجوی موضوع‌های سطحی و مبتذل در اثر یا پیکره‌ای از آثار تعلق گیرد، به موضوعاتی کنج‌کاو‌برانگیز اما فاقد ارزش انسانی کافی یا دست‌کم ارزش فراملی — موضوعاتی سخیف چون موریانه‌ها و چاقی.

تنظیم سیاهه‌ای از مضامینی که نویسندگان به آنها پرداخته‌اند و لذا شایسته مطالعه‌اند چه بسا محال باشد. ادبیات همچون عالم از آنها سرشار است. حداکثر می‌توان مضامین را، به دو ملاکِ مقترن، در مقوله‌هایی طبقه‌بندی کرد: یکی درجه انتزاعیت دیگری درجه جهان‌شمولی. بی‌گمان این طبقه‌بندی مطلق نیست و می‌توان آن را به صورت تلطیف‌شده‌ای درآورد.

الف) مضمون به حیث مفهوم^۳

واژه مضمون را بر مفهومی می‌توان اطلاق کرد که خواص مقوله‌ای از موجودات یا اشیا در آن خلاصه شده باشد. از این قبیل‌اند مضامین اراده، آزادی، خرد، بی‌گمان عده‌ای از نظریه‌پردازان ادبی اولی‌تر آن می‌دانند که مفهوم را از مضمون متمایز بدانند. چنان که مفهوم «قرارداد اجتماعی» و مضمون «خیال‌پردازی» را در آثار روسو^۴ سراغ گرفته‌اند. چرا؟ چون جهت‌گیری سخنان روسو در پرداختن به این مفاهیم عکس یکدیگرند: در اولی، سخن ناظر است به بیرون کشیدن جوهر

1. donné

2. dépôt

3. concept

4. J.-J. Rousseau (1712-1778)

تصویری انگار غرق در انبوهی از امکانات متعدّد یعنی سیر از تکثر انضمامی به سوی وحدت انتزاعی؛ و، در دومی، سخن گرایش دارد به وسعت بخشیدن به تصویری که معین فرض شده از راه درج آن در بافتِ موقعیت‌های گوناگون، یعنی آغاز حرکت از انتزاعی به سوی یک رشته گوناگونی‌های انضمامی.

(ب) مضمون به حیث واقعیت یا تجربه جهان‌شمول
مضمون ممکن است به واقعیتی کیهانی بازگردد که در ادبیات‌های کتبی یا شفاهی به تصویر کشیده شده باشند و یا به تجربه‌ای اشاره داشته باشد که جهان‌شمول شمرده شده است. در هر دو حالت، می‌توان تعبیر جهانی‌های مضمونی^۱ را به کار برد. این تعبیر رسا از اصطلاح جهانی‌ها^۲ در زبان‌شناسی به‌ویژه دستور زایشی^۳ اقتباس شده است که بر پدیده‌های مشترک همه زبان‌های انسانی و طبیعی اطلاق می‌شود.

در میان واقعیات کیهانی، پیش از همه، چهار عنصر خودنمایی می‌کنند که هاله‌های معنایی و فرهنگی گسترده‌ای دارند. مضمونیت عناصر چهارگانه در مضامین دیگری مصداق می‌یابند مثلاً مضمون آب در دریا، رود، شط.
واقعیات کیهانی دیگری نیز الهام‌بخش شاعران و قصه‌پردازان و نمایشنامه‌نویسان شده‌اند همچون شب، خورشید، ماه، جانوران.
علاوه بر مرد و زن — به خصوص زن که در ادبیات زیر سلطه مرد شمرده شده — ادبیات تجارب انسانی جهان‌شمولی چون تولد، ایام کودکی، عشق، مرگ، رؤیا، جنگ را مضمون ساخته است.

(ج) مضمون به حیث واقعیت یا تجربه‌ای موضوع اشتغال خاطر یا فقط درخور توجه

مضمون بر واقعیت و تجربه‌ای نیز می‌تواند اطلاق شود که خصلت جهان‌شمولی آن محل تأمل باشد اما مایه اشتغال خاطر و درخور توجه نویسنده یا خوانندگان تلقی

گردد. از این قبیل‌اند واقعیات جغرافیایی چون شهر، جزیره که لزوماً جهان‌شمول نیستند اما چه بسا الهام‌بخش قوه خیال گردند. مضامینی مانند شورش، بیماری همه‌گیر، جنون، و غیرت نیز هستند که فراورده جوامع مبتنی بر حق مالکیت یا تحریم‌های جنسی ناشی از احکام مذهبی و کلاً تجاربی شمرده می‌شوند که لزوماً همه جوامع در آنها شریک یا ذی‌علاقه نیستند و این پرسش را مطرح می‌سازند که حدود و ثغور نوشته و سخن ادبی در رابطه با گفتارهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، پزشکی یا روان‌کاوانه درباره این تجربه‌ها چیست. فلسفه و علم از این پدیده‌ها سخن می‌گویند و ادبیات این پدیده‌ها را به سخن درمی‌آورد.

(د) مضمون به حیث پدیده تاریخی

برخی از مضامین که در نوشته‌ها یا در برنامه‌های آموزشی مطالعه و بررسی شده‌اند چه بسا تنها ارزش تاریخی داشته باشند اما مطالعه آنها برای مورخ خلیقات و قوانین و روحیات روشنگر تواند بود. مثلاً زنا در جوامعی که قوانین حاکم بر آنها مقرراتی برای ازدواج و روابط خانوادگی در بر دارد محرک رُمان‌های مهم گوناگونی چون مادام بوواری^۱ فلوبر^۲ و آنا کارنین^۳ تولستوی^۴ می‌گردد. همچنین مضامین سازواری جهانی^۵ یا صحنه جهان^۶ در عصر رنسانس و عصر باروک^۷ که خاستگاه راه‌وروش‌هایی هستند چون افکندن قهرمان داستان در ورطه هلاک اخلاقی و کژانگاری^۸ - شیوه‌هایی که نویسندگان قرن بیستم، از ژید^۹ گرفته تا جیمز^{۱۰} و نابوکف^{۱۱} آنها را از سر گرفته‌اند.

مضمون را، در آن حد که شایسته توجه انسان و برای انسان تلقی شده باشد، نمی‌توان ماده‌ای خام در نظر گرفت. مثلاً عناصر چهارگانه در هاله‌ای از تخیلات جمعی و فردی جا گرفته‌اند که هیچ نباشد به آنها ارزش چندگانه (بر حسب مورد، در همه فرهنگ‌ها، سودمند یا زیان‌رسان) می‌دهد.

1. *Madame Bovary* 2. Flaubert (1821-1880) 3. *Anna Karénine*

4. Tolstōi (1828-1910) 5. *harmonia mundi* 6. *theatrum mundi*

7. *baroque* 8. *anamorphose* 9. Gide (1869-1951)

10. James (1843-1916) 11. Nabokov (1899-1977)

مضمونی محدودتر چون شهر مُدرن که در قرن بیستم، در همه قاره‌ها، مضمونی عزیز و محبوب شده است به صورت محیط عمل و بازتاب و واکنش و بوته آزمایش برای بازیِ واقعیت و خیال درآمده که ساکنان آن (در خیابان‌ها، سر پل‌ها، ایستگاه‌های قطار، یادبنیادها، آگهی‌ها، تابلوها) به معرض نمایش می‌گذارند.

مضامین دیگری، همچون اشکال محتوای در این سوی اثر نیز پدید می‌آیند که به کیفیتی دقیق‌تر بر پایه سناریوها بنا شده‌اند. مثلاً، در عالم خیال، نزد هر رویایی، سناریویی می‌توان سراغ گرفت یعنی ماجرای مرگب از رویدادهای مشابه. مثلاً، رؤیای هبوط و دالان هزارخم و سقوط و، عکس آنها، رؤیای عروج و پرواز بی‌گمان دو قطب متقابل‌اند که هر سناریوی رؤیامایه بین آنها در نوسان است، در عین آنکه این دودسته متناظرند با دو نظام رویایی در سطح عاطفی. مثلاً حسد (غیرت)، کانون توجه یا مؤلفه برتر بسیاری از آثار نمایشی و روایی، مسلماً بنا نهاده شده است بر رابطه‌ای مثلث (سه‌گانه) — دو چهره داستانی و یک شخص ثالث، واقعی یا خیالی، همچنین بر قطب‌های دوگانه یعنی پایه عاطفی اضطراب و هیجانات از جنس ضربه روحی که غالباً پدیدآورنده واکنش‌هایی متمایل به پرخاشگری‌اند. خود این واکنش‌ها قادرند منازعاتی پدید آورند که بر حسب یکی از دو انگیزه غیرت (حسد) و گاه تلفیقی از هر دو گونه‌های متعدد پیدا می‌کنند. آن دو انگیزه یکی احساس تجاوز است و دیگری احساس ناکامی و سرخوردگی. شخص غیرتی، در حالت اول، با رقیب معارض است و، در حالت دوم، با حریف. همچنین جنون جز در نسبت با عقل وجود ندارد — عقلی که می‌توان آن را به مبارزه با آنچه در این جهان جنون شمرده می‌شود یا به انداختن آن در مجرای مطلوب فراخواند، یا، به مقتضای نسبی بودن آن، به فرمان‌برداری از حکمت الهی یا به مستحیل شدن در آن که در عرفان «جنون بزرگ قعر ناپیدا» شمرده شده است. لازمه جنون قرن نوزدهم رویارویی جهان عادی است با ادراک پدیده‌های نامعقول یعنی وسواس‌ها، اوهام و اوج‌گیری علائم تا «نشانه‌های دیوانگی».

بنابراین، مضمون مطالعه، هرچه باشد، سزاوار آن است که زیر و بم‌ها یا استحاله‌های ادبی آن بر حسب دو خصلت ویژه خود مفهوم مضمون سنجیده شود:

یکی قدرت جابه‌جایی آن (مضمون نه به اسم خاصی وابسته است نه به گزارش ماجرای که خوان‌های آن مشخص و معین باشد) و در عین حال ادراک پیشین حتی شکل‌گیری پیشین، که مضمون به محض روی‌داد آن در ادبیات به موضوع آنها بدل می‌شود. همچنین عام بودن مضمون، هرچند به دوره‌ای معین یا به حوزه‌ای معین از ادبیات وابسته باشد، و اصالت نویسندگانی که مضمون را برگزیده‌اند باید سنجیده شوند.

۲. مضمون و مایه غالب

مفهوم مایه غالب به مفهوم مضمون نزدیک است تا به حدی که آن دو را خلط کرده‌اند. مع الوصف، اگر بتوانیم یا بکوشیم تا آنها را از یکدیگر تمیز دهیم، خواهیم توانست طریقه‌های گوناگون ساختار بندی آثار و لایه‌های متعدّد معنایی را استخراج کنیم.

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، تعاریفی از مایه غالب نمی‌توان اختیار کرد که در آنها از مایه تنها نقش ساخت‌دهنده آن به عنوان مصالح اساسی برگرفته شده باشد و ناگزیر باید به تعریفی بازگردیم که نزد ارباب ادبیات تطبیقی هنوز اعتبار دارد یعنی تعریفی که بوریس توماچوسکی^۱، فرمالیست روس، در سال ۱۹۲۵ پیشنهاد کرد. وی، در مقاله‌ای با عنوان «مضمون‌شناسی»^۲، که تودوروف^۳ آن را در مجموعه نظریه ادبیات، متون فرمالیست‌های روس^۴ خود درج کرد، مایه غالب را واحد پایه و دقیق‌تر بگوییم «کوچک‌ترین جزء مصالح مضمونی» (یک اثر) تعریف می‌کند. لذا مایه غالب بر حسب اندازه و میزان حضور آن اما به خصوص در رابطه با مضمون تعریف می‌شود. عناصری از اثر که به اشیا یا رویدادهای مصوّر یک مضمون باز می‌گردند نیز این چنین‌اند. غالباً، اما نه لزوماً، مایه غالب می‌تواند، در حدی که تکرار می‌شود، نقش ساختار دهنده داشته باشد.

مثلاً، می‌توان گفت که آینه به موضوعی دارای ارزش عام یا مشغله ذهنی

1. Boris Tomachevski 2. thématique 3. Todorov (1939-)

4. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (Éd. du Seuil, Paris 1965)

ممکن برای جهان انسانی باز می‌گردد؛ و آن مضمون نیست. اما در آثار متعددی، حضور این شیء، که گاه مکرر و آزار دهنده نیز هست، بیانگر یکی از مضامین و تابع آن است. بسامد «آینه جادویی» در قصه‌های عامیانه و فرهنگ مردم برای ما آشناست. اما حتی در ادبیات معروف به ادبیات عالمانه کشورهای متعدد، مانند داستان‌های افسانه‌وار همچون رُمان لوئیس لوموان^۱، قصه هوفمان^۲، با عنوان «جام زرین»^۳، و داستان کوتاه افسانه‌آسای گوتیه^۴ به نام «احضار کننده ارواح»^۵، از آینه برای بیان مضامینی چون عشق، صلاهی زیبایی، شهود زن در مخیله مرد، آرزوی جهان دیگر استفاده می‌شود: هر نوبت حضور آینه در روایت را می‌توان به منزله نشانه‌ای شمرد. همچنین، اشیائی چون احجار کریمه، حلقه انگشتری، چراغ (مایه‌ای در ذیل مضمون آتش یا نور) را، حتی مستقل از اثری که در آن به کار رفته باشند، می‌توان مایه غالب شمرد. ذیل مضمون بزرگ‌شهر ممکن است مایه‌هایی غالب بیابند ساختار دهنده رُمان‌هایی است چون پروژلا مورت^۶ اثر ژرژ ژرندباخ^۷، پترسبورگ^۸ اثر آندره بیلی^۹، مرگ در شهر ونیز^{۱۰} اثر توماس مان^{۱۱}؛ این مایه غالب ظاهراً به این صورت در متونی ظاهر می‌گردد که شهرهای هنری و روی آب - از نوع شهر ونیز - در حال انحطاط را وصف می‌کنند.

مایه غالب لزوماً شیء نیست. شاهد آن را به نحو قانع کننده در اثر گران‌بهای

1. Lewis Le Moine

۲. Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann، نویسنده و آهنگ‌ساز آلمانی که آثار

افسانه‌ای او الهام‌بخش موسیقی‌دانانی چون شومان (1810-1856) در *Schumann Les Kreisleriana* و چایکوفسکی (1840-1893) در *Tchaïkovski* در باله فندق‌شکن شده است.

3. Le Vase d'Or 4. Gautier (1811-1872) 5. Le Spirite (1866)

6. Bruges-la-Morte (1892)

۷. Georges Rodenbach (۱۸۵۵-۱۸۹۸)، نویسنده فلاندری فرانسه زبان.

8. Pétersbourg 9. André Biély

۱۰. *La Mort à Venise* (۱۹۱۰)، ویسکونتی Visconti، کارگردان مشهور ایتالیایی در سال ۱۹۷۱

آن را به روی پرده سینما آورد.

11. Thomas Mann (1875-1955)

روژه فوئر^۱ به نام فرهنگ اصطلاحات نقد جدید^۲ می‌توان یافت. این فرهنگ تمایزی را که می‌توان و باید میان مضمون و مایه غالب قایل شد روشن کرده است؛ مثلاً زمانی که از «مضمون غرق شدن» در زمان دیکنز^۳ به نام دوست مشترک ما^۴ سخن می‌رود، فقط می‌گوییم که در این رمان افراد مکرر در مکرر غرق می‌شوند و غرق شدن به کرات در آن ذکر شده است، در حالی که معنای غرق شدن را در «مضمون رستگاری در مسیحیت» باید سراغ گرفت. بهتر است خطوط برجسته مکرر را «مایه غالب» بخوانیم. با این تعریف، نسبت مایه غالب به مضمون همچون نسبت نشانه است به علت — مثلاً دلالت دود بر آتش یا زردی رخسار بر بیماری. بنابراین، مضمون قادر است مایه‌ها یا خرده‌مضمون‌هایی^۵ بیافریند یا در مایه‌ها جلوه‌گر شود. آیا مایه غالب، بر حسب تعریف‌های قدیم همچون تعریف وِزلُوسکی^۶، سبک‌شناس روس، باید خاصیت تقسیم‌ناپذیری و تجزیه‌ناپذیری داشته باشد؟ به نظر نمی‌آید که این ویژگی در آن صادق افتد و معتبر باشد؛ وانگهی این استنباط با علوم جدید مغایرت دارد که مدام ساختار ترکیبی و بغرنج عناصری (مانند اتم) را که تقسیم‌ناپذیر تصور می‌شدند نمودار می‌سازند و هم به مطالعه ادبی فایده‌ای نمی‌رسانند. فرج بر مضمون بودن و قدرت ساختاردهنده دو ویژگی مایه غالب‌اند. چنین به نظر می‌رسد که آن را جز در رابطه با مضمون نمی‌توان تعریف کرد و آن غالباً، در آثار، «همه جا حاضر» است یا حضورش، اگر هم محدود باشد، پرتوافکن است.

۳. مضمون، مایه غالب، و نماد

درباره مفهوم نماد آثار تحقیقی چندی، به خصوص از زمان پدید آمدن شعر معروف به سمبولیست (نمادگرا)، منتشر شده است. شعر نمادگرا خود تعریف نماد را پرمایه‌تر ساخته و در عین حال امکانات شعری را افزایش داده است. در این مقام

1. Roger Fowler

2. *Dictionary of Modern Critical Terms* که به سال ۱۹۷۳ به همت انتشارات Routledge &

Kegan Paul در لندن چاپ و منتشر شد.

3. Dickens (1812-1870)

4. Dickens (1812-1870)

5. *micro-thèmes*

6. Veselovski

سر آن نداریم که این مطالعات عالمانه را بازگویم. اگر مفهوم نماد در اینجا شایسته توجه است از آن روست که مضمون یا مایه غالب (به معنایی که ارباب ادبیات تطبیقی از آن مراد می‌گیرند) چه بسا در اثری تحول یابد و در جایگاه نماد بنشینند یا مضمون به صورت نمادهای گوناگون درآید.

مرز میان مضمون و مایه غالب از سویی، و نماد، از سوی دیگر، ممکن است از قطعیت به دور باشد. البته، اگر به ریشه لفظ *symbolon* (یونانی: *symbolon* = *σύμβολον*)، به معنی «دوپاره از یک چیز که دو نفر به عنوان نشانه بازشناسی یکدیگر در دست داشته باشند»، بازگردیم، پی می‌بریم که نماد نشانه است اما نشانه‌ای پیش از هر چیز خالی از ابهام و بر حسب رمزگان، مذهبی و/یا اجتماعی، به مواضع تنها یک معنی دارد؛ مثلاً کبوتر نماد روح بوده سپس نماد صلح شده است. در ادبیات، دست کم در اروپا تا حدود قرن سیزدهم میلادی، نماد همچنان نشانه تک معنایی بوده است.

به همین طریق، واژه *symbolon*، بدان گونه که مثلاً در منطق، ریاضیات (x و y، علائم جبری) یا در شیمی به کار می‌رود، نشانه تک معنایی است و هر کس که با زبان قراردادی این علوم آشنا باشد بر فور معنای آن را درمی‌یابد.

در نظریه ادبی — دست کم در جهان غرب — کانت^۱ نخستین کسی است که تعریفی از نماد به دست داده است. وی، در سال ۱۹۷۰، در نقد حکم^۲ نماد را «مفهومی زیباشناختی» تعریف می‌کند پیش از آنکه به آن بُرد و دامنه‌ای بدهد که رُمانتیک‌ها بعداً از آن بهره جسته‌اند اما پُرمایگی خود مفهوم را القا می‌کند. در حقیقت، کانت نماد را وسیله‌ای برای «فکر شهودی» می‌داند که، به جای بازنمود منطقی و عقلانی، درکی «فرا تر» از آن را می‌نشانَد.

در این شرایط، امر محسوس قادر است پرسشی یا پرسش‌هایی درباره چیزی غیر از خود، اما چیزی نامعین و نه خالی از ابهام و تک معنایی را باعث گردد. همچنین نماد، در کاربرد ادبی، و مفهوم نماد در نظریه ادبی، بیش از پیش، به نشانه‌هایی باز می‌گردد که چند معنایی‌اند و چند معنی در آنها تبلور یافته است.

حتی پیش از آنکه کانت معنای دقیقی از نماد به دست دهد، ادبیات، در اروپای عصر رنسانس و در عصری متناظر آن در آسیا یا باز در جریان ظهور سبک باروک اروپایی، از نماد به عنوان بیان بینشی از جهان و از انسان بهره جسته بود. مثلاً، همان‌گونه که فلورانس هو^۱ در رساله‌ای راجع به آینه در شعر فرانسه از سال ۱۵۰۰ تا سال ۱۷۱۵ و در شعر چینی دورهٔ خاندان تانگ^۲ باریک‌بینانه بررسی کرده، آینه، که ابتدا، به عنوان شیء، مایه‌ای ساده بود — و هم در آن زمان مستعد آنکه گونه‌های هنری متعدد پیدا کند یا شاعر دربارهٔ کسی که در آن می‌نگرد به تحلیل‌های روان‌شناختی دست زند — چندان معانی متنوعی یافت که به نماد بدل شد و، بر حسب آنکه موضوع اشعار علمی یا مابعدطبیعی یا عاشقانه باشد، آینه حقیقت (یا، به تعبیر معتبر، آینهٔ حقایق) و تجربه‌ای از مکاشفهٔ جهان شد یا «آینهٔ تپنده» که نوبه به نوبه یا متقارناً معنای این‌همانی، غیریت، زمان‌گذران، و جز آن پیدا می‌کند. تکثر معنایی در اینجا از نقش مایهٔ غالب فراتر می‌رود — نقشی که در روایات فولکلوری یا غیر آن همچنان از آن آینه است.

مثال دیگر: در تئاتر باروک (خواه در آثار کالدرون^۳ و شکسپیر^۴ یا کورنی^۵)، هم «صحنهٔ جهانی» (ناکجا‌آباد) می‌تواند با مضمونی و حتی مکان عام (*topos*) همچنان همگون بماند بی‌آنکه معنای عام آن ابهام و تعدد پیدا کند و هم، در رابطه با بینش باروک مبنی بر «دگرگونی» و ظواهر مدام در حال دگرگونی و مضامین برتر چون دگرگونی، رؤیا، آتش یا مایه‌هایی مانند شعله، ابر، رنگین‌کمان، حباب، آب روان، چشمه به عنوان نمادهایی گرفته شود با معانی متعدد درون هر اثر و در آثار گوناگون بر حسب نمایشنامه‌نویسان و شرایط شخصی و بافت تاریخی آنان و بی‌آنکه از بازتاب و پژواک آنها در خوانندگان ادوار بعدی بر حسب شرایط خاص آنان غفلت شود.

در مثل با ظهور بودلر^۶ در فرانسه سپس پیدایش مکتب سمبولیسم — در

1. Florence Hu 2. Florence Hu 3. Calderón (1600-1681)

4. Shakespeare (1564-1616) 5. Corneille (1606-1684)

6. Baudelaire (1821-1867)

فرانسه با مالارمه^۱؛ در بلژیک با مترلینک^۲؛ در روسیه با بریوسوف^۳ یا آلکساندر بلوک^۴، و دیگران — به نماد در شعر همچون وسیله‌ای برای آوردن معانی تازه به جهان علاقه نشان داده می‌شود. در این صورت، نماد (جام شیشه، آسمان کبود، زلف، سنگ و جز آن) می‌تواند در بیتی یا جمله‌ای درج شود و در سراسر قطعه شعر یا درام و روایت داستانی، از راه قیاس و مشابهت و هم از راه تکرار، به جلوه درآید. مارسل ریمون^۵، نویسنده فرانسوی سوسی‌تبار، در کتاب از بودلر تا سوررئالیسم^۶ این فرایند را چنین وصف می‌کند: «هر تصویر پنهانی به صورت نماد سازمان می‌یابد، کلمات دیگر نشانه نیستند و با خود اشیا و با واقعیاتی روانی که تداعی می‌کنند انباز می‌شوند». کلمه، در بیت یا در جمله، مانند مایه غالب در کل اثر، از نقش نشانه صرف بودن فراتر می‌رود.

ویژگی نماد در ادبیات آن است که تصویری یا مضمونی یا مایه‌ای غالب باشد اما هیچ‌گاه بر معنای خاصی دلالت نکند و، بر حسب اثرآفرین و خوانندگان، دلالت‌های بالقوه چندی پیدا کند. خصایص عمده آن انعطاف فراوان و چندمعنایی بودن آن است.

1. Mallarmé (1842-1898)

2. Maeterlinck (1862-1949)

3. Briussov (1873-1924)

4. Mallarmé (1842-1898)

5. Marcel Raymond (1897-1981)

6. Marcel Raymond (1897-1981)

تبرستان
www.tabarestan.info

نسخه‌های خطی به زبان فارسی یهودی*

ژام دارمستتر

تبرستان
www.tabarestan.info

در کتابخانه ملی^۱ پاریس شماری نسخه خطی فارسی با الفبای عبری وجود دارد که آقای موئک^۲ (در IX, 134-159, *Bible de Cahen*^۳) حدود چهل سال پیش اهمیت آنها را گوشزد ساخته است. این نسخه‌ها، که ۲۰ فقره به شماره‌های ۷۰، ۷۱، ۹۰، ۹۱، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۶-۱۲۵، ۱۲۷-۱۳۰ مجموعه‌اند، حاوی ترجمه

* مشخصات کتاب‌شناسی این مقاله به قرار زیر است:

Darmesteter, James, "Nouveaux manuscrits judéo-persans", *Revue critique*, tome XIII, 1er semestre, 1882, pp. 450-454.

ترجمه فارسی آن در: نامه فرهنگستان، دوره نهم، شماره ۴ (پیاپی ۳۶)، زمستان ۱۳۸۶، ص ۱۹۹-۲۰۶.

1. Bibliothèque nationale

۲. Munk, زالومون (۱۸۰۳-۱۸۶۷)، خاورشناس یهودی متولد آلمان و مقیم فرانسه. وی با زبان‌های آلمانی، فرانسه، سنسکریت، عربی، فارسی آشنا بود. در مصر، متون خطی فراوانی به دست آورد و آنها را به پاریس برد. در سال ۱۸۶۴، استاد زبان عبری کولژ دو فرانس (Collège de France) شد در حالی که ناپینا شده بود. *دلالة الحائرين* (عربی) موسی بن میمون (۵۲۹-۶۰۱) را با الفبای عبری همراه ترجمه فرانسه آن (۳ جلد، ۱۸۵۶-۱۸۶۶) منتشر کرد. از کارهای دیگر اوست: ترجمه عبری بخش‌هایی از تدبیرالموحد ابن باجه (وفات: ۵۳۳)؛ ترجمه فرانسه ینوع الحیات ابن جبرون، شاعر و فیلسوف یهودی (حدود ۴۱۲-۴۵۰)؛ مقالاتی درباره فارابی و غزالی و ابن رشد و کُندی؛ شرح کتیبه‌های فنیقی که در مناطق ساحلی سوریه و لبنان کشف شده بود. — مترجم

۳. ساموئل کاهن، عبری‌دان و علامه فرانسوی (۱۷۹۶ مِتر - ۱۸۶۲ پاریس)، بنیان‌گذار بایگانی اسناد اسرائیلی فرانسه (۱۸۴۰). Archives israélites de France. اثر عمده او ترجمه کتاب مقدس است که با متن عربی و یادداشت‌ها و توضیحات منتشر شده است (۱۸۳۱-۱۸۵۵). — مترجم

تقریباً همه بخش‌های کتاب مقدس و چند فقره از آپوکریف (مجموعات کتاب مقدس) (طوبیت، یهودیت، بعل، میکایان^۱) اند. نسخه‌ها عموماً در قرن شانزدهم کتابت شده‌اند اما متن آنها بس کهنه‌تر است. نسخه شماره ۱۲۷ حاوی گاهنامه‌ای است که در سال ۱۵۹۱ تقویم سلوکی^۲ یعنی سال ۱۲۸۰ میلادی، زمانی که سلسله مغولان در ایران حکومت می‌کرد، نوشته شده است. زبان نسخه‌ها کهن، و هرچند فارسی نو، حاوی واژه‌ها و حتی صوری دستوری است که جز در زبان قدیم وجود ندارند. توضیح غالب خصوصیات زبانی را که مونک آنها را برنموده در زبان پهلوی می‌توان سراغ گرفت. با مطالعه کامل همه این ترجمه‌ها چه بسا مواد سودمند تازه‌ای به واژگان زبان کهن افزوده شود؛ در مواردی، این ترجمه‌ها حتی روشنگر برخی مشکلات اوستا تواند بود. (IV, 218 مقالات انجمن زبان‌شناسی، *Mémoires de la Société de linguistique*)

نسخه‌های خطی کتابخانه ملی پاریس تنها ترجمه‌اند و فقط به لحاظ زبانی ارزشمندند^۳ و برای تفسیر چندانی به کار نمی‌آیند.^۴ آقای مونک نشان داده است که ترجمه مترجمان دقیق نیست. تنها یک نسخه، نسخه شماره ۱۲۹ است که از حیث متن ارزشمند و حاوی قصه آپوکریفی^۵ دانیال است و آقای زوتنبرگ^۶ آن را چاپ و منتشر کرده است.

1. Tobie, Judith, Bel, Macchabées

۲. سال ۳۱۲ ق م (تاریخ بازگشت سلوکوس اول به بابل) مبدأ تقویم سلوکی است. — مترجم
۳. آقای مونک نمونه‌ای از کتاب اشعیا (باب پنجم) عرضه داشته است؛ آقای نوباوئر باب پنجاه و سوم آن (The fifty third chapter of Isaiah, Oxford 1876) را به چاپ رسانده است.
۴. منبع ترجمه فارسی طوسی (قسط‌نظیه ۱۵۴۶) همین نسخه است.
۵. apocryphe (ابوکریفا، پوشیده، پنهان). آپوکریف عهد قدیم مشتمل است بر ایشدراس اول و دوم، طوبیت، یهودیت، ایشتر، حکمت سلیمان، حکمت یسوع، کتاب دانیال نبی، دعای منسی، میکایان اول و دوم.
۶. Zotenberg, هرمان زوتنبرگ (۱۸۳۶-۱۹۱۴)، مستشرق فرانسوی. از آثار اوست: فهرست نسخه‌های خطی حبشی و سریانی و عبری و سامری کتابخانه ملی پاریس؛ بررسی انتقادی تاریخ ادبیات (۱۸۶۶)؛ ترجمه تاریخ بلعمی به زبان فرانسه (پاریس ۱۸۶۷-۱۸۷۴)؛ ترجمه قسمتی از غرر السیر تعالی مرغنی به زبان فرانسه که در پاریس چاپ و منتشر شد. — مترجم

وجود این ترجمه‌ها و این متون آپوکریفی چه بسا می‌توانست این فرض را پدید آورد که یهودیان ایران ادبیات خاص خود را داشته‌اند. کشف تازه دوست ما آقای نوباوئر^۱ ثابت می‌کند که این فرض درست است. وی پنج نسخه خطی فارسی یهودی به دست آورده که خوشبختانه هیچ یک از آنها در مقایسه با نسخه‌های خطی شناخته پیشین تکراری نیستند و محتوای برخی از آنها دال بر آن است که در این نوشته‌ها تازگی‌های جالبی می‌توان یافت. آقای نوباوئر از راه لطف این نسخه‌ها را به من نشان داده است و من توانستم تنها نگاهی گذرا بر آنها بیفکنم. و اینک خلاصه‌ای مختصر از محتوای این پنج نسخه و خصوصیات آن‌ها که در نظر اول به چشم می‌خورد:

۱. نسخه واژه‌نامه مختصر و ناقص واژه‌های دشوار کتاب مقدس که به ترتیب مندرجات این کتاب مرتب شده است و آن مجموعه‌ای است شبیه مجموعه‌های *laazim* فرانسه که برادرم [ظاهراً مراد همان نوبائر است. — مترجم] در *Romania* I, 146 از آن یاد کرده است. — نسخه متأخر و ناقص است و ارزش زیادی ندارد و در آن بی‌گمان چیزی نیست که پیش از آن در ترجمه‌ها نیامده باشد.

۲. اسفار خمسه با Haphtaroth ها و مزامیر: متن عبری، گاهنامه اعیاد، به زبان فارسی، که در سال ۱۷۹۱ سلوکی (= ۱۴۸۳ میلادی) در شهر قم کتابت شده است. آقای نوباوئر آن را برای تاریخ مسوره^۲ مهم می‌داند.

۳. نسخه خطی جدید (۱۸۰۷)، قریب ۲۰۰ برگ ۲۰ تا ۲۲ سطری در هر صفحه، به خط فشرده رَئِنی^۳، حاوی الف) گاهنامه‌ای آیینی برای قرائت قانون^۴؛ ب) ترجمه

1. Neubauer

۲. مسوره، مجموعه روایات علمای قدیم یهود در باب صورت صحیح متن عهد قدیم؛ همچنین، در عهد قدیم مکتوب، حواشی مشتمل بر این روایات؛ نیز متن آن به انضمام حواشی. روایات مسوره‌ای را گروهی از عالمان و کاتبان یهود معروف به اصحاب مسوره یا مسورت‌ها بین قرن‌های ۵ و ۸ م فراهم آورده‌اند و مکتوب شده است. — مترجم

۳. رَئِن (= استاد ما) یا رَئِنی (= استاد من)، عنوان علما و مجتهدان جامعه یهود؛ عنوان احترامی که تلمیذان حاخامیم (= شاگردان حکیم) برای استاد خود اختیار می‌کردند. — مترجم

۴. Loi (عبری: هلاخا)، قسمتی از میدراش و تلمود که احکام مذهبی مستخرج از تفسیرهای غیر مدون تورات در آن درج شده است. هکادا قسمتی دیگر است که احکام شفاهی شریعت، در آن، با تمثیل و تشبیه و استعاره بیان شده است. — مترجم

تعبیرنامه‌های گائون^۱ و آن به یقین ترجمهٔ *Pitarôn Halômôth* منسوب به های گائون، از آخرین بازماندگان گائون^۲ های جماعات بابل (۹۶۹-۱۰۳۸ م) است که در سال ۱۵۵۲ در فزاره^۳ به چاپ رسیده است؛^۴ (ج) کتاب قزبادی (= قزبادین) که در آن از داروهای یونانی بسیاری یاد شده است و چند صفحه از آن حاوی ابیاتی است در وصف اطعمه. در مطالعهٔ اجمالی آن، نام مؤلف و مترجم این نوشته را نیافتیم. در کتابخانهٔ ملی پاریس ترجمه‌ای از رسالهٔ اقرابادین یوحنا دمشقی^۵ (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۱۲۸) محفوظ است.

۴. تاریخ مقدس منظوم به زبان فارسی. نسخهٔ خطی شماره نخورده، قریب به ۲۵۰ برگ، حاوی ۱۸ بیت در هر صفحه؛ به وزن منظومهٔ ویس و رامین، فاقد ورق‌های اول. نخستین فصل کامل آن متعلق است به قصهٔ یوسف با عنوان «انگیز کردن زنان مصر زلیخا [را] بر فرستادن یوسف را به زندان و فرمان بردن^۶ زلیخا». آخرین فصل متعلق است به داستان داود با عنوان «فرستادن حیرام Hiram ملکی

1. Hai Gaon

۲. Gaon (واژهٔ عبری)، عنوان رؤسای مدارس یهودی بابل که از قدرت دینی و قانونی و قضائی برخوردار و مورد حمایت چند مجمع — سناي کوچک، سَنهدَرین بزرگ و کوچک — بودند. سَنهدَرین یا سَنجدَرین عنوان محکمهٔ حقوقی و شرعی یهودیان قدیم در بیت‌المقدس بود. به قول بعضی از محققان، دو سَنهدَرین وجود داشته: یکی سیاسی و مدنی؛ دیگری، معروف به سَنهدَرین بزرگ، منحصرأ دینی. — مترجم

3. Ferrare (در ایتالیا)

4. Steinschneider, Catalogue (فهرست، مجموعه)

و مقالهٔ «نوشته‌های یهودی» در

Encyclopédie (دایرةالمعارف) Ersch et Gruber, p. 447.

۵. یوحنا دمشقی، قدیس (وفات: پیش از ۷۵۴ م)، عالم الهیات سریانی و بزرگ‌ترین عالم الهی کلیسای یونانی. اثر عمدهٔ او، چشمهٔ معرفت، حاوی سه بخش است: مقدمه‌ای فلسفی مبتنی بر فلسفهٔ ارسطو؛ تحقیق دربارهٔ قریب صد بدعت مذهبی؛ اصول علم کلام مسیحی. ذُکُران او ۲۷ مارس است. تألیف کتاب برلیم و یوآسف (روایت یونانی بلوهر و بوداسف) را به او نسبت می‌دادند که معلوم شد مؤلف آن یوحنا دیگری از صومعهٔ قدیس ساباس زاهد (۴۳۹ م کاپادوکیه - ۵۳۲ اورشلیم)، بوده است. — مترجم

۶. در ترجمهٔ فرانسه ظاهرآ به خطا Zuleika en donne l'ordre (زلیخا فرمان آن‌داد) آمده است. — مترجم

چین [در عهد عتیق، کتاب اوّل پادشاهان، باب پنجم، ۱، حیرام پادشاه صور خوانده شده است. — مترجم] ساووری‌ها^۱ و تحفه بهر داود». نشانه‌ای دالّ بر آنکه منظومه به این فصل ختم شده باشد وجود ندارد.

تنها همین دو عنوان نشان می‌دهند که مصنّف چه آزادانه موضوع را ساخته و پرداخته است. در حقیقت، این اثر کتاب مقدّس به ذایقه خوانندگان آثار فردوسی و نظامی است. زلیخا نام همسر پوتیفار در سنت شعری مسلمانان است. جا دارد بررسی شود که مصنّف یهودی تا چه اندازه از این سنت پیروی کرده است و شاید بتوان انتظار داشت که این منظومه بر اصل این افسانه و نخستین صورّ آن پرتوی بیفکند. Hiram پادشاه چین است^۲، چون، در شاهنامه فردوسی، پادشاهان بزرگ ایران از شاهان چین و ماچین تحفه دریافت می‌کنند. عادت بر این است که نام حیرام Hiram را بیشتر در بستگی آن با سلیمان شاهد باشیم تا در رابطه با داود. مع الوصف آغازگاه داستان فصل مذکور در کتاب مقدّس (کتاب اوّل پادشاهان، باب پنجم، ۱۵) وجود دارد. جا دارد تحقیق شود که مصنّف از مدراش^۳ بهره جسته است یا نه.

۵. ترجمه مزامیر (از مز مور ۱ تا مز مور ۱۲۷). این پاره به دو لحاظ ارزش دارد: یکی آنکه جای خالی مجموعه کتابخانه ملّی پاریس را که فاقد مزامیر است پر می‌کند؛ دیگر آنکه، در سرلوحه ترجمه یادداشتی هست حاکی از آنکه این ترجمه، با ترجمه اسفار خمسه، برای شاه ایران صورت گرفته است. سرلوحه به این شرح است:

Beshimka rahmanâ u hananâ dar lughati 'arab mî gûyand bism (illahi ra) hmâni varahimi dar lafthi pârsî benâmi Khudâi bakhshâyandah u mihribân al hâl benâm i Khudâi bunyâd mē kunam dar nivishtan panj sifrâi tehilim cunân kih dar ..hân nivishtah shudah berâi hammelek

۱. ساووری (مغولی)، هدیه. — مترجم

۲. محتمل نیست که محرّف املائی Tsor باشد.

۳. مدراش یا میدراس [عبری = تفسیر، تحقیق]، مجموعه تفسیرهای شفاهی اخبار (معلّمان دینی یهود) از کتاب مقدّس در تلمود (آرامی مشتق از عبری = تعلیم، مجموعه مدوّن شریعت شفاهی یهود به ضمیمه تفاسیر خاخام‌ها، در مقابل شریعت مکتوب؛ شامل دو بخش: مشنا، متن شریعت شفاهی به عبری؛ گمارا، به زبان آرامی و نوعی تفسیر و ذیل بر مشنا). شریعات آن را میدراش (هلاخا = قانون) و ادبیات آن را میدراش هگادائی می‌نامند.

یا سه دین گرفتار تذبذب بودند. چندین بار در اروپا شایع شد که آنان به مسیحیت گرویده‌اند. مغولان یکی از آنان به نام احمد^۱ را، به گناه پذیرفتن دین اسلام و پیگرد و آزار مسیحیان، سرنگون ساختند. در زمان حکومت جانشین او، ارغون^۲، یهودیان نقش غالب یافتند. سعدالدوله^۳، پزشک یهودی، وزیر او بود. وی سه سال، از سال ۱۲۸۴ م (۶۸۳ ق) تا سال ۱۲۹۱ م (۶۹۰ ق) وزارت داشت و همه مناصب عالی را به یهودیان و مسیحیان ارزانی داشت و به زیان مغولان و مسلمانان به آنان روی خوش نشان داد.^۴ «وی دانشمندان و ادبا را پیرامون خود گرد آورد و از آنان حمایت کرد. از این رو، در مدح او اشعار بسیار سروده شد و به نام او آثار منثور تألیف شد. چنانچه از این مدایح در مجلدی به نام او جمع آمده است»^۵. لیکن او نزد سپاهیان، که به دست عناصر کشوری به صف دوم مناصب حکومتی رانده شده بودند، همچنین نزد انبوه جمعیت مسلمان که یهودیان و مسیحیان را بر خود مسلط می‌دیدند منفور گشت. وی را متهم به آن ساختند که در صدد بنیان گذاشتن دین تازه‌ای است و اندیشه قتل عام اعیان و اشراف را در سر دارد و، چون ارغون خان به بستر بیماری افتاد، وزیر او را چند روز پیش از مرگ سرورش به قتل رساندند. با مرگ سعدالدوله صلاهی پیگرد آزار یهودیان داده شد.

اگر به فرضیات علاقه‌مند باشیم، می‌توانیم فرض کنیم که سعدالدوله دستور این ترجمه را داد تا آن را به سلطان مغول ایران اهدا کند. لیکن ادبیات به زبان فارسی یهودی پیش از او رونق گرفته بود چون نمونه‌ای از آن مورخ ۱۲۸۰ م

۱. احمد، مراد تکودار احمد بن هولاکو است که در سال ۶۸۱ بر تخت سلطنت نشست و در سال ۶۸۳

درگذشت و ارغون پسر آباخان جانشین او شد. — مترجم

۲. ارغون خان، چهارمین پادشاه (۶۸۳-۶۹۰) از سلسله ایلخانان، پسر آباخان. — مترجم

۳. سعدالدوله، وزیر معروف ارغون خان. وی فرزند طبیعی یهودی بود. در اهر متولد شد. به بغداد رفت و به طبابت پرداخت. در پرتو آشنایی با زبان‌های مغولی و ترکی، به دستگاه ارغون راه یافت و او را به معاندت با اسلام تشویق کرد. چند روزی قبل از وفات ارغون، مخالفان او را فرو گرفتند و پس از شکنجه هلاک کردند (سلخ صفر ۶۹۰) و با مرگ او تالان یهود درگرفت. — مترجم

۴. در زمان وزارت سعدالدوله بود که پاپ نیکلای دوم سفیری به دربار ارغون فرستاد تا از تساهل او تشکر کند و او را به پذیرفتن دین مسیحی فراخواند. امیران غرب لحظه‌ای امیدوار گشتند که به یاری او مسلمانان را از فلسطین و آسیای مقدم بیرون رانند. — مترجم

5. D'Ohsson, *Histoire des Mongols* (تاریخ مغولان) IV, 31sq. - Graetz, *Geschichte der Juden* (تاریخ یهودیان), 2e éd. VII, pp. 188, 196 sq.

(۶۷۹ ق)^۱، در زمان سلطنت آباقاخان^۲، که به مسیحی بودن شهرت داشت، در دست داریم. لذا ارغون یگانه کسی نیست که احتمال بانی بودن او داده شود و ما کلاً نتیجه می‌گیریم شاهی که این ترجمه برای او صورت گرفت بی‌گمان به سلسله مغول، آن هم در نیمه دوم قرن سیزدهم میلادی (نیمه دوم قرن هفتم هجری)، تعلق داشت یعنی زمانی که، در ساحات دولتی و در آنجا که روح بطالسه^۳ و اسکندریه در دربار اصفهان دمیده شده بود، کنجکاوای در باب ادیان رسم و باب روز بود. در اینجا سؤالی فرعی پیش می‌آید که آیا ترجمه‌های موجود بقیه بخش‌های کتاب مقدس در همین فرصت پدید آمدند و یا پیش از آن یا پس از آن؟ سؤالی که بیشتر درخور طرح کردن است تا جواب دادن: شاید نسخه‌هایی خطی از ترجمه کتاب مقدس با همان سرلوحه پیدا شود؛ اگر تنها اسفار خمسه و مزامیر برای شاه مغول ترجمه شده باشد، خود نشانه آن است که نخستین بخش‌های کتاب مقدس ترجمه شده‌اند، و این به لحاظ آیینی (مناسک) و دین دور از انتظار نیست چون همین بخش‌ها هستند که از همه مهم‌ترند.

این ملاحظات و اظهار نظرها برای نشان دادن اهمیت نسخه‌های خطی آقای نوباور کافایند و وجود نوشته‌هایی اصیل و بکر را در میان یهودیان ایرانی در قرون وسطا ثابت می‌کنند که شاخه خاصی است از متون فارسی غنابخش زبان و ادبیات ایران و در عین حال روشنگر تاریخ دینی این کشور.

۱. به قول Munk (به نقل از) Théodoret apud، پیش از حضرت محمد (ص) ترجمه‌ای به زبان فارسی [کذا] از کتاب مقدس وجود داشت و این اصلاً غیرممکن نیست چون یهودیان در عصر ساسانیان ایام درخشانی داشتند. از آن دوره چیزی به جا نمانده است. بی‌گمان در ادبیات فارسی یهودی گسست‌هایی بوده لیکن این حرکت هیچ‌گاه کاملاً قطع نشده است و چه بسا روزی بتوان آن را از عصر ساسانیان تا روزگار ما پی گرفت.

۲. اباقاخان، دومین پادشاه (۶۶۳-۶۸۰) از سلسله ایلخانیان، فرزند و جانشین هلاکو. — مترجم

۳. بطالسه، سلسله سلاطین مقدونی‌الاصل مصر قدیم که پس از مرگ اسکندر مقدونی (۳۲۳ ق م) به دست بطلمیوس اول ملقب به سوتر (= نجات دهنده) (وفات: ۲۸۳ ق م) تأسیس شد و تا سال ۳۱ ق م که رومیان بر مصر استیلا یافتند در آن کشور فرمانروایی داشتند. پادشاهان آن جز کلئوپاترا (آخرین آنان) به نام یونانی پتولمایوس (معرب آن: بطلمیوس) خوانده می‌شدند. — مترجم

کَلِمَانِ هَوَّار

تبرستان
www.tabarestan.info

در سال ۱۶۳۴، اثری با عنوان *Gulistan ou l'empire des roses* (گلستان یا گل‌های سرخ)، تألیف سعدی، شهریار شاعران ترک [کذا] و ایرانی، در یک جلد ۱۶۶ صفحه‌ای به قطع رقعی، در پاریس به بازار آمد. این نخستین آزمایش ترجمه‌ای، که تنها ترجمه و شرح چند پاره از اثر را در برداشت و کمتر از نیمی از متن اصلی را شامل می‌شد، به قلم آندره دوریه^۱ بود که با ترجمه‌ای از قرآن نیز شناخته شده بود. چندی پس از آن،

* نقد کَلِمَانِ هَوَّار بر:

Henri Massé, Essai sur le poète Saadi, Suivi d'une bibliographie (تحقیق درباره) 1 vol. in-8, I-268-LXII pages, Paris, P. Geuthner, 1919.

این نقد در pp. 253-262 (نامه دانشوران) *Journal des savants* منتشر شده است و آن نشریه‌ای ادبی است که در سال ۱۶۶۵ به همت دنی دو سالو Denis de Sallo در پاریس تأسیس شد، در سال‌های پُر تلاطم ۱۷۹۲-۱۸۱۵ دچار فترت گردید، و در سال ۱۸۱۶ تجدید سازمان و بار دیگر انتشار یافت. در سال ۱۹۰۲، ارگان انستیتو دو فرانس *Institute de France* شد و، در سال ۱۹۰۸، به عنوان ارگان فرهنگستان کتیبه‌ها و ادبیات *Académie des inscriptions et belles-lettres* انتخاب شد و هنوز به فعالیت خود ادامه می‌دهد. ترجمه فارسی آن در: نامه فرهنگستان، دوره دهم، شماره ۱ (پیاپی ۳۷)، بهار ۱۳۸۷، ص ۱۰۷-۱۲۰.

* پانویست‌ها جز آنچه با ستاره مشخص شده افزوده مترجم است.

در سال ۱۶۵۱، گئورگ گنتش^۱، رایزن ژان ژرژ دوم^۲ امیر ساکس^۳، متن و ترجمه لاتینی گلستان را در آمستردام، به نام لاتینی شده *Gentius*، به چاپ رساند. سه سال پس از او، آدام اُلشلیگر^۴، که به سمت دیپلماچ در هیئت دیپلماتیک اعزامی فردریک سوم^۵ دوک شلسویگ - هولشتاین - گوتورپ^۶ به روسیه و ایران عضویت داشت و آشنائی خود با زبان فارسی را در مهد تکلم به آن کامل کرده بود، ترجمه‌ای از همین اثر سعدی را در سال ۱۶۵۴ منتشر ساخت و، به همین مناسبت، اولتاریوس^۷ لقب گرفت؛ وی، چنان که خود گفته، از پیرمزدی ایرانی به نام حق‌وردی «خداداد» کمک گرفته بود. این حق‌وردی همراه جمعی بود که شاه ایران متقابلاً و به رسم سیاسگزاری به نزد دوک فرستاده بود. اما بوستان، اثر دیگر سعدی، تنها با ترجمه‌ای به زبان هلندی شناخته شد که در سال ۱۶۸۸ در آمستردام به چاپ رسید و مترجم آن معلوم نیست. ترجمه لاتینی تامس هاید^۸ همچنان چاپ نشده ماند. این است چند و چون منابعی که لافونتن^۹، سینسه^{۱۰}، ولتر^{۱۱}، پدرروحانی بلانشه^{۱۲}، هررد^{۱۳}، و گوته^{۱۴} از آن بهره جستند.

امروز، ما در زبان فرانسه ترجمه گلستان دِفِرِمِرِی^{۱۵}* و برگردان بوستان

1. Georg Gentz 2. Jean George II

3. Saxe (آلمانی: زاکسن Sachsen)، دوک‌نشین در آلمان

4. Adam Oelschläger 5. Frédéric III

6. Schlesvig-Holstein-Gottorp، دوک‌نشین سابق در شمال آلمان و جنوب دانمارک (بخش جنوبی شبه جزیره ژولند)

7. Olearius

8. Thomas Hyde (۱۶۳۶-۱۷۰۳)، مستشرق انگلیسی، استاد زبان‌های عربی و عبری در آکسفورد

9. La Fontaine (۱۶۲۱-۱۶۹۵)، شاعر مشهور فرانسوی

۱۰. Senécé (۱۶۴۳-۱۷۳۷)، شاعر فرانسوی

۱۱. Voltaire (۱۶۹۴-۱۷۷۸)، فیلسوف و نویسنده فرانسوی

۱۲. abbé Blanchet (۱۷۰۷-۱۷۸۴)، ادیب فرانسوی

۱۳. Herder (۱۷۴۴-۱۸۰۳)، فیلسوف و شاعر و منتقد آلمانی

۱۴. Goethe (۱۷۴۹-۱۸۳۳)، شاعر و داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و منتقد و دانشمند آلمانی

۱۵. Defrémery (۱۸۲۲-۱۸۸۳)، مستشرق فرانسوی و استاد زبان عربی در کولژ دو فرانس

باریبه دومینار^۱ را در دست داریم؛ از دیگر آثار سعدی، جز به صورت اوراق پراکنده، چندان بهره‌گیری نشده است. مانده بود آشنایی با خود مصنف که سیمای او در هاله ابهام بود و آقای هانری ماسه، مدرّس دانشکده ادبیات دانشگاه الجزیره^۲، به روشن ساختن آن همت گماشت. این استاد جوان، که تحقیق درباره سعدی را برای پایان‌نامه دکتری ادبیات خود برگزیده بود، با شرق طالع^۳ و مغرب تماس داشت؛ وی عضو انستیتوی فرانسوی باستان‌شناسی شرقی قاهره^۴ و استاد مدرسه مترجمان رباط^۵ (مراکش) بود و این سوابق، برای مطالعه ادبیات آسیائی زمینه‌ای عالی شمرده می‌شد؛ اکنون، که سفر بس آسان‌تر از پنجاه سال پیش است، تماس با بومیان و آشنایی با روحیه آنان برای فهم آثار ادبی سودمند است، هرچند برای تبخّر، که همچنان جولانگاه مسلم مراکز علمی اروپاست، چندان دستگیر نیست.

→ * آقای ماسه، در نقل قول‌های خود، عیناً ترجمه این استاد دانشمند کولژ دو فرانس Collège de France را آورده، که عضو انستیتو Institut [مجموعه پنج آکادمی: آکادمی فرانسه؛ کتیبه‌ها و ادبیات؛ علوم؛ هنرهای زیبا؛ علوم اخلاقی و سیاسی، تأسیس: ۱۷۹۵] شد. شایسته می‌بود چند اصلاح در آنها صورت گیرد. در صفحه 69 چنین آمده است:

j'étais agenouillé dans la grande mosquée de Damas

[«در جامع دمشق زانو زده بودم»]. در این عبارت، کلمه‌ای که به [agenouillé «زانوده»] برگردانده شده معتکف است به معنی [«se livrant à la retraite pieuse»] «در حال به خلوت عبادت نشستن» که اعتکاف خوانده می‌شود و آداب آن در شریعت مقرر گردیده است. بسنجید با: [احادیث اسلامی که مراد صحاح بخاری است. El-Bokhâri, Les Traditions islamiques, trad. Houdas et Marçais, t. I, p. 644 et suiv. A. Querry, Recueil des lois concernant les musulmans Schyites, t. I, p. 210 et suiv.]

۱. Barbier de Meynard (۱۸۲۷-۱۹۰۸)، مستشرق فرانسوی، استاد زبان‌های فارسی و عربی در کولژ دو فرانس، استاد زبان ترکی مدرسه السنه شرقیه.

2. Faculté des lettres de l'Université d'Alger

۳. Levant، نامی که بازرگانان مسیحی بر سواحل مسلمان‌نشین مدیترانه نهاده بودند و شامل فلسطین و اردن و شام می‌شد.

4. Institut français d'archéologie orientale du Caire

5. École des interprètes de Rabat (Maroc)

I

نام واقعی این شاعر نامدار معلوم نیست و احتمالاً هرگز معلوم نخواهد شد. سعدی تخلص اوست که در ایران رسم است همین که کسی به مشغله بهجت‌انگیز شعر روی آورد آن را اختیار کند و تخلص، چون بر سر زبان‌ها افتد، گاه نام و نشان شاعر را محو می‌کند. در قدیم‌ترین نسخه خطی کلیات سعدی یعنی نسخه ایندیا آفیس^۱، نام این شاعر مُشرف‌الدین بن مصلح‌الدین عبدالله آمده است که عبدالله نام پدر او می‌شود نه آن چنان که جامی در نفحات‌الاشرف آورده نام خودش. جالب آنکه، در مشرق‌زمین، لقب مصلح‌الدین را عموماً از آن شاعر دانسته‌اند نه از آن پدرش. اما این امر سابقه دارد، چون ایرانیان عارف مشهوری را که در بغداد به شهادت رسید منصور حلاج می‌نامند، حال آنکه منصور بی‌گمان نام پدر اوست و خود این قربانی متعصبان حسین نام داشت.

تخلص سعدی از ابوشجاع سعد بن زنگی، اتابک فارس، که در زمان شاعر در فارس حکومت داشت، مأخوذ است^۲. عنوان اتابک، که ابتدا بر لله‌های شاهزادگان دلالت داشت، هرچه قدرت صاحبان آن بیشتر می‌شد اهمیت بیشتری دیگر

1. India Office

۲. تخلص سعدی ظاهراً از نام نواده اتابک مظفرالدین سعد بن زنگی (وفات: حدود ۶۲۳) یعنی از سعد بن ابوبکر بن سعد بن زنگی مأخوذ است.

* وزیر این امیر، به خلاف گفته آقای ماسه، عمیدالدین اسعد بن نصر الأهرزی [أَبْرُز، أَبْرُج، اکنون دهستانی از بخش بیضا در شمال شهرستان شیراز و شمال رود کُر. — مترجم] نام داشت نه عمیدالدین ابونصر سعد اُهرزی؛ وی سراینده قصیده عربی اشکنوان است که من آن را ترجمه کردم و به سال ۱۸۹۵ در *Revue sémitique* (مجله سامی) به چاپ رسیده است. [اشکنوان/شکنوان و اصطخر و قلعه شکسته سه قلعه بودند در حوالی شهر اصطخر بر فراز سه کوه که مجموع آنها را سه گنبدان می‌گفتند (اقبال آشتیانی، تاریخ مفصل ایران، ص ۳۸۴). عمیدالدین، در ایامی که در قلعه اشکنوان زندانی بود، قصیده‌ای در ۱۱۱ بیت در شکایت از روزگار سرود که تاج‌الدین، پسر او، آن اشعار را بر دیوار قلعه نوشت. قصیده با این بیت آغاز می‌شود:

مَنْ يَتْلُقُ حَمَامَاتٍ بِبَطْحَاءٍ مَمْتَمَاتٍ بِسَلْسَالٍ وَ خَضْرَاءٍ

عمیدالدین، به اتهام «مراسلات و مفاوضات» با «ملازمان خوارزمشاه»، همراه پسرش، تاج‌الدین، زندانی شد و پس از پنج یا شش ماه، به سال ۶۲۴ در زندان درگذشت. — مترجم.]

می‌یافت. آنان، که در آغاز از مقرّبان و رایزنان شاهزادگان پرورده خود بودند، رفته‌رفته به سردارانی بدل گشتند که بر سپاه فرمان می‌راندند و به اندک زمانی به درجه امیرکانی مستقل ارتقا یافتند. پدر سعدی در خدمت همین سعد بود، به چه سِمَت معلوم نیست، اما، به هر حال، از درباریان او بود و به ولی نعمت خود مباحات می‌کرد. سعدی در صاحب‌نامه می‌گوید: پدرم عمر خود در خدمت تو گذراند؛ من نیز خادم وفادار توام ... نمی‌خواهم در خدمت دیگری باشم، چون از نعمت‌های تو برخوردار بوده‌ام.^۱ این قدرشناسی نصیب فرزند و جانشین سعد، ابوبکر، نیز شد که گلستان به او اهدا گردید.

سعدی در حدود سال ۱۱۸۴ [متولّد شد. در کودکی، پدر و مادر خود را از دست داد^۲ اما همچنان در کنف حمایت سرپرست خود به سر می‌برد که او را برای تحصیل علم به بغداد فرستاد و او از سال ۱۱۹۶ [۵۹۲] تا سال ۱۲۲۶ [۶۲۳] یعنی از دوازده تا چهل و دو سالگی، طیّ سی سال تعلّم درس قرآنی، در آن شهر اقامت داشت. «دانشجوی سی‌امین ساله^۳» - که سابقاً در

۱. ناظر است به این ابیات:

پدرم بنده قدیم تو بود	عمر در بندگی به سر بُردست
بنده‌زاده چو در وجود آمد	هم به روی تو دیده برکردست
خدمت دیگران نخواهد کرد	که ورا نعمت تو پروردست

(کلیّات سعدی، با مقدمه عبّاس اقبال آشتیانی و محمدعلی فروغی، جاویدان، تهران ۱۳۱۶، «کتاب صاحبیه»، ص ۸۳۹)

۲. در دایرة المعارف فارسی (ذیل سعدی)، تاریخ تولّد او حدود ۶۰۰ و تاریخ وفاتش ۶۹۱ و ۶۹۴ ذکر شده است.

۳. در بوستان (باب دوم در احسان، گفتار اندر نواختِ ضعیفان) آمده است:

مرا باشد از درد طفلان خبر که در طفلی از سر برفتم پدر
یعنی سخن از مرگ پدر است نه پدر و مادر.

۴. در دایرة المعارف فارسی آمده که سعدی حدود ۶۲۱ به بغداد رفت؛ در عهد سلطنت اتابک ابوبکر بن سعد به شیراز باز آمد. بوستان و گلستان را به نام او و پسرش، سعد بن ابوبکر، سرود و نوشت و بار دیگر در حدود سال ۶۶۲ به بغداد و حجاز سفر کرد. اشاراتی به سفر خود به یمن، بلخ، بامیان، هند و کاشغر دارد که احتمالاً برای صحنه‌سازی حکایات است.

کارتیه لاتن^۱، به تمسخر، بر دیرماندگان اطلاق می‌شد — در آن روزگاران دیرین افسانه نبود. آوازه نظامیه، که مایه ماندگاری نام بنیان‌گذار خود، وزیر بزرگ سلجوقیان، نظام‌الملک، شد، در سراسر مشرق زمین طنین افکنده بود. در همین مدرسه است که غزالی [۴۵۰-۵۰۵] از ۱۰۹۱ [۴۸۴] تا ۱۰۹۵ [۴۸۸]، سپس پدر سمعانی نسب‌شناس، ابن الانباری نحوی^۲، تدریس کردند. مورخ صلاح‌الدین^۳، بهاء‌الدین بن شداد، چند صباحی در این مدرسه معید بود و احتمالاً سعدی نیز این سیمت یافت.

سعدی، پس از فراغ از تحصیل، به سفرهایی رفت که سالشمار آن روشن نیست. از شایستگی‌های پرارزش ماسه است که سعی کرد این سالشمار را نظم بخشد و چنین می‌نماید که در این کار صعب موفق بوده است. شاعر خود حکایت کرده است در همان سال که علاء‌الدین محمد خوارزمشاه با قراختائیان پیمان صلح بست^۴ به جامع کاشغر درآمد. قراختائیان، در آن زمان، بر سرزمینی که بعداً ترکستان چین خوانده شد و امروز نیز (پس از فاصله زمانی دوران استقلال) به همین نام خوانده می‌شود حکومت داشتند. این صلح در سال ۱۲۱۰ م [۶۰۷] اتفاق افتاد. لذا آقای اِته^۵، هم‌داستان با دولتشاه و به تبع او، پذیرفت که سعدی سپس، برای ادامه تحصیل، به بغداد بازگشت چون، در آن هنگام، بیست و شش سال بیش نداشت؛ مع الوصف، شهرت ادبی او نسبتاً مسلم بود چنان‌که پژواک آن به سرزمین دوردست ترکستان رسیده بود.

سعدی، همچون هر مسلمان صالحی، برای ادای حج، به زیارت مکه رفت و به

1. Quartier Latin

۲. مراد کمال‌الدین ابوالبرکات عبدالرحمن بن محمد (۵۱۳-۵۷۷) مشهور به ابن الانباری، نحوی و ادیب عرب، است که نمی‌تواند پدر سمعانی (۵۰۶-۵۶۲) صاحب انساب باشد. شاید نویسنده آن دو را جدا از یکدیگر مراد داشته است که باز به واریسی نیاز دارد.

۳. مراؤ صلاح‌الدین ایوبی (۵۳۲-۵۸۹) است.

۴. مراؤ علاء‌الدین تکش (حکومت: ۵۶۸-۵۹۶) است که، پس از درگذشت پدر، به کمک قراختائیان، بر برادر خود، سلطان‌شاه، غلبه کرد و در خوارزم به سلطنت نشست.

۵. Ethé (۱۸۴۴-۱۹۱۷)، مستشرق آلمانی که اثر عمده او، تاریخ ادبیات فارسی، به قلم رضازاده شفق به فارسی ترجمه و در سال ۱۳۳۷ چاپ و منتشر شد.

هنگام عزیمت به آنجا در شام بود. آیا در همین ایام، پس از اقامت در شام، بود که «در بیابان قدس» به دست صلیبیون اسیر شد و او را به طرابلس شام بردند و، در خندق طرابلس، با جهودان به کارِ گِلِ بداشتند^۱؟ با وجود تلاش‌های ستودنی آقای ماسه، سالشمار حوادث زندگی سعدی همچنان مبهم است. شاعر، به قصد حجاز در رَقّه، در ساحل فرات، سوارِ کشتی می‌شود و رو به پایین تا کوفه را طی می‌کند و در آنجا سپس در بصره اقامت می‌کند و کیسه پول خود را خالی می‌بیند چنان‌که بضاعت خرید پای‌پوش ندارد.^۲ پابرنه در بیابان حال‌نار است! مع‌الوصف، درویش توانست به زیارت مکه برود، اگر نه چهارده‌بار به قول دولتشاه، دست‌کم چندبار، کزاتی در جوانی و دفعاتی در سالمندی.

آیا سفرش به هند و آن ماجرا که برهنه را در حال درکشیدن ریسمان برای به حرکت درآوردن دست‌های بُتِ غافلگیر کرد^۳ واقعیت دارد؟ برخی از شرق‌شناسان چنین پنداشته‌اند که گزارش این ماجرا فراوردهٔ تخیل شاعر است. آقای ماسه بیشتر به واقعی شمردن آن گرایش دارد هرچند قبول دارد که این داستان دور از باور است. سعدی از هندوستان، از راه اقیانوس هند، به یمن رفت اما نه یکسره اگر در همان اوان به جزیرهٔ کیش (قیس) در خلیج فارس سفر کرده باشد که آن زمان انبار بازرگانی دریائی و مرکز تهیّهٔ آذوقه برای

۱. اشاره است به سخن سعدی علیه‌الرحمه که می‌فرماید: از صحبت یاران دمشق ملالتی پدید آمده بود. سر در بیابان قدس نهادم و با حیوانات انس گرفتم تا وقتی که اسیر فرنگ شدم، در خندق طرابلس با جهودانم به کارِ گِلِ بداشتند. (گلستان، باب دوم در اخلاق درویشان، حکایت ۳۱)

۲. اشاره به حکایت ۱۷ از باب سوم گلستان، در فضیلت قناعت به این شرح: هرگز از دورِ زمان ننالیده بودم و روی از گردش آسمان در هم نکشیده مگر وقتی که پایم برهنه بود و استطاعت پای‌پوشی نداشتم؛ به جامع کوفه درآمدم دلنگ؛ یکی را دیدم که پای نداشت، سپاسِ نعمتِ حق به جای آوردم و بر بی‌کفنی صبر کردم.

۳. اشاره به ابیات زیر در بوستان:

بسِ پرده مطرانی آذرپرست	بحساور سرِ ریسمانی به دست
به فؤّرم در آن حال معلوم شد	چو داود کاهن بر او موم شد
که ناچار چون درکشد ریسمان	برآرد صنم دستِ فریادخوان

(باب هشتم، در شکر بر عافیت، حکایت ۸)

دریانوردی بود. حتی چنین می‌نماید که در ساحل حبشه سری به محکمه هم زده باشد.^۱ وی از صنعا، پایتخت یمن، که در آن ازدواج کرده و «پسری خردسال»^۲ ثمره این زناشویی را از دست داده بود، از راه زمینی به مکه رفت، در جدّه فرود آمد، از مصر، دست‌کم نزدیک‌ترین نواحی آن، و مغرب و شاید تونس بازدید کرد.^۳ اما آنچه شاعر از خود می‌گوید چندان دور از روشنی و دقت است که سخنانش به هر فرضی راه می‌دهند. در بازگشت، از بیت‌المقدس گذشت که به «برج و باروی ویران شده‌اش»^۴ اشاره دارد. چند صبحی در دمشق و «سرحدات بلاد روم»^۵ یعنی آسیای صغیر گذرانند، سپس به زادبوم خود بازگشت و دوستان بسیاری را بازیافت. در بوستان از آن یاد کرده و گفته است که در هیچ جا کسانی چون «پاکان شیراز» ندیده

۱. اشاره است به ابیات زیر از بوستان:

غریب آمدم در سوادِ حبش	دل از دهر فارغ سر از عیش خوش
به ره بر یکی دکه دیدم بلند	تنی چند مسکین بر او پای‌بند
بسیج سفر کردم اندر نفس	بیابان گرفتم چو مرغ از قفس
یکی گفت کاین بندیان شیروند	نصیحت نگیرند و حق نشنوند
چو بر کس نیامد ز دست ستم	تو را گر جهان شحه گیرد چه غم
... نکونام را کس نگیرد اسیر	بترس از خدای و مترس از امیر

(باب نهم، در توبه و راه صواب، حکایت ۱۶)

۲. اشاره است به ابیات زیر از بوستان:

به صنعا درم طفل اندر گذشت	چه گویم کز آنم چه بر سر گذشت
... به دل گفتم ای تنگِ مردان بیر	که کودک رود پاک و آلوده پیر

(باب نهم، در توبه و راه صواب، حکایت ۱۸)

۳. واقعی بودن این سفرها دست‌کم برخی از آنها مثل تونس و ساحل حبشه سخت محلّ تأمل است.

۴. اشاره به این بیت از بوستان:

چو بیت‌المقدس درون برقُباب	رها کرده دیوار بیرون خراب
(باب سوم، در عشق و مستی و شور، آغاز)	

۵. شاید اشاره نیز داشته باشد به این بیت از بوستان:

تولای مردانِ این پاک‌بوم	برانگیختم خاطر* از شام و روم
* برانگیختم خاطر = برانگیخت مرا خاطر، خاطر مرا برانگیخت	(دیباچه، سبب نظم کتاب)

است^۱ و این مایه تسلای خاطر او در برابر طعن متعنتان و بدگویان بود که می‌گفتند: «سعدی بی‌هنر است و نجوش^۲» و البته از طریق اوست که از وجود این طاعنان خبر داریم. و او با این دعا دادِ خود را از آنان ستانده است: خدایا، در همه جهان خاصه در شیراز دست شیران را از نیکمردان کوتاه بدار.^۳

تبرستان II

سعدی حکیمی اخلاقی و عزیز و مهربان است. دستورهای اخلاقی و رفتار نیک را، که تعلیم آنها را شایسته خود می‌داند، با حکایات و امثال شیرین و دلپذیر در می‌آمیزد. از احکام خشک و از آموزه بی‌روح به نزد او خبری نیست: موعظه به بیان سفت و سخت را به استادی وامی‌گذارد که در مسجد می‌نشیند و به حلقه شاگردان که به گرد او فراهم آمده‌اند درس می‌گوید. به اخلاق در زندگی و عمل علاقه‌مند است و تجربه زندگی را که از سفرهای دور و درازش حاصل گشته به خوانندگان منتقل می‌سازد. می‌گوید: خوش دارم که با گشاده‌دستی اندرز دهم؛ و

۱. اشاره است به این ابیات از بوستان:

در اقصای عالم بگشتم بسی	به سر بردم ایام با هر کسی
تمتع به هر گوشه‌ای یافتم	ز هر خرمنی خوشه‌ای یافتم
چو پاکان شیرازِ خاکی‌نهاد	ندیدم که رحمت بر این خاک باد

(دیباچه، سبب نظم کتاب)

۲. شاید اشاره باشد به سخنانی که در پایان گلستان آمده است به این شرح:

غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طبیعت‌آمیز و کوتاه‌نظران را بدین علت زبان طعن دراز گردد که مغز دماغ بیهوده بردن و دود چراغ بی‌فایده خوردن کار خردمندان نیست. ولیکن بر رای روشن صاحب‌دلان، که روی سخن در ایشان است، پوشیده نماند که دُر موعظه شافی را در سلک عبارت کشیده است و داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت درآمیخته تا طبع ملول ایشان از دولت قبول محروم نماند.

ما نصیحت به جای خود کردیم	روزگاری در این به سر بردیم
گر نیاید به گوشِ رغبتِ کس	بر رسولان پیام باشد و بس

۳. اشاره به این بیت در دیباچه گلستان:

یارب ز بادفته نگه‌دار خاکی پارس	چندان که خاک را بود و باد را بقا

در جای دیگر: نصایح مرا فواید بسیاری است. بکوش تا آنها را برگیری.^۱

سعدی نازپرورده نبود. وی کمالات خود را ثمرهٔ سختگیری در تربیت خود می‌داند و به دیگران نیز همین را سفارش می‌کند. کودکِ نازپرورده سال‌های پررنج و درد در پیش دارد.^۲ چون می‌بینیم که ششصد سال پیش از روسو از خامهٔ او این سخن تراوش کرده است که

بیاموز پرورده را دست‌ترج وگر دست‌داری چو قارون به گنج
... چه دانی که گردیدنِ روزگار به غربت نگرداندش در دیار^۳

حیرت می‌کنیم و این از آن رو حیرت‌انگیزتر است که، در مشرق‌زمین، کارِ یدی مختصّ پیشه‌وران بود و نه تنها طایفهٔ نظامیان بلکه سرمایه‌دارانِ مرفّه، که از راه بازرگانی مالدار شده بودند، به آن به دیدهٔ حقارت می‌نگریستند.

از زمان بنیان‌گذاری شاهنشاهی ایران به دست کورش، که نخست پادشاه شوش بود و سپس فاتح و سازمان‌دهندهٔ امپراتوری پهناوری شد، ایرانیان سلطنت‌طلب بودند و هنوز هم هستند. شاهنشاه، در نظر آنان، از فرّ ایزدی برخوردار بود. آنان به مشروعیت پادشاهی پایبند بودند و نشانهٔ مشروعیت به هنگام روی کار آمدنِ سلسلهٔ تازه را — که طیّ بیست و پنج قرن تاریخ بارها و بارها روی داده بود — همان پیروزی می‌دانستند. سعدی نیز همچون هم‌روزگاران خود می‌اندیشید. وی از هرج و مرج بیزار بود. «بر سر افراد باید کسی جای داشته باشد وگرنه در کشور نظم برقرار

۱. پانوش ۲ صفحه قبل.

۲. اشاره است به این بیت از بوستان:

بسا روزگارا که سختی ببرد / پسر چون پدر نازکش پرورد

(باب هفتم، در عالم تربیت، حکایت ۱۶)

۳. و دنباله‌اش:

چو بر پیشه‌ای باشدش دسترس / کجا دست حاجت برد پیش کس؟

(همان، باب هفتم، در عالم تربیت، حکایت ۱۶)

نمی‌گردد^۱». از این رو، هنگامی که مسلمانان ابتدا سرزمین ایران سپس ضمیر و وجدان ایرانیان را فتح کردند، دیده شد که ایرانیان آشکارا از خوارج، که هوادار اصل اساسی انتخابِ رئیسِ امت بودند، جدا گشتند و، در مذهب، اخلاص به خاندان پیامبر را اختیار کردند و برای اولاد علی و فاطمه [علیها السّلام] یعنی امامان منزلتِ مینوی قایل شدند.

شاه به وظایف اجتماعیِ عالی خود نمی‌تواند عمل کند مگر با داشتن هنرها و فضایی که به کودکی کسب کرده باشد یا در نهادش بوده باشد. فرزند شاه باید سخت‌تر از رعایای خود پرورش یافته باشد. وی باید صبور و قانع باشد و این سفارشِ زایدی نیست با علم به آنکه حکمرانان ایران همواره در شکم‌بارگی و باده‌گساری شاخص بوده‌اند. شاه هیچ‌گاه نباید قهر و خشونت روا دارد بلکه باید خواستار و جویای عدل و انصاف باشد. صفتِ فائق او باید رحم و شفقت باشد. افکار شاعر در این باب را ابیاتی از گلستان شاهدند که آقای ماسه در اثر خود نیاورده و به نظر من ویژگی‌نما هستند. از جمله افسانه‌ای که از دوران حماسی ایران به اخلاف مسلمانان انتقال یافته افسانهٔ همای است که بر سر شاهان می‌نشست و شایستگی آنان را، که گاه در خلال ماجراها پوشیده می‌ماند، نشان می‌داد. صفت همایون، که ترکان از فارسی به وام گرفته‌اند، از همین واژهٔ هما مشتق است. ترکیبات آشنای باب همایون و خط همایون نیز با همین صفت ساخته شده است. زان سو، آنچه شاعر در این مرغ دارای نقش افسانه‌ای بر آن انگشت می‌گذارد لاشخوری اوست که او را از آزرده موجود زنده معاف می‌دارد. سعدی افسانهٔ کهنِ روزگارانِ رفته را این چنین با مضامین پسندِ خاطر خود مطابقت داده است.

مهربانی و شفقت شاه به تنهایی کفایت نمی‌کند و فقط به کارِ آن می‌آید که او را بلندآوازه سازد و چون درگذشت از او به نیکی یاد کنند، هرچند عدالت نتیجهٔ آن

۱. شاید اشاره داشته باشد به این ابیات از بوستان:

دهد خسروی عادل و نیک‌رای

کند مُلک در پنجهٔ ظالمی

به قومی که نیکی پسندد خدای

جو خواهد که ویران شود عالمی

است و سعدی خوش دارد یادآور شود که خسرو انوشیروان، یکی از چهار شاهنشاه [کذا] سلسلهٔ ساسانی پیش از فتح ایران به دست مسلمانان، دست‌کم در روایت، دادگر لقب گرفت و انوشیروان دادگر خوانده شد. پرهیز از ظلم بارها در قرآن سفارش شده است. کارهای نیک چون ساختن پل و مسجد و کاروان‌سرا و رباط نیز ستوده و به دیدهٔ مسلمانان ثواب است. شهریارى که در ساختن چنین بناهای عام‌المنفعه مال خود را خرج کند همچون درخت میوه‌دار است. کار او سرمشق توانگران خواهد شد و خاک کشور با بناهایی به ابتکار افراد پوشیده و آبادان خواهد گشت و این از آن رو پرارزش‌تر است که دولت‌ها هیچ‌گاه نتوانسته‌اند چنین خدماتی را سازمان دهند. از آن میان، شاه عباس اول^۱ بود که، با بنای کاروان‌سراها در سراسر قلمرو خود، نام و یادگاری از خویش به جا گذاشت. این جمله برای آرامش داخلی و رونق و بهروزی کشور و شکوفائی کشاورزی و صدور فراورده‌های آن و مصنوعات دست‌ساخت کارگران بازار به اکناف و اقطار مفید است؛ اما گرداگرد مُلکِ شاه را دشمنانی فراگرفته‌اند که در هوای سرنگون ساختن اویند. رفتار شاه در قبال آنان چگونه باید باشد؟ شاعر می‌گوید: «به روز صلح سلاح جنگ مهیا ساز»^۲ و این قول پژواک از دوز راه...^۳ *si vis pacem* کذائی است. اما نباید «بی‌محابا دست به شمشیر برد»^۴. شرط احتیاط آن است که قوّت و

۱. شاه عباس اول یا کبیر (۹۷۸-۱۰۳۸)، پنجمین پادشاه صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸). وی در سال ۱۰۰۰ هجری پایتخت ایران را از قزوین به اصفهان منتقل کرد و بناهایی چون مسجد شاه، کاخ چهلستون، سی و سه پل، پل خواجه، مدرسهٔ چهارباغ در دوران سلطنت او اصفهان را شکوه و جلال بخشید.
۲. ظاهراً اشاره است به این ابیات از بوستان:

سپاهی در آسودگی خوش بدار که در حالتِ سختی آید به کار
سپاهی که کارش نباشد بزرگ چرا دل نهد روزِ هیجا به مرگ

(باب اول، در عدل و تدبیر و رای، گفتار بعد از حکایت ۱۸)

۳. *si vis pacem para bellum*، «اگر خواهان صلحی، جنگ را آماده باش» [آمادهٔ دفاع باش تا آماج حمله نگردی].

۴. شاید اشاره داشته باشد به این بیت از بوستان:

همی تا برآید به تدبیر کار مدارای دشمنِ پنهان از کارزار

(باب اول، در عدل و تدبیر و رای، گفتار بعد از حکایت ۱۸)

زور را برای روز مبادا نگه دارند.^۱ وانگهی، چه بسا بهتر آن باشد که گنج اندوخته شده در ایام دراز صلح صرف پرداخت باج به دشمن زبردست (همان کاری که امیرانِ بیمناک از سرپنجه کردن با مغولان، پس از مشاهده نمونه‌های وحشت‌زا می‌کردند) یا صرف تطمیع شود: «تا کار به زر پیش می‌رود شاید که جان را به خطر اندازند».^۲ از این گذشته، سعدی روحیه سربازی و جنگ نداشت.^۳

III

سعدی بی‌گمان درویش بود و به مدلول این نام با فقر عهد و پیمان داشت؛ اما درویشی از قماش دیگر بود، چون ظاهراً از سلسله‌های تصوّفی نبود که سرانجام سرتاسر جهان اسلام را مسخّر خود ساختند. اصلاً به چشم نمی‌خورد که ریاضت و ذکر و ورد بی‌پایان اینان را موعظه کرده باشد. بیشتر اهل زهد و وعظ بود و بارها به مواظ و خطبه‌هایی عرفانی اشاره دارد که در جاهای گوناگون ایراد کرده بود. مع الوصف، در بوستان، یک‌بار از شهاب‌الدین ابو حفص^۴ عمر سهروردی،

۱. ظاهراً اشاره است به این بیت از بوستان:

چو شاید گرفتن به نرمی دیار به پیکار خون از مشامی میار

(باب اول، در عدل و تدبیر و رای، گفتار بعد از حکایت ۱)

۲. اشاره است به این ابیات از بوستان:

چون توان عدو را به قوّت شکست به نعمت بپاید در فتنه بست

گر اندیشه باشد زخصمت گزند به تعویذ احسان زیانتش بیند

عدو را به جای خَسَک زر بریز که احسان کند کند دندان تیز

(باب اول، در عدل و تدبیر و رای، گفتار بعد از حکایت ۱۸)

۳. یادآور این بیت از بوستان:

داند که ما را سرِ جنگ نیست وگر نه مجالِ سخن تنگ نیست

(باب پنجم، در رضا، آغاز)

۴. در متن فرانسه: Abou-Nafç که ظاهراً غلط مطبعی است. مراژ سهروردی (۵۳۹-۶۳۲) از مشایخ معروف صوفیه است.

مؤسس سلسلهٔ سهروردیه که در سال‌های ۱۱۴۵ تا ۱۲۳۴ م [۵۳۹-۶۳۲] می‌زیسته یاد شده است. سعدی او را «مرشد» خود می‌خواند: لذا اوست که وی را با رموز و اسرار عرفان شرقی آشنا ساخته است. اما شاعر از استاد جز تعلیم اخلاقی کسب نکرده و چنین می‌نماید که برای فلسفهٔ متعالی چندان اهمیتی قایل نیست - امری را که پایه و اساس اندیشه‌ورزی‌های جسورانهٔ این متفکران مستغرق در وجود بی‌نهایت و جویای وسیله برای متحد ساختن روح خود با آفریدگار بودند.

وی، البته همراه اصطلاحات رایج متداول صوفیه را به کار می‌برد: او می‌داند که ما جز از راه صورت درکی از عالم خارج نداریم و عارف باید جویای معنی باشد که در پس این صور فریبده پنهان است و هم می‌داند که سالک پیش از وصول به عرش یقین باید منازل را طی کند و در لحظاتی حال جذب به او دست می‌دهد و با عالم غیب ارتباط پیدا می‌کند. اما، برای رسیدن به این مرتبه، باید شماری از حجاب‌ها را که از این جهان برین جدایش می‌دارند، یکی پس از دیگری، برگیرد. سعدی همهٔ این بخش از راه و رسم صوفیان را به کنار نهاده است. چنین می‌نماید که او درویشی بوده است از شبهه درآمده و آگاه با حفظ خاطره‌ای خوش از روابط خود با کسانی که مدعی بودند از اعمال ظاهری و از آرمان‌جویی دست کشیده‌اند و «با قوت قلب» زندگی باطنی دارند. هم از این روست که شعرش، چه در اصل و چه در ترجمه برای خوانندهٔ اروپایی، از مثنوی جلال‌الدین رومی به فهم نزدیک‌تر است. در مثنوی از عالی‌ترین دریافت‌های ذهن انسانی - در چارچوب نسبتاً محدود دین اسلام و وضع متعارف در قرون وسطا - به زبانی سخن می‌رود که ایجاز آن گاه بس ابهام‌آفرین است.

سعدی، چنان‌که آقای ماسه به درستی ملاحظه کرده، «به نوعی، از بیرون به تصوف نظر می‌افکند و باید همواره مترصد آن بود که در حکایاتش، جسته‌گریخته، نظرهایی کوتاه دربارهٔ خصال و تکالیف صوفیان اظهار شود نه آنکه شرحی دربارهٔ آموزهٔ آنان درج گردد». وی، در گلستان عبادت، عفو، خدمت به خدا، اطاعت، احسان، انصاف و اعتدال، توحید، توکل، تسلیم و رضا، و صبر را از تکالیف درویشی دانسته است. اما همهٔ این فضایل در نص قرآن

برای هر مؤمنی لازم شمرده شده است؛ و سالک، اگر از آنها بی بهره باشد، از اصول و مبانی تصوّف شناختی نخواهد یافت. مع الوصف، شاعر گاه اشاره دارد به پدیده‌ای که هر کس به هنگام شب می‌تواند شاهد آن باشد و در آثار سخنوران مشرق زمین مضمون متداول و متعارفی شده است، و آن پروانه است که، به جاذبه نور شمع، خود را در شعله می‌افکند و می‌سوزد و خود تمثیل نفسی است که در عشق الهی گداخته می‌شود و به کُلّ الکُلّ می‌پیوندد و در آن فانی می‌گردد. اما سعدی عاقل‌تر از آن است که در این راه پرخطر به دنبال سالکِ جان سوخته رود؛ و این پاره از بوستان ظاهراً در این باب خلاصه فلسفه عملی اوست: «آیا عقل خام [بی بهره از سوز عشق] می‌تواند در مُلکی سیر و

۱. آیا می‌توان باور کرد که سراینده اشعاری هوش‌رُبا و نفس‌بند چون ابیات زیر:

خوشا وقت شوریدگانِ غمش	اگر زخم بیند و گر مرهمش
گدایان از پادشاهی نفور	به امیدش اندر گدایی صبور
دمادم شرابِ آلم درکشند	وگر تلخ بیند دم درکشند
... ملامت‌کشاند مستانِ یار	سبک‌تر یزد اشترِ مستِ بار
اسیرش نخواهد رهایی ز بند	شکارش نجوید خلاص از کمند
سلاطین عزلت گدایانِ خی	منازل‌شناسانِ گم‌کرده پی
... چو بیت‌المقدس درون پُر قباب	رها کرده دیوارِ بیرون خراب
جو پروانه آتش به خود درزند	نه چون کرم پيله به خود درتند
دلارام در بسر دلارام‌جوی	لب از تشنگی خشک بر طرفِ جوی
... به سودای جانان ز جان مشغول	به ذکر حبیب از جهان مشغول
به یادِ حق از خلق بگریخته	چنان مستِ ساقی که می ریخته
نشاید به دارو دوا کردشان	که کس مطلع نیست بر دردشان
آلت از ازل همچنان‌شان به گوش	به فریادِ «قالوا بلی» در خروش
گروهی عمل‌دارِ عزلت‌نشین	قدم‌های خاک‌سی‌ دم آتشین
به یک نعره کوهی ز جا برکنند	به یک ناله شهری به هم برزنند
چو بادند پنهان و چالاک‌پوی	چو سنگند خاموش و تسبیح‌گوی
... شب و روز در بحر سودا و سوز	ندانند زاشتگی شب ز روز

(بوستان، باب سوم، در عشق و شور و مستی، آغاز)

خود چنین عوالمی را به نوعی تجربه نکرده باشد؟

تأمل کند که آفتاب در آن ذره‌ای و هفت دریا قطره‌ای بیش نیست؟^۱». سعدی، به هنگام سرودن این ابیات سالمند بود و شوق و شور جوانی در وجودش محو گشته و جای خود را به عقل و درایتی داده بود که وی را از حالات درونی افراطی این مجذوبان دور می‌داشت.

تبرستان
www.tabarestan.info

۱. اشاره است به این ابیات:

بلند است خورشید تابان به اوج	عظیم است پیشِ تو دریا به موج
که اربابِ معنی به مُلکی درند	ولی اهلِ صورت کجا پی برند
وگر هفت دریاست یک قطره نیست	که گر آفتاب است یک ذره نیست

(بوستان، باب سوم، در عشق و شور و مستی، گفتارِ پس از حکایت ۱۱)

نکته‌هایی درباره وزن شعر حماسی فارسی*

روبر گوتیو

تبرستان
www.tabarestan.info

سر درآوردن از وزن متقارب شعر فارسی آن چنان که در سروده‌های دقیقی و فردوسی و اخلاف آنان نمودار گشته به هیچ رو آسان نیست. نه تنها از سابقه آن، به دلیل فقدان مدارک، پاک بی خبریم بلکه میسرمان نیست معلوم سازیم که این سروده‌های به ظاهر همسان با یکی از اوزان شعر عربی بر سنتی ایرانی مبتنی است یا نه (cf. NİLDEKE, *Grundr d. iran. Phil.*, t. II, p. 187، اساس فقه اللغة ایرانی). این وزن، آن چنان که اول بار در شاهنامه عرضه شده، نسبتاً کهن می‌نماید چون به لحاظ شکل ثبات شایسته دارد و به لحاظ فنّ هرچه کامل تر است.

ساختار آن معلوم است: هر مصرع آن چهار رکن به صورت و ترتیب زیر دارد:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْلُ یا
--U --U --U -U

همچنین می‌دانیم که این انگاره با اتقان هرچه بیشتر در اشعار شاعران پارسی‌گو به کار رفته و سراسر ابیات شاهنامه با آن مطابقت دارد. این وزن — در حالی که متناظر آن در شعر عربی پذیرای اختیاراتی گوناگون است و، به ویژه،

* ترجمه‌ای است از:

Gauhiot, Robert, "Note sur le rythme du vers épique persan", *Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, 1906-1908, tome 14, pp. 280-285.

که در نامه فرهنگستان، دوره دهم، شماره ۲، (پیاپی ۳۸) تابستان ۱۳۸۷، ص ۱۴۶-۱۴۷ چاپ شده است.

در مواردی، به جای هریک از رکن‌های *فَعُولُنْ* رکن *فَعُولُ* می‌نشیند — در شعر فارسی ثابت و تغییرناپذیر است و این فرق نظرگیر اوزان در دو زبان مذکور از دیرباز خاطر نشان شده است.

رویکرت^۱، شاعر و شرق‌شناس آلمانی، این فرق را گوشزد ساخته بود و چنین می‌پنداشت (Z.D.M.G., X, p. 280 et suiv.) که ایرانیان وزن متقارب را از اعراب به وام گرفتند و به آن اتقان بیشتری بخشیدند تا در برابر نهایت بی‌ثباتی کمیت در واژه‌های زبان خود واکنش نشان دهند. آقای بلدکه این فرض رویکرد را بی‌آنکه با آن مخالفت کند گزارش کرده (II, p. 188) اساس فقه‌اللغة ایرانی (Grundr. d. iran. Phil.) هرچند برای آن شروط محدودکننده مهمی قایل شده است. مثلاً به درستی خاطر نشان می‌سازد (loc. cit., p. 189, note 6) که تغییرات کمیت مصوت‌های در اصل بلند پیش از *h* به شرایط آوایی (فونتیکی) معین مشروط‌اند و اصلاً دلخواهی نیستند (p. 15) دستور زبان فارسی (cf. SALEMANN und, SHUKOVSKI, Pers, Gr. در واقع، بی‌واک بودن *h* است که، در این حالت خاص، با نوعی پیشی گرفتن بر فراگوئی واج آتی، از روی مصوت می‌جهد و آن را به طریقی تنزل می‌دهد که نه همیشه کوتاه است و نه همواره بلند بلکه، بر حسب مورد، جانشین خواه این خواه آن می‌گردد. چون، در دستگاه آوایی زبان فارسی، یا هجای بلند داریم یا هجای کوتاه.

در حقیقت، این تمایز یکی از خصایص زبان فارسی است. در این زبان، نه تنها هجای بسته و باز با همان وضوح زبان‌های کلاسیک در تقابل قرار می‌گیرند بلکه مصوت بلند و کوتاه نیز متمایزند آن هم با همان قوت و اتقانی که گایتلین^۲ پیش از این در اثر خود به نام *Principia grammatices neo-persicae* مبانی دستور زبان فارسی نو (p. 262) متذکر شده است. در زبان فارسی، مصوت‌های بلند دارای آوای خاص خود و شدت و قوت تمام‌اند، حال آنکه مصوت‌های کوتاه به غایت کم‌رنگ و متزلزل‌اند: زبان ادبی و گویش‌های انگشت‌شماری که بیش و کم با آنها آشنایی داریم یکصدا گواه بر آنند که طنین مصوت کوتاه در آنها فرار و تا حد زیادی منوط به آواهای مجاور در

بافت است. نه تنها مصوّت‌های افزوده آغازی^۱ یا مصوّت‌های افزوده خفیف میانجی^۲ که خوشه صامت آغازی را می‌شکند^۳ فاقد طنین خاصّ خودند از این جهت که خواه ناروشن‌اند خواه همان فراگوئی صامت‌های مجاور را دارند اساس فقه‌اللغة ایرانی. HORN, *Grundr. d. iran. Phil. Neu-pers. Schriftspr.* (→ SALEMANN und, SHUKOVSKI, *Pers. Gr.* به‌خصوص S. 12, فارسی نومکتوب pp. 13-14, دستور زبان فارسی)

بلکه مصوّت‌های کوتاه کهن، چنان‌که شاهنامه گواهی می‌دهد، بی‌هیچ اشکالی، می‌توانند قافیه‌ساز شوند. در این باره، آقای نلّده (t. II, p. 183, note 6) اساس فقه‌اللغة ایرانی (*Grundr. d. iran. Phil.*) و آقای هرن (*Grundr. d. neupers. Etym.* اساس ریشه‌شناسی فارسی نو p. XIII et suiv.) به درستی متذکّر می‌شوند که شواهد شاهنامه تا چه اندازه با شواهد اثر منشور ابومنصور موفق [هروی]، هم‌میهن و توان گفت هم‌عصر فردوسی، تأیید می‌شود. در مورد گویش‌ها، کافی است به گزارشی رجوع کنیم که آقای گایگر^۴ کوشیده است از خصوصیات آوایی آنها در ملخص فقه‌اللغة ایرانی خود (*Grundr. d. iran. Phil.* اساس فقه‌اللغة ایرانی t. I., 2ème partie, p. 344 et suiv.) به دست دهد تا بر فور ببینیم که بصیرترین پژوهشگران هنگامی که خواسته‌اند به مصوّت‌های کوتاه بپردازند به چه دشواری‌های غلبه‌ناپذیری برخورد‌ده‌اند. از این رو می‌توان گفت که برقراری کمترین تناظر ثابت میان این مصوّت‌ها در گویش‌های متعدّد

1. prothétiques 2. anaptyctiques

۳. مثال آن را در مصراع «نبود ایچ فرزند مر سام را» می‌توان سراغ گرفت. در این مصراع، farzand-e-mar، با افزوده شدن مصوّت میانجی -e- در میان خوشه صامت dm، به صورت farzand-e-mar تلفظ و تقطیع می‌شود و مصوّت میانجی خوشه صامت dm را منحل می‌سازد و به صورت d-e-m در می‌آورد.

واژه‌ای مانند کارگر kargar نیز با افزوده شدن مصوّت میانجی -e-، به صورت kār-e-gar تلفظ و تقطیع می‌شود. بدین‌سان، zand mar در مثال اوّل و kargar در مثال دوم، به جای هجای بلند + هجای بلند (- -)، به هجای بلند + هجای کوتاه + هجای بلند (- u -) تقطیع می‌شوند یعنی با مصوّت میانجی -e- یک هجای کوتاه اضافه می‌شود. — مترجم

غیرممکن است. اما مصوّت‌های بلند دارای نظم قانونی به کل متفاوتی هستند و در آنها تغییرات منظمی خاصّ خودشان مشاهده می‌شود، من باب مثال تغییر $\bar{a}$ به $[\bar{a}]$ با تلفّظ u فرانسه $]$ ، و $\bar{a}$ به $\bar{o}$ و u در گویش‌های مرکزی فلات ایران. سرانجام، بجاست یادآوری شود آواشناسی تجربی مؤید این معنی بوده است که ایرانیان نواحی جنوب (سیرجان) نه تنها تمایز مصوّت‌های بلند و کوتاه بلکه همچنین تلفّظ خاصّ n پایانی را، که قاعده ظریف *nūn quiescent* (نون خاموش) مبتنی بر آن است، رعایت می‌کنند.

GAUTHIOT, R., *La Parole* (cf. گفتار, année 1900, p. 438 et suiv.)

این تقابل مصوّت‌های بلند و کوتاه، به گونه‌ای، ویژگی اساسی زبان فارسی است و با آن چنان وضوح و قوّتی خودنمایی می‌کند که تقابل میان هجا‌های تکیه‌بر و بی‌تکیه را مکتوم می‌دارد. از این رو لازم می‌آید که در زبان فارسی جای تکیه در واژه بی‌تزلزل معین باشد. مثلاً آقای بیبرشتاین کازیمیرسکی^۱ چنین پنداشته است که، هم در کلمات عربی و هم در واژه‌های فارسی سره، هجا‌های بلند که با a ، و، ی ساخته می‌شوند تکیه‌برند (p. 14، مکالمهٔ فرانسه - فارسی *Dialogues français-persans* و، در حالی که خوجکو^۲، در اثر خود به نام *Grammaire persane* (دستور زبان فارسی)، برای واژه‌های دخیل یا اصیل فارسی، جز در چند حالت خاصّ معین، تکیه در هجای پایانی قایل بود، آقای ترومپ^۳ *Sitzungsberichte d. philosoph., philolog. und histor. Classe de, l'Académie de Munich*, گزارش جلسات درسی آکادمی مونیخ در فلسفه، فقه‌اللّغه و تاریخ, année 1875, t. I, p. 215 et suiv.)

هجای بلند طبیعی‌یا، در صورت نبودن آن، هجای بلند به اقتضای بافت را و، در صورت وجود دو هجای بلند، دومی را تکیه‌بر می‌دانست و، سرانجام، بر آن بود، که در هر جا فقط هجای کوتاه باشد، جای تکیه ناپایدار و متزلزل است. هرگاه تنها همان تکیهٔ واژه را در نظر گیریم، بی‌گمان حق با خودزکوست؛ همهٔ اظهارنظرهایی که از زمان انتشار دستور زبان او شده مؤید آموزهٔ او بوده است که با تاریخ زبان فارسی و تکامل آوایی آن نیز وفق دارد (cf. A. Meillet, *J.A.*, 1900, I, p. 254 et suiv.).

1. Biberstein Kazimirski

2. Chodzko

3. Trumpp

عوض، اگر توزیع شدّت [زیر و بمی نسبی] در هجاها بررسی شود، واقعیّات به این سادگی نیست، در واقع، همان‌گونه که هجاهای کوتاه ضعیف‌اند و هجاهای بلند با قوّت فراگویی می‌شوند و همان‌گونه که شدّت و قوّت هجاهای بسته از آن هجاهای باز بیشتر است، هجای پایانی، سوای چند حالت خاص و معین و مشخص مربوط به صور فعل، گرایش به آن دارد که، تنها به اعتبار پایانی بودن، با نیرویی بیشتر از آنچه در فراگویی اجزای دیگر واژه به کار می‌رود تلفّظ شود. کیفیت بغرنج وزن و نواخت واژه‌های فارسی از همین ناشی می‌گردد چنان‌که این معنی اندک‌اندک آشکار گردیده و در دستور زبان درخشان آقایان زالمان و شوکوفسکی (*Pers. Gr.*, p. 20 et suiv.) نیز از آن یاد شده است. در این دستور، مطالعهٔ کمیّت و مطالعهٔ تکیه‌های گوناگون، یعنی شدّت، اصلاً از یکدیگر جدا نیستند و دیده می‌شود که مطالعهٔ تکیه‌ها، در عین حال، هم در هجاهای بلند و هم در هجای پایانی صورت گرفته است.

شکی نیست که این هر دو عنصر وزنی [کمیّت و تکیه] یکجا در شعر حماسی فارسی وجود ندارد؛ امّا، از سوی دیگر، مسلّم است که وزن متقارب بر تکیهٔ واژه مبتنی نیست. این وزن دقیقاً کمی و مبتنی بر تناوب منظم هجاهای کوتاه و بلند است (*cf. SALEMANN und, SHUKOVSKI, Pers. Gr.*, p. 99 et suiv.). اگر چنین بوده باشد، وجه تفاوت هویدای انگارهٔ

—U —U —U —U

و مُدَلّ عربی آن

—U —U —U —U

نامفهوم و نامشخص می‌ماند. هرگاه جای تکیه در واژه در نظر گرفته نمی‌شد، رُکن‌های فَعُولُنْ —U و فَعُولْ (U—U) که در یکی از دو زبان [عربی] می‌توانند هر کدام به جای دیگری به کار روند در آن زبان دیگر [فارسی] هم می‌توانستند جانشین یکدیگر شوند. در زبان عربی، هم فَعُولُنْ و هم فَعُولْ در هجای دوم (عو) تکیه‌برند (*cf. ZIMMERN, Vergl. Gr. d. Sem.* 53) *Spr.*, p. ۵۳). در زبان فارسی نیز، تکیه در هجای پایانی لُنْ یا لُ می‌بود (*SALEMANN u. SHUKOVSKI, Pers. Gr.*, p. 20)؛ لذا نفی و طرد یکی از این دو الگوی رکنی [فَعُولْ در شعر فارسی] وجهی

پیدا نمی‌کرد.^۱ اما، هرگاه تقابل هجاهای بلند و کوتاه و ماهیت هریک از آنها، که در بالا به آن اشاره شد، در نظر گرفته شود، این نفی و طرد [فعول در فارسی] تقابل مفهوم می‌گردد؛ شاعران طبعاً می‌بایست عناصر میان‌پُر و طنین‌دار را بر عناصر فرّار و عناصری که در فراگویی ضعیف‌اند ترجیح دهند. آرمونی (سازواری) شعر و زنگ‌داری آن با این انتخاب حاصل می‌شده است و باید افزود که، بر حسب قواعد عروضی شعر فارسی، هجای کوتاه، دست‌کم در درون مصرع، نیازی نیست با مصوّت نشان داده شود. در پرتو تقطیع خاصّ هجاهای فرابند^۲، شمار هجاهای سازنده شعر حماسی فارسی تا حدّی متغیّر است. نشانه اضافه و زنی [کسره‌ای که به حکم وزن افزوده شود به پایان هجای به الگوی CVC مثل برزگر که برزگر خوانده شود] به دنبال صامت خاموش^۳ که عنصری با کمیت بلند پیش از آن آمده باشد، مگر به مقتضای نیازهای آموزشی، کمتر ادا می‌شود (cf. BLOCHMANN, *Persians The prosody of the* pp. 16-17). وزن شعر نزد ایرانیان

در آنجا مصوّتی در کار نیست و هر مصرع به وزن متقارب ممکن است دارای هشت تا یازده هجا باشد — در شمار نسبتاً کمتری از شواهد هشت و در اغلب موارد نه تا ده هجا و شماره یازده هجایی کمتر.^۴

۱. چنانچه فرض شود که در رکن‌های عربی هیچ تغییر تکیه‌ای صورت نگرفته [یعنی در شعر عربی، تکیه رکن در همان هجای میانی باقی مانده] این نفی و طرد ناموجه‌تر می‌گردد.

۲. مراد هجاهایی است به الگوی cvcc چنان که در چند cānd یا راست rāst و به الگوی cvccc چنان که در «پنهانست» در این بیت از مولانا:

دو دهان داریم گویا همچو نی یک دهان پنهانست در لب‌های وی

که هجای «- هانشت» به الگوی cvccc است. — مترجم

۳. مراد صامتی است که در بافتی معین خفیف تلفظ شود، مانند |n| در چون cun یا |d| در آژد ārd. — مترجم

۴. بدین سان داریم (شاهنامه چاپ فولرس (éd. Vullers):

nabū-d ī-|č far-zan- |d mar Sā-|m ra هشت هجایی: (بیت ۱۳۳، مصرع اول)

dīlāš bū-|d Ĵuyā|dīlārā-|m rā نه هجایی: (بیت ۱۳۳، مصرع دوم)

kunūn pur|šigiftī|yakī dā|stān ده هجایی: (بیت ۱۳۱، مصرع اول)

nīgārī|bu-d andar|šabastān|i ūy یازده هجایی: (بیت ۱۳۴، مصرع اول)

تنها کمیت [تناوب منظم هجاهای بلند و کوتاه در ارکان] ثابت می‌ماند چون، در این حالت، همچنان که در حالت مصوت‌های بلند بافتی [به اقتضای موقعیت و بافت]، کشش در تلفظ صامت‌ها به حساب می‌آید. در واقع، می‌دانیم که اگر، در سماع سخن به زبان‌های هندواروپایی، کشیدگی صامت‌ها عموماً به حساب نمی‌آید از این روست که جز پایان و خروج انفجاری آنها با صدای قوی به وضوح درک نمی‌شود (cf. ROSAPPEL, *M.S.L.*, X, 347 et suiv.). اما کشیدگی صامت‌ها، همین که آغاز و پایان (دو سر) آنها به روشنی درک شوند و نه تنها انفجار پایانی و برونی بلکه همچنین انفجار درونی شنیده شود، محسوس می‌گردد و این چیزی است که در صامت‌های بلند معمولاً موسوم به مشدد و، به میزان کمتری، در خوشه‌های صامت رخ می‌دهد. انفجار آغازی در این صامت‌ها گویی تقویت می‌شود و، در اثر آن، فاصله آن با انفجار پایانی، خواه در صامت بلند [= مشدد] خواه در خوشهٔ دو صامت محسوس می‌گردد (cf. ROSAPPEL, *loc. cit.* et, R. Gauthiot, *La Parole* گفتار, année 1900, p. 438 et suiv.)

مثلاً در خوشهٔ صامت *st* در واژهٔ *dāstān* فشردگی انفجار درونی *s* با قوت کافی نمودار می‌گردد تا کشیدگی خوشه محسوس شود و ما آن را به صورت *dā-s-tān* -U- تقطیع می‌کنیم؛ همچنین در *Sām rā* که هم‌ارز *Sā-m-rā* یعنی -U- می‌شود در صورتی که *Sām* پیش از مکث یا پیش از مصوت فقط هم‌ارز یک هجای بلند است.

بر مبنای کمی، اصل توزیع شدت بر حسب کشش هجاهاست که فایق است چون، در زبان فارسی، این دو [کمیت و توزیع شدت] همپیوستگی دارند. خصایصی که نلذ که در مورد قافیه گوشزد می‌سازد (*Grundr. d. iran. Phil.*, II, p. 188) و او را به این فرض سوق می‌دهد که هجای دوم رکن فعولن دارای همان ضرب وزن^۱ هجای پایانی است خود به خود روشن می‌گردد: قافیه‌هایی چون *Sām rā*؛ *(dīlār)ām rā* و نظایر آنها درست‌اند و در گوش زنگ کافی دارند تنها از

این رو که از هجاهای بلند ساخته شده‌اند. از سوی دیگر، یکنواختی ظاهری شعر حماسی فارسی رنگ می‌بازد. پیش‌تر دیدیم که کمّیت‌های کوتاه با عناصر بس گوناگونی مصداق می‌یابند: با صامت‌ها، گاه بی‌واک و گاه واک‌دار؛ با مصوّت‌ها که بر حسب مورد می‌توانند دارای تکیه فرعی یا تکیه اصلی (تکیه کُلّ وَاژه) باشند؛ همچنین با حرف نفی نَو و مصوّت‌های پایانی کوتاه مانند ـه [معروف به های غیرملفوظ یا های مختلفی یا های بدل از حرکت (e/a ی پایانی)]. از سوی دیگر، هرگاه تفاوت‌های شدّت در هجاهای بلند گوناگون را در نظر بگیریم (cf. SALEMANN und, SHUKOVSKI, *Pers. Gr.*, p. 20 et suiv.) برر فور می‌پذیریم که با آنها نیز انواع آرایش‌های وزنی پدید می‌آید. درواقع، دو هجای بلند مجاوری که در هریک از رکن‌های سه‌گانه اوّل مصرع‌ها دیده می‌شوند چه بسا دارای شدّت‌های بس متفاوت باشند؛ نه تنها ممکن است یکی از آنها بلند بافتی و دیگری بلند طبیعی باشد بلکه همچنین ممکن است یکی دارای تکیه اصلی و دیگری دارای تکیه فرعی بر حسب جایگاه خود در واژه باشد به نوعی که بتوان چندگونه از ارزش‌های متعدّد آنها را مثلاً به طریق زیر نشان داد: $\acute{x}$ ، $\acute{x}$ ، $\acute{x}$ ، $\acute{x}$ ، $\acute{x}$ ، $\acute{x}$ ، $\acute{x}$ ، $\acute{x}$.

آنچه در اصولی عروضی به این اصالت و چنین متفاوت با اصول مربوط به وزن شعر در غالب زبان‌های دیگر امروزی از خانواده هندواروپایی جلب توجه می‌کند مشهود است و، درواقع، در عین حال، گواه وجود روابط مرموز و بس کهن کمّیت و شدّت، و گواه ارزش شعری عناصر صامت است که عموماً در وزن شعر کمتر از آنها استفاده می‌شود.

۱. x نشانه هجای بلند موقعیتی [بافتی، به مقتضای بافت و جایگاه]؛ — نشانه هجای بلند طبیعی؛ نشانه پر شدّت‌ترین هجاها به نسبت با هجاهای دیگر است.

گزارش آراء گوستاو لانسون درباره روش تاریخ ادبیات نگاری*

گوستاو لانسون

تبرستان
www.tabarestan.info

گوستاو لانسون (۱۸۵۷-۱۹۳۴) مظهر تاریخ علمی ادبیات فرانسه در قرن بیستم شمرده شده است. حتی امروز او را، در رأس پژوهش‌های ادبی «تحصّلی مشرب»، بانی و الهام‌بخش همه رساله‌های دکتری درباره زندگی، آثار، منابع، و تأثیر نویسندگان فرانسوی می‌دانند.

حیثیت و اعتبار علمی لانسون عمدتاً بر تاریخ ادبیات فرانسه او مبتنی است که در سال ۱۸۹۴ انتشار یافت و مرجع نمونه تاریخ ادبی آن کشور شناخته شد و آن، در واقع، بیش از یک کتاب مرجع است؛ زیرا احکام کلی تاریخی را با چهره‌پردازی‌های نفسانی و توصیف و داوری انتقادی جمع آورده است.

این اثر به حق با آن چنان توفیقی مواجه شد که مؤلف ناگزیر چندین بار آن را به روز کرد و تا نزدیک به سی سال یعنی تا سال ۱۹۲۲ به بسط آن و تجدید نظر در آن ادامه داد و به قولی بهترین تاریخ ادبی قرن نوزدهم فرانسه باقی خواهد ماند. (به نقل از ژنه ولک)

* LANSON, Gustave, "La Méthode de L'histoire littéraire", in *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris 1961, pp. 31-56.

ترجمه فارسی آن چاپ شده در: نامه فرهنگستان، دوره دهم، شماره ۴ (پیاپی ۴۰)، زمستان ۱۳۸۷، ص ۱۵۶-۱۷۸.

روشی که عرضه می‌دارم مختصّ ادبیّات فرانسهٔ امروزی نیست بلکه روشی است که در تألیف کتب بسیار ارزشمندی دربارهٔ ادبیّات‌های اروپا و جهان از آن پیروی شده است. ما با ذوق و ذائقهٔ خواننده که از ادبیّات جز تفریح خاطر نمی‌طلبد و جز غذای روح و مایهٔ تلطیف از آن توقّع ندارد مخالفتی نداریم. کار روشمند مکمل آن است نه جانشین آن. همچنین در صدد آن نیستیم که اشکال نقد ادبی را نفی کنیم. نقد احساس‌گرا تعرّض‌ناپذیر و موجّه و مشروع است و در چارچوب تعریف خودش باید بماند. مشکل در این است که هیچ‌گاه در آن محدوده ماندگار نمی‌شود. آن‌کس که احساس خود را پس از خواندن اثری توصیف می‌کند، هرچند فرح خاطر خویش را اظهار می‌دارد، شاهد بی‌نظیر پرارزشی برای تاریخ ادبی به دست می‌دهد. لیکن منتقد به ندرت از آن خودداری می‌کند که داوری‌های تاریخی را با تأثرات شخصی خود درآمیزد و در یک بوته ریزد یا در خصلت آن تغییری بدهد. احساس شخصی به کسوت تاریخ و منطق غیرشخصی درمی‌آید. یکی از کاربردهای اصلی روش آن است که از این احساس‌گرایی دور بماند. اما آن احساس‌گرایی خالصانه را که میزان و مقیاس واکنش ذهنی هرکس در قبال اثری است می‌پذیریم و از آن بهره می‌جوییم.

با نقد جزمی نیز مخالف نیستیم. آن هم در نظر ما مدرکی است. هر جزمیّت زیباشناختی، اخلاقی، سیاسی، اجتماعی، و مذهبی بیانگر ذوق و حسّاسیّت شخصی یا وجدان جمعی است و طریقهٔ تأثیر اثر را در فرد یا گروهی نشان می‌دهد. فقط از نقد جزمی خواستار آنیم که تاریخ تلقّی نگردد چون همواره جانب‌دار و عاشقانه است و به آسانی عقیدهٔ خود را نه فقط معیاری برای حقیقتِ امور بلکه واقعیت می‌پندارد. خواستار آنیم که، پیش از داوری دربارهٔ این یا آن نویسنده به نام آموزه یا مذهب خاص، بکوشیم تا آنان را بشناسیم و تنها در اندیشهٔ آن باشیم که هرچه بیشتر شناخت معتبر و موثّق پیدا کنیم و آن نویسنده‌ای را بسازیم که مخالف و موافق و دوست و دشمن نتواند منکر آن شوند؛ هرچند، پس از شناخت، از سرِ احساسات، هر اتّصافی را که بخواهند به آنان ارزانی دارند.

تاریخ ادبیات بخشی از تاریخ تمدن است. ادبیات هر قوم و ملتی جنبه و نمایی از حیات آن قوم و ملت است. همه حرکت افکار و عواطف که در رویدادهای سیاسی و اجتماعی دنبال می‌یابد در نهادها جایگزین می‌شود و، علاوه بر آن، همه حیات درونی اسرارآمیز و رنج‌ها و رؤیاهایی که نتوانند تحقق یابند در آن ثبت شده است. لذا روش ما، اساساً، روش تاریخی است. مع الوصف، مواد تاریخ به معنای اخص آن با مواد تاریخ ادبیات فرق‌های مهمی دارد که از این فرق‌ها تفاوت روش ناشی می‌گردد.

موضوع مطالعات مورخان متعلق به گذشته است — گذشته‌ای که از آن جز نشانه‌ها و بقایایی به جا نمانده و به کمک این آثار و بقایا تصویری از آن ساخته و پرداخته می‌شود. موضوع تاریخ ادبیات نیز متعلق به گذشته است اما گذشته‌ای که به جا مانده است. ادبیات، در عین حال، هم گذشته است هم حال و هم آینده. آثار ادبی همواره حی و حاضرند و همواره دارای خواص فعال‌اند و، برای جهان انسانی متمدن، منبع امکانات تمام‌نشدنی تهییج هنری و اخلاقی‌اند. مواد تاریخ ادبیات، همچنان که در مخاطبان اولیه خود اثرگذار بوده‌اند، در ما نیز اثرگذارند. در این میان، مزایایی قرین خطر وجود دارد که در روش باید به صورت ملاحظات خاص درآیند.

ما بی‌گمان حجم عظیمی از مدارک — خواه خطی خواه چاپی — را زیر و رو می‌کنیم که چیزی جز اسناد و مدارک نیستند. اما این مدارک به کار آن می‌آیند که آثار را — آثار ادبی را که موضوع مستقیم کار ما هستند — احاطه و روشن کنند. تعریف اثر ادبی نسبتاً کار ظریف و حساسی است. می‌توان دو تعریف برای آن قایل شد که هر کدام جداگانه نابسندند اما مکمل یکدیگرند و چون جمع شوند کلی مواد مطالعات ما را در بر می‌گیرند. ادبیات را می‌توان در نسبت با مخاطب تعریف کرد. با این رویکرد، اثر ادبی اثری است که به خواننده خاصی اختصاص نیافته است، برای تعلیم یا فایده خاصی پدید نیامده است و، اگر هم به این مقصود پدید آمده باشد، از آن فراتر می‌رود و عمرش از آن درمی‌گذرد و انبوه کسانی آن را می‌خوانند که، در این کار، جز جویای سرگرمی یا کسب فرهنگ و پرورش فکری نیستند.

با رویکرد دیگر، اثر ادبی به خصوص با خصلت ذاتی خود تعریف می‌شود. اشعاری وجود دارد که، به لحاظ فنونی که در آنها به کار رفته‌اند، به مخاطبان بسیار محدودی اختصاص دارند و عامه هیچ‌گاه از آنها لذت نمی‌برند: آیا آنها را بیرون از ادبیات جای می‌دهیم؟ نشانه اثر ادبی نیت هنری یا جای پا و رد هنر است، زیبایی یا لطف و ملاحظت صوری است. نوشته‌های خاص در پرتو آن خصوصیات صوری خود ادبی می‌شوند که قدرت و تأثیر آنها را افزایش می‌دهد. ادبیات شامل همه آثار می‌شود که معنا و اثر آنها جز با تحلیل زیباشناختی کیفیات صوری تماماً آشکار نمی‌گردد.

از این معنی چنین نتیجه می‌توان گرفت که، در انباشت بی‌کرا متون، آنهایی به تاریخ ادبیات اختصاصاً تعلق دارند که با خصلت صوری خود موجب برانگیختگی خیال و تحریک عاطفی و هیجانات زیباشناختی خواننده می‌شود. مطالعه ما از همین طریق است که با دیگر مطالعات تاریخی خلط نمی‌شود و در پرتو همین خاصیت آثار ادبی است که تاریخ ادبیات غیر از آن دانش کمکی و جنبی می‌شود که چه بسا بر تاریخ اطلاق کنند.

ما تاریخ فکر انسانی و فرهنگ ملی را در انواع بیان ادبی و اساساً در همین انواع بیان مطالعه می‌کنیم و همواره از طریق سبکی از سبک‌هاست که می‌کوشیم به حرکت افکار و پویائی حیات فرهنگی برسیم.

لذا شاهکارها محور مطالعات ما یا، به تعبیری، مراکز متعدد مطالعات ما هستند. مراد ما از شاهکار معنای اعتباری آن یعنی تنها آنچه در نظر ما و معاصران ما شاهکار شمرده می‌شود نیست بلکه آن اثری است که، در لحظه‌ای از لحظات تاریخ، شاهکار شمرده شده است، همه آثار که جماعت مخاطبان آنها را کمال مطلوب زیبایی و لطف یا انرژی تلقی کرده است. چرا آثاری داریم که خواص فعال و مؤثر خود را از دست داده‌اند؟ آیا این آثار در حکم ستارگان خاموش شده هستند؟ یا آنکه ما امروز چشمانی داریم که نسبت به بعضی از اشعه حساس نیستند؟ کار ما این است که از این آثار مرده نیز دریافتی داشته باشیم و، به این منظور، لازم است با آنها برخوردی غیر آنچه با مواد بایگانی شده داریم داشته باشیم: باید قادر گردیم که، با تلاشی برای همحسی، خاصیت صوری آنها را حس کنیم.

این خصلت احساسی و زیباشناختی آثاری که موضوع کار ما هستند باعث می شود که نتوانیم بدون تکان و لرزش دل و قوه خیال و ذوق آنها را مطالعه کنیم. حذف واکنش شخصی محال و حفظ آن خطرناک است و این نخستین مشکل روش است. مورّخ، در قبال مدرک و سند، می کوشد تا عناصری شخصی و اعتباری را که در آن می بیند بسنجد تا بتواند آنها را حذف کند. اما درست همین عناصر شخصی هستند که در اثر ادبی قدرت و خاصیت هیجان انگیزی و زیباشناختی دارند. لذا بر ماست که آنها را حفظ کنیم. مورّخ برای استفاده از شاهد و گواهی، می کوشد تا آن را تصحیح کند یعنی خودِ شهادت دهنده را از آن پسترد؛ در صورتی که تاریخ ادبیات نویس، به عکس، می کوشد، در گواهی، هر آنچه را که نشان از شخص شهادت دهنده نداشته باشد بزداید. مورّخ جویای حوادث کلی است و کمتر به افراد جز تا آنجا که نمایندگان گروه هایی یا عامل تغییر دهنده حرکاتی باشند می پردازد و حال آنکه تاریخ ادبیات نویس، در وهله اول، بر سر افراد درنگ می کند چون احساس، شورِ عواطف، ذوق و ذایقه، و زیبایی امور فردی اند. هر شاعری، به اعتبار جنبه فردی و فردیت خود، مورد توجه ماست، به اعتبار ترکیبی بی همتا از احساساتی که زیبایی هنری ترجمان آنها شده است.

گفته اند که حسن تاریخی حسن درک تفاوت هاست. به این اعتبار، تاریخ ادبیات نویسان مورّخ ترین مورّخانند چون آن تفاوت های بین رویدادهای کلی را که مورّخ در پی آنهاست، تا رسیدن به افراد، به پیش می رانند. دعوی تاریخ ادبیات نویسان آن است که اصالت های فردی یعنی پدیده های فرد و بی نظیر و متباین را می شناسانند و این دومین مشکل روش است.

اما افراد، هر اندازه بزرگ و زیبا آفرین باشند، مطالعات ما نمی تواند در چنبر آنان بماند. اصولاً، اگر به آن بس کنیم که آنان را بشناسیم و از غیر آنان شناختی نداشته باشیم، آنان را هم درست نخواهیم شناخت. اصیل ترین نویسنده عمدتاً مخزنی از نسل های پیشین و گردآورنده حرکات عصر خویش است. سه چهارم وجود او از غیر او درست شده است. اگر بخواهیم خود او را بیایم، باید این انباشت عناصر بیگانه را از او جدا سازیم؛ باید گذشته ای را که در او ادامه یافته همچنین

زمان حالی را که در او پیخته شده است شناخت. تنها در این صورت است که می‌توانیم اصالت واقعی او را بیرون کشیم، او را بسنجیم و تعریف کنیم. در این حال نیز، هنوز جز بالقوه شناخته شده نیست: برای پی بردن به هنر او و حدّت و شدّت نیروی او، باید به تأثیر او و وسعت دایره نفوذ او، یعنی تأثیر او در حیات ادبی و اجتماعی توجه کنیم. در اینجا است که مطالعه رویدادها، انواع، جریان افکار، ذایقه و ذوق و حسّاسیت‌ها، در پیرامون نویسندگان بزرگ و شاهکارها بر ما بار می‌شود. وانگهی، زیباترین و بزرگ‌ترین مایه‌ای که در نبوغ فردی وجود دارد آن فردیتی نیست که نویسنده را از دیگران جدا می‌سازد بلکه آن فردیتی است که حیات جمعی عصری و گروهی در آن انباشته می‌شود و نماد پیدا می‌کند یعنی آنچه نویسنده را ترجمان این حیات جمعی می‌سازد. لذا لازم است در صدد شناخت کلّ آن ساخت انسانی که در آثار نویسندگان بزرگ بیان شده‌اند و همه آن چین و شکن‌های فکر و ذوق انسانی یا ملی باشیم که نویسندگان بزرگ به راستها و قلیل آن رهنمون‌اند.

بدین سان، باید در عین حال، به دو جهت کشانیده شویم: یکی بیرون کشیدن جنبه فردی و بیان آن در نمای بی‌همتا و تحویل‌ناپذیر و تجزیه‌ناپذیر فرد؛ دیگر جا دادن شاهکار در یک سلسله آثار و نشان دادن نابغه به عنوان فراورده محیط و نماینده گروهی خاص. و این سومین مشکل روش است.

روح انتقادی روح علمی آگاهانه است که، برای یافتن حقیقت، به سلامت طبیعی استعدادها و اعتماد نمی‌کند و فکر پرهیز از خطاها و لغزش‌ها را ناظم کارهای خود اختیار می‌کند. اندیشه‌های یاد شده برای شکل دادن به روش‌های تاریخ ادبیات‌نگاری به ما کمک خواهند کرد، از این راه که نقاط عمده‌ای را به ما نشان دهند که در آنها، به مقتضای ماهیت موضوع کار و شرایط مطالعه، هرچه بیشتر در معرض اشتباهیم.

خاصیت اثر ادبی آن است که در خواننده واکنش‌هایی در ذوق و ذایقه و حسّاسیت و تخیل برمی‌انگیزد. اما این واکنش‌ها، هرچه شدیدتر و شایع‌تر باشند، کمتر ما را در وضعی قرار می‌دهند که بتوانیم خود را از اثر متمایز سازیم. وقتی از

اثری احساسی به ما دست می‌دهد، از این احساس، چه پاره‌ای از اثر است و چه پاره‌ای از خود ما؟ چگونه می‌توانیم از تغییر حالت شخصی خود شناختی استخراج کنیم که برای دیگران معتبر باشد؟ مگر نه این است که خود تعریف ادبیات ما را در محروسه امپرسیونیسم محبوس می‌سازد؟

اگر بر عهده ماست که نبوغ‌های اصیل تکرار نشدنی را توصیف کنیم، چگونه می‌توان به نیل به این مقصود مطمئن بود؟ آیا اصولاً فرد دسترسی پذیر هست؟ آیا شناخت چیزی غیر آنچه همانندش را در خود یا بیرون از خود بازمی‌یابیم جز از راه مقایسه میسر است؟ به قول خود، وقتی آن را می‌شناسیم که اثرهایی از آن را با احساس دیگران و احساس خود محقق دانسته باشیم. چه اطمینانی هست که این شناخت درست و کامل باشد؟ چه اطمینانی هست که آنچه شناختیم تصوّر خود ما یا تصوّر شخص منتقد مورد علاقه ما نباشد؟

سرانجام، برای تحویل خاص و احساس فردی به عام و کلی، برای تعیین میزان و نسبت مایه جمعی و مایه فردی در شاهکار، برای آنکه نبوغ را بی‌کم و کاست به وابستگی‌هایی مقید سازیم و، در آن، ترکیب و با هم‌نهادی از مایه‌های فردی و غیرفردی ببینیم بی‌آنکه آن را به جمع و آمیزه ساده‌ای از مایه‌ها محدود سازیم، برای آنکه کیفیت آن را برای جماعت میان مایه روشن سازیم بی‌آنکه جایگاهش را فرود آوریم، چه مشکلاتی که در پیش نداریم! چه تردیدهایی که به ما دست نخواهد داد! در تاریکی، چه مطالعات حسّاسی نیست که باید انجام دهیم — مطالعاتی که در آنها همه سلیقه‌ها و کیفیات تفتنی و همه تأثرات شخصی ما راه خواهند یافت!

به هر حال، خطر در این است که، به جای مشاهده، دستخوش خیال گردیم و، وقتی حس می‌کنیم، گمان بریم که می‌دانیم. مورخان نیز از این خطر در امان نیستند؛ اما مدارک آنها به این درجه آنها را در معرض این خطر قرار نمی‌دهد؛ حال آنکه اثر طبیعی و بهنجار آثار ادبی این است که تغییرات ذهنی و اعتباری شدیدی در خواننده پدید آورد. لذا روش ما کلاً باید به طریقی تهیه شود که شناخت ما را تصحیح کند و از عناصر اعتباری پاک سازد.

اگر متن ادبی، از حیث این خاصیت که در ما واکنش‌های زیباشناختی یا عاطفی برمی‌انگیزد، با سند و مدرک تاریخی فرق دارد، عجیب و مقرون به تضاد خواهد بود که این تفاوت را در تعریف وارد کنیم اما در روش به حساب نیاوریم. شراب را هیچ‌گاه با تجربه شیمیایی یا گزارش کارشناسان، بی‌آنکه خود آن را چشیده باشیم، نمی‌توان شناخت. در ادبیات نیز، هیچ چیز جای چشیدن را نمی‌گیرد. اگر مورخ هنر خود باید برای توصیف تابلویی آن را به چشم ببیند و توصیف مندرج در کاتالوگ یا تحلیل فنی تابلو نمی‌تواند جانشین احساس بصری شود، مورخ ادبیات نیز، بی‌آنکه ابتدا خود مستقیماً و ساده‌لوحانه در معرض تأثیر اثری ادبی قرار گیرد نمی‌تواند مدعی تعیین یا سنجش کیفیت یا قوت آن اثر باشد.

بنابراین، حذف کامل عنصر اعتباری نه مطلوب است نه ممکن و امپرسیونیسم شالوده‌کارهاست. اگر از آن اِبا داریم که واکنش‌های خود را به حساب آوریم جز برای آن نخواهد بود که واکنش‌های دیگران را ثبت کنیم؛ واکنش‌های دیگران، اگر در رابطه با ما عینی باشد، در رابطه با اثری که شناخت آن مقصود است اعتباری است. از این تصوّر، که نسبتاً شایع است، پرهیزیم که اگر، به جای ذهن‌گرایی خود، ذهن‌گرایی صاحب‌نظری را اختیار کنیم دانش عینی پدید می‌آوریم. هر قدر هم خود را دست‌کم بگیریم، احساس و تأثر ما نفی نمی‌شود و وجود دارد و امر واقع است و باید آن را به همان اندازه به حساب آوریم که احساس خواننده دیگر را، حتی اگر صاحب‌نظرِ گران‌قدری باشد، به حساب می‌آوریم.

اگر بر احساس خود وقوف پیدا نکنیم، نخواهیم توانست معنای کلماتی را که آن صاحب‌نظران، برای بیان احساس و تأثر خود به کار می‌برند بفهمیم: احساس ماست که، در نظر ما، به سخنان آنان معنا می‌بخشد.

من نوعی همان قدر که خواننده‌ای دیگر وجود دارد وجود دارم: همان قدر و نه بیشتر. احساس و تأثر من در طرح و نقشه تاریخ ادبی وارد می‌شود. اما برای این احساس نباید هیچ مزیتی قابل شد: آن تنها یک امر واقع است که به لحاظ تاریخی ارزش نسبی دارد و بیانگر رابطه اثر است با شخصی دارای ذوق و ذایقه و حساسیت معین در دوره‌ای معین و فرهنگی معین و می‌تواند اثر را با آثار و تأثیرات آن تعریف کند.

حتی از همه عواطف و شور و شوق مذهبی و سیاسی، از همه همحسی ها و علاقه ها یا کراهت ها و لغزش های مزاج نفسانی می توان بهره جست. واکنش و پاسخ هر خواننده ای به صورت نفرت یا شوق و اشتیاق و یا نظر تعصب آمیز در قبال شاهکار ادبی، اگر معیار ارزش و زیبایی آن گرفته نشود، چه بسا نشانه و علامتی باشد برای هدایت کار تحلیلی: گاه از روی کیفیت و شدت انفجاز نوع ماده انفجاری حدس زده می شود.

عمده این است که خود را مرکز و محور نسازیم، برای عواطف و احساسات و ذوق و ذایقه و اعتقاد خود ارزش مطلق قایل نشویم. باید با مطالعه تیات و مقاصد اثر آفرین، تحلیل درونی و عینی اثر، و بررسی تأثرات شمار هر چه بیشتر خوانندگان اثر در گذشته و حال، تأثرات خود را مهار کنیم و فروکاهیم: واکنش های فردی دیگر، که به اندازه واکنش من نوعی آموزنده و ارزشمند است، واکنش مرا در جایگاه خود باز خواهد نشاند. لرزش دل من در هزاران لرزش دلی مستحیل خواهد شد که اثر از زمان نشر در جهان متمدن پدید آورده است: سازواری کلی این لرزش ها، سرشار از تنافر و نغمه های مخالف، آنچه را اثر کتاب خواننده می شود خواهد ساخت.

از شهود و از تأثر هیجانی تنها آن را بطلیم که به هیچ طریق دیگری به دست آمدنی نباشد. از شهود و از تأثر هیجانی جز آن را نطلیم که، به مقتضای ماهیت خود، به قبضه آنها در می آید و از راه دیگر کمتر به چنگ می افتد. این بدان معنی است که تأثیر خاصیت های مؤثر اثر ادبی و قدرت تهییجی زیبایی صوری آن را در خود بیازماییم و نتیجه این آزمایش را با آنچه تجربیات دیگران و دیگر روش های تحلیل به دست می دهند بسنجیم.

کوتاه سخن، اگر نخستین حکم روش علمی آن است که ذهن باید تابع شیء باشد تا وسایل شناخت را بر حسب ماهیت موضوع شناخت سازمان دهد، پذیرش و تنظیم نقش امپرسیونیسم در مطالعات از نفی و انکار آن علمی تر است. همچنان که با انکار واقعیت نمی توان آن را حذف کرد، این عنصر شخصی نیز، که حذف آن ممکن نیست، دزدیده در کارهای ما وارد خواهد شد و فارغ از قاعده و قانون عمل خواهد کرد. حال که امپرسیونیسم یگانه وسیله ای است که از قوت و زیبایی آثار احساسی به دست می دهد، آن را خالصانه در این راه به کار ببریم و هم

آن را جازمانه به ایفای همین نقش محدود سازیم. با نگه داشتن آن در جای خود، آن را متمایز سازیم، ارزش آن را بسنجیم، آن را مهار کنیم، و محدودش سازیم: این است چهار شرط کاربرد آن. این جمله باز می‌گردد به اینکه دانستن را با احساس کردن یکی بگیریم و با حزم و احتیاط سودبخش کاری کنیم که احساس کردن وسیله‌ای موجّه برای دانستن گردد.

نظرگاه تاریخی عنصر ذهنی و عنصر اعتباری را در جایی خود می‌نشانند و نقد را از غرض فارغ می‌سازد. واکنش هر کس برای خود اوست و، تا وقتی که آن را برای خود نگه دارد، بیرون از او فرافکنده نشود، و به ساحت تاریخ کشانده نشود، امری واقعی است در میان امور واقع و نه دارای امتیاز خاص؛ اگر روشنگری واکنش‌های دیگر است، در عوض، با آنها محدود هم می‌گردد.

اما مقولّه تاریخی غالباً دارای ظاهر فریبنده است و همه ترفندهای امپرسیونیسم و همه عملیات جزمی را در بر می‌گیرد. فریب و وهم است. اگر سالشمار به کار آن می‌آید که همه چیز را به خود ربط ندهیم و هر قرن و هر نویسنده‌ای را در جای خود او مطالعه کنیم، این نظرگاه جهت تازه‌ای به حساسیت زیباشناختی می‌دهد و امکانات بی‌شماری برای فعالیت بی‌خطر فراهم می‌سازد. معمولاً در قرائت‌های ما، واکنش‌های زیباشناختی چنان‌که شاید و باید خالص نیستند: آنچه ذوق خود می‌خوانیم معجونی است از عواطف و عادات و احتیاط‌ها که، در آن، همه اجزای شخصیت ما چیزی را در آن وارد می‌کنند. خلقیات، اعتقادات، و علایق عاشقانه ما در احساس‌ها و تأثرات ادبی ما اثر می‌گذارند.

تاریخ می‌تواند حساسیت زیباشناختی ما را از ما جدا سازد یا دست کم آن را به فرمان بازنمودی درآورد که از گذشته داریم. کار ذایقه، هم از آن هنگام، دریافت روابطی خواهد بود که اثری را با کمال مطلوبی خاص، فنی خاص، و هر کمال مطلوب و هر فنی را با روح نویسنده یا با حیات جامعه متحد می‌سازند. جهد خواهیم کرد که تاریخی حس کنیم. از آن پس، مراتب ارزش‌ها را بر حسب قوت و صحت فراورده‌ها در رابطه با آموزه حاکم بر آنها برقرار خواهیم ساخت نه

برحسب ترجیحات شخصی. این بدان معنی نیست که از ذوق و ذائقه خود دست برمی‌داریم؛ وقتی اثری از گذشته را برای خود می‌خوانیم، واکنش‌های خود را پدید می‌آوریم و، به عنوان آزاداندیش یا دارای ایمان مذهبی زمان حال خود، به این واکنش‌ها گوش فرامی‌داریم؛ اما، در لحظاتی دیگر، باید بتوانیم ارتباط ذوق و حساسیت زیباشناختی خود را با بقیه فردیت بالفعل خود قطع کنیم. در ادبیات و در هنر، دو ذوق و ذایقه باید داشت: ذوق و ذایقه شخصی که گریزنده لذات و کتاب‌ها و تابلوهایی باشد که در پیرامون ماست؛ و ذایقه تاریخی که به کار مطالعات ما می‌آید و می‌توان آن را هنر تمیز دادن سبک‌ها و هر اثری را در سبک خود حس کردن به تناسب کمالی که در آن کسب می‌کند تعریف کرد.



رشد شگفت‌انگیز علوم طبیعی سبب شده است که، طی قرن نوزدهم، بارها در صد برآیند که روش‌های این علوم را در تاریخ ادبی به کار برند. امیدوار بودند به تاریخ ادبی همان استحکام شناخت علمی را ارزانی دارند و حکم دلیخواهی تأثرات ذوقی و داوری‌های جزئی پیشینی را طرد کنند. تجربه این تلاش‌ها را محکوم ساخته است. هیچ دانشی به الگوی دانش دیگر بنا نمی‌شود: پیشرفت دانش‌ها وابسته است به استقلال متقابل آنها که به آنها امکان می‌دهد تا هریک تابع موضوع خود باشند. تاریخ ادبیات، برای آنکه مایه‌ای از علمیت داشته باشد، باید از آنجا آغاز کند که راه هرگونه آدای دیگر علوم درآوردن را بر خود ببندد.

کاربرد فرمول‌های علمی بر ارزش علمی کار ما نمی‌افزاید بلکه از آن می‌کاهد، چون آن فرمول‌ها فریبی بیش نیستند و با دقت و اقیان بی‌چون و چرایی ترجمان شناخت‌هایی می‌شوند که ماهیتاً نامتقن‌اند.

به ارقام اعتماد نکنیم. رقم آنچه را در احساس و تأثر مواج مبهم است محو نمی‌کند بلکه پنهان می‌سازد. رنگ‌ها و تفاوت‌های ظریف و باریک با ارقام بیان نمی‌شوند. فریب منحنی‌هایی را نخوریم که از آنها نمادی برای رشد و پرورش افکار ادبی می‌سازیم. این منحنی‌ها، در جریان این رشد، اولاً وحدت ثانیاً استمرار را فرض می‌گیرند یا وارد می‌کنند؛ حال آنکه حرکات و جنبش‌هایی انفجاری وجود دارند

که، همچون عوارض همه‌گیر، هم‌زمان در چند جا پدید می‌آیند. همچنین انواعی ادبی وجود دارند که دو یا سه بار، پیش از آنکه عُمری کنند، می‌آیند و می‌روند. لذا منحنی غالباً بازنمودی نادرست از امور واقع به دست می‌دهد.

در برابر این نخوت مقاومت و ورزیم که فرمول‌های تعمیم‌دهنده به کار بریم. ما هیچ‌گاه همه عناصری را که در ترکیبِ نبوغ واردند یا اندازه و نسبت آنها در این معجون را نمی‌شناسیم و نمی‌توانیم محصولی را که از این ترکیب به دست می‌آید پیش‌بینی کنیم [اشاره به شیادانی که خواسته‌اند فی‌المثل نبوغ یک نویسنده را مرکب از عناصری چون محیط زندگی، محیط فرهنگی، قریحه، تربیت علمی و فرهنگی و امثالهم قلمداد کنند].

الفاظی چون قریحه شاعری، ذوق و حساسیت فرد ناشناخته با عظمتی را در چنبر خود می‌گیرند. لذا بر ماست که فروتنانه به تحلیل آنچه در برابر دیدگان خود داریم بس کنیم و گزارشگرِ امور واقع باشیم.

بیان علمی، چون به حیطه تاریخ ادبی درآید، جز روشی کاذب به بار نمی‌آورد. چه بسا به جای روشن کردن تاریخ سازد.

موقف آن ادیبانی واقعاً علمی‌تر است که، فارغ از دعوی بنای تاریخ ادبی به تقلید از سنخ علمی دیگر، تنها در بند آن باشند که در امور واقع عرصه خود درست بنگرند و بیانهایی بیابند که چیزی از آنها نکاهد و هرچه کمتر بر آنها بیفزاید.

یگانه چیزی که احیاناً لازم است از علم برگیریم روح آن است نه این یا آن راه و روش. در حقیقت، چنین می‌نماید که دانش و روش جهان‌شمولی وجود ندارد. آنچه وجود دارد موقف جهان‌شمول علمی است.

یگانگی علوم تجربی و علوم انسانی اصل موضوعی بیش نیست. مع الوصف موقفی فکری در قبال طبیعت وجود دارد که همه دانشمندان در آن شریک‌اند. آنچه ما می‌توانیم از دانشمندان به وام گیریم همان موقف فکری در قبال واقعیت است. از این موقف، کنجکاوی خالی از غرض، درستی و امانتِ راسخ، شکیبایی و حوصله پر مشقت، تبعیت از امر واقع، دیرباوری، دیگران را همچون خود باور داشتن، نیاز دائم به نقد و مهار و واریسی را به کار خود منتقل سازیم. نمی‌دانم که در این صورت کار علمی خواهیم کرد اما مطمئنم که، دست کم، بهترین تاریخ ادبیات را پدید خواهیم آورد.

اگر هم در اندیشهٔ روش‌های علوم طبیعی هستیم، این اندیشه باید به کلی‌ترین آن روش‌ها و به راه‌وروش‌هایی ناظر باشد که وجه مشترک همهٔ پژوهش‌هایی هستند که در امور واقع صورت می‌پذیرند و بیشتر برای روشن ساختن آگاهی ما باشد تا برای بنای آن.

کارهای اصلی ما شناختن متون ادبی، مقایسه برای تمیز فردی از جمعی و اصیل از سنتی در آنها، گروه‌بندی آنها از حیث انواع و مکتب و نهضت و، سرانجام، رابطهٔ این گروه‌ها با حیات فکری و اخلاقی و اجتماعی ملّی همچنین با رشد و توسعهٔ ادبیات و تمدّن در منطقهٔ فرهنگی است. تأثر و احساس دیمی و تحلیل سنجیده و اندیشیده راه‌وروش‌های موجه و لازم‌اند اما کافی نیستند. روش، در هر مطالعهٔ خاص، بر حسب مقتضیات موضوع، تلفیق احساس و تأثر و تحلیل است با راه و روش‌های درست پژوهش و واریسی همچنین وارد کردن به موقع دانش‌های کمکی گوناگون برای مدد گرفتن از آنها بر حسب بُرد و دامنهٔ عملشان برای ساخت و پرداخت شناختی دقیق و درست.

شناختن متن، پیش از هر چیز، خبر یافتن از وجود آن است: سنت، چون با کتاب‌شناسی اصلاح و تکمیل شود، آثاری را که مادهٔ مطالعات ما هستند به ما نشان خواهد داد.

شناختن متن، پس از آن، مستلزم آن است که دربارهٔ آن پرسش‌هایی را مطرح کنیم و، با پاسخ آنها و یک سلسله عملیات گوناگون، احساس‌ها و تأثرات و تصوّرات خود را دقّت و صراحت بخشیم. پرسش‌ها از این قبیل‌اند:

۱. آیا متن معتبر است و اگر نیست به خطا به اثر آفرینی نسبت داده شده یا کلاً جعلی است؟

۲. آیا متن مصون از دست‌خوردگی و خالص و کامل است و مخدوش نیست؟

۳. نه تنها کلّ آن بلکه بخش‌های متعدّد آن در چه تاریخی پدید آمده‌اند؟

۴. از تحریرِ اوّل تا تحریرهای بعدی که به دست نویسنده انجام گرفته چه

تغییری کرده است؟

۵. سابقه و مراحل شکل‌گیری متن از نخستین طرح به بعد چه بوده است؟ در مسووده‌ها و طرح‌های اولیه، اگر به جا مانده باشند، چه حالات ذوقی، اصول هنری، و کار فکری بازتاب یافته‌اند؟

پس از آن است که معنای لفظی متن — معنای کلمات و چرخش‌های کلام در تاریخ زبان و دستور تاریخی، معنای عبارات با روشن‌سازی روابط مبهم و اشارات تاریخی یا کتاب‌شناختی — را برقرار می‌سازیم.

سپس معنای ادبی متن را مقرر می‌داریم یعنی ارزش‌های فکری، عاطفی، و هنری آن را تعیین می‌کنیم. کاربرد شخصی زبان را از کاربرد عام همعصران، حالات فردی آگاهی را از طُرُق عام احساس و فکر جدا می‌کنیم. آن بازنمودها و مفاهیم اخلاقی، اجتماعی، فلسفی، و دینی را تمیز می‌دهیم که نوعی لایه زیرین و ساخت پنهان حیات باطنی اثرآفرین را می‌سازند و اثرآفرین، برای بیان آنها، احساس نیاز نکرده چون، در زمان او، بی‌آنکه بیان شوند فهم می‌شدند. همچنین، در لحن و پرتو و مهارتی در بیان، به نیت عمیق و فشرده‌ای پی می‌بریم که غالباً معنای ظاهری متن را تصحیح یا پرمایه‌تر می‌سازند و حتی خلاف آن را می‌رسانند.

به خصوص در همین جاست که باید احساس و ذائقه اعتباری را به کار برد؛ اما باز در همین جاست که نباید به این احساس و ذائقه اعتماد کرد و باید آنها را مهار کرد تا چنان نشود که خود را جانشین اثرآفرین سازیم. اثر ادبی، پیش از همه، باید در بافت زمان پدید آمدن آن و رابطه اثرآفرین با آن زمان شناخته شود.

۶. پرسش دیگر اینکه اثر چگونه ساخته شده است؛ با کدام مزاج نفسانی و در واکنش به چه اوضاع و احوالی ساخته شده است؟ این را زندگی‌نامه اثرآفرین به ما می‌گوید. با چه مواد و مصالحی ساخته شده است؟ این با جست‌وجوی در منابع معلوم می‌گردد — منابع به معنای وسیع آن، نه تنها تقلیدهای آشکار و هویدا و سرقت‌های ادبی دور از ظرافت بلکه همه نشانه‌ها و همه ردپاهای سنت شفاهی و مکتوب.

۷. پرسش آخر اینکه میزان توفیق اثر و تأثیر آن چه بوده است؟ تأثیر همواره با توفیق مقارن نیست. تعیین میزان تأثیر ادبی همان وارونه مطالعه منابع آن است و با همان روش‌ها معلوم می‌گردد. تعیین تأثیر اجتماعی از آن هم مهم‌تر و تحقیق در آن دشوارتر است. باید دید اثر، در نشر، به دست چه کسانی یا لااقل چه طبقات و

چه جاهایی رسیده است. سرانجام، از گزارش‌های مطبوعات، مکاتبات خاص، خاطرات، گاه حاشیه‌نویسی‌های خوانندگان، مناظرات قانونی، مشاجرات مطبوعاتی، و پرونده‌های قضایی اطلاعاتی درباره نحوه برخورد خوانندگان و رسوباتی که اثر در اذهان به جا گذاشته به دست می‌آید.

با این عملیات عمده است که شناخت درست و دقیق و کامل درباره اثری ادبی استخراج می‌شود - البته شناخت هیچ‌گاه واقعاً کامل نیست اما هرچه کمتر نقص خواهد داشت.

پس از آن، گروه‌بندی آثار بر حسب خویشاوندی محتوایی و صوری مطرح می‌شود. با خویشاوندی صوری، تاریخ انواع ادبی؛ با خویشاوندی محتوایی و افکار و عواطف، تاریخ جریان‌های فکری و اخلاقی؛ و با همزیستی برخی الوان و فنون در آثار متفاوت از حیث نوع و روح، تاریخ ذوق و ذائقه دوره‌ها شکل می‌گیرد.

در این تاریخ‌های سه‌گانه، زمانی سیر ما مطمئن است که هرچه بیشتر برای آثار کم‌ارج‌تر و فراموش شده سهم قائل شویم؛ چون این آثارند که شاهکارها را احاطه می‌کنند، زمینه‌ساز آنها می‌شوند، طرح‌ریز آنها می‌شوند، آنها را تفسیر می‌کنند، واسطه شاهکاری با شاهکار دیگر می‌شوند، اصل و خاستگاه آنها و بُرد و دامنه تأثیر شاهکارها را روشن می‌سازند. نبوغ همواره به قرن خود تعلق دارد اما همواره از آن فراتر می‌رود و حال آنکه میان مایه‌ها تماماً از آن قرن خودند و دمای محیط خود را دارند و در سطح مخاطبان خودند. لذا، آثار مرده هر دوره‌ای برای تعیین اصالت تحویل‌ناپذیر و انتقال‌ناپذیر آثار نویسندگان بزرگ و برای تعریف کیفیت زیباشناختی متوسط هر مکتب و فنون معمول یک نوع ادبی و مخاطبان همیشگی و مصرف عام مقوله‌ای خاص از ادبیات لازم و ضرورند.

سرانجام، تاریخ ادبیات، با بیان روابط ادبیات با زندگی کامل می‌گردد. در اینجا است که تاریخ ادبیات به جامعه‌شناسی ملحق می‌شود. ادبیات بیانگر احوال جامعه است و این حقیقتی است مسلم که خطاهای بسیاری را پدید آورده است. ادبیات، غالباً، متمم جامعه است و حسرت‌ها و آن‌روایاها و سوداهایی را بیان می‌کند که در هیچ جای دیگر تحقق نمی‌یابند. ادبیات از این طریق نیز بیانگر احوال جامعه است. اما، در این صورت، باید به لفظ جامعه معنایی داد که تنها نهادها و خلقیات را

شامل نگردد بلکه دامنه آن به آنچه بالفعل وجود ندارد و آنچه مرئی نیست کشیده شود - آنچه نه صرفاً با اسناد تاریخ ظاهر و آشکار می‌گردد و نه با امور واقع. مشاهده رابطه‌ای کلی بین ادبیات و جامعه هم کافی نیست. کافی نیست که ادبیات را تصویر یا مرآت جامعه ببینیم. مورخ ادبی خواهان آن است که داد و ستد این دو را بشناسد، کنش و واکنش آنها را بشناسد. بداند کدام مقدم و کدام مؤخر است، کدام و در چه زمانی سرمشق یا تقلید بوده است. هیچ چیز ظریف‌تر و باریک‌تر از مطالعه این مبادلات نیست.



در همه عملیات موصوف، هر لحظه در معرض لغزش و خطاییم. روش ما در همین جاست که هرچه بیشتر با رسم و عادت رایج در تقدیر آفرینان نابغه مغایرت دارد. ما همواره از آن بیم داریم که خطا کنیم؛ به افکار و تصورات خود اطمینان نداریم و حال آنکه منتقد به افکار خود دلخوش است، آنها را نو، دلپذیر، و چشم‌پُرکن می‌خواهد و ما آنها را تنها درست و مطابق واقع می‌خواهیم.

منتقد، با مهارت بیانی، افکار و آراء خود را به پیش می‌راند و زیبا جلوه می‌دهد و ما مواظبیم که در آراء ما هیچ چیز از امور واقع مقرر فراتر نرود. روش، مثلاً برای آن ساخته و پرداخته شده که تأثر و احساس اعتباری را از شناخت عینی جدا سازد، آن را محدود و مهار کند و به سود شناخت عینی تفسیر کند. اما، در تدارک شناخت عینی، خطا و لغزش هر لحظه و از هر گوشه در کمین ماست که چهار حالت عمده آن را می‌توان تمیز داد:

۱. مبنای کار ما شناخت ناقص یا نادرست امور واقع است. نمی‌دانیم گذشتگان در آن زمینه چه کارهایی کرده‌اند و به چه نتایجی رسیده‌اند. کتاب‌شناسی در اینجا نیز داروی درد است که، اگر غایت شمرده شود، دانشی بی‌حاصل و بارد به دست می‌دهد اما، اگر وسیله تلقی شود، ابزاری است کاری و لازم برای تهیه موادّی که سازنده آراء درست‌اند. نتیجه‌گیری‌هایی نادرست، گاه ناشی از تنبلی فکری است. نظر پیشینیان را، اگر با جانب‌گیری‌ها و خوشایندی‌های ما مغایر نباشند، به راحتی، به عنوان نتایج مکتسب ثبت می‌کنیم. غالباً تنها آنها را بررسی منطقی می‌کنیم نه

بررسی انتقادی. در صورتی که باید ابتدا بنگریم که آن نتیجه گیری ها از چه طریقی حاصل شده اند و به روشنی ببینیم که در آنها چه ها به حساب آمده اند و از چه ها غفلت شده است و چه شناخت تازه و سالمی از آنها به دست می آید.

۲. گاه از روی جهل و گاه از سر ناشکیبایی، روابط نادرست برقرار می کنیم و چاره اش آن است که انضباط داشته باشیم و کار را جسورانه انجام دهیم تا فکر در آن به پختگی برسد. گاه نیز اعتمادِ نسنجیده به استدلال باعث برقراری روابط نادرست می شود. گاه آن یقینی را که در تماسِ بلافصل با امور واقع حاصل می شود با زنجیره ای از استدلال ها سست می سازیم. باید، پس از هر عملی در زمینه منطق صوری، به امور واقع بازگردیم و در آنها داده های کافی را که تعیین کننده عمل بعدی خواهند بود گرد آوریم. هیچ گاه فارغ از نهایت بی اعتمادی، از نتیجه ای نتیجه گیری تازه نکنیم که با این کار هر چه بیشتر از واقعیت دور خواهیم شد.

سپس متون را مستقیماً تفسیر کنیم و هیچ گاه معادل های آنها را، چنان که غالباً پیش می آید، به جای آنها نشانیم. هرگاه اسناد و مدارکی را که درباره آنها بحث می کنیم، چنان که معمول است، به زبان خود ترجمه کنیم، اصالت آنها را ضعیف می سازیم. چنین نباشد که بگوییم فلان «چنین» نوشته است که همان «چنان» است پس مراد «چنان» است و دیگر با نوشته اصلی، که امر واقع است، کاری نداریم و سروکار ما با معادلی است که برای آن اختیار کرده ایم.

۳. بُرد و دامنه امور واقع را که به مشاهده درآورده ایم، بی آنکه وجهی داشته باشد، وسعت می بخشیم. به شباهتی پی می بریم و از آن وابستگی را نتیجه می گیریم. از شباهت «الف» به «ب» نتیجه می گیریم که «الف» سواد یا تقلید «ب» است. فراموش می کنیم که، علاوه بر «الف» و «ب»، «ج» هم هست یا ممکن است باشد که ملهم از «ب» و الهام بخش «الف» بوده است. یعنی «الف» نه مستقیم بلکه به واسطه از «ب» الهام گرفته است. در این جریان، رابطه مشخص و محدود و جزئی ملاحظه می کنیم و از آن نتیجه ای گسترده یا عام می گیریم. مثلاً می بینیم که در فلان عبارت از متن اشاراتی متعلق به تاریخ مشخصی هست و نتیجه می گیریم که تمام فصل یا اثر شامل آن عبارت متعلق به آن تاریخ است.

هر رویداد یا هر دسته از رویدادها که مورد مطالعه ما قرار می گیرند رویدادهای

دیگر را موقتاً به سایه می‌کشاند مثلاً تأثیر نویسنده‌ای در نویسنده‌ای دیگر را مطالعه می‌کنیم و در ذهن خود همه مجاری دیگر را که چه بسا تأثیر از راه آنها روی داده باشد حذف می‌کنیم. تصوّر می‌کنیم که تنها یک راه است که به رُم ختم می‌شود. می‌توان گفت همواره معنای امورِ واقع و متون را کش می‌دهیم در حالی که، به خلاف، باید با وسواس آن را هرچه فشرده‌تر و محدودتر سازیم. نکوشیم که به زیان درستی و صحت بر دامنه آن بیفزاییم درست است که منتقد به خصوص با این فن می‌درخشد که برای دلایل بُردی بیش از آنچه به عیان دارند قابل شود؛ اما اولی‌تر آن است که از درخشیدن صرف نظر کنیم و از دلایل تنها آن را برگیریم که از اطمینان و قطعیت محسوس و بی‌چون و چرا برخوردار باشد.

امور واقع همدیگر را محدود می‌سازند؛ همواره در جست‌وجوی امور واقع دیگری باشیم که آنچه را از امورِ واقع مورد توجه ما حاصل شده احیاناً نفی کنند. به هر حال، امور واقع «نافی» نتیجه‌گیری‌های خود را حذف نکنیم. مواظب خلأ بزرگی باشیم و آن اینکه هیچ‌گاه همه شرایط امرِ واقع، همه افکار اثرآفرین را نمی‌توان شناخت و به ندرت پیش می‌آید که حتی در مسلم‌ترین تفسیرهای ما احتمال وجود خطا نمانده باشد. پس مشاهده‌های خود را بیشتر و بیشتر کنیم تا خطاها در جزئیات یکدیگر را جبران و حذف کنند. راه خود را منزل‌بندی کنیم و فواصل مسیر فکری خود و داده‌های تحصّلی را کاهش دهیم.

۴. در استفاده از روش‌های خاص دچار خطا می‌شویم و از روشی نتایجی را چشم داریم که تنها از روشی دیگر حاصل می‌شود. مثلاً بر آنیم که از زندگی‌نامه اثرآفرین برای سنجش ارزش فکری یا اخلاقی اثری از او بهره جوییم؛ یا، اگر داوری درباره نویسنده مطرح باشد، این سؤال را پیش می‌کشیم که «آیا حوادث سال‌های گذشته عمر او ضرورتاً تعیین‌کننده تیّات کنونی او در پدید آوردن اثر نبوده است؟»

خطا در گزینش امور واقع نمایانگر نیز شایع است. غالباً بالاترین حدّ را نمایانگر فرض می‌کنیم و حال آنکه آنها استثنایی‌اند نه نمایانگر. صرف‌نظر از آنکه جانب‌داری و اولویت‌بخشی گمراه‌کننده است. شاهکارها امور واقع فوق‌العاده‌اند اما چه بسا بیشتر ترجمان و نمایانگر آفرینندگان خود باشند تا

ترجمان روح یک دوره یا یک قوم. رویدادهای به عیان نمایانگر رویدادهای میان دست‌اند که چون شمار بسیاری از آنها را به یکجا گرد آوریم محتوای مشترک آنها به راحتی آشکار می‌گردد و می‌توان معنی‌دارترین آنها را انتخاب کرد یعنی آنهایی را که ناب‌ترین و بهنجارترین اشکال نوع مشترک را دارا هستند. در همین حال، شاهکار، یعنی امر واقع فوق‌العاده، در مقایسه، همه ارزش معنایی خود را کسب می‌کند و به وضوح دیده می‌شود که از چه حیث و تا کجا، در عین فرد و بی‌همتا بودن، نمایانگر است.

اما امور واقع میان دست غالباً در گروهی متجانس فراهم نمی‌آیند. آن سلسله از امور واقع که در حال رشد و رو به اوج است گرایش را نشان می‌دهد و آن دست که رو به کاهش و حسیض است نمودار بقایایی از گذشته است که زنده مانده و، در آن، گذشته ادامه می‌یابد. هرگاه تنها یک برش از فقط یک لحظه از لحظات داشته باشیم، در همان گروه‌های تقریباً متوازن از امور واقع متضاد متزلزل و مردّد می‌مانیم. برای حلّ مسائل باریک مربوط به کار نویسنده یا اثر می‌توان روش‌هایی یافت. این مسائل را، می‌توان گفت، ما همواره به آسانی با پیش‌داوری به سود شاهکارها حل می‌کنیم و معمولاً آنها را نوآورانه و اثربخش می‌شمایم و کمتر بیرون از این رویکرد که، در آن، همه مزایا به فراورده نبوغ ارزانی می‌شود، به چهار یا پنج فرضیه‌ای که ذیلاً عرضه می‌شود توجه می‌کنیم:

۱. شاهکار چه بسا زنگ پیروزی آثار دیگر را به صدا درآورد؛

۲. یا بر جایگاه از پیش ضعیف شده‌ای دست انداخته باشد؛

۳. یا بانگ طبلی باشد که برای تازش و هجوم نواخته می‌شود؛

۴. و شاید تنها گردآورنده دستاوردهای کسانی باشد که مشغله‌های پراکنده‌ای

دارند و، از این راه، ثبات فکری در دستور روز شده باشد.

سرانجام، چون خوش نداریم بیهوده به خود زحمت دهیم، برای واثق بودن مکتسب خود زیاده ارزش قایل می‌شویم. در تاریخ ادبیات، بس نادرند مدارک و روش‌هایی که اطمینان و یقین واقعی از آنها به حاصل آید. درجه یقین نیز، عموماً، با شناخت کلی نسبت معکوس دارد و این را همواره باید به یاد داشت. اما نسبت به احتمالات و تقریب‌ها نیز نباید بی‌اعتنا بود. هرگاه، با آنها، چند پلّه‌ای هم به

شناخت کاملاً روشن نزدیک شویم نسبتاً بُرد کرده‌ایم. نسبت، در اینجا نیز همچون جاهای دیگر، هم اصلِ فتنی فناوری و هم اصل سلامت اخلاقی است. گناه ما معمولاً این است که اطمینان‌های نسبی و ناقصی را که از مطالعات خود حاصل کرده‌ایم چند درجه و گاه تا درجهٔ مطلق بالا می‌بریم. امکانات را به احتمالات، احتمالات را به مسلمات، و فرضیات را حقایق ثابت شده می‌شماریم. قیاس‌ها و استقرارها با امور واقعی که منشأ آنها هستند خلط می‌شوند و همان قوتِ مشاهدهٔ بلافصل امورِ واقع را پیدا می‌کنند.



توصیفی که از روش تاریخ ادبیات‌نگاری آوردیم چه بسا هراس‌انگیز باشد. این سؤال پیش می‌آید که، اگر مقتضیات روش چندین کثیر و سخت و خدشه‌ناپذیر باشد، کیست که عمرش برای مطالعهٔ ادبیات چندین و چند قرنه کفایت کند. مسلماً هیچ‌کس. اما اگر عمرِ فرد کفایت نمی‌کند، عمرهای افراد می‌تواند جوابگو باشد. تدوین در خورِ تاریخ ادبیات کار یک تن نیست، کارِ جمعی و سازمان‌یافتهٔ اهل فن است که در آن هرکس گوشه‌ای را بگیرد.

وانگهی، در این زمینه، کارهایی شده است و باید آنچه را دیگران پیش از ما انجام داده‌اند بشناسیم و کار را از صفر آغاز نکنیم. لذا، ابتدا باید کتاب‌شناسیِ مطلوبی داشته باشیم آن هم نه کتاب‌شناسیِ عادی بلکه گزینشی و توصیفی مبتنی بر مطالعهٔ کارشناسانهٔ مدارک و مواد.

به این منظور، تقسیم کارِ یگانه سازمان‌آراییِ معقول و ثمربخشِ مطالعات ادبی است آن هم بر اساس سابقهٔ پژوهشی و ذوق و ذائقهٔ افراد و انواع عملیاتِ تحقیقی و تألیفی — کشف و مطالعه و آماده‌سازی مواد و نقد آنها؛ تک‌نگاری‌ها دربارهٔ اثرآفرینان و انواع ادبی؛ کارِ ترکیب و مدون‌سازی؛ کارِ نگارشی و جمع‌بندیِ نتایج حاصله از کارهای آغازین برای استفادهٔ عام.

میان متعهدانِ اجرای این وظایف، میانِ پردازندگانِ به جزئیات و تدوین‌کنندگانِ نباید یکسره جدایی باشد؛ چون، از سویی، جزئیات در کل معنا پیدا می‌کنند و، از سوی دیگر، اگر تدوین‌کننده از جریان گردآوریِ مواد و نقد و واریسی آنها به کل

فارغ و بی‌خبر باشد، نمی‌تواند تدوین شایسته و درخوری انجام دهد. لذا تقسیم کار نیز خطرهای خود را دربردارد.

به هر حال، تقسیم کار، هم به لحاظ عظمت بنا و هم به لحاظ تنوع کارها، ضرورت دارد. اما در یک مورد هست که تقسیم کار نه ضرورت دارد و نه مطلوب است و آن در کارآموزی در دانشگاه است. دانشجویان باید هم در کار کشف و واریسی و نقد مواد آموزش ببینند، هم در کار تدوین و ترکیب آنها، و هم در کار نگارش و در دسترس عام گذاشتن نتایج؛ خلاصه آنکه باید فنون و شگردهای مربوط به همه عملیات در همه مراحل را فراگیرند؛ باید بنا تهیه و تنظیم کتاب‌شناسی، مقابله نسخه‌ها و تصحیح متون، خواندن و استفاده از نسخه‌های خطی، راه پیدا کردن منابع و مآخذ، نشان کردن تأثیر و تأثرها، شناسایی خاستگاه‌ها و سرچشمه‌های جنبش‌های ادبی، کوتاه سخن، فوت و فن‌های انواع کارهای لازم برای تدوین تاریخ ادبیات آشنا گردند و حتی در محدوده معینی به نگارش و ترکیب و تدوین نتایج و عرضه آن نیز دست زنند و، از این راه، هم خرده‌کاری‌ها را فراگیرند هم طریقه کسب نتیجه کلی را. این تمرینات باعث خواهد شد که نرمش و قوت در اذهان جمع آید و مانع آن خواهد شد که کارآموزان از استقصا بازمانند یا، به عکس، زیاده در جزئیات غرق شوند و به نتیجه‌گیری کلی دست نیابند.



بسیاری از منتقدان ادبی از آن بیم دارند که مبدا روش موجب خفقان نبوغ گردد. آنان از عیب و بیهودگی کار ماشینی برگه‌نویسی و استقصای ریزه‌کارانه بی‌بار و بر و عقیم دم می‌زنند. ما خواهان آنیم که به آنان اطمینان خاطر دهیم که استقصا در جزئیات هدف نیست، وسیله است. برگه‌نویسی وسیله وسعت بخشیدن به شناخت است، به حافظه کمک و بی‌دقتی‌های آن را جبران می‌کند. هدف فراتر از آن است. ما نیز خواهان نیل به رأی و نظیر اما رأی و نظری که درست و دقیق و مطمئن باشد. بدین سان، فعالیت اصیل ذهنی، شامل احساسی و تحلیلی و فکری، در عین کاربرد روش‌های درست و دقیق، در جای خود باقی می‌ماند. نوآوری افکار

محدود نمی‌گردد و قدرت و باروری عقلانی محفوظ خواهد بود. اما از آنجا که خواستار آراء و افکار درست و دقیق هستیم، پشتوانه دلایل محکم و واری‌های مطمئن را لازم می‌شماریم. حتی زمانی که دلایل و واری‌ها و نقد مواد و علم و اطلاع دقیق در کار نباشد، اشراقات نبوغ را طرد نمی‌کنیم اما آنها را تنها به حیث فرضیات می‌پذیریم و می‌کوشیم تا آنها را محک بزیم و زر را از مس و صاف را از دُرد جدا سازیم و حقیقت را از فراورده نبوغ بیرون کشیم.

بدین سان، نه تنها فعالیت نوآورانه را محدود نمی‌سازیم، با آن انباز هم می‌شویم و به آن میدان تازه نامحدودی ارزانی می‌داریم. نظرآفرینی همه کار نیست، روش‌آفرینی نیز لازم است. روشی که کلید همه درها باشد وجود ندارد. بر مبنای اصول کلی، هر مسئله خاصی جز با روش خاصی که صرفاً برای همان مسئله ساخته و پرداخته شده باشد و با ماهیت داده‌ها و مشکلات آن مطابقت داشته باشد حل نمی‌شود. مسائل نیز به خودی خود مطرح نمی‌شوند: طرح مسئله غالباً به همان درجه از نبوغ نیاز دارد که یافتن پاسخ مسئله. با تلقین این معنی به تخیل خلاق که به طرح مسائل و ابداع روش‌ها بپردازد و تنها به پیدا کردن راه‌حل‌ها مشغول نگردد، دایره عمل آن را وسعت می‌بخشیم و باب امکانات بی‌حد و مرز فعالیت را به رویش می‌گشاییم. صاحبان نبوغ خاطر جمع باشند: هیچ‌گاه آنها را بی‌کار نخواهیم گذاشت.

این پرسش نیز پیش می‌آید که آیا حاصل مطالعات ما در ادبیات آن چنان و چندان هست که به زحماتش بیرزد؟ بسیار کسان در این باب دچار تردیدند. پاسخ موثنی به این سؤال قانع‌کننده است که می‌گوید: اگر آدمی برای یافتن حقیقت ساخته نشده باشد، دست‌کم جست‌وجوی حقیقت وظیفه اوست. وانگهی، اگر بنا باشد هر استادی حاصل ذوق و ذائقه خود را موضوع تعلیم و آموزش سازد، جز فریب و شعبده‌بازی نخواهد بود و متعلمان را به سرگردانی خواهد کشاند و آنان چیزی جز فراورده هوس و تفنّن استاد فرانخواهند گرفت. ما تنها به دانشجویان می‌توانیم بگوییم: بخوانید، حس کنید، واکنش نشان دهید. ما نمی‌خواهیم واکنش‌های خود را جانشین واکنش‌های شما سازیم اما آنچه را که مواد دانش‌اند به شما می‌آموزیم: حقایقی نسبی و ناقص اما دقیق و روشن و واری‌های پذیر را —

تاریخ، متن‌شناسی، زیباشناسی، سبک‌شناسی، عروض یعنی همه افکار و آراء وابسته به دانش دقیق را که در همه اذهان یکسان‌اند و تأثرات فردی شما را تلطیف، تصحیح، و مایه‌دارتر خواهند کرد و شما را قادر خواهند ساخت که چیزهای بیشتر و عمیق‌تری در شاهکارها ببینید و سراغ گیرید. به شما نشان خواهیم داد که این دانش دقیق چگونه کسب می‌شود و کاری خواهیم کرد که، اگر ذوق آن را داشته باشید، بر این دانش چیزی بیفزایید یا دست‌کم به ارزش آن پی ببرید، آن را به کار ببرید، و به آن بی‌اعتنا نباشید.

پیداست که همه کسانی که خواسته‌اند افکار و آراء ادبی را استحکام علمی بخشند، و هم و سرگشتگی آنها هرچه و هرچند باشد، کار عبث و بیهوده نکرده‌اند، وقت تلف نکرده‌اند بلکه مبانی شناخت ادبی را محکم‌تر ساخته‌اند — زندگی‌نامه‌ها را از اطلاعات نادرست یا عاری از دقت پاک ساخته‌اند، گاه‌شماری‌ها را روشن ساخته‌اند، انتساب‌ها را واریسی کرده‌اند؛ و در مسائل مربوط به منابع، تأثیر و تأثرها، قرائت متون، تفسیر متون و نظایر آنها تحقیقات ارزشمند انجام داده‌اند. البته کار در همه این عرصه‌ها هنوز تمام نیست و در جریان است. اما می‌توان گفت بهانه‌ای برای آغاز کار جدی سازمان‌یافته نمانده است.

می‌توان، فارغ از رؤیابافی، رسیدن روزی را پیش‌بینی کرد که درباره تعریف و محتوا و معنای آثار اختلافی ذی‌نقش وجود نداشته باشد و نزاع تنها بر سر صفاتی باشد که، به ساقیه احساسات شخصی، برای آنها قائل می‌شویم و آن همواره بوده و از این پس نیز خواهد بود.

تبرستان
www.tabarestan.info

آراءِ بِنْدِ تو کُروچه دربارهٔ شعر و زیباشناسی*

بِنْدِ تو کُروچه

تبرستان
www.tabarestan.info

شعر چیست؟

در بررسی هر قطعه شعر، دو عنصرِ همواره لازم وجود دارد که شعریّت آن را تحقق می‌بخشد: مجموعه‌ای از تصاویر^۱؛ و احساسی^۲ که به این تصاویر روح می‌بخشد. تصاویر از انواع گوناگون‌اند: اشخاص، اشیاء، حرکات و سکنت، سخنان، که در همهٔ آنها دمِ مسیحائی احساس دمیده شده است. این احساس به همان اندازه از آن شاعر است که از آن ما، احساسی انسانی سرشار از خاطره‌های گوناگونِ قرین عصمتِ کودکانه و نزهتِ قدسی، یادِ زخم‌های روحی، حسرت‌ها، حزن و غم، ماتم، شادی و چه و چه، چیزی که به عبارات منطقی بیان نمی‌شود و تنها شعر به شیوهٔ خود می‌تواند آن را تماماً منتقل سازد.

تصاویر و احساس در اینجا مانند رشته‌های جداگانهٔ به هم بافته نیستند؛ چون، به واقع، احساس تماماً به تصویر بدل شده است. به گونه‌ای که شعر را نه احساس

* گزارش فشردهٔ رسالهٔ کُروچه به نام "Aesthetica in nuce" (۱۹۲۹) که در صفحات 45-92 گزیدهٔ مقالات او در حوزهٔ زیباشناسی به مشخصات زیر درج شده است:

Croce, Benedetto, *Essais d'esthétique, textes choisis, traduits et présentés par* Gilles A. TIBERGHIE, Gallimard, Paris 1991.

چاپ شده در: نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۴۱)، بهار ۱۳۸۸، ص ۱۳۸-۱۶۲.

می‌توان شمرد نه تصویر و نه جمع این دو. شعر «سیر و تأمل در احساس»^۱ یا «شهود احساسی»^۲ و «شهود ناب»^۳ است. ناب به این معنی که از هرگونه ارجاع تاریخی و انتقادی به واقعیت یا ماهیت تخیلی تصاویر شکل‌دهنده خود منزّه است و تپش محض حیات را در صورت ذهنی آن قبضه می‌کند.

البته، در قطعه شعر، چیزهای دیگر جز این دو عنصر و ترکیب دیالکتیکی یعنی باهمنهادهای^۴ این دو عنصر می‌توان یافت؛ اما این چیزهای دیگر یا عناصری بیگانه‌اند یا همان باهمنهادهای احساس-تصور^۵ منتزع از بافت و از آنچه به صورت مادی تصور می‌شود - به صورتی که پیش از آفرینش داشتند. در حالت اول، عناصر غیرشعری و دزدگونه‌اند و، در حالت دوم، عناصری شعری‌اند که خواننده محروم از حس شاعرانه شعریت آنها را سلب کرده است، خواه از سر ناتوانی در ماندن در فضای ذهنی شعر خواه در اثر برخی مقاصد موجه پژوهش تاریخی یا مقاصد عملی دیگر که شعر را تنزل می‌دهند یا بهتر بگوییم با عنوان سند یا ابزار از آن بهره می‌جویند. آنچه درباره شعر گفته شد در همه هنرها - نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی - صادق است. هر بار که از فراورده ذهن در نسبت با هنر سخن می‌رود از دو حال بیرون نمی‌ماند: یا شهود احساسی است یا، هر قدر هم مکرم و معزز باشد، از مقوله هنر بیرون است. فی‌المثل نقاشی، اگر همان خط و رنگ و تابش نور باشد و در آن فراوان نوآوری معجزآسا صورت گرفته باشد اما دم احساس در آن دمیده نشده باشد و احساسی را منتقل نسازد، صنعت است و بس.

شعر دوست و شعرشناس به این زواید و افزونه‌ها اعتنایی ندارد و خواهان آن است که به جوهر شعر برسد؛ آنجا که دلش با شعر به تپش درمی‌آید و هر جا که این تپش شنیده نشود منکر وجود شعر می‌گردد هر اندازه هم آن زواید ماهرانه و استادانه پدید آمده و درج شده باشند. آن که از فهم شعر بی‌بهره است با این حواشی گمراه می‌شود و خطای او در این نیست که آنها را تحسین می‌کند بلکه در این است که به نام شعر تحسین می‌کند.

1. contemplation du sentiment

2. intuition lyrique

3. intuition pure

4. synthèse

5. sentiment-image

وجه تمایز هنر

با تعریف هنر به شهودِ احساسی یا شهودِ نابِ تلویحاً آن را از همه صورِ دیگرِ فراورده ذهنی متمایز ساختیم. برای روشن ساختن این تمایز صفات سلبی هنر را برمی شماریم:

(۱) هنر فلسفه نیست، چون فلسفه تفکرِ منطقی در مقولات عامّ هستی است حال آنکه هنر «شهودِ عاری از تفکر» هستی است. از این رو، فلسفه از تصویر فراتر می رود و آن را دگرگون می سازد و حال آنکه هنر در عرصه تصویر، که قلمرو اوست، می زیبد. هنر حکمت و منطقِ خاصّ خود دارد که با منطقِ دیالکتیکی - مفهومی متفاوت است و درست برای تأکید بر این خصوصیت و اصالت است که تعبیری چون منطق احساسی^۱ یا منطق زیباشناختی^۲ وضع شده است.

(۲) هنر تاریخ نیست، چون لازمه تاریخ تمایزهای حسّاس میان واقعی و غیرواقعی، واقعیتِ امرِ واقع و واقعیتِ خیال، و واقعیتِ فعل و واقعیتِ میل است. حال آنکه هنر، از آن سوی این تمایزها، با تصاویرِ ناب زیست می کند. «واقع نما» خواندنِ آن استعاره ناشیانه ای بیش نیست برای افاده انسجام و همدیسی درونی تصاویر که اگر این همدیسی نباشد نقش تصویر را ایفا نمی کنند.

(۳) هنر دانشِ طبیعی نیست، چون دانش طبیعی واقعیتِ تاریخی رده بندی شده و به صورت انتزاعی درآمده است. ریاضیات هم نیست چون ریاضیات از انتزاعات بهره می جوید نه از مراقبه و تأمل. تشابهاتی که بین آفرینش های ریاضی و شاعرانه قایل شده اند به شباهت های عامّ بیرون از ماهیت شعر مبتنی اند. اینکه از هندسه یا خصلت ریاضی پنهان درون هر اثر هنری سخن گفته می شود استعاره ای بیش نیست. درواقع، با این تعبیر، ناخودآگاه به آن نیروی سازمان دهنده، انسجام بخش و وحدت آفرینِ فکر شاعرانه اشاره می رود که شکل بندِ مجموعه تصاویرند.

(۴) هنر بازیِ تخیل نیست، چون بازیِ تخیل، به مقتضای نیاز خود به تنوع و استراحت و تفریح و درنگ بر سر تصاویر چیزهای خوشایند یا دارای ارزش

عاطفی و هیجانی، از تصویرهایی به سراغ تصویرهایی دیگر می‌رود؛ در حالی که تخیل در عالم هنر چندان با مسئله تبدیل احساس آشفته به شهودی روشن درگیر است که بارها بجا دیده‌اند آن را، به جای تخیل، فانتزی^۱ بنامند.

۵) هنر احساس عاجل و بلافاصل نیست. احساس می‌گیراند، می‌خنداند، زبان را بند می‌آورد، در جا خشک می‌کند، دچار هذیان می‌سازد، به حق در می‌آورد؛ در حالی که شاعر در اثر آنچه می‌بیند و تجربه می‌کند دچار این انفعالات نمی‌شود بلکه سخن می‌گوید آن هم به بیانی موزون و سازوار و همه آن تأثرات را موضوع سرود خود می‌سازد. البته احساس عاجل نیز بیانگر است؛ چون، اگر بیانگر نبود، در عین حال محسوس و جسمانی، پدیده روانی - جسمانی، نمی‌بود، امری انضمامی نمی‌بود یعنی هیچ بود. اما این بیان - بیان متعلق به احساس عاجل - هرچند آگاهانه است، چون آن را با بیان فکری^۲ یا هنری^۳ همگون سازند، استعاره‌ای بیش نخواهد بود. بیان هنری به احساس صورت نظری می‌بخشد و آن را به صورت گفتار (در شعر)، سرود و ترانه (در موسیقی)، و شکل (در نقاشی) در می‌آورد. در همین فرق میان احساس مسبوق به سیر و تأمل یا شعر، از سویی، و احساس تجربه‌شده، از سوی دیگر است که آن خاصیت منسوب به هنر - خاصیت آزادسازی از شهوات یا زلال‌سازی آنها (روان‌پالایی^۴) - جای دارد و، در ربط متقابل با آن است، از نظرگاه زیباشناختی محکوم ساختن آثار یا بخش‌هایی از آثار هنری که در آنها احساس عاجل سرریز و افشانده می‌شود؛ و هم از این فرق ناشی می‌شود خصلت بی‌کرانگی^۵ یا خصلت جهانشمولی^۶ یا کیهانی^۷ هنر در مقابل خصلت کرانمندی^۸ احساس عاجل. درواقع، احساس به تأمل و مراقبه به شاعر درست می‌دهد نه به تجربه عاطفی. احساس سراسر عرصه نفسانی شاعر را، که عرصه جهانی نیز هست، با پژواک‌های بی‌کران فرامی‌گیرد. در وجود او، شادی و رنج، لذت و الم، قهر و تسلیم، جدّ و سبک‌سری و نظایر آنها با یکدیگر جمع

۱. *fantasia, fantaisie* (در انگلیسی *fancy*)، مراد تخیل خلاق است در مقابل تخیل بازآفریننده یعنی خیال بستن آنچه پیش‌تر با حواس درک شده باشد.

2. expression spirituelle 3. expression esthétique 4. catharsis
5. infinité 6. universel 7. cosmique 8. finitude

می شوند و با طیفی از تابش ها در یکدیگر به حرکت در می آیند به گونه ای که احساس، حتی با حفظ سیمای فردی و خصلت آغازین و فایق خود، به خود محدود و فرو کاسته نمی شود. فی المثل تصویری خنده آور، اگر شاعرانه خنده آور باشد، چیزی در خود دارد که خنده آور نیست؛ نمونه آن را در «دُن کیشوت» یا در «فالشٹاف»^۱ می توان سراغ گرفت. همچنین تصویر چیزی مخوف در شعر هیچ گاه بی بهره از امید به والائی و سُمُو و قهرمانی و عشق نیست.

(۶) هنر نه تعلیمی^۲ است نه خطابی^۳ یعنی به مقصودی عملی، هر چه باشد، به کار نمی رود و اسیر آن و محدود به آن نمی گردد، مثل آنکه بخواهد حقیقتی فلسفی یا علمی را در نفوس تلقین کند یا، در نقش خطیب، نفوس را مستعد پذیرش نحوه خاصی از احساس و عمل سازد. هنر خطابه، در آن واحد، هم بی غایتی^۴ و هم استقلال را از بیان می گیرد و آن را وسیله ای برای نیل به غایتی بدل می کند و، با این کار، آن را در این غایت مستحیل می سازد. و این، به تعبیر شیلر، خصلت بی تعینی^۵ هنر در مقال «هنر» خطابه است که خصلت اغوایی و تهیجی دارد. ناباورِی^۶ موجه نسبت به «شعرشناسی» از همین ناشی می گردد البته زمانی که شعر خطابی فقط سیاسی باشد و به مرتبه بالای شعر زلال و انسانی نرسد.^۷

(۷) هنر به طریق اولی، با هیچ یک از دیگر اشکال کُنشی که در پی پدید آوردن لذت، میل شهوانی یا تفتن و جاذبه و یا حتی هیئات پرهیزکارانه و حرارت پارسایانه باشد یکی و همگزار نمی شود. ولتر «اشعار مقدس» را به ریشخند می گرفت و می گفت آنها به واقع «مقدس» اند چون هیچ کس دست به آنها نمی زند.

هنر در مناسبات خود

صفات سلبی که برای هنر یاد کردیم، از جهتی دیگر، «مناسبات» آن نیز هستند چون صور گوناگون فعالیت ذهنی را نمی توان جدا از یکدیگر تصور کرد که منفرداً

۱. Falstaff، چهره نمایشی نمایشنامه هانری چهارم، اثر شکسپیر.

2. didactique 3. oratoire 4. infinité 5. indétermination

۶. یادآور اشعار سیاسی بهار که، در عین سیاسی بودن، انسانی است و، در هر حال، سیاسی محض نیست و از آن والاتر است: روح و احساس انسانی در آن دمیده شده است.

عمل کنند و تنها از خود مایه گیرند. شعر، هرگاه مسبوق به تأثر یا حالتی روحی نباشد، چگونه ممکن است نطفه بندد و این حالت روحی، که ما آن را احساس خواندیم، چیزی جز همان روح نیست که اندیشیده و خواسته و عمل کرده است و در کنه وجود خویش می‌اندیشد و می‌خواهد و رنج می‌برد و لذت می‌برد و عذاب می‌کشد. شعر همانند پرتو خورشید است که این فضای تاریک را نورانی و چهره پنهانی آن را آفتابی می‌سازد. از این رو، شعر دستبرد نفوس تهی و اذهان گُند و ضعیف نیست. لذا هنرمندانی که به خطا هنر ناب و هنر برای هنر را مسند نشین می‌سازند دریچه ذهن خود را به روی تأثر حیات و دغدغه‌های فکری می‌بندند و، با این کار، نابارور می‌شوند و، دست بالا، به تقلید از دیگران یا به وارفتگی امپرسیونیستی می‌رسند. از این رو، شالوده هر شعری شخص انسانی است و، چون کمال شخص انسانی در معنویت و اصول اخلاقی است، شالوده هر شعری وجدان اخلاقی است. البته این بدان معنی نیست که هنرمند باید متفکری پر عمق یا منتقدی تیزبین یا سرمشق اخلاق یا قهرمان باشد؛ اما هنرمند باید شخصاً در جهان فکر و عمل سهیم باشد تا این مشارکت باعث شود که، مستقیماً یا از راه همحسی با دیگران، درام انسانی را به تمامی تجربه کند. شاعر چه بسا، در زندگی عملی، روح خود را لکه‌دار سازد؛ اما باید، به این یا آن صورت و به قوت تمام، پاک و ناپاکی و درستی و نادرستی و نیک و بد را احساس کند. لزوماً نباید از موهبت شهامت برخوردار باشد یا حجب و حیا و پریشان‌حالی در او جلوه‌گر باشد؛ اما باید، به این یا آن صورت، ارزش شهامت را احساس کند. صفحات بسیاری از شعر قهرمانی و جنگاورانه و شاید زیباترین آنها محصول کارِ سرایندگانِ هستند که هیچ‌گاه قادر نبوده‌اند سلاحی را به جولان درآورند. از سویی دیگر، قول ما به این معنی نیست که برای شاعر یا هنرمند بودن شخصیتی اخلاقی داشتن کافی است. شعر نیازمند شعر است، نیازمند صورتی از «باهمنهاد» نظری که از آن یاد کردیم، نیازمند نبوغ شعری که بی‌آن هرآنچه می‌ماند پشته‌ای هیزم است که نمی‌سوزد چون وسیله‌ای نیست که آن را مشتعل سازد. اما چهره شاعر ناب، هنرمند ناب، و هوادار زیبایی ناب، جدا و گسسته از جهان انسانی، چهره نیست کاریکاتور است.

بدون فانتزی شاعرانه که به درد و رنج و احساس صورتی قرین سیر و تأمل و

به تأثرات مبهم بیانی شهودی دهد و به صورتِ بازنمود و واژه‌هایی درآید که به زبان درآیند، سروده یا منقوش یا به گونه‌ای بیان شوند، اندیشه منطقی پدید نمی‌آید؛ فانتزیِ شاعرانه خودِ زبان نیست اما هیچ‌گاه فارغ از زبان نیست و از آن زبانی بهره می‌جوید که شعر آفریده است. همچنین، بدون اندیشه‌ای که تمیز دهد و نقد کند، عمل ممتنع است و بدون عمل، عمل نیک، وجدان اخلاقی و تکلیف وجود ندارد. کسی در جهان نمی‌توان یافت که در عمل مایه تمام گذاشته باشد یا به تکلیف پابند باشد و در گنه نفسِ خود مایه‌ای از فانتزی و شعر از آن خود نداشته باشد — هر اندازه هم به کمالِ منطقی و دارای روح انتقادی و علمی باشد.

دانشِ هنر یا زیباشناسی و خصلت فلسفی آن

تعریف‌ها، تمایزها، صفات سلبی، و مناسباتی که برای هنر یاد کردیم خرده‌خرده طی قرن‌ها ساخته و پرداخته شده‌اند و ما اکنون ثمره این تلاش‌های کُند، گوناگون، و شاق را در دست داریم. لذا کارویژه زیباشناسی، که دانش هنر است، آن نیست که یک بار برای همیشه هنر را تعریف کند، تاروپود مفهومی آن را به طریقی بیافد که سراسر عرصه این دانش را بپوشاند. زیباشناسی، هرچند آموزه فلسفی خاصی است و، به اعتبار فلسفی بودن، با مقوله خاصی از فکر سروکار دارد، هیچ‌گاه از بدنه فلسفه جدا نمی‌شود چون مسائل آن مناسبات هنر است با دیگر صور فکری و وجوه افتراق و تشابه با آنها؛ درواقع، زیباشناسی، هرچند بالأخص روشنگر آنچه به هنر مربوط است باشد، تماماً فلسفه است. بارها خواستار گونه‌ای از زیباشناسی شده‌اند که خودسامان و فارغ از هر دریافت معینی از فلسفه عمومی باشد؛ اما چنین چیزی مقدور نیست چون مقرون به تضاد است؛ حتی کسانی که از زیباشناسی ناتورالیستی، شهودی، فیزیکی، فیزیولوژیکی، یا روان‌شناختی خلاصه غیرفلسفی خبر می‌دادند، چون از طریق طرح‌ریزی برنامه به مرحله اجرا گام نهادند، دزدیده مفاهیم عمومی، تحصّلی، ناتورالیستی حتی ماتریالیستی را به میان کشاندند. لذا، به محض آنکه این دریافت‌های فلسفی کاذب و مدروس تلقی شوند، آموزه‌های زیباشناختی یا شبه‌زیباشناختی مبتنی بر آنها نیز رد می‌شوند.

شهود و بیان

مسئله روابط شهود و بیان و طریقه گذار از یکی به دیگری، چون نیک بنگریم، همان است که در بخش‌هایی دیگر از فلسفه مطرح می‌شود همچون روابط درون و بیرون، ظاهر و باطن، روح و ماده، نفس و جسم، و، در حکمت عملی، نیت و اراده، اراده و عمل و نظایر آنها. در تعبیراتی از این دست به صورت حدّین، مسئله لاینحل می‌ماند چون با جدا ساختن این دوگانه‌ها هیچ راهی برای گذر از یکی به دیگری یا برای جمع و یگانه‌سازی آنها باقی نمی‌ماند مگر آنکه این یگانه‌سازی در حدّ^۱ سومی صورت گیرد که گاه در وجود خدا یا در امر ناشناختنی عرضه می‌گردد. بدین‌سان دوئینی^۲ و ثنویت، به ضرورت، یا به جهان غیب و بیچونی^۳ رهنمون می‌گردد یا به مشرب لا‌آذری^۴. اما وقتی مسائل به صورتی که مطرح می‌شوند لاینحل از کار درمی‌آیند، راهی جز این نمی‌ماند که خود حدود را معروض نقد سازیم و ببینیم که آنها چگونه شکل گرفته‌اند و آیا تکوّن آنها منطقاً درست بوده است. جست‌وجوی ما در این مورد مستقیماً به این نتیجه می‌رسد که این حدود از نوعی تقسیم‌بندی عملی و ناتورالیستی پدید آمده‌اند نه از اصلی فلسفی و نظری. در واقع، امور درونی و، در عین حال، بیرونی‌اند و امور بیرونی بدون خصلت درونی نمی‌توانند بیرونی شوند. یعنی حدّین لازم و ملزوم یکدیگرند و پیداست که تلاش برای یگانه‌سازی دو امر که نه به لحاظ فلسفی و نظری یا صوری بلکه تنها به لحاظ عملی یا مادی از یکدیگر جدا و متمایز بوده‌اند در هم‌نهادی برتر بیهوده و عبث است. نفس نفس نیست مگر به این اعتبار که جسم است، اراده اراده نیست مگر در آن حد که پا و دست را به حرکت درمی‌آورد یعنی در آن مقام که عمل است، شهود نیز وقتی شهود است که، در عین حال، بیان باشد. تصویری که بیانگر نباشد، نه گفتار باشد، نه سرود، نه سیاه‌قلم، نه نقاشی، نه پیکرتراشی، نه معماری، نه دست‌کم سخنی که در دل زمزمه شود یا سرودی که در فضای سینه طنین افکند یا خط و رنگی که در خیال دیده شود و نفس و سراسر وجود زنده آدمی از آن رنگ تعین پذیرد — چنین تصویری اصلاً وجود ندارد.

می توان مدّعی وجود آن شد اما نمی توان وجود آن را اثبات کرد چون برای این اثبات لازم است که تصویر جسم گیرد و بیان شود. این گزاره ژرف معنای فلسفی یعنی اینهمانی^۱ شهود و بیان را ذوق سلیم نیز تأیید می کند که چون کسی بگوید چیزی را اندیشیده ام اما نمی توانم بیانش کنم بر او می خندند. در آفرینش اثر شاعرانه راز آفرینش را می توان دید. فایده دانش زیباشناسی برای کلّ فلسفه یا برای مفهوم واحد کلّ^۲ انتزاعی در همین معنی است. زیباشناسی، با حذف ذهن گرایی^۳ و ثنویت^۴ که از آن نتیجه می شود، به نوبه خود ذهن گرایی مطلق را فرض می گیرد و برمی نهد.

بیان و ارتباط

اشکال هایی که بر اینهمانی شهود و بیان وارد می کنند علی العاده از خطاهای روان شناختی برمی خیزد: همواره چنین می پندارند که به وفور تصاویری زنده و انضمامی در اختیار دارند حال آنکه همه آنچه به دست دارند نشانه ها و نام هاست و یا از حالاتی ناشی می گردد که در آنها هنرمند پاره هایی از جهانی خیالی را بیان می کند و چنان پنداشته می شود که همه آن جهان را در نفس خود دارد و حال آنکه نفس همان پاره ها در گنجینه نفسانیات او نیست و، دست بالا، فقط وی سودای خیال بستن آن جهان مفروض را در سر دارد. اما اشکال ها از خلط بیان^۴ و ارتباط^۵ نیز ناشی می شوند و حال آنکه، در واقع، امر ارتباط از تصویر و بیان تصویر متمایز است. ارتباط مربوط است به نصب شهود - بیان بر روی شیئی که تنها به استعاره آن را مادی یا جسمانی می خوانیم چون در اینجا ماده و جسمی در کار نیست آنچه هست دستاورد ذهن است.

پیداست که شعر، همین که شاعر آن را با کلمات و با سرودن در دل به بیان درآورد، پا به عرصه وجود نهاده است؛ و آنگاه که آن را به دیگران بشنوند یا در پی کسی باشد که آن را از بر کند و برای دیگران بخواند یا وقتی که آن را به رشته

1. identité 2. Un-Tout 3. spiritualisme 4. expression

5. communication

تحریر درآورد و به چاپ رساند، به مرحله دیگری گام می‌نهد که البته حایز اهمیت اجتماعی و فرهنگی بسیاری است اما این مرحله خصلت عملی دارد نه هنری و زیباشناختی. یافتن خط فاصل بیان و ارتباط در عالم واقعی بی‌گمان کار بسیار باریک و ظریفی است؛ چون، در عالم واقع، این دو فرایند معمولاً به سرعت از پی یکدیگر می‌آیند و گویی به هم در می‌آمیزند؛ اما در عالم فکر و نظر، این مرز روشن است و باید این تمایز را سخت و استوار حفظ کرد.

خلط هنر^۱ و صنعت^۲ نیز از بی‌توجهی به تمایز بیان و ارتباط ناشی می‌گردد. صنعت لازمه ذاتی هنر نیست بلکه با مفهوم ارتباط پیوستگی دارد. صنعت معمولاً علم یا مجموعه‌ای از شناخت‌هاست که ناظر به کار عملی و متوجه به آن است و، در مورد هنر، ناظر است به ساختن اشیا و ابزارهایی برای حفظ و انتقال آثار هنری. مباحث مربوط به صنعت نه مباحث زیباشناختی‌اند نه بخش‌ها یا فصل‌هایی از این مباحث. البته مقصود مفهوم متقن و دقیق صنعت است و گرنه، در آنجا که «صنعت» مترادف کار هنری گرفته شود بحثی نیست مثلاً در تعبیر صنعت درونی^۳ که با شکل‌گیری شهود - بیان متناظر و مطابق است یا آن‌گاه که به منزله «رشته پیوند» تلقی گردد یعنی به عنوان رابطه ضروری با سنت تاریخی که نه می‌توان از آن جدا و فارغ شد و نه می‌توان صرفاً به آن پیوست. خلط هنر و صنعت و نشان دادن صنعت به جای هنر گرایشی است بس شایع نزد هنرمندان ناتوانی که امید دارند از امور عملی و یافت‌ها و ابداعات عملی نیرویی اخذ کنند که در خود نمی‌یابند.

اشیای هنری: نظریه هنرهای خاص و زیبایی در طبیعت

کار ارتباطی اشیای مادی را، که «آثار هنری» خوانده می‌شوند و به استعاره آنها را «هنر» می‌شمارند، پدید می‌آورد یعنی تابلوها، پیکر تراشی‌ها و بناها و همچنین، به نحوی پیچیده‌تر، نوشته‌های ادبی و موسیقایی و، به روزگار ما، صفحه‌ها و فونوگرام‌ها را که بازتولید آواها و اصوات را میسر می‌سازند. اما نه این آواها و اصوات آثار هنری‌اند و نه نشانه‌های متعلق به نقاشی و پیکر تراشی و معماری؛

آثار هنری جز در نفوسی که آنها را می‌آفرینند یا باز می‌آفرینند جای ندارند همچنان که فی‌المثل در اقتصاد فقط نیازها و کار وجود دارند نه اشیای طبیعتاً و مادّات مفید. اشیای مادّی به استعاره به صفت اقتصادی متّصف می‌شوند. آنکه بخواهد، در اقتصاد، ارزش اقتصادی را از اشیا و خاصیت مادّی آنها برگیرد دچار خطای فاحش می‌شود.

مع الوصف، در زیباشناسی، با آموزه هنرهای خاص و حدود آنها یعنی خصلت زیباشناختی خاصّ هر یک از هنرها، خطای فاحشِ موصوف را مرتکب شده‌اند و می‌شوند. تقسیم‌بندی هنرها (شعر، موسیقی، نقّاشی، پیکرتراشی، حجّاری، و جز آنها) صرفاً فنی یا مادّی است و برحسب آن است که اشیای هنری (مادّه آنها) اصوات و نغمات، موادّ رنگین، اشیای حکاکی یا حجّاری شده، یا اشیای ساخته‌شده و بی‌عدیل در اجسام طبیعی باشند. اینکه بپرسند خصلت هنری هر یک از این اقسام را چه می‌سازد، از هر یک از آنها چه بر می‌آید و چه بر نمی‌آید، از انواع تصاویر کدام با اصوات بیان می‌شوند و کدام با نغمات و کدام با رنگ‌ها و خطوط، و هکذا، در حکم آن است که بپرسند در اقتصاد چه چیزهایی به اعتبار خواصّ فیزیکی خود باید بهادار باشند و چه چیزهایی نه، یا هر یک از آنها به نسبت با آنها دیگر چه بهایی باید داشته باشند، و حال آنکه پیداست که خواصّ فیزیکی به این مسئله ربطی ندارند و هرچیزی، برحسب موقعیت و نیازمندی‌ها، می‌تواند بهایی بیشتر از چیز دیگر یا همه چیزها داشته باشد.

هرآنکه حسّاسیت و ذوق هنری داشته باشد، در پاره‌ای از شعر هر قدر هم کوتاه باشد، هم عنصر موسیقایی و نگارگری خواهد یافت هم قوّت و صلابت پیکرتراشانه و هم ساخت و هندسه معمارانه؛ همچنین است در پرده نقّاشی، چون نقّاشی کار روح است نه کار چشم و آن در روح جای دارد آن هم نه تنها به حیث رنگ بلکه همچنین به حیث صوت و گفتار و حتّی به حیث سکوت که خود به طریقی صوت و گفتار است. امّا همین که تلاش کنند که این کیفیت موسیقایی و نگارگرانه و همه آن کیفیات دیگر را جدا از همدیگر دریابند، این عناصر راهی نهانگاه می‌شوند و به شکل یکدیگر در می‌آیند و در وحدت و یگانگی گداخته و خلط می‌شوند، هر چند عادت بر آن است که آنها را از هم متمایز سازند و بر

هریک نامی نهند؛ و این ثابت می‌کند که هنر یکی است و به هنرهای خاص و منفرد تقسیم نمی‌شود در عین حال، هنر بی‌نهایت متنوع است و این تنوع بر حسب مفاهیم فنی هنرها نیست بلکه به اعتبار شخصیت‌های هنری - اعم از شاعر و نقاش و پیکرتراش و معمار و موسیقی‌دان - و کیفیات نفسانی آنان است.

مسائل مربوط به وجود زیبایی در طبیعت را به این رابطه و این خلط آفرینش هنری و آلات و ابزارهای ارتباط یعنی «اشیای هنری» باید بازگرداند. در این باب، آن سؤال را باید به کنار نهاد که برخی از اثرآفرینان پیش می‌کشند و می‌خواهند بدانند آیا در طبیعت موجوداتی غیر از انسان نیستند که شاعر و هنرمند باشند؛ به این سؤال، سزاوار آن است که جواب مثبت داده شود نه تنها از سرنجلیل و ستایش آواز مرغان بلکه، علاوه بر آن، بر حسب دریافت ایدئالیستی از جهانی که سراسر حیات و روح است. «زیبا در طبیعت» در حقیقت، دلالت دارد بر اشخاص، اشیا، و جاهایی که از حیث آثارشان در ذهن، به شعر، نقاشی، پیکرتراشی و هنرهای دیگر شباهت می‌یابند؛ و قبول چنین «چیزهای هنری طبیعی» دشوار نیست چون فرایند ارتباط شاعرانه، که با اشیای مصنوع صورت می‌پذیرد، ممکن است به همان طریقه با اشیای طبیعی تحقق یابد. فانتزی^۱ جوان عاشق در نظر او زنی را می‌آفریند که زیبایی می‌بیند و او این زن خیال‌آفرید را در معشوقه‌اش می‌بیند؛ فانتزی زائر منظر افسونگر یا شکوهمند و بیچون می‌آفریند که او آن را در صحنه دریاچه یا کوه مجسم می‌سازد^۲؛ و این آفریده‌ها گاه در محافل اجتماعی کمابیش وسیعی نشر می‌یابند و منشأ «زیبایی‌های حرفه‌ای» می‌گردند که تحسین همگان را برمی‌انگیزانند همچنین منشأ «نظرگاه‌های» مشهوری که هرکس در برابر آنها

۱. مراد کروچه از «فانتزی» تخیل آزاد خلّاق است در مقابل تخیل علمی یا تخیل تقلیدی (خیال بستن آنچه زمانی در گذشته متحقّق شده بود). وی، در یک جا، به صراحت آن را عاطفه آتشین (شهوّت، passion) والایش یافته و مصوّر خوانده است.

۲. چنان‌که ملاحظه می‌شود، کروچه زیبایی طبیعت را، به خلاف مشهور، بازتاب زیبایی احساس درونی انسان تلقی می‌کند نه به عکس که احساس درونی انسان را ناشی از زیبایی طبیعی بدانند. در واقع، در نظر او، زیبایی صرفاً جنبه انسانی دارد؛ زیبایی طبیعی نیز بدون انسان تحقق نمی‌یابد همچنان‌که الوان و نقوش، به حیث الوان و نقوش، بدون نور و وجودی پیدا نمی‌کنند.

کمابیش صادقانه به وجد درمی آید؛ هرچند این شکل بندی ها ناپایدارند و چون از آنها سیر شدید ره‌اشان می‌کنید و چون باب روز نباشند جای خود را به نظرگاه‌های دیگری وامی‌گذارند؛ همچنین، به خلاف آثار هنری، معروض تفسیرهایی تمام عیار واقع نمی‌شوند.

انواع ادبی و هنری و مقولات زیباشناختی

نظریه انواع ادبی که در آن تقسیم بندی آثار هنری، بر حسب محتوا یا مایه عاطفی آنها، به آثار تراژیک، کُمیک، لیریک (غنائی)، قهرمانانه (حماسی)، عاشقانه، تغزلی و جز آن — اعم از تقسیمات اصلی و فرعی، بخش‌ها و زیربخش‌ها — صورت می‌گیرد فی‌نفسه موجه و مفید است. فایده عملی آن جا دادن انواع آثار شاعر در مجلدات متعدد و تسمیه آنها و کاربرد نام‌های آنها در گفتار و نوشتار است. اما این تقسیم بندی زمانی ناموجه است که بخواهند مفاهیم مربوط به آن را در قوانین زیباشناسی انشای اثر و معیارهای زیباشناختی داوری وارد کنند، چنان که این امر پیش می‌آید وقتی بخواهند تعیین کنند که فی‌المثل تراژدی باید این یا آن موضوع، چهره این یا آن صفات، طرح کلی این یا آن بسط و پرورش و این یا آن دامنه و درازی را داشته باشد؛ همچنین وقتی که در قبال اثری، به جای آنکه به سراغ داوری درباره ارزش شاعرانه آن روند، جویا شوند که آن تراژدی است یا قطعه شعر و تابع قوانین این یا آن نوع است.

هنرمند برخوردار از موهبت نبوغ خود را از همه اسارت‌ها رها می‌سازد حتی زنجیرهای خویش را به ابزارهایی برای کسب قوت بدل می‌کند و آنکه از این موهبت محروم باشد آزادی خود را نیز به صورت نوع تازه‌ای از بردگی درمی‌آورد.

چنین به نظر رسیده است که، از میان تقسیم بندی های آثار ادبی، دست‌کم یکی هست که دارای ارزش فلسفی است و باید حفظ شود و آن تقسیم آنها به غنائی^۱ و حماسی^۲ و نمایشی^۳ است که با تلقی آنها به عنوان سه لحظه از لحظات فرایند انضمامی شدن که از امر «غنائی» لبریز شدن جوهر وجودی هنرمند به حماسی می‌رسد که، در

آن، هنرمند، با روایت احساس، آن را از وجود خود جدا می‌کند، و از حماسی به نمایشی می‌رسد که، در آن، هنرمند به احساس اجازه می‌دهد که ترجمانان خود را بیافریند. اما امر غنایی لبریز شدن احساس نیست، ناله و باران اشک نیست بلکه، به خلاف، همان انضمامی شدن احساس است که شخصیت وجودی هنرمند از طریق آن خود را به نمایش می‌گذارد، روایت می‌کند و به روی صحنه می‌آورد، و از این اندیشه غنائی، شعر حماسی و درام شکل می‌گیرد، که جز با نشانه‌های برونی از اثر غنائی متمایز نیست. اثری سرشار شاعرانه چون مکبث^۱ آنتوان و کلئوپترا^۲ ماهیتاً اثر غنائی‌اند که در آنها چهره‌های نمایشی و صحنه‌ها باز نمود مایه‌ها و خوان‌های پی‌پی‌گوناگون‌اند.

در زیباشناسی‌های قدیم و هم به روزگار ما، برای مقولات زیبایی چون والا و شکوهمند^۳، تراژیک، کُمیک، لطف و ملاحه و مطایبه جایگاه پرارزشی قایل بودند و هستند و فیلسوفان، به خصوص فیلسوفان آلمانی، نه تنها به بحث درباره آنها به حیث مفاهیم فلسفی — در حالی که مفاهیم ساده روان‌شناختی و تجربی بیش نیستند — مبادرت کردند بلکه به بسط و پرورش آنها به روش دیالکتیکی — روشی که تنها به مفاهیم ناب نظری یعنی مفاهیم فلسفی تعلق دارد — پرداختند و دل خوش کردند که آنها را بر حسب مراحل صعودی و همی، به نوبت، در مقوله‌های زیبا، تراژیک، مطایبه‌ای^۴ جای دهند. این مقولات، از این نظر که مفاهیم روان‌شناختی و تجربی‌اند، به زیباشناسی تعلق ندارند و جز بر مجموع عواطف، که به لحاظ تجربی طبقه‌بندی و گروه‌بندی شده‌اند، دلالت نمی‌کنند.

فن خطابه، دستور زبان و فلسفه زبان

در هر خطایی چه بسا سهمی از حقیقت وجود داشته باشد؛ چون خطا ممکن است از ترکیب دلبخواهی و غیرمنطقی اموری پدید آید که به خودی خود موجه باشند. بنا بر این قاعده، قایل شدن تمایزهایی چون سبک بی‌پیرایه و سبک آراسته به تصویر (مصنوع)، استعاره‌ها و صور گوناگون آنها و اینکه در کجا سخن خالی از

استعاره مناسب است و در کجا سخن مستعار، اینکه فلان استعاره با بافت کلام سازگار است یا نه، و در کجا باید جدّ به کار برد و در کجا هزل و شوخ طبعی و طرح مسائلی از این قبیل همه و همه برای تعلیم نویسندگی موجه است. اما وقتی از جنبه کاملاً تعلیمی و عملی آنها غفلت شود و بخواهند در آنها نظریه پردازی و بحث فلسفی کنند و به لحاظ نظری و فلسفی میان بی پیرایه و آراسته یا منطقی و عاطفی و نظایر آنها تمایز قایل شوند، مبحث خطابه و سخنوری را در قلمرو زیباشناسی وارد می کنند و از مفهوم واقعی بیان منحرف می گردند.

در حقیقت، بیان هنری هیچ گاه منطقی نیست و همواره عاطفی یا وهمی و خیالی و فانتازیایی است و لذا هیچ گاه استعاری نیست و همواره پاک و بی درد است، هیچ گاه به آن معنی «عریان» نیست که به پوشاندن نیاز داشته باشد یا به آن معنی «زر و زیوردار» نیست که لازم باشد آن را از عناصر بیگانه بپیرایند بلکه فی نفسه متلائی و پُر درخشش است. حتّی فکر منطقی و دانش، از این حیث که بیانگرند، به احساس و فانتزی بدل می شوند؛ از این رو، اثری فلسفی یا تاریخی یا علمی چه بسا نه تنها درست بلکه، علاوه بر آن، زیبا باشد و، در هر حال، نه همان با معیارهای منطقی بلکه همچنین با معیارهای زیباشناختی سنجیده شود.

خطایی از این دست درباره زبان نیز روی داده است که از روزگار باستان، به مقصود آموزشی، آن را به جمله و واژه و اقسام واژه و هجاها و آواها تجزیه کردند و مجموعه قواعدی به نام دستور زبان ساختند همچنان که برای موسیقی و هنرهای تجسمی و معماری دستور ساختند. چیزی که هست نتوانستند از خلط انتزاع و واقعیت یا تجربی و فلسفی مصون بمانند.

درواقع، زبان، در اصل و در درجه اول، پیوستاری ارگانیکی (اندامواره) است و تجزیه آن به جمله و واژه و هجا و آوا امر ثانوی و کالبدشکافی زبان است، محصول انتزاع عقلانی است نه امری واقعی و اصیل.

با وارد کردن مبحث دستور زبان و فنّ خطابه در عرصه زیباشناسی است که حضرات به قایل شدن دوگانگی بیان و وسایل بیان کشیده شدند و آن تکرار مکرّر نیز هست چون وسایل بیان همان بیان است که اهل دستور آن را قطعه قطعه کرده اند.

این خطا، همراه با خطای قابل شدن به دو نوع بی‌پیرایه و آراسته برای بیان هنری، مانع از درک این معنی شده است که فلسفه زبان غیر از دستور فلسفی زبان و ورای هر دستور زبانی است. فلسفه زبان به طبقه‌بندی‌های دستوری دست نمی‌زند بلکه آنها را نادیده می‌گیرد. در مجموع، فلسفه زبان با فلسفه شعر و هنر و یا دانش شهود - بیان یعنی با زیباشناسی یکی است که زبان را با تمام قوت بیانش در بر می‌گیرد و زبان به صورت آوا درآمده را با همان واقعیت اصیل و دست‌نخورده‌اش به عنوان بیان زنده و معنی‌دار تلقی می‌کند.

نقد و تاریخ‌نگاری هنری و ادبی

فعالیت زیباشناختی یا هنر، به حیث یکی از صور فکری، دارای ارزش زیباشناختی مستقلی است. لذا هم داوری درباره آن باید داوری زیباشناسانه باشد و هم خود آن موضوع تاریخی خاص یعنی تاریخ شعر و هنر و تاریخ‌نگاری نثر و ادبیات باشد. مسائل مربوط به داوری زیباشناختی و تاریخ‌نگاری هنری و ادبی همان مسائل روش‌شناختی همه حوزه‌های تاریخ‌نگاری است. در این باب، این پرسش مطرح شده است که داوری زیباشناسانه مطلق است یا نسبی. در پاسخ این پرسش باید یادآور شد که هر داوری تاریخی، در عین حال، هم مطلق است هم نسبی: مطلق در آن حد که مقوله شکل‌دهنده آن واحد حقیقت جهان‌شمول است؛ نسبی در آن حد که مصنوع آن به لحاظ تاریخی متعین است. از این رو، در داوری تاریخی، مقوله فردیت می‌یابد و فردیت «کیفیت مطلق پیدا می‌کند». کسانی که در گذشته منکر خصلت مطلق داوری زیباشناختی بودند (هنرشناسان حس‌گرا^۱، لذت‌گرا^۲، و فایده‌گرا^۳) عملاً کیفیت و واقعیت و خودسامانی هنر را انکار می‌کردند. این پرسش نیز مطرح شده است که، برای داوری زیباشناختی، شناخت دوره، شناخت تمامی تاریخ دوره‌ای معین ضرورت دارد یا نه. در پاسخ باید گفت که مسلماً ضرورت دارد چون زمینه آفرینش شاعرانه همه آن صور فکری است که این آفرینش را به صورت تصویر لیریک در می‌آورند و زمینه هر آفرینش هنری همه آفرینش‌های دیگر (شهوات،

عواطف، رسوم و عادات، و جز آنها) در لحظهٔ تاریخی معینی است. از اینجا پیداست که هم هواداران داوری تاریخی محض هنر و هم طرفداران داوری زیباشناسانهٔ محض چه اندازه در اشتباه‌اند؛ چون دستهٔ اوّل بدان گرایش دارند که در هنر تمامی دیگر محتویات تاریخ (شرایط اجتماعی، زندگی‌نامهٔ اثرآفرین، و جز آن) را شاهد باشند به جای آنکه، در عین حال و به خصوص، تاریخ مختصّ هنر را ببینند؛ و دستهٔ دوم خواهان آنکه دربارهٔ اثر هنری بیرون از تاریخ و فارغ از آن داوری کنند یعنی به آن ارزش و معنای خیالی بخشند و آن را به مدل‌های دیمی شباهت دهند و، با این کار، از اعتبار بپردازند. سرانجام، در امکان رابطهٔ تفاهمی یافتن با سیر گذشته نوعی شکاکیت ظهور کرده است — شکاکیتی که قاعدتاً باید به همهٔ حوزه‌های دیگر تاریخ (تاریخ افکار، تاریخ سیاسی، تاریخ ادیان، تاریخ اخلاقیات) نیز تعمیم یابد. این شکاکیت خود به خود یا به برهان خلف^۱ مردود است چون هنر و تاریخی که مُدرن یا کنونی‌اش می‌خوانند به همان اعتبار گذشته شمرده می‌شوند که هنر و تاریخ دیرینه‌ترین دوره‌ها کنونی شمرده می‌شوند اما فقط در وجود نفسانی کسی که با آنها همدلی پیدا کند و در وجود عقلانی کسی که آنها را دریابد. اینکه آثار و ادواری از تاریخ هنر هم باشند که هنوز در نظر ما تاریک و مبهم مانده‌اند، تنها به این معنی است که فعلاً شرایط برای تجربهٔ باطنی و فهم آنها برای ما مهیا نیست همچنان که برای فهم افکار و عادات و اعمال بسیاری از اقوام و ادوار نیز آماده نیست. جهان انسانی، همچون فرد، برخی چیزها را به یاد می‌آورد و بسیاری دیگر را از یاد می‌برد مگر آنکه جریان بسط فکری او را به فعال ساختن مجدد حافظه رهنمون گردد.

سرانجام مسئلهٔ دیگری مطرح می‌شود که مربوط است به شکلِ درخورِ تاریخ هنری و ادبی. تاریخ هنری و ادبی، از طریق سنخی از آن که عمده‌تاً در دورهٔ رُمانتیسزم شکل گرفته و هنوز تفوّق دارد، تاریخ آثار هنری را به تبعِ مفاهیم و نیازمندی‌های اجتماعیِ ادوار گوناگون به عنوان ترجمان زیباشناسی آنها و در پیوند تنگاتنگ با تاریخ مدنی عرضه می‌دارد و این منجر می‌گردد به غفلت از

خصلت اختصاصی و فردی آثار هنری و می‌توان گفت اختناق آن - خصلتی که آثار با آن هنری می‌گردند و مانع آن می‌شوند که با یکدیگر خلط و به منزله مدارک حیات اجتماعی تلقی شوند. درست است که، در عمل، این روش با روش دیگری تصحیح می‌شود که می‌توان آن را «فردیت‌بخش» خواند و خصلت خاص هر اثر را نمایان می‌سازد؛ اما این تصحیح همان عیبی را دارد که در هر التقاطی رخ می‌نماید. برای خروج از این ورطه، راه دیگری جز این وجود ندارد که پیگیرانه تاریخ فردیت‌بخش را بسط و پرورش دهیم و با هر یک از آثار هنری به عنوان جهانی جداگانه رفتار کنیم که، در این یا آن بُرهه از زمان، سراسر تاریخ، در پرتو فانتزی، با دگرگونی و تعالی، در فردیت اثر شاعرانه تبلور می‌یابد - اثری که آفرینش است نه تفکر، یادمان است نه سند و مدرک. به عنوان سند، منابع اطلاعاتی دیگر خواه نزد شاعران بی‌قدر خواه نزد غیر شاعران، وجود دارد. در مخالفت با این نظر گفته‌اند که، با این روش، تاریخ هنری و ادبی به صورت سلسله‌ای از مقاله‌ها و تئنگاری‌ها درمی‌آید که با همدیگر پیوندی ندارند. اما پیداست که سراسر تاریخ انسانی به صورت یک واحد کل که شخصیت‌های شعری بخش بسیار مهمی از آن‌اند - ظهور شعر شکسپیر که کم‌اهمیت‌تر از ظهور رُفرم یا انقلاب فرانسه نیست - این رشته پیوند را به دست می‌دهد و شاعران، درست از این رو که بخشی از آن واحد کل‌اند نباید در آن یعنی در دیگر بخش‌های تاریخ غرق و مستحیل شوند بلکه باید جایگاه و خصلت‌های اصیل مختص خود را حفظ کنند.

تاریخ زیباشناسی

تاریخ زیباشناسی را، به دلیل خصلت فلسفی آن، نمی‌توان از تاریخ فلسفه، که هم آن را روشن می‌سازد و هم با آن روشن می‌گردد، جدا ساخت. فی‌المثل تاریخ فلسفه به ما می‌نماید که آن جهت‌گیری موصوف به ذهن‌گرایانه یا اعتباری که فکر فلسفی با ظهور دکارت اختیار کرده چگونه به تحقیق درباره قدرت خلاق ذهن همچنین غیرمستقیم به تحقیق درباره قدرت زیباشناختی کمک کرده است؛ و، از سوی دیگر، در رابطه با تأثیر زیباشناسی در

عرصه‌های دیگر فلسفه، کافی است یادآوری کنیم که آگاهی پیشرفته از فانتزیای خلاق و از منطق شعری چه اندازه به رهاسازی منطق فلسفی از فرمالیسم و تعقل‌گرایی سنتی یاری رسانده و، با نزدیک کردن جنبش فکری به نهضت شعر، آن را، در فلسفه شلینگ^۱ و هگل، به مرتبه منطق نظری یا دیالکتیک ارتقا داده است. اما، اگر تاریخ زیباشناسی باید در مجموع تاریخ فلسفه درج شود، متقابلاً تاریخ فلسفه نیز، به لحاظ‌های دیگر، باید از آن حدودی فراتر رود که معمولاً در چنبر آن گرفتار می‌شود یعنی درون یک سلسله آثار فلسفی موسوم به آثار حرفه‌ای و مباحث دیالکتیکی موسوم به دستگاه‌های فلسفی. درواقع، اندیشه‌های فلسفی نو یا نطفه‌های زنده و پویای آنها غالباً در کتاب‌هایی بازیابی می‌شوند که نه فراورده فیلسوفان حرفه‌ای‌اند و نه جلوه و نمود دستگاهی و نظام‌یافته دارند: در اخلاقیات، کتاب‌های زهدپیشگان و مستدینان؛ در سیاست، کتاب‌های مورخان؛ در زیباشناسی، کتاب‌های منتقدان هنری و قس علی‌هذا. به علاوه، موضوع تاریخ زیباشناسی تنها مسئله تعریف هنر نیست و با تعریف هنر، هنگامی که به دست آمده باشد یا به دست آید، عملی نمی‌شود. موضوع تاریخ زیباشناسی مسائل بسیاری است که همواره درباره هنر رخ می‌نماید که از میان آنها فقط همین مسئله تعریف هنر هویت مشخصی یافته و به صورت انضمامی و ملموس درآمد و مهم شمرده شده است.

در این چارچوب کلی، بجاست آن قول عام و شایع را بپذیریم که زیباشناسی دانشی است مُدرن و نوظهور. یونان و روم باستان درباره هنر اندیشه‌ورزی نکرده یا بسیار کم کرده و بیشتر و به خصوص به جنبه تعلیمی آن مُشتغل گشته است که دانش تجربی و عملی هنر است نه فلسفه آن. رساله‌ها و مباحث دستور زبان، فنّ خطابه، راه و روش‌های سخنوری، معماری، موسیقی، نقاشی، و پیکرتراشی روزگار باستان نیز به همین حال‌اند. فلسفه هنر در فلسفه قدیم، که بیش از هرچیز در حوزه سماع طبیعی و مابعدالطبیعه و فقط فرعاً و احياناً روان‌شناختی بود و درست‌تر آن است که «فلسفه فکر» خوانده شود، زمینه‌های مساعد و نیروبخش

نداشت. به مسائل فلسفی زیباشناسی اشاره‌هایی شده است: نفیاً، در انکار ارزش شعر از جانب افلاطون و، اثباتاً، در دفاع ارسطو که بر آن شد تا برای شعر قلمروی میان عرصه تاریخ و عرصه فلسفه بگشاید؛ همچنین، از سوی دیگر، با اندیشه‌ورزی‌های فلوطینی که نخست‌بار دو مفهوم هنر و زیبا را به یکدیگر ملحق ساخت و یگانگی بخشید - دو مفهومی را که جدا از یکدیگر سرگردان بودند. مفاهیم مهم دیگر قدما آنهایی بودند که اسطوره را به شعر بستگی می‌داد نه لوگوس^۱ را و، از جمع قضایا، بیان‌های معناشناختی^۲ خالص، خطابی، و بالقوه شاعرانه را از بیان‌های گزاره‌ای^۳ یا منطقی متمایز می‌ساخت. به تازگی سخن از جریان نوی در باب زیباشناسی یونانی به میان آمده و آن در شرح فیلودیم^۴ از آموزه ایبقوری است که ظاهراً برای فانتزی خصلتی شبه رُمانتیک قایل شده است. به هر حال، این طرح‌های خام چندان بارور نگشتند و نظر و داوری قدما در مسائل مربوط به هنر عمق نیافت و، به دلیل محدودیت ذاتی و خصلت عین‌گرایانه یا ناتورالیستی فلسفه باستان، به ساخت و پرداخت دانش تمام‌عیار فلسفی نینجامید؛ تنها مسیحیت، با ارتقا دادن مسائل نفسانی و نشان دادن آنها در مرکز توجه و علاقه خود، به زیر و رو کردن آنها یا تدارک نیروهایی که این کار را انجام دهد مبادرت ورزید.

مع الوصف، فلسفه مسیحی نیز، هم به دلیل قایل شدن جایگاه فایق برای امر بیچون و عرفان و زهد و هم به دلیل مَدَرسِی که از فلسفه باستانی به ارث برده و بر آن بنا شده بود، هرچند مسائل اخلاقی را حادّ ساخت و بحث درباره آنها را ظرافت بخشید، در مسائل مربوط به فانتزی و ذوق غور نکرد و هم در مسائل

۱. logos، در یونانی به معنی «عقل» و «کلمه» و آن، در قاموس فلاسفه یونان، «قانون جهانی حاکم بر همه اشیا، ذاتی کاینات و حالّ در آن» (هراکلیتوس)؛ «واسطه میان خدا و جهان» و «علم الهی نظم‌دهنده عالم» (آناکساگوراس)؛ «عقل جهانی وحدت و کمال آفرین» (رواقیون) تعریف شده است. (→ دایرة المعارف فارسی، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، ج ۲، ذیل کلمه یا لوگوس).

2. sémantique

۳. apophantique (گزاره‌ای، از این حیث که می‌توان آن را درست یا نادرست شمرد).

4. Philodème

مربوط به شهوات، علائق، سودمندی، سیاست، و اقتصاد، که در عرصه عمل معادل‌های فانتزی و ذوق هنری‌اند، پاپس نهاد. هنر، همچنان‌که در سیاست و اقتصاد از نظرگاه اخلاقی اندیشیده شد، تابع تمثیل اخلاقی و دینی گشت و مفاهیمی که در میان نویسندگان یونان و روم شایع و رایج بود یا فراموش شدند یا به طور سطحی از آنها گفت‌وگو شد. در فلسفه رنسانس نیز، که به طریق خاص خود ناتورالیستی بود، همان بوطیقاها و فنون خطابه باستانی احیا و شرح و تفسیر شد؛ اما این فلسفه، هرچند واقع‌نمایی و امر واقع، مثال، امر زیبا و کیفیت عرفانی زیبایی و عشق، روان‌بالایی یا تنقیه شهوات، یعنی مسائل لاینحل انواع تازه سنتی و انواع تازه ادبی سخت به خود مشغولش داشته بود، نتوانست اصلی اختصاصاً زیباشناختی را به جای خود بنشاند. بدین‌سان کسی پیدا نشد که طبیعت و ماهیت اصیل و خودسامانی شعر و هنر را بیان و تعریف کند.

در این عرصه، اندیشه رنسانس متأخر، که مورخان تا دیرزمانی از آن غافل ماندند، اهمیت به مراتب بیشتری داشت؛ چون در این برهه زمانی بود که، در جنب عقل، به وجود قوه‌ای موسوم به نبوغ^۲ قایل شدند که اختصاصاً تولیدکننده هنر شمرده می‌شد و، در تناظر با آن، قوه داورِ خاصی غیر از داورِ منطقی فارغ از سخن یعنی فارغ از مفهوم را صورت بستند که ذوق^۳ نام گرفت. این الفاظ را اصطلاح دیگری قوت می‌بخشید و آن بر امری تأکید می‌کرد ظاهراً اسرارآمیز که به زبان منطقی تعریف آن ممتنع بود، اصطلاح *neseio quid* «ندانم چه» که به خصوص به زبان ایتالیاییان جاری می‌شد و بیگانگان را به فکر وامی‌داشت. آن‌گاه، اصطلاح فانتزی، جادوگر افسونکار، و لفظ امرِ حسّی (*sensuoso*) رایج گشت که در تصاویر شعر و در معجز رنگ جای دارد که، در مقایسه با سیاه‌قلم، به نظر می‌رسید کیفیتی سرد و منطقی را در خود حفظ کرده است. این گرایش‌های فکری اندکی مشوّش گاه صافی می‌گشتند و به مرتبه نظریه‌های عقلانی ارتقا می‌یافتند. از جمله این حالات‌اند دستاوردهای نوین رویکردهای جدید همچنین انکار تقسیمات عین‌گرایانه و خطابی سبک‌ها، و تحویل سبک به عرصه فردی

قریحه شاعرانه و قایل شدن به شماری برابر شمار شاعران برای سبک؛ یا نقد واقع‌نمایی اثر هنری و قایل شدن به دریافت‌های اولیه یا فانتزی‌ها و امور «نه راست نه دروغ» به عنوان قلمرو مختص شعر؛ یا کوشش برای پروردن و بسط منطق خطابی متمایز از منطق دیالکتیکی و گسترده ساختن دامنه صور خطابی فراتر از صور صرفاً کلامی و کشاندن آن به بیان نگارگرانه (نقاشی) و بیان تجسمی (پیکرتراشی).

فلسفه جدید دکارت، هرچند او و اخلاف بلافاصله او نسبت به شعر و فانتزی خصومت نشان دادند، با غور در فکر، تشکل این عناصر را کهنه در دستگاه و نظامی عقلانی را میسر ساخت و برای جست‌وجوی اصلی که هنرها را بتوان به آن تحویل کرد راه گشود. در این مقام نیز، ایتالیائیانی، با حفظ روش دکارتی و نه عقل‌گرائی صلب و حس تحقیر او نسبت به شعر و هنر و فانتزی، نخست‌بار بوطیقایی بنا نهادند که مفهوم فانتزی در آن فایق بود یا سهم مهمی یافت.

ویکو^۱، متفکری که، پس از شماری از نظریه‌پردازان خردپا ظهور کرد، در اثر خود، *Scienza nuova* (دانش نو) (۱۷۲۵-۱۷۳۰)، مفهومی به نام منطق شعر^۲ متمایز از منطق عقلانی پیشنهاد کرد و شعر را طوری از اطوار ساخت یا صورتی نظری سابق بر صورت عقلانی و فلسفی شمرد. وی اصول نظری خود را تنها برپایه فانتزی بنا نهاد که هرچه از احکام خصم خود، عقل، و سازه‌های مخرب آن آزادتر باشد نیرومندتر است. وی پدر و شهریار همه شاعران واقعی، هم‌بربر، را تقدیس کرد و دانته نیمه بربر را، هرچند با فرهنگ یزدان‌شناختی و مذرّسی دُردآلود و مشوش شده بود، در کنار او جای داد و نظرش را به تراژدی انگلیسی یعنی به شکسپیر معطوف داشت اما نتوانست او را به روشنی ببیند که، اگر می‌توانست او را بهتر بشناسد، بی‌گمان وی را سومین بربر و شاعر بزرگ خود می‌شمرد. اما ویکو، با این نظریه زیباشناختی، همچنان که با دیگر نظریه‌هایش، مکتبی نساخت؛ چون از روزگار خود بسی پیش بود و هم از این رو که فکر فلسفی او در لفافی از نوعی

۱. G.B. Vico (۱۶۶۸-۱۷۴۴)، فیلسوف و مورخ ایتالیایی.

دستگاه نمادهای تاریخی پیچیده شده بود. منطق شعر راه خود را پیمود و به نقطه‌ای رسید که، با عمق کمتر اما در جوّی مساعدتر، با ظهور بامگاژتن^۱ (زیباشناسی، 1750-1758; *Aesthetica*, 1735; تفکرات *Meditationes*) بار دیگر رخ نمود. وی زیباشناسی اندکی دورگه لائینیستی^۲ را نظام بخشید و به صورت دستگاهی درآورد. مکتب بامگاژتن – که صورت «فانتزیائی» را *cognito confusa* (شناخت مبهم) می‌شمرد و آن را، هرچند نه به تمام معنی، از شناخت عقلانی متمایز می‌ساخت – همچنین اندیشه‌ورزی‌ها و تحلیل‌های زیباشناسان انگلیسی (شافتسبری^۳، هاجیسن^۴، هیوم^۵، هوم^۶، جِرازد^۷، بَرک^۸، آلیسن^۹) و «مقالات» درباره زیبایی و ذوق که در این دوره به وفور منتشر شدند همراه با نظریه‌ها و بحث‌های تاریخی لِسینگ^{۱۰} و یِنکلمان^{۱۱}، همه و همه، گاه اثباتاً به حیث نیروبخش و گاه نفیاً، به شکل‌گیری اثر زیباشناختی بزرگ دیگری یعنی نقد داوری^{۱۲}

۱. A.G. Baumgarten (۱۷۱۴-۱۷۶۳)، فیلسوف آلمانی و، به زعم بعضی از مراجع علمی، بانی دانش مدرن زیباشناسی.
۲. G.W. Leibniz (۱۶۴۶-۱۷۱۶)، فیلسوف و عالم طبیعی در ریاضی و مورخ و اقتصاددان آلمانی.
۳. Shaftsbury (۱۶۷۱-۱۷۱۳)، فیلسوف انگلیسی.
۴. F. Hutcheson (۱۶۹۴-۱۷۴۶)، استاد فلسفه اخلاق در گلاسکو (اسکاتلند).
۵. D. Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶)، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی.
۶. شاید مراد H. Home (۱۶۹۶-۱۷۸۲)، منتقد اسکاتلندی نویسنده *Elements of Criticism* (عناصر نقد، ۱۷۶۲) باشد.
۷. ظاهراً مراد F.P. Gerard (۱۷۷۰-۱۸۳۷)، نقّاش فرانسوی، صورتگر صحنه‌ها و شخصیت‌های تاریخی است.
۸. F. Burke (۱۷۲۹-۱۷۹۷)، خطیب و نویسنده ایرلندی، از آثار اوست: *Inquiry into the Sublime and the Beautiful* (تفحص درباره شکوه سخن و زیبایی).
۹. A. Alison (۱۷۵۷-۱۸۳۹)، کشیش اسکاتلندی مؤلف *Essays of the Nature and Principles of Taste* (مقالات تحقیقی درباره سرشت و مبانی ذوق).
۱۰. G. Lessing (۱۷۲۹-۱۷۸۱)، ادیب و منتقد و نمایشنامه‌نویس آلمانی.
۱۱. J.I. Winckelmann (۱۷۱۷-۱۷۶۷)، باستان‌شناس و مورخ هنر باستانی آلمانی.

(۱۷۹۰) امانوئل کانت^۱ در قرن هجدهم سهم گشتند. کانت، در این اثر (پس از تردیدش در نقد اول)، این معنی را کشف کرد که زیبایی هنری و هنر موضوع دانش فلسفی مختص خوددند. به تعبیر دیگر، وی به کشف خودسامانی فعالیت زیباشناختی نایل شد و نشان داد که زیبایی، به خلاف نظر فایده‌گرایان، «فارغ از غرض» (غرض فایده‌جویانه) و، به خلاف نظر خردگرایان، «فارغ از مفهوم منطقی»، لذت می‌بخشد؛ همچنین، به خلاف نظر آن هردو، نشان داد که زیبایی هنری «بدون باز نمود غایت صورت غایت‌مند دارد»؛ نیز، به خلاف نظر لذت‌گرایان، نشان داد که زیبایی هنری «موضوع لذت کلی و جهانشمول» است. کانت، در واقع، از این فرمول‌بندی سلبی و کلی مفهوم زیبایی فراتر نرفت همچنان‌که، در نقد عقل عملی^۲، از صورت کلی تکلیف گام فراتر نهاد. اما آنچه او بنا نهاد برای همیشه پایدار ماند.

پس از کانت، درست شاهد از سرگیری سنت باُمگاژتتی و تلقی هنر به عنوان صورتی از شناخت مطلق یا فکر کلی هستیم — سنتی که برابر است گاه با فلسفه؛ گاه، فروتر از آن، با مقدمه تدارک آن؛ و گاه، در فلسفه شلینگ (۱۸۰۰)، بالاتر از آن، با عضویت امر مطلق. در پرمایه‌ترین و مهم‌ترین اثر این مکتب، درس‌های زیباشناسی هگل (۱۸۱۸ و سال‌های بعد)، هنر، همراه با دین و فلسفه، به «ساحت روح مطلق» انتقال یافت که، در آن، روح از علم تجربی و عمل عادی رها گردید و در فکر کل و خدایی به مقام استوا و سعادت ابدی رسید. در مثلث فلسفه و دین و هنر معلوم نیست که برهه اول از آن هنر است یا دین؛ چون در این باره چندگونگی در آموزه هگل وجود دارد؛ اما آنچه مسلم است اینکه هنر و دین، هر دو، یا فراتر گذاشته و در ترکیب نهایی که فلسفه باشد درج شده‌اند و این بدان معنی است که هنر، در آموزه هگل، فلسفه‌ای فرو دست‌تر یا ناقص، فلسفه‌ای آلوده به تصویر شمرده شده است و آن تضادی است میان محتوا و صورت نادرخور که تنها فلسفه آن را مرتفع می‌سازد. این مفهوم از هنر به عنوان فلسفه یا فلسفه شهودی یا نماد فلسفه و نظایر آن را

۱. E. Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فیلسوف نامدار آلمانی

در سراسر زیباشناسی ایدئالیستی نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم، با چند استثنا همچون درس‌های زیباشناسی (۱۸۲۵، ۱۸۳۲-۱۸۳۳) شلایر ماکر^۱، که به صورتی نه چندان ساخته و پرداخته و مدوّن به دست ما رسیده‌اند، می‌یابیم.

رساله‌های زیباشناسی این دوره، به‌رغم شوق ملتهب نسبت به شعر و هنر و والا شمردن آنها، بر اصلی تصّعی مبتنی بودند؛ اما این امر واکنش در مخالفت با آنها را باعث نشد - واکنشی که، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، با واکنش عمومی در مخالفت با خصلت ایدئالیستی دستگاه‌های بزرگ فلسفی پس از کانت همراه گشت. این جنبش ضدّ فلسفه بی‌گمان، به حیث جلوۀ نارضایی و نیاز به جست‌وجوی راه تازه، حایز اهمّیت بود اما هیچ نظریۀ زیباشناختی از آن پدید نیامد که خطاهای نظریۀ پیشین را تصحیح کند و آن را چندگامی به پیش ببرد. بخشی از این جنبش راه‌حلی شد مبتنی بر ادامهٔ اندیشهٔ سلبی؛ بخشی دیگر از آن تلاشی شد مذبحانه برای حلّ مسائل زیباشناختی، که ماهیّتاً نظری‌اند، به روش علوم تجربی؛ سرانجام، بخشی نیز به صورت از سرگیری زیباشناسی لذّت‌گرا و فایده‌گرا درآمد. پیروان و مقلدان ایدئالیسم نیز تحفه‌ای که ارزش واقعی باشد نیاوردند، همچنین مدافعان دیگر مکاتب نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم همچون مکتب فرمالیستی زیرمان^۲ موسوم به هربارتیسسم^۳ یا التقاطیون و روان‌شناسانی که، مانند آن دیگران، با دو امر انتزاعی محتوا یا صورت (هواداران اصالت محتوا و فرمالیست‌ها) سروکار داشتند و گاه مدّعی آن بودند که این دو را به هم جوش می‌دهند، غافل از آنکه از دو امر غیر واقعی امر واقعی ثالثی می‌سازند. در این دوره، مهم‌ترین طرز فکر درباره شعر و هنر را باید نه نزد فیلسوفان و مورّخان حرفه‌ای

۱. F.E.D. Schleiermacher (۱۷۶۸-۱۸۳۴)، فیلسوف و عالم الهیات آلمانی

۲. R. Zimmermann (۱۸۲۴-۱۸۸۹)، معروف‌ترین اثر او:

Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft (Vienne 1858)

(تاریخ زیباشناسی به حیث دانش فلسفی) است.

۳. herbartisme، مکتب منسوب به Johann Friedrich Herbart (۱۷۷۶-۱۸۴۱)، فیلسوف و عالم

تعلیم و تربیت آلمانی و از نخستین کسانی که روان‌شناسی را صورت علمی بخشید.

بلکه نزد منتقدانی همچون فرانچسکو دِسانکتیس^۱ در ایتالیا، بوذر^۲ و فلوپر^۳ در فرانسه، پاتر^۴ در انگلستان، هانشلیک^۵ و فیدلر^۶ در آلمان، ژولیوس لانگه^۷ در هلند و جز آنها سراغ گرفت. تنها اینان‌اند که، در قبال ابتذال فیلسوفان تحصّلی و تهی‌مایگی عذاب‌آور فلسفه‌های موصوف به ایدئالیستی، می‌توانند ما را آرام بخشند.

زیباشناسی، در نخستین دهه‌های قرن بیستم، در بر تو بیداری همگانی اندیشه نظری سرنوشت بهتری یافت. به ویژه باید اتحادی را گوشزد ساخت که در شُرُف به وجود آمدن میان زیباشناسی و فلسفه زبان است و هم‌بحرانی را که زیباشناسی «ناتورالیستی» و «تحصّلی» و قواعد آواشناسی و دیگر انتزاعات وارد آن گشته و مشوّش این اتحاد است. اما جایگاه تاریخی تازه‌ترین فراورده زیباشناسی را، به دلیل همین تازه بودن و اینکه هنوز در راه ساخته و پرداخته شدن است، نمی‌توان تعیین و درباره آن داوری کرد.

۱۹۲۹

۱. Francesco De Sanctis (۱۸۱۷-۱۸۸۳)، منتقد و مورّخ ادبی که تأثیر بسیار در کروچه داشت و

یکی از فضایل عمده او، به نظر کروچه، قول به خودسامانی هنر بود.

۲. Ch. Baudelaire (۱۸۲۱-۱۸۶۷)، شاعر و منتقد ادبی فرانسوی

۳. G. Flaubert (۱۸۲۱-۱۸۸۰)، رمان‌نویس و صاحب‌نظر هنری فرانسوی

۴. W.H. Pater (۱۸۳۹-۱۸۹۴)، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی

۵. Edouard Hanslick (۱۸۲۵-۱۹۰۴)، موسیقی‌شناس اتریشی

۶. Conrad Fiedler (۱۸۴۱-۱۸۹۵)، فیلسوف آلمانی نوکانتی دارای نظریه زیباشناختی تلقی هنر

به حیث «رؤیت‌پذیری ناب»

۷. Julius Lange (۱۸۳۸-۱۸۹۶)، مورّخ هنر

تألیفات

- ادبیات ساسانی، دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۵.
آمین نگارش، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶.
شیوه‌نامه دانشنامه جهان اسلام، بنیاد دائرةالمعارف اسلامی، ۱۳۷۲.
نگارش و ویرایش، انتشارات سمت، ۱۳۷۸.
جهان‌بینی در ایران پیش از انقلاب (تحلیل ادبی آثار چند نویسنده در بافت تاریخ افکار)،
کلاوس پدرسن، گزارش احمد سمیعی (گیلانی)، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۶.

ترجمه‌ها

- خیال‌پروریه‌ها، ژان ژاک روسو، ایرانمهر، ۱۳۴۵.
دلدار و دل‌باخته، ژرژ ساند، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.
برادرزاده رامو، دنی دیدرو، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری مؤسسه انتشارات
فرانکلین، ۱۳۴۶.
هنرپیشه کیست (نظر خلاف عرف درباره هنرپیشگان)، دنی دیدرو، شرکت سهامی کتابهای جیبی با
همکاری مؤسسه انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۷.
سالامو، گوستاو فلویر، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری مؤسسه انتشارات فرانکلین،
۱۳۴۷.
چیژها (داستانی از سالهای ۱۹۶۰)، ژرژ پرک، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری مؤسسه
انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۸.
داتاگنج‌بخش (زندگینامه و تعالیم شیخ ابوالحسن علی بن عثمان هجویری)، پروفیسور شیخ
عبدالرشید، مؤسسه فرهنگی منطقه‌ئی، نشریه شماره ۵، ۱۳۴۹.
چومسکی، جان لاینز، خوارزمی، ۱۳۵۷.

- هزیمت (یا شکست رسوای آمریکا در ایران)، مایکل له‌دین و ویلیام لوییس، نشر ناشر، ۱۳۶۰.
- ساخت‌های نحوی، نعم‌چامسکی، خوارزمی، ۱۳۶۲.
- کنفوسیوس، کارل یاسپرس، خوارزمی، ۱۳۶۳.
- مسیح، کارل یاسپرس، خوارزمی، ۱۳۷۳.
- دیدرو، پیترو فرانس، طرح نو، ۱۳۷۳.
- تبعات (گزیده)، میشل دو مونتینی، سخن، ۱۳۸۳.

تبرستان

www.tabarestan.info

نمایه

تبرستان

www.tabarestan.info

- ابوکریف، ۵۴۲
آثار الوزراء، ۴۷۳
آئینوس، ۳۳۲
آربری، ۳۳۹
آریستوفانس، ۲۶۷
آرین پور، یحیی، ۳۲۶
آستیاگس، ۳۳۲
آفرین نامه، ۲۵۳، ۲۵۲
آل بویه در عراق، ۴۷۲
آلسن، ۶۱۹
آناکارین، ۲۶۸، ۵۳۲
آنتوان و کلئوپاترا، ۶۱۰
آنکتیل (دو پرون)، ۵۰۴
آنگارس، ۳۳۲
آندراج، ۵۰۵
آهی، مهری، ۲۶۶
آیتی، ۲۴۸
آینده، ۲۸
آینه در شعر فرانسه از سال ۱۵۰۰ تا سال ۱۷۱۵ و در
شعر چینی دوره خاندان تانگ، ۵۳۸
آیناس نامه، ۴۵۴
اباقاخان، ۵۴۸
ابان بن عبدالحمید لاحق، ۳۴۰
ابراهیم بن صالح «شاهدی»، ۵۲۲
ابراهیم قوام فروخی، ۵۱۸
ابراهیم موصلی، ۳۴۰
ایرمان، ۳۳۸
ابن اثیر، ۵۰۰
ابن البیطار، ۵۲۳
ابن الزومی، ۴۸۰، ۴۹۴
ابن العمید، ۴۷۶
ابن الندیم، ۲۵۰، ۳۴۰
ابن خلکان، ۴۷۹، ۴۹۴
ابن سعدان، ۴۷۲
ابن سینا، ۶۰، ۴۲۱
ابن عبد ربّه، ۴۸۲
ابن عبید، ۴۷۲
ابن قتیبّه، ۴۷۸، ۴۹۸
ابن مسکویه، ۲۴۹، ۲۵۱
ابن مقفع، ۳۴۰
ابو اسحق ابراهیم الصّابی، ۴۷۶، ۴۸۲، ۴۹۲، ۴۹۳
ابو الحسن المؤمنی الکاتب، ۴۷۷
ابو الحسن محمد بن عمر الانباری، ۶۲، ۴۷۸، ۵۵۴
ابو الحسن العلوی الرضی الهمدانی، ۴۷۷
ابو العباس احمد بن ابراهیم الضّبی، ۴۸۳
ابو العباس فضل بن احمد اسفراینی، ۴۷۲
ابو العتاهیه، ۴۸۰، ۴۹۴
ابو العلاء معری، ۶۸
ابو الفتح بُستی، ۴۸۴، ۴۹۱
ابو الفتح رازی، ۴۲۱
ابو الفرج بن میسرّه، ۴۷۷
ابو الفضل سوری، ۴۸۴

- ابوالقاسم المصطفی، ۴۷۷
 ابوالقاسم علی بن محمد اسکافی، ۴۸۳
 ابوالقاسم مظفر طبسی، ۴۸۴
 ابومظفر عبدالجبار بن الحسن البیهقی الجَمَحی، ۴۸۶، ۴۸۹، ۴۹۳
 ابومظفر قانتی، ۴۸۴
 ابوبکر، ۳۴۹
 ابوبکر بن سعد بن زنگی، ۳۵۲
 ابوبکر علی بن حسین قهستانی، ۴۷۴
 ابوتّمّام، ۴۷۷، ۴۸۰
 ابوجعفر احمد بن علی جعفرک، ۵۱۸
 ابوحنیفہ اسکافی، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۶، ۴۹۳، ۴۹۵
 ابوریحان بیرونی، ۲۹۰
 ابوسعید ابی‌الخیر، ۱۸۱، ۲۵۵، ۳۲۶
 ابوسعید المخزومی، ۴۷۷
 ابوشکور بلخی، ۲۵۲، ۳۴۵
 ابوطیب محمد بن حاتم المصعبی ← ابوطیب مصعبی
 ابوطیب مصعبی، ۴۸۰، ۴۸۶، ۴۸۷
 ابوعامر التّجّدی، ۴۷۷
 ابو عبدالله ابیوردی، ۴۸۴
 ابو عبدالله محمد بن الحسن المعروفی، ۴۸۸
 ابو عبدالله محمد قاضی قضاعی (مغربی)، ۲۵۳
 ابو مخنف، ۴۹۸
 ابومنصور موقّق هروی، ۴۷۵، ۵۲۳، ۵۶۷
 ابونصر الزّواهی، ۴۷۷
 ابونصر محمد بن عبدالجبار عتبی، ۴۷۵
 ابونصر مشکان، ۴۷۱، ۴۷۴
 ابونّواس، ۶۸، ۳۳۹، ۴۸۰، ۴۹۴
 ابویعقوب اسحاق بن حسان خُزیمی، ۳۴۰
 اِته، ۵۵۴
 احسان عباس، ۴۷۹
 احمد بن حسن میمندی، ۴۷۲، ۴۸۵
 احمد جام، ۲۵۴
 احمد خیالی، ۵۲۲
 احمد رازی، ۵۰۰
 احیاء علوم الدّین، ۱۸۱، ۲۶۰
 اختیارات الیدیّہ فی الأدویہ، ۵۲۳
 اخلاق ناصری، ۲۵۳
 ادات الفضل، ۵۱۸
 ارداویراف نامہ (ارداویراف نامہ)، ۳۳۴، ۳۳۵
 اردشیر، ۲۴۴، ۲۵۲
 ارسطاطالیس، ۲۵۱
 ارسطو، ۲۵۲، ۳۸۴، ۳۹۵، ۴۰۰، ۵۴۴، ۶۱۶
 ارغون خان، ۵۴۷
 ارنیورگ، ایلیا، ۲۶۶
 از بودلر تا سوررئالیسم، ۵۳۹
 از صبا تا نیما، ۳۲۶
 از نیما تا روزگار ما، ۳۲۶
 اساس ریشه‌شناسی فارسی نو، ۵۶۷
 اساس فقہ اللّٰغۃ ایرانی، ۵۶۷-۵۶۵
 اسپیتیس، ۴۶۰
 اسپینوزا، ۳۰۷، ۳۰۸
 استاریکف، ۳۲۶
 استاندال، ۲۷۶، ۳۷۶
 استپانیان، بیژر، ۲۶۸
 استرابو، ۳۳۳
 استعلامی، ۲۸
 استوری، ۳۲۵
 اسد بن مسلم، ۳۳۲
 اسرار الفوجید، ۳۹، ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۸۱، ۲۶۲
 اسفار خسمه، ۵۴۸
 اسفراینی، ۴۷۳
 اسفندیاری، نریّا، ۲۶۸
 اسکندر مقدونی، ۲۶، ۲۵۱، ۳۰۵، ۴۳۹، ۵۴۸
 اسکیتیر، ۱۲۵

- اسماعیل انقزوی، ۵۲۱
 اسماعیل بن سبکتگین، ۴۷۳
 اسماعیل بن یسار نسائی، ۳۳۹
 اشارات، ۶۰
 اشتاین بک، جان، ۲۶۶
 اشترین، ۱۰۰
 اشرف نامه، ۵۱۸
 اصول مقدمانی دستور زبان فارسی و واژه نامه
 هندوستانی - فارسی - انگلیسی، ۵۲۵
 اعتصامی، پروین، ۱۳۳
 اغانی، ۴۹۴، ۴۹۱، ۴۸۲، ۳۳۲
 افسون، ۳۷۹
 افشار، ایرج، ۲۵۲
 افکاری، جهانگیر، ۲۶۸
 افلاطون، ۱۱۱، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۲، ۳۱۸، ۳۹۱
 ۳۹۳، ۳۹۷، ۳۹۹، ۶۱۶
 اقبال آشتیانی، عباس، ۴۸۵، ۵۵۲، ۵۵۳
 اقربادین، ۵۴۴
 اقنوم اللغات، ۵۱۹
 اکبر شاه، ۵۴۶
 اگست، ۲۶۹
 البیان و التبیین، ۲۴۹، ۳۳۲، ۴۹۴
 التاریخ الیمینی، ۴۷۳
 التحفة السیة الى حضرة الحسیة فی لغة الفرس، ۵۲۰
 التفهیم، ۲۰، ۲۹۰
 الحکمة الخالده، ۲۴۹، ۲۵۳-۲۵۱
 الحیوان، ۲۷۸
 السامی فی الاسامی ← کتاب السامی فی الاسامی
 السعادة و الإسعاد، ۲۴۹
 الشلیگر، آدام، ۵۵۰
 الفاظ الادویه، ۵۲۳
 الفبا، ۳۲۶
 الفتح الوهی، ۴۷۳
 الفهرست، ۲۵۰، ۳۴۰
 الکتاب، ۱۷۶
 الہی، رحمت، ۲۶۸
 الہی نامه عطار، ۱۷۲، ۴۲۳
 امام جعفر صادق (ع)، ۲۶۱
 امامی، کریم، ۲۶۹
 امیرسون، ۳۹۱
 امرؤ القیس، ۴۷۳
 امیر خسرو دهلوی، ۵۱۷
 انباری، ۴۹۳
 انجمن پرورش افکار، ۱۳۶
 انجوی، ۲۶، ۴۳
 انجیل، ۲۷۹، ۳۳۶
 اندر فرق ساختاری زبان های انسانی و تأثیر آن در
 تکامل عقلانی انسانی، ۱۲۹
 اندیشه و زبان، ۹۷، ۱۰۷، ۱۱۳
 انس الثائبین، ۲۵۴
 انصاری، کاظم، ۲۶۸
 انوار سهیلی، ۵۱۷
 انوری، ۱۴۰، ۱۶۴، ۲۴۲، ۵۱۷
 انوشیروان، ۲۴۷، ۲۵۲
 اوریبیدس، ۲۶۷
 اوستا، ۳۳۳، ۵۰۲، ۵۴۲
 اولثاریوس، ۵۵۰
 اولیویه، روو دالون، ۴۶۳
 ایبسن، ۳۹۶
 ایرانشهر، ۳۲۶
 ایلیاد، ۴۱۷
 اینشتین، ۳۰۹
 ایوانف، و، ۴۴۲، ۴۴۳
 باختین، ۲۷۰
 باخرزی، ۴۷۴
 بازت، ۴۵۸، ۴۶۶

- بلعمی، ۴۲۱، ۴۷۵
 بلوک، آلکساندر، ۵۳۹
 بلومفیلد، ۱۲۵، ۱۲۸، ۲۸۲
 بلوهر و بوداسف، ۵۴۴
 بناکتی، ۵۱۷
 بُنداری، ۲۵
 بُنونیست، ۳۳۵، ۳۳۶
 بودلین شارل، ۳۸۰، ۵۳۵
 بوستان، ۲۵۳
 بوسونه، ۳۲۳، ۳۹۱
 بوفون، ۲۷۸
 بويس، مری، ۳۳۳
 به‌آذین، ۲۶۸
 بهار عجم، ۵۲۲
 بهار، محمدتقی، ۲۵، ۲۷، ۴۴، ۱۳۳، ۱۶۱، ۲۷۹،
 ۲۹۱، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۴۴، ۳۵۴، ۴۷۴
 ۴۷۵، ۴۹۸، ۶۰۱
 بهار و ادب فارسی، ۲۷، ۳۲۶
 بهاء‌الدین بن شداد، ۵۵۴
 بهاء وکد، ۳۲۶
 بهرام گور، ۵۰۳
 بیت‌الحکمه، ۳۴۰
 بیلی، آندره، ۵۳۵
 بیلینیسکی، ۲۷۰
 بیتهقی، ۱۳۵
 یاپ نیکلای دوم، ۵۴۷
 یاردایان‌ها، ۲۶۷
 بازارگاد، ۲۶۸
 یاستور، ۳۰۲، ۳۰۵
 یاشازاده، کمال، ۵۰۳، ۵۱۴، ۵۲۰
 پترسبورگ، ۵۳۵
 پروتاگوراس، ۳۰۵
 پروست، مارسل، ۲۸۷، ۴۶۸
 بارتو، جوزف، ۵۲۳
 باری، ۴۷۸
 بالزاک، ۲۶۶، ۳۹۱، ۳۹۶
 باله فندق‌شکن، ۵۳۵
 بالی، ۴۶۰
 باشگازتن، ۶۱۹
 بُحتری، ۴۸۰
 بحث در افکار و احوال حافظ، ۳۲۵
 بحثی درباره تعریف کلمات در عربی، همراه با
 اظهار نظرهایی در باب ساختار هر دو زبان با
 توجه به مبانی و اصول دستور زبان هایر، ۵۲۵
 بحر الجواهر، ۵۲۳
 بحر الغرائب، ۵۱۹
 بدیعی، منوچهر، ۲۶۸
 براون، ادوارد، ۳۲۵
 براونینگ، ۴۰۹
 برتلس، ۳۲۵
 بُردۀ بوصیری، ۶۸
 بررسی انتقادی تاریخ و ادبیات، ۵۴۲
 بُزک، ۶۱۹
 برلثیم و یواسف، ۵۴۴
 برنبورگ، ریشتر، ۴۷۳
 بروزلامورت، ۵۳۵
 برهان قاطع، ۳۸، ۴۳، ۵۰۶-۵۰۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۶،
 ۵۲۱، ۵۲۲
 بریوسوف، ۵۳۹
 بزرگمهر ← بزرگمهر
 بزرگمهر، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۹
 بسام کُردی، ۴۸۵
 بشارین برد، ۳۳۹، ۳۴۱
 بطلمیوس اوّل، ۵۴۸
 بقراط، ۲۵۱، ۲۶۰
 بلانشه، ۵۵۰

- تاریخ و صاف، ۵۱۷
 تاریخ یمینی، ۴۸۲، ۴۷۶، ۴۷۵
 تاقیتوس، ۲۶۷
 تأملات، ۱۲۶
 تسمه الیتیمه، ۴۸۵، ۴۸۹
 تحفه سامی، ۳۲۵
 تحفه شاهدی، ۵۴۲
 تحفه صبیان، ۵۲۲
 تحفه وهبی، ۵۲۲
 تحفه الأجاب، ۵۱۸
 تحفه العشاق، ۵۲۱
 تحفه الملوك، ۲۵۳
 تحفه المؤمنین، ۵۲۳
 تحقیق در دگرگونی های عملیات منطقی، ۱۰۰
 تذکرات مقدمانی درباره زبان فارسی، ۵۲۴
 تذکره الاولیا، ۲۸، ۳۸، ۶۲، ۶۴، ۱۷۴-۱۷۲
 ترانه های خیم، ۳۲۶
 ترجمه رساله قشیریه، ۶۴، ۶۸
 ترکستان تا هجوم مغول، ۴۷۳
 تسوایگ، اشتفان، ۲۶۶
 تصویر جهان در نزد کودکان، ۱۰۰
 تعبیرنامه های گانون، ۵۴۴
 تعلیم و تربیت، ۳۲۶
 تفرد الفروق، ۴۷۳
 تفسیر سوراآبادی، ۴۲۱، ۴۲۲
 تفسیر طبری، ۳۹، ۴۲۱، ۴۷۵
 تفسیر میثدی، ۴۲۱
 تفکرات، ۶۱۹
 تکچند هندی، ۵۲۲
 تکوین زبان فارسی، ۵۰۲
 تنسر، ۲۴۷
 تودوزوف، ۵۳۴
 تورات، ۳۱۲
 پروین گنابادی، محمد، ۲۹، ۴۲، ۸۷
 بلانک، ماکس، ۳۱۰
 یلیخائف، ۲۷۰
 یو، ادگار آلین، ۳۸۰
 یوپر، کارل، ۱۱۵، ۳۱۱، ۳۱۵
 پورجوادی، نصرالله، ۶۷
 پوردادو، ۵۰۶
 پور-روآیال، ۱۲۸، ۱۳۰
 پورهون، ۳۰۵
 پورهونی، ۳۰۵
 پوشکین، ۲۶۶، ۳۷۹
 بیازه، ژان، ۱۰۰، ۱۰۸-۱۰۵، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۴-۱۲۲
 پیام نو، ۳۲۶
 بیراندلو، ۲۶۶
 پیشاهنگان شعر فارسی، ۲۴۱
 تاج المصادر فی لغة الفرس، ۵۱۸
 تاریخ ابن اسفندیار، ۳۳۲
 تاریخ ادبیات، ۳۲۸، ۳۴۲
 تاریخ ادبیات فارسی، ۴۲۰، ۵۵۴
 تاریخ اکبری، ۴۹۹
 تاریخ الفی، ۵۰۰
 تاریخ بلغمی، ۲۹۰، ۵۴۲
 تاریخ بیهقی، ۳۸، ۴۲، ۶۳، ۱۶۸، ۱۷۸، ۲۹۰
 تاریخ تذکره های فارسی، ۳۲۵
 تاریخ تطوّر شعر فارسی، ۳۲۵
 تاریخ جهانگشای جویی، ۲۰، ۲۳، ۲۴، ۴۹۹
 تاریخ سیستان، ۳۳۲، ۴۷۵
 تاریخ طبری، ۱۸۰، ۱۷۸، ۳۳۲، ۴۷۵
 تاریخ غبی، ۵۱۷
 تاریخ عمومی زبان ها و ادبیات شرقی، ۵۲۷
 تاریخ قم، ۳۳۲
 تاریخ گزیده، ۲۵۲، ۵۰۰
 تاریخ مفصل ایران، ۵۵۲

- تورپ، ۱۱۶
 تورگنیف، ۲۶۶، ۲۶۹
 توکل، عبدالله، ۲۶۸
 توکودیدس، ۲۶۷
 تولستوی، ۲۶۶، ۳۹۲، ۵۳۲
 توماچوسکی، بوریس، ۵۳۴
 تیشتریش، ۳۳۳
 ثعالی، ۶۲، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۸۴-۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۹
 ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۴۲
 ثعله و عفره، ۳۴۰
 جابر انصاری، ۲۵۵
 جاحظ، ۲۷۸، ۳۲۲، ۴۹۴، ۴۹۸
 جاماسب‌نامه، ۳۳۴، ۳۳۵
 جامع التواریخ، ۴۹۹
 جامع الفرس، ۵۲۲
 جامع اللغات، ۵۱۸
 جامی، ۳۰۴، ۳۴۴، ۴۳۵، ۵۱۵، ۵۱۷، ۵۵۲
 جاویدان خرد، ۲۵۱، ۲۵۲
 چرازد، ۶۱۹
 جریر، ۴۸۱
 جزیره پنگوئن‌ها، ۲۶۸
 جلال‌الدین رومی، ۵۱۷، ۵۶۲
 جمهور، ۳۹۱
 جمهوری، ۲۴۷
 جنگ زبان فارسی، رساله‌ای برای تسهیل خواندن
 نسخه‌های خطی فارسی، ۵۲۴
 جوهری، ۵۱۸
 جوینی، ۵۱۷
 جهان امروز، ۳۲۶
 جهانگیری، ۵۰۵
 جهشیاری، ۱۷۵
 جیمز، ویلیام، ۳۰۳، ۵۳۲
 چایکوفسکی، ۵۳۵
 چخوف، ۲۶۶
 چرند و پرند، ۱۳۳
 چرنیشفسکی، ۲۶۶
 چشمه معرفت، ۵۴۴
 چومسکی، نعام، ۹۷، ۱۰۶، ۱۱۱-۱۰۹، ۱۱۳
 ۱۱۵-۱۱۰، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۹-۱۲۶، ۱۳۱
 چهار مقاله، ۲۴۱، ۳۱۷
 حاجی خلیفه، ۴۳۳، ۵۱۸
 حاجی زین‌عطار، ۵۲۳
 حافظ، ۲۵، ۲۹، ۳۱، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۶۵-۱۶۲
 ۱۷۵، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۴۲، ۲۷۸، ۲۹۴-۲۹۲، ۳۰۷
 ۳۴۴، ۳۸۳، ۴۹۸، ۵۱۷
 حافظ آذینی، ۵۱۸
 حافظ و موسیقی، ۱۷۶
 حبیب السیر، ۴۹۹
 حبیبی، سروش، ۲۶۸
 حدود العالم، ۴۷۵
 حدیقه الحقیقه، ۴۲۱
 حسن بن سهل برمکی، ۲۵۲
 حسن بن محمد انجوی، ۵۲۰
 حسن صباح، ۴۴۲
 حسن ناصر، ۲۶۸
 حسین بن خلف تبریزی، ۵۲۱
 حسینی ازموئی محدث، سید جلال‌الدین، ۲۵۳
 حضرت امیر (علیه السلام) ← حضرت علی
 (علیه السلام)
 حضرت علی (علیه السلام)، ۱۶۹، ۱۷۹، ۲۴۸، ۲۴۹
 ۲۵۱، ۲۶۱، ۳۴۹، ۵۵۹
 حضرت موسی، ۲۴۸
 خطبته، ۴۸۱، ۴۹۱
 حقوقی، محمد، ۳۲۶
 حکم، ۵۳۷
 حکیم سنائی، ۲۵۳

- داتمه، ۳۹۱، ۳۹۹، ۴۰۲
 دانشکده، ۳۲۶
 دانشگاه جندی شاپور، ۳۴۰
 دانش نو، ۶۱۸
 دانیال، ۵۴۲
 داوری و استدلال در کودکان، ۱۰۰
 دایرة المعارف اسلام، ۴۲۰
 دایرة المعارف فارسی، ۵۰۲، ۵۵۳
 دبیرسیاقی، ۲۴
 دختر سروان، ۲۶۶
 درجۀ صفر نوشتار، ۴۵۸
 درخت آسوری، ۳۳۴، ۳۳۵
 در قلمرو سعدی، ۳۲۶
 در معماری، ۴۵۶
 دریابندری، نجف، ۲۶۷، ۲۶۹
 دریای جان، ۳۲۵، ۳۴۸
 دساتیر، ۵۰۶، ۵۱۶
 دستور زبان فارسی، ۵۲۴، ۵۶۶
 دستور سه زبان عمده شرقی، هندوستانی، فارسی،
 عربی و جز آنها، ۵۲۵
 دشتی، ۲۶
 دفریری، ۵۵۰
 دقائق الحقائق، ۵۱۴
 دقیقی، ۳۳۶، ۴۸۰، ۴۸۶، ۴۸۷، ۵۶۵
 دکارت، ۱۱۱، ۱۲۶، ۱۲۸، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۷۹، ۶۱۵
 دکارتی، ۳۰۵
 دُمیة القصر و عُصرة العصر، ۴۷۴
 دُن کیشوت، ۲۶۸
 دوریه، آندره، ۵۴۹
 دوسالو، دنی، ۵۴۹
 دولاکروآ، ۱۳۸
 دولت‌شاه، ۵۱۷، ۵۵۵
 دو منار، باریه، ۵۵۱
 حکیمی، محمدرضا، ۶۰
 حلاج، ۶۰، ۶۲، ۶۴
 حلیمی، ۵۱۹، ۵۲۰
 حماد الزاویة دیلمی، ۳۳۹
 حماد عجرد، ۳۳۹
 حماسه ملی ایران، ۳۱۸، ۳۲۵
 حمدالله مستوفی، ۲۵۲، ۵۰۰
 حنظله بادغیسی، ۳۴۰
 حیات و روزگار سلطان محمود، ۴۷۳
 حیدری، ۲۶۹
 خایس میتلنی، ۳۳۳
 خاص الخاص، ۴۷۸
 خاقانی، ۴۰، ۶۷، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۲۸، ۲۴۲، ۲۹۳،
 ۳۵۵، ۳۵۶، ۵۱۷، ۳۲۶
 خاقانی، شاعری دیر آشنا، ۳۲۶
 خدای نامه، ۳۳۴، ۳۳۶
 خردنامه، ۲۵۲-۲۴۹
 خزاعی فر (خزاعی فرید)، علی، ۲۷۱
 خسرو انوشیروان، ۳۳۵
 خسرو و شیرین، ۳۹، ۱۷۱، ۱۷۸
 خلف احمر، ۳۳۹
 خلیفه و شاه، ۴۷۲
 خمسة نظامی، ۴۹۹
 خوان هوارته، ۱۲۷
 خواجه حسنی مؤدب، ۲۵۵
 خوارزمشاه ابوالعباس مأمون بن مأمون، ۴۸۵
 خوجکو، ۵۶۸
 خوشه، ۳۲۶
 خوندمیر، ۴۹۹، ۵۱۷
 ختام، ۳۰، ۳۴۴، ۳۴۵
 داراب نامه، ۴۰، ۴۲
 دارالفنون، ۲۶۵، ۴۹۹
 داستایوسکی، ۱۰۹، ۲۶۶، ۳۹۶

- دهخدا، ۱۳۳
دبیریچی، ۴۷۹، ۴۹۰
دیدرو، ۲۱۰، ۲۶۳
دیکنز، ۵۳۶
دینکرت، ۹۵، ۱۸۰
دینون، ۳۲۲
دیوان حافظ، ۲۸، ۲۹، ۴۰۹
دیوان رودکی، ۱۷۱
دیوان سنایی، ۱۷۹
دیوان مسعود سعد سلمان، ۱۷۰
دیوان نظیری نیشابوری، ۱۳۹
دیوسکوریدس، ۵۲۳
دیوگنیس لائرس، ۲۶۷
رازی، مسعود، ۴۸۶، ۴۸۹، ۴۹۳
راسل، ۱۲۵
راسین، ۳۷۶
راشق، ۴۸۲
راهنمای ترجمه زبان فارسی در سه بخش:
دستور زبان، مستخرجات، و واژگان، ۵۲۴
راهنمای کتاب، ۸۷
رباعیات خیام، ۳۰، ۳۲۶
رُذنباخ، ژرژ، ۵۳۵
رسالاتی درباره بلاغت، عروض و قافیه زبان فارسی، ۵۲۴
رساله‌ای درباره خط فارسی، با تصاویر صفحه مسی، برای تسهیل فراگیری فن نوشتن نستعلیق به خط خوش و درست، ۵۲۵
رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد مولوی، ۳۲۵
رستم مولوی، ۵۱۹
رسول اکرم (ص)، ۲۸، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۱، ۳۱۳، ۳۴۸، ۳۵۱
رشیدالدین فضل‌الله، ۴۹۹، ۵۱۷
رشیدالدین طوطا، ۶۷، ۲۴۹
رشید یاسمی (غلامرضا)، ۱۸۱
رشیدی سمرقندی، ۲۳۹
رضازاده شفق، ۳۲۵، ۵۵۴
رضوانی، ۴۸۵
رفعت، تقی، ۲۷۹
رقاشی، ۳۴۰
روایه‌یومون، ۱۱۷، ۱۶۴
روبیناجی، روپرتو، ۴۷۷-۴۷۵
روحانی، فؤاد، ۴۲۳
رودکی، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۷۸، ۳۲۶، ۳۲۲، ۳۴۴، ۳۴۵، ۴۸۰، ۴۸۶
روسو، ۲۶۳، ۵۳۰، ۵۵۸
روضة الصّفاى ناصری، ۴۹۹
روکوت، ۵۶۶
ریبکا، ۳۴۲
ریتر، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۴۸، ۴۳۵
ریکور، ۳۱۳
ریمون، آرون، ۳۱۹
ریمون، مارسل، ۵۳۹
زالمان، ۵۶۹
زبان، ۱۲۵
زبان قدیم‌ترین متون نثر فارسی، ۴۷۵
زبان و فراگیری، ۱۱۸
زبان و فکر در نزد کودکان، ۱۰۰، ۱۲۴
زردشت، ۳۲۳، ۳۳۴، ۳۳۵
زَمبِستا، ۳۳۸
زمخشری، ۵۲۱
زمین انسان‌ها، ۳۰۴
زند اوستا، ۵۰۵
زند و همن یسن، ۳۳۴، ۳۳۵
زواگو، میشل، ۲۶۶
زوتنبرگ، ۵۴۲

- زولا، ۲۳۵، ۲۳۶، ۴۱۰
زیباشناسی، ۶۱۹
زیدان، جرجی، ۲۶۶
زین الأخبار گردیزی، ۴۷۵
زینی علوی، ۴۹۰
زینة المؤمنین، ۴۹۹
ژوکوفسکی، ۴۴۳
زید، ۲۶۷، ۲۶۹، ۳۷۷، ۵۳۲
ساخت زبان، ۱۲۵
سارتر، ۲۶۷
سالامبو، ۳۷۶
سالنامۀ ادبیات هایدلبرگ، ۵۰۶
سالوستیوس، ۲۶۷
سام میرزا، ۵۱۷
سانکتیوس، ۱۳۰
سبک شناسی (بالی)، ۴۶۰
سبک شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی، ۳۵۴، ۴۷۵
سجن، ۳۲۶
سجنوران آذربایجان، ۳۲۵
سجن و سجنوران، ۲۴۰، ۳۱۷
شدیف بن میمون، مولا، ۴۸۱، ۴۹۳
سراج الدین علیخان آرزو، ۵۲۲
سراج اللغه، ۵۲۲
سرخ و سیاه، ۳۷۶
سزار، ژول، ۴۵۶
سعدالدوله، ۵۴۷
سعد بن ابی بکر بن سعد، ۳۵۲
سعدی، ۳۸، ۴۴، ۴۵، ۶۴، ۶۵، ۶۸، ۸۵، ۹۲، ۱۷۲،
۲۱۶، ۲۴۲، ۲۷۷، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۴۴، ۴۹۸، ۵۱۷
سعید طائی، ۶۸، ۶۶
سفرنامۀ ناصر خسرو، ۱۸۱
سقراط، ۲۴۸، ۲۵۱، ۳۱۸
سکن، ۳۴۰
سلمان ساوجی، ۶۸
سمعانی، ۵۵۴
سنایی، ۶۸، ۱۶۴، ۱۷۹، ۲۴۲، ۲۹۴، ۳۴۴، ۴۲۱،
۴۲۲، ۵۱۷
سنت آگروپری، ۳۰۴
سینسه، ۵۵۰
سوانح، ۳۹، ۵۰، ۶۴، ۶۶، ۶۸، ۱۷۵
سورآبادی، ۱۷۷
سور بهاری، ۵۲۰
سوره، ۵۲۳
سوسور، فردینان دو، ۱۳۱، ۴۱۳
سوفوکل، ۲۶۹
سه تنگدار، ۲۶۷
سهل بن هارون، ۳۴۰
سید حسینی، رضا، ۲۶۸
سیری در دیوان شمس، ۳۲۶
سیسرون، ۲۶۹، ۳۹۱
سیف الدین عقیلی، ۴۷۳
سیف فرغانی، ۱۷۳
شا، برنارد، ۲۶۶
شاپور دوم ساسانی، ۳۳۵
شاتویریان، ۲۶۶، ۳۷۶
شافشیری، ۶۱۹
شافعی، ۲۵۴
شاملو، احمد، ۱۶۰، ۱۶۵، ۲۷۹
شانزو، ژان بی پر، ۱۲۳
شاه عباس اول، ۵۶۰
شاهنامه، ۲۵، ۳۰، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۳۲۶، ۳۳۳، ۳۴۴،
۳۳۷، ۳۴۲، ۳۴۷، ۴۸۸، ۵۰۲، ۵۱۷، ۵۲۰، ۵۴۵
۵۶۵، ۵۶۷
شچدرین، ۲۶۶
شرح تحفۀ وهبی، ۵۲۲
شرح تعریف، ۱۷۷

- شرح فارسی شهاب الاخبار، ۲۵۳
شرق، ۳۲۶
شریف رضی، ۴۷۶، ۲۴۹
شعر العجم، ۳۲۵
شعر نو از آغاز تا امروز، ۳۲۶
شفا، ۴۵
شفا، شجاع‌الدین، ۲۶۸
شفیعی کدکنی، ۲۶، ۲۹، ۳۰، ۶۳، ۳۴۸، ۳۵۰
شکسپیر، ۲۶۶، ۲۶۹، ۳۷۹، ۳۸۳، ۳۹۱، ۳۹۶، ۵۳۸
۶۰۱، ۶۱۴، ۶۱۸
شیلینگ، ۶۱۵
شمس اللغات، ۵۲۳
شمس فخری اصفهانی، ۵۱۸
شوگوفسکی، ۵۶۹
شومان، ۵۳۵
شهاب الاخبار فی الحکم و الامثال و الآداب، ۲۴۹، ۲۵۳
شهاب‌الدین ابوحفص عمر سهروردی، ۵۶۱
شهر زیای افلاطون، ۹۵، ۱۸۰
شهروزی، ضیاء‌الدین، ۴۴۱
شهید بلخی، ۳۴۲، ۳۴۵
شیخ علی بن حسین انصاری، ۵۲۳
شیخ منینی، ۴۷۳
شیخ یحیی الزومی القرشی، ۵۱۸
شیلر ← شیللر
شیللر، ۲۶۹، ۶۰۱
صائب، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۶۹، ۳۴۴
صائب و سبک هندی، ۳۲۵
صاحب بن عبّاد، ۴۷۲، ۴۷۶، ۴۸۳
صاحب‌نامه، ۵۵۳
صادقی، علی‌اشرف، ۱۷۶، ۵۰۲
صحائف اللغة، ۵۲۲
صحاح العجم، ۵۱۸
صاحح الفرس، ۵۰۳
صحاح بخاری، ۵۵۰
صححه، ۵۱۸
صحیح بخاری، ۲۶۲
صحيفة الصفا، ۵۰۰
صد سال داستان‌نویسی، ۳۲۶
صفا، ذبیح‌الله، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸
صلاح‌الدین آیوبی، ۵۵۴
صور اسرافیل، ۱۳۳
صومعه پارم، ۲۷۶
صهّیر رومی، ۲۵۵
ظهور هوش، ۱۰۰
ظهير فاریابی، ۱۷۷
عارف، ۱۳۳
عامری، ۲۴۹
عایشه، ۲۶۱، ۲۶۲
عبادی مروزی، ۴۲۱
عبّاس میرزا، ۴۹۹
عبدالرحمن قوّال، ۴۷۴
عبدالرزاق، ۵۱۷
عبدالعزیز بن یوسف، ۴۷۶
عبدالفتاح محمد الجلو، ۴۷۴
عبدالقادر بن عمر بغدادی، ۵۲۱
عتّابی، ۴۹۴
عُتبی، ۴۷۷-۴۷۳، ۴۸۱، ۴۸۲
عثمان، ۳۴۹
عجائب المخلوقات، ۵۰۰
عدی بن زید العبادی، ۴۸۱
عراقی، ۶۸
عروض سیفی، ۹۳
عسجدی، ۴۹۰
عشقی، ۱۳۳
عضد‌الدوله، ۴۷۲، ۴۷۹

- عطار، ۶۸، ۱۶۴، ۲۴۲، ۲۵۳، ۳۴۴، ۴۲۲، ۴۲۳، ۵۱۷
 عقد الفرید، ۴۸۲
 علاءالدین تکش، ۵۵۴
 علاءالدین محمد خوارزمشاه، ۵۵۴
 علی بن احمد اسدی طوسی، ۵۱۵، ۵۱۸، ۵۲۳
 علی بن عبیده ریحانی، ۲۴۰
 عمادی، کاظم، ۲۶۸
 عمده، ۴۸۲
 عمر، ۳۴۹
 عنصر المعالی، ۲۵۸
 عنصری، ۱۴۱، ۱۶۰، ۲۷۸، ۴۸۶، ۴۹۰
 عوارف المعارف، ۲۵، ۲۵۵
 عوفی، ۴۷۳، ۴۷۹، ۴۸۸، ۴۸۹
 عهد اردشیر، ۲۴۷
 عهد عتیق، ۶۱، ۵۴۵
 عیسی، ۲۴۸
 عین القضاة، ۱۶۳
 عیون الاخبار، ۴۷۸
 غایة الإقتان، ۵۲۳
 غبرائی، ۲۶۸
 غرر السیر، ۵۴۲
 غزالی، احمد، ۳۹، ۵۰، ۶۴، ۶۶، ۱۷۵
 غزالی، محمد، ۱۵۳، ۲۴۷، ۲۵۹، ۲۶۰
 غزل غزل‌های سلیمان، ۳۱۲
 غزلیات شمس، ۲۷، ۲۹، ۴۱، ۶۴، ۶۷، ۶۸، ۱۶۹، ۱۷۲
 غزنویان و قلمرو پادشاهی آنان در افغانستان و
 مشرق ایران، ۴۷۲
 غنی، ۳۲۵، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۸
 فاضل، جواد، ۲۶۸
 فاطمه (علیها السلام)، ۵۵۹
 فتحعلی خان صبای کاشانی، ۵۱۷
 فتحعلی شاه، ۵۱۷
 فرائد المفردات، ۵۲۳
- فرانس، آناتول، ۲۶۶، ۲۶۸، ۳۰۵
 فرخی، ۱۷۲، ۴۸۶، ۴۹۰
 فردوسی، ۱۷۸، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۷۷، ۳۱۸، ۳۲۶، ۳۳۲
 ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۹۱، ۴۰۲، ۴۸۸، ۴۹۸، ۵۰۲، ۵۰۳
 ۵۱۷، ۵۴۵، ۵۶۵، ۵۶۷
 فروزانفر، ۱۷۸، ۲۴۰، ۳۱۷، ۳۲۵، ۳۲۸
 فروغی، ابوالحسن، ۳۲۵
 فروغی، محمدحسین، ۳۲۵
 فروغی، محمدعلی، ۳۰۱، ۳۲۵، ۳۲۶، ۵۵۳
 فروید، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۲۳
 فرهنگ، ۵۱۹
 فرهنگ آثار، ۲۶۷، ۲۷۰، ۳۲۹
 فرهنگ ابراهیم بن فواکه، ۵۱۹
 فرهنگ ابو حفص سغدی، ۵۱۹
 فرهنگ اصطلاحات نقد جدید، ۵۳۶
 فرهنگ ایران باستان، ۵۰۶
 فرهنگ ایران زمین، ۲۵۲
 فرهنگ جهانگیری، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۶، ۵۲۰، ۵۲۱
 فرهنگ حکیم قطران ارموی، ۵۱۹
 فرهنگ دساتیر، ۵۰۶
 فرهنگ زفان گویا، ۵۱۹
 فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۳۲۹
 فرهنگ سروری، ۵۱۹
 فرهنگ شعوری، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۷، ۵۱۴
 ۵۱۷، ۵۲۱، ۵۲۲
 فرهنگ شیخ محمد بن شیخ لالا، ۵۱۹
 فرهنگ فارسی - عربی - انگلیسی ریچاردسون،
 ۵۲۵، ۵۲۶
 فرهنگ قواس، ۵۱۹
 فرهنگ محمد بدخشانی، ۵۱۹
 فرهنگ محمودی، ۵۱۹
 فرهنگ معین، ۱۷۶، ۵۰۵
 فرهنگ میرزا ابراهیم بن میرزا شاه حسین، ۵۱۹

- فرهنگ و زندگی، ۳۲۶
 فضل بن ربیع، ۴۹۰
 فضل بن عبدالصمد الرقاشی، ۴۸۲
 فلور، ۵۳۲، ۳۷۶، ۱۳۸
 فی شاعری ← فی شعر
 فی شعر، ۴۰۰
 فنلون، ۳۱۸
 فوسیون، ۴۵۴، ۴۶۸
 فولر، روز، ۵۳۶
 فیاض، ۴۲، ۴۸۱-۴۷۸، ۴۸۸
 فی حالة الطفولیة، ۶۰
 فیہ مافیہ، ۲۷۸، ۲۹۵
 قابوس‌نامه، ۲۷، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۶، ۲۵۷
 قاسم‌زاده، حبیب‌الله، ۹۷
 قاضی خان بذر محمد دهلوی، ۵۱۸
 قاضی، محمد، ۲۶۸
 قانون، ۴۵
 قرآن، ۲۰، ۴۹، ۴۸، ۱۳۶، ۲۴۸، ۲۵۳، ۳۵۴، ۴۲۰، ۵۴۹
 قزوینی، ۲۰، ۲۶-۲۳، ۲۸، ۳۵، ۴۳، ۵۱، ۵۲، ۵۷
 ۵۸، ۶۴، ۸۴، ۸۸، ۹۲، ۱۶۸، ۱۸۱، ۳۱۷
 قُشیری، ۴۲۰، ۴۲۱
 قصص الانبیاء، ۴۴
 قصه دانیال، ۵۴۲
 قطران، ۳۲۶
 قواعد الفرس، ۵۱۹
 قویلائی قآن، ۵۴۶
 کایلر، کلود، ۴۲۰
 کاخ ابداع، ۳۲۶
 کازیمیرسکی، بیبرشتاین، ۵۶۸
 کالدرن، ۵۳۸
 کامل، ۵۰۰
 کانت، ۳۰۸، ۴۱۵، ۵۳۷، ۵۳۸
 کاوه، ۳۲۶
 کاهن، ساموئل، ۵۴۱
 کُبرا، موریس دو، ۲۶۷
 کتاب الانبیه و حقائق الادویه، ۵۲۳
 کتاب الانبیا، ۳۷۵
 کتاب الساجی فی اخبار الدولة الذیلمیه، ۴۷۶، ۴۸۲
 کتاب السامی فی الاسامی، ۵۲۰، ۵۲۱
 کتاب المعراج، ۴۲۰، ۴۲۱
 کتاب النقص، ۶۲
 کتاب امروز، ۳۲۶
 کتاب مقدس، ۵۴۳، ۵۴۱، ۵۴۵
 کینزیاس، ۳۳۳
 کریستی، آگاتا، ۲۶۶
 کسانی، ۳۴۲
 کسروی، ۳۰۷
 کشاورز، کریم، ۲۶۶، ۲۶۷
 کشف الاسرار، ۱۷۰، ۱۷۳، ۲۵۴
 کشف الظنون، ۵۱۸
 کشف اللغات و الاصطلاحات، ۵۲۱
 کشف المحجوب، ۶۰، ۲۵۴، ۴۲۲
 کلنویاتر، ۵۴۸
 کلنوم بن عمرو العتابی، ۴۸۲
 کلنوم بن عمرو عتابی، ۳۴۰
 کلیات سعدی، ۳۲۶، ۴۹۹
 کلیله و دمنه، ۱۷۱، ۱۸۰، ۲۴۹، ۳۴۰، ۵۱۷
 کمال الدین ابوالغنام عبدالرزاق بن جمال الدین
 کاشی، ۵۲۱
 کمال الدین عبدالرزاق سمرقندی، ۲۸
 کمندی الهی، ۴۰۲
 کُمت، ۴۷۶
 کنز اللغات، ۵۲۰
 کنفوسیوس، ۲۶۹
 کوثری، عبدالله، ۲۶۸
 کورش، ۳۳۲، ۳۳۳، ۵۵۸

- کورنی، ۵۳۸
 کیانی، اردشیر، ۳۳۵
 کینز، ۳۹۱
 کیمیای سعادت، ۲۸، ۱۵۳، ۲۵۸، ۲۶۰
 گنورک کراتکوف، ۴۳۵
 گنورگ گشتس، ۵۵۰
 گالین، ۵۲۳
 گاهان، ۳۳۳
 گائینلین، ۵۶۶
 گایگر، ۵۶۷
 گرانزه، ذیل، ۴۶۴-۴۶۱
 گرشاسب نامه، ۵۲۱
 گرونه بام، ۳۳۹
 گزنفون، ۳۱۸، ۳۳۲
 گزیده غزلیات شمس، ۳۰
 گزیده مقاله‌های پروین گنابادی، ۴۳، ۳۲۶
 گشتاسب، ۳۳۵
 گلاذوین، ۵۲۳
 گلچین معانی، احمد، ۳۲۵
 گلستان، ۳۹، ۲۵۳
 گمیریج، ۴۶۴
 گنج سخن، ۳۲۵
 گنجینه سخن، ۳۲۵
 گوته، ۲۶۹، ۳۹۹، ۵۵۰
 گوته، ۵۳۵
 گورکی، ۲۶۶
 گوگول، ۲۶۶، ۴۱۰
 گوهر، ۳۲۶
 گوهرین، ۲۷، ۳۴۸، ۳۵۰
 گیرو، بی‌یر، ۴۶۰، ۴۶۱
 گیوم، ۴۶۱
 لازار، ۲۵۲، ۴۷۵
 لافوتین، ۵۵۰
 لامارتین، ۲۶۶
 لای، محمد، ۵۱۸
 لایبنیتس، ۳۰۲
 لاینز، جان، ۱۱۰
 لباب الالباب، ۴۷۹، ۴۸۸
 لبان، موریس، ۲۶۶
 لیبی ادیبی، ۴۸۸
 لرماتوف، ۲۶۶
 لسان الشعراء، ۵۱۹
 لسنینگ، ۶۱۹
 لشلی، کارل، ۱۲۵
 لطفعلی، ۵۱۷
 لغات قاسمی، ۵۱۹
 لغات نعمت‌الدین احمد بن مبارک روملی، ۵۲۰
 لغت امیرحسین الیاسی، ۵۲۱
 لغت شاهدی، ۵۲۲
 لغت شهیدی، ۵۲۲
 لغت نامه دهخدا، ۴۳، ۱۷۶، ۲۱۱، ۵۰۵، ۵۰۶
 لقمان، ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۶۰
 لندن، جک، ۲۶۶
 لوبون، گوستاو، ۲۶۶
 لوکاج، ۲۷۰، ۲۹۶
 لوکرتیوس، ۲۶۷، ۳۹۹
 لوکرتیوس ← لوکرتیوس
 لوکوک، ۴۴۳
 لوموآن، لویس، ۵۳۵
 لوناجازشکی، ۲۷۰
 لهجه اللغات، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۲۲
 ماتریدی سمرقندی، ۲۵۲
 مادام بوواری، ۵۳۲
 مادلونگ، ۴۷۶
 ماسه، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۹، ۵۶۲
 مالارمه، ۵۳۹

- مالرو، ۲۷۸، ۴۶۸
 ماله، آلپر، ۲۶۶
 مان، توماس، ۳۹۲، ۵۳۵
 مانی، ۳۳۸
 مایر، فریتس، ۳۲۶
 مأمون، ۲۵۲، ۴۹۰
 مبانی دستور زبان فارسی نو، ۵۶۶
 مِترلینگ، موريس، ۲۶۶، ۵۳۹
 مِتر، ۴۶۶
 مستبى، ۶۸، ۴۷۱، ۴۷۳، ۴۷۷، ۴۸۱-۴۷۹، ۴۸۴، ۴۹۰
 مثنوی، ۲۰، ۲۹، ۶۵، ۱۵۳، ۱۷۵، ۱۷۸، ۲۹۵، ۴۲۹، ۵۶۲
 مجتبابی، فتح‌الله، ۱۸۰
 مجلّات، ۴۷۴، ۴۸۰-۴۷۸، ۴۸۸، ۴۹۰
 مجله آسیائی، ۵۰۰
 مجمع الفرس، ۵۲۰
 مجمع الفوائد، ۵۲۳
 مجمع القواعد، ۵۲۲
 مجموعه احکام متعلّق به شیعیان، ۵۵۰
 مجموعه مقالات استاد محقق، ۳۲۶
 مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی، ۳۲۶
 محمد بن مغلّ، ۴۸۵
 محمد بن مصطفی بن سیف‌الله دشیشی، ۵۲۰
 محمد بن یوسف هروی، ۵۲۳
 محمد راجب الطّبّاخ، ۴۷۴
 محمّدرضا شاه، ۲۶۸
 محمّد شاه نجفوانی، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۳
 محمّد عبداللطیف، ۵۲۰
 محمودیه، ۵۲۲
 محیط اللغة، ۵۱۴
 مخزن الاسرار، ۱۸۰، ۲۵۳، ۴۲۱
 مدخل بر معرفت‌شناسی تکوینی، ۱۰۰
 مردم، ۳۲۶
 مرزبان‌نامه، ۳۳۲
 مرگ در شهر ویز، ۵۳۵
 مسیح، ۲۲۵
 مشکلات شاهنامه، ۵۲۰
 مشکلات مثنوی، ۵۲۱
 مصباح الهدایه، ۲۵، ۲۵۸
 مصطفی بن محمد بن قلی، ۵۲۲
 مطلع السعدین، ۲۷، ۲۸
 معارف، ۹۷، ۲۹۵، ۲۹۶
 معجم الأدباء، ۳۳۹، ۳۴۰
 معراج‌نامه، ۴۲۰، ۴۲۱
 معروف بلخی، ۴۸۶، ۴۸۷
 معیار جمالی، ۵۱۸
 معین، محمد، ۳۸، ۵۰۶
 مفتاح اللغة، ۵۲۱
 مفردات شیخ عیسی، ۵۲۳
 مقالات تحقیقی درباره سرشت و مبانی ذوق، ۶۱۹
 مقامات، ۴۷۴
 مقدّمه الادب، ۵۲۱
 مقدّمه الفرس، ۵۲۱
 مکّیت، ۶۱۰
 مکب وقوع در شعر فارسی، ۳۲۵
 مکتوبات، ۱۷۰، ۱۷۹
 مک‌نیل، ۱۱۱، ۱۱۴
 ملای روم، ۴۹۸
 ملک الشعرای بهار ← بهار، محمّدتقی
 منصورى، ذبیح‌الله، ۲۶۸
 منطق الطّیر، ۲۷
 منوچهری، ۲۸، ۱۴۰، ۴۸۶، ۴۹۰
 منینی، ۴۷۶
 موآم، سامریت، ۲۶۶
 مویاسان، ۲۶۶

- نسائم الاسحار، ۴۷۳
 نسخه‌های خطی حبشی و سریانی و عبری و سامری
 کتابخانه ملی پاریس، ۵۴۲
 نسیم شمال، ۱۳۳
 نشر دانش، ۳۲۶
 نصفت، مرتضی، ۴۵۱، ۴۴۳
 نصیحة الملوك، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۹
 نصیرالدین مفتی کرمانی، ۴۷۳
 نظام الملک، ۵۵۴
 نظامی، ۲۶، ۳۹، ۵۶، ۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۰، ۲۵۲، ۲۵۳
 ۳۴۴، ۴۲۱، ۴۹۸، ۵۱۷
 نظامی عروضی، ۲۴۱، ۳۱۷
 نظامی گنجوی، ۲۴۲
 نظریه ادبیات، متون فرمالیست‌های روس، ۵۳۴
 نظیری نیشابوری، ۱۷۳
 نعمانی، شبلی، ۳۲۵
 نعمت سروری، ۵۲۰
 نفثة المصدور، ۶۴
 نفحات الانس، ۵۵۲
 نفیسی، سعید، ۴۷۸، ۴۸۱-۴۷۹
 نقشی از حافظ، ۳۲۶
 نقیب الممالک شیرازی، ۲۶۸
 نلذکه، ۳۱۸، ۳۲۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۷۱
 نمر و ثعلب، ۳۴۰
 نوادر اللغه، ۵۲۲
 نویاوئر، ۵۴۳
 نویهار، ۳۲۶
 نوشروان، ۲۵۱، ۲۵۹
 نوید، ۶۲
 نهج البلاغه، ۱۷۹، ۲۵۳
 نیاززی حجازی، ۵۱۸
 نیگلسن، ۲۰، ۲۸، ۲۹
 نیما، ۱۶۰، ۲۷۹
- موحد، ضیاء، ۳۸۱
 موراتبوس، ۲۶۷
 موروا، آندره، ۲۶۶
 موسیقی، ۳۲۶
 مولانا ← مولوی
 مولوی، ۲۴، ۲۶، ۲۹، ۳۰، ۳۸، ۴۲، ۶۵، ۱۵۳، ۱۶۴،
 ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۷۹، ۲۲۸، ۲۴۲، ۲۵۳، ۲۷۸، ۲۹۳
 ۲۹۵، ۳۴۴، ۴۲۹، ۵۷۰
 مولیر، ۲۶۹
 مونتنی، ۳۰۵، ۳۷۶، ۳۹۱، ۵۹۴
 مونک، ۵۴۱، ۵۴۲
 مونو، ۳۱۵
 مهاجر، پرویز، ۳۸۱
 مهدی عباسی، ۳۳۹
 مهر، ۳۲۶
 میبدی، ۲۵۴، ۴۲۲
 میرخواند، ۴۹۹، ۵۱۷
 میرعابدینی، ۳۲۶
 میشله، ۳۱۹
 میمندی، ۴۸۷، ۴۹۳
 مینوی، مجتبی، ۲۵۱
 مؤید الفضلا، ۵۱۸
 نابوکف، ۵۳۲
 ناتل خانلری، پرویز، ۵۸، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۷،
 ۲۶۶، ۳۱۴
 ناصرخسرو، ۲۶، ۱۸۰، ۳۳۶، ۳۹۹
 نامه تنسر، ۲۴۷، ۲۵۲
 نامه دانشوران، ۵۴۹
 نثر اللتالی من کلام امیرالمؤمنین علی، ۲۴۹
 نجات‌نامه، ۲۵۱
 نجفی، ابوالحسن، ۹۳، ۱۶۱، ۲۶۸
 نخستین شاعران پارسی‌گو، ۴۸۵
 نزهة القلوب، ۵۰۰

- واژه‌نامه انگلیسی - فارسی با ملاحظات دربارۀ
دستور زبان، ۵۲۶
- واژه‌نامه انگلیسی - فارسی برای کالج فورت ویلیام
در بنگال، ۵۲۶
- واژه‌نامه زبان فارسی، ۵۲۶
- واژه‌نامه عربی - فارسی - ترکی، ۵۲۵
- واژه‌نامه غزل‌های حافظ، ۴۱، ۴۰
- واژه‌نامه فارسی - انگلیسی و انگلیسی - فارسی، ۵۲۶
- واژه‌نامه فارسی - عربی - انگلیسی، ۵۲۶
- والری، ۳۱۹، ۴۶۲، ۴۶۹
- وامق و عذرا، ۱۶۰
- وامق و عذرا، ۳۴۰
- وان گوگ، ۴۶۹
- واشمان، ۱۲۳
- وایلند، اُسکار، ۲۶۹
- وحید، ۳۲۶
- وحید دستگردی، ۴۲۳، ۴۲۱، ۴۳۳، ۴۳۴
- وَرّاق، محمود، ۳۴۰
- وَرّو، ۳۹۹
- ورگیلیوس، ۲۶۷
- وَرْن، زول، ۲۶۶
- وِرْلُوسکی، ۵۳۶
- وزن شعر نزد ایرانیان، ۵۷۰
- وسيلة المقاصد، ۵۱۹
- وفایی، حسین، ۵۱۹
- وفیات الاعیان، ۴۷۹، ۴۹۴
- وُگت، وُلفگانگ، ۴۷۱
- ولتر، ۵۵۰، ۶۰۱
- ولک، ژنه، ۵۷۳
- ویتروویوس، ۴۵۶
- ویتگنشتاین، ۳۰۸
- ویرزیل، ۴۵۴
- ویس و رامین، ۳۳۴، ۵۴۴
- ویکو، ۶۱۸، ۶۱۹
- ویگوئشکی، ۱۰۰-۹۷، ۱۱۰-۱۰۲، ۱۲۴
- ویندفور، ۴۴۳
- وینکلمان، ۶۱۹
- هاتفی، ۵۱۷
- هاجسین، ۶۱۹
- هانری چهارم، ۶۰۱
- هایند، تامس، ۵۵۰
- هجوری، ۴۲۲
- هدایت، رضاقلی خان، ۴۹۹
- هدایت، صادق، ۳۰، ۳۱۴، ۳۲۶
- هدایة اللّغه، ۵۲۲
- هرثمی ایبوردی، ۴۸۳
- هردر، ۵۵۰
- هریس، ۲۵۲، ۲۴۸
- هَرْن، ۵۶۷
- هفت اقلیم، ۵۰۰
- هیکل، ۱۲۹، ۳۰۵، ۳۰۷، ۶۱۵
- هگلی، ۳۱۳
- همانی، ۲۰، ۳۲۵
- همدانی، مشفق، ۲۶۸
- هَمِر، ۲۶۹، ۳۱۸، ۳۹۱، ۴۰۲، ۶۱۸
- هندوشاه نخجوانی، ۵۱۸
- هِنِینگ، ۳۳۶، ۳۳۷
- هوراسیوس، ۳۹۳، ۴۰۰
- هوسرل، ۴۱۲
- هوشیار، محمدباقر، ۲۶۹
- هو، فلورانس، ۵۳۸
- هوفمان، ۵۳۵
- هوگو، ویکتور، ۲۶۶، ۲۶۹
- هوم، ۶۱۹
- هومبولت، ویلهلم فن، ۱۲۹
- هیوم، ۳۰۹، ۶۱۹

- یادداشت‌های علامه قزوینی، ۳۲۶
 یادگار زریران، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۷
 یادنامهٔ بیهقی، ۶۳
 یارشاطر، ۴۴۳
 یاقوت، ۳۳۹، ۳۴۰
 یاکوبسن، ۱۱۰، ۴۶۰، ۴۶۱
 یتیمۃ الذّهر، ۶۲، ۴۷۷، ۴۸۲، ۴۸۴
 یزید بن مفرّغ، ۳۳۲
- یسنا، ۹۵
 یسن‌ها، ۳۳۳
 یشت‌ها، ۳۳۳، ۳۳۷
 یعقوب بن لیث، ۴۸۵
 یغما، ۳۲۶
 یوسف و زلیخا، ۳۲۶
 یونس، ابراهیم، ۴۶۸
- www.tabarestan.info

زبان و ادبیات ۵۰

www.iranresan.info

ISBN-978-964-963-741-6



9 789643 637415

۲۵۰۰۰ تومان