بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

گزیده مقالات کتاب ماه ادبیات درباره

نقد کتاب

(۱۳۸۶-۱۳۸۸)

با مقدّمه و نظارت

دکتر احمد خاتمی

خانه کتاب

بهمن ۸۹

سرشناسه: خاتمی، احمد، ۱۳۳۵
عنوان و نام پدیدآور: گزیده مقالات کتاب ماه ادبیات درباره نقد کتاب (۱۳۸۸ـ۱۳۸۶)/ با مقدمه و نظارت احمد خاتمی
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری: ۵۰۸ ص
فروست: خانه کتاب؛ ۲۴۵
فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: واژه‌نامه
موضوع: ادبیات فارسی ـ قرن ۱۴ ـ کتاب‌های نقد شده
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۹ ۴ گ ۲ خ/ PIR ۳۵۳۱
رده‌بندی دیویی: ۹۰۶۲/ ۰ فا ۸
کتابشناسی ملی: ۲۲۱۸۰۶۲

خانه کتاب

جشنواره نقد کتاب

۲۴۵

۲۳

عنوان کتاب: گزیده مقالات کتاب ماه ادبیات درباره نقد کتاب

با مقدمه و نظارت: دکتر احمد خاتمی

ناشر: خانه کتاب

ناظر چاپ: رحمان کیانی

نوبت چاپ: اول، بهمن ۱۳۸۹

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

قیمت: ۱۰۰۰۰ تومان

شابک: ۲ـ ۹۶ ـ ۵۵۰۵ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

لیتوگرافی، چاپ‌وصحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین خیابان فلسطین و صبای جنوبی، شماره ۱۰۸۰، خانه کتاب
کدپستی: ۱۳۱۷۵، تلفن بخش توزیع: ۸۸۳۴۲۹۸۵، دورنگار: ۶۶۴۱۵۳۶۰

پیشگفتار

مجموعه‌ای که پیش روی دارید، گزیدهٔ مقالاتی است دربارهٔ نقد کتاب که در سی و شش شماره از دورهٔ جدید کتاب ماه ادبیات (شماره‌های ۱۱۵ تا ۱۴۹ پیاپی) به چاپ رسیده است. گزینش مقالات که با توجه به محدودیت صفحات کتاب صورت گرفته است، بیشتر بر اساس توجه به موقعیت و اهمیت کتاب، شیوهٔ نقد منتقد و تأثیر آن صورت گرفته است. تعداد مقالات برگزیده، سی مقاله در زمینه‌های شعر کلاسیک، شعر نو، متون نثر فارسی، ادبیات تحقیقی، ادبیات داستانی و ادبیات جهانی است. سعی بر آن بوده است تا مقالات برگزیده با ویرایش و نمونه‌خوانی مجدد و حتی‌المقدور بدون غلط یکجا در اختیار پژوهشگران و خوانندگان گرانمایه قرار گیرد. در مواردی که اصلاحاتی لازم بوده است ویراستار مجموعه با هماهنگی نویسندهٔ مقاله در صدد اصلاح برآمده و در مواردی که نکته‌ای نیازمند توضیح بوده، توضیحی کوتاه به صورت پانوشت بر مطلب افزوده شده است. حرف (و) نشانهٔ افزودن مطلب از سوی ویراستار مجموعه است.

در پایان ضمن تشکر و قدردانی از همکاران محترم خانهٔ کتاب، به‌ویژه همکاران گرامی در دفتر انتشارات خانهٔ کتاب و دفتر کتاب ماه ادبیات که تهیه و تولید این مقالات ثمرهٔ زحمات ایشان است و همچنین از خانم حمیده عابدینی که بازخوانی و ویرایش مجدد مقالات را به عهده داشته‌اند، اظهار امیدواری می‌نماید که مجموعه حاضر و دیگر مجموعه مقالات منتشرشده توسط خانهٔ کتاب در حوزهٔ نقد و بررسی متون مورد توجه و استقبال خوانندگان فرهیخته قرار گیرد.

مؤسسهٔ خانه کتاب

به نام آن که جان را فکرت آموخت

امروزه با وجود اجماع صاحب نظران و تمامی کسانی که به گونه‌ای در ساحت علم و معرفت تلاش می‌کنند، بر ضرورت نقد و نقش چشمگیر آن در بالندگی معارف، جامعهٔ علمی ما با این مهم بیگانه است! از این رو یافتن کتاب‌های ارزشمند نیازمند تحمل رنج و مشقت بسیار برای مخاطبان عام است و کتاب-های بی‌مایه بی هیچ ترس و واهمه‌ای در همه عرصه‌ها جرئت عرض اندام دارند.

نشریه‌ها و مجلات تخصص و نویسندگان آنها نیز به نقد بهای چندانی نمی‌دهند. حال یا برای اینکه شأن و منزلت خود را فراتر می‌انگارند و یا به دلیل آنکه از حواشی آن هراسان‌اند؟! از این رو اندک نشریات تخصصی نقد کتاب را با همه کاستی‌های احتمالی باید ارج نهاد و با نقد عالمانه‌ی آنها راه را برای شکوفایی علم و دانش در جامعه‌ی ایران اسلامی هموار کرد.

موسسهٔ خانهٔ کتاب با وقوف به آنچه گذشت با همکاری گروهی از اساتید و متخصصان این حوزه در سال ۱۳۷۶ دست به انتشار مجلات تخصصی کتاب ماه ویژه‌ی نقد و معرفی کتاب در عرصه‌های کلیات، ادبیات و فلسفه، دین، تاریخ، علوم اجتماعی، هنر، کودک و نوجوان، و علوم وفنون زد. مخاطبان و جامعه فرهنگی ما اعتراف دارند که در طی نزدیک به یک دهه تلاش بی‌وقفه نشریات یادشده، علی‌رغم تمامی فراز و نشیب‌ها، و موانع و مشکلات خرد و کلان، اثرات مثبتی به همراه داشته‌اند. چه در معرفی آثار شاخص و نویسندگان برتر و چه در به انزوا بردن نویسندگان بی‌مایه و فرصت‌طلب. در کنار این مهم توانسته‌اند در حد بضاعت و توش و توان خود فرهنگ نقدنویسی را نیز رواج دهند.

دقت و تأمل دوباره در برخی از این نقدها به طور قطع برای نسل جوان و پژوهنده‌ی ما می‌تواند فواید و ثمرات فراوانی داشته باشد. از این رو، به پیشنهاد برخی از اساتید درصدد برآمدیم تا نقدهای منتشر شده در مجلات کتاب ماه را در قالب کتاب مستقل نیز عرضه کنیم.

آنچه پیش روی شماست، مجموعه نقدهای منتشره در کتاب ماه ادبیات است که با عنوان *گزیده مقالات درباره نقد کتاب* به پیشگاه شما خواننده‌ی فرهیخته تقدیم می‌شود. به امید آنکه در آینده‌ی نه-چندان دور نقد و نقدنویسی سکّه‌ی رایج جامعه‌ی علمی ما باشد.

علی اوجبی

معاون فرهنگی خانه کتاب

فهرست مطالب

پیشگفتار ۵
مقدمه؛ نگاهی به پیشینهٔ نقد ادبی/ دکتر احمد خاتمی..... ۱۱
باز هم خلاف‌آمدِ عادت در فردوسی‌شناسی/ دکتر سجاد آیدنلو ۳۵
نقد و بررسی رمان اژدهاکشان/ دکتر احمد ابومحبوب..... ۴۷
نگاهی به واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران/ دکتر احمد ابومحبوب..... ۵۳
نقد کتاب حافظ برتر کدام است؟/ ایرج امیرضیائی..... ۶۱
نگاهی به رمان قاعدهٔ بازی/ نرگس باقری ۱۱۱
نقدی بر دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ/ دکتر بهروز ثروتیان ۱۲۱
ملاحظاتی در کتاب نحو هندی و نحو عربی/ عبدالامیر جابری‌زاده..... ۱۴۷
نقد تصحیح سلسلةالذّهب/ دکتر هادی خدیور ۱۷۹
بررسی دفتر شعری برف بر داوودی‌های سپید/ عبدالعلی دست‌غیب ۱۹۱
تکثّر، تزاید، تکرّر؛ سه عنصر ستیز مخاطب و کاتب در رمان قربانیِ باد موافق/ فرزانه دوستی..... ۲۰۵
نقدی بر شرح تاریخ جهانگشای جوینی/ کمال راموز..... ۲۱۷
نقدی بر درخت شاهنامه/ دکتر محمود رضایی دشت‌ارژنه..... ۲۴۱
تحلیلی از نمایشنامهٔ هاملت با سالاد فصل/ مهسا رون ۲۵۱
نقد و بررسی شهری چون بهشت از دیدگاه فرمالیستی/ سید شهاب‌الدین سادات، بهار سقازاده ۲۶۱
بینامتنیّت در رمان سرگشته در دنیای تورگنیف/ سعید سبزیان..... ۲۷۱
تحلیل کهن‌الگویی نمایشنامهٔ پاتوغ اسماعیل‌آقا/ امیرحسین سیادت ۲۸۳
نقدی بر کتاب تاریخ و تحوّل ادبیات جدید ایران/ علیرضا صدیقی ۲۹۵
نگاهی به مجموعه شعر نردبان اندر بیابان/ دکتر قدرت‌الله طاهری ۳۰۳
نقد و بررسی تازیانه‌های سلوک/ سیدمهدی طباطبایی..... ۳۰۹
نگاهی به شیوهٔ تصحیح ترجمه و قصه‌های قرآن، برگرفته از تفسیر سورآبادی/
دکتر محمد غلامرضایی، اکرم‌السادات حاجی سیدآقایی ۳۲۷
نقد تحلیلی رمان گرینگوی پیر/ جلال فرزانه دهکردی ۳۶۹

نگاهی به کتاب چالش میان فارسی و عربی/ حسام فرمان‌سالار ۳۸۳
نقد و بررسی کتابِ موسیقی شعر حافظ/ مهدی فیروزیان ۳۹۳
بررسی رمان دُنیا باربارا/ ابوذر کریمی ۴۰۷
نقد کتاب آیین نگارش مقالهٔ علمی – پژوهشی/ دکتر مصطفی گرجی ۴۱۷
نقدی بر ترجمهٔ کتاب نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان/ محبوبه مسلمی‌زاده ۴۲۹
نگاهی به حواشی کلیّات شمس بر اساس نسخهٔ مورّخ ۷۷۰/ دکتر رحمان مشتاق‌مهر ۴۳۹
نقد و بررسی رمان بطالت/ نورا موسوی‌نیا ۴۷۱
بررسی نمایشنامهٔ خدا در آلتونا حرف می‌زند از دیدگاه نئوفرمالیستی/ فاطمه مولازاده ۴۸۱
نگاهی به ذیل فرهنگ‌های فارسی/ دکتر اکبر نحوی ۴۹۵

مقدمه

نگاهی به پیشینه نقد ادبی

برای دست‌یابی به تعریفی از «نقد ادبی» توجه به تعریف «نقد» و «ادب» لازم است. در معنای لغوی نقد گفته‌اند: «بهین برگزیدن چیزی» است و «نظر کردن است در دراهم تا در آن به قول اهل لغت سره از ناسره باز شناسد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۲) و در اصطلاح «تجزیه و تحلیل آثار ادبی و ارزیابی آنها را از نظر فنی» نقد گویند (ضیف، ۱۳۶۲: ۱۴) و امّا در تعریف ادب در میان اقوام و ملل، که بعضی آن را مجرد شعر دانسته‌اند، اختلاف است. ارسطو در *فن شعر* در این باره که می‌توان لفظی یافت که آن را دربارهٔ «آن‌گونه هنر که به وسیلهٔ لفظ، تقلید از امور می‌کند» اطلاق کرد، تردید کرده و نوشته است: «امّا آن‌گونه هنر که به وسیلهٔ لفظ تقلید از امور می‌کند، خواه آن لفظ به صورت نثر باشد و خواه شعر و آن شعر هم خواه مرکب باشد از انواع و خواه نوعی واحد باشد، تا به امروز نام خاصّی ندارد و هیچ لفظ مشترکی نیست که آن را بتوان به‌طور یکسان، هم بر اداهای مقلّدانه سوفرون (Sophron) و کسنارک (Xénarque) اطلاق کرد و هم بر مکالمات سقراط، یا اینکه هم بر داستان‌هایی که در وزن ثلاثی سروده می‌شود اطلاق نمود و هم بر اشعاری که در مراثی ساخته می‌شود و امثال آنها» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۱۴) و البته این نظر در دورهٔ اسلامی و دست‌کم تا عهد بنی‌امیّه نیز رایج و مقصود از ادب «عبارت بوده است از معرفت شعر و آنچه بدان مربوط است، چون انساب و ایام و اخبار و امثال. خلاصه در آن روزگاران، اعراب از لفظ ادیب کسی را می‌فهمیدند که کارش انشاد و نقل و روایت شعر بوده است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۴). امّا با گذشت زمان و توسعهٔ علوم و معارف، کم‌کم اصطلاحِ «ادب» در بین اهل دانش و فرهنگ جای گرفت و با تمام اختلافی که در معنای آن وجود داشت، جوهری یافت که بی‌نیاز از تعریفی جامع و مانع، در ذهن و دل اهل نظر نشسته و پذیرش همگانی یافته است. همان جوهر و حقیقتی که *ایلیاد* و *شاهنامه* و *بهشت‌گمشده* و *کمدی الهی* و غزل‌های حافظ و نمایشنامه‌های شکسپیر و اشعار و آثار قدیم و جدید را به هم پیوند می‌زند و بر عاطفه و خیال و معنی و اسلوب استوار است.

بنابراین می‌توان گفت: «ادبیات عبارت است از آنگونه سخنانی که از حدّ سخنان عادی برتر و والاتر بوده است و مردم آن سخنان را درخورِ ضبط و نقل دانسته‌اند و یا از خواندن و شنیدن آنها دگرگونه گشته‌اند و احساس غم و شادی یا لذّت و الم کرده‌اند؛ و این سخنان ناچار با سخنان مکرّر و عادی تفاوت دارد و از آن سخنان برتر است... . ادبیات، عبارت است از تمامِ ذخائر و مواریث ذوقی و فکری اقوام و ملل عالم که مردم در ضبط و نقل و نشر آنها اهتمام کرده‌اند و آن آثار را در واقع لایق و درخور این مایه سعی و اهتمام خویش شناخته‌اند... و البته این میراث ذوقی و فکری، ناچار همه از یکدست و از یک جنس نیست، در بعضی موارد در غایت غلوّ و عظمت است و در بعضی موارد عظمت و علوّی ندارد و از کلام عادی و معمولی چندان برتر نیست؛ و گاه نیز در مراتب متوسط است» (همان: ۲۵) و تشخیص این مراتب رسالت نقد ادبی و بر عهدهٔ نقّاد ادبی است.

و امّا نقد ادبی، که آن را سخن‌سنجی و سخن‌شناسی گفته‌اند، عبارت است از «شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به نحوی که معلوم شود نیک و بد آثار چیست و منشاء آنها کدام است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۵)؛ بنا بر این تعریف که تعریفی جامع و مانع است، تنها شناخت نیک و بد اثر منظور منتقد ادبی نیست، بلکه گذشته از شناخت اثر و نیک و بد آن، تحقیق دربارهٔ قواعد و اصول و یا علل و اسباب نیکی و بدی اثر، از وظایف منتقد است.

بدیهی است که آثار ادبی برای همه مردم از یک نوع نیست و ارزش آنها با توجه به طبقات اجتماعی گوناگون است. میزان آگاهی و علاقه‌مندی و انتظارات مردم از آثار ادبی سبب اختلاف در ارزیابی آثار و شکل‌گیری اقسامی از نقد شده که بعضی مبتنی بر لفظ، بعضی مبتنی بر معنی و بعضی نقد فنی است و بعضی فاقد روش‌های انتقادی و صرفاً بر اظهارنظرهای شخصی استوار است. این مسئله کار منتقدان را، که واسطهٔ بین نویسندهٔ اثر ادبی و خوانندهٔ عادی هستند، و باید با روشی منطقی، لطایف و دقایق متن را باز جویند و نقایص و کمبودها را بر خواننده معلوم نمایند، دشوار می‌کند. و از همین جاست که منتقد باید هنر خود را نشان دهد و با ملاک‌هایی که در مباحث نقد ادبی بدانها اشاره شده است، متن را مورد مداقّه قرار دهد و نقد کند. ناگفته پیداست که نقد ادبی بر خلاف آنچه در نزد عوام از مردم مشهور است، عیب‌جویی نیست و اصولاً متونی که فاقد مدارجی از کمال و پختگی باشند، در معرض نقد قرار نمی‌گیرند و البته هیچ متنی را نمی‌توان فراتر از نقد دانست و هر اندازه که جمال و کمال اثر بیشتر باشد، قابلیت نقدپذیری در آن فزونی می‌یابد و جایگاه و ارزش نقد ادبی نیز از همین جا روشن می‌گردد. نقد ادبی، که بیشتر محققان برای آن ارزش علمی قائل شده‌اند، تأثیری شگرف در تهذیب ذوق عامه و هدایت قریحه اهل هنر دارد... «اگر نقد ادبی در میان نباشد و ارزش واقعی آثار هنری معلوم نگردد، ادبیات گرفتار وقفه و رکود می‌شود و در پیچ و

خم کوره راه تقلید فرو می‌ماند. اگر در این شهره بازار پرمشتری که قلّابان دغل دکان هنر می‌گشایند، صیرفیان هشیار و نقادان هنرمند نباشند، بسا خزف و خرمهره که به جای جواهر ثمین عرضه می‌شود و بسا زر مغشوش که به قلّابی و عیّاری زرپاک به خرج خواهد رفت. بنابراین منتقد بصیر و بی‌غرض، که از فهم و ذوق درست بهره دارد، در تهذیب ذوق عامه و ارشاد و فکر هنرمند تأثیری تمام دارد و خدمتی که او از این راه به ترقی و تکامل ادب می‌کند، از آنچه شاعر و هنرمند انجام می‌دهد کمتر نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۱۴).

باری، پایه‌های نخستین نقد ادبی در غرب، در یونان و در دو مرحله نهاده شد، مرحلهٔ شعرا و مرحلهٔ فلاسفه. «*کتاب غوکها* (در نقد آثار شعرا) اثر اریستوفان (۳۸۸ــ ۴۵۰ ق. م)، هنرمند و شاعر یونانی است که در آن، آثار اوریپید (۴۰۷ ـ ۴۸۴ ق. م) نیز نقد شده و بیانگر این مطلب است که هنرمند مذکور در آثار نمایشی خود، سنن مذهبی را رها کرده و اصطلاحات عامیانه و روزمره را به کار برده است. در همین کتاب نامی نیز از اسخیلوس (۴۵۵ ـ ۵۲۵ ق. م) برده شده و نویسنده، آثار او را بر اوریپید ترجیح داده است» (ضیف، همان: ۱۵). مسیر تحوّل شعر از قصه‌پردازی به غزل‌سرایی و پس از آن به تئاتر و نمایش‌نامه، سبب پیدایش سبک‌های تازه ادبی شد که فضای تازه‌ای را در نقل و نقد شعر به‌وجود می‌آورد، امّا این به تنهایی کافی نبود، دست‌یابی به قواعد و اصول نقد، نیازمند افکاری عمیق‌تر و فلسفی بود. در جامعهٔ یونانی که به لحاظ ساختارهای اجتماعی ـ سیاسی، زمینه‌های آزادی بیان و اندیشه در آن فراهم بود، سوفسطائیان ـ نخستین کسانی که اصول و قواعد فن خطابه را وضع کردند ـ قدرتی یافتند که منجر به اختلاف فلاسفه و سوفیست‌ها شد. افلاطون که منتقد افکار و روش سوفسطانیان بود، مباحث خود را با فن خطابه و اینکه خطابه باید با حالات روحی شنونده هماهنگ باشد، آغاز کرد. و این همان نکته‌ای است که بعدها در نقد و بلاغت اسلامی با عنوان «اقتضای حال مخاطب» مورد توجه ادبا و علمای اسلامی قرار گرفت. «افلاطون نه تنها دربارهٔ خطابه بحث کرده، بلکه شعر را نیز مورد بررسی قرار داده [و] شعرا را در کتاب خود، *جمهوریت*، طرد کرده است» (همان: ۱۶) و با استدلالاتی، شعر و شاعری را از درودگری پست‌تر دانسته است (ر.ک: همان: ۱۵-۱۶). پس از او ارسطو به نقد شعر و خطابه پرداخته و رساله‌ای دربارهٔ فن شعر نگاشته است.

مهم‌ترین تفاوت سقراط و افلاطون با ارسطو در مسئلهٔ نقد ادبی آن است که سقراط و افلاطون، شعر و ادب را نتیجهٔ قوهٔ الهام می‌دانستند و هیچگاه درصدد تبیین قوانین و قواعدی برای آن برنیامدند، در صورتی که ارسطو به قواعد و قوانین خاصِّ شعر اندیشید و برای آن ضوابطی را ابداع کرد و موجد نقد ادبی در یونان قدیم شد. آراء و عقاید ارسطو از رسالهٔ ناتمام *فن شعر*، قابل استنباط است.[1]

از میان شاگردان ارسطو هم اگرچه کسی نتوانسته است به جایگاه و موقعیّت او ـ که گهگاه به صورتی افراطی و یا تفریطی نقد شده است ـ برسد، امّا ذکر نام تئوفراست (Theophraste)، که از بزرگترین شاگردان ارسطوست و هرمیپ ازمیزی (Hermippede Smyrne) و آریستوکسن (Aristoxen) قابل ذکرند.

حکمت و ادب یونانی پس از افولِ دولت مقدونیه به ضعف گرایید و کم‌کم اسکندریه جای آتن را گرفت. از استادان مکتب اسکندریه که بیشتر به نقد و انتقاد متون از جنبهٔ لغوی و نحوی و بلاغی می‌پرداختند و به جمع و تدوین و تذهیب متون اهتمام می‌ورزیدند، «دیمتریوس بود از اهل فالز که به جمع و تدوین قصص و امثال منسوب به ازوپ پرداخت. دیگر زنودوت بود از اهل افسوس که به سال ۲۸۰ ق .م، رئیس کتابخانهٔ اسکندریه شد و در آنجا به تصحیح متون و دواوین شعرای سلف همت گماشت؛ از جمله نسخه‌ای مصحح و مفتح از *ایلیاد و اودیسه* هومر فراهم آورد... . از سر آمدن نقد در این دوره دو تن شهرت یافته‌اند، یکی به نام اریستارکس و دیگری به نام زوئیلوس. اولی نمایندهٔ اسلوب نقد متکلّفانه ادباست، لیکن آزاداندیشی و سماجت او قابل تحسین است، دومی نمونهٔ ظالمانه و دور از انصاف و حقیقت است و وقاحت و سفسطهٔ او قابل ملاحظه است...» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۲۷–۲۲۸).

باری، با روی کار آمدن و استیلای روم بر یونان و انقراض و سقوط دولت یونان، دورهٔ انحطاط ادبی یونان آغاز شد و همانندِ دورهٔ برآمدن و بالیدن فرهنگی و ادبی آن، شش قرن طول کشید و موجبات رکود و انحطاط کامل آن فراهم آمد و مرکز ثقل فرهنگ و تمدن اروپا جابه‌جا شد. در این دوره، که قطعاً وضعیت ادب و حکمت نسبت به دورهٔ یونانی از رونق افتاده بود، نام چند تن از علما و ادبا قابل ذکر است: دیونیزوس (ولادت: حدود ۵۴ ق .م)، مورّخ و معلّم فنّ بلاغت که برای او آثاری در تاریخ و بلاغت ذکر کرده‌اند؛ لوسین یا لوسیانوس یا لوسنیوس (۱۳۰–۲۰۰ م)، صاحب رسالهٔ «چگونه باید تاریخ نوشت» و «ایکارومنیپ» که در آن به تمسخر فلاسفه‌ای می‌پردازد که دعوی‌های بزرگ دارند، و «رؤیا یا خروس» که در آن به کنایه بر اشعار هومر انتقاد می‌کند؛ لونگینوس که رسالهٔ «نمط عالی» بدو منسوب است و گویا آثار بسیاری در بلاغت و ادب و حکمت «از جمله شروح و تفاسیری بر آثار افلاطون و هرموژن و دموستن و هومر نوشته است و رسالاتی در باب مُثل افلاطون و دربارهٔ نفس و مبادی اولیه داشته است، کتبی نیز در فن بلاغت و علم لغت و علم نحو نگاشته بود که جز نام یا اجزا و مختصری از آنها باقی نمانده است» (همان: ۲۴۰–۲۴۱).

همانگونه که اشاره‌ای شد، فرهنگ و تمدن روم نیز برخاسته و برگرفته از فرهنگ و تمدن یونان بود. یونانیان که بیشتر خود را مرد کار و عمل و قدرت و قوّت نظامی و سیاسی می‌دانستند، اصولاً

علاقه‌ای به امور هنری و ادبی نداشتند. حتی فن تآتر که در یونان رونقی به کمال یافته بود، هیچگاه در روم نتوانست رونق از دست رفته خود را بازیابد. وضعیت ادب رومی نیز چیزی جز تقلید ادبی یونانی نبود. «اولین شعرا و نویسندگان لاتین، کسانی مانند: پلوت (Plaute)، ترانس (Trance) و انیوس (Ennius) بودند که اولین نقادان روم هم بشمارند و هیچ‌کدام هم از اصل و نژاد رومی به شمار نمی‌آمدند» (همان: ۲۴۹).

به هر حال از نقادان مشهور رومی، لوسیوس ایلیوس استیلو (Lucius Aelius Stilo) و وارو (Varro) و سیسرو، خطیب معروف، که دربارهٔ بلاغت و اصول بحث‌ها و نقدهایی دارد، و هوراس شاعر معروف رومی قابل ذکرند.

سنکا (Seneca)، کنتی لین (Quintilien) و تاسیت (Tacite) هم از برجسته‌ترین چهره‌هایی هستند که در دورهٔ امپراطوری به مسائل نقد ادبی پرداخته‌اند. قرن سوم میلادی که دوران آشوب‌ها و اغتشاش‌های سیاسی برای امپراطوری با عظمت روم بوده است، دورهٔ مرگ شعر و ادب لاتینی است. دوره‌ای است که از «روح رومی» خبری نیست و فرهنگ و تمدن سریانی به جای نفوذ فرهنگ و تمدن رومی نشسته است.[۲]

امّا «نقد عربی» ریشه در شعر جاهلی دارد. «مقدمات اولیه نقد [عربی] در شعر جاهلی نهفته است که به مناسبت سرودن شعری تازه، محلی برپا می‌شد و شاعر برای خوشایند جمع، سرودهٔ خود را در برابر آنان می‌خواند... بی‌شک مردم پس از شنیدن شعر در حضور او [شاعر] شعرش را تکرار کرده، پس از رفتن وی دربارهٔ او و شعرش به بحث می‌پرداختند...» (ضیف، همان: ۲۲) دربارهٔ شعر دورهٔ جاهلی، که البته بعضی آن را ساخته و پرداختهٔ کسانی مانند حماد روایه و دیگران دانسته‌اند و در وجود و انتساب آنها به شاعران و نویسندگان پیش از اسلام، تردید کرده‌اند، بحث‌های فراوانی شده است؛[۳] امّا «برخلاف قول مارگولیوث که شعر منسوب به اعراب جاهلی را تصویری از زندگی اعراب مسلمان دانسته و آن را مجعول و منحول شمرده است، قول نیکلسون مقبول‌تر است که می‌گوید: "مزایای عصر جاهلی و مختصات آن دوره با نهایت امانت و دقت در اشعاری که گویندگان قبل از اسلام عرب سروده‌اند، تصویر شده است"» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۱۳۶). ماجراهایی که از مجالس شعر و شاعری در دورهٔ جاهلی نقل شده، حکایت از شرایط مناسب برای شکل‌گیری نقد ذوقی و بدوی ـ به‌ویژه در حوزهٔ شعر و خطابه ـ دارد.

ظهور اسلام در عربستان، ابتدا سبب رکود شعر و شاعری شد؛ زیرا تعصّبات و مفاخرات شاعران جاهلی با نگاه اسلامی که مبنا را بر قلع و قمع هوی و هوس نهاده بود، مغایرت داشت. جلوه‌های ادبی قرآن کریم، بازار شاعران و ادیبان و خطیبان را کساد کرد. پیامبر اکرم (ص)، شعر شاعرانی مانند

حسّان و کعب را می‌شنید و آنها را از این کار منع نمی‌کرد. «از اکثر خلفای راشدین، اشعاری روایت شده است و از آنها نکته‌سنجی‌هایی هم در باب شعر و شاعران نقل کرده‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۷۵). گفته‌اند ابوبکر و عمر نیز شاعر بودند و علی از آنها شاعرتر بود. از ابن‌عباس نقل است که «با عمر می‌رفتم. مرا گفت از اشعر شاعرانتان چیزی بر من فرو خوان. گفتم اشعر شاعران کیست؟ گفت: زهیر. و سپس در باب او گفت که زهیر سخن پیچیده و ناهموار نمی‌گفت و الفاظ نامأنوس نمی‌جست». با این حال شعر در دورهٔ خلفای راشدین نیز کم‌رونق بود. ویژگی شعر در این دوره، که اصطلاحاً آن را دورهٔ اول یا صدر اسلام می‌گویند، «آمیختن شعرا با دین مبین اسلام است که اندیشه‌ها و دستورهای تازهٔ اخلاقی به همراه داشته، آنها را به اجرای تکالیف دینی و اندیشیدن به خدا موظف می‌کند، چرا که خداوند کوچکترین اعمال آنها را در نظر داشته آنها را می‌بیند و بر نگاه‌های مغرضانه و آنچه در دل‌ها پنهان است، مطلع است... . شعرا از این اندیشه‌های اخلاقی و تازه تأثیر پذیرفته‌اند. این به‌ویژه در میان شعرای مدینه که پیش از فتح مکه با شعرای مکی در حال جهاد بودند و یکدیگر را آماج سخنان هجوآمیز خود می‌ساختند، مشاهده می‌شود. از آن جمله است حسان بن ثابت که اسلام و پیامبر را ستوده و مشرکان را به دین اسلام دعوت می‌کند» (ضیف، همان: ۲۶).

در دورهٔ اموی که اسلام رو به گسترش نهاده بود و مسلمانان نواحی و شهرهای دور با فرهنگ‌ها و آداب و رسوم دیگران آشنا شده بودند، شعر و نقد ادبی عربی، گونه‌ای دیگر یافت[۴] و البته در همهٔ نواحی یکسان و یکدست نبود. «در حجاز مقارن اوایل عهد اموی، به سبب رواج عشرت و ثروت و به علت کثرت بندگان و خنیاگران، شعر و ادب شیوع بسیار داشت... . بعضی از دوستداران شعر و ادب نیز در نقد شعر از خود قریحه و استعداد نشان می‌دادند و در کتاب‌های ادب، نکته‌سنجی‌های لطیف به نام آنها ضبط شده است. از این نقادان و سخن‌شناسان یکی ابن ابی عتیق بود، نوادهٔ ابوبکر صدیق» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۷۷).

اگرچه نقد رایج در حجاز مقارن دورهٔ اموی، نقد ذوقی بود و از لطایف ذوق و طبع صاحب آثار حکایت داشت، امّا نقد خطهٔ عراق، به قضاوت و حکومت در بین گویندگان و نشان دادن برتری اثری بر اثر دیگر می‌پرداخت و از نکته‌سنجی‌هایی که در حجاز متداول بود، در عراق خبری نبود. نقد عربی در سرزمین شام که مقرِّ حکومت بنی‌امیه بود، لونی دیگر داشت و رنگ و بوی درباری به خود گرفته بود. از میان خلفای اموی عبدالملک بن مروان، هشام بن عبدالملک و ولید بن یزید بن عبدالملک ذوق، نقّادی داشتند و بعضاً شعر نیز می‌سروده‌اند.

خلفای عباسی نیز جز سفّاح و منصور که فرصت شاعرپروری نیافتند، دیگران به شعر و نقد آن توجهی و رغبتی نشان می‌دادند. «هادی خلیفه، شمشیری کهنه داشت، شعرا را بخواند و خواست تا

آن شمشیر را بستایند. هر یکی شعری گفت. ابن یامین مصری شعرش بهتر بود جایزه بدو داد. مهدی خلیفه عزل و لهو را مکروه می‌داشت و شاعران را از آن منع می‌کرد؛ معذلک مدایح خوب را صلهٔ گران می‌داد» (همان: ۲۸۱). از سخن‌شناسی هارون‌الرشید و مأمون نیز در کتب ادبی فراوان یاد شده است.[۵]

بدیهی است که علاقه‌مندی و اشتیاق خلفا به شعر و نقد شعر چه تأثیری در رواج و رونق شعر و شاعری و نقد ادبی داشته است. وجود شخصیت‌هایی مانند کسایی ـ که مهدی خلیفه، آن را برای تعلیم فرزند خود برگزید ـ و یزیدی، ابوعبیده، اصمعی، ابو عمرو بن العلاء و حماد روایه و مفضل ضبی و خلیل بن احمد و خلف احمر و دیگران، نشانِ میزان رونق بازار ادب و نقد ادبی است، که از بعضی ایشان آثاری هم باقی مانده است. امّا از مهم‌ترین آثار که در تاریخ نقّادی عرب اهمیت فراوان دارد، کتاب *طبقات‌الشعراء*، تألیف ابوعبدالله محمّد بن سلام جمحی (متوفای ۲۳۲ ق) است که خود از ادبا و رواهٔ معروف بوده و در تعلیم و تربیت و تدوین مطالب نظری تلاش‌های فراوان نموده است. بعد از جمحی، ابوعثمان عمرو بن بحر جاحظ، از ائمه معتزله و صاحب آثار برجسته مانند *البیان و التبیین* و *الحیوان* و ابن قتیبهٔ دینوری صاحب کتاب *الشعر و الشعرا* که بی‌شباهت با *طبقات الشعرای* جمحی نیست و احمد بن یحیی ثعلب، معاصر مبرّد و رقیب او، که آثارش از بین رفته و تنها *مجالس ثعلب* یا *امالی ثعلب* و *قواعدالشعر* از او باقی مانده است؛ و قدامهٔ بن جعفر (متوفای ۳۳۷ ق) صاحب رسالهٔ *نقدالشعر*؛ و ابوتمام (متوفای ۲۳۱ ق) و بحتری (متوفای ۲۸۴ ق) و متنبّی (مقتول ۳۵۴ ق) و جدالی که بر سر برتری آنها بر دیگران وجود داشت و منتقدانی مانند ابن ابی‌طاهر(متوفای ۲۸۰ ق)، که رساله‌ای در نقد شعر ابوتمام نوشت و ابوالضیاء بشر بن تمیم، که به نقد شعر بحتری پرداخت و بر شعر او عیب‌ها گرفت و ابوالقاسم حسن بن بشرآمِدی (متوفای ۳۷۱ ق)، که با تألیف کتاب *الموازنه بین‌الطائبین*، درصدد برآمد تا دربارهٔ شعر ابوتمام و بحتری قضاوت کند و حق هر یک را بیان نماید که البته چنین نکرد و جانب بحتری را گرفت، امّا کتابش به خاطر اشتمال بر نکات و ملاحظات ادبی و انتقادی حائز اهمیت و مؤثر در تحولات نقد ادبی شد. و همچنین موافقت‌ها و مخالفت‌هایی که با شعر متنبّی صورت گرفت[۶] و با ورود صاحب بن عباد، ادیب و وزیرِ محتشم دیلمی، به نقدِ شعرِ متنبّی، تنور نقد شعر او گرم‌تر شد. علاوه بر صاحب ـ که ظاهراً متنبّی دعوت او را برای رفتن به دربار نپذیرفته بود و همین را سبب ورود صاحب به نقد شعر متنبّی دانسته‌اند ـ کسان دیگری نیز به نقد شعر متنبّی پرداختند که بعضی به خاطر صاحب بود و از این کسان است، ابوسعید محمّد بن احمد عبیدی که رساله‌ای با نام *الابانهٔ عن سرقات المتنبی لفظاً و معنیً* نگاشت.

البته در تحولات ادبی این دوره، باید به دو نکته اشاره کرد: نخست، نهضت علمی و فلسفی مسلمانان که با ترجمه آثار علمی و فلسفی یونانی و غیریونانی به عربی و تلخیصِ همراه بود و ترجمهٔ متون مهمی را مانند رسالهٔ *خطابه* ارسطو در نیمهٔ قرن سوم هجری و *فن شعر* او توسط متی بن یونس (متوفای بین سال‌های ۳۲۳ تا ۳۲۹ ق) در پی داشت؛ دیگر، پیدایش علم کلام و نزاع و جدال متکلمان که نهایتاً منجر به تقویت قوهٔ نقد و انتقاد و اعتلای علوم ادبی از جمله علمِ بلاغت شد. از شخصیت‌های برجسته‌ای که تحت تأثیر جریانات علمی مذکور جایگاهی ویژه یافتند، ابوالحسن علی بن عبدالعزیز معروف به قاضی جرجانی (متوفای به سال ۳۶۲ ق) است که ثعالبی او را «در نظم، تالی جاحظ و در نثر نظیر بحتری شمرده است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۳۰۲). از قاضی جرجانی کتاب مشهور *الوساطة بین المتنبی و خصومه* به جای مانده، که آن را بعد از کتاب صاحب بن عباد با نام *الکشف عن مساوی شعر المتنبی* نوشته و در آن داوری عادلانه‌ای دربارهٔ شعر متنبّی دارد. دیگر از ادیبانی که به نقد توجه داشته‌اند ابوهلال عسکری، صاحب کتاب مشهور *الصناعتین* و ابوالفرج اصفهانی، صاحب اثر معروف *الاغانی*، که در واقع دائرةالمعارف شعر و ادب عرب و بالغ بر بیست مجلد است و ابوالعلای مَعَرّی شاعر و حکیم معروف و صاحب *رسالةالغفران*، که نقدی طنزآمیز و داستانی از اوهام و افکار و اخبار متداول بین اهل ادب است، شایسته ذکر و تجلیل‌اند. همچنین ابن عبد ربه قرطبی (متوفای ۳۲۸ ق)، مؤلف کتاب *العقد الفرید* که از موالی خلفای اندلس بود و قاضی ابوبکر باقلانی (متوفای ۴۰۳ ق)، صاحب کتاب مشهور *اعجازالقران* در بلاغت قرآن و عبدالقاهر جرجانی (متوفای ۴۷۱ ق)، مؤلف دو اثر معروفِ *اسرارالبلاغه* و *دلائل‌الاعجاز* «که در واقع این دو کتاب را باید اساس علم بلاغت مسلمین محسوب داشت» (همان: ۳۱۳۱) و ضیاءالدین بن الاثیر (متوفای ۶۳۷ ق)، صاحب کتاب *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر* در علم بیان و صنایع بدیعی قابل ذکرند.

بعد از ابن اثیر تا اوائل قرن سیزدهم هجری، مباحث ادبی و توجه به نقل و نقد آثار از رونق افتاد. در این دوره تنها چند شخصیت ادبی بوده‌اند که بیشتر به شرح و تفسیر متون گذشته اشتغال داشته‌اند و کمتر نوآوری و ابداع از خود نشان داده‌اند. از ایشان است: ابن مالک طایی (متوفای ۶۷۲ ق)، صاحب *الفیه* و جلال‌الدین سیوطی (متوفای ۹۱۱ ق)، که علاوه بر شرح الفیّه، دو شرح مختصر و مطوّل بر *تلخیص المفتاح* خطیب نوشته است؛ و سیّد شریف جرجانی و ابن خلکان و صلاح‌الدین صفدی و ابوالعباس قلقشندی و بعضی دیگر.

در اوائل قرن سیزدهم که بعضی از کشورهای مسلمان مانند مصر بعد از حملهٔ ناپلئون، و تونس و الجزایر بعد از جنگ و صلح با فرانسوی‌ها، با فرهنگ اروپایی آشنا شدند، کم‌کم تحولاتی در کار علم

و ادب شکل گرفت و با تأسیس مجلات و روزنامه‌ها، زمینه‌های آشنایی با فرهنگ و ادب اروپایی و شیوه‌های نقد ادبی در بلاد اسلامی فراهم آمد و در مناطق مختلف قلمرو اسلامی ادیبان و نقّادان برجسته‌ای به نوآوری‌های علمی و ادبی پرداختند؛ کسانی مانند بطرس‌البستانی و احمد فارس الشدیاق از لبنان، جرجی زیدان، ابراهیم مازنی، محمود العقاد، محمّد حسنین هیکل، احمد امین، طه حسین از مصر از جمله محققانی هستند که در نقد ادبی معاصر کشورهای عربی سهم بسزا دارند.

امّا اگر از آنچه دربارهٔ نقد و نظر «ایرانیان» پیش از اسلام نقل کرده‌اند، درگذریم و از مجادلات علمی و لفظی مؤبدان و طرفداران ادیان و متکلّمان اسلامی در دورهٔ پرماجرایِ شکل‌گیری علم کلام و ورود و رواج آن در بین دانشمندان ایرانی، چشم بپوشیم، می‌توانیم پیشینهٔ نقد ادبی آثارِ شاعران و نویسندگان ایرانی را به پیش از روزگار سامانیان بکشانیم. شاید مشهورترین قولی که حکایت از وجود نقد آثار ادبی در آن روزگاران دارد، قول یعقوب لیث صفاری (۲۴۵–۲۶۵ ق) است دربارهٔ مدحِ مدّاحی که به زبان عربی او را ستوده بود که «چیزی که من در نیابم چرا باید گفت؟» همچنین است بحث‌های انتقادی و نکته‌سنجی‌های موجود در مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری دربارهٔ حکایات شاهنامه، که نمونهٔ خوبی از نقد ادبی در دورهٔ سامانی است.

از سلطان محمود غزنوی و شاعران دربار او نیز حکایاتی آورده‌اند که دلالت بر نگاه منتقدانه شاه و شاعران دربار دارد. آنچه دربارهٔ فردوسی در چهار مقاله (نظامی عروضی، ۱۳۴۵: ۴۲) از قول محمود آمده که «این بیت کراست که مردی از او همی زاید؟»، نمونهٔ جالبی از نقد است. از اشارات فرّخی هم می‌توان به نگاه نقادانه امیر محمد غزنوی پی برد. برخورد سلطان مسعود با مسعود رازی که در تاریخ بیهقی (بیهقی، ۱۳۵۰: ۵۹۴) آمده، دالِّ بر نکته‌سنجی‌های سلطان محمود است. علاوه بر این، در شعر شاعرانی مانند شهید بلخی، فرّخی سیستانی، عنصری و منوچهری به نمونه‌هایی می‌توان دست یافت که حاکی از آراء و نظریه‌های ادبی و شیوهٔ نقد آنهاست. توجه شاعران بزرگی مانند عنصری، فرّخی و فردوسی به صنایع ادبی و همچنین تألیف آثاری در عروض و قافیه و بعضی از فنون ادبی مانند کتاب‌هایی که مؤلف تذکرهٔ *هفت اقلیم* به ابوالحسن علی بهرامی سرخسی نسبت داده، مانند *غایةالعروضیین*، *رساله خجسته*، *کنزالقافیه*، نشان از توجه به نقد دارد. از نمونه‌های زیبای نقد شعر در دورهٔ غزنوی، نقدی است که فردوسی از شعر دقیقی دارد:

نگه کردم این نظم سست آمدم — بسی بیت ناتندرست آمدم
من این را نوشتم که تا شهریار — بداند سخن گفتن نابکار
سخن چون بدینگونه بایدت گفت — مگوی و مکن رنج با طبع جفت
... چو طبعی نداری چو آب روان — مبر دست زی نامهٔ خسروان

دهـــان گـــر بمانـــد ز خـــوردن تهـــی از آن بـــه کـــه ناســـاز خـــوانی نهـــی
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۶۷۴)

دیگر از نمونه‌های نقد شعر، جواب عنصری بر لامیهٔ غضائری است که در آن، بر قصیدهٔ لامیه ایرادهایی گرفت و غضائری هم بار دیگر قصیده‌ای سرود و ایرادات عنصری را پاسخ گفت. «این معارضه از نظر تاریخ نقد درخور توجه است. زیرا از اعتراضات و ایراداتی که این دو شاعر در طی قصاید خویش بر یکدیگر کرده‌اند. طرق و انحاء نقد آن زمان معلوم می‌گردد. از جمله این طرق شیوهٔ جدل و مغالطه است. در این‌گونه نقد، منتقد قاضی نیست، مدعی است؛ قیاسات جدلی ترتیب می‌کند، امّا آن را چنان به‌صورت برهان فرا می‌نماید و حضم را در مضایق چنان گرفتار می‌کند که گاه جز تسلیم و رضا چاره‌ای نمی‌بیند (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۳۴۸-۳۴۹).

در عهد ملکشاه سلجوقی و سلطان سنجر، که مجدداً بازار شعر و ادب، پس از فترت کوتاهی که گذرانده بود رونقی یافت و شاعران و نویسندگان بزرگی مانند نظامی، خاقانی و ظهیر فاریابی و ابوالمعالی نصرالله منشی و خواجه نظام‌الملک و جز آنها ظهور نمودند، علاوه بر نقد ذوقی، نقد فنی و لغوی نیز کم‌کم جایی برای خود باز کرد و کسانی مانند مؤلف *قابوسنامه* و *چهار مقاله* به ذکر نکات انتقادی پرداختند و کسانی مانند رادویانی و رشید وطواط به تألیف آثاری در بدیع و نقد، همت گماردند. نقد شاعران و نویسندگان از یکدیگر که عموماً خالی از برتری‌جویی‌های شخصی نبوده است، حاوی نکات و لطایف قابل‌توجهی در موضوع نقد است. اشارات مسعود سعد، انوری، سوزنی سمرقندی، خاقانی و نکته‌سنجی‌های کسانی مانند قاضی حمیدالدین بلخی در *مقامات حمیدی* و بهاءالدین بغدادی در *التوسل الی الترسل* و منتجب‌الدین بدیع اتابک جوینی در *عتبةالکتبه* و سعدالدین وراوینی در *مرزبان‌نامه*، بسیار حائز اهمیت است. موضوعاتی که در نزد ایشان بیشتر مهم به نظر آمده و بدان پرداخته‌اند، عمدتاً بحث در اغراض و فنون شعر است و بعضاً به انواع ادبی و ویژگی‌های آن نیز اشاراتی نموده‌اند و البته مسائل دیگری را نیز مانند سرقات ادبی و جهاتِ اجتماعی ادبیات و پرهیز دادنِ نویسندگان از سجع و نادرستی‌های نگارشی از نظر دور نداشته‌اند.

در دورهٔ مغول، با وجود فجایع و فتنه‌های ناشی از حملهٔ مغولان، تاریخ ادبی ما به وجود شاعران بزرگی چون سعدی و مولوی و عراقی و خواجوی کرمانی و سلمان ساوجی و حافظ و جامی و نویسندگان پرتوانی مانند عطاملک جوینی و وصّاف‌الحضرهٔ شیرازی و رشیدالدین فضل‌الله و حمدالله مستوفی و حسین کاشفی سبزواری و دیگران مفتخر است. در این دوره تذکره‌نویسی که پیش از آن با *مناقب‌الشعراء* ابوطاهر خاتونی «که از رجال دربار سلاجقه در نیمهٔ دوم قرن پنجم و نیمهٔ اول قرن ششم بوده است» (خاتمی، ۱۳۷۳: ج ۲، ۶۳) شروع شده بود، قوّت گرفت. لباب‌الالباب محمد عوفی

(۶۱۸ ق)، *تذکرةالشعراء* دولتشاه سمرقندی (۸۹۲ ق)، *نفحات‌الانس* جامی (۸۸۳ ق) از مهم‌ترین تذکره‌هایی هستند که در این مقطع زمانی، تألیف و منشأ تحوّلی بارز در نقد ادبی شده‌اند. وجه بارز تأثیر تذکره‌ها در نقد ادبی، گزینش و انتخاب تذکره‌نویسان از متون منظوم و منثور بود که علاوه بر ذوق و قریحه‌ای که در انتخاب متون نشان می‌دادند، به اظهارنظر و نقد و بررسی آنها نیز می‌پرداختند. از آثار مهم دیگری که در این دوره به گرم شدن بازار نقد کمک شایان کرد، تألیف کتاب *المعجم فی معاییراشعار العجم* از شمس قیس رازی بود به زبان فارسی و در همهٔ فنون شعر از عروض و قافیه و بدیع و نقدِ شعر، که تا آن روزگار مانندی برایش نیست و پس از تألیف آن نیز کتابی به آن جامعیت و اهمیت نگاشته نشده؛ و غالب کتب بلاغی و ادبی بعد از آن، تلخیص و تهذیب و تفسیر آن است.

در اینجا باید به عامل دیگر گسترش نقد ـ به‌ویژه نقد شعر ـ در دورهٔ مورد بحث اشاره کرد و آن رونق و شکوهی بود که صوفیه به دست آورده بودند. رونقی که به سبب حملهٔ مغول و مصائب ناشی از آن فزونی گرفته بود، مردم را به خانقاه می‌کشاند و در حضور اکابر و مشایخ صوفیه، که خود غالباً شعر می‌سرودند و یا با ارکان و زوایای شعر آشنا بودند، می‌نشاند. بدیهی است وجود شخصیت‌های برجسته‌ای مانند مولانا که با وجود آثار ماندگاری چون *مثنوی* و *دیوان کبیر* به دلائلی که بیشتر جنبهٔ عرفانی دارد، پروای قافیه‌پردازی ندارد و شعر را وسیله‌ای برای هدایت و سعادت مردم قرار می‌دهد، تا چه میزان بر شعر و نقد آن می‌تواند مؤثر باشد.

وضعیت شعر و ادب و نقد ادبی در دورهٔ صفوی که مذهب شیعه مذهب رسمی و اساس سیاست قرار گرفته بود، در آغاز با ادبیات پیش از صفویه تفاوت داشت. نخستین شاهان صفوی که بنا به اعتقاداتشان شعر و شاعری را محصور در مدح و خود را بی‌نیاز از آن می‌دانستند، جایگاهی برای شعر و شاعران قائل نبودند و اگر به شاعری هم توجه می‌نمودند، بیشتر از جنبهٔ مذهبی و تشویق شاعران به سرودن مدایح و مناقب اهل بیت (ع) بود؛ از این‌رو، شعر در میان رجال سیاسی و خواصّ از علما و روحانیان جلوه‌ای نداشت، امّا در میان مردم رونقی به تمام یافت. شاعران که از صلات و هدایای شاهان و شاهزادگان قطع امید کرده بودند، به پیشه‌وری روی آوردند و به کسب و کار اشتغال یافتند و البته پیشه‌ورانی هم که ذوق و شوقی داشتند به جرگهٔ شعرا پیوستند. رواج شعر در میان عامهٔ مردم البته سبب شد تا سبک و شیوهٔ گذشتگان و الفاظ و عبارات آنها فراموش شود و ترکیبات و تعبیرات عامیانه جای آن را بگیرد و کم‌کم سبکی که به سبک هندی مشهور است به‌وجود آید. همزمان با پیدایش این سبک که مخالفانی هم دارد،[۷] هند مرکز ادب و مجمع شعرای فارسی‌زبان شده بود و به راستی می‌توانست کسادی رونق شعر را در ایران جبران کند. «بابر» و فرزندانش که مقارن این

روزگار بر هند حکومت داشتند، از شیفتگان و علاقه‌مندان به شعر و ادب فارسی بودند؛ بابر و پسرش همایون شعر هم می‌گفتند و شاعران ایرانی را هم برای رفتن به هند تشویق و تحریض می‌کردند. در مجالس آنها نیز نقد شعر رواجی تام داشت و علاوه بر شعرا، امرا نیز در نقد شعر شرکت می‌کردند. مشاجرات و مجاوبات شعرا و انتقاد ایشان از یکدیگر نیز حکایت از رونق نقد در دربار بابریان هند دارد. مناظرات و مشاعرات کلیم و صائب، کلیم و نور جهان بیگم، ملاشیدا و حاجی محمدجان قدسی، ولی دشت بیاضی و ثنایی خراسانی، که در کتب تذکره به تفصیل و با نمونه‌های فراوان نقل شده است، دیدِ نقّادانه شاعران این عهد را روشن می‌کند.

با سقوط صفویه و روی کار آمدن نادرشاه، رفت و آمد شاعران و ادیبان به هند مشکل شد. دربار هند هم با ضعف و فترتی که یافته بود، چون گذشته آمادگی پذیرش شاعران ایرانی را نداشت. لذا شاعرانی که از اوضاع سیاسی و اجتماعی آزرده بودند و از شعر هندی ملول، به تشکیل انجمن‌های ادبی روی آوردند. پایهٔ مهم‌ترین و اصلی‌ترین مجمع ادبی، در اصفهان نهاده شد. از کسانی که در این فکر پیشقدم بوده‌اند می‌توان از «آقاسیدمحمد شعله اصفهانی (م ۱۱۶ ق)، میرزا عبدالباقی طبیب اصفهانی (م ۱۱۶۸ ق)، میرسیدعلی مشتاق اصفهانی (م ۱۱۷۱ ق)، آقامحمدخیّاط عاشق اصفهانی (م ۱۱۷۱ ق)، درویش عبدالمجید شکسته‌نویس متخلص به مجید (م ۱۱۸۵ ق)، آقامحمد تقی صهبای قمی (م ۱۱۹۱ ق)، میرزا نصیر اصفهانی (م ۱۱۹۲ ق)، لطفعلی بیگ آذر بیگدلی (م ۱۱۹۵ ق)، سیداحمد هاتف اصفهانی (م ۱۱۹۸ ق)، حاج سلیمان صباحی بیدگلی (م ۱۲۰۷ یا درست‌تر ۱۲۱۸ ق) و ملاحسین رفیق اصفهانی (م ۱۲۲۳ ق) نام برد که همه معتقد به ترک روش معاصران و پیروی از سبک متقدّمان بوده و خود به تقلید از شاعران متقدم پرداخته‌اند» (خاتمی، ۱۳۷۳: ج ۲، ۱۹۸). بدیهی است در چنین موضعی، این دسته از شاعران که هدف اصلی خود را مخالفت با سبک هندی و شیوهٔ رایج شاعری نهادند و رو به سبک‌های خراسانی و عراقی نمودند، تا چه میزان می‌توانند در نقد شعر دورهٔ صفوی مؤثر باشد؛ بدیهی است اظهارنظر و نقد همه شاعرانی که ذکرشان رفت و آنها که به علّتِ فراوانی از ذکر نامشان هم خودداری شد، در یک سطح نیست و بعضی از ایشان جز به تقلید از شاعران بزرگ خراسانی و عراقی نپرداخته‌اند؛ و شاید این، از ضعف و ناتوانی آن دسته از شاعرانی بوده است که نتوانسته‌اند اشعاری خیال‌انگیز به شیوهٔ شاعران بزرگ سبک هندی بسرایند.[۸] امّا در لابلای اشعار بعضی از ایشان مانند آذر بیگدلی که تذکرهٔ *آتشکده* را نیز تألیف نموده و «مؤلف آن خود مردی شاعر و فاضل بوده است و... در نقادی بیش از حدّ لزوم دقت نشان می‌داده...» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۴۴۰)، می‌توان به نمونه‌های خوبی از نقد و البته بیشتر ذوقی دست یافت. از میان تذکره‌های دورهٔ بازگشت، که در جای دیگر به تفصیل دربارهٔ آنها سخن گفته‌ایم،[۹] می‌توان از *آتشکده*، *هفت*

اقلیم، *مرآةالخیال*، *سفینهٔ خوشگو* و *تذکرهٔ حزین* یاد کرد که «همه بیش و کم جنبهٔ انتقادی دارند. امّا در بسیاری از آنها، لحن انتقاد ملایم و معتدل است و نقّادی‌هایی که در [این] تذکره‌ها دیده می‌شود، به‌طور کلی جنبهٔ ذوقی دارد» (همان: ۴۴۲).

عمر یکصد و پنجاه سالهٔ قاجار، امنیت و رفاه نسبی را در پی داشت و شاهان قاجار که عموماً اهل ذوق و شعر بودند، مأمنی برای شاعران و نویسندگان شدند؛ فترت ناشی از سقوط صفویه رو به ضعف نهاد و نهضتِ ادبی بازگشت، قوّت گرفت. فتحعلی‌خان صبا و سپهر و قاآنی، که هر سه به سبک خراسانی شعر می‌سرودند از یک سو و نشاط و مجمر و وصال، که به سبک عراقی گرایش یافتند، از سوی دیگر به تقویت شعر بازگشت همت گماشتند و زمینهٔ ظهور چهره‌های دیگری مانند محمودخان ملک‌الشعرا و سروش اصفهانی و فروغی بسطامی را فراهم آوردند. میل و رغبت شاهان قاجار نیز به تقویت شعر و تشویق شاعران کمک می‌کرد؛ از میان شاهان قاجار، فتحعلی‌شاه شعر می‌گفت و به «خاقان» تخلص می‌نمود. ناصرالدین شاه نیز دیوان شعر داشت و بنا به گزارش‌های تاریخی، شعرشناس و «دارای قریحهٔ ادبی خاصّ بوده است. با اکثر ادبا و شعرای دربار مشاعره و مناظره داشته است و با آنها مطایبه و شوخی می‌کرده است» (خاتمی، ۱۳۷۳: ج ۲، ۳۷۲) و «رسالهٔ عروضیه قائم مقام که جز مقدمهٔ آن ظاهراً باقی نمانده است، از مشاجرات اینگونه مجالس نشأت گرفت. این رساله را که از بعضی فواید انتقادی خالی نیست، قائم مقام در وقت معزولی خود نوشته است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ج ۱، ۲۶۸)، علاوه بر تعداد فراوان شاعران دورهٔ قاجار که کم و بیش به نقد و انتقاد از شعر دیگران اشاراتی کرده‌اند، بعضی تذکره‌های دورهٔ مذکور نیز خالی از نکات ادبی و مسائل نقد ادبی نیست، به‌جز «رساله عروضیه» که پیش از این به آن اشاره شد. تذکرهٔ *انجمن خاقان* از فاضل خان گروسی و *گنج شایگان* از میرزا طاهر و *مجمع‌الفصحاء* از رضاقلی‌خان هدایت که هر سه به تقلید از تذکره‌های متکلّف قدما، مانند عوفی، ثعالبی و باخرزی نوشته شده‌اند، نقدی ملایم را همراه با مجامله و تملّق و اعتناء به دوستان و خویشاوندان در خود جای داده‌اند که غالباً فاقد جنبه‌های علمی و ادبی است.

«جنگ‌های قفقاز که با وجود مساعی عباس میرزا به شکست منتهی گشت، در اواخر عهد فتحعلی‌شاه فساد سیاست و ضعف نظام دولت قاجار را برملا ساخت. قتل قائم مقام فراهانی و صدرات حاجی میرزا آقاسی در عهد محمدشاه، در کارها خلل‌های بزرگ درآورد و جوانی و خامی و خودرأیی ناصرالدین شاه، با عزل و قتل میرزا تقی‌خان امیرنظام و روی کار آوردن مفسدان و مغرضان، آن خلل‌ها را افزود و قضیهٔ «هرات»، خاطرهٔ عهدنامهٔ «گلستان» و «ترکمان‌چای» را تجدید کرد. روابط و مراوده با ممالک خارجه با تأسیس تلگراف و روزنامه، ظهور سیدجمال‌الدین

اسدآبادی و دعوت او به اتحاد اسلام، ظهور فرقه بابیه، ایجاد مدرسه دارالفنون، ظهور میرزا ملکم‌خان و اشاعه افکار به آزادی و تجدد، نیز رفته‌رفته موجب بیداری بعضی اذهان مستعد و پرشور گشت و اینهمه، افکار کسانی را که از فساد اوضاع ملول و نگران بودند، متوجه به لزوم اصلاح امور و ضرورت استقرار عدل و قانون نمود» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۴۵۳) و اوضاع و شرایط تاریخی و سیاسی را برای ورود روشنفکران و عالمان دینی به صحنه مبارزه علیه ظلم و فساد فراهم آورد و بستر مناسب‌تری برای نقد و انتقاد گستراند.

ظاهراً نخستین منتقد ادبی که انتقادهای خود را به روش‌های علمی و اروپایی نگاشته، میرزا فتحعلی آخوندزاده و نخستین نوشتهٔ او، مقالهٔ *قرتیکاست* (۱۲۸۳ ق). او که در آغاز قرار بود دروس حوزوی بخواند و روحانی شود، به دنبال حوادثی، سر از قفقاز درآورد و به کمک عباسقلی بیک، معروف به «بکی‌خان» ـ دانشمند و مترجم فرمانفرمای روس ـ به عنوان «وردست مترجم» در دفتر امور کشوری فرمانفرمای قفقاز به کار گماشته شد و از سال ۱۲۵۶ ق. معلم زبان ترکی در مدرسهٔ نوبنیاد روسی تفلیس شد و زبان روسی خود را تکمیل کرد، به نحوی که توانست بعد از چهار سال به زبان روسی مقاله بنویسد و از زبان فارسی و عربی و ترکی به روسی ترجمه کند (خاتمی، ۱۳۷۳: ج ۲، ۱۵۷-۱۶۰) بکی‌خان (۱۷۹۴-۱۸۶۶ م)، که پیشرو افکار جدید غربی در قفقاز بود، در روحیهٔ میرزا فتحعلی تأثیر فراوان گذاشت (آدمیت، ۱۳۴۹: ۱۴-۱۸). دانش میرزا فتحعلی در زمینه‌های مختلف ایران، اسلام، ادبیات فارسی و ترکی و عربی و حکمت و فقه و فلسفهٔ عرفان از یک سو و آشنایی با آثار نویسندگان و متفکران روسی مانند چرنتیفسکی، استرافسکی، مارینسکی، گریبایدوف، گوگول و نویسندگان فرانسوی مانند مولیر، اوژن سو، الکساندر دوما، ولتر، منتسکیو و اندیشمندان انگلیسی مانند توماس کانال، دیوید هیوم، جان استورات میل از سوی دیگر، سبب شد تا او بتواند مطالعهٔ تطبیقی و انتقادی خود را از فرهنگ شرق و غرب به انجام رساند (خاتمی، ۱۳۷۳: ج ۲، ۱۵۹).

«آخوندزاده توانست آنچه در سنت‌ها و آداب و رسوم فرهنگی ایران، سدّ راه پیشرفت و ترقی اندیشه‌ها می‌شد، شناسایی کرده، در پی یافتن راه‌حل‌هایی برآید. او یکی از معدود روشنفکران آن عصر است که به‌طور کامل شیفته و تسلیم فرهنگ غرب نشده است. این مطالعه تطبیقی، انتقادی سبب بروز بسیاری از اندیشه‌های اصلاحی آخوندزاده در زمینهٔ فرهنگ اسلامی، علی‌الخصوص ایرانی و ترکی گردید» (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ج ۱، ۱۳۰).

آخوندزاده تاریخ‌نگاری، ادب‌شناسی و بالاخره نمایش‌نامه‌نویسی را با تفکری تاریخی و مادی بررسی کرده است. او «مبحث نقد ادبی را از محدودهٔ بستهٔ گفتگو دربارهٔ صنایع بدیعی و لفظی و معنوی کلام خارج و بر نقد و سنجش و داوری در آثار ادبی تأکید کرد. بدین‌ترتیب او معیارهای عینی

نقد را جانشین ملاک‌های مبهم و کلّی ذهنی کرد. نقد پرتحرّک و زندهٔ رئالیستی را به جای بحث موشکافانه و ملانقطی نشاند و برای نخستین بار داوری دربارهٔ ارزش اجتماعی آثار ادبی را در نقد مطرح کرد» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۴۹).

آراء انتقادی آخوندزاده از روزگار او مورد توجه و انتقاد اهل علم و ادب قرار گرفت. «قدیم‌ترین نظر دربارهٔ *قرتیکا* [نقد ادبی] جواب مرتضی قلی‌خان، معروف به کلیم سامانی، پسر نظام‌الدوله و نوادهٔ صدر اصفهانی، منشی روزنامهٔ *ملت سنّیه ایران* است که در *قرتیکا* مورد حملهٔ مستقیم آخوندزاده قرار گرفته است... (همان: ۷۰). از کسانی که پس از قرتیکا و انتقاد از قصیدهٔ سروش با آخوندزاده همدردی کرده، جلال‌الدین میرزای قاجار است. میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله، میرزا ملکم‌خان، میرزا جعفر قراچه‌داغی و دیگران هم از این رسالهٔ آخوندزاده استقبال نموده و او را ستایش کرده‌اند. در دورهٔ معاصر، جلال‌الدین همایی، عباس اقبال آشتیانی، رضا صفی‌نیا و محمدعلی تربیت از کسانی هستند که یا از این رساله در آثار خود استفاده نموده یا به انتقاد و یا ستایش از آن پرداخته‌اند.

علاوه بر نقد تندی که آخوندزاده در *قرتیکا* بر شعر سروش دارد، که البته کسانی چون جلال‌الدین همایی سخت به آن تاخته‌اند و آن را به باد انتقاد گرفته‌اند ـ رسالهٔ دیگری با نام *ایراد* نوشته (۱۲۷۹ ق) که به انتقاد از *روضةالصفای* رضا قلی‌خان هدایت اختصاص دارد و سبک نگارش رضا قلی‌خان را که به گفتهٔ او «روش آمیختن شعر در تاریخ» است و «کاربرد قافیه! [مقصود او سجع است] در نثر» به جدّ و هزل نقد می‌کند. این رساله نیز مورد توجه و انتقاد قرار گرفته است. از جمله کسانی که به تحلیل این رساله پرداخته‌اند، فریدون آدمیت است در کتاب *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*. و دیگر عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *نه شرقی، نه غربی، انسانی*. به گفتهٔ زرین‌کوب «همین توجه به تجدد و ترقی بود که او [آخوندزاده] را وامیداشت نسبت به هر چه در ایران عهد ناصری می‌گذشت، بدبین، بهانه‌جوی و معترض باشد. بر شعار روزنامه دولتی که عبارت از «مسجد» بود نکته‌گیری کند، بر شیوهٔ تحریر *روضةالصفای ناصری*، که هرچه بود سبک تاریخ‌نویسی رایج عصر را نشان می‌داد، ایراد بگیرد. بر آنچه در روزنامهٔ دولتی دربارهٔ شمس‌الشعرا، سروش اصفهانی درج شده بود، اعتراض کند...» (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۲۸۹).

از مهم‌ترین و جنجالی‌ترین نقدهای آخوندزاده، مقاله‌ای است با عنوان «دربارهٔ ملای رومی و تصنیف او»، که در این مقاله او اعتقاد مولانا دربارهٔ «وحدت وجود»، «فنا برای دست‌یابی به وجود کل» و «اعتقاد به روح» را اشتباه خوانده است. آخوندزاده در مجموع «مثنوی را از جنبه‌های مثبت فکری بر کنار نمی‌بیند... [امّا] به گمان او ملای رومی به بهشت و جهنم معتقد نیست. دیگر آنکه قائل به نبوت و امامت نیز نیست. امّا تنها دلیل آخوندزاده در این مورد، قصه‌ای است از مثنوی (اهل

سبا و سیزده پیامبر) که به گمان او مولانا حرف‌های خود را در انکار پیامبران از زبان اهل سبا در آن قصر بیان کرده است» (پارسی‌نژاد، همان: ۸۵).

و البته موارد مذکور تنها اشکالات مولوی از نظر آخوندزاده نیست: «جبن»، «پرده‌کشی»، «سرپوشی» و در یک عبارت عدم صراحت در بیان مطالب، به‌علاوهٔ «زیاده‌گویی» و «پراکنده‌اندیشی» و سرانجام «جلفی و سبُکی»، از ایرادهای دیگر آخوندزاده بر مولاناست.

شاید کوتاه‌ترین و جامع‌ترین پاسخ را به نظر آخوندزاده، عبدالحسین زرین‌کوب داده است: «هیچ عبارتی جز سوءتعبیر یا سوءتفاهم نمی‌تواند، چنین رأی ناروایی را که آخوندزاده در باب مولوی اظهار کرده است، تفسیر کند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۲۹۱).

از نقدهای دیگر او، نقد نظم و شعر است در مقاله‌ای نسبتاً مفصل که به عنوان مقدمه و مؤخره بر دیوان «واقف»، شاعر ترک‌زبان نوشته است و در آن به شیوهٔ معمول خود، زبان به انتقاد ادیبان و دانشمندان گشوده و بدون توجه به کارهای پیشینیان، آراء و نظرهای خود را جدید پنداشته است. از جمله این نظرها، تفاوت شعر و نظم است که به زعم او تا روزگار او «کسی میان شعر و نظم فرق ننهاده» است.

نقدهای آخوندزاده دربارهٔ نمایش هم ـ که خود او پیشرو نمایشنامه‌های کمدی در میان ملل اسلامی است ـ کم نیست. آراء او را می‌توان در مقدمهٔ آثار نمایشی او با عنوان *تمثیلات* و در جوابِ نامهٔ میرزا آقا تبریزی ـ که نمایشنامه‌های خود را برای اظهار نظر نزد آخوندزاده فرستاده بود ـ جست‌وجو کرد.

بدیهی است بر آراء آخوندزاده در نقد ادبی ـ با همهٔ نوآوری‌ها و تازگی‌هایی که دارد ـ ایرادهای بسیار گرفته‌اند که همه آنها را باید ناشی از ناآگاهی‌ها یا بی‌توجهی‌های او به آراء شخصیت‌های علمی و ادبی و تکیه بر افکار مادّی در تفسیر مباحث عرفانی و تعصب در روشنفکری و اصرار بر ایرادگیری دانست.

از دیگر منتقدان پیشگام، میرزا آقاخان کرمانی است (۱۲۷۰–۱۳۱۴ ق). او که شهرتش بیشتر در گروِ گرایش‌های تاریخی است، در بعضی از آثار خود به مسائل نقد ادبی توجه کرده و از این‌رو جایگاهی در میان ادیبان و منتقدان متون ادبی یافته است. از میان آثار میرزا آقاخان، منظومهٔ *نامهٔ باستان* است، که آن را به شیوهٔ شاهنامه در بیان تاریخ ایران پیش از اسلام در سال ۱۳۱۳ و به هنگام تبعید در «طرابوزان» سروده است. او در مؤخره‌ای بر منظومهٔ نامهٔ باستان به نقد سبک شعر فارسی می‌پردازد و از منظومهٔ خود ـ که فاقد ارزش‌های هنری و ادبی است ـ دفاع می‌کند و می‌نویسد: «شاید بعضی از ارباب کمال و... در مقام اعتراض بگویند که این چه اسلوب سخن‌سرایی و چه طرز

شعر و شاعری است که برخلاف جمهور شعرای ایران از دایرهٔ ادب و... خارج شده، طریقهٔ مستقیم سلامت را که مداهنه و چاپلوسی باشد کنار نهاده، این‌طور راست و جدّی سخن می‌گویی! جواب عرض کنم، باید درختان را از میوه‌ها شناخت و امور را از نتایج تمیز داد. در تأثیر و خلاقیت کلام فصحا و بلغا و متقدمین سخنی نیست و در آبداری و لطف اشعار ایشان حرفی نمی‌رود... ولی باید ملاحظه نمود که تاکنون از آثار ادبا و شعرای، چه نوع تأثیر به عرصه ظهور رسیده و...».

اثر دیگر میرزا آقاخان که در مسائل نقد ادبی هم قابل ملاحظه است، *آیینهٔ اسکندری* (تاریخ ایران باستان) است (۱۳۰۹)، که در آن به نقد سبک و نگارش مورخان پرداخته و بر لحن تملق‌آلود آنها می‌تازد. و در *تکوین و تشریع* به تحلیل فلسفی مظاهر علوم و تمدن جدید می‌پردازد و در *سه مکتوب* لب به انتقاد از نهادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌گشاید. *صد خطابه* او نیز که به علت مرگ نویسنده چهل و دو مقاله دارد، خالی از نقدهای دربارهٔ ادبیات نیست. بر اساس یادداشتی از میرزاآقاخان، او کتابی موسوم به آیین سخنوری هم داشته که امروز در دست نیست:

«در سال ۱۳۰۷ هجری کتابی در ادبیات فارسی موسوم به آیین سخنوری ساخته و پرداخته بودم و بر یکی از بزرگان عصر عرضه نمودم.[۱۰] پس از تمجید و تحسین بسیار فرمودند: "بسیار خوب. ولی ما امروز مهم‌تر و لازم‌تر از لیتراتور (Littérature) چیز دیگری لازم داریم و آن هیستوار (Histoire) یعنی تاریخ است. امّا نه تاریخی که در مشرق معمول و متداول است"» (آئین اسکندری، به نقل از پارسی‌پور، همان: ۱۴۰).

از آثار دیگر او یکی هم *رضوان* (۱۳۰۴) است که آن را به تقلید از *گلستان* سعدی و اقتباس از مضامین *اخلاق‌الاشراف* و *رسالهٔ دلگشای* عبید زاکانی نوشته و از نظر ادبی فاقد ارزش است. و دیگر *ریحانه بوستان‌افروز* است. که «بر طرز و ترتیب ادبیات فرنگستان» نوشته شده (۱۳۱۳) و آخرین اثر اوست. نویسنده در این کتاب به علل عقب‌ماندگی ایرانیان می‌پردازد و از شیوهٔ نگارش نویسندگان ایرانی و لفّاظی آنها شکایت می‌کند و نویسندگی را در معنی می‌داند نه لفظ.

آراء میرزاآقاخان کرمانی هم مانند آراء آخوندزاده با نقدهای فراوان روبه‌رو شده است. موضع‌گیری او در برابر زبان عربی و توهین به بعضی از رجال علمی مانند محی‌الدین عربی و فخر رازی و غزالی و مولوی و... از مهم‌ترین عواملی است که زبان منتقدان را به نقد آثار و آراء او گشوده است.

جایگاه میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۲۴۹–۱۳۲۶ ش) در تاریخ سیاسی ایران و در عصر روشنفکری، ویژه است. رسالهٔ *خرقه کج‌بینان* او «پس از *قرتیکا* و رسالهٔ *ایراد* آخوندزاده، مهم‌ترین اثر نقد ادبی روشنفکران ایرانی است که بر ذهن بسیاری از نویسندگان روشن‌اندیش عصر خود و بعد از خود تأثیر گذاشته است و تأثیر و نفوذ آن از نظر ادبی کمتر از تأثیرات مقالات اجتماعی ملکم نبوده

است» (پارسی‌پور، همان: ۱۷۸). این رساله که مهم‌ترین نوشتهٔ ملکم دربارهٔ نقد ادبی است از منظر سیّاحی نگاشته شده و نویسنده به‌گونه‌ای طنزآمیز از تکلّفات منشیانه بزرگان سیاست و ادبیات و دین در دورهٔ قاجار انتقاد می‌کند. ملکم‌خان در روزگار خود مورد توجه روشنفکران و منتقدانی مانند آخوندزاده و آقاخان کرمانی نیز قرار گرفت. توجه ویژه آخوندزاده به ملکم‌خان به‌ویژه پس از مطالعه رسالهٔ *فرقهٔ کج‌بینان* به حدّی است که او را از «فرط وجد و شعف» ملقب به «روح‌القدس» کرد. میرزا آقاخان کرمانی هم که نثری بهتر از آخوندزاده داشت، «سخت شیفتهٔ قلم و سبک نویسندگی ملکم و آثار و افکار او بوده و در انتقاد از شیوهٔ نویسندگی منشیانه نیز با او هم‌رأی بوده است... . میرزا آقاخان که خود از قلمی شیوا و مؤثر برخوردار بوده و می‌دانسته است که نثر ملکم ساده‌تر و نافذتر و درخور فهم‌تر است، در نامه‌ای به ملکم از نوشتن دو کتاب *تکالیف ملت* و *تاریخ احوال قاجاریه و بیان سبب ترقی و تنزل احوال دولت و ملت ایران* خبر می‌دهد و از او خواهش می‌کند که... "اگر آن‌طور که من تصور می‌کنم و دلم می‌خواهد حضرت اجل اشرف در اصلاح عبارات این دو کتاب که بنده می‌نویسم توجه بفرمایید، یقین بدانید نیمهٔ بیشتر اهالی ایران را دیوانه خواهد نمود و آنچه مقصود هست به عمل می‌آید"» (همان: ۱۷۹).

«زین‌العابدین مراغه‌ای نیز معتقد به تأثیر اندیشه‌های اصلاح‌طلبانهٔ ملکم در تمام زمینه‌ها از جمله نقد ادبی بوده، تا آنجا که در *سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیک* خود بخشی از رسالهٔ *فرقهٔ کج‌بینان* را از قول «یک مصنّف» نقل می‌کند و او را «یگانه گوهر دانش» می‌خواند. همچنین عبدالرحیم طالبوف از او به عنوان محقق یاد می‌کند و طرح اصلاح الفبای فارسی او را می‌ستاید» (همان).

با این حال کسانی مانند علامهٔ قزوینی از رسائل ملکم‌خان با تندی یاد می‌کنند. قزوینی در یادداشت‌های خود می‌نویسد: «تمام کتاب از همان نوع مطالب پرادّعا به انشای عامیانهٔ سخفیفِ مهوّع، مملو از اغلاط تألیفی و لغوی و صرفی و نحوی... . در آخر کتاب فصلی دارد در استهزای انشاء مغلق، که در آنجا نهایت عامیّت خود را به اقصی درجهٔ ثابت نموده است» (همان: ۱۷۵–۱۷۶).

از پیشگامان دیگر نقد ادبی به شیوهٔ اروپایی، زین‌العابدین مراغه‌ای است (۱۲۵۵–۱۳۲۸). او اگرچه کتاب مستقلی دربارهٔ نقد ادبی ندارد، امّا در کتاب مشهورش، *سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ* می‌توان به آراء و نظرهای او دربارهٔ ادبیات دست یافت. او که به اعتراف خودش «معانی و بیان و منطق و برهان نخوانده و علوم و ادبیات ندیده بود»، «مردی باسواد، کتاب‌خوانده و آشنای به اوضاع زمان خود بود» (خاتمی، ۱۳۷۴: ج ۲، ۱۱۹). سیاحت‌نامه در واقع سفرنامه‌ای خیالی است که سرگذشت قهرمان خیالی داستان، ابراهیم بیگ را بیان می‌کند. ابراهیم بیگ که بنا به وصیت پدرش به مناطق مختلف سفر می‌کند و وضع زندگی مردم را می‌بیند، مشاهدات خود را در دفتری می‌نگارد و سرانجام

به تجزیه و تحلیل اوضاع سیاسی و اجتماعی شهرها می‌پردازد و زبان به اعتراض و انتقاد می‌گشاید. نثر کتاب ساده و روان است و به قولِ براون، سبکی ساده و محکم دارد و برای دانشجویی که می‌خواهد با زبان روزمرهٔ فارسی آشنا شود بهترین کتاب است: «به سبک ساده و محکمی نوشته شده و انشاء آن بسیار خوب است و برای دانشجویی که می‌خواهد با زبان روزمرّه فارسی آشنا شود و اطلاعات عمومی و تا حدّی افسرده‌کننده‌ای از اوضاع آن مرز و بوم پیدا کند کتاب بهتری سراغ ندارم» (براون، ۱۳۶۹: ج ۴، ۴۱۰). بعضی از پژوهشگران، سیاحت‌نامه را از آنجا که دارای یک قهرمان است و حالت قصه‌گونه دارد، جزء نخستین نوول‌های زبان فارسی شمرده‌اند (ایوری، ۱۳۶۷: ۱۲۶) و بعضی آن را با رمان «نفوس مرده، تألیف نیکلا گوگول نویسندهٔ مشهور روس مقایسه کرده‌اند» (آرین‌پور، ۱۳۵۴: ج ۱، ۳۱۰).

از نقدهای مراغه‌ای علاوه بر نقد اجتماعی، نقدهای ادبی اوست. انتقاد از نویسندگی متکلفانه، که به‌ویژه در نزد مورخان رایج بوده است، مبالغه در شعر، پرهیز از واقعیات و پرداختن به امور تخیّلی از موضوعاتی که مراغه‌ای بدانها پرداخته است و بر واقع‌گرایی و ساده‌نویسی تأکید نموده و با نگارش سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ، پیشروی خود را در ساده کردن نثر فارسی نشان داده است؛ به‌گونه‌ای که نویسندگان بعد از او، مانند دهخدا در *چرند و پرند* و محمدعلی جمال‌زاده در *فارسی شکر است*، تحت‌تأثیر او قرار گرفته‌اند.

باری، مشروطه توانست فکر و ذهن گویندگان و نویسندگان را به اندیشه‌هایی تازه معطوف نماید که از جمله آنها، تشکیل مجامع و انجمن‌های ادبی در داخل و خارج کشور بود. مقارن جنگ اول، در برلین سید حسن تقی‌زاده، انجمنی ادبی تشکیل داد که در آن بعضی از نویسندگان و منتقدان مشهور مانند محمد قزوینی، ابراهیم پورداود، سیدمحمدعلی جمالزاده و دیگران به بحث‌های علمی دربارهٔ نقد ادبی می‌پرداختند. آشنایی دانشمندان ایرانی با شرق‌شناسان آلمانی و استفاده از روش‌های معمول نقد ادبی در نزد آنها سبب شد تا شیوهٔ ایرانیان نیز در نقد، شیوه‌ای علمی شود. ملک‌الشعرای بهار، نیز در سال ۱۳۳۶ قمری، «انجمن ادبی دانشکده» را در تهران دایر کرد و در کنار استادانی چون سعید نفیسی و رشید یاسمی، جوانان مستعد را در آن انجمن گرد آورد و مجلهٔ *بهار* و بعدها، *دانشکده* را منتشر کرد که در تحولات نقد ادبی بسیار مؤثر بودند. «انجمن ادبی ایران» نیز در سال ۱۲۹۹ شمسی با همّتِ وحید دستگردی و تقی بینش و حاجی‌میرزا یحیی و دیگران تأسیس شد و «انقلاب ادبی» را سرلوحهٔ مرامنامهٔ خویش شمرد.

از منتقدان مشهور این دورهٔ ادیب پیشاوری است که او را «حکیم و عارف و شاعر بزرگ و نمایندهٔ کاملْ عیارِ عنوان «بقیةالسلف» در قرن ما» دانسته‌اند (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۶-۵۷). از

وی رساله‌ای در شرح دیوان ناصر خسرو با عنوان *نقد حاضر در تصحیح دیوان ناصر* به جای مانده «که هر چند ناتمام مانده است مطالب و فوائد بسیار در آن هست و تصحیحات قیاسی و توضیحات و اصطلاحاتی که در نقد دیوان آن شاعر به کار برده است، هر چند از جهت موازین علمی چندان ارزش ندارد، امّا از لحاظ اشتمال بر فواید ادبی و ذوقی در خور توجه است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۴۶۵). از دیگر کسانی که در حوزهٔ نقد ادبی آثاری به جای گذاشته‌اند: سیدنصرالله تقوی صاحب کتابِ *هنجار گفتار*، وحید دستگردی و مقالات او در نقد متون است، که از جمله آنهاست آنچه دربارهٔ «تصحیح لباب‌الالباب» نوشته است. بدیع‌الزمان فروزانفر، که به نقد ادبی جانی تازه بخشید و در شیوه و روش پیشینیان تصرفی محقّقانه کرد و با انتشار *سخن و سخنوران* به نقد علمی اشعار قدما پرداخت. مقالات و تحقیقات انتقادی ملک‌الشعرای بهار که خود از برجسته‌ترین شاعران معاصر به شمار می‌رود به‌ویژه کتاب ارزشمند *سبک‌شناسی* که حاوی نکات بسیار مهمی در تحول و تطوّر نثر فارسی و نقد متون است و متأسفانه هنوز هم کاری در حدّ آن، با همهٔ امکاناتی که از لحاظ تصحیح و چاپ متون کلاسیک و ایجاد امکانات الکترونیکی فراهم آمده است، در دست نداریم، از نمونه‌های خوب نقد ادبی است.

آیین سخنوری و رسالهٔ *پیام من به فرهنگستان* از محمدعلی فروغی، از جهت نقّادی حائز اهمیت فروان است. او در کتاب *سیر حکمت در اروپا*، نیز نکته‌سنجی‌های لطیفی دارد. مقدمهٔ فروغی بر خلاصهٔ *شاهنامه* نیز حاوی نکات ارزشمند انتقادی است. روش فروعی التقاطی و جامع بین نقد ذوقی و ادبی و نقد فلسفی و تاریخی است. این نکته را می‌توان از نقادی‌های او در تحقیقاتش دربارهٔ *گلستان* و *بوستان* سعدی یافت.

توجه تحسین‌برانگیز محمد قزوینی در تصحیح و نقد متون، تأثیری عمیق و شگرف در مبحث نقد ادبی و تصحیح متون به جای گذاشت. تصحیح و مقدمهٔ عالمانه او بر *دیوان حافظ* و مقدمهٔ مفصل و تصحیح دقیق و موشکافانه او از *تاریخ جهانگشای جوینی*، گواهی صادق بر احاطهٔ علمی و نگاه نقادانهٔ اوست.

از جمله نویسندگان و منتقدان معاصر، احمد کسروی است که همواره کوس مخالفت می‌زد: «یکچند با تمدن اروپایی و با صنعت و ماشین مبارزه کرد و مفاسد و فجایع تمدن مادی مغرب زمین را انتقاد نمود؛ بعد از آن به مبارزه با خرافات برخاست و اندک اندک این کار به مبارزه با عقاید و مذاهب و حتی شعر و ادب منتهی شد... . نقد کسروی تند و نیشدار است. از شاعران قدیم جز فردوسی، که مقام او را در اکثر موارد می‌ستاید، هیچ‌کس در نظر او ارجی و مقامی ندارد. خیام و سعدی و حافظ را یکسره نفی می‌کند و به بداندیشی و بدآموزی متهم می‌دارد... شاعران دیگر که نزد

او همه اندیشهٔ «صوفی‌گری و جبری‌گری» داشته‌اند، در نظر او بدآموز و روسیاه بوده‌اند...» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۴۷۷-۴۷۸).

علاوه بر آنها که نام بردیم، باید از قاسم غنی، عباس اقبال آشتیانی، رضازادهٔ شفق، سعید نفیسی هم یاد کرد که به دنبال محمد قزوینی، از نقدی آمیخته از شیوهٔ قدما و بعضی مبانی و موازین نقد ادبی فرنگی استفاده کرده‌اند. غنی در کتابِ *تاریخ عصر حافظ* و *تاریخ تصوف و بحثی در تصوف* دیدگاه‌های انتقادی خود را بیان نموده است. او که طبیب بود، از روی علاقه در تصحیح *تاریخ بیهقی* با دکتر فیاض و در تصحیح دیوان حافظ با محمّد قزوینی و در جامع *رباعیات خیام* با محمدعلی فروغی همکاری نموده است.

همچنین نامِ رشید یاسمی، صاحب رسائلی با نام *شرح حال ابن یمین* و *شرح احوال سلمان* ساوجی و کتاب *آیین نگارش تاریخ* و *ادبیات معاصر*؛ و صادق هدایت در کتاب *وغ وغ ساهاب* (که با همکاری مسعود فرزاد نوشت) و *ترانه‌های خیام* و *پیام کافکا* و در مقالات انتقادی خود مانند *ترانه‌های عامیانه* و *چند نکته دربارهٔ ویس و رامین*، که حکایت از میزان ذوق و دقت علمی و انتقادی او دارند؛ و مجتبی مینوی در تصحیح بعضی از متون قدیم مانند *کلیله و دمنه* و تألیف رسالهٔ *اقبال لاهوری* و کتاب *پانزده گفتار* که در آن به بحث دربارهٔ ادبیات جهان پرداخت است؛ و علی دشتی در کتاب‌هایی مانند *سیری در دیوان شمس* و *نقشی از حافظ* و پرویز ناتل خانلری که مقالات عالمانه او در مجله *سخن* مبیّنِ نگاه نو و عالمانهٔ نویسنده به بحث و توسعهٔ مبانی نظری نقد و ضرورت توجه به آن است، قابل ذکرند.

شایان توجه است که در این دوره، مشاجرات دربارهٔ مباحث انتقادی و مسائل ادبی در مجلاتی مانند بهار، مهر، ارمغان، سخن و وحید رونقی به‌سزا داشت. همچنین نقد کتب منتشر شده که انتشار آن در مجلات یا در مقدمات چاپ‌های بعدی کتب رایج شد، مانند انتقادهای محمد فروزان بر *کلیله و دمنه* عبدالعظیم خان قریب و مقالات وحید دستگردی بر تصحیح *لباب‌الالباب* و انتقادهای حسین مسرور بر متن و حواشی دیوان ناصر خسرو و مقدمات اقبال آشتیانی و محمد قزوینی بر چاپ کتاب *نفثة‌المصدور* و دهها نقد مکتوب دیگر، حاصل تلاش‌های علمی عالمان و نویسندگان منتقد این دوره است.

پی‌نوشت

۱ـ برای اطلاع بیشتر می‌توان به کتاب *ارسطو و فن شعر*، ۱۳۶۹، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر، مراجعه کرد.

۲ـ برای اطلاع بیشتر ر.ک: *نقد ادبی*، ج اول، صص ۲۷۵-۳۲۹.

۳ـ دربارهٔ دلائل موافقان و مخالفان وجود شعر جاهلی، ر.ک: *فی‌الادب الجاهلی*، ۱۹۲۷، طه حسین، قاهره؛ و *نقض کتاب فی‌الادب الجاهلی*، ۱۳۴۵، سیدمحمّد الخضر، قاهره، و نیز ر.ک: فصل دوم تا پنجم کتاب *مصادرالشعر الجاهلی و قیمتها التاریخیه*، از دکتر ناصرالدین اسد؛ و

- Moliouth, D.S. In Journal of the Royal Asiatic Socicty, 1925. P. 417-49.
- Nicholson, R.A.A Litery History of the Arabs, 1956.

۴ـ دربارهٔ تحولات شعر عربی در دورهٔ اموی ر.ک: *التطور و التجدید فی الشعر الاموی*، ۱۹۵۲، شوقی ضیف، قاهره.

۵ـ دربارهٔ شعر دورهٔ عباسی و آراء خلفا ر.ک: الاغانی، اثر ابوالفرج اصفهانی و:

ابن عبده، ۱۳۰۲، *العقد الفرید*، قاهره و راغب اصفهانی، ۱۳۲۶، *محاضرات الادباء*، مصر؛

سلّوم داود، ۱۹۸۱، مقالات *فی التاریخ النقد العربی*، بغداد، دارالرشید؛

شوقی ضیف، ۱۹۷۵، *تاریخ الادب العربی (العصر العباسی الثانی)*، مصر: دارالمعارف؛

طه احمد ابراهیم، ۱۹۸۸، *تاریخ النقد الادبی عندالعرب*، بیروت: دارلحکم.

۶ـ برای دست‌یابی به خلاصه‌ای از زندگانی و تأثیرگذاری متنبّی، ر.ک: اسوار، موسی، ۱۳۸۴، *مقدمه بر چکامه‌های متنبّی*، ترجمه انگلیسی، ای. جی. آربری. تهران، هرمس.

۷ـ برای اطلاع بیشتر ر.ک: خاتمی، احمد، ۱۳۸۵، *سبک هندی و بازگشت ادبی*. تهران: فرهنگستان هنر؛ صفا، ذبیح‌الله، *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۳، تهران: فردوسی؛ زرین‌کوب، عبدالحسین، *سیری در شعر فارسی*. تهران: امیرکبیر. و *از گذشته ادبی ایران*. تهران: انتشارات الهدی.

۸ـ ر.ک: مقدمهٔ *سبک هندی و دورهٔ بازگشت ادبی*.

۹ـ ر.ک: خاتمی، احمد، ۱۳۸۰، *تاریخ ادبیات ایران در دورهٔ بازگشت ادبی*. تهران، پایا، چاپ دوم؛ ج ۲، بخش تذکره و تذکره‌نویسان و ایضاً بخش شعر و شاعران.

۱۰ـ مقصود سیدجمال‌الدین اسدآبادی است.

کتابنامه

– آدمیت، فریدون، ۱۳۴۹، *اندیشه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده*. تهران: خوارزمی.

– آرین‌پور، یحیی، ۱۳۵۴، *از صبا تا نیما*. تهران: انتشارات جیبی.

– ارسطو، ۱۳۶۹، فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب (چاپ شده در کتاب ارسطو و فن شعر، تهران: امیرکبیر) تهران: امیرکبیر.

– ایوری، پیتر، ۱۳۶۷، *مقاله چاپ شده در ادبیات نوین ایران*. ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: امیرکبیر.

– براون، ادوارد، ۱۳۶۹، *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: مروارید.

– بیهقی، ابوالفضل، ۱۳۵۰، *تاریخ بیهقی*. با تصحیح علی‌اکبر فیاض، مشهد: دانشگاه مشهد.

– پارسی‌نژاد، ایرج، ۱۳۸۰، *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*. تهران: سخن.

– خاتمی، احمد، ۱۳۷۳، *تاریخ ادبیات ایران در دوره بازگشت ادبی* (دوره دو جلدی). تهران: پایا.

- خاتمی، احمد، ۱۳۸۵، *سبک هندی و دورهٔ بازگشت*. تهران: فرهنگستان هنر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۵۶، *نه شرقی، نه غربی، انسانی*. تهران: امیرکبیر.
- _____، ۱۳۶۱، *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.
- _____، ۱۳۸۰، *آشنایی با نقد ادبی*. تهران: سخن.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۸، مفلس کیمیافروش. تهران: سخن.
- ضیف، شوقی (احمد عبدالسلام)، ۱۳۶۲، *نقد ادبی*. ترجمه سمیعهٔ ضمیری، تهران: امیرکبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۴، *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
- ملک‌پور، جمشید، ۱۳۶۳، *ادبیات نمایشی ایران*. تهران: توس.
- نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر، ۱۳۴۵، *چهار مقاله*. با مقدمهٔ محمد قزوینی، تهران: طهوری.

باز هم خلاف‌آمدِ عادت در فردوسی‌شناسی*

دکتر سجّاد آیدِنلو**

اشاره

اگر به استناد نظر غالب پژوهشگران، تاریخِ زادن فردوسی را سال ۳۲۹ ه.ق بدانیم، اکنون هزار و صد سال از تولّد حکیم توس می‌گذرد. کسانی که با تاریخ ادبیات فارسی و مشخصاً تحقیقات شاهنامه‌شناختی اندکی آشنایی دارند، به‌خوبی می‌دانند که در این هزار و صد سال، عموماً سخن از ستایش فردوسی و *شاهنامه*، یا به بیانی دیگر، فردوسی‌دوستی و شاهنامه‌گرایی بوده و به سویه، جریان یا اندیشهٔ کم‌نمود، ولی به هر حال موجودِ دیگر، یعنی فردوسی‌ستیزی و شاهنامه‌گریزی، یا با تعبیری ملایم‌تر و نسبتاً دقیق‌تر، تلقیّات دیگرسان دربارهٔ فردوسی و *شاهنامه*، چنان‌که باید، پرداخته نشده است؛ در حالی‌که از همان روزگارِ خود فردوسی، که رشک‌وَرزانِ دربار محمود به گزارش نظامی‌عروضی- صرف‌نظر از جنبهٔ واقعی یا افسانگی این روایت- بیتی از شاهنامه را «دلیل اعتزال» فردوسی دانسته و نزد سلطان متعصّب علیه او بدگویی کرده‌اند (نظامی‌عروضی، ۱۳۸۳: ۷۸-۷۹)، تا دوران معاصر، که فردوسی را مزدور مرکز شعوبیِ شاهنامه‌سازی شمرده[1] یا به دو بخش اصلی و افزوده برای شاهنامه با دو سرایندهٔ متفاوت قایل شده‌اند،[2] تلقیّات و دیدگاه‌های مختلف و گاهی شگفت‌آوری دربارهٔ فردوسی و *شاهنامه* از سوی قدما و معاصران عرضه شده است.

یکی از این فرضیّات، که بخشی از کتاب *فردوسی و شاهنامه از نگاه دیگر* نیز به تکرار و تأیید آن می‌پردازد، موضوع عدم هم‌زمانیِ فردوسی و سلطان محمود غزنوی است. مطابق این گمان که پیشینهٔ طرح مفصّل آن به محقّقانی چون دکتر علی‌قلی محمودی بختیاری، دکتر علی حصوری و

---

* این مقاله نقدی است بر کتاب *فردوسی و شاهنامه از نگاه دیگر* (تهران: نشر دیگر، ۱۳۸۷) نوشته سعید وزیری. *تاریخ ادبیات داستانی از باستان تا مشروطه* (تهران: نشر دیگر، ۱۳۸۸) و *گزیده شاهنامه فردوسی* (تهران: کتاب همراه، ۱۳۸۶) از دیگر آثار وزیری است. این مقاله در شماره ۲۵ کتاب ماه ادبیات (اردیبهشت ماه ۱۳۸۸) به چاپ رسیده است.

** استادیار دانشگاه پیام نور ارومیّه

شادروان دکتر رکن‌الدین همایون‌فرّخ می‌رسد[۳] و اخیراً – پیش از کتاب مورد بررسی– نیز باز در کتاب دیگری پیش کشیده شده[۴]، فردوسی شاعر دورهٔ سامانیان بوده و شاهنامه را قبل از فرمانروایی محمود به پایان رسانیده و طبعاً هیچ ستایشی هم از این سلطان نکرده است[۵]. علّت و نیّتِ اصلی مطرح شدن این فرضیّه هرچه بوده باشد، چند نکته، پرسش، نقد و ایراد اساسی دربارهٔ آن وجود دارد. نخست اینکه: انبوه منابع تاریخی و ادبی و حتّی افسانه‌های زندگانی فردوسی، که مجموعاً سرچشمه های فردوسی‌شناسیِ تاریخ فرهنگ و ادب ایران محسوب می‌شود، نه تنها هیچ اشاره‌ای به هم‌روزگار نبودنِ فردوسی و محمود نکرده‌اند، بلکه در بیشتر آنها ماجرای فردوسی و محمود با تفاوت در طول و تنوّعِ روایت ذکر شده است. این در حالی است که اسناد و روایات مذکور، به رغم انباشتگی از افسانه های پرشاخ و برگ و بیت‌های الحاقی، معمولاً از اشارات و قراین تاریخی و واقعی خالی نیست و با دقّت‌های انتقادی و مقایسه‌ای در آنها می‌توان به نکته‌های درخور توجّهِ تاریخی، ادبی، جامعه‌شناختی و روان‌شناسانه رسید. قدمت و شهرتِ معاصرتِ فردوسی و محمود و به دنبال آن، داستان‌های مربوط به روابط این دو به اندازه‌ای بوده که هشتاد و دو سال پس از پایان تدوین دوم *شاهنامه* (۴۰۰ هـ.ق)، سراینده‌ای به نام ربیع در منظومهٔ *علی‌نامه* (سرودهٔ ۴۸۲ هـ.ق)، از افسانهٔ شاهنامه‌سرایی فردوسی به خواست محمود یاد کرده است:

بفرمود فردوسی را آن زمان — که تصنیف کن تو کتابی چنان
بکن شاهنامه مر او را تو نام — که رغبت نمایند همه خاص و عام

(برگ ۸۲a)[۶]

دیگر اینکه: در همهٔ دست‌نویس‌های معتبر، کهن و در عین‌حال متعدّد *شاهنامه* و نیز منابع جانبی/فرعیِ تصحیح حماسهٔ ملّی ایران[۷] ستایش‌های سلطان محمود با سرنویس‌های مربوط آمده است و غیر از ابیات و بخش‌هایی که به دلایل مختلفِ متن‌شناختی، محصول تصرف کاتبان و خوانندگان *شاهنامه* است، در اصالت قسمت‌های دیگر به لحاظ ضوابط علمی–انتقادی تصحیح متن (نسخه‌شناسی، قراین سبکی و...) تردیدی نیست. این نکتهٔ مورد اشارهٔ محقّق محترم و بعضاً دیگر معتقدانِ فرضیهٔ ناهم‌روزگاریِ فردوسی و محمود، که فاصلهٔ زمانی کهن‌ترین نسخهٔ فعلاً شناخته‌شدهٔ *شاهنامه* (فلورانس ۶۱۴ هـ.ق) تا پایان سَرایش آن بیش از دویست سال است و این دو سده از میزان اطمینان به مسائل متنی شاهنامه می‌کاهد، دستاویزی استوار برای تشکیک در مدایح محمود نیست؛ زیرا مادر نسخهٔ این دست‌نویس و نیز سایر نسخ معتبر، به چند خانوادهٔ مختلف[۸] در یکی دو سده پیش از تاریخ کتابت آنها برمی‌گردد و این نشان می‌دهد که در آن برههٔ دویست‌ساله هم دست‌نویس‌های گوناگون، ابیات (بخش‌های) ستایش محمود را داشته‌اند.

با توجّه علمی و دقیق، و نه احساسی و مصرّانه، به این دو نکته (اسناد و مآخذ فردوسی‌شناسی و دست‌نویس‌های *شاهنامه*) فرضیهٔ پایان نظم *شاهنامه* پیش از سلطنت محمود و نبود مدایح او در اثر فردوسی به طور کلّی پذیرفتنی نیست و پیداست که در برابرِ این همه کتاب و نوشته و سند و نسخه و...، نمی‌توان به یک توطئه یا تعمّدِ همگانی و هزار و چند ساله در تاریخ ایران برای معاصر کردن فردوسی و محمود و به تبع آن، تحریف و تغییر اسناد و منابع قایل شد.

***

در کتاب *فردوسی و شاهنامه از نگاه دیگر*، ضمن طرح مجدّد فرضیهٔ پیش‌گفته، مطالب درخور بحث دیگری نیز ذکر شده است[۹] که در اینجا به بررسی آنها می‌پردازیم.

۱. بر پایهٔ این بیت‌های دیباجهٔ شاهنامه:

به شهرم یکی مهربان‌دوست بود....

نبشته من این نامهٔ پهلوی....

نوشته‌اند: «نویسندگان زندگی فردوسی تاریخی بر این باورند که محمود لشکری، که از دوستان فردوسی بود، مجموعهٔ پهلوی دانشور دهقان را برایش آورد» (وزیری، ۱۳۸۷: ۱۸). پژوهشگر گرامی در مقدّمهٔ کتاب خویش، سیمای فردوسی را در منابع و تحقیقات موجود، به دو چهرهٔ «فردوسی داستانی» و «فردوسی تاریخی» تقسیم کرده‌اند (همان: ۱۰)؛ امّا آنچه در عبارات مذکور دربارهٔ «مهربان‌دوست» و «نامهٔ پهلوی» بازگفته‌اند، مربوط به «نویسندگان زندگی فردوسی تاریخی» نیست؛ زیرا معرّفی محمّد لشکری، به عنوان «مهربان‌دوست» فردوسی و شخصی به نام «دانشور دهقان»، به عنوان مدوّن نامهٔ پهلوی در زمان یزدگرد ساسانی، از مقدّمهٔ شاهنامهٔ بایسنقری است (ر.ک به: ریاحی، ۱۳۷۲: ۳۶۹ و۳۷۶) و این مقدّمه یکی از افسانه‌آمیزترین منابع احوال فردوسی است که شادروان استاد محیط طباطبایی آن را «شاهکار دروغ‌پردازی عصر تیموریان» نامیده‌اند (ر.ک به: محیط طباطبایی، ۱۳۶۹: ۲۳). از این روی، مطالب منقول را باید مربوط به فردوسی «داستانی» دانست، نه فردوسی «تاریخی». محقّقانی که در پی نگارش و بازسازی زندگینامهٔ علمی، انتقادی و تاریخی حکیم توس بوده‌اند، تا امروز دربارهٔ هویّت «مهربان‌دوستِ» مقدّمهٔ *شاهنامه*، نظر قاطعی اظهار نکرده اند (برای توضیح بیشتر، ر.ک به: خالقی‌مطلق، ۱۳۸۱: ۶۵-۶۶) و کیستیِ این شخص همچنان در پردهٔ ابهام است (برای حدسی دربارهٔ مهربان در این بخش، ر.ک به: جیحونی، ۱۳۷۲: ۱۹-۴۰)؛ ولی «نامهٔ پهلوی» با در نظر داشتن روند طولی بیت‌های این قسمت از دیباجه، همان شاهنامهٔ ابومنصوری است و «پهلوی: فارسی دری یا پهلوانانه و ویژهٔ یلان» در آن هیچ ربطی به زبان فارسی میانه (پهلوی) و

در نتیجه، مجموعهٔ پهلویِ دورهٔ ساسانی، یعنی *خداینامه ندارد* که افسانه به نادرست تدوین آن را به شخصی ناشناس به نام دانشور دهقان نسبت داده است.

۲. دربارهٔ دقیقی می‌خوانیم: «شگفت‌تر اینکه ما نمی‌دانیم او توسی است، مروی است، بلخی است، بخارایی است و.... تنها پژوهشی که دربارهٔ وی شده است، کتابی است با عنوان دیوان دقیقی، گردآورنده محمّد دبیرسیاقی» (وزیری، همان: ۲۴).

اوّل اینکه پژوهش عالمانهٔ دکتر جلال خالقی‌مطلق به درستی ثابت کرده که دقیقی «توسی» بوده است (ر.ک به: خالقی‌مطلق، ۱۳۵۵: ۲۲۱–۲۴۸)؛ دو دیگر اینکه، دیوان دقیقی به کوشش دکتر محمّدجواد شریعت (تهران: اساطیر، ۱۳۶۸) منتشر شده است، نه دکتر سیّدمحمّد دبیرسیاقی؛ سوم اینکه: دیوان دقیقی یگانه پژوهشِ چاپ‌شده دربارهٔ این شاعر نیست و مقالات متعدّدی دربارهٔ او نوشته شده است (برای دیدن نام و مشخصات این مقالات، ر.ک به: افشار، ۱۳۶۹: ۳۹۱ و۳۹۲؛ رزمجو، ۱۳۸۱: ج۱، ۱۱۱–۱۱۳)، که از آن میان گفتارهایی چون «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی» (ر.ک به: خالقی‌مطلق، ۱۳۸۱ الف: ۳۲۹–۴۰۶) بسیار دقیق و درخشان است و نکته‌های تازه‌ای را دربارهٔ شعر او روشن می‌کند.

۳. در این بیت از بخشِ «به خواب دیدن فردوسی، دقیقی را»:

از امروز تا سال هشتاد و پنج
نکاهدش گنج و نبالدش رنج

بر تاریخ ۳۸۵ هـ.ق در مصراع نخست این ایراد را گرفته‌اند که محمود در ۳۸۷ هـ.ق بر تخت نشسته است و قابل قبول نیست که فردوسی سال‌ها پیش از فرمانروایی او خواب ببیند و پیش‌بینی کند که وی تا سال ۳۸۵ هـ.ق پیشرفت‌هایی خواهد داشت (ر.ک به: وزیری، همان: ۲۷–۲۸). باید توجّه داشت که فردوسی سال‌ها قبل از آغاز سلطنت محمود خواب ندیده، بلکه گزارش این خواب، بی در نظر گرفتنِ واقعی یا ساختگی بودن آن، مربوط به دوران اقتدار محمود و هنگامی است که او مسائل و حوادث سال‌های ۳۸۵ و ۳۸۷ را پشت سر گذاشته است؛ ضمن اینکه این پیشگویی از زبان دقیقی است، که سال‌ها پیش از حکومت محمود کشته شده یا مرده است و فردوسی روندِ به قدرت رسیدن سلطان و نهایتاً مدح او را از زبان دقیقی، و در واقع خود، بیان کرده است. در تاریخ تشکیل و قدرت یابیِ سلسلهٔ غزنوی، سبکتگین، پدر محمود، در سال ۳۸۴ هـ.ق به دعوت امیر سامانی بر ابوعلی و فائق غلبه می‌کند و به لقب «ناصرالدین و الدوله» خوانده می‌شود. به مناسبت این پیروزی، محمود جوان هم سپهسالاری خراسان و لقب «سیف‌الدوله» را به دست می‌آورد (ر.ک به: باسورث، ۱۳۸۵: ۴۳).

محتملاً اشاره به سال ۳۸۵ در ادوار زندگانی محمود، ناظر بر این موضوع (رسیدن به این مقام و لقب) است.

۴. محقّق گرامی با این فرض که ابیات «خواب دیدن فردوسی دقیقی را» ساختگی است (وزیری، همان: ۲۸)، هزار و چند بیتی را که در شاهنامه به نام دقیقی آمده، ظاهراً سخن خود فردوسی دانسته است (همان: ۲۸-۳۰)؛ ولی در این‌باره چند پرسش و نکتهٔ مبهم همچنان باقی است؛ از جمله اینکه: چرا در همهٔ دست‌نویس‌های *شاهنامه* و نیز ترجمهٔ عربی بنداری، ابیاتِ این بخش به نام «دقیقی» است؟ (ر.ک به: فردوسی، ۱۳۷۵: ۷۶؛ البنداری، ۱۴۱۳: ج۱، ۳۲۲ و ۳۲۳). اگر ابیات خوابنامه مجعول باشد، بیت‌های انتقاد از سخن دقیقی را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ آیا فردوسی از شعر خویش انتقاد کرده و آن را «سست و ناتندرست» نامیده است؟ فردوسی در چند بیتِ نقد، از «دو گوهر» و «دو گوهرفروش» یاد کرده است[۱۰]. اگر پای سراینده‌ای دیگر (دقیقی) در میان نباشد، مراد از این «دو» نفر کیست؟ چنان‌که دکتر خالقی‌مطلق با دقّت و تفصیل تمام نشان داده‌اند، سبک و شیوهٔ سخنوری این هزار و چند بیت با بخش‌های دیگر *شاهنامه* متفاوت و نازل‌تر از آنهاست (خالقی‌مطلق، همان: ۳۲۹-۴۰۶). حال اگر این بیت‌ها سرودهٔ فردوسی باشد، علّت اختلاف سبک چیست و چرا فردوسی در اینجا به یکباره گرفتار تغییر و تنزّل در سخن‌سرایی شده است؟ اینها سؤالات و ابهاماتی است که پژوهندهٔ محترم به هیچ‌یک نپرداخته و بی‌هیچ قرینه و استدلالی، انتساب ابیات را به دقیقی مردود دانسته‌اند. جالب است که ایشان در صفحات سپسینِ کتاب، از نظر خویش عدول کرده و همان دقیقی را ناظم *گشتاسپ‌نامه* معرّفی کرده است (وزیری، همان: ۵۴)، که خودِ این تناقض و دوگونگی، نشان‌دهندهٔ سستی فرضیهٔ مورد بحث است.

۵. به نظر پژوهشگر گرامی، چون از سیاق سخن فردوسی به هنگام نام بردن از آزاد سرو و ماخ (راویانی که نامشان در *شاهنامه* آمده است)[۱۱] «برمی‌آید که روایت‌ها را به طور مستقیم و بی‌واسطه از آنان شنیده است، بنابراین حق داریم که بپرسیم چگونه فردوسیِ متولّد ۳۲۹ هـ.ق می‌تواند در نیمهٔ دوم قرن چهارم راویانی را درک کرده باشد که در قرن سوم می‌زیسته‌اند؟» (همان: ۳۳).

در بحث منبع یا منابع شاهنامه، نظر غالب *شاهنامه*‌شناسان برجسته این است که فردوسی از مأخذ یا مآخذ شفاهی هیچ استفاده‌ای نکرده و افعالی مانند «شنیدم»، «یافتم»، «بپرسیدم» و.... در نقل داستان‌های *شاهنامه*، برخلاف تصوّر و استنباط ظاهری، مربوط به خود فردوسی نیست؛ بلکه عبارات راویان *شاهنامهٔ ابومنصوری* یا دیگر منابع مکتوب فردوسی است که او از آنجا بعینه باز آورده است (ر.ک به: امیدسالار، ۱۳۷۶: ۱۲۰- ۱۴۰؛ همان، ۱۳۸۱: ۱۳۱-۱۵۲؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۷۶: ۳۸-۵۰؛ همان، ۱۳۷۷: ۵۱۲-۵۳۹؛ خطیبی، ۱۳۸۴: ۵۰؛ متینی، ۱۳۷۷: ۴۰۱-۴۳۰). بر این اساس، ابیاتِ نقلِ داستان از

قول آزاد سرو و ماخ نمی‌تواند مستند تردید در تاریخ زندگانی فردوسی و طرح احتمال حیات او در قرن سوم باشد.

۶. پس از آوردن ابیاتی از مدح حامی گردن‌فراز فردوسی، که «جوان بود و از گوهر پهلوان» نوشته‌اند: «کاتبان *شاهنامه* نام این جوان را ابومنصور بن محمّد می‌دانند!! آیا شاعر نمی‌توانست نام وی را در اشعار خود بیاورد؟ آن هم جوانی که با این ویژگی، یار و حامی شاعر بوده است؟» (وزیری، همان: ۳۳) از پاره‌ای اشارات و قراین تاریخی چنین برمی‌آید که گویا میان خانوادهٔ عبدالرزّاقیان و البتگین و سبکتگین و طبعاً محمود، درگیری و اختلاف وجود داشته و نام نبردن از منصور بن محمّد بن عبدالرزّاق در دیباجهٔ *شاهنامه* و نیز خود محمّد بن عبدالرزّاق، بانی تدوین *شاهنامهٔ ابومنصوری*، شاید بنا بر همین ملاحظات سیاسی بوده است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۳: ۳۹-۴۰). خودِ این مصلحت‌اندیشی، گواه دیگری برای هم‌زمانی فردوسی و محمود و تقدیم *شاهنامه* به دربار غزنه است.

۷. ححیِ (با همین املا) قتیب، حامی فردوسی، از اشخاص سدهٔ سوم دانسته و نتیجه گرفته شده است که «فردوسی نمی‌توانسته است در نیمهٔ دوم قرن چهارم از حمایت مادّی و معنوی کسانی برخوردار شود که خود در قرن سوم می‌زیسته‌اند» (وزیری، همان: ۳۴). نکتهٔ نخست این است که نام «ححی» در هیچ‌یک از دست‌نویس‌های شاهنامه نیامده و معلوم نیست که مأخذ محقّق گرامی در املای این نام، کدام کتاب یا نسخه بوده است. در تصحیح دکتر خالقی‌مطلق ضبط این نام «حُیَیّ قتیب» است (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶ الف: ۴۸۶/ ۸۸۴ و زیرنویس ۱۹)؛ دیگر اینکه، چهارمقاله، این شخص را عامل توس در روزگار فرمانروایی محمود معرّفی کرده است (نظامی‌عروضی: ۷۷) و باز دانسته نیست که پژوهشگر گرامی بر اساس چه مأخذ و سندی او را از کسان سدهٔ سوم هجری شمرده‌اند؟ حتّی اگر مطابق حدس مرحوم استاد تقی‌زاده، حیّی را عامل توس قبل از سال ۳۸۹ هـ.ق و اشاره به نام او در شاهنامه را مربوط به پایان تدوین نخست (۳۸۴ هـ.ق) بدانیم (تقی‌زاده، ۱۳۶۲: ۹۵-۹۶)، زمان پشتیبانی وی از فردوسی باز قرن چهارم خواهد بود.

۸. شمار دست‌نویس‌های شناسایی‌شدهٔ شاهنامه، از قول دکتر خالقی‌مطلق، ۵۴ نسخه ذکر شده است (وزیری، همان: ۴۱). این نکته دو اشکال عمده دارد؛ یکی اینکه مطلب منقول از دکتر خالقی‌مطلق، مربوط به تعداد نسخه‌های شاهنامه نیست؛ بلکه گفتهٔ ایشان در اصل دربارهٔ شمار دست‌نویس‌هایی است که برای گزینش نسخه‌های مبنای تصحیح خویش (۱۵ نسخه) بررسی کرده‌اند و مجموع این نسخِ دیده‌شده، ۴۵ دست‌نویس بوده است (خالقی‌مطلق، ۱۳۶۸: بیست پیشگفتار)؛ ایراد دوم دربارهٔ تعداد نسخه‌های شناخته‌شدهٔ شاهنامه است که استاد ایرج افشار چندین سال پیش در این باب نوشته‌اند: «تعداد نسخه‌های تاریخ‌دار تا

قرن دوازدهم و معرّفی‌شده در فهرست‌ها نزدیک به سیصد نسخه است. به همین مقدارها هم نسخه‌های شناخته‌شده‌ای است که تاریخ ندارد» (افشار، ۱۳۵۵: ۵).

۹. محقّق گرامی پاسخ خویش را دربارهٔ زمان پایان سرایش شاهنامه، در چند بیتی می‌دانند و می یابند که سال‌ها پیش کسانی چون شادروان ذبیح بهروز، دکتر محمودی بختیاری و مرحوم دکتر همایون‌فرّخ با بررسی آنها تاریخ اتمام شاهنامه را سال ۳۱۶ ه.ق دانسته‌اند (وزیری، همان: ۴۲-۴۳). این ابیات[۱۲] در هیچ‌یک از دست‌نویس‌های معتبر شاهنامه نیامده است و از نظر سبک‌شناسی نیز شیوهٔ تاریخ‌سازیِ به‌کار رفته در آن، اسلوب سخن فردوسی نیست و در جای دیگر شاهنامه نمونهٔ همانندی ندارد؛ لذا نمی‌توان آنها را سرودهٔ فردوسی دانست و مبنای تحلیل و نتیجه‌گیری قرار داد. پرسش نگارنده از پژوهشگرانِ معتقد به اصالت این بیت‌ها این است که چرا آنها را به‌رغم پشتوانهٔ بسیار بسیار ضعیف متن شناختی، مصرّانه از فردوسی می‌دانند و با احتمالی هرچند سخت اندک، احتیاط‌آمیز و در حدّ سؤال، نمی پندارند که شاید مربوط به یکی از شاهنامه‌های منظوم پیش از فردوسی باشد، مثلاً شاهنامهٔ مسعودی مروزی که تاریخ نظم آن از دههٔ اوّل قرن چهارم جلوتر نیست؟

۱۰. اشاره شده که محمود برای معارضه با شاهنامه دستور داد تا مجموعهٔ منثوری به نام عمرنامه نوشتند که با اقبال عمومی روبه‌رو نشد (همان: ۵۱). دربارهٔ این نکته هیچ ارجاع و استنادی داده نشده است. سال‌ها قبل از پژوهندهٔ گرامی هم مرحوم شبلی نعمانی، به تألیف کتاب عمرنامه در عصر فردوسی اشاره کرده‌اند؛ ولی در آنجا نیز سخن ایشان بی‌مأخذ است و تنها در حاشیهٔ صفحه افزوده‌اند: «این کتاب از نظر من گذشته است» (نعمانی، ۱۳۶۳: ج۱، ۱۲۳ متن و زیرنویس). آیا محقّق محترم مطلب خویش را از کتاب شعر العجم استفاده کرده‌اند؟

۱۱. اینکه دربارهٔ گشتاسپ‌نامهٔ دقیقی نوشته‌اند «در این هزار بیت شعر واژه‌ای عربی دیده نمی شود» (وزیری، همان: ۵۴)، درست نیست و بنا بر بررسی و شمارش دکتر خالقی‌مطلق، دقیقی پنجاه واژهٔ عربی یا معرّب را صد و ده بار به کار برده است (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۱ الف: ۳۷۳-۳۷۴).

۱۲. دربارهٔ آثار منظوم ادب حماسی ایران (هزار و چند بیت دقیقی، شاهنامه و منظومه‌های پهلوانیِ پس از آن) معتقدند «فقط شاهنامهٔ فردوسی، گرشاسپ‌نامهٔ اسدی توسی و گشتاسپ‌نامهٔ دقیقی از ویژگی‌های حماسی، ادبی و هنری برخوردارند» (وزیری، همان: ۵۲). این داوری، کامل و دقیق نیست و باید منظومه‌های بهمن‌نامه و کوشنامه (هر دو سرودهٔ ایران‌شاه/شان بن ابی‌الخیر) را نیز بر فهرست مذکور افزود. اگر به دلیل عمومیّت مخاطبان شعر پهلوانی و جنبهٔ روایی و شورانگیزی این‌گونه اشعار، مهم‌ترین اصل بلاغیِ منظومه‌های پهلوانی را سادگی بیان و دور بودن از هرگونه تعقید و ابهام بدانیم (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۶۱-۶۲)، تا جایی‌که نگارنده این منظومه‌ها را بررسی

کرده و با یکدیگر سنجیده است، ایران‌شاه در هر دو مثنوی خویش بیش از همه موفّق به رعایت این اصل شده و نظم خویش را به شعر فردوسی نزدیک کرده است.

۱۳. دربارهٔ بیتِ:

ز یاقوت سرخ است چرخ کبود　　نه از آب و گرد و نه از باد و دود

نوشته‌اند: «فردوسی آفتاب را از یاقوت سرخ می‌داند» (وزیری، همان: ۹۴)؛ در حالی‌که اشارهٔ فردوسی در اینجا دربارهٔ جنس آسمان (چرخ کبود) است، نه خورشید، که برخی دیگر از محقّقان و شارحان *شاهنامه* هم تصوّر کرده‌اند. تصریح به آفرینش آسمان از یاقوت سرخ در حدیث نبویِ «العرشُ مِن یاقوتهِ الحمراءِ» هم دیده می‌شود (ر.ک. به: ابوالحسنی، ۱۳۷۸: ۱۶۹) و در بعضی از منابع معتبر تاریخی گزارشی دربارهٔ خلقت آسمان آمده که در آن، جنس آسمان از یاقوت یا یاقوت سرخ است (ر.ک: مسعودی، ۱۳۷۰، ج۱: ۲۰؛ مقدسی، ۱۳۷۴: ۲۸۰).

۱۴. در بحث از داستان سام نریمان نوشته‌اند: «دو *سام‌نامهٔ* منظوم وجود دارد؛ یکی از خواجوی کرمانی است و دیگری از سیفی، شاعر ایرانی، که *سام‌نامهٔ* وی نیز به *سام‌نامهٔ* سیفی مشهور است» (وزیری، همان: ۲۴۰).

یادآور می‌شود که در انتساب *سام‌نامه* به خواجوی کرمانی تردید وجود دارد و نباید آن را با این قطعیّت از او دانست (برای نمونه، ر.ک. به: محمّدزاده و رویانی، ۱۳۸۶: ۱۵۹–۱۷۶)؛ دیگر اینکه *سام‌نامهٔ* سیفی هیچ ربطی به سام، جهان‌پهلوان نامبُردار روایات ملّی ایران ندارد؛ بلکه جزو منظومه‌های تاریخی و موضوع آن گزارش دلاوری‌های جمال‌الدین محمّد سام، سردار ملک فخرالدین، در نبرد با دانشمند بهادر سپهدار الجایتوست (صفا، ۱۳۶۳: ۳۵۹).

۱۵. کتاب فردوسی و شاهنامه از نگاه دیگر، بدون کتابنامه و ارجاعات آن در زیرنویس صفحات نیز بسیار اندک است. ضعف اساسی این کتاب، و به طور کلّی آثاری که مصداق خلاف‌آمد عادت در فردوسی‌شناسی هستند، از نظر روش‌شناسی علمی این است که منابع اصلی و مهم در حوزهٔ مورد مطالعه را ندیده و به بررسی و نقد آنها برای اثبات فرضیهٔ تازه و دیگرسان خود نپرداخته‌اند؛ برای نمونه، در کتاب مورد بررسی، از هیچ‌یک از مهم‌ترین و علمی‌ترین پژوهش‌های مربوط به سرگذشت فردوسی و سرایش شاهنامه، که با تفصیل و دقّت کامل جوانب مختلف احوال شاعر و چگونگی نظم اثر او را بررسیده‌اند، نام و نشانی نیست (ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۸۵: ۳–۲۵؛ همان، ۱۳۸۶: ۱۷۷–۲۰۸؛ دبیرسیاقی، ۱۳۸۳؛ ریاحی، ۱۳۷۲: ۵–۱۱۲؛ ریاحی، ۱۳۷۵؛ سیّدی، ۱۳۷۱؛ Khaleghi Motlagh1999, pp.514-523, Shapur Shahbazi 1991)، و کاملاً بدیهی و مسلّم است که بدون مراجعه به این

مآخذ دست اوّل و نقد مستند آنها، هیچ فرضیه و پیشنهاد جدیدی اعتبار و قبول عـام علمـی نخواهـد داشت.

پی‌نوشت

۱. دربارهٔ منبع این دیدگاه و نقد آن، ر.ک به: آیدنلو، سجّاد. «فردوسی و شاهنامه». کتاب ماه ادبیات و فلسـفه، سال هشتم، شمارهٔ سوم و چهارم (پیاپی ۸۷ و۸۸)، دی و بهمن۱۳۸۳، صص۸۴– ۹۳.

۲. دربارهٔ این فرضیه و بررسی آن، ر.ک به: آیدنلو، سجّاد. «خلاف‌آمد عادت در شاهنامه‌پژوهی». نامهٔ پارسـی، سال دهم، شمارهٔ چهارم (پیاپی۳۹)، زمستان۱۳۸۴، صص۱۰۳– ,۱۲۳

۳. به ترتیب، ر.ک به: محمودی بختیاری، علی‌قلی. «شاهنامه و زمان پایان یافتن آن». ۱۳۷۲، یادنامـهٔ اسـتاد دکتر غلامحسین صدیقی، گردآوری و تنظیم دکتر پرویز ورجاوند. شـرکت انتشـاراتی چـاپخش، صـص۴۴۹–۴۷۲؛ حصوری، علی. «فردوسی، شاعر دورهٔ سامانی». شاهنامهٔ فردوسی، پدیدهٔ بزرگ فرهنگی در تمدّن جهانی. زیر نظـر مهراب اکبریان. تهران: مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۳، ص۳۷؛ همایون‌فرّخ، رکن‌الدین. ۱۳۷۷، *فردوسی و شاهنامه*. ۲ ج. تهران: اساطیر.

۴. ر.ک به: عطایی فرد، امید. ۱۳۸۵، *دیباچهٔ شاهنامه*، تهران: آشیانهٔ کتاب. و برای نقد ایـن اثـر، ر.ک: آیـدنلو، سجّاد. «ویرایش و گزارشی دیگرسان از دیباجهٔ شاهنامه»، تهران: نشر دانش (زیر چاپ).

۵. غیر از معتقدانِ این فرضیه، دو تن دیگر از شاهنامه‌پژوهان هم مدایح محمود را در شـاهنامه برسـاخته مـی دانند. ر.ک: دوستخواه، جلیل. ۱۳۸۰، «زمان و زندگی فردوسی و پیوندهای او بـا هـم‌روزگـارانش». حماسـهٔ ایـران یادمانی از فراسوی هزارها. تهران: نشر آگه، صص۱۲۸–۱۴۰؛ شهیدی مازندرانی، حسین. *فرهنگ شاهنامه*، تهـران: نشر بلخ، ۱۳۷۷، ص۷۹۰ که نظر دکتر فریدون جنیدی را نقل کرده است.

۶. نگارنده دسترسی به عکس نسخهٔ *علی‌نامه* را مرهون لطف جناب آقای دکتر اکبر ایرانی است.

۷. دربارهٔ این‌گونه مآخذ، ر.ک. به: خالقی‌مطلق، جلال. «اهمیّت و خطر مآخـذ جنبـی در تصـحیح شـاهنامه». ۱۳۸۱، سخن‌های دیرینه، به کوشش علی دهباشی. تهـران: نشـر افکـار. صـص: ۲۸۵–۳۱۲؛ خطیبـی، ابوالفضـل. «استفادهٔ منطقی از منابع جنبی در تصحیح شاهنامه»، نامهٔ انجمن، سال هفتم، شمارهٔ اوّل (پیـاپی۲۵)، بهـار۱۳۸۶، صص۵۳– ۶۶.

۸. دربارهٔ مادر نسخه و خانوادهٔ دست‌نویس‌ها در تصحیح و متن‌شناسـیِ شـاهنامه، ر.ک: فردوسـی، ابوالقاسـم. ۱۳۶۸، *شاهنامه*. به کوشش دکتر جلال خالقی‌مطلق. تهران: انتشارات روزبهان، دفتر یکـم، صـص بیسـت‌ویـک و بیست‌ودو پیشگفتار.

۹. در این کتاب از صفحه ۷۸ به بعد، کـه بحـث زندگینامـه و شـناخت شخصـیّت فردوسـی پایـان مـی‌یابـد، گفتارهای تقریباً پراکنده‌ای دربارهٔ موضوعات مختلف، (نظیرِ: فردوسی و اخلاق، موضوع شاهنامه، آشنایی فردوسـی با اساطیر، برخی کسانِ داستانی شاهنامه، گاهشماری در شاهنامه و....)، آمـده کـه یـا بازنویسـی و توصـیف منثـور روایات/ ابیات شاهنامه است و یا نقل سخن دیگران (غالباً نظریات پیـروان مکتـب تـاریخی‌انگـاریِ داسـتان‌هـای

شاهنامه). این بخش (حدوداً دویست صفحه) با گزارش داستانِ زادن رستم و به طور ناگهانی پایان یافته است؛ چنان که گویی کتاب ناقص است و صفحات پایانی آن افتاده است.

۱۰. دو گوهر بُد این با دو گوهرفروش
کنون شاه دارد به گفتار گوش (خالقی‌مطلق: ۵/ ۱۷۵/ ۱۰۳۲)

۱۱. منظور، این بیت‌هاست:
یکی پیر بُد نامش آزاد سرو
که با احمد سهل بودی به مرو....
بگویم کنون آنچ ازو یافتم
سخن را یک اندر دگر بافتم...
چنین گوید آن پیر دانش پذیر
هنرمند و گوینده و یادگیر (همان: ۵/ ۴۳۹و۴۴۱/ ۱، ۵ و۳۰)
جهاندیده‌ای نام او بود ماخ
سخندان و با فرّ و با یال و شاخ...
بپرسیدمش تا چه داری به یاد
ز هرمز که بنشست بر تخت داد (همان: ۷/ ۴۶۶/ ۱۶و۱۷)

۱۲. ششم روز از هفته در چاشتگاه
شده پنج و ده روز از آن شهر و ماه...
که تازیش خواند محرّم به نام
در آذار افتاده ماه حرام....
مه بهمن و آسمان روز بود
که کلکم بدین نامه پیروز بود...
ز تاریخ دهقان بگویمت نیز
ز اندیشه جان را بشویمت نیز...
اگر سال هم آرزو آمده‌ست
نهم سال و هشتاد با سیصد است

کتابنامه

– ابوالحسنی، علی، ۱۳۷۸، *بوسه بر خاک پی حیدر...* (بحثی در ایمان و آرمان فردوسی). تهران: عبرت.
– افشار، ایرج، ۱۳۵۵، *کتابشناسی فردوسی*. چاپ دوم، تهران: انجمن آثار ملّی.
– _____ ، ۱۳۶۹، *فهرست مقالات فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی، ج۴.
– البنداری، فتح بن علی، ۱۴۱۳، *الشاهنامه*. تصحیح عبدالوهّاب عزّام. الطبعۀ الثانیۀ، کویت: دارسعاد الصباح.

– امیدسالار، محمود، ۱۳۷۶، «در دفاع از فردوسی». ترجمهٔ ابوالفضل خطیبی. نامهٔ فرهنگستان، سال سوم، شمارهٔ چهارم (پیاپی۱۲)، زمستان، صص۱۲۰–۱۴۰.

– _____ ، ۱۳۸۱، «سه کتاب دربارهٔ فردوسی و شاهنامه»، جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، صص۱۳۱–۱۵۲.

– باسورث، کلیفورد ادموند، ۱۳۸۵، *تاریخ غزنویان*. ترجمهٔ حسن انوشه. چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

– پورنامداریان، تقی، ۱۳۸۰، «بلاغت و گفت‌وگوی با متن»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم تهران، سال نهم، شمارهٔ ۳۲، بهار، صص۵۳–۷۳.

– تقی‌زاده، سیّد حسن، ۱۳۶۲، «شاهنامه و فردوسی». هزارهٔ فردوسی. تهران: دنیای کتاب، صص۴۳– ۱۳۵.

– جیحونی، مصطفی، ۱۳۷۲، «گوسان یا مهربان». کتاب پاژ، شمارهٔ ۱۱–۱۲، زمستان، صص: ۱۹–۴۰.

– خالقی مطلق، جلال، ۱۳۵۵، «طوس زادگاه دقیقی است؟». یادنامهٔ دقیقی طوسی، تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر، صص۲۲۱–۲۴۸.

– –_____ ، ۱۳۷۶، «دو نامه دربارهٔ بدیهه‌سرایی شفاهی و شاهنامه». ایرانشناسی، سال نهم، شمارهٔ ۱، بهار، صص: ۳۸–۵۰.

– _____ ، ۱۳۷۷، «در پیرامون منابع فردوسی». ایرانشناسی، سال دهم، شمارهٔ ۳، پاییز، صص۵۱۲–۵۳۹.

– _____ ، ۱۳۸۱، «یکی مهتری بود گردنفراز». سخن‌های دیرینه، به کوشش علی دهباشی. تهران: افکار، صص۵۹–۷۳.

– _____ ، ۱۳۸۱ الف، «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی». سخن‌های دیرینه، همان، صص۳۲۹–۴۰۶.

– _____ ، ۱۳۸۵، «نگاهی تازه به زندگینامهٔ فردوسی». نامهٔ ایران باستان، سال ششم، شمارهٔ اوّل (پیاپی۱۱–۱۲)، صص۳–۲۵.

– _____ ، ۱۳۸۶، «فردوسی». ترجمهٔ دکتر سجّاد آیدنلو. نامهٔ انجمن، سال هفتم، شمارهٔ اوّل (پیاپی۲۵)، بهار، صص:۱۷۷–۲۰۶.

– خطیبی، ابوالفضل، ۱۳۸۴، «آزاد سرو». دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، زیر نظر اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ج۱، صص۴۹–۵۱.

– دبیرسیاقی، سیّد محمّد، ۱۳۸۳، *زندگینامهٔ فردوسی و سرگذشت شاهنامه*. تهران: قطره.

– ربیع، علی‌نامه. *عکس نسخهٔ مورّخ بین ۷۰۲– ۷۹۵ هـ.ق در کتابخانهٔ موزهٔ قونیّه*، فیلم آن به شمارهٔ ۳۲۲ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

– رزمجو، حسین، ۱۳۸۱، *قلمرو ادبیات حماسی ایران*. تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات‌فرهنگی.

– ریاحی، محمّد امین، ۱۳۷۲، *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی*. تهران: موسّسهٔ مطالعات و تحقیقات‌فرهنگی.

– _____ ، ۱۳۷۵، فردوسی. تهران: طرح نو.

– سیّدی، مهدی، ۱۳۷۱، *سرایندهٔ کاخ نظم بلند* (پنج گفتار در زمان و زندگانی فردوسی). مشهد: آستان قدس رضوی.

– صفا، ذبیح الله، ۱۳۶۳، حماسه‌سرایی در ایران. چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

– فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۶۸، *شاهنامه*. تصحیح دکتر جلال خالقی‌مطلق. تهران: روزبهان. دفتر یکم.

– _____ ، ۱۳۷۵، *شاهنامه*، تصحیح دکتر جلال خالقی‌مطلق. کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران. دفتر پنجم.

– _____ ، ۱۳۸۶، *شاهنامه*. تصحیح دکتر جلال خالقی‌مطلق، با همکاری ابوالفضل خطیبی. نیویورک: بنیاد میراث ایران. دفتر هفتم.

– _____ ، ۱۳۸۶ الف، *شاهنامه*. تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق. نیویورک: بنیاد میراث ایران. دفتر هشتم.

– متینی، جلال ۱۳۷۷، «دربارهٔ مسئلهٔ منابع فردوسی». ایرانشناسی، سال دهم، شمارهٔ ۲، تابستان، صص۴۰۱–۴۳۰.

– محمّدزاده، سیّدعبّاس و وحید رویانی، ۱۳۸۶، «سام‌نامه از کیست؟». مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی مشهد، سال چهلم، شمارهٔ سوم (پیاپی۱۵۸)، پاییز، صص۱۵۹–۱۷۶.

– محیط‌طباطبایی، سیّدمحمّد، ۱۳۶۹، «نام فردوسی چه بود؟»، فردوسی و شاهنامه، تهران: امیرکبیر، صص۱۵–۲۸.

– مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، ۱۳۷۰، *مروج‌الذهب*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

– مقدسی، مطهّر بن طاهر، ۱۳۷۴، *آفرینش و تاریخ*. تصحیح و تعلیقات دکتر محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: آگه.

– نظامی عروضی، ۱۳۸۳، *چهارمقاله*. تصحیح علّامه محمّد قزوینی، به اهتمام دکتر محمّد معین. چاپ پنجم، تهران: جامی.

– نعمانی، شبلی، ۱۳۶۳، *شعرالعجم*. ترجمهٔ سیّدمحمّدتقی فرد گیلانی. چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.

- Khaleghi Motlagh, Jalal (1999), ((Ferdowsi)), Encyclopaedia Iranica, edited by Ehsan Yarshater, New York, vol 9, pp. 514- 523

- Shapur Shahbazi, A (1991), Ferdowsi (A Critical Biography), Costa Mesa, Californi, USA, Mazda Publishers

نقد و بررسی رمان *اژدهاکشان* *

دکتر احمد ابومحبوب

اشاره

رئالیسم یا واقع‌نمایی، با شاخه‌های گوناگونش، یکی از مهم‌ترین و رایج‌ترین نگرش‌های ادبیات داستانی امروز ایران است. توجه به واقعیت در ادبیات داستانی ایران، از دوره مشروطه آغاز می‌شود. شرایط روزگار چنان ساخته بود که تمامی آثار داستانی تألیفی (نه ترجمه‌ای) در این دوران، واقع‌گرایانه باشد. اگرچه بسیاری از منتقدان و مورّخان معاصر ادبیات، آغاز رئالیسم در ایران را به جمالزاده برمی‌گردانند، اما حقیقت این است که باید به عقب‌تر برگردیم و از آثار آغاز مشروطه، که تا حدود زیادی متأثر از نگرش‌های آخوندزاده بود، غفلت نورزیم.

به‌هر حال، این شیوه نگرش ادبی (مکتب ادبی) تا امروز پیشرفت زیادی کرده و آثار مهم ادبی را پدید آورده است. اکنون دو شیوه رئالیسم و سوررئالیسم، پابه‌پای هم در ادبیات داستانی معاصر ما به پیش می‌تازند. یکی از شاخه‌های واقع‌نمایی، «رئالیسم روستایی» است، که ادبیات روستایی (literature Rustic) نیز نامیده می‌شود. به نظر می‌رسد روستاگرایی، در بنیاد خود نمی‌تواند رئالیستی نباشد.

نویسندگان بسیاری در این شیوه قلم زده‌اند و روزبه‌روز آن را کمال بخشیده‌اند. تاریخ این شیوه را در اروپا می‌توان تا شیوه‌های تفکر قرن نوزدهم عقب برد، که نویسندگان به مردمی می‌پرداختند که به آنان «وحشی نجیب» (noble savage) گفته می‌شد. این اندیشه و شیوه، به‌عنوان واکنشی طبیعی در برابر جامعه‌ای پیچیده و محنت‌زده گسترش می‌یابد و نشان می‌دهد که مردم دهات، یا

---

* *اژدهاکشان* (تهران: نگاه، ۱۳۸۶)، مجموعه پانزده داستان کوتاه نوشته یوسف علیخانی است. این مجموعه داستان، برنده اولین دوره جایزه ادبی جلال آل‌احمد و نامزد هشتمین دوره جایزه گلشیری شده است. مجموعه داستان‌های *قدم‌خیر مادربزرگ من بود* (تهران: آموت، ۱۳۸۲) و *عروس بید* (تهران: آموت، ۱۳۸۸) از دیگر آثار علیخانی است. این مقاله در شماره ۲۴ کتاب ماه ادبیات (فروردین ماه ۱۳۸۸) با عنوان «اژدهاکشان روستایی» به چاپ رسیده است.

بی‌تمدن‌ها یا وحشی‌ها، مردمی هستند با عواطف ساده و طبیعی و تفکرات عمومی نیرومند که در فرهنگ‌های بیگانه منحل و مضمحل نشده‌اند.

در چشم‌انداز روستایی، مردم ساده به‌صورت کسانی تصویر می‌شوند که نسبتاً بی‌تکلف از خودشان سخن می‌گویند؛ ساده و غالباً با زبانی غیردستوری و گاهی با لهجه واقعی، و به‌عنوان کسانی نشان داده می‌شوند که تا حد زیادی صمیمی هستند یا صفایی متأثّرکننده دارند و با دشواری‌ها و فلاکت‌ها و شیوه‌های خاص خود زندگی می‌کنند.

سابقهٔ ادبیات روستایی در ایران هم، مانند اروپا چندان کهن نیست. در واقع، با مشروطه، کم‌کم شیوه نگرش به جامعه و ادبیات دگرگون می‌شود و رفته‌رفته توجه به جوامع روستایی دیده می‌شود و در ادبیات نیز اندک‌اندک گرایش به این سو پدید می‌آید. قدیم‌ترین سابقه آن را شاید بتوان به اوایل قرن چهاردهم هجری مربوط دانست؛ یعنی زمانی که *تسبیح خان* (۱۳۰۹)، از جلیلِ محمدقلی‌زاده، و *مرقد آقا* (۱۳۰۹)، از نیما یوشیج، و *روزگار سیاه* (۱۳۰۶)، از احمدعلی خدادادگر تیموری منتشر می‌شود. در این آثار، به فضای روستایی و زندگی و تفکرات روستاییان توجه شده است و بیشتر رویکردی انتقادی نسبت به آنان مشاهده می‌شود و البته هدف نویسندگان آن، گونه‌ای تعمیم نمادین است. حدود دو دهه و نیم بعد، غلامحسین ساعدی در *عزاداران بیل* (۱۳۴۳) تا حدودی زبانش با سادگی و تکلّف روستایی متناسب می‌شود و به‌صورت شخصی روستایی و تا اندازه‌ای به سبک روستایی سخن می‌گوید و این خود، تأثیر سرگشتگی و رنج اجباری آنان را گسترش می‌دهد و شدیدتر می‌کند و بر عواطف نیرومند و آثار آرام اما غالباً بارورِ هوشیِ پرورش‌نایافته تأکید می‌کند. البته او و دیگر نویسندگان ایرانی هم‌دوره‌اش، معمولاً کمتر توانسته‌اند یکدستی لهجه روستایی را دقیقاً حفظ کنند، مگر اینکه نویسنده در اصل روستایی بوده و به زبان محلی نوشته باشد. در این مورد، زبان *مرقد آقا* موفق‌تر می‌نماید؛ اما هنوز راه زیادی مانده است.

نویسندگان ایرانی در شیوه روستایی، بیش از زبان، بر زمینه و محیط و فضا و پیام تأکید داشته‌اند و بنابراین، با وجود تصاویر دقیق روستایی، نتوانسته‌اند به‌دقت زبان روستایی را به کار بگیرند؛ با همان خشونت و سادگی و شکستگی، و نه به‌صورت محاوره‌های شهری. در این زمینه، دولت‌آبادی و امین فقیری تا حدی موفقیت به دست آورده‌اند؛ اگرچه در اغلب موارد هم، زبان و هنر و ذوقشان را بر تن شخصیت‌های روستایی پوشانده‌اند. شاید به همین دلیل است که شیوه روستایی در ایران کمتر از زاویه‌دید اوّل‌شخص بیان شده است، که احتمالاً ناشی از تسلط نداشتن به زبان روستایی است. بدین‌ترتیب، این روش دشواری‌های خاص خود را دارد. قابل‌توجه است که صادق هدایت در این مورد هم قدرتی چشمگیر از خود نشان می‌دهد و مثلاً در داستان «زنی که مردش ر ا گم کرد» (*سایه*

روشن، ۱۳۱۲) کاملاً زبان و لهجه روستایی را به کار می‌گیرد و فضای روشنی از محیط و زندگی به دست می‌دهد. ما از طریق این زبان می‌توانیم صمیمیت آن را باور بداریم، زیرا به میزانی گسترده بر شخصیت پرتو می‌افکند و آن را روشن می‌کند. گفتار روستایی، که غالباً نویسندگانی آن را به کار برده‌اند که خودشان مهارت فراوانی دارند، نباید با نثر محاوره‌ای یا ابتدایی اشتباه گرفته شود؛ به‌ویژه هنگامی که سادگی و گه‌گاه بی‌لطافتی زبان اقتضا می کند.

***

اژدهاکشان، اثر یوسف علیخانی، مجموعه داستان‌های کوتاهی است که در این شیوه موفق می‌نماید و کاملاً در طبقه‌بندی ادبیات رئالیستی روستایی قرار می‌گیرد. همه داستان‌های این مجموعه در یک روستای واحد «میلک» اتفاق می‌افتد یا با آن ارتباط دارد. به‌عبارتی، این روستا پیونددهنده حوادث متفرّق و شخصیت‌های متفاوت داستان‌هاست.

زبان اثر، سه قلمرو را در بر می‌گیرد: ۱- زبان راوی، ۲- زبان روستاییان، ۳- زبان شهری. این قلمرو سوم، محدود است و در فضای روستایی گم می‌شود. زبان مسلّط، قلمرو دوم است که در سراسر اثر گسترش یافته است و حتی روی زبان راوی نیز نفوذ دارد. هویداست که علیخانی تسلط خوبی بر زبان روستایی رایج در نواحی البرز دارد. البته باید گفت که گاهی زبان روستایی در این اثر ناهمگون به نظر می‌رسد، که گویا مربوط به ارتباط با شهر است:

– ها، اگر برعکس پشت خر ننشینی، به پشت سرت نگاه نکنی، بلا وا نمی‌شه (علیخانی، ۱۳۸۶: ۵۴).

– ننه گفت: «می‌گه آمدن، خبر دادن چی نوشتی؟» (همان: ۷۷)

– خاله گفت: «چی تو گویی؟ مگه چند سال پیش بود؟ این خواهرزاده من تازه از شیرگرفته شده بود» (همان: ۷۶).

نمونه‌هایی از این دست در این مجموعه متعدّد است و من بدین چند مورد اکتفا کردم. بهتر بود اینها هم با همان لهجه روستایی خاص نوشته و بیان می‌شد تا درجه راست‌نمایی و صداقت افزایش یابد. ثبت لهجه‌ها و گویش‌ها در آثار داستانی کاملاً امکان‌پذیر است و می‌تواند آنها را حفظ کند و به‌عنوان مواد اولیه زبان‌شناسی تطبیقی گویش‌ها و لهجه‌های ایرانی به کار برد؛ چیزی که در زبان فارسی و گویش‌های ایرانی کم داریم و نیاز آن احساس می‌شود و ارزش علمی بالایی هم دارد.

به هر روی، علیخانی در درون‌مایه ادبیات روستایی، توانسته است به خوبی، صداقت‌ها و سادگی‌های روستایی را تصویر کند و زندگی ساده آنان را، که همراه با کار و دشواری و سختی و رنج است، نشان دهد.

یکی از ویژگی‌های فرهنگ روستایی، تسلیم‌پذیری و تقدیرگرایی است، که البته همین گفتمان، سختی‌های زندگی را برای آنان آسان‌تر و قابل‌تحمل‌تر می‌سازد. آنان خود را به حوادث و رنج ناشی از آن تسلیم می‌کنند و بدان چهره مذهبی می‌دهند؛ به همین دلیل است که در این مجموعه، امامزاده مرکزیّت روستایی می‌یابد و اغلب چیزها با آن مرتبط می‌شوند. روستاییان، برخلاف فرهنگ شهری، همه چیز را مرتبط با مذهب (امامزاده) می‌بینند و حتی باورهای عامیانه روستایی و نیز خرافه‌های خود را به خدا و پیغمبر و قرآن منتسب می‌کنند:

– یعنی این چیزایی که دربارهٔ کلثوم ماما می‌گن، حقیقت داره؟

– ها، در قرآن هم اومده. این چیزا انکارش خوبیّت نداره.

خاله گفته: «جرئت نیست بی‌وقت بریم بیرون. اول وقت شام ره خوریم و می‌ریم زیر کرسی تا اله صبح».

سلطانعلی گفت: «بیخود حرف نزن. اینا ره می‌بره، شهریان ما ره مسخره کنن».

خاله گفت: «خدا پیغمبر که دیگه مسخره نی» (همان: ۷۷).

یا در جای دیگر می‌نویسد:

– اینها، همه‌اش خرافاته. آب هم مگه سنگین و سبک داره؟

خرافات؟ دور از جان! با همه چی بازی، با این هم بازی؟ امام پیغمبر هم دروغه؟ قرآن دروغه؟ (همان: ۱۳۰)

در واقع، اینها ساده‌ترین و آخرین استدلال‌های روستایی هستند که در این اثر به خوبی به تصویر کشیده شده‌اند. امامزاده در این مجموعه، نماد مرکزیّت مذهب در روستاهاست که بر همهٔ زندگی آن مردمان ساده و صادق نفوذ دارد؛ مثلاً نام کتاب از یکی از کوتاه‌ترین داستان‌های مجموعه گرفته شده است: «اژدهاکشان». این ماجرای یکی از روستاییان کهن است به نام «حضرت‌قلی» و تبدیل او به یک اسطوره عامیانه یا یک پهلوان اسطوره‌ای، که با قاطرش به نبرد با یک اژدهایی می‌رود که می‌خواهد میلک را نابود کند. وی اژدها را با شمشیرش به سه تکه می‌کند و خودش هم به‌طرزی ناشناخته می‌میرد و آثار اژدهاکشی او از بالای کوه تا پایین دره باقی می‌ماند. مردمی هم که به او کمک نکرده بودند، سنگ می‌شوند. وی با کشتن اژدها، روستای میلک را نجات می‌دهد و باعث می‌شود در آنجا امامزاده‌ای برپا شود. از آن وقت، همیشه در شب‌های سیزده‌بدر، از درّه اژدهاکشان نوری بالا می‌رود و با نور امامزاده میلک یکی می‌شود و بعد برای دیدار امامزاده شاه‌رشید، داخل گنبد امامزاده شاه‌رشید می‌شود!

بدین ترتیب است که پیوند اسطوره‌های عامیانه با مذهب در روستاها مستحکم می‌گردد. همه این موارد، فضایی فانتزی و تخیلی و رؤیایی برای روستا می‌سازد و چنین است که جاذبه‌های تخیلی آن پدید می‌آید.

در این مجموعه گاهی نیز با حال و هوای سوررئالیستی روبه‌رو می‌شویم؛ مثلاً در داستان «تعارفی»، که باز هم با امامزاده مربوط است. این شیوه البته جنبه غالب در مجموعه نیست و بسیار معدود است و می‌توان حتی گفت که به همین یک داستان محدود می‌شود.

حوادث داستان‌ها اصلاً پیچیده یا بزرگ نیستند؛ همه، امور روزمرّه و عادی زندگی هستند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت اصلاً حادثه ویژه‌ای اتفاق نمی‌افتد، و همین امر است که داستان‌ها را در مرز خطر نگه می‌دارد: خطر تبدیل شدن به یک گزارش تصویری. اما در واقع مگر در روستاها چه حوادث عظیمی می‌تواند اتفاق بیفتد، جز امور روزمره خودشان، ترس‌هایشان، محافظه‌کاریشان، تسلیمشان، تقدیرگرایی‌شان، صداقتشان، و سادگی‌شان؟ این روستاییان واقعی، همان کلیشه‌هایِ من‌درآری فیلم‌های تلویزیونی نیستند که متفکران و انقلابیان چنان دروغین تصویر می‌شوند که هیچ روشنفکری به گردشان هم نمی‌رسد. چنان نوشته‌ها و فیلم‌هایی را تهیه‌کنندگان و کارگردانان و فیلمنامه‌نویسانی می‌سازند که هرگز در روستا نزیسته و با روستاییان نبوده‌اند و هیچ‌گونه آگاهی دقیق و جامعه‌شناختی و علمی از خصلت‌های روستا ندارند و ذهنیت خود را به‌عنوان ذهنیت‌های روستاییان جا می‌زنند تا فقط آوازه‌گر و مبلّغ باشند و سری در آخور بکنند. این بلایی است که بر سر نویسندگان دولتی شوروی سابق با عنوان رئالیسم سوسیالیستی آمد و آنان را از مردم دورتر، اما به حزب و دولت نزدیک‌تر ساخت؛ ولی موفقیت هنری برایشان در پی نداشت. *اژدهاکشان* به مردم دروغ نمی‌گوید و واقعیت‌ها را ملموس نشان می‌دهد.

یکی از بن‌مایه‌های ثابت این مجموعه، مسئله «مرگ» است. بدون استثنا، در همه داستان‌ها به‌گونه‌ای مرگ حضور دارد؛ مستقیم یا غیرمستقیم؛ گویی حادثه اصلی این داستان‌ها مرگ است، اما این مرگ‌ها فضای یأس‌آلود نمی‌سازند و به احساسات رمانتیک آبکی منتهی نمی‌شوند. مرگ هم واقعیتی است که زندگی روستایی در آن و با آن جریان دارد؛ این تقدیری است که روستاییان تسلیم آن هستند و معمولاً آن را می‌پذیرند، بدون اینکه در روند زندگی‌شان اثر منفی بگذارد.

در اولین داستان، «قشقابل»، مرگ کبل رجب را می‌بینیم و در آخرین داستان این مجموعه، «ظلمات»، خاک کردن کبل رجب ذکر می‌شود. گویی داستان‌ها در این فاصله رخ می‌دهند، و در همین آخرین داستان است که قرار است یک سازمان مدنی از شهر، بنای امامزاده را مرمّت کند و باز روستاییان، همان چند نفری که هنوز نفسشان می‌آید، امیدوار می‌شوند که پس از این، زوّار بیشتری

به میلک بیایند و آنجا از سوت و کوری بیرون بیاید و کار و بارشان به‌سامان گردد. حتی خودشان هم می‌خواهند پیش‌قدم شوند. مشدی‌صفر، آخرین فرد این مجموعه، با یاد مرمّت امامزاده و پیدا کردن کارگر به خواب رفت و «زود هفت پادشاه را خواب دید» (همان: ۱۴۲).

این بود جمله پایانی اژدهاکشان!
آیا صداقت روستاها در حال مرگ است؟

کتابنامه

– علیخانی، یوسف، ۱۳۸۶، *اژدهاکشان*. چاپ اول، تهران: نگاه.

نگاهی به واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران*

دکتر احمد ابومحبوب

اشاره

زمان به‌سرعت می‌گذرد و متحول می‌شود و در پیِ خود همه چیز را دگرگون می‌سازد. دریافت‌ها، ادراکات، اخلاقیات، سنّت‌ها و آیین‌ها، همگی در حال دگرگونی‌اند؛ ادبیات نیز چنین است. ادبیات همواره بازتابی از انسان و شرایط وی بوده است. ادبیات امروز، متعلق به امروز است. البته این سخن بدان معنا نیست که آثار ادبی، همگی تاریخ مصرف دارند و بعدها دیگر به کار نمی‌آیند. هر اثر ادبی می‌تواند به چنان والایی‌ای دست یابد که زمان‌ها را تسخیر کند؛ این را تاریخ ادبیات نشان داده است. ما نمی‌توانیم روزگاران دیگر را از آثار زمان خودمان محروم کنیم.

رمان، در روزگار ما بی‌چون و چرا در حال سبقت گرفتن از انواع دیگر ادبی است و جای خود را در جامعه ما نسبتاً به خوبی باز کرده و از همین روست که باید بررسی، نقد، تجزیه و تحلیل شود.

***

تولد رمان فارسی از دوران مشروطه بوده و از آن زمان تاکنون تحولات و دگرگونی‌های عمده‌ای را به خود دیده است. اولین رمان فارسی یعنی *کتاب احمد* را طالبوف در سال ۱۲۶۹ هجری خورشیدی به چاپ رساند. این کتاب در فضای آن زمان نوید نوع ادبی نوینی را داد. اگرچه این اثر ابتدای راه را نشان می‌داد، اما موجب شد که نویسندگان دیگر به این شیوه توجه کنند و رمان‌هایی با درونمایه‌های سیاسی، انتقادی و اجتماعی پدید آورند؛ همچون *سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیگ* و ترجمه *سرگذشت حاجی‌بابا اصفهانی* و... پس از آن، در اثر درکی که روشنفکران ایرانی نسبت به تحقیر خود و جامعه و تاریخ ایران به وسیلهٔ استعمارگران به دست آوردند، برای اثبات هویّت خویش، به تاریخ

---

* کتاب *واقع‌گرایی داستانی در ادبیات معاصر ایران* (تهران: نگاه، ۱۳۸۶)، نوشته دکتر فدوی الشکری است. این مقاله در شماره ۳۱ (آبان ماه ۱۳۸۸) کتاب ماه ادبیات به چاپ رسیده است.

ایران روی کردند و رمان‌های تاریخی پدید آوردند؛ همچون *شمس و طغرا* و *عشق و سلطنت* و *داستان باستان* و *انتقام‌خواهان مزدک*.

بنابراین، رمان‌های فارسی در آن سال‌ها دو درون‌مایهٔ «اجتماعی» و «تاریخی» داشتند و می‌توان گفت که رمان‌نویسی فارسی، با رئالیسم پا به صحنهٔ تاریخ ادبیات ایران گذاشت. رمان فارسی از آغاز پیدایش، همواره به جامعه و مردم نظر داشت و از زاویه‌های گوناگون به آن می‌نگریست و موضوع‌های آن اغلب دربارهٔ فقر، نادانی و عقب‌ماندگی‌های فکری مردم جامعه، فحشا، فساد اداری و سیاسی، مسئلهٔ زن، خرافات و فرهنگ مردم، کار و کارگران، افسردگی‌ها و سرخوردگی‌های اجتماعی و روانی، تاریخ ایران، و اخیراً انقلاب و جنگ و مذهب بوده است. اگرچه برخی از آثار عمیق نبوده‌اند و فقط لایهٔ سطحی موضوعات را نشان داده‌اند و گاهی ریشه‌ها را نیافته‌اند؛ اما به هر حال، به نظر می‌رسد که هدف تمامی آنها، ایجاد گونه‌ای آگاهی اجتماعی بوده است. این گرایش به واقع‌نمایی، در دوران‌هایی مانند مشروطه، شکل گزارشی نیز می‌یابد و اغلب نشان می‌دهد که در زمان‌هایی که فضای اجتماعی بازتر شده، رمان بسیار روشن‌تر و شفاف‌تر به مسائل پرداخته و در دوران‌هایی که فضای سیاسی و اجتماعی بسته و تنگ است، رمان جنبهٔ نمادین افزون‌تری یافته و حتی به سوی سوررئالیسم گرایش پیدا کرده است؛ از شفاف‌ترین تا پیچیده‌ترین. بنابراین درمی‌یابیم که رمان واقع‌نمای فارسی، نوسانی متناسب با شرایط داشته و اصولاً دو جنبه و چهره یافته است: رئالیسم و سمبولیسم. اینها دو چهرهٔ واقعیت‌نمایی در رمان فارسی هستند که از آغاز پیدایش تاکنون در نوسان بوده و گهگاه در کنار یکدیگر به زندگی ادامه داده‌اند.

در این دو دهه دیده می‌شود که گاهی نویسندگان جوان‌تر، از جامعه روی گردانده‌اند و تنها به تکنیک‌های نویسندگی و مهارت‌های زبانی روی آورده‌اند و گویی نمی‌خواهند از جامعه بگویند یا حتی نمی‌خواهند آن را ببینند و البته این جامعه‌گریزی هم واکنشی است نسبت به شرایط اجتماعی و فرهنگی رایج؛ شاید جامعه را به حال خود رها کرده‌اند و امیدی دیگر بدان ندارند، اما همین امر نیز خود می‌تواند به تصویری از روحیه رایجی در جامعه تعبیر شود و به تعبیری، «این هم که جوابی ننویسند، جوابی است». این بحثی است که جامعه‌شناسی ادبیات بدان می‌پردازد. این روحیهٔ «ای بابا به من چه، ولش کن!» شاید برای قدرتمندان سودمند باشد؛ اما برای جامعه و تحولاتش خطرناک است و نشانی از تمایل به زندگی و منافع خصوصی و شخصی دارد که ممکن است بنیاد فرهنگ و روابط اجتماعی را ویران سازد و اخلاقیات اجتماعی را دچار بحران کرده و قربانی نماید. اینجاست که نقد و تحلیل، ضرورت فزون‌تری می‌یابد و هرگونه بررسی را باید غنیمت شمرد.

کتاب *واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر*، تألیف و تحقیق دکتر فدوی الشکری، با توجه به‌عنوان فرعی‌اش (رمان)، تاریخی تحلیلی از رمان واقع‌گرای فارسی بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ را ارائه می‌دهد. البته مؤلف تحلیل خود را بر سه رمان *چشم‌هایش* (بزرگ علوی)، *مدیر مدرسه* (جلال آل‌احمد) و *همسایه‌ها* (احمد محمود) متمرکز می‌کند.

این اثر یکی از پژوهش‌های بسیار سودمند در این سال‌هاست و اگرچه کاستی‌هایی دارد، اما از ارزش کار و زحمت‌های مؤلف نمی‌کاهد. دکتر فدوی الشکری نشان می‌دهد که کاملاً بر زبان تسلط دارد و این جای تحسین دارد. مؤلف دربارهٔ پژوهش خود می‌نویسد: «این تحقیق به‌گونه‌ای شامل و فراگیر، مدّعی است که شیوه‌ای نوین در تحلیل و بررسی رمان‌های فارسی و از دیدگاه رئالیستی ارائه کرده و با اینکه کار عمدهٔ ما تحلیل و بررسی متون داستانی رئالیستی بوده است، در جاهایی که ضرورت ایجاب می‌کرد، به نقد عناصر بنیادین آثار رئالیستیِ برگزیده دست زدیم و نقاط ضعف پرداخت واقع‌گرایانهٔ نویسندگان آنها را نشان داده‌ایم...» (الشکری، ۱۳۸۶: ۲۰).

نویسنده در این اثر که پایان‌نامهٔ دکتری‌اش است، در مقدمه‌ای فشرده، پیشینه و اهداف و انگیزه‌های تحقیق را بیان کرده است که جهت‌گیری موضوعی تحقیق را روشن می‌کند. فصل اول کتاب، پنج مبحث «ادبیات داستانی»، «قصه»، «داستان»، «داستان کوتاه» و «پیدایش داستان کوتاه فارسی» را در بر دارد. پرداختن به داستان کوتاه، اگرچه سودمند است، اما با عنوان کتاب، که تنها مربوط به رمان است، تناسب و همخوانی ندارد؛ به‌ویژه که حجمی از تلاش‌های مؤلف و کتاب را اشغال می‌کند که مربوط به تعریف و تاریخچهٔ آن است و منابع متعددی دیده و معرفی شده است. این قسمت‌ها، با توجه به عنوان کتاب، زاید به نظر می‌رسد و می‌تواند ذهن خواننده را از همان آغاز تا حدّی از رمان منحرف سازد.

مؤلف می‌نویسد: «هر اثرِ روایتیِ منثورِ خلاقه‌ای که با دنیای واقعی ارتباط معنی‌داری داشته باشد، در حوزهٔ ادبیات داستانی قرار می‌گیرد» (همان: ۳۱). این تعریف و توضیح، چندان روشن و کامل نیست؛ به‌ویژه که «ارتباط معنی‌دار با دنیای واقعی» نامعیّن است و معلوم نیست که آیا تنها آثار واقع‌گرا مورد نظر هستند، یا آثار صد در صد تخیلی هم می‌توانند جزء آنها باشند! و آیا اصلاً داستان می‌تواند با واقعیت ارتباط نداشته باشد؟! این پرسش را البته به‌طور کلی دربارهٔ ادبیات می‌توان مطرح کرد.

در صفحهٔ ۳۲ می‌نویسد: «امر واقع و ادبیات داستانی، هر دو از واژه‌های مشابهی مشتق شده‌اند: "امر واقع" (fact) از facere به معنی ساختن یا کردن و "ادبیات داستانی" (fiction) از finguere ساختن یا شکل دادن مشتق شده‌اند». مؤلف محترم دو کلمهٔ انگلیسی را توضیح می‌دهند که البته ارتباطی به

ریشهٔ این کلمه‌ها در فارسی و عربی ندارد و بهتر بود دربارهٔ ریشهٔ دو کلمهٔ «واقع» و «داستان» سخن می‌گفتند تا روشن شود که چرا در فارسی این کلمه‌ها به کار رفته‌اند.

دربارهٔ *هزار و یکشب* می‌نویسد: «به نظر برخی از محققان، قدیم‌ترین مجموعهٔ قصه در ادبیات جهان، کتاب *هزار و یکشب* (*الف لیله و لیله*) است که اصل هندی دارد» (همان: ۵۳). مؤلف معتقد است این کتاب پیش از حملهٔ اسکندر مقدونی و در حدود سدهٔ چهارم قبل از میلاد به ایران آورده شد؛ اما من در هیچ منبع معتبری چنین چیزی را ندیده‌ام و نمی‌دانم ایشان از کجا چنین تاریخی را نقل کرده‌اند. مؤلف آنگاه گفتهٔ ابن‌الندیم را نقل می‌کند که «*هزار و یکشب* اولین کتابی است که در مورد قصه تألیف شده است» (همان: ۵۴). البته باید بگویم که ابن‌الندیم به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که پیداست این کتاب را تصنیف ایرانیان کهن می‌شمارد که بعدها به عربی منتقل شده است و عبارت بعدی الفهرست نیز چنین است: «فأول کتابٍ عمل فی هذا المعنی کتاب هزار افسان» (ابن‌الندیم، ۱۳۴۸ : ۴۲۲).

در پاورقی صفحهٔ ۵۴ نیز گویا اشتباهی چاپی صورت گرفته است، زیرا *الفهرست* را ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی معرفی می‌کند. در اینجا نوعی آشفتگی وجود دارد، زیرا جمله‌ای را از الفهرست نقل کرده و در پاورقی نیز دربارهٔ *الفهرست* می‌گوید که عبداللطیف طسوجی آن را در دورهٔ قاجار ترجمه کرده، و شمارهٔ صفحهٔ *الفهرست* را ذکر می‌کند؛ حال آنکه می‌دانیم *هزار و یکشب* ترجمهٔ عبداللطیف است نه *الفهرست*.

در ضمن، طول و تفصیل درباره نویسندگان داستان کوتاه هم در این فصل لزومی ندارد و به زیاد شدن حجم اثر می‌انجامد.

فصل دوم با این عنوان‌ها آغاز می‌شود: «تعریف رمان»، «نگاهی به تاریخچهٔ رمان»، «انواع رمان» و «پیدایش داستان کوتاه فارسی». این بخش آخر به اشتباه ذکر شده است، زیرا این فصل مربوط به رمان است و نه داستان کوتاه؛ در واقع به جای آن باید نوشته می‌شد: «رمان‌های آغازین فارسی»، گویا اشتباه از جنبه ویرایشی بوده است.

در این بخش، مؤلف تعریف‌های متعددی از رمان نقل کرده و سپس به این نتیجه می‌رسد که «به عقیدهٔ بسیاری از منتقدان، اگر لازم است یک اثر داستانی را رمان بنامیم، دنیایی که در آن ترسیم می‌شود، باید حتماً باورکردنی و وقایع آن، ممکن و محتمل باشند. همین مسئله، رمان را به‌صورت قالب هنری نیز متمایز می‌کند. در دوره‌های مختلف، نظریات متفاوتی دربارهٔ گرایش رمان به واقعیت مطرح شده است؛ از نظر برخی از رمان‌نویسان، همهٔ اهمیت این قالب در این است که توان کاوش در همهٔ جزئیات و بن‌مایه‌های غنی زندگی را دارد» (الشکری، همان: ۱۰۸). البته این قطعه

از «مالکام برادبری» نقل شده است و دقت در آن نشان می‌دهد که توصیف ناکاملی است و مثلاً نمی‌تواند رئالیسم جادویی را در بر بگیرد، زیرا رئالیسم جادویی حوادث غیرمحتمل را نیز در خود دارد.

نکتهٔ دیگری که لازم به یادآوری است، اینکه در سرتاسر کتاب، نقل‌قول‌های مستقیم در داخل گیومه نیامده و معلوم نیست، چقدر از آن گفته‌ها مستقیم هستند و چقدر گفتار خود مؤلف، و این در یک اثر پژوهشی و دانشگاهی کاستی بزرگی است.

مؤلف محترم سپس تاریخچهٔ مختصری از سه قرن رمان در اروپا را داده است. در واقع، رمان محصول دگرگونی‌های فلسفی و فکری طبقهٔ متوسط آن جامعه بود. هرچند رمان‌نویسی متّکی بر داستان‌نویسی سنتی است، اما این شیوه‌های بیان و تکنیک‌ها و گرایش‌های ویژه است که آن را از داستان‌نویسی سنتی جدا می‌کند؛ بنابراین به گمان من، رمان به‌عنوان یک نوع ادبی، وابسته به شیوه‌های آن است و نه طول و تفصیل داستان؛ چراکه داستان‌های طولانی، همواره در تاریخ ادبیات به گونه‌ای وجود داشته‌اند و اگر طولانی بودن را معیار تعریف رمان بدانیم، باید تاریخ آن را به دوره‌های باستان نیز برسانیم؛ اما «رمان به‌عنوان فرم جدید داستانی، هرگز گذشته‌ای طولانی نداشته است و تاریخ پیدایش و طلوع آن در ادبیات جهان از سه قرن تجاوز نمی‌کند» (همان: ۱۰۹).

در این بخش، چند رمان‌نویس نیز به طور فشرده معرفی شده‌اند و سپس انواع رمان‌ها مورد بحث و شناسایی قرار گرفته‌اند. البته مؤلف، خود آگاه است که همهٔ گونه‌هایی که نام برده، برای شکل‌های دیگر ادبیات داستانی نیز صادق است. به هر حال، معرفی رمان‌نویسان غربی و تحلیل آثارشان در اینجا لزومی ندارد.

در صفحهٔ ۱۴۳ اشتباهی وجود دارد که شاید ناشی از ویرایش نادرست یا اشتباه چاپی باشد: «مثلاً در رمان "*بلندی‌های بادگیر*" و "*عشق هرگز نمی‌میرد*" نوشتهٔ امیلی برونته...» حال آنکه می‌دانیم هر دو، یک رمان از امیلی برونته است که به دو نام ترجمه شده است.

فصل سوم، «رمان واقع‌گرایی» نام دارد که از چهار بخش تشکیل یافته است: «اصول و مفاهیم رئالیسم»، «نویسندگان پیشگام رئالیسم»، «رمان و واقعیت» و «واقع‌گرایی در ساختمان رمان».

مؤلف محترم در این فصل تاریخچه‌ای از نگرش‌های گوناگون رئالیستی می‌آورد که هر یک بر مبنای تعریف ویژه‌ای از واقعیت هستند. رئالیسم در اصل، مبحثی فلسفی بوده است که رفته‌رفته از طریق نقاشی وارد هنر و ادبیات شده و سرتاسر آن را تحت‌تأثیر قرار داده است. رئالیسم در فلسفه دو جنبهٔ عمده دارد که یکی نقّاد بودن آن است و دیگری شیوهٔ نگرش عینی. مؤلف در این باره به طور بسیار فشرده و مفید سخن گفته است.

در بخش «نویسندگان پیشگام رمان رئالیستی»، بالزاک و فلوبر و داستایفسکی و تولستوی معرفی شده‌اند و از آثارشان شرح و نقدی بیان شده است. البته چنان معرفی مفصل و تحلیل آثار این نویسندگان، به نظر نمی‌رسد چندان در این رساله ضروری باشد؛ زیرا کلام را به اطناب دچار می‌کند و در واقع مستقیماً با موضوع کتاب ارتباطی ندارد. اگر نگرش‌های آنان دربارهٔ رئالیسم اهمیت دارد، این نظریات می‌توانستند در بخش‌های مربوط به اصول و مفاهیم رئالیسم آورده شود. البته مطالعهٔ تحلیلی و نقد آثار این نویسندگان به تنهایی سودمند است، اما اینجا ارتباط منسجمی با موضوع و مبحث اصلی ندارد.

بخش «رمان و واقعیت» نیز زاید به نظر می‌رسد و می‌توانست در بخش اصول و مفاهیم گنجانده شود، زیرا چیزی افزون بر مطالب پیشین ندارد.

بخش «واقع‌گرایی در ساختمان رمان»، در واقع اصول و عناصر رمان را معرفی می‌کند و ویژگی‌های این عناصر را در داستان‌های رئالیستی می‌شناساند. این مبحث نیز در اصلْ مربوط به بخش «اصول و مفاهیم رئالیسم» است. «شخصیت»، یکی از این عناصر است. مؤلف در این باره می‌نویسد: «شخصیت، که اساسی‌ترین عنصر داستان کوتاه و رمان است، می‌بایست به‌صورت فرد توصیف شود، نه به‌صورت تیپ یا نمونهٔ کلی. مع‌هذا در آفرینش فرد، کلیهٔ خصوصیاتی که از موقعیت اجتماعی و محیط او سرچشمه می‌گیرد، می‌بایست رعایت شود و شخصیت باید فقط از لحاظ اینکه نمایندهٔ کلیهٔ خصوصیات طبقهٔ خود هست، جنبهٔ نمونه و تیپیک داشته باشد...» (همان: ۲۳۵). باز در چند سطر پایین‌تر می‌نویسد: «با در نظر گرفتن تحولاتی که رئالیسم طی کرده، می‌توان گفت شخصیت رمان رئالیستی، قبل از هر چیز بایستی فردی و نه تیپیک باشد» (همان: ۲۳۵). این تناقض را چگونه می‌توان حل کرد؟ البته این تناقض مربوط به منابعی است که مؤلف از آنها سود برده، ولی البته در اینجا معرفی نکرده است؛ شاید هم نیاز بدان نبوده است، اما می‌باید در این‌باره تفکر و بحث کرد. چگونه یک شخصیت می‌تواند کلیهٔ خصوصیات طبقهٔ خود را نشان دهد و در عین‌حال، نمونه و تیپ نباشد! به نظر می‌رسد در این توصیف‌ها که ایشان هم نقل کرده‌اند، نگرش رئالیست‌های سنتی با نگرش رئالیست‌های چپ‌گرا خَلط شده و دقت کلام و تحلیل را از بین برده است. این دو نمی‌توانند در یک شخص جمع شوند و هیچ توضیحی نمی‌تواند آن را روشن کند؛ چنان‌که خود ایشان در صفحهٔ ۳۹۳ دربارهٔ *مدیر مدرسه* می‌نویسند: «مدیر، ویژگی‌های تیپ روشنفکران، اما ناامید را دارد».

از طرفی، اگر نامگذاری شخصیت به او فردیت می‌بخشد، چنان‌که مؤلف می‌گوید، پس تمامی شخصیت‌های داستانی در بیشتر داستان‌ها فردیت دارند. در واقع مسئلهٔ فردی بودن یا تیپیک بودن به این صورت درست و دقیق نیست، بلکه باید به جای آن اصطلاح دیگری را به کار برد؛ مانند «طبیعی بودن شخصیت»، یا «عادی بودن شخصیت»؛ یعنی شخصیت‌ها در آثار واقع‌گرا آن‌گونه‌اند

که در واقعیت هستند؛ افراد عادی و روزمره، و نه افراد استثنائی. بدین‌ترتیب، هر فرد عادی می‌تواند تیپ هم باشد. البته مؤلف تلاش کرده است تا این موضوع را شرح دهد، اما با مطالب آغاز این بخش، به‌گونه‌ای تناقض ایجاد می‌کند. به هر حال، نمی‌توان گفت شخصیت در رمان‌های رئالیستی نمی‌تواند تیپیک باشد. باید شخصیت واقعیت داشته باشد؛ چه تیپیک و چه غیر تیپیک؛ همین انسان باشد، با تمام ضعف‌ها و توانایی‌هایش.

فصل چهارم، عمده‌ترین و مفصل‌ترین قسمت کتاب است که در آن، سه رمان *چشم‌هایش*، *مدیر مدرسه* و *همسایه‌ها* نقد شده‌اند. البته معلوم نیست که از میان آثار رئالیستی متعدد در رمان فارسی، چرا این سه اثر برگزیده شده و نمونهٔ تمام آثار رئالیستی فارسی قلمداد شده‌اند. به نظر می‌رسد هدف اصلی، تحلیل واقع‌گرایی در این سه اثر بوده است؛ چراکه نیمهٔ اول کتاب، بیشتر مباحث غربی را در رابطه با رئالیسم و تاریخچهٔ آن و بنیانگذاران آن طرح کرده است.

رمان‌فارسی جریان ویژهٔ خود را دارد؛ با تحولی خاص و مبانی‌ای که ویژهٔ ایران است. اگر عنوان کتاب را اساس تحقیق بپنداریم، فصل چهارم چندان مرتبط به نظر نمی‌رسد و اگر فصل چهارم را اساس قرار دهیم، عنوان کتاب چندان متناسب نمی‌نماید؛ چراکه رمان‌های فارسی از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ بسیار بوده‌اند و محدود به این سه نیستند. با توجه به عنوان کتاب، می‌بایست همهٔ اصول و مبانی و عناصر و مفاهیم رئالیستی، به‌طور کلی در یک جریان عمومی و کلی، در کلیهٔ رمان‌های فارسی در این دههٔ ویژه بررسی و تحلیل می‌شد. در واقع به نظر می‌رسد مؤلف همهٔ بحث‌های پیشین را طرح کرده است تا در نهایت به تحلیل این سه رمان بپردازد.

در این فصل، زندگینامهٔ این سه نویسنده، سپس معرفی آثارشان، آنگاه خلاصه‌ای از رمان‌ها آورده شده و پس از اینها، نویسنده به نقد این سه رمان پرداخته و اصول رئالیستی را در آنها بررسی کرده است. برای عنوان چنین کتابی، آوردن زندگینامه و معرفی آثار اصولاً متناسب نیست، هرچند اطلاعات مفیدی می‌دهد.

به هر روی، با وجود برخی کاستی‌هایی که بدان اشاره شد، هر پژوهش و تحلیلی، از جمله کتاب حاضر را، که دربارهٔ رمان‌های معاصر منتشر می‌شود، باید غنیمت شمرد و با بحث و تبادل نظر و نقد بی‌طرفانه و منصفانه، شرایط را برای تکمیل و بهتر شدن این نوع پژوهش‌ها فراهم کرد.

کتابنامه

– ابن‌الندیم، محمد بن اسحاق، ۱۳۴۸ هـ.ق، *الفهرست*. مصر: المطبعة الرحمانیة.

– الشکری، فدوی، ۱۳۸۶، *واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر*. چاپ اول، تهران: نگاه.

نقد کتاب *حافظ برتر کدام است؟* *

ایرج امیرضیائی

اشاره

سال‌ها پیش بود که زنده‌یاد امیری فیروزکوهی «حافظ بس» اعلام کرد، اما اعماق ناشناخته ذهن و زبان حافظ هنوز هم پژوهشگران ـ و بیشتر مدّعیان ـ را به خود مجذوب و مشغول می‌کند. به گفته نویسنده دانشمند کتابِ *حافظ برتر کدام است؟*، *دیوان حافظ* عالی‌ترین جلوه‌گاه ذوق و اندیشه بشری و از پایه‌های سترگ فرهنگ و تمدن اسلامی ـ ایرانی محسوب می‌شود. نویسنده گران‌سنگ، دکتر رشید عیوضی، بر آن است تا «موارد اختلاف چند نسخه را با نسخه مصحّح خود مطابقه و بررسی» کند، «تا بلکه بتوان به وحدت نظر ممکن رسید...» (عیوضی، ۱۳۸۴: ۹). «از آنجاکه *دیوان حافظ* در زمان خود او تدوین نشده است، اختلافی عظیم، حتی در میان ۹ نسخه کامل و دو نسخه ناقص و دو جُنگ وجود دارد که در فاصله سال‌های ۸۰۷ تا ۸۲۷، یعنی شانزده تا سی و پنج سال بعد از مرگ حافظ نوشته شده‌اند» (همان).

چنان‌که شاهنامه‌پژوه برجسته، دکتر رواقی، درباره *شاهنامه* گفته است، برای خوانندگان معمولی، تفاوت ضبط‌ها و نسخه‌ها اهمیتی ندارد و آنان بهره مطلوبشان را از آن می‌گیرند؛ اما *دیوان حافظ* که سرشار از ایهامات لفظی و معنایی است، اختلافِ حتی کلمات نیز در بازسازی ذهن شاعر، اهمیت می‌یابد، و هم از این روست که موضوع کتاب *حافظ برتر کدام است*؟ برجستگی خاصی می‌یابد.

در این بررسی، سه تصحیح *دیوان حافظ*، یعنی چاپ‌های: ۱- *حافظ* به سعی سایه (در متن کتاب به اختصار با «سا» مشخص می‌شود) بر اساس ۲۹ نسخه خطی کامل و منتخب مورّخ و غیر مورّخ از

---

* *حافظ برتر کدام است؟* (تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۴)، نوشته دکتر رشید عیوضی است که در چهارمین دوره جشنواره زرین در سال ۱۳۸۵، به‌عنوان کتاب برتر شناخته شد. از دیگر آثار دکتر عیوضی می‌توان به *تصحیح دیوان حافظ، بر اساس سه نسخه کامل کهن* (تهران: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران، ۱۳۸۶) با همکاری اکبر بهروز و *دیوان حافظ* (تهران: صدوق، ۱۳۷۶) اشاره کرد. این مقاله در شماره ۱و ۲ کتاب ماه ادبیات (اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۶) به چاپ رسیده است.

قرن نهم و دو نسخه چاپی قدسی و قزوینی ـ غنی، و ۲- *دیوان حافظ* بـر اسـاس ۴۸ نسـخه خطـی سده نهم، اعمّ از کامل و منتخب و مورّخ، تدوین دکتر سلیم نیساری (به اختصار «نی»)، و ۳- *دیـوان حافظ*، قرائت‌گزینی انتقادی بر اسـاس تصـحیح قزوینـی ـ غنـی و مقابلـه بـا نسـخه‌هـای خـانلری، جلالی‌نائینی ـ نورانی‌وصال، عیوضی ـ بهروز، سایه، خلخالی، به کوشـش هاشـم جاویـد ـ بهاءالـدّین خرّمشاهی (به اختصار «خج»)، با *دیوان حافظ* تدوین و تصحیح دکتـر رشـید عیوضـی، بـر اسـاس ۸ نسخه کامل کهن مطابقه شده و وجوه اختلاف با منابع آنها در نسخ کهن‌تر مشخص گردیده است.

نسخ مورد استفاده در این بررسی عبارتند از:

الف) ۹ نسخه کامل کهن مورّخ به سال‌های ۸۱۳ ، ۸۱۸ ، ۸۱۹ ، ۸۲۱.

ب) ۲ نسخه ناقص مورّخ ۸۱۴ـ۸۱۳ (حاوی ۱۵۲ غزل) و ۸۱۶ (حـاوی ۱۵۸ غـزل) و دو جُنـگ مورّخ ۸۰۷ (حاوی ۴۱ غزل) و ۸۱۱ (حاوی ۳۶ غزل).

ج) چند مورد نسخ متأخر با تاریخ کتابت.

***

پیش از پرداختن به شیوه کار کتاب، یادآوری نکته‌ای در کار مؤلف، مهـم مـی‌نمایـد و آن، روش نیکوی نویسنده است در پرهیز از طنز و تفطّن به اینکه «اگر در موردی بویی از طنز به مشام برسـد، یقین بدانند که به هیچ‌روی عمدی در کار نبوده است» (همان: ۳۲).

به نظر نویسنده کتاب، در تهیه *دیوان حافظ* چهار مسئله مطرح اسـت: ۱- تشـخیص غـزل‌هـای اصیل، ۲- ترتیب توالی ابیات، ۳- روش تصحیح اشعار، ۴- تدوین اشعار.

در ۹ نسخه مستند نویسنده، مجموعاً ۵۲۲ غزل غیرمکرّر ضبط شده است، که گویا از این میـان، ۳۷ غزل از نظر محتوا و طرز بیان، تفاوتی محسوس با اشعار حافظ دارند و لذا مؤلف آنها را غزل‌هـای اصیل ندانسته و در دیوان مصحّح خود نیاورده است. حال این سؤال مطرح می‌شود که معیـار اصـالت «محتوا و طرز بیان حافظ» چگونه تعیین شده است؟ هر معیاری لابد به ذوق و سلیقه پژوهشگر راجع می‌شود، و قصد از تصحیح گوناگون مستند به نسخ قدیم‌تر، این است که پـس از نزدیـک شـدن بـه اشعار تقریباً قطعی حافظ، تازه محتوا و طرز بیان شاعر حاصـل آیـد. ای‌بسـا همـه آن ۳۷ غـزل و یـا بخشی از آنان، سروده حافظ باشد؛ چه، ضبط آنها در ۹ نسخه قدیم، قویّاً حاکی از چنین مدّعایی است و کار مستند و روشمند باید چنین باشد که برخلاف ذوق و پـیش‌داوری، تمـامی آن غـزل‌هـا را هـم اصیل بینگارد و در چاپ دیوان وارد نماید. ذهن و زبان حافظ منطقاً دچار نوسان‌ها و افـت‌وخیزهـایی بوده است؛ همچنان‌که عموم متفکّران و بزرگان چنین بوده‌اند؛ مثلاً درباره دفاتر *مثنوی* گفتـه‌انـد کـه دفتر ششم به لحاظ اندیشه و بیان، سست‌تر از دفاتر اوّلیه اسـت؛ تحـوّل فکـری ابـن‌عربـی، سـنایی،

ویتگنشتاین، هگل، مارکس و شاید تمامی اندیشمندان، امری شناخته و انسانی است و محقّق بهتر است از کمال‌گرایی بپرهیزد و قالبی پیش‌ساخته را بر موضوع تحقیق تحمیل ننماید. با همین کمال‌گرایی است که چند سال پیش ادیبی پیشنهاد کرد بیت‌های کثیر متوسط «غیر بلورگون» از *مثنوی* حذف شود.

غیر علمی بودن حذف غزل‌های فوق مؤیّدتر می‌شود، آنگاه که به تقسیم‌بندی مؤلف از نسخ نه‌گانه مستند توجه کنیم؛ می‌گوید: «در ضمنِ تحقیق و بررسی و عمل، معلوم شده است که دو نسخه ۸۱۳ و ۸۲۲، هر یک کهن‌ترین نماینده دو گروه قابل توجه از لحاظ ترتیب توالی ابیات و ضبط الفاظ و تعبیرات به شمار می‌روند. گروه **الف**، شامل سه نسخه ۸۱۳ ، ۸۱۸ و ۸۲۴، گروه **ب**، شامل دو نسخه ۸۲۲ و ۸۲۷، گروه **ج**، شامل چهار نسخه ۸۱۹ ، ۸۲۱ ، ۸۲۳ و ۸۲۵ هستند» (همان: ۲۳) که البته مصحّح به ضبط‌های دو نسخه ۸۱۳ و ۸۲۲ اهمّیت بیش‌تری قائل شده است.

با مراجعه به ملحقات غزلیات *دیوان حافظ* تصحیح خانلری (جلد دوم)، معلوم شد که ۱ غزل مستند به چهار نسخه، ۱۳ غزل مستند به دو نسخه و ۲۴ غزل مستند به یک نسخه کهن است. در بین ۱۳ غزلِ دو نسخه‌ای، ۳ غزل از گروه **الف** (سال‌های ۸۱۳ و ۸۱۸)، ۵ غزل از گروه **ب** (سال‌های ۸۲۲ و ۸۲۷) و ۵ غزل دیگر از آن گروه **ج** (سال‌های ۸۲۱ و ۸۲۵) به شمار می‌روند و با معیار مؤلف ۸ غزل از ۱۳ غزلِ دو نسخه‌ای راجع به دو گروه مهم نسخه‌های کهن و معتبرتر حافظ می‌شوند، ۵ غزلِ گروه **ج** هم باز به گفته مؤلف البته سروده حافظند، اما شاید نسخه‌های اولیه سروده شاعر.

و اما در بین ۲۴ غزل یک‌نسخه‌ای، ۳ غزل از گروه الف (سال ۸۱۸)، ۱۳ غزل از گروه ب (سال ۸۲۲ ، ۸۲۷) و ۶ غزل متعلق به گروه ج (سال ۸۲۱ ، ۸۲۵) هستند؛ یعنی از مجموع ۳۸ غزل که به نظر دکتر خانلری و دکتر عیوضی غزل‌های غیراصیل و الحاقی به شمار می‌روند، ۲۴ غزل متعلّق به گروه‌های معتبر **الف** و **ب** می‌شوند؛ همچنین ۱۱ غزل نیز در گروه **ج** قرار می‌گیرند.

شادروان خانلری ۳ غزل از ملحقات را با «احتمال قوی» از آنِ دیگر شاعران می‌داند؛ نیز دو غزل دیگر را هم به نقل از مرحوم پژمان، متعلّق به نزاری قهستانی و زنگانی معرّفی کرده است. حتّی پس از کسر این ۵ غزل، در صحّت انتساب دیگر غزلیات «الحاقی» به حافظ کمتر جای شکی می‌ماند.

درباره مسئله دوم تهیه *دیوان حافظ*، یعنی ترتیب توالی ابیات، مؤلف، نسخه ۸۱۳ را مناسب‌ترین معرفی می‌نماید؛ البته با قید این مطلب که ۳۰ غزل از کلّ در این نسخه نیامده و نیز برخی بیت‌ها از دیگر نسخ اساس افزوده شده است.

در روش تصحیح اشعار، اختلاف ضبط‌های اساسی را ناشی از توجه دائم حافظ در اشعار خود و تهذیب و تنقیح مکرّر آنها می‌داند و اینکه روش مقبول، قرار دادن کهن‌ترین نسخه‌ها به‌عنوان اساس و منظور

داشتن این نکته است که نسخ نُه‌گانه تقدّم زمانی ناچیزی نسبت به یکدیگر دارند و در صورت لـزوم، بایـد به ملاک‌های نقد ادبی مبتنی بر خود دیوان و طرز تفکّر و شیوه بیان حافظ تمسّک جست.

همین‌جاست که پای ذوق و نگرش شخصی به میان کشیده می‌شود. معیار «طرز تفکّـر حـافظ»، یعنی گرفتار آمدن در گردابی که از همان زمان حافظ تاکنون، همگان را در کام خـود کشـیده اسـت. «طرز تفکّر حافظ» را ختمیِ لاهوری (قرن یازدهم)، مرحـوم مطهـری، داریـوش آشـوری و...، تمامـاً عرفانی می‌دانند، که جز به یاد حق سخن نگفتـه اسـت. برخـی او را تـک‌لاقبـایی کفرگـو و پـاره‌ای زرتشتی می‌دانند و بعضی نیز مانند خرّمشاهی و اسلامی ندوشن، ریاحی و سروش، فکر حافظ را منطبق بـا فلسفه اگزیستانسیالیسم می‌شناسند و نه فلسفه‌های رسمی، مانند اعتزالی و اشعری و غیره. جالب است کـه این همه، دلیل و علت را از *دیوان حافظ* برمی‌گیرند و صد البته ایهام‌گویی حافظ و تاریخ‌دار نبودن غزل‌هـا و عدم‌دسترسی به سیر منطقی تاریخی محتوای غزلیات، بـه تمـامی ایـن معیارهـای گـاهی متنـاقض راه می‌دهد. پس ادعای در دست داشتن معیاری به نام «طرز تفکّر حافظ»، رهی به دهی نیست و تنها موجـب ارضای شخص و تأیید پیش‌فرض‌های متکی به ذوق و سلیقه می‌شود.

می‌دمد هر کسش افسونی و معلوم نشد که دل نازک او مایل افسانه کیست

از نکات مهم کتاب *حافظ برتر کدام است؟*، پرداختن به نسخه ۸۲۷ معـروف بـه نسـخه خلخـالی است، که همان نسخه اساس *دیوان حافظ* تصحیح قزوینی‌ــغنـی بـوده و بـرای حـدود شـش دهـه، مطلوب و مرجع بسیاری از حافظ‌شناسان و حافظ‌پژوهان واقع شده است. دکتـر عیوضـی در ایـن‌بـاره چنین آورده است: «مطابقه نسخه ۸۲۷ با منابع مقدّم نشان می‌دهد که این نسـخه کمـابیش در ۴۰۰ مورد، ضبط‌های منفردی دارد که مورد تأیید هیچ‌یک از ۸ نسخه مقدّم نیست. ایـن نسـخه از هشـت نسخه مقدّم به نسخه ۸۲۲ نزدیک‌تر است؛ یعنی می‌توان گفت که هـر دو نسـخه در مـوارد بسـیار از منبعی واحد استنساخ شده‌اند. با این وصف، نسخه ۸۲۲ نیز در همان ۴۰۰ مورد با ضـبط‌هـای نسـخه ۸۲۷ موافق نیست. از این‌روی، صحت انتساب بسیاری از ضبط‌های منفرد ایـن نسـخه محـلّ تأمـل است و قابل‌توجه نیست» (همان: ۳۷). درباره این نسخه، علامه قزوینی در مقدمه دیوان نوشته اسـت: «[...] گرچه این نسخه باز یکی از بهترین نسخ موجوده *دیوان حافظ* است، با وجود این، به هـیچ‌وجـه نمی‌توان آن را منفرداً و بدون استعانت از نسخ قدیمه دیگر، اساس هیچ طبعی قـرار داد؛ زیـرا اغـلاط بسیار فاحش واضح [...] در این نسخه فراوان است» (قزوینی، دیوان حافظ: مقدمه).

با توجه به تهذیب و تنقیح‌های مکرّر حافظ در اشعار خود، که سرچشمه اصـلی تفـاوت ضـبط‌هـا به‌شمار می‌رود، می‌توان گفت نظر صائب قزوینی درباره تمام تک‌نسخه‌های کهن صـدق مـی‌کنـد و این اشکال تنها متوجه نسخه ۸۲۷ نیست.

بر این اساس، دکتر شفیعی‌کدکنی نسخه ۸۲۷ را «یکی از بهترین نسخه‌های شناخته‌شده *دیوان حافظ*» می‌داند و درباره تفاوت ضبط‌های این نسخه با دیگر نسخه‌های کهن بر این باور است که نسخه ۸۲۷ «نمودار آخرین مرحله تکامل هنری حافظ است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۲۲ و ۴۲۶، پاورقی)؛ یعنی درست برخلاف نظر دکتر عیوضی که ۴۰۰ مورد ضبط‌های منفرد را محل اشکال و تأمل نسخه ۸۲۷ می‌داند، دکتر شفیعی‌کدکنی آنها را مطابق با تهذیب نهایی حافظ می‌انگارد. البته ذکر این نکته ضروری است که در همان کتاب *موسیقی شعر*، دکتر شفیعی‌کدکنی با معیار ویژه خود، برخی ضبط‌های نسخه ۸۲۷ را مربوط به مرحله آغازین شاعری حافظ دانسته و ضبط دیگر نسخه‌ها را مقدّم و مرجّح دانسته است. از اینجاست که حملات بی‌دلیل دکتر عیوضی به کاتب نسخه ۸۲۷ و متّهم داشتن وی به جعل کلمات و عبارات حافظ وجهی ندارد؛ بلکه اصرار و بر معیار درستی بی‌چون و چرای نسخ اقدم و اکثر، سبب قضاوت نادرست نویسنده *حافظ برتر* شده است.

نکته جالب این است که در کتاب *حافظ برتر*، علی‌رغم بی‌اطمینانی به نسخه ۸۲۷، بیش از ۲۰ درصد ضبط‌ها منطبق با همین نسخه است. مطابقت ۲۰درصدی ضبط‌های نسخه ۸۲۷ با معیار انتخابی دکتر عیوضی، معنی‌دار است و نشان از استحکام این نسخه دارد. از این گذشته، در بیش از ۸۰درصد موارد اختلاف ضبط‌های نسخه ۸۲۷ با دیگر نسخ مؤیّد دکتر عیوضی، تفاوت در حدّ ناچیز حروف یا واژه‌های کم‌اهمیّتی است که اختلاف مفهومی و معنایی در بیت ایجاد نمی‌کند. برخی از این تفاوت‌ها در کتاب *حافظ برتر* ذکر می‌شود: در آن، بدان ـ در، از ـ در، بر ـ او، آن ـ در، با ـ ننگ و نام، نام و ننگ ـ ار، گر ـ من، ما ـ بر، از ـ وصالت، وصالش ـ گه، دم ـ بیا، برو ـ کزان، کزین ـ ار، ور ـ اگر، وگر ـ هنر، هنری ـ دلم کشد، کشد دلم ـ معالجه، معالجت ـ زبانی و بیانی، بیانی و زبانی ـ به، ز ـ این و آن، آن و این ـ وان کس، هرکس ـ وزین، وزان ـ به، در ـ بران، بدان ـ از، ز ـ و... . امیدوارم این دلایل سبب شود تا نویسنده اندک مهری نسبت به نسخه ۸۲۷ پیدا بکند.

نویسنده حافظ برتر کدام است؟ چاپ‌های *دیوان حافظ* به سعی سایه و نیز خرّمشاهی‌ـجاوید را به جهت استفاده نامحدود از نسخه ۸۲۷ و شیفتگی غیرعلمی به نسخه قزوینی، معتبر و علمی نمی‌داند. درباره *دیوان حافظ* تدوین دکتر نیساری هم با وجود «کوشش مداوم سالیان دراز و پشتکار کم‌نظیر» نقدهایی وارد می‌کند؛ اولاً پراکنده ساختن دیوان به غزل‌ها و اشعار غیر غزل و غزل‌های الحاقی را کاری چندان صواب نمی‌شمارد و ثانیاً الحاقی دانستن ۹ غزل توسّط نیساری را علمی نمی‌داند.

نویسنده حافظ برتر کدام است؟ در ۵۹۰ صفحه، مجموعاً ۱۱۲۶ مورد، اعمّ از بیت و مصرع، را بررسی کرده و اختلافات ضبط چهار چاپ دیوان با یکدیگر و نیز مستندات نسخ کهن نُه‌گانه و دو نسخه ناقص و دو جُنگ را در هر مورد به نحوی آسان‌یاب آورده است. این کوشش روشمند مأجور و

مشکور در این زمانه کم‌طاقتی و پرمشغله روزمرگی، شایان تقدیر است. در کلّ کتاب، ۱۹ مورد تصحیح قیاسی و ذوقی و ۱۸ مورد غیر ضروری بوده و با ضبط‌های مربوطه در نسخ مرجع، مفهوم روشنی ندارند (شماره ۴۱۴، ۶: ۴۶۳ و شماره ۳، ۲۵ قصاید: ۵۶۹). لذا می‌توان جرئت کرد و گفت که تصحیحات قیاسی و ذوقی هیچ گرهی را از مشکلات دیوان باز نمی‌کنند و از آنجا که به تعداد مصحّح، تصحیح قیاسی و ذوقی خواهیم داشت، بهتر است ادبای گران‌سنگ از کار بی‌حاصل تصحیح قیاسی و ذوقی بپرهیزند. ذیلاً شماره تصحیح‌های دکتر عیوضی ذکر می‌شود.

تصحیحات قیاسی: ۶۰ ، ۱-۶۱ ، ۵-۱۱۴، ۱۰-۲۲۹، ۵-۳۶۴، ۲-۳۷۵، ۵- ۳۷۸، ۵-۴۱۴، ۶-۴۲۴، ۲-۴۵۲، ۷-۴۵۸، ۳-۴۶۲، ۳-۴۷۹، ۸ - قصاید ۱، ۴- ۱، ۲۴- ۳، ۲۵- ۳، ۲۷- مثنویات ۳، ۴۸-۳، ۵۵.

تصحیح ذوقی: ۲۲۸، ۴.

تصحیح املایی: ۲۲۹، ۶- مثنویات ۳، ۳۱.

از مجموع ۱۱۲۶ مورد بیت و مصرع بررسی‌شده در کتاب *حافظ برتر کدام است؟*، دستِ‌کم ۱۴۷ مورد جای تأمل جدّی دارد و ضبط‌های مصحّح، منطقی و منطبق با موسیقی و تقابل‌های صوری مرحله کمال شعر حافظ نیست. این موارد، با ذکر دلیل و با رعایت موازین و معیارهایی که ذکر خواهد شد، به اختصار هرچه تمام‌تر توضیح داده شده و ضبط‌های برتر نیز ارائه شده است؛ یعنی بیش از ۱۳درصد ضبط‌ها با وجود یقین مؤلف، محل اشکال جدّی است و این درصد از نظر آماری، معنی‌دار (Significant) بوده و از ارزش بررسی علمی به شدّت می‌کاهد؛ یعنی از حدّ انحراف معیار مقبول روش علمی (۵درصد) بسی فراتر می‌رود. همین‌جا به مناسبت، از حافظ‌پژوهان و نسخه‌شناسان خواهش می‌شود تا ابتدا تک‌نسخه‌های کهن را با تصحیح املایی -و نه ذوقی و قیاسی- به چاپ برسانند تا پس از تکمیل چاپ تک‌نسخه‌ها، نوبت به چاپ‌های مستند چندنسخه‌ای برسد، که طبعاً دشوارتر و بحث‌انگیزتر بوده و امکان توافق حداکثری نیز تقریباً محال است.

البته کار سخت‌کوشانه و علمی مؤلف شایان تقدیر است که مبنایی منطقی برای حل بسیاری از اختلاف قرائات به دست داده و ۱۳ نسخه و جُنگ کهن معتبر را مستند ساخته و تحلیل نموده و در کنار تلاش‌های ارزنده زنده‌یاد خانلری و سلیم نیساری و دیگران، کار و بار حافظ‌پژوهی را در مسیری منطقی میسر ساخته است.

دکتر عیوضی در ضبط‌های برگزیده‌شان به کرّات از «یقین» و «قطعیّت» و بلاشُبهگی سخن رانده‌اند. این یقین‌های بی‌شمار، حتی در عالم ریاضیات هم محلّ تردید است، چه رسد به شعر و هنر، که عالم خیال است و کیفیّت. به قول دکتر شفیعی‌کدکنی، قطعیّت ضدّ هنر است. در بررسی روشمند

علمی، منطقی می‌نماید که از احتمال –قوی یا ضعیف– سخن گفت؛ چون به گفته فیلسوفان علم، علم یقین‌آور نیست:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

غلط‌های چاپی کتاب، نسبتاً زیاد است (بیش از ۵۴ مورد) و گاهی مخلّ معنی.

به‌جز بیست و چند فقره آخرِ بررسی، که در بازخوانی مجدد افزوده شد، بقیه موارد از ترتیب فقرات کتاب تبعیّت می‌کند. اکنون معیار بررسی و رویکرد نگارنده به کلام حافظ و کتاب *حافظ برتر کدام است؟* توضیح داده می‌شود:

۱. به‌جز بعضی موارد استثنائی، به‌خصوص در دایره نسخه‌های کهن *دیوان حافظ* تا قرن نهم، عامل اصلی اختلاف نسخه‌ها، شخص حافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست. این تغییرات گاهی به علت دگرگونی در مبانی جمال‌شناسی هنر او و گاهی در نتیجه فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر، در شعر حافظ چهره می‌نموده، که البته این نمونه‌ها بسیار اندک است و مهم‌ترین مثال آن، بیت زیر است:

به خوبان دل مده حافظ، ببین آن بی‌وفایی‌ها که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

که به دلایل سیاسی، حافظ آن را بدین‌گونه درآورده است:

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

از نمونه‌های نوع دوم:

بنت‌العنب که صوفی امّ الخبائثش خواند اشهی لنا و احلی مِن قبلةالعذارا

به صورت زیر تغییر یافته است:

آن تلخ‌وَش که صوفی امّ‌الخبائثش خواند...

«که تلخ‌وَش از آنِ مرحله کمال‌یافتگی هنر حافظ است و بنت‌العنب محصول دوران نخستین هنر او» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۲۱–۴۲۳).

۲. با پذیرش نسخ مرجع دکتر عیوضی (۱۳ نسخه کامل و ناقص مورخ ۸۰۷ تا ۸۲۷)، ترجیح گروهی از نسخه‌ها بر گروهی دیگر بر مبنای قدمت آنها صورت نگرفته است؛ چون اختلاف قرائت نسخ، تنها بیست سال است. به عبارت دیگر، این نسخه‌ها در فاصله پانزده تا سی‌و پنج سال از مرگ حافظ نوشته شده‌اند، که اختلاف زمانی معنی‌داری نیست و می‌توان گفت کمابیش ارزش و اعتبار یکسانی دارند.

۳. ترجیح ضبطی بر ضبط دیگر «بر اساس تکامل مبانی جمال‌شناسی شعر» حافظ صورت گرفته است؛ یعنی «در نخستین دوره شاعری، [حافظ] بیشتر به صنایع معنوی‌ای از نوع مراعات نظیر، نظر

داشته» و بعدها در مرحله کمال هنری، «غلبه موسیقی و پارادوکس (شطح) بـر دیگـر جوانـب بیـان هنری، کاملاً آشکار است» (همان: ۴۲۷). «در مرحله آغازی، که قوانین حاکم بر جمـال‌شناسـی شـعر عصر او در آن مشهود است، [...] تقابل‌های معقول و منطقی و تناسب‌های از پیش‌آزموده‌شـده سـنّت شعر فارسی حاکم است، و در مرحله کمال، گریز از این قراردادها، همراه با مجموعه‌ای از تناقض‌ها و گرایش به شطح» و موسیقی (همان: ۴۳۶).

۴. «نظام موسیقایی شعر حافظ بیشتر بر موازی‌های آوایی و توزیع خوشه‌هـای صـوتی در طـول بیت استوار است. تکرار صامت‌ها و مصوّت‌های مشترک در زنجیره مصراع یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقایی در شعر اوست. [...] یکی از نقش‌های قافیه در شعر، جذب کلمات و اصواتی است کـه با آن تشابه داشته باشند. [...] آنچه به عنوان یک اصل در سراسر دیوان [حافظ] به چشـم مـی‌خـورد، رابطه‌ای است که میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات، از لحاظ تشابه صوتی یـا وحـدت آوایـی وجـود دارد؛ تا آنجا که می‌توان گفت در بیشـتر مـوارد، کلیـد اصـلی در شـکل‌گیـری نظـام آوایـی بیـت را مشخص‌ترین حرف از حروف قافیه تشکیل می‌دهد» (همان: ۴۳۷).

۵. نفس تکرار یکی از حروف، عامل موسیقایی شعر حافظ نیست، بلکه پرهیـز از تنـافر حـروف و کلمات و رویکرد به تجانس یا «همین قُـرب و بُعـد مخـارج» آوایـی و «نسـبت آواهـا بـه یکـدیگر، به‌گونه‌ای که در نظام موسیقایی و ایقاعی برخوردار باشد»، کلید مهم فصاحت شعر حـافظ اسـت و از اینجاست که «هر کدام از عناصر و عوامل هنری که رویاروی موسیقی شعر قـرار گیرنـد، بایـد جـای خود را به موسیقی بدهند» (همان: ۴۳۷، ۴۴۳، ۴۴۷).

۶. «موسیقی معنوی شعر حافظ در جهت پارادوکس و گره زدن متناقضات حرکـت مـی‌کنـد، [...] کـه بازتابی است از جهان‌بینی خاص او، که برخاسته از «اراده معطوف به آزادی» است. غلبه اسلوب ایهام نیـز در شعر او، یکی از جلوه‌های همین میل به آزادی است: حق انتخاب هر کدام از دو سوی معنی»

حافظ در غزل‌های خود «تنوع تقابل‌های صوری» را به فراوانی و به نحوی بـی‌نظیـری بـه کـار می‌گیرد. «منظور از تقابل‌های صوری، عطف دو چیز است به گونه‌ای که آنها را در مقابـل هـم قـرار دهد؛ خواه این تقابل، تقابل تضاد باشد و خواه از دیگر مقولات». در بُعد کیفیّت این تقابل‌ها هم البتـه تقابل تضاد و تناقض (تقابل دو امر سلبی و ایجابی)، برجسته است (همان: ۴۳۴، ۴۵۵ ، ۴۵۸).

* شماره سمت راست، شماره غزل و سمت چپ، شـماره بیـت، مطـابق *دیـوان حـافظ* تـدوین و تصحیح دکتر رشید عیوضی است:

۱. مرنج حافظ و از دلبران حفاظ مجوی

گناه باغ چه باشد چو <u>این درخت</u> نرست (۹/۲۰)

ضبط «این گیاه» برتر است (۸۰۷ ، ۸۲۷). با آمدن «گیاه»، برخلاف ادّعای مصحّح، معنی فدای لفظ نمی‌شود. آنچه در بیت اهمّیت دارد، آبیاری و محافظت نکردن دلبران از گیاهی/درختی است که در باغ محبت کاشته می‌شود و البته «گیاه» خوش‌آهنگ‌تر است و با «گناه» هم جناس دارد. درباره خوش‌آهنگ نبودن «خ»، که استدلال خرمشاهی‌ـجاوید است، اظهار بی‌اطّلاعی و نامعلومی کرده‌اند (رک: ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ، ۱۳۷۴: ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴، که در آنجا حروف «ش»، «چ»، «خ» را جزو اصوات درشت و «م» و «ب» را اصوات نرم معرفی کرده است. نیز رک: موسیقی شعر، همان: ۴۳۸ ، ۴۴۹).

۲. مرو به خانه ارباب بی‌مروّت دهر

که گنج عافیتت در سرای خویشتن است (۶/۴۴)

نوشته است: «سایه و خرّمشاهی به درستی **گنج عافیت** آورده‌اند؛ ولی نیساری آن را **کنج عافیت** خوانده و در مقدمه دیوان مصحّح خود، دلایلی برای این انتخاب بیان کرده است. اما البته در آن مقدّمه از برتری **کنج** سخنی نرفته و چنین نوشته است: هر دو ترکیب را می‌توان معنی کرد». (عیوضی، همان: ۸۱)

«کنج عافیت» ضبط تمامی شش نسخه مأخذ است و «گنج عافیت» معنی سرراستی ندارد. می‌گوید برای یافتن عافیت، به خانه ارباب دهر مرو؛ یعنی به تعلّقات دنیوی دل خوش مکن؛ و با توجّه به بیت‌های پیشین غزل، که عشق و فنای عاشقانه و بی‌نیازی را پیش می‌کشد، به کنجی قانع است و چون در این کُنج با عشق دوست خلوت می‌کند، لذا عافیت هم حاصل می‌شود. نکته دیگر اینکه، به خانه ارباب برای طلب گنج نمی‌روند؛ بلکه حدّاقلی از خواسته را می‌طلبند. این «کنج عافیت» می‌تواند اشاره به دام زلف معشوق در بیت مطلع باشد. بیت زیر به تقریب، همان معنی را می‌رساند:

بیار باده که عمری‌ست تا من از سر امن به کنج عافیت از بهر عیش ننشستم

به نظر دکتر عیوضی ـبه نقل از خرّمشاهی‌ـ «کنج» اهمیّت شعری و معنایی ندارد؛ اما اگر چنین است، پس به چه دلیل در غزل ۳۰۶، بیت بالا آمده است؟! شایان ذکر است که در صفحه ۳۱۲ *دیوان حافظ* تصحیح خرمشاهی نیز «کنج عافیت» آمده است.

۳. مطرب چه پرده ساخت که در پرده سماع

بر اهل وجد و حال درِ آرزو ببست؟ (۶/۵۰)

«حلقه سماع» را ترجیح بلامرجّح و عدم توجّه به عمق مفهوم پنداشته‌اند: «پرده ساختن، به معنی ابداع و تصنیف است و **پرده سماع** در مفهوم **آهنگ سماع** به کار رفته است» (همان: ۸۹). اما این معنی با «حلقه سماع» هم حاصل می‌شود. پرده اول مصرع، شامل سماع هم هست؛ یعنی ابداع و تصنیف مطرب در حلقه سماع، درِ آرزو را می‌بندد.

۴. این پیک ناموَر که رسید از دیار دوست

و آورد حرز جان ز خط مشکبار دوست (۱/۶۰)

«این پیک ناموَر» ضبط هیچ نسخه‌ای نیست. مصحّح در صفحه ۸۵ در اعتراض بـه افـزودن **واو** پیش از کلمه‌ای، چنین نوشته است: «البته مصحّح در مواردی نظیر این بیت، مختار است که هریـک از دو ضبط را که برتر می‌داند، انتخاب کند؛ ولی باید صورت صحیح آن را در مـتن بیـاورد». صـورت صحیح در اینجا «آن پیک نامور» و یا « این پیک نامه‌بر» است.

۵. جمال شخص نه چشم است و روی و عارض و خط

هزار نکته در این کار و بار دلداری‌ست (۶/۶۷)

چاپ‌های سه‌گانه دیگر، مطابق نسخه ۸۲۷، «نه چشم است و زلف و عـارض و خـال» آورده‌انـد، که مناسب‌تر است؛ چون روی و رخ و عارض، یکی‌اند و حشو قبیح خواهنـد داشـت. در تأییـد ضـبط مختار نوشته‌اند: «حافظ ۲۴ بار **خال** و نزدیک به ۴۰ مورد **خط** بـه کـار بـرده اسـت، و **خـال** از اجـزای فرعی ولی **خط** از اجزای اصلی حسن است» (همان: ۱۰۵). این استدلال مقبول نیست؛ چـون فراوانـی استفاده، موجب اهمّیت نمی‌شود. عین‌القضاة، خط و خال، هر دو را حجاب معشوق می‌داند.

۶. ناظر روی تو صاحب‌نظرانند، آری

سرّ گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست (۲/۷۴)

ضبط سایه با استناد به نسخ ۸۱۴ـ۸۱۳ ، ۸۱۹ و ۸۲۳ «صاحب‌نظرانند، ولی» است. به نظـر دکتـر عیوضی، «فقط **آری** صحیح است»؛ لیکن معنی با «ولی» محصل و هشداردهنده‌تر از «آری» به نظـر می‌رسد: اگرچه ناظر روی تو صاحب‌نظراننـد، ولـی سـرّ گیسـوی تـو در هـیچ سـری نیسـت (حتـی صاحب‌نظران نیز نامحرم و دورند).

۷. از خیال لب شیرین تو ای چشمه نوش

غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست (۷/۷۴)

سه چاپ مورد مقایسه، «از حیای لب شیرین» را ترجیح داده‌اند و مصحّح، ارتباط بین تن شسـتن شیرین در چشمه و شرم شیرین از خسرو را مضمون بیت نمی‌پذیرد. ارتبـاط چنـین اسـت کـه شـکر (معشوق دیگر خسرو) از حیای لب شیرین دچار عرق شرم می‌شود (حیا در معنی بـیم ملامـت؛ شـاید نیز مقایسه شیرینی لب شیرین با خود)؛ در ضمن، غرق آب و عرق شدن با حیا مناسبت دارد.

۸. چمن حکایت اردیبهشت می‌گوید

نه عارف است که نسیه خرید و نقد بهشت (۳/۷۸)

ضبط ۸۲۲ و ۸۲۷ «نه عاقل» است، که ترجیح دارد. عارف، عاشق است و عقل را به مثابه ابزار دنیوی در نیل به معشوق و ماورای طبیعت، ناکارآمد و لنگ می‌داند. عرفا، به‌ویژه مولوی، اگر نگوییم دشمن، اما ناقد و نافی عقل فلسفی‌اند و عقل جزوی را هم دچار وهم و ظن می‌دانند و از آن دوری می‌جویند. بیت هم به تبعیّت عقل، نقد را بر نسیه ترجیح می‌دهد (فرمول عقل، که جلب سود و دفع زیان است)؛ اما عارف نه کار به نقد دنیا دارد و نه به بهشت نسیه؛ بلکه با تمام وجود طالب یار است و بس:

نعیم هر دو جهان پیش عاشقان به جُوی که این متاع قلیل است و آن عطای حقیر

۹. گر طمع داری از آن جام مرصّع میِ لعل

درّ و یاقوت به نوک مژه‌ات باید سُفت (۳/۸۱)

سایه و خرّمشاهی با استناد به نسخ ۸۱۹ ، ۸۲۱ ، ۸۲۳ ، ۸۲۵، ۸۲۷، «ای بسا دُر که» آورده‌اند و مرجّح است. «دُر» به تنهایی نیز نشان از اشک و سعی طالب دارد. در عین حال، «طمع» با «ای بسا» متناسب می‌نماید.

۱۰. حیف است طایری چو تو در خاکدان غم

زینجا به آسمان وفا می‌فرستمت (۲/۹۱)

می‌نویسد: «با توجّه به **خاکدان غم** در مصراع اول، رجحان **آسمان وفا** قطعی است» (همان: ۱۲۶). می‌توان در مخالفت با این استدلال مدّعی شد که با توجه به «طایر» و «خاکدان غمِ» مصرع اول، رجحان «آشیان وفا» معقول است. توجّه به کلّ غزل هم مؤیّد «آشیان وفا» و فضای زمینی و احیاناً محبوب است؛ بزرگی که دچار شکستی شده است و مشمول دعا و ثنا و دعای خیر و دلداری حافظ می‌شود. این محبوب زمینی، آیینه صنع خداست، که هاتف غیب مژده دوای درد او را گفته و از خاکدان غم به آشیان وفا منتقل خواهد شد. «آسمان وفا» حتی می‌تواند موهم پرواز روح و مرگ باشد. درباره قطع‌های «قطّاعانه» (بسیار قطع‌کننده) نویسنده محترم، تفطّن به بیت حافظ، پُر بیراه نیست:

معشوق چون نقاب ز رخ بر نمی‌کشد هر کس حکایتی به تصور چرا کنند؟

۱۱. سیاهی نیک‌بخت است آنکه دایم

بود همراه و هم‌زانوی فرّخ (۳/۹۵)

در ردّ ضبط «همراز و هم‌زانو» نوشته‌اند: «مراد از سیاهی نیک‌بخت، زلف است و آن، همراه و هم‌زانوست. همراز نمی‌تواند باشد» (همان: ۱۳۰). اگر زلف می‌تواند هم‌زانو باشد، چرا همراز نباشد. راز با سیاهی و انبوهی زلف مناسبت دارد.

۱۲. هر آنکه روی چو ماهت به چشم بد بیند

بر آتش تو بجز چشم او سپند مباد (۶/۱۰۲)

ضبط خج و نسخ ۸۱۴ ـ۸۱۳ و ۸۲۷ «بجز جان او» است، که در این ضبط نوشته‌اند: «[...] چشم است که نظر می‌زند و منطقی‌تر آن است که او بسوزد، نه جان» (همان: ۱۳۴). به قرینه بیت زیر، «جان» می‌تواند سپند باشد، هرچند که چشم نظر می‌زند:

جان عشّاق سپند رخ خود می‌دانست وآتش چهره بدین کار برافروخته بود

۱۳. گر خود حریف شمع است، اسرار ازو بپوشان

کان شوخِ سربُریده بند زبان ندارد (۵/۱۱۵)

در مخالفت با ضبط «رقیب» به جای «حریف»، می‌نویسد: «رقیب کسی است که همه چیز را از او می‌پوشانند؛ نیازی به سفارش ندارد» (همان: ۱۴۷). اما «رقیب» در معنی مراقب و نگهبان و به‌ویژه نگه‌دارنده راز (*لغت‌نامه «رقیب»*) برتر است؛ یعنی حتی از نگهبان و کسی که رازنگهدار است، اسرار را بپوشان. قافیه «زبان»، حروف قریب را در بیت و مصرع فرا می‌خواند و در این معیار، «رقیب» موسیقایی‌تر است.

۱۴. درین باغ از خدا خواهد دگر پیرانه‌سر حافظ

نشیند بر لب جویی و سروی در کنار آرد (۷/۱۲۲)

ضبط شش نسخه «از خدا خواهد» است و مفهوم طلب و آرزوی قوی‌تر دارد.

۱۵. علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد

ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد (۶/۱۲۴)

خج «نرگس مستانه» آورده، که ضبط چهار نسخه ۸۱۶، ۸۲۱، ۸۲۳، ۸۲۷ است. می‌نویسد: «به قرینه **یغما**، بی‌گمان **نرگس ترکانه** ضبط برتر است» (عیوضی، همان: ۱۵۷). گمان می‌رود مستانه به یغما بردن، با «نرگس» و «علم» و «فضل» مناسب‌تر باشد. «یغما» خود ترکان را تداعی می‌کند. «مستانه» با علم و فضل ترکیبی پارادوکسی می‌سازد که با کلام پخته و کمال‌یافته حافظ سازگارتر است.

۱۶. نه شگفت ار گل طبعم ز نسیمش بشکفت

مرغ شبخوان طرب از برگ گل سوری کرد (۵/۱۳۷)

نوشته‌اند «خوشخوان» ـکه ضبط **سا** و **خج** است و ضبط نسخ ۸۱۹ ، ۸۲۲ ، ۸۲۵ ، ۸۲۷ــ به معنی سرودگوی و مغنّی است. «شبخوان یعنی بلبل و عندلیب و به قرینه گل سوری ... قطعی است که فقط **شبخوان** صحیح است» (همان: ۱۷۱). اما «خوشخوان» هم برخلاف قطع مصحّح، به معنی بلبل است (*لغتنامه «خوشخوان»*). این مرغ، خوشخوانی را از برکت نسیم مطلوب (معشوق/ می) دارد و

از برگ گل (گلبرگ/ توشه) به طرب می‌نشیند. مرغ خوشخوان را می‌توان همان «گل طبع» مصرع اول دانست و البته خوشخوان و گل، مناسب‌تر از شبخوان و گل است.

۱۷. درویش را نباشد نزل سرای سلطان

ماییم و کهنه‌دلقی کآتش در آن توان زد (۱۴۹/ ۵)

این ضبط مطابق نسخ ۸۱۳ ، ۸۲۱ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴ است؛ اما ۸۲۲ ، ۸۲۵ ، ۸۲۷ به جای «نُزل»، «برگ»، دارند. دکتر عیوضی بر این باور است که «از آنجا که کاتبان، لغات غریب را به لغات ساده تبدیل می‌کنند، یقین حاصل است که ضبط اصلی و صحیح، **نزل** است» (همان: ۱۸۵). استدلال غریبی است! کاتب واقف به معنای هر دو کلمه، چرا باید دست به تبدیل بزند؟! همچنین از کجا معلوم که در زمانه حافظ، «نزل» لغتی غریب بوده و از کجا می‌دانیم که خود حافظ چنین تبدیلی را انجام نداده است؟ مصحّح گرامی درباره نسخه ۸۲۲ نوشته‌اند: «دو نسخه ۸۱۳ و ۸۲۲، هریک کهن‌ترین نماینده دو گروه قابل توجه به شمار می‌روند و ما به ضبط‌های این دو نسخه اهمیت بیشتری قائل شده‌ایم» (همان: ۲۳). پس روشن است که ضبط «برگ»، پشتوانه قوی گروه ب و نیز یک نسخه از گروه ج (۸۲۵) را دارد. از طرفی، «برگ» در معنی سامان و توشه، هم در *شاهنامه* و هم در *دیوان حافظ* چندین بار به کار رفته است:

– هر امّید را کار نایـد به برگ بس امّید کانجام آن هست مرگ

– جوانی و پیری به نزدیک مرگ یکی‌دان، چو ایدر بُدن نیست برگ

(به نقل از *واژه‌نامک*)

استفاده از واژه برگ در شاهنامه، نشان از رواج آن در ادبیات پیش از حافظ دارد. موسیقی بیت هم با برگ خوش‌آهنگ است. (تکرار «ر» در مصرع اول و گ، ق، دو«ک» قریب مخرج) مثال‌هایی از حافظ:

«مرا که از زر تمغاست ساز و برگ معاش»، «گر برگ عیش می‌طلبی ترک خواب کن»،«برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند»، «برگ صبوح ساز و بده جام یک منی». آیا در این موارد هم کاتبان دست به تبدیل زده‌اند؟

۱۸. مردمی کرد و کرم بخت خداداد به من

کان بت سنگدل از راه وفا باز آمد (۵/۱۶۹)

در نسخ ۸۱۹، ۸۲۱، ۸۲۳، ۸۲۵ «از بهر خدا» آمده، که بهتر است. بت سنگدل نیز البته بی‌وفاست؛ یعنی وفا بر او واجب نیست؛ بخت خداداد است که وادارش می‌کند از بهر خدا بازآید. «بهر خدا» ایهام به نصیب خداداد هم دارد. با قافیه «خدا»، نغمه حروف نرم کام و قریب مخرج خ، گ، ک در مصرع دوم و خ، خ، ک و ک در مصرع اول خواهیم داشت.

۱۹. حافظ از شوق رخ مهرفروغ تو بسوخت
کامگارا، نظری کن سوی ناکامی چند (۹/۱۷۶)

«فروغ» مهر را چندان شیوا یافته‌اند که ناچار از امتیاز کهن‌ترین نسخه‌ها چشم پوشیده‌اند؛ اما از نظر شیوایی، تفاوتی بین «مهرفروغ» و «مهرفروز» نیست و با «فروز»، هم‌آوایی سه حرفِ **ز** موسیقی مصرع را بهتر می‌کند. همچنین «مهرفروز» با سوختن تناسب بیشتری دارد. نسخه‌های مهم‌تر ۸۱۳ ، ۸۲۲ ، ۸۲۴ همین ضبط را دارند.

۲۰. کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند (۷/۱۷۸)

می‌گوید قیدِ «به قلم» ناظر به زمان اختراع خط و کتابت نیز هست. اما با ضبط دیگر: «تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند»، یعنی شانه زدن زلف عروس سخن، معنیِ زمان پیدایش سخن نیز مستفاد می‌شود. کشیدن نقاب از رخ عروس سخن، بسیار زیباتر و شاعرانه‌تر است؛ وگرنه با شانه قلم زدن به سر زلف، نقابی از رخی کشیده نمی‌شود.

۲۱. به صفای دل رندان که صبوحی‌زدگان
بس درِ بسته به مفتاح دعا بگشایند (۳/۱۹۶)

شش نسخه (و نیز ۸۲۷ مکرّر) «به صفای دل رندان صبوحی‌زدگان» ضبط کرده‌اند و به زعم مصحّح، «تردیدی نیست که ضبط صحیحِ [...] **که صبوحی‌زدگان** در نهایت رسایی و شیوایی است» (عیوضی، همان: ۲۳۲). البته این تردید نیز وجود دارد که چرا صبوحی‌زدگان درهای بسته را می‌گشایند؟ صبوحی‌زدگان از هر قماشی می‌توانند باشند؛ از جمله رند ریایی و صوفی ناصاف و هر میخواره دیگر. رندان صافی‌اند که بسا درِ بسته را به مفتاح دعا می‌گشایند. توجّه شود که غزل به تقابل رندان صبوحی‌زده و خرقه‌پوش اهل تزویر پرداخته است. در ضمن، از بیت مطلع، سخن از فاعل یا فاعلانی غایب می‌رود که از بهر دل زاهد خودبین، درِ میخانه را بسته‌اند، اما همان‌ها به صفای دل رندان صبوحی‌زده و با مفتاح دعا و از بهر خدا می‌گشایندشان.

۲۲. یا رب آیینه حسن تو چه جوهر دارد
که در او آه مرا قوّت تأثیر نبود؟ (۲/۲۰۴)

در ترجیح ضبط «یا رب آیینه حسن تو» بر «این آینه حسن»، که ضبط نسخ ۸۱۳ و ۸۲۷ است، می‌نویسد: «**این آینه حسن** حاکی از حسن کلّی است و حال آنکه در شش بیت دیگر این غزل، مخاطب، معشوق است» (همان: ۲۴۲). استدلال درست نیست. «این» و «آن» و ضمایر مانند «همین» و «همان»، اشاره به جزئی و قضایای جزئی دارند و لذا ضبط «این آینه حسن»، اشاره به

نزدیک، با مراد مخاطب مشخص و نه کلّی است. در بیت مطلع هم در اشاره به خود می‌گوید: «قتل این خسته به شمشیر تو...». با استدلال نویسنده، معلوم نیست اگر کسی بخواهد از خستگان کلّی سخن بگوید، به چه نحوی باید ادا کند! اگر «این خسته» و «این حسن» کلّی باشند، خسته مشخص و حسن جزئی را چگونه باید گفت؟ ضبط درست، همان ضبط کهن‌ترین نسخه، یعنی «این آینه حسن» است.

۲۳. حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی‌ست

به ناله دف و نی در خروش و غلغله بود (۲/۲۰۹)

می‌نویسد: «اساساً فقط **غلغله** صحیح است؛ زیرا در ولوله بودن حدیث عشق، مفهومی محصّل ندارد» (همان: ۲۴۵). خروش و غلغله هم‌معنی‌اند و از مقوله حشو قبیح می‌توانند تلقی شوند. ضبط کهن‌ترین نسخه (۸۱۳)، «مشغله»، منطقی است. در ضمن، اگر نویسنده «اساساً فقط غلغله» را صحیح می‌داند، چرا در *دیوان حافظ* تصحیح به همراه دکتر بهروز، «مشغله» آورده؟

۲۴. معاشران، گره از زلف یار باز کنید

شبی خوش است، بدین وُصلتش دراز کنی (۱/۲۳۸)

ضبط ۷ نسخه، «وصله» است و تنها نسخه ۸۲۷ «قصه» ضبط کرده است، که به قول دکتر شفیعی‌کدکنی، «با توجه به قانون اصالت موسیقی، [...] **قصه** تناسب بیشتری دارد، به خاطر **گ** در **گره** و **خ** در **خوش**، که با **ق** در **قصه** قرب مخرج دارند و در مجموع هماهنگند با **ک**، که در ردیف شعر تکرار می‌شود و همگی از حروف نرم‌کامند [...]. یادآوری این نکته بسیار ضروری است که **قصه** خودش به معنی موی طرّه و پیشانی است. در کتاب *البلغه* می‌گوید: قصه: موی پیچه (طرّه) و در تمام کتب لغت عرب، **قصه** را به معنی موی پیشانی، همه جا آورده‌اند [...] به هر حال، از لحاظ صوتی، تداعی قصه/خوش هم با اسلوب حافظ هماهنگی دارد» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۴۹ـ۴۵۰).

۲۵. صبا ز منزل جانان گذر دریغ مدار

وز او به عاشق بی‌دل خبر دریغ مدار (۱/۲۴۱)

ضبط نسخ ۸۱۹، ۸۲۱، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵ «عاشق مسکین» است، که به‌زعم مصحّح، «**بی‌دل**، با داشتن وسعت معنی (آزرده، گرفته، دل‌تنگ، عاشق، دل‌داده، شیدا)، بیش‌تر با شیوه بیان حافظ مطابقت دارد. ضبط متن، بی‌گمان مطابق آخرین تهذیب حافظ است» (عیوضی، همان: ۲۸۲). چنین نحوه بیان و استدلال، سخت غریب است. از کجا این یقین کوبنده را به دست آورده‌اند؟ حتی اگر حافظ سر از خاک برآورد و چنین خبری بدهد، باز هم جای گمان دارد. در تشکیک بی‌گمانی مصحّح محترم، دلایل زیر شاید کافی به نظر آید:

نخست اینکه ضبط «مسکین»، مؤیّد دو گروه متفاوت نسخ کهن است؛ دوم، در *دیوان حافظ* تصحیح نویسنده کتاب، چهار بار «عاشق مسکین» آمده و «عاشق بی‌دل» تنها همین یک بار چاپ شده است؛ یعنی بیت‌های ۴/۱۰۸، ۴/۱۷۱، ۸/۲۷۰ و ۵/۴۷۳؛ پس چگونه می‌توان حکم داد که «عاشق مسکین» مطابق شیوه بیان حافظ نیست؟ سوم، به قول مصحّح، یکی از معانی «بی‌دل»، همان عاشق است؛ لذا مناسب‌تر می‌نماید که از تکرار الفاظ مشابه پرهیز شود، و نیز طبعاً عاشق، بی‌دل هم هست؛ در غیر این صورت، اگر صاحبِ دل خود باشد، در اساس، عاشق شمرده نمی‌شود؛ چهارم، یکی از معانی «مسکین»، نوعی نرگس است، که با توجه به صبا و خبررسانی و خوش‌بوییِ ناشی از بوی خوش محبوب نرگس‌وار، ترجیح ضبط «مسکین» مشخص می‌شود. این عاشق مسکین، هم ضعیف و فقیر است و هم عاشق و نیازمند نکهت نرگس.

۲۶. آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست

چون عود گو بر آتش سوزان بسوز و ساز (۳/۲۵۲)

ضبط سه نسخه ۸۱۹، ۸۲۲، ۸۲۷، یعنی «آتش سودا» برتر است. «آتش» همان سوزانی را افاده می‌کند و البته آتشِ پرشرار می‌تواند منظور باشد؛ چون عود با آتشِ کم هم می‌سوزد و در اصل، مراد سوختن عود است و کمی و بیشی آتش مهم نیست. اما «آتش سودا» مفهومی ژرف و متناسب با آرزوی عنبر زلف مصرع اول دارد؛ یعنی برای برآورده شدن آرزوی بوی زلف، سوختن عاشق ضروری است؛ سوختن در دو معنی: ۱. تحمّل رنج و پختگی (که با در آتش بودن تناسب دارد)، ۲. تبدل وجود.

یک ربط مضمونی مهم، سنخیّت عاشق است با معشوق، تا وصال میسّر شود: بوی عنبر زلف معشوق و بوی سوختن عاشق، مانند عود (آتش معشوق، بوی خوش خود را به عاشق می‌دهد). در ضمن، «آتش سودا» دو بار دیگر هم در غزل‌های حافظ آمده است، اما «آتش سوزان» هرگز.

۲۷. گل‌عذاری ز گلستان جهان ما را بس

زین چمن سایه آن سرو چمان ما را بس (۱/۲۶۱)

ضبط هفت نسخه کهن و انتخاب سا و خج، «سرو روان» است، که با داشتن معانی ایهامی گسترده، برتری دارد: سرو روان موهم معشوق، خرامنده، گذرنده، روح و ... است (نک: مرتضوی، ۱۳۸۸: ۴۶۲_۴۶۳).

به نظر مصحّح، ضبط سرو چمان «به یقین [...] مطابق آخرین تهذیب حافظ است» (عیوضی، همان: ۲۹۹). درباره این یقین‌های فراوان، که یادآور شکّ شکّاک و قطع قطّاع است و بسی جای تردید دارد، اشاره به نظر حافظ درباره «یقین» بی‌مناسبت نیست:

در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز هر کسی بر حسب فهم گمانی دارد

این یقین، هم به معنی «یقیناً محرم نشدن» است و هم نایل شدن به «مقام یقین رازگشایانه». حافظ یک بار هم از کلمه یقین استفاده کرده، که از قضا آن هم به معنی ضدّ یقین است و نشان می‌دهد که به نظر او، وجود متیقّن ناممکن است. به گفته فرزانه‌ای حافظ‌شناس، حافظ تا پایان عمر در دوران شک و حیرت باقی ماند و اگر هم یقینی بر او عارض شده، «حال» بوده است، نه «مقام».

نه حافظ را حضور درس خلوت　　نه دانشمند را علم‌الیقینی

۲۸. حافظ از مشرب قسمت گله بی‌انصافی است

طبع چون آب و غزل‌های روان ما را بس (۸/۲۶۱)

«بی‌انصافی» را نرم‌تر و ملایم‌تر از «ناانصافی» دانسته‌اند و درست به همین دلیل و مضمون هشداردهندگی مصرع، «ناانصافی» مناسب‌تر است. موازی‌های آوایی «مشرب» و «ناانصافی» (م و ن) با کلمه قافیه (روان) ضبط «ناانصافی» را تقویت می‌کند.

۲۹. مرید طاعت بیگانگان مشو حافظ

ولی معاشر رندان آشنا می‌باش (۷/۲۶۸)

ضبط سه نسخه ۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۷ «رندان پارسا» است، که به قول **خج**، «پارسا» به معنای پارسی/فارسی آمده، و با توجه به دیگر ابیات غزل که اشاره به پیر سالک حواله‌دهنده به می (پیر مغان)، جم و همدمی جام جهان‌نما دارد، رویکرد به فرهنگ پارسی در برابر بیگانگان (به قول مصحّح، «زهدفروشان بیگانه از معرفت خدا») مشهود است. رندان پارسا در مقابل بیگانگان مصرع اول، همان آشنایان را تداعی می‌کند. «مرید» در ابتدای مصرع اول و «ولی» در آغاز مصرع دوم هم در تقابلی هوشمندانه قرار گرفته‌اند. افزون بر بیت شاهد **خج** در تقابل فرهنگ پارسی با تازی:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست　　پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

بیت زیر هم رویارویی فرهنگ پارسا و زندگی‌بخش پارسی در برابر جان‌ستانی ترکان را نشان می‌دهد:

ترکان پارسی‌گو بخشندگان عمرند　　ساقی بشارتی ده رندان پارسا را

باری، به نظر می‌رسد «رندان پارسا» ضبط برتر باشد.

۳۰. نازها زان نرگس ترکانه‌اش باید کشید

این دل شوریده تا آن جعد کاکل بایدش (۶/۲۷۰)

ضبط نسخ ۸۲۷، ۸۲۲، ۸۱۴ـ۸۱۳ و نیز **سا**، **خج** و **نی**، «نرگس مستانه‌اش» است، که به دلایل زیر، کاملاً برتری دارد:

«ترکانه» با دو معنای منسوب به ترک و بی‌ادبانه و بی‌رحمانه و خارج از لطافت، هیچ تناسبی با مضمون مصرع و بیت ندارد. چه مراد چشم تنگ ترکان باشد و چه بی‌ادبی و بی‌رحمی آنان، «نرگس

ترکانه» سخت سست و خلاف مراد لطیف مصرع است؛ اما با انتخاب «نرگس مستانه» (فاعلی و مفعولی)، تناسب با دل شوریده تقویت می‌شود.

با ناز کشیدن از نرگس «مست»، شاید بتوان جعد را به دست آورد (مست زودتر گول می‌خورد)؛ اما آیا ناز کشیدن از نرگس ترکانه –که بی‌لطافت و بی‌رحم و بی‌ادب است– موصل به هدف می‌شود؟ نوشته‌اند: «**نرگس** با **ناز** تناسب دارد و **ترکانه** با **کاکل**، که نوعی آرایش موی سر ترکان بوده است» (همان: ۳۰۵). این استدلال موجّه نیست. ضبط مناسب، «جعد سنبل» نسخ ۸۱۳ و ۸۲۲ است که در این گزینه، چشم معشوق به «نرگس» و جعدش به «سنبل» تشبیه می‌شود (مراعات‌نظیر). سه نسخه مهم، که کهن‌ترین هم در بین آنان است، «جعد سنبل» را تأیید می‌کنند. در ضمن، مأخذ مربوط به کاکل، که آرایش موی سر ترکان بوده، کدام است؟ *لغتنامه* آن را بین خراسانیان و خوارزمشاهیان شایع می‌داند.

۳۱. کمند صید بهرامی بیفکن، جام می بردار

که من پیمودم این صحرا، نه بهرام است، نه گورش (۴/۲۷۲)

ضبط ۸ نسخه از ۹ نسخه مأخذ، «جام جم» است؛ لیکن مصحّح ضبط یک نسخه (۸۱۳) را ترجیح داده و چنین استدلال کرده است: «**جام‌جم** هفت بار در *دیوان حافظ* به کار رفته است [...] چنان که ملاحظه می‌شود، در هیچ‌یک از ابیات مذکور از **جام‌جم** مفهوم **جام می** استنباط نمی‌شود تا بتوان آن را به جای **جام می** به کار برد» (همان: ۳۰۷).

چنین نیست. ۳ بیت از آن ۷ بیت به نفع این‌همانی و یا همانندی «جام جم» و «جام می» است:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد　　آنچه خود داشت، ز بیگانه تمنا می‌کرد

به قرینه بیت‌های دیگر این غزل با انسجام معنایی تام، جام جم همان «قدح باده» و «جام جهان‌بین» است:

مشکل خویش برِ پیر مغان بردم دوش　　کو به تأیید نظر حلّ معما می‌کرد
دیدمش خرّم و خندان، قدح باده به دست　　واندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد
گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟　　گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

بیت دوم مستند مصحّح چنین است:

به سرّ جام جم آنگه نظر توانی کرد　　که خاک میکده کحل بصر توانی کرد
مباش بی می و مطرب، که زیر طاق سپهر　　به این ترانه غم از دل بِه‌در توانی کرد

سرّ جام جم را در میکده می‌توان یافت که می غم‌زدا را ارائه می‌دهد.

بیت سوم:

گوهر جام جم از کانِ جهانی دگـر است　　تــو تمـــنا ز گــِل کــوزه‌گـــران می‌داری

به قرینه بیت زیر:

بر در میخانه عشق ای ملک تسبیح‌گوی　　کانــدر آنــجا طیـــنت آدم مخـمّر می‌کنند

طینت آدم که در میخانه مخمّر می‌شود و نفخه الهی در آن دمیده شده، از جهان دگر است؛ یعنی گوهر جام جم در میخانه عشق ساخته شده است. بیت‌های زیر نیـز مؤیـد ایـن‌همـانی و یـا نزدیکـی نیرومند جام می و جام‌جم‌اند:

آن کـــس کـــه بـــه دســـت جـــام دارد　　ســـــــلطانی جـــــــم مـــــــدام دارد

باده نوش از جام عالم‌بین، که بر اورنگ جم　　شـــاهد مقصـــود را از رخ نقـــاب انـــداختی

«جام عالم‌بین» یا جام جم، همان جام باده است.

ای که در کوی خرابات مقامی داری　　جمِ وقتِ خودی ار دست به جامی داری

بده جام مـــی و از جـــم مکـــن یاد　　که می‌دانـد که جم کی بود و کِی کِی؟

به این ترتیب، ضبط «جام می» تنها ضبط «متعیّن» نیست و بلکه «جـام‌جـم» تـرجیح دارد کـه خود دست‌کم متداعی جام می نیز هست. در ضمن مطابق استدلال مکرّر مصحّح آیا شدنی است کـه ناسخ‌ها هشت نسخه در زمانی حدود ده سال، برای ضبط «جام‌جم» تبانی کـرده باشـند؟ جـام‌جـم و بهرام و گور مجموعه تاریخی (و اسطوره‌ای) نیز محسوب می‌شوند.

۳۲. بگیرم آن سر زلف و به دست خواجه دهم

که کشت حافظ بی‌دل به مکر و دستانش (۸/۲۷۵)

حافظِ کُشته چگونه می‌تواند سر زلف را بگیرد؟ ضبط ۸۲۲، ۸۲۵: «که داد من بستاند ز مکـر»، و ضبط ۸۲۷: «که سوخت حافظ بی‌دل ز مکر و ...» است که هر دو معنایی درخور دارند.

۳۳. ای حافظ ار مراد میسر شدی مدام

جمشید نیز دور نماندی ز تخت خویش (۷/۲۸۵)

نسخ ۸۰۷، ۸۱۹، ۸۲۱، ۸۲۵ «حافظ اگر» ضبط کرده‌اند، که انتخاب **سا** و **خج** نیز چنین است؛ امـا به زعم مصحّح، «مضامین این غزل حاکی از نامردمی‌هاست و این آخرین بیت مضمونی تسلّی‌بخش دارد. ضبط متن مطابق مقتضای مقام و فصیح‌تر است» (همـان: ۳۲۲). بـا چـه معیـاری «ای حـافظ» فصیح‌تر از «حافظ اگر» دانسته شده است؟ «اگر» با حرف «گ» می‌تواند تسلی‌بخشی قـوی‌تـری را القا کند؛ نیز هشداردهندگی.

۳۴. رشته عمرم به مقراض غمت ببریده شد

همچنان در آتش مهر تو خندانم چو شمع (۴/۲۸۸)

تمامی ۸ نسخه مرجع «رشته صبرم» ضبط کرده‌اند؛ اما مصحّح «رشته عمر» را مطابق ضبط دو نسخه ۸۴۳ و ۸۶۲ آورده است. به زعم ایشان «مضمون پایان یافتن صبر در بیت پیشین هرچه زیباتر بیان شده است و تکرار همان مضمون در این بیت مناسبتی ندارد و مایه ضعف می‌شود. وانگهی تشبیه **صبر** به **رشته** و بریده شدن آن به **مقراض غم**، غیر معهود و خارج از عرف ادب فارسی است» (همان: ۳۲۵).

در پاسخ ایراد اخیر، باید گفت بیت زیر از حافظ ضبط «رشته صبر» را تقویت می‌کند:

فلک چو دید سرم را اسیر چنبر عشق　　ببست گردن صبرم به ریسمان فراق

لیکن «رشته عمر» در هیچ بیتی از دیوان دیده نشد. افزون بر این، چگونه ممکن است رشته عمر بریده شود، اما خندان بماند؟ اما درباره استدلال نخست راجع به تکرار مضمون، نظرشان صائب نشان نمی‌دهد. در بیت پیشین، از نرم شدن کوه صبر به جهت گدازان بودنش در آتش عشق می‌گوید؛ اما در بیت اخیر، همان غم با وجود بی‌صبری، موجب خندانی‌اش می‌شود (غم مطلوب و نه مذموم که دوری کردنی است).

وقتی تمامی نسخ مرجع ضبط یکسانی دارند، چه جای درنگ و اصلاح ذوقی است؟

۳۵. طالع اگر مدد دهد، دامنش آورم به کف

گر بکشم، زهی طرب ور بکشد، زهی شرف؟ (۱/۲۸۹)

ضبط کهن‌ترین نسخه (۸۱۳) و ۸۱۴ ـ۸۱۳ «مدد کند» است، که بر ضبط اکثریت نسخ ترجیح دارد، و نه تنها به قول مصحّح «نرم‌تر و خوش‌آهنگ‌تر» نیست، بلکه متنافر نیز هست (سه دال مکرّر بدخوان).

۳۶. تویی آن جوهر پاکیزه که در عالم قدس

ذکر خیر تو بود حاصل تسبیح ملک (۲/۲۹۲)

سا و **خج** به تبع ضبط ۸۱۴ ـ۸۱۳ و ۸۲۷ «گوهر» آورده‌اند؛ اما به نظر مؤلف، «جوهر با داشتن مفاهیم لغوی و فلسفی [...] بر «گوهر» رجحان کافی دارد و ضبط اکثریت قریب به اتفاق نسخ کهن هم هست. عدول از آن، خلاف اصول تصحیح علمی است» (همان: ۳۳۱). از مصحّح محترم باید پرسید که اگر ضبط اکثریت نسخ کهن معیاری پذیرفتنی است، پس چرا درباره ضبط «رشته صبر» در بیت ۴/۲۸۸، که ضبط نه اکثریت، بلکه تمامی نسخ کهن هشتگانه است، از این معیار عدول کرده‌اند، اما راجع به «رجحان کافی» جوهر بر گوهر، بهتر می‌دانند که «جوهر» معرّب «گوهر» فارسی است

و ای بسا در این انتخاب به تأکید مصحّح، سیاق عادت در کار باشد و نه روشمندی. در مصرع‌های زیر از حافظ، «گوهر» در مفهوم فلسفی آمده است:

گوهر پاک تو از مدحت ما مستغنی است/ عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند/ گوهر معرفت اندوز که با خود ببری/ دلم که گوهر اسرار حسن و عشق در اوست/ تاج شاهی طلبی گوهر ذاتی بنمای.

نغمه حروف **گ** و **ک** در «گوهر» و «پاکیزه» و «که»، مصرع را خوش‌آهنگ‌تر می‌نماید.

۳۷. خوش بسوز از غمش ای شمع، که اینک من نیز

هم بدین کار کمر بسته و برخاسته‌ام (۳/۳۰۴)

ضبط «هم بدین کار» را استوارتر از ضبط «به همین کار» می‌دانند. اما ضبط اخیر تداعی‌کننده «به هم» ـ «با هم» شاعر و شمع است. قدیم‌ترین نسخه‌ها، ۸۱۳ و ۸۱۴ ـ۸۱۳ همچنین ضبط کرده‌اند.

۳۸. ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت

مرید حافظ خوش‌لهجه خوش‌آوازم (۹/۳۲۶)

ضبط نسخ ۸۱۳، ۸۱۶ و ۸۱۹ «نوید حافظ» است که به زعم مصحّح «هیچ یک از معانی **نوید** هم در این بیت مناسبتی ندارد» (همان: ۳۶۶). لیکن به نظر می‌رسد ضبط «نوید» برتری دارد: صبحدم، زهره چنگی، نوید برآمدن آفتاب (آواز خوش حافظ با ترکیب ساز زهره) را می‌دهد، یا با برآمدن آفتاب و دمیدن صبح، حافظ خوش‌آواز بیدار می‌شود و به همراه ساز زهره به کار موسیقی می‌پردازد (ساز و آواز). مصرع دوم می‌تواند مضمون سخن صبحدم باشد که نوید آواز خوش حافظ را می‌دهد. مصرع‌های زیر دلایل ارائه‌شده را تقویت می‌کند:

به این نوید که باد سحرگهی آورد/ نوید فتح و بشارت به مهر و ماه رسید.

به نظر مؤلف، «نوید» به احتمال فراوان محرّف «مرید» است؛ اما سه نسخه کهن از سه گروه متفاوت مرجع چنان ضبطی دارند و غیر هم‌گروهی نسخه‌ها احتمال تحریف را بسیار کاهش می‌دهد. منطقی و اخلاقی نیست که با اندک شکی در معانی واژه‌ها، کاتبان را مقصّر قلمداد کرد. به برکت زحمت کاتبان است که حافظ‌شناسی و دیگر پژوهش‌های معطوف به کلام منظور پیشینیان میسّر شده است. در نهایت، یکی از معانی «نوید» به مهمانی خواندن است، که در بیت کاملاً جا می‌افتد: زهره چنگی، مهمان حافظ خوش‌آواز است.

۳۹. شهباز دست پادشهم، یا رب از چه خاست

کز یاد برده‌اند هوای نشیمنم؟ (۵/۳۳۳)

ضبط ۸۱۳ و ۸۱۶ «یا رب از چه حال» و ۸۲۲ و ۸۲۷ «این چه حالت است» بوده و مصحّح ضبط پنج نسخه را «استوارتر» و «زیباتر» یافته است. بیت از جدایی عاشق از معشوق شکایت می‌کند و در بستر

غزل عرفانی، متوقّع «حال» یا وارد قلبی «انس» است؛ لذا «از چه حال» مناسبت تام با بیت دارد. معیار نویسنده مبتنی بر استواری و زیبایی، ذهنی و ذوقی است؛ چنان‌که سه حافظ‌شناس دیگر (سایه، جاوید و خرّمشاهی) «حالت» را استوارتر و زیباتر دانسته‌اند. «حال» در مصرع اول با دو حرف «هـ» دیگر ایجاد موسیقی هم‌حروفی می‌کند و با هوای مصرع دوم هم ایهام تناسب دارد.

۴۰. دل دیوانه از آن شد که نصیحت شنود

مگرش هم ز سر زلف تو زنجیر کنم (۲/۳۳۷)

به نظر می‌رسد ضبط دو نسخه ۸۱۸ و ۸۲۵، «پذیرد درمان»، درست‌تر است. نصیحت دیوانه از مقوله محال عقلی بوده و حافظ نیز در دیوان خود دنبال چنین محالی نبوده است. دیوانه را درمان می‌کنند و نه نصیحت؛ برای نصیحت‌شنونده عاقل ضرورتی تام دارد تا با معیار خرد، گزینه‌ای را بر دیگر گزینه ترجیح دهد. یک شیوه رایج درمان دیوانه تا حتی صد سال پیش، زنجیر کردن بوده است. به تقابل‌های صوری دقت شود: دیوانه/ درمان، دیوانه/ زنجیر، دل دیوانه/ زنجیر زلف، دل دیوانه/ نپذیرفتن درمان.

به شواهدی از *دیوان حافظ* در باب زنجیر کردن دیوانه اشاره می‌شود: عقل دیوانه شد آن سلسله مشکین کو/ من دیوانه چو زلف تو رها می‌کردم ـ هیچ لایق‌ترم از حلقه زنجیر نبود/ خرد که قید مجانین عشق می‌فرمود ـ به بوی حلقه زلف تو گشت دیوانه/ شکنج طره لیلی مقام مجنون است/ گفت کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم.

۴۱. من ترک عشق و شاهد و ساغر نمی‌کنم

صد بار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم (۱/۳۴۴)

ضبط مصرع اول را در نهایت فصاحت می‌دانند. اما به نظر می‌رسد با توجه به بی‌معنی بودن عشق بدون شاهد، خللی در فصاحتِ بی‌نهایت مورد نظر پیدا شود. عشق و شاهد تکرّر معلومند و لذا شاهد زائد است؛ اما عشق‌بازی مفهومی است بلند که از مقوّمات فکر حافظ به شمار می‌رود: در خانقه نگنجد اسرار عشق‌بازی/ عشق‌بازی کار بازی نیست ای دل، سر بباز/ در طریق عشق‌بازی امن و آسایش خطاست.

پس ضبط فصیح چنین است: من ترک عشق‌بازی و ساغر نمی‌کنم... . این ضبط را نسخ ۸۱۳، ۸۱۶، ۸۱۸ تأیید می‌کنند. ضمناً در ۳۵ باری که «شاهد» در *دیوان حافظ* به کار رفته (برابر *فرهنگ واژه‌نمای حافظ*)، بجز بیت بالا، هرگز با «عشق» نیامده است.

۴۲. نه هر کو نقش نظمی زد، کلامش دلپذیر آمد

تذرو طرفه من گیرم، که چالاک است شاهینم (۷/۳۴۵)

ضبط پنج نسخه مرجع «دلپذیر افتد» است؛ اما به زعم مصحّح، مفهوم ضبط مختار حکایت از دلپذیری ذاتی شعر حافظ دارد. نخست باید گفت چالاکی شاهین به معنی دلپذیری ذاتی نیست؛ چون از شعر حافظ هم برمی‌آید که به منظور شکار کردن بهتر، دیده باز را برمی‌دوختند و یا کلاه بر سر او می‌نهاده‌اند؛ اوّلی برای انس با بازیار و دومی به جهت خسته نشدن چشم باز؛ ضمناً به نقل از دهخدا، شاهین از خانواده باز است: باز ار چه گاه‌گاهی بر سر نهد کلاهی/ بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم .... (خرّمشاهی، ج ۲: ۱۵۰۶). این شواهد نشان می‌دهد که استعداد ذاتی را می‌توان با پرورش تقویت کرد. درباره شعر حافظ هم درست چنین است؛ یعنی افزون بر «لطف سخن خداداد»، «صبر و ثبات» بر «جور و جفا» و صبر بر شیرینی (کوشش و تربیت ذوق) سبب شده است تا «این همه شهد و شکر» از سخنش بریزد:

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد　　اجر صبری‌ست کز آن شاخ نباتم دادند

بیت از مقدمه صبر بر شیرینی می‌گوید که نتیجه سخن شیرین به بار می‌آورد و یادآور سخن مولوی است:

گر سخن خواهی که گویی چون شکر　　صبر کن بر حرص و این حلوا مخور (۱/۱۶۰۳)

صبر باشد مشت‌های زیرکان　　هست حلوا آرزوی کودکان (۱/۱۶۰۴)

این همه، قرائنی است بر اینکه برخلاف رأی مصحّح، «شعر حافظ ذاتاً دلپذیر» نیست؛ بلکه لطف سخن خداداد را –که مشترک همه شاعران می‌تواند باشد– به همتِ پرورش و صبر و تمرین و نیز تهذیب‌های چندین و چندین‌باره ـکه مؤید مؤلف هم هست (صفحه ۲۲)– بارور و پربار ساخته است.

افزون بر این، «افتد» با «زد» مصرع اول و «تذرو طرفه» مصرع دوم متناسب‌تر می‌نماید: شاهین حافظ، تذرو را می‌زند و تذرو می‌افتد، نیز تذرو سخن حافظ طرفه می‌افتد.

۴۳. دوستان، عیبِ نظربازی حافظ مکنید

که من او را ز <u>محبّان شما می‌بینم</u> (۷/۳۴۸)

ضبط نسخهٔ ۸۲۲ (و ۸۴۳) «ز محبّان خدا» است و مصحّح در ردّ این می‌نویسد: «بدیهی است که اختیار نی، بسیار ضعیف‌تر است؛ زیرا کیست که از محبّان خدا نباشد؟ وانگهی، روی سخن شاعر با دوستان است و می‌گوید که ای دوستان، من از دوستان شما هستم؛ بهتر است که نظربازی را بر من عیب نگیرید» (عیوضی، همان: ۳۸۵)

غزل به تمامی، عرفانی است و از تجلّی نور خدا در خرابات مغان، حصر توجه سالک عاشق به معشوق و رازگشایی عارفانه سخن می‌گوید؛ لیکن سلوک خارق عادات در بسیاری از ابیات پیداست؛ از جمله، در بیت دوم، که تعریضی به ملک الحاج و حجِّ بی‌حضور قلب او می‌زند و نیز در تنعّمات زمینی به شهود نایل می‌شود (خرابات مغان، نافه‌گشاییِ زلف بتان و مشک ختن و نافهٔ چین و باد

صبا، که این همه، افزون بر تجلّیات حق، موهم طیّبات زمینی هم هستند)، این‌گونه «مقام مشاهده» خرق عادتی را، به قول حافظ، «کس ندیده است» و هم از این روست که دوستان حافظ نظربازی او را عیب‌ناک می‌یابند و حافظ هم در پاسخ خرده‌گیری آنان –که علی‌الاصول، دعوت حافظ به زهد و ترک نظربازی است– می‌گوید من محبّ خدا هستم و به مصداق آیهٔ کریمهٔ «فَرجِعِ البَصَرَ کَرّتین»، از فضیلت نظربازی، در مفهومِ نگاهِ دوباره به امور و اشیاء و رفتن از سطح پدیده‌ها به عمق آنان، برخوردارم. با این «علم نظر» است که حافظ، صاحبِ نظر و ناظر روی حق می‌شود، آن هم در خرابات مغان؛ و کام‌روایی‌های زمینی طبعاً در ظرف عادت و سنّت‌های ظاهر و «فهم ضعیف» دوستان و اکثریت نمی‌گنجد.

استدلال مصحّح مبنی بر اغماض دوستان حافظ، مصداق عذر بدتر از گناه است. حافظ نظربازی‌اش را سلوک حق‌جویانه معرفی می‌کند و به صراحت در بیت ششم غزل می‌گوید: این تجلّی حق را کسی درک نمی‌کند؛ و البته حافظِ نظرباز، که در این غزل پرتو حقیقت را در دل منزّهش دریافته، طالب وصال مستقیم معشوق عرفانی است: «خواهم از زلف بتان نافه‌گشایی کردن ...»؛ و مصرع دوم همین بیت، پاسخی است به توضیحات ساده‌انگارانهٔ مصحّح: «فکر دور است همانا که خطا می‌بینیم» .

۴۴. بگذار تا ز شارع میخانه بگذریم

کز بهر جرعه‌ای همه محتاج این دریم (۱/۳۶۳)

ضبط سایه «به شارع میخانه» و مطابق نسخ ۸۱۴– ۸۱۳ و ۸۲۵ و ۸۲۲ است. دلیل مصحّح در انتخاب «ز شارع» پذیرفتنی نیست. می‌گوید: «شارع یعنی **راهِ تمام**. از راه می‌گذرند به راه نمی‌گذرند». معنی ایشان درست است؛ اما در بیت نامفهوم است. «ز شارع میخانه بگذریم» یعنی از میخانه عبور کنیم؛ اما «به شارع میخانه بگذریم» یعنی به میخانه برویم: کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد/ او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد/ او به شاهراه طریقت گذر نکرد/ گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی.

۴۵. سوی رندان قلندر به رهآورد سفر

دلق شطّاحی و سجّادهٔ طامات بریم (۲/۳۶۴)

این بیت در ۵ نسخه آمده است:

۸۲۱ ، ۸۲۳: دلق بطحایی و سجّادهٔ طامات بریم

۸۲۲: دلق سلطانی و سجاده و طامات بریم

۸۲۴: دلق و سجاده و شطّاحی و طامات بریم

۸۲۷: دلق بسطامی و سجادهٔ طامات بریم

«در مفهوم **دلق بطحایی** و **دلق سلطانی**، راه به جایی نبردیم و دربارهٔ **دلق بسطامی** نیز باید گفت که منصرف ذهن از آن، بایزید بسطامی، عارف بزرگ قرن سوم هجری، است و تصوّر نمی‌رود که حافظ او را مورد طعن قرار داده باشد. با توجه به هر چهار ضبط نسخ کهن، به نظر می‌رسد که ضبط صحیح، ضبط نسخهٔ ۸۲۴ است؛ منتها تألیف جمله در این نسخه دستخوش تغییر شده است» (همان: ۳۹۹). پس از این صغری و کبری چیدن‌ها و با جابه‌جایی کلمات در ضبط ۸۲۴ و بدون رعایت هیچ معیاری، به ضبطِ من‌درآوردیِ «دلق شطّاحی» رسیده‌اند، که بسی بیراه‌تر از هر ضبط نسخ کهن است. و انصاف باید داد که ضبط هر چهار نسخه، وافی مقصود بوده و نیازی به استحسان و ذوق‌ورزی نیست. «دلق بطحایی» به معنی دلق مقدّس، مربوط به اماکن مقدّسهٔ مکه و مدینه است و توجهی به بیت مطلع (خیز تا خرقهٔ صوفی به خرابات بریم ...)، تعریض حافظ به صوفیان را نمودار می‌سازد، که مقدّسات را هم رنگی و زمینی کرده‌اند. اما «دلق سلطانی» هم روشن‌تر از «دلق شطّاحی» مصحّح است و می‌تواند مفید معانی زیر باشد:

دلقی که صوفی را در مقام سلطان زمینی، صاحب اختیار و مال و مکنت فراوان و دم و دستگاه خانقاهی کرده، و دیگر اینکه دلق اهدایی سلطان است که در مقابل «خرقهٔ تبرّک» و «خرقهٔ ارادت» و «خرقهٔ ولایت» می‌ایستد، که به مناسبتِ شایستگی‌های خاصّ سالک، توسط پیر پوشانده می‌شود. اما اینکه دلق بسطامی از آنِ بایزید عارف بزرگ بوده است و مصحّح تصوّر نمی‌کند «که حافظ او را مورد طعن قرار داده باشد»، تصوّری است که عقلش نمی‌کند تصدیق. نیم‌نگاهی به بیت مطلع غزل، حکایت از آن دارد که حافظ با هر خرقهٔ صوفی و هر دلق و طاماتی مخالفت و عناد می‌ورزد و از آنجا که بایزید بسطامی، هم صوفی بوده و هم دلق‌پوش –گویا معروف بوده که دلق بایزید در آسمان آویخته شده است– و هم طامات (لیس فی جُبَّتی سِوَی‌الله، سبحانی ما اَعظَم شأنی)، در نتیجه، حافظ او را هم، مانند تمامی شطّاحان، مورد طعن قرار داده است.

به نظر مصحّح، ضبط نسخهٔ ۸۲۴ دستخوش تغییر تألیف شده است؛ اما برای این ادّعا دلیلی ارائه نمی‌شود. در *دیوان حافظ* تصحیح خانلری، «دلق» ۲۲ بار به کار رفته، که در ۲۱ مورد، ضدّ ارزش و منفی است. همچنین «سجّاده» در تمامی ۹ بار تکرار، بار منفی دارد. «طامات» و «شطح» هم به قرینهٔ بیت مطلع و نیز تمامی مواردِ به‌کاررفته در دیوان، منفور حافظند. پس منطقی می‌نماید که مطابق ضبط ۸۲۴، دلق و سجّاده و شطّاحی و طامات، همچون متاعی کم‌ارزش و حتی بی‌ارزش، در پای رندان قلندر ریخته شود تا اصولیّت‌های برتر اینان، که سخت مقبول حافظ است، بسی برتر از

صوفیان و شطّاحان و مدّعیان کرامت (بیت نهم غزل) بنشیند، که به قول حافظ، زاهدانی هستند مستحقّ زندان مکافات (بیت یازدهم غزل).

۴۶. چو در دست است رودی خوش، بگو مطرب سرودی خوش
که دست‌افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم (۴/۳۶۵)

در ترجیح ضبط «بگو مطرب» بر «بزن مطرب» می‌نویسد: «فعل **سرود زدن** در *دیوان حافظ* نیامده [...] در *لغتنامه*، ذیل **سرود** و «**زدن**»، فعلِ **سرود زدن** دیده نمی‌شود» (همان: ۴۰۱).

اگر مصحّح گرامی به *دیوان حافظ* تصحیح خودشان مراجعه می‌کردند، متوجه می‌شدند که در صفحه ۶۲۹ مجلّد اول، حافظ «سرود زدن» را آورده است:

مغنّی نوایی به گلبانگِ رود بگوی و بزن خسروانی‌سرود

از این گذشته، «راه زدن» هم در همان معنی در شعر حافظ بارها به کار رفته است.

۴۷. صوفی بیا که جامهٔ سالوس برکشیم
وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم (۱/۳۶۶)

مصرع اول، مطابق ضبط ۸۲۷ و ۸۲۲ چنین است: «صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم». به دلایل زیر، ضبط «خرقه» ترجیح دارد:

نخست اینکه موسیقی بیت با «خرقه» دلنشین‌تر است: قرب مخرج حروف **خ**، **ق**، **ک**، هر دو مصرع را آهنگین می‌سازد. دیگر اینکه «خرقهٔ سالوس» در تقابل صوری با «نقش زرق» و «خط بطلان»، متداعی «خرقهٔ تبرّک» و «خرقهٔ ارادت» تصوّف هم هست؛ حال آنکه «جامهٔ سالوس» نمی‌تواند خرقه‌های خاصّ صوفیان را متداعی کند. استفادهٔ حافظ از فرهنگ تصوّف، در دیگر بیت‌های غزل (مراعات نظیر و از آن مهم‌تر، تقابل‌های صوری)، ضبط «خرقه» را برتر می‌نشاند: نذر و فتوح صومعه/ وجه می/ در تقابل با دلق/ یار/ آب خرابات/ بزم صوفیان/ غارت باده/ برکشیدن شاهد.

۴۸. دلم از پرده بشد، حافظ خوش‌لهجه کجاست
تا به قول غزلش ساز نوایی بکنیم؟ (۸/۳۶۸)

ضبط شش نسخه: «تا به قول و غزلش»، مناسب‌تر می‌نماید. «قول و غزل»، هم آواز و هم شعر است، که با حافظِ خوش‌لهجه مناسبت دارد: با لهجهٔ خوش، آواز می‌خواند و به یاری غزل زیبایش، دل را به پرده باز می‌گرداند. در انتخاب «قول و غزل»، آنچه برجستگی دارد، «قول» است و «غزل» زاید می‌نماید.

۴۹. خال دلم ز خال تو، هست در آتشش وطن
چشمم از آن دو چشم تو خسته شده‌ست و ناتوان (۵/۳۷۵)

ضبط هر سه نسخهٔ مرجع (۸۲۲، ۸۲۵، ۸۲۷) «حال دلم» است و اصلاح آن بـه «خـال» وجهـی ندارد؛ بویژه که در ضبط یک نسخه، «حال دلم ز خال تو» آمده است، کـه احتمـال خطـای کاتـب را کاهش می‌دهد. معنی بیت با «حال دلم ز خال تو ...» موجّه و محصّل است: معشـوق، طبیـب‌وار بـه بالین خسته می‌آید و پرسش می‌کند و فاتحه می‌خواند و مـی‌رود. هنگـام عیـادت، «حـال» بیمـار را می‌پرسند؛ بیمار هم در پاسخ احوال‌پرسی می‌گوید حال دلم خراب است. از آنجا که بیمـاری، بیمـاری دل است، در جواب از عضو بیمارش سخن به میان می‌آورد. اگـر فـرض کنـیم معشـوق از حـال دلِ خسته پرسیده باشد، پاسخ حافظ معقول‌تر و مناسب‌تر هم خواهد بود.

۵۰. بردم از ره دل حافظ به دف و چنگ و غزل

تا جزای من بدنام چه خواهد بودن (۷/۳۸۱)

ضبط دیگر: «به می و چنگ و غزل»، برتر می‌نماید. می و چنگ، دو مقولهٔ جداگانه‌اند؛ حال آنکه دف و چنگ، هر دو موسیقی را مراد می‌کنند، که با چنگ تنها هم متداعی می‌شود. توجه بـه غـزل و به‌ویژه بیت‌های مطلع و مقطع، نشان می‌دهد که ابتدا مـی و جـام را مطلـوب مـی‌دارد تـا ببینـد کـه سرانجام چه خواهد بودن (موهم درک راز عرفانیِ «غایات امور» توسط میِ معرفـت‌بخـش). در بیـت مقطع هم پیر میخانه از خط جام، معمای فرجام (سرانجام بیت مطلع) را چنـین رازگشـایی مـی‌کنـد: حافظ، دل‌بردهٔ می و موسیقی شده و این همان مفهوم کام‌روایی و پختگی و فرجام کار است.

«می و چنگ» در شعر حافظ به دفعات آمده است:

اگر چه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیز است به بانگ چنگ مخور می، که محتسب تیز است

این بیت، همان مضمون راهزنی دل به دست می و چنگ را دارد.

ـ گیسوی چنگ ببرّید به مرگ میِ ناب

ما می به بانگ چنگ نه امروز می‌خوریم

ـ مِی خور به بانگ چنگ و مخور غصه، ور کسی ...

۵۱. مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست؟

به دستِ مردم چشم از رخ تو گل چیدن (۶/۳۸۳)

ضبط چهار نسخهٔ ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۳، ۸۲۵ «مراد ما»، ترجیح دارد. این ضبط، واجـد معنـایی گسـترده‌تـر است و به هدف آفرینش راجع می‌شود؛ اما مراد دل می‌تواند میلی شخصی باشد. توجه شود که به قول دکتـر مرتضوی، این غزل مهمات فکر حافظ را نشان می‌دهد و هر بیت آن حکایت از باورهای ثابت تفکّر وی دارد. شاعرانگی و صنعت نباید بر معنی ترجیح داده شود. در ضمن، این ضبط از صنعت نیز خالی نیست: هم‌حروفی و هم‌صدایی چهاربارهٔ «م» در مصرع اول و تناسب «مراد ما» با «رخ تو».

۵۲. مدام خرقهٔ حافظ به باده در گرو است

مگر ز خاک خرابات بود طینت او (۷/۳۹۷)

نوشته‌اند: «طینت با خاک تناسب قابل‌توجهی دارد» و لذا از ضبط «فطرت او» برتر می‌نشیند. اما فطرت در معانیِ هم‌خمیره و هم‌سرشت، دربرگیرندهٔ طینت نیز هست و پشتوانهٔ ضبطیِ کهن‌ترین نسخه (به تکرار) و چهار نسخهٔ معتبر قدیمی را دارد. بیت زیبا و بلکه بیت‌الغزل زیر، مؤیّد این ضبط است:

می خور، که عاشقی نه به کسب است و اختیار این موهبت رسید ز میراث فطرتم

مصحّح محترم را به نوشته‌شان در دو صفحهٔ بعد متفطّن می‌سازم: «در موارد نزدیک بودن تعداد منابع، بهتر است از ضبط کهن‌ترین نسخه‌ها عدول نشود». از همهٔ اینها مهم‌تر اینکه «بود» و «طینت» به جهت قریبِ مخرج بودن «د» و «ط»، متنافرند و خلاف موسیقی شعر.

۵۳. در هوای لب شیرین‌پسران چند کنی

جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده؟ (۴/۴۱۲)

ضبط شش نسخه، «به هوای»، ترجیح دارد؛ چون «ب» حرف نرم است و با منظور «هوای لب» متناسب‌تر می‌نماید و موسیقی شعر را لطیف‌تر بیان می‌کند.

«شیرین‌پسران» ضبط ده نسخه از منابع کتاب و «شیرین‌دهنان» ضبط تنها نسخهٔ ۸۲۴ است، که ضبط برتر بوده و مطابق با تهذیب نهایی حافظ ـ احتمالاً ـ باید باشد. نخست اینکه موسیقی مصرع با «شیرین‌دهنان» (تکرار حروف ن و ه) زیباتر است؛ همچنین تناسب لب و دهن، این انتخاب را تقویت می‌کند. تقابل صوریِ شیرین‌دهن/ روح‌آلوده در جنبهٔ پارادوکسی‌شان اهمیت دارد، که البته این تضاد با شیرین‌پسر به‌دست‌آمدنی نیست. به قول دکتر شفیعی کدکنی، تعدّد ضبطِ نسخ، معیار مهمی در انتخاب ضبط‌ها نیست؛ بلکه باید به مراحل شاعری حافظ توجه داشت، که در مرحلهٔ اول، «قوانین حاکم بر جمال‌شناسی شعر عصر او» و «تقابل‌های معقول و منطقی و تناسب‌های از پیش آزموده‌شدهٔ سنّت شعر فارسی حاکم است»؛ اما «در مرحلهٔ کمال، استتیک و مبانی هنر عرفانی و گریز از قراردادهای سنّتی شعر، همراه با مجموعه‌ای از تناقض‌ها و گرایش به شطح» حکومت می‌کند. لذا اگر ضبطی واجد ویژگی‌های «مرحلهٔ کمال» حافظ باشد، ولو ضبط یک نسخه، منطقی و علمی است که همان را انتخاب کرد (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۳۶).

نکته‌ای که باید بدان اشاره کرد، استدلال مع‌الفارق مصحّح علیه موافقان ضبط «شیرین‌دهنان» است؛ می‌نویسد: «باید توجه کرد که تنها در این بیت نیست که حافظ، شیرین‌پسر آورده است، تا با کنار گذاردن ضبط نه نسخه، بتوان دهان کج‌اندیشان را بست» (عیوضی، همان: ۴۶۰). مصحّح گرامی

توجه به مذموم بودن هوای لب شیرین‌پسر (یا شیرین‌دهن) در بیت نکرده‌اند. بیت در پیِ تقبیح و تحذیر از مراد گوینده، تمتّع و تحذیر از هوایی است که جوهر روح را آلوده می‌سازد، و از کلّ غزل و نیز همین بیت برمی‌آید که مراد گوینده، تمتّع از لذات دنیوی است و نه انحراف جنسی. مُغبچهٔ باده‌فروش، در مقام عرفان و زهد، حافظ را به دوری از کام‌روایی و زندگی بهره‌مندانهٔ زمینی (بهره‌های حتی مشروع) دعوت می‌کند و زندگی زمین را چاه طبیعت می‌نامد و دیرِ خراب‌آلوده، که به هیچ‌وجه شایستهٔ توجه نیست. پاکی و صافی و طهارت، در دوری از بهره‌های زمینی است (فلسفهٔ زهد، سخت آن را دشمن می‌دارد و در جواب مغبچهٔ داعی به دنیاگریزی، زندگی را دفتر گل و بحر عمیق پاک و با صفا می‌شمارد. پس غزل دو نحوه مشرب و مکتب را رو در روی هم قرار می‌دهد: زهد و عرفان، در برابر زندگی متنعّمانه، که منجر به پختگی و آشنایی با ره عشق و ناآلودگی می‌شود. با این حساب، روشن است که شیرین‌دهنان به مثابهٔ نماد رویکرد به خوشی و بهره‌مندی، ضبط درست و مطابق با مرحلهٔ کمال شعر حافظ است.

۵۴. از من جدا مشو، که توام نورِ دیده‌ای

<u>محبوب جان</u> و مونس قلبِ رمیده‌ای (۱/۴۲۱)

ضبط دو نسخهٔ ۸۲۲ و ۸۲۷، «آرام جان»، و هفت نسخه «محبوب جان» است. «آرام» با «رمیده» قافیهٔ متضاد بوده و ضبطِ برتر است. «نور دیده» قطعاً محبوب هم هست، اما به‌کارگیری پارادوکس، هنر مرحلهٔ کمال حافظ به شمار می‌رود: مونسی که هم آرام‌بخش است و هم بی‌قرارکننده. هم‌حروفی «رمیده» و «آرام» (ر، م) و تکرار سه (ن و م) (جان، مونس) موسیقی شعر را دلکش‌تر می‌سازد.

۵۵. تا چه خواهد کرد با ما <u>تاب و رنگ</u> عارضت

حالیا نیرنگ نقش خود بر آب انداختی (۲/۴۲۳)

دو نسخه (۸۲۱، ۸۲۲) از هشت نسخهٔ مأخذ، «آب و رنگ» ضبط کرده‌اند، که با توجه به مجموعهٔ اصطلاحات نقاشی، یعنی آب و رنگ و نیرنگ و نقش، ضبط برتر است. استدلال مصحّح در انتخاب «تاب و رنگ»، ابتدا ترجیح شش نسخه، که کهن‌ترین نسخه‌ها نیز در رأس آنهاست، بوده و سپس مفهوم دقیق‌تر «تاب» را مطرح می‌کند: «تاب» با داشتن مفاهیم فروغ و درخشش و نور، در کنار «رنگ» مناسب‌ترین وصف برای عارض است. باید مصحّح گفت که «آب» نیز واجد همین معانی (فروغ و درخشش و نور)، به اضافهٔ تازگی و لطافت و رونق و ... هم هست و لذا با انتخاب آب و رنگ هم درست به همان معنی می‌رسیم که نویسنده بیان کرده است: «حالیا طرح اولیهٔ نقش توست که ما را این‌چنین مفتون تو کرده است. نمی‌دانیم وقتی فروغ و رنگ آن به حدّ کمال برسد، با

ما چه خواهد کرد؟» (همان: ۴۷۰-۴۷۱). پس روشن است کـه دقـت مفهـومیِ «آب» بسـی بیشـتر از «تاب» نامألوف و نامناسب بوده و در ضمن، در خدمت مراعات‌النظیر هم قرار می‌گیرد و با آب مصرع دوم جناس تام می‌سازد. اما دربارهٔ اینکه نوشته‌اند: «بی‌گمان، **تاب و رنـگ** گفتـهٔ حـافظ اسـت»، گویـا فراموش شده که غالب و بلکه تمامی ضبط‌های گونـاگون نسـخ کهـن مرجـع، از آنِ حـافظ اسـت و غرض از تصحیح نسخ، نزدیک شدن به ضبط «مرحلهٔ کمال» شعر حافظ است. چـه، عمـوم ادبـا و از جمله مصحّح کتاب اذعان دارند که بیشترین تفاوت ضبط‌ها توسط خود حافظ و بـه منظـور نیـل بـه کمالِ جوانبِ گوناگونِ هنرش صورت گرفته و به قول دکتر شفیعی‌کدکنی، بـه جـز مـوارد اسـتثنائی، عامل اصلی این اختلاف نسخه‌ها شخص حافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌بـرداری را در آن دخـالتی نیست (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۲۱).

۵۶. هر پاره از دل من و از غصه قصّه‌ای

هر <u>شطری</u> از خصال تو وز رحمت آیتی (۳/۴۲۷)

مصحّح در مخالفت با ضبط «هر سطری»، به نقـل از دکتـر محجـوب مـی‌نویسـد: «بـه آسـانی می‌توان اندیشید که **خصال** سطرهایی ندارد که هر یک از آن آیت رحمتی باشد [...]» (عیوضی، همـان: ۴۷۵). این استدلال قانع‌کننده نیست و می‌توان با توجه به بیت‌های غزل، دربارهٔ محبـوب روحـانی‌ای اندیشید که دفتر خصال او سطر به سطر ـنوشته به نوشته‌ـ آیهٔ رحمت است. توجه شـود کـه خطـاب غزل به کسی است که فراتر از بهشت و بهشتیان می‌نشیند؛ به مقامی بالاتر از عیسی و خضر رسـیده و عاشق پریشان (دل پاره‌پاره و پرغصه) و مهجور از او می‌خواهد تا سطری از دفتر رحمـتش را بـر او بخواند و مشمول عنایتش گرداند و پریشانی را به مجموعه بدل سازد.

موسیقی شعر هم با «سطری از خصال» در تکرار حرف **س** زیباتر می‌نشیند و تقابل‌های صـوری دلنشینی در بیت ساخته می‌شود. پارهٔ دل/ سطر خصال (اوّلی نمایانگر تفرقه و دومی مبـیّن مجموعـهٔ سطرها و آیات، در خدمت مجموعه‌اند؛ اما «شطر خصال» آن را تکه‌تکه می‌نماید)، قصهٔ غصه/ آیـت رحمت. این تقابل‌های صوری در خصلت متضادشان، و نیز «موازی‌هـای آوایـی» کـه «خوشـه‌هـای صوتی» می‌سازد (غصهٔ قصه/ سطر خصال/ رحمت آیـت)، کمـال هنـری حـافظ را نمـودار مـی‌کنـد (اصطلاحات و استدلال‌ها منقول از «موسیقی شعر» است).

۵۷. <u>بکش جفای رقیبان مدام و جور حسود</u>

که سهل باشد اگر یار مهربان داری (۸/۴۳۷)

ضبط دو نسخهٔ ۸۱۸ و ۸۲۴ چنین است: «بکش جفای رقیبان مـدام و خـوش‌دل بـاش». ایـن ضـبط ترجیح دارد؛ نخست به این دلیل که جفای رقیب، اعمّ از جور حسود است. جفا، هم در معنی «جور» و هـم

«استخفاف»، و نیز رقیب در مفهومِ هم «مراقب» و هم «رقیب عشقی»، بیان‌گر «جور حسود» هم هست و لذا جور حسود زائد می‌نماید. با انتخاب «خوش‌دل باش»، تکرار «ش» موسیقی شعر را زیبا می‌کند و از آن مهم‌تر، جفاکشی و خوش‌دلی، متضادّ صوری می‌سازند که صفت مرحلهٔ کمال شعر حافظ است.

۵۸. به وصل دوست گرت دست می‌دهد یک دم

برو که هرچه مراد است در جهان داری (۹/۴۳۷)

ضبط بهتر، «وصال دوست» است، که تکیهٔ مصرع هم بر آن واقع می‌شود. مصحّح استدلال می‌کند که با ضبطِ «به وصل دوست»، تکیه بر روی «یک دم» می‌باشد؛ اما آنچه اهمیت دارد، وصال دوست است؛ چه یک دم و چه بیش‌تر؛ لذا «وصال دوست» ترجیح دارد. «به» در مصرع، زائد به نظر می‌رسد و بدون آن، تمامی واژه‌ها ضرورند و در جای خود می‌نشینند.

۵۹. حافظ دگر چه می‌طلبی از نعیم دهر

مِی می‌چشیّ و طرّهٔ دلدار می‌کشی (۸/۴۴۹)

ضبط برتر، «می می‌خوری» است (ضبط‌های ۸۱۸، ۸۲۱، ۸۲۷). به نظر مصحّح، «مِی می‌چشی» با «طرّهٔ دلدار می‌کشی» هم‌خوانی دارد؛ اما همچنان‌که دکتر شفیعی‌کدکنی گفته است، کلمهٔ قافیه از اهمیت تامّی در فراخواندن و ساختن مشابهات برخوردار است و «می‌چشی» هیچ مشابهتی با «دلدار» ندارد؛ اما «می‌خوری» با تکرار حرف «ر» (همچنین در طرّه)، تشابه با قافیه و رَوی دارد؛ به‌ویژه که به نظر می‌رسد برجسته‌ترین حرف قافیه، همان «ر» است. دربارهٔ مفهومِ چشیدن هم گفتنی است که اگر مراد، مزه مزه کردن و کم‌نصیبی از می باشد که نعیم دهر به حساب نخواهد آمد، و اگر هم منظور خوردن باشد، پس همان بهتر که «مِی می‌خوری» ضبط شود.

۶۰. گل یار حسن گشته و بلبل قرین عشق

این را تغیّری نه و آن را تبدّلی (۴/۴۵۲)

دو ضبط دیگر، «این را تفضّلی نه» (۸۲۷) و «این را تعزّزی نه» (۸۲۱، ۸۲۳) است که هر دو بر ضبطِ «تغیّری نه» رجحان دارند. به زعم نویسنده، «تغیّر و تبدّل، بیشتر در کنار هم به کار می‌روند [و] هم‌وزن هم هستند»؛ اما هیچ‌کدام از اینها امتیازی ندارد و تقابلی صوری و یا موازی آوازی ایجاد نمی‌کند و هریک به‌راحتی به جای دیگری می‌نشیند. با انتخاب «تعزّز» و یا «تفضّل»، تقابل صوری برقرار می‌شود؛ یعنی عاشق از تفضّل معشوق برخوردار نیست و یا به جهت بی‌اعتنایی معشوق بی‌عزّت است. این معانی به صفت استغنای معشوق راجع می‌شوند و در مقابل چنین حالتی است که گاهی حافظ به دو جانب بودن عشق اشاره می‌کند و هر دو طرف را نیازمند هم می‌داند:

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق، چه شد؟ ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

ـ گرچه می‌گفت که زارت بکُشم، می‌دیدم کـــه نهانش نظری با منِ دل‌سوخته بود

نکتهٔ آخر اینکه با توجه به قافیه و برجستگی حرف «ل»، احتمالاً موسیقی مصرع با «تفضّل» بهتر است.

۶۱. سویدای دل من تا قیامت

مباد از شوق و سودای تو خالی (۹/۴۵۴)

ضبط «شور و سودای تو» برتر است و با سودا (در معنی عشـق و جنـون) و قیامـت، کـه شـور و هیجان بر آن حاکم است، تناسب بسیار دارد.

۶۲. خدا واقف که حافظ را غرض چیست

و علمُ اللهِ حَسبی مِن سؤالی (۱۳/۴۵۴)

۸۱۸، ۸۲۳، ۸۲۵، ۸۲۷ «خدا داند» ضبط کرده‌اند، که خوش‌آهنـگ‌تـر اسـت (تکـرار سـه «د»). استدلال مصحّح به هیچ‌وجه پذیرفتنی نیست؛ می‌نویسد «واقف» سنگین‌تر و فخیم‌تر از «داند» است و مفهوم آن نیز با مضمون بیت مطابقت بیش‌تر دارد». با کدام دلیل «واقف» را فخـیم‌تـر از «دانـد» می‌پندارید؟ سه حافظ‌شناس دیگر، خرّمشاهی و سایه و نیساری، «داند» را سنگین‌تر و فخیم‌تر یافتـه و همان را آورده‌اند. در ضمن، با ضبط «خدا واقف»، فعل مفقود است.

۶۳. نمی‌کنم گله، لیکن ز ابر رحمتْ دوست

به کشته‌زار جگرتشنگان نداد نَمی (۸/۴۵۷)

با این ضبط و با ساکن خواندن «ت» در «رحمت»، تنافر کلمات خـواهیم داشـت (**ت** و **د** قریـب مخرجند)، ضبط مناسب از آنِ نسخ ۸۲۱ و ۸۲۷ است: نمی‌کنم گله‌ای، لیک ابر رحمتِ دوست... .

۶۴. سینه مالامال درد است، ای دریغا محرمی

دل ز تنهایی به جان آمد، خدا را همدمی (۱/۴۵۸)

نسخ ۸۲۱، ۸۲۴، ۸۲۷ «ای دریغا مرهمی» ضـبط کـرده‌انـد و بسـیار برتـر اسـت. درد را درمـان می‌کنند و با توجه به مصرع دوم، معلوم می‌شود که درد عبارت از تنهایی است و درمان آن هم مرهمِ همدمی. به نظر مصحّح، «درد دل را با گفتن آن به محرم مداوا می‌کنند، نه با نهـادن مـرهم» حکـم غریبی است. شاید در مکتب روان‌کاوی فرویدی چنین ادّعایی مقبول باشد که بـا دردِ دل گفـتن، درد مداوا می‌شود؛ اما روان‌شناسی علمی چنین باوری را مردود می‌داند. بـاری، درد دل، بـا گفـتن آن بـه محرم موقتاً شاید تسکین یابد، اما مداوا نمی‌شود.

۶۵. خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم

کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی (۳/۴۵۸)

این بیت سه نسخه دارد: ۸۱۳: «بوی جوی حوریان»، ۸۲۴: «بوی جان مولیان»، ۸۲۷: «بوی خون مولیان».

ضبط «بوی جوی مولیان» در هیچ نسخهٔ کهن دیده نمی‌شود و مصحّح با تأیید نظر علامه قزوینی، ضبط مزبور را اشاره به مطلع قصیدهٔ رودکی می‌داند و می‌گوید هرگونه تردید در صحّت «بوی جوی مولیان» منتفی است. در پاسخ یقین ایشان، باید گفت جای تردید فراوانی هست. نخست اینکه از کجا معلوم شده است کاتبان این کلمه را به کلّی تحریف کرده‌اند؟ تصور اینکه قصیدهٔ رودکی برای کاتبان ناشناخته بوده است، عجیب و دور از ذهن می‌نماید؛ دیگر، مسئلهٔ ارتباط «ترک سمرقندی» و «بوی جوی مولیان» است، که ظاهراً بوی جوی مولیان متداعی امیر سامانی شده است. اما در بیت حافظ، «بوی جوی مولیان» محبوب ترک سمرقندی را تداعی می‌کند و نسبت ترک سمرقندی با مولیان نامعلوم می‌ماند؛ مگر اینکه بگوییم حافظ سامانیان را تُرک می‌دانسته است. ضبط نسخهٔ ۸۲۴ «بوی جان مولیان» معنایی درخور افاده می‌کند: محبوب سمرقندی بوی جوی مولیان را دارد (هم چکیده و اثر مولیان و هم رایحهٔ آنجا). «بوی جان» در *دیوان حافظ* در دو جای دیگر هم به کار رفته است:

– بوی جان از لب خندان قدح می‌شنوم

– اهل دل را بوی جان می‌آید از نامم هنوز

۶۶. چو سلک دُرّ خوشاب است نظم خوب تو حافظ

که گاه لطف سبَق می‌برد ز نظم نظامی (۱۰/۴۵۹)

ضبط ۸۲۵ «نظم پاک» است، که «بر نظم خوب» ترجیح دارد. از جملهٔ صفات «درّ خوشاب» صافی و شفافیت است که با نظم پاک بهتر متداعی می‌شود. خوشاب هم همان مفهوم خوب را دارد. بیت زیر از فرّخی (به نقل از *لغت‌نامه*) می‌تواند مؤید «نظم پاک» باشد:

گر سخن گوید، تو گوش همی دار بر او

تا سخن‌ها شنوی پاک‌تر از درّ خوشاب

۶۷. خون پیاله خور، که حلال است خون او

در کار باده باش، که کاری‌ست کردنی (۳/۴۶۲)

این بیت و غزل را تنها نسخه ۸۲۷ دارد، با این ضبط: «در کار یار باش [...]».

مصحّح با استناد به نسخهٔ بی‌تاریخ، که احتمالاً به نیمهٔ اول قرن نهم مربوط می‌شود، ضبطِ «در کار باده» را آورده است و استدلال می‌کند که «با توجه به اینکه مضامین کلّ غزل در زمینهٔ اهمیت باده [...] است، چنین به نظر می‌رسد که ضبط این نسخه مناسب‌تر است» (عیوضی، همان: ۵۲۰). چنین نیست و

افزون بر اهمیت باده در غزل، به موسیقی و شادی‌بخشی و رازگشایی آن هم تصریح شده (ابیات ۵ و۶ و مصرع دوم بیت۴). از طرفی، «در کار باده باش» همان مفهوم «خون پیاله خور» مصرع اول را افاده می‌کند و هیچ سخن تازه‌ای ندارد. موسیقی «کار» و «یار»، زیباتر است و نیز «یار» می‌تواند موهم خون پیاله هم باشد و ضمناً «می» سبب تسهیل قرب دوست می‌گردد (ایضاً موسیقی):

اول به بانگ چنگ و نی آرد به دل پیغام وی

وانگه به یک پیمانه می با من وفاداری کند

۶۸. گویی بدهم کامت و جانت بستانم

ترسم ندهی کامم و جانم نستانی (۵/۴۶۵)

هر سه نسخهٔ منبع، «جانم بستانی» آورده‌اند و تصحیح قیاسی مؤلف، آن را به «جانم نستانی» تغییر داده است. معنی بیت با ضبط نسخ منبع روشن است: چون کام نمی‌دهد، لذا جان عاشق ستانده می‌شود. در هر حال، همان جان عاشق فدای معشوق است، چه با کام و چه ناکام. اگر قرار باشد هر مصحّحی مطابق ذوق و تشخیص شخصی، برخلاف سند و منبع اجتهاد ورزد، هرج و مرج و روایت سلیقه‌ای بر این دیوان پرگهر حکومت خواهد کرد.

۶۹. خُم‌شکن نمی‌داند این‌قَدَر که صوفی را

جنس خانگی باشد، همچو لعلِ رمّانی (۷/۴۶۶)

نسخ ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷ به جای «خم‌شکن»، «محتسب» ضبط کرده‌اند و مصحّح می‌نویسد: «**خم‌شکن و محتسب**، هر دو کنایه از مبارزالدین محمد است. **خم‌شکن** با **جنس خانگی و لعل رمّانی** تناسب دارد» (همان: ۵۲۳).

البته معروف است که امیر مبارزالدین معروف به محتسب بوده است؛ اما چنین نیست که هر جای *دیوان حافظ* محتسب را برابر با مبارزالدین بدانیم. در همین غزل، به قرینهٔ بیتِ مقطع: «... حال دل بخواهم گفت پیش آصف ثانی»، نمی‌توان خم‌شکن و محتسب را همان امیرمبارز گرفت؛ چون آصف ثانی اشاره به خواجه جلال‌الدین تورانشاه و نیز قوام‌الدین صاحب‌عیار دارد، که هر دو وزرای شاه‌شجاع بوده‌اند که پس از کور کردن و حبس امیر مبارز در سال ۷۵۹، حکومت شیراز را به دست گرفت؛ یعنی زمان سروده شدن این غزل، امیر مبارزی بر سرِ کار نبوده است تا خُم‌شکنی و احتساب بکند. یک دلیل دیگر هم می‌توان ارائه کرد مبنی بر اینکه محتسب در این بیت منطبق با امیرمبارزالدین نیست. مفهوم بیت، نقدی اجتماعی است مشعر بر همدستی محتسب و صوفی؛ یعنی محتسب می‌داند که صوفیِ شرابخوار، شراب خانگیِ اعلائی فراهم می‌کند، اما نادیده می‌گیرد؛ چون با همدیگر بده و بستان دارند:

واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید　　من اگر مهرِ نگاری بگزینم، چه شود؟

از طرفی، می‌دانیم که امیر مبارز پس از توبه، درِ میخانه‌ها را بست و نسبت به امور خلاف شرع سخت‌گیری شدیدی را اعمال کرد، و در جایی نوشته نشده است که پس از توبه و رویکرد به قشریّت، در نهان باده‌خواری و یا خوش‌گذرانی می‌کرده است. در هر حال، محتسبِ بیت، فردی است منافق که در طمع تنعّمات، با صوفیِ ناصاف عقدِ اتحاد بسته و ظاهر شرع را بها می‌دهد. این معنی با «خُم‌شکن» حاصل نمی‌شود؛ چون خم‌شکن لزوماً محتسب (ضابط قانونی) نیست؛ کما اینکه شیخ جام هم معروف به خم‌شکن بوده است، اما به مانند شاه‌شجاع، در دورهٔ توبه و پرهیز از شادخواری‌اش، خم‌شکن واقعی بوده است و نه ریایی و مصلحتی. باری ضبط برتر، «محتسب نمی‌داند» است.

۷۰. بگو که جان عزیزم ز دست رفت، خدا را
ز لعل روح‌فزایش <u>ببخش از آنکه تو دانی</u> (۳/۴۶۸)

ضبط برتر، «ببخش آنکه» است در نسخه‌های ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷. «از» انتخاب مصحّح، زاید به نظر می‌رسد: از لعلش از آنکه تو دانی ببخش. اما با ضبطِ «ز لعل روح‌فزایش ببخش آنکه تو دانی»، معنی چنین می‌شود: از لعلش آنکه دانی، ببخش (یا آنکه داند، ببخشد).

۷۱. من این <u>دو حرف</u> نوشتم چنان که غیر ندانست
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی (۴/۴۶۸)

ضبط ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷ «این حروف» است، که به دلایل زیر برتری دارد:

«این حروف» برخلاف استدلال مصحّح، «صرف معنی نوشته» را نمی‌دهد؛ بلکه از حروف مشخص ـ بیت و غزل اخیرـ سخن می‌گوید (این و آن بیانگر تعیّن جزئی‌اند؛ همچنان که «من حروف نوشتم» مبیّن حروف کلّی است). باز هم به نقل از خج نوشته‌اند: «**دو حرف** متضمّن معنی ژرف‌تری است...» و بیت زیر را هم در تقویت استدلالشان آورده‌اند:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است　　با دوستان مروّت، با دشمنان مدارا

هر دو استدلال، سست است. بیت اخیر دو توصیه را در میان می‌آورد: مروّت با دوستان و مدارای با دشمنان؛ و اگر «دو حرف» در اینجا اهمیت یافته، به دلیل دو توصیه و رهنمود مشخص است و اگر بر فرض، یک یا سه رهنمود ارائه می‌شد، آن وقت باید از «یک حرف» یا «سه حرف» سخن می‌گفت و یا یک یا سه حرف ژرفا می‌یافت وگرنه صِرفِ «دو حرف» ژرفایی به کلام نمی‌بخشد؛ چنان‌که در رباعی نغز زیر «یک حرف» کمال برجستگی را دارد و اشاره است به ذات احدیّت:

دل گفت مرا علم لدنّی هوس است　　تعلیم کن گرت بدان دسترس است

گفتم که الف، گفت دگر، گفتم هیچ　　در خانه اگر کس است، یک حرف بس است

همچنین در بیت زیر از حافظ «یک حرف» در معنی ختم کلام و اندرزی انسانی بیان شده است:

یک حرف صوفیانه بگویم، اجازت است

ای نور دیده، صلح به از جنگ و داوری

۷۲. بیا که فسحت این کارخانه کم نشود

به زهدِ همچو تویی یا به فسقِ همچو منی (۴/۴۷۲)

۸۱۳، ۸۲۲، ۸۲۴: «فسحت»/ ۸۱۴، ۸۱۳، ۸۱۹، ۸۲۱، ۸۲۳، ۸۲۵: «قسمت»/ ۸۱۸: حشمت/ ۸۲۷: «رونق».

به نظر مصحّح، «ناگفته پیداست که **قسمت** و **حشمت**، هر دو تحریف **فسحت** است ... [و] به آسانی می‌توان دریافت که **رونق** برساختهٔ کاتب نسخهٔ ۸۲۷ است». این احکام یقینی از کجا حاصل شده و چرا ناگفته پیداست که «قسمت» و «حشمت»، هر دو تحریف «فسحت» است. بیت با هر دو ضبط، معنایی روشن و عمیقی دارد. «قسمت» در معنیِ بهره و بخشش و نصیب، این مفهوم را مستفاد می‌کند که دنیا بهره و بخشش خود را دارد و بی‌نیاز از زهد و فسق ماست (مفهومی اشعری و ضدّ علّیتی)؛ و اما «حشمت این کارخانه کم نشود» در معنی عظمت و اعتبار و شکوه کارخانه، که با زهد و فسق تغییری نمی‌یابد، همان مفهوم «فسحت» را دارد، به اضافهٔ معانی مهم دیگر، از جمله قدرت‌نمایی. در همین مفاهیم، ترکیبات «سپهر احتشام» و «عطارد حشمت» در *لغت‌نامه* آمده است. تا اینجا دیدیم برخلاف احکام متقن مصحّح، هر دو ضبط «قسمت» و «حشمت» معنایی برتر و بهتر از «فسحت» دارند و معلوم نیست با کدام قراین، مؤلف ضبط شش نسخهٔ کهن را ـ که متعلق به سه منبع متفاوت است ـ محرّف می‌داند؛ بویژه که حتی ضبط نسخ ۸۱۹ و ۸۲۱ و ۸۲۳ و ۸۲۵ –یعنی گروه ج که گویا مرجعی واحد با یکی دو واسطه دارند– در بسیاری از موارد متفاوتند؛ مانند ۳۲۵، ۱ ـ ۳۶۵، ۴ ـ ۴۶۶، ۷ ـ ۴۶۷، ۵ ـ ۴۶۸، ۴. همچنین گاهی یکی از این نُسخِ هم‌گروه، بیتی را ضبط نکرده، اما دیگر نسخ گروه آن را آورده‌اند؛ مانند: ۳۶۴، ۲ ـ ۴۵۸، ۱ ـ ۴۶۰، ۷. همهٔ اینها نشان از این دارد که احتمال تحریف، بسیار کم است. بهتر است نویسنده به جای محکوم کردنِ بی‌دلیل کاتبانِ هفت نسخه با اتهامات بی‌سوادی و دست‌کاریِ عامدانه و خیانت در امانت، رهنمود عالمانهٔ دکتر شفیعی‌کدکنی و بسیاری دیگر از حافظ‌شناسان، از جمله دکتر رواقی، را بپذیرند که بجز «موارد استثنائی، به‌خصوص در دایرهٔ نسخه‌های کهن‌سال دیوان حافظ تا قرن نهم، عامل اصلی این اختلاف نسخه‌ها شخص حافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۲۱)

در نهایت، به ضبط «رونق این کارخانه کم نشود» می‌رسیم که با داشتن معانی اعتبار، پیشرفت امر، جلوه و صفا، احتمالاً مناسب‌ترین ضبط می‌نماید.

۷۳. پارسایی چو تو پاکیزه‌دل پاک‌نهاد

بهتر آن است که با مردم بد ننشینی (۸/۴۷۳)

به شهادت ابیات این غزل، این خسروِ مه‌رویان که رقیب جائر دارد و با خار همنشینی می‌کند و از بسِ نازکی و سرکشی، لایق بزمگه خواجه جلال‌الدین است، دور است که پارسا هم باشد؛ گشت و گذار و ادب و معاشرتِ گستردهٔ او چنین صفتی را برنمی‌تابد. «نازنین» او را بهتر وصف می‌کند؛ لذا ضبط ۸۲۳ درست‌تر می‌نماید: نازنینی چو تو پاکیزه‌رخ پاک‌نهاد.

در ضمن، پارسایی مستلزم دوری از مردم است؛ حتی مردم خوب؛ چه رسد به همنشینی با بدان. پارسایان قبول خلق را بزرگ‌آفتی می‌دانستند؛ حتی گاهی بزرگ‌ترین.

۷۴. نه همّت را امید سربلندی

نه درمان دلی نه درد دینی (۹/۴۷۴)

مصرع اول بیت مطابق هفت نسخهٔ ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۵، ۸۲۷، که متعلّق به سه گروه متفاوت منابع هستند، چنین است: «نمی‌بینم نشاط عیش در کس» (۸۱۸: نه می‌بینم، ۸۲۲: عشق). به زعم مصحّح، «با اندک توجهی معلوم می‌شود که ضبط هفت نسخه با مصرع دوم تناسبی ندارد». اما با وجود توجه بسیار، تناسب دقیق و فصیح بین دو مصرع برقرار است: سخن از روزگار و جامعه‌ای است که در آن، نه کسی بهره‌ای از عیش می‌برد و نه دل درمان می‌شود و نه درد دینی هست (جامعه‌ای بی‌نشاط و غمگین و بری از همدردی و صداقت و تأمل در ارکان انحطاط تاریخی و زوال اندیشه، با رواج درس دین و نه درد دین). مفهوم این بیت درست ادامهٔ بیت پیشین است:

درون‌ها تیره شد، باشد که از غیب　　چراغی بر کُند خلوت‌نشینی

۷۵. ره میخانه بنما تا بپرسم

مآل حال خود از پیش‌بینی (۱۱/۴۷۴)

ضبط ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷ چنین است: «مآل خویش را». این ضبط برتر از انتخاب مصحّح می‌نشیند. به قول خج: «مآل معنی اصطلاحی پیش‌بینی حال را هم دارد». دکتر عیوضی به زیباییِ «مآل» و «حال» در کنار هم اشاره کرده و از *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* دو شاهد آورده است: « [...] فایدهٔ حذق و کیاست آن است که عواقب کارها دیده آید و در مصالح حال و مآل غفلت برزیده نشود» (به نقل از عیوضی، همان: ۵۳۸) و «چه آنکه پادشاهی به عون بازوی اکتساب گیرد [...] ناچار موارد و مصادر کار شناخته باشد و مقتضیات حال و مآل دانسته» (همان). در هر دوِ این موارد، حال و

مآل در معنی حال و آینده آمده‌اند و تدبیر سیاسی مربوط به امروز و فردا. اما این شواهد ربطی به بیت حافظ ندارد. در آن غزل، ضمن ابیاتی که اشاره رفت، «حال» و وضع جامعه و عوامّ و خواص ترسیم شده و در نگرانی از آینده، رویکرد به میخانه را توصیه می‌کند. در ضمن، قافیهٔ «پیش‌بینی» ــ که مهم‌تر از دیگر کلمات است ـ با «خویش» موسیقایی‌تر و متناسب‌تر می‌نماید.

۷۶. تو دم فقر ندانی زدن، از دست مده

مسند خواجگی و مجلس توران‌شاهی (۸/۴۷۹)

۸۱۸: مجلس خواجگی و مسند بزم شاهی.

۸۲۷: مسند خواجگی و منصب توران‌شاهی.

مصحّح هیچ‌یک از دو ضبط را نپسندیده و ضبط نسخهٔ ۷۴۳ را آورده است. می‌نویسد «منصب در این بیت مفهومی ندارد. منظور حافظ این است که نباید ملازمت مسند و مجلس توران‌شاهی را از دست بدهد» (همان: ۵۴۳). با ضبط فوق، مسند و مجلس، هر دو افادهٔ یک معنی می‌کنند و یکی زاید است. اما مصرع با «منصب» مفهومی مناسب می‌یابد: نباید ملازمت مسند و شرف و مقام توران‌شاهی را از دست داد.

۷۷. حافظ خام‌طمع، شرمی ازین قصه بدار

عملت چیست که مزدش دو جهان می‌خواهی؟ (۹/۴۷۹)

۷ نسخه: که مزدش دو جهان می‌خواهی.

۸۲۷: که فردوس برین می‌خواهی.

می‌نویسد: «مفهوم و ضبط درست این بیت، بدون توجه به بیت پیشین معلوم نمی‌شود: تو دم فقر ندانی زدن، از دست مده/ مسند خواجگی و مجلس توران‌شاهی. مراد از دو جهان، ملازمت **مسند خواجگی و مجلس توران‌شاهی** است» (همان: ۵۴۴). استدلال بسی سست است. مسند خواجگی و مجلس توران‌شاهی اشاره به یک مجلس دارد و چگونه می‌توان آنها را حمل بر دو جهان کرد؟! این دو جهان، همان دنیا و آخرت است که در بیت دوم غزل بدان تصریح شده: «همچو جم، جرعهٔ ما کش، که ز سرّ دو جهان...». همچنین در هشت نسخه از ده نسخهٔ مرجع غزل، که بیتِ «تو دم فقر ندانی زدن...» را ندارند، بیت پیش از «حافظ خام‌طمع...» چنین است:

اگرت سلطنت فقر ببخشند، ای دل　　کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی

در این بیت هم دو جهان (جهان ماه یا ماوراءطبیعت) مشخص شده که همان جهان‌های بیت دوم است. اشارهٔ حافظ به عملِ کم‌بهایش در مصرع دوم، عمل شرعی و چه‌بسا عمل اجتماعی‌اش را تداعی می‌کند، که مطابق مفهوم توبیخی مصرع، نباید متوقّع مزدی باشد.

از جملهٔ معانی «عمل»، عمل صالح و عمل به وظایف شرعی است (*لغت‌نامه*، «عمل»)، با این معانی، ضبط نسخهٔ ۸۲۷ رجحان می‌یابد: چه اعمال صالح و وظایف شرعی –و نیز کار و کردار عام- انجام داده‌ای که متوقّع بهشت هستی؟

۷۸. به روز واقعه تابوت من ز سرو کنید

که می‌رویم به داغ بلندبالایی (۶/۴۸۱)

نسخه‌های ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۷ «تابوت ما» ضبط کرده‌اند، که به همراه **وا** (واقعه) و **تا** (تابوت) در مصرع اول و **دا** (داغ) و **بالا** (بالایی) در مصرع دوم، موازی‌های آوایی زیبایی می‌سازند. مصحّح در ضبط انتخابی‌شان، حسن صنعت التفات را امتیازی می‌داند؛ لیکن این‌گونه صنایع به دورهٔ آغازین شاعری حافظ راجع می‌شود. در مرحلهٔ کمال، حافظ به موسیقی شعر اهمیت اساسی قائل است: بر ساختن «موازی‌های آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت [از طریق] تکرار صامت‌ها و مصوّت‌های مشترک در زنجیرهٔ مصراع یا بیت [...]» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۳۷).

۷۹. هر مرغ به دستانی در گلشن شاه آید

بلبل به نواسازی، حافظ به دعاگویی (۸/۴۸۵)

۶ نسخه: به دعاگویی؛ ۸۲۱، ۸۲۷: به غزل‌گویی.

در توجیه «دعاگویی»، حافظ چنین آورده است: «نواسازی با **دستان** متناسب است و **دعاگویی** با **مجلس شاه**. در کهن‌ترین نسخه‌ها، حافظ را با لقب مولانا یاد کرده‌اند. چنین مقامی با **دعاگویی** مناسبت دارد نه با غزل‌گویی» (عیوضی، همان: ۵۵۲).

لقب مولانای حافظ ارتباطی با این بیت ندارد. گویا مصحّح ابیات این غزل را فراموش کرده‌اند: «مِی خواه و گل‌افشان کن»/ «مسند به گلستان بر تا شاهد و ساقی را ـ لب گیری و رخ بوسی، مِی نوشی و گل بویی». اینجا با حافظی سر و کار داریم که توصیهٔ رویکرد به عیش و می و شاهد و بوسه از لب آنان می‌نماید. در بیت مقطع نیز حافظ، مرغ‌سان در گلشنِ شاه دستان‌سرایی می‌کند. بلبل در نواسازی است و حافظِ شاعر در غزل‌سرایی. دعا در گلشنِ شاه و مجلس بزم، زمانی که بلبل به آوازخوانی پرداخته است، ناهنجار و مغایر حال و مقام خواهد بود. در ضمن، بلبل آوازخوان و حافظ غزل‌گو می‌تواند همان حافظ خوش‌لهجهٔ خوش‌آواز باشد. به فرمایش خودتان، «دعاگویی» احتمالاً متن اولیه است.

۸۰. زگال شب که کند قدح در سیاهیِ مشک

در او شرار چراغ سحرگهان گیرد (۴/۱ قصاید)

۸۲۵: زحال شب.

۹۱۷/ ۹۱۲: نکال شب.

نوشته‌اند: «در دهۀ اخیر، هر دو ضبط **نکال** و **زگـال** مـورد بحـث قـرار گرفتـه اسـت و هریـک از محقّقان جانب یکی از آن دو ضبط را گرفته‌اند. با توجه به همۀ مناسـبات لفظـی و معنـوی و جهـات رسم‌الخطی و منطق کلام، بی‌گمان **زگال** صحیح است و لاغیر». ای کاش نویسنده یکی از آن همـه مناسبات لفظی و معنوی و منطق کلام و جهات رسم‌الخطی را برای اقناع خوانندگان مطرح می‌کردند و چون حتی یک دلیل هم برای یقینشان ارائه ننموده‌اند، لذا باید تصور کرد کـه چنـین مناسـباتی در کار نیست و ذوق شخصی جای تمامی آن مناسبات را پر کرده اسـت. دربـارۀ ضـبط درسـت «نکـال شب»، توضیحات عالمانۀ دکتر رواقی در *کلک* (شمارۀ ۲۱) کارساز است: «نکـال» در معنـی زشـت و بی‌ریخت و زنِ زشت، در ادب فارسی پیش از حافظ سابقه دارد و در این بیت ،«حـافظ تلفیـق بسـیار دقیق و زیبایی از سیاهی و زشتی را در یک تصویر کرده است». معـانی دیگـر نکـال، آتـش و آتـشِ افروخته با شرار مصرع دوم تناسب دارد.

ـ نگیرم پیشِ رو مر جاهلی را

که نشناسد نگاری از نکالی (ناصرخسرو)

ـ یقین بدان که عروس جهان همه جایی‌ست

کز اندرون به نکال است و از برون به نگار (دیوان عطار)

ـ ای هژده زمستان تو به هم پیوسته

جز دوزخ پر نکال گرمت نکند (دیوان کبیر)

نکتۀ جالب این است که مصحّح با این نوشتۀ دکتر رواقی آشناست و در مـواردی، از جملـه ۳۸۷/ ۸ و نیز ۴۱۲/ ۸ (در تأیید ضبط «جان و جهان» و «فضول نفس») به همـین مطلـب ایشـان اسـتناد کرده، اما دربارۀ «نکال» و بحث مستوفای آن خاموشی گزیده است. اگر دلایل دکتر رواقی قانع‌کننده نیست، برهان مخالف ارائه شود.

۸۱. چو شمع هر که به افشای راز شد مشغول

<u>بسش زبانۀ مقراض در زبان گیرد</u> (۱۷/۱)

۸۲۵: مصراع دوم متن؛ ۹۱۷، ۹۱۲: بسش زمانه چو مقراض در زبان گیرد.

باز هم قاطعانه نوشته‌اند: «ناگفته پیداست که ضـبط نسـخۀ ۸۲۵ فصـیح‌تـر اسـت». امـا چنـین می‌نماید که این «برهان قاطع» دستِ‌کم خرّمشاهی‌ـجاوید و نیساری را قانع نکرده است، بلکـه آنـان ضبط ۹۱۷ و ۹۱۲ را فصیح‌تر یافته‌اند. از حیث موسیقی شعر، تفاوتی بین دو ضبط نیسـت؛ امـا ضـبط ۹۱۷ و ۹۱۲ با آوردن «زمانه چو مقراض» مفهوم بلندی را القا می‌کند که «زبانـۀ مقـراض» فاقـد آن

است. در واقع مقراض به تنهایی در مصرع وافی مقصود است و «زبانه» تنها وزن را پر می‌کند و به احتمال زیاد، مربوط به مرحلهٔ آغازین شاعری حافظ است.

۸۲. شهنشهی که چو خورشید، حصن گردون را

به عکس آتش تیغ فلک‌رخان گیرد (۲۴/۱)

نسخ ۸۲۲ و ۹۱۷/ ۹۱۲ این بیت را ندارند؛ ۸۲۵: تیغ فلک ز جان.

«این بیت را نسخهٔ ۹۱۷/ ۹۱۲ نداشته و مرحوم قزوینی نیاورده است. سا، خج و نی هم آن را نیاورده‌اند. دلیلی برای حذف آن وجود ندارد. توضیح اینکه «فلک‌رخان» تصحیح قیاسی ماست» (عیوضی، همان: ۵۶۱).

بهترین دلیل برای حذف بیت از جانب پنج حافظ‌شناس مذکور، همین تصحیح قیاسی است که هیچ شباهتی با سخن حافظ ندارد.

۸۳. بعد از کیان به ملک سلیمان نیافت کس

این ساز و این خزینه و این لشکر گران (۲۷/۳)

۹۱۷ / ۹۱۲: نداد کس.

بیت با ضبط تنها منبع، معنی محصّلی دارد و نیازی به تصحیح قیاسی نیست: این ساز و غیره را از کیان تاکنون به کسی (جز تو) نداده‌اند. اگر هم بنا بر تصحیح باشد، به جای «نداد» می‌توان «ندید» آورد، که حداقل تغییر، تحمیل می‌شود.

*** مثنویات**

۸۴. دو تنها و دو سرگردان، دو بی‌کس

دو دامت در کمین از پیش و از پس (۲/۱)

۸۲۲: دو سرگردان بی‌کس؛ ۸۲۷: دو سرگردان دو بی‌کس.

تلفظ «دو» پس از «سرگردان» سخت است (تنافر ن و د). ضبط ۸۲۲، «دو سرگردانِ بی‌کس» وافی مقصود است و روان‌تر هم تلفظ می‌شود.

۸۵. به من ده، که بدنام خواهم شدن

مرید می و جام خواهم شدن (۱۸/۳)

۸۲۲: مرید می و جام؛ ۸۲۷: خراب می و جام.

ضبط ۸۲۷ برتر است. خرابی با بدنامیِ مصرع اول تناسب دارد؛ یادآور ملامتی‌گری حافظ هم است. مفهوم خرابی از مفاهیم بلند اگزیستانسیالیستی حافظ به شمار می‌رود؛ هم خراب کردن خود نزد خلق و هم خراب دیدن خود.

۸۶. مغنّی بساز آن نوآیین‌سرود
بگو با حریفان به آواز رود (۴۱/۳)
۸۲۲: مغنّی بساز؛ ۸۲۷: مغنّی بزن.

به زعم دکتر عیوضی، «فعل «سرود زدن» در ادب فارسی دیده نمی‌شود». آیا مصحّح محترم تمامی ادبیات فارسی را گشته‌اند که چنین حکم محکمی صادر می‌کنند؟ در *دیوان حافظ* تدوین و تصحیح ایشان (ص ۶۲۹) فعل سرود زدن آمده است:

مغنّی نوایی به گلبانگ رود
بگوی و بزن خسروانی‌سرود

۸۷. چو آن سرو سهی شد کاروانی
ز تاک سرو می‌کن دیده‌بانی (۱۲/۱)
۸۱۳: سرو سهی؛ ۸۲۷: سرو روان.

«سرو روان» مناسب‌تر است؛ با کاروان روان می‌شود، نیز همچون روح است و با رونق. این معانی از «سرو سهی» برنمی‌آید. از نظر موسیقی بیت هم، «روان» با کاروان و دیده‌بان موازی آوایی می‌سازد. همچنین تکرار حرف «ن» در هر دو مصرع، حرکت کاروان را تداعی می‌کند.

۸۸. مده جام می و پای گل از دست
ولی غافل مشو از دهرِ بدمست (۱۴/۱)
۸۱۳: دهر بد مست؛ ۸۲۲، ۸۲۷: دهر سرمست

«دهر بدمست» زیادی فاش است و ذوق‌آزار و موافق کلام ایهامی حافظ نیست؛ لذا به احتمال زیاد، این ضبط مربوط به مرحلهٔ آغازی شعر حافظ است. اما «دهر سرمست» با تدبیری عاقلانه و پیش‌بینی‌پذیر بیگانه است؛ چون آنچه در سر دارد، مستی خلاف عقل است. این نکته، با مفهوم بی‌علّیتی و رفتار بی‌سبب چرخ مناسبت دارد و برای چنین درک اشعری از دهر، نیازی نیست که آن را بدمست خواند؛ صرفِ مستی کافی است. موسیقی «سرمست» زیباتر هم هست.

۸۹. نثار من چه وزن آرد بدین ساز
که خورشید غنی شد کیسه‌پرداز (۱۵/۱)
۸۱۳: نثار من؛ ۸۲۲، ۸۲۷: نیاز من

«نیاز من» مناسب‌تر است: کلّ ابیات این قطعه (از بیت ۱۲ تا ۲۳) هجرانی است و در غم رفتنِ سرو روان؛ لذا خورشید غنی کیسه‌پردازی نکرده و حافظ هم از نیازهای خود سخن می‌گوید: جام می،

پای گل، لب سرچشمه، طرف جو، نم اشک، گفت‌وگوی با خود، در حقیقت این ابیات تعریض و گله به خورشید است، که در عین غنا، هیچ به شاعر نداده است.

۹۰. که حافظ چو مستانه سازد سرود

ز چرخش دهد رود زهره درود (۳۱/۳)

۸۲۲: دهد زود زهره درود؛ ۸۲۷: دهد زهره آواز رود.

حافظ چنان دل‌نشین می‌خواند که زهره با رود همراهی‌اش می‌کند: ساز و هماهنگی چرخ و زمین. ضبط ۸۲۷ برتر است.

۹۱. وگر زند میغ آتشی می‌زند

ندانم چراغِ که برمی‌کند (۵۵/۳)

۸۲۲: وگر زند چون آتشی؛ ۸۲۷: دگر رند مغ آتشی.

معنی بیت با هر دو ضبط، روشن و معقول است؛ لیکن دکتر عیوضی مفهوم محصّلی از ضبط‌های نسخ دوگانه نمی‌گیرد و لذا به سادگی هرچه تمام‌تر، «چون» را به «میغ» تبدیل می‌کند تا معنایی ثقیل به دست آید. با ضبط ایشان، «میغ» زاید است و مصرع بدون آن هم معنی را مستفاد می‌کند، و آیا شدنی است که کاتبی «میغ» را با «چون» اشتباه بگیرد؟ به هر روی، با ضبط «وگر زند چون آتشی می‌زند» این معنی افاده می‌شود: اگر زند بدان‌سان آتشی می‌زند (یا بدان گونه آتشی می‌زند...).

دگر رند مغ آتشی می‌زند: با توجه به روزگار فتنه و عرصهٔ رستخیز و دور گردونِ شگفتِ بیت‌های پیشین، «رند مغ» که موهم مفاهیم فوق است، آتشی می‌زند. آیا این آتش چراغی را روشن می‌کند یا «فریب جهان» را؟

۹۲. غمزهٔ شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد

فرصتش باد، که این فکر صوابی دارد (۶/۱۱۹)

۸۲۷: که خوش فکر صوابی دارد.

در مخالفت با ضبط نسخهٔ ۸۲۷ نوشته‌اند: «ظاهراً کاتب نسخهٔ ۸۲۷ یا کاتب منبع آن، با توجه به **شوخ** در مصرع دوم این ضبط را برساخته است» (همان: ۱۵۱). هیچ دلیلی در دست نیست تا فکر کنیم کاتب نسخهٔ ۸۲۷ عمداً کلمه‌ای را تغییر داده است. آن‌چنان که به دفعات، دکتر عیوضی دربارهٔ این کاتب نوشته‌اند، گویا فرد نااهل و بی‌صداقتی بوده که هر زمان اراده می‌کرده، کلام حافظ را تغییر می‌داده است. یادآوری این نکته بد نیست که در همین کتاب *حافظ برتر کدام است*، دکتر عیوضی دربارهٔ اختلاف ضبط‌ها چنین نوشته‌اند: «محقّقان در این مطلب اتفاق‌نظر دارند که غالب اختلاف

ضبط‌ها ناشی از بررسی مداوم حافظ در اشعار خود و تهذیب و تنقیح آنها بوده است ... [و] شمار اندکی از اختلافات از دخالت یا کم‌سوادی یا عدم دقت نسخه‌نویسان می‌باشد» (صص ۲۲، ۲۱، ۱۸).

به نظر می‌رسد در این ضبط هم مسئلهٔ تهذیب و تنقیح خود حافظ در کار باشد؛ زیرا «شوخ» موسیقی مصرع را بهتر می‌کند: قرب مخرج «خ» و دو «ک» و نیز تکرار «ش». آیا دکتر عیوضی دلیلی برای دخالت کاتب دارند؟ ایشان سایه و خرّمشاهی‌ـجاوید را متهم به جانبداریِ غیرعلمی از نسخهٔ ۸۲۷ می‌کنند؛ اما چنین پیداست که خود نیز در مخالفت غیرعلمی با این نسخه سوگیری دارند.

۹۳. عالم از نالهٔ عشاق مبادا خالی

که خوش آهنگ و فرح‌بخش صدایی دارد (۲/۱۲۱)

۸۲۷: هوایی.

این ضبط به قرینهٔ تکرار «ه» قافیه در «آهنگ» و «فرح» و نیز تناسب «هوا» با «آهنگ» و «عشاق»، برتر است.

۹۴. یاد باد آنکه مه من چو کله بربستی

در رکابش مه نو پیک جهان‌پیما بود (۷/۱۹۹)

۸۲۷: نگارم چو کمر بربستی

دکتر شفیعی‌کدکنی دربارهٔ این بیت در کتاب *موسیقی شعر* چنین نوشته‌اند: «اینجا از لحاظ قانون اصالت موسیقی، می‌توان حکم کرد که **کمر** درست است یا آخرین انتخاب است؛ زیرا م در کلمهٔ **پیما**، که در مرکز قافیه قرار دارد، طیف صوتی خود را جذب می‌کند؛ یعنی حروف n. m خیشومی را با خویش می‌آورد: آن/ مه/ من/ مه نو/ جهان/ پیما/ **کمر**». البته ضبط ۸۲۷ به جای «مه من» مصرع اول، «نگارم» دارد، که **م** و **گ** با **م** و **ک** در «کمر» نزدیک است.

۹۵. ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود

تسبیح ما و خرقهٔ رند شراب‌خوار (۸/۲۴۰)

۸ نسخه: تسبیح ما؛ ۸۲۷: تسبیح شیخ.

ضبط ۸۲۷ بر ضبط ۸ نسخه ترجیح دارد: حرف **خ** در قافیه محوریت دارد و دو حرف خ در «شیخ» و «خرقه» را جذب می‌کند. همچنین **ش** در «شراب» و «شیخ».

۹۶. به این سپاس که مجلس منوّر است به تو

گرت چو شمع جفایی رسد، بسوز و بساز (۵/۲۵۴)

۸۱۹، ۸۲۵، ۸۲۷: به دوست.

به دلیل موسیقی بیت و تکرار حرف **س** قافیه، «به دوست» ضبطِ مناسب‌تر است.

۹۷. پادشاهی کارِ بازی نیست، ای دل سر بباز
ورنه گویِ عشق نتوان زد به چوگان هوس (۶/۲۶۰)
۸۲۷: عشقبازی.

تقابل صوری عشقبازی/ سر باختن، که تقابل از نوع تضاد است، و نیز دیگر تقابل‌ها: عشقبازی/ گوی عشق/ چوگان هوس، سر باختن/ گوی عشق، ضبط «عشقبازی» را برتر نشان می‌دهد.

۹۸. در دفتر طبیب جهان باب عشق نیست
ای دل به درد خو کن و نام دوا مپرس (۶/۲۶۳)
۸۱۴ ـ ۸۱۳: طبیب خرد.

این ضبط بسیار مناسب‌تر است: تقابل‌های صوری بین طبیب خرد/ باب عشق، طبیب خرد/ دل دردمند و طبیب خرد/ درد بی‌دوا، که اولی و سومی از نوع مهم تقابل تضادند.

۹۹. دریا و کوه در ره و من خسته و غریب
ای خضرِ پی‌خجسته، مدد ده به همّتم (۷/۳۰۵)
۶ نسخه: مدد ده؛ ۸۲۷: مدد کن.

نوشته‌اند: «دلیلی برای خروج از ضبط اکثریت قریب به اتفاق نسخ در میان نیست» (همان: ۳۴۸). اما تنافر حروف د در «مدد» و «ده» دلیل محکمی به نفع ضبط نسخهٔ ۸۲۷ است.

۱۰۰. گر خلوت ما را شبی از رخ بفروزی
چون صبح در آفاق جهان سر بفرازم (۷/۳۲۵)
۸۲۲، ۸۲۷: بر آفاق جهان.

این ضبط به دلیل موسیقی بهتر مصرع با سه [ب] مناسب‌تر است.

۱۰۱. بجز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس
عزیزْ من که بجز باد نیست همرازم (۶/۳۲۶)
۸۱۶، ۸۲۱، ۸۲۳، ۸۲۷: دمسازم.

«دمساز» در معانی همراز، دردآشنا، موافق و هماهنگ، ضبط برتر است. دم با باد و صبا و شمال تناسب دارد. تکرار س در هر دو مصرع، به نفع «دمساز» است.

۱۰۲. طاق و رواق مدرسه و قال و قیل فضل
در راهِ جام و ساقیِ مه‌رو نهاده‌ایم (۳/۳۵۷)
۸۲۴، ۸۲۷ : قال و قیل علم.

به نظر مصحّح، «علم نیازی به قال و قیل ندارد». از قضا در علم قال و قیل داریم: هم در معنیِ پرسش و پاسخ و هم گفت‌وگو. قال و قیل علم، همانند عُجب علم است: «به عُجب علم نتوان شد ز اسباب طرب محروم [...]».

در مدرسه، علم می‌خوانند نه فضل. فضل پس از کسب علم حاصل می‌شود. باری، «علم» ضبط برتر است.

۱۰۳. عابدان آفتاب از دلبر ما غافلند

ای ملامت‌گر، خدا را رو مبین و رو ببین (۴/۳۹۲)

۸۲۳، ۸۲۷: ملامت‌گو.

«ملامت‌گو» با قافیهٔ «رو» مشابهت دارد و مرجّح است.

۱۰۴. حافظ ار در گوشهٔ محراب می‌نالد، رواست

ای ملامت‌گر، خدا را آن خم ابرو ببین (۷/۳۹۲)

۸۲۳، ۸۲۷: ای ملامت‌گو.

باز هم به قرینهٔ مشابهت بین «ابرو» و «گو»، ملامت‌گو ترجیح دارد.

۱۰۵. به بوی نافه‌ای کآخر صبا زان طرّه بگشاید

ز تاب زلف مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها (۲/۱)

۸۲۲، ۸۲۷: ز تاب جعد مشکینش.

«جعد» در معنی گیسو و گیسوی در هم‌پیچیده، مناسب‌تر از «زلف» است. گیسوی در هم‌پیچیده با تاب و صنع ظلمانی و رازآلود تناسب تام دارد.

۱۰۶. در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ

سماع زهره به رقص آورد مسیحا را (۸/۶)

۵ نسخه: سماع؛ ۸۲۷: سرود.

زهره سرود می‌نوازد و حافظ می‌خواند و این موسیقی دل‌انگیز آسمانی، مسیحا را به رقص می‌آورد.

۱۰۷. ما نه مردان ریاییم و حریفان نفاق

آنکه او عالم سرّ است، بر این حال گواست (۵/۲۶)

۸۲۲ ، ۸۲۵: ما نه مردان ریاییم؛ ۸۲۷: ما نه رندان ریاییم.

می‌نویسد: «رند ریایی در کلّ دیوان یک بار هم نیامده است و با توجه به تلقّی حافظ از رند، منطقاً هم مفهومی ندارد» (همان: ۶۹). هر دو دلیل نارساست. حافظ قائل به مدارج تکمیلی رند است،

وگرنه رند از ابتدا مرتبهٔ ولایت را ندارد، «رندِ نوآموخته» یا رند مبتدی هم تنها یک بار در *دیوان حافظ* آمده است، اما از حیث مراتب گوناگون سلوک رندی، اهمیتی بسزا دارد. همچنین «رند بازاری»، که آن نیز همین یک بار در دیوان آمده است و باز یکی از مراتب رندی را نشان می‌دهد. به این ترتیب، کاملاً محتمل است که «رند ریایی» هم وجود داشته باشد. از قضا، در کتاب *از کوچهٔ رندان* به این رندان ریایی اشاراتی شده است[1].

۱۰۸. دیدن لعل تو را دیدهٔ جان‌بین باید

وین کجا مرتبهٔ چشم جهان‌بین من است؟ (۲/۴۶)

۹ نسخه: دیدن لعل تو را؛ ۸۲۷: دیدن روی تو را.

در ترجیح ضبط «دیدن روی تو را» توضیح خرّمشاهی‌ـجاوید کاملاً منطقی است: «دیدن روی تو، اشاره به رویت وجه الله و لقاء الله دارد و این نکته از **جان‌بین** پیداست. دیدن لعل تو را، عمق و لطف مضمون را از شعر می‌گیرد» (به نقل از همان: ۸۴).

اینکه به قول دکتر عیوضی، حافظ لعل معشوق را هم جان می‌داند و ایهام به تنگی دهان نیز دارد، بسی سست و دور از منطق علمی و شعری است. احتمالاً اشکال در حکم پیشین دکتر عیوضی مبنی بر کم‌اعتباری و محکومیت نسخهٔ ۸۲۷ است که سبب سوگیری‌شان می‌شود.

۱۰۹. جان بی‌جمال جانان میل جهان ندارد

وان کس که این ندارد، حقّا که آن ندارد (۱/۱۱۵)

۸ نسخه: حقّا که جان ندارد؛ ۸۲۱، ۸۲۷: حقّا که آن ندارد.

کسی که «این» و «آن» را ندارد، یعنی هیچ ندارد، در ضمن، «آن» اشاره به «جان» هم دارد. اگر هم «این» را اشاره به «میل جهان» بگیریم، «آن» ناظر به «جمال جانان» خواهد بود؛ لذا ضبط دو نسخه بهتر است.

۱۱۰. دعای صبح و آه شب کلید گنج مقصود است

بدین راه و روش می‌رو که در دلدار پیوندی (۲/۴۳۰)

۸۱۸، ۸۲۷: با دلدار پیوندی.

ضبطِ «با دلدار پیوندی» به دلیل حرف «پ» قافیه –که به نظر محور کلمهٔ «پیوندی» است، که حروف مشابه را همراه می‌آورد (حرف «ب» قریب مخرج با «پ» که در هر دو مصرع تکرار می‌شود)– مناسب‌تر است. در ضمن، پیوند دو انسان با «با» بهتر نشان داده می‌شود تا پیوند انسانی «در» انسان دیگر.

۱۱۱. ز هجر و وصل تو در حیرتم، چه چاره کنم؟
نه در برابر چشمی، نه غایب از نظری (۹/۴۳۴)

۸۲۷: تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار؟
که در برابر چشمی و غایب از نظری

سادگی و کم‌لطافتی این بیت نشان می‌دهد که به احتمال قوی، این بیت مربوط به مرحلهٔ آغازین شاعری حافظ بوده است و ضبط نسخهٔ ۸۲۷ به دورهٔ کمال شعر حافظ راجع می‌شود. در مصرعِ «ز هجر و وصل تو در حیرتم، چه چاره کنم»، «چه چاره کنم» زاید است و به نوعی متنافر (تلفظ دو «چ» مشکل است)؛ در عین حال؛ هجر و وصل با حضور و غیبت مصرع دوم هماهنگ است و دلیلی برای حیرت وجود ندارد. شیرین‌کاری بازیگر معشوق شهسوار، که آنی در برابر چشم است و آنِ دیگر دور از ترس، مایهٔ حیرت می‌شود. در واقع از شیرین‌کاری معشوق است که مفهوم حیرت افاده می‌شود.

۱۱۲. من حال دل زاهد با خلق نخواهم گفت
کاین قصه اگرگویم با چنگ و رباب، اولی (۴/۴۵۶)

۸۲۴، ۸۲۷: حالت زاهد را.

۷ نسخه: حال دل زاهد.

چگونه می‌توان از «حال دل» کسی خبردار شد و با خلق در میان گذاشت؟ حال دل هر کس، چنان شخصی است که جز خودش، دیگری هرگز بر آن آگاه نخواهد شد، مگر اینکه منجر به رفتار شود. اما در بیت، سخنی از رفتار زاهد نیست. ضبط درست، «حالت زاهد را» است که ناظر به وضع مشهود او می‌شود، و حافظ که شاهد این وضع و حال بوده است، آن را با خلق در میان می‌گذارد.

پی‌نوشت

۱- ر.ک به: زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۷۳، از *کوچهٔ رندان*. تهران: سخن.

کتابنامه

- اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴، *ماجرای پایان ناپذیر حافظ*. تهران: یزدان.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، *دیوان*. ۱۳۸۸، تصحیح بهاءالدین خرّمشاهی و هاشم جاوید، تهران: فرزان.
- خرمشاهی، بهاءالدین، ۱۳۸۷، *حافظ‌نامه*. تهران:علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۷۳، از *کوچهٔ رندان*. تهران: سخن.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۸، *موسیقی شعر*. تهران: آگه.
- عیوضی، رشید، ۱۳۸۴، *حافظ برتر کدام است؟* چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- مرتضوی، منوچهر، ۱۳۸۸، *مکتب حافظ، مقدمه بر حافظ شناسی*، چاپ پنجم، تهران: توس
- نوشین، عبدالحسین، ۱۳۸۵، *واژه‌نامک*. چاپ اول، تهران: معین.
- نیساری، سلیم، ۱۳۸۸، *دیوان حافظ*. تهران: سخن.

نگاهی به رمان *قاعدهٔ بازی*[*]

نرگس باقری[**]

اشاره

ساختار رمان *قاعدهٔ بازی*، رمانِ *بوف‌کور* را تداعی می‌کند؛ گرچه ساختار این دو با هم متفاوت است. آنچه در درجهٔ اوّل طرز نگارش *بوف‌کور* را به ذهن متبادر می‌کند، شاید به ساختار روان‌شناختی آن دو برمی‌گردد و اینکه نقد روان‌کاوی در ادبیات ایران برای اوّلین بار با صادق هدایت آغاز شد.

بی‌رویکرد روان‌کاوانه نمی‌توان سراغ رمان *قاعدهٔ بازی* رفت. هر دوی این رمان‌ها حدیث‌نفس و واگویه‌های ذهنیِ انسان‌هایی دردمند است که دردها و پلشتی‌های روحشان را برون‌افکنی می‌کنند و هر دو متن در ژرف‌ساخت‌های خود آینه‌ای هستند که خباثت‌ها، جنایت‌ها، دروغ‌ها و بدی‌های انسانی را منعکس می‌کنند. هم راویِ *بوف‌کور* و هم راویِ *قاعدهٔ بازی*، دردهایی دارند که نمی‌توانند به کسی بگویند: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره، روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد» (هدایت، ۱۳۱۵: ۵) و «گفتنی‌هایی در دنیا وجود دارند که فهمشان برای همه‌کس میسّر نیست و بازگو کردنشان هم، مخصوصاً نزد آدم‌های عامی و آن اکثریت‌های **کرگوش** که زنگ **باید**شان را نمی‌شنوند، نهایت بلاهت است» (زنوزی‌جلالی، ۱۳۸۶: ۱۹).

هر دو نویسنده، نجات دردها را در اعماق وجود خودشان می‌جویند. دنیای *بوف‌کور*، دنیایی رؤیاگونه است با ساختاری سمبلیک؛ اما در *قاعدهٔ‌بازی* با دنیایی واقعی‌تر و ملموس‌تر روبه‌رو هستیم؛ واقعیّتی تلخ، با همان نمودهای واقعی‌اش. راویِ *بوف‌کور* با سایه‌اش حرف می‌زند و می‌گوید او بهتر

---

* *قاعده بازی* (تهران: علم، ۱۳۸۶)، رمانی نوشته فیروز زنوزی‌جلالی است که جایزه کتاب سال ۱۳۸۷، جایزه قلم زرین انجمن قلم ایران و جایزه جلال آل‌احمد را برای این رمان دریافت کرده است. از دیگر کتاب‌های زنوزی‌جلالی می‌توان *به سکان سمت میانه اروند* (تهران: سوره مهر، ۱۳۸۷) و *مخلوق* (تهران: علم، ۱۳۸۶) اشاره کرد. این مقاله در شماره ۲۶ کتاب ماه ادبیات (خرداد ماه ۱۳۸۸) با عنوان «ما همه بازی‌مان را می‌کنیم» به چاپ رسیده است.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی.

مرا می‌فهمد: «این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد. فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم. اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند؛ فقط او می‌تواند مرا بشناسد» (هدایت، همان: ۳۴)؛ اما راویِ *قاعدهٔ بازی* از سایه‌اش می‌گریزد و قصد کشتن وی را دارد.

قصد ما در اینجا از مطرح کردن چنین تشابهات و تفاوت‌هایی، مقایسهٔ این دو اثر نیست؛ بلکه اشاره‌ای کوتاه به پیشینهٔ آثار روان‌شناختی و نقد روان‌کاوی در ایران است.

***

راویِ داستان *قاعدهٔ بازی*، داور علت‌خواه، مردی پنجاه و یک–دو ساله است که در ادارهٔ ضایعات کار می‌کند. او ذهنی مغشوش دارد و از همان ابتدای داستان، خواننده را با «او»یی آشنا می‌کند که باید کشته شود. او خوابگردی مصمّم است و آرزو می‌کند که کاش «منیجک، رامپوت، دخترک: نبات، اصغر سیاه، جواد سلاخ، حسن‌چراغ و سلیم‌جابلیق و آن بلوچ و یحیی، کباب، گوزن، پیرزن» و همه و همه خواب باشند. راستی این اسامی و کلیدواژه‌ها مربوط به چه دنیایی هستند؟ خیالند یا واقعیّت؟ خوابند یا بیداری؟ آیا دکتر روان‌شناسی که داور علت‌خواه نزد او می‌رود، درست می‌گوید که همهٔ اینها اشباح ذهنِ اویند؟ یا نه، همهٔ اینها حقیقتِ زندگیِ او هستند؟ هرچه هست، داور علت‌خواه تا حدّی تزِ دکتر مبنی بر اینکه نام خانوادگی آدم‌ها بی‌تأثیر در زندگی آنها نیست را قبول دارد؛ ولی دردِ داور، دردی نیست که با عوض کردنِ نام خانوادگی پاک شود. این شروع خوبی است تا داور به داوری بنشیند و قضاوت کند و سلسلهٔ علت و معلول‌ها را جست‌وجو کند.

داور علت‌خواه سفر به اعماق خویشتن را آغاز می‌کند و این سفر، ارتباطی تنگاتنگ با نظریهٔ تفرّد یونگ دارد: «تفرّد، بزرگ شدن روانی است؛ فرایند کشف جنبه‌هایی از خود فرد که یک فرد را از سایر اعضای نوع او متمایز می‌کند. تفرّد اساساً فرایند بازشناسی است؛ یعنی فرد باید در فرایند پخته شدن خودآگاهانه، جنبه‌های مختلف –هم مثبت و هم منفیِ– کل خود را بشناسد. این خودشناسی، مستلزم شجاعت و صداقتی خارق‌العاده است؛ امّا برای آنکه فرد بتواند انسانی متعادل شود، ضرورت تام دارد» (گرین، ۱۳۸۰: ۱۸۱).

آیا داور علت‌خواه مردی رذل و خبیث است؟ در ذهن او آدم‌های رذل و خبیث زیادند؛ ولی خبیث ترینشان جلویِ خودِ او نباید پایشان را از گلیمشان درازتر کنند (زنوزی‌جلالی، همان: ۶۴). او چشم سومی هم دارد و امیال شیطانی و زخم‌های روح را می‌فهمد. او آونگان بوده بین رذیلت‌ها و فضیلت ها (همان). داور اگر رذل هم نباشد، رذیلت‌ها را خوب می‌شناسد و دوست دارد که آنها را بشناسد. او دوست دارد در قهقرای ضلالت، سر روی شانه‌های سوخته و رنجور مفلوک‌ترین آدم‌های زمین

بگذارد (همان: ۶۶). او در آغاز سفر به سوی خویشتن‌شناسی است و باید «او» را بیابد. یافتن «او» گره داستان است و چهار روز فرصت لازم دارد.

داستان به چهار روز تقسیم شده است. عدد چهار در کهن‌الگوهای یونگ[1]، وابسته به دایره، چرخهٔ زندگی، چهار فصل، اصل مؤنث، زمین، طبیعت و چهار عنصر (زمین، هوا، آتش و آب) است. بنابراین یک چرخهٔ زندگی لازم است تا «او» خود را بشناسد. این چهار روز، بسیار بیشتر از چهار روز است. «چهار روز است؛ چهار شبانه‌روز است که از مساماتم درد می‌تراود. چهار سال است که دارم خودم را محاکات می‌کنم. چهار قرن است که دارم به دنبال **او** می‌گردم» (همان: ۸۲۶).

هرکدام از این چهار روز به نام حیوانی رقم خورده است؛ روز اول، روز روباه است. روباه حیوانی است که در کثرت حیله‌وری و زیرکی، ضرب‌المثل و معروف است (دهخدا، «روباه»). روباه، ریاکار است و روز و شبِ اول، زمان حیله و زیرکی و شناخت ریاست. روز دوم به نام شغال و روز سوم به نام گرگ است. شغال نام حیوانی است از نوع سگ و برزخ میان روباه و گرگ است. این جانور به پرندگان اهلی نیز حمله می‌کند و آفت آنهاست (همان، «شغال»). داور این مرحلهٔ برزخی را طی می کند تا به گرگ برسد. گرگ حیوانی درنده است و جالب آنکه آمده است: «گرگ میزبان کلاغ است» (همان، «گرگ»). در قاعدهٔ بازی نیز بارها از کلاغ سخن رفته است. کلاغ، نماد پلشتی، خبرچینی، شومی و سیاهی است.

روز آخر، روز پلنگ است. پلنگ، متکبرترینِ سباع است و او چون سیر شود، سه شبانه‌روز خواب کند. گویند دشمن شیر است (همان، «پلنگ»). در آخرین شبانه‌روز، پلنگ جان می‌گیرد و به حدّ اعلای رشد خود می‌رسد. از روباه به پلنگ تبدیل شدن در چرخهٔ هستی، داور علت‌خواه را به جایی می‌رساند که در چهارمین روز، دست به اقدام بزند.

گفتیم که داور علت‌خواه، آونگان میان رذیلت‌ها و فضیلت‌هاست. او ذهنیّتی دوپاره دارد و باید پس از شناختن «او»، این ناسازگاری را از میان بردارد. «ابعاد این ناسازگاری، به‌ویژه آنگاه گسترده می‌شود که فرامَن (Super ego)، در مقام نمایندهٔ ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در روان‌کاوی فروید، نیروهای دیگر را پس می‌راند و سویهٔ ناخودآگاهِ روان را در فرمان می‌گیرد». فرامن در روان‌کاوی فروید نمایندهٔ خانواده، جامعه، اخلاق و فرهنگ و روان است. فروید شکل‌گیری و گسترش فرامن را به نسبت «نهاد» و «من» مؤخر می‌داند (یاوری، ۱۳۸۷: ۷۱).

آنچه از داور علت‌خواه می‌بینیم، سویهٔ ناخودآگاه اوست که قصد دارد ما را با آن آشنا کند. شخصیت‌های داستان پاره‌های شخصیت او هستند؛ آرزوهای سرکوب‌شده، وجهه‌های رذیلت. اولین قدم آن است که او بداند روباه بوده و ریا کرده است. «هرچند که خودم را خالص و مخلص نشان

بدهم، از آنجا که دارم برخلاف دانستگی‌ام عمل می‌کنم، دارم **ریا** می‌کنم» (زنوزی‌جلالی، همان: ۱۳۰). او همنشین کسی چون حسن‌کوری شده است که نماد ریاست است. می‌گوید با او همنشینی کرده و بوی روباه گرفته است (همان: ۱۳۶)؛ پس باید مواظب باشد که بوی روباه نگیرد!

داور علت‌خواه قدم به خانه می‌گذارد، می‌گوید: «یکجا، یک‌انبان نفرتم را با خودم به خانه بُردم» (همان: ۸۹). با ورود به این خانه، با نفرت‌های او آشنا می‌شویم. او بهترین «ضایع‌یاب» است و ادارهٔ ضایعات جایی جز دنیا که در جایی آن را پلشتگاه می‌خواند، نیست: «گاه خود را در دنیایی فراخ و نامحدود و بی‌در و پیکر می‌یافتم؛ انگار هیچ چیزش از رو قاعده و قانون نبوده است و همهٔ اجزایش را همین‌طور یلخی و بی‌تناسب رو هم ریخته باشند؛ انگار که آدم تو بیابان وسیعی پر از اقساط سردرگم مانده باشد؛ تو انبوه آن‌همه ماشین‌های قراضه و آهن‌پاره‌های بی‌مصرف و نخاله» (همان: ۴۶۴).

و در جایی می‌گوید: «دانستم که چرا توانایی‌های من در گذر زمان، اندک‌اندک پاک به تحلیل رفته‌اند و در این دنیاهای پر از اسقاط و نخاله و محدود و نامحدود هیچ‌کس هم نیامد دستم را بگیرد» (همان: ۴۶۷).

پس از اینجاست که داور، ضایعات و نخاله‌های زیادی را به ما نشان می‌دهد و از همین‌جاست که امر بر او مشتبه می‌شود که انگار «او» خودِ اوست و می‌گوید: «حسابِ من با من است» (همان: ۱۰۵).

او جراح بزرگی است و می‌خواهد که زخم‌ها را بشکافد و پلیدی‌ها را نشان دهد. او شکارچی است و به شکار «او»هایی می‌رود که همه در نهایت یکی هستند. بی‌سبب نیست که فروید، نویسندگان را برگزیده‌ترین روان‌کاوان می‌داند؛ نویسنده در مقام راوی، نرم‌نرمک همه چیز را لو می‌دهد؛ ابتدا نام و کلیدواژه‌هایی از ناخودآگاهِ داور را رو می‌کند و اینک قدم پیش‌تر نهاده، در صفحهٔ ۱۲۱ گزارش مختصر و جسته و گریخته‌ای از ماجرا می‌دهد و ذهن مخاطب را آمادهٔ پذیرش می‌کند.

داور علت‌خواه در سلسله‌یابی علت‌هایش، نقبی به دوران کودکی می‌زند. کودکی، اثرگذارترین دوران زندگی است؛ دوران سازندگی شخصیت است؛ دوران شور و هیاهو و بازی است؛ اما برای داور، کودکی‌ای وجود ندارد؛ او کودکی خود را باخته است. دورترین خاطرات او، دورترین نقطهٔ آغازِ او در ناخودآگاهش، حادثهٔ دهشتناکِ حملهٔ کلاغ‌ها به چشم حسن‌کوری است: «ناگاه دیدم که از پایینِ پیراهن حسن‌کوری خون شُره می‌کند و زانوهاش و پاهاش خیسِ خون است و انگار که رو فرقش فوارهٔ خون می‌جوشد، و دیدم جمجمه‌اش تق‌تق صدا می‌کند». (همان: ۱۴۵) با تداعی این خاطره، راوی نزد حسن‌کوری می‌رود، یا بهتر بگوییم، در ذهنش واکاوی و فرافکنی می‌کند و اوج ریای او وقتی است که رابطه‌اش با شمسی، همسرش را رابطه‌ای مسالمت‌آمیز و توأم با احترام توصیف می‌کند. آیا شمسی خودِ «او»ست؟ اگر او نباشد، حتماً قسمتی از «اوست».

راوی زمان حال و گذشته را در هم می‌تنـد؛ ایـن نفـرتِ ذهنـی، ریشـه در دیـروز و اکنـون دارد. دیروزها حسن‌کوری و چشمِ بیرون‌زده‌اش و امروز شمسی. دیروزها پدری که دوستش نـدارد و امـروز رامپوت. در این حال است که چشم‌های راوی به فرش می‌افتد که نقش شـکارگاه دارد. فلسـفه‌بـافی می‌کند که «همه‌مان یک جوری تـوی شـکارگاهیم» (همـان: ۱۹۰). و مقدمـه‌چینـی مـی‌کنـد بـرای لحظه‌های گذار، برای روزهای خوب کودکی و گم شدنِ آن روزها در واقعیّت‌های تلخ زنـدگی، بـرای روزهای برزخی، برای روز و شبِ شغال، برای زوزه‌های محبـت‌خواهانـه و زوزه‌هـای زجـر و تنهـاییِ روزهایی که عشق مادر را پس می‌زند و قدم در شکارگاه، نماد گناه و واقعیت‌های تلخ، مـی‌گـذارد. در کهن‌الگوهای یونگ، مادر نیک (جنبه‌های مثبت مادر زمین)، تولد، گرما، پرورش و حمایت است. مادر از داور می‌خواهد که نزد او برگردد: «مادر دوست نداشت به آنجا بروم؛ مـی‌گفـت: او نجـس اسـت... روحش نجس است» (همان: ۱۹۵). مادر در مقام فرشته‌ای، از ورود او بـه مکـانی گنـاه‌آلـود و کـذایی جلوگیری می‌کند؛ اما داور هنوز بچه است؛ هنوز نمی‌داند روح چیست و کجاست. پس مادر را از خـود می‌راند؛ می‌گوید: «می‌دانستم که اگر با مادر می‌رفتم، دیگر دست‌های کوچـک و محتـاج مـن تـوانِ گشودن درِ شکارگاه را نداشتند» (همان: ۲۰۳) و وقتی مادر می‌رود، چیزی درونِ او می‌شکند.

بعد از جدایی از مادر، پشتِ آن برزخ در گذشته‌ها باغی هست: «باغ، بهشت، معصـومیت، زیبـاییِ دست‌نخورده (به‌خصوص زنانه) و باروری است»؛ اما داور از آن باغ رانده می‌شـود و معصـومیتش را از دست می‌دهد. «مرد دندان‌طلا» وجههٔ زشتی از زندگی را به او نشان می‌دهد. شاهین‌خان، پدرش، در هم می‌شکند و شکوه خود را از دست می‌دهد و یحیی، بـرادرش، تنهـا کسـی کـه او را دوسـت دارد، رهایش می‌کند. آری، «حساب من و شاهین‌خان و یحیی، حساب همه اسـت؛ همـهٔ آدم‌هـا» (همـان: ۲۵۴) و درست است؛ رانده شدن از باغ بهشت، از معصومیت و آلوده شدن بـه گنـاه، سرنوشـت همـهٔ ماست. «همه چیزهای مهم زندگیشان را یک‌جاهایی جا می‌گذارند؛ یک‌جاهـایی گمشـان مـی‌کننـد؛ جایی مثل این باغ و دیگر هیچ‌وقت هم پیداش نمی‌کنند؛ یعنی نمی‌تواننـد پیـدایش کننـد». (همـان: ۲۵۴) همه چیز در آن باغِ خاموشِ خیس گم می‌شود.

از آن روز است که داور بزرگ می‌شود و یکباره مواجه با حقیقتی تلخ که «داور هم مُرد!». حادثـهٔ باغ، گذر از عالم کودکی به بزرگسالی، گذر از پاکی به پلیدی بود؛ حالا داور تب می‌کنـد و مـادر مـادر می‌کند: «راندمش و بازخواندمش؛ تا که انگار دوباره مرا به دنیا آورد و دیگر دیگر مطمـئن بـودم کـه فقط و فقط متعلّق به اویم» (همان: ۲۹۸).

امّا داور به‌یکباره بزرگ می‌شود و این رشد ناگهانی، او را از همهٔ آن عـوالم دور مـی‌کنـد و جـای همه چیز را نفرت می‌گیرد. او به تعداد همان سال‌ها دگرگون می‌شود. نویسنده نیز نـام ایـن دوران را

دورانِ «گذر شتابناک برزخی» (همان: ۲۹۱) می‌داند؛ گذری شتابناک که از روباه شروع می‌شود تا به گرگ برسد. گرگ کجاست؟ داور به کجا رسیده است؟ به شمسی‌ای که کودکی‌اش را که چون خرگوشی شاد بوده، بلعیده است و به مادری تبدیل شده که چروکیده و پیر شده و در حالِ پوسیدن است. این مادر پیر با آن مادر فرشته‌گون تفاوت دارد. مادرِ داورِ دوازده‌ساله بود، اما این پیرزن زمین، هستی و دنیاست که از سرِ رشک‌ها و کثافت‌ها بیرون می‌ریزد و داور باید همه را تحمّل کند؛ باید پاک کند؛ باید از پسِ همهٔ آنها برآید. مادر چهره‌ای دوگانه دارد و این دوگانگی، هویّت داور را خدشه دار کرده است[۲]. بیشترین دلبستگی داور علت‌خواه به منیجه است؛ منیجه‌ای که با لطیف‌ترین صفت ها در کتاب توصیف می‌شود؛ برگ بید است، عروسک چینی است، مهربان است، همهٔ عاطفه داور علت‌خواه است. در خاطره‌ای، او گریه می‌کند و مادرش را می‌خواهد؛ محبّت می‌خواهد که ارضاء شود، و داور همهٔ این پلیدی‌ها را به خاطر او انجام داده است: «براش ادای گربه درآوردم؛ نشد؛ شغال شدم؛ نشد؛ گرگ شدم؛ نشد؛ پلنگ شدم؛ نشد». (همان: ۴۷۰) گریهٔ داور برای منیجک، در واقع گریه برای از دست رفتن اساسی‌ترین بخش وجود اوست و هربار که می‌خواهد به او نزدیک شود، موجودی مفلوک او را به سوی خود می‌کشد و از داور دور می‌کند.

رامپوت، یا همان عنکبوت، وجههٔ مفلوک دیگری از ذهنِ داور است که عواطف را بلعیده و شکار کرده و آینده‌ای برای او نگذاشته است. او در مقام جوجه‌کلاغی، زندگی داور را تهدید می‌کند. او مظهر نفرت داور است؛ وارث عاطفه‌های اوست؛ سارق تعلّقات او، تاراجگرِ هست و نیستِ او. نفرتِ داور آرام آرام همهٔ تعلّقات و هستیِ او را می‌گیرد و خانهٔ ذهنِ او را پر می‌کند: «تعلّقات واقعی یک مرد به خانه و زندگی‌اش وقتی ثابت می‌شود که رامپوت‌ها بیایند» (همان: ۲۶۶).

حالا داور در اوج ضلالت است؛ دارد در گناه غرق می‌شود؛ اما هنوز پشت درخت‌های تبریزی، گلدسته‌های فیروزه‌ای مسجد پیداست، سقّاخانه و کاسه‌های برنجی‌اش هست و اگر داور دلش برای یک جام آب طاهر لک زده است، می‌تواند نزدیک شود. هنوز از دورها صدای اذان می‌آید، امّا داور به سمت چپ می‌پیچد و برای روح نفرین‌شدهٔ او آمرزشی نیست.

تشنگی و آب و صدای اذان، خاطرات جبهه را به یادش می‌آورد. جبهه محلّی است که بسیاری را غسل داده و پاک کرده است، امّا برای داور یادآور زشتی‌های روح اوست. او از بوی گند خون و خاک عقش می‌گیرد. جبهه از او تنها یک پا گرفته است که مظهر دلسوزی و نگاه محترمانهٔ مردم باشد؛ که به آن زخم افتخار کند. او از جبهه یک خاطرهٔ دیگر هم دارد؛ خاطرهٔ «مازیار»، مردی که رابطهٔ عاشقانه‌اش با همسر و کودکش، داور را می‌آزرد و گناهِ او این بود که «آفتاب خوشبختی‌شان را نباید

تو خانهٔ خاکستری می‌آوردند» (همان: ۳۵۲). حسادتی کور، داور را وامی‌دارد که مازیار را معرفی کند و او را به جبهه ببرند و شهید شود.

وجهه‌های آسمانیِ دیگری هم هست که باید زمینی و تیره و تار شود. خورشید رفته است و به قولِ فروغ:

آنگاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت
....
شب در تمام پنجره‌های پریده‌رنگ
پیوسته در تراکم و طغیان بود
و راه‌ها ادامهٔ خود را
در تیرگی رها می‌کردند

ذهنیّت داور وارد قصّه‌پردازی می‌شود. دست به خلقِ هنرمندانه می‌زند، می‌خواهد که دروغ‌ها را راست جلوه بدهد و این کار را اوج هنر می‌داند؛ از این‌رو، روایتی از پیدا کردن «نبات» و فروختن او را جعل می‌کند. قسمت‌های دردبار و رنج‌بار پلشتی‌ها را پاک می‌کند، امّا می‌داند که حقیقت انکارکردنی و پاک کردنی نیست. بعضی از روان‌شناسان نوشتن را موجب آرام شدن می‌دانند، اما جعل هنرمندانه داور را نجات نمی‌دهد: «انکارکردنی نیست سلیم! پیش‌رویمان هستند. با ذهنیّت قصّه‌پرداز هم نمی شود بی‌رنگشان کرد» (همان: ۴۵۱).

شرارت و پلیدی روح بزرگ شده است؛ پلنگ شده است و داور علت‌خواه همچنان در پس علت یابی است؛ زخم‌هایی عمیق‌تر و روحی عریان‌تر. داستان «احمد پایدار» و لو دادن او را می‌گوید. داور خودش کلاغ است؛ خبرچین است و حکایتِ نامه‌هایش به مسئولان مختلف بارها تکرار شده است. او زیرآبِ همه را می‌زند. با خوبی‌ها می‌جنگد.

داور علت‌خواه حکایت «نبات» را می‌گوید؛ حکایت بیابان را. در کهن‌الگوهای یونگ، بیابان «مرگ معنوی، مرگ، نیست‌انگاری و نومیدی» است. داور در بیابان به مرگ معنوی می‌رسد؛ همه چیزش را می‌بازد. او وجههٔ پاک، شیرین و زیبای روحش، نبات، را تاخت می‌زند. خودفروشی می‌کند و از این‌روست که درد و رنج، «کمال»، به دنبالش راه می‌افتد و دیگر هیچ‌گاه او را رها نمی‌کند: «مثل سایه دنبالم بود، با آن پاهای باریک ... بعد از رفتن نبات، دنیا به چشمم به رنگ آبنوس بود؛ سیاه و

تیره» (همان: ۴۴۰) او می‌ماند و کویر؛ هر دو لخت و برهنه: «دیگر هیچ راه و مفرّ و گریزگاهی از مقدر خشک‌حاصلی نداریم و آرزوی رویش و سبزینگی‌مان بیهوده است!» (همان: ۶۲۴).

و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند　　و ماهیان به دریاها خشکیدند

و می‌بیند که آفتاب‌پرستی از روی سایه‌اش می‌گذرد؛ پس سایهٔ داور هنوز هست و هنوز او را دنبال می‌کند. «سایه، بخش تاریک‌تر خودِ ناهوشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم. یونگ در *تأمّلات* روان‌شناختی می‌نویسد: «سایه در عمیق‌ترین معنای آن، دم سوسماری نامرئی است که انسان هنوز به دنبال خود می‌کشد» (به نقل از گرین، همان: ۲۱۷).

داور، یکی‌یکی حساب همه را می‌رسد و به نوبت همه را پشت سر می‌گذارد؛ ابراهیم مرده‌خور، اصغرسیاه، سلاخّ، حسن‌کوری، جابلیق و در نهایت رامپوت و شمسی را هم بیرون می‌کند. حالا دیگر همهٔ این ذهنیّات، همهٔ وجوه زشت و پلشت، همهٔ نفرت‌ها را بیرون ریخته است و خودش جواب سؤالی را که در آغاز کتاب مطرح کرده بود، می‌دهد که چرا ممکن است که همهٔ آنها بخش‌هایی از وجود «او» باشند (زنوزی‌جلالی، همان: ۲۷۶). «حالا دیگر خودم هستم و خودم» (همان: ۷۲۶). حالا وقت آن است که همهٔ اشیاء حقیری را که متعلّق به همهٔ آنهاست، بسوزاند. حالا این «او» خالصِ خالص شده است.

داور علت‌خواه به پایان تفرّد، به پایان سفر رسیده است. او رسالتش را انجام داده و یک‌تنه بار همهٔ رذیلت‌ها و پستی‌ها را به دوش کشیده است. او می‌توانست خودش را در آغوش مادر پاک بیندازد و در امان بماند، اما این تسلیم را نمی‌خواست. او نمی‌خواست به چشم‌های تسلیم‌شده و تن‌به ظلم‌دادهٔ مادر پناه ببرد. او به‌خوبی می‌داند که همهٔ رذیلت‌ها از آن پدرش است و آن یک‌ذره خوبی در نهادش از مادر رسیده است، اما دل به این کورسو خوش نمی‌کند. او پاکی را می‌خواهد؛ امّا به تمامی. او به خاطر همین کورسو خودش را با رذیلت‌ها درمی‌اندازد. اگر همین کورسوها نبود، داور نمی توانست سفر را به پایان برساند، یا اصلاً سفری در کار نبود.

«مادینهٔ روان»، که شاید پیچیده‌ترین کهن‌الگوی یونگ باشد، «تصویر روح» است. روح، نیروی زندگی یا انرژی حیاتی انسان است. مادینهٔ روان، چیز زنده در انسان است که هم خود زنده است و هم مایهٔ زندگی است. اگر جهش‌ها و تلألؤهای روح نبود، انسان در بزرگ‌ترین شهوت خود، یعنی بطالت، می‌گندید (گرین، همان: ۱۸۲). فروغ در آیه‌های زمینی این دنیای موهوم و دهشتناک را چنین توصیف می‌کند:

گاهی جرقه‌ای، جرقهٔ ناچیزی
این اجتماع ساکت بی‌جان را

یکباره از درون متلاشی می‌کرد

...

شاید هنوز هم

در پشت چشم‌های له‌شده، در عمق انجماد

یک چیز نیم‌زندهٔ مغشوش

بر جای مانده بود

که در تلاش بی‌رمقش می‌خواست

ایمان بیاورد به پاکی آواز آب‌ها

شاید، ولی چه خالیِ بی‌پایانی!

خورشید مرده بود

و هیچ کس نمی‌دانست

که نام آن کبوتر غمگین

کز قلب‌ها گریخته، ایمان است.

پس داور برای پاسداشتِ همین نیکی‌های اندک، به اعماق سفر می‌کند و پس از شناخت آن‌همه رذیلت، خشمش سرریز می‌کند؛ خشمی که از درونِ او نشأت گرفته است. پس باید به درون برگردد؛ درونی که نمادی از جهانِ بیرون است. فروید چنین خودکشی را شدیدترین نوع پرخاشگری درون‌زن (Intraputinive) می‌داند که در آن، پرخاشگری به جای جهان خارج، به خود فرد برمی‌گردد (یاوری، ۱۳۸۷: ۳۶)؛ پس داور علت‌خواه خودش را می‌کشد، بعد از آگاهی از آن‌همه گناه، لحظهٔ آشنایی انسان بهشتیِ با شرم، با لحظهٔ آگاهی او از میرندگی‌اش هم‌زمان است (همان، ۱۳۸۴: ۱۲۸). پس داور علت‌خواه که جراح بزرگی بود و خود را جراحّی کرده بود، شکارچی بود و خود را شکار کرده بود، باید با مرگ همراه شود. او «نیروی محرکهٔ» (زنوزی‌جلالی، همان: ۹۰) خودش را به کار می‌اندازد. او که از دنیای بدون عصبانیت و بدون نفرت بیزار است، خود را می‌کشد؛ چراکه اگر «چنین نبود، روح بشر لابه‌لای پوسته‌های کمون و سستی می‌گندید» (همان: ۹۰). او همهٔ تف و لعنت را به خود می خرد تا عصبانیت و نفرت ضدّ ظلم و بدی و پستی را بیاموزد.

پس اثر با کارکردی جامعه‌شناختی پایان می‌گیرد. روح و روان داور علت‌خواه چون حلقه‌ای از یک زنجیر به جامعه وصل می‌شود. او خوشبینانه فکر می‌کند «لابد در جهان داور علت‌خواه‌های دیگری هم هستند که در پی کشتن آن «او»های خبیث باشند؛ یک کسانی که دغدغهٔ نابود کردن

«او» هدفشان باشد و آن‌قدر هم برایشان مهم باشد که لااقل چهار روز از عمرشان را برایش مایه بگذارند» (همان: ۹۸).

اما زندگی همچنان ادامه دارد: «درختان انجیر، درختان سیب، برگ‌هایشان را لابد دارند زیر باران می‌شویند» (همان: ۷۷۹)؛ اما بوی سیب فاسد می‌آید؛ بوی مردار، و باید مراقب بود.

نویسنده در بخش‌های پایانی کتاب مدام صحنه‌ها را تکرار می‌کند و گاهی به ورطهٔ حرّافی‌ها و فلسفه‌بافی‌های طولانی و خسته‌کننده می‌افتد، که این تنها شاید از ذهن و روانِ یک انسان روان پریش به نام داور علت‌خواه قابل توجیه باشد. شیوهٔ روایت، شناور میان زمان‌ها و مکان‌هاست و فضاسازی کاملاً منطبق با داستان پیش می‌رود و فضاهایی ناتورالیستی به روند آن کمک می‌کند. پنجره‌های خاک‌گرفته، کرکره‌های جرم‌گرفته، میوه‌های پلاسیده، آسمان سیاهِ سیاه و عمیقِ عمیق، آب‌های لجن‌آلود، نفس‌های بدبو و چرکین، بوی ترشیدگی و قلیا، چشم‌های پلقیده، سرفه‌های پرخلط، ذرات گرد و غبار، ابرهای خاکستری، همه و همه پلشتگاهِ دنیا را بیشتر می‌نمایانند و نیاز به نقطهٔ روشن و پرنور را عمیق‌تر فریاد می‌زنند.

پی‌نوشت

۱. مأخذ تمامی کهن‌الگوهای ذکرشده در متن، *مبانی نقد ادبی*، صص ۱۶۴–۱۶۵ است.

۲. شخصیت‌پردازی زنان در این اثر و دیدگاه نویسنده بسیار قابل‌تأمل و پردازش بود، اما در این مقاله نمی گنجید.

کتابنامه

– دهخدا، علی اکبر، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، چاپ ۱۵ جلدی: دانشگاه تهران.

– زنوزی جلالی، فیروز، ۱۳۸۶، قاعده بازی. تهران: علم.

– فرخزاد، فروغ، ۱۳۶۸، *مجموعهٔ کامل اشعار فروغ فرخزاد*. آلمان: نوید.

– گرین، ویلفرد و [دیگران]، ۱۳۸۰، *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

– هدایت، صادق، ۱۳۱۵، *بوف کور*. بمبئی (از روی نسخهٔ دست‌نویس).

– یاوری، حورا، ۱۳۸۴، *زندگی در آینه*. تهران: نیلوفر.

– ..... ، ۱۳۸۷، *روانکاوی و ادبیات*. تهران: نیلوفر.

نقدی بر دفتر *دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* *

دکتر بهروز ثروتیان

اشاره

فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دو جلد کتاب گرانقدر *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ نوشته* دکتر سلیم نیساری را در سال ۱۳۸۵ چاپ و منتشر کرده است. در این کتاب، دگرسانی‌های کلمات و ابیات غزل‌های خواجه حافظ شیرازی از روی ۵۰ نسخهٔ خطی بررسی و با دقتی قابل تحسین در جدول‌های ویژه‌ای ضبط شده است؛ بجز در موارد استثنائی، این جدول‌ها هر پژوهشگری را در حوزهٔ تحقیقِ صورت الفاظ در غزل‌های حافظ، از هر جهت بی‌نیاز می‌کند. ابداع این جدول‌ها، خود یک رویداد علمی ـ تاریخی است که افزون بر زیبایی و کمال، سهولت مراجعه و دریافت مطلب از آنها خود کاری دلنشین و لذت‌بخش است. بی‌گمان می‌توان ادعا کرد که با تألیف و نشر این دو دفتر، از نظر فراهم کردن دگرسانی‌های ۵۰ نسخهٔ خطی، بسیاری از مشکلات مربوط به صورت و متن غزل‌ها حل می‌شود؛ به‌گونه‌ای که پژوهشگر احساس می‌کند تا دو قدمیِ چشمه‌سار شعر حافظ فرا رسیده است و به چشم خود، آشکارا بسیاری از واقعیت‌های پوشیده و پنهان را از نزدیک می‌بیند.

***

پیش از هر سخنی، این مطلب گفتنی است که نشر این دو دفتر گرانقدر هرگز از ارزش کار علمی ـ تحقیقی زنده‌یاد دکتر پرویز ناتل خانلری نمی‌کاهد و برعکس، هرچه عمیق‌تر و علمی‌تر می‌نگریم،

---

* *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، برگرفته از پنجاه نسخه خطی سده نهم* (تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۵)، نوشته دکتر سلیم نیساری است. از دیگر آثار ایشان می‌توان به *دیوان حافظ بر اساس نسخه‌های خطی سده نهم* (تهران: سخن، ۱۳۸۷) و *دستور خط فارسی، پژوهشی درباره پیوستگی خط فارسی با زبان فارسی* (تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴) اشاره کرد. این مقاله در شماره ۳۰ کتاب ماه ادبیات (مهر ماه ۱۳۸۸) با عنوان «حافظ‌شناسی ـ نقد ادبی» به چاپ رسیده است.

بر قدر و قیمت آن کارِ سترگ می‌افزاید، اگرچه بسیاری از مشکلات و مبهماتِ مربوط به متن و معنی غزل‌های حافظ، با نشر *دفتر دگرسانی‌ها* گشوده می‌گردد و بسیاری دیگر نیز باز در پردهٔ ابهام باقی می‌ماند. در اینجا برای نمونه شیوه ضبط ابیاتی از حافظ در این کتاب بررسی می‌شود.

به سادگی می‌توان گفت که دو بیت پایانی **غزل ۱۷۲** با مطلع زیر را:

سمن‌بویان غبار غم چو بنشینند، بنشانند

پری‌رویان قرار دل چو بستیزند، بستانند

دکتر سلیم نیساری به‌صورت کاملاً منطقی و صحیح، تحقیق کرده و به‌صورت زیر تنظیم کرده‌اند:

چو منصور از مراد آنان که بر دارند، بردارند — که با این درد اگر دربندِ درمانند، درمانند

درین حضرت چو مشتاقان نیاز آرند، ناز آرند — بدین درگاه حافظ را چو می‌خوانند، می‌رانند

تحقیق و تنظیم این شکل، از روی نسخهٔ علمی–انتقادی شادروان دکتر خانلری و علامهٔ فقید، مجتبی مینوی، غیرممکن بود و غیرممکن نیز هست (ر. ک: حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: غ ۱۸۹: ۳۹۵).

و یا هر پژوهنده و علاقه‌مندی، علی‌رغم میل باطنی خود، ناگزیر و بر اساس نسخه‌ها و دست‌نوشته‌های موجود، **غزل ۳۶۴** حافظ خانلری را به صورت زیر می‌پذیرفت و چاره‌ای نیز نداشت:

ما حاصل خود در سرِ خمخانه نهادیم

محصول دعا در رهِ جانانه نهادیم

همین غزل به شمارهٔ ۳۳۹ در *دفتر دگرسانی‌ها* ضبط شده است و تحقیق منطقی و درستِ اکثر نسخه‌های اقدم و متأخر، صورتِ دلپذیر و معروف زیر را به اثبات می‌رساند که ذهن همهٔ حافظ‌دوستان به خواندن آن خوگر شده است و از دیدنش در صحنهٔ تحقیق خوشدل می‌شود:

ما درس سحر در سرِ میخانه نهادیم

محصول دعا در ره جانانه نهادیم

اکنون همچنان تا پیدا شدن دست‌نوشته‌های خود شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی (فوت ۷۹۲ هـ ق)، ناگزیر هستیم بسیاری از شکل‌ها را به همان صورتی بپذیریم که این دفتر تصدیق می‌کند:

لنگر حِلم تو ای کشتی توفیق، کجاست؟ — که در این بحر کرم غرق گناه آمده‌ایم

آبرو می‌رود، ای ابر خطاپوش ببار — که به دیوانِ عمل نامه‌سیاه آمده‌ایم

«خطاپوش» ـ مضبوط ۲۵ نسخهٔ اقدم و متأخر ـ را در *دفتر دگرسانی‌ها* بر اساس ۱۳ نسخه، «خطاشوی» نوشته‌اند. ناگفته خود پیداست که این دو دفتر از دو جهت دیگر و دوگانه باید نقد و بررسی شود:

الف) فراهم آوردن دگرسانی‌ها بر اساس ۵۰ نسخهٔ خطّی، زحمتی طاقت‌فرسا داشته و نویسنده بخش زیادی از عمر خود را در تحقیق و تنظیم آن هزینه کرده است و در بررسی همه‌جانبهٔ این کار گران‌سنگ می‌توان گفت: باغ ارمِ تازه و آراستهٔ دیگری برای گردش و تماشای اهل ادب و نظر در دیوان حافظ شیراز باز کرده است، که الحق دیدنی است.

هر کجا آن شاخ نرگس بشکفد　　گُلرُخانش دیده نرگسدان کنند

ناگفته نماند که در همین باغ، گاهی شاخه‌ای شکسته و یا برگی پژمرده دیده می‌شود که خود مهره‌ای کبود برای چشم‌زخم مردم ناخشنود و تیره‌روان است:

روز باشد که صد شکوفهٔ پاک　　از غُبار حسد فتد بر خاک

ب) و امّا کار دیگر این دفتر، تنظیم و تصحیح غزل‌های خواجه است، که متأسفانه قدمت و اکثریت و مخصوصاً صحّت معنی ابیات و کلمات و حتی گاهی غزلیات را نادیده گرفته، غلطی مسلّم را از یک یا دو نسخهٔ متأخر در متن قرار داده‌اند که بی‌هیچ تردیدی، تحریف کاتبان پنجاه–شصت سال بعد از خواجه حافظ است:

من و سفینهٔ حافظ، که جز در این دریا　　بضاعت سخن دلنشان نمی‌بینم

مضبوط ۲۲ نسخهٔ اقدم و اصحّ نخستین را که «دلنشان» است، خط کشیده، از سه نسخهٔ دیگر که کاتب دو نسخهٔ آنها بی‌گمان تحریف‌گر هستند، ترکیب «دُرفشان» را ضبط کرده، نوشته‌اند: «بضاعت سخن دُرفشان نمی‌بینم»! قطعاً اگر بپرسند چرا این همه نسخه –بو، جد، کا، کهـ لو، مج، مط، ند، نز، سد، سو، سز، فخـ فط، پنـ حصـ حتـ حکـ تغـ تجـ تقـ تبـ (ص ۱۱۸۴)– را ندیده‌اید؟ و چرا به ۱۲ نسخهٔ نخستین و پیشین دیگر توجه نکرده‌اید که همه نوشته‌اند: «دلستان» (بجـ ید، کد، لد، ند، نحـ نطـ قبـ عد، صجـ ، صـد، تحـد) و «دلستان»، خود گشتهٔ قلم و شکل دیگری از «دلنشان» نه «دُرفشان» است که از روی «طو، خ، تلـ» ضبط شده است، در پاسخ قطعاً خواهند گفت: سفینه و دریا، دُر می‌خواهد نه دل! باید گفت پس «سخن» چه می‌خواهد؟ اینجاست که بحث از شکل‌ها و صورت‌های خیال و مخصوصاً استعاره پیش می‌آید که فصلی از این مقاله به «نقش فن بیان در تصحیح متون نظم و نثر ادبی» اختصاص یافته است.

بی‌فایده نیست که گفته شود اخیراً فردی در نشریه‌ای، از علا مرندی دفاع کرده بود که نوشته است:

با مدّعی بگویید اسرار عشق و مستی　　تا بی‌خبر نمیرد در درد خودپرستی

من مقالهٔ ایشان را با استدلال‌های منطقی و درست می‌خواندم و با خود می‌اندیشیدم که نویسندهٔ مقاله نمی‌داند علا مرندی خود شاعر معاصر حافظ و کاتب زیبانویس آن عصر بوده است و با همان

دلایلی که ایشان گفته‌اند، مرندی نیز به خود رخصت داده است تا -به نظر خود- بهتر و زیباتر و کامل‌تر از خواجه بگوید؛ و تنها علا مرندی نیست و در این مدت ربع قرن سعی و اندیشه و تحقیق روی کلمات و ابیات خواجه، برای نگارنده مثل روز روشن شده است که تحریف‌گر هنرمند و شاعر و اهل‌قلمِ حریف خواجه حافظ تنها علا مرندی نبوده است، بلکه دلاوران و حریفانِ این میدان بیشتر بوده‌اند، که زورمندتر و تواناتر از همه، جعفر الحافظ، کاتب نسخهٔ توپ‌قاپوسرای ترکیه با علامت «ط، طو» بوده است که حتی غزل‌ها ساخته و تخلص حافظ آورده و بیشتر از ایشان، سیدعبدالرحیم خلخالیِ مشهور است که به آسانی قلم برمی‌دارد و «سماع» را به «سرود» بدل می‌کند و می‌نویسد:

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ　　سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

بیشتر از ۳۰۰ تحریف صریح خلخالی را در مقدمهٔ متن مصحّح با روش تصحیح استدلالی غزلیات حافظ آورده‌ام و این تحریفات به یک‌هزار می‌رسد که برخی با کاتب نسخهٔ خلخالی و برخی با علی‌اکبر اصفهانی (نسخهٔ ۸۵۷ پاریس) هم‌خط و همراه هستند و اصطلاح «تحریف» دربارهٔ مطالبی به کار می‌رود که در هیچ‌یک از دست‌نوشته‌های پیشین دیگر یا معاصر تحریف‌گر وجود نداشته باشد.

امروز *دفتر دگرسانی‌ها* از برکت وجود دانشمندی خستگی‌ناپذیر فراهم آمده است و تا دو سال پیش، هیچ‌کس از این گنج شایگان خبر نداشت و شاید به فکر کسی خطور نمی‌کرد که بیت زیر، صورت غلط قضیه باشد:

خوش برآی از غصه ای دل، کاهلِ راز　　عیش، خود در بوتهٔ هجران کنند

در حالی‌که امروز می‌بینیم در *دفتر دگرسانی‌ها* صورت صحیح بیت از روی ۱۶ نسخه، به شکل خوش و درست زیر نوشته شده است:

خوش برآی از غصه ای دل، کاهلِ راز　　عیشِ خوش در بوتهٔ هجران کنند

با صداقت تمام باید گفت که ده‌ها چنگکِ شک و تردید، پس از انتشار این اثر گران‌قدر، از ابیات خواجه برداشته شده و شکل صحیح آنها با اطمینان خاطر ضبط شده است:

باده و مطرب و گل جمله مهیّاست، ولی　　عیش بی‌یار [مهنّا] نشود، یار کجاست؟

البته در متن غزل ۱۸ *دفتر دگرسانی‌ها* این کلمه «مهیّا» نوشته شده است و ۲۸ نسخهٔ اقدم و متأخر نیز «مهیّا» است و تنها در سه نسخهٔ متأخر (نز، سو، لغ) «مهنّا» ضبط شده است و همین کافی است؛ چون معنی کلام با «مهنّا» راست می‌آید، که می‌گوید: «همه‌چیز مهیّاست؛ ولی عیش بی‌حضور یار گوارا نمی‌شود» و ما می‌دانیم که خواجه یک کلمه را عیناً در دو مصراع تکرار نمی‌کند، مگر آنکه کلمه‌ای ایهام‌ساز باشد و ایجاد صنعت جناس تام بکند.

همچنین «می‌دمد» در بیت زیر که در نسخهٔ زنده‌یاد دکتر خانلری شاهدی نداشت:

می‌دمد هر کسش افسونی و معلوم نشد که دل نازک او مایل افسانهٔ کیست

صورت صحیح ابیات و کلماتی که پس از انتشار *دفتر دگرسانی‌ها* اصلاح و یا تأیید شده است، خود موضوع مقاله‌ای مفصّل است و جای سپاس دارد و انکارکردنی نیست؛ لیکن به این سادگی هم نیست و مباد آنکه خوانندهٔ متنِ درست و نهایی دیوان حافظ با خود بیندیشد کلمه و یا بیت صحیح با مداد رنگی نوشته شده و مصحّح متن و پژوهشگر دیوان خواجه، دفتر را پیش روی خود باز کرده و مشق خط نوشته است. به گفتهٔ خواجه:

از هر طرف که رفتم، جز وحشتم نیفزود زنهار ازین بیابان وین راه بی‌نهایت

بی‌گمان با پیدا شدن این دفتر گران‌قدر و امثال آن، حل هر مسئله‌ای به ساعت‌ها دقت و زحمت و رایزنی نیاز دارد و ای بسا صحّت آن در نهایت به تأیید نرسد:

با لبی و صد هزاران خنده آمد گل، بپرس

کز کریمی گوییا در گوشه‌ای بویی شنید (غزل ۲۱۶، صورت بیت عیناً برابر مضبوط دفتر نوشته شد)

در جدول دگرسانی‌ها و در ستون مربوط به «بپرس» نوشته شده است: «۵/۱: آمد گل، بپرس: ۱۳+۱: ید، خ، مط نهـ قب عد، فخ فط صجـ صف صد، حصـ حک تلـ تمـ: آمد گل به باغ. نط: گل آمد به پیش. سد: گل آمد به باغ. تبـ: آمد گل برون (طو، کجـ کهـ صـ: ❊)».

یعنی در ۱۳ نسخه «بپرس» آمده است، یک نسخه این کلمه را ندارد، در ۱۵ نسخه نوشته‌اند، «آمد گل به باغ ...» و در چهار نسخهٔ رمز، این کلمه اشتباهی ضبط شده است «برسُ»!

با هیچ‌یک از این شکل‌ها، معنی منطقی مقبولی برای بیت به دست نمی‌آید و شاید در مدت نیم قرن، ساعت‌ها صرف وقت و مشاوره شده و نتیجه نداده است.

گاهی نیز پس از یک روز صرف وقت نمی‌توان به حقیقت امر فتوا داد که آیا خواجه خود عرض کرده است و یا دیگران این شکل را آفریده‌اند و همچون کاتب نسخهٔ خلخالی و یا جعفر الحافظ و یا خود شاعر هنرمند عصر ما، زنده‌یاد احمد شاملو، بر آن باور بوده‌اند که حافظ می‌توانسته زیباتر از آنچه که گفته است، بگوید:

۱. ز شعر دلکش حافظ کسی شود آگاه که لطف نکته و سرّ سخنوری داند

(بیت ۱۰/ غزل ۱۵۶ *دفتر دگرسانی‌ها* بر اساس ۲۱ نسخه)

۲. که لطف نظم و سخن‌گفتنِ دری داند (کـ بجـ بد، جد، کد، نهـ (۸۰۷ هـ‍ـق تا ۸۵۵ هـ‍ـق)، صجـ صد، قمـ تغـ (۸۹۳ تا اوایل قرن دهم))

۳. که لطف طبع و سخن گفتن دری داند (یو، خ، سو، عد، فخ، صف حکـ)

۴. که سّر نکته و لطف سخنوری داند (یخ (

چشم‌پوشی کردن از شکل نخست، به علت کثرت نسخه‌ها (۲۱ نسخه) بسیار سخت است؛ اگرچه با دست‌نوشتهٔ خلخالی (۸۲۷، سیزدهمین نسخهٔ تاریخی) آغاز می‌شود و کاتب این نسخه، خود از مدّعیان تحریف‌گر است؛ و خطّ بطلان کشیدن به مضبوط هفت نسخهٔ اقدم و استوار و قابل‌اطمینان ردیف ۲ نیز کاری آسان نیست و به‌سادگی نمی‌توان به صحّت یکی از اشکال حکم داد.

اغلب این‌گونه دگرسانی‌ها با نسخهٔ «طو» یا نسخهٔ «خ» آغاز می‌شود و یکی از شیوه‌های تشخیص، افزون بر دقت در آغاز تحریف و کشف نسخهٔ مربوط، این نکتهٔ تجربه شده است که از دو کلمه و دو شکل مورد نظر، یکی از آنها مهجور و نایاب و یا ناباب است که به دیگری بدل می‌شود و عکس قضیه منطقی به نظر نمی‌آید؛ چنان‌که بعید به نظر می‌آید در بیت زیر، یکی «رند» را به «تشنیع» بدل بکند:

ما را به رندی افسانه کردند

پیران جاهل، شیخان گمراه

این بیت و غزل مربوط به شمارهٔ ۴۰۹، در نسخهٔ زنده‌یاد استاد خانلری از روی ۹ نسخهٔ خطی تصحیح و منتشر شده است؛ ولیکن در *دفتر دگرسانی‌ها* جزو غزل‌های محذوف است و ما از وجود اختلافات و نسخه‌بدل‌های کلمات آن در ۵۰ نسخهٔ خطی اطلاعی در دست نداریم؛ ولیکن شادروان دکتر خانلری این بیت را از روی تنها نسخهٔ تحریف‌گر خلخالی نوشته‌اند و در ۸ نسخهٔ دست‌نویس دیگر به دو صورت زیر نوشته شده است، که هر چهار نسخه نسبت به خلخالی ۸۲۷ هـ ق مقدّم هستند: ب، ح، ط، ک (۸۱۳: کج، ۸۲۱ کا، طو ۸۲۲، ۸۲۵ کھ):

ما را به تشنیع افسانه کردند　　پیران جاهل، شیخان گمراه

و ظاهراً چهار نسخه نیز به شکلی دیگر تغییر داده‌اند: هـ ز، ی، م (حیـ ۸۱۸، تغ قرن نهم، کد ۸۲۴، لو ۸۳۶ هـ.ق):

ما را به مستی افسانه کردند　　پیران جاهل، شیخان گمراه

برای اهل‌ادب و کارشناس تصحیح متون ادبی بسیار آسان است که بداند هرگز کسی «مستی» یا «رندی» را به «تشنیع»، که کلمه‌ای مهجور است و غزل‌واژه نیست، بدل نمی‌کند و مصراع دوم قرینه است بر اینکه مصراع اول جای تشنیع و ناسزاگویی است؛ چون شاعر، خود در نهایت خشم ناسزا گفته است، وگرنه خواجه حافظ خود همیشه دم از مستی و رندی می‌زند و این‌گونه افسانه کردن‌ها کار خود اوست.

در هر حال، معنی تحریف و تعریف آن روشن است. وقتی کلمه‌ای در هیچ نسخهٔ دیگری نیست و تنها در یک نسخه آمده، قطعاً تحریف شده است؛ چنان‌که ۲۱ نسخه به اتفاق و با وحدت تمام، همه به یک شکل نوشته‌اند:

چو بشنوی سخن اهل دل، مگو که خطاست سخن‌شناس نه‌ای دلبرا، خطا اینجاست

این حشو متوسط، یعنی «دلبرا» تنها در نسخهٔ خلخالی به‌صورت «جان من» آمده است، که با نهایت حیرت می‌بینیم در متن *دفتر دگرسانی‌ها*، همین تنها شکل تحریف‌شده ضبط شده است (غ ۲۰: ۱۶۱، بیت اول).

نظر بر اینکه با افزودن بر تعداد نسخه‌های خطی در گذشت زمان، به شمارهٔ تحریفات و مخصوصاً اضافات نیز افزوده می‌شود، از همین جهت است که در تصحیح متن دیوان خواجه حافظ بر اساس پنجاه نسخه، دقت نظر بیش‌تری لازم است و بی‌گمان باید پنج گروه مربوط به پنج دهه از تاریخ را در نسبیّت زمان کتابت امتیاز مناسب بدهیم: ۵/، ۴/، ۳/، ۲/، ۱/.

۱. ت، ک، بج، ید، س، بو، حب (۸۰۷ تا ۸۱۸)، هر نسخه ۰/۵ امتیاز

۲. کا، طو، کچ، کد، کھ، خ، خ (۸۲۱ تا ۸۳۷)، هر نسخه ۰/۴ امتیاز

۳. ل، لد، لو، لط (۸۳۴–۸۳۹)، هر نسخه ۰/۳

۴. مج، مط (۸۴۳–۸۴۹)، ۰/۲

۵. ند، نھ، نز، نح، نط، قو (۸۵۴–۸۵۹)، ۰/۱

و این ۲۶ نسخه برای تحقیقِ مطمئن کافی است و باقی دست‌نوشته‌ها با یکی از این نسخه‌ها مطابقت دارند و یا خود کلمه‌ای را تغییر داده‌اند و جز آنکه تعادل کفّهٔ ترازوی سنجش را بی‌هیچ علّتی به سوی یکی از نسخه‌ها برگردانند، هیچ سودی ندارند. در حالی‌که نگارنده به تصحیح نهایی دیوان حافظ اشتغال داشت و چندین بار از اول تا آخر دیوان را بررسی کرده، جز در یکی دو مورد، مضبوط ۲۴ نسخهٔ دیگر فایدهٔ خاصی نداشته است؛ ولیکن در تأیید متن مصحّح قطعاً بر اطمینان خاطر پژوهنده افزوده‌اند.

در تحقیق تاریخی غزل‌ها نکته جالبی، قابل ملاحظه است و آن اینکه خواجه حافظ پس از سرودن بیت تخلّص و در واقع امضای غزل، گاهی از ممدوحی نام می‌برد که غزل خود را برای وی سروده است و یا با ذکر نام یکی از بزرگان لشکری و کشوری و یا پادشاه وقت، تاریخ نظم غزل را در پایان ثبت کرده و احیاناً به دریافت صله نیز نایل آمده است. در این مورد، به نظر می‌رسد به علّت بدنامی تاریخی آل‌مظفّر و قتل‌عام آنان در ولایت ابرقو به فرمان تیمور لنگ، کاتبان دوره‌های حکومتی فرزندان تیمور در شیراز و فارس، نام بسیاری از ممدوحان آل‌مظفّر و حتی وزیران ایشان را

از آخر غزل حذف کرده‌اند و پس از گذشت ربع قرن، این اسامی، یعنی ذکر تاریخ نظم غزل‌ها در مقطع آنها، بار دیگر به جای خود بازگشته است. در *دفتر دگرسانی‌ها* نیز بی‌هیچ ملاحظه و مطالعه‌ای اغلب این ابیات گران‌قیمت به حاشیه رفته و غزل تاریخ خود را پس از امضای حافظ از دست داده است.

در *دفتر دگرسانی‌ها*، اغلب در مواردی که بیت یا ابیاتی قابل اهمیت به حاشیه رفته است، برای ترتیب ابیات، نسخه‌بدل ذکر نشده تا بدانیم آن ابیات در چند نسخه بوده و یا از چند نسخه حذف شده است. ناگزیر، پژوهنده به نخستین جدول مراجعه می‌کند که ترتیب ابیات نوشته‌شده و نسخه‌هایی را که بیت مدّنظر از آنها حذف شده است، به حدس و گمان فراهم می‌آورد. متأسفانه در اختلاف نسخهٔ این ابیات نیز نمی‌دانیم متن مضبوط از روی چند نسخه و کدام نسخه‌ها نوشته شده است؛ برای مثال، در بالای جدول ترتیب ابیات غزل ۱۱۲، منابع این ترتیب ذکر نشده است و بیت را از غزل بیرون کشیده، با شمارهٔ ۱۰ در حاشیه قرار داده‌اند.

بیت اضافه بر متن:

۱۰. وفا از خواجگان شهر با من　　کمال دولت و دین، بوالوفا کرد

در جدول شمارهٔ ۱، ترتیب ابیات متن –برخلاف اکثر غزل‌ها– ذکر نشده است؛ ولیکن با شمارش نسخه‌هایی که این بیت در آنها ضبط نشده است، می‌توانیم به این واقعیت پی ببریم که بیت بالا تنها از دو نسخه – حب، تلـ حذف شده و در نسخهٔ «طو» به جای آن، بیت دیگری نوشته شده است. نظر بر اینکه غزل در ۳۴ نسخه آمده است، بنابراین ۳۲ نسخه این بیت را داشته‌اند؛ علت حذف آن معلوم نیست؛ ولیکن اهمیّت بیت کاملاً آشکار است که خواجه ابوالوفا از بزرگان طریقت معرفت در شیراز بوده، شاه نعمت‌الله ولی برای دیدار با ایشان به شیراز رفته، و کوی ابوالوفا هم‌اکنون در شیراز موجود و معروف است، که بُقعه و قبر آن بزرگوار نیز در همین کوی است و نکتهٔ مهم این است که در همین غزل:

سحر بلبل حکایت با صبا کرد　　که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد

خواجه حافظ اشاره می‌کند که در محضر خواجه ابوالوفا به طریقت عرفان راه یافته و از آن زمان، بسیاری از اعمال و افکار وی تغییر یافته است:

گر از سلطان طمع کردم، خطا بود　　ور از دلبر وفا جستم، جفا کرد

و به صراحت می‌گوید که در مجلس وی توبه کرده است:

وفا از خواجگان شهر با من　　کمال دولت و دین، بوالوفا کرد
بشارت بر به کوی می‌فروشان　　که حافظ توبه از زهد ریا کرد

- شیوهٔ گزینش

در مقدمهٔ کتاب *دفتر دگرسانی‌ها* نوشته‌اند:

«در گزینش متن، سه ضابطه و ملاک در نظر گرفته می‌شود: ۱. ضبط اکثریت نسخ، ۲. ضبط اقدم و اهمّ نسخ، ۳. توجه به سنخ اندیشه و سبک بیان حافظ».

به نظر می‌رسد که توجه به درستی معنی بیت بر پایهٔ شیوهٔ سخن و اندیشهٔ شاعر باید اساس کار قرار گیرد و بحث از اثبات معنی درست به درازا می‌کشد و جای آن، کتاب شرح غزلیات است.

بیت چهارم از غزل ۲۸ در *دفتر دگرسانی‌ها* به صورت زیر نوشته شده است:

مرغ شب‌خوان را بشارت باد کاندر راه عشق

دوست را با نالهٔ شب‌های بیداران خوش است

این بیت بر اساس رسم‌الخط قدیم ضبط شده است و به‌هیچ‌وجه معنی منطقی به دست نمی‌دهد، مگر اینکه بنویسند: دوست را با «ناله‌ای» شب‌های بیداران خوش است؛ یعنی به مرغ حق بشارت بدهید که دوست، شب‌های بیداران و شب‌زنده‌داران را هنگامی دوست می‌دارد که با ناله‌ای همراه باشد و خدا خدا بگویند.

دلا بسوز، که سوز تو کارها بکند　　نیاز نیم‌شبی رفع صد بلا بکند

(غ ۱۶۷، بیت ۱)

با عنایت به جدول دگرسانی‌ها معلوم می‌شود «دلا بسوز» را از روی ۱۰ نسخه (۳ اقدم + ۷ متأخر) انتخاب کرده‌اند؛ در حالی‌که ۲۱ نسخه (۱۱ اقدم + ۱۰ متأخر) نوشته‌اند: بساز.

با اندک تأمل معلوم می‌گردد «بساز» صحیح است و می‌گوید: ای دل، با مصیبت و سوز آن بساز و صبر کن؛ که سوز دل تو کارها می‌کند و سازش تو نتیجه‌ای خوش‌تر و بهتر خواهد داشت. و معلوم است که هرگز خواجهٔ عارف کسی را به سوختن و بی‌تابی دعوت نمی‌کند و می‌گوید: صبر کن؛ چنان‌که در غزل رثاء زن خود می‌گوید:

جدا شد یار شیرینت، کنون تنها نشین ای شمع

که حکم آسمان این است اگر سازی وگر سوزی

چنان‌که در نقد و بررسی بخش مربوط به تصحیح ابیات خواهیم دید، در بسیاری از موارد، اکثریت همیشه نمی‌تواند حامل پیام درستیِ معنی بیت باشد؛ اگرچه در همه حال باید به اکثریت توجه کرد:

۷- ۱۹۴. حافظ این خرقه بینداز مگر جان ببری

کآتش از خرمن سالوسِ کرامت برخاست

در *دفتر دگرسانی‌ها* از روی اکثریت نسخ، که ۱۷ نسخه است، «خرمن سالوس و کرامت» نوشته‌اند؛ در حالی‌که از «کرامت» آتش برنمی‌خیزد و کرامت با سالوس سازگاری ندارد. «سالوسِ کرامت» اضافهٔ بیانی و یا توضیحی است؛ یعنی کرامتی که از روی ریا و سالوس است و کرامتی که بر پایهٔ سالوس پدیدار می‌گردد. «کرامت سالوس» تنها در سه نسخه آمده است، که دو نسخهٔ آن در فهرست ۲۶ نسخهٔ اقدم قرار می‌گیرد (کا، کجـ عد).

گاهی زیبایی کلام، مصحّح متن را بی‌اختیار به سوی سلیقهٔ شخصی می‌کشد، که واقعاً جای لغزش و احتیاط است؛ ولیکن هیچ کاری نمی‌توان کرد؛ یعنی هرگز نمی‌توان به خاطر اکثریت، به یک شکل خوش و شاعرانه قلم کشید:

ز عطر حور بهشت آن نفس برآید بوی که خاک میکدهٔ ما عبیرِ جَیب کند

در بیت فوق، «آن نفس» برابر ۱۳ نسخه ضبط شده است، که ۶ نسخهٔ آن اقدم است؛ در حالی‌که ۲۱ نسخه «آن زمان» نوشته‌اند. «آن نفس» در دو نسخهٔ نخستین -یجـ یو- از نظر ترتیب تاریخی آمده است و با عطر و بوی و عبیر و جَیب مناسبت معنوی دارد. بسیار دشوار است که مصحّح بتواند این امتیازات را نادیده بگیرد؛ ولیکن در *دفتر دگرسانی‌ها* بر اساس ۲۱ نسخه، «آن زمان» ضبط شده است و این بدان می‌ماند که یک دانهٔ مروارید آبدار را در برابر چند مروارید خصی نادیده بگیریم که به گچ سفید می‌مانند.

گاهی نیز برای رسیدن به معنی درست، برخلاف ضبط همهٔ نسخه‌ها، از خود کلمه‌ای ساخته، در درون چنگک [شک و تردید] قرار می‌دهیم:

کشتهٔ غمزهٔ تو شد حافظِ ناشنیده‌پند تیغ سزاست هر که را درک سخن نمی‌کند

در *دفتر دگرسانی‌ها* بر اساس ۳۱ نسخه، «درد سخن» آمده است؛ لیکن نگارنده به تجربه در تصحیح متن‌های نظامی گنجه‌ای، دریافته است که گاهی کاتب از کشیدن کشیدهٔ حرف «ک» غفلت می‌کند و به صورت «د» نوشته می‌شود؛ چنان‌که «به زیگ» در دست‌نوشته‌های لیلی و مجنون به صورت‌های «بزید» و «برند» و «برید» آمده بود و در نسخه‌های چاپی، ناگزیر «به کار» نوشته بودند:

زید ارچه به زیگ خویش درماند با مجنون نیز نقش می‌خواند

در هر حال، مصحّح نمی‌تواند جای کلمه‌ای را خالی بگذارد و ناگزیر باید با توجه به شکل‌های موجود، شکسته‌بندی کند:

بر بوی آنکه در باغ، یابد گلی چو رویت آید نسیم و هر دم گرد چمن برآید

ظاهراً «یابد گلی چو رویت» را بعداً ساخته‌اند؛ برای آنکه پنج نسخهٔ نخستین و پیشین نوشته‌اند «یابد جلا ز رویت»، و هر کاتبی به سلیقهٔ شخصی کلمه‌ای ساخته و به جایِ «جلا» نهاده است، که همانندترینِ آنها مضبوط نسخهٔ «لو» است:

بر بوی آنکه در باغ یابد چو لاله رویت...

چولا = چُلا = جلا [!]

از این جهت، طبیعی است که گاهی به هیچ‌وجه شکلی درست از بیت به دست نمی‌آید و تصحیح و معنی بیت، مبهم و لاینحل می‌ماند.

دیدی ای طایر میمون که همای آزردند؟ پیش عنقا سخن زاغ و زغن بازرسان

متن بالا بر شش نسخه مستند است (۳ اقدم). ۱۰ نسخه: «آن طایر میمون»/ ۱ نسخه: «آن طایر قدسی»/ ۳ نسخه: «آن مرغ همایون»/ ۱ نسخه: «گر رسی طایر میمون»/ ۱ نسخه: «که هما آزردند»/ نخستین نسخه: «که همای آیین است»/ ۱ نسخه: «که همای آرزواست»/ ۱ نسخه: «که همای آوردند»/ ۱ نسخه: «که ز زاغ آزرده است»/ ۵ نسخه: «همایون آثار»/ و ۶ شکل دیگر که خسته‌کننده است (ر.ک: ج۲: ۳۴۱).

- صناعات ادبی

نکتهٔ بسیار مهمی که در نقد ادبی و تصحیح متون فراموش گردیده است و از آن به صراحت سخن گفته نشده و یا اشاراتی بسیار پوشیده و مبهم بر آن وجود داشته، «توجه به شکل‌های خیالی» یا فنّ بیان است، که در موارد بسیاری، اساسی‌ترین نقش را بر عهده می‌گیرد.

ناگزیر در آغاز این بحث به تعریف بسیار مختصر دو مطلب مجاز و استعاره اشاره‌ای می‌شود، که اغلب در کتاب‌های مرجع و حتی کتاب‌های درسی، مجاز را با استعاره به هم آمیخته‌اند:

الف. هرگاه کلمه و یا کلامی در معنیِ نهاده به کار نرود، کاربرد مجازی است.

ب. هرگاه چیزی به صورت چیز دیگری مجسّم بشود و پیش چشم آید، کلام کاربرد استعاری دارد.

برای هر دو مطلب یک مثال ذکر می‌شود:

ابر می‌گرید/ گل می‌خندد. **ابر** و **گل**، هر دو معنیِ نهادهٔ خود را دارد؛ ولیکن هر دو نیز به صورت انسانی پیش چشم بوده و مجسّم شده‌اند؛ پس در دو کلمهٔ ابر و گل شکل خیالی استعاره دیده می‌شود به لازمِ گریستن و خندیدن؛ و اما «می‌گرید» و «می‌خندد» هر دو از باب مجاز است و معنیِ نهادهٔ خود را ندارد؛ یعنی: می‌بارد و می‌شکفد.

این‌گونه مجاز، که مجاز به همانندی است، را قدما «استعارهٔ مصرّحه» نامیده‌اند و چون با استعاره (استعارهٔ مکنیه) همراه بوده است، «استعارهٔ تبعیّه» گفته‌اند، که مجاز به همانندی است و هنگامی که با استعاره همراه می‌شود، باید مجاز پیرو گفته شود[۱].

حال کسی با خواندن این جملهٔ ادبی که: «گل می‌خندد»، احتمال دارد بگوید: این جمله غلط است و باید گفته شود، گل می‌شکفد، یا ابر می‌بارد! و این اتفاق در کتاب متون نیز روی می‌دهد:

اهل نظر دو عالم در یک نظـــر ببازند　　عشق است و داو اوّل بر نقد جان توان زد

در این بیت، به لازمِ باختن و داو اوّل و بر نقد جان زدن، اهل‌نظر به صورت قماربازان پیش چشم بوده‌اند (استعاره). لازم استعاره، یعنی نظر و داو اوّل و بر نقد جان زدن، همه از باب مجاز به همانندی و مجاز پیرو است و یا به گفتهٔ قدما، «استعارهٔ تبعیّه از نوع استعارهٔ مصرّحه» است. در یک نظر، دقیقاً «در یک نوبت قمار» و «در یک بازی» و در نهایت «در یک ندب» معنی می‌دهد و اگر کسی یکی از این معانی، یعنی نوبت، بازی و ندب، را به جای نظر بیاورد، دقیقاً همان کاری را کرده است که یکی «ابر می‌گرید» را به ابر می‌بارد بدل بکند! دربارهٔ بیت حافظ، این حادثه رخ داده است. ۶ نسخه (۲ اقدم) به جای نظر، معنی مجازی آن، «ندب» را نوشته‌اند و این تحریف با نسخهٔ «مج» (۸۴۳ هـ.ق) آغاز می‌شود. متأسفانه در *دفتر دگرسانی‌ها* نیز مضبوط درست و ادبی «نظر» را در ۱۹ نسخه (۱۱ نسخهٔ اقدم و نخستین) نادیده گرفته، بیت را به صورت زیر نوشته‌اند:

اهل نظر دو عالم در یک ندب ببازند...

در این حال، «اهل نظر» قمارباز واقعی می‌شوند و شکل استعاره از میان می‌رود و ادبیات به زبان بدل می‌شود.

این حادثه در بسیاری از ابیات روی داده است، که نقل همهٔ آنها در اینجا ممکن نیست.

مرغ عزمم که همی زد ز سر سدره صفیر　　عاقبت دانهٔ خال تو فکندش در دام

«مرغ عزم» اضافهٔ تشبیهی است و به لازمِ «صفیر زدن از سر سدره»، استعاره‌ای از مرغ عرشی در آن نهاده است و «ز سر سدره» نیز معنی مجازی دارد (مجاز به همانندی)، یعنی از اوج آسمان‌ها و بالاترین نقطهٔ هستی. باز همان نسخهٔ «مج» (۸۴۳ هـ.ق، نیم قرن پس از حافظ)، این استعاره را تشخیص نداده و چند نسخهٔ دیگر نیز (۷ نسخه) بعد از آن نوشته‌اند: «مرغ عرشم که همی زد ز سر سدره صفیر ...» و این شکل به متن *دفتر دگرسانی‌ها* نیز راه یافته و مضبوط درست ۴ نسخهٔ نخستین –یجـ حیـ کد، نحـ– با ۳ نسخهٔ دیگر به کنار رفته است و عدم توجه به این استعاره در یک ترکیب تشبیهی، موجب تحریفات گوناگونی شده است: مرغ عیشم، مرغ روحم، مرغ عمرم، مرغ عشقم ... (نیساری، ۱۳۸۵: ۱۰۲۷).

عدم توجه به شکل‌های خیالی، در بسیاری از ابیات دیده می‌شود، که ناگزیر به یکی–دو مورد اشاره می‌شود:

سر بـــه آزادگی از خلق برآرم چون ســـرو گر دهد دست که دامن ز جهان درچینم

در ۳۲ نسخهٔ اقدم و نخستین، «جهان» آمده است، که به قرینهٔ دامن «درچیدن» به علاقهٔ حال و محل، مجازاً به معنی مردم جهان است (مجاز مرسل). کاتبِ نسخهٔ «کهـ» (۸۲۵ هـق)، استعاره را از میان برده و به جای «جهان»، «خسان» نوشته است و پس از وی، ۵ نسخهٔ دیگر نیز همین شکل را رونویسی کرده‌اند و یا خود ساخته و با خود گفته‌اند: دامن از خسان درچیدن صحیح است (مانند باریدن ابر و شکفتن گل) و همین شکل نیز بدون توجه به درستی معنی بیت، در متن *دفتر دگرسانی‌ها* راه یافته است.

بیشترین مشکلات مربوط به صناعات ادبی، به صنعت تصحیف نقطه مربوط می‌شود، که قدما اغلب کلمات را بدون نقطه می‌نوشته‌اند و شاعران در مواردی که معنی کنایی کلمه‌ای در اشکال مختلف به یک معنی منتهی می‌شد، از کتابت نقطه به عمد خودداری می‌کرده‌اند. نظامی گنجه‌ای در *مخزن‌الاسرار* دو ترکیب «بَختْوران» و «بخته» یا «تخته کردن» را بدون نقطهٔ حرف اول نوشته است تا بگوید: شاعران می‌توانند پادشاهان و یا نیک‌بختان را به هر شکل که بخواهند، با سخن، تخته، یا پَخته و پُخته و بخته بکنند!

آنکه ترازوی سخن سخته کرد بَختْوران را به سخن بخته کرد

«تختوران» و «بختوران» هر دو صحیح است.

در این مورد، امثلهٔ زیادی از دیوان خواجه حافظ یادداشت شده است، که ذکر چند مورد از آنها ضروری می‌نماید:

* ساغر ما که حریفان دگر می‌نوشند
ما تحمل بکنیم ار تو روا می‌داری

بکنیم: ۱۹ نسخه/ نکنیم: ۱۱ نسخه/ *دفتر دگرسانی‌ها*: نکنیم (غ ۳۹۲، بیت ۴).

* حافظ این خرقه که داری تو ببینی فردا
که چه زنّار ز زیرش به خَفا بگشایند

به خفا (بدون نقطهٔ حرف اول): ۱۸ نسخه/ به جفا: ۲۰ نسخه/ *دفتر دگرسانی‌ها*: به جفا (۲/۷–۱۷۹).

* اعتمادی بنما و بگذر بهر خدا
تا بدانی که در این خرقه چه نادرویشم

بدانی: ۱۳ نسخه/ ندانی: ۱۱+۳ = ۱۴ نسخه/ بدون نقطه: یک نسخه/ *دفتر دگرسانی‌ها*: نـدانی (۷/۲- ۳۰۱).

- ابیات بی‌معنی

* تا کی کشم عتابت زان چشم دلفریبت

روزی کرشمه‌ای کن، ای نور هر دو دیده

برابر ۲۶ نسخهٔ اقدم و نخستین، ترکیب «دلفریبت» صحیح است. یکی از کاتبان نسخه‌های متأخر (بنـ: ۸۹۴ هـق)، یک قرن پس از خواجه حافظ، به جای این ترکیب زیبا، ترکیبِ «زان چشم نیم‌خوابت» نوشته است، تا با «عتابت» قافیه‌سازی بکند. در *دفتر دگرسانی‌ها*، بدون توجه به بی‌معنی بودن این ترکیب در این بیت، نوشته‌اند: «تا کی کشم عتابت زان چشم نیم‌خوابت» (۸/۱-۳۷۰). می‌توانستند از املای ممال «عتیبت» برای قافیه‌سازی استفاده کنند، که نکرده‌اند!

* بندهٔ آصف عهدم، دلم از راه مبر

که اگر دم زنم از چرخ، بخواهد کینم

در *دفتر دگرسانی‌ها* این بیت را به حاشیه برده‌اند و در نتیجه، از نسخه‌هایی که به شکل بالا نوشته شده‌اند، آگاهی نداریم؛ لیکن در پاورقی صفحهٔ ۱۱۷۷ نوشته شده است: «دلم آزرده مکن»: ۷ نسخه/ «دلم آشفته مدار»: ۱ نسخه/ «دلم آزرده مدار»: ۳ نسخه/ «دلم از جای مبر»: ۱ نسخه.

ظاهراً «دلم آزرده مکن» صحیح است و «دلم از راه مبر» معنی ندارد و پریشانی نسخه‌ها نیز مربوط به همین است.

گاهی بیت‌هایی بر غزل‌ها افزوده شده است که واقعاً نامربوط است:

* شاه را به بَوَد از طاعت صدساله و زهد

قدر یک‌ساعته عمری که در او داد کند

* به قول مطرب و ساقی، برون رفتم گه و بی‌گه

که شیخم زین ره بی‌ره خبر دشوار می‌آورد

* در جمال تو چنان صورت چین حیران شد

که حدیثش همه‌جا بر در و دیوار بماند

* سحر کرشمهٔ وصلش بشارتی خوش داد

که کس همیشه گرفتار غم نخواهد ماند

* به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم

چو از دهان توأم غنچه در گمان افتاد

* زبان ناطقه در وصف شوق نالان است
چه جای کلک بریده‌زبان بیهده‌گوست

عدم تشخیص موضوع غزل و معانی ابیات، اغلب سبب سهو خطا می‌شود:

* تکیه بر اختر شبگرد مکن، کاین عیّار
تاج کاووس ببرد و کمر کی‌خسرو

«اختر شبگرد» از روی ۱۱ نسخه نوشته شده؛ در حالی‌که برابر ۲۶ نسخه (با ۱۱ نسخهٔ اقدم)، «اختر شب‌دزد» صحیح است، که کنایه است از خورشید.

در حاشیهٔ عربی ... نوشته‌اند:

۱۱. ازین افیون که ساقی در می افکند
حریفان را نه سر ماند و نه دستار

۱۲. بت چینی عدو و شیخ ما مست
دل اندر دام و میر صید غدّار

۱۳. خداوندی به جای بندگان کرد
خداوندا ز آفاتش نگه دار

هر سه بیت بالا با شماره‌های متوالیِ ۱۱، ۱۲ و ۱۳ به حاشیه رفته است؛ در حالی‌که غزل اسرارآمیز، صرفاً به خاطر بیت ۱۲ سروده شده، که خواجه می‌خواسته است یکی از وقایع مهم شیراز در زمان حیات خویش را شرح بدهد، و این بیت است که خواجه دربارهٔ آن می‌گوید:

بیا و حال اهل درد بشنو
به لفظ اندک و معنیّ بسیار

هر سه بیت باید به ترتیب در مرتبهٔ ۶، ۱۰ و ۱۳ قرار گیرد و از اجزای جداناشدنی غزل است.

۲/۲-۱۳۸: من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ
ناگهان سر به ره آرم، چه حکایت باشد!

«ناگهان»: ۱۹ نسخه/ «این زمان»: ۱۶ نسخه.

«ناگهان» مضبوط ۱۹ نسخه و حامل پیامی سخت ارجمند است که می‌گوید: این چه حکایتی است که من شراب را انکار می‌کنم و در حالی‌که با دف و چنگ شب‌زنده‌داری‌ها می‌کردم، ناگهان توبه کرده، سر به اطاعت آورده‌ام؟ یعنی در این توبهٔ ناگهانی من رازی نهفته است.

بدون توجه به موضوع غزل، «این زمان» را انتخاب کرده‌اند.

عدم‌توجه به موضوع غزل و معانی متناسب با موضوع در غزل‌های زیر، همه قابل‌توجه است، که فرصت نقل و نقد آن همه نیست:

۲/۱ – ۲۱۲: صبا به چشم من انداخت خاکی از کویش ...

«کویش»: ۱۹ نسخه/ «کویت»: ۱۱ نسخه (مردود است).

۲/۱ – ۱۸۲: حلقهٔ پیر مغان از ازلم در گوش است ...

«از ازلم»: ۲۹ نسخه/ «ز ازل»: ۱۳ نسخه (مردود است).

۶/۱ – ۱۸۲: چشمم آن شب که ز شوق تو نهد سر به لحد ...

«نهد»: ۲۷ نسخه/ «نهم»: ۱۰ نسخه (مردود است).

۶/۱ – ۲۵۶: همچو گلبرگ طری بودِ وجود تو لطیف

همچو سرو چمن خلد سراپای تو خوش

در *دفتر دگرسانی‌ها* «بود» را «پود» فرض کرده، در مقدمه فصلی مشبع دربارهٔ صحّت «پود» نوشته‌اند؛ در حالی‌که «پود وجود» در این بیت و این غزل، ترکیبی بی‌معنی است و «بودِ وجود» یعنی هستی وجود.

ای جهان دیده بودِ خویش از تو هیچ بودی نبوده پیش از تو

(سرآغاز هفت پیکر نظامی‌گنجه‌ای)

همچنین است: «رازدار» در ۲۶ نسخه، از غزل ۴/۲–۴۰۰، «خطاپوش» در ۲۵ نسخه، از ۶/۱–۶۲۵، الخ.

* غزل ۹، بیت ۷:

کاتبان دیوان حافظ کلمهٔ «آخُر» (= آخور)، به ضمّ حرف خاء، را به کسر خاء و «آخِر» خوانده‌اند؛ در نتیجه، بیت زیر به اشکال مختلف و با پریشانی تمام در نسخه‌ها ظاهر شده است:

هرکه را خوابگه این آخُرِ مشتی خاک است

گو چه حاجت که بر افلاک کشی ایوان را؟

نگارنده دربارهٔ این بیت، مقاله‌ای با عنوان «نقش یک حرف خودآوا، در تصحیح بیتی» نوشته که در نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات فردوسی مشهد چاپ و منتشر شده است. در *دفتر دگرسانی‌ها* بیت به صورت زیر ضبط شده است، که بی‌گمان شکل درست نیست؛ ولیکن بسیار نزدیک به سرودهٔ خواجه است:

هر که را خوابگه آخر به دو مشتی خاک است گو چه حاجت که بر افلاک کشی ایوان را؟

گاهی نیز کاتبان دیوان خواجه، به گمان نادرستی ترکیبی از ترکیبات بیت، آن را تغییر داده‌اند:

خوابم بشد از دیده درین فکـــر جگـــرســـوز کآغـــوشِ کـه شد منزل و مأواگه خوابت؟

در *دفتر دگرسانی‌ها* به استناد چهار نسخهٔ متأخر (قب فخ سز، فظ) نوشته‌اند: «کآغوشِ که شد منزل آسایش و خوابت» در حالی‌که «مأواگـه» در ۱۲ نسـخه (۱۰ نسـخهٔ اقـدم) آمـده اسـت و ایـن ترکیب در نظم فارسی سابقهٔ کاربردی دارد:

مأواگـــهِ جیفـــهٔ حســـودت جز سینـــهٔ کرکســـان مبینـام (خاقانی)

آمد عجبش که آن‌چنان مرد مأواگه از آن خرابه چون کرد! (نظامی)

- سلیقهٔ شخصی

یکی از عوامل اصلی سهو و خطا در دو *دفتر دگرسانی‌ها*، اعمال نظر و سلیقهٔ شخصـی اسـت. در مقدمهٔ این کتاب گران‌سنگ آمده است:

«لازم است تصریح شود که در متن منتخب *دفتر دگرسانی‌ها*، در هیچ‌یک از غـزل‌هـا مطلقـاً نـه تصحیح ذوقی و نه تصحیح قیاسی اعمال نشده است و منحصراً ضبط نسخه‌های خطـی منبـع مـورد استناد قرار گرفته است».

الحق همین قرار از آغاز تا پایان متن‌ها اجرا شده؛ ولیکن در برخی موارد –که شـمار آن بـیش از حد انتظار است– سلیقهٔ شخصی موجب تـرجیح برخـی از نوشـته‌هـای کاتبـان متـأخر بـوده اسـت؛ به‌گونه‌ای که گاهی مضبوط اکثریّت نسخ اقدم ۲۶گانه، یعنی نخسـتین دسـت‌خـط‌هـای تـاریخی، را نادیده گرفته، نوشتهٔ معدودی از کاتبان متأخّر را در متن قرار داده‌اند.

برای فراهم آوردن امثله و شواهد مربوط به سلیقهٔ شخصی، نیازی به مطالعه و بررسی غزل‌هـا و ابیات و کلمات نیست؛ خوشبختانه مصحح با نهایت صداقت و بی‌نظری، اختلاف و نسـخه‌بـدل‌هـای یک‌یک کلمات را به صراحت در جدول دگرسانی‌ها یادداشت کرده‌اند.

غزل ۳، بیت ۱۰/۱: «در عشق کوش و»: ۲ نسخه/ «در عیش کوش و»: ۲۷ نسخه.

هنگام تنگدستی، در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گـــدا را

بی‌گمان، مضبوط ۲۷ نسخه را به سلیقهٔ شخصی نادیده گرفته و بـا خـود گفتـه‌انـد «عـیش» بـا تنگدستی راست نمی‌آید! در آن صورت، مستی را نیز می‌توانستند تغییر بدهند؛ همچنان‌کـه کاتـب دو نسخهٔ نخستین از نظر تاریخی –ک بجـ (۸۱۱–۸۱۳)– به جای «عیش» کلمهٔ «عشق» را نوشته‌اند. عیش و مستی با تنگدستی و فراخی تناقض دارد؛ وگرنه عشق در همه حال امکان‌پذیر است و مطرح کردن تنگدستی برای آن مناسبتی ندارد.

غزل ۳ بیت ۱۱/۱: «ترکان»: ۷ نسخه/ «خوبان»: ۲۶ نسخه.

خوبان پارسی‌گو بخشندگـــان عمرنـــد ساقـــی بـــده بشـــارت پیران پارسا را

«خوبان پارسی‌گو»: عارفان از میان مردم فارسی‌زبان است و مراد، خود خواجه است که می‌خواهد بگوید اگر بیت پیشین عربی و فصیح و زیباست (آن تلخ‌وش ...)، آن را هم من سروده‌ام؛ بروید به پیر پارسای من بشارت بدهید که حافظ عمر می‌بخشد.

غزل ۴، ابیات ۶ و ۷: جدول مربوط به ترتیب متن (نیساری، همان: ۱۰۳) نشان می‌دهد که این دو بیت، ساخته و پرداختهٔ کاتب نسخهٔ خلخالی است و در هیچ‌یک از نسخه‌های ۲۶گانهٔ قدیم تا سال ۸۵۹ هجری دیده نمی‌شود.

غزل ۹، بیت ۷/۱: هر که را ...: به دو نسخهٔ متأخر استناد کرده‌اند که در پایان قسمت پیشین (ابیات بی‌معنی) مطرح گردید. صحیح بیت به صورت زیر است:

هر که را خوابگه این آخُرِ مشتی خاک است ... (آخُر = آخور).

ضبط این موارد موضوع دفتری است و علاقه‌مندان می‌توانند به جدول دگرسانی‌ها در هر دو دفتر مراجعه کنند. با این همه، نمونه‌هایی از آنچه یادداشت شده است، برای آگاهی اهل ادب ضبط می‌شود:

غزل ۲۳۵، بیت ۴۵/۲: «کشید سرمهٔ ناز»: یک نسخه/ «سیه به سرمهٔ ناز»: ۳۲ نسخه.

چه فتنه بود که مشّاطهٔ قضا انگیخت که کرد نرگس شوخش سیه به سرمهٔ ناز

به موضوع غزل عنایتی نداشته‌اند که ظاهراً چشم یکی از بزرگان را میل کشیده‌اند و به احتمال زیاد، این شخصیت محمّد مبارزالدین بوده و یا شخصیت دیگری، که کار اصلی آل‌مظفّر دربارهٔ فرزندان و برادران همین بوده است. در هر حال، خواجه می‌گوید این فتنه از قضا و قدر الهی سرچشمه می‌گرفت که نرگس شوخ او را با سرمهٔ ناز (میل) سیاه کرد؛ در حالی‌که می‌دانیم برای کندن چشم‌ها، مُفلهٔ چشم را ساعتی بیشتر مالش داده، می‌کندند و میل می‌کشیدند. خواجه کنایهٔ این شکنجهٔ وحشیانه را به زبان ادب بیان کرده است.

در هر حال، ترجیح یک نسخه بر ۳۲ نسخه، تنها یک دلیل می‌تواند داشته باشد و آن سلیقهٔ شخصی است؛ وگرنه هیچ مانعی ندارد که مصحّح بپذیرد قطعاً نکته‌ای در اکثریت مطلق نهفته است که بر نگارنده پوشیده است.

ناگفته نماند که «کرد» را به ذوق شخصی «گرد» نوشته‌اند و «نرگس شوخت» نیز بر اساس ۶ نسخه ضبط شده است.

غزل ۳۱۶، بیت ۹/۲: «دل‌نشان»: ۲۲ نسخه ↓/ «دُرفشان»: ۳ نسخه↑. یعنی مضبوط ۳ نسخه را انتخاب کرده‌اند!

من و سفینهٔ حافظ، که جز در این دریا بضاعت سخن دل‌نشان نمی‌بینم

غزل ۶۱، بیت ۲/۱: «در رخ او»: ۲۸ نسخه ↓/ «بر رخ او»: ۸ نسخه ↑.

مَردم دیده ز لطف رخ او در رخ او

عکس خود دید و گمان بُرد که مشکین‌خالی‌ست

غزل ۱۳۰، بیت ۵/۱: «از آن رو پاکبازان را صفاها با می لعل است»: ۶ نسخه/ «از آن روی است یاران را صفاها با می لعلت»: ۱۲ + ۳ + ۲ + ۱= ۱۸ نسخه.

غزل ۱۳۷، بیت ۳/۲: «کز غمت دیدهٔ مردم همه دریا باشد»: ۲۶ نسخه ↓/ «کز خیال تو مرا دیده چو دریا باشد»: ۳ نسخه ↑.

تا کی ای گوهر یکدانه روا خواهی داشت

کز غمت دیدهٔ مردم همه دریا باشد

غزل ۱۹۴ بیت ۵/۲: «شیخ ما گفت»: ۱۸ نسخه (۱۱ اقدم) ↓/ «پیر ما گفت»: ۱۱ نسخه (۲ اقدم) ↓/ «شیخ فرمود»: ۴ نسخه ↑.

گر من از میکده همّت طلبم، عیب مکن

شیخ ما گفت که در صومعه همّت نَبُوَد

در *دفتر دگرسانی‌ها* نوشته‌اند: «شیخ فرمود که در صومعه همّت نبود».

غزل ۴/۱- ۲۰۲:

زاهد شهر چو مهر ملک و شحنه گزید

من اگر مهر نگاری بگزینم، چه شود؟

«زاهد شهر»: ۲۴ نسخه/ *دفتر دگرسانی‌ها* از روی ۱۳ نسخه: «واعظ شهر».

غزل ۲۰۹:

ز نقش بند قضا هست امید آن حافظ که همچو سرو به دشت نگار بازآید

«سرو»: ۲۴ نسخه/ *دفتر دگرسانی‌ها* از روی ۳ نسخه: «نقش».

گاهی به نظر می‌رسد که اعمال نظر و سلیقهٔ شخصی، ناشی از عدم آگاهی با معنی مقصود بوده و در نتیجه، به نیّتی خاص و به عمد، کلمه‌ای را عوض کرده‌اند:

ای نازنین‌پسر، تو چه مذهب گرفته‌ای کت خون ما حلال‌تر از شیر مادر است؟

«ای نازنین‌پسر»: ۳۳ نسخه (۱۵ اقدم)/ «ای نازنین‌صنم»: ۹ نسخه (بیت ۲، غزل ۲۶)

گر آن شیرین‌پسر خونم بریزد دلا چون شیر مادر کن حلالش

این بیت بدون استثناء در ۳۶ نسخه آمده است و آن را از متن به حاشیه برده‌اند و منابع ترتیب نسخه‌ها را نداده‌اند (همان: غ ۲۵۲).

ناگزیر باید توضیح داده شود که این دو غزل به یک موضوع مربوط است و در هر دو نیز آن «نازنین‌پسر» و این «شیرین‌پسر» را به شیراز دعوت کرده است.

* شیراز و آب رکنی و این باد خوش‌نسیم
عیبش مکن، که خال رخ هفت‌کشور است
* ز رکناباد ما صد لوحش‌اللّه
که عمر خضر می‌بخشد زلالش
میان جعفرآباد و مصلّی
عبیرآمیز می‌آید شمالش
به شیراز آی و فیض روح قدسی
بخواه از مردم صاحب‌کمالش

بی‌هیچ بحثی، در یک کلام گفته می‌شود که پیر طریقت حافظ از دنیا رفته و جوانی خرقهٔ ایشان را پذیرفته است که نسبت به خواجهٔ شیراز، که خود به سال‌های اواخر عمر رسیده است، حکم پسر را دارد و خواجه با این همه زیبایی و ملاحت، با آن جوان روحانی بیعت می‌کند و در هر دو غزل، خون خویش را بر ایشان حلال می‌داند؛ یعنی جان و مال من از آنِ آن ولیّ خداست[۲].

ناگفته نماند که در غزل مربوط به مدح شحنهٔ نجف، حضرت امیر مؤمنان، علی (ع)، نیز دو اصطلاح پدر و پسر را به کار می‌برد، که اصطلاح علم فتّوت است[۳]:

چند به ناز پرورم مهر بُتان سنگدل یاد پدر نمی‌کنند این پسران ناخلف

بُتان سنگدل، شاهان و فرمانروایان فارس هستند، که خود از اهل طریقت و مرید المعتضدبالله در قاهره بوده‌اند و خواجه می‌فرماید این پسران سنگدل از پدر –امیر مؤمنان علی (ع)– یاد نمی‌کنند[۴]. همین دو اصطلاح را در غزل دیگری نیز به کار برده است:

در مکتب حقایق، پیش ادیب عشق هان ای پسر، بکوش که روزی پدر شوی

در غزلی گله‌آمیز نیز از همین جوان با عنوان کلّی «این پسران» نام می‌برد و خود را پدر تجربه می‌داند؛ که غزل خود نیازمند شرح مفصّل است:

پدر تجربه، ای دل، تویی، آخر ز چه روی طمع مهر و وفا زین پسران می‌داری؟

۴/۱ – ۳۶۹: متأسفانه بر اساس همان عقیده و سلیقهٔ شخصی، «شیرین‌پسران» را کنار گذاشته‌اند در حالی‌که در ۲۶ نسخه ضبط شده است، و از روی ۶ نسخه –در واقع یک نسخهٔ اقدم: ک– به جای آن «شیرین‌دهنان» نوشته‌اند:

در هوای لب شیرین‌پسران چند کنی جوهر روح به یاقوت مذاب‌آلوده؟

گاهی نیز به نظر می‌رسد درک معنی در بیت صحیح اقدم دشوار می‌نموده و کاتب شکل بیت را عوض کرده است.

ز پادشاه و گدا فارغم بحمدالله گدای خاکِ درِ دوست پادشاه من است

«گدای خاک درِ دوست» یعنی آن کسی که از در دوست خاک می‌خواهد تا سرمهٔ چشم بکند. این ترکیب در ۳۰ نسخه ضبط شده است. در *دفتر دگرسانی‌ها* از روی یک نسخه –نخستین نسخهٔ خطی: یجـ– «کمین گدای در دوست» نوشته‌اند و هرگز در آن اندیشه نبوده‌اند که نخستین نسخهٔ تاریخی نیز ممکن است خطا و سهو بکند و یا به سلیقهٔ شخصی مطلبی را یادداشت نماید.

با همهٔ اهمیّت موضوع، گاهی به نظر می‌آید کار انتخاب کلمات را به دیگران سفارش داده‌اند و ایشان، از سر شیرین‌کاری و یا به شوخی تفریحی کار کرده‌اند:

حافظ به کوی میکده دایم به صدق دل چون صوفیانِ صفّهٔ دارالصّفا رود

این متن از روی دو نسخهٔ متأخر در حدود یکصد سال پس از زمان خواجه ساخته شده است. این دو نسخه عبارتند از: «پنـ» (۸۹۴) و «حصـ» (۸۹۸) وگرنه چگونه ممکن است مصحّح متن به ۴۱ نسخهٔ پیش از آن در مدت یکصد سال توجهی نکند؟ و قطعاً مصحّح متن خود دیده‌اند که در جدول مربوط به غزل ۱۹۶ (نیساری، همان: ۷۵۴) نوشته شده است:

۷/۲: «صُفّه دارالصفّا»: ۲ نسخه ← متن مستند است به پنـ ، حصـ/ کد، مط، نط، سو، حقـ ، حک: «صومعه دارالصفا»/ ۲۲ نسخهٔ دیگر: «صومعه‌دار از صفا».

نگارنده تشخیص نداده است که عیب مضبوط ۲۲ نسخهٔ اقدم و پیشین چه بوده است که آن را نپذیرفته‌اند؟

حافظ به کوی میکده دایم به صدق دل چون صوفیان صومعه‌دار از صفا رود

یعنی: حافظ دایماً به کوی میکده به صدق دل از روی صفا و صمیمیّت می‌رود، همچون صوفیان صومعه‌دار.

طبیعی است که راز آوازهٔ آسمان‌گیر خواجهٔ شیراز در همین حذف بلیغ کلام ایشان نهاده شده است و او می‌تواند یک کلام چهل‌کلمه‌ای را در یک پیام بیست‌کلمه‌ای به خوانندهٔ بیت خود برساند. در هر حال، هرگز نمی‌توان قبول کرد که ۲۲ نسخهٔ اقدم، قابل تعویض با دو نسخهٔ یک قرن پس از دوران شاعر بوده باشد!

این حادثه به همین‌جا ختم نمی‌شود و این پرده بارها تکرار می‌شود و باورکردنی نیست:

حافظ، چو نافهٔ سر زلفش به دست توست دم درکش، ارنه باد صبا را خبر شود

۲۲ نسخه: «باد صبا را خبر شود»/ ۲ نسخه: «باد صبا پرده‌در شود»/ متن *دفتر دگرسانی‌ها*: «پرده‌در شود» (۲۰/۱۰-۲۰۱).

در **بیت ۷ غزل ۱۱۱**، قطعاً دلیلی قانع‌کننده داشته‌اند که مضبوط ۲۴ نسخه (۱۲ نسخهٔ اقدم) را حذف کرده، از روی سه نسخهٔ دورافتاده نوشته‌اند: «سِحر با معجزه پهلو نزند، فارغ باش»:

بانگ گاوی چه صدا باز دهد؟ عشوه مَخَر سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد!

در **بیت ۸**، **غزل ۲۱۰**، «شاهِ چون ماهِ» خواجه را که پیر طریقت است و رندانه معنی فرمانروا را نیز دارد تا صله‌ای بگیرد، در ۳۱ نسخه نادیده گرفته، از دو نسخهٔ یکصد سال پس از شاعر، که فاقد ارزش است، «یار چون ماه» نوشته‌اند و این کار به هیچ‌وجه با تحقیق علمی راست نمی‌آید و جای حرف نیست که غزل برای همین سروده شده است:

آرزومند رخ شاه چو ماهم حافظ همّتی، تا به سلامت ز درم بازآید

همین کار را در **غزل ۲۱۰** نیز تکرار کرده، «مه صاحب‌قران» را در ۲۲ نسخه ناچیز شمرده، «مه نامهربان» نوشته‌اند، که ترکیبی ترانه‌ساز است. «قران» صفت مخصوص ماه و اصطلاح نجومی است؛ ولیکن «نامهربان» با ماه آسمان ارتباطی ندارد:

ای مه صاحب‌قران، از بنده حافظ یاد کن تا دعای دولت آن حسن روزافزون کنم

معلوم نیست نام سلطان اویس چه زیانی به شعر حافظ می‌رساند که ۳۱ نسخهٔ خطّی را خط زده، بیت را به حاشیه برده‌اند، در حالی‌که همین کلمه، تاریخ نظم غزل است:

۱۲-۱۴۳: من از جان بندهٔ سلطان اُوَیسم

اگرچه یادش از چاکر نباشد

جای دیگر نیز بیتی را که از ۲۵ نسخه حذف شده است، به متن وارد کرده‌اند. علت این کار نیز معلوم نیست و یادآور همان تفریح شوخ‌طبعان شیرین‌کار است:

۶-۳۱۲: پیر مغان حکایت معقول می‌کند

معذورم ار محال تو باور نمی‌کنم

این بحث تمام‌شدنی نیست و موضوع کتابی در حدّ غزلیات خواجه است که هیچ فایده‌ای نمی‌تواند داشته باشد و همین دو شاهد کافی است تا بدانیم دو دفتر گران‌قدر و گران‌سنگ *دگرسانی‌ها* را این تصحیح خدشه‌دار می‌کند و چاره‌ای جز بازنگری و اصلاح از روی نسخه‌های تصحیح‌شده نیست.

- نگرانی‌ها

در تطبیق مضبوط نسخه‌های *دفتر دگرسانی‌ها* با مضبوط نسخه‌های زنده‌یاد استاد دکتر خانلری، مطالبی دیده می‌شود که سخت نگران‌کننده است و دست پژوهشگر متن خواجه را می‌لرزاند و معلوم

نمی‌شود که باید چه کار کند! آیا واقعاً ممکن است یکی از نسخه‌بردارانِ این دو بزرگوار کار را ساده و بی‌اهمیت تلقّی کند و در قید ضبط صحیح کلمات و ابیات و حتی ذکر نام نسخه‌ها نباشد! بی‌گمان همین اختلافات، خود موضوع دفتری است؛ ولیکن اکنون کسی را حوصلهٔ خواندن و نوشتن و حتی شنیدن این شواهد نیست و همین کافی است که بدانند هر دو متن را باید با احتیاط بنگرند:

۶/۱-۳۵: یارب این کعبهٔ مقصود تماشاگه کیست

که مغیلان طریقش گل و نسرین من است؟

«این کعبه» در متن نسخهٔ زنده‌یاد استاد خانلری به صورت «آن کعبه» ضبط شده است (غ ۵۳، بیت ۶). در تحقیق و تطبیق دگرسانی‌ها (همان: ۲۱۳) معلوم می‌شود به مضبوط پنج نسخهٔ نخستین – بجـ ، ید، حبـ ، تـ ، سز– در نسخهٔ خانلری اشاره‌ای نشده است! در حالی‌که هر ۵ نسخه، ذیل منابع غزل ۳۵ خانلری ذکر شده است. محال است بدانیم این پنج نسخه چگونه گم شده است!

۳/۱-۵۵: من بگفتم شمّه‌ای از شرع شوق خود، ولی ...

در متن نسخهٔ خانلری، از روی ۸ نسخه «می بگفتم» آمده است (غ ۶۳). در *دفتر دگرسانی‌ها* (ص ۵۵) تنها به یک نسخهٔ «ی» (کد) اشاره شده و مضبوط ۷ نسخهٔ دیگر را معلوم نیست چرا ننوشته‌اند!

بیت ۸-۸۴ در *دفتر دگرسانی‌ها* به صورت زیر آمده است:

روان تشنهٔ ما را به جرعه‌ای دریاب　　چو می دهند زلال خضر ز جام جمت

ظاهراً همین بیت در غزل ۸۹ خانلری به صورت زیر ضبط شده است:

تو را ز حال دلِ خستگان چه غم؟ که مدام　　همی دهند شراب خضر ز جام جمت

در *دفتر دگرسانی‌ها* (ص ۳۷۰) به این اختلاف اشاره‌ای نشده است که در متن خانلری از روی ۶ نسخهٔ اقدم –یجـ حیـ کا، طو، کد، کهـ– (ب، هـ ح، ط، ی، ک) نوشته‌اند!

بیت ۱۰، غزل ۱۰۳ در *دفتر دگرسانی‌ها* به صورت زیر ضبط شده است:

بیفشان جرعه‌ای بر خاک و حال اهل شوکت بین

که از جمشید و کیخسرو فراوان داستان دارد

و در صفحهٔ ۴۳۰ جدول دگرسانی‌ها، به صورت زیر نوشته شده است:

۱۰/۱– «اهل شوکت بین»: ۲۶ نسخه/ کد: «اهل دولت پرس»/ خ: «اهل دل بشنو»/ مجـ ند، نز: «اهل شوکت پرس».

همین بیت در غزل ۲۴۹ خانلری از روی ۴ نسخه ضبط شده است، که هر چهار نسخه نوشته‌اند: «اهل شوکت پرس» (هـ ، ط، ک، م = حیـ ، طو، کهـ ، لو).

در صورت تطبیق، ملاحظه می‌شود که هیچ‌یک از این نسخه‌ها در *دفتر دگرسانی‌ها* دیده نمی‌شود.

بیت ۴، غزل ۱۱۲ *دفتر دگرسانی‌ها* به صورت زیر است:

نمـــاز در خـــَم آن ابـــروان محرابـی کسی کند که به خوناب دل طهارت کرد

در جدول مربوط (ص ۴۶۷) آمده است: «خوناب دل»: ۱۱ نسخه/ «خون جگر» ۷ نسخه.

همین بیت در غزل ۱۲۷ خانلری (بیت چهارم) عیناً ضبط شده، مگر آنکه به جای «خونـاب دل»، ترکیب «خون جگر» آمده است. در تحقیق امر معلوم می‌شود ۵ نسخه، یعنی نسـخه‌هـای هــ ز، ح، ط، ک (= بجـ ، سز، کا، طو، کهـ)، همه «خون جگر» نوشته‌اند؛ لیکن در جدول دگرسـانی‌هـا از ایـن پنج نسخهٔ اقدم خبری نیست! آیا نسخه‌برداران زنده‌یاد خانلری توجه نکرده‌اند، یا در *دفتر دگرسانی‌هـا* علاقه‌مند بوده‌اند «خون جگر» را «خوناب دل» بخوانند؟ آنچه برای ما نگران‌کننده است، این مطلب است که ترکیب «خوناب دل» در *لغت‌نامهٔ دهخدا* نیامده است!

این رشته نیز سر دراز دارد و خود رساله‌ای بیرون از حوصله می‌خواهد. بیشـتر از ایـن، کـارافزایی است و غرض، ویراستاری متن غزل‌ها در *دفتر دگرسانی‌هـا* نیسـت؛ وگرنـه مـوارد بسـیاری دربـارهٔ محذوفات و اضافات ناروا و خوانش نادرست ابیات نوشته شده است، که مقاله‌ای در این بحث تنظـیم خواهد شد. این بررسی با نقد چسبیده‌نویسی کلمات و عدم رعایت رسم‌الخط فارسی بر اساس مصوّبهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی به پایان می‌رسد.

واقعیت این است که زیبایی خطّ فارسی در جدانویسی کلمات دوچندان می‌شـود و علـت آن نیـز روشن است؛ چون این خط را از اندام بدن انسان، زیبـاترین موجـود جهـان هسـتی، گرفتـه‌انـد: ر، ز: دست‌ها؛ ط، ظ: پاها؛ ص، ض: چشم‌ها؛ س، ش: دندان‌ها؛ ب، پ: لب‌ها؛ ل: بینی؛ الف: قد ... الخ. در تحقیق دقیق مصوّبهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نیز سرانجام تصمیم‌گیری نهایی بر زیبانویسی و جدانویسی کلمات ختم می‌شود؛ بنابراین گاهی چسبیده نوشتن یکی–دو کلمه با هم، نازیبا می‌نماید:

۱. بهیچروی (۷/۱–۷۱) به جای «به هیچ روی» حقگزار (۳/۲–۱۳۶) به جای «حق‌گزار» هر آنکو (۱–۱۰۴) به جای «هر آن کاو» کاینهمه به جای «کاین همه» ازینگونه به جای «از این‌گونه» (۶/۱–۱۳۹).

۲. «کاو» و «کاین» همه‌جا به صورت «کو» و «کین» نوشته شده است.

۳. همزه، که مخصوص کلمات عربی است، در واژگان فارسی زیبا نمی‌نماید: بگوئید، نوائی، گوئیا ... .

۴. تشدید پیش از واو، که مطلقاً در تاریخ زبان فارسی، نه در نوشتن و نه در گفـتن سـابقه نـدارد: «موئیّ و» (۱/۱–۱۰۷) باید خوانده شود «مـویی وُ». مخصوصـاً در فعـل‌هـا ایـن تشـدید نابجاسـت: «کردیّ و». هرگز یک فارسی‌زبان نمی‌گوید: به بازار رفتیّ و انار خریدیّ و... .

۵. در میان کلمات ابیات، اغلب حذف حرف الف از کلمهٔ «است» ضرورت دارد؛ ولیکن در این متن از اول تا آخر رعایت نشده است؛ چنان‌که می‌نویسند: کس نزده است (۵/۲-۲۶۴) در حالی‌که «کس نزده‌ست» (مفتعلن) صحیح است.

۶. «جستجوی» و «گفتگوی» اصولاً به صورت «جست‌وجوی» و «گفت‌وگوی» نوشته می‌شود.

۷. اغلب «مَی» -به معنی شراب و باده- را با کسره نوشته‌اند. ضرورت دارد به لغت‌نامه‌ها عنایت و این قانون را رعایت فرمایند که هر حرف مفتوحِ پیش از یای ساکن، به صورت «ey» تلفظ می‌شود، نه ay یعنی رَی، دَی، مَی، خوانده می‌شود Rey، vey، Mey، و این تلفظ همین امروز در زبان مردم افغانستان و تاجیکستان باقی‌مانده است؛ «مَی می‌خورد» صحیح است؛ نه «مِی می‌خورد».

غلام همّت آن نازنینم که کار خیر بی‌روی و ریا کرد

پی‌نوشت

۱. ر.ک به: ثروتیان، بهروز، ۱۳۸۳، *فن بیان در آفرینش خیال*. چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

۲. ر.ک به: ثروتیان، بهروز، ۱۳۸۸، *شرح غزلیات حافظ*. چاپ اول، تهران: نگاه.

۳. ر.ک به: آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود، ۱۳۸۰، *فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس‌الفنون*. گردآوری بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: فردوس.

۴. ر.ک به: پی‌نوشت ۲.

کتابنامه

- آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود، ۱۳۸۰، *فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس‌الفنون*. گردآوری بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: فردوس.
- ثروتیان، بهروز، ۱۳۸۳، *فن بیان در آفرینش خیال*. چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- _____ ، ۱۳۸۸، *شرح غزلیات حافظ*. چاپ اول، تهران: نگاه.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، ۱۳۷۹، *غزلیات حافظ*. به‌تصحیح بهروز ثروتیان، تهران: نگاه.
- _____ ، ۱۳۶۲ ه.ق، *دیوان حافظ*. به تصحیح پرویز ناتل خانلری، دو جلد، تهران: خوارزمی.
- فردوسی، علی، ۱۳۸۷، *غزل‌های حافظ* (نخستین نسخهٔ یافت‌شده از زمان حیات شاعر، گردآوری علا مرندی). تهران: دیبایه.
- نیساری، سلیم، ۱۳۸۵، *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* (برگرفته از پنجاه نسخهٔ خطی سدهٔ نهم). چاپ اول، دو جلدی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ملاحظاتی در کتاب *نحو هندی و نحو عربی*[*]

عبدالامیر جابری‌زاده

اشاره

موضوع منشأ دستور زبان عربی، آن‌چنان‌که در نخستین دستورنامه‌هایی که در این زمینه پدید آمده‌اند مشاهده می‌شود، از پرسش‌هایی است که تا امروز، پاسخ قطعی نیافته است. این مسئله از آنجا ناشی می‌شود که از ظهور تمدن اسلامی تا به نگارش درآمدن اثری مانند *الکتاب* سیبویه (۱۸۰ق/ ۷۹۶م)، کمتر از دو قرن فاصلهٔ زمانی وجود دارد؛ در حالی‌که روند تدوین چنین آثاری در میان ملل دیگر، بسیار بیش از این به درازا کشیده است. از اینجا، برخی محقّقان اعتقاد یافته‌اند که دانشمندان عرب و مسلمان، باید از آثار حاضر و آمادهٔ دیگران الگوبرداری کرده باشند؛ و در نتیجه، از دستور زبان یونانی و هندی، نام به میان آورده‌اند.

طرفداران تأثیر زبان و گرامر یونانی، از مجاورتِ حوزه‌های رواج زبان یونانی و دین مسیحی با مرزهای قلمرو اسلام و اقوامی که تابعیت این دین را پذیرفتند، سخن به میان آورده و به شباهت‌های موجود در تقسیمات و اصطلاحات دستوری اشاره کرده‌اند. طرفداران نظریهٔ دوم نیز، ضمن استناد به شباهت‌هایی از این دست، بر شواهدی که از آشنایی با زبان هندی در مجاورت مرزهای شرقی ایران در پیش از اسلام حکایت دارد، پای فشرده‌اند، تا از این گذر، ایرانیانِ تازه‌مسلمان را واسطهٔ تأثیر نحوِ سنسکریت بر نحو عربی معرفی کنند.

مشکل آنجاست که در آثار مربوط به صرف و نحو و آواشناسی (تجوید) زبانِ عربی، تصریح و یا حتی اشاره‌ای به هیچ‌کدام از تألیفات یا مؤلفان این دو زبان وجود ندارد و اصطلاحات و تعابیر به‌کار

---

* *نحو هندی و نحو عربی*، همانندی‌ها در تعریفات، اصطلاحات و طرح قواعد (تهران: کارنامه، ۱۳۸۳)، نوشته فتح‌الله مجتبایی است. از دیگر آثار ایشان می‌توان به تصحیح *طوطی‌نامه* اثر ضیاءالدین نخشبی (تهران: منوچهری، ۱۳۷۲) با همکاری غلامعلی آریا و *لغت دری، فرهنگ لغت فرس* اسدی طوسی (تهران: خوارزمی، ۱۳۶۹) با همکاری علی اشرف صادقی اشاره کرد. این مقاله در شماره ۲ کتاب ماه ادبیات (خرداد ماه ۱۳۸۶) به چاپ رسیده است.

رفته در آنها، کاملاً بومی، همگون و جاافتاده هستند؛ به این دلیل، تا زمان حاضر، هر دو سوی مدّعایِ فوق به‌صورت قطعی قابل اثبات نبوده است.

***

مؤلف محترم *نحو هندی و نحو عربی*، همان‌طور که از نام کتاب ایشان نیز برمی‌آید، درصدد بوده‌اند تا با استناد به شواهد بیرونی و همسانی‌های درون‌متنی، نظریهٔ تأثیر دستور زبان سنسکریت بر نحو عربی را تقویت و اثبات کنند.

مجموعهٔ مستندات بیرونیِ نظریهٔ دوم، از سکونت مردمانِ بودایی‌مذهب در نواحی شرقی قلمرو ایران باستان و وجود مراکز تعلیم و تبلیغِ دین بودایی در شهرهای بزرگ آن نواحی، ترجمهٔ کتابی در صرف و نحو زبان سنسکریت در زمان شاپور اول ساسانی (حک. ۲۴۱–۲۷۲ م) و یافت شدن قطعاتی از کتاب *کاتنتره* (در قواعد زبان سنسکریت) در اکتشافات باستان‌شناسی در شرق خراسان تشکیل می‌شود، و طبعاً به دلیل بُعد زمانی و مکانی، در اینجا بر واسطه‌گری عنصر ایرانی تأکید بسیاری صورت می‌گیرد (مثلاً ن.ک: مجتبایی، ۱۳۸۳: ۶۳).

از سوی دیگر، در جانب طرفداران نظریهٔ نخست، نزدیکیِ نواحیِ تحت‌تأثیرِ زبان یونانی به مراکز نشو و نمای نحو عربی، یعنی شهرهای بصره و کوفه، و پدیدهٔ جالب توجه شکل‌گیری نهضت ترجمه از زبان‌های یونانی و سریانی در همان اوان شکوفایی آثار نحوی عربی، کاملاً قابل توجه می‌نماید. یافت شدن پاره‌هایی از کتابی در دستور زبان سنسکریت در آن‌سوترهای خاستگاه نحو عربی را نیز نمی‌توان بیش از واقعیتِ تألیفِ اثری در نحو یونانی در درون قلمرو اسلامی محل اعتنا دانست: ابن‌ندیم از کتابی در دستور زبان یونانی، به نام *أحکام الإعراب علی مذاهب الیونانیّین* ـدر دو گفتار (مقالتان)– تألیف حنین بن اسحاق (ف. ۲۶۰ق/ ۸۷۳ م)، نام برده است (ابن‌ندیم، ۱۳۵۰ش: ۳۵۲ـ۳۵۳).

دایرهٔ سخن در بخش اول از کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، از آنچه در بالا بدان اشاره شد، فراتر نمی‌رود؛ لیکن مباحث در این بخش، متأسفانه به گونه‌ای طرح نشده است که به داوری خواننده یاری رساند. در واقع، خواننده از همان آغاز، در مقدمهٔ کتاب، که با مجموعهٔ شواهد و مستندات طرفداران نظریهٔ تأثیر نحو هندی بر نحو عربی مواجه می‌شود، از اطلاع بر مجموعهٔ شواهد و مستنداتِ طرف دیگر و امکان مقایسهٔ آنها باز می‌ماند و این اطلاعات، صرفاً به‌صورت گزینش‌شده و پراکنده در اختیار وی قرار می‌گیرد. آنچه نظریات »محقّقان غربی و برخی از مقلّدان آنان در جهان عرب» خوانده می‌شود، به‌زعم مؤلف محترم کتاب، «همه بی‌وجه و بی‌اساس است و بر پاره‌ای مشابهت‌های سطحی و ظاهری مبتنی است» (مجتبایی، ۱۳۸۳: ۱۸). همچنین تکرار مکرّر مضمون این گزاره که نه نخستین نحویانِ عرب به‌صورت مستقیم با قواعد زبان یونانی آشنایی داشته‌اند و نه در آثار ایشان

نشانه‌ای از چنین تأثیراتی مشاهده می‌شود (همان: ۲۴، ۲۵، ۳۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۱۳۹– ۱۴۱، ۱۵۰)، قابل‌توجه می‌نماید، که البته سخن درستی است، اما به شکلی یک‌جانبه، تنها برای ردّ نظریهٔ گروه نخست استفاده شده است.

۱. این باور که حدّفاصل نواحی شرقی ایران –که مؤلف محترم برای تبیین حدود جغرافیایی آن کوششی به عمل نیاورده‌اند– تا مرزهای چین، مسکن ایرانیان بودایی‌مذهب بوده است که با قبول اسلام، مواریث فکری و فرهنگی خود را به مدنیّت اسلامی منتقل کرده‌اند (همان: ۱۹، ۴۰، ۵۳)، خالی از مبالغه نیست. آن‌طور که می‌توان از فرای شاهد آورد، مرزهای تاریخی قلمرو ایران، به‌ویژه در نواحی شرقی را به دلیل فقدان منابع کافی، نمی‌توان دقیقاً تعیین کرد (Frye, 1984: ix,1-2, 19-20, 287-299)؛ همچنین، اصولاً معلوم نیست این اعتقاد که نومسلمانان، هر یک با کوله‌باری از علوم دقیق و پیشرفتهٔ عصر خود به دین اسلام درآمدند، تا چه حد با واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی آن دوران قابل تطبیق است؛ به‌عنوان مثال، دانشِ خواندن و نوشتن در دورهٔ ساسانیان، به باور مؤلف محترم کتاب، از امتیازات ویژهٔ طبقهٔ اجتماعی خاصی بوده است (مجتبایی، همان: ۲۰)؛ بنابراین شمار دانش‌آموختگانِ آن روزِ ایران‌زمین نمی‌توانسته بسیار بوده باشد. به استناد فرای، نواحی شرقی قلمرو ایران، اتفاقاً از نظر منابع فرهنگی چندان غنی نبوده و شکوفایی کانون‌هایی همچون بخارا و سمرقند و خوارزم، پس از اسلام است که رخ می‌دهد، نه پیش از آن. کاستیِ چشمگیر منابع زبان هندی در بازنمایی اطلاعاتی راجع به ایران کهن و از جمله دورهٔ ساسانیان را، در مقایسه با زبان چینی –مثلاً– آنجا که موضوع دادوستدهای علمی و فرهنگی اهمیت می‌یابد، می‌توان در همین زمینه مورد توجه قرار داد (Frye, 1984: ix - x, 287- 299).

در نتیجه، این نکته که در سدهٔ نخستین اسلامی بیشترین دانشمندان نحو و لغت و واضعان این دو علم، از موالی ایرانی‌نژاد بوده‌اند (مجتبایی، همان: ۱۹)، نیز قادر نخواهد بود بر پیوندهایی با آثار نحو هندی، بیش از امکان ارتباط با دانشمندان و تألیفات نحویِ یونانی تأکید گذارد؛ مثلاً سیبویه، که به خاطر اثر نحویِ بسیار مهم خود، در مرکز چنین مباحثی قرار می‌گیرد، اهل بیضایِ فارس بود و سندی در دست نیست که در طول عمر نسبتاً کوتاه خود، به جایی غیر از عراق –مثلاً خراسان– سفر کرده باشد.

۱ – ۱. مؤلف محترم کتاب، آنجا که از رواج زبان و دستور زبان یونانی در دیرهای مسیحی و مدارس انطاکیه و حرّان و غیر آن –که اعراب مسیحی نیز در آنها تحصیل می‌کردند– سخن به میان آمده است، حدود گسترش این زبان را بیرون از دیرها و مدارس مسیحی و همچنین امکان ارتباط مستقیم نحویان مسلمان با آن و اثرپذیری از آن را مورد تردید قرار داده‌اند (همان: ۴۱). اما اینجا، در

اثبات تأثیر نحو هندی، دقیقاً به تأثیرات همین نهادهای آموزشیِ بودایی بر عالمان ایرانی استناد کرده‌اند (همان: ۵۴).

۱ – ۲. تاکنون از جانب طرفداران نظریهٔ دوم، هیچ سند و دلیلی که بتواند جریان انتقال دانش از نواحی شرقی فلات ایران به نواحی غربی آن، و به‌عبارت دیگر، فواصل طولانی دو سوی کویرهای مرکزی ایران را توضیح دهد، ارائه نشده است. مؤلف محترم، ضمن تأکید بر اینکه مراحل اولیهٔ شکل‌گیریِ علم نحو در میان مسلمانان، با نحو و قواعد زبان‌شناسی هندوان مربوط بوده است، اظهار داشته‌اند: «اما اینکه این ارتباط و آشنایی چگونه و از چه راهی حاصل شده است، چندان روشن نیست» (همان).

۲. موضوع ترجمهٔ کتابی در صرف و نحو زبان سنسکریت در زمان شاپور اول ساسانی را مؤلف محترم، تمهیدی بر اثبات آشنایی ایرانیان با دستور این زبان قرار داده و ابراز کرده‌اند که بی‌شک به قصد یاری دادن مزداپرستان در فهم *اوستا* و تعلیم و تعلّم آن بوده است، تا قواعدِ زبان اوستایی را بر اساس آن تدوین کنند (همان: ۲۰)؛ اما می‌توان گفت این ابراز قطعی نسبت به مسئله‌ای که اکنون، صرفاً ابطال‌پذیر و محتمل است، باید مستند به دلایل قطعی باشد. اینجا نمی‌توان احتمالِ نیاز به ترجمهٔ چنین اثری را، به منظور تربیت مترجمانی توانا که از عهدهٔ برگرداندن آثاری از زبانِ سنسکریت به فارسی برآیند، نادیده گرفت. برآوردن چنین نیازی، به‌طور محسوس، مقدّم بر نیاز به تقلید و گرته‌برداری از ساختمان دستوری زبان دیگر است. در نتیجه، نمی‌توان پذیرفت کسانی که تا مدت‌های مدید، خود از دستور زبان مادری یا دینی بی‌بهره بوده‌اند –اگر واقعاً بی‌بهره بوده باشند– در تدوین دستورِ زبانی دیگر، چنین عملکرد درخشانی از خود نشان دهند. باید در طرح نظریهٔ نخست نیز –همان‌طور که بدان اشاره خواهد شد– به این نکته توجه کرد.

مؤلف محترم در جاهای دیگر بر این موضوع تأکید کرده است (همان: ۵۹، ۶۳–۶۴، ۸۱) و در جایی افزوده‌اند: «از این کتابِ دستور زبان سنسکریت که به زبان پهلوی ترجمه شده بود، اکنون چیزی در دست نیست و نمی‌دانیم که اصلِ هندی آن کدام کتابِ صرف و نحوِ سنسکریت بوده است؛ ولی به‌هیچ‌روی نمی‌توان گفت که تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم آن در آموزش قواعد زبان اوستایی، اندک بوده و دانش‌آموختگان ایرانی از این تأثیر و نتایج آن برکنار و بی‌بهره بوده‌اند» (همان: ۵۹–۶۰).

۳. دربارهٔ قطعاتِ به‌دست‌آمده از کتابی در قواعد زبان سنسکریت (همان: ۲۰–۲۱)، صرف‌نظر از اینکه کلمهٔ «قطعات» تا چه اندازه می‌تواند دقیق و روشن‌کننده باشد، باید گفت اصولاً چند برگ از کتابی، که معلوم نیست آیا واقعاً در حوزهٔ بومیِ خود یافت شده است یا نه، از لحاظ تاریخی و به تنهایی، اثبات‌گر وجود یک طبقهٔ دانشمند از مردمان نمی‌تواند باشد. وجود چنین طبقه‌ای، جدا از

هرگونه پیش‌داوری، باید از راه‌های متعدّد و با دلایل غیرقابل‌تردید به اثبات برسد. اینجا چیزی مانع از آن نیست که بتوان فرض کرد تنها گروه محدودی از آثار یافت‌شده استفاده می‌کرده‌اند.

واقعیتی که می‌توان در این باره به آن توجه کرد، آن است که الگوی عدم آشنایی دقیق عامهٔ مردم با یک زبان دینی، مانند اوستایی، بر زبان متونِ دینیِ بودایی نیز قابلیت انطباق دارد. اثبات شیوع چنین زبانی، جز در قدر ضروری از اوراد و اذکار دینی، محتاج دلیل است. به‌عنوان مثال، امروزه نیز عامهٔ مردم و بلکه طبقات درس‌خوانده و با فرهنگ جامعهٔ ما، زبان عربی را به درستی و کمال نمی‌دانند.

با یافت شدن ترجمه‌هایی از متون سنسکریت به زبان‌های سغدی و ختنی، در میان این مخطوطاتِ کشف‌شده (همان: ۵۶)، طبعاً این پرسش مجال طرح می‌یابد که آیا می‌توان، احتمالاً، چنین پنداشت که نفسِ زبان سنسکریت در این مناطق آن‌چنان شیوع نداشته و مردمِ این نواحی از طریق ترجمه‌های این متون، با آن‌ها سر و کار داشته‌اند؟

۴. مؤلف محترم کتاب بر آنند که تألیف قدیمی‌ترین آثارِ به‌دست‌آمده در لغت و نحو عربی، به ده‌ها سال پیش از عصر نقل و رواج علوم یونانی در عالم اسلامی بازمی‌گردد (همان: ۲۴–۲۵) و می‌افزایند که تحصیل منطق یونانی در مدارس اسلامی، پس از این دوره، یعنی از اواخر سدهٔ سوم هجری، شیوع یافته و محتملاً برخی از نحویانِ مسلمان، از سدهٔ چهارم به بعد با این مقولات آشنا شده‌اند (همان: ۲۷). باید گفت چنان که مشهور است، نهضت ترجمه، با تأسیس بیت‌الحکمه در زمان مأمون (حک: ۱۹۸–۲۱۸ ق/ ۸۱۳–۸۳۳ م) به اوج خود رسید؛ اما پدیدهٔ جالب‌توجهی که از آن با عنوان نهضت ترجمه و امثال آن یاد می‌شود، مانند هر رویکرد علمی و اجتماعیِ فراگیرِ دیگر، ریشه در گذشتهٔ خود دارد. اخبارِ بر جای‌مانده، از آشنایی برخی از نخستین متکلّمان مکتب اعتزال، نظیر ابوهذیل علاف (در حدود ۱۳۰–۲۳۰ ق/ ۷۴۸– ۸۴۵ م)، با آثار علمی و فکری یونانی حکایت دارد. مؤلف محترم، خود در جای دیگر اذعان داشته‌اند که در سدهٔ دوم هجری، احتمالاً برخی از نحویان نیز در مسائل کلامی، با معتزله هم‌نظر بوده و گفت‌وگو کرده‌اند (همان: ۳۰).

۴ – ۱. برای نمونه، می‌توان از یحیی نحوی نامی از اهالی اسکندریه یاد کرد که به قول ابن‌ندیم، تا زمان فتح مصر به دست عمرو بن عاص (حدود ۴۲ ق/ ۶۶۲ م) در قید حیات بوده و در دستگاه وی ارج و جایگاه یافته است. ابن‌ندیم در چند مورد به اثری از او در تاریخ طب استناد کرده و تألیفات بسیارِ دیگری در تفسیر ارسطو و جالینوس و غیر از آن برای وی برشمرده (ابن‌ندیم، ۱۳۵۰ش: ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۴–۳۱۵، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۵۱؛ نیز: ابن ابی‌اصیبعه، بی‌تا: ۱۵۱–۱۵۴؛ قفطی، ۱۹۰۳: ۳۵۴–۳۵۷) و تخمین زده است که میان زمان خودِ وی و زمان یحیی نحوی، حدوداً سیصد و اندی سال فاصله بوده

است (مجتبایی، همان: ۳۱۵). ابوسلیمان سجستانی نیز یحیی نحوی را نخستین حکیمی دانسته است که در صدر اسلام رؤیت شد و گمان برده است که خالد بن یزید بن معاویه، آنچه را از علوم می‌دانست، از وی فراگرفته باشد (سجستانی، ۱۹۷۴: ۲۷۶). شهرستانی هم، نام یحیی نحوی را در شمار حکمای دورهٔ اسلامی («المتأخّرون من فلاسفة الإسلام») ذکر کرده است (شهرستانی، ۱۹۸۲: ۲/ ۱۵۸).

در حال حاضر، تعیین هویّت این یحیی نحوی که در منابع یونانی (و سریانی) با نام Johannes Philoponos و Grammaticos شناخته می‌شود و شهرت وی به «نحوی»، حاصل ترجمهٔ عنوانِ اخیر به عربی است، دشوار می‌نماید. با اینکه تاریخ تولد این شخص در منابع غیرعربی حدود سال ۴۸۰ م قید شده، باتلر محال ندانسته است که او، به هر حال، در چند سالِ نخست از سدهٔ هفتم میلادی در قید حیات بوده باشد (Butler, 1978: pp. 405-406)؛ و این قول را، تقریباً می‌توان ترجمه‌ای از عبارت ابن ابی‌اصیبعه گرفت که گفت: «و عُمِّر من هؤلاء الإسکندرانیّین یحیی النحوی الإسکندرانیّ الاسکلانی حتی لَحِق اوائلَ الإسلام» (ابن ابی‌اصیبعه: ۱۵۱). در این میان، راه‌حل دیگری که Meyerhof و G. Furlani پیشنهاد می‌دهند، اعتقاد به لغزش در نگارش ارقام تاریخی است (برای اطلاع بیشتر، نک : Kraemer, 1986:98) اما لویس شیخو باور دارد که اینجا نام یوحنّا نقوی یا نخوی، اسقفی مصری که در عصر فتوحات اسلامی می‌زیست، به یحیی نحوی تصحیف و شرح احوال آن دو با هم خلط شده است (برای تفصیل بیشتر، نک: شیخو، ۱۹۱۳: ۴۷–۵۷).

راجع به خالد بن یزید (ف. حدود ۸۵ ق/ ۷۰۴ م) نیز، هرچند ابن‌خلّکان آورده است که او، اصولاً، از یک راهب رومی به نام مریانس دانش آموخت (ابن‌خلّکان، بی‌تا: ۲۲۴/۲)، آمده است که نخستین کسی بود که برای وی آثاری در علوم طب و نجوم و کیمیا ترجمه شد و به آثار خودِ وی هم در زمینهٔ علوم اشاره شده است؛ ابن‌ندیم چند اثر وی را که شخصاً رؤیت کرده است، نام می‌برد (نک: ابن‌ندیم، ۱۳۵۰: ش: ۴۱۹؛ شهرزوری، ۱۹۸۸: ۵۵؛ قفطی، ۱۹۰۳: ۴۴۰؛ بیهقی، ۱۳۵۱ق: ۲۴ و ۱۸۶؛ یاقوت، ۱۹۹۳: ۱۲۴۱/۳؛ ابن‌خلّکان، بی‌تا: ۲/ ۲۲۴).

آنچه باللّزوم از این اخبار استفاده می‌شود، آن است که ذهنیت دانشمندان مسلمان، از همان قرن نخست هجری، یونان و فرهنگ یونانی را در کانون توجه قرار داده بود، و تا آنجا که به موضوع این بحث ارتباط می‌یابد، جا دارد گزاره‌هایی از این دست را در تخمین سرآغاز مواجههٔ مسلمانان با آثار و دانشمندان یونانی (و سریانی) مورد توجه قرار داد.

۵. یکی از مسائلی که در کتاب *نحو هندی و نحو عربی* به آن توجه شده است، مسئلهٔ نخستین مؤلف و نخستین اثری است که در نحو عربی به نگارش درآمده است. مؤلف محترم با اشاره به نظریه‌ای که کتاب سیبویه را نخستین اثر در نحو عربی به شمار می‌آورد، و در مقام نقد آن، اظهار

کرده‌اند که در صورت پذیرش این قول، «باید تمامی روایات و همهٔ آثاری را که در منابع کهن [...] به نخستین دانشمندان این علم نسبت داده شده است، مجعول بدانیم» (مجتبایی، ۱۳۸۳: ۳۷-۳۸)؛ در حالی‌که آنچه در این نوع آثار به امثال ابواسود دوئلی و عبدالله بن ابی‌اسحاق نسبت داده می‌شود، نه گزاف و دور از حقیقت است و نه - برخلاف نظر برخی از محقّقان غربی- تردید دربارهٔ صحّت آن جایز است (همان: ۳۷).

باید گفت، اعتقاد به یک منشأ عربی برای علم نحو، با توجه به اینکه اصحاب تراجم ضمنِ برشمردن سلسلهٔ نسب ابواسود، وی را از قبیلهٔ کنانه و عربی اصیل معرفی کرده‌اند (مثلاً نک: سیرافی، ۱۹۸۵: ۳۳؛ قفطی، ۱۹۸۶: ۴۸/۱-۵۰؛ زبیدی ۱۹۵۴: ۱۳؛ مرزبانی، ۱۹۶۴: ۷)، با اعتقاد به هیچ‌کدام از دو نظریهٔ تأثیر دستور زبان یونانی یا هندی در نحو عربی سازگار نیست و امکان ندارد بتوان با تأکید بر این نکته، محملی، صرفاً برای ردّ طرفداران نظریهٔ نخست، فراهم آورد: «باید پذیرفت که نخستین کسانی که در آغاز عصر اسلامی به استنباط و استخراج قواعد نحوی و لغوی زبان تازی و تدوین و تنظیمِ آنها همّت گماشتند، نو مسلمانانِ غیرعرب و خصوصاً کسانی بودند که خود از مواریث علمی و فرهنگی کهن بهره داشتند [...]» (مجتبایی، همان: ۱۸).

۵ - ۱. در کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، از خبری سخن به میان آمده که حاکی است عیسی بن عمر ثقفی (ف. ۱۴۹ق/ ۷۶۶م) دارای دو اثر در علم نحو بوده که نام آنها در دو بیت شعر از خلیل بن احمد (ف. ۱۷۰ یا ۱۷۵ق/۷۸۶ یا ۷۹۱م) به میان آمده است: *الإکمال* و *الجامع* (همان: ۳۱، ۳۲پ، ۳۴، ۳۷).

در پذیرش این خبر، اگرچه در منابع بسیاری نقل شده است، باید قدری محتاط بود؛ زیرا اولاً این ابیات از حیث لفظ و معنا، کم‌مایه‌تر از آن می‌نمایند که بتوان آنها را به امثال خلیل بن احمد و دورهٔ وی نسبت داد. زبیدی در *طبقات النحویّین و اللغویّین*، این دو بیت را نقل کرده، اما از نسبت دادن آنها به خلیل احتراز کرده است (زبیدی، ۱۹۵۴: ۳۷). ثانیاً اگر مراد از مصرعِ «بطل النحو جمیعاً کلّه» را به قرینهٔ مابعد، آثار و کتاب‌های نحوی بدانیم، باید گفت که متضمّن اشاره به تعداد بسیارِ تألیفات نحوی در آن عصر خواهد بود؛ که البته چنین چیزی را نمی‌توان به اثبات رساند. در هر حال، روایت‌های این شعر اختلاف قابل توجهی دارد: مصرع بالا در برخی منابع به این صورت روایت شده است: «بطل النحو الذی جمعتم» (مرزبانی، ۱۹۶۴: ۵۸)، و در جای دیگر «ذهب النحو ...» (ابن‌انباری، ۱۹۵۹: ۱۳؛ قفطی، ۱۹۸۶: ۳۴۷/۲)، و نیز «بطل النحو الذی حکمهٔ جمعتم/ غیر ما ألف عیسی بن عمر» (ابوطیّب لغوی، بی‌تا: ۲۳) آمده است. ثالثاً بسیاری از منابعی که به شرح احوال عیسی بن عمر پرداخته‌اند، از دو اثر وی با عنوان *الجامع* و *المُکمّل* یا *الکامل* یاد کرده‌اند؛ در حالی‌که در بیت دوم از این شعر، عنوان اثرِ اخیر به صورت *الإکمال* به ثبت رسیده است. البته، در روایت دیگری، این بیت

دوم به صورتی آمده است که نامی از دو اثر مذکور در آن نیست: «و هما بابان صارا کلمه/ و أراحا من قیاس و نظر» (زبیدی، ۱۹۵۴: ۳۷). سیرافی گوید: این دو کتاب به‌دست نیامده‌اند و تاکنون ندیده‌ام کسی اظهار کند که آنها را دیده است[۱] (سیرافی، ۱۹۸۵: ۴۹). همین نکته را دیگران هم گفته‌اند (مثلاً ابن‌ندیم، ۱۳۵۰ش: ۴۷؛ ابن‌انباری، نزهةالألبّاء، ۱۹۵۹: ۱۴؛ یاقوت، ۱۹۹۳: ۲۱۴۱/۵). اینجا، ابوطیّب لغوی افزوده است که از این دو کتاب، یکی مختصر و دیگری مبسوط بوده؛ و از مبرّد نقل کرده است که چند برگ از یکی از این دو کتابِ عیسی بن عمر را دیده که مشتمل بر اشاره‌هایی به اصول اولیهٔ نحو بوده است[۲] (ابوطیّب لغوی، بی‌تا: ۲۳؛ نیز نک: یاقوت، ۱۹۹۳: ۲۱۴۱/۵)؛ و این در حالی است که قفطی از آنها به عنوان دو کتاب بزرگ (: تصنیفان کبیران) یاد می‌کند[۳] (قفطی، ۱۹۸۶: ۳۷۵/۲). رابعاً این خبر، چنان‌که مشاهده می‌شود، در برخی روایات، مقرون به تفصیلی است که حکایت دارد عیسی بن عمر هفتاد و اندی تصنیف در علم نحو داشته، که از آن میان، تنها *الإکمال* و *الجامع* بر جای مانده است. اینجا از قول سیبویه نقل می‌شود که در پاسخِ خلیل – که ظاهراً هیچ‌یک از آثار استاد خود، عیسی بن عمر را نمی‌شناخته است– اظهار می‌کند که تألیفات وی را یکی از توانگران برای خود گرد آورده بود، اما همه تلف شد و نسخهٔ کتابِ نخست را فردی در فارس، نزد خود دارد و نسخهٔ کتاب دوم، همان است که سیبویه نزد خلیل در حال فراگرفتن است، تا بعدها که اثر معروف خود، *الکتاب*، را بر اساس آن می‌نگارد (ابن‌خلّکان، بی‌تا: ۳/ ۴۸۶– ۴۸۷؛ قفطی، ۱۹۸۶: ۲/ ۳۴۷، ۳۷۵). باید افزود که، به گمان، دورهٔ خلیل بن احمد چندان دیرتر از زمان عیسی بن عمر نبوده است؛ ذهبی آورده است که قفطی و ابن‌خلّکان تاریخ مرگ عیسی بن عمر را سال ۱۴۹ گفته‌اند و من آن را خطا می‌دانم؛ چه سیبویه با او همنشینی کرده و از وی درس آموخته است. بعید نیست که عیسی بن عمر تا بعد از سال ۱۶۰ زیسته باشد[۴] (ذهبی، ۱۹۸۶: ۲۰۰/۷). ذهبی سال مرگ خلیل را نیز ۱۶۰ و اندی می‌داند (همان: ۴۳۰/۷).

در هر حال، این تفصیل، که چندان قابل دفاع نیست و به نظر می‌رسد به عنوان درآمدی بر اصل داستان افزوده شده است، بر تردیدهای موجود در صحّت این خبر می‌افزاید.

۶. دربارهٔ کتاب *العین* و صحّت انتساب آن به خلیل بن احمد، سخنان بسیار به میان آمده است. اکنون سهم خلیل از این اثر، به هر میزان که برآورد شود، به‌ناگزیر نامی هم از لیث بن نصر بن سیّار به میان خواهد آمد. اما آنچه مؤلف محترم، به تبع دیگران در کتاب خود از آن سخن به میان آورده‌اند، نقش عامل جغرافیایی و مشخصاً خراسان، در تدوین *العین* است (مجتبایی، همان: ۵۴، ۶۷، ۷۷–۷۸). واضح است که خلیل بن احمد از نحویان بصره بود و به نظر می‌رسد بیش‌تر عمر خود را آنجا سپری کرده باشد. او در اواخر عمر، در تاریخی که معلوم نیست، به خراسان رفت و در همان

سامان، ماجرای پیدایش کتاب *العین* و مرگ وی با هم درآمیخت. طبعاً آنچه از این کتاب به خلیل مستند است، نمی‌تواند ارتباطی با خراسان داشته باشد؛ خصوصاً با عطف‌نظر به روایتی منقول در کتاب *الفهرست* که حاکی است مدت مصاحبت لیث با خلیل، کوتاه‌زمانی بیش نبوده است[5] (ابن‌ندیم، ۱۳۵۰ش: ۴۸). همچنین، در این‌باره باید به اخباری که دلالت دارند خلیل، در بصره درگذشت، توجه کرد (ابن‌ندیم، ۱۳۵۰ش: همان؛ ابن‌خلّکان، بی‌تا: ۲۴۸/۲؛ نیز: یاقوت، ۱۹۹۳: ۵/ ۲۲۵۷؛ ابوطیّب لغوی، بی‌تا: ۳۰). بنابراین، روشن است که گمانهٔ آشناییِ خلیل با ترتیب حروف هندی از طریق سنت‌ها و روش‌های شناخته‌شده در سرزمین خراسان (نک: مجتبایی، همان: ۵۴، ۷۷–۷۸)، تا چه حد در تقابل با شواهد موجود می‌تواند باشد.

۶ – ۱. منابع تقریباً اتفاق دارند که اساس کتاب *العین* را خلیل بن احمد، خود نهاده است؛ برخی معتقدند او تنها طرحِ کار را ترسیم و ابواب آن را تعیین کرد و کتاب به دست دیگران نگاشته شد (ابوطیّب لغوی، بی‌تا: ۳۰؛ سیوطی، المزهر، ۱۹۸۷: ۷۹/۱). عده‌ای قائلند او تنها به نگارشِ پارهٔ نخست کتاب، مبحث مربوط به حرف «عین» و یا حتی نیمی از کتاب، توفیق یافت (سیرافی، ۱۹۸۵: ۵۴؛ نیز: ذهبی، ۱۹۸۶: ۷/ ۴۳۰–۴۳۱). اینجا، دربارهٔ اتمام کتاب، از لیث بن نصر (ابوطیّب لغوی، بی‌تا: ۳۱؛ ابن‌ندیم، ۱۳۵۰ش: ۴۸) یا گروهی از عالمانی که زیر نظر وی کار می‌کردند –که بعد از این خواهد آمد– و یا شماری از شاگردان خلیل (ابن‌خلّکان، بی‌تا: ۲۴۶/۲–۲۴۷) نام برده شده است. مطابق روایتی دیگر، او محتوای کتاب خود را بر لیث بن نصر املا کرد و لیث آن را نوشت (ابن‌انباری، ۱۹۵۹: ۲۹؛ سیوطی، المزهر، ۱۹۸۷: ۷۹/۱). ممکن است بتوان نظر قفطی را، که اعتقاد دارد *العین* محقّقاً تصنیف خلیل است، بر این روایت منطبق دانست (قفطی، ۱۹۸۶: ۳۸۱/۱). همچنین گفته می‌شود نسخهٔ کامل کتاب، که خلیل به خط خویش نگاشته و به لیث بن نصر اهدا کرده بود، از میان رفت و لیث به‌ناچار، نیمی از آن را از روی حفظ، دوباره‌نویسی کرد و عده‌ای از ادبای زمان را گماشت تا به همان شیوه، به تکمیل نیمهٔ دوم اقدام کنند (ابن‌معتز، ۱۹۵۶: ۹۷–۹۸؛ مرزبانی، ۱۹۶۴: ۵۹).

۶ – ۲. ترجمه‌نگاران راجع به نسب لیث اتفاق‌نظر ندارند. او گاهی لیث بن نصر بن سیّار و گاهی لیث بن رافع بن نصر بن سیّار و یا لیث بن مظفر بن نصر بن سیّار معرفی شده است. از او در عمدهٔ منابع کهنی که به شرح احوال دانشمندان لغوی و نحوی پرداخته‌اند، جز آنجا که به کتاب *العین* مربوط می‌شود، نامی در میان نیست؛ حتی در آثار متأخّرتری چون *وفیّات‌الأعیانِ* ابن‌خلّکان و *سیر أعلام النبلاءِ* ذهبی نیز نمی‌توان نشانی از وی یافت. طبعاً او هیچ‌گاه در زمرهٔ ائمهٔ لغت و نحو به شمار نمی‌آمده است.

اینجا البته باید فقط ابن‌معتز را استثنا کرد، که در کتاب *طبقات الشعراء*، در یک روایت در ذیل اخبار خلیل بن احمد، شرحی از احوال لیث آورده که بعدها مأخذ دیگران واقع شده است. این روایت، که به هر حال، آثار افزودگی و انشاپردازی از آن هویداست[۶] (ابن‌معتز، ۱۹۵۶: ۹۷)، لیث را مردی ادب‌دان و آگاه از نحو و شعر و لغت می‌شناساند که در دستگاه برمکیان سِمت کتابت داشت؛ اما همو در سرانجامِ کار کتاب *العین*، همان‌طور که پیش از این گذشت، گوید که لیث نیمی از آن را از روی حافظه تدارک کرد و نگارش نیمِ دیگر را به علمای زمان خود وانهاد.

بنابراین، کاملاً واقع‌بینانه است انگاشته شود که لیث اصولاً نمی‌توانسته است در تألیف کتاب *العین* سهم چندان قابل‌توجهی داشته باشد. از ابوحاتم سجستانی، که اساساً منکر تألیف *العین* به دست خلیل بن احمد بوده، نقل شده است که اگر این کتاب را او تألیف کرده بود، باید همان شاگردان و اصحاب وی آن را از جانب استاد خود نقل و روایت می‌کردند؛ نه آنکه تنها مردی مجهول‌الحال و غیرمشهور در علم، از آن مطلع باشد و به تنهایی به نقل آن از خلیل بپردازد[۷] (سیوطی، ۱۹۸۷: ۸۴/۱).

۶ – ۳ . یکی از دلایلی که در مخالفت با انتساب کتاب *العین* به خلیل بن احمد بدان استناد شده، این است که همهٔ مفاهیم نحوی و از جمله ترتیب مخارج حروف در آن، به‌تمامی بر مذاق کوفیان و به خلاف مذهب بصریان و آنچه که سیبویه در *الکتاب* از خلیل نقل کرده، آمده است (همان: ۸۵/۱). این نظریه، به‌وضوح در تقابل با نظر کسانی قرار می‌گیرد که تکمیلِ کار کتاب *العین* را به شاگردان خلیل نسبت می‌دادند. اما آنچه که بالالتزام می‌توان از این دو دیدگاه دریافت، باور عمومیِ دانشمندان نحوی و لغوی آن روزگاران در اثرگذاری حوزهٔ شهرهای بصره و کوفه بر کتاب *العین* است، و اگر مسلّم باشد که در هیچ‌یک از آثار نحوی و لغویِ آن دوره و نه دوره‌های بعد، دلیل قاطعی بر تأثیر علوم یونانی یا هندی یافت نشده است، توجه به چنین قراینی اهمیتی ویژه خواهد یافت: یاقوت در شرح‌حال خلیل، به نقل از حمزهٔ اصفهانی (ف. ۳۶۰ ق/ ۹۷۱ م) آورده است که خلیل در کتاب *العین*، چنان ژرف‌بینی‌ای از خود به ظهور رسانید که حکمای یونان بدان دست نیافتند (یاقوت، ۱۹۹۳: ۱۲۶۱/۳). زبیدی (ف. ۳۷۹ق/ ۹۸۹م) به نقل روایتی پرداخته است که گوید فرمانروای یونان نامه‌ای به یونانی، به خلیل نگاشت و خلیل یک ماهی به بررسی آن پرداخت تا که معنای آن را دریافت. پس چون مردم پرسیدند، گفت که با خود گفتم ناگزیر این نامه، با بسم‌الله یا مانند آن آغاز می‌شود؛ و من حروف اول آن را بر این معنا بنا کردم و از این راه، قیاس کردنِ دیگر حروف بر من هموار شد. و این مبنای اثری در علم معما شد که خلیل تألیف کرد (زبیدی، ۱۹۵۴: ۴۷). جز این، همچنین گمان برده

شده است که خلیل با قواعد زبان عربی، برای قواعد زبان‌های دیگر استدلال می‌کرد (ابن‌معتز، ۱۹۵۶: ۹۷).

۶ – ۴. یاقوت در شرح حال خلیل بن احمد، به نقل از حمزهٔ اصفهانی آورده است که خلیل از تبار ایرانیانی بود که در زمان خسرو انوشیروان، برای فتح یمن بدان سو گسیل شدند و در همانجا اقامت گزیدند و با قبایل ازد درآمیختند و زاد و ولد کردند (یاقوت، ۱۹۹۳: ۱۲۶۰/۳–۱۲۶۱). این موضوع، طبعاً، در کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، به مستندی برای اثبات ارتباط میان «مراحل اولیهٔ تکوینِ علم نحو در میان مسلمانان و آنچه هندوان در این موضوع حاصل کرده بودند» بدل شده است (مجتبایی، همان: ۶۲–۶۳). باید گفت حمزهٔ اصفهانی در این مورد، متأسفانه، موافقانی از ترجمه‌نگاران معاصر یا پیش از خود ندارد و گمان می‌رود که کلام وی را باید به طرزی دیگر، جز آنچه که در ظاهر می‌نماید، دریافت؛ زیرا اولاً با تعلق نژادیِ خلیل به کسانی که بیش از یک قرن قبل به یمن رفته بودند، آشنایی وی با زبان فارسی غیرمحتمل می‌نماید. چنین پیوندی، اگر حتی وجود آن به‌صورتی مبهم پذیرفته شود، باز به مراتب ناتوان‌تر از آن خواهد بود که نقشی در زمینهٔ انتقال زبان هندی و فرهنگ بودایی را بتوان از آن چشم داشت. در واقع، آن‌گونه آشناییِ دقیق و مؤثر با آنچه محیط فکری و فرهنگی ایران و مواریث علمی آن نامیده می‌شود را، اکنون جز به پشتوانهٔ دلایل غیرقابل انکار نمی‌توان پذیرفت. در منابع موجود، تنها جمله‌ای که از خلیل بن احمد نقل شده است و به زبان فارسی اشاره‌ای دارد، آن است که می‌گوید: «هر متن که سه مرتبه استنساخ شود و با اصل آن مقابله نشده باشد، بدل به فارسی می‌شود»[۸] (یاقوت، ۱۹۹۳: ۱۲۶۸/۳)؛ که اتفاقاً می‌توان پنداشت گویندهٔ چنین جمله‌ای، اصلاً فارسی نمی‌دانسته است. ثانیاً حمزهٔ اصفهانی به دلیل آثار خود، از جمله کتاب *الموازنه بین العربیه و العجمیه*، متهم به گرایش‌های شعوبی است. او چونان که از کتاب *التنبیه علی حدوث التصحیف* دریافته می‌شود، آنجا که گروه شعوبیان، با نام آزادمردان، خلیل را به‌طور کلی تخطئه کرده و از خود رانده بودند (حمزه اصفهانی، ۱۹۶۸: ۹۷ به بعد، ۱۲۴ به بعد)، به تنهایی در مقام دفاع از خلیل برآمده است. بنابراین، جا دارد چنین فرض شود که حمزهٔ اصفهانی، صرفاً به شرط یا به باور امکانِ اثبات یک خاستگاه ایرانی برای خلیل، به دفاع از وی برخاسته باشد. ثالثاً روایات دربارهٔ زادگاه خلیل، برخلاف تصور، چندان متّفق نیستند. گروهی از شرح‌حال‌نویسان، هریک به نقل از دیگری، او را از فراهید از ازد و کشور یمن دانسته‌اند. در مقابل، روایتی هم هست که خلیل را از اهل عمان به شمار می‌آورد که در بدو ورود به بصره، همچنان بر هوای خوارج بود[۹]. شاید بتوان بر این قول تأیید گرفت که خلیل در بصره، چه بر اعتقاد خود مانده یا چونان که گویند، از آن دست شسته

باشد، زندگی زاهدانه و گوشه‌گیرانه‌ای داشت و به گمان، حتی کوشش می‌کرد زادگاه و اصل خود را از دیگران پنهان بدارد. در این باره، توجه به برخی جزئیات، راهگشا خواهد بود:

یاقوت –که البته خود نظر بر قول حمزهٔ اصفهانی دارد– گوید در نَسَب خلیل، جز آنکه گفته‌اند «خلیل پسر احمد»، کسی چیزی بیش‌تر نیفزوده است؛ که اگر او مردی از عرب می‌بود، نسب وی بر دانشمندانِ مبرّزی که نَسَب‌های مردمِ فرودست و گمنام را هم نگاشته بودند، پوشیده نمی‌ماند؛ چه رسد به مثل خلیل، با شاگردان فرزانه‌ای که داشت. آیا کسی از آنان نبود تا او را از نسبش پرسش کند و آن را در میانهٔ اخبار و اشعار مربوط به وی بنگارد؟! (یاقوت، ۱۹۹۳: ۱۲۶۰/۳؛ نیز: مرزبانی، ۱۹۶۴: ۵۶) حال، ولو فرضِ غیرعربی بودن خلیل، مسلّم انگاشته نشود، باز سؤال یاقوت امکان طرح خواهد داشت و باید برای آن پاسخی دریافت. در واقع، پذیرفته نیست که تنها سببِ ابهام در نسب خلیل، غیرعربی بودن وی باشد؛ چه، نسبِ بسیاری دیگر از موالیان در کتاب‌های انساب و طبقات مورد توجه قرار گرفته و ذکر شده است. اتفاقاً روایت شده است که مردی از خلیل پرسید: «از کدامین اعراب هستی؟» و او جواب داد: «فَراهیدی». سپس شخصی دیگر همین را از وی پرسید، که این بار پاسخ گفت: «فُرهودی» (ابوطیّب لغوی، بی‌تا: ۲۸؛ مرزبانی، ۱۹۶۴: ۵۶؛ یاقوت، ۱۹۹۳: ۱۲۶۳/۳). پاسخِ خلیل در هر دو وجهِ آن، متضمّن تقریرِ عرب بودن وی است. اما او، به گمان، خود از باز کردن نسب خویش امتناع می‌ورزیده و هر بار که مورد پرسش واقع می‌شده، احتمالاً به شوخ‌طبعی حتی پاسخی دیگر می‌داده است.

در برخی منابع، از دو پُشت بالاتر خلیل هم نام برده شده است: خلیل بن احمد بن عمرو بن تمیم (زبیدی، ۱۹۵۴: ۴۳؛ ابن‌خلّکان، بی‌تا: ۲/ ۲۴۴)؛ و در جای دیگر، خلیل بن احمد بن عبدالرّحمن آمده است (قفطی، ۱۹۸۶: ۳۷۶/۱). گمان می‌رود با وجود چنین نسب‌نگاریِ کوتاهی که با رویکرد نسب‌نگارانه برای اعراب اصیل تفاوت دارد و تنها در اندکی از منابع ذکر شده، باید همچنان به مسئله‌ای که یاقوت طرح کرده است توجه کرد. رواج این سخن که پس از پیامبر اسلام، نخستین کسی که احمد نامیده شد، پدرِ خلیل بود (مثلاً نک: ابن‌ندیم، ۱۳۵۰ش: ۴۸؛ قفطی، ۱۹۸۶: ۱/ ۳۷۹)، قادر است حتی هویّت این پدر را در پردهٔ ابهام قرار دهد.

۷. این واقعیت که مسلمانان، علوم منطق و فلسفه و طب را از یونانیان فرا گرفتند، وجود یک کانون اثرگذار علمی با منشأ یونانی در مرکزیت فرهنگی قلمرو اسلام را به اثبات می‌رساند. با این شرایط، پرسش در این مورد که کدامین فرهنگ، بر پدیداری و گسترش علم نحو عربی اثر گذارده است، در درجهٔ نخست، به همین کانون یونانی قابل ارجاع است؛ مگر آنکه بتوان ثابت کرد در آن عصر، یونان فاقد دستور زبان مدوّن و تحقیقات زبانیِ قابل عرضه بوده است. همچنین، اعتقاد به

تفکیکِ مسلمانان میان حوزهٔ اخذ و اقتباس علوم یونانی و علوم هندی، بیش از هر چیز باید مستند به دلایلی در متن اوضاع تاریخی و جغرافیایی آن دوره بوده باشد. انتقال از کانال دستاوردهای یونانی به کانال دستاوردهای هندی، مشخصاً مستلزم اعتقاد به حصول نوعی ارزیابی و گزینش در بطن ذهنیت آن روزِ فرهیختگانِ مسلمان است، که صرفاً با ارائهٔ قرائنی دور و دراز، به لحاظ جغرافیایی و تاریخی، قابل اثبات نخواهد بود.

۷ – ۱. تفاوت میان اصطلاحات و تعاریفِ دو علمِ نحو و منطق، حتی در مواردی که مشترکاً به آن پرداخته‌اند، از موضوع هرکدام از این دو علم و غایتی که از آن منظور است، سرچشمه می‌گیرد. نحو و منطق، هرچند فرضاً موطنی واحد داشته باشند، دو علم مستقل هستند که با دو رویکرد متفاوت، به وضع اصطلاح و ارائهٔ تعاریف می‌پردازند. بنابراین، اختلاف آنها بر سر نام‌ها و تعریف‌ها، پیش از آنکه اساساً به دو فرهنگ و دو نقطهٔ جغرافیایی بازگردد، به اغراض این دو علم راجع است.

فارابی در کتاب *الألفاظ المستعمله فی المنطق* گوید که علم نحو به گونه‌های الفاظ، به حسب معانی آنها که در میان مردم مشهور است، توجه نشان می‌دهد، نه به اعتبار آنچه اصحاب علوم از آنها اراده می‌کنند؛ هرچند که در بسیاری موارد، اصحاب علوم نیز الفاظ را در همان معناهایی که مردم به کار می‌برند، استعمال می‌کنند؛ اما در غیر این موارد، اهل هر صناعتی و از جمله منطق، نیازی به معانی الفاظ بر طبق مراداتِ جمهور مردم یا اهالی صناعات دیگر ندارند (فارابی، ۱۹۶۸: ۴۳–۴۴). او در کتاب *احصاءالعلوم* آورده است که علم دستورِ زبان به ارائهٔ قوانینی می‌پردازد که خاصِ واژگان یک ملت است، اما علم منطق قوانینی ارائه می‌کند که واژگان همهٔ ملل را مشترکاً در بر می‌گیرد. همچنین در علم نحو، اگر الفاظِ مشترک میان زبان بومی و زبان‌های دیگر نیز معتبر شمرده شود، تنها از آن روست که در زبان بومی موجودند؛ اما علم منطق، وجه مشترک میان الفاظ ملل را، دقیقاً از آن رو که مشترک است، به آنها توجه می‌کند و به واژگان بومی هر قوم التفاتی ندارد. او حکم می‌کند که اصطلاحات و قواعد خاص هر زبان را، اگر لازم باشد، باید از نحویان همان زبان اخذ کرد (فارابی، ۱۹۴۹: ۶۰–۶۲). همین نکته در کلام زجاجی (ف. ۳۳۷ق/ ۹۴۸ م) مورد اشاره قرار گرفته است، که مثلاً، تعریف اسم به «صوتٌ موضوعٌ دالٌّ باتفاقٍ علی معنیً غیرِ مقرونٍ بزمانٍ» از آنِ منطقیان و نیز نحویانی است که از ایشان پیروی کرده‌اند و موضوع علم نحو نیست (زجاجی، ۱۹۸۶: ۴۸). این گفته، برخلاف نظر مؤلف محترم کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، نمی‌تواند درصدد آن باشد که برای هرکدام از دو علم نحو و علم منطق، موطنی جداگانه برشمارد (مجتبایی، ۱۳۸۳: ۲۷–۲۸)؛ اینجا تأکید بر همان اختلاف در روش‌ها و اغراض است. البته اخذ و قبول اصطلاحی متعلق به یک علم در علمی دیگر،

امری است شایع، و زجاجی هم از اشاره به این نکته فروگذار نکرده است که گروهی از نحویان، همان تعاریف اهل منطق را پذیرفته و در آثار خود نقل کرده‌اند.

اکنون روشن است که تحدیدِ منطقی مشتمل بر جنس و فصل، برای اصطلاحات و تعاریف نحوی، بعدها از سوی جمهور نحویان پذیرفته شد و به‌صورت گسترده در آثار آنان انعکاس یافت. زمخشری در *المفصّل* در تعریف اسم چنین گوید: «الإسمُ ما دلّ علی معنیً فی نفسه دلاله مجرّدۀعن الاقتران» (زمخشری، ۱۸۷۹: ۴)؛ و ابن‌حاجب در *الکافیه* آن را چنین تعریف کرده است: «الإسمُ ما دلّ علی معنیً فی نفسه غیرمقترنٍ بأحد الأزمنۀ الثّلاثۀ» (رضی‌الدین استرآبادی، ۱۹۹۶: ۱/ ۳۵)؛ و ابن‌هشام انصاری گفته است: «فالإسمُ فی الإصطلاح ما دلّ علی معنیً فی نفسه غیر مقترن بأحد الأزمنۀ الثّلاثۀ» (ابن‌هشام انصاری، ۱۹۵۳: ۱۴) و سیوطی نیز در *همع الهوامع* چنین آورده است: «الإسمُ ما دلّ علی معنیً فی نفسه و لم یَقترن بزمان» (سیوطی، ۱۳۲۷ق: ۱/ ۴)؛ و این از آن روست که تعریف نحوی، از آن‌گونه که زجاجی بر آن پای می‌فشارد: «الإسمُ فی کلام العربِ ما کان فاعلاً أو مفعولاً أو واقعاً فی حَیِّزِ الفاعلِ و المفعول» (همان)، کاملاً ابتدایی و صرفاً ناظر به کارکرد کلمه، در اینجا «اسم»، در یک جمله است و مبیّن ماهیّت آن نیست.

در عین حال، شکی وجود ندارد که اعتقاد به اینکه آنچه را اکنون تعریفات رایج نحوی می‌دانیم، دانشمندان نحوی از منطقیان مسلمان و آنها به نوبۀ خود، از آثار منطقی یونانی فرا گرفته‌اند، تنها یکی از فرضیه‌هایی است که در این زمینه می‌توان مطرح کرد. مفاد سخن فارابی در بخشی از کلام وی که در کتاب *نحو هندی و نحو عربی* نقل و ظاهراً مغفول واقع شده (مجتبایی، ۱۳۸۳: ۲۷–۲۸)، آن است که چون نحویان برای اصنافِ حروف در زبان عربی، نام‌های خاصی وضع نکرده‌اند، اهل منطق باید به‌ناچار این اصطلاحات را از نحویانِ زبان یونانی اخذ کنند و به کار ببرند[۱۰] (فارابی، ۱۹۶۸: ۴۲). این سخن فارابی، از یک طرف می‌رساند که اعتقادِ جازم به جریان یک‌سویۀ اصطلاحات از منشأ علم منطق به علم نحو، اساساً پیش‌داورانه و نارساست و از طرف دیگر، می‌فهماند که منبعی به نام نحو یونانی در آن زمان، چه برای منطقیان و چه برای نحویانِ مسلمان، شناخته‌شده و در دسترس بوده است.

۷ – ۲. نظر فارابی صائب است: نحویان مسلمان تقسیماتی را که در گرامر یونانی برای حروف برشمرده می‌شود، از آن‌گونه که وی نقل کرده و پس از این خواهد آمد، در آثار خود وارد نکردند. حروف در نحو عربی، عموماً با توجه به عملکردشان، خواه از نظر نقشی که در اِعراب کلمۀ مابعد دارند و خواه از حیث افادۀ معنا، دسته‌بندی و نام‌گذاری می‌شوند؛ مثلاً گفته می‌شود: حروف جارّه،

حروف ناصبه، حروف عطف، حروف مشبّهه به فعل و حروف شرط. به نظر می‌رسد این نوع تقسیم‌بندی، در درجهٔ نخست، متأثر از ساختار زبان عربی و متناسب با نیازهای آن بوده باشد، تا غفلت از منابع دستوری زبان یونانی.

در هر حال، فارابی از اصنافی که به آنها اشاره کرده است، با نام‌های خوالف، واصلات، واسطه، حواشی و روابط یاد می‌کند. او گوید مراد از «الخوالف»، هر حرف یا هر لفظی است که جانشین اسم می‌شود؛ مانند «ه» از «ضَرَبَهُ» و «تُ» از «ضَرَبْتُ» و «مثلُ قولِنا: أنا و أنتَ و هذا و ذلک و ما أشبه ذلک» (فارابی، ۱۹۶۸: ۴۴). و ما می‌دانیم که در نحو عربی، ضمایر و اسم‌های اشاره جزوِ اسم‌ها طبقه‌بندی می‌شوند نه حروف. فارابی، همچنین، در توضیح «الحواشی» گوید که اصناف بسیاری ذیل این عنوان جای می‌گیرند؛ از جمله حروف نفی، مانند «لیس» و «لا». اینجا فارابی می‌افزاید که «لیس» را بسیاری از نحویان در شمار افعال (الکَلِم) می‌آورند، نه حروف؛ و بسیاری دیگر را که ما در زمرهٔ حروف می‌آوریم –که در صناعت منطق چنین پسند می‌افتد– بسیاری از اهل نحو جزو اسم یا فعل قرار می‌دهند (همان: ۴۵ به بعد).

بنابراین، اگر تعداد قلیلی از نحویان مسلمان که در این زمینه به اقتباس کامل از نحویان یونانی روی آورده‌اند، به شمار آورده نشوند، باید آنچه را که در آثار نحو عربی رواج یافت، پیش از هر چیز، بر اقتضائات زبان عرب و مناسبت‌های آن حمل کرد، تا شاید بتوان از این گذر، برای اشکالی که در کتاب *نحو هندی و نحو عربی* طرح شده است: «حال اگر سیبویه به هر نوع با آثار منطقیان یا ترجمهٔ ابن‌مقفّع آشنا می‌بود، بایستی عناوین و اصطلاحاتی را که آنان نقل کرده و پذیرفته بودند، به کار می‌برد و به انواع دیگری از این‌گونه مناسبات [...] نیز که ابن‌مقفّع نقل کرده است، اشاره می‌کرد و امثله و شواهد ترجمهٔ او را برای بیان مقاصد خود می‌آورد؛ در صورتی‌که چنین نیست و از مقایسهٔ گفته‌های او با نقل ابن‌مقفّع، به‌روشنی معلوم می‌شود که او به هیچ روی با ترجمهٔ ابن‌مقفّع و آثار منطقی آشنایی نداشته است» (مجتبایی، ۱۳۸۳: ۱۵۰)، پاسخی درخور فراهم آورد.

۷ – ۳. همانند آنچه از فارابی در اصنافِ حروف نقل شد، در دو متن کهن از ترجمه‌های علوم یونانی به عربی نیز، برخی از تقسیمات منطقی مورد اشاره قرار گرفته است، که در مقایسه با قواعد شناختهٔ زبان عرب، چندان همساز به نظر نمی‌آیند: «در نخستین ترجمه‌های آثار منطقی یونانی به زبان عربی، چون *المنطق ابن‌مقفّع* و *حدود المنطق ابن‌بهریز*، اجزای کلام بر هشت قسم تقسیم شده است. در همین تقسیم‌بندی هشت‌گانه، و نیز در تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای که در دوره‌های بعد در آثار کسانی چون فارابی و خوارزمی دیده می‌شود، اصطلاحاتی که برای اسم و فعل و حرف به‌کار رفته است، با آنچه در کتاب‌های نحو عربی دیده می‌شود، یکسان نیست» (همان: ۱۰۷– ۱۰۸).

هشت قسمی که ابن‌مقفّع برای کلام برشمرده است، عبارتند از: اَسماء، حروف، جوامع، قوارن، اَبدال، لحوق، لواصق و غایات. برخلاف نحویان، «حروف» در این عبارت را باید به معنای «افعال» گرفت؛ زیرا برای آن، فعل «یمشی» مثال زده شده است. آنچه در ادامه و در تبیینِ چهار اصطلاحِ بعدی آمده است، چیزی جز همان معانی‌ای نیست که مشابه آن در اشارات فارابی نیز یافت می‌شود. این اصطلاحات بر مفاهیمی حرفی، مطابق اصطلاح نحویان، از قبیل ربطِ میان کلمات («القوارن») و ربط جملات («الجوامع»)، و تأکید و تقریب معنای فعل («اللحوق»)، و بر ضمایر و موصولات («الأبدال») –که البته می‌دانیم نحویان آنها را از قبیل اسم به شمار می‌آورند– دلالت دارند. دو اصطلاح واپسین نیز اصلاً ناظر به نقش کلمات در جمله و مقولهٔ شیوهٔ گفتار هستند و نه انواع کلمه؛ «پس اگر کسی بگوید: فلانٌ الکاتبُ فی الدار، قول او الکاتب، آرایهٔ کلام وی است نه توصیفِ فلانٌ. امثال این عبارت را لواصق می‌خوانند. و اما آنگاه که بگوید: فلانٌ الکاتبُ فی الدار، گفتهٔ وی فی الدار، همان مقصودی است که جملهٔ وی نظر به افادهٔ آن دارد و گوینده نیز در صدد اثبات آن بوده است. عباراتی از این دست را غایات می‌نامند» (ابن‌مقفّع، ۱۳۵۷: ش: ۲۶–۲۷).

از اینجا، اصطلاح «الأبدال» در ترجمهٔ ابن‌مقفّع، با «الخوالف» در ترجمهٔ فارابی، که به یک معنا اشاره دارند، با هم متناظر خواهند بود. همچنین «القوارن» با «الواسطهٔ»، و «الجوامع» با «الروابط» (نک: فارابی، ۱۹۶۸: ۵۴–۵۶) به یک معنا خواهند بود. در نتیجه، می‌توان پنداشت که در عبارت ابن‌مقفّع، همچنان، تنها از سه نوع کلمه سخن به میان آمده است، نه بیش‌تر. همین نکته، با اندکی اختلاف، دربارهٔ متن ابن‌بهریز نیز صادق است (ابن‌بهریز، ۱۳۵۷: ش: ۱۲۵–۱۲۶). در هر صورت، تنوّعی که در برابرگذاریِ کلمات عربی برای الفاظ یونانی ممکن است وجود داشته باشد، از مترجمان مسلمان و اختلاف آنها ناشی می‌شود و لزوماً به معنای اختلاف در زبان مبدأ نمی‌تواند باشد. نیز، تفکیک میان منابع ترجمه‌شده از آثار منطقی و یا گرامریِ یونانی، اهمیت دارد.

۸. با توجه به آنچه گذشت و با عطف نظر به سخن فارابی، به نظر نمی‌رسد که بحث از احتمال اثرپذیریِ نحویان مسلمان از هندیان یا یونانیان، در تقسیم کلمات به اسم و فعل و حرف، در واقع بحثی مفید باشد؛ زیرا چنین تقسیم‌بندی‌هایی را می‌توان در بسیاری زبان‌های دیگر مشاهده کرد؛ خصوصاً آنکه، نوعاً، این تقسیم‌بندی‌ها، چونان که روایت شده و به ما رسیده‌اند، بر یکدیگر به مثابهٔ «طابَقَ النَّعلُ بالنَّعلِ» منطبق نیستند؛ به عنوان مثال، مؤلف محترم آورده‌اند که در نحو سنسکریت، معمولاً کلمات را به ۴ قسم تقسیم می‌کنند و افزوده‌اند که کلمات در دستورنامهٔ پانینی، به ۳ قسم تقسیم شده‌اند (مجتبایی، ۱۳۸۳: ۱۰۷). از سوی دیگر، در نحو عربی نیز روایت شده است که برخی،

اسمِ فعل را گونهٔ چهارمِ کلمات به شمار آورده‌اند؛ و این در حالی است که نحویان بصره آن را از جملهٔ اسم‌ها، و نحویان کوفه از شمار افعال محسوب داشته‌اند (مثلاً نک: سیوطی، ۱۳۲۷ق: ۲/ ۱۰۵).

۸ – ۱. یاسکه، به نقل کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، فعل را کلمه‌ای دانسته است مبتنی بر «شدن»، که این شدن، خود بر ۶ مرحله از تحوّل اطلاق می‌شود: تکوین، وجود، تغییر، رشد، فساد و زوال (مجتبایی، ۱۳۸۳: ۱۱۲). مؤلف محترم، همچنین افزوده‌اند که بنا بر این تعریف، فعل در معنا، هم بر عمل و حرکت (حدوث) مبتنی است و هم بر زمان در طیّ تحوّلات ششگانه از تکوین تا زوال (همان: ۱۱۴). اینجا، شاید بتوان گفت که این تفسیر، همانند آنچه دربارهٔ اصطلاحات «جامد» و «مشتق» از مکتب سانکهیه حکایت شده (همان: ۱۳۳)، تفسیری شبه‌فلسفی و ذوقی است و نه علمی. «شدن» را هم، بنابراین، ظاهراً به معنای تحوّل و تطوّر و از مقولهٔ حرکت نفسی و جوهری باید گرفت، نه به معنای حرکت ظاهری و عمل خارجی. همین‌طور، می‌توان گفت که بسیار بعید است یاسکه از تحوّلات ششگانه، نظر به زمان داشته باشد؛ زیرا مراحلِ شدن، ناظر به نفس امور است، نه گذشته و حال و آینده؛ بلکه باید گفت تقدّم این مراحل، هریک بر دیگری، تقدّم در رتبه و مرتبه (تقدّم رتبی) است، نه تقدّم زمانی. در هر حال، به نظر نمی‌رسد استفادهٔ معنای حرکت و زمان از این تعریف، چندان صائب باشد.

مؤلف محترم کوشش کرده‌اند میان این نظر و عبارتی از زجّاجی که گوید: «افعال، تعبیراتی هستند از آنچه از فاعلان سر می‌زند (= حرکات الفاعلین)؛ نه آنکه حقیقتاً همان کارهایی باشند که فاعلان انجام می‌دهند؛ بلکه گزارشِ کارهای آنها و کارهای کسانی هستند که گزارش می‌کنند. بنابراین، و با علم به اینکه هر حرکتی [در یک زمان حادث و در زمان دیگر منصرم می‌شود و] در دو زمان امتداد نمی‌یابد، دانسته می‌شود که وجودِ گونه‌ای از فعل که [علاوه بر فعل ماضی و مستقبل]، دلالت بر دوام داشته باشد، باطل است» (زجاجی، ۱۹۸۶: ۵۳)، تطبیق دهند و آورده‌اند: «در این گفتهٔ زجاجی، **حرکت** به همان معنیِ **شدن** در عبارت یاسکه است و گذرا بودن زمان فعل و حرکت نیز یادآور تحوّلاتِ ششگانهٔ **شدن** در گفتهٔ اوست» (ص ۱۱۳پ).

اینجا، مجدّداً یادآور می‌شود که: **یک.** این قول زجاجی، خود رنگی از مباحث عقلی و حکمی دارد؛ و این موضوعی است که مؤلف محترم بشدّت از آن می‌گریزند (مثلاً نک: همان: ۲۸)؛ **دو.** انطباقِ «گذرا بودن زمان فعل و حرکت»، در کلام زجاجی بر «تحوّلات ششگانهٔ شدن» در گفتار یاسکه را، با این اجمال، نمی‌توان امری فراتر از نوعی تفسیر به رأی محسوب داشت؛ **سه.** «شدن» در مکتب یاسکه، اگر بر وضعیتی اطلاق شده است که شیء یا شخص، در توالیِ طیّ آن شش مرحله بدان نایل می‌شود، باید پذیرفت متضمّن اشاره به مراحلی است که متّصل و پیوسته فرض شده‌اند؛ نه چنان

که زجاجی دربارهٔ «حرکت» گفت: با زوال و انصرامِ آنی، و از وقتی به وقت دیگر؛ **چهار.** این امر که «فساد» و «زوال» نیز، به باور یاسکه، دو مرحله از مراحلِ «شدن» به شمار آمده‌اند، از نظر مفهوم، و بالمآل، به لحاظ کاربردی که از آن در دانش زبان‌شناسی توقع می‌رود، نارساست.

۸ – ۲. مؤلف محترم، با ذکر این نکته که مادّهٔ «فَعَلَ» (ف‌ـع‌ـل) و صیغه‌های مزیدِ آن، در زبان عربی میزان و مقیاس صَرف اسم و فعل قرار داده شده و بیشتر اصطلاحات صرفی این زبان از این مادّه مشتق شده است، به وجود مشابهت میان قواعد این زبان و زبان هندی، که در آن اسم‌ها را کلاً از افعال مشتق می‌دانسته و بسیاری از اصطلاحات صرفی و نحوی، مانند فاعل، مفعول، نام‌های زمان‌های سه‌گانه و غیر آنها، را از ریشهٔ «کردن» می‌ساخته‌اند، اشاره نموده‌اند (همان: ۱۰۴– ۱۰۵).

باید گفت که «فَعَلَ»، که در لغت به معنای عمل کردن و کاری را انجام دادن می‌آید[۱۱] (ابن‌منظور، ۱۹۵۶: ۵۲۸/۱۱)، از نظر نحوی یک فِعل به شمار می‌رود؛ یعنی کلمه‌ای که بر معنایی مقترن به یکی از زمان‌های سه‌گانه دلالت دارد. این فعل و افعالی همچون «عَمِلَ» و «صَنَعَ» را در اصطلاح، «افعال عام» می‌نامند، که در نحو عربی احکام خاص خود را دارند (مثلاً نک: سیوطی، ۱۹۸۷: ۱۱۵/۴). این فعل، مانند همهٔ افعال دیگر –مثلاً «کَتَبَ» و «عَلِمَ»– قابل تصریف است و قواعد اوزانِ ثلاثیِ مجرّد یا مزید در آن جاری است و با انواع مشتقات، مثل فاعل و مفعول –نظیر کاتب و مکتوب، عالم و معلوم– بستگی دارد[۱۲] (همان: ۱۱۶/۴ به بعد). اما آنچه به عنوان میزانِ شناساییِ کلمات در صرف (میزان صرفی) و نیز علم عروض (میزان عروضی) کاربرد دارد، ربطی به «فَعَلَ» در لغت و «فِعْل» در صرف و نحو ندارد؛ بلکه کلیشه‌ای است که با آن، وزن کلمات را مشابه‌سازی می‌کنند؛ نه آنکه آن را صَرف یا کلماتی دیگر را از آن مشتق کنند. فَعَل (فَـعَـلَ) از این منظر، یک مقیاس است و خود معنایی ندارد. حروف آن، به ازای حروف اصلی کلمهٔ دیگر قرار می‌گیرد؛ و آنچه به آن افزوده می‌شود، دقیقاً همان حروفی است که در کلمهٔ مورد نظر اضافه شده است؛ مثلاً گویند اکتساب بر وزن «افتعال» است و مراد از آن، فعلِ فَعَلَ که به باب افتعال رفته باشد نیست؛ همان‌طور که گفته می‌شود دَحْرَجَ، مثلاً، بر وزن «فَعْلَلَ» است[۱۳] (رضی‌الدین استرآبادی، ۱۹۳۹: ۱۲/۱–۱۳). از جنبهٔ نظری، کاملاً درست است گفته شود فعلِ افتعال، که از لحاظ لغوی، به معنای جعل و نسبتِ دروغ می‌آید[۱۴]. خود بر وزن «افتعال» است؛ که البته در این مورد، صیغهٔ فعل بر میزانِ صرفی آن انطباق دارد؛ اما «فَعْلَلَ»، به خلاف «افتعل»، در لغت عرب هیچ معنایی ندارد.

۹. در کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، قبولِ اِعراب اسم در زبان تازی، به معنای صَرف شدن آن به حالت‌های مختلف دانسته شده است (ص۱۱۶). باید گفت این گمان، اساساً خطاست و قابلیت اسم برای اعراب، ربطی به صرف شدن آن ندارد. صرف شدن اسم، به معنای تحوّلِ ساخت‌های آن از

مفرد به تثنیه یا جمع و از مذکّر به مؤنث، و اشتقاق مشتقات مختلف در آن است؛ زیرا در تصریف، تحویل یک کلمه از یک صیغه به صیغهٔ دیگر مراد است. اما اعراب، نشانه‌ای است از نقشی که اسم در جمله می‌پذیرد و مثلاً مبتدا، فاعل، مفعول یا مضافٌ‌الیه واقع می‌شود؛ و به همین دلیل، می‌توان مشاهده کرد که در نحو عربی، اسم‌هایی نظیر ضمایر و موصولات، که مبنی هستند و اعراب نمی‌پذیرند، برای اشخاص مختلف صرف می‌شوند. صرف شدن، موضوعی در ارتباط با علم صرف، و اِعراب مربوط به علم نحو است و موجب تمایز اَشکال صرفی از یکدیگر (صص ۱۲۸– ۱۲۹پ) نیست.

نکتهٔ دیگر آنکه اِعراب، همان‌گونه که در کتاب *نحو هندی و نحو عربی* برای آن استشهاد شده (همان صفحات)، در لغت به معنای بیان، یعنی آشکار کردنِ مراد و واضح ساختنِ مقصود است. در علم نحو، اعراب به تغییراتی که به سبب عوامل، در آخر برخی کلمات ظاهر می‌شود و نقش آنها را در جمله می‌نمایاند، اطلاق می‌شود. برای مثال، ابن‌انباری گفته است: «أمّا الإعرابُ فحدُّه اختلافُ أواخر الکَلِم بِإختلاف العوامل لفظاً أو تقدیراً» (ابن‌انباری، ۱۹۹۵: ۴۰)؛ و زجاجی گوید: «و یُسَمِّی النحویّونَ الحرکاتِ اللَّواتی تَعتقِبُ فی أواخر الأسماء و الأفعال، الدّالّة علی المعانی، إعراباً؛ لأنَّها بها یکون الإعرابُ، أی: البیانُ» (زجاجی، ۱۹۹۶: ۲۶۱–۲۶۲). از طریقِ دانستن نقش‌های متنوّع کلمات، که در اصطلاح نحویان، لفظِ «معانی» بر آن اطلاق شده است، درکِ مفهوم جملات میسر می‌گردد[۱۵] (زجاجی، ۱۹۸۶: ۶۹–۷۰). این موضوع، گرچه به درک تمایز کلماتِ یک جمله از یکدیگر می‌انجامد، به مثابهٔ فایده‌ای مترتّب بر شناخت اعرابِ کلمات ملحوظ قرار می‌گیرد؛ نه آنکه اِعراب، خود به معنای تمییز و تفصیل باشد. از این رو، آنچه که مؤلف محترم به نقل از منابعِ خود، در بیان فارقیّتِ اعراب میان معانیِ مختلف آورده‌اند (نک: همان صفحات)، به روشنی، ناظر به کارکرد و نقش اعراب در جمله است، نه ماهیّت آن. به گمان تأکید ایشان بر تمییز، تمایز و جدا شدن معانیِ کلمات، تنها از آن رو بوده است که میان کلمهٔ اِعراب در زبان عرب و نام پایانه‌های مبیّن حالت‌های مختلف اسم در دستور زبان سنسکریت، «که آن نیز به معنی جدا کردن و تمییز است» (همان: ۱۲۸)، پیوندی برقرار سازند.

۹ – ۱. در کتاب *نحو هندی و نحو عربی* ادعا شده است که اصطلاح اِعراب در همهٔ کتاب‌های لغت و نحو، به معنای بیان و تمییز است و حتی، در مقام ردّ نظریه‌ای که ورستیگ و دیگران ارائه کرده‌اند، آمده است: «در اصطلاح دانشمندان علم نحو، اِعراب ربطی به قوم عرب و زبان عربی ندارد و در برابر «اِعجام» نیست؛ بلکه در برابر«بِنا»ست. و «اعجام» نیز در این علم به معنی «عجمی کردن» (معادل و نظیر barbarismos یونانی) نیست [...] روشن است که این تصور نادرست، از شباهت و ارتباط ظاهری «عرب» و «عجم» با «اِعراب» و «اِعجام» پدید آمده و معنای اصلی و لغوی این دو اصطلاح از نظر دور مانده است» (صص ۱۲۹– ۱۳۰).

اعراب و اعجام، هر کدام در لغت و در اصطلاحِ نحویان، معنای خاص خود را دارند و باید میان آنها تمییز قائل شد. اِعراب در اصطلاحِ نحو، در برابر بناست؛ اما در لغت چنین نیست. حاصل خلط بین این دو حوزه، آن خواهد شد که اِعراب را، که پیش از این، در اصطلاح، حرکات و تغییراتی معرفی شده بود «که در آخر کلمات می‌آید و موجب تمایز و جدا شدن معانی آنها می‌شود» (همان: ۱۲۸)، اکنون با اِعجام، که «به معنی رفع غرابت و ابهام (عُجمه)» معرفی می‌شود (همان: ۱۳۰)، بالمآل از یک مقوله تصوّر کنیم.

در مقام توضیح باید گفت که علاوه بر ریشهٔ مشترک دو کلمهٔ «عَرَب» و «اِعراب» (ع‌ر‌ب)[۱۶]، نمی‌توان پیوند میان فعل «عَرِبَ یعرَبُ»، به معنای سخن گفتنِ روان و بدون لکنت، و فعل «عرُبَ یعرُبُ»، به معنای سخن گفتن به عربیِ فصیح و بدون غلط، را منکر شد[۱۷] (فیومی، ۱۹۱۲: ۶۱۱). دربارهٔ دو کلمهٔ «عَجَم» و «اِعجام» نیز، علاوه بر ریشهٔ مشترک[۱۸]، باید گفت که کلمهٔ اِعجام از اضداد است و دو معنای متضاد دارد: ۱. اِعجام به معنای رفع ابهام از یک مکتوب، با نقطه‌گذاری یا نگارش حرکات بر روی حروف آن، و یا با تفسیر کردن آن – مثلاً از کلمهٔ «مُعجَم»، متنی که در آن، کلمات تفسیر شده‌اند، مراد است– که اینجا، همزه، همزهٔ سلب است؛ و ۲. اِعجام به معنای آنکه سخن یا مکتوبی را به صورت مبهم و نارسا درآورند؛ که همزه در اینجا مفید تعدیه است[۱۹]و البته این معنا ارتباط نزدیکی دارد با الفاظ عَجَم و اَعجَم، برای کسانی که عرب نیستند و کلامشان را عرب درنمی‌یابد (در مقابل عَرُبَ یَعرُبُ)، هرچند که زبان خود را فصیح صحبت کنند[۲۰]؛ و یا حتی، با اَعرابی که واضح سخن نمی‌گویند و مثلاً گنگ و لال هستند (در برابر عَرِبَ یَعرَبُ) [۲۱]. همان‌طور که «اَعربَ» را دربارهٔ فردی که فصیح سخن بگوید، می‌توان به کار برد، هرچند که عرب نباشد[۲۲] (فیومی، همان: ۶۱۰–۶۱۱) .

بدین‌ترتیب، اِعجام به معنای دوم، کاملاً در برابر اِعراب قرار می‌گیرد. ابن‌فارس پس از آنکه برای ریشهٔ «عجم» (ع‌ج‌م) در زبان عرب، سه اصل یا سه حوزهٔ معنایی برمی‌شمرد: ۱. سکوت و خاموشی، ۲. سختی و ستبری و ۳. گاز زدن و چشیدن، گوید که اِعجامِ خط با علامت‌ها، از قبیل معنای همین حوزهٔ سوم است و اِعجام خوانده می‌شود؛ زیرا گونه‌ای اثرگذاری بر خط است که بر معنایی دلالت دارد. او در توضیح یک مصرع، که به رؤبهٔ بن عجّاج یا حُطَیئه نسبت داده می‌شود: «یُریدُ أن یُعرِبه فیُعجِمه»، گوید: این از قبیل حوزهٔ معناییِ نخست است؛ و مراد آن است که شخص بخواهد چیزی را روشن کند، اما نتواند و به صورتی گنگ و نامفهوم ادا کند؛ و این هیچ ربطی به اِعجامِ خط ندارد (ابن فارس، ۱۳۶۹ق: ۴/ ۲۳۹–۲۴۱). در قرآن نیز آمده است: «و لَقَد نَعلمُ أنَّهم یَقولونَ

إنَّما یُعلِّمه بَشرٌ. لسانُ الَّذی یُلحِدون إلیه أعجمیٌّ و هذا لسانٌ عربیٌّ مبین» (سورهٔ نحل (۱۶)/۱۰۳)؛ که اینجا «اَعجمی» به همین معنا و در مقابل «عربی» به کار رفته است.

۹ – ۲. در کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، راجع به اِعراب در زبان عربی آمده است: «در نحو عربی، اِعراب اسم‌ها یا محلی است؛ یعنی در حالتِ فاعلی مرفوع، در حالت مفعولی منصوب و در حالت اضافه مجرور است؛ یا با عواملِ جرّ و نصب مجرور و منصوب می‌شود» (ص۱۳۰).

گفتنی است، اوّلاً، اِعراب در زبان عربی از چهار حالت بیرون نیست: ۱. رفع و ۲. نصب، که در اسم و فعل (مضارع) مشترک است، ۳. جرّ و ۴. جزم؛ که به ترتیب، مختصّ اسم و فعل هستند. اِعراب، همان تغییرات متنوّعی است که به سبب عوامل، در آخر کلمات عارض می‌شود؛ و از این حیث، تفاوتی میان عوامل رفع و جزم –مثلاً– با عوامل نصب و جر وجود ندارد. اما کلمات –چه مفرد و چه جمله‌ای که در جای مفرد نشسته باشد– در ارتباط با اعراب، دارای سه وضعیت هستند: یا اعراب آنها ظاهری است، یا تقدیری، یا محلی. اعراب در آخر اسم‌های معربِ صحیح، یا در حکمِ صحیح، ظاهر (لفظی) است و در غیر آن، مثلاً اسم‌های مقصور و منقوص و اضافه‌شده به یای متکلّم، تقدیری و در اسم‌های مبنی و جملات، محلّی است.[۲۳] اسم معرب، مرفوع یا منصوب یا مجرور است و فعل مضارع، یا مرفوع است، یا منصوب و یا مجزوم.

ثانیاً، مراد مؤلف محترم از اینکه عواملِ جرّ و نصب را، جدای از عوامل رفع، در گروه «اِعراب با عوامل» جای داده‌اند، کاملاً مبهم است. حال اگر منظور از «عوامل»، حروفی باشد که به اسم متصل می‌شوند و در اعراب آن اثر می‌گذارند، که تنها بخشی از حروف جارّه، و نه حتی ناصبه، را شامل می‌شود، با این حال، حروفِ جارّه از نظر عاملیت، تفاوتی با نقشِ فاعلی –که اسم به سبب آن مرفوع می‌شود– یا نقش مفعولی –که اسم به واسطهٔ آن اعراب نصب می‌گیرد– ندارد. چنین تفکیکی نادرست است و با قواعد نحو عربی انطباق ندارد و طبعاً برای آن سندی هم ارائه نشده است. این برداشت، ظاهراً باید تحت تأثیر نحو سنسکریت، به روایت کتاب *نحو هندی و نحو عربی* البته، صورت گرفته باشد. در برابر نحویان هند، که قائلند «اِعراب محلی از اِعراب به عوامل قوی‌تر است» (همان: ۱۴۷)، نحویان عرب تأکید می‌کنند که اِعرابِ لفظی، اصل و اِعراب تقدیری، فرعِ آن است (ابوالبقاء عکبری، ۱۹۸۱: ۲۳۰/۱).

۹ – ۳. ضمیر در نحو عربی از جملهٔ اسم‌هاست و، علی‌رغم اختلافی که دربارهٔ ضمایر تثنیه وجود دارد، در گروه اسم‌های مبنی جای می‌گیرد. مُضمَر یا ضمیر، و کنایه و مَکنیّ در اصطلاح کوفیان، اسمی را گویند که برای دلالت بر شخصِ متکلّم یا مخاطب یا غایب وضع شده است. بنابراین، ضمیرِ «هو» مثلاً، مشخصاً بر شخصِ مفرد و مذکّر و غایب دلالت می‌کند، نه بر هر کس و هر چیز؛ تا آنجا

که برخی از نحویان، ضمایر را اعرفِ از اَعلام، و اصطلاحاً اَعرف المعارف به شمار آورده‌اند (مثلاً نک: ابن‌هشام انصاری ۱۹۵۳: ۱۳۴ به بعد). سیبویه گوید: «ضمیر را از معارف به شمار آورده‌اند؛ چون هنگامی به کار برده می‌شود که مخاطبِ کلام بداند در جایِ کدام اسم و کدامین شخص نشسته است»[۲۴] (سیبویه، ۱۹۸۸: ۶/۲). و ابن‌یعیش تصریح کرده است که کاربرد ضمیر، یکی برای اختصار است و دیگر برای پرهیز از اشتباهی که حتی دربارهٔ اسم‌های ظاهر و اَعلام می‌تواند رخ دهد[۲۵] (ابن‌یعیش، بی‌تا: ۳/ ۸۴–۸۵).

با این حال، آنجا که مؤلف محترم، معنای ضمیر در زبان عربی را «عیناً ترجمه‌گونه‌ای» از اصطلاح موجود در زبان سنسکریت («نامِ همگان» یا «نام همگانی») دانسته‌اند، به عباراتی از سیبویه، راجع به «ذاک» و دیگر مبهمات استناد کرده‌اند (ص ۱۲۷). باید گفت «ذاک» در زبان عربی، اصلاً ضمیر نیست و اسم اشاره است و تعریف و احکام خاص خود را دارد؛ و از این گذشته، در دستور زبان عربی، «ضمیر اشاره» وجود ندارد و آنچه هست، فقط اسم اشاره است. نحویان گویند: «ذا» اسم اشاره است و «کَ» حرف خطاب، که مجموعاً برای اشاره به متوسط –در برابر «هذا» که برای نزدیک، و «ذلک» که برای اشاره به دور به کار می‌رود– مورد استفاده قرار می‌گیرد. مبهمات در عرف نحویان، اصطلاحی است که گاهی بر اسم‌های اشاره و موصولات اطلاق می‌شود[۲۶]. سیبویه از مبهمات، اسم‌های اشاره را اراده کرده است[۲۷].

به صراحت می‌توان گفت آنچه در این بخش از کتاب، تحت عنوان «ضمیر» آمده است، تا آنجا که به زبان عربی مربوط می‌شود، نه ارتباطی با ضمیر دارد و نه برای آن سندی ارائه شده است.

۹ – ۴. در کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، ضمن اشاره به اختلاف نحویان بصره، که مصدر را منشأ اشتقاق فعل می‌دانستند، با نحویان کوفه، که آن را فرع و مشتق از فعل می‌شمردند، به نقل از ابن‌انباری و در مقام استدلال از قول نحویان کوفه، آمده است: «اینکه بعضی از اسم‌ها، چون «الرّجل»، «الثّوب»، «التّراب»، «الماء»، «الزّیت» و نظایر اینها، از لحاظ قواعدِ اشتقاق و ساختار، با هیچ فعلی همساز نیستند، دلیل بر آن است که مصادر (اسم‌ها) از افعال مشتق نمی‌شوند» (ص ۱۴۵). همان‌طور که مشاهده می‌شود، این استدلال با مدّعای اهل بصره مطابقت دارد، نه اهل کوفه. ابن‌انباری این نکته را در ضمنِ دلایل بصریان آورده است و از قول آنان گوید که اگر مصدر مشتق از فعل می‌بود، لازم می‌آمد که از قیاسِ صرفی تبعیت کند و همچون اسمِ فاعل و مفعول، بر اوزان و قواعدِ مشخص بیاید؛ همان‌طور که در مورد افعال معهود است؛ اما از آنجا که مصادر، مانند اسمای اجناس، متنوع و گوناگونند، روشن می‌شود که مصدر از فعل مشتق نیست[۲۸]. نظیر همین استدلال را زجاجی هم، از قولِ ابن‌سرّاج و در دفاع از عقیدهٔ بصریان نقل کرده است[۲۹].

در اینجا و در ادامهٔ این مبحث، فهرستی از آرای نحویان هند نیز ارائه شده است: «شاکتاینه، از نخستین نحویان زبانِ سنسکریت، فعل را اصل و اسم را مشتق از آن می‌دانست؛ ولی گارگیه، نحویِ دیگری که گویا معاصر او بوده است، کلّیّت این نظر را نمی‌پذیرفت و می‌گفت که اسم‌های بسیاری هستند که از هیچ فعلی اشتقاق نیافته و بر زبان‌ها جاری شده‌اند [...] گارگیه برای اثبات نظر خود اسم‌هایی را مثال می‌آورده است که از نظر او از هیچ فعلی اشتقاق نیافته‌اند» (همان:۱۴۴-۱۴۵)؛ «[یاسکه] گوید که چون «بودن» (اسم) مقدّم و سابق است بر «شدن» (فعل)، پس نام گرفتن چیزی که سابق است، از امری که متأخر است، ممکن نیست. ولی همو [...] در توضیح این نکته، به نظرگاه گارگیه نیز توجه کرده و چنین آورده است: گفته‌اند که نام گرفتن چیز سابق، از امری که متأخر است، ممکن نیست؛ اما در بعضی موارد می‌بینیم که چیزهایی که سابقاً پدید آمده‌اند، نام خود را از افعال متأخر گرفته‌اند» (همان: ۱۴۵- ۱۴۶).

اگر هر خواننده‌ای نتواند از مجموع این عبارات، به استنباطی روشن دست یابد، احتمالاً از آن روست که اوّلاً، اعتقاد به ابتنای اسم بر «بودن» و فعل بر «شدن» (همان: ۱۱۲)، همان‌طور که پیش از این در مباحث مربوط به فعل گذشت، به علت آنکه ماهیّتی ذوقی دارد، در علم دستور زبان قابل طرح نیست، و حتی اگر بتوان از آن در تفسیر برخی مسائلِ درون‌زبانی سود جست، در تحلیل مباحث تطبیقی و میان‌زبانی قابل استناد نخواهد بود. در فرهنگ ما از این‌گونه عبارات، در آثار برخی عارفان، مانند ابن‌عربی، و دیگران، همچون حروفیان و نقطویان و عددیان، بسیار نقل شده است. ثانیاً، باید گفت گمان نمی‌رود که تقدّمِ «بودن» بر «شدن» هم، از گونهٔ تقدّم زمانی باشد، و از مقولهٔ تقدّم رتبی است؛ زیرا هر بودنی، مکیّف به کیفیتی (شدن) است و وجودِ محضِ غیرمکیّف (بشرطِ لا) در اینجا اصلاً مطرح نیست. ثالثاً، راجع به عبارت منقول از یاسکه -که امتناعِ نام گرفتن امرِ سابق از امر لاحق را می‌پذیرد، اما نقیض آن را هم به صورت جزئیه تصدیق و تقریر می‌کند (همان: ۱۴۶)- باید گفت بی‌شک اینجا کسی هست که نمی‌داند چه می‌گوید. اگر قضیهٔ امتناعِ نام گرفتن چیزِ سابق از امرِ متأخر، کلّیه باشد، که نمی‌توان اموری را از آن استثنا کرد؛ و اگر جزئیه باشد هم که دیگر قابل استناد نیست. حاصل این عبارت آن است که اسم سابق بر فعل است، اما گاهی برخی از اسم‌ها از افعال مشتق می‌شوند. بنابراین، یاسکه در اینجا نه تنها به نظرگاه گارگیه توجه نکرده است -که می‌گفت «اسم‌های بسیاری هستند که از هیچ فعلی اشتقاق نیافته و بر زبان‌ها جاری شده‌اند» (همان: ۱۴۴)- بلکه به سوی نظریهٔ شاکتاینه چرخیده، که از اساس معتقد بود فعل اصل است و اسم از آن مشتق می‌شود (همان)؛ زیرا یاسکه با اعتقاد به تقدّمِ «بودن» (اسم) بر «شدن» (فعل)، عملاً در مقابل شاکتاینه قرار می‌گرفت. رابعاً، دربارهٔ قضیهٔ امتناعِ نام‌گرفتن شیء سابق از امر لاحق، که ظاهراً

کبرای قیاس قرار داده شده است، می‌توان گفت که در اینجا نه «بودن» از «شدن» نام گرفته و نه کلمهٔ «اسم» از کلمهٔ «فعل» اشتقاق یافته است، و نه، به روایت کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، در زبان سنسکریت «nāma» (: نام) از «kriyā» (: کار، فعل) مشتق شده است (همان: ۱۰۷). و اگر مراد، اشتقاق اسم از فعل در مصطلحِ نحویان و دستوریان باشد، به نظر نمی‌رسد اصلِ یاسکه، که در آن بر نامیدن و نام گرفتن تأکید می‌شود، بتواند چندان روشن‌کننده باشد.

بنابراین و به استناد کتاب *نحو هندی و نحو عربی*، این نزاع را در واقع باید میان شاکتاینه و یاسکه تصور کرد که آرایی در برابر هم ارائه کرده‌اند. اینجا سؤالی مجال طرح خواهد یافت، که چرا یاسکه باید از قول خود عدول کند و همچون گارگیه، نظری بینابینی ارائه دهد؛ و از چه رو خود را محتاج آن دیده است که قائل شود در زبان، اجزایی هست که نام خود را از امور متأخر از خود اخذ کرده‌اند؟

از سوی دیگر، این تناقض‌نمایی، در نقل اقوال گارگیه هم قابل مشاهده است؛ زیرا آمد که او نظر شاکتاینه را، بر وجهِ عدم کلّیت و عموم و به‌صورت قضیهٔ جزئیه پذیرفته است، و این یعنی در مواردی که با رأی شاکتاینه موافق است، طبعاً قائل به تقدّم فعل بر اسم می‌تواند بوده باشد. حال باید دید تا چه حد مُجاز خواهد بود که تصور شود در مکتب نحویان هند، یک نظریه بیش‌تر وجود نداشته است و آن اینکه: «همه/ اکثر اسم‌ها از افعال مشتق شده‌اند»؛ و این در حالی است که در نحو عربی، در این زمینه دو مکتب کاملاً مجزّا وجود دارد؛ بدین معنا که همگان، از بصری و کوفی، یا دست‌کم صاحب‌نظرانی که به قول آنها اعتنا می‌شود، بر تقدّم اسم نسبت به فعل اتفاق دارند[۳۰]. این اتفاق، در مبحث اشتقاق، در مورد اسم‌های مرتجل، مانند اسم‌های جنس، همچنان صادق است[۳۱] و آنچه از آن به‌عنوان اختلاف میان کوفیان و بصریان یاد می‌شود، تنها ناظر به مصدر است[۳۲] و تعمیم آن به همهٔ انواع اسم (همان: ۱۱۴، ۱۴۶–۱۴۴) نمی‌تواند چندان دقیق باشد. این همان معناست که از عبارت زجاجی: «و قد اتَّفقنا جمیعاً علی أنَّ الاسمَ سابقُ الفعل، فوجب أن تکونَ المصادرُ سابقهٔ للأفعال» (زجاجی، ۱۹۸۶: ۵۶)، دریافته می‌شود؛ در کلام او، اسم، اعمّ از مصدر و مراد از «اتَّفقنا جمیعاً» هم بصریان و هم کوفیان است؛ و از همین روست که بصریان، برای اثبات نظر خویش، بر مشابهت مصادر با اسم‌های جنس، مانند رَجل و ثوب و تراب، تأکید کرده‌اند (ابن‌انباری، ۱۹۶۱: ۲۳۸).

۱۰. ابوالبقاء عکبری در تعریف اِعلال آورده است که: «هو تخفیفُ حرف العلّه بالإسکان و القلب و الحذف» (ابوالبقاء عکبری، ۱۹۸۱: ۲۴۱/۱). در این جمله، از انواع اعلالِ حروف معتل در زبان عربی نام برده شده است. ازهری نیز از قول خلیل بن احمد نقل می‌کند که: «و اعتلالُها تغیُّرها من حالٍ إلی حال، و دخولُ بعضها علی بعض، و استخلافُ بعضها من بعض» (ازهری، ۱۹۶۴: ۵۰/۱). اینجا، اگر

عبارت «دخولُ بعضها علی بعض» به معنایِ «تعاقُب» این حروف در یک مکان گرفته شود، مفهوم جمله آن خواهد بود که اعتلال در حروف علّه، آن است که از حالی به حالِ دیگر دگرگون می‌شوند و در جای یکدیگر می‌آیند و جانشین هم می‌شوند. در این صورت، عبارت مذکور متضمّن اشاره به ویژگیِ عمومی حروف علّه (تغییر احوال) و یکی از مکانیزم‌های علاج آن (اعلال به قلب) می‌تواند باشد.

حروف علّه یکی از موضوعاتی است که در کتاب *نحو هندی و نحو عربی* به آن توجه شده است. این مبحث، متأسفانه، با ترجمه‌ای نه‌چندان دقیق از عبارت ازهری آغاز می‌شود: «اعتلال این حروف، دگرگون شدن آنها از حالی به حال دیگر و دخول بعضی از آنها در بعضی دیگر و اختلافشان با یکدیگر است» (ص۱۳۴).

رضی‌الدین استرآبادی در شرح عبارتِ ابن‌حاجب: «الإعلالُ تغییرُ حرف العلَّه للتَّخفیف؛ و یجمعُه القلبُ و الحذفُ و الإسکان»، گوید: «اعلال» در اصطلاحِ اهل این صناعت، مختصّ تغییرات حروف علّه، یعنی الف و واو و یاء، است که از طریق قلب یا حذف یا اسکان صورت می‌گیرد و دربارهٔ تغییراتِ سه‌گانهٔ همزه اطلاق نمی‌شود؛ بلکه به آن «تخفیفِ» همزه می‌گویند؛ همچنین، ابدال و حذف و اسکان در غیر حروف علّه و همزه را نیز اعلال نمی‌خوانند. کلمهٔ «قلب» در اصطلاح اینان، به تبدیلِ حروف علّه و همزه به یکدیگر، اختصاص دارد و در غیر این مورد و در خصوص همزه، از لفظِ «ابدال» استفاده می‌شود (رضی‌الدین استرآبادی، ۱۹۳۹: ۳/ ۶۶–۶۷). استرآبادی در ادامه افزوده است: «تُسمَّی الثلاثهٔ حروفَ العلَّه، لأنَّها تتغیّر و لاتبقَی علی حال، کالعلیل المنحرف المزاج، المتغیّر حالاً بحال. و تغییرُ هذه الحروف لطلب الخفَّه لیس لغایهٔ ثقلها، بل لغایهٔ خفَّتها، بحیث لاتَحتمل أدنی ثقل. و ایضاً، لکثرتها فی الکلام، لأنَّه إن خلتْ کلمه من أحدها، فخلوُّها من أبعاضها، أعنی الحرکاتِ، محالٌ؛ و کلٌّ کثیر مستَثقَلٌ و إنْ خَفَّ» (همان: ۶۷–۶۸).

بنابراین، مبحث اعلال در نحو عربی، مبحثی شناخته‌شده است که به تغییرات حروف علّه در الفاظ این زبان از طریق مکانیزم‌های اِسکان و قلب و حذف می‌پردازد. مؤلف محترم نیز کوشش کرده‌اند تا با اشاره به معنای کلمهٔ «علّت» در لغتِ عرب و در اصطلاح پزشکی هندِ باستان، تناسب و پیوستگی این دو را تذکر دهند (صص۱۳۴–۱۳۶). طبعاً این مسئله را، با توجه به منابع موجود، می‌توان کاملاً مورد توجه قرار داد. شگفت آن است که سخن ایشان، وقتی به آنچه ورستیگ دربارهٔ اعلال در کلمات تازی گفته و آن را ترجمهٔ دو عبارت یونانی، به معنای «بیماری الفاظ» و «بیماری اصوات»

فرض کرده است، می‌رسد، بلافاصله می‌افزایند که این موضوع «ربطی به مبحث حروف علّه و وجود آنها در بنای افعال و مصادر ندارد» (همان: ۱۳۶).

باید گفت: اوّلاً، موضوع اعلال و حروف علّه، به افعال و مصادر منحصر نیست و شامل سایر مشتقّات و نیز اَعلامِ منقول –مانند نام علیّ، که صَرفیان می‌گویند در اصل «عَلیو» و بر وزن فَعیل بوده و بر اثر اعلالِ «واوِ» متطرّفه به «یاء» و ادغام آن دو به این صورت درآمده است– هم می‌شود. ثانیاً اینکه، به زعم مؤلف محترم، اعلال در گرامر یونانی، به انواع تغییراتی از قبیل قلب و حذف، که در کلمات روی می‌دهد، اطلاق می‌شود (همان)، به استناد آنچه پیش از این نقل شد، شباهت نمایانی دارد با آنچه که در صرف و نحو زبان عربی جریان دارد.

پی‌نوشت

۱. «و هذان الکتابان ما وقعا إلینا و لارأیتُ أحداً یذکر أنّه رآهما».

۲. «... اخبرنا محمد بن یزید قال: قرأت أوراقاً من أحد کتابَی عیسی بن عمر، فکان کالإشارة إلی الأصول».

۳. «و له فی النحو نیِّف و سبعون تصنیفاً، عُدِمتْ؛ و منها تصنیفان کبیران، اسم أحدهما الإکمال و الآخر الجامع».

۴. «أرّخ القفطی و ابن‌خلکان موتَه فی سنة تسع و أربعین و مئه و أراه وَهْماً؛ فإنّ سیبویه جالسه و أخذ عنه؛ و لعلّه بقی إلی بعد السّتّین و مئه.

۵. «قیل إن اللیث من ولد نصر بن سیّار صحب الخلیل مدّة یسیرة...».

۶. «فجهد نفسه فی تصنیف کتاب العین، فصنَّفه للیث بن نصر دون سائرالناس، و نمَّقه و حبَّره، و أخرجه فی أسری ظرف و أحسن خط».

۷. «ولو أنَّ الخلیل ألَّف الکتاب لحَمله هؤلاء عنه؛ و کانوا أولی بذلک من رجلٍ مجهول‌الحالِ غیرِ مشهورٍ فی العلم انفرد به و توحَّد بالنقل له».

۸. «و کان یقول: إذا نُسخ الکتاب ثلاثَ مرّات و لم یُقابَل، انقلب بالفارسیة».

۹. «و کان من أهل عمان، من قریة من قراها؛ ثم انتقل إلی البصرة» (مرزبانی، ۱۹۶۴: ۵۶)؛ «کادتْ الإباضیة تغلب علی الخلیل، حتی منّ الله علیه بمجالسه یّوب» (زبیدی، ۱۹۵۴: ۴۵).

۱۰. «و هذه الحروفُ هی أیضاً أصنافٌ کثیرة، غیر أنّ العادة لم تجرِ من اصحاب علم النحو العربی إلی زماننا هذا، بأن یُفرد لکلّ صنف منها إسمٌ یخصُّه؛ فینبغی أن نستعمل فی تعدید أصنافها الأسامی التی تأدّتْ إلینا عن أهل العلم بالنحو من أهل اللِّسان الیونانی؛ فإنهّم أفردوا کلَّ صنف منها باسم خاص».

۱۱. «الفِعل بالکسر: حرکه الإنسان، أو کنایة عن کلِّ عملٍ متعدٍّ» (فیروزآبادی، ۱۹۸۷: ۱۳۴۸)؛ «الفعلُ کنایة عن کلِّ عملٍ متعدٍّ أو غیر متعدٍّ».

۱۲. « هذه الأفعال مع عمومها لها مصادرُ، و هی الفِعْل و العَمَل و الصُّنْع. و هـی أحـداث عـامهٔ ینـدرج تحتهـا غیرُها من الأحداث الخاصَّهٔ. و تلک الأحداثُ افعالٌ حقیقهٌ و یصدق علیها مفعولاتٌ و معمولاتٌ و مصنوعات؛ باعتبار أنَّها صادرهٔ عن الفاعل. و الشخصُ فاعلٌ لفِعله، فلاشکّ أنَّ فِعلَه مفعولٌ له...».

۱۳. «اعلم أنَّه صیغَ لبیان الوزن المشترک فیه، کما ذکرنا، لفظٌ متَّصف بالصِّفه التی یُقال لها الـوزن؛ و اسـتُعمل ذلک اللَّفظُ فی معرفهٔ أوزان جمیع الکلمات، فقیل: ضَرَبَ علی وزن فَعَلَ؛ و کذا نَصَـرَ و خَـرَجَ، أی هـو علـی صـفهٍ یتَّصف بها فَعَلَ. و لیس قولُک «فَعَلَ» هی الهیئهُ المشترکهُ بین هذه الکلمات؛ لأنّا نعرف ضـرورهً أنَّ نفـسَ الفـاء و العین و اللام غیرُ موجودهٔ فی شیء من الکلمات المذکورهٔ، فکیف تکون الکلماتُ مشترکهٔ فی فَعَلَ؛ بـل هـذا اللفـظُ مَصوغٌ لیکون محلاً للهیئهٔ المشترکهٔ فقط، بخلاف تلک الکلمات، فإنَّها لم‌تُصَغْ لتلـک اللهیئهٔ، بـل صـیغتْ لمعانیهـا المعلومهٔ. فلمّا کان المرادُ من صَوغِ فَعَلَ الموزونِ به مجرّدَ الوزن، سُمّی وَزْناً و زِنهٔ، لا أنَّه فی الحقیقه وزنٌ و زنـهٌ. و إنَّما اختیرَ لفظُ فَعَلَ لهذا الغرض من بین سائر الألفاظ، لأنَّ الغرضَ الأهمَّ من وزن الکلمه معرفهٔ حروفها الأصـول و ما زیدَ فیها من الحروف و ما طرأ علیها من تغییرات لحروفها بالحرکهٔ و السُّکون، و المطّردُ فی هذا المعنی الفعـلُ، و الأسماءُ المتّصله بالأفعال، کاسم الفاعل و اسم المفعول و للصفهٔ المشبّه و الآله و الموضع...».

۱۴. «افتعل علیه کَـذِباً: اختلقـه» (فیروزآبـادی ۱۹۸۷: ۱۳۴۹)؛ «و هـذا کتـاب مفتَعـلٌ أی مختلَـق مصـنوعٌ» (زمخشری، ۱۹۷۳: ۲۰۷/۲).

۱۵. «إنَّ الأسماءَ لمّا کانت تعتورها المعانی، فتکون فاعله و مفعوله و مضـافه و مضـافاً إلیهـا، و لـم‌تکـن فـی صورها و أبنیتها أدلهٔ علی هذه المعانی، بل کانت مشترکهٔ، جُعلتْ حرکاتُ الإعراب فیها تُنبـیء عـن هـذه المعـانی؛ فقالوا ضرب زیدٌ عمراً، فدلّوا برفع زیدٍ علی أنَّ الفعلَ له، و بنصب عمروٍ علی أنَّ الفعـلَ واقـعٌ بـه ... و کـذلک سـائرُ المعانی: جعلوا هذه الحرکاتِ دلائلَ علیها لیتّسعوا فی کلامهم، و یقـدِّموا الفاعـلَ إنْ أرادوا ذلـک، أو المفعـولَ عنـد الحاجه إلی تقدیمه، و تکونَ الحرکاتُ دالَّهً علی المعانی».

۱۶. «... و أصلُ هذا کلِّه قولُهم «العَرَب»؛ و ذلک لِما یُعزی إلیها من الفصاحهٔ و الإعرابِ و البیان» (ابـن‌جنـی، ۱۹۵۲: ۳۶/۱)؛ «... الخامسُ أنَّه منقول من أعرَبَ الرجلُ، إذا تکلَّم بالعربیهٔ؛ لأنَّ المتکلّمَ بغیر الإعـراب غیـرُ مـتکلِّمٍ بالعربیهٔ؛ لأنَّ اللُّغه الفاسدهٔ لیست من العربیهٔ» (سیوطی، ۱۹۸۵: ۱۶۴/۱–۱۶۵) .

۱۷. «و عَرُبَ بالضَّمِّ إذا لم‌یلحن. و عرُب لسانُه عُروبه إذا کان عربیّاً فصیحاً. و عَرِبَ یعرَبُ، من باب تَعِبَ، فصُحَ بعدَ لُکنه فی لسانه».

۱۸. «الرّجلُ الَّذی لایُفصِح هو أعجمُ، و المرأهٔ عَجماءُ بیِّنهُ العُجمهٔ ... و یقال: عجُمَ الرَّجلُ إذا صـار أعجـمَ ... و یقال للصَّبیّ مادام لایتکلّم و لایُفصح: صبیٌّ أعجم ... و قولُهم العَجَم: الّذین لیسوا من العرب، فهذا من هذا القیـاس، کأنَّهم لمّا لم‌یَفهموا عنهم سمُّوهم عجماً؛ و یُقال لهم عُجْمٌ أیضاً» (ابن‌فارس، ۱۳۶۹ق: ۲۳۹/۴–۲۴۰) .

۱۹. «و استعجم الکلامُ علینا مثلُ استبهم... و أعجمتُه خـلافُ أعربتـه» (فیـومی، همانجـا)؛ «و أعجَـمَ فـلانٌ الکلامَ: ذهب به إلی العُجمه» (فیروزآبادی، ۱۹۸۷: ۱۴۶۶)؛ «العُجمه خـلاف الإبانـه. و الإعجـامُ الإبهـام ... و بـابٌ مُعجَمٌ: مبهم» (راغب اصفهانی، ۱۹۷۰: ۴۸۵–۴۸۶).

۲۰. «العُجْم، بالضَّمّ، و بالتحریک، خلافُ العَرَب: رجلٌ و قومٌ أعجم ... و العجمیُّ مَن جنسُه العجمُ و إنْ أفصَحَ» (فیروزآبادی ۱۹۸۷: ۱۴۶۶)؛ «و رجلٌ عَجَمی أی منسوبٌ إلی العجم و إن کان فصیحاً» (ابوالبقـاء عکبـری، ۱۹۸۲: ۲۵۷/۳).

۲۱. «و الأعجمُ من لایُفصح، کالأعجمیّ، و الأخرس» (فیروزآبادی، همانجا)؛ «و رجل أعجمُ، و أعجمیٌّ أیضاً، إذا کان فی لسانه عُجمةٌ و إن کان من العرب» (ابوالبقاء عکبری، همانجا)؛ «و الأعجمُ مَن فی لسانه عُجمه، عربیّـاً کان أو غیرَ عربیّ، اعتباراً بقلَّه فَهمهم عن العجم. و منه قیل للبهیمه عَجماء. و الأعجمیّ منسوبٌ إلیـه ... و سـمّیتْ البهیمه عجماءَ من حیثُ إنَّها لا تبینُ عن نفسها بالعبارةِ إبانه الناطق. و قیل: صلاةُ النَّهار عَجماءُ، أی لایُجهَـرُ فیهـا بالقراءة» (راغب اصفهانی، همانجا)؛ «و العَجماءُ: البهیمةُ، و سمِّیت عجماءَ لأنَّها لاتتکلَّم، و کذلک کلُّ من لـم‌یَقـدرْ علی الکلام، فهو أعجم و مستعجِم» (ابن فارس، مقاییس‌اللغه، ۱۳۶۹ق: ۲۴۰/۴)؛ «العُجمةُ فی اللسان، بضمِّ العـین، لُکنه و عدم فصاحه. و عَجُم، بالضَّمّ، عُجمةً فهو أعجم، و المرأة عجماءُ. و هو أعجمیّ، بالألف، علی النِّسبه للتَّوکیـد، أی غیرُ فصیحٍ و إن کان عربیّاً ... و علی هذا فلو قال لِعربیّ: یا أعجمیُّ، بـالألف، لـم‌یکـن قَـذْفاً، لأنَّـه نسـبه إلـی العُجمه، و هی موجودةٌ فی العرب و کأنَّه قال: یا غیرَ فصیح» (فیومی، ۱۹۱۲: ۶۰۲–۶۰۳) .

۲۲. «و رجلٌ عربیٌّ: ثابت النَّسب فی العرب، و إن کان غیرَ فصـیح. و أعـربَ، بـالألف، إذا کـان فصـیحاً، و إن لم‌یکن من العرب».

۲۳. «و للإعراب معنیان: عام، و هو ما اقتضاه عُروض معنیً بتعلُّق العامل، لیکون دلیلاً علیه؛ فإن لم‌یمنـع مـن ظهوره شیءٌ فلفظیٌّ، و إن منع، فإن کان فی آخره فتقدیری، أو فی نفسه فمحلّیٌّ. و المحلّـیّ إنَّمـا یُسـتعمل حیـثُ لم‌تستحقَّ الکلمةُ الإعرابَ لأجل بناءها، علی معنی أنَّها وقعت فی محلٍّ لو وقع فیـه غیرُهـا، لظهـر فیـه الإعـراب؛ فالمانع من الإعرابِ فی المحلّیِّ مجموعُ الکلمه، لبنـاءه؛ بخـلاف المـانع فـی التقـدیری، فإنَّـه الحـرفُ الأخیـر ...» (ابوالبقاء عکبری، ۱۹۸۱: ۲۲۹/۱ به بعد).

۲۴. «و إنَّما صار الإضمارُ معرفه لأنَّک إنَّما تُضمرُ اسماً بعدَ ما تَعلم أنَّ من یُحدَّثُ، قـد عـرفَ مَـن تَعنـی و مـا تعنی، و أنَّک تریدُ شیئاً یعلمُه».

۲۵. «و إنَّما أُتی بالمضمرات کلِّها لضربٍ من الإیجاز و احترازاً من الإلباس؛ فأمَّا الإیجاز فظاهرٌ... و أمَّا الإلباس فلأنَّ الأسماء الظاهرةَ کثیرةُ الإشتراک...و المضمرات لا لُبس فیها...».

۲۶. «و یعنی بالمبهماتِ أسماءَ الإشارةِ و الموصولات ... و إنَّما سُمِّیت مبهمات، و إن کانت معـارفَ، لأنَّ اسـم الإشارةِ من غیر إشارةٍ حسّیةٍ إلی المشار الیه مبهمٌ عند المخاطب؛ لأنَّ بحضرةِ المـتکلّم أشـیاءُ یحتمـل أن تکـونَ مشاراً الیها. و کذا الموصولاتُ من دون الصِّلات مبهمه عند المخاطب ...» (رضی‌الدین استرآبادی، ۱۹۹۶: ۳/ ۴۰) .

۲۷. «و أمّا الأسماء المبهمة فنحو هذا و هذه ... و ما أشبه ذلک. و إنّما صارت معرفه لأنّها صارت أسماءَ إشارة إلی الشیء دون سائر أُمّته. و أمّا الإضمار فنحو هو و إیّاه و أنت و أنا ...» (سیبویه، ۱۹۸۸: ۲/ ۵ – ۶) .

۲۸. «و أمّا البصریّون فاحتجّوا بأن قالوا ... و منهم من تمسّک بأن قال: الدّلیلُ علی أنَّ المصدرَ لیس مشتقّاً من الفعل أنّه لو کان مشتقّاً منه لکان یَجِبُ أن یَجریَ علی سَنَنٍ فی القیاس، و لم‌یختلفْ، کما لم‌یَختلفْ أسماءُ الفاعلین و المفعولین. فلمّا اختلف المصدرُ اختلافَ الأجناس، کالرّجل و الثّوب و التّراب و الماء و الزّیت و سائر الأجناس، دلَّ علی أنّه غیرُ مشتقٍّ من الفعل» (ابن انباری، ۱۹۶۱: ۲۳۷–۲۳۸) .

۲۹. «دلیلٌ آخرُ للبصریّین، کان ابوبکر بن السّرّاج یستدلُّ به، قال: لو کانت المصادر مأخوذة من الأفعال جاریةً علیها، لوجب ألا تختلفَ کما لا تختلفُ أسماءُ الفاعلین و المفعولین الجاریةُ علی الأفعال...» (زجاجی، ۱۹۸۶: ۵۹) .

۳۰. «قال البصریّون و الکوفیّون: الأسماء قبلَ الأفعال، و الحروف تابعة للأسماء. و ذلک أنَّ الأفعال أحداث الأسماء ... و الإسم قبل الفعل لأنَّ الفعل منه، و الفاعل سابقٌ لفعله ...» (زجاجی، ۱۹۸۶: ۸۳) .

۳۱. «قال فی شرح التسهیل: الأعلام غالبها منقول، بخلاف أسماء الأجناس؛ فلذلک قلَّ أن یشتقَّ اسمُ جنس؛ لأنّه أصلٌ مرتجل ...» (سیوطی، ۱۹۸۷: ۱/۳۵۰) .

۳۲. «و الناس فی الإشتقاق علی ثلاثة مذاهب، فأمّا جمهور العلماء من أهل اللغة و النظر من الکوفیّین و البصریّین مثل الخلیل ... و الکسائی ... و غیرهم علی أنَّ بعض الأسماء مشتقٌّ و بعضَها غیرُ مشتقٍّ ...» (سیوطی، الأشباه و النظائر فی النحو ۱۹۸۶: ۱۳۶/۳ به بعد)؛ «و قال فی الإرتشاف: الأصلُ فی الإشتقاق أن یکون من المصادر؛ و أصدقُ ما یکون: فی الأفعال المزیدة، و الصّفات منها، و أسماء المصادر، و الزّمان، و المکان؛ و یغلِبُ فی العَلَم، و یقِلُّ فی أسماء الأجناس ...» (سیوطی، ۱۹۸۷: ۱/ ۳۵۰) .

کتابنامه

ـ ابن ابی‌اصیبعه، احمد بن قاسم، بی‌تا، *عیون الأنباء فی طبقات الأطبّاء*. به کوشش نزار رضا. بیروت: دار مکتبة الحیاة.

ـ ابن‌انباری، عبدالرحمن بن محمد، ۱۹۹۵، *أسرارالعربیة*. به کوشش فخر صالح قداره. بیروت: دار الجیل.

ـ _____، ۱۹۶۱، *الإنصاف فی مسائل الخلاف*. به کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید. قاهره: ؟ .

ـ _____، ۱۹۵۹، *نزهة الألباء فی طبقات الأدباء*. به کوشش ابراهیم سامرائی. بغداد: مطبعةالمعارف.

ـ ابن‌بهریز، عبد یشوع بن بهریز، ۱۳۵۷ش، *حدود المنطق*. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: انجمن فلسفهٔ ایران.

ـ ابن‌جنی، عثمان بن جنی، ۱۹۵۲– ۱۹۵۷، *الخصائص*. به کوشش محمدعلی نجار. قاهره: دار الکتب المصریة.

ـ ابن‌خلّکان، احمد بن محمد، بی تا، *وفیات الأعیان*. به کوشش احسان عباس. بیروت: دارالثقافة.

ـ ابن‌فارس، احمد بن فارس، ۱۳۶۶ – ۱۳۷۱ ق، *مقاییس اللغة*. به کوشش عبدالسلام محمد هارون. قاهره: دار احیاء الکتب العربیة.

ـ ابن‌معتز، عبدالله بن معتز، ۱۹۵۶، *طبقات الشعراء*. به کوشش عبدالستّار احمد فراج. مصر: دارالمعارف.

ـ ابن‌مقفّع، روزبه بن دادویه، ۱۳۵۷ش، *المنطق*. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: انجمن فلسفهٔ ایران.

ـ ابن‌منظور، محمد بن مکرم، ۱۹۵۶، *لسان العرب*. بیروت: دار صادر.

ـ ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق، ۱۳۵۰ش، *الفهرست*. به کوشش رضا تجدّد. تهران: ؟.

ـ ابن‌هشام انصاری، عبدالله بن یوسف، ۱۹۵۳، *شرح شذور الذهب*. به کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید. قاهره: المکتبة التجاریة الکبری.

ـ ابن‌یعیش، یعیش بن علی، بی تا، *شرح المفصل*. مصر: ادارة الطباعة المنیریة.

ـ ابوالبقاء عکبری، ایوب بن موسی، ۱۹۸۱– ۱۹۸۲، *الکلّیات*. به کوشش عدنان درویش و محمد مصری. دمشق: وزارة الثقافة و الإرشاد القومی.

ـ ابوسلیمان سجستانی، محمد بن طاهر، ۱۹۷۴، *صوان‌الحکمة و ثلاث رسائل*. به کوشش عبدالرّحمن بدوی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ ابوطیّب لغوی، عبدالواحد بن علی، بی تا، *مراتب‌النحویین*. به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم. قاهره: مکتبة نهضت مصر.

ـ ازهری، محمد بن احمد، ۱۹۶۴، *تهذیب اللغة*. به کوشش عبدالسلام محمد هارون. قاهره: المؤسسة المصریة العامة للتألیف و الانباء و النشر.

ـ بیهقی، علی بن زید، ۱۳۵۱ق، تتمّة صوان‌الحکمة. لاهور: ؟ .

ـ حمزة اصفهانی، حمزة بن حسن، ۱۹۶۸، *التنبیه علی حدوث التصحیف*. به کوشش اسماء حمصی و عبدالمعین ملوحی. دمشق: مجمع اللغة العربیة.

ـ ذهبی، محمد بن احمد، ۱۹۸۱– ۱۹۸۸، *سیر اعلام‌النبلاء*. به کوشش شعیب ارنؤوط و دیگران. بیروت: مؤسسة الرسالة.

ـ راغب اصفهانی، حسین بن محمد، ۱۹۷۰، *المفردات فی غریب‌القرآن*. به کوشش محمد احمد خلف‌الله. مصر: مکتبة انجلو المصریه.

ـ رضی‌الدین استرآبادی، محمد بن حسن، ۱۹۹۶، *شرح الرّضی علی‌الکافیة*. به کوشش یوسف حسن عمر. بنغازی: جامعة قاریونس.

ـ _____، ۱۹۳۹، *شرح شافیةابن الحاجب*. به کوشش محمد نور حسن و محمد محیی‌الدین عبدالحمید و محمد زفزاف. قاهره: المکتبة التجاریة الکبری.

ـ زبیدی، محمد بن حسن، ۱۹۵۴، *طبقات النّحویین و اللغویین*. به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم. مصر: محمد سامی امین الخانجی الکتبی.

ـ زجاجی، عبدالرّحمن بن اسحاق، ۱۹۸۶، *الإیضاح فی علل النحو*. به کوشش مازن مبارک. بیروت: دار النفائس.

ـ _____، ۱۹۹۶، *الجمل فی النحو*. به کوشش علی توفیق حمد. بیروت: مؤسسة الرسالة.

ـ زمخشری، محمود بن عمر، ۱۹۷۲ – ۱۹۷۳، *أساس البلاغة*. مصر: دار الکتب.

ـ _____، ۱۸۷۹، *المفصل فی النحو*. به کوشش J. P. Broch، کریستیانیا (اسلو): Mallingii. Libraria P. T.

ـ سیبویه، عمرو بن عثمان، ۱۹۸۲ – ۱۹۸۸، *الکتاب*. به کوشش عبدالسلام محمد هارون، قاهره: مکتبه الخانجی.

ـ سیرافی، حسن بن عبدالله، ۱۹۸۵، *أخبار النحویین البصریین*. به کوشش محمد ابراهیم بنا، قاهره: دارالاعتصام.

ـ سیوطی، عبدالرحمن بن ابوبکر، ۱۹۸۵–۱۹۸۷، *الأشباه و النظائر فی النحو*. به کوشش عبدالاله نبهان و دیگران. دمشق: مجمع اللغةالعربیة.

ـ _____، ۱۹۸۷، *المزهر فی علوم اللغة و أنواعها*. به کوشش محمد احمد جادالمولی و محمد ابوالفضل ابراهیم و علی‌محمد جاوی. صیدا: المکتبةالعصریة.

ـ _____، ۱۳۲۷ق، *همع‌الهوامع*. به کوشش محمد بدرالدین نعسانی، مصر: محمد امین الخانجی الکتبی و شرکاه.

ـ شهرزوری، محمد بن محمود، ۱۹۸۸، *تاریخ الحکماء* (*نزهةالأرواح و روضةالأفراح*). به کوشش عبدالکریم ابوشویرب. لیبی: جمعیت الدعوة الإسلامیه العالمیة.

ـ شهرستانی، محمد بن عبدالکریم، ۱۹۸۲، *الملل و النحل*. به کوشش محمد سیّد گیلانی، بیروت: دارالمعرفة.

ـ شیخو، لویس، ۱۹۱۳، «یحیی النحوی من هو و متی کان». *المشرق*، ۱۶: ۴۷ – ۵۷.

ـ فارابی، محمد بن محمد، ۱۹۴۹، *إحصاء العلوم*. به کوشش عثمان امین. مصر: دارالفکر العربی.

ـ _____، ۱۹۶۸، *الألفاظ‌المستعملة فی‌المنطق*. به کوشش محسن مهدی. بیروت: دارالمشرق.

ـ فیروزآبادی، محمد بن یعقوب، ۱۹۸۷، *القاموس‌المحیط*. بیروت: مؤسسة الرسالة.

ـ فیومی، احمد بن محمد، ۱۹۱۲، *المصباح‌المنیر*. به کوشش حمزة فتح‌الله. مصر: المطبعة الأمیریة.

ـ قفطی، علی بن یوسف، ۱۹۸۶، *إنباه الرواة علی أنباه النحاة*. به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم. قاهره: دار الفکر العربی.

ـ _____، ۱۹۰۳، *تاریخ الحکماء*. به کوشش Julius Lippert. لایپزیگ: Verlagsbuchhandlung Dieterich'sche

– مجتبایی، فتح‌الله، ۱۳۸۳، *نحو هندی و نحو عربی*، همانندی‌ها در تعریفات، اصطلاحات و طرح قواعد. چاپ اول، تهران: کارنامه.

ـ یاقوت، یاقوت بن عبدالله، ۱۹۹۳، *معجم‌الأدباء*. به کوشش احسان عباس. بیروت: دار الغرب الإسلامی.

ـ یغموری، یوسف بن احمد، ۱۹۶۴، *نور القبس‌المختصر من‌المقتبس*. به کوشش Rudolf Sellheim. بیروت: المطبعة الکاثولیکیة.

- Butler, Alfred J. 1978. The Arab Conquest of Egypt. Oxford: Clarendon.
- Frye, Richard N. 1984. The History of Ancient Iran. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Kraemer, Joel L. 1986. Philosophy in the Renaissance of Islam. Leiden: E. J.

نقد تصحیح سلسلةالذّهب*

دکتر هادی خدیور**

اشاره

سال‌ها جای نسخه‌ای بی‌عیب از مثنوی‌های *هفت‌اورنگ* نورالدّین عبدالرّحمان جامی، شاعر عالم و عارف قرن نهم و خاتم‌الشّعرای شعر کلاسیک فارسی خالی بود؛ نسخه‌ای که فاقد غلط‌های نسخهٔ چاپی مرحوم مرتضی مدرس گیلانی باشد.

سال ۱۳۷۰، شادروان استاد دکتر سیدضیاء الدّین سجادی تصحیح و شرح سه دفتر مثنوی «سلسلةالذّهب» را به‌عنوان پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، به اینجانب تکلیف فرمودند. منظومه‌ای که در سه دفتر سروده شده و حدود شش هزار و سیصد و هفتاد بیت دارد و نخستین مثنوی از هفت اورنگ محسوب می‌شود.

نگارنده نیز با اساس قرار دادن نسخه خطی D-204، که اصل آن در مخزن نسخه‌های خطّی شرقی شعبهٔ سنت‌پیترزبورگ، انستیتوی خاورشناسی آکادمی علوم روسیه موجود است و فیلم آن در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۱۰۶۲ وجود دارد و استفاده از چهار نسخهٔ خطّی نسبتاً معتبر و نسخهٔ چاپی مدرّس گیلانی، در سال ۱۳۷۴ موفّق به انجام این کار شد و درصدد چاپ منظومه برآمد که «دفتر نشر میراث مکتوب» در سال ۱۳۷۸ تمامی منظومهٔ *هفت‌اورنگ* را با تحقیق و تصحیح جابلقا داد علیشاه، اصغر جان‌فدا، ظاهر احراری و حسین تربیت و زیر نظر اعلاخان افصح‌زاد، در تهران چاپ کرد.

---

* مثنوی *سلسلةالذهب* یکی از مثنوی‌های *هفت اورنگ* (سلامان و ابسال، تحفةالاحرار، سبحةالابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامه اسکندری از دیگر مثنوی‌های آن است) (تهران: میراث مکتوب، ۱۳۷۸)، اثر نورالدین عبدالرحمن جامی است که با تصحیح جابلقا دادعلیشاه، اصغر جان‌فدا، ظاهر احراری، حسین تربیت و زیرنظر اعلاخان افصح‌زاد انتشار یافته است. این مقاله در شماره ۱۸ کتاب ماه ادبیات (مهر ماه ۱۳۸۷) به چاپ رسیده است.

** عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی همدان.

در چاپ جدید مثنوی *هفت اورنگ*، از جمله سلسلةالـذّهب، نسـخه‌ای از مجموعـهٔ نسـخه‌هـای خطّی آکادمی علوم ازبکستان به شمارهٔ ۱۰۶۵، به نام نسخهٔ «الف» اساس کار این پژوهنـدگان قـرار گرفته که هم تاریخ کتابت آن (سال ۸۹۵)، پنج سال جدیدتر از نسخه‌ای است کـه اینجانـب اسـاس کارم در تصحیح این منظومه قرار دادم و هم به اعتراف خود مصحّحان در مقدّمه، کمبودها و نواقصی دارد که به بعضی از آنها در این مقاله اشاره خواهم کرد.

***

در چاپ جدید *هفت‌اورنگ* غیر از نسخهٔ اساس که ذکر شد از شش نسخهٔ خطّی دیگـر و نسـخهٔ چاپی مرحوم مدرّس‌گیلانی استفاده شده است. از جملهٔ نسخه‌هـای خطّـی کـه از آن بسـیار اسـتفاده شده، یکی نیز همان نسخهٔ خطّی است که اینجانب در تصحیح منظومهٔ *سلسلةالـذّهب* اسـاس کـار خود قرار دادم و در این مقاله نسخهٔ «ب» نام دارد. برای من مشخص نشد که این نسـخه بـا وجـود اینکه به‌قول مصحّحان خیلی کم‌غلط است و چنانکه ذکر شد، تاریخ کتابـت آن پـنج سـال زودتـر از نسخهٔ «الف» است، چرا نسخهٔ اساس قرار نگرفته است؟

در نگاه اول، چاپ جدیدِ (۱۳۷۸) میراث مکتوب از منظومهٔ *هفت‌اورنگ* از جمله *سلسـلةالـذّهب*، بدون غلط به نظر می‌آید. امّا به علّت گزینش نامناسب نسخهٔ اساس و عدم‌درک صحیح معانی بعضی از ابیات و حذف اجباری و اختیاری بعضی از اشعار، که به جای بعضی از آنهـا نقطـه گذاشـته شـده و برخی جانبداری‌ها، تاحدّی از ارزش کار کاسته شـده اسـت. اگرچـه ایـن چـاپ در مقایسـه بـا دیگـر چاپ‌های *هفت‌اورنگ* مزایای فراوانی دارد و کوشش این گروه از فارسی‌دوستان و عشق و علاقهٔ آنها به فرهنگ و ادب فارسی ستودنی است.

در این مقاله، ما متعرّض لغزش‌های نگارشی و غلط‌های چاپی و نکاتی می‌شویم کـه بـا اصـلاح آنها در تجدید چاپ این منظومه، ارزش آن بهتر و بیشتر می‌گردد.

ابیاتی که در بخش «الف» می‌آید، از چاپ جدید *سلسلةالذّهب* «دفتر نشر میراث مکتوب» است و ابیاتی که در بخش «ب» آمده از منظومه‌ای است که من تصحیح کرده‌ام و هنوز موفّق به چاپ آن نشده‌ام. داخل پرانتزها نیز ابتدا شمارهٔ بیت و بعد از آن شمارهٔ صفحه مطـابق بـا *هفـت‌اورنـگ* چـاپ میراث مکتـوب آمـده اسـت. قضـاوت نهـایی بـه‌عهـدهٔ خواننـدگان صـاحب ذوق و کمـال منظومـهٔ *سلسلةالذّهب* است.

۱- الف: دیو را گو بمالش تو شتافت

جز بدین پنج، پنجه نتوان تافت (۷: ۶۱)

ب: دیو را کو ... / ...

۲- الف: بود نعلش سهِیل رخشنده

سنگ را رنگ لعل بخشنده (۶۸: ۱۵۷)

ب: بود لعلش ... / ...

۳- الف: می‌نماید به چشم عقل سلیم

حرفهایش عیان میان دو میم (۶۸: ۱۶۵)

ب: ... / حرف‌هایش ...

۴- الف: هر گیاهی کز آن زمین خیزد

نافه در جیبِ یاسمین ریزد (۷۰: ۱۹۹)

ب: ... /... بیزد

۵. الف: بس کند شیر شرزه از شر و شور

خوارد از پنجه پشت و گردنِ گور (۷۳: ۲۶۵)

ب: ... /خارد ...

۶- الف: شیخ و اصحاب ز دست شدند

از شراب غرور مست شدند (۸۲: ۴۴۴)

ب: شیخ و اصحابِ او ... /...

۷- الف: پشت و پایی بر این جهان زده‌ام

خیمه بر اوج لامکان زده‌ام (۸۶: ۵۲۷)

ب: پشتِ پایی .... /...

۸- الف: رفته از همّت فرومایه

در جوال خیال بی‌مایه (۸۶: ۵۲۷)

ب: ... /... همسایه

۹- الف: قلب او ذاکر است و لب خاموش

تا لبش آرمیده جان در جوش (۸۶: ۵۳۱)

ب:... /قالبش ...

۱۰- الف: توبره بر زیر سر نهاد و بخفت

صاحب خوان چو آن بدید آشفت (۸۶: ۵۵۸)

ب: توبره، زیر سر... /...

۱۱- الف: یا بر اندازش به حرص و هوا

یا بپالایدش به عجب و ریا (۹۶: ۷۰۹)

ب: ... /بیالایِدش ...

۱۲- الف: عصمت است این که ز احتساب تو را

نیست حظّی به هیچ باب تو را (۹۷: ۷۲۸)

ب: ... /... خطّی ...

۱۳- الف: من زبان و او سخن گذارنده

بلکه من خامه او نگارنده (۹۷: ۷۳۵)

ب: ... گزارنده/...

۱۴- الف: امر تکلیف خویش خواست نخست

مطلبش شد چنانکه خواست درست (۱۰۴: ۸۸۴)

ب: امر و تکلیف ... /...

۱۵- الف: چون ندانم که پی به گنج برم

بی‌طلب در طلب چه رنج برم (۱۰۶: ۹۱۲)

ب: توانم ....

۱۶- الف: هرکجا باشد سبب مجاهده را

محنت کوشش و مکابده را (۱۰۶: ۹۱۵)

ب: ... شد ... /...

۱۷- الف: یا ز اسباب قرب رضوان است

یا ز آثار بعد و خذلان (۱۰۷: ۹۳۰)

ب: ... قرب و رضوان .../...

۱۸- الف: بر صف اهلِ زیغ با دل صاف

بهر اعدای دین کشیده مصاف (۱۱۲: ۱۰۱۸)

ب: ... /بهر اِعلای ...

۱۹- الف: متجَسد شود در او ارواح

متروّح شود در او شباح (۱۱۷: ۱۱۱۸)

ب: ... /... اشباح

۲۰- الف: نیست کار تو کسب جمعیت
رو همی‌گو که کی کنم نیت (۱۲۰: ۱۱۸۹)
ب: ... /... می کنم ...
۲۱- الف: شعر بادی است کش کنند ابداع
از مفاعیل و فاعلات زراع (۱۲۴: ۱۲۷۶)
ب: ... /... ذراع
۲۲.- الف: متعدَد به پیش چشم شهود
بود واحد به ذات لیک نمود (۱۳۲: ۱۴۲۲)
ب: بود واحد به ذات لیک نمود
متعدد به پیش چشم شهود
۲۳- الف: اولاً عالم عقول و نفوس
وز پی آن مثال بس محسوس (۱۳۲: ۱۴۲۴)
ب: ... /... پس
۲۴- الف: آمد آیینه جمله کون ولی
همچو آیینه‌ای نکرده جلی (۱۳۲: ۱۴۲۷)
ب: .... / ... آیینهٔ ...
۲۵- الف: به تعوّذ چنان که می‌دانی
پاک کردی ز لوث شیطانی (۱۴۲: ۱۶۲۲)
ب: ... /پاک گردی ...
۲۶- الف: ذات با هر تعین تنها
اسم آمد ز جملهٔ اسما (۱۴۴: ۱۶۶۱)
ب: ... /اسمی ...
۲۷- الف: رُبَّ تالٍ یفُوهُ بالقرآن
و هُوِ یُفضی به اِلَی الخِذلان (۱۴۶: ۱۷۰۷)
ب: ... /... ِ یقضی الی ...
۲۸- الف: مجلس ناکسان بیارایی
تا بدان یک‌دو خرده بربایی (۱۵۲: ۱۸۱۱)
ب: ... /... بریابی

۲۹- الف: نه ز احوال عاقبت ترسان
نه ز اسبابِ عافیت پرسان (۱۵۲: ۱۸۱۲)
ب: نه زاهوال ... /...
۳۰- الف: بسته بر خود تخیلی باطل
یکسر از حیلهٔ خرد عاطل (۱۵۲: ۱۸۱۳)
ب: ... /... حلیهٔ...
۳۱- الف: راهب القصّه به کوه فشرد
نقد اوقات خود به کوه سپرد (۱۶۲: ۲۰۱۰)
ب: راهب القصّه پی به کوه فشرد/...
۳۲- الف: شوی اندر جریدهٔ اشرار
بنده راضی کند خدا آزار (۱۶۳: ۲۰۴۳)
ب: ... /بنده راضی کن خدا آزار
۳۳- الف: این است لاف و گزاف آن غاوی
لیک او را چو نیک واکاوی (۱۶۴: ۲۰۴۶)
ب: اینت ... /...
۳۴- الف: زد یکی از دور نه بانگ که کیست
بانگ بی‌وقت کردن از پی چیست (۱۶۷: ۲۱۱۰)
ب: زد یکی از درونه .... /...
۳۵- الف: و آن سه رکن دیگر صحّت و جوع و سهر است ...(۱۶۷)
ب: و آن سه رکن دیگر صمت و....
۳۶- الف: هرچه گوید به عقل گوید و هوش
ور نباشد ز گفت و گوی خموش (۱۷۳: ۲۲۲۶)
ب: ... /ور نه باشد...
۳۷- الف: همچو قول رسول یا اصحاب
که گرفتند از او طریق صواب (۱۷۳: ۲۲۳۰)
ب: .... با ... /...
۳۸- الف: هست ضیفی ز فیض خانهٔ غیب
آمده خالی از نشانهٔ غیب (۱۷۴: ۲۲۴۶)

ب:... /... عیب

۳۹- الف: ای بسا میهمان که بر تو فرو

آمد از آسمان قدس و عُلُوّ (۱۷۴: ۲۲۵۲)

ب: ... /... علوّ

۴۰- الف: چون رسید از خدا کتاب و رسول

آن بَرَد پیشرفت وین به قبول (۱۷۷: ۲۳۰۴)

ب: ... /آن به رد پیش رفت وین به قبول

۴۱- الف: رخ ز فرمانگذاری حق تافت

سوی کید و فریب دیو شتافت (۱۹۸: ۲۷۲۹)

ب: ... فرمان گزاری ... /...

۴۲- الف: پیش تو یاد معن بی‌معنی است

هر گدایی زجود تو معنی ست (۲۰۳: ۲۸۳۵)

ب: ... /... مغنی...

۴۳- الف: نخوت آرد ز جانب ممدوح

که کند سدّ بابهی فتوح (۲۰۳: ۲۸۲۸)

ب: ... /... باب های فتوح

۴۴- الف: در عرب در عجم بود مشهور

کو مدنش مغفّل مغرور (۲۰۶: ۲۸۹۴)

ب: ... /گو مدانش ...

۴۵- الف: اگرش چشم راستین بودی

راست‌کردار و راست‌دین بودی (۲۰۷: ۲۹۱۴)

ب: ... راست بین .../...

۴۶- الف: از حسد دیدهٔ خرد شد کور

وز رمد دیدهٔ حسد بی‌نور (۲۰۸: ۲۹۱۹)

ب: ... /... جسد...

۴۷- الف: آفتابین بر سپهر علا

نفتد عکس ما دگر سوی ما (۲۰۹: ۲۹۴۰)

ب: آفتابیم ... /...

۴۸- الف: وآنکه باشد دعای نفرین بوی
چون بود گر کند به نفرین روی (۲۱۰: ۲۹۱۸)
ب: ... دعاش ...
۴۹- الف: بهره‌مندند از نبی و نبیه
کالولد گفته‌اند سرٌّ ابیه (۲۱۲: ۲۹۹۶)
ب: ... از نبی نبیه/....
۵۰. الف: پیش از این فاضلان بسی بودند
که ز کسب و هنر نیاسودند (۲۱۴: ۳۰۳۶)
ب: ... /... کسب هنر
۵۱- الف: خواند از شوق یار فرزانه
صد از اینان فسون و افسانه (۲۱۸: ۳۱۲۸)
ب: ... / صد از این سان...
۵۲- الف: تا مرا هوش و مستمع را گوش
هست از این قصّه کی شود خاموش (۲۱۹: ۳۱۳۹)
ب: ... کی شوم
۵۳- الف: خرد آن ساده را کند تعییر
که ز غایب به من کند تعبیر (۲۲۰: ۳۱۶۱)
ب: ... تفسیر/...
۵۴- الف: جای آن داشت که ز جاه و شکوه
رفتی از جای خویش آنجا کوه (۲۲۲: ۳۱۹۷)
ب: جای آن داشت گر ... /...
۵۵- الف: ...که خیکی است پر بار... (۲۳۲: سطر اول)
ب: ... باد
۵۶- الف: هر که ثابت شود به قول ثقات
که محمّد علیه الف صلات (۲۳۴: ۳۴۵۸)
ب: هر چه ثابت ... /...
۵۷- الف: عاجز آینده و قاصر و مضطر
یکسر از مثل سورهٔ اقصر (۲۴۱: ۳۵۸۵)

ب: ... عاجز آیند و ... /...

۵۸- الف: می‌کند بند راه شوق بیان

می‌نهد مهر خامشی به دهان (۲۴۷: ۳۶۸۶)

ب: ... شرح بیان/...

۵۹- الف: بحر بس ژرف و یمّ بس طامی

قطب حق بایزید بسطامی (۲۵۱: ۳۷۳۲)

ب: ... یم ... /...

۶۰- الف: در سماعی که در وی از سر ذوق

نفشاند حریق شعلهٔ شوق (۲۵۵: ۳۸۱۲)

ب: هر سماعی که .... /...

۶۱- الف: چه حشیشی که آب و گل برد

چه گیاهی که گاو و خر بچرد (۲۶۷: ۴۰۷۲)

ب: ... /... نچرد

۶۲- الف: حسن سیرت محل تغییر است

عارف از عشق آن کران‌گیر است (۲۶۷: ۴۰۷۹)

ب: حسن صورت ... /...

۶۳- الف: شیشه‌گر بشکند معاذاللّه

هست در دید نور حرف اله (۲۷۰: ۴۱۲۹)

ب: ... /... نور صرف آنگه

۶۴- الف: چون نماند کمال عاشق جمال

لال گردد زبان استدلال (۲۷۴: ۴۲۰۴)

ب: چون نماید ... /...

۶۵- الف: منقل آتشین به دامان ریخت

آتش خجلتش زجان انگیخت (۲۷۵: ۴۲۰۴)

ب: منقل آتشش به دامن ... /...

۶۶- الف: شست از آلودگی به کلّی دست

نه به شب خفتی و نی به روز نشست (۲۸۰: ۴۳۳۲)

ب: آسودگی /نه به شب خفت و ....

۶۷- الف: خفت مرغش به فرق فارغ بال
گشت مارش به ساق پاخلخال (۲۸۰: ۴۳۳۴)
ب: خفته ... /گشته ...
۶۸. الف: درجات بهشت و لطف قصور
عرفات قصور و جلوهٔ نور (۲۸۴: ۲۴۰۳)
ب: ... /غرفات ...
۶۹- الف: جامی از هرچه هست بگسل بند و
و اندر آن یار دل‌گسل دل بند (۲۸۹: ۲۴۰۵)
ب: ... بند / ...
۷۰- الف: خاطرم رام با کشاکش‌شان
وقت من خوش ز قصّهٔ خوش شان (۲۸۸: ۲۴۸۴)
ب: ... کشاکششان/... خوششان
۷۱- الف: بهر ترویح روح او هر سال
می‌گذارم هجی بدین منوال (۲۹۱: ۴۵۴۵)
ب: ... /می‌گزارم ...
۷۲- الف: شاه بعد از جواب بشنیدن
داد فرمان به دست برّیدن (۲۹۵،۴۶۴۵)
ب: ... /... ببریدن
۷۳- الف: بهر عقده‌گشایی ایام
تیز دندان شدم پسین سلام (۳۰۰: ۴۷۳۴)
ب: ... /... به سین ...
۷۴. الف: همچو گرگان طعمه ناخورده
بر بره و میش حمله آورده (۳۰۷: ۴۸۸۱)
ب: ... /بر بز و میش ...
۷۵- الف: سر و سیمین او خلال شده
ماه رخسار هلال شده (۳۱۷: ۵۰۹۲)
ب: ... خیال ... /...
۷۶- الف: بود از این گونه مردهٔ بوبکر

رسته از کید زرق و حیله و مکر (۳۲۳: ۵۲۱۴)

ب: ... مرده‌ای ... /....

۷۷- الف: زنگی‌روی چون در دوزخ

بینیی همچو موری مطبخ (۳۲۳: ۵۲۲۴)

ب: زنگی‌ای ... /بینی‌یی

۷۸- الف: چشم‌ها گرد و چشمخانه مغاک

گردکان در کَوِی فتاده به خاک (۳۲۳: ۵۲۲۶)

ب: ... /... گویی ...

۷۹- الف: که تو را شوق آن شود جامی

که رهی همچو میوه از خامی (۳۲۵: ۵۲۵۷)

ب: گر ... /...

۸۰- الف: چون فرستاد از خرد زنده است

آن خردمندی فرستنده است (۳۲۸: ۵۳۱۵)

ب: چون فرستاده ... /...

۸۱- الف: نامرا دو امین نهید او را

تخم و گاو و زمین دهید او را (۳۲۸: ۵۳۱۵)

ب: نام راد و امین نهید او را/...

۸۲- الف: به سرحدّ داد خواهی رسانید (۳۳۷).

ب: به سرحدّ داددهی رسانید.

۸۳- الف: همچو خوشه به تیر دوزندش

خرمن از برق تیغ سوزندش (۳۴۳: ۵۶۰۹)

ب: ... دوزیدش/... سوزیدش

۸۴- الف: گفت بر خود که وای بر ما باد

خشم خلق و خدا بر ما باد (۳۵۴: ۵۸۲۹)

ب: گفت با خود ... /...

۸۵- الف: گفت او بود همچو ابر بهار

بر جهان درفشان و گوهربار (۳۵۵: ۵۸۳۷)

ب: کف او بود ... /...

۸۶- الف: که همه روز روزه می‌دارد

همه شب جز نماز نگذارد (۳۵۷: ۵۸۸۱)

ب: ... /... نگزارد

۸۷- الف: زید احکام سعد و نحس شناس

زان به امید جفت زین به هراس (۳۶۵: ۶۰۴۲)

ب: زیر ... /...

۸۸- الف: از کمالِ گروه ساعدیان

نیست چیزی به جز سخن به میان (۳۷۳: ۶۲۰۱)

ب: از کمال و گروه ... /...

بررسی و نقد تصحیح سایر مثنوی‌های *هفت‌اورنگ* چاپ دفتر نشر میراث مکتوب نیاز به فرصت دیگری دارد.

کتابنامه

ـ جامی، نورالدّین‌عبدالرّحمان، ۱۳۷۸، *مثنوی هفت‌اورنگ*. تحقیق و تصحیح جابلقا داد علیشاه و دیگران، چاپ اوّل، تهران: میراث مکتوب.

ـ جامی، نورالدّین‌عبدالرّحمان، ۱۳۶۱، *مثنوی هفت‌اورنگ*. به‌تصحیح و مقدّمه مرتضی مدرّس‌گیلانی، چاپ‌سوم، تهران: کتابفروشی سعدی.

– خدیور، هادی، ۱۳۷۵، «تصحیح مثنوی سلسلةالذّهب نورالدّین عبدالرّحمان جامی»؛ با مقدمه و تعلیقات، (رسالهٔ دکتری ادبیّات، استاد راهنما: دکتر سیّدضیاءالدّین سجّادی).

بررسی دفتر شعری *برف بر داوودی‌های سپید* *

عبدالعلی دست‌غیب

اشاره

دفتر شعر *برف بر داوودی‌های سفید*، در واقع به قسمی ادامهٔ پیام و شکل‌بندی اشعار مجموعهٔ *آه تا ماه* است، با این تفاوت که در دفتر *آه تا ماه*، شاعر بیشتر بیننده و شنوندهٔ «طبیعت» است؛ در حالی‌که در دفتر *برف بر داوودی‌های سپید* می‌خواهد بر پیوندی رمزآمیز با «اشیاء» برسد. در بخش نخست این دفتر، با «جان اشیاء» درگیر است و در بخش دوم آن با «جان خاکستر»؛ با مشکل مرگ.

رویارویی با مرگ، یا بهتر بگوییم رویارویی با مردن، در ادب جهان پیشینه‌ای چندهزارساله دارد؛ اما رسیدن به حاق (یا جان اشیاء) به روش پدیدارشناسیک (Phenomenology)، تا حدودی تازه است و در ادب معاصر ما، سهراب سپهری، بیژن جلالی و چند تنی دیگر در این زمینه طبع‌آزمایی کرده‌اند. این قسم کلام، می‌خواهد اگر بتواند، چیزی مانند گل مریم، میز، شمع یا گلدانی را آن‌طور که هست، به سخن گفتن وادارد. این نه شاعر، بلکه گل مریمی است که می‌گوید:

تمام شب
گل مریمی هستم
در تُنگ آب (نوذری، ۱۳۸۶: ۲۴)

اینکه در عالم خیال هنرمند، همهٔ چیزها، از سنگ و سفال گرفته تا ابر و آسمان و ستاره، جان دارند و با انسان یا با خودشان حرف می‌زنند، و راز و نیاز می‌کنند، ابداً تازگی ندارد و تعابیر شاعران و قصه‌نویسان و صور رنگین نقاشان و...، بارها و بارها این نکته را بیان کرده یا نمایش داده است.

---

* *برف بر داوودی‌های سپید* (شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۶)، مجموعه شعری است از سیروس نوذری. *آه تا ماه* (شیراز: نوید شیراز، ۱۳۷۹) و *هزار سال عاشقی* (شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۷) از دیگر آثار ایشان است. این مقاله در شماره ۱۳ کتاب ماه ادبیات (اردیبهشت ماه ۱۳۸۷) به چاپ رسیده است.

گرچه آوردن مثال یا مثال‌هایی در این زمینه لزومی ندارد (چراکه گزاره‌های نمونه روشن‌تر از خورشید است)، باز این ابیات مولوی را می‌آوریم که در این زمینه، به احتمال، از مثال‌های دیگر گویاتر است. او می‌گوید سنگ سلام می‌کند، کوه پیام می‌دهد، خاک قارون را مانند ماری در خود می‌کشد. اینها همه زنده‌اند و حرف می‌زنند؛ البته فقط با بینش‌وَران، و می‌گویند:

ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم　　با شما نامحرمان ما خامشیم

(مولوی، دفتر سوم، بیت ۱۰۱۹)

از نظرگاه جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی، باور به اینکه چیزها جان/روح دارند، باور مردم آغازین است و از نظرگاه شناسایی واقع‌گرایانهٔ هنر، چنین باوری که در گزاره‌ای بیان می‌شود، بیان مجازی (تشبیهی یا استعاری) است و مراد از آن، نیرومند کردن و شدّت بخشیدن بیان عواطف است. زمانی که سعدی از «نالهٔ سنگ» و مولوی از «نیایش برگ» و حافظ از «نگرانی نرگس» سخن می‌گویند ـبه گفتهٔ شعرشناسان‌ـ برای القای عاطفه یا احساسی چنین می‌کنند؛ اما بعضی از دیگر کارشناسان شعر باور دارند که شاعرانِ یادشده و به‌طورکلی، همهٔ هنرمندان، چنین چیزی را واقعی، زنده و حیاتی می‌دانند و پرندگان، گیاهان، جانوران و حتی اشیاء را زنده و سخن‌گو می‌انگارند و خود آنها نیز با گیاهان و سنگ‌ها و ستاره‌ها سخن می‌گویند و پاسخ می‌شنوند. کودکان به‌خوبی این «عالم» را تجربه می‌کنند. لابد دیده‌اید پسرکی بر چوبی سوار می‌شود و آن را اسب می‌پندارد و با چوبی کوتاه‌تر، چنان اسبی را راه می‌برد و هِی می‌کند و سوارکاری می‌گیرد، یا دخترکی با عروسک خود حرف می‌زند و با او به قهر و آشتی درمی‌آید. اما زمانی‌که شاعر می‌گوید: «اسب شادی به زیرِ ران آریم/ وز قدح تازیانه برداریم» (عبید زاکانی)، آیا شاعر به‌راستی باور داشته سوار اسب شادی شده بوده است؟ یا وقتی که حافظ می‌سراید: «سرود زهره به رقص آورد مسیحا را»، آیا در واقع «ستارهٔ زهره» را چنگ‌زن و سرودخوان می‌دانسته است؟ یعنی هنرمند در عالمی که زیست می‌کند، کودکانه به جهان می‌نگرد و بار دیگر همان «احوال» را زنده و بازگردنده می‌سازد؟

اگر سیر عمومی اقوام را از تمدّن کنونی تا دوره‌های آغازین زیست بشری پی گیریم، می‌توانیم ببینیم مردم باستانی، پیوندی نزدیک با طبیعت داشته‌اند و در رویارویی با چشمه، گیاه، کوه، خورشید، ماه و... شور و حالی می‌یافته‌اند که آزمودن آن برای انسان‌های کنونی، به احتمال ممکن نیست. شعر، قصه و اسطوره ما را به جهانی برمی‌گرداند که مردم آن پیوندی نزدیک با زمین داشته‌اند. جهان، جوان بود و آدمیان به دور از ارثیهٔ تمدّنی چندین هزار ساله و سبک‌بار از عادت‌های سفت و سخت‌شده، پدیدارهای طبیعت را هر روز کشف می‌کردند. در قصه و اشعار کهن، تمایزی اندک بین «واقعی» و «غیر واقعی» وجود داشت؛ تخیّل آدمی بسیار زنده و نیرومند بود و نیروی عقل و عادت،

آن را مهار نمی‌کرد. از این‌رو، برای مردم آن دوران که در جنگل می‌زیستند، چنین می‌نمود که از خلال درختان، پریان گریزان را می‌بینند و زمانی که بر آبگیری زلال خم می‌شدند تا آب بنوشند، در اعماق آن، چهرهٔ پری‌چهره‌ای را تماشا می‌کنند. خورشید، به‌ویژه به علت گرما و روشنی بخشیدن به کرهٔ ما، در مرکز توجه انسان باستانی قرار داشت. در زمستان، زمین تهی از گیاه و یخ‌زده بود و باستانیان به درّه و دشت‌هایی گرم کوچ می‌کردند و از تاریکی و سرما می‌گریختند؛ آنگاه به جایی می‌رسیدند که دگر بار، گرمای دل‌انگیز خورشید مهربان را بازمی‌یافتند و در پرتو گرم آن خانه می‌ساختند، دام‌هایشان را می‌چراندند و می‌آسودند. در این حال، خورشید و فروغ آسمان و میترا (مهر) به نظر ایشان همچون ایزدی بزرگ پدیدار می‌شد:

«مهر، خدای بزرگ هر بامداد، از بالای کوه هرا (البرز) برمی‌خیزد، با هزار گوش و هزار چشم [...] سوار بر گردونهٔ بسیار زیبا و آراسته که چهار اسب سپید جاودانی آن را می‌کشند». (وحیدی، ۱۳۸۰: ۱۶)

امروزه ما از خلال اسطوره‌هایی مانند اسطورهٔ «مهر»، برای لحظه‌ای می‌توانیم نظری بیفکنیم به آن دنیای عجیبِ زنده و زیبای فراموش‌شده؛ ولی با این همه، انسان امروز، که آزمون‌های تجربی و عقلانی بسیاری را از سر گذرانده و به مدد علم و فن، جهانی دیگر ساخته که به گفتهٔ هیدگر، بنیادشده بر ابزار و صنایع جدید است، دیگر خورشید، ماه، آب، درّه و کوه را به آن صورت نمی‌بیند و این عناصر چیزی نیستند جز کارمایه، حرکت و جسم‌های گردنده یا سیّال که از مادّه ساخته شده‌اند. کارآمدی و سودمندی، از منظرهٔ علم و صنعت به جای زیبایی و والایی نشسته است؛ حتی از منظرهٔ اخترشناسی، خود کرهٔ زمین، خورشید و منظومهٔ خورشیدی در جنب سیّاره‌ها، منظومه و کهکشان‌های تازه‌کشف‌شده، از ذرهٔ کوچکی بیش نیست که مدار و حرکت آنها برحسب قانون‌های فیزیک و ریاضی جدید، مشاهده‌شدنی و محاسبه‌شدنی است. با این‌همه، اندیشهٔ میتولوژیک نیز محو نشده و به‌ویژه در هنر و ادبیات، بازار گرمی دارد. این اندیشهٔ رمانتیک، از نظرگاه‌های علمی می‌گریزد و جهان را نظامی سامان‌مند و زنده می‌داند و با نظریه‌های نیوتون و فیزیک جدید می‌ستیزد. بلیک در مخالفت با فیزیک نیوتون می‌گفت:

ذرّه‌های یکتای مادّی دموکریتوس

و تکه‌های نور نیوتونی

شن‌هایی هستند بر ساحل دریای سرخ

جایی که خیمه‌های قوم اسرائیل به‌روشنی می‌درخشد (ویلسن، ۱۹۷۴: ۱۱-۱۲).

از این نظر، جهان ماشین نیست، بلکه چیزی است رمزآمیزتر و کمتر عقلانی. وایتهد در کتاب *علم و جهان جدید*، این مشکل را چنین توضیح می‌دهد که «جنبش رمانتیک، در واقع واکنشی است بر ضدّ ایده‌های علم، یا بهتر بگوییم، بر ضدّ ایده‌های افزاروارهای که بر حسب آن، کشفیات علمی خاص سر برآورده‌اند. قرن‌های ۱۷ و ۱۸ شاهد گسترش عظیم نظریه‌های فیزیکی و ریاضی بود و ادبیات، دورهٔ کلاسیک خود را ادامه می‌داد. حتی بعضی از شاعران، جهان را ماشین می‌انگاشتند؛ جهانی که از قوانین منطق اطاعت می‌کند و به توضیحات عقلانی تن در می‌دهد». اما این مفهوم «نظم افزاروارهٔ ثابت»، سرانجام همچون قید و بندی سخت احساس شد؛ چراکه زندگانی (هستی) را بسیار مقیّد و تحمل‌ناپذیر می‌ساخت و روح و جان اشیاء را می‌گرفت و تخیّل بشری را کنار می‌گذاشت؛ از این‌رو، اسطوره‌دوستان و شاعران رمانتیک در پیِ چیزهایی بودند که به اصول محاسبه شدن ریاضی فروکاستنی نباشد، پس زبانی ابداع کردند که رمز و رازها را بتواند توضیح دهد: رمز «احساس»، به شیوهٔ شاعری وردزورث، و رمز «ارادهٔ فردی»، به شیوهٔ بایرون[1] در این عرصه، ستیزه، شوریدگی و آشوب حکم می‌راند، نه نظم و خرد. در مثل، وردزورث احساس می‌کرد جهان دستگاهی زنده است، ما نیز همواره همچون درختان، کوه‌ها و گیاهان در آن به سر می‌بریم و با دیگر مفردات جهان، سهیم و به هم نزدیکیم و همه با هم رابطهٔ درونی داریم و به یکدیگر می‌بالیم. بودلر که از پیشوایان سمبولیسم بود نیز باور داشت، پیوند و همانندیِ نزدیکی بین رنگ‌ها، آهنگ‌ها و عطرها وجود دارد؛ همهٔ اینها از روشنی یکتایی بیرون تراویده‌اند و می‌بایست بار دیگر در همخوانی ویژه‌ای به هم بپیوندند. او در شعرِ «هماهنگی‌ها» طبیعت را معبدی می‌بیند که گاهی از ستون‌های زنده‌اش سخنانی آمیخته به گوش می‌رسد و آدمی از میان انبوه «نشانه‌ها»یی می‌گذرد که بر او به دیدهٔ آشنایی می‌نگرند. عطرها، رنگ‌ها و آهنگ‌ها، همانند بازتاب آواهای طولانی در یکتایی ژرف و تاریکی در هم می‌آمیزد (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۱۱۴).

***

برای آشنایی با پیشینهٔ اشعاری که در پی هماهنگی و یکتا شدن با طبیعت و اشیاء بودند به‌قدر کافی پرداخته شد و اکنون می‌بایست به سراغ اشعار مجموعهٔ *برف بر داوودی‌های سفید* برویم و سره و ناسرهٔ آن را بازشناسیم. اما در اینجا شاید لازم باشد قسمتی از نقد جلال آل‌احمد را بیاوریم، که

سال‌ها پیش دربارهٔ دفتر شعر *شب‌های نیمکتی و روزهای باد* ـ از اشعار طبیعت‌گرای دههٔ چهل ـ نوشته بود. آل‌احمد مدّعی شده بود که «سرایندهٔ آن کتاب، چون از دنیای پُرازدحام آدمیان خیری ندیده، به جهان خاموش اشیاء پناه برده است».

چون ادراک شعری که اشیاء را سخن‌گو، زنده و باشنده‌ای مستقل و دارای شخصیت می‌داند، برای من دشوار بود، برای آشنایی با چنین حال و هوایی، با تنی چند از شاعران و نویسندگان، در حضور سراینده این دفتر گفت‌وشنودی را ترتیب دادیم.

دست‌غیب: مراد شما از نشان دادن گلدان، گل مریم یا فانوس چیست؟

نوذری: «من در واقع باور دارم که اشیاء زنده‌اند؛ چه اشیائی که در طبیعتند، مانند پاره‌سنگ، چه آنهایی که دست‌ساز انسانند. هیچ چیز نیست که در جهان حضور داشته باشد و زندگانی نداشته باشد؛ هر آنچه وجود دارد، زنده است. زمانی که شاعر برای نشان دادن اشیاء تلاش می‌کند، آنها نیز در این تلاش مشارکت می‌کنند. من می‌کوشم این موضوع را نشان بدهم:

فانوس‌ها دیده‌اند

هر آنچه

ما می‌بینیم (نوذری، ۱۳۸۶: ۲۶)

دست‌غیب: گمان می‌کنم این قسم گزاره‌ها نوعی پروژکسیون (نسبت دادن حالات انسانی به اشیاء؛ بیرون گذاشتن تصوّرات انسانی) باشد. ما از کجا بدانیم که فانوس می‌داند که فانوس است و دیده‌ای همچون ما دارد؟ ما در جهانیم و اشیاء نیز در جهانند؛ اما همان‌طور که هیدگر گفته است، فقط انسان اگزیستانس دارد. اگزیستانس داشتن، یعنی قدرت هم‌پُرسی داشتن با دیگران؛ انتقال دادن اندیشه، تشویش، شور و شیدایی، والا زیستن، مرگ‌آگاهی و طرح افکندن برای آینده و... . از این نظرگاه، اشیائی همچون چکش، میخ، فانوس، شمع و...، قسمی «بودن» یا «هستن» دارند. هوسرل می‌خواست رابطهٔ شناسنده و اشیاء را با دقتی بیان کند که از آن دانشی بسازد، و می‌گفت بگذارید هر چیز آن‌طور که در خود هست، خودش را نشان بدهد؛ ولی هیدگر با مشاهدهٔ شیوهٔ رفتار آدمیان با اشیاء، به اینجا رسید که بگوید نسبت و رابطهٔ آدمی با شیء، رابطهٔ شناسنده و شناخته‌شده نیست. توجه و دانستگی، عمل لازمی در این زمینه انجام نمی‌دهد. در مثل، در زمان چکش زدن نجّار به تخته‌های بریده‌شده، اگر چکش درست کار کند و نجّار هم در کارش استاد باشد، چکش برای او از بسیاریِ روشنی، نامحسوس می‌شود؛ شفاف (transparent) می‌شود؛ یعنی دیگر به چشم نمی‌آید.

چیزهایی از قبیل چکش، که در زندگانی روزانه با آنها سروکار داریم، به تعبیر هیدگر، در دست بودن (دم‌دستی) نام دارند (مگی، ۱۳۷۲: ۴۲۰). بودن آن، مانند بودن ما، آنجا بودن است؛ اما زمانی که به آنها رو کنیم، از پیش‌بودگی (حضور) می‌یابند. رویکرد هیدگر به اشیاء، رویکردی کاربردی است. فقط انسان وجود خاص (اگزیستانس) دارد. ما در شنیدن خبر ناخوش، اندوهناک می‌شویم و با خبر خوش اوج می‌گیریم. زمانی که می‌گوییم سنگ، تا در حوزهٔ شعر هستیم، به چیزی عظیم‌تر از سنگ اشارت می‌کنیم. «می» در اشعار عرفانی حافظ، «الکل» نیست. گشایندهٔ رمز و معمای جهان است: «عارف از پرتوِ می راز نهانی دانست».

نوذری: در نظام اسطوره‌ای، اشیاء جان دارند؛ این طرز نگاه هنوز در ما وجود دارد. من احساس می‌کنم آنچه بیرون از دانستگی ما هست، جان دارد. شاید این نگرش، نگرشی بیمارگونه باشد. اما نگرش من چنین است و باور دارم باید آن را نشان داد.

دست‌غیب: ما به‌طور معمول می‌خواهیم بدانیم چه حالات انسانی یا اجتماعی در شعر وجود دارد. حتی در هنر، البته ما در پیِ یافتن چنین چیزی هستیم. هاوزر می‌گوید هنرمند هرقدر که در عالم انتزاع پیش برود، باز چیزهایی هست که او را از آن اوج به سوی واقعیت‌ها می‌آورد. برای شناخت واقعیت‌ها، از جمله بودن اشیاء، به تضاد و تقابل نیاز است؛ وصل بدون هجران، شب بدون روز، اندوه بدون شادی، احتمالاً دلالت و معنایی نخواهد داشت. اگر شعر در ما اندیشه، حسرت، شادی، یا اندوهی برنینگیزد، همهٔ تلاش شاعر به هدر رفته است. حتی در اساطیر عناصری وجود دارد که ما را به واقعیت‌های زندگانی برمی‌گرداند. گمان می‌کنم نشان دادن اشیاء، آن‌طور که در خود هستند، بدون توجه به آگاهی انسانی امکان ندارد.

نوذری: این گفتمان، کلّی است و نمی‌تواند روشنگر اشعار من باشد. باید به خود نمونه‌ها ارجاع کنیم:

برای تو داوودی می‌آرد
برای میز
و ظرف سیب (نوذری، همان: ۳۵)

شاعر برای کسی که دوستش دارد، گلی داوودی می‌آورد. اما این گل داوودی فقط برای او نیست، بلکه برای میز و ظرف سیب نیز هست؛ یعنی این میز و ظرف سیب، به همان اندازه زیبا و عزیزند که «او».

درست است که به‌هر حال وجد انسانی وارد شعر می‌شود، اما این وجد از طریق اشیاء اعمال می‌شود، که به همان اندازهٔ «دوستِ» آمده در شعر، اهمیت دارند؛ یعنی شاعر توجه ما را از کسی که دوستش دارد، برمی‌گرداند به اشیائی که حضور دارند و کسی آنها را نمی‌بیند و به ما می‌گوید نگاه کنید چه ترکیب زیبایی فراهم آمده است از «او»، میز و ظرف سیب، و این همه با گل داوودی به کمال می‌رسند. به سخن دیگر، این یک نقاشیِ «پردهٔ بی‌جان» است در حضور دوست (یا «او»، یعنی کسی که سراینده دوستش دارد).

دست‌غیب: فهم این گزاره بسیار دشوار است.

نوذری: نمونهٔ دیگری می‌آورم:

فانوس‌ها

دیده‌اند

هرچه می‌بینیم (همان: ۲۶)

این فانوس‌ها باید جان داشته باشند تا ببینند.

در دانستگی من جان دارند و می‌توانند هر آنچه را که ما می‌بینیم، حتی پیش از ما ببینند؛ زیرا به محضِ روشن شدن، هاله‌ای از روشنایی گرد خود فراهم می‌آورند که بیش از آنچه ما را به کار آیند، جهان خودشان را روشن کرده‌اند.

شعر واقعیت و خیال را جابه‌جا می‌کند؛ مانند آن «پری کوچک غمگینی» که در شعر فروغ فرّخزاد «در اقیانوسی مسکن دارد». این پری کوچک، در دانستگی ما واقعیت و زندگانی یافته است؛ به‌این‌ترتیب، شعر گاهی واقعیت را به جای خیال می‌نشاند و گاهی خیال را به واقعیت تبدیل می‌کند. باید دید که چقدر می‌توان به اشیاء ارزش داد. می‌توان آن چیزهایی را که در ماهیّت اشیاء هست، با همان شیوه‌ای نمایش داد که ارزش‌ها و قراردادهای بشری نزد ما دارند.

دست‌غیب: شما از ارزش و دانستگی بشری حرف می‌زنید؛ یعنی ماییم که شعر می‌گوییم؛ مورچه که شعر نمی‌گوید.

نوذری: بگذارید مثالی بزنم؛ صائب می‌گوید:

دست از کَرَم به جرمِ تُنُک‌مایگی مشوی

برگی بر آب، کشتیِ صد مور می‌شود

شاعر به ما می‌گوید که با کمترین داشته، می‌توان به فکرِ یاری رساندن به انسان‌های دیگر بود. باید از خود بیرون شویم و در هرچه داریم، با دیگران سهیم شویم؛ حتی در برگی خشکیده. او ما را به استغنا فرامی‌خواند؛ یعنی در آنچه سروده است، ایماژی ساخته که در خدمت بیان حالات و خواست‌های بشری است، اما همین مضمون را «ایسا»، هایکوساز نامدار ژاپنی، با اندیشه‌ورزی‌ای کاملاً متفاوت به کار آورده است:

حشرات بر شاخه‌ای

بر آب می‌روند

آوازه‌خوان[۲] (شاملو و پاشایی، ۱۳۶۱: ۳۰۷)

در این هایکو، انسان در مرکز و مقصود شعر نیست؛ بلکه حشره‌ها در اینجا ممتاز شده‌اند. شاعر، رفتار و زندگانی آنها را می‌بیند که آوازه‌خوان بر شاخه‌ای بر آب می‌روند و این اندیشهٔ ژرفی است که ما را متوجه هستیِ بیرون از خود، هستی فارغ از سود و زیان انسانی می‌کند.

دست‌غیب: این نگاه، نگاه تصویرگران است. تصوّرات ما دربارهٔ اشیاء می‌تواند گوناگون باشد. در مثل، بوی گل مریم مرا می‌آزارد و به این سبب، در این گل نیز زیبایی چندانی نمی‌بینم. ماهیّت موج در دریاکنار یا در هنگامهٔ توفان شدید، متفاوت است و این ساخت و کار فیزیکی دارد. موج شدید حاکی از حرکت شدید قطره‌های آب به واسطهٔ وزش باد است. تا اینجا را می‌شود پذیرفت. زمانی‌که به اشیاء همچون اُبژهٔ هنری می‌نگریم، ویژگی‌هایی دارند که ویژهٔ خود آنهاست. روانی آب، صدای غرش آبشاری بزرگ، بلندی کوه و...، در این مرتبه شیء بودن و پیشابودنی دارد که با محاسبه‌های فیزیکی و ریاضی برآورد می‌شود، و این ویژگی‌ها ساختهٔ تصوّر شاعر نیست. اما اگر ما بخواهیم با زبان بشری به‌طور اُبژکتیو چیزی را وصف کنیم، ممکن نمی‌شود. اشیاء همین‌که به عرصهٔ کلام درمی‌آیند، وارد دنیای استعاره و مجاز می‌شوند. واژه‌های گل، میز، سیب و نیلوفر، خود مجاز و استعاره‌اند. انسان با چیزها رویاروی می‌شود و با آنها تماس می‌گیرد و به شرطِ داشتنِ حالتِ توجه، شناسایی حاصل می‌شود. چگونه می‌توان پذیرفت این شیء که سیب نامیده شده است، در خود (فی نفسِهِ) به سخن درآید، یا میز از تنهایی خود شکوه می‌کند؟ وردزورث شعری دارد به نام «نرگس‌ها»، که نرگس‌زاری باران‌خورده در زیر پرتوِ زرینِ خورشید را وصف می‌کند. در تفسیر شعر نوشته‌اند که مراد شاعر در توصیف نرگس‌ها، بیان شادی بوده است.

نوذری: تلاش من بیشتر در این است که خود نرگس را نشان بدهم؛ نرگس در خود؛ نـه نـرگسِ دیده‌شده از منظرهٔ انسانی، یا «یاس زردِ» جای‌گرفته در گلدان:

بی‌برگ
میان گلدان
شاخه‌های یاس زرد (نوذری، همان: ۳۱)

این من نیستم که وصف می‌شوم. سیب، فانوس و یاس، مستقل از من حضور دارند. و همچنین:

فردا در این اتاق
لیوان آبی هست
با شاخهٔ گلی پژمرده (همان: ۳۲)

من نه فقط این شاخهٔ گل، بلکه فردای آن را نیز از هم‌اکنون می‌بینم. گـویی فـردای نیامـدهٔ آن بسی مهم‌تر از امروز اوست. به این شعر نیز توجه کنید:

لولای خسته ناله می‌کند
دری که می‌بندیم
دری که می‌گشاییم (همان: ۱۹)

من به لولای دری توجه کرده‌ام که ما بارها و بارها آن را می‌بندیم و می‌گشاییم، اما هرگز به نالهٔ (غیژ غیژ) آن التفات نمی‌کنیم و اگر هم التفات کنیم، از صدای «چندش‌آور» آن آزرده می‌شـویم؛ امـا نمی‌دانیم این خود لولاست که ناله می‌کند؛ اوست که رنج می‌برد. گرچه ابزار بیان من انسـانی اسـت، ولی آنچه گفته‌ام، برای انسان نیست؛ برای لولایی است که درد می‌کشد و ناله می‌کند، بی‌آنکه توجه کسی را برانگیزد.

***

اشعار نوذری را می‌توان نوعی تصویرسازی و نقاشی دانست؛ همان کاری که شـاعران هایکوسـاز ژاپنی و چینی کرده‌اند و خط تصویری آنها نیز به کمکشان آمده تا به جایِ آوردنِ تشبیه و مجاز، خود اشیاء را به‌صورتی‌که هست، نمایش دهند. به دیگر سخن، «شعر و نقاشی ذن همانندند؛ هر دو چیزی یگانه را بیان می‌کنند. فضای تهی نقاشی ذن بودایی‌ها، که با چند حرکت قلـم‌مـو جـان مـی‌گیرنـد، همان فضا و محیط ساکت و آرام شعر است. این سکوت، سکوت جان است که انسان در آن به شـعر

نمی‌اندیشد، بلکه در واقع احساسی را که آن شعر برمی‌انگیزد، حس می‌کند» (شاملو و پاشائی، همان: ۲۰). به نمونهٔ زیر توجه کنید:

جامه‌دان، سفر می‌کرد

و این

نشان او بود (نوذری، همان: ۳۸)

این دو ـ سه عبارت را می‌شود با نقاشی نیز نشان داد. سراینده کوشیده است «جامه‌دان» را آن‌طور که هست، نشان بدهد؛ این ایماژیسم است. شاید سراینده با توجه به روش فنومنولوژیک، روش‌های رایجِ نگریستن به اشیاء را کنار گذاشته و به خود آنها نزدیک شده است. او تصویری از شیء به دست می‌دهد و خود کنار می‌رود تا ما آن را بهتر ببینیم و گاهی شیء را از منظرهٔ خود می‌بیند:

خاموش کنم چراغ را

آنچه نمی‌بینم، زیباتر است (همان: ۱۱)

اما همهٔ قطعه‌ها در این مرتبه نیست و گاهی تصویرِ عرضه‌شده به‌صورت عکس فوری درمی‌آید. به این چیزی که در عکس آمده است، نمی‌توان به‌عنوان عنصری زنده نگاه کرد. آنچه در اینجا به احساس درمی‌آید، چیز دندان‌گیری نیست. اکنون که به تعبیر صائب، «یک عمر می‌توان سخن از زلف یار [و چیزهای دیگر] گفت»، شاعر باید دقت داشته باشد، ویژگی‌های ژرف اشیاء را نشان بدهد و تصویر عرضه‌شده روشن باشد. برای مثال، این تصویر گویا نیست:

هم در این ریز بار بهار

با رنگین‌کمان داروها (همان: ۱۴)

سراینده می‌گوید بهار است؛ باران نم‌نم می‌بارد و با رنگین‌کمان همراه است؛ اما من بیمارم و رنگین‌کمان‌های من شیشهٔ داروهای رنگ‌به‌رنگی هستند که در کنار دارم. این بیان ابهام دارد. استعارهٔ رنگین‌کمان داروها نمی‌تواند فضای موردنظر سراینده را بسازد. شعر خوب آغاز می‌شود؛ اما در سطر بعد افت می‌کند. از این گذشته، آنچه سراینده می‌گوید، بسیار خصوصی است و به‌صورت صحنه یا تصویری عمومی و مشترک درنیامده است. همین‌طور است قطعهٔ زیر:

بقچه را گشود

و در بوی سال‌ها گم شد (همان: ۱۶)

سراینده در بخش دوم کتاب خود از مرگ و خاموشی حرف می‌زند. مرگ، یا بهتر بگوییم، مردن در این اشعار، کانون مرکزی شعر و دل‌مشغولی شاعر به آن است. حتی در قطعه‌هایی که در آن سخن از مردن به میان نیامده است، باز ما را به همین مشکل برمی‌گرداند:

از سرانجام سرو

پرسشی بی‌ثمر

میان بادها (همان: ۸۴)

در اینجا «باد» حامل مرگ است. سراینده به این مشکل بیش از اندازه توجه دارد. شاید درگذشت دوست شاعرش (شاپور بنیاد) سبب شده است که مدام به این مشکل بازگردد.

همیشه نهان

پشت ابری

که نیست (همان: ۸۹)

آیا سراینده مرگ‌اندیش است یا مرگ‌آگاه؟ کسی که مدام به مرگ می‌اندیشد (مانند تولّلی) و از آن شعر می‌سازد، به‌زودی ما را دل‌مرده و خسته می‌کند؛ چراکه وضعیت هستی بشری ایجاب می‌کند که از مرگ و مردن تغافل داشته باشد. فرض کنید که حافظ مدام به مرگ می‌اندیشید و جز مرگ، همهٔ کار و بارهای بشری را دیوارهٔ دروازه‌نما می‌دید و مرگ را تنها دروازهٔ زندگانی، آن‌طور که تولّلی دیده است؛ آنگاه او چگونه می‌توانست بیتی از این دست بسراید:

مِی خواه و گل افشان کن، از دهر چه می‌جویی؟

این گفت سحرگه گل، بلبل تو چه می‌گویی؟ (حافظ، ۱۳۵۹: غ۲۸۶)

اما همین حافظ به مرگ آگاهی داشته و می‌دانسته است که آدمی آخر و عاقبت، گِلِ کوزه‌گران خواهد شد و همچون خیّام می‌گفته اکنون که وضعیت این‌گونه است و ما افتاده در بستر مرگیم، باید در فکر سبو بود که پر از باده کنیم. پادزهر وحشت مرگ، سرمستی و شوریدگی است. گمان می‌کنم که سرایندهٔ *برف بر داوودی‌های سپید* بیشتر با مشکل زمان درگیر باشد و از آنکه مرگ دوست وی را به گذر زمان توجه داده است، با حسرت از ایام خوش گذشته یادآوری می‌کند و البته این یادآوری بسیار تلخ است:

یک سال بر این سنگ گذشت

یک روز

بر این داوودی (نوذری، ۱۳۸۶: ۹۲)

این نیز گفتنی است که انسان فقط می‌تواند با حالت مردن تماس بگیرد و این تماس در آخرین نقطهٔ زمانی بین هستی و نیستی گسسته می‌شود و به گفتهٔ نغز شکسپیر در *هملت*، «مابقی همه خاموشی است». ما تا آستانهٔ مرگ پیش می‌رویم؛ ولی فکرت بشر در همین آستانه متوقف می‌شود و این واقعیت به روشنی در اسطورهٔ *گیل‌گمش* آمده است که: «روزهای زندگانی را به شماره می‌دهند؛ اما ایّام مرگ را نمی‌شمارند».

مردن را از منظره‌های گوناگون نشان می‌توان داد: از منظرهٔ حماسی، آنجاکه پهلوان برای حفظ نام، از سر جان می‌گذرد، یا از نظرگاه عرفانی، که مرگ، سالک را به دوست می‌رساند و وصل، زندگانی جاودان به عارف می‌دهد، یا از منظرهٔ قانون، که جنایتکار را به دار می‌آویزند و... . وصف آن نیز گونه‌گون است. گرترود در نمایشنامهٔ *هملت* زمانی که اُفیلیا را به خاک می‌سپارند، گلی روی گور دختر ناکام می‌پراکند: «گل زیبا نثار دختر زیبا. خداحافظ!» (شکسپیر، ۱۳۴۲: ۲۲۶). در شعر اخوان، رستم در زمان مردن رخش گریه می‌کند. فروغ، که مرگ خود را از پیش خبر می‌دهد، می‌گوید بهتر است برای روزنامه‌ها آگهی تسلیتی بفرستیم. سرایندهٔ *برف بر داوودی‌های سپید* از عامل فاصله‌گذاری و نشان دادن غیبت دوست، برای وصفِ مردنِ «شخصِ درگذشته» بهره می‌گیرد. فاصله‌گذاری گاهی زمانی است:

هفت ساعت نیست
که رفته است
این هفت سال! (نوذری، همان: ۹۳)

سراینده در فرم کار خود –فرمِ هایکویی، که فضایی مینیاتوری و محدود دارد– در بیشتر جاها از تقابل اشیاء، افعال، حالات، زمان و مکان‌ها برای وصف یا تجسّم پیام خود بهره می‌گیرد؛ برای مثال، در قطعهٔ زیر:

روی بر سنگ نهاد و
سر بر نداشت
سنگ‌پشت پیر (همان: ۶۵)

«روی» و «پشت»، «سر نهاد» و «سر برنداشت»، «سنگ (لحد)» و «سنگ‌پشت» (موجود زنده) در تقابل با هم قرار می‌گیرند و منظره‌ای می‌سازند[۳]. سراینده مردن را با چند کلمه نشان می‌دهد و می‌گذرد؛ اما گاهی این تقابل مستقیم است و منظره را مخدوش می‌کند:

ساعتش اینجاست
دست‌هاش
زیر خاک (همان: ۱۰۶)

لحن کلام در این قسم شعرها چنان‌که باید، محزون و گاهی سرد است و برحسب اتفاق، همین حزن ساده و لحن سرد، اندوه مرگ دوست سراینده را بیشتر تجسّم می‌دهد:

چه بی‌شتاب
بر آب
پری مانده از آن پرواز (همان: ۹۸)

در مجموع، بخش نخست دفتر *برف بر داوودی‌های سپید* را بیشتر می‌پسندم. ظرافت‌کاری‌های شعری سراینده در آن بخش نیز بیشتر است. دوست ندارم از مردن و مرگ بشنوم، مگر اینکه هنرمند چنین حقیقت تلخی را به‌گونه‌ای نامستقیم و همراه با گونه‌ای آگاهی ژرف از زندگانی و تأیید آن مجسّم کند. حافظ را به یاد آورید که مدام با اندیشه به ناپایداری، جدایی، سرای دودر و ویران‌آباد دنیا کلنجار می‌رود: «بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی». اما این رندِ سرد و گرم چشیده، با افسون و افسانه‌هایی که ویژهٔ خود اوست، مرگ و مردن را به چیز متضاد با آن بدل می‌کند، سرمستانه به اوهام مرگ‌اندیشان و مخالفان زندگانی خنده می‌زند و آنها را دست می‌اندازد. او در همه حال عامل دیگری وارد ماجرا می‌کند. کار او جمع اضداد و فراتر رفتن از آنهاست. می‌رسد به جایی‌که بتهوون چند قرن پس از او به آن رسید: «شادی از راه رنج». رند ما به این ادراک می‌رسد که چون زندگانی کوتاه است، ارزش دارد و چون زندگانی عمیقاً ریشه در رنج و اندوه دارد، باید به آن شادی و طربناکی تزریق کرد تا به لحظه‌های اوج هستی رسید.

پی‌نوشت

۱. ر.ک به: ویلسن، ادموند، ۱۹۷۴، *قلعهٔ آکسل*. گلاسکو.

۲. اصل هایکو به این صورت است:

حشرات، بر یکی شاخه شناور/ در بستر رود پایین می‌روند/ همچنان آوازخوان (شاملو و پاشائی، ۱۳۶۱: ۳۰۷).

۳. تعبیر از عزیز شبانی، شاعر معاصر است. نهایت اینکه من آن را اندکی بسط داده‌ام.

کتابنامه

– شاملو، احمد و ع. پاشائی، ۱۳۶۱، *هایکو*. تهران: چشمه.

– شکسپیر، ویلیام، ۱۳۴۲، *هملت*. ترجمهٔ مسعود فرزاد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

– مگی، برایان، ۱۳۷۲، *فلاسفهٔ بزرگ*. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: خوارزمی.

– ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۵۹، *دیوان حافظ*. تهران: خوارزمی.

– نوذری، سیروس، ۱۳۸۶، *برف بر داوودی‌های سفید*. چاپ اول، شیراز: نوید شیراز.

– نیکلسن، رینولد آلن، *مثنوی*. دفتر سوم، هلند: چاپ لیدن.

– وحیدی، حسین، ۱۳۸۰، *نبرد تاریکی و روشنایی*. تهران: امیرکبیر.

– ویلسن، ادموند، ۱۹۷۴، *قلعهٔ آکسل*. گلاسکو.

– هنرمندی، حسن، ۱۳۵۰، *بنیاد شعر نو در فرانسه*. تهران: زوّار.

تکثّر، تزاید، تکرّر

سه عنصر ستیز مخاطب و کاتب در رمان *قربانیِ باد موافق* *

فرزانه دوستی*

اشاره

قربانی باد موافق اولین رمان نویسنده و شاعر گیلانی، محمد طلوعی است؛ داستانی که بنای اصلی‌اش پرداختن به تاریخِ حضور و فعالیت نیروهای چپ در ایران است و نقطهٔ آغازش را از سال‌های شروع جنگ جهانی دوم و حضور متّفقین در ایران می‌گذارد. محل تمرکز حوادث داستان هم رشت است؛ شهری که به‌فراخور موقعیت جغرافیایی خود، در این برهه از زمان آستانهٔ تحوّلات سیاسی بزرگ و آمد و شدِ نیروهای خودی و ناخودی فراوان بوده است.

کتاب ۱۲۴ صفحه است و شباهتی به یک رمان بلند تاریخی ـ سیاسی ندارد. تصویر روی جلد هم که مردی بلندبالا را نشان می‌دهد که ستارهٔ سرخ کمونیست‌ها را به مثابهٔ داغ ننگی بر صورتش کوبانیده‌اند، گویا حکمی قطعی دارد:

«منوچهر محتشم که در سال‌های جنگ جهانی دوم و حملهٔ متّفقین در رشت زندگی می‌کرده، توده‌ای بوده و بعد از کودتای سال ۳۲، مجبور به مهاجرت به آلمان می‌شود. چند سال بعد، از او می‌خواهند که به ایران برگردد و او نمی‌خواهد [...]». (طلوعی: ۱۳۸۶، پشت‌جلد)

تا اینجای کار، تنها یک «افق انتظار»[1] در تو شکل می‌گیرد؛ مطمئن می‌شوی قرار است نیمچه‌داستانی سیاسی بخوانی از مبارزات، جاه‌طلبی‌ها و احتمالاً تردیدهای قهرمان‌نمایی به نام «منوچهر محتشم»، که شاید جذّابیتش بیشتر از رنگ و لعاب تاریخ حزب و کنجکاویِ کشف روایت تاریخی‌اش باشد، تا قدرت داستان‌پردازی‌اش. اما کمی صبر و خواندن صفحاتی از کتاب، روشن

---

* *قربانی باد موافق* (تهران: افق، ۱۳۸۶) نوشته محمد طلوعی است. این رمان در اولین دوره جشنواره فردا سال ۱۳۸۶، به عنوان تکنیکی‌ترین رمان سال انتخاب شد. این مقاله در شماره ۱۲ کتاب ماه ادبیات (فروردین ماه ۱۳۸۷) به چاپ رسیده است.

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

می‌کند که این داستان چیزهای بیش‌تری برای عرضه دارد و تجربهٔ خواندنی متفاوت در انتظار توست. مهم نیست که خواندن کتاب چه بر سرِ پیش‌فرض‌هایت بیاورد؛ ناامیدت کند از چیزی که نبود یا شگفت‌زده‌ات کند از آن همه که بود؛ مهم‌تر شاید این باشد که *قربانی باد موافق* رمانی متفاوت و نارِوال است که دستِ‌کم در رمان‌های ایرانی کمتر نمونه‌اش را دیده‌ایم. در حقیقت، چیدمان دقیق حوادثی تاریخی در بستر جنگ جهانی، تنها دست‌مایهٔ پرداخت داستانی تخیّلی است، از زندگی آدم‌هایی عادی که دستخوش حوادث دوران خود بازی می‌کنند، بازی می‌خورند، بازی می‌دهند و در همین بازی پیر می‌شوند و در حسرت می‌میرند.

کتاب را که باز می‌کنی، می‌خوانی «پسر صمصام تازه از اجباری آمده بود؛ صورتش پاک‌تراش بود و سرش ماشین چهار. بی‌دست و پا بود قبل از اینکه برود؛ حالا آدم برگشته بود» (همان: ۴). خود را آمادهٔ شناختنش می‌کنی؛ اما همین اوّل کار، بازی می‌خوری. انگار تو هم با انتخاب این کتاب در سرنوشتِ قَدَریِ شخصیت‌ها شریک هستی و قرار است بی‌اراده نقش خواننده‌ای گیج و مستأصل را بازی کنی. چه، پسر صمصام تنها بهانهٔ شروع قصه از نیمهٔ زندگیِ جوانی دیگر است منوچهر نام، که قبل از فصل آخر، حتی نامش را نمی‌دانی. رفیق منوچهر محتشم، شخصیتِ به ظاهر اصلیِ داستان، جوانی سبکسر و سودایی است؛ سربازی فراری که دل در گروِ مینا، دختر همسایه دارد، اما به لطف حضور مترس رقیب، پسر صمصام، لقمهٔ او نمی‌شود. سرخورده از عشقی ناکام به انزلی می‌رود تا به پیشامد روزگار، وردست طبیب آندره باشد. در بلبشوی حضور متّفقین و روس‌ها در رشت، با توده‌ای‌ها بُر می‌خورد؛ آن هم به هوس تامارای اجنبی که سرِ ماندن ندارد، و باز تنهاتر از گذشته، غریب و غریق مملکتی دیگر، از وطن خود هجرت می‌کند. سال‌ها بعد، منوچهر محتشم را در لایپزیک می‌بینی که از صدقهٔ سر حزب، معیشت محقّری در کسوت مونتاژکار فیلم دارد؛ مردی مبتلا به «درد چهل‌سالگی»، خسته، دل‌زده، و ناباور به عقاید حزب، و هوس مینا و تامارا در او، مثل گل‌های بِهْ که هنوز «شکوفه نکرده، می‌ریزند توی آب»، چیزی جز حسرتی مرده نیست. از او می‌خواهند به ایران بازگردد و دکتر نریمان را با خود بیاورد؛ اما این بار و شاید اول بار در زندگی‌اش، منوچهر محتشم تصمیم می‌گیرد به حزب «نه» بگوید و عواقب آن را هرچه باشد، بپذیرد. و بعد فقط رؤیای منوچهر را می‌بینی که در دل فیل‌ماهی بزرگی در عمق تاریکی آرام گرفته تا یونس‌وار از شرّ زمینی‌ها ایمن یابد. بعد جسدی نشانت می‌دهند که نمی‌دانی کیست؛ غریق دریاچهٔ زتکین‌پارک، که می‌گویند منوچهر محتشم است، با نامهٔ اعتراف‌گونهٔ خداحافظی که گواه خودکشی اوست. اما باور نداری؛ نمی‌دانی تصمیم حزب بر این بوده یا منوچهر به راستی خودکشی کرده، یا شاید همان‌طور که روزی به سودای جوانی برگهٔ پایان‌خدمت خود را در جیب جنازه‌ای بادآورده می‌گذارد و آتش می‌زند و ردّ گم می‌کند،

این بار هم منوچهر در آستانهٔ تحوّل چهل‌سالگی‌اش، به امید شروعی دوباره، بدون حزب و بریده از گذشته رد گم کرده و حالا جایی در اروپا به زندگی ادامه می‌دهد. به هر حال، فرقی هم نمی‌کند. به اینجای داستان که می‌رسی، خسته‌تر از آنی که خود را مشغول عاقبت منوچهر کنی؛ ذهنت انباشته از تصویرها و واژه‌ها و اتفاق‌های غریب است. فقط خوشحالی که بازی تمام شد، تکه‌های درهمِ ریختهٔ پازل حالا تقریباً مرتّبند و می‌توانی نفس راحتی بکشی. باید دوباره بخوانی‌اش، به روال داستان‌های جنایی پلیسی، و این بار به هر معمّا که رسیدی، از اینکه می‌فهمی و می‌دانی‌اش، بیشتر حظ ببری. اما نفست بریده است؛ کاش هیچ وقت نخوانده بودی‌اش.

***

هویّت‌های متکثّر

تفسیر منتقد را جدّی نگیرید. بیهوده کوشیده‌ام انسجامی روایی و ختمیّتی به متن سرکش تحمیل کنم، درحالی‌که *قربانی باد موافق* سلطه نمی‌پذیرد؛ که قصه تنها قصهٔ منوچهر نیست؛ قصهٔ طبیب آندره و معشوقش؛ سدا؛ و بچه‌ای است که «پای تاک دفن شده»؛ قصهٔ مینا، دختر همسایه، و پسر صمصام هم هست، که خودْ راوی سرنوشت خویشند؛ قصهٔ دختردایی مینا که خودسوزی می‌کند؛ قصهٔ نرگس‌نسا که هر دو دلداده‌اش را باد موافق جنگ با خود می‌برد، و شاید مهم‌تر از همه، قصهٔ هم‌پیاله‌ها و توده‌ای‌ها، که همهٔ هویّت‌ها و اعتقادات، باورها و خرافات و حتی جن‌ها و همزادهاشان را با خود سر سفرهٔ حزب آورده‌اند و با مارکس و پرولتاریا و دیالکتیک تاریخ تقسیم می‌کنند؛ آدم‌هایی که هرکدامشان حکایتی دارند و شاید پشت این همه ادّعا و برابرخواهی، انگیزه‌ای ساده داشته باشند؛ هوسِ زنی لهستانی شاید.

یکی از عواملی که به انسجام‌گریزی متن و تکثیر سوژه‌ها منجر می‌شود، ترفند نویسنده در دوگانگی – و نه تقابل دوگانه– شخصیت‌هاست. در *قربانی باد موافق*، هیچ شخصیتی به تنهایی و مستقل از همزادش در داستان وجود و معنی ندارد؛ مینا همزادی دارد؛ همنامی که «گیس‌هاش را مثل مارهای ضحّاک رو دوشش می‌اندازد» و دل پسرعمّه منوچهر را به او سرد کرده. منوچهر مرید و شیفتهٔ طبیب است و گاهی آن‌چنان خود را با او یکی می‌بیند که نمی‌تواند بین خاطرات خودش و طبیب آندره تمیز دهد. طبیب با همزاد خیالی خود، ددلیما، حرف می‌زند. ددلیما گذشته و آینده و حال اوست؛ ترجمان دردهای اوست. رفقا هم هرکدام آیینهٔ دیگری می‌شوند؛ گویی آرمان برابری در تمامی این آدم‌ها تکثیر می‌شود و در هریک وجهی تازه پیدا می‌کند. به این ترتیب، هر بار که خواننده به شخصیتی نزدیک می‌شود، سرانجامی جز نومیدی ندارد. هیچ‌کس لنگر معنا نیست؛ که هویّت هر کسی وابسته به حقیقت همزاد اوست.

چنین رویکردی به سوژه‌ها، نمایانگر روح معرفت (Episteme) دورانی است که بعد از نظریه‌های لاکان دربارهٔ تکثّر سوژه، دیگر به چیزی به نام «منِ واحد» قایل نیست و انسجام شخصیّت و راوی را دروغی بیش نمی‌داند که شخص در توهّم دست‌یابی به تصویری یکپارچه از خود و دیگری، برای خود می‌سازد؛ دورانی که بعد از انقلاب دریدا در واسازی متن، دیگر توهّم انسجام متنی را برنمی‌تابد؛ دورانی که به تکثّر معنا و تزاید دلالت‌ها معتقد است و جسورانه سویه‌های برتر و پذیرفتهٔ سنّت‌ها و پیش‌نهاده‌ها را به وعدهٔ کشف معانی تازه‌تر، وارونه می‌کند، و نه به قصد رجحان معنایی بر دیگری؛ که آرمانش دسترسی به فلسفه‌ای همه‌شمول، در عین بی‌طرفی است. *قربانی باد موافق* نیز به مثابهٔ متنی که تعمّدانه در واسازی هویّت شخصیت‌ها و درهم‌ریزی توهّم انسجام متن و روایت می‌کوشد، در وفاداری و هم‌سازیِ کامل با چنین معرفتی نوشته شده است و نمی‌توان سرسپردگی نظری و فلسفی تامّ نویسنده به آموزه‌های این مکتب را منکر شد. این‌گونه است که *قربانی باد موافق*، وحدت‌گریزانه از حدود و حصور سر باز می‌زند و به جای تحمیل هر چند ساختگیِ ختمیّتی داستانی، خواننده را سرگشتهٔ تنوّع و تکثّر خود می‌کند.

تنوّع و تکرّر روایت‌گر

یکی از عوامل وحدت‌گریزی متن، تنوع زاویهٔ دید و روایتگر است. متن در هر فصل از نگاهی به نگاه دیگر می‌آویزد و اجازه نمی‌دهد شخصیتی خاص را دنبال یا با او همذات‌پنداری کنی. فصل اول کتاب به این منوال به همهٔ شخصیت‌های اصلی فرصت روایت می‌دهد. منوچهر و پسر صمصام و مینا جایی در زندگی‌شان در هم گره می‌خورند و هرکدام نسخهٔ تازه‌ای از قصه می‌نویسند. پسر صمصام قصهٔ عشقش با مینا را این‌طور حکایت می‌کند:

«چشم‌هایم را که باز کردم، دیدمش، با آن گیس‌های بلند که روی شانه می‌ریخت. مهرش به دلم نشست. رنگ‌به‌رنگ می‌شدم وقتی می‌آمد بازی کنیم [...] به حاجی بابایم گفتم: می‌خوامش. گفت: میری اجباریت رو تموم می‌کنی، می‌آی وردست خودم. هر وقت تونستی فریریشکا بدوزی، خانم‌جان رو می‌فرستم بره ببینه بنیه داره تخم ما را بزایه؛ اون وقت می‌ریم برات می‌گیریمش» (همان: ۱۲).

و بعد میناست که ماجرای پسند شدنش به چشم خانم‌جان در حمام و بعد عروسی‌اش را تعریف می‌کند:

«شوهرم را ندیدم. از زیر چادرشبی که روی سرم بود، زنی را می‌دیدم که قفلی را باز و بسته می‌کرد و زنی که با نخ هفت‌رنگ، پارچه‌ای را کوک می‌زد. بله را گفتم. زن‌ها هلهله کردند و نقل پاشیدند. از آن یکی اتاق صدای مردانه‌ای گفته بود بله؛ و من زن پسر صمصام شدم [...] مردی که کنارم نشسته بود، سرش پایین بود؛ شبیه آن چیزی که خیال می‌کردم، نبود» (همان: ۲۴).

در مواجهه با چنین روایت‌های پی‌درپی و متفاوتی است که نمی‌توانی طرف منوچهر را بگیری یا از مینا و پسر صمصام متنفّر شوی. نویسنده در این بازی‌ها، به جِّد کوشیده است از قهرمان یا ضدّقهرمان‌پردازی بپرهیزد و به نوعی، متأثر از فلسفهٔ ذن بی‌اغراق و به‌مثابهٔ پدیدارشناسی بی‌موضع، به تماشای آدم‌هایی که نه خوبند نه بد، نه عاشقت می‌کنند و نه نفرت می‌زایند، گناهکارانی بی‌تقصیر و حتی کمی ترحّم‌انگیز بنگرد و چنین نگاهی را به خواننده هم منتقل کند، که سرگشته بمانی؛ نشانت دهد که هرکدام از اینها شاید راهی دیگر می‌رفتند؛ اما پایان همین بود که بود!

در فصل دوم، واگویه‌های ذهنی تب‌دار و آشفته را می‌خوانی؛ فضایی فانتاسماگوری، انباشته از تصاویری سیّال، که توالی خطّی زمان را در هم می‌شکنند و چیزی پیشِ روی خواننده می‌گذارند که «زمان روانی» (Psychological Time) نام دارد. گویی نویسنده در پرهیز تعمّدانه از حفظ وحدت صوری، با تغییر لحن، فضا و پرسپکتیو می‌کوشد متن خود را واسازی کند و خواننده را در مواجهه با تلوّن و تله‌های تکنیکی خود به چالش بکشد.

«هفت گاو لاغر، رؤیاهای مرا می‌چرند» عنوان فصل دوم است که به کمال، ماهیّت خیال‌آشوبش را آشکار می‌کند. در صفحهٔ اول آن می‌خوانیم:

«دخترک که رفت، مترس بلند شد و دوید. رفت قبرستانی، روی قبری نشست و های‌های گریه کرد. سنگ کنار رفت و مردی از قبر بیرون آمد، نشست کنارش و سیگاری پیچاند. سرش آتش گرفت؛ تنش می‌سوخت؛ با آتش خودش سیگارش را گیراند [...]» (همان: ۲۹).

اما رؤیاها کارکردی دیگر هم دارند و آن، روایت نامحسوس و پوشیدهٔ حقایق وقیح جنگ است؛ حقایقی که این بار نه از نگاه بزرگ‌مردان و تاریخ‌نگاران، که از دریچهٔ خاطرات وهم‌آلود و آشفتهٔ مردی خسته روایت می‌شوند:

«رسید به جنگلی، به رودخانه‌ای و صدای زن‌ها و آب از دور می‌آمد. پشت درختی ایستاد و دید زد. زن‌ها در آب تن می‌شستند [...] تنشان مثل برنج، سفید بود. مرد آتش گرفت؛ درختی که به آن تکیه کرده بود هم؛ درخت کنارش آتش گرفت؛ آن طرف‌تر آتش گرفت؛ بجارها آتش گرفتند. هواپیماها بودند. شمرد، هفت تا بودند. بمب ریختند و رفتند. زن‌ها جیغ کشیدند و فرار کردند. به هر طرف می‌رفتند، آتش بود. سربازها آمدند، با پرچم‌های سرخ، هرکدامشان به زن‌ها می‌رسید، به قدر سیگارکشیدنی، در رودخانه غیب می‌شد [...]» (همان: ۲۹).

هذیان‌هایی از این دست، نقشی کلیدی در روایت حوادث دارند و از تازگی و تنوّع بیان بی‌بهره نیستند؛ اما خواننده را خسته می‌کنند و به کوششی مدام در کشف و تأویل می‌کشانند. چنین سرگشتگی اگر به ملال و دل‌زدگی نمی‌انجامد، از آن روست که در پایان فصل و با کمی تیزهوشی، به یاد می‌آوری که

منوچهر و طبیب از سرِ مستیِ دیشب و تب است که اوهام می‌بینند و رازهای مگوشان را با هم می‌گویند. اما این‌طور بازی‌ها، برای فهمیده شدن محتاج توجه و حضور کامل خواننده است، که غفلت یا فراموشی جزئی کوچک از گذشته لذت کشف را از او دریغ می‌کند. ساختار قصه به نوعی است که بسیاری وقایع با یک بار خواندن روشن نمی‌شوند. این مسئله در فصل سوم، که به دوم‌شخص روایت شده است، بیشتر خودنمایی می‌کند. شخصیت خالو ابراهیم، که احتمالاً خواننده بی‌تفاوت از کنارش گذشته است، دوباره ظاهر می‌شود. حال باید گیج و ناامید از کنارش بگذری، یا برگردی و خالو ابراهیم را در صفحات گذشته پیدا کنی. اتفاقاتی از این دست، تقریباً در همه جای رمان رخ می‌دهد و خواننده را به تقلا می‌اندازد.

چنین تنشی با تنوّعِ بیش از حدّ روایت تشدید می‌شود. نویسنده از اول‌شخص به سوم‌شخص می‌گریزد و ناگهان، روایت عجیب دوم‌شخص و بعد راوی دانای مطلق، و دوباره اول‌شخص و پایانی ناروال‌تر که به سبک نامه‌نویسی روایت می‌شود. این همه تنوّع، البته به آشفته‌معنایی نمی‌انجامد؛ شاید بیشتر از آن‌سو که در این کتاب نقطهٔ دید و نوع روایت، تابعی از فضا و شرایط می‌شود، مثلاً دغدغه‌های مردی که سراسر تردید است و ناباورانه به آیندهٔ حزب می‌اندیشد، به دوم شخص روایت می‌شود:

«دودل مانده‌ای که با پیرمرد حرف بزنی یا نه. گیرم یک نفر بیشتر بداند یا نداند. همه چیز که مهیا باشد، می‌شود غارت هجدهِ تیر. اصلاً همان وقت هم مخالف بودی. وقتی لومپن پرولتاریا محرّک توده باشد، همین می‌شود» (همان: ۴۷).

فضای توطئه، تبانی و غربت کافه‌ای در لایپزیک را شاید تنها زاویهٔ دید سوم‌شخص محدود می‌توانست به خواننده القا کند:

«صندلی را عقب کشیدم و نشستم. رفیق سوادا سرش را بالا نیاورد؛ اما حتماً از نشستن در صندلی سمت چپ فهمیده کی هستم:

"دیر کردی رفیق صمصام".

روزنامهٔ لوله‌شده را روی میز گذاشتم و بارانی شمعی را روی پشتیِ صندلی آویزان کردم. رفیق سوادا دستکش‌هایش را که روی میز بود، لای صفحه‌ای که می‌خواند، گذاشت و کتاب را کمی آن‌طرف‌تر سُر داد. "هنوز عادت پاییدن قرار رو ترک نکردی؟"

"دیر که نکردم؟"» (همان: ۱۰۷)

و شاید اگر نقل عینیِ گزارش‌های پلیس محلّی لایپزیک و سبک نامه‌نگارانهٔ پایان داستان با همهٔ سؤال‌ها و عدم‌قطعیت‌هایش نبود، *قربانی باد موافق* چیزی کم داشت؛ تمهیدی که در بیان مرام و مسلک سیاسی کمونیسم، بیش از هر مستند تاریخی روشن‌گر می‌نماید. در ضمیمه‌ای که بر نامهٔ اعتراف‌گونهٔ همراه جسد آمده است، نوشته‌اند:

«با بررسی نامه توسط کارشناس زبان فارسی، با حذف خطوط ۱۳– ۱۲ از پاراگراف اول، ۶ – ۷ – ۸ – ۲۵ – ۲۶ از پاراگراف دوم و ۱۱–۱۲–۱۳ از پاراگراف سوم، قابل ارسال است [...]

ستوان پلیس خلق

ت. ت. برباتف

به جای نامه، پیام تسلیت ارسال شود. پرونده مختومه شود.

سرهنگ پلیس خلق

م. شواتزر» (همان: ۱۲۴)

چنین شیوهٔ روایت‌گری، فنی است که به کمال به کار گرفته شده است؛ اما چندان تازه نیست. در واقع، نویسنده در تکنیک پای خود را جای پای محکم بزرگان و استادان فنّ روایت‌پردازی، چون فاکنر –که تدبیرش در چرخش زاویهٔدید و روایت در *خشم و هیاهو* و شکست زمان خطی روایت، کاملاً تجربی و انقلابی می‌نمود– و جویس –که رمان *اولیس*اش هنوز الگوی ممتنع بسیاری از نوقلم‌هاست– و وولف –استادِ پردازشِ جریان سیّال ذهن در روایت– و حتی نویسندهٔ جسور و نوگرایی چون لارنس استرن –که *تریسترام شندی*اش هنوز خارق‌العاده است– و بسیاری دیگر گذاشته و اگر تحسین خواننده را برمی‌انگیزد، نه از خلاقیت و ابداعات روایی است، که از تمامیّت اجراست. بنابراین نویسنده را می‌توان تجربه‌گری محتاط خواند که اگرچه به تجربهٔ چیزی جدید و غیرمعمول در رمان ایرانی دست می‌زند، چندان هنجارشکنی نمی‌کند.

سلسله دال‌های متزاید: سرخ مثل ... مادام!

داستانی چنین چگال، نشانه‌ها را به حال خود رها نمی‌کند. دال‌ها نیز مثل بقیهٔ عناصر بافت متنی، در تزاید و تکاثر خود، بازی ناتمام دلالتی به راه می‌اندازند، که بی‌تأثیر از تدبیر نویسنده هم نیست. یکی از دال‌ها، که حضور مسلّط در متن دارد و وجود خود را حتی پیش از آغاز خوانش کتاب اعلام می‌کند، نماد ستارهٔ سرخی است که مرام و مسلک کمونیسم را به ذهن می‌آورد. سرخ، رنگِ مسلط فضاست؛ نویسنده در فضاسازی خود از آن غفلت نمی‌کند و تعمّدانه یا ناآگاهانه، به‌عنوان ته‌رنگ اصلی به کار می‌بندد. اما خواننده در برخورد با «سرخ» روی جلد، تنها می‌تواند انتظار یک یا چند معنا داشته باشد: رنگی یادآور ارتش سرخ، «هراس سرخ» (Red Scare)، کمونیسم، هیجان و تجاوز و افراط. اما کتاب که گشوده می‌شود، وعدهٔ معنای اول «سرخ» مدام به تعویق می‌افتد و آنچه دیده می‌شود، انبوهی از دلالت‌های متغیّر و نمادگونهٔ این رنگ است، که افشره‌ای از تمام قصه است. سرخ، رنگ اضطراب دو رقیبی است که افشاگر عشق میناست؛ اما سرخ نشدن، عاشق نبودن نیست:

«مینا که آمد، پسر صمصام رنگ‌به‌رنگ شد. نگاهش می‌کردم و کیف می‌کردم از اینکه من هم خاطر مینا را می‌خواهم، ولی **سرخ** نمی‌شوم» (همان: ۵).

سرخ جایی دیگر نشانهٔ بکارت دختری است؛ اناری که رسیده و گاهِ تَرک برداشتنش خبر از زفافی نزدیک می‌دهد:

«انارِ توی دستم را فشار دادم. ترک برداشت و خونابه روی تنم ریخت. زنِ حاجی بلند شد؛ آبجی هم. می‌رفتند خزینه. آبجی سرش را برگرداند که دنبالش بروم. کنار خزینه ایستادم. خونابه روی تنم لیسه می‌کشید» (همان: ۲۳).

سرخ با رؤیا و اوهام و هشدار ناخودآگاه هم پیوند دارد:

«از خون دستش دریا قرمز شد؛ ضعف کرد و در آب فرو رفت. ماهی برگشت و دهانش را باز کرد و بلعیدش. در شکم ماهی جای کمی برای دراز کردن دست و پا دارد؛ چمباتمه می‌زند؛ شبیه جنینی که خون‌های لخته روی تنش مانده؛ ماهی فرومی‌رود؛ آنقدر پایین که دیگر خونی نیست؛ اما او چیزی جز تاریکی نمی‌بیند» (همان: ۱۰۳).

اما علاوه بر پرچم روس‌ها و جنگ و خون و تجاوز، که در این داستان از دلالت‌های سطح اولِ «سرخ»اند، سرخ بودن با انکار هویّت و تاریخ هم رابطه دارد:

«روس نبودند؛ گرجی بودند؛ اما چه فرقی می‌کرد؟ لباس‌ها، ستاره‌ها و خط‌های سرخشان شبیه بود» (همان: ۴۱).

وقتی که سرخ شدی، گذشته نداری؛ می‌توانی مثل پسر صمصام، همین که «کلاه از سرش افتاد و شد مأمور خرید ارتش سرخ»، شانه به شانهٔ مینایی که روزی «و لا الضّالین را بلند می‌گفت و پدرش آفرین احسنتش خانه را برمی‌داشت»، یاغی شوی و مسافر لخت کنی.

اما دلالت‌های «سرخ» با پیش رفتن داستان، پابه‌پای آن تغییر می‌کند. یأس و ناکامی شخصیت‌ها حال در همان رنگ سرخی متجلّی می‌شود که این‌بار پریده‌رنگ است و به چرکی آلوده. سرخ، که روزی رنگ عشق بود، حالا دالّ بر رابطه‌ای است که به بن‌بست رسیده؛ رنگ سقط جنین است؛ رنگ زخم‌های دختری است که ناامیدانه خودسوزی می‌کند؛ نشان زنی است از دست رفته؛ که در رؤیای منوچهر، کلاه و روبانی قرمز دارد؛ رنگ خیانت و پلشتی است؛ رنگ خیالات و توهّمات مردی آشفته است؛ دریایی است که از خون او سرخ شده است.

«سرخ» در *قربانی باد موافق* پیوندی جدانشدنی با «زن» دارد. هر وقت نظری به زنی در میان است، ردّی از سرخی هست. در صحنه‌ای منوچهر، مینا و شوهرش را می‌بیند، که مینا با دامن ماهوتی سرخ رنگی روی دوچرخه نشسته، سرخیِ دامن برای منوچهر تداعی‌گر حسّ تلخِ خیانتِ زنی است. جایی دیگر، یکی از توده‌ای‌ها به نام یاشار، از آرزوی داشتن «زن روس موبور با صورت سرخ»

سخن می‌گوید – گویا ملّیت و ایدئولوژی همهٔ روس‌ها از صورت سرخشان پیداست!– و جایی دیگر، سرخ یعنی روسپی؛ جایی در کتاب، خالو قضیهٔ لامپ‌فروش چله‌خانه را برایمان تعریف می‌کند که:

«شاگردش را بیرون کرده؛ اونم برای تلافی، بالای مغازه‌ش لامپ قرمز روشن کرده، روس‌ها یقه‌اش کردن، مادام خواستن» (همان: ۷۵).

روشن کردن لامپ قرمز، که در بلبشوی حضور این‌همه روس در وطن، برای ایرانی‌ها مترادف گرایش به کمونیسم است، برای خود روس‌ها معنایی متفاوت دارد. در نظر او، لامپ قرمزِ سردر یک مغازه یعنی «روسپی‌خانه». این کارکرد چندگانهٔ دالّ‌ها، همان چیزی است که امبرتو اکو (Umberto Eco) «کارکرد نشانه» (Sign function) می‌نامد و از فرهنگی به فرهنگی دیگر و حتی از نیّت گوینده تا برداشت مخاطب تفاوت می‌کند.

اما داستان‌وارهٔ «لامپ قرمز» را به زعم خود داستان، می‌توان استعاره‌ای از کتاب *قربانی باد موافق* دانست. کتاب با جلد سرخش، به‌مثابهٔ لامپ قرمز روی پیشخوان کتاب‌فروشی، کارکردی چندگانه دارد. خواننده به اغوای «مادام»[۲] روی پیشخوان به سراغش می‌آید؛ به تصوّرِ خواندن چیزی که تاریخ حزب سرخ است؛ اما انبوهی از نشانه‌ها و خرده‌داستان‌ها که دلالت دست اوّل «حزب سرخ» را به تعویق می‌اندازد، از داستان چیزی سوای «مادام» یا «حزب» می‌سازد: بافت پیوسته و متراکم داستانی که کنترل آن از دست نیّت نویسنده و خواننده خارج شده است؛ دنیای «سرخ»ی که همه چیز هست و هیچ‌کدام تنها نیست. آنچه به عنوان نمونه دربارهٔ دلالت رنگ «سرخ» گفته شد، به کارکرد دیگر نشانه‌های متن هم قابل تعمیم است؛ چیزی که متن را به مثالی از بازی نشانه‌ها و تفاوت و تعویق[۳](Diffference) دریدایی تبدیل می‌کند، اما توضیح بیشترش در این مجال نمی‌گنجد.

کاتبِ خودشیفته، مخاطبِ سرگشته؛ دو ایراد عمده

اگر از شیدایی خود در مقام خواننده صرف‌نظر کنم، شاید بتوانم دو ایراد عمده در دستگاه ساخت‌وساز این رمان پیدا کنم. اولین ایراد هم از جنس شیدایی است؛ شیدایی نویسنده‌ای که مجذوب آموخته‌های خود از استادان طریقت روایت‌گری است و می‌کوشد هرآنچه را که می‌داند، در متن خود به کار بندد و تعمّدانه خواننده را بازی دهد. ذوق‌زدگی افراطی نویسنده در بازی‌سازی، به قیمت نابودی نقاطِ نگه‌دارندهٔ[۴] (Point de caption) معنا تمام می‌شود و متنی نفس‌گیر می‌سازد؛ پلّکانی خوش‌ساخت که معمار آن، «پاگرد»ها را فراموش کرده است. از همین‌جا به متن می‌تازم.

درست است که رولان بارت پیش‌تر میان متن «مصرفی» و «تولیدی» تمایز قایل شده است و متنی را ارزشمندتر می‌داند که خواننده را از مقام منفعل «تأویل‌گر» خارج و مجبور به بازنویسی متن کند، اما سؤال اینجاست که در متنی سراسر «کنش»، که توصیف‌هایش هم از جنس حرکت است، خواننده چقدر

فرصتِ ایستادن و تأمل دربارهٔ سلسلهٔ دالّ‌ها و بازنویسی آنها را دارد؟ شاید بگویید خوانش دوم و سوم و چهارم شاید در درک لایه‌های زیرین دلالت کمک کند؛ اما همین آیا به دل‌زدگی خواننده منجر نمی‌شود؟

ایراد دوم، که ریشه در همین نقطهٔ ضعف – فردا شاید بگویم «قوّت»!– دارد، طیف خوانندهٔ رمان است. *قربانی باد موافق* نمونهٔ عملی خوبی از دوران سلطهٔ نظریهٔ پسامدرن است و بر پایهٔ اصول داستان‌نویسی غربی نوشته شده است و بی‌توجه به خواننده‌ای که هنوز آمادهٔ پذیرش آن نیست. خوانندهٔ سنّتی ایرانی هنوز آشنای این بازی‌ها نیست و به غیر از طیف محدود خوانندهٔ خاص و نخبه، بسیاری دیگر حتی لذّت درک سطوح اوّل دلالت را از دست خواهند داد. بارت در مقالهٔ «از اثر به متن» خود از لذّتی سخن می‌گوید که هنگام خواندن متنی استریوفونیک و قابل بازنویسی به خواننده دست می‌دهد؛ لذّتی که با عیشی مدام همراه است. اما به جسارت می‌نویسم که اگر در این متن لذّتی باشد، از نوع استیصال است؛ لذّتی که شاید تنها خوانندهٔ خودآزار را شادمان کند. بنابراین می‌خواهم از اصطلاح «استیصال» یا «بن‌بست»[۵] (Aporia) دریدا علیه متن استفاده کنم؛ *قربانی باد موافق* اگرچه خواننده را به استیصال می‌کشاند، مفرّی به سوی انتشار معنی نمی‌گذارد[۶]. نویسنده به نوعی، با پرهیز از ارائهٔ هر شکلی از پاورقی، یادداشت، یا اشاره به کلمات بومی، گویی به نبرد با خوانندهٔ خود کمر بسته است و می‌کوشد استیلای خود بر متن نافهمیدهٔ خود را حفظ کند. نویسنده اینجا هنوز نمرده است؛ چون متن را به تمامی به دست خواننده نمی‌سپارد. به عکس، با ساخت‌وساز مهندسی و دقیق خود، مدام یادآوری می‌کند که «من هستم». چنین نویسنده‌ای، مثل خوانندهٔ سردرگم خود، میان نقش سنّتی نویسندهٔ قادرِ مطلق، که خداگونه می‌نمود، و موقعیت امروزش، که در حد یک کارکرد تقلیل پیدا کرده است، دست و پا می‌زند. نویسنده خوب می‌داند که نقشی بیش نیست و آیندهٔ متن در دست خواننده رقم می‌خورد. شاید از این روست که سرسختانه در اثبات حضور خود می‌کوشد. در بسیاری مواقع، به‌مثابهٔ مدیر صحنه‌ای قادر ظاهر می‌شود که تدبیر تمامی صحنه‌ها به دست اوست و حتی گاهی به جای خواننده تصمیم می‌گیرد. به عنوان مثال، تکیه بر «کنش» داستان به قیمت نادیده گرفتن خصوصیات ظاهری و ترکیب چهرهٔ افراد است؛ چیزی که خواننده سخت می‌جوید و نه تنها اجازهٔ کشف آن را ندارد، بلکه گرفتار دام‌های گوناگون روایت و «اکشن»، فرصتی هم برای تخیل پیدا نمی‌کند. خواننده به جای کشف و شهود، مصرف‌کننده‌ای ناقص از حجم پرچگال متن است و سرخورده‌تر از این رو که می‌داند راهی به فهم کامل متن ندارد.

البته فراموش نکنیم که این قسم متن‌ها خوانندهٔ خاص خود را تربیت می‌کنند؛ خواننده‌ای که اگر نیمی از کتاب را تاب بیاورد، می‌تواند دست نویسنده را بخواند و به جای سرگشتگی و ترس از فضای ناشناخته، می‌تواند فعّالانه در بازی روایت‌گر و روایت‌گیر شرکت کند و حتی از آن لذّت هم ببرد. بی‌توجهی

به خواست خوانندهٔ سنّتی و اصرار در دست‌یابی به خواننده‌ای از جنس خودِ رمان، جسارتی است درخور تحسین. نویسنده‌ای که از یک نظر عاشق مخاطبش نیست و به جای تحبیب خواننده، به بازی‌اش می‌گیرد، از دیدگاهی دیگر، تجربه‌گری جسور می‌نماید که با اصرار در تربیت خوانندهٔ خود و آزمودن بازی‌هایی که کمتر نوقلمی جسارت تجربه‌اش را دارد، بیش از سایرین، علاقه‌مند و متوجه مخاطب خود جلوه می‌کند.

به یاد داشته باشیم که محتوای داستان هم از جملهٔ موضوعاتی است که به‌رغم اهمیت، در تاریخ روایت و روایت تاریخی سرزمین ما کمتر به آن پرداخته شده است؛ مخصوصاً کمتر رمان فارسی را به این سبک و سیاق خوانده‌ایم که تا این حد به تحقیق و مطالعهٔ پرکار دربارهٔ بافت تاریخی و فضاسازی درست اثر پرداخته باشد. گاهی چیدمان دقیق چنین بستری با همهٔ ظرایفش و گاهی حتی وسواس جنون‌آمیز نویسنده در بازسازی واقع‌نمای حوادث، اخبار و حتی سرتیترهای روزنامه‌های خارجی، و استفاده از جزئیات دقیق و ماهرانه‌ای چون تمبر نایاب محمدرضا و فوزیه، که گویی بخشی از رسالتِ واگویی تاریخِ ناگفته را به دوش می‌کشند، خواننده را انگشت‌به‌دهان می‌گذارد. چنین دقت و حدّتی، تنها از رمان‌های بزرگ تاریخی برمی‌آید و کمتر در داستان‌هایی دیده می‌شود که تاریخ تنها دست‌مایهٔ پرداختی ساختگی از زندگی آدم‌هایی عادی است که ارزش بیوگرافیک هم ندارند.

قربانی باد موافق سرمتنیت هم نمی‌پذیرد، و سرانجام نمی‌دانی رمان را چه بخوانی! رمانی تاریخی ـ سیاسی ـ اجتماعی؟ عشقی؟ خیال‌آشوب؟ واقع‌گرا؟ متنی روایت‌باز؟ شاید کمی هم فلسفی؟ یا جنایی؟ یا شاید بیشتر رمانی اقلیمی باشد با ته‌مایه‌های عمیق فولکلوریک که از افسانهٔ پسرِ خان و قیماق‌ها شروع می‌شود و آرام آرام بر تمامی متن سایه می‌اندازد؟ در واقع، *قربانی باد موافق* همهٔ اینها هست و هیچ‌یک به تنهایی نیست؛ یا به زعم باختین، «کارناوالی» (Carnival) از همهٔ اینهاست؛ متنی است که جسورانه کوشیده از سطحی‌گری و تک‌بُعدی‌شدگی بپرهیزد و بافتی ریزنقش و چندلایه ارائه کند که شاید به قیمت قربانی شدنِ خواستِ خواننده تمام شود؛ اما همین، مایهٔ پویاییِ متن و حرکت خواننده‌ای است که دگرباره در همین متن متولد می‌شود.

پی‌نوشت

۱. هانس رابرت یاوس، نظریه‌پرداز مشهور آلمانی و داعیه‌دار نظریهٔ دریافت، به نقد خواننده‌محور وجهی تاریخی می‌بخشد. منظور وی از «افق انتظارات»، محکی است که خواننده برای قضاوت متون ادبی در دوره‌ای خاص اتخاذ می‌کند. بدیهی است که برای چنین قضاوتی، دانستن ژانر اثر و جایگاه آن در ذهن خواننده و حتی به قول ژرار ژنت، پیرامتن‌هایی چون عنوان کتاب، طرح جلد، نام نویسنده و حتی نوشتهٔ پشت جلد، بی‌تأثیر نیستند؛ و این انتظار خیلی قبل‌تر از خواندن اثر و بسته به پیرامتن‌ها و پیش‌فرض‌های ادبی تاریخی خواننده شکل می‌گیرد.

(Selden, 1993: 52-54)

۲. حال اینکه چرا روس‌ها روسپی را به کلمهٔ فرانسوی «مادام» می‌خوانند، خود نتیجهٔ پدیده‌ای فرهنگی است که بحث آن در این مجال نمی‌گنجد.

۳. واژه ساخته و پرداختهٔ دریدا که مفهوم تفاوت و تعویق را یکجا دارد.

۴. اصطلاح لاکان در اشاره به چیزهایی در متن که نمی‌گذارند خواننده سرگشته در متن گم و غرق شود؛ لنگرهای معنایی که تا مدتی خواننده را با خود همراه می‌کنند و به بیانی، «نگه می‌دارند».

۵. اصطلاحی که دریدا، اول‌بار در اشاره به سرگشتگی و استیصال خواننده در متنی که راه به جایی نمی‌برد، به‌کار می‌گیرد و منظور، آن جنس سرگشتگی است که از اشباع نشانه‌ها و بازی دلالت‌ها و یأس خواننده در دست‌یابی به معنایی متعیّن حاصل می‌شود. اما دریدا می‌گوید، همیشه در لحظهٔ استیصال و بن‌بست، معجزه‌ای رخ می‌دهد و راهی به سوی دلالت‌های تازه گشوده می‌شود. این مفهوم کاملاً مثبت در اندیشهٔ دریدا، متن را نمی‌بندد؛ بلکه مفرّی به انتشارِ بذرِ معانیِ تازه است.

۶. شاید با این همه توجه به نویسنده، کاری جز خبط نظریهٔ دریدا نکرده‌ام؛ چرا که از نظر دریدا و دیگر پساساختگرایان، نویسنده کارکردی برون‌متنی ندارد. از سوی دیگر، فرایند انتشار معنا مستقل از خواست نویسنده و در فرایند خوانش اتفاق می‌افتد. به این معنی، نویسنده/ خدا می‌میرد و نقشی در تأویل یا بازنوشت متن خود ندارد؛ پس هرگونه اصرار بر نیّت و تلاش نویسنده، خبطی است که من منتقد بر متن تحمیل می‌کنم و متن، بی‌نیاز از منتقد و نویسنده، به فرایند تکثیر دال‌ها ادامه خواهد داد.

کتابنامه

– بارت، رولان، ۱۳۸۱، «از اثر به متن». *به سوی پسامدرن، پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*. پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

– دریدا، ژاک، ۱۳۸۱، «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی». *به سوی پسامدرن، پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*. پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

– طلوعی، محمد، ۱۳۸۶، *قربانی باد موافق*. تهران: افق.

– نامور مطلق، بهمن، ۱۳۸۴، «پیرامتنیّت یا متن‌های ماهواره‌ای». *مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. دکتر حمیدرضا شعیری، تهران: فرهنگستان هنر.

- Abrams, M. H. *1993. A Glossary of Literary Terms.* Sixth Editon.

- Bertens, Hans. *2001. Literary Theory, The Basics*. London.

- Selden, Raman, Peter Widdowson. *1993. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory.*

نقدی بر شرح *تاریخ جهانگشای جوینی*[*]

کمال راموز[**]

اشاره

بعد از حملهٔ مغول در اوایل قرن هفتم (۶۱۷ ه) و سیطرهٔ آنان بر ایران، نوشتن کتب تاریخی در قرن‌های هفتم و هشتم رواج پیدا کرد. این سنّت همچنین در قرن نهم نیز ادامه پیدا می‌کند. مغولان علاقهٔ زیادی داشتند که حملات وحشیانهٔشان –که اغلب همراه با قتل و غارت، ویرانی، تجاوز و اعمال غیر انسانی بود و خود آن را فتوحات دلاورانه! می‌پنداشتند– در صفحات کتب تاریخ ثبت شود تا برای آیندگان به یادگار بگذارند و آن را مایهٔ مباهات می‌دانستند؛ بنابراین از نوشته شدن کتاب‌های تاریخی حمایت می‌کردند. نگاهی گذرا به فهرست کتاب‌های تاریخ ادبیّات و سبک‌شناسی و توجه به شمارگان کتب تاریخی نوشته‌شده در این دوره، به وضوح بیانگر این مطلب خواهد بود.

تاریخ جهانگشای یکی از این کتب تاریخی‌ای است که چند دهه بعد از حملهٔ چنگیز به ایران، نویسندهٔ شهیر قرن هفتم، علاءالدین عطاملک جوینی (۶۸۱–۶۲۳ ه) آن را به رشتهٔ تحریر درآورده است. این کتاب که در سه مُجلّد «در تاریخ چنگیزخان و اعقاب او...»، «تاریخ خوارزمشاهیان» و «سایر حاکمان مغول و اوضاع اسماعیلیّه» نوشته شده، از موثق‌ترین مآخذ تاریخی و از جمله متون دلاویز نثر فارسی است.

این کتاب ارزشمند تا به حال –تا آنجا که نگارنده اطّلاع دارد– شرح جامعی که نیاز مراجعان به این متن را برطرف سازد، نداشته است. با توجه به اینکه این کتاب یکی از نمونه‌های خوب نثر فنی رایج در قرن‌های ششم و هفتم است، جزء سرفصل‌های درسی دورهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی قرار گرفته است؛ بنابراین لازم بود شرحی از این کتاب برای استفادهٔ دانشجویان نگاشته

---

* *شرح تاریخ جهانگشای جوینی* (تهران: دستان، ۱۳۸۶)، به اهتمام سیّد شاهرخ موسویان نگاشته شده است. این مقاله در شماره ۲۰ کتاب ماه ادبیات (آذر ماه ۱۳۸۷) با عنوان «زیر ذرّه‌بین نقد» به چاپ رسیده است.

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی.

شود. با توجه به اینکه نسخهٔ مرحوم قزوینی قدیمی بود و نوع حروف‌چینی و نداشتن علائم نگارشی، مطالعهٔ آن را مشکل می‌کرد، می‌بایست این متن به‌طور کامل با حروف‌چینی جدید و ویراستاری دقیق بر اساس نسخهٔ مرحوم قزوینی به طبع می‌رسید. تا اینکه در سال ۱۳۸۵ شرحی از کتاب به اهتمام سیّدشاهرخ موسویان منتشر شد. این کتاب بر اساس نسخهٔ مرحوم قزوینی، با حروف‌چینی جدید و رعایت اصول نگارشی و ویرایشی جدید در یک جلد به‌صورت آراسته به طبع رسیده است. از جمله نکات مثبت این شرح این است که توضیحات آن به‌صورت پاورقی در هر صفحه آمده است و مطالعهٔ متن را برای خواننده آسان کرده است. در این توضیحات سعی بر آن بوده است تا برای هر کلمه معنای مرتبط با متن ذکر شود و همچنین اِعراب کلمات توضیح داده نشود که طبیعتاً باعث افزایش سطور و صفحات کتاب و متعاقباً قیمت آن می‌شد. در مواردی نیز جهت تسهیل فهم متن تغییراتی در نحوهٔ نگارش آن داده شده است.

نگارنده پس از آنکه این کتاب را مطالعه‌کرد، نوشتن مقاله‌ای را در مورد این کتاب ضروری دانست؛ تا هم مواردی را که در شرح و توضیح لغات و یا عبارتی در متن یا ذکر مرجع ضمایر با شارح محترم اختلاف نظر داشت و احساس کرد که با امعان نظر بیشتر می‌توان پیشنهادی بهتر ارائه داد، بیان کند؛ هم اشتباهات چاپی کتاب را متذکّر شود؛ همچنین مسئله‌ای را در مورد عدم‌رعایت اصول تحقیق در این کتاب یادآور شود.

بنابراین، این مقاله در سه قسمت تنظیم شد:

۱- ایرادات مفهومی، معنایی، مرجع ضمایر و...

۲- عدم رعایت اصول تحقیق

۳- اشتباهات چاپی

البته به علت کثرت مطالب، این مقاله تا صفحهٔ ۳۵۰ [پایان جلد اوّل] را بررسی کرده است و مطالب به ترتیب صفحات، تا پایان جلد اول ارائه شده است.

***

۱. ایرادات مفهومی، معنایی، مرجع ضمایر و...

۱-۱. در ابتدای کتاب در توصیف بارگاه «منکوقاآن» چنین می‌آید:

«[...] برین سیاقت و هیئت چون حضرت باشکوه و هیبت او را که مجدَّر شفاه و معفَّر جباه شاهان نامدار است مطالعت افتاد...».

در توضیحات چنین می‌آید: «معفِّر: خاک‌آلود کننده، ظاهراً برخلاف ضبط مرحوم قزوینی، «معفِّر» به صورت فاعلی مناسب‌تر است، زیرا صفت «خاک‌آلود» برای پیشانی‌ها برازنده‌تر است تا برای حضرت و درگاه پادشاه...» (موسویان، ۱۳۸۶: ۱۷/۱۰۷)[۱].

نویسندهٔ کتاب (جوینی) در حال وصف بارگاهی است که به وسیلهٔ «لب‌های شاهان نامدار» مجدَّر (آبله زده شده) و به‌وسیله «پیشانی آنها» معفَّر (خاک‌آلود شده) است. در این جمله در وصف بارگاه منکوقاآن غلّو شده است، علاوه بر اینکه می‌خواهد این مطلب را برساند که پادشاهان نامدارِ جهان، بارگاه او را می‌بوسند و در آنجا به سجده می‌افتند، بلکه با پیشانی خود آن حضرت عالی مرتبه را خاک‌آلود می‌کنند!

در ثانی ظاهر کلام نیز صورت مفعولی کلمه را تأیید می‌کند، زیرا در جملهٔ قبل نیز کلمهٔ «مجدَّر» به‌صورت مفعولی آمده است. در متونی که به نثر فنی نگاشته شده‌اند و آوردن سجع یکی از راه‌های آرایش کلام و موزون کردن قرینه‌هاست، باید به تقابل اسجاع در قرینه‌ها دقّت کرد که هم در تصحیح متون و هم در فهم آن یاریگر خواهد بود. بسیار ضعیف به نظر می‌رسد که نویسنده در دو قرینهٔ نزدیک به هم، کلمهٔ اول را به‌صورت مفعولی و دومی را به‌صورت فاعلی بیاورد و وزن را مختل بکند.

نکتهٔ سوم اینکه قسمتی از توضیحی که شارح محترم داده‌اند، صورت مفعولی کلمه را تأیید می‌کند: «صفت خاک‌آلود، برای پیشانی‌ها برازنده‌تر است». این کاملاً درست است زیرا این پیشانی‌ها هستند که صفت خاک‌آلود را دارند و «حضرت باشکوه» پادشاه از آنها خاک‌آلود (معفَّر) می‌شود؛ بنابراین صورت مفعولی کلمه که مرحوم قزوینی ضبط کرده‌اند صحیح است.

۱-۲. در بخش «ذکر قواعدی که چنگیزخان بعد از خروج نهاد و یاساها که فرمود» چنین می‌آید:

«و در آن وقت که اوایل حالت او بود و قبایل مغول بدو منضّم شد، رسوم ضمیمه که معهود آن طوایف بودست و در میان ایشان متعارف، رفع کرد...»

در توضیحات، «حالت: مرگ» آمده است (همان: ۱۳/۱۲۷).

پُرواضح است که معنی ارائه شده متناسب با جمله و متن نیست؛ چون نویسندهٔ کتاب در این قسمت در مورد شروع کار و قدرت یافتن چنگیز صحبت می‌کند، نه مرگ او (در عنوان بخش دقّت شود)؛ در ثانی جملهٔ بعد «قبایل مغول بدو منضمّ شد» نیز تأکید می‌کند که این جمله و کلمه در مورد مرگ چنگیزخان نیست، چون در ابتدای کار و قدرت یافتن او بود که قبایل به او پیوستند نه در هنگام مرگ او. بالاخره آمدن کلمهٔ «اوایل» قبل از این کلمه [حالت] معنی ارائه‌شده را رد می‌کند. آیا ترکیب «اوایل مرگ» درست است؟

در این جمله، معنی اصلی کلمه «کیفیّت، چگونگی، وضع و حال» مدّ نظر است (دهخدا: «حالت»).

معنای پیشنهادی: در آن وقت که اوایل وضع و حال و چگونگیِ [قدرت یافتن] او بود.

۱-۳. در توصیف لشکر مغول چنین می‌آید: «و کدام لشکر در عالم چون لشکر مغول تواند بود؟ هنگام کار در غلبه و اقتحام، سباع ضاری اندر شکار، [هستند]...».

«ضاری: در پی صید دونده» (۱۲/۱۳۱)

«ضاری» از مصدر «ضراوه» است، که برای آن در فرهنگ معاصر این معانی ذکر شده است: «درّنده‌خویی، وحشی‌گری، ولع». به نظر می‌رسد معنی مناسب‌تر برای عبارت «ضاری اندر شکار: حریص به شکار» باشد[۲].

۱-۴. در ادامهٔ توصیف لشکر مغول [دو سطر بعد] چنین می‌آید:

...« لشکری اندر شیوهٔ رعیّت که احتمال صنوف مُؤَن کنند و بر ادای آنچ بریشان حکم کنند از: قوبجور و عوارضات و اخراجاتِ صادر و وارد و ترتیب یام و اولاغ و علوفات ضجرت نکنند»[۳].

الف- شارح محترم یای «لشکری» را وحدت و نکره در نظر گرفته، و «سرباز» (۱/۱۳۲) معنی کرده‌اند که درست به نظر نمی‌رسد. از فحوای کلام معلوم است که نویسنده در مورد لشکر و سپاه مغول صحبت می‌کند نه یک نفر سرباز. در ثانی فعل‌های «احتمال کنند» و«حکم کنند» و همچنین ضمیر «ایشان» که هر سه به‌صورت جمع آمده‌اند و به کلمهٔ «لشکری» برمی‌گردند، خواننده را مجاب می‌کند که معنای ارائه‌شده درست نیست.

ب- در سطر دوّم در توضیح «اخراجات صادر و وارد» نیز آمده است: «مالیاتی که بر صادرات و واردات تعلّق می‌گیرد» (۴/۱۳۲).

معنای ارائه‌شده مناسب به نظر نمی‌رسد. «صادر و وارد» در اینجا به معنای «رونده و آینده» است و «اخراجات» نیز «جمع اخراج: وجه معاش، وجه گذران، خرجی، هزینه». (لغت‌نامه «اخراجات») با توجه به اینکه بعد از این عبارت نویسنده بلافاصله عبارت «ترتیب یام [مهیّاکردن چاپارخانه] و اولاغ [اسب، چاپار، پیک] و علوفات [آذوقهٔ انسان و حیوان]» را می‌آورد؛ به نظر می‌رسد معنای مناسب برای این عبارت «هزینه‌های کسانی که می‌آیند و می‌روند»، یا به‌عبارت بهتر «هزینه‌های رفت‌وآمد» در نظر گرفته شود.

در جای دیگر متن نیز ترکیب «صادر و وارد» به معنی «آینده و رونده، کسانی که می‌آیند و می‌روند» به کار رفته است. «...و چند را [چند تن از این دختران را] به خرابات و رسول‌خانه فرستادند تا خدمت صادر و وارد کنند» (۲۸۸/ سطر۹).

۱-۵. نویسندهٔ کتاب در مذمّت نحوهٔ سازماندهی سپاهیان «ملوک دیگر» در مقابل لشکر منظّم و سازمان‌یافته مغول چنین می‌آورد: «...هرگاه که عزیمت دشمنی کنند یا دشمنی قصد ایشان کند ماه‌ها و سال‌ها باید تا ترتیب لشکری دهند و خزانه‌های مالامال تا در وجه مواجب و اقطاعات ایشان بردارند».

در توضیحات چنین آمده است: «یعنی بسیار پرهزینه هستند...» (۱۰/۱۳۳).

در این مورد نیز فقط مفهوم کلی جمله بیان شده است. به نظر می‌رسد معنی دقیق‌تر جمله چنین باشد: «...خزانه‌های پُر [باید: لازم است]، تا در وجه حقوق و اقطاع[۴] این لشکریان هزینه‌کنند».

۱-۶. در ماجرای توطئهٔ «بلابیتکچی» و «ایدی‌قوت» و... علیه مسلمانان چنین می‌آید:

«و از آن ایغوران که در حسابی بودند هم خطّ گرفتند...».

در توضیحات چنین آمده است: «در حسابی بودند: اعتباری داشتند» (۸/۱۴۵).

معنای پیشنهادی: «[کسانی که در آن ماجرا] سهیم بودند، به حساب می‌آمدند، دست داشتند».

۱-۷. در جریان پیمانی که کوچلک با سلطان [محمد خوارزمشاه] برای حمله به کورخان می‌بندند؛ چنین می‌آید:

«اگر سلطان به قهر و دفع سبقت یابد از مملکت او تا المالیغ و کاشغر سلطان را مسلّم باشد و اگر کوچلک پیش‌تر دست برد و قراختای از دست بردارد تا آب فناکت کوچلک را باشد».

در توضیحات مرجع ضمیر «او: سلطان محمد» (۱/۱۵۵) در نظر گرفته شده است.

پرواضح است که مرجع ضمیر «او»، «کورخان» است. «کوچلک» در مورد تقسیم قلمرو «کورخان» -بعد از فتح‌کردن- با «سلطان محمّد» قرار می‌گذارد...« از مملکت او [کورخان] تا المالیغ و کاشغر برای سلطان محمّد باشد...».

۱-۸. در ادامه، در همین بخش [ذکر احوال کوچلک و توق تغان] چنین می‌آید:

«چون [لشکر مغول] نزدیک چنگیزخان رسیدند و از مردانگی ایشان چاشنی گرفته و دانسته که اندازه و مقدار لشکر سلطان تا به چه غایت است و در مابین، حایلی دیگر نمانده که دفع نگشته است و دشمنی که مقابلی تواند نمود، لشکرها آماده‌کرد و متوجه سلطان شد. [محل اشکال] سلطان درین مدّت که جهان از اعادی سهمناک پاک کرد گویی یزک لشکر او بود که تمامت را از پیش برداشت. چون کورخان هر چند که استیصال کلّی به دست او نبود امّا واهی محکمات اساس و مبتدی مکاوحت او بود و دیگر خانان و امرای نواحی و اطراف را...».

در توضیحات چنین می‌آید: «معنی چند جمله: سلطان محمّد در این مدّت که دشمنان خطرناک را از بین برده بود در واقع انگار مقدّمه پیش‌قراولان خود را از بین برده بود (و راه را برای چنگیز هموار

کرده بود). هر چند نابودی سلطان صددرصد تقصیر خود او نبود برخلاف کورخان که باعث اصلی نابودی او خودش بود؛ ولی با این‌حال سست‌کنندهٔ اساس‌های محکم حکومت و نیز شروع‌کنندهٔ جنگ و از شورش دیگر خانان و امرای اطراف را او باعث و بانی بود...» (۱۴/۱۵۹).

در این قسمت نیز به توضیح کلّی –بدون ذکر مرجع ضمیرهای موجود– اکتفا شده است که درست به نظر نمی‌رسد. در جملات محل اشکال سه بار ضمیر «او» آمده است که اوّلی به «چنگیز» برمی‌گردد و دوّمی و سوّمی به «سلطان محمّد». بعد از فعل «برداشت» آمدن علامت نگارشی نقطه درست به نظر نمی‌رسد چون جمله در اینجا تمام نمی‌شود، بلکه حرف «چون» کلمهٔ «کورخان» را به جملهٔ قبل ربط می‌دهد.

معنای پیشنهادی: «سلطان در این مدت که جهان را از دشمنان خطرناک پاک کرد، گویی مقدّمهٔ لشکر او [چنگیز] بود که همهٔ این دشمنان را از میان برد [یعنی سلطان کار مقدمهٔ لشکریان چنگیز را برای از بین بردن این دشمنان–که چون حایلی بین سرزمین سلطان و لشکر چنگیز بودند– انجام داد] مانند کورخان، هر چند که از میان‌بردن کامل کورخان به دست او [سلطان محمّد] نبود [اشاره به همکاری کوچلک با سلطان محمّد برای از بین بردن کورخان. ر.ک به شمارهٔ قبل]، امّا سست‌کنندهٔ پایه‌های محکم و آغازکنندهٔ دشمنی، او [سلطان محمد] بود...».

۱–۹. در بخش «ذکر سبب قصد ممالک سلطان» چنین می‌آید:

«در آخر عهد دولت او سکون و فراغت و امن و دعت به نهایت انجامیده بود و تمتّع و ترفّه به غایت کشیده و راه‌ها ایمن و فتنه‌ها ساکن شده...»

مرجع ضمیر «او: چنگیزخان» (۲/۱۶۶) ذکر شده است.

مرجع ضمیر «او»، «سلطان محمد» است نه «چنگیزخان». همان‌طور که از عنوان این بخش پیداست، نویسنده در مورد علّت حملهٔ «چنگیز» به ممالک سلطان صحبت می‌کند و در این سطور نیز در حال توصیف قلمرو سلطان در اواخر «عهد دولت او» است، نه اینکه اواخر عهد دولت «چنگیز» باشد.

۱–۱۰. در بخش «توجّه خان جهانگشای به ممالک سلطان و استخلاص بخارا» چنین می‌آید:

«...عاقبت ارباب اترار را چون کار به اضطرار رسید، قراجا از غایر در ایل شدن و شهر بدان جماعت سپردن استنطاق می‌کرد. غایر چون دانست که مادّهٔ این آشوب‌ها اوست و به‌هیچ‌وجه ابقا را از آن جانب تصوّر نمی‌توانست کرد و هیچ کناری نمی‌دانست که از میان بیرون جَهَد، جَهْد و جدّ بی‌حدّ می‌نمود و مصالحت را مصلحت کار نمی‌دانست و به این رضا نمی‌داد...».

در این قسمت با دو اشکال مواجه می‌شویم:

الف- مرجع ضمیر «او: قراجا» در نظر گرفته شده است (۹/۱۷۲).

مرجع ضمیر «او» خود «غایرخان» است. چون غایرخان بود که با کشتن بازرگانان و غارت اموال آنها مسبّب حملهٔ مغولان به ایران و برپا شدن این آشوب و فتنه شده بود. قراجا یا همان «قراجه خاصّ حاجب» همان کسی است که سلطان با ده هزار نفر برای کمک به غایرخان و حفاظت شهر اترار فرستاده بود، قاعدتاً او نمی‌تواند «مادّهٔ این آشوب‌ها» باشد. در صفحهٔ قبل نیز چنین آمده است: «و مردان و فیلان بر دروازه‌ها تعیین کرد [غایرخان] و به خویشتن بر باره آمد نظّاره‌کنان و از کردار نااندیشیده پشت دست به دندان‌کنان» (۱۷۱/سطر ماقبل آخر).

ب- در توضیح جملهٔ بعد «و به هیچ وجه ابقا را...» نیز چنین می‌آید:

«یعنی نمی‌توانست به زنده ماندن از طرف قراجا مطمئن باشد » (امکان کشته‌شدن از طرف قراجا بود) (۱۰/۱۷۲).

بسیار بعید به نظر می‌رسد منظور نویسنده چنین باشد، غایرخان از طرف مغولان احساس خطر می‌کرد نه قراجا. و در این جمله، «از آن جانب» یعنی «از جانب مغولان». بدین ترتیب معنی چند جمله چنین می‌شود: «غایرخان چون می‌دانست که عامل اصلی این آشوب‌ها خود اوست و به‌هیچ‌وجه زنده‌ماندن خود را از جانب مغولان نمی‌توانست تصوّر بکند (یعنی می‌دانست اگر به دست آنها بیفتد حتماً کشته می‌شود) و هیچ راه فراری نمی‌یافت، بنابراین تلاش و جدّیّت بی‌حدّ از خود نشان می‌داد و صلح را مصلحت نمی‌دانست و بدان رضا نمی‌داد...».

۱-۱۱. در ماجرای فرستادن «حسن حاجی» به‌عنوان رسول به «قصبهٔ سقناق» از طرف مغولان چنین می‌آید:

«چون در سقناق رفت پیش از آنک از تبلیغ رسالت با نصیحت آید، شریران و اوباش و رنود غوغائی برآوردند و تکبیرگویان او را بکشتند».

در توضیحات چنین آمده است: «یعنی پیش از آنکه موفق به رساندن پیغامِ همراه با دلسوزی شود (معنی اصلی نصیحت دلسوزی و خیرخواهی است)» (۱۴/۱۷۴).

در این جمله باید به سیاق عبارت توجه‌شود؛ از چیزی با (به) چیزی رسیدن. در اینجا «تبلغ رسالت» (رساندن پیام مغولان) با «نصیحت» (که طبیعتاً از طرف خود حسن حاجی برای اهالی شهر بوده است) دو موضوع جداگانه هستند.

معنی جمله: «حسن حاجی قبل از آنکه از رساندن پیام مغولان به نصیحت کردن آنها بپردازد -از روی دلسوزی چیزی به آنان بگوید- شریران و... غوغائی برآوردند و او را بکشتند».

همان‌طور که در دو سطر پیش نیز چنین می‌آید: «...به رسالت بفرستاد تا اهالی را بعد از ادای رسالت به حکم معرفت و قرابت نصیحتی کند...».

۱-۱۲. در بخش «ذکر احوال تیمور ملک» چنین می‌آید:

«در میان جیحون که به دو شاخ رفته است حصاری بلند استحکام کرده‌بود و با هزار مرد کارزار از گردنکشان نامدار درآنجا رفته».

در توضیحات چنین آمده است: «دوشاخ: چوبی بود، با سری دو شاخه که برای شکنجه برگردن مجرمان می‌گذاشته‌اند» (۹/۱۷۸).

پرواضح است که توضیح ذکرشده برای «دوشاخ» ربطی به متن ندارد. نویسنده در این جمله در مورد دوشاخه‌شدن(دو شعبه شدن) رود صحبت می‌کند که «تیمورملک» در میان آن حصاری بلند درست کرده بود.

۱-۱۳. در حکایت «زرقاء یمامه» چنین می‌آید:

«حکایت زرقاء یمامه است که کوشکی مرتفع ساخته بود و حدّت نظر او به غایتی که اگر خصمی قصد او پیوستی از چند منزل ایشان را بدیدی و دفع و منع ایشان را مستعدّ و شکرده شدی».

در توضیحات چنین می‌آید: «وَشکرده: آماده و چالاک. (صحیح این کلمه «وشکرده» است که طبق ضبط مرحوم قزوینی یا «و» آن سهو گشته و یا همین «وشکرده» مدّنظر ایشان بوده که قاعدتاً باید یک «و» اضافه نیز قبل از آن داشته باشیم: مستعد «و» وشکرده)» (۱۹/۱۸۵).

در *لغت‌نامهٔ دهخدا* فعل مرکب «شکرده شدن: آماده شدن» ضبط شده است که به احتمال قریب به یقین مدّ نظر مرحوم قزوینی بوده است و نیازی به تغییر متن احساس نمی‌شود. ضمناً در هیچ‌کدام از نسخه‌ها «وشکرده» نیامده است (قزوینی، ۱۳۶۷: ۷۸).

۱-۱۴. در بخش «ذکر خروج تارابی» چنین می‌آید:

«عوام‌الناس را چه باید تا تبع جهل شوند».

در توضیحات چنین آمده است: «مرد عامّی خودشان چه هستند، چه برسد به اینکه تابع جهل هم بشوند» (۵/۱۶۳).

به نظر نمی‌رسد منظور نویسنده چنین باشد. در این جمله «را» به معنی «برای» است و «چه چیزی باید» یعنی «چه چیزی لازم است».

بدین‌ترتیب معنی جمله چنین است: «برای عوام‌الناس چه چیزی لازم است تا تابع جهل شوند؛ (یعنی چیزی لازم نیست، خیلی سریع تابع جهل می‌شوند)».

این معنا با متن نیز که در مورد محمود صانع غربال (تارابی) است، سازگار است. این شخص در بخارا «دعوی پری‌داری کرد» و مردم به‌راحتی به او فریفته شدند و پیروان زیادی پیدا کرد.

۱-۱۵. در بخش «ذکر استخلاص سمرقند» چنین می‌آید:

«تا چون روزگار به لباس ختائیانِ مشرک، سیاه شد مشعل‌ها افروختند و مشغله‌ها[5] برکشیدند تا تمامت باره را با ره برابر کردند و از جوانب پیاده و سوار را راه گذر».

در توضیحات چنین آمده است: «قلعه را با خاک یکسان کردند و برای پیاده و سوار راه عبور باقی گذاشتند» (۱/۲۰۱).

به نظر می‌رسد جملهٔ آخر را می‌توان این‌گونه در نظر گرفت: «تماماً قلعه را با خاک یکسان کردند، طوری‌که از جوانب (اطراف) پیاده و سوار می‌توانستند بگذرند».

۱-۱۶. در ادامهٔ بخش «ذکر استخلاص سمرقند» چنین می‌آید:

«چون روز سیّم که مهره‌بازِ بی‌مهرِ سیاه‌دلِ کبودچهر، آینهٔ سخت‌رویی را در روی کشید بیشتر مغولان به اندرون شهر درآمدند...».

در توضیحات چنین آمده است؛ مهره‌بازِ...: «استعاره از خورشید» (۲/۲۰۱) و همچنین: «سخت‌رویی: خشونت، گستاخی. در اینجا منظور مصنّف تاریکی است، ولی وجه تناسب «سخت‌رویی» با خورشید، بسیار ضعیف و مغلق است» (۳/۲۰۱).

اولاً استعاره‌ای که بیان شده درست به نظر نمی‌رسد، زیرا صفاتی که نویسنده آورده، «سیاه‌دل، کبودچهر و...» را به‌هیچ‌عنوان نمی‌توان برای خورشید توجیه کرد. به نظر می‌رسد «فلک» را باید جایگزین آن کرد.

در ثانی، منظور نویسندهٔ کتاب تاریکی نیست، این جملات اشاره به طلوع آفتاب دارد و نه غروب. به دو دلیل؛ اوّل اینکه بلافاصله جملهٔ «مغولان به اندرون شهر درآمدند»، آمده است؛ مسلما مغولان هنگام طلوع وارد شهرها و قصبه‌ها می‌شدند نه غروب و دلیل دوّم این است که در ده سطر پایین‌تر از غروب آفتاب (وخروج مغولان از شهر) سخن به میان می‌آید: «و چون شاه افلاک به زیر کرهٔ خاک فرو شد، مغولان از شهر بیرون آمدند...» (۲۰۱/سطر۱۲).

در مورد وجه آمدن ترکیب «آینهٔ سخت‌رویی» نیز چنین به نظر می‌رسد که چون در این روز اتّفاقات ناگواری رخ می‌دهد و برای مردم شهر روز بسیار سختی بوده است؛ نویسندهٔ کتاب این ترکیب را -به صورت استعارهٔ مکنیّه برای فلک- آورده است؛ چون فلک دیدن این همه جنایات و رنج و مشقّتی را که به مردم می‌رسد، تاب می‌آورد. یا این «فلک بی‌مهرِ سیه‌دل» آنقدر «سخت‌رو» شده

است که این بلایا را بر سر مردم نازل می‌کند... (ضمناً برای ارتباط آینه با سخت‌رویی باید در نظر داشت که در قدیم آینه‌ها را از صیقل‌دادن آهن درست می‌کردند).

۱-۱۷. در «ذکر واقعه خوارزم» چنین می‌آید:

«مَغانی[۶] آن به انواع انوار معانی روشن و رِباع و بِقاع آن به آثار اصحاب اقدار گلشن».

در توضیحات چنین آمده است: «اَقدار: صاحبان قدرت، ج قَدَر».

در *فرهنگ معاصر* «اَقدار: ج قَدْر به معنی مقام، مرتبه، درجه، منزلت و...» آمده است. پس «اصحاب اقدار» یعنی «صاحب‌منزلتان، اشخاص صاحب مقام و مرتبه».

۱-۱۸. در ادامهٔ «واقعه خوارزم» چنین می‌آید:

«جمعی کوتاه‌نظران بطر گرفته پنداشتند که ایشان از راه حماقت همین چند معدود آمده‌اند تا به بازی چنین گستاخی کرده؛ و ندانستند که از پس آن بلاهاست و در پس آن عقبه عقب‌ها و در عقب آن عذاب‌ها».

در توضیحات چنین آمده است: «عُقُب‌ها: عُقُب به معنی پایان و سرانجام کار است که مناسب‌ترین معنی در اینجاست.[۷] ولی به احتمال قوی عِقاب‌ها که در نسخه‌های «ب» و «ه» آمده، مناسب‌ترین کلمه است؛ زیرا با کلمات بلاها و عذاب‌ها در این جمله همنشینی کامل دارد. عِقاب به معنی شکنجه و بلا است» (۲/۲۰۵).

به نظر می‌رسد که این کلمه –به همین شکل ضبط شده، «عقب‌ها»– جمع «عقبه» باشد که در اینجا نیز از مواردی است. «های» غیرملفوظ که در هنگام جمع بسته‌شدن با «های جمع» ساقط شده است؛ بدین ترتیب معنی جمله چنین به نظر می‌رسد: «در پس آن مانع، موانعی وجود دارد؛ در پس آن مشکل، مشکلاتی هست».

۱- ۱۹. در جریان «استخلاص بلخ» چنین می‌آید:

«از مدّت‌ها وحوش از لحوم ایشان خوش عیش می‌راندند؛ سباع بی‌نزاع با ذئاب درساختند و نسور[۸] بی‌نشور با عقاب همخوان گشتند».

توضیح ذکرشده: «نشور: زنده‌شدن. ظاهراً با توجه به نسخه «ب» نشوز باید صواب باشد. یکی از معانی نشوز، تپش قلب بر اثر ترس است» (۱۱/۲۱۰).

به نظر می‌رسد با همان شکل ضبط شده می‌توان معنی مناسبی برای جمله در نظر گرفت. «نشور» به‌معنی «قیامت، رستاخیز، زنده‌شدن مردگان در قیامت و...» آمده است که در این جمله مجازاً به‌معنی «شور و غوغا به پا کردن» به کار رفته است.

معنی پیشنهای: «کرکسان بدون برپاکردن شور و غوغا و جدل با عقاب‌ها همسفره شدند (با جملهٔ قبل نیز ارتباط معنایی کاملی پیدا می‌کند)».

۱-۲۰. در بخش «توجه چنگیزخان به حرب سلطان» چنین می‌آید:

«و سبب عفونت هوا اکثر حشم رنجور شدند و قوّت لشکر ساقط گشت».

در توضیحات «عفونت: بدبویی» (۴/۲۱۴) در نظر گرفته‌شده است.

درست است که معنی عفونت به تنهایی «تعفّن و بدبویی» است، ولی به نظر می‌رسد که در ترکیب «عفونت هوا» بهتر است «بدی هوا» در نظر بگیریم. یعنی بدی هوا (ناسازگار بودن هوا) باعث رنجورشدن حشم و ساقط گشتن قوّت لشکر شده است. همچنان‌که دو سطر بعد چنین می‌آید: «وسازگاری علوفه[۹] از پاک کردن برنج و غیر آن تمامت اسیران می‌کردند و هوا موافق مزاج ایشان بود» (۲۱۴/سطر۱۳) [اگر ما این کلمه در اینجا به معنی «بدبویی و تعفّن» بگیریم پس چگونه هوا موافق مزاج اسیران بود؟!]

۱-۲۱. در بخش «ذکر احوال مرو و کیفیّت واقعهٔ آن» چنین می‌آید:

«و قایم‌مقام بهاءالملک یکی از آحاد النّاس که نقیب بود بگذاشت و او میل کرد تا ایل شود. و شیخ‌الاسلام شمس‌الدین حارثی با او در آن اندیشه مساعد و قاضی و سیّد اجلّ متجانف و متباعد».

در توضیحات «متجانف: متمایل» (۱۶/۲۲۴) در نظر گرفته‌شده است.

پرواضح است که در اینجا معنی موردنظر نویسنده، این نیست، زیرا «متجانف» در کنار «متباعد» قرار گرفته است که شارح محترم نیز در توضیحات، «دور شونده» معنی کرده‌اند. پس چگونه امکان دارد این دو نفر نسبت به این موضوع هم «متمایل» باشند و هم «دور شونده»؟

«متجانِف»، اسم فاعل است از باب تفاعُل از ریشهٔ «جَنَف». «تجانَفَ» از افعالی است که با حروف اضافهٔ مختلف، معنی و مفهوم کاملاً متفاوتی پیدا می‌کند. با حرف اضافهٔ «الی» به معنی «مایل شدن، متمایل‌شدن(به)» می‌آید و با حرف اضافهٔ «عَن»، «منحرف شدن (از)» معنی می‌دهد. در اینجا معنی دوّم ذکرشده، «منحرف شدن، عدول‌کردن، عدم تمایل و...» باید در نظر گرفته شود که با کلمهٔ «متباعد» در تضاد قرار نمی‌گیرد و مفهوم جملات هم آن را تأیید می‌کند.

۱-۲۲. در همین بخش «ذکر احوال مرو» و کشته شدن «قاضی شمس‌الدین» چنین می‌آید:

«تمامت مرغزیان را بر لشکر و حشریان قسمت کردند. آنچ مجمل می‌گویند نفری را از لشکری سیصد چهارصد نفس رسیده‌بود که بکشتند. و ارباب سرخس به انتقام قاضی -مبالغتِ کسی که از اسلام و دین بی‌خبر باشد- به تقدیم می‌رسانید و در اذلال و ارغام مبالغت می‌نمود».

در توضیح چند جمله چنین می‌آید: «این عبارت ظاهراً مقداری اغتشاش یا سوءتألیف دارد. از سیاق داستان مشخّص است که مغول‌ها مردم سرخس را به انتقام خون قاضی سابق‌الذکر شدیداً قتل‌عام و تحقیر کردند. امّا عبارت به‌طور واضح این مفهوم را نمی‌رساند. نبود یک «را» بعد از «ارباب سرخس» به شدّت محسوس است. فعل این عبارت... «مبالغت به تقدیم می‌رسانید»(مبالغت کردن) است... جملهٔ «کسی که از اسلام و دین بی‌خبر و یقین باشد» ظاهراً به مغول‌ها راجع است، ولی به‌هیچ‌وجه بلیغ نیست. ارجاع آن به قاضی یا مردم سرخس نیز کاملاً غلط است» (۱۰/۲۳۰).

مفهوم این قسمت از متن نیز بر شارح محترم پوشیده مانده است و بدون دلیل در توضیحات پیچیده شده است. اولاً در اینجا مردم مرو هستند که کشته می‌شوند نه سرخس؛ با دقّت در دو جملهٔ اوّل این موضوع آشکار است «مرغزیان را بر لشکر و حشریان قسمت کردند... [تا] بکشتند». درثانی «ارباب سرخس» در این جمله فاعل است، نه مفعول و احتیاج به «را» ندارد. اهالی سرخس به‌عنوان حشر در بین سپاهیان مغول هستند و به انتقام قاضی شمس‌الدین «در اذلال و ارغام» و قتل‌عام مردم مرو زیاده‌روی می‌کردند (در صفحه۲۲۷ سطرهای ۱۹–۲۲ ماجرای کشته‌شدن قاضی به دست لشکر مجیر الملک آمده است: «و لشکر مجیرالملک [که در این زمان مرو را در اختیار داشت] تا به سرخس برفتند و قاضی شمس‌الدین... را بگرفتند و به دست پسر پهلوان ابوبکر دیوانه بازدادند تا به قصاص پدر بکشت»)؛ بنابراین مردم سرخس می‌خواهند انتقام خون قاضی شمس‌الدین را از مردم مرو بگیرند.

نکتهٔ سوم اینکه، برخلاف نظر شارح محترم جملهٔ معترضهٔ «مبالغتِ کسی که از اسلام و دین بی‌خبر باشد»، به مردم سرخس برمی‌گردد. نسبت دادن جمله‌ای با این مضمون برای مغولان جای شگفتی دارد. باید در نظر داشت که در این جنگ[با مردم مرو] مردم سرخس هستند که چنان مبالغه می‌کردند گویی از دین و اسلام بی‌خبر بودند. زیرا مردم سرخس مسلمان بودند و این کارشان منافی اعتقاد و دینشان بود نه اینکه این جمله را به مغولان نسبت دهیم، چون مغولان –آن هم در دورهٔ چنگیز– اصلاً مسلمان نبودند تا بخواهند از آن بی‌خبر باشند و یا به آن یقین نداشته باشند.

۱–۲۳. در اواخر بخش «ذکر احوال مرو» چنین می‌آید:

«تا از «یازر پهلوان» مغافصةً بر سر او[۱۰] رسید پای در راه گریز نهاد. در میان راه کوتوال قلعه برو افتاد و او را بکشت» (۱۸/۲۳۴–۱۹).

گویا علامت گیومه به اشتباه گذاشته شده است، مکانی به نام «یازر پهلوان» ثبت نشده است. در قسمت فهرست اماکن، مرحوم قزوینی نیز «یازر» را به‌عنوان اسم مکان خاصّ ذکرکرده‌اند. آمدن

علامت گیومه به‌این‌ترتیب، علاوه بر متمّم جمله(که اسم مکان خاصّی است) فاعل جمله را نیز با خود همراه کرده است و بدین‌ترتیب فاعل جمله حذف می‌شود و در معنی ایجاد اشکال می‌کند.

۱-۲۴. کلمهٔ «تهتّک» بدون توجّه به معنی و مفهوم جمله معنی شده است:

«چون از جان سیر شده بودند با شیر در کشتی می‌شدند و با وجود نهنگ از راه تهتّک در کشتی می‌نشستند».

در توضیحات «تهتّک: رسوایی، آبروریزی»(۱/۲۴۰) در نظر گرفته شده است.

در این جمله «تهتّک» به معنی «بی‌باکی، بی‌پروایی، جسارت» آمده است. (اتفاقاً در *فرهنگ سخن* همین جمله از «جوینی» به‌عنوان شاهد برای «تهتُّک» در معنی «جسارت و بی‌باکی» آمده است) (انوری، ۱۳۸۲: ج ۳: ۱۹۸۸).

۱-۲۵. در بخش «ذکر جلوس پاشاه جهان قاآن در مسند خانی» طی جملات توصیفی، نویسنده چنین می‌آورد:

«و اشجار امن و امان بعد از ذبول آبدار شده و رخسار آمال را از خدشات یأس و نومیدی آب با روی کار آمده».

در توضیح عبارت «آب با روی کار آمده» چنین آمده است: «یعنی پرآب و باطراوت گشته» (۶/۲۴۹).

گمان نمی‌رود که «رخسار آمال پرآب و باطراوت گشته»، جملهٔ درستی باشد. به نظر می‌رسد که عبارت «آب با روی کار آمدن» به‌صورت کنایی به معنی «رونق یافتن، پر رونق شدن و...» به کار رفته است. این عبارت –به عنوان کنایه– در *فرهنگنامه شعری* ذکرشده است: «آب با روی کار آمدن: کنایه از به صلاح‌شدن و رونق گرفتن کارها» (عفیفی، ۱۳۷۶: ج۱: ۹).

۱-۲۶. در جریان درگیری مغولان با ختائیان چنین می‌آید:

«یایچی ترک یای گرفت و لشکر از زیر پای اینها بیرون آمدند و چون بازان که در گلهٔ کبوتر افتند بلک مانند شیران که بر رمهٔ آهو تاختن آورند ...] حمله کردند».

در توضیحات چنین می‌آید: «پای اینها: به نظر نگارنده هیچ تناسبی با متن نداشته و قویّاً محتمل می‌داند که تصحیف بارانی‌ها است سیاق حکایت نیز کاملاً مؤید این نکته است...» (۳/۲۵۳).

مرحوم قزوینی برای این کلمه هیچ نسخه‌بدلی ذکر نکرده‌اند. پس اگر بخواهیم که به همین شکل ضبط‌شده وجه آمدن کلمه و عبارت را تفسیر کنیم، می‌توان عبارت «از زیر پای اینها درآمدن» را به‌طور کنایی به معنی «از زیر تسلّط و چیرگی کسی به در آمدن» در نظر گرفت. (همان‌طور که در این قسمت از متن آمده، در این جنگ لشکر ختائیان بسیار بیشتر از مغولان بودند و لشکر مغول را

محاصره کردند... تا اینکه با استفاده از «علم یای» و «استعمال حجرالمطر» و به‌وسیلهٔ سرما «لشکر مغول چیره گشتند» و «از زیر پای اینها بیرون آمدند»).

۱-۲۷. در ابتدای بخش «ذکر صادرات افعال قاآن» چنین می‌آید:

«عرصهٔ ملک او از اقصای چین و ماچین تا منتهای دیار شام رسید، و انعامش بر کافّهٔ خلایق عامّ بی‌انتظار ماه و عام شد؛ وُجود او و جُود جواداً رِهان بود، و ذات او ثبات رَضِیعَا لِبان؛...»

در توضیحات چنین می‌آید: «جواداً رِهان: اسبی که در مسابقه روی آن شرط‌بندی می‌کنند و برنده می‌شود. (به نظر می‌رسد علی‌رغم ضبط فوق که ضبط مرحوم قزوینی است، صورت جمله چنین باشد: وَ جود او وُجود جوادًا رِهان بود)» (۵/۲۵۹).

چنانکه ملاحظه می‌شود، توضیح فوق مشکلی از متن را نمی‌گشاید و در اینجا نیز مبادرت به ارائهٔ صورتی متفاوت از جملهٔ مذکور علی‌رغم ضبط مرحوم قزوینی شده است. در توضیح این جمله باید گفت که «جوادًا»، کلمه‌ای است مثنی که در حالت اضافه «نون» آن افتاده است؛ به‌این‌ترتیب «جوادًا رِهان» یعنی «دو اسبی که برای مسابقه و گرو کنار هم قرار می‌گیرند، دو اسب مسابقه». امّا معنی جمله چنین می‌شود: «وجود و هستی او همیشه ملازم و همراه جود و بخشش بود چون دو اسبی که در کنار هم قرار می‌گیرند».

در توضیح جملهٔ بعد نیز می‌آید که: «رَضِیعَا لِبان: شیرخوار. (به نظر می‌آید در این عبارت بعد از «او» حرف «و» اضافه باشد یا از ابتدا «از» بوده است؛ یعنی: ذات او از ثبات شیر می‌خورد)» (همان).

در این جمله نیز «رَضِیعَا» کلمه‌ای مثنی است که در حالت اضافه «نون» آن افتاده است. «رَضِیعَا لِبان» به معنی «دو فردی است که از یک سینه شیر خورده باشند[۱۱]؛ به‌این‌ترتیب معنی این جمله نیز چنین می‌شود: «ذات او ملازم همیشگی ثبات و پابرجایی بود. چون دو کودکی که از یک پستان شیر می‌خورند».

۱-۲۸. در بخش «ذکر صادرات افعال قاآن» در جریان بازرگانی که دو بار «پانصد بالش سرمایه» به او دادند و هر دو بار آن را از دست داده بود، چنین می‌آید:

«...چون سیّم نوبت بازرسید و بیتکچیان از عرض سخن او می‌ترسیدند، حال اتلاف و اسراف شخص بر بی‌گزاف آنها کردند که در فلان بلاد این مال‌ها تلف می‌کند و می‌خورد...».

در توضیحات، معنیِ «بیتکچی: کاتب، نویسنده، دبیر» (۳/۲۶۶) ذکر شده است.

در فرهنگ‌های مختلف این کلمه به معنی «مأمور مالیات و حسابرس» ضبط شده است. (در کتاب «*شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* صفحه ۹۳ نیز به‌معنی «محاسب و حسابرس» آمده است). از سیاق عبارت نیز آشکار است، کاری که «بیتچکی» انجام می‌داده است مربوط به امور مالی بوده است، نه کتابت و نویسندگی و دبیری.

۱-۲۹. در ترجمهٔ عبارت عربی «مَن عَزَّ بَزَّ و عِزُّ الحُرِّ فی ظَلَفِهِ» چنین آمده است:

«کسی که عزیز شد غلبه یافت و عزّت آزاده در سختی‌های زندگی است (ظلف به معنی ابا و کفّ نفس از رذایل و به معنی خشونت و سختی زندگی است. این مصرع از...)» (۴/۲۹۲).

همانطور که ملاحظه می‌شود در توضیح داخل پرانتز دو وجه برای «ظَلَف» آمده است «کفّ نفس از رذایل» و «خشونت و سختی زندگی»؛ ولی فقط یک وجه آن در ترجمه آمده است که می‌توان گفت معنی را ناقص کرده است و اجازهٔ انتخاب از مخاطب گرفته شده است که شاید به نظر او وجه دیگر کلمه برای معنی این جمله مناسب‌تر باشد... . نگارنده با رجوع به کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* متوجه شد که این معنی همراه با عبارت داخل پرانتز از این کتاب نقل شده است با این تفاوت که عبارتی که در این کتاب داخل علامت قلاب [ ] آمده و وجه دیگر کلمهٔ «ظَلَف» در آن آمده، حذف شده است. «کسی که عزیز شد غلبه یافت و عزّت آزاده در سختی‌های زندگی [و یا در صیانت نفس] است» (خاتمی، ۱۳۷۳: ۳۶۴) و ناهماهنگی بین عبارت داخل پرانتز و ترجمهٔ جمله به همین علّت است.

۲. عدم رعایت اصول تحقیق

یکی از اصول اولیّهٔ تحقیق در هر عرصه‌ای و در هر فرهنگ و زبانی رعایت اصل امانتداری است و رعایت این اصل سبب اعتبار یک اثر و بالا بردن اعتبار علمی نگارندهٔ آن خواهد بود و عدم‌رعایت آن موجب زیر سؤال رفتن اثر می‌شود.

نگارنده بعد از اینکه مدتی به مطالعهٔ این کتاب می‌پرداخت (و بنا بر عادت مألوف که در هنگام مطالعهٔ یک اثر ادبی به شروح مختلف و چند کتاب مرتبط و یاری‌گر در فهم متن نگاهی می‌اندازد)، کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* تألیف دکتر احمد خاتمی را نیز برای راهنمایی و فهم هر چه بهتر متن در دست گرفت و متوجه مشابهاتی در ترجمهٔ بیت‌ها و عبارات عربی در شرح حاضر با کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* گردید. بعد از مطالعهٔ بیشتر مشاهده شد که تقریباً تمام عبارات و ابیات و متن‌های عربی بدون تغییر (گاه با افزودن یا کم کردن کلمه یا عبارتی) از این کتاب نقل شده است، بدون اینکه یک‌بار هم -تا آنجا که نگارنده بررسی کرده است و به خاطر دارد- ذکری از این کتاب به میان بیاید. اینک برای نمونه فقط چند مورد ذکر می‌شود:

۲-۱. «اَلا لَیتَ شِعری هَل اری الدَّهرَ واحِداً
قَرینـاً لَـه حُسـنُ الثنـاءِ قَـرینُ»

ترجمهٔ ارائه شده در این کتاب:

«هان ای کاش می‌دانستم که در روزگار همنشینی که نام نیکو قرین او باشد خواهم دید./ تا آنچه در دل داریم در میان بگذاریم [و] هر یک بر راز دیگری امین باشیم» (۱۱/۱۰۸).

ترجمهٔ کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* :

«هان ای کاش می‌دانستم که در روزگار همنشینی که نام نیکو قرین او باشد خواهم دید.

تا آنچه در دل داریم در میان بگذاریم [و] هر یک بر راز دیگری امین باشیم؟» (خاتمی، همان: ۳۱۷)

۲-۲. «و ذِکرُ الفَتی عُمرُه الثّانی»

ترجمهٔ کتاب حاضر:

«یاد و نام نیک آدمی [پس از مرگ] عمر دوبارهٔ اوست.(جزئی از بیتی از متنبی است)» (۱/۱۰۹).

ترجمهٔ کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

«یاد و نام نیک آدمی [پس از مرگ] عمر دوبارهٔ اوست (جزئی از بیتی از متنبی است)» (خاتمی، همان: ۳۱۷).

۲-۳. «ان قیل فی دنیا تری جنه

فجنه الدنیا سمرقند

یا من یوازی ارض بلخ بها

هل یستوی الحنظل و القند»

ترجمه و توضیح این کتاب:

«اگر گفت شود در دنیا بهشتی دیده می‌شود، پس آن بهشت دنیا سمرقند است./ای کسی که برابر می‌گیری زمین بلخ را با آن، آیا تلخی و شیرینی برابرند؟ (این دو بیت را یاقوت در *معجم‌البلدان* در ذیل سمرقند، نسبت به بستی می‌دهد و ظاهراً ابوالفتح بستی است)» (۱۲/۱۹۷).

ترجمه و توضیح کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

«اگر گفت شود در دنیا بهشتی دیده می‌شود پس آن بهشت دنیا سمرقند است».

«ای کسی که برابر می‌گیری زمین بلخ را با آن[سمرقند]، آیا تلخی و شیرینی برابرند؟»

(این دو بیت را یاقوت در *معجم‌البلدان* در ذیل «سمرقند»، نسبت به بستی می‌دهد و ظاهراً ابوالفتح بستی است. (قزوینی، ج ۱/ ۲۴)» (خاتمی، همان: ۳۳۹)

۲-۴. «غیری طوع اللحاه غیری

یسمع للا ئمین امرا

معصیه اللائمین فیها

کهی و کلتاهما و تمرا»

ترجمه و توضیح این کتاب:

«غیر من کس دیگری طعنه‌زنان و عیب‌جویان را فرمانبرداری می‌کند و به سخن آنها گوش می‌دهد./ بی‌توجهی به کار سرزنش‌کنندگان در شراب نوشی مانند خود شراب است. (طعمی مانند خرما دارد) از ابوبکر قهستانی است. تعلیقات عباس اقبال بر *حدائق‌السحر*» (۴/۲۷۰).

ترجمه و توضیح کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

«غیر من کس دیگری، طعنه‌زنان و عیبجویان را فرمانبرداری می‌کند و به سخن آنها گوش می‌دهد».

«بی‌توجهی به سرزنش ملامت‌کنندگان در کار شراب‌نوشی، مانند خود شراب است. (طعمی مانند خرما دارد) از ابوبکر قهستانی است. تعلیقات عباس اقبال بر *حدائق‌السحر*» (خاتمی، همان: ۷-۳۵۶).

۲-۵. «فأُبتُ اِلی فَهمٍ و لَم اکُ آئباً

و کم مِثلِها فارَقتُها وَ هیَ تصفرُ»

ترجمهٔ کتاب حاضر:

«پس به فهم بازگشتم در حالی‌که من بازگردنده نبودم و چه بسیار است مانند آنکه از آن جدا گشتم، در حالی‌که مرا صدا می‌زد (از تأبَّط شراً)» (۱/۲۹۱).

ترجمهٔ کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

«پس به فهم بازگشتم در حالی‌که من بازگردنده نبودم و چه بسیار است مانند آنکه از آن جدا گشتم، در حالی‌که مرا صدا می‌زد. (از تأبَّط شرّ است. قزوینی)» (خاتمی، همان: ۳۶۴).

به‌همین‌ترتیب خوانندهٔ محترم هر جای این کتاب را که باز کند و معنی عبارات و ابیات عربی را در دو کتاب قیاس کند، به‌وضوح به این مسأله پی می‌برد که ترجمه‌های این کتاب به‌طور کامل و بدون تغییر همراه توضیح بیت -بدون ذکر منبع- از کتاب دکتر خاتمی أخذ شده است! (البته گاه یک یا دو کلمه حذف شده‌اند یا تغییر پیدا کرده‌اند: در مثال چهارم «ملامت‌کنندگان» به «سرزنش‌کنندگان» تغییر پیدا کرده است و «کار» حذف شده است و در مثال سوّم کلمهٔ داخل قلاب [سمرقند] حذف شده است).

نکتهٔ دیگر اینکه خوانندگان محترم اطّلاع دارند که بعد از انتشار کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* برای اولین بار، نقدهایی به قلم استادانی چون دکتر انزابی‌نژاد، دکتر محمود شکیب و دیگران بر این کتاب نگاشته شد. دکتر خاتمی در چاپ دوم کتاب در قسمت «یادداشتی برای چاپ دوم» به این مطلب اشاره کرده‌اند و در پایان کتاب نیز اصلاحات تذکر داده‌شده را آورده‌اند. در ابتدا زعم نگارنده بر آن بود که در کتاب مورد بحث از چاپ قدیم *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*

استفاده شده است، چون در اثنای مطالعهٔ کتاب با بیت‌هایی مواجه شد که معنی غلط آنها منتقل شده بود، در حالی‌که در چاپ جدید *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* در قسمت اصلاحات، معنی اصلاح شده آنها آورده شده است! [موارد۲-۶ و ۲-۷]، ولی بعد از تدقیق بیشتر ملاحظه شد که در پاره‌ای موارد از معنای پیشنهادی منتقدان نیز -بدون ذکر نام و یا اشاره‌ای به مقالهٔ آنان- استفاده شده است: [موارد۲-۸ و ۲-۹].

۲-۶. «علی اَنّنی راضٍ بِاَن اَحمِلَ الهَوَی
وَ اَخلُصَ منهُ لا عَلَیَّ و لا لِیَا»

ترجمهٔ کتاب حاضر:

«با وجود این، من راضی به تحمّل عشق و رهایی از آن هستم در حالی‌که نه نفعی برایم دارد و نه زیانی» (۱۱۵-۴)

ترجمهٔ کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

«با وجود این، من راضی به تحمّل عشق و رهایی از آن هستم در حالی‌که نه نفعی برایم دارد، نه زیانی» (خاتمی، همان: ۳۲۲).

توضیح ارائه شده در قسمت اصلاحات:

«دکتر انزابی‌نژاد توضیح داده‌اند: گمان می‌کنم در این بیت «و» بر سر «اَخلُصَ» به معنی (اَو= یا) است. (ر.ک: *المغنی*) و معنی بیت چنین است: با وجود این من قانع و خرسند هستم که بار عشق را بر دوش بکشم یا [از رنج و مرارت] آن رها شوم که نه به زیان من و نه به سود من است؛ به بیان‌دیگر، عشق نه برای من سودی دارد و نه ترک آن زیانی» (همان: ۵۶۵).

۲-۷. «تَصیحُ الرُّدینیات فینا و فِیهِم
صِیاح بَنات الماءِ اَصبحنَ جوَّعا»

ترجمهٔ کتاب حاضر:

«صدای نیزه‌های تیزشده در میان ما و آنها مانند صدای مرغان گرسنه دریایی است (از المثلّم بن ریاح المری از شاعران حماسه‌سرا)» (۱۲/۱۷۳).

ترجمهٔ کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

«صدای نیزه‌های تیز شده در میان ما و ایشان، مانند صدای مرغان گرسنه دریایی است (از المثلّم بن ریاح المری از شاعران حماسه‌سرا)» (خاتمی، همان: ۳۳۶).

توضیح ارائه شده در قسمت اصلاحات:

«آقای دکتر انزابی‌نژاد اشاره فرموده‌اند: ردینیّات جمع ردینیّه است منسوب به «ردینه» زن «سمیر» که عرب در راستی و بلندی به نیزه‌هایی که او می‌ساخت مثل می‌زند، و رمح ردینی، نصل ردینی و قناه ردینی معروف است» (همان: ۵۶۵).

۲-۸. «الحقُّ اَبلَج و السیوف عَوَار

فَحَذَار مِن اُسدِ العرینِ حَذَار»

ترجمهٔ کتاب حاضر:

«حق آشکار است و شمشیرها برهنه‌اند، پس از شیران بیشه‌ها بترس و بر حذر باش(مطلع قصیده‌ای از ابوتمام در مدح معتصم عبّاسی در وصف سوزاندن افشین)» (۵/۱۴۷).

ترجمهٔ کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

«حق آشکار است و شمشیرها امانتند [کاری از پیش نمی‌برند] پس از شیران بیشه‌ها بترس و بر حذر باش (مطلع قصیده‌ای از ابوتمام در مدح معتصم عبّاسی در وصف سوزاندن افشین)» (خاتمی، همان: ۳۳۰).

توضیح ارائه شده در قسمت اصلاحات:

«عوار جمع عاریه از عریان (= برهنه) است. یعنی شمشیرهای برهنه و آخته (دکتر انزابی‌نژاد)» (همان: ۵۶۵).

۲-۹. ...« فَساقُوا مَطَایَانا و قادُوا جِیادنا

و فوقَهُما ما ینقُضُ السَّرحَ و الکُورَا

اثاثاً و اثواباً و نقداً و قِنیَـهً

و ما یُشتَری بیعاً و ما صِینَ مَذخوراً»

ترجمهٔ کتاب حاضر:

«...شترهایمان را راندند و اسب‌هایمان را در اختیار گرفتند و بالای آن اسب‌ها و شترها چندان اثاث و لباس‌ها و پول‌ها و اندوخته‌ها و آنچه از راه داد و ستد تهیّه شده بود بار کردند که [سنگینی آن] زین اسبان و جهاز شتران را می‌شکست...» (۱۲/۱۶۸).

ترجمهٔ کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*:

...«شترهایمان را راندند و اسب‌هایمان را در اختیار گرفتند و بالاتر اینکه، زین و جهاز شتران، وسایل و لباس‌ها و پول‌ها و اندوخته‌ها و آنچه از راه داد و ستد تهیه شده بود، و آنچه به‌وسیله حفظ کردن ذخیره شده بود را از بین بردند...» (خاتمی، همان: ۳۳۵).

توضیح ارائه شده در قسمت اصلاحات:

«آقای دکتر انزابی‌نژاد، اشاره فرموده‌اند: مرجع ضمیر هما «مطایا و جیاد» است. بنابراین ترجمهٔ درست بیت اول این است که بالای این اسبان و اشتران –که به زور از ما گرفتند– چندان اثاث و توشه‌ها بار کردند که [سنگینی آن] زین اسبان و جهاز شتران را می‌شکست...» (همان: ۵۶۵)

همان‌طور که مشاهده شد، در پاره‌ای موارد معنی اشتباه کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* نیز در این کتاب نقل شده است و در مواردی نیز که از ترجمه پیشنهادی منتقدان استفاده شده، نامی از آنان ذکر نشده است.

در این مورد مسأله به همین‌جا ختم نمی‌شود. نگارنده با وجود اینکه در مقدّمه صراحتاً اشاره نموده‌اند که: «هر جا که تصحیحات و پانویس‌های مرحوم قزوینی توانسته‌اند مددی برای گشودن یک گره باشند، آنها را با حفظ امانت در شرح خود گنجانده‌ایم. هر جا که از افاضات علاّمه قزوینی مستفیض گشته‌ایم، در پایان عبارت، از علامت اختصاری «مص» یعنی «مصحّح» استفاده شده است» (مقدمه، ۷، شماره ۸)، ولی باز هم موارد زیادی دیده شد که از توضیحات و «پانویس‌ها»ی مرحوم قزوینی استفاده‌شده، ولی منبع ذکر نشده است و مخاطبی که به کتاب علامه قزوینی رجوع نکند و یا به هر علت این کتاب در دسترس او نباشد، چنین تصور خواهد کرد که همهٔ توضیحات ارائه‌شده از نویسنده کتاب است. مواردی را نیز به‌عنوان شاهد ذکر می‌کنیم:

۲–۱۰. در صفحهٔ ۱۱۲، در پایان معنی ابیات عربی توضیحی داخل پرانتز آورده شده است: «(استعمال «فرزن» در بیت دوم به معنی فرزین(وزیر) شدن پیاده شطرنج خطاست و غیر مسموع و صواب «تفرزن» است)».

این توضیح از پاورقی کتاب مرحوم قزوینی نقل شده است: «استعمال «فرزن» به معنی فرزین‌شدن پیاده شطرنج خطاست و غیر مسموع و صواب «تفرزن» است» (قزوینی، ۱۳۶۷: ۶، شماره ۵).

۲–۱۱. حدیث ذکر شده در صفحهٔ ۱۲۰ شمارهٔ ۹ «مَن یَزَعُ السلطانُ اکثرُ ممِّن یَزَعُ القرآن» از پاورقی ۱ صفحهٔ ۱۲ نقل شده است.

۲–۱۲. در صفحهٔ ۱۳۳ در شمارهٔ ۱۰ توضیحی داخل پرانتز آمده است: «(شاید «بردارند» در این جمله[۱۲] مصحف «پردازند» باشد)».

این پیشنهاد نیز از پاورقی کتاب علاّمه قزوینی نقل شده است: «کذا فی جمیع النّسخ، لَعلّه پردازند» (قزوینی،۱۳۶۷: ۲۳).

۲–۱۳. در صفحهٔ ۱۴۶ شمارهٔ ۱ چنین آمده است: «منکسار نوین: سپهسالار و رئیس کل امرا و نوینان در عهد منکوقاآن بود».

توضیح علاّمه قزوینی: «کذا فی جمیع النّسخ، منکسار نوین: سپه‌سالار و رئیس کل امـرا و نوینـان بود در عهد منکوقاآن» (قزوینی،۱۳۶۷: ۳۷).

۲-۱۴. در صفحهٔ ۱۵۴ پاورقی شماره ۷ توضیحی که در مورد کوچلک‌خان مـی‌آیـد: «و پادشـاهان ایشان را (یعنی اقوام نایمان را) در قدیم الزمان نام کوشلوک‌خان بودی و معنی کوشلوک پادشاه عظـیم و قوی باشد (*جامع‌التواریخ*، طبع برزین، ج۱: ۱۳۷)».

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در بادی امر چنین به نظر می‌رسد که این مطلـب از *جـامع‌التّـواریخ* نقل شده، ولی عیناً از پاورقی شمارهٔ ۱ صفحهٔ ۴۷ نقل شده است.

۲-۱۵. در جریان «استخلاص سمرقند» چنین آمده: «و پیل‌بانـان پیـل را بـه نزدیـک چنگزخـان بردند... فرمود رها کنید تا خود می‌زنند و می‌گردند» (۷/۲۰۱).

در پاورقی شمارهٔ ۷ چنین می‌آید: ...« (شاید می‌زیند و می‌گردند)».

مرحوم قزوینی فعل «می‌زیند» را در صفحهٔ ۹۴ پاورقی شمارهٔ ۳ آورده است«(می‌زیند؟)».

۲-۱۶. در صفحهٔ ۲۸۵ پاورقی شمارهٔ ۷ چنین آمده: «شاید صواب «نامزد کرده‌آید» باشـد» کـه از پاورقی شمارهٔ ۱ صفحهٔ ۱۹۱ «لَعلّه: کرده آید» نقل شده است.

۳. اشتباهات چاپی

و بالاخره در قسمت سوم مقاله به ذکر اشتباهات چاپی پرداخته می‌شود که نگارنـده مقالـه هنگـام مطالعهٔ کتاب با آن برخورد کرده است. در چند مورد که ضروری می‌نمود توضیحی مختصر داده شد.

خَلتِ الدّیارُ فَسُدتُ غَیرَ مُسَوَّدٍ

وَ مِنَ الشَّقَاءِ تَفَرُّدی بالسُّوددِ (۱/۱۱۴)

«ال» و «تنوین» در یک کلمه جمع نمی‌شوند، به‌جای تنوین باید کسره گذاشته شـود. گویـا ایـن اشتباه از آنجا ناشی شده است که در متن مرحوم قزوینی نیز اشتباه چاپی رخ داده و این کلمه با تنـوین آمده است(ص ۸، س ۸)، البتّه در قسمت توضیحات آخر کتاب شکل صـحیح آن آمـده اسـت (ص۲۳۴، س ۷)؛ در این کتاب نیز بدون دقّت نظر کافی وارد شده است[۱۳].

صفحهٔ ۱۱۴ از پایین خط دوم «ننگردد» باید «ننگرد» باشد.

صفحهٔ ۱۱۵ شمارهٔ ۱۳، در عبارت عربی «لا» در اول جمله افتاده است.

صفحهٔ ۱۲۷ شمارهٔ ۱۴، در توضیحات، تشدید در کلمهٔ «منضّم» باید بر روی «میم» باشد.

صفحهٔ ۱۳۷ سطر ۸ کلمهٔ «مُخلّص» آمده است. «اما مُخلّص این حکایـت آن اسـت...». در مـتن مرحوم قزوینی به این شکل ضبط نشده است (ضبط آن بدون هیچ حرکه‌ای اسـت). احتمـالاً بایـد بـه نظر شارح محترم به این شکل آمده باشد. بر نگارنده معلوم نشد که چرا این کلمه به باب تفعیـل بـرده

شده، بعد از آن اسم مفعول ساخته شده است. (در *فرهنگ دهخدا* برای این کلمه این معانی آمده است: «آزاد و رهانیده‌شده و پاک کرده‌شده و خلاص کرده‌شده»؛ که هیچ کدام مناسب متن نیستند) این کلمه «مَخلَص به معنی بالجمله، خلاصه و...» است.

اَبَعدَ وُضُوحِ الحقِّ یَرجونَ فَسخَهُ

وَ لِلحقِّ عَقدٌ مُبرَمٌ لیسَ یُفسَخُ (۷/۱۶۰)

«عقدٌ» شکل صحیح این کلمه است چون مبتدای مؤخر است.

در صفحهٔ ۲۴۴ شمارهٔ ۱ بر روی کلمهٔ «تفرّس»[۱۴] قرار گرفته است، ولی در توضیحات «صرامت: دلیری» آمده است. (این توضیح مربوط به صفحهٔ بعد است).

صفحهٔ ۲۴۹ در توضیح شمارهٔ ۴ «کامل» به جای «کاهل» آمده است.

صفحهٔ ۲۶۱ سطر ۲ از آخر «مستعمان» به جای «مستمعان» نوشته شده است.

صفحهٔ ۲۶۵ شمارهٔ ۴ در بیت عربی«الشَّجیحَه» اشتباه است. این کلمه باید «الشَّحیحه»، به معنی حریص باشد.

امید است که در چاپ‌های مجدد این کتاب، این موارد مدّ نظر قرار گیرد.

پی‌نوشت

۱. در ارجاعاتی که به کتاب آقای سیّد شاهرخ موسویان داده می‌شود، شمارهٔ سمت راست، شمارهٔ صفحه؛ شمارهٔ سمت چپ، شمارهٔ توضیحات در پاورقی است.

۲. در شماره‌های ۳، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۷ و یک بخش از شمارهٔ ۱۶، در قسمت اوّل مقاله از نظرهای شفاهی جناب آقای دکتر صدقی استفاده شده است. نگارنده بر خود وظیفه می‌داند از این طریق مراتب تشکّر را از ایشان بجا بیاورد.

۳. مُؤَن: هزینه‌ها. قوبجور: نوعی مالیات.

۴. اقطاع: بخشیدن ملک یا قطعه زمینی به کسی که از درآمد آن، زندگانی گذراند.

۵. مشغله: شور و غوغا

۶. مَغانی: منزل‌ها

۷. البته شایان ذکر است که کلمهٔ پیشنهادی شارح محترم [عُقُب] در *فرهنگ معاصر* به‌صورت «عُقْب» آورده شده است، «ج. أعقاب: به معنی پایان، فرجام، عاقبت و...». همچنین «عَقِب و عَقْب، ج.أعقاب» آمده‌است به معنیِ «پاشنه(پا)، انتها، پایان، فرزند، نوه و...».

۸. نسور: ج نسر، کرکسان

۹. سازگاری علوفه: آماده کردن آذوقه

۱۰. او: اشاره به ترکمانی که «به مرو آمد و ارباب بدو رغبت کردند تا مردی ده‌هزار جمع آمدند» (۲۳۴/سطرهای۱۵-۱۴).

۱۱. این مثل وقتی به کار می‌رود که بین دو نفر تشابه زیادی وجود دارد.
۱۲. و خزانه‌های مالامال تا در وجه مواجب و اقطاعات بردارند.
۱۳. لازم به ذکر است که این اشتباه به کتاب *شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی* نیز منتقل شده‌است.
۱۴. تفرّس: به فراست دریافتن چیزی، ادراک، فهم.

کتابنامه

- آذرنوش، آذرتاش، ۱۳۸۴، *فرهنگ معاصر* (عربی–فارسی). چاپ ششم، تهران: نی.
- انوری، حسن، ۱۳۸۲، *فرهنگ بزرگ سخن*. چاپ دوم، تهران: سخن.
- بهار، محمد تقی (ملک‌الشعرا)، ۱۳۷۳، *سبک‌شناسی*، چاپ‌دوم، تهران: امیرکبیر.
- جوینی، عطاملک، ۱۳۶۷، *تاریخ جهانگشای*. به اهتمام علاّمه محمد قزوینی، چاپ سوّم، بامداد– ارغوان.
- _____ ، ۱۳۸۰–۱۳۷۳، شرح *مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی*. به اهتمام احمد خاتمی، چاپ اوّل/ دوّم، تهران: پایا.
- _____ ، ۱۳۸۶، *تاریخ جهانگشای جوینی*. به اهتمام سیّدشاهرخ موسویان، چاپ اول، تهران: دستان.
- دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، *لغت‌نامه*، چاپ دوم از دوره جدید، تهران: دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۷۹، *سبک‌شناسی نثر*. چاپ چهارم، تهران: میترا.
- عفیفی، رحیم، ۱۳۷۶، *فرهنگنامه شعری*. چاپ دوم، تهران: سروش.

نقدی بر درخت *شاهنامه* *

دکتر محمود رضایی دشت‌ارژنه**

اشاره

کتاب *درخت شاهنامه* (ارزش‌های فرهنگی و نمادین درخت در شاهنامهٔ فردوسی)، از این‌جهت که از زاویه‌ای نو به شاهنامه نگریسته، درخور توجه است و باید کوشش دکتر پورخالقی را ارج نهاد. ایشان در این اثر، ۵۷۰ درخت موجود در شاهنامه را برشمرده و به تفسیر نمادین هریک از این درخت ها پرداخته‌اند که اغلب آنها با یکی از پهلوانان شاهنامه ارتباط می‌یابند. بعد از پیشگفتار، کتاب با گفتار بسیار خوبی با عنوان «نمادهای هم‌پیوند با درخت» شروع شده است و نویسنده در آن، پیوند نمادین درخت را با ماه، خورشید، صلیب، زن، آناهیتا، میترا، گاو، بز، مار، شیر و آتش، به‌صورتی مستند و قابل‌قبول ارائه کرده است. در واقع، دکتر پورخالقی با این گفتار، به‌صورتی مناسب و مقتضی، زمینهٔ ورود به مبحث اصلی را فراهم آورده‌اند؛ اما ایشان در مبحث اصلی کتاب که تفسیر نمادین درختان شاهنامه را مدّنظر دارد، چندان موفق نبوده است و خواننده در پایان درمی‌ماند که واقعاً هدف نویسنده از نگارش کتاب چه بوده است. البته این امر به این معنا نیست که کتاب موردنظر ارزش کمی دارد، بلکه مسئله این است که دکتر پورخالقی در بسیاری از موارد، حق مطلب را آن‌چنان‌که باید، ادا نکرده و یا به تفسیرهایی دست یازیده‌اند که خوش بر مذاق نمی‌نشیند. ضمن ارج نهادن به تلاش نویسنده، در این نقد سعی می‌شود به نکاتی چند از نارسایی‌های کتاب اشاره شود.

***

---

* *درخت شاهنامه*، ارزش‌*های نمادین درخت در شاهنامه* (مشهد: به‌نشر، ۱۳۸۷)، نوشته مهدخت پورخالقی چترودی است. از دیگر آثار ایشان می‌توان به کتاب‌های *زن در شاهنامه فردوسی* (مشهد: فرهنگ، ۱۳۸۴) و *فرهنگ قصه‌های پیامبران و تجلی شاعرانه* (تهران: طوبی، ۱۳۸۲) اشاره کرد. این مقاله در شماره ۲۵ کتاب ماه ادبیات (اردیبهشت ماه ۱۳۸۸) به چاپ رسیده است.

** استادیار دانشگاه شهید چمران

در ابتدای کتاب، در فهرست مطالب، فهرست بسیار خوبی ارائه شده و مطالب کتاب از کلی‌ترین تا جزئی‌ترین مطلب، با ذکر صفحه فهرست‌وار آمده است، اما در متن کتاب هیچ عنوان یا فهرستی وجود ندارد و کل کتاب به‌صورت انشای بلندی است که بدون گسستگی، تا پایان ادامه یافته است و خواننده را خسته و دل‌زده می‌کند و به‌علاوه، خواننده نمی‌داند سر و بن یک مبحث از کجا آغاز و در کجا فرجام یافته است؛ درحالی‌که اگر عنوان‌های واقع در آغاز کتاب، در متن کتاب هم اعمال می‌شد، خواننده با اشتیاق بیشتری مباحث را دنبال می‌کرد.

ارجاع منابع استفاده‌شده برای متن، بسیار سردرگم‌کننده و غیرعلمی است؛ به‌این‌ترتیب که در ابتدا به منبع استفاده‌شده در متن با یک شماره اشاره شده است، بعد خواننده باید برای شناخت این منبع، به یادداشت‌ها در آخر کتاب و به شمارهٔ موردنظر رجوع کند، که در این قسمت فقط نام کتاب و صفحهٔ استفاده‌شده آمده است؛ مثلاً «*مازهای راز*، ص۱۳۱»؛ برای اینکه خواننده بداند این کتاب از کیست، باید به جستار دیگری در کتاب با عنوان«نام کتاب‌ها و مقاله‌ها» رجوع کند، که در این مبحث فقط نام کتاب و نویسنده ذکر شده است؛ مثلاً «*مازهای راز*، کزازی، میرجلال‌الدین»؛ سپس برای اینکه خواننده بتواند به مشخصات دقیق کتاب موردنظر دست یابد، باید به آخرین جستار کتاب، یعنی کتابنامه مراجعه کند که در آنجا تمام مشخصات کتاب به شیوه‌ای علمی ارائه شده است. چنان‌که مشاهده شد، خواننده برای دسترسی به هریک از منابع استفاده‌شدهٔ دکتر پورخالقی، باید چهار خوان را پشت سر بگذارد، که چه‌بسا به‌این‌ترتیب عطایش را به لقایش ببخشد.

درازگویی و اصطلاحاً اطناب ممل، از ابتدا تا پایان کتاب چنان سایه گسترده است که در بسیاری از مواقع، گویی اصلاً از معنا خبری نیست و خواننده برای فهم مطلب، ناگزیر از چند بار خواندن متن است. برای نمونه، به چند مورد اشاره می‌شود:

الف- «حاصل پیوند زال، درخت ماه و هرویسپ‌تخمک و سرو آزاد شاهنامه، و رودابه، سهی‌سرو آزاد و به‌بار آمده و سرو سیمین‌بر ماهروی و شیرزاد و آراسته به گوهر و دیبا، با گیسوان مار در مار و سرانجام همتای اردویسور آناهیتا، رود توانای بی‌آلایش، رستم، پهلوانی‌درخت شاهنامه است» (پورخالقی، ۱۳۸۷: ۸۷) [رستم، حاصل پیوند زال و رودابه است].

ب- «فردوسی، دلارای سرو بلند شعر فارسی، در جوشش و رویش درختان حماسی، پویش هستی را تداوم می‌بخشد و با این بزرگداشت اساطیری و رمزی، جهانی سبز در سبز می‌آفریند. او که خود قامت برافراشتهٔ سرونازان فرهنگ و تمدن ایرانی است و بر چکاد بلند فرهنگ ایران و بر دروازه های فتح و سربلندی، بیدار و هوشیار، چونان درخت کیهانی و شادان و روشندل آزادی است که در گذار چنبر شصت‌سالگی خم می‌شود و اسیر دم اژدها و چنگ شیر می‌گردد...» (همان: ۴۱).

ج- «... وقتی که زال پر سیمرغ را به آتش می‌افکند و سیمرغ آشکار می‌شود و به راهنمایی او پس از بیهوش کردن رودابه با شرابی آمیخته از شیر و مشک و گیاهی که سیمرغ معرفی می‌کند و بدون هیچ شکی، این گیاه، درخت هوم و شراب حاصل از آن، سوم (سوما، و هومه یا پراهوم) است، تهیگاه سهی‌سرو باردار سیمین‌بر ماهروی شاهنامه را می‌شکافند و رستم، خسروانی درخت شاهنامه، به دنیا می‌آید» (همان: ۷۲).

در صفحه ۳۴ کتاب، دربارهٔ درخت ترنج مطلبی آمده است که نامربوط به نظر می‌رسد:

«درخت ترنج و میوهٔ آن نماد پیروزی و شکوه غرور و سربلندی و اطمینان‌خاطر است و به نشانهٔ پیروزی آن را به دست می‌گیرند. اسکندر، ترنج به‌دست از ایوان سالار چین می‌آید و رستم نیز ترنج به‌دست به کرسی زر می‌نشیند:

بیامد بر آن کرسی زر نشست

پر از خشم و بویاترنجی به دست»

اینکه ترنج نماد پیروزی باشد و آن را به نشانهٔ پیروزی به دست بگیرند، در هیچ منبعی ذکر نشده است؛ به‌علاوه، در بیت شاهد مثال نویسنده، رستم با اینکه ترنج به‌دست است، هنوز به پیروزی دست نیافته و مشغول گفت‌وگو با اسفندیار است، و فردوسی این بیت بسیار زیبا را به این دلیل ذکر کرده است که خشم رستم را به شیوه‌ای هنری و غیرمستقیم بیان کرده باشد؛ چراکه اسفندیار در ابتدا جایی در سمت چپ مجلس برای رستم تدارک دیده بود و این امر رستم را برمی‌آشوبد و با اینکه اسفندیار کرسی زری را در سمت راست مجلس در اختیار او قرار می‌دهد، رستم همچنان لبریز از خشم، دست‌انبویه ترنج را مدام در دست می‌فشارد، تا بلکه کمی خشمش فرو نشیند. ضمن آنکه، ترنج به دلیل بوی خوش و دلاویزش به‌عنوان دست‌انبویه استفاده می‌شد و ربطی به پیروزی ندارد[1].

در صفحه ۵۵ کتاب، مارهای رُسته بر دوش ضحاک به‌شیوه‌ای کاملاً احساسی و شعارگونه تفسیر شده است که هیچ ارتباطی با ژرف‌ساخت این اسطوره ندارد:

«درختان مار، که نماد فتنه‌انگیزی، جادو، ظلم و خوردن مغز جوانان هستند و به نشانهٔ چاره‌اندیشی ظالم تن به آزار او می‌دهند و بریده می‌شوند، بار دیگر سر بر می‌آورند و می‌رویند تا هم روزگارش را به کیفر قطع درختان برآشوبند و هم در پرداختی هنرمندانه، گویای این حقیقت باشند که گناهکار را از عذاب وجدان چاره‌ای نیست [...] درختان دوش ضحاک، نماد عذاب وجدان بندیِ کوه دماوند و همهٔ ضحاک صفتان تاریخ و نماد رستاخیز و کیفر گناهکاران و در پرده نماندن ستم ستمگران و طالبان دنیاست». این در حالی است که ضحاک و دو مار رُسته بر دوشش، عملاً همان اژی‌دهاک سه‌سر و سه‌پوزه و شش‌چشم

اوستاست و نبرد او با فریدون، در واقع نبرد خشک‌سالی و ترسالی است که در فرجام به پیروزی ترسالی(فریدون) می‌انجامد (نک: بهار، ۱۳۸۴: ۲۶۶ و همو، ۱۳۷۴: ۸۸).

در صفحه ۵۸ کتاب، گیاهِ رسته از خون سیاوش، نماد این حقیقت تلقی شده که خون بی‌گناه پایمال نخواهد شد. این امر بدان می‌ماند که گویی یک دانش‌آموز دبیرستانی، با شوری انقلابی این سخنان را بر زبان رانده است: « [...] درخت شگفتی که از خون سیاوش می‌روید، شعاع خیر است و این حقیقت را بیان می‌کند که خون بی‌گناهان پایمال نخواهد شد و بالاخره زمانی از خاک سر بر خواهد آورد».

هر کس اندک آشنایی با اساطیر ایران داشته باشد، می‌داند که سیاوش یک خدای نباتی است و روییدن گیاه از خون او نیز دالّ بر همین امر است. در واقع مرگ سیاوش، نماد زمستان، و رستاخیز او در هیئت کی‌خسرو، نماد بهار است. این امر چنان در ذهن و روح ایرانیان تثبیت شده بود که در گذشته، پیش از عید نوروز، در سوگ سیاوش نوحه‌سرایی و عزاداری می‌کردند و با فرا رسیدن عید و بهار، به شادی و پایکوبی می‌پرداختند و اعتقاد داشتند که سیاوش دوباره به روی زمین برگشته، و نمایش حاجی‌فیروز، خود در ارتباط با همین امر بوده است. از دیگر سو، این تنها سیاوش نیست که از خون او گیاه می روید، بلکه در گسترهٔ اساطیر جهان، با کشته شدن دیگر خدایان نباتی نیز درخت یا گیاهی خاص از خون آنها می‌روید، که این امر به وضوح دالّ بر روح نباتی این خدایان است؛ چنان‌که از خون آتیس، درخت کاج و گل بنفشه، از خون آدونیس گل سرخ و شقایق نعمانی، و از خون دیونیزوس درخت انار می‌روید[۲]. پس اصلاً بحث بی‌گناه کشته شدن سیاوش موضوعیت ندارد تا بعد بخواهیم از پایمال شدن خون او جلوگیری کنیم، بلکه او به عنوان خدای نباتی، باید بمیرد (نماد زمستان) تا بعد با رستاخیز او بهار فرا رسد.

در بحث از مارهای رُسته بر دوش ضحاک، نویسنده بسیار تناقض‌آمیز سخن رانده و مارها را از یک‌سو نماد آرمان‌های انسانی و سرسبزی تلقی کرده و از دیگر سو، آنها را نماد «رنج‌انگیزی لذت های ناروا» (؟) می‌داند که هر دو شقّ قضیه، وصله‌هایی ناجور بر قامت اسطورهٔ ضحاک است:

« [...] این درختان شگفت[مارها] که خورش از مغز مردان گران‌مایه خورده‌اند، از آرزوها و کام های انسان گرانبارند و نمودار آرمان‌های انسانی. فردوسی، آگاهانه به میانجی‌گری این نماد سرسبز و نماد هم‌پیوند با آن، یعنی مار، به بیان این نکته پرداخته است که درختان ماری که بر دوش ضحاک روییده‌اند، نماد رنج‌انگیزی لذت‌های ناروا هستند» (پورخالقی، همان: ۵۵).

گاهی نویسنده برای اینکه هیچ‌یک از درختان شاهنامه را از قلم نیندازد، فقط به بازی با الفاظ پرداخته و هیچ نکتهٔ بدیعی در سخنان او پدیدار نیست:

«درخت ساج شاهنامه، به بالای قامت زیبارویان و استواری و سرافرازی قامت دلاوران می‌روید و از زمرهٔ درختان خوش‌نشین و سرافراز است؛ همه‌جا با عاج و تاج می‌نشیند و درخت سعادتمندی است که کرسی و تخت و تابوت را از آن می‌سازند و بر شکوه آن می‌افزایند و از همه مهم‌تر (؟)، آنکه مهره‌های بازی شطرنج نیز از آن ساخته می‌شود. یکی دیگر از درختان خوشبخت شاهنامه (؟)، درخت نارون است؛ درختی که تابوت قهرمان شاهنامه، رستم، و رخش او را از آن می‌سازند» (همان: ۳۴).

گاهی برخی از شخصیت‌های شاهنامه فقط در پیچ‌وخم درختان به روی زمین کشانیده شده‌اند و دریغ از یک سخن تازه دربارهٔ آنها:

«سومین درخت این سروستان [فریدون]، سروی است که در روزگار ضحاک اژدهافَش، در حالی‌که فرّ شاهنشاهی و جمشیدی دارد و به کردار تابنده‌خورشید است و به بایستگیِ باران به هستی می‌آید و با شیر گاو برمایه نشو و نما می‌کند. این درخت، شاخه‌ای از درخت کیانی است؛ شاخهٔ درخت حماسی و درخت خرد شاهنامه، یعنی آتبین. به همین جهت، دل شیر دارد و با شیر و اهرمن دوش اژدها می‌جنگد و بر او پیروز می‌شود. درخت شیردل پس از پیروزی بر اهرمن دوش‌اژدها، با سرافرازی در میان سرو و ماه [شهرناز و ارنواز] بر تخت می‌نشیند. این درخت سرو ماهرو، زمانی‌که به کهن‌سالی می‌رسد و گشت روزگار پشت او را خم می‌کند، درخت دانشی می‌شود که خردمندانه، پس از سوگند به ماه و خورشید و ناهید، سروهای جوان را اندرز می‌دهد و یادآور درخت دانش و پندار نیک و گفتار نیک و کردار نیک می‌شود. سرانجام درخت کیانی پژمرده می‌شود، اما همچنان سرافراز و باشکوه، به رسم و آیین زمان، تاج کیانی بر سر او می‌نهند و به امید رستاخیز، در دخمه‌ای می نشانند. به‌این‌ترتیب، درخت سروی که فردوسی ماهرانه و در پیوند با ماه، خورشید، باران، ناهید، مار، شیر، گاو و آب می‌کارد، در سیمای درختی تاجدار و کیانی از سروستان او جدا می‌شود تا حاصل پیوند این درخت و درخت سرو وجود شهرناز را که سروی پاکیزه است[منوچهر] در جای آن بنشانند» (همان: ۷۹-۸۱).

در صفحه ۶۹ کتاب دربارهٔ درخت چنار و تفسیر نمادین آن مطالبی آمده است که هیچ پایه و اساسی ندارد و بیشتر به شعار می‌ماند تا یک تحقیق ادبی. به‌عبارت دیگر، دکتر پورخالقی در این مبحث مطالبی را عنوان کرده‌اند که در هیچ منبع دیگری حتی اشاره‌ای به آن را نمی‌توان یافت و از این گذشته، گفته‌های ایشان در این زمینه منطقی و قابل‌قبول به نظر نمی‌رسد و نگارنده سخت در شگفت است که نویسندهٔ کتاب این همه رمزگشایی درختان را چگونه و طبق چه ضابطه‌ای انجام داده‌اند:

«یکی دیگر از درختانی که در شاهنامه چهره‌ای شگفت‌آور و نمادین دارد و نماد برتری و پیروزی به شمار می‌آید (؟)، درخت چنار است؛ چنار کهنسال و روزگار دیده‌ای که شغاد شوریده‌بخت و بنفرین، آن را سپر خویش ساخت و در تاریخ، مکرر نابرادری‌ها را زمزمه می‌کند. اینجا در داستان غدر نابرادر، چنار نماد کهنسالی و دیرپایی و تاریخ و سرگذشت انسان است [...]».

در صفحه ۶۳ کتاب، در تفسیر نمادین دیگری از درخت مطالبی آمده که در نوع خود خواندنی است:

«از آنجاکه برگزاری مراسم آیینی، تجسم باورها و معتقدات و زنده‌کنندهٔ مجموعهٔ باورهای بشر در همهٔ زمان‌هاست، می‌توان گفت برپا داشتن مراسم بزم در زیر درختان، گویای این حقیقت است که درخت همواره مظهر و نماد سرسبزی و شادکامی و سرخوشی بوده است. در بیان رازآمیز فردوسی، صحنه‌های پرشکوه و نمادینِ نهادن تخت در زیر درختان را مکرر می‌توان دید؛ چنان‌که در داستان درفش کاویانی دیدیم، درختی که بر تخت پادشاه سایه می‌افکند، درخت درفش است».

به نظر نگارنده، این امر بسیار طبیعی و بدیهی است که وقتی بزمی یا جشنی در خارج از دربار برپا شود، تخت شاه را نه در زیر آفتاب سوزان، بلکه در سایهٔ درختی تناور قرار دهند؛ پس زیر درخت قرار دادن تخت پادشاه هیچ ارتباط نمادینی با نماد سرسبزی و خوشی بودن درخت ندارد، کما اینکه امروزه نیز هرکس را تفرجی دست دهد، سایهٔ خنک درختان را رها نمی‌کند؛ وانگهی درفش را هیچ ارتباط نمادینی با درخت نیست که نویسنده آن را شاهد مثالی در اثبات گفتهٔ خود آورده‌اند، بلکه درفش اگر تقدسی داشته، به‌جهت ذات درفش بودن آن بوده است، نه به‌خاطر جنسش که از چوب درخت است: «یکی از جلوه‌های نمادین و رازآلود و بی‌نظیر درخت در شاهنامه، درفش است [...]» (همان: ۶۰).

در صفحه ۷۳ کتاب، نویسنده زایش رستم از شکاف پهلوی رودابه را چنان تفسیر کرده‌اند که حتی تصور آن بر ذهن سنگینی می‌کند و آن را با مسائلی درآمیخته‌اند که اساساً هیچ ارتباطی با رستم و رودابه ندارد:

«داستان به دنیا آمدن رستم از تهیگاه شکافتهٔ رودابه، درخت سرو ماه‌رخسار شاهنامه، داستان پیوند نمادین و دیرینهٔ زن و درخت است (؟)؛ پیوند باروری و زادن، و یادآور این باور که آدمی میوهٔ درخت هفت‌شاخه‌ای است که به دست زنی که تنه‌اش از پوستهٔ بدنهٔ درخت بیرون آمده، تغذیه می شود و قصهٔ آفرینش در مذهب مانی را تکرار می‌کند که بر اساس آن، یکی از فرزندان آدم از شیری که از درخت لوتیس (lotis) تراوش می‌کند، تغذیه می‌کند. این داستان راه را به دنیای نمادین زادن

انسان از درخت در اساطیر ملل مختلف می‌گشاید و خاطرهٔ ولادت آدونیس، خدای رستنی‌ها را زنده می‌سازد که در آن، آدونیس پس از ده ماه، از میانهٔ شکاف تنهٔ درختی کهنسال به دنیا آمد [...]».

نگارنده هرچه اندیشید، به این نکته پی نبرد که نویسنده کتاب چطور و با چه استنباطی ماجرای زادن رستم را با میوهٔ درخت هفت‌شاخه بودن آدمی و شیر خوردن فرزندان آدم از درخت لوتیس پیوند داده است؛ وانگهی زاده شدن آدونیس[۳] از تنهٔ درخت، به خاطر ماهیت خدای نباتی بودن اوست؛ کما اینکه چنان‌که گذشت، دیگر خدایان نباتی نیز، از قبیل سیاوش، آتیس[۴] و دیونیزوس[۵]، هریک به نوعی با درخت و گیاه مرتبط بوده‌اند. از طرف‌دیگر، نویسنده بر اساس کدام منطق، بین زاده شدن رستم از شکاف پهلوی رودابه و آفرینش آدونیس از شکاف درخت، رابطهٔ این‌همانی برقرار کرده است؟

در صفحه ۸۹ کتاب، نویسنده مطالبی دربارهٔ سهراب و گردآفرید آورده که جز بازی با الفاظ و درازگویی، نکته‌ای در بر ندارد و فقط وقت خواننده را می‌گیرد:

«پس از آن، باغبان توس زیرکانه (؟) درخت سرو روشن دیگری می‌کارد که خورشید و ماه بر سر دارد؛ درختی که دهقان به بالای او سروی نکاشته است؛ بوستانی است در بهشت با نام گردآفرید؛ سروی خورشیدروی، سواره و دلیر و شیرکردار و چون رعد خروشان است و یادآور چهرهٔ پرشکوه آناهیتا و نمادهای هم‌پیوند با آن و به‌خصوص آب. صحنهٔ پرشکوه جنگیدنش با سهراب شیر اوژن و آتش‌کردار و تیرباران کردن او، یادآور جنگ و ستیز مهر و گاو است(؟). سرو بی‌مانند باغ شاهنامه، در پیوندی شگرف با سرو آتشین و روشن‌روان، بلندبالا، جوان، سرافراز و سوار شیرگیر و در پیوند با آب این باغ (سهراب) به جاودانگی می‌رسد».

نگارنده واقعاً در شگفت است که چه‌سان نبرد سهراب و گردآفرید یادآور اسطورهٔ مهر است؟ اسطورهٔ مهر نوعی توتم‌کشی است؛ به این معنا که به‌خاطر تقدس گاو، هرچند وقت یا هر سال یک بار، گاوی را می‌کشتند تا برکت و فراوانی افزون گردد؛ کما اینکه این امر به‌صورت نمادین، با رویش چند خوشهٔ گندم از محل دشنهٔ مهر بر کتف گاو نمایان است[۶]. حال این اسطوره چه ارتباطی با نبرد سهراب و گردآفرید دارد، بسی جای شگفتی است.

از طرف‌دیگر، گردآفرید را چه ارتباطی با آناهیتاست که دکتر پورخالقی بدون هیچ استنادی، گردآفرید را تداعی‌کنندهٔ آناهیتا تلقی کرده‌اند؟ مگر صِرف مؤنث بودن آن دو، همانندی آنها را توجیه می‌کند؟ آناهیتایی که زهدان زنان و نطفهٔ مردان را پاک می‌کند، دختران برای جُستن شوی و مادران برای باردار شدن سر بر آستان او می‌سایند، دست رد بر سینهٔ اژی‌دهاک می‌زند و در عوض به اژدهاکشان و پهلوانان نیک شاهنامه یاری می‌رساند و به بزرگی همهٔ رودهای روی زمین است که

هزار رود و هزار دریاچه دارد و گله و رمه و کشور و ثروت می‌بخشد، چه ارتباط محکم و بنیادینی با گردآفرید می‌تواند داشته باشد؟ (نک. پورداوود، ۱۳۷۷: آبان‌یشت)

بالاخره در آخرین صفحهٔ کتاب، با اینکه نویسنده به نتیجه‌گیری و جمع‌بندی مطالب دست یازیده، اما همچنان خواننده در دالان تودرتوی جملات بلند سردرگم است و آخر سر نمی‌داند که نویسنده در این کتاب دقیقاً چه هدفی را دنبال کرده است:

«درختستان کهنسال فرهنگ ایران، نامهٔ ورجاوند و سند ارزش‌های قومی و معرّف سیر تحول فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ بزرگ ایران، برخلاف همهٔ پدیده‌های فرهنگی دیگر که از یک نقطه و مرحلهٔ ساده آغاز شده، به‌تدریج با گذشت سده‌ها و هزاره‌ها تغییر و تحول یافته، با ویژگی‌های زمان و مکان هماهنگ می‌شود، با شگفتی و شگرفی و کمال در چهرهٔ نمادین و اسطوره‌ای درختان پندار نیک و گفتار نیک و درخت حماسی انسان آغاز می‌شود و با همان شکوه و درخشش بی‌مانند، سرافراز و آزاد و همچون شاخ شمشاد، با درخت کردار نیک و حماسهٔ پرشکوه انسان کامل (رستم) و با سرو آزاد و شمشاد وجود خسروانی درختان حماسی شاهنامه (رستم و کی‌خسرو) و با شادی دل آنان، به همراه خروشی دلیرانه به‌ظاهر به پایان می‌رسد؛ اما حماسهٔ شکوهمند درخت و رابطهٔ آن با انسان و نور (ماه، خورشید، زهره، آب، آتش و...) و حماسهٔ درخت سرو، درفش آزاد و سرافراز شعر فارسی، در دور تسلسلی خود و در سایهٔ درخت سایه‌افکن سخن فردوسی در درختستان‌های کوچک و بزرگ شعر و فرهنگ ایران، به حیات و حرکت رو به نور خود ادامه می دهد» (پورخالقی، همان: ۱۱۳).

در پایان ذکر این نکته لازم است که محققان و اساتید زبان و ادب پارسی بایستی با به‌کارگیری شیوه‌ای علمی و مستند و با زبانی بی‌پیرایه تحقیق‌های ارزندهٔ خود را ارزشی بیشتر بخشند.

پی‌نوشت

۱. شایان ذکر است که گاهی یک گوی طلای خالص و نرم، به‌عنوان دست‌انبویه استفاده می‌شد؛ چنان‌که دست‌انبویهٔ خسروپرویز چنین بود.

۲. ر.ک. به: فریزر، جیمز، ۱۳۸۷، *شاخهٔ زرین، پژوهشی در جادو و دین*. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.

۳. Adonis، خدای نباتی سوریه و یونان و روم.

۴. Atis، خدای نبات فریجیه و یونان و روم.

۵. Dionisus، خدای نباتی یونان و روم.

۶. ر.ک. به: اولانسی، دیوید، ۱۳۸۵، *پژوهشی نو در میترایپرستی*. ترجمه و تحقیق مریم امینی، تهران: چشمه؛ و رضی، هاشم، ۱۳۵۹، *آیین مهر یا میترائیسم*. تهران: فروهر؛ و نیز ورمازرن، مارتین، ۱۳۷۱، *آیین میترا*. ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران: چشمه.

کتابنامه

- اولانسی، دیوید، ۱۳۸۵، *پژوهشی نو در میتراپرستی*. ترجمه و تحقیق مریم امینی، تهران: چشمه.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۴، *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
- _____ ، ۱۳۷۴، *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز.
- پورخالقی چترودی، مهدخت، ۱۳۸۷، *درخت شاهنامه*. چاپ دوم، مشهد: به‌نشر.
- پورداوود، ابراهیم، ۱۳۷۷، *یشت‌ها*. تهران: اساطیر.
- رضی، هاشم، ۱۳۵۹، *آیین مهر یا میترائیسم*. تهران: فروهر.
- فریزر، جیمز، ۱۳۸۷، *شاخهٔ زرین، پژوهشی در جادو و دین*. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- ورمازرن، مارتین، ۱۳۷۱، *آیین میترا*. ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران: چشمه.

تحلیلی از نمایشنامهٔ *هاملت با سالاد فصل* *

مهسا رون**

اشاره

در میان نمایشنامه‌نویسان شاخص چند دههٔ اخیر، زنده‌یاد اکبر رادی از معدود نویسندگان صاحب‌سبکی بود که همواره برای نمایش قلم زد و آثار ارزشمندی عرضه کرد که هم از حیث انعکاس وقایع اجتماعی عصر خود و هم از نظر ادبی و زبانی، توجه مخاطب را جلب به خود می‌کند. در نقد حاضر، یکی از نمایشنامه‌های برجستهٔ دههٔ پنجاه او، با عنوان *هاملت با سالاد فصل*، از منظر عناصر نمایشنامه –شخصیت، طرح، کشمکش، تعلیق، انگاره (موضوع و مضمون)، ساختار، گفت‌وگو و زبان– بررسی و تحلیل شده است.

«من در نمایشنامه‌هایم شخصیت‌های متنوّع و گاه پیچیده‌ای دارم و روی همهٔ اینها هم سال‌های متمادی به یکسان کار کرده‌ام و خوب، طبیعی است که نسبت به همهٔ این نمایشنامه‌ها احساس تعلّق می‌کنم؛ اما *هاملت با سالاد فصل* را طور دیگری دوست دارم و فکر می‌کنم اگر یکی دو برگ عیش برای خودم فرستاده باشم، اوّلی همین است، که هر زمان و هرکجا روی صحنه بیاید، برای تماشاگران خوب و راسته دیدنی است» (رادی، ۱۳۷۹: ۲۶۳).

این جملات را زنده‌یاد اکبر رادی، خود در کتاب *مکالمات* دربارهٔ اثر شگفتش، *هاملت با سالاد فصل*، گفته است؛ نمایشنامه‌ای که آخرین بار هادی مرزبان در سال ۱۳۸۸ آن را به روی صحنه برد و توانست خیل کثیری از دوستداران نمایش را به تئاتر سنگلج بکشاند.

---

* *هاملت با سالاد فصل* (تهران: قطره، ۱۳۸۷) عنوان نمایش‌نامه‌ای از اکبر رادی است که اولین بار در سال ۱۳۶۹ به روی صحنه رفت. از دیگر نمایشنامه‌های او می‌توان به *ملودی شهر باران*، *تانگوی تخم‌مرغ داغ*، *پلکان*، *آهنگ‌های شکلاتی*، *شب روی سنگفرش خیس*، *افول*، *از پشت شیشه‌ها*، *لبخند با شکوه آقای گیل* و... اشاره کرد. این مقاله در شماره ۳۲ کتاب ماه ادبیات (آذر ماه ۱۳۸۸) به چاپ رسیده است.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

این نمایشنامه که در سال ۱۳۵۶ نوشته و در سال ۱۳۶۶ بازنویسی شد، در نگاه اول هیچ شباهتی به دیگر نمایشنامه‌های رادی ندارد؛ اما با اندکی تأمّل، باز هم می‌توان ردّپای روشنفکرِ شکست‌خورده و مغموم را در آن یافت. «پروفسور دماغ چُخ بختیار»، روشنفکری سرخورده است که به خاطرِ ترس از مستبدّان جامعه، حتی خرد خود را هم از دست داده و آن‌چنان مطیع و ضعیف است که حتی قدرت دفاع از خود را هم ندارد و در نهایت، بر اثر فشار محیط، حتی هویّت انسانی خود را هم فراموش می‌کند و مبدّل به موش می‌شود.

نکتهٔ قابل توجّه آن است که اکبر رادی، خود روشنفکران دههٔ چهل ایران را هاملت‌گونه‌هایی دانسته که البته نه به سبک هاملت راه می‌رفته‌اند، نه سیاه می‌پوشیده‌اند و صد البته شاهزاده هم نبوده‌اند (همان: ۱۷۰). او خود اذعان می‌کند که در پردازش شخصیت روشنفکران، از خصلت شاخه‌ای از روشنفکران دههٔ چهل الهام گرفته است؛ اما این بار در *هاملت با سالاد فصل* به‌گونه‌ای تمثیلی به سراغ این «فرقهٔ مجهول»[1] رفته است.

***

خلاصهٔ نمایشنامه

ماه‌سیما و همسرش، پروفسور دماغ، از سفری هفت‌ساله (ماه‌عسل) به دور دنیا بازگشته‌اند. پدربزرگ ماه‌سیما روبه‌روی آسمان‌خراش خود، آپارتمانی در طبقهٔ هفتم به آنها هدیه داده است. او ظاهراً با دوربینی خانهٔ آنها را کنترل می‌کند. ماه‌سیما پیوسته از خصوصیات برجستهٔ پدربزرگش سخن می‌گوید و شوهرش را آمادهٔ ملاقات با او می‌کند. دماغ، مثل یک کودک، کاملاً مطیع همسرش است و هرآنچه او می‌گوید، انجام می‌دهد. ماه‌سیما اعیان‌زاده است و دماغ، نوهٔ غنچه‌دهن‌خانوم، یکی از کنیزکان باغ قدیمی پدربزرگ؛ بنابراین ماه‌سیما می‌ترسد که شوهرش در خانوادهٔ والاتبار او پذیرفته نشود. پدر او، استاد قمپز دیوان، که در طبقهٔ بالا زندگی می‌کند، به دیدن آنها می‌آید. ماه‌سیما سعی می‌کند تا نظر پدرش را نسبت به شوهرش جلب کند.

استاد قمپز با تبختر اشرافی و تحقیر دماغ، سؤالات مختلفی از او می‌پرسد که بیشتر آنها را ماه‌سیما پاسخ می‌دهد. استاد در نهایت با گفتنِ هفت فرمان به دماغ، پوستین خود را به او می‌دهد و می‌رود. ساعتی بعد، عالی‌جناب قنبل، عموی ماه‌سیما و برادر دوقلوی استاد قمپز، وارد می‌شود. او که رابطهٔ خوبی با برادر خود ندارد و می‌خواهد دماغ را وارد دَم و دستگاه خود کند، او را ملامت می‌کند که چرا با استاد قمپز دیوان مراوده کرده است.

عالی‌جناب قنبل هم در نهایت، هفت نسخهٔ مضحک برای دماغ می‌پیچد و انگشتر خود را به عنوان مجوّز ورود به تشکیلاتش به دماغ می‌دهد و می‌رود. بعد از او، نوبت به سروناز، خواهر

ماه‌سیما، می‌رسد. او با ظاهری عجیب، در حالی‌که کتاب امیرارسلان نامدار را زیر بغل دارد، وارد می‌شود. او تعریف می‌کند که پدربزرگ سال‌ها قبل، خواندن این کتاب را ممنوع و آن را زیر زمین دفن کرد. سروناز هم مثل دیگران، دماغ را تحقیر می‌کند و در نهایت، انگشتری را که عالی‌جناب به دماغ داده است را از او امانت می‌گیرد و به‌ازای آن، کتاب قدیمی را گرو می‌گذارد. در همین حین، دکتر موش از راه می‌رسد. ماه‌سیما او را با دماغ آشنا می‌کند. دکتر موش کتاب را از دماغ می‌گیرد و با سروناز زوج جوان را ترک می‌کنند.

در پردهٔ دوم نمایش، اعضای خانواده دادگاهی برای محاکمهٔ دماغ تشکیل داده‌اند و همه، جز متّهم، در آن حضور دارند. ماه‌سیما، وکیل مدافع دماغ، اعلام می‌کند، در دادگاهی که پدربزرگ به‌عنوانِ قاضی عادل در آن حضور ندارد، حاضر به صحبت نیست. استاد قمپز طبق نامه‌ای از پدربزرگ، خود را جانشین او معرفی می‌کند و بر سر این مطلب مشاجره‌ای بین او و عالی‌جناب قنبل درمی‌گیرد که در طی آن، اعمال خلاف یکدیگر را فاش می‌کنند. سروناز پایان دور اوّل را اعلام می‌کند.

دور دوم محاکمه، با حضور خود دماغ آغاز می‌شود. اولین سؤال را عالی‌جناب قنبل مطرح می‌کند. او انگیزه و غرض پروفسور از وصلت با خاندان بزرگ آنها را جویا می‌شود و از شغل و مداخل دماغ می‌پرسد. دماغ هم که در جواب خود را «بایگان دیوان عالی عدلیه» معرفی می‌کند، تمام فعالیت‌های شبانه‌روزش را با جزئیات برای حاضران بازگو می‌کند؛ از کارهایی که در عدلیه انجام می‌داده است، تا رفتن به دراگ‌استور مشتی‌ابول و قهوه‌خانهٔ شکسپیر. استاد، دماغ را به خاطرِ شکستنِ کاسهٔ عتیقه‌ای که به او داده بود، سرزنش می‌کند.

عالی‌جناب هم از اینکه انگشتر اهدایی‌اش را در دست سروناز می‌بیند، خشگمین می‌شود. سروناز انگشتر را پس می‌دهد و کتابش را از دکتر موش طلب می‌کند؛ اما دکتر می‌گوید که موش بزرگی کتاب را دزدیده و از پنجرهٔ راه‌پله فرار کرده است. حاضران برای مجازات موش راه‌های مختلفی پیشنهاد می‌کنند؛ حتی خود دماغ می‌گوید که این حیوان موذی را به دار بیاویزند! اما در نهایت، در این ماجرا هم دماغ را مقصّر می‌دانند. چون او با باز گذاشتن پنجره، سبب شده تا موش به خانه راه پیدا کند. افراد آن‌قدر دماغ را تحت فشار می‌گذارند که او گیج می‌شود و حرف‌هایی هذیان‌گونه به زبان می‌آورد:

«در ضلع شرقی باغ، یک روز پاییز، من به قهوه‌خانهٔ شکسپیر می‌رفتم. پرونده‌های پوسیده، پلّه‌ها، شب‌های بارانی... من از پله‌ها بالا خزیدم، قبراق و تیزکی، با یک کتاب چرمی و یک پُرس

سالاد فصل، توی کاسه‌ای که نقش ترنج داشت. بلعیدم؟ یا جویدم؟ طناب ... (به زانو می‌افتد) میان درگاه، طناب آهسته تاب می‌خورد» (رادی، ۱۳۸۷: ۴۱۰).

و در همین حال، کم‌کم به موش بزرگی تبدیل می‌شود. دادگاه خانوادگی نیز حکم خود را صادر می‌کند: «سروناز: رأی شورای‌عالی با رعایت علل مخفّفه، به شرح زیر اعلام می‌شود: دماغ چُخ بختیار محکوم است» (همان). دکتر موش مأمور اجرای حکم می‌شود و طناب را به گردن دماغ می‌اندازد. در همین لحظه، پدربزرگ با لبخندی بر لب، در قاب پنجره ظاهر می‌شود؛ در حالی‌که جنازهٔ پروفسور دماغ با سر موش و تنهٔ آدم در چارچوب در از طنابی آویزان است.

نکات

۱. *هاملت با سالاد فصل* اثری کاملاً نمادین است. البته در برخی دیگر از آثار رادی نیز نمادهایی ساده وجود دارد که در خود متن رمزگشایی می‌شود؛ اما این نمایشنامه ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد. *هاملت با سالاد فصل* نمایشی کمدی است و در پسِ طنزی که در ظاهر و گفتار همهٔ شخصیت‌های نمایش وجود دارد، حقایقی ژرف به مخاطب القا می‌شود. آدم‌های این نمایش گرچه به ظاهر با دیگر شخصیت‌های آثار رادی متفاوت و تیپ‌هایی رها از ارجاعات زمانی و مکانی‌اند، هریک نمونهٔ کامل یکی از شخصیت‌های اصلی در آثار نویسنده محسوب می‌شوند، که در جای خود بدان می‌پردازیم.

۲. دماغ روشنفکری است که تحت فشار جامعه، استحاله شده و حتی خردوَرزی، بارزترین ویژگی روشنفکر، را هم از دست داده است. او آن‌قدر ضعیف و مطیع دیگران است که حتی در مقابل تحقیرهای آنان قدرت دفاع از خود را ندارد. به گفتهٔ ماه‌سیما، او انسان مهمی بوده است؛ اما تحت فشار آدم‌های اطرافش، حتّی هویّت انسانی خود را هم فراموش می‌کند:

«ماه‌سیما: دفاع کن دَمی جان، حرف بزن؛ به یاد بیار؛ گذشته رو به یاد بیار؛ بگو کی هستی و چه بلایی سرت اومده. تو آدم بودی؛ تو آدم مهمّی بودی. کالج! کالج فلسفه یادت می‌آد؟ فیزیک فضایی؟ حقوق بین‌الملل؟ بطلمیوس؟ یادت می‌آد؟ تو اشتباه نیومدی عزیزم. تو انتخاب کردی. می‌خواستی برای پدربزرگ، برای حجلهٔ ما ترانه بگی. می‌خواستی اتاق‌های ما منظره داشته باشه؛ پاک و قشنگ و پر از آفتاب باشه [...] حرف بزن؛ به‌یاد بیار؛ خودتو به یاد بیار» (همان: ۴۰۹).

۳. تمام ویژگی‌هایی که ماه‌سیما در وصف پدربزرگ به دماغ می‌گوید، در وجود استاد قمپز و عالی‌جناب قنبل، پسران پدربزرگ، جلوه کرده است؛ مثلاً به گفتهٔ ماه‌سیما، دست چپ پدربزرگ در گچ است؛ عصا به دست می‌گیرد و سبیلش را چرب می‌کند و همهٔ اینها ویژگی‌های استاد قمپز است؛

و یا پدربزرگ خال بزرگی بر سر دارد؛ سیگار برگ می‌کشد و یک چشمش را با حلقهٔ پارچهٔ سیاه پوشانده، که این مشخصات نیز در عالی‌جناب قنبل جلوه کرده است.

گویی تصویری که ماه‌سیما از پدربزرگ در ذهن دماغ (روشنفکر) ساخته، فقط برای این است که او را از سلطهٔ پدربزرگ بترساند و مطیع و رام خود کند. در صحنهٔ آخر نمایش، کسی که به‌عنوان پدربزرگ در قاب پنجره ظاهر می‌شود، جوانی رعناست که هیچ‌یک از این ویژگی‌ها را ندارد!

۴. عدد «هفت»، که رمز دُور و چرخش است، در این نمایش بارها تکرار شده؛ پروفسور دماغ در سفری هفت‌ساله، با پای برهنه به دنبال ماه‌سیما دویده و «هفت» جفت کفش و «هفت» تا عصا را در این راه از بین برده و حال به آخر خط رسیده است.

گذشته از این، فرمان‌های استاد قمپز «هفت»تاست؛ عالی‌جناب هم «هفت» نسخهٔ لازم‌الاجرا برای دماغ می‌پیچد؛ وصیّت‌نامهٔ پدربزرگ «هفت» بند دارد؛ خواندن «هفت» صفحهٔ آخر کتاب امیرارسلان هم ممنوع است و [...]. گویی همهٔ شخصیت‌ها در این نمایش، به‌ویژه روشنفکر، گرفتار دُور باطلی هستند که گریز از آن ممکن نیست.

۵. استاد قمپز دیوان و عالی‌جناب قنبل، هریک می‌خواهند روشنفکر را به خدمت بگیرند. عالی‌جناب قنبل هفت سال خرج سفرهای دماغ و ماه‌سیما را داده و در واقع روی روشنفکر «سرمایه‌گذاری» کرده تا بعد از بازگشت از سفر، از او بهره ببرد: «من در معنا روی این بز اخفش سرمایه‌گذاری کردم تا قرب و قیمتی پیدا کنه و به‌زودی وارد حاشیهٔ من شه، رُک!» (همان: ۳۲۹).

«عالی‌جناب قنبل: [...] عجالتاً انبارو کتابخونه می‌کنیم و افسارشو می‌بندیم همون‌جا، که روزها برای خودش لای کتاب‌ها وول بزنه و شب‌ها دنبال ماه‌سیمای ما بیفته و توی مجالس و دوره‌ها و سِرِمونی‌های ما کیکی ببُره، دستی ببوسه، قصیده‌ای بوخونه و از این دغلبازی‌ها» (همان: ۳۳۷).

۶. سروناز می‌گوید که پدربزرگ خواندن کتاب امیرارسلان، به‌ویژه هفت صفحهٔ آخر آن، را ممنوع اعلام کرده است. استاد و عالی‌جناب نیز بارها در طول نمایش به ممنوعیت این کتاب اشاره می‌کنند. ماه‌سیما نیز هفت صفحهٔ آخر کتاب را قلم گرفته و به دماغ داده و گفته است که پدربزرگ از نوک آسمان‌خراشش با دوربین آنها را کنترل می‌کند؛ بنابراین نباید نافرمانی کند. به نظر می‌رسد این نیز یکی دیگر از حربه‌های این خاندان برای حفظ سلطه و مطیع کردن روشنفکر است.

۷. در جلسهٔ دادگاهی که اعضای خانواده در حجله برای محاکمهٔ دماغ تشکیل داده‌اند، استاد قمپز نامه‌ای از پدربزرگ به حاضران نشان می‌دهد که در آن فقط یک کلمه نوشته شده است: «نع». هریک از افراد، این کلمه را به طرق مختلف تفسیر می‌کنند: «استاد: خدمت باسعادت شما عرض کنم [...] اهیم! پدربزرگ در این نسخهٔ شریفه، بنده رو به سِمَت قائم‌مقام خودشون مؤیّد و مخصوص

فرمودن» (همان: ۳۶۱)؛ در واقع هریک از آدم‌ها در این نمایش شخصیت و کلام پدربزرگ را بـه نفـع خود تفسیر می‌کنند!

۸. فضای خانه در این نمایشنامه نمادی از فضای خفقان‌آور جامعه است. پنجره‌های خانه همیشه بسته است و دماغ (روشنفکر) به جرم باز کردن پنجره (منفذی به بیرون) باید تاوان سختی بپردازد:

«دکتر موش: "حالا جواب منو بده سگ‌مسلک! پنجره رو تعریف کن!"

دماغ: "پنجره؟"

دکتر موش: "آره؛ پنجره! پنجره برای چیه؟"

دماغ: "برای، برای باز کردن، قربان".

دکتر موش: "دِ نه بی‌پیر، برای بستن".

دماغ: "قربان پنجره رو آدم باز می‌کنه".

دکتر موش: "دِ نه بدمروّت، پنجره‌رو آدم می‌بنده".

دماغ: "ولی ... پنجره که باز باشه، بو می‌ره".

دکتر موش: "دِ نه ریغو، پنجره که باز باشه، موش می‌آد".

دماغ: "آخه ... حُسن پنجره به اینه که باز باشه".

دکتر موش: "دِ چه فرقی می‌کنه پیزُری؟ بالاخره آخرش بسته می‌شه"» (همان: ۴۰۵).

نکتهٔ قابل‌تأمل این است که دکتر موش، خود سازندهٔ در و پنجره است!

۹. در چند نمایش رادی، وقتی سخن از اشیاء کهنه و قدیمی به میان می‌آیـد، بـه «مـوش» هـم به‌عنوانِ موجودی اشاره می‌شود که چیزهای قدیمی (سنّت) را می‌جوَد و نابود می‌کند. در این نمـایش نیز موشی عظیم‌الجثّه کتاب امیرارسلان را برده اسـت؛ امـا حاضـران در نهایـت روشـنفکر را مقصّـر می‌دانند. گویی در نظر آنها روشنفکر همان موشی است که به خانهٔ آنها رخنه کرده است و باید نـابود شود.

۱۰. آدم‌های این نمایش گرچه به ظاهر مدرن شده‌اند، پای‌بندی به سنّت‌ها در عمـق وجودشـان ریشه دارد؛ یک نشانهٔ آن این است که آنها آپارتمان مدرنِ خود را دقیقـاً بـر روی بنـای بـاغ قـدیمی پدربزرگ (سنّت) ساخته‌اند:

«دکتـر مـوش: "خویشـان مـن، آ ... قـا ... یـان! توجـه! روی سـخن مـن بـا یکایـک شـماس: آپارتمان‌های ما نوسازه، درست! مطابق آخرین مدل معماری هم ساخته شده، بسیار خوب! ولی گِلـش چی؟ خاکش؟ زمینش که نو نیس؛ همون باغ آبنوس‌مونه که هفتادساله پر از مار و عقرب و عنکبـوت و این موش‌های خبیثه. پس ما پنجره‌هامونو کیپ مـی‌بنـدیم و هفتـه‌ای یـه بشـکه امشـی بـه در و

دیوارمون می‌زنیم که چی؟ واضحه! برای اینکه هرچی حشره و حیوان موذیه، تار و مار بشه و نسل این موش‌های حرّامزاده از ریشه ور بیفته. و آقا در یه همچه موقعیت وخیمی، ناگهان بوی خفقان‌آوری می‌شنوه و احساس تنگه‌نفس می‌کنه و بعد هم می‌ره پنجرهٔ راه‌پله رو باز می‌ذاره و موش‌ها رو کیش می‌ده طرف ما"» (همان: ۴۰۶).

بنابراین فضای خفقان‌آور خانه فقط روشنفکر را آزار می‌دهد و فقط اوست که با شامّهٔ تیزش از بوی خفه‌کنندهٔ امشی شِکوه دارد و برای دفع آن، پنجره‌ها را باز می‌کند. گویی بقیه به این فضا و بوی نامطبوع عادت کرده‌اند! انتخاب نام نمادین «دماغ» نیز برای روشنفکر با این تفسیر مطابقت دارد.

۱۱. در صحنهٔ آخر نمایش، پدربزرگ –منجی‌ای که ماه‌سیما و دماغ از اول نمایش منتظر آمدنش بودند– در حالی‌که روشنفکر به دار آویخته شده است، نزول اجلال می‌کند. او که با لبخندی بر لب، در قاب پنجره ظاهر می‌شود؛ گویی بیش از دیگران از نابودی روشنفکر رضایت دارد. ماه‌سیما و سروناز در کلام خود بارها در توصیف پدربزرگ می‌گویند که او در «آسمان‌خراش» خود نشسته و با دوربین خود همه را کنترل می‌کند؛ گویی او مظهر سلطه است و از جایگاهی رفیع بر همه نظارت دارد.

طرح

دماغ (روشنفکر) و ماه‌سیما به شوق دیدن پدربزرگ از سفر بازگشته‌اند خانوادهٔ ماه‌سیما دماغ را نمی‌پذیرند و او را تحقیر می‌کنند. آنها روشنفکر را به‌جرمِ ازدواج با ماه‌سیما و زیر پا گذاشتن قوانین (بازکردن پنجره: منفذی برای ورود موش) محاکمه می‌کنند.

دماغ تحت فشار و تلقین اطرافیان به موش تبدیل می‌شود. به حکم دادگاه خانوادگی او را دار می‌زنند. پدربزرگ وارد می شود.

کشمکش

در *هاملت با سالاد فصل* بیشترِ کشمکش‌ها لفظی است؛ اما در چند صحنه شاهد کشمکش جسمانی هم هستیم. در این نمایش، شخصیت دماغ موجودی مفلوک و سرخورده است که از جانبِ همه تحقیر می‌شود؛ عالی‌جناب قنبل خاقان با تعلیمیِ خود به سر و صورت دماغ می‌زند و دکتر موش در صحنهٔ پایانی، طناب به گردن روشنفکرِ مسخ‌شده می‌اندازد و او را به دار می‌آویزد.

تعلیق

در آغاز نمایش، ماه‌سیما با دماغ شرط می‌کند تا قبل از آمدن پدربزرگ، با او به حجله نخواهد رفت. او با توصیف پدربزرگ، دماغ را برای ملاقات با او آماده می‌کند. مخاطب هم انتظار می‌کشد تا

واکنش پدربزرگ در مقابل دماغ را ببیند. با ورود استاد قمپز و عالی‌جناب قنبل، که هریک ویژگی‌های ظاهری پدربزرگ را دارند، دماغ می‌پندارد که انتظارش به پایان آمده است؛ اما پدربزرگ همچنان از آسمان‌خراشش به آنها می‌نگرد. خانواده دادگاهی برای محاکمهٔ دماغ تشکیل می‌دهند و مخاطب منتظر است تا با ورود پدربزرگ، دماغ از تحقیرها و اتّهامات حاضران نجات یابد. نقطهٔ اوج نمایش، صحنه‌ای است که دماغ تحت فشار اطرافیان، هویّت خود را فراموش می‌کند و به موشی بزرگ تبدیل می‌شود و پدربزرگ وقتی می‌آید که دماغ در چارچوب در آویزان است.

شخصیت

رادی در این نمایش چهره‌ای کُمیک از روشنفکر را به تصویر کشیده که دچار استحالهٔ روحی شده است و در نهایت به استحالهٔ ظاهری هم دچار می‌شود. او هر روز چند خروس‌قندی لیس می‌زده و در ادارهٔ عدلیه برای رئیس نخود و لوبیا پاک می‌کرده است (کارهای بیهوده)! یکی از برنامه‌های دماغ این بوده که هر روز بخش آگهی‌های تسلیت و ترحیم روزنامه‌ها را می‌خوانده است:

«استاد: "از یادبود اموات، اونم با ذرّه‌بین، چه لذّتی می‌بردی پدرسوخته؟"

ماه‌سیما: "دنبال اسم آشنا می‌گشت پاپی جان".

عالی‌جناب: "پیدا هم می‌کردی؟"

دماغ: "خیر قربان. از اونجایی که آدم بی‌کس‌وکاری بودم و از دارِ دنیا فقط چند جور کتاب داشتم و یه دونه قوز [...] طبعاً اسم آشنایی هم در مجالس یادبود و آگهی‌های تسلیت پیدا نمی‌کردم"» (همان: ۳۸۹).

این نکته نیز جای تأمّل دارد. گویی پروفسور دماغ تنهاترین و سرخورده‌ترین روشنفکر آثار رادی است.

عالی‌جناب قنبل و استاد قمپز، دو برادر دوقلو هستند که گرچه ظاهراً تفاوت‌هایی با هم دارند، در عقاید و افکار، هر دو دیکتاتورمآب و مستبدّند. عالی‌جناب قنبل خاقان هرچند برخلافِ استاد، لباس‌های متجدّدان را می‌پوشد و به جایِ نشستن سر منقل، آب‌جو می‌نوشد، مثل او سلطه‌جو و خودرأی است:

«دکتر موش: "حالا که برای انتخاب نایب مناب به توافق نرسیده‌یم، بنده پیشنهاد می‌کنم نظارت عالیهٔ سِرِمونی با مشارکت اعضا ورگذار بشه...".

عالی‌جناب: "ولی من از مشارکت خوشم نمی‌آد پسرجان".

دکتر موش: "ولی من از مشارکت خوشم می‌آد عمو جان".

استاد: "اصلاً مشارکت چه چیزه؟"

دکترموش: "یه انسان یه پنجره می‌سازه، دو انسان سه پنجره"» (همان: ۳۷۳).

عالی‌جناب و استاد، نمونهٔ کامل نیروهای مخالف روشنفکر در آثار رادی هستند که با شخصیتی کُمیک و زبانی طنزآمیز در این نمایش ظاهر شده‌اند. دکتر موش یا قدرت فندق‌شکن، که به ظاهر بیشتر از بقیه می‌فهمد، خود را مهندس در و پنجره معرفی می‌کند و می‌گوید که همواره در حال تیشه زدن است! او که دَم از عدالت می‌زند و اصرار دارد دادگاه علنی و با حضور دماغ برگزار شود، خود، او را مجرم اعلام می‌کند و به دار می‌آویزد.

در قسمت نکات اشاره شد که موش در این نمایش، دشمن سنّت‌هاست و همان‌گونه که از اسم دکتر موش برمی‌آید، او که از نسل جوان خانوادهٔ اشرافی است، بیش از روشنفکر قصد تخریب سنّت‌ها را دارد؛ اما به قصدِ رسیدن به قدرت و نه اصلاح محیط خود.

گفت‌وگو

در گفت‌وگوهای *هاملت با سالاد فصل*، زبان آدم‌های نمایش، هم از نظر دایرهٔ واژگانی و هم دستور زبان، کاملاً نشان‌دهندهٔ شخصیت و جایگاه اجتماعی آنهاست. کلام دماغ (روشنفکر) به‌خوبی درماندگی و ضعف او در مقابل نیروهای مخالف را نشان می‌دهد. از خلال سخنانی هم که عالی‌جناب یا استاد خطاب به دماغ می‌گویند، استبداد و سلطه‌جویی آنها آشکار می‌شود. همچنین ناسزاها و جملات رکیکی که آدم‌های نمایش در صحبت با روشنفکر (دماغ) و برای تحقیر او به کار می‌برند، وضعیت فرهنگی آنها را نمایان می‌سازد.

انگاره

الف. موضوع

هرچند *هاملت با سالاد فصل* نمایشی کمدی است، نویسنده از پسِ لایهٔ ظاهری آن، «ترس و سرخوردگی روشنفکر» را از آدم‌هایی که همه به دنبال سلطه یافتن بر او هستند، نشان داده است.

ب. مضمون

دماغ (روشنفکر) که فلسفه خوانده و چندین هنر دارد، تحت فشار، حتی هویّت انسانی خود را هم از دست می‌دهد.

ساختار

دماغ (روشنفکر) تحت فشار و تلقین اطرافیان، به موش تبدیل می‌شود.

به حکم دادگاه خانوادگی روشنفکر را دار می‌زنند. آنها روشنفکر را به جرم ازدواج با ماه‌سیما و زیرپا گذاشتن قوانین محاکمه می‌کنند. پدربزرگ با لبخندی بر لب وارد می‌شود. خانوادهٔ ماه‌سیما

روشنفکر را نمی‌پذیرند و تحقیر می‌کنند. دماغ (روشنفکر) و ماه‌سیما به شوق دیدن پدربزرگ از سفر بازمی‌گردند.

زبان

استاد قمپز و عالی‌جناب قنبل، همچون پدربزرگ، شبیه به شاهان قجر حرف می‌زنند، که البته با شخصیت اشرافی و روحیهٔ مستبدّ آنها کاملاً تناسب دارد. در مجموع، کلام آدم‌های نمایش طنزآمیز و متناسب با شخصیت آنهاست؛ مثلاً سروناز سخنان پدربزرگ را این‌گونه نقل می‌کند:

«[...] از این ثانیه ارسلان حرّام‌زاده ممنوع! و هرگاه یکی از مقرّبان ما دَنگش گرفت که تاریخ این پدرسوخته رو بوخونه، باید جلو جلو به عرض ما برسونه تا هفت صفحهٔ آخرشو قلم بگیریم. و هرکه از رأی عالم‌آرای ما سرپیچی کندی، همانا کتاب طلسمی داردی که بالفور خونه خرابش نمایدی» (همان: ۳۴۰).

پی‌نوشت

۱. این اصطلاحی است که خود رادی در توصیف روشنفکران به کار برده است (نک: رادی، ۱۳۷۹: ۱۷۰ و ۱۷۱).

کتابنامه

– رادی، اکبر، ۱۳۷۹، *مکالمات*، گفت‌وگو با ملک‌ابراهیم امیری، تهران: ویستار.
– _____ ، ۱۳۸۷، *هاملت با سالاد فصل*، چاپ اول، تهران: قطره.

نقد و بررسی *شهری چون بهشت* از دیدگاه فرمالیستی*

سید شهاب‌الدین سادات**

بهاره سقّازاده***

اشاره

سیمین دانشور در سال ۱۳۰۰ شمسی در شیراز متولد شد. او فرزند محمدعلی دانشور (پزشک) و قمرالسلطنه حکمت (مدیر هنرستان دخترانه و نقاش) بود. تحصیلات ابتدایی و دبیرستان را در مدرسهٔ انگلیسی مهرآیین انجام داد و در امتحان نهایی دیپلم، شاگرد اوّل کلّ کشور شد. سپس برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ ادبیات فارسی، به دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران رفت. دانشور پس از مرگ پدرش در ۱۳۲۰ شمسی، با نام مستعار «شیرازیِ بی‌نام» شروع به مقاله‌نویسی برای رادیو تهران و روزنامهٔ ایران کرد، در ۱۳۲۷ مجموعه داستان کوتاه *آتش خاموش* را منتشر کرد، که اولین مجموعهٔ داستانی است که به قلم زنی ایرانی چاپ شده است. مشوّق دانشور در داستان‌نویسی، فاطمه سیّاح، استاد راهنمای وی، و صادق هدایت بودند. در همین سال با جلال آل‌احمد، که بعداً همسر وی شد، آشنا شد. در ۱۳۲۸ با مدرک دکتری ادبیات فارسی از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد. عنوان رسالهٔ وی «علم الجمال و جمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم» بود (با راهنمایی سیّاح و بدیع‌الزمان فروزانفر). سال بعد، در ۱۳۲۹، با وجود مخالفت خانوادهٔ آل‌احمد، با او ازدواج کرد. دانشور در ۱۳۳۱ به دانشگاه استنفورد رفت و در آنجا دو سال در رشتهٔ زیبایی‌شناسی تحصیل کرد. در این مدت، دو داستان کوتاه که دانشور به زبان انگلیسی نوشته بود، در ایالات متحده چاپ شد. پس از برگشتن به ایران، در

---

* شهری چون بهشت (تهران: خوارزمی، ۱۳۸۱) نوشته سیمین دانشور است. رمان سووشون (تهران: خوارزمی، ۱۳۴۸)، جزیره سرگردانی (تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰) و ساربان سرگردان (تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰) از دیگر آثار اوست. این مقاله در شماره ۱۳ کتاب ماه (اردیبهشت ۱۳۸۷) به چاپ رسیده است.

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

*** کارشناس زبان و ادبیات انگلیسی

هنرستان هنرهای زیبا به تدریس پرداخت، تا اینکه در سال ۱۳۳۸ استاد دانشگاه تهران در رشتهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر شد. اندکی پیش از مرگ آل‌احمد در ۱۳۴۸، رمان *سَووشون* را منتشر کرد، که از جملهٔ پرفروش‌ترین رمان‌های معاصر است. در ۱۳۵۸ از دانشگاه تهران بازنشسته شد.

شهری چون بهشت مجموعهٔ ۱۰ داستان کوتاه از سیمین دانشور است که اولین بار در سال ۱۳۴۰ شمسی چاپ شد، اما این مجموعهٔ داستان با وجود چاپ‌های متعدد، همچنان در بین محافل ادبی ناشناخته است و شاید دلیل آن، رمان *سووشون* از همین نویسنده است که برخلاف *شهری چون بهشت*، بسیار دربارهٔ آن صحبت شده است. نقد حاضر، از چاپ هفتم این مجموعه داستان بهره می‌گیرد. در چاپ هفتم سیمین دانشور نوشته است: «مطلقاً در آن دست نبرده‌ام و همان‌طور که بوده است آورده‌ام. از همان اجتماعی که در آن زیسته‌ام و زندگی را تجربه کرده‌ام. بیشتر شخصیت‌های داستان‌هایم واقعی است و با آنها شخصاً برخورد داشته‌ام» (دانشور، ۱۳۸۱: ۷).

روش نقد به کار گرفته شده در این مقاله، روش فرمالیستی است، که برای اولین‌بار در تاریخ نقد جهان با نقد تاریخی‌ـشرح‌حالی مخالفت می‌کند. نقد صورت‌گرایی یا همان فرمالیستی، هیچ عنصری خارج از اثر را برای نقد یک اثر مهم نمی‌داند؛ خصوصاً اگر این عناصر دربارهٔ تاریخ و یا شرح‌حال زندگی نویسنده باشد. نقد صورت‌گرایی تنها عامل مهم در نقد یک اثر را «خود اثر» می‌داند و به عوامل خارج از آن توجهی ندارد.

مطالعات صورت‌گرایان، قبل از انقلاب ۱۹۱۷ روسیه، به طور کامل شروع شده بود. حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو در سال ۱۹۱۵ تأسیس شد. رهبران این حرکت، رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) و پیتر بوگاتیرف (Peter Bogatyrev) بودند. هم‌زمان با این حرکت زبان‌شناسانه، انجمنی با عنوان «انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه» (OPOJAZ) به رهبری ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky)، یوری تینیانوف (Yuri Tynianov) و بوریس آیخن‌بام (Boris Eichenbaum) در سن‌پترزبورگ شروع به کار می‌کند. در واقع می‌توان گفت ارتباط زیاد زبان و ادبیات، برای اولین بار از اینجا شروع می‌شود که تا به حال نیز ادامه دارد؛ تا جایی‌که تعداد کثیری از نقدهای ادبی معاصر، رویکردی زبان‌شناسانه دارند. تا سال ۱۹۲۵ صورت‌گرایان در روسیه و یا همان اتحاد جماهیر شوروی فعالیت‌های خود را ادامه دادند؛ اما به‌خاطر فشارهای حکومت کمونیستی شوروی، رهبران این مکتب، از جمله یاکوبسن، به پراگ (جمهوری چک کنونی) مهاجرت کردند و در آنجا حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ را در سال ۱۹۲۶ پایه‌گذاری کردند. پس از آن، در دههٔ ۱۹۴۰ به آمریکا سفر کردند، که به شکل‌گیری نقد نو (New Criticism) در آمریکا کمک‌های

فراوانی کردند. حال، پس از این شرح تاریخی مختصر شکل‌گیری نقد صورت‌گرایی (فرمالیسم روسی)، به نظریات آنها دربارهٔ نقد آثار ادبی می‌پردازیم.

نقد صورت‌گرایی به دنبال معنی‌یابی در اثر ادبی نیست، بلکه به دنبال مفهوم «ادبیّت» است؛ به این معنا که نقد صورت‌گرایی به دنبال عناصری است که پدیدآورندهٔ یک اثر ادبی‌اند. برای مثال، ویکتور شکلوفسکی اصطلاح «آشنایی‌زدایی» و یا غریب‌سازی (defamiliarization) را برای اولین بار مطرح کرد. او اعتقاد داشت که ما در تمام شئون زندگی، پدیده‌ها را به‌صورت تکراری می‌بینیم، که حاصل آن، پدید آمدن هنری تکراری و بی‌ارزش است. صورت‌گرایان به این مسئله پرداختند که هنر و ادبیات برای بقای خویش باید پدیده‌های عالم را غریب‌سازی کنند؛ به‌عبارتی دیگر، هنر باید مرتباً تکوین یابد؛ هنر باید تکامل پیدا کند و این عمل تنها با آشنایی‌زدایی صورت می‌پذیرد. صورت‌گرایان دشمن تکراری بودن تفکر بودند. پس از این، آنها دو اصطلاح دیگر را برای ادبیّت بودن ادبیات تعریف کردند: «فابیولا» (Fabula) و «سیوژه» (Sujzet). فابیولا، همان مادّهٔ خام داستان است که ترتیب زمانی مشخص و منظّمی دارد. سیوژه، طرح داستان است که هنرمند با تغییر دادن در فابیولا آن را به دست می‌دهد. از روش‌های ایجاد سیوژه، می‌توان به بر هم زدن ترتیب زمانی، تکرار، نگاه موازی، طبقه‌بندی، سرعت حرکت در بیان وقایع داستان و... اشاره کرد. از نظر صورت‌گرایان، موارد قیدشده، روش‌هایی برای غریب‌سازی و ساختن هنر به شمار می‌آیند. برای مثال، حادثه‌ای که در یکی از نقاط شهر تهران به وجود می‌آید، با توصیف جزئیات و با سبکی روزمره در صفحهٔ حوادث نشریات چاپ می‌شود؛ اما هنرمند با غریب‌سازی آن حادثه و با تغییراتی هنرمندانه، آن را به شکل یک داستان درمی‌آورد.

صورت‌گرایان برای نخستین بار ادبیات را به شکل عینی و علمی نگاه کردند. آنها اعتقاد دارند که ادبیات، ضدّ تقلید است و یا به‌عبارتی، ادبیات، شکلی از بیان است. ادبیات، ادبیات است؛ چون زبان آن با زبان عادی و روزمره متفاوت است.

در زیر تلاش شده است تا به ویژگی‌ها و فرضیات نقد ادبی صورت‌گرایی اشاره شود:

۱. صورت‌گرایی برای نخستین بار نگاه علمی مستقل و عینی به ادبیات دارد. صورت‌گرایان اعتقاد دارند که امروزه ما به «علم ادبیات» نیاز داریم.

۲. ادبیات از زبان شکل گرفته است، بنابراین «زبان‌شناسی» پایهٔ علم ادبیات است.

۳. ادبیات از جهان بیرونی جداست؛ به‌عبارتی دیگر، «ادبیات تصویر جهان نیست». ادبیات تنها یک شکل است.

۴. زبان ادبیات با زبان روزمره (عادی و غبارگرفته) متفاوت است.

۵. صورت‌گرایان اعتقاد به این مسئله دارند که در نقد ادبی، سؤال اصلی باید این باشد که «گوهر ادبیات» چیست.

۶. آنچه یک اثر آن را معنا می‌گوید، وابسته به این مسئله است که چگونه آن را بیان/ معنا می‌کند.

۷. صورت یا «شکل» یک اثر تجسّم معنای اثر است.

۸. صورت‌گرایان می‌گویند که تنها «شکل، واسط معنای اثر است» و باید تمرکز منتقد ادبی بر واسط ادبیات، که همان شکل اثر ادبی است، معطوف شود.

۹. صورت یا «شکل اثر ادبی از معنای آن جدا نیست».

۱۰. نقد صورت‌گرایی یا فرمالیست نقد متنی است.

۱۱. ادبیات متأثر از فضای سیاسی، تاریخی و اجتماعی است؛ ولی ادبیات با «ساخت اندام‌وار» خود فراتر از همهٔ این بحث‌ها و تأثیرات می‌رود.

۱۲. شعر نوعی حمله به زبان معمولی است؛ همان‌طور که یک داستان خوب، حمله به زبان روزمره است. «هنر خوب، نوعی انحراف خوب از روزمرگی و عادی شدن است». (غریب‌سازی)

۱۳. ادبیات نتیجهٔ «فنون و صناعات ادبیِ» به‌کار رفته در آن است.

۱۴. ادبیات سنّت‌های زبان ادبی را مرتّب اعتلا می‌بخشد.

۱۵. زبان ادبیات به جای رجوع به جهان خارج، «توجه را به سوی خویش جلب می‌کند».

حال سعی بر آن می‌شود که با رویکرد صورتگرایی، به نقد داستان *شهری چون بهشت* سیمین دانشور پرداخته شود.

***

شهری چون بهشت از دیدگاه فرمالیسم

داستان *شهری چون بهشت* با اینکه دربارهٔ زندگی چندین شخصیت اساسی آن، از جمله علی، مهرانگیز و نیّر است، اما به‌گونه‌ای زیبا وحدتی دارد که می‌توان همه را داستانی واحد در نظر گرفت. با آمیخته شدن واقعیّت و رؤیا و زبان متفاوت راوی داستان با زبان شخصیت‌های داستان، تأثیری ویژه بر خواننده تحمیل می‌شود. راوی داستان (دانای کلّ محدود) با زبانی رسمی و متداول در متون علمی به روایت داستان می‌پردازد، که می‌توان گفت زبان او با زبان شخصیت‌های داستان غریبه است. زبان و لهجهٔ افراد درون داستان، فضای جنوب ایران را یادآور می‌شود. استفاده از کلمات محلّی و قدیمی، به همراه ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات و باورها و خرافات آن زمان، باعث نوعی غریب‌سازی داستان با خوانندگان امروزی شده است؛ تا جایی‌که برای فهم آنها باید به فرهنگ‌های لغت رجوع کرد. نحوهٔ زندگی شخصیت‌ها به‌گونه‌ای با ما غریبه است. شرح‌حال افراد مختلف، که به‌گونه‌ای در

قالب جملات امید و آرزوهای خود را بر بادرفته می‌بینند، سبب می‌شود روایت به وحدتی بی‌نظیر دست پیدا کند. راوی با تصویرسازی‌های خود، که غالب‌ترین صنعت این داستان به حساب می‌آید، به همراه استفادهٔ فراوان از اصطلاحات و تعبیرات جنوبی و کاربرد کنایه‌ها و ضرب‌المثل‌ها، به این وحدت روایی توانی دوچندان بخشیده است. گاهی موارد راوی داستان با نشان دادن زبان محلّی خاص شخصیت‌ها، از جمله مهرانگیز، سبب شده است که به تفاوت دو دنیا پی ببریم. دنیای دده‌سیاه با دنیای دیگران متفاوت است؛ حتی در زبان و دستور زبانی که در صحبت‌هایش به کار می‌برد. راوی در بعضی از جاهای داستان «مکث توصیفی» دارد، که داستان بسیار کند پیش می‌رود، و در جاهای دیگر، مثل مرگ پدر علی، از «حذف» استفاده کرده است، که این تکنیک‌ها سبب می‌شوند به جدایی و مرز داستان و روایت بیش از پیش پی ببریم. لحن و نوع بیان جملات باعث شده که ما به تفاوت این اثر، که متنی ادبی است – با مقایسهٔ متون علمی که صریح و به دور از کنایه هستند– با متون دیگر پی ببریم. همچنین استفاده از ایماژها و تصویرسازی‌های زیبا از شهری چون بهشت در مصر، به‌عنوان مدینهٔ فاضلهٔ مهرانگیز، نحوهٔ بیان داستان از زبان راوی با تکنیک‌های مختلف –که دو موردِ آن در بالا به آن اشاره شد– به ادبی بودن متن اشاره دارد، که فهم این موضوع دشوار نیست. به‌عبارتی دیگر، می‌توان گفت صنعت‌های ایماژ، مکث، تکرار و نحوهٔ الگویی روایت داستان باعث تفاوت این متن ادبی با متون علمی و خبری شده است؛ زیرا این داستان می‌توانست در یک روزنامه و به‌صورت متنی غیرادبی به کار رود و خالی از هر نوع آرایه و صنعت ادبی باشد. راوی با به کار بردن لحن و لهجه‌های محلّی جنوبی، برهم‌زدن ساختار نحوی و دستوری در کلمات و جملات شخصیت‌ها و استفاده از تکنیک‌های روایت، مثل کندسازی و تندسازی حرکت و همچنین تک‌گویی‌ها و مکالمات بین شخصیت‌ها، باعث شده است کلّ داستان ساختاری متوازن و شعرگونه پیدا کند. می‌توان بخش‌های مختلف داستان را به صورتِ جدا از هم بررسی کرد و راجع به آنها صحبت کرد؛ ولی در نهایت، به ارتباط داستان‌های مختلف، چه از نوع واقعی و چه از نوع تخیّلی، پی می‌بریم، که روی هم سبب ایجاد شکلی واحد و اندام‌وار از یک طرح کلّی شده‌اند. گویی داستان از نظر وحدت قسمت‌های مختلف خودش، به شعر مشابه شده است. راوی از دو شیوهٔ «محاکات» و «روایت محض» در این داستان بهره برده و توانسته است توازنی خلاقانه بین دو شیوه برقرار کند. با به تعویق افتادن داستان علی و مهرانگیز، گویی هر دو در شکل و ساختاری واحد به یک سمت‌وسو می‌روند، و آن تیره‌روزی است و جایی است که امیدها و آرزوهای خویش را بر باد می‌بینند. با توجه به اینکه راوی داستان، دانای کلّ محدود است، از این شانس بی‌بهره نمانده‌ایم که با توجه به زبان خود شخصیت‌ها و به دور از تفکر راوی، خود به قضاوت دربارهٔ دنیای درون آنها بپردازیم.

می‌توان گفت با دیدن جملات و کلمات شخصیت‌های درون داستان، عصر پهلوی خودش را به رخ ما می‌کشد؛ زبانش را، اصطلاحاتش را و فضای کلّیِ سیاسی و اجتماعی‌اش را. نوع داستانی این اثر، با زبانی شاعرانه که سرشار از تصویرسازی‌های رنگارنگ است، سبب شده است، علی‌رغم تلخی داستان، احساس خوشایندی به خواننده دست بدهد که دربارهٔ شکل و وحدت ساختاری روایت به تفکّر فرو رود.

به اعتقاد بعضی، دنیای ادبیات، دنیایی متفاوت و جدا از دنیای بیرون آن است. ادبیات، جهانی تازه می‌سازد و آنچه باعث این تفاوت می‌شود، «زبان ادبیات» است. وسیلهٔ ادبیات، زبان آن است، که با زبان روزمره، که غبار عادت روی آن نشسته است، تفاوت‌ها دارد. ادبیات نتیجهٔ فنون و صناعاتی است که در آن به کار رفته است و با ساخت اندام‌وار خود، «معنا» را مجسّم می‌سازد. آری، این همان تعریفی است که فرمالیست‌ها در سال ۱۹۱۴ با اتّکا به آن کار خود را آغاز کردند.

ما در هنر و در زندگی چیزها را می‌بینیم و چون زیاد تکرار می‌شوند، دیگر آنها را نمی‌بینیم. حال این کار ادبیات است تا با غریب جلوه دادن آنها، شکلی نو بنمایاند و آنها را دوباره در نظر ما زنده کند. از این منظر، می‌توان ادبیات را نوعی حمله به زبان عادی تلقّی کرد که از شکل‌افتادگی و انحراف آن، نه‌تنها از زیبایی اثر نمی‌کاهد، بلکه آن را زیباتر می‌سازد. در ادبیات و در داستان بین آنچه اتفاق می‌افتد (رویداد عینی) و آنچه نوشته می‌شود، تفاوت است و در این میان، سرعت کند یا تند داستان، تکرار، نگاه موازی بین عناصر و ترتیبِ آوردن وقایع است که موجب این تفاوت و شکل‌گیری معنا می‌شود. داستان *شهری چون بهشت* اثری برجسته و بسیار مقتدر از سیمین دانشور است که از ویژگی‌های فوق کمک می‌گیرد تا همان‌طور که خود می‌گوید، «دوران سیاه اختناق و روزگاری که در آن زیسته را به تصویر بکشد» (همان: ۷).

داستان *شهری چون بهشت*، داستان مهرانگیز و علی و نیّر است؛ داستان ناکامی‌ها و ظلم‌ها؛ داستانی که همانند بسیاری از داستان‌های دیگر، ظلم و ستم بر طبقهٔ ضعیف و نژاد سیاهان را به تصویر می‌کشد؛ اما با شکلی نو و متفاوت از سایر داستان‌ها و با معنایی جهانی‌تر.

داستان با مهرانگیز شروع می‌شود و با مرگ وی خاتمه می‌یابد. از این رو، داستان مهرانگیز است؛ مهرانگیزی که به خاطر سیاه بودنش کسی به او توجه نمی‌کند، در این اثر مرکز توجه قرار می‌گیرد.

داستان از میانه شروع می‌شود و پس از چند صفحه به اوّل بازمی‌گردد و آن را شرح می‌دهد. از این منظر، داستان از رویداد عینی جدا می‌شود؛ چراکه ترتیب وقایع در داستان با ترتیب وقایع در واقعیت تفاوت دارد. در خیلی از موارد، داستان از آنچه اتفاق افتاده است، طولانی‌تر می‌شود و به تفصیل به شرحِ حتی لحظات می‌پردازد. مثلاً در صفحهٔ ۲۰ به‌دقت حتی حالات و چهرهٔ مهرانگیز، تمام اتفاقات و عکس‌العمل‌های او را توصیف می‌کند و پس از اتمام پاراگراف، از ۱۰ سال آینده

سخنی به میان نمی‌آورد و این سال‌ها را به‌راحتی حذف می‌کند و از علی که پسربچه‌ای ۴–۵ ساله است، جوانی را می‌سازد که خود را برای امتحانات دبیرستان آماده می‌کند.

از لطایف و ظرایف این داستان آن است که با وجود اینکه راوی داستان سوم‌شخص (دانای کل محدود) است، ولی تقریباً همه چیز، حتی توصیفات، از زاویهٔ‌دید علی نمایان می‌شود. راوی جایی حضور دارد که علی هست؛ آنچه را توصیف می‌کند که علی می‌بیند و آن را نتیجه می‌گیرد که علی از ذهن می‌گذراند.

از دیگر نقاط قوّت داستان آن است که شاید در این یک داستان پنج داستان گنجانده شده است. داستان «نور الصّبا»، که بهشت گمشدهٔ مهرانگیز است، یکی از آنهاست. نگاه موازی نویسنده به زندگی و سرنوشت باجی دلنواز، مهرانگیز یا علی و نیّر ـ که از زاویه‌ای شبیه به هم است ـ باعث شده چهار داستان از چهار زندگی آورده شود.

اولین نکته‌ای که ممکن است نظر خواننده را به هنگام خواندن این اثر به خود جلب کند، استفاده از زبان عامیانه و محاوره‌ای است که در داستان از اهمیتی ویژه برخوردار است؛ چراکه گفته‌های راوی سوم‌شخص، که از گویش معیار استفاده می‌کند، در برابر مکالمات محاوره‌ای شخصیت‌ها قرار می‌گیرد و باعثِ جلوه‌گر شدن آن می‌شود. استفاده از زبان محاوره‌ای و کلمات شکسته و در هم ریختن ارکان جمله، از دو جهت ممکن است اهمیت داشته باشد؛ اول آنکه استفاده از این زبان و حتی در بعضی مواقع یک گویش محلّی (جنوبی)، باعث می‌شود تا در خواننده احساس نزدیکی به داستان پدیدار شود، و دوم آنکه با به هم ریختن ارکان جمله، مفهوم آن بهتر منتقل خواهد شد و کلماتی که اهمیت بیشتری دارند، با مقدّم شدن، بر کلمات دیگر برجسته می‌گردند.

از دیگر نکاتی که ممکن است خواننده را به خود مشغول کند، انواع تکرارها در داستان است. مهرانگیز در این داستان کوتاه، داستان بهشت خویش، نور الصّبا را سه بار تعریف می‌کند؛ اول بار در ابتدای داستان و برای علیِ چهار– پنج ساله، دوم بار برای بیژن، پسر نیّر، و آخر بار در هنگام مرگش. یعنی در اول داستان، وسط داستان و آخر آن.

سرنوشت باجی دلنواز نیز عیناً برای مهرانگیز تکرار می‌شود. تکرار دو شب مثل هم، که علی صدای پچ‌پچ مهرانگیز و پدرش را می‌شنود، و تکرار دو صبح که مهرانگیز از مادر علی کتک می‌خورد و سرش می‌شکند نیز حتی در ساختار نحوی داستان خود را نمایان می‌سازد. مهرانگیز زیاد از تکرار در حرف‌هایش استفاده می‌کند. استفاده از عباراتی چون «نونونو»، «خنکِ خنک» و...، مصداق‌هایی بر گفتهٔ فوق هستند.

از فنونی که در داستان به زیبایی از آن استفاده می‌شود و این داستان را به اثری برجسته مبدّل می‌سازد، «ایماژ» است. داستان از ایماژ به‌طور مشخص در توصیف فضا و مکان و در توصیف حالات ویژهٔ چهره شخصیت‌ها بهره می‌جوید.

فضای داستان را دقیق و از سر باریک‌بینی توصیف می‌کند. مثلاً آشپزخانه‌ای که مهرانگیز در آن ظرف می‌شوید و روبه‌روی اتاقِ پنج‌در است و نورش از اتاق پیداست، یا توصیف حیاط و خوابیدن بر روی تخت و حوض حیاط از جملهٔ این توصیفات در قالب مکان است. توصیف نیّر که چاق شده و وقتی می‌خندد، چادرش کنار می‌رود و موهایش پیدا می‌شود، یا مهرانگیز که از سرش خون می‌چکد، ولی آرام و بی‌صداست نیز از جملهٔ ایماژها در قالب حالات و چهرهٔ شخصیت‌هاست. غریب‌سازی در ادبیات، که از ویژگی‌های شاخص برای بینا کردن خوانندگان است تا ببینند آنچه را که تا به امروز بی‌تفاوت از کنارش گذشته‌اند، از دیگر ویژگی‌های ممتاز اثر است. توصیفاتی که از زاویهٔ‌دید علی بیان می‌گردد، از جملهٔ آنهاست. مثلاً شنیدن صدای پچ‌پچ مهرانگیز و باد کردن پتو و بختک: «به نظرش آمد که انگار لحاف پدرش باد کرده. به خیال بختک افتاد که وصفش را از مهرانگیز شنیده بود. منتظر ماند تا پدرش دماغ گلی بختک را بگیرد، او را قسم دهد و جای گنج‌ها را از او بپرسد. اما دماغ بختک را نمی‌توانست ببیند و بختک می‌جنبید و تقلّا می‌کرد» (همان: ۱۹).

اینکه علی و نیّر در اوج بچگی خود به فکر «مرده‌بازی» می‌افتند، نکته‌ای قابل‌توجه است. آنان که متعجّب از بزرگ‌ترها هستند، مرگ را بر زندگی این‌گونه مرجّح می‌دانند و آن را بازی تلقّی می‌کنند. وقتی عینک پدر گم می‌شود، علی در جانماز مادر به دنبال آن می‌گردد. شاید همیشه همین‌طور بوده و مادر همیشه رذالت‌های خود را در پشت نقاب نماز مخفی نگاه می‌داشته است. وقتی عقب‌تر می‌آییم و کلّی‌تر و در سطحی بالاتر به داستان می‌نگریم، آن را در داستان دانشور می‌یابیم.

در داستان، شخصیت‌ها و روابط بین آنها به‌گونه‌ای توصیف شده که بی‌شباهت به اوضاع جامعه و روابط گروه‌های جامعه نیستند و در حقیقت، همان‌ها را توصیف می‌کند و از این حیث، هر شخصیتی در این داستان نمادی است از یک گروه جامعه که نویسنده آنها را با شبیه کردن به این خانواده غریب‌وار به توصیف می‌کشاند. خانواده نمادی از کشور و مملکت؛ مادر علی نمادی از ظلم و بی‌رحمی و ریاکاری؛ مهرانگیز نمادی از قشر فقیر و مظلوم و... .

با وجود آنکه در خانواده‌های سنّتی پدر نماد قدرت و اقتدار خانواده است، اما در این داستان از وی سخنی به میان نمی‌آید و او در آمدوشدهای این قصه اثرگذار نیست و جای او را مادر می‌گیرد که شخصیتی رذل دارد. شاید این مورد هم حکایت از عدم کفایت آنهایی دارد که باید باشند و سیطره داشته باشند، اما نیستند و وظایف خود را به مقام‌پرستان محوّل می‌کنند.

زبان اثر از چند جهت ادبی بودن خود را به اثبات می‌رساند؛ اول آنکه در بعضی مواقع توصیفات گنگ و مبهم هستند و از دید یک پسربچهٔ چهار–پنج‌ساله که خواننده را وادار به تفکر و مقایسه و نتیجه‌گیری می‌کند و نویسندهٔ حاذق از گفتن مستقیم آنها می‌پرهیزد. با این کار، هم خواننده را به فعالیت و نیز به تحسین وامی‌دارد.

دوم آنکه زبان اثر، کنایه‌آمیز و طعن‌آلود است و کنایه داشتن این زبان شاعرانه، که آن را بر زبان مرده رجحان می‌دهد، باعث زیبایی آن و تلنگری به خواننده و دیگران می‌شود. مثلاً وقتی علی جوان از مهرانگیز می‌پرسد «که چرا پای کوه‌های نورالصّبا درخت سبز نمی‌شد» (همان: ۳۰)، مهرانگیز در جواب می‌گوید: «بس که پای این کوه‌ها خون ریختن. آقایی، خون گربهٔ سیاه و آدم سیاه آخر و عاقبت نداره» (همان)؛ یعنی «آدم سیاه» و «گربهٔ سیاه» برابرند و هیچ فرقی نمی‌کند که خون کدام‌یک ریخته شود!

سومین دلیل بر اثبات ادبی بودن این اثر، «زبان» آن است. این اثر بُعد زمان و مکان را در هم می‌شکند. داستانی که نویسنده خود می‌گوید که در توصیف این دیار آن را نوشته است، اما در آن از مصر سخن به میان می‌آید و سرنوشت سیاهان را ختم به یک سرحد می‌شمرد و این ایده را رقم می‌زند که حتی به سیاهان آمریکایی و آفریقایی هم اشاره دارد و تبعیض نژادی را در سراسر جهان به زیر سؤال می‌برد.

ویژگی چهارمی که نثر داستان را نثری ادبی می‌سازد، وجود «جاهای خالی» در اثر است. با این ویژگی، خواننده هم به درون اثر راه می‌یابد و بخشی از اثر را می‌سازد. این مهم خواننده را درگیر می‌کند و ذهن وی را فعال می‌سازد و زیبایی اثر را دوچندان می‌کند. از واضح‌ترین مصداق‌ها برای این ویژگی، آن است که در اول داستان هیچ‌گاه به‌طور مستقیم سنّ علی گفته نمی‌شود؛ ولی برای خواننده بدیهی است که او یک پسربچه است؛ و یا وجود حذف‌ها در خلال داستان و توصیفات مبهم درون داستان در این گروه جای دارد.

در آخر می‌توان با اشاره به تمام موارد برشمردهٔ قبلی، این‌گونه نتیجه گرفت که نحوهٔ روایت بی‌نظیر راوی، که با آرایه‌ها و صنعت‌های ادبی در هم آمیخته، سبب شده است که داستان به شکل و ساختاری واحد و بی‌نظیر دست پیدا کند. حالتی که فرمالیست‌ها از آن بسیار لذّت می برند. این‌گونه می‌توان گفت که با دیدگاه فرمالیست روسی به آثار ادبی، فرصت مطالعهٔ دقیق آن‌ها به دست می‌آید و ادبی بودن آنها نیز ثابت می‌شود.

کتابنامه

– دانشور، سیمین، ۱۳۸۱، *شهری چون بهشت*، چاپ هفتم، تهران: خوارزمی.

- Abrams, M.H., and Geoffrey Galt Harpham. 2005. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Thomson Wadsworth.

- Bertens, Hans. 2001. *Literary Theory, the Basics*. London: Routledge.

- Bressler, Charles E. 2007. *Literary Criticism. Fourth Edition*. New Jersy: Pearson Prentice Hall.

- Cuddon A. J. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Theory*. London: Penguin Books.

- Daiches, David. 1981. *Critical Approaches to Literature*. Second edition. New York: Longman Inc.

- Green, Keith. 1996. *Critical Theory and Practice: A Course Book*. London: Routledge.

- Guerin L. Wilfred. 1978. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Harper and Row.

- Hawthorn, Jeremy. 1994. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. New York: Chapell and Hall Inc.

- Lodge, David. 2000. *Modern Criticism and Theory, a Reader*. New York: Pearson Education Inc.

- Osby, Ian. 1992. *The Wordsworth Companion to Literature in English*. London: Cambridge University Press.

- Wolfreys, Julian. 1999. *Literary Theories: A Reader and Guide*. New York: New York University Press.

بینامتنیّت در رمان *سرگشته در دنیای تورگنیف**

سعید سبزیان

اشاره

مقالهٔ حاضر با استناد به نظریات سوسور، باختین، کریستوا، رولان بارت و هارُلد بلوم، مبانی نظریِ بینامتنیت را در رمان *سرگشته در دنیای تورگنیف* بررسی می‌کند. نگارنده به بینامتنیت همچون یک شگرد نقّادانه می‌نگرد که می‌تواند خواننده را به معانی تازه‌ای از متون برساند.

ویلیام ترِوِر کاکس، نویسندهٔ ایرلندی، به سال ۱۹۲۸ در میچلستُن ایرلند متولد شد. او در سبک‌پردازی توانی فوق‌العاده دارد؛ به‌طوری‌که بروک اَدَمز در گزارشی در نیویورک‌تایمز نوشته است: «در نوشته‌های این نویسنده نمی‌توانید حتی یک جملهٔ بی‌شکوه پیدا کنید». نیویورکر هم نوشته بود: «ویلیام ترِوِر از میان زندگان، بلندمرتبه‌ترین نویسنده در زبان انگلیسی است». این جمله‌ها نوید از آن می‌دهد که ترِوِر به اهمیت ادبیِ جویس و بکت و اسکار وایلد رسیده و در حین حیاتش به فهرست «معتبران ادبیِ» ادبیات انگلیسی پیوسته است. شخصیت‌ها در آثار او افرادی هستند که آرزوهایشان بر باد رفته و شکست و ناکامی، چنان دنیای واقعی آنها را فروریخته است که با خودفریبی و توهّم زندگی را در رؤیا می‌گذرانند. ترِوِر تاکنون جوایز بسیاری را از آنِ خود کرده است.

***

رمان *سرگشته در دنیای تورگنیف* مضمون ماهیّت ادبیات، خلاقیت، تأثیر ادبیات بر خوانندگان، و گریز به رؤیا را با صناعت بینامتنیت نشان داده است. این رمان بر «نهاد» ازدواج در کوچک‌شهرها انگشت گذاشته، که بیش از آنکه مظهر عشق و آرامش باشد، غریزه‌ای فرهنگی است. ترِوِر نشان

---

* *سرگشته در دنیای تورگنیف* (ترجمه الهه دهنوی، تهران: مروارید، ۱۳۸۶)، نوشته ویلیام ترِوِر، نویسنده ایرلندی است که آثار دیگری چون *سفر فلیشا* (ترجمه الهه دهنوی، تهران: مروارید، ۱۳۸۸) و *مجردان تپه* (ترجمه الهه دهنوی و سعید سبزیان، تهران: افراز، ۱۳۸۸) از وی به فارسی برگردانده شده است. این مقاله در شماره ۲۰ کتاب ماه ادبیات (آذر ماه ۱۳۸۷) به چاپ رسیده است.

داده است که در کوچک‌شهرها – وی از هیچ شهری نام نمی‌بَرَد تا به آن بُعد ملّی یا حتی جهان‌شمول بدهد– ازدواج سنّتی برای کسب آبرو و اعتبار صورت می‌گیرد. در نتیجه، ازدواج و شکست در ازدواج در آثار ترور و به‌ویژه در رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف*، نمادی است برای نشان دادن دیدگاه‌ها و بینش‌ها و اخلاقیات انسان‌های کوچک‌شهری.

سرگشته در دنیای تورگنیف، مانند آثار جیمز جویس، دنیایی را نشان می‌دهد که دچار فلج اخلاقی است؛ انسان‌های آن حقیرند؛ مرده‌ها از زنده‌ها زنده‌ترند. ساکنان یک شهر کوچک گرفتار جزمیّت و تنگ‌نظری‌اند و همهٔ انسان‌ها و به‌ویژه زنان، در خفقان آن گرفتارند؛ ازدواج‌ها از دخالت و کوته‌فکریِ نزدیک‌ترین کسان فرو می‌پاشد.

تِرنس هاکس می‌گوید: «هر نشان‌های در ارتباط با سایر نشانه‌ها عمل می‌کند و معنا می‌یابد». اَلن نظریهٔ سوسور دربارهٔ «نظام زبان» را به «نظام ادبی» ربط می‌دهد و می‌گوید: «نویسندگان ادبی پیرنگ، ویژگی‌های گونه‌ای، ابعاد شخصیت‌پردازی، صوَر ذهنی، شیوه‌های روایتی و حتی عبارات و جملاتی را از متون متقدّم خویش و از سنّت ادبیات می‌گیرند» (آلن، ۲۰۰۰: ۱۱)؛ به‌این طریق، متون ادبی، خود را به متون پیش از خود متصل می‌کنند و معنای آنها در ارتباط با این انبوه مراجع قابل‌درک است.

میخائیل باختین در مخالفت با سوسور، که زبان را موجودیّتی پیراسته (انتزاعی) و قائم‌به‌ذات می‌دانست، به آن بُعدی اجتماعی می‌دهد و همواره آن را دارای خصلت «گفت‌وگویی» برمی‌شمرد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۳۶). مفهوم نظریهٔ باختین این است که هر عبارت، جمله، یا متن ادبی، یا به نوشته‌ای پیش‌گفته پاسخ می‌دهد، یا اینکه نوشته‌های متأخّرش را به جواب می‌کِشد. باختین به «دیگریّت» متون اعتقاد دارد؛ به تعبیر دیگر، وی متون را آلوده به «دیگری‌ها»یی می‌داند که وارد متن می‌شوند. پس هر متن در پیوند با متون دیگر قابل‌درک است.

به اعتقاد کریستیوا، هر متن، تقاطعی (برخوردگاهی) از متون مختلف است که «حداقل» یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباط‌ها پیدا کرد. بنابراین، نویسندهٔ این مقاله صرفاً به دنبال پیدا کردن روابط بینامتنی نیست؛ بلکه می‌کوشد با یافتن این روابطِ بینامتنی، معانی نهفته را بررسی کند؛ به‌عبارتی، رابطهٔ بینامتنی را باید رَویّه‌ای آگاهانه و نقّادانه بدانیم.

اَلن به تبعیّت از کریستیوا، متن را نوعی «جریان دلالتی» می‌بینند که «در آن، معنا ثابت نیست و همواره به تعویق می‌افتد» (اَلن، همان: ۶۵). این اعتقاد، همسو با نظریهٔ ژاک دریدا دربارهٔ تفاویق[1] است؛ اینکه دلالت دال‌ها تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. به اعتقاد کریستیوا نیز معنای هر متن در خود آن محدود نمی‌شود، بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد؛ از این رو، معنای هر متن ادبی، متصل و

وابسته به تاریخ و سنّت ادبیات و متونی ادبی و غیرادبی است که آن متن در بافت آنها یا در ارتباط با آنها شکل گرفته است.

نقش رولان بارت در نظریه‌های بینامتنیّت، در این گفته‌اش واضح است که «هر متن از نظام نوشتارهای گوناگون شکل می‌گیرد» (ر.ک: آلن، همان: ۶۷). وی می‌افزاید که رابطهٔ بینامتنی یا تلمیح، ضرورتاً با ذکر منبع صورت نمی‌گیرد؛ به‌عبارتی، متن متشکّل از «نقل‌قول‌های بدون علامت نقل‌قول است» (همان: ۶۹).

بینامتنیّت طبق نظر ام. اچ. ایبرمز، از طریق موارد زیر صورت می‌گیرد: «نقل‌قول‌های صریح و ناصریح [...] تکرار و تغییر ویژگی‌های شکلی و مضمونی، یا صرفاً از طریق مشارکت ناگزیر [در استفاده از] گنجینهٔ سنّت‌ها [و قواعد] زبانی و ادبی و روندهایی که از پیش و همواره موجودند و نظام نوشته‌هایی را که ما در آنها متولد می‌شویم، تشکیل می‌دهند»[۲]. چنان‌که پیش‌تر رویم، نگارنده نشان خواهد داد که رمان *سرگشته در دنیای تورگنیف*، چگونه با بازآوری جملات تورگنیف و تکرار صحنه‌هایی از سه رمان او، به یک رمان بینامتنی تبدیل شده است. در این راستا، نهان‌مَتن‌هایی از تورگنیف، که در رمان ترِوِر هستند را بررسی خواهیم کرد.

ایجاد رابطهٔ بینامتنی، رَویّه‌ای پسامدرن است که خواننده را آگاهانه به میان می‌کشاند تا برای سرگرمی و لذّت «ساده‌یافت» رمان نخواند. این موضوع ما را به نظریهٔ رولان بارت دربارهٔ دو نوع متن «نوشتنی» و «خواندنی» می‌رساند، که زمینهٔ تحقیق دیگری است.

قهرمان رمان ویلیام ترِوِر، دختری زیبا به نام مری لوییس دالون است. وی دختری آرام و سرخورده و عاری از اعتماد به نفس و درون‌گراست که به‌علت تعلق به سنخ خانوادگی پایین‌تر از همسرش، رفته‌رفته به انزوا کشیده می‌شود و در بطن این خانواده به عنصری بیگانه یا نامتعلّق –یا به‌تعبیر پساساختارگرایان و فمنیست‌ها، «دیگری»– تبدیل می‌شود. او وقتی متوجه می‌شود که با ازدواجش با المر کواری مرتکب اشتباهی بزرگ شده است و این در یک جامعهٔ سنّتی غیرقابل‌جبران است، عاشق پسرخاله‌اش، رابرت، می‌شود. وقتی رابرت می‌میرد، مری لوییس از شدّت اندوه به انزوا کشیده می‌شود. او دیگر در خانوادهٔ شوهر با خواهران المر همنشین و هم‌صحبت نمی‌شود و مانند زن دیوانه در رمان جین ایر، به اتاق زیر شیروانی پناه می‌برد و روزگار را در خلوت آنجا به رؤیا می‌گذراند.

عنوان انگلیسی رمان ترِوِر "Reading Turgenev" است، که معادل دقیق آن، «تورگنیُف‌خوانی» است. مترجم عنوان آن را *«سرگشته در دنیای تورگنیُف»* گذاشته است. چنان‌که مترجم در مقدمه‌اش توضیح داده، به ابعاد نظریِ نویسندهٔ رمان در انتخاب این عنوان آگاه بوده و تلاش کرده است نام تورگنیُف را از عنوان آن حذف نکند. دغدغهٔ او در انتخاب عنوان فارسی –که نشان دهد رمان است–

کاملاً موجّه و زیرکانه است. وقتی رمان را دوباره و سه‌باره می‌خوانیم، به این نظر می‌رسیم که خواندن رمان‌های تورگنیُف چگونه زندگی مری لوییس را پس از چندین سال متحوّل می‌کند.

رمانِ ترِوِر رمانی است که من به تبعیّت از مارک کوری، آن را «رمان نظری» می‌نامم. این قبیل رمان‌ها می‌کوشند که در قالب داستان، نظریه‌ای را مطرح کنند. از این بُعد، باید چنین رمانی را «فراداستان» بنامیم، که به تعبیر پاتریشیا وا، آگاهانه و عامدانه توجه خواننده را به بُعد نظری خود جلب می‌کند. در این راستا باید رمان ترِوِر را در دستهٔ فراداستان‌هایی بگذاریم که بُعد فراداستانیِ کمرنگ‌تری از فراداستان‌های رادیکال –از جمله رمان‌های پل اُستر و ریموند فدرمن و سایر پست‌مدرن‌ها– دارند.

سرگشته در دنیای تورگنیُف، در واقع وصف شگرد خود ترِوِر است که چگونه رمان‌های تورگنیُف را تفسیر می‌کند. این نظر در شخصیت اول داستان هم تجسّم یافته است. ویلیام ترور خود در جایگاه هنرمندی است که به تأثیر از یک نویسنده، دنیایی را تصویر می‌کند. نقش مری لوییس مانند یک آیینهٔ ژرفنافکن است که نقش ترور را در جایگاه هنرمند برجسته می‌کند. آینهٔ ژرفنافکن، شگردی پسامدرن است که به‌تعبیر آندره ژید، با تکرار تصویر، نحوهٔ شکل‌گیری و خلق رمان را به خواننده نشان می‌دهد؛ اما از آنجاکه ترور نویسنده‌ای پسامدرن به معنای رادیکال آن نیست، پیدا کردن این صناعت‌ها در آثارش را دشوار می‌کند. مری لوییس آینهٔ ژرفنافکن ترِوِر است. او خیال‌پردازی است که به تأثیر از آنچه خوانده، می‌تواند دنیاهای خیالی قوی‌ای تصویر کند. این نکته را در جایی از رمان می‌بینیم که دوشیزه مالوور (معلم کودکی مری لوییس) از توجه او به شخصیت ژاندارک متعجب می‌شود و همین باعث می‌شود «تا مدّت‌ها از خود بپرسد آیا این کودک توانایی بالقوّه‌ای داشته که او نادیده گرفته باشد؛ مثلاً تخیّلی که روزی ثمر بدهد؟» (ترور، ۱۳۸۸: ۱۲).

چنان‌که پیش‌تر گفته شد و در عنوان رمان هم واضح است، این رمان دربارهٔ تفسیر خواننده از داستان‌هایی است که می‌خواند. ترِوِر با بُعد فراداستانی بسیار قوی، نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از یک نویسندهٔ بزرگ به عاریه گرفت، بی‌آنکه خود را بی‌اعتبار کرد. این همان چیزی است که مقالهٔ حاضر سعی در روشن کردنش دارد: «بینامتنیّت».

چنان‌که در بخش نظریِ این مقاله در بالا گفته‌ام، بینامتنیّت به معنیِ پیوند یافتن دو متن ادبی است. من بینامتنیّت را در دو دستهٔ اصلی قابل بررسی می‌بینم: الف– بینامتنیّتِ نظری؛ ب– بینامتنیّت نانظری. شکل اول می‌تواند آگاهانه یا ناآگاهانه باشد؛ ولی به‌هر روی، با آنچه من نظری و نانظری می‌دانم، متفاوت است. مثلاً مصراع اول شعر حافظ: «الا یا ایّها الساقی أدر کأساً و ناولها»، آگاهانه به شعری از یزید پیوند یافته است؛ ولی تا جایی‌که می‌دانیم، حافظ چند قرن زودتر از نظریه‌های

پساساختارگرایی این شعر را نوشته است. پس معانی ثانویه و نقّادانه از شعر او مشمول «نقد بیش‌خوانی» می‌شود. اما پاراگراف‌های تورگنیف در بطن رمان ویلیام ترور باید رمزبافته باشند و این مقاله در تلاش است این رمزها را بگشاید.

پیش از هر چیز، باید اشاره کنم که نقد بینامتنی از متون، ماهیّتاً باید متّکی به نظریهٔ «نقد مبتنی بر واکنش خواننده» باشد؛ زیرا قرار است از متن فراتر برویم و افق دانسته‌ها و آموخته‌های خود را در تفسیر دخیل کنیم. در همین‌جا از گونه‌ای رمان هم نام می‌برم که امروزه بسیاری از رمان‌های جدید متّکی برآنند: «رمانِ تبادلی». این رمان‌ها به‌گونه‌ای سازمان می‌یابند که تکامل هنری آنها در ارتباط سه‌سویه میان نویسنده–متن– خواننده مقدور است. ابداً نمی‌خواهم بگویم رمان ترِوِر در دست خوانندهٔ ناآشنا به نظریه و نقد ادبی، ناتمام و درک‌نشده می‌ماند. در اینجا بحث از نظریه و لایه‌های زیرین‌تر این رمان است؛ وگرنه دنیای زیبا و ملموس این رمان، «هر» خواننده‌ای را تکان می‌دهد. تبادلی بودن این رمان در این است که کسی که تورگنیُف نخوانده است، نمی‌داند ترِوِر در لایهٔ زیرین این رمان از چه سخن می‌گوید. پس می‌توانیم بگوییم این رمان همان است که رولان بارت، «متنِ نوشتنی» می‌نامد. متن نوشتنی، متنی است که خواننده در خواندن آن منفعل نیست، بلکه فعالانه در تکامل متن نقش دارد. این بحث هم موضوع مقاله‌ای دیگر است.

غالب داستان‌های تورگنیُف به موضوع عشق ناکام می‌پردازند. این مضمون به‌خوبی در *نخستین عشق* و در *غروب* واضح است. رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف*، همچنان‌که در بالا گفته شد، به عشق ناکام می‌پردازد. داستان‌های تورگنیُف و ترِوِر وصف زندگی لایه‌های عادی اجتماع است.

رابرت، که مری لوییس عاشق او می‌شود، کسی است که برای مری لوییس سه رمان از تورگنیُف را می‌خوانده است. همین داستان‌خوانی‌هاست که بعداً بر زندگی مری لوییس سایه می‌اندازد و او را به جنون می‌کشاند. *سرگشته در دنیای تورگنیُف*، برخلاف آنچه ممکن است تصوّر شود، داستانِ زنی نیست که به شوهرش خیانت می‌کند، بلکه داستانِ عشقی رؤیایی است که مرگ، آن را از مری لوییس می‌گیرد و به او جنون می‌دهد. مری لوییس پس از مرگ رابرت به دارالمجانین پناه می‌برد. این سؤال برای همیشه در ذهن خواننده باقی خواهد ماند که آیا مری لوییس واقعاً دیوانه شد که به دیوانه‌خانه رفت؟ آیا دیوانه‌خانه جایی امن‌تر از دنیای واقعیِ انسان‌هاست؟ سؤال دوم فقط با این جواب قابل‌توجیه است که مری لوییس با رفتن به دارالمجانین، در واقع این فرصت را به دست می‌آورد که دستِ‌کم در توهّماتش عشق‌ورزی کند.

رمان ترِوِر تصویرِ بازیِ بی‌رحمانهٔ سرنوشت است: فردی در کوچک‌شهری متولّد می‌شود که فرصت‌های زیستن در شادی را به انسان‌ها نمی‌دهد و در نتیجهٔ همین بازی، انسان‌ها، بستگان و

همسایه‌ها و همشهریان، بزرگ‌ترین مانعِ رها زیستن همدیگر می‌شوند و همین بازی سرنوشت، او را در ازدواج بی‌عشق گرفتار می‌کند؛ شوهرش عقیم و بی‌تمایل به هم‌خوابگی است و بعد از اندک زمانی که مری لوییس به پسرخاله‌اش گرایش قلبی پیدا می‌کند، رابرت می‌میرد. مرگ رابرت، آغاز تراژدیِ زندگی مری لوییس است، که متعاقب آن تلاش می‌کند به دنیای خیال پناه ببرد. این تنها شانس مری لوییس برای فرار از رنج تنهایی و بیگانگی در دنیای خشن کوچک‌شهر است. ترِوِر در جای‌جای رمانش جملاتی را دقیقاً از سه رمان تورگنیُف می‌آورد تا هر از چند گاهی موضوع عشق سرکوب‌شده را به خواننده گوشزد کند. این جملاتِ میان‌آورده را «بینامتن» می‌نامیم. هریک از این بینامتن‌ها، در عین‌حال همچون واحدهای درون‌مایه‌ای عمل می‌کنند. جمله‌های تورگنیُف در حکم واحدهای درون‌مایه‌ای، نقش انتقال معنا را ایفا می‌کنند.

مری لوییس که از دنیای واقعی کوچک‌شهری در ایرلند آزرده است، روسیه را سرزمین عشق می‌بیند و گذشته هم در ذهن او از حال مهم‌تر، معنادارتر و رمانتیک‌تر می‌شود. وی هرچه دارد، به گذشته تعلق دارد. گذشته‌دوستیِ مری لوییس را از ساختار روایت *سرگشته در دنیای تورگنیُف* می‌توان دید. رمان از ساختار زمان خطی متابعت نمی‌کند، بلکه در دو خط زمانی مطرح شده است. فصل‌های فرد، زمان حال را روایت می‌کنند و فصل‌های زوج، زمان گذشته را. چیزی‌که در این راستا بیگانگی مری لوییس با دنیای واقعی را برجسته می‌کند، این است که فصل‌های فرد، عموماً کوتاهند؛ یعنی این مضمون را برجسته می‌کند که مری لوییس در «گذشتهٔ از دست‌رفته» زندگی می‌کند. وقتی توصیفات فصل‌های زوج و فرد را مقایسه می‌کنیم، به‌روشنی می‌بینیم که گذشتهٔ کوتاه عشق مری لوییس با رابرت، چقدر در ذهن مری لوییس باارزش‌تر از زندگی با المر کواری، همسر واقعی‌اش است. به نخستین پاراگراف از رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف* توجه کنید که چگونه رضایت مری از زندگی در دیوانه‌خانه را نشان می‌دهد:

«زنی لاغراندام [...] که هنوز پنجاه و هفت‌ساله نشده، گوشهٔ میز نشسته و با دقت غذا می‌خورد. برش‌های نان کَره‌ای برایش نصف شده است؛ نیمرو برایش تکه‌تکه شده، و گوشت برش خورده است. بلند زیر لب می‌گوید: "خُب خوشبختی اینه!"» (همان: ۹).

رمان با این جملاتِ حاکی از اظهار خوشبختی شروع می‌شود، اما وقتی در فصل‌های بعدی به این جملات رجوع می‌کنیم، می‌بینیم که کنایی بوده‌اند.

درون‌مایهٔ عشق، پیوند مهمی در رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف* ترِوِر و *پدران و پسران* تورگنیف است. ترِوِر این ارتباط را از طریق قیاس و تضاد نشان می‌دهد؛ مثلاً رابرت در کودکی پدرش را از دست داده است، ولی آرکادی در رمان تورگنیف پدری دارد که می‌بینیم در آغاز داستان،

بی‌صبرانه منتظر آمدن آرکادی و دوستش، بازاروف، است. در عین‌حال، تصویر پدر آرکادی را می‌بینیم که در پیری با زن جوانی عشق‌ورزی کرده و از او بچه‌ای دارد. تضاد در اینجا در وضعیت مری لوییس با آن زن جوان است. مری لوییس زن مرد میان‌سالی شده که توان جنسی و عشقی ندارد.

در رمان *پدران و پسران*، آرکادی و کاتیا عاشق هم شده‌اند و بعداً هم به وصال می‌رسند. این دو به گورستانی می‌روند و آرکادی برای کاتیا داستان می‌خواند. همین تصویر را در رمان ترِوِر هم می‌بینیم. در اینجا وقتی مری لوییس بعد از ازدواج به رابرت تمایل پیدا می‌کند، به اتفاق به گورستانی متروک می‌روند و رابرت داستان‌های تورگنیف را با صدای بلند برای او می‌خواند. ترِوِر از صحنهٔ این گورستان همچون یک واحد درون‌مایه‌ای، مکرّر استفاده می‌کند تا معنایی را به خواننده انتقال دهد. صحنهٔ گورستان، تضادّ موقعیتیِ دو جفت عاشق را در رمان ترور و رمان تورگنیف نشان می‌دهد. آرکادی و کاتیا به عشقشان می‌رسند؛ اما عشق مری لوییس، رابرت، می‌میرد.

ترِوِر از صحنه‌ها و شخصیت‌های تورگنیف برای انتقال معنا استفاده می‌کند، مثلاً آنجا که در رمان *پدران و پسران*، آرکادی و کاتیا به گورستان می‌روند تا ادبیات بخوانند، بازاروف در گور مدفون است. بازاروف، دوست دانشگاهی آرکادی بود. وی فردی رمانتیک و نهیلیست بود که همهٔ سنّت‌ها را مطرود می‌دانست. تصویر بازاروف دو نقش بینامتنی را با رمان ترور بازی می‌کند: الف- برای مری لوییس تداعی‌کنندهٔ مرگ رابرت است؛ ب- خود بازاروف به نحوی برجسته‌کنندهٔ ناکامی رابرت است. روز قبل از مرگ رابرت، مری لوییس به دیدن او می‌رود. وی بدون «احساس پشیمانی یا اشتباه»، بلکه حتی سرمست و شاد «از خطایش» (همان: ۱۳۹)، سوار بر دوچرخه به خانه بازمی‌گردد تا اینکه زنی را می‌بیند «که بیرون کلبه‌اش مشغول هرس کردن پرچین گل‌آویز بود. دست تکان داد و گفت: "روز زیبایی است"» (همان). ترِوِر در همین‌جا رابطهٔ بینامتنی میان *سرگشته در دنیای تورگنیُف* و *پدران و پسران* برقرار می‌کند: «مری لوییس که به یاد گل‌آویز موهای زنی افتاد که مشکی پوشیده بود، در جواب گفت: "آره قشنگه، قشنگ"» (همان: ۱۴۰). چیزی‌که به یاد مری لوییس آمده است، در واقع تصویر اُدینتسِوا در رمان تورگنیف است که معشوقهٔ بازاروف بود. تشابه مضمونی در این است که رابرت همچون بازاروف در جوانی مُرد. زنِ سیاه‌پوش در این صحنه، بازتاب‌دهندهٔ وضعیت مری لوییس است؛ هر دو عاشقانشان را از دست می‌دهند.

ترِوِر در استفاده از این صحنه‌های تورگنیف، فوق‌العاده تند و زیرکانه عمل می‌کند: «آن شب، چند دقیقه پیش از نیمه‌شب، رابرت خواب دید که دخترخاله‌اش را در ماه عسل کنار دریا همراهی

می‌کند [...] رابرت دستش را دور کمر دخترخاله‌اش انداخت و همین‌طور که در ساحل شنی قدم می‌زدند، دربارهٔ پدر او صحبت کردند. در آن لحظه رابرت جان داد» (همان: ۱۴۰).

در این بخش از متن، شش کلمه‌ای که در پایان این نقل آورده‌ام، نشان بارز اوج هنری ویلیام ترِوِر است. او در حالی‌که خواب رابرت را نقل می‌کند و طوری زمینه را می‌چیند که خواننده در انتظار نقل خواب شیرین یا رنگین عشقی است، در کمترین کلمات (۶ کلمه)، مرگ رابرت را اعلام می‌کند و فصل را تمام می‌کند و سراغ بخشی دیگری از رمان می‌رود. ترِوِر در این صناعتِ ناگوییِ بلاغی، برجسته و زبانزد است. صحنه‌ای که مری لوییس، زنی از رمان تورگنیف را به یاد آورد و پاراگراف بعد که رابرت در آن جان داد، لحظهٔ ارتباط بینامتنی رمان *سرگشته در دنیای تورگنیف* و *پدران و پسران* است. در این بخش از داستان، تصویر مشابه رابرت و بازاروف را دیدیم.

مری لوییس که داستان‌های تورگنیف را از زبان رابرت شنیده است، در خلق دنیاهای خیالی‌اش به نوشته‌های تورگنیف محدود نمی‌شود. وی در همان لحظه که رابرت داستان را برایش می‌خواند، دهقانی را با اسب سفید کوچکی می‌بیند (همان: ۱۲۷). مری بعد از مرگ رابرت، که صحنه‌های رمان تورگنیف را به یاد می‌آورد، تصویر این دهقان ایرلندی و اسب سفیدش را با تصاویر تورگنیف از گورستان روسی تلفیق و آمیزه‌ای از خیال و واقعیت را ایجاد می‌کند. اسب سفید در فرهنگ ایرلند نماد «مرگ» است. از همان ابتدا که رابرت و مری لوییس در گورستان با هم داستان می‌خوانند، ترِوِر با گنجاندن تصویر این اسب سفید، به خواننده پیش‌آگاهی می‌دهد که مرگی در پیش است. چنان‌که می‌بینیم، این مرگ برای رابرت اتفاق می‌افتد. در این تلفیق فراداستانی و بینامتنی، می‌توان تصویر هنرمند را استنباط کرد که چگونه با اثرپذیری و ابتکار، هنری تازه را خلق می‌کند. این بُعد را می‌توان به نظریهٔ هارلد بلوم دربارهٔ «دلهرهٔ اثرپذیری» ربط داد. بنا به نظر بلوم، هنرمند متأخّر همیشه در اضطراب اثرگیری از هنرمند پیشین است که مبادا کارش به کپی‌برداری محض تبدیل شود. بلوم شش ساز و کار بازنگرانه را در کار هنرمند متأخّر معرفی می‌کند که عامل خلق اثر متفاوت با نویسندهٔ متقدّم می‌شود. از این نظریهٔ بلوم و شگرد ترِوِر به این نتیجه می‌توان رسید که اثرپذیری، ضرورتاً بد نیست؛ یعنی خلق هنر، صرفاً و لزوماً از الهام به وجود نمی‌آید؛ یا چنان‌که در مقالهٔ دیگری[۳] اشاره کرده‌ام، در ادبیات صرفاً تعداد محدودی پِیرنگ یا طرح داستانی بنیادین وجود دارد که هنرمندان به آنها شکل‌های تازه می‌دهند. این نظر درصددِ بیان این است که خلاقیت در تقلید هم محقّق است. تی. اس. الیوت هم در مقاله «سنّت و استعداد فردی» بر همین نکته تأکید می‌کند؛ یعنی نویسنده‌ای خالق ادبیات بزرگ است که ضرورتاً به پیشینهٔ ادبی متصل باشد و در عین‌حال، استعداد ابتکاری و فردی خود را به کار بگیرد.

رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف*، در بخش‌هایی که به روایت گذشتهٔ مری لوییس می‌پردازد، از شگرد «سیلان ذهن» استفاده می‌کند. در این رمان با تصویر زنی مواجهیم که گذشته را به یاد می‌آورد. ترِوِر سرِنخی را به ما می‌دهد که به رمان تورگنیف مراجعه کنیم. در صفحهٔ ۱۹۷ وقتی مری لوییس خاطراتش را به یاد می‌آورد، مستقیماً از زانایدا نام می‌برد و جمله‌ای را هم نقل می‌کند. رمان *نخستین عشق*[۴]، نوشتهٔ تورگنیف، هم به شرح ماجرای غمناک عشق ولادیمیر پتروویچ می‌پردازد. ولادیمیر در جمع دوستانش به شرح عشقش در شانزده‌سالگی می‌پردازد که چگونه متوجه می‌شود پدرش عشق او را می‌رباید و ولادیمیر از این حادثه حیرت‌زده می‌شود: «خدای من! او پدرم بود!» (تورگنیف، ۱۳۸۶: ۷۷). در داستانِ ایوان تورگنیُف با مفهوم رابطهٔ اُدیپی موردنظر فروید مواجه می‌شویم –گرچه در این رقابت، پدر برنده است– ترِوِر با خوانشِ خودش از این رمانَکِ تورگنیُف، نشان می‌دهد که چگونه نویسندهٔ متأخر از نویسندهٔ متقدّم الهام می‌گیرد؛ این تأثیر را در راستای نظریهٔ هارلد بلوم مطرح می‌کنم. رابطهٔ بینامتنیِ رمان ترِوِر با رمانک تورگنیف در وضعیت مری لوییس (در رمان *سرگشته در دنیای تورگنُیف*) و زانایدا (در رمانک *نخستین عشق*) قابل‌استنباط است. زانایدا محبوب ولادیمیر بود و با فرد بزرگسالی به وصال رسید که همانا پدر ولادیمیر بود. مری لوییس هم محبوب رابرت بود که با فرد میان‌سالی (اِلمر) وصلت کرد. قیاسی که من میان این دو شخصیت در نظر گرفته‌ام، گویای نظریهٔ بلوم است که می‌گوید نویسندهٔ متأخر تلاش می‌کند آثار تأثّر از نویسندهٔ متقدّم را از بین ببرد. از طرفی، با جمع نظریات باختین (اینکه متن‌ها با هم در گفت‌وگو هستند)، بارت و کریستیوا (اینکه متن تلاقی‌گاه متون پیش بوده و متعدد است) و بلوم (شگردهای بازبینی) به این می‌رسیم که رمان برجسته‌ای مانند *سرگشته در دنیای تورگنیف*، حاصل یک خوانش و تفسیر مولّد از سوی نویسنده است؛ متنی که با نویسنده شروع می‌شود و با منِ خواننده به کلّیتی قابل‌درک تبدیل می‌شود. با این تفسیر، می‌توان رمان ترِوِر را نمونهٔ یک «رمان نوشتنی» برشمرد.

با بازگشت به نظریهٔ تی. اس. الیوت (مبنی بر متصل بودن آثار بزرگ به سنّت ادبیِ ماقبل خودشان و با شرط وجود خلاقیت فردی) و هارلد بلوم، به روشنی می‌بینیم که اتصال رمان *سرگشته در دنیای تورگنُیف* به رمان‌های تورگنیف و شگردهای بازبینی، چگونه عملاً در نوشته‌های نویسندگان به خلاقیت می‌انجامد. این همان چیزی است که من حاصل بینامتنیّت می‌دانم: خلاقیت در اثرپذیری است و تقلید، رویّه‌ای زایاست. این نظر من احتمالاً تضاد با آرای شعرا و منتقدان رمانتیک را به ذهن برخی خواهد آورد؛ به این معنا که مثلاً اگر این مصراع معروف وردزورث را محک قرار دهیم که می‌گوید: «شعر، سیلان خودجوش احساسات قوی است»، باید آثار بینامتنی را فاقد خلاقیت بدانیم. اما عبارت دیگری که خود وردزورث در پیِ این اظهارش –و برای تعدیل این

نظریه‌اش- می‌آورد، قدری دست ما را در استنباط خلاقیت باز می‌گذارد. وی گفته است: «شعر، سیلان خودجوش احساسات قوی است که در سکوت باز گرد آورده شوند».

در صفحهٔ ۱۹۷ جمله‌ای را در رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف* می‌بینیم که از رمان *نخستین عشق* برگرفته شده است. رابرت می‌گوید: «زانایدا تمام روز را آب یخ خورد». اهمیت این جمله در داستان تورگنیف در این است که زانایدا مریض است و به توصیهٔ پزشک، نباید آب سرد بنوشد، ولی او برای لذّتش آب را می‌نوشد. همین تصویر در تضاد با شخصیت مری لوییس است که حاضر نیست برای لذّت‌جویی، به شوهرش خیانت کند.

نظریهٔ بلوم دربارهٔ شگردهای تدافعی بازاندیشی -که وام‌گرفته از نظریهٔ فروید دربارهٔ مکانیسم‌های دفاعی ناخودآگاه است- در مقایسهٔ صحنه‌ای در هر دوی این رمان‌ها واضح است. در *نخستین عشق*، زانایدا را می‌بینیم که گل‌سرخی را به ولادیمیر می‌دهد، و در *سرگشته در دنیای تورگنیُف*، مری لوییس را در دارالمجانین می‌بینیم که گلبرگِ افتاده‌ای را برمی‌دارد. گل‌سرخ نماد دوشیزگی است. در شعر «رز بیمار»، سرودهٔ ویلیام بلیک، هم آشکارا وجود این نماد را می‌بینیم: «ای رز، تو بیمار شده‌ای/ آن کرم نامرئی/ که در طوفان زوزه‌کش شب/ بستر لذّت‌بخش آتشین تو را/ یافته است/ و عشق مرموز ظلمانی‌اش/ حیات تو را به تباهی می‌کشد»[۵]. بعید نیست که خود تورگنیف از این شعر تأثیری گرفته باشد! وقتی زانایدا گل را به ولادیمیر می‌دهد، به یاد می‌آوریم که وی گل واقعی را به پدر او هدیه می‌دهد. از این موضوع، خیانت عشقی قابل‌استنباط است. در رمان ترِوِر که مری لوییس گلبرگِ افتاده را از باغچه‌ای برمی‌دارد که چیدن از آن ممنوع است، تضاد دو شخصیت را بهتر می‌فهمیم: مری لوییس از لذّت بهره‌ای نبرد، حتی با همسرش.

بخش دیگری از رابطهٔ بینامتنی رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف* را در در رمانک *در غروب*، نوشتهٔ تورگنیف، با شخصیت‌های «اینساروف» و «یِلِنا» می‌بینیم. در آغاز رمان *سرگشته در دنیای تورگنیُف* که المر، شوهر مری لوییس، در دارالمجانین به دیدار مری لوییس می‌رود، مری می‌گوید «فکر می‌کردم اینساروف هستی» (ترور، ۱۳۸۶: ۱۱). تضاد یا کنایهٔ موجود در این ملاقات، سرکوب عشق مری را برجسته می‌کند؛ چون اینساروف با دختر موردعلاقه‌اش به وصال رسید، گرچه زود فوت کرد. چیزی که در اینجا نهان‌متن است، این است که آثار تورگنیُف در واقع داستان بودند و نه واقعی. از این‌رو، شخصیت‌هایش هم غیر واقعی بودند. اما مری لوییس که واقعیت را کنار گذاشته و دنیای خیال را برای زیستن برگزیده است، به شخصیت‌های تورگنیف واقعیت می‌دهد، یا آنها را فعلیّت می‌بخشد. مری لوییس نمونهٔ خواننده‌ای است که تخیّل هنری قوی دارد، اما هنر را با واقعیت یکی

می‌داند. او حتی از این هم فراتر می‌رود و خود را به یکی از شخصیت‌های رمانک تورگنیف تبدیل می‌کند و دوست اینساروف می‌شود. رابرت را به جای اینساروف و خود را به جای یلنا می‌گذارد.

از طرفی، در این صحنه که مری لوییس از دیدن شوهرش آزرده می‌شود و از اینساروف نام می‌برد، به مفهوم بیگانگی می‌رسیم: بیگانگی از شهر، بیگانگی از خانواده و دوستان و حتی از جهان واقعی. وی از خانواده و از شوهرش دور می‌شود و به دارالمجانین می‌رود. همین صحنه، با رمانَک *در غروب*، نوشتهٔ تورگنیُف، پیوند می‌خورد. در داستان تورگنیف با تصویر دختری روسی مواجه می‌شویم که شوهرش در ونیز می‌میرد و خودش هم دیگر به کشورش باز نمی‌گردد. رابطهٔ بینامتنی *سرگشته در دنیای تورگنیف* ترِوِر و *در غروب* تورگنیف، در اینجا دخترانی هستند که بیوه می‌شوند. گرچه به معنای واقعی مری لوییس شوهرش را از دست نداده، در واقع زوج عشقی رابرت است که مرده است. اینجا یک رابطهٔ بینامتنی میان دو داستان ایجاد شده است. چنان‌که گفتیم، مری لوییس با یلنا شباهت موقعیتی دارد: هردو عاشقانشان را در جوانی از دست می‌دهند. تنها یادگاری که مری از رابرت دارد، صدایش است که رمان‌های تورگنیف را برای او می‌خوانده است. از این‌رو، هر جا در رمان ترِوِر جمله‌هایی از تورگنیف (عموماً ایتالیک‌شده) می‌بینیم، نشان حضور رابرت در دل و ذهن مری لوییس است. مری لوییس بعد از مرگ رابرت صدای او را به یاد می‌آورد که از جست‌وجوی یلنا به دنبال اینساروف سخن می‌گوید. مری لوییس که دنیای خیال و واقعیت را در هم ادغام کرده است، از این پس خود را به جای یلنا می‌گذارد و به جست‌وجوی اینساروف (رابرتِ خودش) می‌پردازد. یلنا هم در رمان تورگنیف عاشق خواندن ادبیات شده است. پس هر دو قهرمان داستان با مدد ادبیات، از رنج واقعیت می‌گریزند. مری لوییس در تلاش است تا با خیال‌پردازی، واقعیت دردناک خود را تغییر دهد؛ مثلاً صحنه‌ای که المر او را به سینما دعوت کرد را در ذهنش به‌گونه‌ای دیگر بازسازی می‌کند: به المر پاسخ رد می‌دهد و در عوض، با رابرت به جست‌وجوی حواصیل می‌رود؛ یا ماه عسل را در کنار رابرت تصور می‌کند که به ایتالیا و فرانسه می‌روند. هر دوی این رمان‌ها از «لذّت‌بخشی و شفای ادبیات» سخن می‌گویند.

این مقاله درصددِ آن نیست که نشان دهد ترِوِر رمانی را به تأثّر از تورگنیف نوشته است؛ این بی‌پایه‌ترین ادّعاست. در پیِ این ادّعای تند هم نیست که خواننده‌ای که تورگنیف را نخوانده باشد، رمان ترِوِر را درک نمی‌کند. مقالهٔ حاضر به بینامتنیّت همچون ابزاری می‌نگرد که می‌تواند خوانندهٔ متبحّر را در دست یافتن به معانی بیشتر کمک کند. نظریهٔ دیگری که این مقاله در پیِ استدلال برای آن است، این است که اثر ادبی ماندگار، اثری است که به پیشینهٔ ادبی متصل باشد و با خلاقیت، تفاوت خود را در دیدگاه و در مضامین نشان دهد. خوانندهٔ این مقاله و رمان‌های دو

نویسندهٔ مذکور درمی‌یابد که رمان *سرگشته در دنیای تورگنیف* و ارتباط بینامتنی آن، نمونهٔ خوانش یک ادیب از کار ادیبی دیگر است.

پی‌نوشت

۱. این اصطلاح در مقابل différance به کار رفته و از آمیزهٔ دو واژهٔ «تفاوت» و «تعلیق» ساخته شده است (ر.ک: ایبرمز، ۱۳۸۷: مدخل deconstruction).

۲. ر.ک. به: ایبرمز، ام. اچ، ۱۳۸۴، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. (ویراست نهم، ۲۰۰۸)، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: رهنما.

۳. ر.ک به: پژوهشنامهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تابستان ,۱۳۸۷

۴. این رمانک را دکتر ولی‌الله شادان به فارسی ترجمه کرده است.

۵. ر.ک. به پی‌نوشت ۲.

کتابنامه

- ایبرمز، ام. اچ، ۱۳۸۴، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. (ویراست نهم، ۲۰۰۸)، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: رهنما.
- ترِوِر، ویلیام، ۱۳۸۶، *سرگشته در دنیای تورگنیُف*. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: مروارید.
- کلیگز، مری، ۲۰۰۶، *درسنامه نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ دکتر جلال سخنور، سعید سبزیان و الهه دهنوی. تهران: اختران.

- Allen, Graham. 2000. Intertextuality. London & New York: Routledge.

- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination, Four Essays by M.M. Bakhtin.Trans: Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin. 1981. University of Texas Press.

- Barthes, Roland. 1977. Image- Music-Text, Trans. Steven Heath. New York: Hill and Wang,

- "Theory of the Text." Trans: Ian MacLeod. Untying the Text. Ed. Robert Young, London: Routledge, 1981.

- Kristeva, Julia. 1986. The Kristeva Reader. Ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell.

تحلیل کهن‌الگویی نمایشنامهٔ *پاتوغ اسماعیل‌آقا* *

امیرحسین سیادت**

اشاره

پاتوغِ اسماعیل‌آقا، نوشتهٔ حمید امجد، متنی »گشوده» است. دایرهٔ باز جهان متن و تأویل‌پذیری آن، نتیجهٔ منشِ برون‌ارجاعانه‌ای است که کشف الگوهای اساطیری پس داستان را ضروری می‌نماید. بهرهٔ آشنازدایی‌شدهٔ امجد از کهن‌الگوها و بازسازی صور آشنای روایات اساطیری به نیّت بیانگری تازه، فهم نهایی از متن را به یافتنِ مدلول‌هایی برون‌متنی منوط نموده و تعلّق اسطوره به عالم وهم و رؤیا، خوانش کهن‌الگویی را همچون ابزاری مناسب تحلیل فضای خیال‌انگیز *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. نحوهٔ ارائهٔ داستان در ساختاری مدوّر و نامتعارف، محوِ خطّ ممیّز واقعیت از وهم جنون‌آمیز و انتشار ظریف آن در طول روایت و در نتیجهٔ آن، در هم شکستن مرزهای واقع‌نمایی و فرارَوی زمان و مکان و کنش‌های درام از اینجا و اکنون، *پاتوغ اسماعیل‌آقا* را بدل به اثری با فضایِ انتزاعی و ظرفیت بالای پذیرش نقدِ کهن‌الگویی نموده است.

نشانه‌ها در *پاتوغِ اسماعیل‌آقا* از چندین آبشخورِ اسطوره‌ای برآمده و درام را از چندین مسیر با کهن‌الگوهایی پیوند می‌زند که راه اصلی برای کشف آنها، شکافتن معنای رمزآمیز قهوه‌خانه است. پاتوغِ اسماعیل‌آقا، که قهوه‌خانه‌ای است بر فراز کوه، پررنگ‌ترین نشانه و نقطهٔ تمرکزِ متن و نمونه‌ای مثال‌زدنی از تراکم چندین معنای نمادین و انباشت تعابیر بسیار بر ابژه‌ای واحد است. چندسویگیِ معنایی، از همان ابتدا قهوه‌خانه را از مکانی واقعی به مکانی کهن‌الگویی تبدیل می‌کند و دنیای اثر را

---

* نمایشنامه *پاتوغ اسماعیل‌آقا* (تهران: نیلا، ۱۳۸۷) نوشته حمید امجد است که با این اثر خود، برنده سومین دوره جایزه ادبی روزی روزگاری در بخش ادبیات نمایشی شده است. از جمله نمایشنامه‌های وی می‌توان به *مهر و آینه‌ها* (تهران: نیلا، ۱۳۸۰)، *شب سیزدهم* (تهران: نیلا، ۱۳۸۰) و زائر (تهران: نیلا، ۱۳۸۲) اشاره کرد. این مقاله در شماره ۳۲ کتاب ماه ادبیات (آذر ماه ۱۳۸۸) با عنوان «در فاصلهٔ گناه و دوزخ» به چاپ رسیده است.

** کارشناس ارشد پژوهش هنر.

در لایه‌های مختلف معنایی بسط می‌دهد. دَوَران عناصر داستانی حول محوری که مفهوم قهوه‌خانه می‌سازد، مسئله‌ای است که چه در تفسیر درون‌مایه و چه در تحلیل فرم، می‌باید به آن توجه داشت.

***

در نخستین صحنه، مردی که ظاهراً نقاش است، قهوه‌خانه را از صاحبِ آن، معروف به اسماعیل‌آقا، می‌خرد و خود به‌عنوانِ قهوه‌چیِ جدید، به ادارهٔ آن می‌پردازد؛ اما در ادامه، این جابه‌جاییِ بیرونی رفته‌رفته شکل درونی به خود می‌گیرد و به استحالهٔ کاملِ هویّت وی می‌انجامد. به نظر می‌رسد کلید اصلی برای فهم معنای قهوه‌خانه، در همان صحنهٔ نخست است؛ قهوه‌خانهٔ فراز کوه برای مرد نقاشِ گریزان از آشوب و هیاهوی زندگی شهری، محل آسایش، و برای قهوه‌چی همچون شکنجه‌گاه است. این تصویرِ دوگانهٔ قهوه‌خانه، در گفتار ضدّ و نقیض قهوه‌چی نمود می‌یابد؛ وی پیش از آنکه نقاش پیشنهادِ خرید قهوه‌خانه را بدهد، تصویری آرام‌بخش و رؤیاگون، تا سرحدّ بهشت، از قهوه‌خانه می‌سازد: «کیفی داره عصرا قلیونی چاق کنه آدم، دم بده به دم رودخونه با صداش. یه چهچههٔ قناری هم که بیاد تنگش، دیگه بگو باغِ بهشت» (امجد، ۱۳۸۷: ۱۴).

اما در ادامه، پس از واگذاردنِ قهوه‌خانه به نقاش، ناباورانه و انگار از جهنّم رها شده، فریادِ شعف سر می‌دهد و تصویرِ غیراصیل و بدلی ابتدای‌اش از قهوه‌خانه را در هم می‌ریزد: «یعنی خلاص می‌شم از کلّ اینا؟» (همان: ۱۶) در مقابل، پناه مرد نقاش به قهوه‌خانهٔ فراز کوه، پناه به همان تصاویر جعلی و دروغینی است که قهوه‌چی از قهوه‌خانه ارائه می‌دهد. کارکردِ دوگانهٔ مفهوم قهوه‌خانه در تمایز مرتبهٔ آدم‌های متن، به لحاظ هستی‌شناختی و سمت‌وسویی که به عناصر روایی می‌بخشد، تحت نگاه ساختاری- الهی نورتروپ فرای قابل تبیین است. نورتروپ فرای با در نظر گرفتن نقش مراتب متفاوت اشخاص داستانی در ایجاد تفاوت‌های آثار داستانی، به تبیین چهار جریان اصلی در ادبیات می‌رسد که سیر روایی در هریک، بسته به وضعیت آدم‌ها، صعود به مرتبه‌ای برتر و یا نزول به مرتبه‌ای پست‌تر است. بر مبنای دستگاه نظری فرای، این چهار جریان، هریک تکّه‌ای از سرنوشت انسان است در نسبت با خدا و موضوع ادبیات اساساً واریاسیون‌های مختلفی است از حکایت هم‌هویّتی انسان و خدا در وضعیتِ مطلوب و بسامانِ آغازین و سپس، گم کردن این هویّت و فرو افتادن انسان به جایگاه ظلمانی و در پایان، بَر کشیده شدن مجدّد مرتبهٔ انسان و بازیابی هویّت گمشده.

بنابراین، بهشت یا سطحِ این‌همانی با هویّت الهی، سطحی فراتر از سطح ما، یعنی سطحِ جهانِ تجربهٔ روزمره، و جهان اهریمنی یا دوزخ، سطحی فروتر از سطح ماست و انگاره‌های صعود و سقوط شامل «نخست، فرود از جهان زبرین، دوم، فرود به جهان زیرین، سوم، صعود از جهان زیرین،

چهارم، صعود به جهان زبرین» (فرای، ۱۳۸۴: ۱۱۷) است. با این تفاصیل، به‌نظر می‌رسد که در پاتوغ اسماعیل‌آقا، قهوه‌خانهٔ فرازِ کوه، با توجه به وضعیت نقاش و قهوه‌چی دارای دو جنبه و به نوعی فرانمایی نمادین توأمان از بهشت (جهان زبَرین) و جهنّم (جهان زیرین) است. همان‌طور که در ادامهٔ داستان مشخص می‌شود، گذشته برای نقاش جهانی به‌تمامی زیرین و تداعی‌کنندهٔ خاطراتی عذاب‌آور از خیانت همسرش است. تصویری که وی از گذشته‌اش ارائه می‌دهد، یکسره دوزخی است: «[...] فقط ولشون کردم؛ همه رو؛ همهٔ اون زندگی رو؛ همهٔ اون دنیای لجن‌گرفته رو» (امجد، همان: ۵۳). بنابراین، گریز از چنین دنیای دوزخی و آشفته‌ای به قهوه‌خانهٔ فراز کوه، شکلی از حرکت صعودی و اعتلای وی از جهان زیرین و به تعبیری، گذر از تعارض واقعیت بیرون به عالم یکپارچه و خیال‌انگیز طبیعت است. در مقابل، قهوه‌چی، که همسر و فرزند خود را در پی عشقی ممنوع رها نموده است، علی‌رغم تصویر بهشت‌گونی که از زندگی‌اش در طبیعت بکرِ پیرامون قهوه‌خانه و نور و صفای آن برای نقاش می‌سازد، در عمل، از بیم انتقام فرزند بیست‌ویکی–دو ساله‌اش، گویی در حال شکنجه شدن دائم است.

روشن است که عزیمت قهوه‌چی و زن به کوهستانِ سرد، پس از مرگ فرزند زن در اثرِ ذات‌الرّیه، در حکم شکلی از حرکتِ نزولی و فرود به جهان زیرین است. با این منطق، می‌توان پاتوغ اسماعیل‌آقا را در نسبتی که با روایات کهن در باب گناه ازلی می‌یابد و قهوه‌خانه را همچون مکانی کهن‌الگویی و شکلی امروزین از اسطورهٔ بهشت و دوزخ تعبیر نمود. این مکان کهن‌الگویی، در نسبتی تنگاتنگ با درام، بیانگر پندار فریبندهٔ بهشتی است که دستِ آخر اهریمنی از کار درمی‌آید. اشتراک روایات گوناگون از یک حکایت اسطوره‌ای، وضعیت‌های اصلی و الگوهای کلّیِ کنش است، که در اینجا می‌توان در پی کشف این وضعیت‌ها و قیاس آن با نمونه‌های برین، به نتایجی درخور توجه رسید.

کارکرد دوگانهٔ مکان کهن‌الگوییِ قهوه‌خانه در *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، به روایتی جدید از اسطورهٔ آفرینش می‌انجامد و اگر داستان قهوه‌چی و زن، که به دلیل تخطّی از پیمان خانوادگی و دامن زدن به عشقی ممنوع، محکوم به دادنِ کفّاره (مرگ پسر در اثر ذات‌الرّیه) و تبعید به زمهریرِ قهوه‌خانه‌ای در کوهستانی دورافتاده‌اند، را به اسطوره برگردانیم، با داستان آدم و حوّا و سرپیچی آنها از قانون الهی و هبوط آنها از بهشت (عالم روحانی) به زمین (عالم جسمانی) همتا می‌شود. گناه ازلی آدم در سر باز زدن از تکلیف الهی، که زمینهٔ بنیادین وضع بشر فرودآمده به جهان رنج و مصیبت است و جز با کفّاره پاک نمی‌شود، همسان با وضع زن قهوه‌چی است، که در تبعیدگاه فراز کوه، خود را حبس کرده و در پاسخ به نقّاش که او را به این خاطر ملامت می‌کند، می‌گوید: «کمه؛ هر مجازاتی کمه؛ هر

جهنّمی» (همان: ۷۴). داستان هبوط روح از راه تن آدم به عالم تجربهٔ روزمرّه با روی برتافتن آدم از این عالم، به بازخریدن وی از گناه ازلی و بازگشت دوبارهٔ روح به عالم روحانی (عالم زبرین) ختم می‌شود؛ که همان دوگانه‌انگاری رهبانی در دستگاه عرفانی آفرینش است، که در شکلی دگرگون، و البتّه در سطحی فروتر، و در میان عالم تجربهٔ روزمرّه و عالم دوزخی (عالم زیرین)، در مفهوم نمادین و دوگانهٔ قهوه‌خانهٔ درام *پاتوغ اسماعیل‌آقا* تجلّی یافته است. بدین ترتیب، داستان عشق ممنوع قهوه‌چی و زن، که از لحاظ روایی، سیر نزولی به جهان زیرین است، با پارهٔ نخست داستان آفرینش، یعنی ماجرای هبوط روح از راه تن آدم به عالم جسمانی و بخش دیگر داستان، یعنی صعود نقاش از جهان زیرین، با پارهٔ دوم این داستان، یعنی عزم انسان برای بازگرداندنِ دوبارهٔ روح به عالم روحانی، تطابق می‌یابد. نقاش جایی دربارهٔ گذشته‌اش می‌گوید: «همچه دنیایی جای من نیس. نه، دنیای من قرار نبود همچه کثافتی باشه» (همان: ۵۳)؛ که این جمله نمایانگر شباهت وضعیت وی با همتای اسطوره‌ای‌اش، آدم، است که گرچه موجودی زمینی است، اما از آن این جهان نیست و جان او متعلّق به مرتبه‌ای است که رأی ازلی بر زیستن او در آن بود.

بدین‌ترتیب، سفر نقّاش به قهوه‌خانهٔ فرازِ کوه، همچون نوعی آیین گذر، مردن در گذشته و تولّد در آینده است، که طی آن، ذهن نقّاش با دست کشیدن از زندگی روزمرّه، از انگاره‌ها و وابستگی‌های مرحلهٔ پیشین جدا شده و سفری مخاطره‌آمیز به سوی قلمرو ناشناخته در پیش می‌گیرد. وا نهادنِ دنیای پر هرج و مرج بیرون از سوی نقّاش، منطبق است با بی‌تعلّقی ذهنیَّت سنّتی به دنیا به‌مثابهٔ محل گذر و بالا رفتن وی از کوه برای رسیدن به قهوه‌خانه، نمودگاری برای تعالی وی است. کوه پیوندگاه آسمان و زمین و «صاحب قداست دوگانه‌ای است: از سویی از رمزپردازی فضایی علوّ و رفعت (بلند، عمودی، قائم، برترین و غیره) بهره‌مند است، و از سوییدیگر، علی‌الاطلاق قلمرو تجلیات قداست آثار جوّی، و به این اعتبار، اقامتگاه خدایان است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۱۰۶). نزدیکی به آسمان به معنای بهره‌مندی از استعلا و تقدّس است و کوه از این حیث لبریز از قوای روحانی و جایگاه خدایان و قهوه‌خانه همچون معبدی بر فراز کوه است. نقّاش گریزان از دنیای بیرون، همهٔ تعلّقات و مال و اموال خود را یکجا وامی‌گذارد و همچون سالکی پاکباز و تارک دنیا به قهوه‌خانه، به مثابهٔ معبد، پناه می‌برد؛ معبدی که به نام خدایش، اسماعیل‌آقا، نام‌گذاری شده است.

شخصیت‌های داستان هیچ‌یک نام ندارند و با عناوینی نظیرِ قهوه‌چی، مرد، زن، پیرمرد، پرنده‌فروش و... معرفی می‌شوند. مشخص نبودن نام نقش‌ها علاوه بر اینکه از سویی در خدمت فضای انتزاعی درام است، از سوی‌دیگر، اهمّیت نام «اسماعیل‌آقا» را دو چندان نموده است. قهوه‌چی تا وقتی صاحب قهوه‌خانه است، با نامِ اسماعیل‌آقا شناخته می‌شود و پس از گذشت چند روز از فروش

قهوه‌خانه، به نقّاش می‌گوید: «دیگه نگو اسماعیل‌آقا به من. خلاص شده‌م دیگه من. یه کسِ دیگه‌م من حالا» (امجد، همان: ۳۶). همچنین جایی زن دربارهٔ شوهرش، قهوه‌چی، به نقّاش چنین می‌گوید: «اسمش اسماعیل‌آقا نبود- اگه بخوای بدونی. ردّمو گرفته بود و بعد من رسید اینجا... و این پاتوغو از اسماعیل‌آقای قبلی خرید...» (همان: ۷۸). گویی «اسماعیل‌آقا» هویّتی معلّق در متافیزیک است که در قالب هر کسی که صاحب قهوه‌خانه شود، مادّیت و قابلیت ظهور می‌یابد. به نظر می‌رسد «اسماعیل‌آقا»، تصویری اسطوره‌ای و کمالی مطلوب است که مردم از صاحب قهوه‌خانه در ذهن دارند و هویّتی است که آنها به وی می‌بخشند.

نقّاش پس از خریدِ قهوه‌خانه، بارها سعی دارد مشتری‌ها را متقاعد کند که اسماعیل‌آقا نیست؛ اما آنها بارها در جواب وی می‌گویند: « واسه ما هستی» (همان: ۳۲). صاحب پاتوغ، هر که باشد، محکوم به این‌همانی ظاهری با تصویر دلخواه مردم، اسماعیل‌آقاست. روشن است که اسماعیل‌آقا چیزی است جدای از مالکان قهوه‌خانه، که از ازل تا ابد به وجود آنها به‌عنوان قهوه‌چی مشروعیَّت می‌بخشد. با این تفاصیل، اگر قهوه‌خانه معادل معبد فرض شود، اسماعیل‌آقا خدای پابرجا و از ازل تا ابد حاکم این معبد، و نقّاش، که به قهوه‌خانه پناه آورده و همهٔ دارایی خود را در این راه نهاده، کاهن یا موبد این معبد است.

سوایِ تحلیل کهن‌الگویی، قهوه‌خانه از طریق رمزگان‌ها و مظاهر مهرپرستی نیز به مفهوم معبد مرتبط می‌شود. اسماعیل‌آقا از فرهنگ لوطی‌گری و عیّاری می‌آید، که به گفتهٔ برخی محقّقان، از بقایای باورهای مهری است (بهار، ۱۳۸۶: ۲۷-۴۱) و قهوه‌خانه نیز به‌واسطهٔ تجمّع‌های مردانه و نشانه‌هایی، از قبیل «حوضی با آب روان، نقّالی، و پرده‌خوانی» (ثمینی، ۱۳۸۷: ۲۵۷)، با معابد مهری نسبتی معنادار می‌یابد. روی گرداندن نقّاش از دنیای روزمرّه و انزوای او در قهوه‌خانه، در تطابقِ ساختاری با آیینِ تصوّف است که وجه اشتراک دینی-عرفانی بسیاری با آیین مهر دارد، و همچنین برآمدنِ مهر از فراز کوه البرز (دوستخواه، ۱۳۷۴: ۳۵۷)، دلیل دیگری است برای آنکه اسماعیل‌آقا، حاکم ازلی-ابدی قهوه‌خانهٔ فراز کوه، را شکلی دگرگون از ایزدِ مهر بدانیم. اما پایبندی به عهد و پیمان، بارزترین شباهت سلوک عیّاری و باور به مهر است. طبق الگوی شبه‌عرفانی یادشده، نقّاش، صورتی نو از نقش‌مایهٔ سالک است و پناه او به قهوه‌خانه، شکلی از سیر و سلوک با غایت استحاله در خدای معبد/ اسماعیل‌آقا، همچون آرمان برتر و تصویر اسطوره‌ای دربرگیرندهٔ معنویّت، وفاداری و حُسن سلوک مهری است؛ هرچند تحقق چنین آرمانی قطعی نیست و ممکن است این مسیر به لغزش تراژیک سالک و پرتاب وی به قهقرای آشوب بینجامد و این دقیقاً همان اتّفاقی است که در *پاتوغ اسماعیل‌آقا* رخ می‌دهد.

اسطوره‌زدایی از الگوی عرفانیِ یادشده مادامی است که فنای فردیّت سالک/نقّاش تحقّق می‌پذیرد؛ امّا نه در تصویرِ آرمانی/ اسماعیل‌آقا، بلکه در تصویرِ ناخواسته‌ای که نقّاش در طولِ داستان در حال گریزِ دائم از آن است. نقّاش از دنیایی می‌آید که در آن آدم‌ها «حقّ خودشون می‌دونن سر بکشن تو زندگیِ دو تا آدم و خودشونو اون وسط جا کنن» (امجد، همان: ۵۳). او در جایی مردی را که با همسرش مخفیانه رابطه برقرار نموده است، چنین توصیف می‌کند: «من او آقا رو دیده‌م؛ می‌شناختمش؛ تو چشمای هم نگاه کرده بودیم و با هم حرف زده بودیم» (همان: ۵۲). این گفتهٔ نقّاش مادامی‌که او به نقشِ خود، همچون کسی که دزدانه به زندگیِ خصوصیِ قهوه‌چی و همسرش خزیده است پی می‌برد، معنایی تازه می‌یابد. وی خطاب به زن دربارهٔ قهوه‌چی، شوهر وی، می‌گوید: «من تو چشماش نگاه کرده بودم؛ باهاش حرف زده بودم» (همان: ۷۹). واضح است که اشتراک «حرف زدن» و « نگاه کردن در چشم» در این دو جمله به‌طور ضمنی، جابه‌جایی رئوس یک مثلّث و تبدیل مرد نقّاش به تصویری هراسناک است که تداعی‌گر زندگی دوزخی گذشتهٔ اوست. در وضعیت نخست، به نقّاش خیانت می‌شود و در وضعیت دوم به قهوه‌چی، و گویی با این جابه‌جایی، قهوه‌چی جای گذشتهٔ نقّاش می‌ایستد تا نوعی استحاله و مبادلهٔ نقش‌مایه‌ها صورت پذیرد. نقّاش جایی دربارهٔ خود می‌گوید: «تو هیچ‌وقت زندگی نکرده‌ای؛ هیچ‌وقت آزاد نبوده‌ای؛ همه‌ش قید و بند؛ همه‌ش تن دادن؛ همه‌ش اسیری عادت و مراعات و ملاحظه!» (همان: ۵۰). وی که به گفتهٔ خود برای رهایی از زندگی گذشته به کوهستان آمده است، در وضعیتی وارو، اسیرِ عالم دوزخی خانهٔ زن، به‌سان سرزمین مرگ و تنهایی فزاینده می‌شود و در مقابل، قهوه‌چی، که پیش‌تر در این عالم دوزخی اسیر بوده است، از طریق پرنده‌فروش به نقّاش پیغام می‌دهد که «مردِ آزاد گفت سلام» (همان: ۶۶). از اینجا به بعد، جهت سیر روایی در خصوص وضعیت این دو، نسبت به ابتدای درام به تمامی معکوس می‌شود؛ به‌نحوی که حرکت صعودی نقّاش از جهان زیرین، پیش از عبور از مرتبهٔ عالم روزمرّهٔ تجربه، به سقوطی دوباره می‌انجامد و در مقابل، قهوه‌چی با رهایی از جهان زیرین، در جایگاهی می‌ایستد که در آغازِ داستان، نقّاش ایستاده بود. استحالهٔ پایانیِ نقّاش، به معنای بطلان تدریجی سیر و سلوک و سقوط کاهنی است که از تصویر آرمانی و مقصود خود دور می‌افتد. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، اسماعیل‌آقا می‌تواند شکلی متفاوت از ایزدِ مهر، خدای عهد و پیمان، باشد و پیداست که یکی از اساسی‌ترین بن‌مایه‌های درام، مثلّث‌هایی است با موضوع خیانت و «پیمان‌شکنی»، که در مقابلِ ارزش‌گذاری به عهد و پیمان قرار می‌گیرد. در همان صحنهٔ نخست، همسنگ با تصویرِ دوگانهٔ قهوه‌خانه، تصویری دوگانه از قهوه‌چی نیز دیده می‌شود؛ در ابتدا، وی در تطابق کامل با تصویر اسطوره‌ای اسماعیل‌آقا به سر می‌برد؛ اما پس از پیشنهاد نقّاش مبنی بر خرید قهوه‌خانه، نقاب از

چهره برمی‌دارد و حقیقت خود را روشن می‌سازد. همسانی قهوه‌چی با اسطورهٔ اسماعیل‌آقا، قشری، و شکاف میان وی با این اسطوره، عمیق و باطنی است. گویی وی به‌عنوان صاحب پیشین قهوه‌خانه– به‌عبارتی، کاهن پیشین معبد– که عهد خود با همسر و فرزند را در پی رابطه‌ای ممنوع زیر پا گذاشته، حقیقت خود را در لفافهٔ نقاب اسماعیل‌آقا پنهان نموده است.

به نظر می‌رسد آنچه از اسماعیل‌آقا، به‌عنوان شکلی نو از اسطورهٔ مهر حضور دارد، تنها نقابی است برای لاپوشانیِ حقیقت پیمان‌شکنان و آنچه به غیاب رانده شده حقیقتِ اوست. اسماعیل‌آقا نتیجهٔ برانگیختن تصنّعی اسطوره‌ای است که وجود خارجی ندارد و گویی از ازل تا ابد صورتکی بر چهرهٔ صاحبان قهوه‌خانه است. غیاب اسماعیل‌آقا، همچون مرگ خدای معبد و به معنای فقدان آرمان برتر و بر جا ماندن دنیایی تهی از معنا، پوچ و سردرگم است. به همین دلیل، فضای درام، نقیضهٔ دنیای بهشتی است. نقّاش جایی در وصف طبیعت بکرِ پیرامون قهوه‌خانه، خطاب به زن می‌گوید: «اینجا همه‌چی حتی بوی تازه‌ای دارد؛ بوهایی که محاله آدم تو شهر کشفشون کنه»؛ و زن پاسخ می‌دهد: «اگر منظورت عطرِ منه، بوی عجیبی نداره؛ فقط قاطی شده با بوی عود که دوس دارم و زیاد می‌سوزونم» (همان: ۲۰)؛ و در ادامه روشن می‌شود که عود برای جنازهٔ فرزند زن سوزانده می‌شود و در نتیجه، نه با طبیعت و زندگی، بلکه با مرگ مرتبط است. تصویرِ دنیای مشئوم فراز کوه، به‌تدریج از پس ظاهر آرام و فریبندهٔ آن سر برمی‌آورد و در زمستان عقیم و یخبندان، کودک مرده، انزوا و تبعید، روابط خیانت‌آمیز، خانوادهٔ از هم‌گسیخته، آلات خودکشی و... نمایان می‌شود.

حال اگر به الگوی فرای بازگردیم، وضعیت نقّاش و قهوه‌چی در درام، که گویی به‌طور هم‌زمان، گذشته و آیندهٔ یکدیگرند، فرود از مرتبهٔ تجربهٔ روزمره به عالم زیرین، سپس بازگشت دوباره به ساحت زندگی تجربهٔ روزمرّه و در نهایت، سقوط مجدّد به جهان ظلمانی زیرین است؛ دورِ باطلی که در آن امیدی به رستگاری نیست. به نظر می‌رسد وضعیت تراژیک آدم‌های *پاتوغِ اسماعیل‌آقا*، حصر آنها در فاصلهٔ جهان تجربهٔ روزمره و جهان زیرین است؛ وضعیتی که در آن، نیمهٔ فوقانی مُدلِ دایره‌وارِ فرای، یا به تعبیری، حدِّ فاصل جهان تجربهٔ روزمرّه و جهان زبَرین، حذف گردیده و انسان در قیاس با اسطورهٔ هبوط، در غیاب عالم معنا به مرتبه‌ای پست‌تر منتقل و در آن زنجیر شده است. سقوط پی‌درپی آدم‌ها از پُل روبه‌روی قهوه‌خانه، بیرونی‌شدهٔ سقوط اخلاقی یا تراژیک و یا روحی و روانی آنها در دنیایی افسون‌زدایی‌شده و تهی از معناست. بنابراین پررنگ‌ترین سیر روایی در *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، سیر فرود/ سقوط به جهان زیرین است. نکتهٔ جالب توجه دیگر در الگوی نورتروپ فرای، که الگویی برگرفته از سیرِ دوری طبیعت و هماهنگ با گردش فصول و تلاشی برای این‌همان‌سازی زندگی انسان با باززایش طبیعی است، انطباقِ سیر فرود به جهان زیرین بر فصل زمستان است (فرای،

۱۳۷۷: ۲۶۷). به یاد آورید زمستانی که طبیعت اطراف قهوه‌خانه را فرا گرفته و کوهستان را به زمهریری دائم بدل ساخته است. تکّه‌های یخی، که جنازهٔ کودکِ زن در تابوت، زیرِ آنها نگهداری می‌شود، به یخبندان کوهستان معنایی استعاری می‌بخشد؛ به‌نحوی که گویی، کوهستان، تابوت یخینِ بزرگ‌تری است که همچون لویاتان، اژدهای آشوب نخستین، آدم‌های داستان را فرو داده است. یخبندان، که تداعی‌گرِ سردمزاجی، اختگی، عدمِ تولید، اضمحلالِ طبیعت و مرگ است، همچنین نمودگاری است برای ابعاد همه‌جاگیر نیهیلیسم و فروریزی ارزش‌های ماورائی در جهان متن، که به‌واسطهٔ اشاراتی ظریف به مصداق‌هایی فرهنگی نزدیک می‌شود. اسماعیل‌آقا متعلّق به فرهنگ لوطی‌گری، نتیجهٔ رسوخ و تداوم باورهای مهری در سنّت ایرانی است و شکاف میان حقیقت نقّاش و قهوه‌چی، به‌عنوان صاحبان قهوه‌خانه، با تصویر کمال مطلوب و اسطوره‌ای او، علاوه بر ایجاد مفهوم انجماد این اسطوره در بیرون از زمان و مکان، بیانگر گسست از سنّت و بیگانگی با خاطرهٔ قومی و در نتیجه، بی‌هویّتی و معلّق ماندن بر ورطهٔ نیستی است. البتّه مفهوم بیگانگی در درام، به مقولهٔ سنّت محدود نمی‌شود و آنجاکه نقّاش تابلوی خالی خود را کانسپچوال آرت می‌خواند، به‌گونه‌ای طنزآمیز، در خصوصِ تجدّد نیز تکرار می‌شود؛ کانسپچوال آرت نامیدنِ تابلویی تهی از تصویر، یعنی همان معنا دادن به چیزی بی‌معنا و هویّتِ جعلی بخشیدن به چیزی فاقد هویّت و دوباره برجا ماندنِ نام (کانسپچوال آرت) در غیاب اصل (هنرِ به معنای واقعی مدرن). بدین ترتیب، دقّت در خاستگاه قهوه‌چی و نقّاش، روشنگر دو وجه متناقض از جامعهٔ ما و دوگانگیِ بیمارگون آن است در کشمکش میان سنّت و تجدّد. از این منظر، شاید بتوان واگذاردنِ قهوه‌خانه از سوی قهوه‌چی به نقّاش را روایتی از ورود ایران به یک مرحلهٔ انتقالی از جامعهٔ سنّتی به جامعهٔ متجدّد دانست و استحالهٔ پایانیِ نقّاش به قهوه‌چی و سقوط وی را به وضعیت جامعه‌ای تعبیر نمود که نتوانسته است گذار خودجوش و معقولی از سنّت به تجدّد داشته باشد و بُریده از خاطرهٔ قومی و بیگانه با ماهیّت تجدّد، مدام بینِ این دو مفهوم سرگردان است و سیطرهٔ نیهیلیسم را همچون سرنوشتی محتوم تجربه می‌نماید.

علاوه بر قهوه‌خانه، که کانونی است برای رویاروییِ نقّاش و قهوه‌چی، زن نیز این دو را به یکدیگر مربوط می‌کند. در خوانشی مبتنی بر روان‌کاویِ اسطوره‌ای، زن در جهانِ متن کارکردی دوسویه، مشابه با قهوه‌خانه می‌یابد و از چند جبهه با آن منطبق می‌شود. گریز نقّاش از تن دادن به نظم نمادین دنیای ناامن بیرون به نیّت تجربهٔ خیال‌انگیز رهایی، و در نتیجه، پناه وی به قهوه‌خانهٔ فراز کوه، در حکم میلِ بازگشت به زهدان مادر است. از منظر روان‌شناختی، اسطورهٔ بهشت بازسازی خاطرهٔ خوش دوران پیش از تولّد و بیانگر اشتیاق انسان آزرده از زایش برای رجعت دوباره به این

دوران است و نقّاش درمانده از احساس فقدان و گسست، برای احیای تصویری از یکپارچگی، به دوران احساس یگانگی با جهان و عدم وجود فاصله میان نیاز و ارضای نیاز در زهدان مادر پناه می‌برد. بنابراین قهوه‌خانه و زن، به‌عنوان نیمهٔ مادینهٔ روح مرد نقّاش و شکلی از مادر ازلی، از گوهری واحد و هر دو یادآورِ امنیت و آرامشِ خیال‌انگیزِ آغازینند و به‌همین خاطر، نقّاش بلافاصله بعد از خرید قهوه‌خانه، یا به‌عبارتی، پس از گریز به عالم خیال/زهدانِ مادر، با زن رویارو می‌شود تا به واسطهٔ عشقِ به او، دوباره به زندگی متّصل شود.

این تصویر مادرانه و زندگی‌بخش زن در ادامه، همپای دگردیسی تصویر تسلّی‌بخش آغازین قهوه‌خانه، متحوّل و در نسبتی تنگاتنگ با وجه دوزخی آن تداوم می‌یابد. قهوه‌خانه، علی‌رغم تصویر فریبنده و افسونگر ابتدایی‌اش، در وجهی دوزخی، لویاتانی است که آدم‌های داستان را در جهان تاریک و هزارتوی شکم خود ـ معادل زهدان زمین مادر ـ جای داده و از این حیث، با بُعد وسوسه‌گر و جادویی زن مرتبط می‌شود که نقّاش را همچون اسیری به زندگی دوزخی زنجیر نموده است. گویی زن کالبد انسانی یافتهٔ قهوه‌خانه است و از این‌رو، تصاحب و تملّک قهوه‌خانه در حکم ایجاد پیوند با زن است. تا زمانی‌که قهوه‌چی مالکِ قهوه‌خانه است، ارتباط زن با او برقرار است و مادامی‌که وی از قهوه‌خانه می‌بُرد، پیوند زن نیز با او می‌گسلد و با صاحب جدید قهوه‌خانه –نقّاش– برقرار می‌شود. جایگاه زن، همچون قهوه‌خانه، ساکن و پابرجا و جایگاه مردانِ داستان، موقّتی است و چنانچه قهوه‌خانه را معادل وطنِ همیشه برجا و صاحبان آن را رمزی از حکومتگران موقّتی و پیوسته در گذر تلقّی نماییم، زن/مادرِ آغازین با وطن نسبتی درونی می‌یابد. از این منظر، تبادلِ نقش‌مایه‌ها و تکرار وضعیت‌های مشابه از طریق ارجاع مجدّدِ نمودهای بخش نخست در طول بخش‌های بعدی درام، سیکل معیوب و غمبارِ این مرز و بوم را در کشاکش میانِ اقوام و سلسله‌های موقّتی تصویر می‌کند؛ به‌نحوی‌که از منتزع نمودن عناصر داستانی *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، ریختاری مشابه با اسطورهٔ الگوی فرهنگ اساطیری ایران نتیجه می‌شود: اسطورهٔ ضحّاک. با چنین پیش‌فرضی، می‌توان خط کلّی داستان را بار دیگر مرور کرد:

نقّاشی/غریبه‌ای قهوه‌خانه‌ای فراز کوه را از صاحب آن، قهوه‌چی، می‌خرد و با همسرِ او ارتباطی عاشقانه برقرار می‌کند. در داستانِ «ضحّاک»، الگویی مشابه با این وضعیت قابلِ ردیابی است؛ ضحّاک/غریبه، ایران را از پادشاهِ آن، جمشید جم، می‌گیرد و با دخترانِ او ازدواج می‌کند. در داستانِ ضحّاک، خشکسالی در کشور برقرار است و در *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، یخبندان. داستانِ ضحّاک، برآمده از بطنِ جامعه‌ای است که دورِ باطلِ تلاشیِ نظامِ سیاسیِ حاکم با تعرّضِ قدرت خارجی/غریبه و در پی

آن، سر نهادن به حاکمان جدید، که کارشان جز ادامهٔ کار حاکمان گذشته به‌گونه‌ای دیگر نیست را، به کرّات تجربه کرده است.

پس از دعوی خدایی جمشید و دل بریدن مردم از وی، راه برای پادشاهیِ ضحّاک باز می‌شود تا مناسبات پیشین را به شکلی دیگر و بدتر از آن مرتّب نماید. بنابراین، مسئله دست نخوردن ماهیّت قدرت و جابه‌جایی و تغییر صورت ظاهری آن است[۱]. بدین ترتیب، استحالهٔ پایانی نقّاش به قهوه‌چی، بیانگر مناسباتی است که از هر جا شروع شود، به همانجا ختم می‌گردد؛ با این تفاوت که در درام، برخلاف اسطوره، با تصویری تخت و یکپارچه و خط‌کشی‌شده از خیر و شرّ سر و کار نداریم و مسخ نقّاش به تصویر ناخواستهٔ او، ظرفیت پذیرش شرّ را همچون گرایشی درونی و قابل ظهور در موقعیّتی که درام می‌آفریند، نمایان می‌سازد. تصویر اهریمنیِ ضحّاک، نتیجهٔ تلقّیِ شخصی از خودکامگی و فشرده نمودن آن در شخص پادشاه و مبرّا دانستن جامعه، همچون مقوله‌ای مجزّا از حکومت است؛ در صورتی‌که طیّ آشنازدایی از این الگو در *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، مشتری‌ها هستند که تصویرِ دلخواه خود را به صاحب قهوه‌خانه تحمیل می‌کنند؛ به‌نحوی‌که وی چاره‌ای جز یکی شدنِ قشری با تصویرِ اسماعیل‌آقا، که به وی فرّه یا مشروعیّت می‌بخشد، ندارد. پیام رمزآلود و زمان‌گذر، از *پاتوغِ اسماعیل‌آقا* اثری همه‌زمانی و نه منحصر به دورانی خاص ساخته است که علی‌رغم حضورِ نشانه‌های زمانی و مکانیِ اندک، نظیرِ «کانسپچوال آرت» یا «جُردن»، نمی‌توان گفت زمان و مکان داستان کرانمند است و به نظر می‌آید تاریخ داستان، سیّال و به‌عبارتی، داستان دربرگیرندهٔ تناوب تقدیرگون همهٔ تاریخ ما از گذشته تا اکنون است.

تاریخ، عجین با جابه‌جاییِ پیاپیِ قدرت، حضورِ حاکمانی با نقابِ معنویّت، امّا تهی از آن، قربانی شدن و زخم خوردن نسل نوپا و سپس بازگشتِ این نسل برای انتقام و تفوّق بر طبقهٔ حاکم و تکرارِ دوبارهٔ این چرخه، با ایجاد جابه‌جایی در رئوسِ مثلّث قهوه‌چی و نقّاش و زن/مام وطن، اسطورهٔ اسماعیل‌آقا، همچون فرّه و دلیل مشروعیّت، و کودک مدفون در تابوت یخین، همچنین بازگشتِ فرزند زخمیِ قهوه‌چی برای انتقام نمادپردازی شده است. *پاتوغِ اسماعیل‌آقا* نمایش چالش با اسطورهٔ خدا/ شاه/پدر و سقوط او تحت الگوی جهانی پدرکشی است؛ پدرکشی در وجهی کنایی می‌تواند دالٍّ بر جابه‌جایی دو طبقه یا سیطرهٔ تمدّنی بر تمدّن دیگر باشد؛ بدین‌گونه که پدری موجب قربانی شدن فرزند یا زخم زدن به او می‌شود؛ سپس فرزند برای انتقام بازمی‌گردد و او را می‌کشد یا به بند می‌کشد. در نمونهٔ یونانی، کرونوس پس از دانستنِ اینکه مقدّر است به دست یکی از فرزندانِ خود سرنگون شود، سه دختر و پسرِ اول خود را بلعید؛ امّا ریه خواهر/همسر کرونوس، زئوس را در کرت به دنیا آورد تا وی در بزرگی برای انتقام بازگردد و بدین‌ترتیب، کرونوس برای همیشه در تارتاروس،

واقع در جهان زیرین، به بند کشیده شود (برن، ۱۳۸۱: ۱۶). به نظر می‌رسد *پاتوغ اسماعیل‌آقا* با اندکی جابه‌جایی، از الگوی یادشده تبعیت می‌کند؛ بدین‌ترتیب‌که برخلاف داستان کرونوس، که در آنجا مادر و فرزند به جایی دورافتاده پناه می‌برند، این بار پدر به قهوه‌خانهٔ دورافتادهٔ فراز کوه می‌گریزد و سپس فرزندش، که قربانی اعمال اوست، مالامال از حسّ انتقام‌جویی، ردّش را می‌گیرد و او را در سرما و یخبندان کوهستان، چون شکلی از جهان زیرین به بند می‌کشد. در داستان ضحّاک نیز فریدون، که در جایی دورافتاده و مصون از کشتار ضحّاک پرورش یافته است، در پایان، او را در کوه دماوند اسیر می‌کند. همان‌گونه که کرونوس و ضحّاک سرنوشت محتوم و زوال نهایی خود را در خواب می‌بینند، کابوس جنون‌آمیز و وهم کشندهٔ قهوه‌چی نیز بازگشت فرزند بیست و یکی–دوساله‌اش برای انتقام است. به عقیدهٔ نورتروپ فرای، «در درون‌مایهٔ فرود به جهانِ زیرین، مسیر معمول فرود از خواب و رؤیا می‌گذرد، یا از هر چیزی که شدیداً یادآور حال و هوای خواب و رؤیاست» (فرای، ۱۳۸۴: ۱۱۹).

وجوه اشتراک و تشابه میان سه نقش‌مایهٔ اصلی درام به حدّی است که می‌توان همهٔ آنها را برون‌فکنی و عینیّت‌یافتهٔ جنبه‌های متفاوت فردی دانست که طاقت رویارویی با آنها را ندارد؛ بنابراین آنچه روی می‌دهد، زُدایش هویّت و پریشانی حافظهٔ او به تاوان لغزش‌هایی است. «گسست در آگاهی ممکن است همراه با آن‌چنان دگرگونی بنیادی در قهرمان پدید آید که او خود را فردی یکسره متفاوت حس کند» (همان: ۱۲۳). بنابراین شاید همهٔ عناصر داستانی *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، نتیجهٔ واگویه‌های دیوانه‌وار و افشای حقیقت پنهان مرد در تخیّل و اوهام او، همچون مجازات گناهکاری است که در این جهان رنج کیفر خویش را در قالب کابوس‌هایش احساس می‌کند. چنانچه در آغاز گفته شد، *پاتوغِ اسماعیل‌آقا* بازخوانی اسطورهٔ هبوط از دیدگاهی دیگر و تأویلِ این حکایت در پرتو نگاهی تازه است و با همین اسطوره است که اخلاق به معنای دینی آن آغاز می‌شود و انسان موظّف به پاسخ‌گویی در پیشگاه دادگاه الهی است. با این اوصاف، می‌توان قهوه‌خانه را به مثابهٔ شکلی از معبد خدای مهر، همچون مکان داوری نهایی، و روایت کابوس‌وار *پاتوغ اسماعیل‌آقا* را هذیان مرد و اعتراف وی برای بازیابی خود گناهکارش تلقّی نمود. مرد جایی به زن می‌گوید: «کاش می‌شد آدم کلّ گذشته‌شو یکجا به دیگران واگذار کنه و خلاص» (امجد، همان: ۸۱)، و به نظر می‌آید این همان چیزی است که در انتها اتّفاق می‌افتد و او ـگویی در حالِ مراقبهـ با به خاطر آوردن گذشتهٔ خود، می‌خواهد آن را یکجا به دیگران واگذارد. بدین ترتیب، پایان *پاتوغ اسماعیل‌آقا*، اعتراف به گناه و مجازات در دادگاهِ مهر و تکرار تراژیک و سیزیف‌وار تاریخ است.

پی‌نوشت

۱. ر.ک به: رضاقلی، علی، ۱۳۸۶، *جامعه‌شناسی خودکامگی: تحلیلِ جامعه‌شناختیِ ضحّاک ماردوش*. چاپ چهاردهم، تهران: نی.

کتابنامه

- الیاده، میرچا، ۱۳۸۵، *رساله در تاریخِ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستّاری، چاپ سوم، تهران: سروش.
- امجد، حمید، ۱۳۸۷، *پاتوغِ اسماعیل‌آقا*. چاپ اول، تهران: نیلا.
- برن، لوسیلا، ۱۳۸۱، *اسطوره‌های یونانی*. ترجمهٔ عبّاس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۶، *از اسطوره تا تاریخ*، «آیین مهر و ورزش باستانی ایران». چاپ پنجم، تهران: چشمه.
- ثمینی، نغمه، ۱۳۸۷، *تماشاخانهٔ اساطیر*. چاپ اوّل، تهران: نی.
- دوستخواه، جلیل، ۱۳۷۴، *اوستا*. چاپ دوم، تهران: مروارید.
- رضاقلی، علی، ۱۳۸۶، *جامعه‌شناسی خودکامگی: تحلیلِ جامعه‌شناختیِ ضحّاک ماردوش*. چاپ چهاردهم، تهران: نی.
- فرای، نورتروپ، ۱۳۷۷، *تحلیلِ نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- _____ ، ۱۳۸۴، *صحیفه‌های زمینی*. ترجمهٔ هوشنگ رهنما، چاپ اول، تهران: هرمس.

نقدی بر کتاب *تاریخ و تحوّل ادبیات جدید ایران*[*]

علیرضا صدیقی[**]

اشاره

بزرگ علوی، کتاب *تاریخ و تحوّل ادبیات جدید ایران* را به سال ۱۹۵۷ در دانشگاه همبولدت در برلن شرقی نوشت. دانشگاه مذکور به سبب نوشتن این کتاب به علوی درجه پروفسوری اعطا کرد. کتاب در روزگار خود مقبولیت فراوان یافت و این نکته بسیار مهمّی است؛ امّا آنچه غریب می‌نماید، ترجمه آن پس از پنجاه سال، در دوره‌ای است که انواع و اقسام کتاب و نوشته درباره موضوع مورد بحث آن وجود دارد.

فضل تقدّم علوی در ورود به مطالبی که در روزگارش به سبب کمبود منابع و دوری نویسنده از ایران، دشوار می‌نمود، بر کسی پوشیده نیست؛ امّا گذشت روزگار و دسترسی به منابع بیشتر، به کتاب‌هایی که بعداً نوشته شدند این مزیّت را بخشید که دقیق‌تر و جامع‌تر از کتاب *تاریخ و تحوّل ادبیات جدید ایران* باشند. ترجمه این کتاب در ایران و ورود آن به بازار نشر در سال ۱۳۸۶، منظر جدیدی را در برابر خواننده پدیدار نمی‌کند. بی‌گمان، ترجمه این کتاب اندکی پس از انتشار آن به زبان آلمانی، می‌توانست بسیار مفیدتر واقع شود.

به هر روی، هدف علوی، آشنا کردن مخاطبان با تغییرات و چهره‌های تحوّل‌ساز ادبیات معاصر تا اوایل دوران پهلوی دوم است. او بررسی خود را از کمی پیش‌تر، یعنی زمان کشته شدن ناصرالدین شاه، آغاز کرده است و ابتدا نویسندگانی را معرفی می‌نماید که به ساده شدن نثر کمک کردند. پس از آن، با تقسیم مطالب کتاب به دو بخش «شعر» و «نثر»، ویژگی‌های هر دوره را بررسی می‌کند و سپس به معرفی نویسندگان، شاعران و آثارشان می‌پردازد. عمده‌ترین ملاک علوی در بحث از تحوّلات، بیرون آمدن از فضاهای نوشتاری و سرایشی گذشته و پرداختن به زندگی و مصادیق آن،

---

* *تاریخ و تحوّل ادبیات جدید ایران* (ترجمه اکبری شالچی، تهران: نگاه، ۱۳۸۶) کتابی از بزرگ علوی است. رمان *چشمهایش* (تهران: نگاه، ۱۳۸۷) و *پنجاه و سه نفر* (تهران: نگاه، ۱۳۸۴)، از دیگر کتاب‌های بزرگ علوی هستند. این مقاله در شماره ۳ کتاب ماه ادبیات (تیر ماه ۱۳۸۶)، با عنوان «در جست‌جوی زمانِ از دست‌رفته» به چاپ رسیده است.

** عضو هیئت علمی پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.

به‌خصوص مسائل سیاسی، ظلم طبقات حاکم بر مردم و مبارزات آنان است؛ از این‌رو، در تحلیل‌های او مسائل، تغییرات و تحوّلات سیاسی و شرایطی که طبقه حاکم برای مردم و کشور به وجود آورده‌اند، بسیار اهمیت می‌یابد.

کتاب *تاریخ و تحوّل ادبیات جدید ایران* در برخی موارد اشکالاتی دارد. برخی از اشکالات به نویسنده و برخی نیز به مترجم کتاب مربوط است.

***

۱. عمده‌ترین نکات مربوط به نویسنده

۱ـ۱. روش برگزیده

چنان‌که آمد، عمده‌ترین ملاک علوی در تحلیل مطالب، توجّه به مسائل سیاسی است. این ملاک، نام برخی از شاعران و نویسندگان را از چشم او دور داشته است. علوی، خود نیز در پایان کتاب به این مسئله اشاره می‌کند و درباره علت آن، می‌گوید: «در آثار این دسته چیز تازه‌ای نیافته‌ام؛ [...] گذشته از این، هدف من آن بوده که با در دست داشتن کارهای برخی از سرایندگان، تصویری از کوشش‌ها و چشمداشت‌های مردم ایران و هشیاری‌شان به‌دست دهم» (علوی، ۱۳۸۶: ۳۶۷).

اگرچه علوی شاعران را به «سنّتی» و «نوگرا» تقسیم کرده است، در معرفی شاعران و نویسندگان و آثار آنها، مرزبندی مشخصی ندارد؛ به همین دلیل، نام کسانی چون ابراهیم پورداوود را در دوره مشروطه در کنار نام کسانی چون میرزاده عشقی، فرّخی یزدی، ابوالقاسم لاهوتی، و نام کسی چون شهناز اعلامی را در کنار نام شاعرانی چون فریدون توللّی، نادرپور و ابتهاج آورده است و این خود، گونه‌ای آشفتگی را در کتاب سبب شده است. ملاکِ نو بودن در نگاه علوی، سر و کار داشتن اثر با زندگی مردم و اثرگذاری آن بر رویدادهای زمانی و سلیقه مردم است (همان: ۷۷).

برخلاف شعر، در بخش داستان دست علوی پُرتر می‌نماید. نقدها دقیق‌تر و حاصل آشنایی نویسنده با داستان است. اگر در بخش شعر، محتوای سیاسی و اجتماعی، مهم‌ترین دلیل نوجویی دانسته شده، در بخش داستان، معمولاً به هر دو بُعد صورت و محتوا و اسباب و ملزوماتِ هریک توجّه شده است. با این حال، انتخاب‌های علوی در این بخش نیز ناقص است و او از کنار برخی از نام‌ها می‌گذرد. شاید یکی از مهم‌ترین آنها، نام خود بزرگ علوی باشد.

یکی از اشکالاتی که مترجم محترم کتاب و پیش از ایشان، برخی از منتقدان نیز بدان اشاره کرده‌اند، نبودِ نامی از نویسنده کتاب، یعنی بزرگ علوی، در میان نام نویسندگان دیگر است. ظاهراً نویسنده به سبب تواضع، از نشان دادن میزان تأثیر خود بر ادب معاصر پرهیز کرده است. به نظر

مترجم کتاب، این کار در میان آلمانی‌ها، نه تنها خوب نیست، بلکه به دورویی و نداشتن اعتماد به نفس تعبیر می‌شود[۱].

از سوی دیگر، تحلیل ادبیات داستانی بر پایه مسائل سیاسی و اجتماعی، گاهی سبب شده است تا با تمام دقّتی که در این بخش هست، برخی از قضاوت‌های علوی تأمل لازم را نداشته باشد. برای مثال، وقتی علوی پیش‌تر ریشه‌های تجدّد را در نثر فارسی نشان داده است، دیگر نباید درباره جمال‌زاده بگوید: «*یکی بود یکی نبود*، دربرگیرنده شش داستان است که تصویری سنجش‌آمیز و واقع‌گرایانه از شهروندان خود به ما می‌دهد؛ یعنی از همان کسانی که تا آن زمان هیچ‌کس با نگاه ادبی به آنان نپرداخته بود و آیین‌ها، بینش‌ها، خوبی‌ها و کاستی‌هایشان را باز نگشوده بود» (همان: ۲۲۲).

وقتی با همین نگاه، داستان *حاجی‌آقای* هدایت را هم نقد می‌کند، آن را یکی از پیشروانه‌ترین داستان‌های هدایت می‌خواند و می‌گوید: «در آن با تندیِ بی‌پیشینه‌ای، پرده از چهره یک قدرتمند بی‌وجدان، که نمونه‌ای بجا برای هم‌ردهایِ خود است، برگرفته تا آشفتگیِ زدایش‌ناپذیر فرومایگی، آزمندی به قدرت و پول، تباهی و چاپلوسی را به نمایش بکشد» (همان: ۲۶۲). در حالی‌که *حاجی‌آقا* در میان آثار هدایت بسیار ضعیف است.

۱ـ۲. یک‌سونگری و بی‌توجهی به ملاک‌های علمی

بزرگ علوی دغدغه‌های میهنی دارد و این نکته باعث شده که گاهی از حدّ اعتدال علمی خارج شده، نظریاتش رنگ تعصب به خود بگیرد. برای مثال، علوی به پیروی از برخی، وزن شعر فارسی را عربی می‌داند و از این رو، تغییر وزن از عروضی به هجایی را در شعر برخی، درآمدی خوب برای شتاب دادن به پیشرفت شعر فارسی می‌خواند (همان: ۱۸۸)؛ زیرا وزن هجایی، وزن شعر ایران پیش از اسلام است. امّا توضیح نمی‌دهد چرا و چگونه این اتّفاق می‌افتد. از طرف دیگر، این پرسش به ذهن می‌رسد که چرا علوی به تغییرات مربوط به زبان در شعر ایرج میرزا، قالب و نوع توصیف در شعر بهار و رشید یاسمی، قالب و طرح مسائل اجتماعی و انسانی در شعر پروین اعتصامی (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰۷) اشاره‌ای نکرده است. به نظر می‌رسد تعصبات ملّی، به نوعی در این تحلیل دخیل بوده‌اند[۲].

علوی کار نیما را آزاد کردن شعر از قانون‌های فسیل‌شده عروض می‌داند (علوی، همان: ۳۰۵). به پنداشت او، کوتاهی و بلندی مصراع‌ها شعر را از فضای گذشته خارج می‌کند. این قضاوت، از ناآشنایی او با کار نیما هم حکایت می‌کند؛ زیرا «نیما که به تک‌بُعدی بودن کار همعصرانش در عرصه تجدّد پی برده بود، کوشید تا ترکیبی اعتدالی میان همه عناصر ساختمانی شعر به وجود آورد؛ شعری بسراید که از عواطف انسان عصر او سخن بگوید و این عواطف با تصاویر و ایماژهایی عرضه شود که تکراری نباشد» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۱۰۸). «در شعر نیما، چگونه دیدن اهمیّت دارد»

(پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۰۸). علوی از نگرش تازه نیما در سیر تکوین شعر ـ که «خود از نگرشی تازه به جهان سرچشمه می‌گرفت و منجر به پیوند جانشینی میان عین و ذهن و معقول و محسوس می‌شد»ـ درمی‌گذرد و به کوتاهی و بلندی مصراع‌ها بسنده می‌کند و از خود نمی‌پرسد چرا شاعرانی که رمز و راز کار نیما را درنیافته، تنها به کوتاهی و بلندی مصراع‌ها اکتفا کردند، مقبولیّتی چون نیما نیافتند؟

در ادامه نگاه ملّی‌گرایانه درباره انتخاب نام نیما می‌نویسد: «نامی که وی بر خود گذاشته، نیما، نام یکی از فرمانروایان بومی مازندران (اسپهبدان تبرستان) بوده، و یوشیج یعنی اهل یوش، که مرکز ناحیه‌ای در استانِ نام‌برده است، و این خود نشان‌دهنده گرایش سراینده جوان به پس‌زنیِ همه چیزهای عربی و بزرگ‌داشتِ فرهنگ ایران باستان است». (علوی، همان: ۳۰۴) به نظر می‌رسد چنین نگاهی بسیار افراطی باشد.

۱ـ۳. کم‌توجهی به ادب کلاسیک

یکی از ایرادهای مترجم به علوی، کم‌توجّهی و تقریباً بی‌توجهی ایشان به ادبیات کلاسیک است. به نظر مترجم محترم، علوی بنیادهای ادبیات جدید را در ادب کهن نشان نمی‌دهد (همان: ۶). این ایراد کاملاً درست است؛ اگرچه مترجم محترم این نقص را در روش برگزیده علوی و توجه او به مسائل سیاسی و اجتماعی می‌داند، نه در ناآشنایی نویسنده با ادب کهن، امّا به هنگام سخن گفتن از ریشه‌های سره‌نویسی، نشان می‌دهد که در برخی از تحلیل‌ها دچار لغزش شده است.

علوی آنگاه که درباره سره‌نویسی سخن می‌گوید، می‌نویسد: «این درگیری سر زبان سره و سره نگه‌داشتن زبان از واژگانِ وام‌گرفته‌شده تازی، پیشینه دور و دراز و شناخته‌شده‌ای دارد. می‌دانیم که اسماعیلیان و شعوبیان در سده چهارم هجری، گرایش به نگارش نوشته‌هایشان به زبان پارسی داشته‌اند. ابوعلی سینا (ابن‌سینا) و ابوریحان بیرونی (البیرونی) نخستین کسانی هستند که به چنین کوششی دست یاخته‌اند. پس از آن، با ناصرخسرو و افضل‌الدین کاشانی روبه‌رو می‌شویم که حتی متن‌های فراوان فرزانیِ دشواری را به پارسی برگردانده‌اند. در روزگار ما، یغمای سراینده، نامه‌ای به پارسی سره نگاشت و از خود به جای نهاد...» (همان: ۲۸۷).

با توجه به سخن نویسنده، آیا می‌توان ابن‌سینا و بیرونی را که اکثر آثارشان به عربی است، در زمره سره‌نویسان به شمار آورد؟ آیا پارسی‌نویسی در آثار ناصرخسرو از مقوله سره‌نویسی است؟ اگر مقصود علوی تنها برگردان متون عربی به فارسی است، چرا از برگردان‌های دیگر در حوزه‌های مختلف دین، تاریخ، علم و... نامی نیاورده است؟ آیا سره‌نویسی امثال یغما را در کنار نثر ناصرخسرو و دیگران در دوره‌های گذشته می‌توان قرار داد؟

۲. عمده‌ترین نکات مربوط به مترجم

در این بخش به نمونه‌هایی از اشکالات موجود در متن مترجم اشاره می‌شود. بدیهی است نقد این ترجمه، خود مجالی جداگانه می‌طلبد که متخصّصان ترجمه باید بدان بپردازند.

۲ـ۱. اشکالات دستوری و نگارشی

برخی از اشکالات بسیار و پراکنده در سراسر کتاب به قرار زیر است:

ـ اندیشه‌کاران می‌خواهند برای باز هم با بالا نگه‌داشتن روحیّه میهن‌پرستی همه تاریخ کهن را در برابر چهره شهروندان گذراند (همان: ۱۹۰) که ظاهراً «گذارند» باید باشد.

ـ ملّی‌گرایی تازه بیدار شده و ایرانیان را به سوی رمانتیک می‌کشاند (همان).

ـ در این میانه باید آزمندی شاه را که در این میانه زمین‌دار بزرگی شده بود... (همان: ۲۰۳).

ـ بی‌شک او با این کار در توانا‌سازی زبان پارسی کارگر افتاده کرده (همان: ۲۲۱).

۲ـ۲. بی‌توجهی به کاربرد درست واژگان

با وجود همّ مترجم محترم برای سره‌نویسی، گاهی واژگانی که حاصل گرته‌برداری نادرست است، وارد زبانِ ترجمه شده است؛ از آن جمله، واژه «بی‌تفاوت» در عبارت زیر است:

ـ نشانگر خورسندی، ناخورسندی یا بی‌تفاوتی او در برابر درونه ساخت آنهاست (همان: ۲۶۰).

بی‌دقتی در ترجمه، گاهی به دریافت نادرست مترجم از متن برمی‌گردد؛ برای مثال، مؤسسه‌ای که جمال‌زاده در آن به کار مشغول بوده، دیوان کار جهانی ترجمه گردیده که ظاهراً باید دیوان جهانی کار یا مؤسسه بین‌المللی کار باشد (همان: ۲۱۹).

۲-۳. کاربرد غیر عادی افعال

ـ این راه باید پس از آن برای پُر کردن درزها، کشیده شده بوده باشد (همان: ۲۸۶).

ـ در جوانی بنگشتیان آتشینی بوده بودند (همان: ۲۷۱).

۲ـ۴. سره‌نویسی

انتخاب چنین زبانی، برای ترجمه کتابی که سعی دارد نوگرایی و عوامل آن را در نثر معاصر نشان دهد، از مقوله درک نکردن سبک نویسنده و انتقال آن به زبان مقصد است. بزرگ علوی در کتاب، نویسندگانی را ستوده است که از دشوارنویسیِ گذشته فاصله گرفته و به زبان آشنای مردم نوشته‌اند؛ اما مترجم محترم، بی‌توجه به اهداف نوشتن کتاب، زبانی را برگزیده که در بسیاری موارد، نازیبا و ملالت‌آور است. در زیر به برخی از اشکالات حاصل از سره‌نویسی اشاره می‌شود:

۲ـ۴ـ۱. نامفهوم بودن جملات

ـ یکی از ریشه‌های درخت دنباله‌یابنده زبان مادری خود را کاشته... (همان: ۲۲۱).

ـ کتاب *دساتیر* که دربرگیرنده زبان اختراعی نویسنده خود است، سرچشمه واژگان اصیل پارسی میانه آنان بود (همان: ۲۸۸).

ـ هم‌زمان با اینکه نیما یوشیج شاعر پُراستعداد با هستی شایستگی، در گزاره واژگانی واپسین و لطیف‌ترین پنداشت‌هایش دچار لغزش می‌شد، ما شهریار را در پیش روی خود داریم (همان: ۳۰۸) (مترجم محترم هستی را به معنی وجود، و گزاره را به معنی عبارت گرفته‌اند؛ با این همه، باز معنای عبارت روشن نیست).

ابهام موجود، گاهی به دلیل بهره‌گیری از جملاتِ تودرتو به وجود می‌آید:

ـ *تاریخ سیستان* همچنین از نگاه درونه پری که از رویدادهای تاریخی این داستان که برای بررسی تاریخ ایران ارزشمندند، پرارزش است (همان: ۲۷۸).

۲ـ۴ـ۲. پیشنهاد معادل جدید برای واژگان و اصطلاحات معمول

مترجم محترم در برخی موارد معادل‌هایی نازیبا برای واژگان معمول و پرکاربرد در ادبیات پیشنهاد کرده‌اند. «کِهداستان» و «مِهداستان» در برابر داستان کوتاه و رمان، از این دست است. با این همه، ایشان خود نیز گاهی از همان واژگان معمول استفاده کرده و از این منظر در ترجمه دودستگی نیز به وجود آورده‌اند (برای مثال، نک: استفاده از داستان کوتاه به جای واژه کِهداستان در صفحه ۲۱۸). پوشیده است استعمال واژه‌هایی از این دست در سال ۱۳۸۶، چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

۲ـ۴ـ۳. معنی کردن واژگان سره در پرانتز

مترجم محترم معمولاً واژگان غریبِ به‌کارگرفته در متن را در پرانتز معنی می‌کنند. صرف‌نظر از درستی یا نادرستی این شیوه، در این کار هم روال واحدی در پیش گرفته نشده است. گاهی بلافاصله و گاهی پس از چند بار استفاده از یک کلمه، معنای آشنای آن در پرانتز ذکر می‌شود. مترجم محترم گاهی از یاد می‌برند که واژه‌ای را پیش‌تر معنا کرده‌اند؛ به همین دلیل پس از استفاده چندباره آن، دوباره معنای کلمه را در پرانتز می‌آورند. واژه «دستینه» (امضا) از این دست است. گاهی نیز مترادف واژه را در کنار آن می‌آورند؛ مترادفی که پیش از این در پرانتز ذکر شده بود (ر.ک: پسندش و تصویب در صفحه ۲۶۴).

۲ـ۵. لفظ‌پردازی نابجا

این لفظ‌پردازی گاهی باعث ابهام در دریافت معنا نیز می‌شود:

ـ دیگران دستگیر شدند یا مورد بدرفتاری نهاده گشتند (همان: ۴۸).

ـ نثرنویسان این سزاواری را دارند که بر تخت سرایش بنشینند (همان: ۵۶).

ـ نخستین مجموعه کِهداستانی او... گسترش‌یابی نثرش را خریده است (همان: ۲۲۵).

۲ـ۶. یکدست نبودن نثر

مترجم محترم گاهی در کنار استفاده از واژگان سره و غریب، به واژگان و اصطلاحات عامیانه نیز توجه نشان می‌دهد و ناهمگنی نثر را دوچندان می‌کند:

ـ ما به جیک و پوک او دلبستگی چندانی نداریم (همان: ۲۳۲).

ـ و بر این باور است که فرهنگ اروپایی می‌تواند و آماده است تا ایران را درسته فرو دهد (همان: ۳۵۱).

۲ـ۷. استفاده از تاریخ میلادی

از آنجایی که کتاب برای مخاطبان غیر ایرانی نوشته شده، طبیعی است که در نقل مطالب، از تاریخ میلادی استفاده شده باشد؛ اما مترجم محترم در بیشتر موارد، همان تاریخ‌های میلادی را در متن آورده‌اند؛ در حالی‌که حداقل در پرانتز می‌بایست تاریخ هجری را نیز ذکر می‌کردند تا ارتباط خواننده ایرانی، دائما با متن قطع نشود.

در پایان، ضمن تذکّر مجدّد، این نکته که مترجم محترم باید در یکدست کردن و پیراستن متن اهتمام لازم را به عمل آورد، سخنان بزرگ علوی درباره ترجمه شعر پوشکین به زبان تاجیکی را نقل کرده، به قاعده قیاس، آن را قضاوت علوی درباره ترجمه کتاب خود بپنداریم. این ترجمه از ابوالقاسم لاهوتی است. علوی می‌نویسد:

«عیسایف می‌گوید بیرون دادن این سرایش به پارسی، پدیده‌ای شادی‌آفرین در زندگی فرهنگی مردم ایران است؛ [امّا] احساس می‌کنم وظیفه‌ام است که استوار سازم درست عکس این است... این بر ارزش و اعتبار لاهوتی در ایران آسیب زده، زبان پارسی وی ساختگی، نامفهوم و بیشتر ناسرایشی است» (همان: ۱۸۲).

پی‌نوشت

۱. مترجم کتاب به سبب فروتنی نویسنده و برای جبران این نقص، بخشی از مقدمه را به زندگی بزرگ علوی اختصاص داده است.

۲. برخلاف نظر علوی، برخی برآنند که وزن شعر فارسی با وجود اشتراکاتی که در اصطلاحات با عروض عرب دارد، ریشه عربی ندارد؛ حتی برخی نیز عروض عربی را متأثر از وزن شعر فارسی دانسته‌اند (ر.ک: وحیدیان، ۱۳۷۰: ۳۱ـ۴۵).

کتابنامه

– پورنامداریان، تقی، ۱۳۷۷، *خانه‌ام ابری است*. چاپ اول، تهران: سروش.

– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۳، *ادوار شعر فارسی*. چاپ دوم، تهران: سخن.

– علوی، بزرگ، ۱۳۸۶، *تاریخ و تحوّل ادبیات جدید ایران*. ترجمه امیرحسین اکبری شالچی، چاپ اول، تهران: نگاه.

– وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۷۰، *حرف‌های تازه در ادب فارسی*. چاپ اول، اهواز: جهاد دانشگاهی.

نگاهی به مجموعه شعر *نردبان اندر بیابان* *

دکتر قدرت‌الله طاهری**

اشاره

شعر معاصر ایران، به باور اکثریت قریب به‌اتفاق منتقدان و شاعران و صاحبان اندیشه، در این دو دهه فراز و نشیب زیادی داشته است. منظورم از فراز و نشیب، آزمودن شیوه‌های ادبی آن‌چنان متعدّدی است که چندان قابل شناختن و شناساندن نیست و هر گروه و طیفی، حتی گروهی انگشت‌شمار، شبه‌جریانی راه انداخته‌اند و به آزمون و خطا راه خویش را می‌پیمایند. بالطّبع، بسیار محتمل خواهد بود در چنین شرایطی، تجربه اصیل و نااصیل، ریشه‌دار و بی‌ریشه، از یکدیگر به‌سهولت قابل تمییز نباشند و نتیجه آنی این پدیده، دلزدگی، ملال و یأس خوانندگان آشنا با شعر واقعی است. چیزی که به عیان می‌توان در کمّ و کیف چاپ و انتشار مجموعه‌های شعری این دهه مشاهده کرد. شاید برای نخستین بار است که در تاریخ فرهنگی ایران، متون منثور ادبی ـ در این برهه در ژانر داستان و رمان ـــ بر شعر تفوّق می‌یابد؛ شعری که علاوه بر ارضای حسّ و میل جمال‌شناسیک، حامل اجزاء و عناصرِ عالی فرهنگی ما ایرانیان نیز بوده است.

در این سال‌ها، شاید به دلیلِ از بین رفتن انجمن‌ها، یا بهتر است بگوییم پاتوغ‌های شاعران و جریان نقّادی شعر، فضایی به وجود آمده است که هر کس و هر گروهی، با هر میزان از تجربه و ذوق ادبی، جواز ورود به عرصه تولید و عرضه آثار هنری و ادبی را به دست می‌آورد. هرچند این وضعیت در بادی امر ممکن است امری مثبت تلقّی شود که در فضای چندصدایی جامعه امکان شنیدن صداهای متفاوت را فراهم می کند، اما در فقدان نظام هماهنگ و جدّی «نقد و نقّادی»، چه‌بسا صداهای اصیلی ناشنیده بماند که عموماً متعلّق به افرادی فرهیخته، بافرهنگ و با اصل و نسب هنری هستند و بر کنار از هر نوع غوغاسالاری، گروه‌بازی و

---

* مجموعه *نردبان اندر بیابان* (تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵)، برگزیده‌ای از شعر سال‌های ۱۳۸۰– ۱۳۸۵ سیّد ضیاء موحد است. پیش از این، مجموعه‌های شعری *بر آب‌های مرده مروارید* (انتشارات آگاه، ۱۳۵۴)، *غراب‌های سفید* (تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۸) و *مشتی نور سرد* (تهران: انتشارات اکنون، ۱۳۷۹) از ایشان منتشر شده است. این مقاله در شماره ۱۰ کتاب ماه ادبیات (بهمن ماه ۱۳۸۶) با عنوان «شاعری که اشیاء را پر از شعر می‌کند» به چاپ رسیده است.

** استادیار دانشگاه پیام نور

معرکه‌گیری‌های ادبی‌اند، و در عرصه‌ای که «محک عیارسنج» ناقدان حرفه‌ای در کار نباشد، همان غوغاسالاران، میدان‌دار معرکه باشند.

***

با مسائلی از این دست، نگاهی گذرا خواهیم داشت به مجموعه شعری *نردبان اندر بیابان*، اثر دکتر ضیاء موحّد. پیش از ورود به نقد و بررسی و معرفی مجموعه حاضر، باید به این پرسش پاسخ داد که ضیاء موحّد، که جامعه علمی ایران او را در کسوت فیلسوف و منطقی می‌شناسد، به عنوان شاعر در کجای شعر معاصر ایستاده است؟

بدین منظور، ابتدا یادآوری یک نکته ضروری است و آن اینکه جریان‌های شعری معاصر، عموماً تحت‌تأثیر تحوّلات سیاسی و اجتماعی شکل گرفته یا به حاشیه رانده شده‌اند. این شکل‌گیری‌ها، یا در راستای تحوّلات سیاسی بوده و شاعران ضمنِ همراهی و دفاع و تبیین آنها، به خَلقِ آثار شعری خود مبادرت ورزیده‌اند، و یا اینکه طیفی از شعرا با آگاهی، از همدلی با جریان‌های سیاسی صرف‌نظر کرده و در خلافِ جهت جریان‌های سیاسی غالب حرکت کرده‌اند. تکانه‌های سیاسی، که از نخستین سال‌های دهه پنجاه آغاز شده بود، سرنوشت شعر معاصر ایران را به سمت‌وسوهایی ویژه سوق داد؛ به‌گونه‌ای که جریان‌های شعری، مانند حجم و موج نو را به حاشیه راند، شعر رمانتیسمِ معتدل و رادیکال را کم‌رنگ کرد، جریان سمبولیسم اجتماعی، یعنی نسل دوم شاعران نیمایی، را هرچه بیشتر به بیان بی‌پرده آرمان‌های سیاسی و اجتماعی مردم واداشت ـ اتفاقی که بعدها با عنوان «شعار زدگی» از آن یاد شد و جریان‌های ادبی نوظهور دهه هفتاد و هشتاد به همین بهانه، ضرورت عبور را از شاعران شاخص این جریان مانند احمد شاملو را مطرح کردند ـ و در نهایت، جریانی نوظهور به نام «شعر پایداری» را به وجود آورد که همین جریان، از سال‌های پُرالتهاب انقلاب به سختی عبور کرد و با آغاز جنگ تحمیلی به جریانی گسترده‌تر مبدّل گشت. وقوع انقلاب اسلامی و متعاقب آن، جنگ تحمیلی نیز تحوّلی شگرف در رکود، فراموشی و به حاشیه رانده شدن بعضی از جریان‌های شعری داشت و نیز در باروری و تغییر جهت بعضی جریان‌ها بی‌تأثیر نبود؛ چنان‌که تمام جریان‌های نوظهور، مانند «جنبش شاعران متفاوت»، «شعر گفتار» و «شعر پست‌مدرن»، تحت‌تأثیر مستقیم این دو تحوّل سیاسی بزرگ بوده‌اند.

اما یک جریان شعری ریشه‌دار، اگرچه با زحمت، سرِپا ایستاده و همچنان بقای خود را با چاپ و نشر مجموعه اشعار به نسبت موفق تضمین کرده است؛ این جریان، همان جریانی است که با اتّکا به نظریه‌های ادبی بنیان‌گذار شعر نو، نیما یوشیج، و تجربیات ادبی شاعران شاخصی مانند احمد شاملو، فروغ فرخزاد، مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری و سیاوش کسرایی و دیگران، به خلاقیّت ادبی مشغول است. این جریان را می‌توان نسل سوم شعر نیمایی دانست؛ نسلی که با کوله‌باری از تجربه ادبی، نظام زیباشناختی مدوّن و

شناخته‌شده ـچراکه تا این سال‌ها، نظام حاکم بر شعر نیمایی، در حوزه زبـان، محتـوا، صـور خیـال، شـکل و ساختمان، حتی در مراکز آکادمیک به نقد کشیده شده است ـ البته با نگرشی تازه و تا حدّی متفاوت با شاعران سلف خویش، به بیان هنری خود و ارائه تصویری از انسان ایرانی کنونی و جهان پیرامـون او مـی‌پـردازد. بـه اجمال، تفاوت این شاعران با اسلاف‌شان را در این نکته می‌توان خلاصه کرد که اینان، درس‌هـای لازم را از سرنوشت پاره‌ای از جریان‌های ادبی گرفته و پابه‌پای تحوّلات سیاسی و ادبی، بـه سـبک و بیـانی علـی‌حـده دست یافته‌اند؛ چراکه پی برده‌اند نزدیکی بیش از حدّ لزوم به جهان عینیت و همراهـی بـا فـراز و فـرودهـای عوالم سیاسی، شعر را تا حدّ «گزارش یا شعار سیاسی» نازل می‌کند و از شکوه هنری‌اش می‌کاهـد و نیـز بـا توجه به ورود نظریه‌های ادبی ممتاز و غیرقابل‌انکار غربی متوجه شدند که بیش از این نمی‌توان به «زبـان» و «ساختمان» شعر بی‌توجه بود. به نظر می‌رسد ضیاء موحّد شاعر را باید متعلق به همین جریان شعری دانست؛ کسی که علی‌رغم آشنایی عمیق با تئوری‌های ادبی وارداتی، اسیرشان نمی‌شود و بی‌توجه بدانها هـم نیسـت؛ نه «شعار» می‌دهد و نه اهل «بازی‌های خنک زبانی و فرمی» است؛ به معنای دقیق کلمه شـعر مـی‌گویـد و شعر «ساده» می‌سراید؛ شعری که جز بازسازی مجدّد جهان عینی و ذهنی برای مخاطبان خود رسالتی ندارد. از یک‌سو، شعر ضیاء موحّد با توجـه بـه آرای فرمالیسـت‌هـایی ماننـد شکلوفسـکی از جهـان عـادت‌زدهٔ مـا، عادت‌شکنی می‌کند تا حقیقت و ارزش اشیاء پیرامون خود را، چنان‌که هستند و نه چنان‌که ما مـی‌بینیمشـان، دریابیم[1] و از سویی دیگر، جهان معنای اثر را به صِرفِ ایجاد غرابت و عادت‌سـتیزی، فـدا نمـی‌کنـد. ایـن قطعـه را بخوانیم و ببینیم چگونه انسان‌های معمول از این دست که او به تصویرشان کشیده و هر روز و هر ساعت، بسـیاری از آنها در اطراف ما پرسه می‌زنند، در جهان ویژه شعر ارزش دوباره دیدن و شناختن پیدا می‌کنند؛ آدم‌هـای تکـراری در دنیای تکراری، بی‌هیچ فراز و فرودی فاصله دو نقطه ـ تولد و مرگ ـ را بی‌حادثه‌ای طی می‌کنند:

چه شهروند خوبی بود این شهروند/ نه هیچ از او شکایتی/ همیشه در سر کارش حاضر/ نه زود/ نه دیـر (حتی‌المقدور)/ همیشه حاضر در صف مقدّم هر وام/ و قسط‌ها/ بـه‌موقـع پرداخـت/ مرخصـی؟ هرگـز/ بـه سازمان هر سال می‌فروخت/ چه شهروند خوبی/ دو بار تشویقی شام/ سه بار آمستردام/ بِه‌وقت/ به دنیا آمد/ بِه‌وقت سربازی رفت/ بِه‌وقت زن برد/ حلال‌زاده/ بِه‌وقت هم مرد. (موحّد، ۱۳۸۵: ۱۸ـ۱۹).

آیا می‌توان بهتر از این سرنوشت تراژیک و وهنی را که به ساحت «آدمی» در این دنیای افسون‌گر می‌رود، تصویر کرد؟ گفتیم موحّد شاعری «معنااندیش» است؛ چراکه اهل فکر و فلسفه هم هست و جهان را به قامـت فکر و نظرگاه خویش می‌دوزد. آنچه حس و عاطفه او را تحریک می‌کند، مسائل بنیادین زندگی بشـری اسـت. زندگی، عشق، مرگ؛ اما نه عشقی از لون «افتد و دانی»های احساساتی و مـرگ‌اندیشـی‌هـای کرخـت‌کننـده یأس‌آور؛ چنان‌که در یکی از اشعار «طرح‌واره» همین دفتر می‌گوید:

شاعر جهان بی‌تو خاموش است/ آیینه‌ها را/ بیدار کن! (همان: ۱۴)

ذهن و زبان او در حکم آیینه‌ای است که از حضور بی‌صدای مرگ خبر می‌دهد. یا جلوه‌های زندگی حزن‌آلود و اضطراب‌آور آدمی را بازآفرینی می‌کند:

نگاه کن آن گربه را/ چگونه آرام/ از این سکّو برخاست/ و باز/ بر آن سکّو آرام/ خواب رفت/ آه که عمر من همه در/ اضطراب گذشت (همان).

در شعرهای این دفتر، خواننده نمی‌تواند از تصاویر خیال‌انگیز شاعرانه ـچنان‌که در پاره‌ای از جریان‌ها و مکاتب شعری ما مرسوم بوده است از قدیم‌الایام‌ـ چیزی بیابد. پس باید دید «شعریت» اشعار، سوای کشف‌هایی که در طرح معانی مهم صورت گرفته، در کجاست؟ ضیاء موحّد به نظر می‌رسد بیش از آنکه زبان شاعرانه داشته باشد، چشم شاعرانه دارد. به تعبیر خود وی، شاعر رسالتش این نیست که فضای شعر را با «اشیا»ی فراوان پُر کند؛ بلکه او شاعر است، صرفاً به این دلیل که شعر را باید وارد اشیاء کند و اشیاء در نگاه شاعرانه او جان بگیرند تا جهان را برای مخاطب تفسیرپذیر نمایند (همان: ۲۰).

به این قطعه توجه کنید تا راز شعریت آن را در لابه‌لای عناصر ملموس عینی دریابید:

محله ما/ محله‌ای نیست/ که کودکان در آن راحت بازی کنند/ همیشه توپ/ به سینه مردی روی نیمکت/ و یا ساکِ خریدِ زنی/ و یا میانِ فریادِ باغبان ـ/ به شاخ گلی/ چه شد که نیمکت خالی ماند/ زنی خرید نرفت/ و شاخ گلی هم دیگر گل نداد؟ (همان: ۵۵-۵۶)

چنان‌که گفته شد، زبان شعر موحّد ساده است؛ اما نه از آن نوع سادگی که هر نویسنده‌ای معمولی هر روزه به کار می‌گیردش؛ بلکه سادگی‌ای که از پیچ‌وخم‌های زیادی گذشته و در گذر از کرانه‌های سخت، نرم و منعطف گشته است؛ زبان تعالی‌یافته معیار امروزی است ـشما می‌توانید بر اساس تقسیم‌بندی‌های قدیمی، «سهل و ممتنع‌اش» بخوانیدـ زبان بی‌ادّعا و غیراشرافی است؛ لباس معمول به تن دارد، اما منظم و چشم‌نواز است. واژه‌ها بی‌هیچ پرش و جهش در سرِ جای خود نشسته‌اند، حتی در جاهایی که می‌شد از واژگان کهن باابّهت و پرشکوه استفاده کرد، به عمد چشم‌پوشی شده است؛ بدین‌منظور که زینت نادرخوری برای این جامه یکدستِ ساده باطراوت نباشد. به واژه «فولادین» از بند ششم این قطعه توجه کنید که به سهولت می‌توانست «پولادین» باشد، اما نشده است تا زبان به قد و قامت «دهکده جهانی»ای که در آنیم، بریده شود:

دروازه مردمان را تقسیم می‌کند/ دروازه خاک را تقسیم می‌کند/ دروازه باد را، حتی تقسیم می‌کند/ حالا که خاک، دهکده کوچکی شده است/ با بیش از هزاران دروازه/ با قفل‌های فولادینِ گران/ این سطر شعر را لطفاً خم کنید/ و در دل بیابان دروازه‌ای بسازید/ به شکل نعل اسب/ که هیچ فاتحی از آن نگذرد/ و لانه کبوترها و گنجشک‌ها شود (همان: ۶۳).

در این دفتر، که همه اشعارش به یک رنگ و لونند، البته سه-چهار شعر مخالف‌خوان نیز در انتها آمده است. دو غزل، که شاید با تأسی از غزل‌های معروف مولانا سروده شده‌اند ـالبته این چیزی نیست

که احتیاج به دقت زیاد هم داشته باشد. وزن و قافیه و ردیف، رگ و ریشه شعرها را برملا می‌کند.ـ این دو غزل به نسبت از ضیاء موحّد نوپرداز پذیرفتنی است؛ اگرچه هیچ شاخصه‌ای از غزل معاصر فارسی در آنها به چشم نمی‌آید. اما کاش شعر «ربّنا ظلمنا» لااقل در این دفتر نمی‌آمد؛ شعری که متعلّق به دوره جوانی شاعر است و به‌شدّت انسجام دفتر حاضر را مخدوش کرده است.

به‌هر حال، در بین شاعران، ضیاء موحّد شاعری کم‌مدّعا، اما پرمایه است و این دفتر نمونه‌ای از اشعار سالم، کم‌نقص و خواندنی معاصر ماست که متأسفانه حریم آن با شوخی‌های خنک بعضی از پا به‌سن‌گذاشته‌ها و به تأسی از آنان، جوانان جویای نام، پاس داشته نمی‌شود. شعر معاصر ایران، با همین داشته‌ها هم می‌تواند در سطح جهان مطرح شود؛ مشروط بر آنکه حرمت، قداست و پیشگاه آن را خود شاعران پاس بدارند و نهادهای فرهنگی مسئول، کمی به سمت‌وسوی وظایف حداقلیِ خود مایل شوند و به‌ویژه سفرا و رایزنان فرهنگی ایران، در کنار سایر فعالیت‌های فرهنگی، ترجمه اشعار شاعران معاصر و معرفی آنها را از اهمّ وظایف خود بدانند و بدان اهتمام ورزند.

پی‌نوشت

۱. شکلوفسکی اولین بار در سال ۱۹۱۷ مفهوم آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) را در رساله «*هنر به مثابه تمهید*» مطرح کرد و واژه روسی Ostrannega را به کار برد. این مفهوم از اساسی‌ترین مفاهیم صورت‌گرایان است. به نظر او بسیاری از زندگی ما بر اساس عادت شکل گرفته است؛ عادت به موجودات، اشیاء و محیط پیرامون‌مان به‌گونه‌ایست که دیگر آنها را نمی‌بینیم. هنر و ادبیات هر چیز آشنای پیرامون ما را بیگانه می‌کند و آن را به‌گونه‌ای سامان می‌بخشد که ما به شناختی دقیق‌تر و کامل‌تر از اشیاء، موجودات و پدیده‌های پیرامون خود دست یابیم. (و)

کتابنامه

– موحّد، ضیاء، ۱۳۸۵، *نردبان اندر بیابان*. چاپ اول، تهران: نیلوفر.

نقد و بررسی *تازیانه‌های سلوک* *

سیدمهدی طباطبایی**

اشاره

عظمت سنایی در ادب پارسی، تنها در آثار و سروده‌های او خلاصه نمی‌شود، بلکه در تأثیری است که در شعر فارسی و گویندگان پس از خود نهاده و منشأ تغییر سبک فارسی گردیده است. «او اوّل کسی است که تصوّف را به شعر و شاعری روشناسی کرده و نظم اخلاقی را بنیاد نهاده است» (مصفّا، ۱۳۳۶: ۸۶). به همین دلیل، اشعار و آثار او، همواره مورد توجّه و اقبالی خاص بوده است. از جملهٔ آثار مهمّی که دربارهٔ سنایی تألیف شده و دربردارندهٔ دیدگاه‌ها و تحلیل‌هایی جدید دربارهٔ سنایی غزنوی است، کتاب وزین *تازیانه‌های سلوک*، نوشتهٔ دکتر محمّدرضا شفیعی‌کدکنی است که به نقد و تحلیل چند قصیده پرداخته است. این کتاب در پاییز ۱۳۷۳ منتشر شده و در پاییز ۱۳۸۶ به چاپ هفتم رسیده است.

***

این مقاله تأمّلی است در *تازیانه‌های سلوک* دکتر شفیعی کدکنی؛ که خوشه‌چینی از خرمن فضل و ادب ایشان نیز افتخاری شاینده است:

آنی که ز کردار تو آرد گهر اسناد وانی که ز گفتار تو سازد هنر امثال

به یقین، اگر نبود تردیدها و تأمّلات ایشان در باب برخی ابیات، هرگز دست یازیدن به چنین تحقیقی آسان نمی‌نمود، و از فضل و بزرگواری ایشان همین بس که با برجسته کردن نکات مبهم، راه را برای پیمودن آیندگان گشاده نهاد.

---

* کتاب *تازیانه‌های سلوک* (تهران: آگاه، ۱۳۸۶) اثر دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی است که به نقد و تحلیل چند قصیده از سنایی پرداخته است. از دیگر آثار ایشان می‌توان به کتاب‌هایی چون *موسیقی شعر* (تهران: آگاه، ۱۳۸۸)، *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت* (تهران، سخن، ۱۳۸۰) و *صور خیال در شعر فارسی* (تهران: آگاه، ۱۳۸۸) اشاره کرد. این مقاله در شماره ۱۵ کتاب ماه ادبیات (تیر ماه ۱۳۸۷) با عنوان «با تازیانه‌های سلوک» به چاپ رسیده است.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران.

ما عدم‌سرمایگان را لاف هستی نادر است ذرّه کـی یابـد کـنار بحر ژرف آفتاب؟

روش تحقیق بدین گونه بوده است که ابتـدا ابیـات *تازیانـه‌های سلوک* و نقـد و تحلیـل دکتـر شفیعی‌کدکنی ذکر شده و پس از آن، دیدگاه نگارنده با رویکرد به فرهنگ‌هـای لغـت و دیـوان شـعرا آمده است.

*** خود یاد ناوری که چه کردند و چون شدند**
آن مادران و آن پدران قدیم ما
شد عقل ما عقیم ز بس با تغافلیم
فریاد از این تغافل و عقل عقیم ما
پندار کز تولّدِ عقل است ناگزیر
این طرفه بنگرید به نفس لئیم ما

نگاشته‌اند: «پندار کز [...]: در نسخهٔ کابل روی دالِ **تولّد** علامت سکون گذاشته شده است: تولّـدْ. با این همه، احتمال تصحیفی در آن وجود دارد. اگر صورت درست سخنِ سنایی همین باشد، به‌ناچـار باید گفت: یعنی چنین فرض کن و بیندیش که نفس لئیمِ ما زادهٔ عقل است؛ این مایهٔ شگفتی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۶۵).

به نظر می‌آید که «تولّدْ» از نظر معنایی، با این بیت سازگارتر است: چنین فرض کن کـه عقـل، ناچار از زاد و ولد و داشتن فرزندی است؛ بنابراین به نفس لئیم ما ـ که گویی زادهٔ عقل است ـ بنگرید؛ این مایهٔ شگفتی است.

نکته‌ای که حدس ما را تقویت می‌کند، بیت قبلی است، که در آن عقل را عقیم دانسته است و در بیت بعدی، ذهن خواننده را به زاویهٔ دیگری رهنمون می‌شود که اگر عقل ما عقیم هم نبود و به‌ناچار باید فرزندی داشته باشد، این فرزند، نفس لئیم است، که این امر مایهٔ شگفتی است.

سنایی در *حدیقةالحقیقة* هم به این نکته اشاره می‌کند که عقل شریف و نفس گویا، پـدر و مـادر جهان لطیف هستند و در این بیت از اینکه عقل، زاده‌ای چون نفس لئیم دارد، تعجّب می‌کند:

پـدر و مادر جهان لطیف
نفس گویا شناس و عقـل شـریـف...
پدر و مادری که نازارند
حکما عقل و نفس را دارند
مایه‌بخش سپهر و ارکانند
پیشکاران عالم جانند (سنایی، ۱۳۸۳: ۳۰۵)

*** اجرام چرخ چنبری، چـون لعبتـان بـربـری**
پیدا سهیل و مشتری، خورشید روشن محتجـب

نوشته‌اند: «تعبیر **لعبتان بربری** سابقه‌ای در ادبیات فارسی، گویا، ندارد و جـز در ایـن بیـت، شـاهد دیگری برای آن به یاد ندارم. شاید صورتِ درست آن، لعبتان آزری است؛ یعنی بت‌هایی که آزر (پـدر یا عموی ابراهیم) می‌ساخت» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۲۷۳).

تعبیر «لعبتان بربری» در ادب فارسی سابقه دارد و بیشتر به صورت «لعبت بربر» بـه کـار رفتـه است:

بمان تا این جهان باقی به جای ملک مشتاقی — به بزم اندر تو را ساقی بتی چون لعبت بربـر
(عنصری، ۱۳۴۲: ۱۰۴)

بـه بلـخ یکسـره بنهـاد تـا همـی دیـدند — سـرای گشـته بـدو همچـو لعبـت بربـر
(همان: ۱۱۸)

گاه چون زرّین درخت اندر هوا سر بـرکشد — گـه چو اندر سرخ‌دیبـا لعبـت بربـر شـود
(فرّخی، ۱۳۸۵: ۴۸)

نگه کن روی آن دلبر، چو نقش لعبـت بربـر — دو گلنارش ببین پُرمار و دو مارش ببین پـرپر
(قطران‌تبریزی، ۱۳۳۳: ۱۷۳)

نوعروسـانند فکـر بکـر مـن — خـوش‌ترنـد از لعبتـان بربـری
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۷۲: ۵۶۳)

*** از عم و خال شرف هر همه را**
پشت و دل، بر شبه نقش غم اسـت

نوشته‌اند: «**هر همه**: استعمال نادری است که از نسخهٔ کابل نقل کردیم. نسخـه‌هـای دیگـر **مـر همـه را** دارند؛ ولی این کاربرد درست است و در همان نسخه موارد دیگر هم اسـتعمال دارد؛ از جملـه در یک غزل (دیوان، عکسی کابل۵۳۴):

چون دولت عاشقی درآمد این هر همه از میانه برخاست» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۲۷۹)

«**این هر همه**: از نسخهٔ کابل و نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی. بقیّـهٔ نسـخه‌هـا: **اینهـا همـه**. و پیداسـت کـه تصـرّف کاتبان است. سنایی در جای دیگر هم دارد (شفیعی‌کدکنی، همان: ۶/۶). گویـا از ویژگـی‌هـای ناحیهٔ غزنه بوده است که در شعر سیّـدحسـن غزنوی، معاصر سنایی، نیـز دیـده مـی‌شـود» (غزنـوی، ۱۳۶۲: ۳۳۶).

گفتنی که چه بایـدت بخـواه و مندیـش چون هر همه داده‌ای، چه خواهم دیگر؟
(به نقل از شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۷۵)

به نظر می‌آید «هر همه» بدون «را» بـه کار می‌رفته و هر جا که با «را» آمـده، «مـر همـه» بـوده است. این قاعده، هـم در شاهد مثال از دیوان عکسی کابل و هم در شعر سیّدحسن غزنـوی رعایـت شـده اسـت. شاهد دیگری برای این کاربرد وجود دارد:

پـــدر و هـــر ســـه بـــرادر بخشیـد کـــه رخ هـــر همـــه گلگـــون بادا

(غزنوی، همان: ۲۲۳)

کاربرد «مر همه را»:

آن چو اخلاق نبی مر همه را نیکو گوی وان چو آیات نبی مر همه را نیکو خواه

(سنایی، ۱۳۴۱: ۵۸۴)

چار طبعند و نُه افلاک که پایندهٔ حسن نیست بر چهرهٔ او مرهمه را پنج و دهی

(همان: ۷۱۳)

تو آفتـــاب‌وش پسرانـــت چو اختـرند تا حشر باد مر همه را در شـرف قـران

(غزنوی، همان: ۲۹۰)

*** باز متـواری روان عشق صحرایی شدند**
بـاز سـرپوشیدگان عقل سـودایی شدند

نوشته‌اند: «[...] متواری به سکون تا در تمام مواردی که این کلمه در نظم فارسی استعمال شـده به سکـون حرف دوّم بوده و با اینکه شاعران فارسی زبـان در قافیـهٔ کلمـاتی از نـوع بهـاری و... در بعضی از اوزان به کلمهٔ متواری (بـه صورت اسم فاعل از فعل تواری عـربی) نیاز داشته‌اند، هیـچ‌گـاه ایـن کلمـه بـه صـورت متَـواری استعمال‌نشـده است. چون در نثر دلیلی بـرای تلفّـظ کلمـه وجـود ندارد، از نثر نمی‌توان شاهدی برای آن آورد، ولی در تمام شواهد شعـری متْواری است...»

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۹۷).

کلمهٔ مُتَواری در شعر شاعران فارسی‌گوی از جمله سنایی به کار رفته است:

هر شب به سر کوی تو آیم متواری با بدرقهٔ عشق تو بیم عسسم نیست

(سنایی، همان: ۸۳۰)

نور وحدت چـــو آشکـــار شـــود متـــواری شـــود جـــهان ناچـار

(عراقی، ۱۳۳۵: ۸۰)

ظلـــم سیـــمرغ‌وار در کـــه قاف متـــواری شـــود ورای حـــجاب

(سوزنی‌سمرقندی، ۱۳۳۸: ۱۳)

همه در گوشهٔ هجران متواری بودیم شوق عشّاق رسید و علم عشـق افراخت

(قاسم‌انوار، ۱۳۳۷: ۹۸)

اختر بختم متـــواری شـــود　　صبح یقینـم شـب تـاری شود　　(جامی، ۱۳۷۰: ۳۹۱)
صبـح دولـت متواری گـردد　　روز صحبـت شب تاری گردد　　(همان: ۵۲۲)
گشته از شرم نقش خامهٔ من　　متـواری بـــتان فـرخـــاری　　(حزین‌لاهیجی، ۱۳۷۸: ۱۴۸)

*** نیست یگرنگی به زیر هفت و چار از بهر آنک**
ار گل است اینجای با خار است ور مل با خمار
بهر بیشی راست اینجا کم زدن، زیرا نکرد
زیر گردون قمر کس مانده را هرگز قمار
در رجب خود روزه دار و قل هو الله خوان، بود
در صفر خوان تبّت و در چارشنبه روزه دار
چند ازین رمز و اشارت، راه باید رفت راه!
چند از این رنگ و عبارت، کار باید کرد کار!

نوشته‌اند: «بهر بیشی راست: برای افزونی است، برای کثرت است بهر... را + است.

کم زدن: باختن در قمار، و به معنی خود را اندک شمردن و فروتنی کردن. اینجـا بـاختن منظـور است. گردون قمر: فلک قمر، فلک اوّل است از نه فلک مانده: باقی مانـده، گـویا اصطلاح قمـاربازی است. می‌گوید اگر کسـی در ایـن دنیـا لذّت‌ها را بر خود حـرام مـی‌کنـد و بـه ظـاهر در ایـــن قمـار می‌بازد، برای طلب افزونی و بیشی در آخـرت است، زیرا هیـچ کـس در زیـر فلک قمر (در این جهان) بـا ماندهٔ خویش قمار نمی‌کند. در رجب خود روزه دار و...: ظاهر معنی بیت روشن اسـت کـه اشـارت دارد بـه بعضی از مستحبّات مـاه رجـب و مـاه صـفر و روزهٔ چهارشـنبه و خوانـدن (قـل هـوالله) و سـورهٔ تبّـت (= المسد۱۱۱) امّا تناسبِ این بیت را در زنجیرهٔ ابیـات قبـل و بعـد و اصـــولاً لطـــف و زیبایـــی آن را مـــن درنیـافتم و از شاعری به عظمت سنایی بسیار بعید است که فقط خواسته باشد قافیه‌ای را پر کند، بی‌گمان نکتهٔ خاصّی در آن نهفته است که من آن را درک نکردم» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۳۳۷).

کاربرد کم‌زدن به معنی نقش کم‌آوردن و باختن در قمار در اشعار سنایی سابقه دارد:

چشم تـو هر دم بـه طعن گوید بـا چشم من　　مهره بـه دسـت تـو بود کم زده‌ای خون گری
(سنایی، همان: ۶۴۸)

مولوی نیز بیتی با مضمونی مشابه بیت دوم دارد:

بیا ای مونس روزم نگفتم دوش در گـوشت　　که عشرت در کمی خندد تو کم زن تـا بیفزایی
(مولوی، ۲۵۳۶: ۹۶۳)

ماندن: باختن (در بازی، قمار، تیراندازی) (معین. «باختن»)

اصطلاح قماربازی اسـت به معنـی باختن در قمار و مانده به معنی بازنده به کار رفته است:

بـه بُرده شاد مباش و ز مانده طیـره مشـو　　بـرو ببـاز بـه یـار و همـی بـه یـار ببـاز
(سنایی، همان: ۸۹۹)

بـا هسـتی خـود نـرد فنـا باختـه بسـیار　　د دست فزون مانـده و یـک دسـت نبـرده
(همان: ۵۸۷)

گشتـه مـانده دستبرد پـردلان انـدر نبـرد　　از دو جانب همچو دست نرد مانده در قمـار
(مسعود سعد، ۱۳۶۳: ۱۷۲)

بـــا چـــرخ در قمـــارم و مـــی مـــانم　　ویـن دسـت همـی نگـر کـه چـون بـازم
(همان: ۳۶۳)

عبادات و مستحبّات ماه رجب و آداب خاص لیلةالرّغائـب و ایّـام‌البـیض در ایـــن مـاه نیـازی بـه تـوصیف ندارد. از سوی دیگر ماه صفر در نزد عامّهٔ مردم به نحس بودن معروف بوده است:

در گلستـان عمر و رستهٔ عهد　　پس گل خار و بعد نفع ضر است
از پی هر مبارکی شومی است　　از پی هر محرّمـــی صفـــر است　　(خاقانی، ۱۳۳۳: ۶۶)

و حدیثی هم در این زمینه از پیامبر اکرم منقول اسـت: مَـن بَشَّـرَنی بِخُـرُوجِ صَـفَرٍ بَشَّـرتُهُ بِالجَنَّـهٔ (فروزانفر، ۱۳۴۷: ۱۳۰).

در باور عامّه روز چهارشنبه نحـس است و چهارشنبـهٔ آخـر مـاه صفـر ـ کـه در *آنندراج* از آن به عنوان چهارشنبه سوری یاد شده‌ـ از نحس‌ترین و بلاخیزترین ایام بوده اسـت:

چهارشنبه که روز بلاســت باده بخور　　به ساتگین می خور تا به عافیت گذرد
(منوچهری، ۱۳۵۶: ۲۲۱)

بوده‌ام ماننـــد جمعـــهٔ اوّل ماه رجب　　گشتـه ام چون چارشنبهٔ آخر ماه صفر
(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۸۰: ۲۷۸)

خواندن سورهٔ تبّت به صورت وارونه از جمله کارهایی بود که مردم برای برطرف کردن نحوسـت و رفع بلا انجام می‌دادند:

تا ز سر تو واشود مایهٔ صد هزار غم　　تبّت واژگون بخوان عقل ستیزه رای را
(سالک یزدی، به نقل از بهار عجم)

خطّی که از ذقن به بناگوش می‌رود　　در خاصیت به تبّـــت وارون برابر است
(صائب، ۱۳۶۵: ۹۳۰)

بی‌طاقتی مکن که بلای خط سـیاه　　از صـــد هـزار تـبـّت وارون نمـی‌رود
(همان: ۹۲۱)

با این مقدّمات می‌توان ابیات را این‌گونه تفسیر کرد:

به نظر می‌رسد مقصود سنایی این است که در این عالم یکرنگی وجود ندارد و همان‌طور که هر گلی، خاری به همراه دارد؛ ماه رجب نیز همراه با ماه صفر است. (از دیدگاه مردم) عبادت‌های ظاهری ماه صفر و روز چهارشنبه برای رفع نحوست این دو است.

و ماه صفر و روز چهارشنبه، مانده و بازنده‌ای است که اگر طلب بیشی در آخرت نبود، کسی را پروای این دو نبود. امّا ماه رجب به دلیل فضایل ذکر شده در آن حریفان و طالبان زیادی دارد. سنایی معتقد است که تمام این عبادات ظاهری، رمز و اشارت و رنگ و عبارتی بیش نیست و به کاری نمی‌آید، بلکه باید کاری کرد و راهی پیمود. سنایی در قصیدهٔ دیگری به سورهٔ تبّت و قل هوالله اشاره کرده است:

پیچ و شکنج زلفش دلهای عاشقان را — هم فضل تبّت آمد هم فضل قل هو الله

سالوسیان دل را در کوی او مصلّا — هاروتیان دین را در زلف او سقرگه

(سنایی، همان: ۵۹۵)

*** عقل بی‌شرع آن جهانی نور ندهد مر تو را**

شرع باید عقل را همچون <u>معصفر را شخار</u>

نوشته‌اند: « [...] ملازمهٔ معصفر و شخار که سنایی در این بیت بدان اشارت می‌کند ظاهراً از این بابت است که به هنگام رنگرزی و معصفر کردن جامه‌ها، از مادّهٔ شخار هم به نوعی استفاده می‌شده است و از یک بیت ناصرخسرو (که چندان معنای روشنی هم ندارد) این پیوند شخار و معصفر تأیید می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۳۲۶):

آنکه طبع یله کردی به خوشی هرگز — معصفرگونه و نیروی شخارستی (؟)

(به نقل از همان: ۳۴۸)

شخار ـ که از آن در *مخزن‌الادویه* با نام قلی، قلی الصبّاغین و شبّ العصفر نام برده شده ـ در رنگرزی برای افروخته کردن و صیقلی کردن لون به کار می‌رفت و مفهوم آن از اصطلاح شبّ العصفر به خوبی پیداست، چه در فرهنگ‌ها (شَبّ) را به معنی افروخته کردن لون آورده‌اند. پیوند دیگر معصفر و شخار در تهیّهٔ رنگ آل است. در رسالهٔ یازدهم از مجموعهٔ آقا رضی قزوینی در بیان کاغذ و... آمده است: «برای تهیّهٔ رنگ آل، قدری گل معصفر را بر رکویی افکند پاک و اندک اندک آب بر وی می‌زند، تا هر زردابی که دارد، مجموع از آنجا بچکد. هر یک من گل معصفر را دو سیر «اشخوار» سوده بر وی افکند، و یک ساعت دست بر وی بمالد. بعد از آن اندک‌اندک آب گرم بر وی افشاند، تا رنگ از وی بیرون آید. آنگاه پاره[یی] آب کِشتهٔ ترش، با آب

نارنج یا لیمو یا آب انار ترش یا آب غوره یا سرکهٔ کهنه، در آن رنگ کند؛ تا صاف شود. بعد از آن، کاغذ را در رنگ نهد، و یک روز یا یک شب بگذارد. بعد از آن بیرون آورد، و بر همان قانون خشک سازد. و احتیاط تمام باید کرد. و این رنگ مشکل‌ترین الوان است».

*** نرم دار آواز بر انسان چو انسان، زآنکه حق**
انکرالاصوات خواند، اندر نبی، صوت‌الحمیر
در نعیم خلق خود را خوش سخن کن چون طنین
در جحیم خشم چون گبران چه باشی با زفیر؟

نوشته‌اند: «طنین: ظاهراً صدای زیر و آواز نرم، به توضیح کلّی بیت مراجعه شود، کلمه مشکوک است. زفیر: به گلو فرو بردن آواز و در مورد دوزخ به معنی فریاد و خشم است که «إِذا رَأَتهُم مِن مَکانٍ بَعیدٍ سَمِعُوا لَها تَغَیُّظاً وَ زَفیراً» (۲۵/۱۲) یعنی چون دوزخ ایشان را از دور بیند، فریاد خشم او را بشنوند. در نعیم خلق: گویا مقصود سنایی این است که در بهشت اخلاق خویش، خود را نرم‌آوا کن که صدایت طنین (زیر و نرم) باشد و در دوزخ خشم چنان مباش که آواز به گلو فروبری، آن‌گونه که مغان در سوگواری‌های خویش می‌کنند و زفیر دارند. گریستن مغان، گویا به لحن و شیوه‌ای خاص بوده است که تعبیر «خروش مغانی» در شاهنامه بدان اشارت دارد، از قبیل:

خروش مغانی و چشمی پر آب ز هر دام و دد برده آرام و خواب (شاهنامه، چاپ خالقی: ۱۲۴/۱)

و کاتبان آن را به صورت خروش فغانی/ با فغان/ تصحیف کرده‌اند [...] ضمن اینکه سرودهایی از عهد باستان که در سوگ سیاوش باقی مانده بوده است، به نام کین سیاوش و «گریستن مغان» شهرت داشته است (تاریخ بخارا، چاپ استاد مدرّس رضوی: ۳۳). آیا سنایی اشاره به طرز خواندن آن سرودها دارد؟ نکتهٔ قابل یادآوری در ضبط این بیت این است که کلمهٔ«طنین» در نسخه‌های مختلف به صورت: طنین، طبیب، حسین آمده که گویا همگی تصحیف کلمه‌ای دیگر است، نسخهٔ کابل، مصراع اوّل را بدین‌گونه ضبط کرده است: در نعیم خلد خود را خوش سخن کن خون طنین که ضبط «خون» هم قابل‌تأمّل است و با «خن» و «خنیا» می‌تواند مرتبط باشد. تا پیدا شدن ضبط درست‌تر و قاطع‌تری از بیت، همین معنی را پیشنهاد می‌کنم» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۳۸۹-۳۹۰).

با استناد به *دیوان* سنایی روشن می‌شود که طنین و زفیر؛ نوعی آواز بوده‌اند و چنین برمی‌آید که طنین گوش‌نواز و خوشایند و زفیر گوش‌خراش و ناخوشایند بوده است:

هر کسی شعر سرایند ولیکن سوی عقل دُر به خرمهره کجا ماند و دریا به غدیر
زیرکان مادت آواز بدانند از طبع ابلهان باز ندانند طنین را ز زفیر
(سنایی، همان: ۲۸۳)

ارتباط گبـر و آتـش مشـخّص اسـت کـه آن را مقـدّس شـمرده و بـرای شـعله‌ور شـدن، در آن می‌دمیدند:

از اختر و فلک چه به کف داری ای حکیم　　گر مغ صفت نه ای چه‌کنی آتش و دخان
رخ را که سرخرویی از آتش دمیدن است　　فـرداش نـام چیست سیه‌روی آن جـهان

(خاقانی، همان: ۳۱۲)

ارتباط سرخرویـی مغ در هنگام خواندن ادعیه و اوراد در کنار آتـش و دمیـدن در آن بـا سـرخی صورت در هنگام خشم و سرخرویی اهل دوزخ از آتـش جهنّم، تناسب‌های چندگانهٔ مصراع دوّم است که بر لطافت‌های آن می‌افزاید. از سوی دیگر، زفیر در فرهنگ‌ها به معنی فـرورفتن آواز بـه گلـو بـه سختی، نـالیدن و اوّل بانـگ حمـار آمده است و جهنّم نیز به داشتن زفیر معروف است:

همچو اصحاب سقر جفت زحیر است و زفیر　　هر که بر گفتـن بیهـوده گشـاده زفر است

(معزّی، ۱۳۶۲: ۱۰۴)

گمان نمود مخالف چو تـفّ تیـغ تو دید　　که از گلـوی جهنّـم بـرون زفیر آمـد

(قاآنی، ۱۳۶۲: ۱۶۸)

اشارهٔ استاد به خروش مغانی و آوازی و ادعیهٔ خاصّی که مغـان در کنار آتـش بـر مـی‌آوردنـد، در شـواهـد شعـری مشخّـص اسـت و ظاهراً خروش مغان ـکه آهنگی از موسیقی است‌ـ بر مبنـای آواز گریهٔ مغان ساخته شده اسـت. نکتهٔ دیگر اینکه عبارت«خروش مغانی» معمولاً همراه «آتش» به کار رفته است که نشانگر ملازمت این خروش و آتش است:

پـر از غلغـل رعـد شـد کوهسـار　　پـر از نـرگس و لالـه شـد جویبـار
ز لالـه فریـب و ز نـرگس عتیـب　　ز سـنبل نهیـب و ز گلنـار زیـب
پـر آتـش دل ابـر و پـر آب چشـم　　خـروش مغـانی و پـر تـاب خشـم
چـو آتـش نمایـد بپالایـد آب　　زآواز او سـر برآیـد ز خـواب

(کزازی، ج۶ : ۱۰۹)

هـر لحظـه‌ای خـروش مغـانی بـرآورم　　زن آذری که هست به جـان و دلـم نهـان
کـآذر گشسـب دارم انـدر میـان دل　　چونانکـه دارم آذربـرزین میـان جـان
نشگفت از این دو آتش سوزان که با من است　　کـاین حبسـگاه تیـره شـود قبلـهٔ مغـان

(بهار، ۱۳۴۴: ۵۸۷)

با این توضیحات، معنای استاد از بیت، کاملاً پذیرفتنی است.

*** خود همه عالم نقیری نیست پس بر نیک و بد**
چیست ایـن چنـدیـن نقـار و نقـرگی بهر نقیر

نوشته‌اند: «ظاهراً نقرگی را به معنی کدر شدن و تباهی احوال به کار برده است. این تعبیر را جای دیگر به یاد ندارم. شاید با تعبیر نقره بر افتادن که در آثار عطّار آمده است، مرتبط باشد. بر نقره افتادن را عطّار در معنایی نزدیک به معنی «بدی احوال» و نیز «مغشوش و ناسره بودن» به کار برده است [...]» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۳۹۰).

ـ نِقره در *لغت‌نامهٔ* دهخدا به نقل از ناظم‌الاطبّاء به معنی مخاصمت در کلام و مراجعهٔ کلام میان دو نفر آمده که ظاهراً با این بیت سازگاری بیشتری دارد. مناقره نیز به معنی سخن یکدیگر را بازگردانیدن و رد کردن و منازعه کردن است. مشابه این مضمون در دیوان سنایی آمده است:

خود نقیری است کلّ عالم و تو
در نقار از پی نقیر مباش (سنایی، همان: ۳۲۴)

*** پوست بگذار که تا پاک شود دین تو هان**
که چو بی‌پوست بود صاف شود جوز و عدس
آفتی بر خور و بر شهوت و بر خواب چو خرس
نفس گویای تو زآنست به حکمت اخرس
رو که استاد تو حرص است از آن در ره دین
سفرت هست چو شاگرد رسن تاب از پس
طمع بگذار و مکن جمع که تا زین دو صفت
پوست از تو رهد و بار ز آواز جرس

نوشته‌اند: «طمع بگذار: این بیت در چاپ‌های استادان مدرّس و مصفّا نیامده است. ضبط مصراع دوّم آن در نسخه‌ها آشفته است. متن ترکیبی است از کابل و کتابخانهٔ ملّی. کابل: «بوست از تو رهد بازار آواز جرس» و کتابخانهٔ ملّی: «بوست از تو رهد و بارز آوای جرس» و من نتوانستم معنای روشن و دلپذیری برای آن بیندیشم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۷).

کاربرد طمع و جمع به معنی آز و اندوختن در شعر فارسی سابقه دارد:

حسب حال آنکه دیو آز مرا — داشت یک چند در گداز مرا
گرد آفاق گشته چون پرگار — گرد گردان ز حرص دایره‌وار
شاه خرسندیم جمال نمود — جمع و منع و طمع محال نمود
(سنایی، ۱۳۸۳: ۷۰۷)

خسرو خرسندی من در ربود — تاج کیانی ز سر کیقباد
نیز فریبم ندهد طمع و جمع — نیز حجابم نشود بود و باد
(خاقانی، همان: ۷۶۶)

این‌گونه بـه نظـر می‌رسد که سنایی می‌گوید: آزمندی را رها کن و بـه انـدوختن مـال و منـال دنیـوی نپرداز تا به تبع ترک آزمندی، پوست و ظاهر از تو جدا شـود و بـه کمـال برسـی (اشـاره بـه رسیدن به مغز بعـد از کنـدن پـوست) و در پی ترک اندوختن و انبار کردن محصول، سـتوران نیـز از شنیدن آواز جرس ـدر هنگام حمل بار برای ذخیره کردن‌ـ رهـایی یـابنـد. بـار در *لغـت فـرس* بـه معنـی بارگی و اسب آمـده کـه ظـاهـراً در ایـن بیـت بـه همیـن معنـاسـت. البتّـه اگـر آن را بـه معنای کالا و محصول هم بگیریم، بیت قابل معنا خواهد بود. پوست به معنی مال و منـال دنیـوی در شعر سنایی آمده است:

گـر تـو را هـیچ بـرگ برگسـتی ای خوشـا کـت جهـان مرگسـتی
مالت اینجاست همچو جسم از پـوست زان اجـل دشمنـی و دنیـا دوسـت
(سنایی، همان: ۷۲۴)

و او همواره به ترک قشر ظاهری و توجّه به مغز و درون توصیه کرده است:

از پـوست برون آی همه دوست شو ایرا کـانگه که همه دوست شوی هیـچ نمیری
(سنایی، ۱۳۴۱: ۶۶۴)

*** هر کجا پای عاشقی است روان**
باد کشتیش باش و قیر مباش

نوشته‌اند: «آنجا که عاشقی در سیـر و حـرکت است او را در آن حـرکت یـاری کـن و بـاد کشـتی او باش که مایهٔ حرکت است، قیر کشتی او مباش زیرا قیـر کـف کشـتی‌هـا ـ بـا همـهٔ ضرورتـی کـه در نفـوذنـاپذیری کشتی دارد ـ مایهٔ سنگین شدن و کندی حرکت کشتی است» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۰۳).

به نظر می‌آید عـلاوه‌بر نظر استاد، قیر می‌توانـد به (پا) نیـز برگـردد و پـا در قیـر بـودن بـه مفهـوم توان حرکت نداشتن در ادب فارسی به کار رفته است:

دل در خـم آن زلـف چـو زنجیـر بمـاند سـر بـر خـط تـو دو پـای در قیـر بمانـد
مشـک سـر زلـف تـو دل مـا بربـود مـا را، جگـر سـوخته، تـوفیر بمانـد
(عطّار، ۱۳۵۸: ۱۷۷)

چو از حرفی گلستـانـی ز معنی کی گل استانی چو پا در قیر جزوستـت حجابت قیـروانستی
(مولوی، همان: ۹۴۵)

ندارد دشت امکان آنقدر میدان آزادی نـگاه آهویم ناچار پا در قیر می‌خواهم
(بیدل، ۱۳۷۶: ۵۶۱)

*** وز شره لقمه شده جمله را**
مزرعهٔ دیو، تکاب و تنین

نوشته‌اند: «تکاب زمینی است که در شیب قرار داشته باشد و پرآب و سبزه و مرتع باشد و «تنین» هم باید معنایی در همین حدود داشته باشد امّا به این صورت جایی دیده نشده است. ضبط نسخه‌ها در مورد این کلمه بسیار آشفته است. ما صورت متن را از قدیم‌ترین نسخه‌ها انتخاب کردیم. دیگر نسخه‌ها: تکاب و انین/ امین/ که باز هم معنای روشنی ندارد» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۴۳ـ۴۴۴).

تکاب و تنین در *حدیقةالحقیقة* نیز به کار رفته است آنجا که در توصیف پیامبر اکرم (ص) می‌گوید:

بوده در بندگی به خاطر و رای　　سرو آزاد جویبار خدای
بدل خون ز بهر سرّ یقین　　دین روان کرده در یکاد و یبین

(سنایی، ۱۳۸۳: ۲۲۱)

مرحوم مدرّس رضوی در صفحهٔ ۳۱۹ تعلیقات *حدیقةالحقیقة* چنین آورده است: «در نسخهٔ (ب) به جای یکاد یبین (تکاب و تگین) است. تکاو یا تکاب با اوّل مفتوح به معنی زمین شیب که در او باران ندود و جابه‌جا بماند، و دشمنی، و نام روستایی از ولایت گنجه، و پرده‌ای از موسیقی و حیف آمده و تگین هم به کسر فارسی نام پادشاه و پهلوان و آتش و به فتح به معنی حوض خرد است. (از لطایف و غیاث‌اللغات) و اگر تکاو و تکین خوانده شود معنی بیت چنین خواهد بود که: از بهر سرّ یقین به جای خون، دین را در روی زمین و جای شیب و مغاک روان کرده و آن را منتشر ساخته» [است].

آنچه از کاربرد تکاب و تکین در *حدیقةالحقیقة* و *دیوان* بر می‌آید این است که این دو کلمه با یکدیگر تقابل داشته و این‌گونه کلمات وقتی در کنار هم بیایند، افادهٔ کلیّت می‌کنند. تکین از تک (ته) + ین (پسوند نسبت) شکل گرفته که به معنی فرودین و زیرین است. با توجّه به توضیحات قبلی، باید از کلمهٔ تکاب مفهوم فراز و بلندی دریافت شود، امّا در فرهنگ‌ها به‌گونه‌ای روشن این معنی ضبط نشده است و فقط می‌توان از (زمین شیبی که آب در آن بدود) این مفهوم را دریافت. مرحوم دهخدا بنا بر قیاس تکاب را از تک (به معنی بن حوض یا آبگیر) گرفته و تکاب را بن آب معنی کرده است، امّا این مفهوم با برخی از ابیات سازگار نیست:

آتش کلکش بدید حل شده بیرون گریخت　　سوی تکاب مسام خون دل نارون

(سنایی، ۱۳۴۱: ۵۱۶)

چو ابر چتر تو سیل ظفر برانگیزد　　از او کمینه تکابی فرات و جیحون باد

(انوری، ۱۳۶۴: ۱۱۲)

نـه مـرا بـا تـکـاب او پـایـاب　　نـه مـرا بـا گشـاد او جـوشـن

(ابوالفرج رونی، ۱۳۴۷: ۱۲۳)

روز دیگـر تـاختنـد از بقعهٔ مینـو نشان　　سوی شارستان چو باد از روزن و آب از تکاب

(ادیب‌الممالک فراهانی، همان: ۱۶۱)

با توجّه به اینکه تک یا تگ به معنی دویـدن و تنـد راه رفتـن و مـرادف (دو) آمـده اسـت، حـدس نگارنده این است که تکاب در معانی دیگری هم به کار رفته که مفهوم اعتلا و بلنـدی از آن دریـافت می‌شود:

۱- زمین بلندی که آب از آن سرازیر می‌شود.

۲- آبی که به سرعت از فرازی جاری می‌شـود. با ایـن دو معنـی، ابیـات قابـل تعبیـر خـواهند بـود. نکته‌ای که حدس ما را تأیید می‌کند این است که کاتبان، بـرای درک مفهـوم ابیـات، در شـعر سنایی «تکاب» را به «رکیب» تبدیل کرده و در شعر انوری، آن را به صورت «از او بکـاء کمینـه» و «از او کمینه زهابـی» تغییـر داده‌انـد.

مفهوم بیت این‌گونه اسـت که به دلیل حرصی و طمعی که برای کسب طعام دارند، تمـام وجـود خویش را به صورت مزرعه‌ای برای شیطان درآورده‌اند.

کز پـدر فـرزنـدی لاهـوت بایـد چـون مسیح

هـر کـه را بـرگ است با ناسوت خواهر دختری

نوشته‌اند: «لاهوت: عالم الهی/ ناسوت: جانب خاکی یا زمینی وجود انسان، عـالم مـادّه/ کـز پـدر فرزندی: هر کـه را برگ آن اسـت تا نسبت خواهر دختری (= قرابت) با ناسوت داشته باشد، بایـد آن را از راه حق (= نسبت لاهوتی) حاصل کند، آن‌گونه که در مورد مسیح، فرزندی لاهوت آن را تحقّق بخشیده است. ضبـط کلمات این بیت در تمام نسخه ها بسیار آشفتـه اسـت. متـن مـا بـر اسـاس قدیم‌ترین ضبط‌هاست. (کابل و ولی‌الدّین) با این همه نه از این ضبـط راضی ام و نه از ایـن معنـی» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۴۹).

ابیاتی از سنایی دلالت بر این دارد که رسیدن بـه لاهـوت، بـدون قطـع تعلّـق از ناسـوت میسّـر نخواهد شد:

تـا تـو را در خاکدان نـاسـوت بـاشـد میزبان　　کـی توان لاهوت را در خانه مهمـان داشتن

(سنایی، همان: ۴۶۳)

کـی ز لاهـوت خـود بیـابی بـار　　تات نـاسـوت بـرنشـد بـر دار

(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۱۲)

محور عمودی قصیده و ابیات قبل از این بیت نیز اشاره به این نکته دارد که یکی از این دو کار را باید برگزید:

چشمهٔ حیوانت باید خاک ره شو چون خضر　　هر دو نبود مر تو را، یا چشمه یا اسکندری
گرد جعفر گرد، گر دین جعفری جویی همی　　زانکه نبود هر دو، هم دینار و هم دین جعفری...

(به نقل از شفیعی‌کدکنی، همان: ۱۹۸)

شکل پیشنهادی برای معنا کردن بیت ـ که از تلفیق ضبط‌های مختلف حاصل شده ـ بدین‌گونه است:

بی پدر فرزندی لاهوت یابد چون مسیح　　هر که را برگ است با ناسوت خواهر دختری

در *تحفةالعراقین* خاقانی در توصیف فقرا و صوفیان این ابیات ذکر شده است:

فارغ دلشان ز روی ناخواست　　زین روم و حبش که آسمان راست
با دنیا مادری گرفته　　با حوران خواهری گرفته
وآنگه نکشیده دست بر خیر　　بر مادر خوانده و خواهر گیر
بوس شکرین نداده الّاک　　بر سنگ سیاه و مصحف پاک

(خاقانی، همان: ۱۲۲)

در *کلیّات ابجدی* ـ که حصّهٔ چهارم آن با عنوان حقیقت‌نامه، شرح *تحفةالعراقین* است ـ در توضیح این ابیات آمده که فقرا و صوفیان، دنیا و حوران را بر خویش حرام کرده و به نکاح خود در نیاورده‌اند (ابجدی: ۱۲۹)، بنابراین مادری، دختری و خواهری گرفتن با کسی یا چیزی، کنایه از قطع تعلّق و حرام کردن آن بر خود است، چراکه مطابق شرع اسلام، آنها جزء محارمند و ازدواج با آنها حرام است. این معنی در فرهنگ‌ها نیامده است. با این توضیحات، بیت بدین‌گونه معنا می‌شود: هر که را برگ آن است که دنیا و ناسوت را بر خود حرام کرده و التفاتی به آن نداشته باشد، به مانند عیسی(ع) به گونه‌ای غیرمتعارف (بدون داشتن پدر) با لاهوت پیوستگی پیدا می‌کند. به بیان دیگر؛ نتیجهٔ گسستن از ناسوت، پیوستن به لاهوت است.

*** از درون خود طلب چیزی که در تو گم شده است**
آنچه در دربند گم کردی مجوی از بردری

نوشته‌اند: «دربند و بردری: دربند معانی متفاوتی دارد که رایج‌ترین آن همان دربند خانه است، یعنی محل وارد شدن که هنوز هم در خراسان (از جمله کدکن) به کار می‌رود و بردری کلمه‌ای است به لحاظ ضبط مشکوک. (نسخهٔ کابل نردری، کتابخانهٔ ملی: نودری و چاپ مدرّس: بردری)، احتمالاً در داخل راهرو اتاق، که در تقابل با دربند است. در *لغت‌نامه*، از خط شادروان دهخدا،

تودری را به معنی گلیم یا بساطی که در آستانه‌های درافکنند، نقل کرده‌اند. اگر این یادداشت او ناظر به شواهد قدیمی باشد شاید بتوان گفت: تودری، در تقابل با دربند. سنایی به ضرب‌المثلی نظر دارد بدین مضمون که اگر چیزی را در «دربند» گم کرده‌ای در «تودری» آن را مجوی» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۵۲).

دربند: به معنی جایی که در دژ یا خانه بسته می‌شود و حدّفاصل بین بیرون و درون حریمی است که شواهد فراوانی بر این معنا دلالت دارد:

به دربند حصن اندر آمد فرود　　دلیران در دژ ببستند زود　　(کزازی، ج۴: ۴۳)

[...] و بازاری دیدم از آن صرّافان که اندر او دویست مرد صرّاف بود و هر بازاری را دربندی و دروازه‌ای و همهٔ محلّت‌ها و کوچه‌ها را همچنین دربندها و دروازه‌های محکم و کاروانسراهای پاکیزه بود که آن را (کوطراز) می‌گفتند [...] (ناصرخسرو، ۱۳۷۲: ۱۳۸).

امّا بردری نام مکان نیست، بلکه اشاره به شخصی دارد که بیرون خانه است و به درون راهی ندارد و «بر در بودن» یا «چون حلقه بر در بودن» به معنی «به درون راه نداشتن و بیرون بودن» در ادب فارسی آمده است:

خالیم چون قفل و یک چشمم چو زرفین لاجرم　　مجلس ارباب همّت را چو حلقه بر درم

(خاقانی، همان: ۲۵۰)

تا با خودی کجا به صف بیخودان رسی　　تا بردری چگونه صف هجر بردری؟

(مولوی، همان: ۱۱۱۸)

آنچه از مصراع دوّم این بیت برمی‌آید این است که «بردری» ـآنکه به درون خانه راهی نداردـ از آنچه در داخل خانه گم شده، بی‌اطّلاع است.

*** هر کجا زلف ایازی دید خواهی در جهان**
عشق بر محمود بینی کم زدن بر عنصری

نوشته‌اند: «کم زدن: خاموشی و سکوت» (شفیعی‌کدکنی، همان: ۴۵۴)

ظاهراً کم زدن در این بیت کنایه از ترک گرفتن و بد گفتن و حقیر و فرومایه شمردن است که در ابیات فراوانی به این مفهوم آمده است:

کم زنم هفت ده خاکی را　　دخل یک هفتهٔ دهقان چه کنم

(خاقانی، همان: ۲۵۳)

خاقانی اگر خواهی کز عشق سخن خوانی　　کم زن همه عالم را پس گو کم خاقانی

(همان: ۶۹۸)

کتابنامه

– ابجدی، میرمحمّد اسماعیل‌خان، ۱۹۵۴، کلّیات ابجدی. به کوشش محمّدحسین محوی لکنهوی و محمّد یوسف کوکن، تهران: دانشگاه مدرّس.

– ادیب‌الممالک فراهانی، محمد صادق، ۱۳۸۰، دیوان ادیب‌الممالک فراهانی. با تصحیح و مقدّمهٔ مجتبی برزآبادی فراهانی، تهران: فردوسی.

– انوری، اوحدالدین محمد بن محمد، ۱۳۶۴، دیوان انوری. به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.

– بهار، محمدتقی، ۱۳۸۱، دیوان اشعار محمّدتقی بهار. تهران: نشر علم.

– _____ ، ۱۳۴۴، دیوان اشعار ملک‌الشّعراء بهار. تهران: امیرکبیر.

– بیدل دهلوی، عبدالقادر، ۱۳۷۶، کلیّات بیدل دهلوی. به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عبّاسی داکانی، تهران: الهام.

– جامی، نورالدین عبدالرحمان، ۱۳۷۰، مثنوی هفت‌اورنگ. به تصحیح و مقدّمهٔ مرتضی مدرّس گیلانی: چاپخانهٔ مهارت.

– حزین، محمد علی بن ابوطالب، ۱۳۷۸، دیوان حزین لاهیجی. به تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار، قم: مؤسّسهٔ الهادی،

– خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین ابراهیم‌بن علی، ۱۳۳۳، تحفهٔ‌العراقین. به اهتمام، تصحیح، حواشی و تعلیقات دکتر یحیی قریب. تهران: چاپخانهٔ سپهر.

– رونی، ابوالفرج بن مسعود، ۱۳۴۷، دیوان ابوالفرج رونی. به اهتمام محمود مهدوی دامغانی. مشهد: کتاب‌فروشی باستان.

– سعد سلمان، مسعود، ۱۳۶۳، دیوان. با مقدّمهٔ ناصر هیّری: چاپ فراین.

– سمرقندی، محمد بن علی، ۱۳۳۸، دیوان حکیم سوزنی سمرقندی. تصحیح و مقدّمه ناصرالدّین شاه‌حسینی، تهران: امیرکبیر.

– سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم، بی‌تا، تعلیقات حدیقه. به کوشش محمدتقی مدرّس رضوی، تهران: علمی.

– _____ ، ۱۳۸۳، حدیقهٔ‌الحقیقهٔ و شریعهٔ‌الطّریقهٔ. تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

– _____ ، ۱۳۸۵، دیوان سنایی غزنوی. به سعی و اهتمام محمّد تقی مدرّس رضوی، تهران: سنایی.

– _____ ، ۱۳۳۶، دیوان سنایی. به کوشش مظاهر مصفّا، تهران: امیرکبیر.

– _____ ، ۱۳۴۱، دیوان سنایی غزنوی. محمّد تقی مدرّس رضوی، تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا.

– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۵، در اقلیم روشنایی. تهران: آگاه.

– _____ ، ۱۳۸۶، تازیانه‌های سلوک. چاپ هفتم، تهران: آگاه.

– صائب تبریزی، میرزا محمد علی، ۱۳۶۵، دیوان. به کوشش محمّد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.

– _____ ، ۱۳۸۳، دیوان صائب تبریزی. به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: نگاه.

– عراقی، فخرالدین، ۱۳۳۵، کلیّات عراقی. به کوشش سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
– عطّار نیشابوری، فریدالدین، ۱۳۵۸، مختارنامه. تصحیح، مقدّمه و حواشی محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: توس.
– عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد، ۱۳۴۲، دیوان به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
– غزنوی، سید حسن، ۱۳۶۲، دیوان سیّدحسن غزنوی. به تصحیح و مقدّمهٔ محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران: اساطیر.
– فرّخی‌سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ، ۱۳۸۵، دیوان حکیم. به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: زوّار.
– فروزانفر، بدیع‌الزّمان، ۱۳۴۷، احادیث مثنوی. تهران: امیرکبیر.
– قاآنی شیرازی، میرزا حبیب‌الله، ۱۳۶۲، دیوان حکیم. با مقدّمه و تصحیح ناصر هیّری، تهران: مرزبان.
– قاسم انوار، سید معین‌الدین، ۱۳۳۷، کلیّات قاسم انوار. تصحیح و مقابله و مقدّمه سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
– قبادیانی، ناصر خسرو، ۱۳۷۲، سفرنامهٔ ناصرخسرو. به تصحیح و تعلیقات م. غنی‌زاده، تهران: چاپخانهٔ گلشن.
– قزوینی، آقا رضی‌الدّین محمّد بن حسن، «رسالهٔ خط: در بیان کاغذ و رنگ‌های الوان...»، مجموعه‌ای خطّی در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۴۷۶۷ (رسالهٔ یازدهم از مجموعهٔ ۱۲ رساله ـ از صفحهٔ ۹۴–۹۷).
– قطران تبریزی، ابومنصور، ۱۳۳۳، دیوان حکیم. به سعی و اهتمام محمّد نخجوانی، تبریز: چاپخانهٔ شفق.
– کزّازی، میرجلال‌الدّین، ۱۳۸۴–۱۳۸۳، نامهٔ باستان. تهران: سمت.
– معزّی، محمد بن عبدالملک، ۱۳۶۲، دیوان کامل امیر معزّی. مقدّمه و تصحیح ناصر هیّری، تهران: مرزبان.
– معین، محمد، فرهنگ معین. دوره شش جلدی، تهران: امیرکبیر.
– منوچهری دامغانی، ابونجم، ۱۳۵۶، دیوان. به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: کتاب‌فروشی زوّار.
– مولوی، جلال‌الدین محمد، ۲۵۳۶، کلیّات شمس تبریزی. مقدّمهٔ میر محمّدلوی عبّاسی، تهران: بی‌نا.
– نعمت‌الله ولی، نورالدین، ۱۳۷۲، دیوان شاه نعمت‌الله ولی. با مقدّمهٔ استاد سعید نفیسی، تهران: چاپخانهٔ پیام.

نگاهی به شیوهٔ تصحیح *ترجمه و قصه‌های قرآن*، برگرفته از تفسیر سورآبادی*

دکتر محمد غلامرضایی**

اکرم‌السادات حاجی‌سیدآقایی***

اشاره

کهن‌ترین ترجمه‌ها و تفسیرهای بازمانده از قرآن‌کریم به زبان فارسی، مربوط به اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری است. این کتاب‌ها از جهات مختلف حائز اهمیت بسیارند. جنبه‌ای از اهمیت این کتب، اشتمال آنها بر بسیاری از لغات و ترکیبات نادر و کهن فارسی است؛ ضمن آنکه ردّپای لهجهٔ مفسّر یا مترجم یا کاتب، همراه با اختصاصات زبانی ویژه‌ای در این متون دیده می‌شود. بعضی از مصحّحان به سبب ناآشنایی با پاره‌ای از این خصوصیات، بعضی لغات را، به گمانِ نادرستی، در حاشیه جای داده و در متن واژه‌ای دیگر را قرار داده‌اند. از جملهٔ این متون، *ترجمه و قصه‌های قرآن* است که تلخیص مخصوصی از تفسیر ابوبکر عتیق، معروف به سورآبادی است. کار استنساخ آن را در سال ۵۸۴ ق، محمّد بن علی بن محمّد بن علی النیسابوری اللّیثی به پایان رسانده است. کاتب و ناسخ آن، به احتمال قوی، همان فراهم‌آورنده و تلخیص‌کنندهٔ آن است. *ترجمه و قصه‌های قرآن* (از روی نسخهٔ موقوفه بر تربت شیخ جام) به سعی و اهتمام دو استاد درگذشته، یحیی مهدوی و مهدی بیانی، در دو جلد و در سال ۱۳۳۸ هجری شمسی چاپ شده است. جلد اول، ۴ صفحه فهرست مندرجات و ۵۹۵ صفحه متن، و جلد دوم، ۸۳۲ صفحه متن و ۱ صفحه ترقیمهٔ ناشر و ۱۲ صفحه فهرست مندرجات دارد. ضمن ارج نهادن به کوشش و زحمت مصحّحان

---

* *ترجمه و قصه‌های قرآن* (تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۸)، به اهتمام یحیی مهدوی و مهدی بیانی منتشر شده است. این مقاله در شماره ۵ کتاب ماه ادبیات (شهریور ماه ۱۳۸۶) به چاپ رسیده است.

** عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی

*** پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی

دانشمند کتاب در شناساندن این متن ارزشمند، می‌توان در مواردی به روش تصحیح کتاب ایراداتی وارد کرد. صرف‌نظر از بعضی غلط‌های چاپی که به متن راه یافته است، موارد ایراد را به چند دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱. بعضی واژه‌ها مشمول برخی تحوّلات آوایی شده است و مصحّحان به سبب در نظر نگرفتن آن تحوّلات، به اشتباه واژه را به حاشیه برده‌اند.

۲. تلفظ و کتابت و کاربرد برخی واژه‌ها تحت تأثیر ریشهٔ کهن آنها، با تلفظ و کتابت و کاربرد امروزین متفاوت است و به سبب بی‌توجهی به ریشهٔ کهن، صورت صحیح آنها به حاشیه منتقل شده یا یکنواختی دربارهٔ آنها رعایت نشده است.

۳. بعضی بدخوانی‌ها یا غلط‌خوانی‌ها در نسخه به چشم می‌خورد.

۴. برخی توضیحات مصحّحان نادرست به نظر می‌رسد. گاهی نیز متن بدون توضیح تغییر داده شده است، که البته آن تغییر نادرست است.

در این گفتار به ذکر نکاتی چند در باب این کتاب بسنده شده است. این نکته نیز شایان ذکر است که برای کشف قوانین حاکم بر برخی واژه‌های تحول‌یافتهٔ متن، از واژه‌های بعضی متون کهن دیگر، که قواعد آوایی یکسانی بر آنها و واژه‌های موردنظر حاکم بوده است، بهره گرفته شده؛ بنابراین، بعضی از مباحث شرح و بسط بیش‌تری یافته است. اینک به توضیح نمونه‌هایی از این موارد می‌پردازیم.

***

۱. واژه‌هایی که مشمول برخی تحوّلات آوایی شده است

از جملهٔ تحوّلات آوایی‌ای که در این متن دیده می‌شود، حذف، اضافه، تخفیف، اشباع، قلب و ابدال است. در اینجا به بیان و توضیح مواردی می‌پردازیم که مشمول تحوّلات فوق شده و به حاشیه برده شده‌اند. روش ما این است که در ذیل هر فرآیند آوایی، مواردِ مشمول را به ترتیب صفحه می‌آوریم. در ضمن، علامت «م» در ابتدای جملات نشانهٔ «متن اصلی» است، که با قلم درشت و سیاه نمودن، کلمهٔ مورد بحث از سایر بخش‌ها متمایز شده است، و علامت «ت» نشانهٔ «متنِ تغییر داده‌شده» توسط مصحّح است.

۱ـ۱. حذف

*** ج ۱، ص۱۲، سطر ۱۷:**

م: «پس سر وابریدند آن را و نزدیک بود که **نکرندی**»[۱].

ت: پس سر وابریدند آن را و نزدیک بود که نکردندی.

برای حذف صامتِ d پس از صامتِ r، علاوه بر همین متن، در آثار معتبر و کهن ادبیات فارسی شواهدی می‌توان یافت. این واژه‌ها هویّت‌های دستوری متفاوتی دارند؛ نظیرِ: اسم، حاصل مصدر، صفت (فاعلی و مفعولی)، فعل، قید و واژهٔ مرکّب. مثال‌هایی که نگارنده یافته است، عبارتند از:

اسم:

مرم به جای **مردم:** «صبر ده جزو بوده است؛ نُه ایّوب را و یکی مرم را» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۴۷۸، حاشیه، نسخه‌بدل «لن»، مربوط به ج۲: ۱۰۹۴، س۳).

مرما به جای **مردمان** در ترجمهٔ «حاشِرین»[۲] (فرهنگنامه قرآنی، ۱۳۷۷، ج۲: ۶۳۴، قرآن ۴۶).

مرمان به جای **مردمان** در ترجمهٔ «الناس» (مقدمه فرهنگ لغات قرآن آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۴، مقدمه: ۳۷).

«بیم کن **مرمان** را از آن روز» (سورآبادی، همان: ۳۵۵۶، حاشیه، نسخه‌بدل «لن»، مربوط به ج ۲: ۱۲۴۳، سطر ۴).

حاصل مصدر:

بژمرکی به جای **پژمردگی**، در ترجمهٔ «موت»: «زنده کنیم بدان زمین را از پسِ بژمرکیِ آن»[۳] (ترجمه و قصه‌های قرآن، ۱۳۳۸: ج ۲: ص۹۰۶).

خورکی به جای **خوردگی (= خردگی):** «علی گفت "کاشکی مرا مادر نزادی، یا چون زادی، بخورکی بمردمی و حدیث دوزخ نشنیدمی"» (سورآبادی، همان: ۳۵۶۵، حاشیه، نسخه‌بدل «قو»، مربوط به ج ۲: ۱۲۶۲، سطر ۲۰).

صفت فاعلی:

روی‌گراننده به جای **روی‌گرداننده** در ترجمهٔ «مُعْرِضُونَ» (فرهنگنامه قرآنی، ج ۳، قرآن ۹۱).

واگرنده به جای **واگردنده**، ترجمهٔ «منیب»: «او چون برسد مردمان را زیانی که او بلایی بخوانند خداوندشان را، واگرندگان باشند ور سوی او» (ترجمه قرآن موزه پارس، ۱۳۵۵: ۱۴۴).

صفت مفعولی:

توده کره در عبارت «توده کره[۴] از بر یکدیگر» به جای **توده کرده** در ترجمهٔ «مُتَرَاکِباً» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳، ۱۳۰۲، قرآن ۴۹).

مرگان به جای **مردگان**، در ترجمهٔ «اموات»: «و مگوئید آنها را که بکشتند در راه خدای [عزّوجلّ] که مرگان‌اند»[۵] (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۲۶)؛ و نیز در ترجمهٔ «جاثِمین»: «مرگان و به زمین چفسندگان» (فرهنگنامه قرآنی، ج ۲: ۶۰۰، قرآن ۱۱۱).

فعل:

آورند به جای **آوردند:** «در آن وقت موسی علیه‌السّلام قصد آن شهر کرد تا بنی‌اسرائیل را آنجا برد. ایشان عوج عنق را بروی موسی بیرون **آورند.** موسی علیه‌السّلام بنصرت خدای او را قهر کرد»[۶] (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۲۸۷).

«پسران شما را بِسْمِل می‌کردند وَ یَسْتَحْیُونَ نِسَاءَکُمْ و زنان شما را در بندگی و بردگی **می‌آورند**»[۷] (نسفی، ۱۳۷۶: ج ۱: ۴۸۲).

«الَّذینَ صَبَروُا وَ عَلَی رَبِّهِمْ یَتَوَکَّلُونَ. و آنها که شکیبایی کردند و بر پروردگار خویش اعتقاد به‌جای **آورند**»[۸] (همان: ۵۱۲).

آوریت به جای **آوردیت:** «وَ لَاتَنقُضُوا الْأَیْمٰنَ بَعْدَ تَوْکِیدِهَا. و مشکنیت سوگندان بعد آنک استواری بجای **آوریت**»[۹] (همان: ۵۲۲).

بازکرانند به جای **بازگردانند:** «روز قیامت بازکرانندشان[۱۰] به سوی او» (ترجمه قرآن موزه پارس، همان: ۷۹).

بیجاره کرده‌ایم به جای **بیجارده کرده‌ایم**[۱۱] در ترجمهٔ «أَعْتَدْنَا» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۱: ۱۸۲، قرآن ۸۴).

کرن به جای **کردن** در **گشاده کرن**[۱۲]، در ترجمهٔ «تَرْتیلاً» (همان: ج ۲: ۴۴۵، قرآن ۹۱).

کرن به جای **کردن** در **ناپیدا کرن**[۱۳] در ترجمهٔ «الْغَرق» (المتحمد المروزی، ۱۳۶۱: ۵۰).

حذف «دال» از مصدر «کردن» در لهجهٔ عوام بخارا دیده می‌شود. دکتر رجایی بخارایی در این باره می‌نویسد: «این حذف در لهجهٔ عوام و به منظور اختصار صورت می‌گیرد؛ یعنی استعمالِ **کرن** (karan) به جای **کردن** و مصادر ترکیب‌یافته با آن، چون **بازی کرن** (bâzi-karan) و **خنده کرن** (xanda-karan) و نظایر آنها. این دال (دالِ کردن) در انواع ماضی نیز حذف می‌شود» (رجائی، ۱۳۷۵: ۸۰).

نگرند به جای **نگردند:** «پرسیدند از او چون است کی مردمان عیبهاء خویش دانند و با صواب نگرند»[۱۴] (عثمانی، ۱۳۷۹: ۷۹).

قید:

فرا به جای **فردا:** «لقمن گفت: ای خواجه تو ندانسته‌ای که امروز معصیت‌کاری فرا[۱۵] بهشت نروید؟» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۲: ۸۳۹).

گرندگاه[۱۶] به جای **گردندگاه**، در ترجمهٔ «مَصْرِفاً» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۳۷۵، قرآن ۹۱).

واژهٔ مرکّب:

هرو به جای **هردو:** «بشری و یسار هرو جهد کردند یوسف را علیه السَلم برکشیدند» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۴۳۰).

«این سورت به آخر عهد رسول آمد و آخر عمر او، و ابوطالب در ابتدای اسلام فرمان یافت این هرو[۱۷] اتفاق است» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۰: ۵۷).

وجه مشترک در شواهدی که ذکر شد، این است که صامت دندانی و انسدادی d پس از صامت لثوی و زنشی r قرار گرفته و سپس حذف شده است. به نظر می‌رسد صامت r باعث حذف همخوان d شده باشد.

گفتنی است که تبدیل rd به r در زبانهای کهن ایرانی نیز به چشم می‌خورد. گروه rd فارسی باستان در فارسی میانهٔ ترفانی l و r شده است (ابوالقاسمی، ۱۳۷۵: ۱۵ـ۱۶).

*** ج ۱، ص ۳۵، سطر آخر:**

م: «بفرستاد خدای پیغامبران را **مژگان‌دهندگان** و بیم‌کنندگان»[۱۸].

ت: بفرستاد خدای پیغامبران را مژدگان‌دهندگان و بیم‌کنندگان.

تحوّل واژهٔ **مژدگان** به **مژگان** سه بار در دو نسخه‌بدل *دستور الاخوان* دیده می‌شود:

البِشارَة: مژگان (م: مژکان) دادن (دهار، ۱۳۴۹: ج ۱: ۱۰۵، حاشیه، نسخه‌بدل‌های «ب» و «د»).

البَشْر: مژگان دادن (همان: ج ۱: ۱۰۶، حاشیه، نسخه‌بدل‌های «ب» و «د»).

البُشُور: مژگان دادن (همان: ج ۱: ۱۰۶، حاشیه، نسخه‌بدل‌های «ب» و «د»).

*** ج ۱، ص ۳۶ ، سطر ۱۶:**

م: «می‌پرسند ترا ار **ما** شکهمند»[۱۹].

ت: می‌پرسند ترا از ماه شکهمند.

به کار رفتن «ما» به جای «ماه» صحیح است. در همین متن و بسیاری متون کهن دیگر، حذف h پس از مصوّت (غالباً مصوّت بلند) دیده می‌شود[۲۰]. در همین متن: **بنا** (= پنا) به جای **پناه** (ج ۱: ۴۷۷)؛ **را** به جای **راه** (ج ۲: ۶۶۷)؛ **شبنکا** به جای **شبنگاه** (= شبانگاه) (ج ۱: ۲۱۵)؛ **گرو** (م: کرو) به جای **گروه** (ج ۱: ۱۷۲)؛ **ناکا** به جای **ناگاه** (ج ۲: ۷۶۹)؛ **نکاوان** به جای **نگاه‌وان** (ج ۱: ۵۳۸).

در سایر متون:

آنگا به جای **آنگاه** (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۱: ۲۴۴)؛ **تباکار** به جای **تباه‌کار** (همان: ج۳: ۱۳۹۸)؛ **جایگا** به جای **جایگاه** (همان: ۱۴۰۸)؛ **گوا** به جای **گواه** (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۶: ۱۷۱۱)؛ **ما** به جای **ماه** (همان: ج ۲: ۵۳۷؛ فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۱۶۷). ذکر این نکته لازم است که h محذوف، جزو صامت‌های اصلی کلمه است.

*** ج ۱، ص ۴۱، سطر ۵:**

م: «بزه نبود بر شما [یعنی أولیاء المرأة] در آنچه ایشان کنند وا تنهای **خو** از نیکوی»[۲۱].

ت: بزه نبود بر شما [یعنی أولیاء المرأة] در آنچه ایشان کنند وا تنهای خود از نیکوی.

کاربرد «خو» به جای «خود» علاوه بر آنکه در متون کهن دیده می‌شود، در گویش‌های کنونی نیز به چشم می‌خورد:

«کوئی که **خو** نه بودند اندران» (ترجمهٔ تفسیر طبری، ج ۳: ۷۲۲)[۲۲].

این ضمیر در گویش‌های گیلکی، لارستانی و لری بدین صورت دیده می‌شود:

گیلکی: **خو** (xu) (ستوده، ۱۳۳۲: ۹۴).

لارستانی: **خت** (xot) (اقتداری لارستانی، ۱۳۷۱: ۳۳۸) در فارسی: **خودت.**

لری: **خوت** (xot) (ایزدپناه، ۱۳۸۱: ۹۲) در فارسی: **خودت.**

*** ج ۱، ص ۴۱، سطر ۱۴:**

م: «وانبریده باشید [یعنی أولم تفرضوا] **ایشا** بازبریده‌ای»[۲۳].

ت: وانبریده باشید [یعنی أولم تفرضوا] ایشان را باز بریده‌ای ... .

به کار رفتن «ایشا» به جای «ایشان» درست است. دربارهٔ حذف n دکتر علی‌اشرف صادقی می‌نویسد: «بعد از مصوّت‌های بلند، عنصر دندانی n به تدریج ضعیف و بعداً حذف شده، ولی ویژگی دماغی آن به مصوّت قبل از خود منتقل شده است». (ر.ک: صادقی، ۱۳۸۳: ۷) در صفحات دیگر این کتاب، واژه‌های دیگری که مشمول این تحوّل آوایی شده‌اند و مصحّح آنها را به حاشیه برده است، دیده می‌شود. ما در اینجا آنها را به ترتیب الفبایی ذکر می‌کنیم:

آ به جای **آن** (ج ۱: ۲۵۲، ج ۲: ۹۹۲ و ۱۱۹۴)/ **آشیا** به جای **آشیان** (ج ۱: ۳۵۵)؛/ **ا** به جای **ان** (= آن) (ج ۱: ۵۱ و ۵۶۹، ج ۲: ۶۶۳)/ **ایسا** به جای **ایشان** (ج ۱: ۷۹)/ **ایشا** به جای **ایشان** (ج ۱: ۴۱، ۵۰، ۹۴، ۱۴۲، ۲۰۸)/ **بیرو** به جای **بیرون** (ج ۲: ۶۲۹)/ **ـشا** به جای **ـشان** (ج ۱: ۱۷۴)/ **ناخورش** به جای **نان‌خورش** (ج ۲: ۶۸۶)/ **نانویسندکا** به جای **نانویسندگان** (ج ۱: ۸۹).

یادآوری این نکته ضروری است که در این متن واژه‌هایی که مشمول این تحوّل شده‌اند و به حاشیه منتقل نشده‌اند نیز دیده می‌شود:

ای جای به جای **این جای** (ج ۱: ۴۴۰)/ **پیشاروز** به جای **پیشان‌روز** (ج ۲: ۷۷۷)/ **شباروز** به جای **شبان‌روز** (ج ۱: ۹، ۱۶۶، ۲۳۶، ۳۶۰، ۴۲۲، ۴۲۹، ۴۹۹ و...)/ **ناجوامردی** به جای **ناجوانمردی** (ج ۲: ۸۴۰)/ **نگوسار** به جای **نگون‌سار** (ج ۱: ۱۴۳، ۱۹۱، ۲۰۲، ۲۸۲، ۵۰۱ و...).

دربارهٔ افزودن «را» باید گفت در بسیاری از متون قدیم، در کنار مفعول «را» دیده نمی‌شود. در متن همین کتاب نیز به کرّات دیده شده است. بنابراین، افزودن آن لزومی ندارد. اینک چند مثال از همین متن:

«گفتم یا مالک، درکات دوزخ بمن نمای» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۵۵۴)/ «با نامه تازیانه‌ای فرستاد ... تا عقل وی تجربت کند» (همان: ۵۹۲)/ «چون کسری بکشتند ولایت شوریده گشت » (همان: ج ۲: ۸۲۹).

*** ج ۱، ص ۶۷، سطر آخر:**

م: «پسر گفت: "من ده **هزا** زیادت بدهم و خواب پدر شوریده نکنم"».

ت: پسر گفت: «من ده هزار زیادت بدهم و خواب پدر شوریده نکنم».

واژهٔ «هزار» به صورت «هزا» در متون کهن فارسی دیده می‌شود و در گویش‌های زندهٔ کنونی، همچون تاتی و هرزنی و تالش لنکران، با حذف r به شکل hazo کاربرد دارد:

«او لِوا بر بام کعبه بزند و او را شصّد هزا[۲۴] پرّ باشد» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۵: ج۳۵۰:۲۰).

«در یک ساعت هفتاد هزا[۲۵] هلاک شدند» (برگردانی کهن از قرآن کریم، ۱۳۸۳: ۷).

*** ج ۱، ص ۹۸، سطر ۵:**

م: «**محوید** ربوا را افزونی‌ها بر افزوده‌ها»[۲۶].

ت: مخورید ربوا را افزونی‌ها بر افزوده‌ها.

واژهٔ «محوید» ظاهراً «مخوید» است. حذف صامت r از واژهٔ «خورد» در برخی متون دیده شده است:

«گفت: "بارخدایا این درویش کجا رفت زمینش فرو برد یا گرگش بخود"»[۲۷] (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۵: ج ۱۸: ۲۳۶)/ «من و او از آن دو نان یکی نیک بجای بخودیم[۲۸] و از یکی نیمهٔ آن» (همان، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۲۳۲)/ نُطْعِمُکُمْ: خودنی[۲۹] می‌دهیم (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۴: ۱۵۲۳، قرآن ۸۰)/ صَغیرةً: خود[۳۰] (همان، ج ۳: ۹۳۲، قرآن ۵۶)/ یَبْخَلُونَ: تنگ‌دلی کنند اُو خُورد نگرشی کنند، ... خودنگرشی و تنگ‌دلی کنند (همان، ج ۴: ۱۶۴۷، قرآن ۴۰)/ «دید هفت گاو فربه که بخودند[۳۱] شان هفت گاولاغر» (نسفی، ۱۳۷۶: ج ۱: ۴۵۴).

*** ج ۱، ص ۱۴۶، سطر ۱۳:**

م: «آنگاه که می‌بسگالند بشب آنچه **نپسنند** از گفتار»[۳۲].

ت: آنگاه که می‌بسگالند بشب آنچه نپسندند از گفتار.

تحوّل آوایی که در «نپسنند» رخ داده است، حذف صامت d است. صامت دندانی d در بسیاری مواقع در کنار صامت n حذف می‌شود. به عبارت دیگر nd به n خلاصه می‌شود. می‌دانیم که صامت‌های d و n هر دو دندانی هستند، با این تفاوت که d انسدادی است و n خیشومی[۳۳]. این تحوّل در برخی واژه‌های متون کهن و بعضی گویش‌ها دیده می‌شود:

انگیختن به جای **انگیختند**، در ترجمهٔ «اَثَارُوا» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۱: ۵۶، قرآن ۱۳۸).

پیونگاه به جای **پیوندگاه**، در ترجمهٔ «بَنَان» (همان: ۳۶۴، قرآن ۸۰).

سوگنها به جای **سوگندها**، در ترجمهٔ «اَیْمان» (همان: ۳۲۱، قرآن ۱۲۷).

گنپیر به جای **گندپیر** (یا گنده‌پیر)، درترجمهٔ «عَجُوزاً» (همان: ج ۳: ۱۰۰۷، قرآن ۹۱).

و اکنون چند مثال از گویش‌های زندهٔ امروزی:

*** ج ۱، ص ۱۴۶، سطر ۱۷:**

م: «کی خواهد بود بریشان نگاه‌وانی و **کارانی**؟»[۳۴].

ت: کی خواهد بود بریشان نگاه‌وانی و کاررانی؟

در بسیاری از واژه‌ها وقتی دو صامت یکسان یا هم‌مخرج کنار هم قرار می‌گیرد، یکی از آن دو صامت حذف می‌شود؛ این حذف در همین متن و دیگر متون کهن فارسی شواهد فراوانی دارد که برای نمونه، چند مورد از آنها نقل می‌شود:

بسیارا به جای **بسیار را** (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۴۴)/ **دوستر** به جای **دوست‌تر** (همان: ۱۹۳)/ **کاران** به جای **کارران** (ابوالفتوح رازی: ۱۳۸۱، ج ۱۷: ۱۱۴، حاشیه)/ **هروز** به جای **هرروز** (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۱: ۱۷)/ **هلا** به جای **هلاک** (همان: ج ۴: ۸۵۷)/ **هیچیز** به جای **هیچ‌چیز** (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۷۸، ۳۶۷، ۴۹۶ و ۵۱۶).

*** ج ۱، ص ۱۶۷، س ۱۰:**

م: «ای شما که بروید‌گانید، حلال مدارید نشانهای خدای را [عزّوجلّ] و نه ماه **سکمند**»[۳۵].

ت: ای شما که بروید‌گانید، حلال مدارید نشانهای خدا را [عزّوجلّ] و نه ماه شکهمند.

با توجه به اینکه کاتبان در روزگار گذشته در گذاشتن نقطه امساک می‌کردند، باید بگوییم تغییر کلمهٔ «سکمند» به «شکمند» درست است؛ اما تغییر آن به «شکهمند» ضروری نیست. واژهٔ «شکوهمند» دستخوش دو تحوّل شده است؛ یکی از این دو تحوّل، تخفیف مصوّت بلند به مصوّت کوتاه است که در صفحات دیگر همین کتاب نمونه‌هایی از این ویژگی دیده می‌شود: بازشکهیدن (ج ۲: ۱۰۹۷)؛ شُکُه دارید (ج ۲: ۱۰۶۶)؛ شُکُه داشتند (ج ۱: ۲۶۲)؛ شکهمند (ج ۲: ۶۶۷ و ۱۰۶۹).

تحوّل دوم، حذف صامت h است. در مطالب مربوط به صفحهٔ ۳۶ دربارهٔ حذف h پس از مصوّت بلند شواهدی نقل شد. در اینجا شاهد حذف h پس از مصوّت کوتاه هستیم، که نظایر آن در متون کهن یافت می‌شود:

دیک به جای **ده‌یک**، در ترجمهٔ «مِعْشار» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۳۹۰، قرآن ۱۱۴)/ **سپرها**[۳۶] به جای **سپهرها**، در ترجمهٔ «الاَفْلاک» (تفلیسی، ۱۳۵۱: ج ۳: ۱۲۷۹)/ **سمناک** (در عبارت «سمناک شدن») به جای **سهمناک**، در ترجمهٔ «الاِفْظاع» (دهار، ۱۳۴۹: ج ۱: ۵۸، حاشیه، نسخه‌بدل‌های «ب» و«د»)/ **شک** (در عبارت «شک داشتند او را») به جای **شکه**، در ترجمهٔ «عَزَّرُوهُ» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۳۵۰، حاشیه، نسخه‌بدل «لن»، مربوط به ج ۲: ۸۱۵، سطر۱۳)/ **شکمند** (در عبارت «مزگت شکمند») به جای **شکهمند**، در ترجمهٔ «حرام» (همان: ۳۳۹۴، حاشیه، نسخه‌بدل «مغ»، مربوط به ج ۲: ۹۱۲، سطر۶)/ **کنانه** (در عبارت «کنانه آزادکرده») به جای **کهنانه**، در ترجمهٔ «العتیق» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۰۰۵، قرآن‌های ۲ و ۳۰)، و نیز در ترجمهٔ «القَدیم» (همان: ۱۱۴۷، قرآن ۵۵)/ **مربان**[۳۷] به جای مهربان، در ترجمهٔ «الحَفِیّ» (دهار، ۱۳۴۹: ج ۱: ۲۲۷، حاشیه، نسخه‌بدل«ب»).

*** ج ۱، ص ۲۰۸، سطر ۵:**

م: «بیافرید **تاریکها** [یعنی کفر] و روشنائی [یعنی ایمان]»[۳۸].

ت: بیافرید تاریکیها [یعنی کفر] و روشنائی [یعنی ایمان].

به کار فتن «تاریک‌ها» به جای «تاریکی‌ها» صحیح است. حذف **ـی** از حاصل مصدر و در نتیجه، مشابهت حاصل مصدر و کلمهٔ پایه‌اش، در متون فارسی نظایری دارد (صادقی، ۱۳۸۰: ۳۰). نمونه‌هایی از این کاربرد عبارتند از:

بی‌نیاز[۳۹] به جای **بی‌نیازی**، در ترجمهٔ «الغَناء» (تفلیسی، ۱۳۵۰: ج ۱: ۵۵)/ **تاریک** به جای **تاریکی**، در ترجمهٔ «الظُّلمَه» (البخارایی، ۱۳۶۵: ۹، حاشیه، نسخه‌بدل «م») و نیز **تاریک‌ها** به جای **تاریکی‌ها**، در ترجمهٔ «ظُلُمات» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۹۸۲، قرآنهای ۳ و ۱۰۰)/ **تشنه** به جای **تشنگی** (لغت‌نامهٔ دهخدا، «تشنه»)/ **خشک** به جای **خشکی** (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۳: ۱۴)/ **زشت‌ها**[۴۰] به‌جای **زشتی‌ها**، در ترجمه «القِباح» (تفلیسی، ۱۳۵۰: ج۱: ۳۹۱).

در جلد دوم *ترجمه و قصه‌های قرآن* (صفحه ۷۰۵، سطر ۱۱)، یک بار دیگر کلمه به صورت «تاریک‌های» به جای تاریکی‌هایی در ترجمهٔ «ظُلُماتٌ» آمده است. نکتهٔ قابل ذکر دربارهٔ این واژه، به کار نرفتن صامت میانجی است. در برخی متون کهن، صامت میانجی «ء» و«ی» در جایگاهی که امروزه ما آنها را تلفظ می‌کنیم، به کار نرفته است. دکتر علی‌اشرف صادقی عقیده دارد «به

احتمال قوی، یک همزهٔ لرزشی به عنوان صامت میانجی به کار می‌رفته است که کاتبان، بـه علـت ضعیف بودن تلفظ آن، آن را درخورِ ضبط ندیده‌اند» (برای شواهد بیشتر، ر.ک: صادقی، ۱۳۸۰ الف: ۴۶).

*** ج ۲، ص ۶۶۷، سطر ۱:**

م: «زیور برمی‌کنند ایشان را دران[بهشت] از **دستورنجهای** از زر مرّصع بمروارید».

ت: زیور برمی‌کنند ایشان را دران [بهشت] از دستورنجنهای از زر مرّصع بمروارید.

با توجه به اینکه این کلمه به‌جز شاهد فوق، سه مرتبهٔ دیگـر در همـین مـتن (صـفحه ۹۱۰ بـه صورت «دستورنج»، صفحات ۱۰۲۳و۱۲۷۴ به صورت «دسورنج»[۴۱]) و برخـی متـون کهـن دیگـر دیـده می‌شود، ابقای آن در متن لازم است. این واژه علاوه بر صـورت «دسـتورنجن»، بـه صـورت‌هـای دست‌افرنج، دست‌اورنج، دست‌برنج، دست‌تورنج، دستفرنج، دستورنج و دستونج در متون دیگـر دیـده شده است:[۴۲]

دست‌افرنج (ابوالفتـوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۷: ۱۷۷، ح)/ دسـتاورنج[۴۳] (همـان، ۱۳۸۱: ج ۱۳: ۳۰۸، ح)/ دست‌اورَنْج (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۱: ۱۲۵، قرآن ۹۴)/ دست‌برنج (همان: ۱۲۵، قرآن۳)/ دست‌بِرنَج (همان: ۱۲۴، قرآن ۵۵)/ دست‌تورنج (همان: ۱۲۵، قرآن ۱۳۸)/ دستفرنج (ابوالفتوح رازی، همان، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۱۰۴)/ دستورنج (همان، ۱۳۸۱: ج ۱۳: ۳۱۵؛ همان، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۱۰۴، ح؛ همان، ۱۳۸۱: ج ۱۷: ۱۶۳؛ همان، ۱۳۷۵: ج ۲۰: ۸۷، ح؛ فرهنگنامه قرآنی ، همـان: ج ۱: ۱۲۵، قـرآن ۸۴)/ دسـتونج (ابوالفتـوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۷: ۱۷۷؛ قرآن ۵۵۶ (مکتوب دررى): ۶۲۱).

*** ج ۲، ص ۶۹۴، سطر ۱۷:**

م: «و بگو [یا محمّد] ای بارخدای من **باداست** می‌خواهم بتو از وسوسه‌های دیوان»[۴۴].

ت: و بگو [یا محمّد] ای بارخدای من بازداشت می‌خواهم بتو از وسوسه‌های دیوان.

با توجه به اینکه بعضی کاتبان در گذاشتن نقطهٔ حروف امساک می‌کردند و کلمات را با حـداقل نقطه می‌نوشتند، واژهٔ «باداست» باید به صورت «باداشت» در متن ثبت شود. دربارهٔ این واژه گفتنی است حذف z پس از مصوّت بلند، در متون کهن فارسی و در برخی گویش‌هـا نیـز دیـده مـی‌شـود. حذف z جز شاهد فوق، سه بار دیگر در ترجمه و قصه‌های قرآن دیده شده است:

باکست[۴۵] به جای **بازگشت** (ج ۲: ۷۰۵)/ **باکشاذ**[۴۶] به جای **بازگشاد** (ج ۲: ۷۹۲)/ **هنو**[۴۷] به جای **هنوز** (ج ۱: ۷۱).

شواهدی که از متون دیگر فراهم آمده‌اند، عبارتند از:

پشی به جای **پشیز** (خلف تبریزی، ج ۱: «پشی»/ **رو** به جای **روز** (برگردانی کهن از قرآن کریم، ۱۳۸۳: ۵۰۶) / **نیامند** به جای **نیازمند** (تفسیر قرآن مجید (مشهور به کمبریج)، ج ۲: ۲۲۱) / **واداشت**[۴۸]، به جای **وازداشت** (ترجمهٔ تفسیر طبری، ج۴: ۹۵۸). این قاعده در برخی گویش‌ها نیز یافت می‌شود:

در گویش بختیاری چهارلنگ، کلمات **اَمرُو** (amru) به جای **امروز و دیرُو** (diru) به جای **دیروز** دیده می‌شود. در گویش خوانساری، **امروز** به صورتِ **امرو** (emru) و **روز** به صورتِ ru و **نماز** به صورتِ nomâ کاربرد دارد. واژهٔ امروز در دوانی **اُمرو** (omru) تلفظ می‌شود. واژهٔ **هنوز** در سیستانی به صورتِ **اَنو** (anu) گفته می‌شود. در قم، امروز و دیروز به صورت emru و diru تلفظ می‌شود. در لارستانی **پیاز** به صورت **پیا** (piyâ) کاربرد دارد. در هرزنی نیز **روز** به صورتِ ru دیده می‌شود.

*** ج ۲، ص ۷۹۳، سطر ۸:**

م: «گاه‌گاه دلش بگرفتید **د** صحبت خلق».

ت: گاه‌گاه دلش بگرفتید در صحبت خلق.

واژهٔ «در» در برخی متون با حذف r به صورت «د» به کار رفته است. مصوّت کوتاه قبل از r در حذف این صامت پایانی مؤثر است. و اینک چند مثال:

د خانه به جای **در خانه** (تفسیر شنقشی: ۱۳۵۵، ۱۱۱)/ **د گور** به جای **در گور** (همان: ۱۶۲)/ **د گمراهی** به جای **در گمراهی** (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۱: ۱۷۶)[۴۹]/ دَنِگر به جای **درنگر** (تفسیر شنقشی: همان، ۱۸۹).

گفتنی است که حذف r از واژهٔ «در» در لهجهٔ بخارایی نیز به چشم می‌خورد. به گفتهٔ دکتر رجایی بخارایی، این حذف در لهجهٔ روستاییان مشهد نیز وجود دارد؛ با این تفاوت که دالِ باقی‌مانده، مکسور تلفظ می‌شود: **دِ خاک** (de-xâk) (رجایی بخارایی، ۱۳۷۵: ۸۵ـ۸۶).

۱ـ۲. اضافه

«گاهی تحت شرایطی، یک واحد زنجیری به زنجیرهٔ گفتار اضافه می‌شود. این فرآیند را اضافه می‌خوانیم» (حق‌شناس، ۱۳۷۸: ۱۵۹).

۱ـ۲ـ۱. اضافه شدن صامت غیراشتقاقی به واژه

ج ۱، ص ۱۲۷، سطر۷:

م: «اگر باشند ورثه زنان [یعنی دختران] افزون از دو ایشان را بود **دور** برخ از آنچه بازگذاشت»[۵۰].

ت: اگر باشند از ورثه زنان [یعنی دختران] افزون از دو ایشان را بود دو برخ از آنچه بازگذاشت.

ظهور r غیراشتقاقی در زبان‌های ایرانی و غیرایرانی دیده شده است. بافت‌هایی که در آنها r غیراشتقاقی اضافه می‌شود، عبارتند از: بافت بعد از مصوّت (کوتاه یا بلند)، بافت بعد از صامت‌های لَثَوی و دندانی و تیغه‌ای (صادقی، ۱۳۸۴: ۱۳). در *ترجمه و قصه‌های قرآن*، غیر از شاهد مذکور، r زاید در واژهٔ دیگری نیز به چشم می‌خورد:

«همه را **کالار** می‌ستدندی» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۲: ۱۰۸۸، حاشیه، نسخه‌بدل «پ»).

*** ج ۱، ص ۱۵۶، سطر ۱۰:**

م: «هر که ننگ دارد از **بررستش او**»[۵۱].

ت: هرکه ننگ دارد از پرستش او.

از آنجاکه در بسیاری کتاب‌ها کاتبان «پ» فارسی را به صورت «ب» می‌نوشتند، می‌توان این کلمه را «پررستش» نوشت، و دربارهٔ اضافه شدن یک r به کلمه، مواردی دیگر را در متون سراغ داریم:

ابریشم‌کاران (در عبارت «چرخک ابریشم‌کاران»)، به جای **ابریشم‌کاران**، در ترجمهٔ «الشَهْرَق» (دهار، ۱۳۴۹: ج ۱: ۳۷۵، حاشیه، نسخه‌بدل «د»).

بریدن به جای **بریدن** (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۳: ۷۶۹).

در تفسیر نسفی (ج ۲: ۷۰۰) آمده است: «جفای خلق شفقتش را نبرراند»[۵۲].

بزررک‌وارتر به جای **بزرگ‌وارتر**[۵۳] (تفسیر قرآن مجید، ۱۳۴۹: ج ۱: ۶۷۷).

پذیررفتن، به جای پذیرفتن (طوسی، ۱۳۴۲: ج ۱ : حاشیه، ۲۰۰).

پذیررفته، به جای **پذیرفته** (همان: حاشیه، ۲۷۱ و ۳۱۷).

درگذررانیدیم به جای **درگذرانیدیم**، در ترجمهٔ «جَاوَزْنا» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۲: ۶۰۴، قرآن ۱۰۶).

دررنگ کننده به جای **درنگ‌کننده** (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۴۱۶، حاشیه، نسخه‌بدل«لن»، سطر ۱۷، در کتاب به اشتباه سطر ۷ آمده است).

دستوررنجن به جای **دستورنجن** (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۱۱۶، حاشیه، نسخه‌بدل «لب»).

راهگذرریان به جای **راهگذریان**، در ترجمهٔ «ابْنِ‌السَّبیل» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۱: ۳۸، قرآن ۷۴).

فررزندان به جای **فرزندان**، در ترجمهٔ «ذُرِّیَّة» (همان، ج ۲: ۷۵۰، قرآن ۱۰۶).

گررد بکردن به جای **گرد بکردن**، در ترجمهٔ «الدَّمْلَکَة» (تفلیسی، ۱۳۵۱: ج ۳: ۱۲۶۶).

*** ج ۱، ص ۲۱۱، سطر ۱۴:**

م: «کرده‌ایم ما بر دلهای ایشان پوششهائی [از نکرت] تا **دردنیاوند** آن را»[۵۴].

ت: کرده‌ایم ما بردلهای ایشان پوششهائی [از نکرت] تا درنیاوند آن را.

افزوده شدن صامت غیراشتقاقی d پس از صامت r، در برخی متون کهن و در واژه‌هایی با هویّت دستوری متفاوت دیده می‌شود. بنابراین ابقای «دردنیاوند» به جای «درنیاوند» لازم است.

اسم:

بخورد، به جای **بخور:**

«الکباء: بخورد و نوعی ازعود و دخنه» (دهار، ۱۳۴۹: ج ۱: ۵۱۳، حاشیه، نسخه‌بدل «ب»).

جاوردشیر، به جای **جاوشیر:**

«جاوردشیر نوعی است از ادویهٔ نباتی که او را به لغت پارسی گاوشیرگویند» (ترجمهٔ فارسی صیدنهٔ بیرونی، به نقل از صادقی، ۱۳۸۴: ۱۲). در کلمهٔ «جاوشیر» بعد از مصوّت، یک r زائد اضافه شده‌است[۵۵]. دکتر علی‌اشرف صادقی می‌نویسد: «جالب صورت جاوردشیر در بعضی از نسخ فارسی صیدنه است که بعد از **r** زائد در آن، یک d زائد نیز پیدا شده است» (همان: ۱۲).

سترده، به جای **ستره** در ترجمهٔ «المُوسَی»[۵۶] (دهار، ۱۳۴۹: ج ۱: ۶۱۸، حاشیه، نسخه‌بدل «ب»).

سرد، به جای **سر**[۵۷]:

قَوُمٌ فَوضَی[۵۸]: مردمان آمیختهٔ بی‌سرد (همان، ج ۱: ۴۸۰، حاشیه، نسخه‌بدل «ب»).

حرف اضافه:

درد، به جای **در** در ترجمهٔ «**فِی**»:

«ایشان را بود مژگان درد[۵۹] مرگ وَ فِی الْاخِرَۀ: «**درد** کور بود که او را گویند نَم نومهٔ العروس» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۴۴۶، حاشیه، نسخه‌بدل «هد»، مربوط به ج ۲: ۱۰۲۳)/ «قَالَ بَلْ سَوَّ لَتْ لَکُمْ أَنْفُسُکُمْ أمْراً گفت یوسف مرا گرگ نخورد، لیکن تنها شما **درد**[۶۰] دل‌های شما این کار ناخوب را آراسته کرد» (نسفی، ۱۳۷۶: ج ۱: ۴۴۶، سورهٔ یوسف، آیهٔ ۱۸).

حرف اضافهٔ مرکّب:

فردود به جای **فرود:**

«و دور شوم از شما و آنچه می‌خوانی از فردود خدای»[۶۱] (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج۱۳: ۸۴، حاشیهٔ شمارهٔ ۵، نسخه‌بدل‌های «آب»، «آج» و «لب»).

صفت:

بخشایش‌گرد به جای **بخشایش‌گر:**

«بِسْمِالله الرَّحْمنِ الرَّحیمِ: به نام ایزد بخشاینده و بخشایش‌گرد» (م: بخشایش‌کرد). (همان، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۱۳۰).

پرویزن‌گرد (م: پرویزن‌کرد) به جای **پرویزن‌گر**، در ترجمهٔ «الغِرْبالیّ» (دهار، ۱۳۴۹: ج ۱: ۴۵۴، حاشیه، نسخه‌بدل «د»).

دوک‌گرد (م: دوک کرد)، به جای **دوک‌گر:**

«الطَرِیدَۀ: فرزند دوم ـ و ناوکِ دوک‌کرد و تیرکن» (همان: ج ۱: ۴۰۸، نسخه‌بدل «د»).

دردیده شده به جای **دریده شده** در ترجمهٔ «قُدَّ»[۶۲] (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۱۴۲، قرآن ۱۱۹).

دیده‌ورد به جای **دیده‌ور:**

«گر دیده‌ورد گردند و بدانند که ایشان ـیعنی آن دو تن که آن سوگند بخوردندـ سزاوار بزه گشتند که خیانت کرده‌اند...»[۶۳] (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۲۴۲، حاشیه، نسخه‌بدل «هن»، مربوط به ج ۱: ۶۲۰).

کردکننده (در عبارتِ «بانگِ کردکننده») به جای **کرکننده**، در ترجمهٔ «الصَّاخۀ» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۹۱۲، قرآن ۱۱۴).

گردگن، به جای **گرگن:**

«از میان گِل و خَرِّ اوهفت گاف برآمدند لاغر و گردگِن‌موی، خاک‌رنگ» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۱: ۹۵).

گیردندگان (م: کیردندگان)، به جای **گیرندگان:**

«مُحْصِنین: زن‌داران و نهفتگان باشید غَیْرَ مُسَافِحین: نه زناکنندگان و پلیدکاران باشید وَلامُتَّخِذِی اَخْدَانٍ: و نه گیردندگان دوستان» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۱۸۰، حاشیه، نسخه‌بدل «با»، مربوط به ج ۱: ۵۳۲، سطر ۷).

نگردندگان (م: **نکردندگان**) به جای **نگرندگان:**

«و زَیَّنَّاها لِلْنَّاظِرِینَ: و بیاراستیم آن را مگر نگردندگان را شمس و قمر و کواکب و انواع عجایب» (همان: ۳۵۶۱، حاشیه، نسخه‌بدل «لن»، مربوط به ج ۲: ۱۲۵۳، سطر ۷).

فعل:

بازنگردید به جای **بازنگرید:**

«زنان را گفت: بازگردی که رحمت بر شما باد زنان جمله برفتند. رسول بازنگردید[۶۴] یک زن بر فاطمه بود و نمی‌رفت» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸، ج ۱۴: ۲۷۰).

ببردیدند به جای **ببریدند** در ترجمهٔ «تَقَطَّعُوا[۶۵]» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۲: ۵۳۲، قرآن ۴۳).

بدردید به جای **بدرید:**

«باز خانه آمد و جامه را بدردید و پلاس درپوشید» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۰۷۰، حاشیه، نسخه‌بدل «با»، مربوط به ج۱: ۳۳۹، سطر ۱۸).

بردکند به جای **برکند:**

«توانگر مال‌دار پیشانی از درویش فراهم کشد و پهلو از ایشان بردکند» (همان: ج ۵: ۳۴۰۳، حاشیه، نسخه‌بدل«لن»، مربوط به ج ۲: ۹۲۹، سطر ۱۴).

بردمیدن به جای **برمیدن:**

«و اگر برسد شما را سختی و زیانی اندر دریا گم شود آن را که می‌پرستید ـ مگر خدای راخوانند، چون برهاند شما را از دریا سوی خشکی بردمید شما»[۶۶] (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۴: ۹۰۲).

برنگردیدندی به جای **برنگریدندی:**

«مردم چون برنگردیدندی میان آسمان و زمین دودی دیدندی» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۷: ۲۰۸، حاشیه، نسخه‌بدل «گا»).

دردشد به جای **درشد:**

«قَعُر: زرف درد شد»[۶۷] (ادیب نطنزی، ۱۳۸۰: ۴۶۲).

فرداگردیدی به جای **فراگردیدی:**

«می‌گوید: ای محمّد، تو آفتاب بینی در وقتِ برآمدن. تَزاوَر، ای تَتَزاوَر، ای، تتمایل که فردا گردیدی[۶۸] از غار ایشان به جانب دستِ راست» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۲: ۳۳۰، حاشیه، نسخه‌بدل‌های «آج»، «لب»).

نگیردند (م: نکیردند) به جای **نگیرند:**

«ایشان یکدیگر را دشمن نگیردند»[۶۹] (تفسیر قرآن مجید، همان: ج ۲: ۱۶۱).

وجه مشترک در شواهدی که d غیراشتقاقی به آنها اضافه شده، این است که صامت d غیراشتقاقی بعد از صامت r قرار گرفته است؛ یا به عبارت دیگر، مکان بروز d غیراشتقاقی پس از r است. نمونهٔ این تحوّل را در کلمهٔ «میرده» (mérda) به جای «میره»، به معنی «شوهر» در گویش لکی می‌بینیم.

*** ج ۱، ص ۵۱۱، سطر ۱:**

م: «جائی بنشست چیزی او را بگزید **بران‌ماسید**، بر جا بطرقید».

ت: جائی بنشست چیزی او را بگزید برآماسید، بر جا بطرقید.

دکتر علی‌اشرف صادقی در مجلهٔ *زبانشناسی* (شمارهٔ دوم، سال نوزدهم)، در مقاله‌ای تحت عنوان «دو تحوّل آوایی در زبان فارسی»، دربارهٔ پیدایش صامت غنهٔ دندانی n پس از

مصوّت بلند توضیحات مبسوطی داده است و می‌گوید: «n زائد نشان‌دهندهٔ مصوّت غنه‌شده است که بعداً به صورت واجی مستقل درآمده است». وی در بخشی از این مقاله دربارهٔ واژه‌هایی چون «دُنْم» (= دم) و «آشان‌مندگان» (= آشامندگان) می‌گوید: «غنه‌شدگی مصوّت به علت مجاورت با m پیش آمده است». در مثال مورد نظر ما نیز چنین تحوّلی رخ داده است. این تحوّل در واژه‌های «بران‌ماهید» (= برآماهید) و «نیرون‌مند» (= نیرومند) نیز دیده می‌شود:

«سموم او را بزد، هفت‌اندام او سیاه گشت و بران ماهید[۷۰] چون گاوی هرچه آن عظیمتر» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۵۱۱).

«قَوِیٌّ: نیرون‌مند شده» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۱۷۵، قرآن ۱۱۳).

«سَنَشُدُّ: نیرون‌مند گردانم» (همان: ج ۴: ۱۵۱۴، قرآن ۱۲۸).

۱ـ۳. تخفیف

منظور از تخفیف، کوتاه شدن مصوّت بلند است.

*** ج ۱، ص ۸۶، سطر ۱۳:**

م: «بردارنده‌ام **تر** سوی‌خود»[۷۱].

ت: بردارنده‌ام ترا سوی خود.

کاربرد «ر» به جای «را» در برخی متون کهن فارسی دیده می‌شود و تلفظ آن احتمالاً «رَ» (ra) یا «رِ» (ri/e) یا (r∂) و شاید «رُ» (ru/o) بوده است (صادقی، ۱۳۸۵: ۳۵۲).

این ویژگی در *تفسیر ابوالفتوح رازی* (ج ۱۳: ۲۹۳ و ج ۱۷: ۳۲۰) و در *تفسیر قرآن مجید* (ج ۱: ۴۵۱ و ج ۲: ۲۲۳ و ۲۳۲) و *تفسیری بر عشری از قرآن مجید* (صفحه ۱۸۷) [۷۲] و در *چند برگ تفسیر قرآن عظیم* (صفحه ۵۴) نیز دیده می‌شود.

*** ج ۱، ص ۸۹، سطر ۲:**

م: «و گفتند **گروه** از اهل نامه ...»[۷۳].

ت: و گفتند گروهی از اهل نامه ... .

نمونه‌هایی دیگر از این کاربرد (نشان ندادن یای نکره با نشانه‌ای خاص) در صفحات ۱۴۳و ۲۸۵ و ۳۶۷ و ۴۷۷ و ۹۷۴ و ۹۸۷ همین متن دیده می‌شود و مصحّح واژه‌های **گروه، ساعت، کزند** و **مرد** را به **گروهی، ساعتی، گزندی و مردی** تغییر داده است. در این‌باره باید گفت متن صحیح است. یای نکره مجهول است و در برخی نسخه‌های مکتوب قرن چهارم و پنجم، نشانه‌ای خاص

برای یای مجهول وجود داشته و آن به صورت «ی» بوده است که در بالای آن، الف مدّی کوتاه وجود داشته است و نمونه‌های آن را در *تفسیر قرآن پاک* بدین شکل «ی» می‌بینیم. اما گاهی اوقات این نشانه وجود نداشته است و آن را با علامت کسره نشان می‌دادند و این نشان می‌دهد که در بعضی مناطق یای نکره (ē) مخفّف می‌شده و e تلفظ می‌شده است.

در *ترجمه و قصه‌های قرآن* در موارد بسیاری ما این کسره را می‌بینیم؛ از جمله در صفحات ۲۳۶ (عمودِ)، ۲۳۹ (قماطِ)، ۲۳۹ (ماهِ)، ۲۵۲ (مردمانِ)، ۲۶۳ (گفتارِ)، ۲۷۷ (وقتِ)، ۴۴۲ (خالِ) و... . در *لسان‌التنزیل* نیز ما شاهد چنین مواردی هستیم؛ از جمله در صفحات ۱۳۴ (جوانانِ) و ۱۸۶ (دوستانِ). می‌بینیم که در زیر آخرین حرف واژه‌ای که به یای نکره متصل می‌شده، کسره آمده است؛ اما در بعضی متون، ظاهراً یای مجهول مخفّف را فقط در تلفظ می‌آوردند و مکتوب نمی‌کردند. از جملهٔ این متون، *ترجمه و قصه‌های قرآن* –که ظاهراً هر دو شیوه در آن کاربرد دارد– و *تفسیر نسفی* است. به غیر از شش موردی که ذکر شد، ما چند نمونهٔ دیگر را از *ترجمه و قصه‌های قرآن* می‌آوریم، که مصحّح آنها را تغییر نداده است:

در *تفسیر نسفی* نیز مواردی به چشم می‌خورد:

قوم به جای **قومی** (ج ۱: ۳۱۵)/ **خشم** به جای **خشمی** (ج ۱: ۳۲۱)/ **گروه** به جای **گروهی** (ج ۱: ۳۲۳) که مصحّح در هر سه مورد متن را تغییر داده است. در *تفسیر نسفی* (صفحات ۳۰۸ و ۳۲۸ و ۳۳۴ و ۳۳۷ و ۳۳۹ و ۳۴۹ و...) هم این نوع استعمال دیده می‌شود. تکرار زیادِ این شیوه احتمالِ خطای کاتب را کم می‌کند و به نظر می‌رسد کاتب تعمّداً علامتی برای یای مجهول نیاورده است.

*** ج ۱، ص ۳۶۶، سطر ۱۳:**

م: « باوردارنده‌ای است آن را که پیش این بود و **جذا وکردن** این کتابست»[۷۴].

ت: باوردارنده‌ای است آن را که پیش این بود و جدا واکردن این کتابست.

در «جذا وکردن» تخفیف ā به a رخ داده است، که در همین متن و سایر متون نظایر بسیار دارد. در اینجا چند مثال که «وا» به «و» مخفّف شده است، آورده می‌شود:

«ای پیغامبر و بزرگوار، می‌افژول آن گرویدگان را بخدای و رسول بر گارژار و جنگ کردن و کافران را»[۷۵] (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۳: ۵۹۰).

«حکم کن میان من و میان ایشان حکمی و برهان مرا و کرا و من است از مؤمنان»[۷۶] (قرآن قدس: ج ۲: ۲۴۱).

«پس جدا و کنیم میان ایشان و میان بتان ایشان»[۷۷] (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۴۴۰، حاشیه، نسخه‌بدل «لن»، مربوط به ج۲: ۱۰۱۲).

«و مکنی نکاح **و** زنان مشرکه»[۷۸] (ترجمهٔ قرآن ۵۵۶ (مکتوب در ری): ۳۲).

در ضمن، تغییر «جذا» به «جدا» نیز درست نیست. این کلمه با ذال معجمه به کار رفته است (دربارهٔ ذال معجمه، بنگرید به توضیحات مربوط به صفحهٔ ۸۵۱).

*** ج ۱، ص ۵۱۶، سطر ۴:**

م: «و گفتند آنها که انباز آوردند اگر خواستی خدای ما **نبرستدیمی** از فرود او هیچیز»[۷۹].

ت: و گفتند آنها که انباز آوردند اگر خواستی خدای ما نپرستیدیمی از فرود او هیچیز.

با توجه به آنکه در بعضی کتاب‌ها کاتبان «پ» فارسی را به صورت «ب» می‌نوشتند، می‌توان این کلمه را «نپرستدیمی» نوشت. واژهٔ «پرستیدن» با تخفیف مصوت بلند ī، به شکل «پرستدن» درآمده است که نمونه‌هایی از این تحول را در همین متن و متون دیگر می‌بینیم:

افرد، به جای اَفرید، در ترجمهٔ جَعَلَ (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۲: ۶۱۳، قرآن ۷۶)؛

پرستدندی، به جای **پرستیدندی** (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۲: ۱۸۱، حاشیه، نسخه‌بدل «لب»).

پر به جای **پیر** (همان: ج ۱۱: ۱۵۲، حاشیه، نسخه‌بدل‌های «آب» و «آو»).

نپذرند، به جای **نپذیرند** (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۹۲).

*** ج ۲، ص ۸۶۸، سطر ۱:**

م: «رسول گفت بدان که جَوش لشکر عدو **فرنشست**».

ت: رسول گفت بدان که جوش لشکر عدو فرونشست.

«فرونشست» با تخفیف مصوّت بلند به «فرنشست» تبدیل شده است. نظایر این تحوّل در همین متن و متون کهن دیگر به چشم می‌خورد:

تخفیف مصوّت u (در قدیم ū و ō):

درغ، به‌جای دروغ (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۱: ۲۷، حاشیه، نسخه‌بدل «بم»).

رشنایی به جای **روشنایی** (همان، ۱۳۷۵: ج ۷: ۲۲۵، حاشیه نسخه‌بدل «آن»).

فرآمده به جای **فروآمده** (تفسیر قرآن مجید، همان: ج ۲: ۶۳۲)[۸۰].

فراوگندند به جای **فرواوگندند:**

«آن تیرخون‌آلود بیاوردند بسوی نمرود فراوگندند نمرود بدید پنداشت که کاری کرد» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۵۰۱).

فربرندگان به جای **فروبرندگان**، در ترجمهٔ «الکاظِمین» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۱۸۵، قرآن ۷۶).

فرتنی به جای **فروتنی** (همان: ج ۱: ۹۰، قرآن۳۰ و نیز سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۵۶۹ ، حاشیه، نسخه بدل«لن»).

فرختند به جای **فروختند**، در ترجمهٔ «شَرَوهُ» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۲: ۸۹۲ ، قرآن ۸۰).

فرخورندگان به جای **فروخورندگان**، در ترجمهٔ «الکاظِمین» (همان: ج ۳: ۱۱۸۵، قرآن ۲۳).

فرشکستیم به جای **فروشکستم** (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۲: ۶۴۱).

فرمانده (در عبارت «فرمانده که هیچ درنیابد») به جای **فرومانــده**، در ترجمـهٔ «حَسِـیرٌ» (فرهنگنامـه قرآنی، همان: ج ۲: ۶۵۴، قرآن ۴۱).

مرچگان به جای **مورچگان** (همان: ۱۵۴۹، قرآن ۴۶).

می‌دختند به جای **می‌دوختند** (همان: ۱۷۱۵، قرآن ۸۰).

نیرمند به جای **نیرومند** (همان: ۱۶۴۶، قرآن ۸۲).

در لهجهٔ بخارا شاهد حذف «و» در «فروآمدن» و «فروآوردن» هستیم و همـهٔ افعـال آنهـا بـه همـین صورت صرف می‌شود. این دو فعل در بخارایی fürâmdan و fürâvardan تلفظ می‌شـود (رجـایی بخـارایی، ۱۳۷۵: ۷۹).

۱ـ۴. اشباع

منظور از اشباع، تبدیل واکهٔ کوتاه به واکهٔ بلند است.

*** ج ۱، ص ۱۶۱، سطر ۱۰:**

م: «در سرای مردی فروآمدند او را **اندوهکن** دیدند».

ت: در سرای مردی فروآمدند او را اندوهکن دیدند.

تحوّلی که در این واژه رخ داده، تبدیل مصوّت a به ā است، که در همین متن و سایر متون زبان فارسی دیده می‌شود. برای نمونه، چند واژه نقل می‌کنیم:

آبر به جای **ابر**، در ترجمهٔ **سَحَاباً** (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۲: ۸۴۶، قرآن ۹۹)؛

آسته (در عبارت «آسته خرما») به جای **استه** (= هسته)، در ترجمهٔ «نَقِیراً» (همـان: ج ۴: ۱۵۴۲، قـرآن ۸۲) و نیز در ترجمهٔ «النَّوَی» (همان: ج ۴: ۱۵۵۷، قرآن ۱۰۶). همچنین در «المرقاة» صـفحهٔ ۱۳۶، پـنج بـار کلمهٔ «آسته» به جای «استه» آمده است.

آفروختن (در عبارت «آفروختن آتش») به جای **افروختن**، در ترجمهٔ «الحَضْوُ» (بیهقی، ۱۳۶۶: ج ۱: ۹۶، حاشیه، نسخه بدل «ما»)؛ و **آفروخته** (در عبارت «آتشی آفروخته») به جای **افروختـه**، در ترجمـهٔ «السَّـعیر» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۲: ۸۵۵ ، قرآن ۱۲۲)؛ و نیز در عبارت «اتش‌آفروخته» (همان: ۸۵۵ ، قرآن ۱۳۸)؛

آفسانه‌ها به جای **افسانه‌ها**، در ترجمهٔ «اَسـاطیر»: «گوینـد آفسـانه‌هـای پیشینگانسـت» (ترجمـه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۵۱۴، آیهٔ ۲۴، سورهٔ نحل)؛ نیز در تفسیر ابوالفتوح رازی: «نیست این الّا آفسـانهای پیشینگان» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۴: ۳۴، آیهٔ ۸۳، سورهٔ مؤمنون)؛ همچنین در قرآن شمارهٔ ۴۱ *فرهنگنامـهٔ*

قرآنی در ترجمهٔ «عِضِینُ» آمده است: «بهتان و دروغ و آفسانه» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۰۲۸، قرآن ۴۱).

۱ـ۵. قلب

«گاهی دو همخوان در ترکیب بر اثر همنشینی، جای خود را با هم عوض می‌کنند؛ به طوری‌که همخوان نخستین جایگاه دومین را می‌گیرد و همخوان دومین به جای همخوان نخستین می‌نشیند. این فرایند را قلب گویند» (حق‌شناس، ۱۳۷۸: ۱۵۶).

*** ج ۲، ص ۹۹۰، سطر ۷:**

م: «گویند آن ضعیفان [یعنی **سلفه**] مر آن کسانی [یعنی قاده] را که گردن‌کشی کردند ...»[۸۱].

ت: گویند آن ضعیفان [یعنی سفله] مر آن کسانی [یعنی قاده] را که گردن‌کشی کردند... .

کلمهٔ «سفله» طی فرآیند قلب به «سلفه» تبدیل شده است. قلب در بسیاری واژه‌های فارسی به چشم می‌خورد؛ مانند: فتیله/ پلیته؛ چشمه/ جمشه؛ هرگز/ هگرز؛ حلقه/ حقله (خانلری، ۱۳۵۲: ج ۲: ۲۲۰).

کلمهٔ « سلفه» در *تفسیر ابوالفتوح* نیز به چشم می‌خورد:

«فَیَقُولُ الضُّعَفاءُ ؛ ضعیفان و اتباع و سلفه گویند متکبران را ... ما شما را تَبَع و پَسْرو بودیم» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۷: ۳۵، حاشیه، نسخه‌بدل «آج»).

۱ـ ۶. ابدال

«گاهی در یک واژه یک واج به واج دیگری مبدّل می‌شود، بی‌آنکه بتوانیم برای آن در چهارچوب فرایندهای همگونی یا دگرگونی توجهی بیابیم» (باقری، ۱۳۸۲: ۱۲۰).

*** ج ۱، ص ۲۷، سطر ۹:**

م: «و آن کشتی که می‌رود در دریا بدانچه **شود** دارد مردمان را»[۸۲].

ت: و آن کشتی که می‌رود در دریا بدانچه سود دارد مردمان را.

سین و شین در موارد بسیاری به یکدیگر تبدیل می‌شوند و نمونه‌های فراوانی از این ابدال را، علاوه بر همین متن، در متون کهن می‌توان یافت. ما در زیر نمونه‌هایی از این موارد را ذکر می‌کنیم:

اَندَخْشَم به جای **اندخسم**، در ترجمهٔ «آوِی» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۱: ۲۱، قرآن۵۵)؛

بنویش به جای **بنویس**، در ترجمهٔ «اُکْتُبْ» (همان: ۲۱۹، قرآن ۶۸)؛

پوشیده به جای **پوسیده**، در ترجمهٔ «رُفاتاً» (لسان‌التنزیل، ۱۳۴۴: ۱۴۲)؛

ترشان به جای **ترسان**، در ترجمهٔ «خَائِفاً» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۲: ۶۸۳، قرآن ۷۶)؛

تفشان به جای **تفسان**، در ترجمهٔ «حَامِیَهٔ» (همان: ۶۳۸، قرآن ۳۴)؛

دوشتی به جای **دوستی**، در ترجمهٔ «وُدّاً» (همان، ج ۴: ۱۶۰۲، قرآن ۷۶)، و نیز در ترجمهٔ مَحَبَّةً (همان، ج ۳: ۱۳۱۸، قرآن ۷۶)؛

شپردن به جای **سپردن**، در ترجمهٔ «وَطأً» (همان، ج ۴: ۱۶۰۹، قرآن ۳)؛

شکالند (در عبارت همی شکالند به شب) به جای **سگالند**، در ترجمهٔ «یُبَیِّتُونَ» (همان، ج ۴: ۱۶۵۷، قرآن ۹۴)؛

شمانه به جای **سمانه**، در ترجمهٔ «سلوی» (همان، ج ۲: ۸۶۴، قرآن ۱۰۵)؛

ناشناشنده به جای **ناشناسنده**، در ترجمهٔ «مُنْکِرَة»: «دلهاشان ناشناشنده است»[۸۳] (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۵۱۴).

۲. تلفظ و کتابت و کاربرد برخی واژه‌ها، تحت‌تأثیر ریشهٔ کهن آنها، با تلفظ و کتابت و کاربرد امروزین متفاوت است.

*** ج ۱، ص ۳۰۵، سطر ۱۷:**

م: «عاتکة بنت عبدالمطّلب عمّهٔ رسول شب بخواب دید که سواری می‌آمدی بر اشتر چون ببطحای مکّه رسیدی آواز دادی که: «یآل عذر أخرجوا إلی مصارعکم» آنگه بر کوه بوقبیس شد همچنان آواز می‌داد یا آل عذر... **یا** اهل مکّه بشنیدند».

ت: عاتکة بنت عبدالمطّلب عمّهٔ رسول شب بخواب دید که سواری می‌آمدی بر اشتر چون ببطحای مکّه رسیدی آواز دادی که: «یآل عذر أخرجوا إلی مصارعکم» آنگه برکوه بوقبیس شد همچنان آواز می‌داد یا آل عذر [...] تا اهل مکّه بشنیدند.

کاربرد «یا» در موقعیت «تا» دو بار دیگر در *ترجمه و قصه‌های قرآن* به چشم می‌خورد؛ ضمن آنکه باید بگوییم این کاربرد در متون کهن دیگر نیز شاهد دارد:

«بشگفت آید و خوش آید برزگران را [و این مثل علی است –رضی الله عنه–] **یا** بگرم آرد بدیشان کافران را»[۸۴] (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۲: ۱۰۷۰)؛

«لشکر اسلام راه نمی‌یافتند بر خندق **یا** علی – رضی الله عنه – درِ خیبر را برکند» (همان: ۱۰۷۶، حاشیه، نسخه‌بدل «پ»)؛

«**یا** ناسپاس باشند بدان نعمتی که داده باشیم ایشانرا»[۸۵] (ترجمه تفسیر طبری: ج ۴، ص ۸۷۱)؛

«این مقدار بسندست **یا** آیت فروگذاشته نیاید»[۸۶] (نسخهٔ عکسی ترجمهٔ تفسیر طبری که به شمارهٔ ۶۲۳۱ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است. این جمله مطابق صفحهٔ ۱۵۲۸ جلد ششم متن چاپی مرحوم یغمایی است)؛

«[آنچه بازگردانید خدای بر پیغامبر او از گروه دیه‌ها خدای راست و پیغامبر را و خداوندان خویشی را و یتیمان و درویشان وراه‌گذریان، **یا** نه باشد متداول میان توانگران از شما»[۸۷] (نسخهٔ عکسی ترجمهٔ تفسیر طبری که به شمارهٔ ۶۲۳۲ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است، مطابق صفحهٔ ۱۸۲۰ جلد هفتم متن چاپی مرحوم یغمایی)؛

«گفته‌اند یَحْذَرُ حذرکنندا به معنی امراست و گفته‌اند معناه حذر می‌کردند **یا** آخر نبودی ایشان را آنچه ازآن می‌ترسیدند و حذر می‌کردند»[۸۸] (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۱۴۶، حاشیه، نسخه‌بدل «هد»، مربوط به ج ۲: ۹۵۶ ـ ۹۵۷، سطر ۲۴، در بخش نسخه‌بدل‌ها، در جلد پنجم به اشتباه ذیل سطر ۱۳ آمده است.)؛

«بفرمود فریشته‌ای را **یا** طایف را از ناحیت شام برگرفت»[۸۹] (همان: ج ۵: ۳۵۵۳، حاشیه، نسخه‌بدل«لن»)؛

«فَمَهّلِ الکافِرین أَمْهِلْهُمْ رُوَیْدا زمان ده کافران را اندکی **یا** بینی که چه کنم با هر یکی» (نسفی، ۱۳۷۶: ج ۲: ۱۱۵۳، حاشیه، نسخه‌بدل «ن»)[۹۰].

در شهر قم نیز «یا» را در موقعیت «تا» به کار می‌برند: «از بنابُر یا قاهان سه کیلومتر است» (صادقی، ۱۳۸۰: ۱۳۴).

به نظر می‌رسد کاربرد «یا»در موقعیت «تا» به ریشهٔ کلمهٔ «تا» باز می‌گردد. تا (tā) در فارسی میانه tā است و احتمالاً مرتبط است با فارسی باستان yātā «تا، تا اینکه»؛ در ضمن، «تا» در پارتی ya است. (حسن‌دوست، ۱۳۸۳: ۳۱۵)؛

توجه به صورت‌های کهن واژهٔ «تا» ما را به صحیح بودن کاربرد «یا» در جایگاه «تا» رهنمون می‌شود. در ضمن، ما در این متن شاهدِ به کار رفتن «تا» در موقعیت «یا» نیز هستیم. مورد بعدی این نکته را کاملاً نشان می‌دهد.

*** ج ۲، ص ۹۱۱، سطر ۳:**

م: « فرامن نمائید که چه آفریده‌اند از زمین **تا** هست ایشان را انبازی در آسمانها»[۹۱].

ت: فرامن نمائید که چه آفریده‌اند از زمین یا هست ایشان را انبازی در آسمانها.

به کار رفتن «تا» در موقعیت «یا» در همین متن (صص ۲۴۳، ۵۵۳، ۱۰۵۷ و ۱۰۷۹) و دیگر متون کهن دیده می‌شود. مصحّح از بین این چهار مورد، صفحهٔ ۱۰۵۷ را به «یا» تغییر داده است، ولی بقیهٔ موارد را باقی گذاشته است.

«مگر آنکه باشید دو فرشته [ویقرأ ملکین تا باشید دو پادشاه] و **تا** باشید ازجاویدان»[۹۲] (ترجمه و قصه‌های قرآن: ج ۱: ۲۴۳).

«مصطفی گفت –علیه السلّم– تو بدین نشان بدانی که کی آن بنده نیک‌بخت بود **تا** بدبخت، ما که اهل زمین‌ایم بچه نشان بدانیم ؟» (همان: ج ۱: ۵۵۳).

«آنگاه [اسیر گیرید و] سخت بندید اسیر را تا آنگاه که منّت نهید [بریشان آزادی] و **تا** بازفروشید [ایشان را همچنین می‌کنید][۹۳]» (همان: ج ۲: ۱۰۵۷).

«رسول – صلّی الله علیه– مر آن زن را گفت که این چرا کردی. گفت آزمایش ترا کردم. گفتم **تا** ملکی یا رسول؛ اگر ملک‌ای تا هلاک شوی تا خلق از تو باز رهند، و گر رسول‌ای زهر ترا زیان ندارد» (همان: ج ۲: ۱۰۷۹، حاشیه، نسخه‌بدل «خ»).

جملهٔ بالا در *تفسیر سورآبادی* چنین آمده است: «رسول مر آن زن را گفت که این چرا کردی؟ گفت: آزمایش ترا کردم **تا** ملکی یا رسولی؛ اگر ملکی هلاک شوی تا خلق از تو باز رهند، و گر رسولی زهر ترا زیان نکند» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۴: ۲۳۴۳ ـ۲۳۴۴). و اکنون شواهدی از متون دیگر می‌آوریم:

«آفریدگار شما داناتر بشما، اگر خواهد رحمت کند شما را **تا** اگر خواهد عذاب کند شما را»[۹۴] (ترجمهٔ تفسیرطبری: ج ۴: ۹۰۰)؛

«گفتند که ما را کار با محمّد افتاده است **تا** او را از پشت زمین آواره کنیم یا برداریم» (همان: ج ۵: ۱۰۹۷)؛

«**تا** هلاک کنند ایشانرا بدانچه ساختند، واندر گذارد از بسیاری»[۹۵] (نسخهٔ عکسی ترجمهٔ تفسیر طبری (نسخهٔ‌کتابخانه سلطنتی) که به شمارهٔ ۶۲۳۱ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است، این جمله مطابق صفحه ۱۶۴۲ جلد ششم متن چاپی مرحوم یغمایی است).

« اِمَّا یُعَذِّبُهُمْ وَ اِمَّا یَتُوبُ عَلَیْهِمْ: **تا** بدیشان عذاب کند یا توبه دهد ایشان را» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۳۴۲۶، حاشیه، نسخه‌بدل «هد»، مربوط به ج ۲: ۹۸۱، سطر ۲. درجلد پنجم به اشتباه ذیل ص ۹۸۰، سطر ۶ ضبط شده است)؛

«من این قرآن آن نه از خویشتن می‌گویم که اگر از خویشتن چنین قرآن می‌گویمی بایستی که از پیش در چهل سال عمر آیتی بگفتمی **تا** کسی درآن همه عمر از من دروغی شنیدی» (همان: ج ۵: ۳۴۳۷، حاشیه، نسخه‌بدل «لن»، مربوط به ج ۲: ۱۰۰۶)؛

همین جمله در نسخه‌بدل «هد» بدین صورت آمده است: «من این قرآن را نه از خویشتن می‌گویم بایستی که از پیش در چهل سال این بگفتمی **تا** کسی در این همه عمر از من دروغی شنیدی» (همان: نسخه بدل «هد»).

«وگر بنماییم ترا یا محمد برخی از آنچه هنگام می‌کنیم ایشان را از عذاب ... اَوْ نَتَوَفَّیَنَّکَ: **تا** سپری کنم ترا به جان برگرفتن فاِلَیْنا مَرْجِعُهُمْ: با ما است بازگشتن ایشان»[۹۶] (همان: ج ۵، ص ۳۴۴۳، حاشیه، نسخه بدل«لن»، مربوط به ج ۲، ص ۱۰۱۸، سورهٔ یونس، آیهٔ ۴۶)؛

«ظالمان را که کافر باشند، ایشان را هیچ یاری و یاوری نباشد که پایمردیِ ایشان کند **تا** عذاب خـدای ازایشان دفع کند» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۷: ۱۰۵).

در قم نیز «تا» در معنی «یا» به کار می‌رود: «شیر تا خط: شیر یا خط؛ گاو گوساله تا فینگیلی (بـازی‌ای است)؛ پُر تا پوچ (بازی‌ای است). در گویش سمنانی نیز شیر یا خط شیر تا خـط گفتـه مـی‌شـود» (صـادقی، ۱۳۸۰: ۴۲).

*** ج ۱، ص ۱۰۱، سطر ۱:**

م: «ای ایشما کی برویدگانید»[۹۷].

ت: ای شما که برویدگانید... .

تغییر واژهٔ ایشما (= ایشما) به «شما» درست نیست. واژهٔ «شما» در *ترجمه و قصه‌های قرآن* یک بار به صورت «اشما» به کار رفته‌است (ص ۱۰۲) و ۱۰ بار به صورت «ایشما». مصحّحان ۲ بار «ایشما» را به حاشیه انتقال داده و به جای آن، «شما» را نشانده (صص ۱۰۱ و ۲۴۹) و ۸ مورد را در متن بـاقی گذشته‌اند (صص ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۷۶، ۴۲۸، ۴۷۶ [۹۸]، ۱۰۰۰، ۱۰۰۹ و ۱۱۶۷). گفتنی است که واژهٔ «شما» در پهلوی ašmā (مکنزی، ۱۳۸۳: ۲۷۰) و در پارتی išmāh (بویس، ۱۹۷۷: ۲۳) است؛ بنـابراین «ایشـما» صورت کهن «شما» است.

*** ج ۱، ص ۱۱۶، سطر۲:**

م: «و رسول –علیه السّلام– اندوهگین بود **بسببی** خوابی که دیده بود».

ت: و رسول –علیه السّلام– اندوهگن بود بسبب خوابی که دیده بود.

در گذشته در بعضی متون، کسرهٔ اضافه را با «ی» نشان می‌دادنـد، کـه ظـاهراً بـه ریشـهٔ پهلـوی آن برمی‌گردد، کسرهٔ اضافه در پهلوی **ī** است. (آموزگار–تفضلی، ۱۳۸۲: ۱۳۲). از جملهٔ متونی که ایـن اسـتعمال را در آنها می‌بینیم، *ترجمه و قصه‌های قرآن* و *لسان‌التنزیل* است و اینک چند مثال از *ترجمه و قصه‌های قرآن*:

ج ۱، ص ۱۲، سطر ۳: گروهی خویش (به جای گروه خویش)؛

ج ۱، ص ۲۹، سطر ۱۴: روزی واپسین (به جای روز واپسین)؛

ج ۱، ص ۴۳، سطر ۳: خداوندی افزونی (به جای خداوند افزونی)؛

ج ۱، ص ۴۸، سطر ۸: سنگی سختی (به جای سنگ سختی)؛

ج ۱، ص ۶۳، سطر ۱۷: لشکری موسی (به جای لشکر موسی)؛

ج ۱، ص ۷۲، سطر ۱۲: چون سری گربه‌ای (به جای چون سر گربه‌ای)؛

ج ۱، ص ۱۳۴، سطر ۱۰: هم‌سنگی ذرّه‌ای (به جای هم‌سنگ ذرّه‌ای) و... .

در *لسان‌التنزیل* در ص ۴ (زنی وی)، ص ۵۴ (قدمی ترا)، ص ۱۳۹ (اسکندری رومی) و... شاهد استعمال این شیوه هستیم.

*** ج ۱، ص ۱۱۷، سطر ۴ و ۵:**

م: «عبدالله مسعود گفت – رضی الله عنه– : از من تا هند بسی نمانده بود تا خلخال او را **بگرفتی همی** خالد ولید از آن لشکر بیرون زد با پنجاه سوار مبارز».

مصحّحان روی« همی» شماره زده و در حاشیه توضیح داده‌اند: «چنین است در اصل، و شاید صحیح آن "بگرفتمی" باشد». به نظر می‌رسد که مصحّحان «بگرفتی همی» را یک کلمهٔ واحد تصور کرده‌اند؛ حال آنکه «بگرفتی» و «همی» از یکدیگر مجزّا هستند. فعل «بگرفتی» در اینجا به جای «بگرفتمی» به کار رفته است. ساخت «بگرفتی» چون ساخت افعال ماضی متعدّی در فارسی میانه است (این‌گونه افعال در زمان ماضی همیشه ساختمان مجهول دارند؛ به این معنی که مفهوم «خوردم» در حقیقت با «به‌وسیلهٔ من خورده شد» بیان می‌شود).

صرف فعل متعدّیِ «گفتن» با ضمایر متصل چنین است.

بنابراین، معلوم می‌شود ساخت فعل «بگرفتی»، همچون افعال ماضی متعدّی فارسی میانه است که بقایای آن، گاهی در فارسی دری به کار می‌رفته و بعداً از بین رفته است. و اما دربارهٔ «همی» باید بگوییم:

«همی» در اینجا در معنی غیر استمرار و در نقش قیدی و به معنی «ناگهان» به کار رفته، که نظایر آن در همین متن و برخی متون دیگر دیده می‌شود. ما در زیر نمونه‌هایی از این موارد را ذکر می‌کنیم:

«بیوگند عصای [باهو، لت] خود را همی آن اژدهائی بود پیدا و هویدا» (ترجمه و قصه‌های قرآن: ج ۱: ۲۵۵)؛

«سنگ فرا جنبیدن آمد آنکه فرانالیدن آمد؛ چنان که زن نه‌ماهه آبستن که او را درد طلق بگیرد؛ همی آن سنگ بدو نیم باز شکافت» (همان: ج ۱: ۲۷۷).

موارد دیگری از این کاربرد در صفحات ۲۵۶، سطر۴؛ ۶۱۹، سطر۳؛ ۶۲۳، سطر۹؛ ۷۲۸، سطر آخر؛ ۷۲۹ یک سطر مانده به آخر؛ ۷۷۷، سطر۱۰؛ ۹۲۵، سطر ۹ و... دیده می‌شود. و اینک دو مثال از متون دیگر:

«دست بیرون آورد از بغل‌گاه هوازی همی نوری از وی پدید آمد کی هَمَه نکرندکان بدیدند آن را» (چند برگ تفسیر قرآن عظیم: ۷)؛

«پس همی شبی از شبها ایزد تعالی آن قوم را که ماهی‌گرفته بودند کپیان گردانید» (تفسیر قرآن پاک: ۱۰).

*** ج ۱، ص ۱۲۶، سطر ۱ و۲:**

م: «و مدهید نادانان را خواسته‌های شما آنچه کرده است خدای [عزّوجلّ] شما را **بایستگی** [یعنی **ریشن**] و روزی دهید ایشان را»[۹۹].

دربارهٔ جملهٔ فوق ذکر دو نکته لازم است؛ نکتهٔ اوّل: در ترجمهٔ «قِیامًا» واژهٔ «بایستگی» دیده می‌شود؛ اما به نظر می‌رسد لغت «بایستگی»، که در فرهنگ‌ها به معنی وجوب و ضرورت و نیز به معنی سزاواری آمده است (لغت‌نامه، «بایستگی»)، در اینجا نامناسب است. با توجه به معنی «قِیامًا»[۱۰۰] و در نظر داشتن این نکته که بعضی از کاتبان «پ» فارسی را به صورت «ب» می‌نوشتند، می‌توان گفت این واژه به صورت «پایستگی»، از مصدر پایستن، صحیح است. ذکر این نکته ضروری است که واژهٔ «بایسته» در صفحات ۱ و ۸۶ و ۲۱۳ و ۲۳۲ و۲۳۴ (در ترجمهٔ «مستقیم») و در صفحهٔ ۱۷۴ (در ترجمهٔ «مقیم») و نیز لغتِ «بایستگی» در صفحهٔ ۱۸۵ (در ترجمهٔ «قِیاما») و در صفحهٔ ۳۳۳ (در ترجمهٔ «عدن») باید «پایسته» و «پایستگی» خوانده شود؛ همان‌طور که مصحّحان در صفحات ۶۰۰ و ۹۱۴ (در ترجمهٔ «مستقیم») واژهٔ «پایسته» و نیز در صفحات ۶۰۳ و ۶۲۴ و ۹۵۵ (در ترجمهٔ «عدن») کلمهٔ «پایستگی» را با **پ** ضبط کرده‌اند.

نکتهٔ دوم آنکه مصحّحان روی«ریشن» شماره زده و در حاشیه توضیح داده‌اند: «چنین است در اصل، شاید **زیستن** در ترجمهٔ **قیاماً** باشد؛ چنان که در *تفسیر ابوالفتوح رازی* آمده است». ظاهراً ضبط درست این واژه «زیشن» است. در *تفسیر ابوالفتوح* (ج ۵، ص ۲۴۹) در تفسیر همین آیه آمده است: «اَلَّتی جَعَلَ الله لَکُمْ قِیاماً»، أراد قِواماً؛ که خدای تعالی قوام شما به آن کرده است [...] و قِوام کار آن باشد که کار به اوقایم بود؛ یعنی قوام و ملاک معیشت شما به او بود». بنابراین صحبت از معیشت است. «معیشت» و جمع آن، «معایش»، در بعضی ترجمه‌های قرآن به «زیش»[۱۰۱] و «زیش‌ها» ترجمه شده است؛ از جمله در *ترجمه و قصه‌های قرآن*، صفحات ۲۴۲، ۵۰۳، ۷۸۲ و در *فرهنگنامهٔ قرآنی*، ج ۳، ص ۱۳۸۴ و ۱۳۹۲. واژهٔ «زیشن» صورت قدیم‌تر «زیش» است که در فارسی میانه متداول بوده است (مکنزی، ۱۳۸۳: ۲۵۵). این واژه مرکّب از zī(w) و پسوند išn ـ است که در زبان پهلوی با افزوده شدن به مادهٔ زمان حال افعال اسم مصدر می‌سازد (راستار گویوا، ۱۳۴۷: ۳۳) این پسوند بیشتر به صورت «ـِ ش» در فارسی دری به کار گرفته شده است. اما نمونه‌هایی نیز از استعمال صورت قدیم‌تر این پسوند می‌توانیم در متون کهن بیابیم؛ همچون خُردکنِگَرشن (منوچهری: ۱۴)، راست‌رَوِشن (لغت‌نامهٔ، «راست‌روشن»).

*** ج ۱، ص ۲۵۲، سطر ۱۳:**

م: «می جوئید دران **کزّی** ... »[۱۰۲].

ت: می‌جوئید دران کژّیی [...] .

خراسان در اصل قلمرو زبان پارتی بوده و زبان فارسی میانه بعدها جانشین زبان پارتی شده است و ما صامت «ژ» را ظاهراً فقط در کلمات پارتی می‌توانیم بیابیم؛ معادل آن در فارسی میانه، «ز» است. بنابراین، ما شواهدی در زبان فارسی داریم که با هر دو صامت (**ژ** و **ز**) به کار رفته‌اند؛ همچون: کزدم و کژدم؛ مزد و مژد؛ دوزخ و دوژخ (صادقی، ۱۳۵۷: ۱۲۲ـ۱۲۴). در این متن نیز ما شاهدِ به کار رفتن کلماتی با هر دو صورت هستیم:

در *فرهنگنامهٔ قرآنی*، ج ۳، ص ۱۰۵۵ در برابر «عِوَجاً» معادل‌های گوناگونی به چشم می‌خورد؛ چند معادل به قرار زیرند:

عِوَجاً: کَوزِی (۱۰)، کوژی (۴۵)، کَژی (۲)، کزی (۲۹) (شمارهٔ جلوی کلمات، شمارهٔ قرآن‌های *فرهنگنامهٔ قرآنی* است).

در ضمن، واژهٔ «کزّی» بدون صامت میانجی به کار رفته است. در این کتاب گاهی «ء» و«ی» میانجی به کار نرفته است.

۳. بدخوانی یا غلط‌خوانی نسخه

*** ج ، ص۳۳، سطر ۱۷:**

م: «چون بازگردیدا از عَرَفات [سوی مُزدلفه] یاد کنید [یعنی نمازکنید] خدای را [عزّوجلّ] نزدیک **سبنکاه** شکهمند [یعنی مزدلفه؛ یعنی جمع کنید میان نماز شام و نماز خفتن]»[۱۰۳].

ت: چون بازگردیدا از عَرَفات[سوی مُزدلفه] یادکنید [یعنی نماز کنید] خدای را [عزّوجلّ] نزدیک شبنگاه شکهمند [یعنی مزدلفه؛ یعنی جمع کنید میان نماز شام و نماز خفتن].

قرار دادن کلمهٔ «شبنگاه» در ترجمهٔ «مَشْعَر» صحیح نیست؛ زیرا مَشْعر اساساً چنین معنی‌ای ندارد. از جمله معانی‌ای که در *لغت‌نامهٔ* دهخدا برای کلمهٔ مَشْعر به دست داده شده است «نشانه» و «موضع مناسک حج و علامات آن» است. ضمناً در فرهنگنامهٔ قرآنی واژهٔ مَشْعر در قرآن ۶۱ به «جای دانستن» و کلمهٔ مَشْعرالْحَرام در قرآن ۴۹ به «نشانگاه بزرگ» ترجمه شده است، بنابراین کلمهٔ موردنظر ما باید «نشنگاه» مخفف نشانگاه باشد. یادآوری این نکته لازم است که تخفیف در همین متن و دیگر متون کهن شواهد بسیار دارد.

۴. توضیحات نادرست مصحّحان و گاهی تغییر نادرست بدون توضیح

*** ج۱، ص۱۲، سطر۱۱:**

م: «این ماده گاویست زرد، روشن است رنگ زردی او، خوش آید **نکرکان** را»[۱۰۴].

ت: این ماده گاویست زرد، روشن است رنگ زردی او، خوش آید نگرندگان را.

یکی از مشتقات فعلی، صفتِ فاعلیِ ساخته شده از بن‌مضارع+ ه (یا –َ ک) است (مقرّبی، ۱۳۷۲: ۶۷). بنابراین تغییر نگرگان (م: نکرکان) به نگرندگان صحیح نیست. استعمال این نوع صفت فاعلی در متون کهن فارسی شواهدی دارد. مثال‌های زیر از همین مقوله است:

آمرزگان در ترجمهٔ «غافِرین» (ابوالفتوح رازی: ج ۸: ۴۱۵، حاشیه، دو مورد).

اندوزگان در ترجمهٔ «مُقْتَرِفُون» (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۴۰۲)؛

بازگردگان در ترجمهٔ «رَاجِعُونَ» (همان: ج ۲: ۷۶۵، ۷۶۶، قرآن‌های ۱۲۴ و ۵۸)؛

بخشایگان در ترجمهٔ «الرَّاحِمینَ» (همان: ج ۲: ۷۶۶، قرآن ۵۲)؛

پرستگان در ترجمهٔ «عَابِدات» (همان: ج۳: ۹۹۱، قرآن ۶۴) و در ترجمهٔ «عابِدون» (همان: ج ۳: ۹۹۱، قرآن ۹۴) و نیز در ترجمهٔ «عَبَدَ»[۱۰۵] در *ترجمهٔ تفسیر طبری*: «خشم گرفت بدو، و کرد از ایشان کبیان و خوکان، و پرستگان بتان؛ ایشانند ببترین جایگاه» (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۲: ۴۱۷، ترجمهٔ آیهٔ ۶۰، سورهٔ مائده)؛

ناگروگان در ترجمهٔ «کافِرونُ» (برگردانی کهن از قرآن کریم: ۳۳۳)[۱۰۶].

واگردگان در ترجمهٔ «راجِعون» (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۴، ص ۱۰۳۸، ترجمهٔ آیهٔ ۹۳، سورهٔ انبیاء).

*** ج ۱، ص ۴۲، سطر ۲:**

م: «بدرستی که وابریده باشید ایشان را وابریده‌ای بر شما بود نیم آنک پدید کرده باشید»[۱۰۷].

مصحّح در پانوشت دربارهٔ «پدید کرده باشید» گفته است: «ظ: **بریده کرده باشید** بقیاس ترجمهٔ **فرض** به **وابریدن** در همین آیه». توجه به معانی فرض و مشتقات آن در آیهٔ ۷ سورهٔ نساء[۱۰۸] (مفروضا= پدیدکرده) و آیهٔ ۲۴ همان سوره[۱۰۹] (فریضهٔ= پدید کرده) و آیهٔ ۳۸ سورهٔ احزاب[۱۱۰] (فَرَضَ= پدیدکرد) و آیهٔ ۵۰ همان سوره[۱۱۱] (فَرَضْنا= پدید کردیم) و آیهٔ ۲ سورهٔ تحریم[۱۱۲] (= فَرَض= پدید کرد) مشخص می‌کند که واژهٔ مذکور «پدید» است نه «بریده».

*** ج ۱، ص ۱۵۲، سطر ۵:**

م: «**کردکانند** میان مردمان بنفاق، نه وا اینان باشند و نه وا ایشان»[۱۱۳].

ت: گردندگانند میان مردمان بنفاق، نه وا اینان باشند و نه وا ایشان.

یکی از مشتقات فعلی، صفتِ مفعولیِ ساخته‌شده از بن مضارع + ه (یا ـَ ک) است (مقرّبی، ۱۳۷۲: ۶۷). استعمال این نوع صفت مفعولی در *فرهنگنامهٔ قرآنی* نیز دیده می‌شود:

مُذَبْذَبِینْ: گرده‌اند[۱۱۴] (فرهنگنامه قرآنی، همان: ج ۳: ۱۳۳۵، قرآن ۱۲۸)؛

برانگیزگان در ترجمهٔ «مَبْعُوثُونَ» (همان: ۱۲۹۵، قرآن ۱۲۴)؛

برگردِگان در ترجمهٔ «مَعْزُولُون» (همان: ۱۳۸۹، قرآن ۵۳).

*** ج ۱، ص ۱۹۲، سطر ۱۲:**

م: «دعا کرد: یا رب، کین این مسلمانان ازین ظالم بازرهان و هر مؤمنی که درماند، بحقّ من **بر** تو خدای **دهد** او را فرج فرست و جان من برمگیر تا این دشمنان را هلاک نکنی».

مصحّحان روی «دهد» شماره زده و در حاشیه آورده‌اند: «چنین است در اصل ظاهراً کلمهٔ **دهد** زاید است». نمونه‌هایی که از ترکیب «بر... دادن» در همین متن و در متون معتبر گذشته در دست است، نشان می‌دهد که فعل «دهد» زاید نیست. در این آثار «بر ... دادن» به معنی سوگند دادن است. نمونه‌هایی از این شواهد عبارتند از:

«جوان بحقّ خدای ابراهیم و اسمعیل و اسحق و یعقوب بر وی داد، گاو بازآمد، گفت: ای جوان بارّ بجای مادر، آن ابلیس بود که مرا برده بود، چون تو بدان حق بر خدای دادی فریشته‌ای بیامد مرا از وی برهانید» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۶۹)؛

«رسول علیه السّلم دست به دعا برداشت و زاری می‌کرد و بحقها بر خدای می‌داد» (همان: ۳۱۱)؛

«گفتند ... درماندیم کس بما راه نداند ما را جز خدای نرهاند، بیائید تا هر یکی سرّی بر خدای دهیم باشد که ما را فریاد رسد» (همان: ۵۸۱)؛

«زن ... به نزدیکِ من آمد و به خدای بر من داد. گفتم: نبوَد مگر آنکه شرط کردم» (اسفراینی، ۱۳۷۴: ج ۳: ۱۲۹۹)؛

«بر زفان شیخ ما برفت که اگر کسی را ازین معنی خبری بوده باشد اینجا آید و به حقّ این وقت، بر خدای دهد، عجب نبود که خدای عزَّ وَ جل آن به وی بازدهد» (محمد بن منور، ۱۳۶۶: ج ۱: ۱۴۳)؛

«جملهٔ خلق بیرون شوند و دعا گویند و به حرمت آن جامه و شیخ، برحق، سبحانه و تعالی، دهند» (همان: ۱۳۴).

*** ج۱، ص۴۷۸، سطر۷:**

م: «کردند [و گفتند] خدای را [عزّو جلّ] **همنباران**»[۱۱۵].

ت: کردند [و گفتند] خدای را [عزّ وجلّ] هنبازان ... .

کلمهٔ «همنباران» به صورت «همنبازان» صحیح است و در همین متن و متون دیگر فارسی به کار رفته است:

«بدرستی که ایشان آن روز درین عذاب همنبازان باشند» (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج۲: ۹۲۸)؛

«بدرستی که آنانک بگرویدند، و آنانک جهود شدند... و آن کسها که همنباز گفتند فا خدای، حقا که خدای جدا کند میان ایشان روز، یعنی حکم کند رستخیز» (ترجمهٔ قرآن موزهٔ پارس: ۴۴)؛

«هر کس که این جمع را دوست دارد و بدانچ تواند ایشان را یاری دهد در فضل و ثواب ایشان همنباز بود» (محمد بن منور: ج ۱: ۳۱۷)؛

شِرْکٌ: همنبازان. (فرهنگنامه قرآنی: ج ۲: ۸۹۰، قرآن ۹۴).

*** ج۲، ص ۸۵۱ ، سطر۱:**

م: «و ازیشان کس بود که چشم می‌داشت [حرب دیگر را]. و **حذ** نکردند [عهد خدای را] بدل کردنی»[۱۱۶].

ت: و ازیشان کس بود که چشم می‌داشت [حرب دیگر را]. و بدل نکردند [عهد خدای را] بدل کردنی.

صورت درست واژه، «جُذ کردن»، به معنی بدل کردن و عوض کردن است که در متون کهن نظایری دارد. یادآوری این نکته لازم است که «جذ کردن» به صورت «جد کردن» نیز در متون دیده شده است. می‌دانیم که در فارسی دری «ذ» گونه‌ای از «د» بوده که فقط بعد از مصوّت ظاهر می‌شده است و یک سایشی پشت دندانی ضعیف بوده که تقریباً از مخرج «د» تلفظ می‌شده است (صادقی، ۱۳۵۷: ۱۲۶) و اکنون تعدادی از شواهد را در اینجا نقل می‌کنیم:

«در مرسان به ما جد کردنی» (ترجمهٔ مقامات حریری: ۸۳)؛

«لاتبدیل لکلمات الله، جد کردن نیست سخنان خدایرا و وعدهای او را» (میبدی، ۱۳۳۹: ج ۴، ص ۳۰۴، حاشیه، نسخه‌بدل «الف»)؛

«[سلیمان] گفت: تخت [بلقیس] را [چنانکه هست] جُد کنید [از آن‌گونه که او شناخته است]» (همان: ج ۷، ص ۲۱۸) [۱۱۷]؛

یکبار در کشف‌الاسرار و عدةالابرار در ترجمهٔ تبدیل، «جدا کردن» آمده است که ظاهراً همان «جد کردن» است:

«لاتبدیل لخلق الله جدا کردن و بگردانیدن نیست دین خدایرا» (همان: ج ۷، ص ۴۴۳)؛

«آن بآن است که اَللّه عزوجل نبوذ آنرا که بکرداند و جُذْ کند نیکویرا و نعمتی را که بآن نیکوئی کرد برقوم، تا آنکه ایشان آنرا جُذْ کردند و بکردانیذند بخویشتنِ خویش»[۱۱۸] (بخشی از یک ترجمه و تفسیر کهن: ۳۴)؛

«جُذ کردن نیست سخنان خذایرا»[۱۱۹] (همان: ۱۲۸)؛

«جذ کردن» با تبدیل «ذ» به «ز» به صورت «جز کردن» در *ترجمه و قصه‌های قرآن* و *کشف‌الاسرار و عدةالابرار* به کار رفته است:

«بگو [یا محمد] فراگرفته‌اید بنزدیک خدای [عزّوجلّ] پیمانی تا برخ نکند [یعنی خلاف نکند، جز نکند] خدای [تعالی] پیمان خود»[۱۲۰] (ترجمه و قصه‌های قرآن، همان: ج ۱: ۱۴)؛

«نهاد الله را جز کردن نیابی»[۱۲۱] (میبدی، ۱۳۳۹: ج ۸: ۷۹، حاشیه، نسخهٔ «الف»)؛

«نیابی هرگز نهاد الله را جز کردن»[۱۲۲] (همان: ۱۸۴)؛

«جز نگردانند سخن من»[۱۲۳] (همان: ج ۹: ۲۸۶).

*** ج۲، ص ۸۹۰، سطر ۱ و ۲:**

م: «گویند آنها که گردن‌کشی کردند مر آنها را که سست گرفته بودند یا ما بگردانیدیم شما را از راه راست پس از آنکه بشما آمد؛ **نیک** شما بدکاران بودید»[۱۲۴].

ت: گویند آنها که گردن‌کشی کردند مر آنها را که سست گرفته بودند یا ما بگردانیدیم شما را از راه راست پس از آنکه بشما آمد؛ بیک شما بدکاران بودید.

واژهٔ «نیک» در برابر «بَلْ» قرار دارد. در تعدادی از ترجمه‌های قرآن، «بَلْ» به «بیک» ترجمه‌شده؛ اما در بعضی دیگر علاوه بر «بیک» به نک، نکه، نه‌که، نه‌کی، نیک، نی‌که (که همه یکی هستند) برگردانده شده است. در متن مورد بحث ما هر دو صورت «بیک» و «نیک» دیده می‌شود؛

بنابراین، «نیک» (= نی‌که = نه‌که) باید در ترجمهٔ «بَلْ» در متن ابقا شود. اکنون، ترجمهٔ همین آیه را در *ترجمهٔ تفسیر طبری*، *ترجمهٔ قرآن موزهٔ پارس* و *کشف‌الاسرار و عدةالابرار* می‌آوریم:

«گویند آنکسها که بزرگ‌منشی کردند، مر آنانک ضعیف داشتگان بودند: ما بازداشتیم شما را از راه راست، بعد آنک بیامد بشما؟ **نه که** بودید گناه‌کاران» (ترجمهٔ تفسیر طبری: ج ۶، ص ۱۴۶۰)؛

«گویند آن‌کسها که بزرگی کرده باشند، آنان را که سستان فرومایگان باشند، ما فازداشتیم شما را از راه راست، از پس آنک آمده بود به شما. **نک** خود بودید شما کافران» (ترجمهٔ قرآن موزهٔ پارس: ۱۷۵)؛

«گردن‌کشان گویند بیچاره گرفتگان را «انحن صددناکم عن الهدی» باش ما بازگردانیدیم شما را از راست رفتن و بازداشتیم شما را از پیغام پذیرفتن؟ «بعد اذجآءکم» پس آنکه بشما آمد «بل کنتم مجرمین» **نه‌که** شما گناهکاران بودید، جرم شما را بود» (میبدی، ۱۳۳۹: ج ۸: ۱۳۷).

در *ترجمهٔ تفسیر طبری*، ج ۱، ص ۱۰۳ «بَلْ» به «نی که» و در صفحه ۱۱۲(حاشیه) به «نک» و در صص ۲۶۳ و ۲۶۵ و در ج ۲، ص ۴۱۸ و در ج ۳، صص ۵۵۲ (حاشیه)، ۶۷۳، ۷۱۰ و۷۴۰ به «نه‌که» ترجمهٔ شده است. در ضمن، در ص ۵۵۲ (حاشیه) در نسخه‌بدل «نا» در برابر «بَلْ» «نکه» قرار دارد؛ همچنین در *فرهنگنامهٔ قرآنی*، ج ۱، صص ۳۵۸، ۳۵۹ و ۳۶۰ معادل‌های متعددی برای «بَلْ» آمده است که از جملهٔ آنها نک، نکه، نه‌که، نه‌کی و نیک و نی‌که است[۱۲۵]. گفتنی است که در موارد دیگری از *ترجمه و قصه‌های قرآن* کاربردهای مشابه دیده می‌شود (صص ۱۲۶۹ و ۱۳۳۲) که مصحح آنها را نیز به حاشیه منتقل کرده است. در صفحهٔ ۱۰۴۷ این متن واژهٔ «نیک» در ترجمهٔ «ولکن» دیده می‌شود؛ در اینجا نیز واژه به حاشیه منتقل شده و به جای آن، «بیک» قرار داده شده است: «من بشما می‌رسانم آنچه فرستاده‌اند مرا بدان نیک می‌بینم شما را گروهی که نادانی می‌کنید»[۱۲۶].

در *فرهنگنامهٔ قرآنی*، ج۳، صص ۱۲۶۵ و ۱۲۶۶ در قرآن‌های شمارهٔ ۵۹، ۴۷، ۸۱ و ۱۰۸ ما صورت‌های نیک، نکه، نه‌که را در برابر واژهٔ «ولکن» می‌بینم؛ بنابراین، تغییر متن به «بیک» لازم نیست.

پی‌نوشت

۱. سورهٔ بقره (۲)، آیهٔ ۷۱: فَذَبَحُوها وَ ماکادَ یَفْعَلُونَ.

۲.این واژه تحوّل دومی نیز داشته است که حذف n پس از مصوّت بلند ā است (در این باره نگاه کنید به « دو تحوّل آوایی در زبان فارسی»، مجلهٔ *زبان‌شناسی*، سال نوزدهم، شمارهٔ دوم، صص: ۱ـ ۹).

۳. مصحح متن را به «پژمردگی» تغییر داده است. گفتنی است که ضبط این کلمه با b درست است؛ دکتر محمد معین دربارهٔ کلمهٔ پِژمُردَن و پژمریدن در حاشیهٔ *برهان قاطع* می‌نویسد: «پژ ظاهراً اشتباه قدیمی است به جای بژ bizh».

۴. در متن به صورت «توده کر[د]ه» آمده است.

۵. مصحّح، متن را به «مردگان» تغییر داده است.

۶. مصحح، متن را به «آوردند» تغییر داده است.

۷. مصحّح، کلمه را به صورت «می‌آور[د]ند» در متن آورده است.

۸. مصحّح، کلمه را به صورت «می‌آور[د]ند»در متن آورده است.

۹. مصحّح، کلمه را به صورت «آور[د]یت» در متن آورده است.

۱۰. مصحح، متن را به «بازگردانند» تغییر داده است.

۱۱. «بیجارده کردن» به معنی مهیّا و آماده کردن است.

۱۲. در *فرهنگنامهٔ قرآنی*، متن به صورت «گشاده کر[د]ن» آمده است.

۱۳. مصحّح به صورت «ناپیدا کر[د]ن» در متن آورده است.

۱۴. مصحّح «نگرند» را به حاشیه برده و به جایش «نگردند» قرار داده است.

۱۵. مصحح، متن را به «فردا» تغییر داده است.

۱۶. در *فرهنگنامهٔ قرآنی* به صورت «گر[د] ندگاه» آمده است.

۱۷. مصحّحان این دو متن، «هرو» را به «هردو» تغییر داده‌اند.

۱۸. سورهٔ بقرهٔ (۲)، آیهٔ ۲۱۳: ... فَبَعَثَ اللهُ النَّبِیّنَ مُبَشِّرینَ وَ مُنْذِرینَ ... .

۱۹. سورهٔ بقره (۲)، آیهٔ ۲۱۷: یَسْئَلُونَکَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرام.

۲۰. مامی این موارد را مصحح در حاشیه جای داده و ضبط با صامت h را برگزیده است.

۲۱. سورهٔ بقره (۲)، آیهٔ۲۳۴: فَلاجُناحَ عَلَیْکُمْ فِیما فَعَلْنَ فی اَنْفُسِهِنَّ بِالْمَعْرُوف. شمارهٔ این آیه در کتاب ترجمه و قصه‌های قرآن ۲۳۳ است.

۲۲. سورهٔ هود (۱۱)،آیهٔ ۹۵: کَاَنَ لَمْ یَغْنَوْا فِیها. مصحح در متن به صورت «خو[د]» آورده است.

۲۳. سورهٔبقره (۲)، آیهٔ۲۳۶: ... تَفْرِضُوا لَهُنَّ فَریضَةً...

۲۴. مصحح در متن «هزا[ر]» آورده است.

۲۵. مصحح در متن «هزا[ر]» آورده است.

۲۶. سورهٔ آل‌عمران (۳)، آیهٔ۱۳۰: لاتَأکُلُوا الرِّبوآ اَضْعافاً مُضاعَفَةً... .

۲۷. مصحّح متن را به «بخورد» تغییر داده است.

۲۸. مصحّح، متن را به شکل «بخو[ر]دیم» آورده است.

۲۹. در متن به صورت «خو[ر]دنی» آمده است.

۳۰. در متن به صورت «خو[ر]د» آمده است.

۳۱. مصحح به صورت « بخو[ر]دند» آورده است.

۳۲. سورهٔ نساء (۴)، آیهٔ ۱۰۸: ... اِذْ یُبَیِّتُونَ ما لایَرْضی مِنَ الْقَوْلِ... شمارهٔ این آیه در *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۱۰۷ است.

۳۳. تذکر این نکته لازم است که گروه nd در ابتدا به nn و سپس به n تبدیل می‌شود.

۳۴. سورهٔ نساء (۴)، آیهٔ ۱۰۹:... مَنْ یَکُونُ عَلَیْهِمْ وَکیلاً. شمارهٔ آیه در *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۱۰۸ است.

۳۵. سورهٔ مائده (۵)، آیهٔ ۲: یا اَیُّهَا الَّذینَ امَنُوا لاتُحِلُّوا شَعآئِرَ اللهِ وَلَاآلشَّهْرَ الحَرامَ... .

۳۶. مصحّح متن را به «سپهرها» تغییرداده است.

۳۷. تلفظ پهلوی آن mihrbān است (مکنزی، ۱۳۸۳، ۳۰۹).

۳۸. سورهٔ انعام (۶)، آیهٔ ۱:... جَعَلَ الظُّلُماتِ وَ النُّورَ...

۳۹. مصحح متن را تغییر داده است.

۴۰. مصحح متن را تغییر داده است.

۴۱. مصحّح این سه مورد را در متن بدون تغییر باقی گذشته است .

۴۲. این کلمه صورت‌های دیگری نیز دارد که ما در بالا فقط صورت‌هایی را ذکر کردیم که در آن، an پایانی کلمه حذف شده است.

۴۳. در متن: دستاورنج.

۴۴. سورهٔ مؤمنون (۲۳)، آیهٔ ۹۷: وَ قُلْ رَبِّ اَعوذُبِکَ مِنْ هَمَزاتِ الشَّیاطین.

۴۵. مصحح متن را تغییر داده است.

۴۶. مصحح متن را تغییر داده است.

۴۷. مصحح واژه را در متن بی‌تغییر باقی گذاشته است.

۴۸. «گفت مریم: کمن واداشت خواهم بخدای از تو اگر هستی تو پرهیزکار».

۴۹. در جلد ۱۱تفسیر ابوالفتوح در صفحات ۷۲ (ح)، ۱۰۶، ۱۵۷ (ح)، ۲۴۸ (ح) و ۲۷۹ نیز این واژه دیده می‌شود.

۵۰. سورهٔ نساء (۴) ، آیه ۱۱: فَاِنْ کُنْ نِساءَ فَوْقَ اَثْنَتَیْنِ فَلَهُنْ ثُلُثا ما تَرَکَ.

۵۱. سورهٔ نساء (۴)، آیهٔ۱۷۲: ... مَنْ یَسْتَنْکِفْ عَنْ عِبادَتِه ... شمارهٔ این آیه در *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۱۷۱ است.

۵۲. مصحّح متن را به «نبراند» تغییر داده است .

۵۳. مصحّح متن را به «بزرگ‌وارتر» تغییر داده است.

۵۴. سورهٔ انعام (۶)، آیهٔ ۲۵: جعلنا عَلی قُلُوبِهِمْ اَکِنَّةً اَنْ یَفْقَهُوه.

۵۵. در این‌باره نگاه کنید به «یک تحوّل آوایی دیگر زبان فارسی: فرایند افزوده شدن صامت "ر" به بعضی از کلمات»، *زبان‌شناسی*، سال بیستم، شمارهٔ اول، صص ۱ـ۱۶.

۵۶. این کلمه در متن دستورالاخوان و مهذب الاسماء «ستره» معنی شده است که همان «استره» است.

۵۷. «سَر» در اینجا به معنی «رئیس و فرمان‌ده» است.

۵۸. در ترجمهٔ *المنجد* ذیل «فوض» آمده است: قَوْمٌ فَوْضی: گروه برابر که بزرگ‌تر نداشته باشند یا گروه پراکنده یا گروه درهم‌آمیخته.

۵۹. در اینجا r ازحرف اضافهٔ «در» حذف شده است، که نمونه‌های این حذف در *تفسیر ابوالفتوح* و *تفسیر شنقشی* دیده می‌شود. در متن اساس سورآبادی این جمله این گونه است: «ایشان را بود مژدگان در درِ مرگ و فی‌الْاخِرَة: در گور که او را گویند نَم نومةالعروس».

۶۰. مصحّح متن را به «در» تغییرداده است.

۶۱. سورهٔ مریم (۱۹)، آیهٔ ۴۸: وَ اعْتَزِلُکُمْ وَ ماتَدْعُونَ مِنْ دُونِ الله.

۶۲. سورهٔ یوسف (۱۲)، آیهٔ ۲۶: اِنْ کانَ قَمیصُه قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ.

۶۳. سورهٔ مائده (۵)، آیهٔ ۱۰۷: فَاِنْ عُثِرَعَلی اَنَّهُمَا اسْتَحَقّا اِثْماً.

۶۴. مصحّح متن را به «بازنگرید» تغییر داده است.

۶۵. سورهٔ مؤمنون (۲۳) ، آیهٔ ۵۳: فَتَقَطَّعُوا اَمْرَهُمْ بَیْنَهُمْ زُبُراً.

۶۶. سورهٔ اسراء (۱۷)، آیهٔ۶۷: وَ اِذا مَسَّکُمُ الضُّرُّ فِی الْبَحْرِ ضَلَّ مَنْ تَدْعُونَ اِلّا اِیّاه فَلَمّا نَجاکُمْ اِلَی الْبَرِّ اَعْرَضْتُمْ.

۶۷. در متن آمده است: »بژرف درشد». و در حاشیه در نسخه‌بدل‌های «م» و «ل»: «ژرف درشد» و در نسخه‌بدل «ذ»: «ژرف شد» آمده است.

۶۸. در متن نسخهٔ اساس: «هاگردیدی»، نسخه‌بدل‌های «آط»، «آب»، «آز»: «فراگردیدی».

۶۹. مصحّح متن را به «نگیرند» تغییر داده است.

۷۰. مصحّح متن را به «برآماهید» تغییر داده است.

۷۱. سورهٔ آل‌عمران (۳)، آیهٔ ۵۵: ... رافِعُکَ اِلَیَّ...

۷۲. در تمامی این متون متن به صورت « ر[ا] » آورده شده است.

۷۳. سورهٔ آل‌عمران (۳)، آیهٔ ۷۲: و قالَتْ طائِفَةٌ مِنْ اهلِ الِکتاب... .

۷۴. سورهٔ یونس (۱۰)، آیهٔ ۳۷: ...تَصْدیقَ الَّذی بَیْنَ یَدَیْهِ وَ تَفْصیلَ الِکتاب ...

۷۵. سورهٔ انفال (۸)، آیهٔ۶۵: یا اَیُّهَا النَّبی حَرِّض المُؤمِنینَ عَلَی القِتال.

۷۶. سورهٔ شعراء (۲۶)، آیهٔ۱۱۸: فَاَفْتَحْ بَیْنی وَ بَیْنَهُمْ فَتْحاً و نَجِّنی وَ مَنْ مَعِیَ مِنَ الْمُؤمِنینَ.

۷۷. سورهٔ یونس (۱۰)، آیهٔ ۲۸: فَزَیَّلْنا بَیْنَهُمْ.

۷۸. سورهٔ بقرهٔ (۲)، آیهٔ ۲۲۱: وَ لاتَنْکِحُوا الْمُشْرِکات.

۷۹. سورهٔ نحل(۱۶)، آیهٔ ۳۵: وَ قالَ الَّذینَ اَشْرَکُوا لَوْ شاءَ اللهُ ما عَبَدْنا مِنْ دُونِه مِنْ شَیءٍ ... .

۸۰. مصحّح در متن «فر[و]آمده» آورده است.

۸۱. سورهٔ مؤمن (۴۰)، آیهٔ ۴۷: ... فَیَقُولُ الضُّعَفاءُ لِلّذین آستَکْبَروُا...

۸۲. سورهٔ بقره (۲)، آیهٔ ۱۶۴: ... و الْفُلْکِ الَّتی تَجْرِی فی البَحْر بِما یَنْفَعُ النَّاسَ ...

۸۳. مصصح متن را به «ناشناسنده» تغییرداده است.

۸۴. سورهٔ فتح (۴۸)، آیهٔ ۲۹: یُعْجِبُ الزُّرّاعَ لِیَغیظَ بِهِمُ الکُفّار. مصحح متن را به «تا» تغییر داده است.

۸۵. سورهٔ نحل (۱۶)، آیهٔ ۵۵: لِیَکْفُروا بِما اتَیْناهُمْ.

۸۶. مرحوم یغمایی متن را به «تا» بدل کرده، بدون آنکه در حاشیه متذکر اصل شود.

۸۷. سورهٔ حشر (۵۹)، آیهٔ ۷: ما اَفاءَ اَللهُ عَلیٰ رَسُوله مِنْ اَهْل القُریٰ فَلِلّـهِ و لِلَّرسُـولِ وَ لِـذِی‌القُربـیٰ و الیَتامیٰ و المَساکین و اَبْنِ‌السَّبیلِ کَیْ لایَکُونَ دُولةً بَیْنَ الاَغنِیاء مِنْکم. مرحـوم یغمـایی مـتن را بـه «تـا» بدل‌کرده و در حاشیه متذکر آن نشده است.

۸۸. متن اساس *تفسیر سورآبادی* چنین است: «گفته‌اند یَحْذَرُ حذر کنندا به معنی امر است؛ و گفتـه‌انـد معناه حذر می‌کردند تا آخر ببود بر ایشان آنچه از آن می‌ترسیدند و حذر می‌کردند» (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج۲: ۹۵۶_۹۵۷).

۸۹. متن نسخهٔ اساس *تفسیر سورآبادی* چنین است: «بفرمود فریشته‌ای را تا طـایف را از ناحیـت شـام برگرفت» (همان: ۱۲۳۷).

۹۰. نسخهٔ متن *تفسیر نسفی* این گونه است: «زمان ده کـافران را انـدکی تـا بینـی کـه چـه کـنم بـا هریکی» (نسفی، ۱۳۷۶: ج۲: ۱۱۵۳).

۹۱. سورهٔ فاطر (۳۵)، آیهٔ ۴۰: اَرُونی ماذا خَلَقُوا مِنَ الاَرْضِ اَمْ لَهُمْ شِرْکٌ فی السَّموات.

۹۲. سورهٔ اعراف (۷)، آیهٔ۲۰: اِلّا اِنْ تَکُونا مَلَکَیْنِ اَوْ تَکُونا مِنَ الخالِدین. شمارهٔ این آیـه در کتـاب ۱۹ است.

۹۳. سورهٔ محمد (۴۷)، آیهٔ۴: فَشُدُّوا الْوَثاقَ فَاِمّا مَنًّا بَعْدُ وَ اِمّا فِداءً. مصحح متن را به «یـا» تغییـر داده است. ترجمهٔ این بخش از آیه در *تفسیر ابوالفتوح* چنین آمده است: «استوار کنی بند را یا منّت نهی پـس از آن و یا فدا کنی» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج۱۷: ۲۸۸).

۹۴. سورهٔ اسراء (۱۷)، آیهٔ۵۴: رَبُّکُمْ اَعْلَمُ بِکُمْ اِنْ یَشَأْ یَرْحَمْکُم اَو اِنْ یَشَأْ یُعَذِّبْکُمْ.

۹۵. سورهٔ شوری (۴۲) آیهٔ ۳۴: اَوْ یُو بِقْهُنَّ بِما کَسَبُوا وَیَعْفُ عَنْ کَثیر. مرحوم یغمایی متن را به «یـا» تغییر داده، بدون آنکه متذکر اصل شود.

۹۶. سورهٔ یونس (۱۰)، آیهٔ ۴۶: وَ اِمّا نُرِیَنَّکَ بَعْضُ الَّذی نَعِدُهُمْ اَوْ نَتَوَفَّیَنَّکَ فالِینا مَرْجِعُهُمْ.

۹۷. سورهٔ آل‌عمران (۳)، آیهٔ ۱۴۹: یٰا اَیُّها الَّذینَ اٰمَنُوا... .

۹۸. در این صفحه در اصل «ازیسما» آمده است که مصحح آن را بـه شـکل «ازیشـما» در مـتن آورده است.

۹۹. سورهٔ نساء (۴)، آیهٔ ۵: وَ لاتُؤْتُوا السُّفَهاءَ اَمْوالَکُمُ الَّتی جَعَلَ اللهُ لَکُمْ قِیَامًا وَ اَرْزُقُوهُمْ... .

۱۰۰. برای روشن‌تر شدن معنی «قیاماً» در این آیه معنی این واژه را در همـین آیـه از چنـد ترجمـه و فرهنگِ واژه‌های قرآن بـه دسـت مـی‌دهـیم: بپـای کـرده (ترجمـهٔ تفسـیر طبـری: ج۱، ص۲۸۹)/ قـوامی (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۵: ۲۳۳)/ قیاماً: راستیء کار، و قیل پایدارنده مر معـاش شـما را (لسـان‌التنزیـل: ۱۹۱)/ قیاماً: یعنی قوام زندگانی (تراجم‌الاعاجم: ۲۰۸).

۱۰۱. زیش به معنی زیستن و زندگی است (سخن، «زیش»).

۱۰۲. سورهٔ اعراف (۷)، آیهٔ ۸۶ : ... تَبْغُونَها عِوَجاً... شمارهٔ آیه در کتاب *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۸۵ است.

۱۰۳. سورهٔ بقره (۲)، آیهٔ ۱۹۸: فَاِذا اَفَضْتُمْ مِنْ عَرَفاتٍ فَاَذْکُروا اللهَ عِنْدَ المَشْعَرِ الْحَرام.

۱۰۴. سورهٔ بقره (۲)، آیهٔ ۶۹: اِنَّها بَقَرَةٌ صَفْراءُ فاقِعٌ لَوْنُها تَسُرُّ النّاظِرینَ.

۱۰۵. دربارهٔ واژه «عبد» در *تفسیر ابوالفتوح* آمده است: «عامّهٔ قُرّاء خواندند بفتح با و دال... و وجهی دگر گفتند: قراءت او را حمل کنند برآن که این لفظ جمع جمع باشد، یُقالُ: عِباد و عُبُد، کَما یقال: ثِمار و ثُمُر، آنکه استثقال کرد و ضمّه را برهم عین را مفتوح بکرد، و اَعْمَش خواند: عُبُدَ الطاغُوتِ درشاذّ و معنی جمع باشد» (رازی: ج۷: ۴۵ـ۴۶).

۱۰۶. مصحّح متن را به «ناگروندگان» تغییر داده است.

۱۰۷. سورهٔ بقرهٔ (۲)، آیهٔ ۲۳۷: ... قَدْ فَرَضْتُمْ لَهُنَّ فَرِیضَةً فَنِصْفُ ما فَرَضْتُمْ ... .

۱۰۸. ترجمه و قصه‌های قرآن: ج۱: ۱۲۶.

۱۰۹. همان: ۱۳۱.

۱۱۰. همان: ج۲: ۸۵۳.

۱۱۱. همان: ۸۵۵.

۱۱۲. همان: ۱۲۲۰.

۱۱۳. سورهٔ نساء (۴)، آیهٔ ۱۴۳: مُذَبْذَبینَ بَیْنَ ذٰلِکَ لا اِلیٰ هؤُلاءِ وَلا اِلیٰ هولاءِ... شمارهٔ این آیه در *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۱۴۲ است.

۱۱۴. این نکته شایان ذکر است که «مُذَبْذَبین» جمع است و «گرده» مفرد. با نگاهی به بعضی ترجمه‌ها درمی‌یابیم که ترجمهٔ جمع به مفرد نظایر دیگری نیز دارد که در برخی قرآنهای مترجم دیده می‌شود. از جمله، نمونه‌هایی که علاوه بر ترجمهٔ جمع، دارای ترجمهٔ مفرد نیز هستند؛ چند مثال زیر است:

عالِمینَ: دانا ۶۲ (یاحقی: ج۳: ۹۹۸، قرآن ۶۲)/ فاعِلون: گزارنده ۳۹ (همان: ج۳: ۱۰۹۰، قرآن ۳۹)/ مُؤْمِنَات: گرویده ۲۷، گرونده (همان: ج۳، ص۱۲۸۸، قرآنهای ۲۷ و ۱۱۴)/ مُسَوِّمین: نشان‌برکرده ۳۴، نشان‌کرده ۴۱، ... نشان کرده‌شده ۱۳۶ (همان: ج۳: ۱۳۶۷، قرآن‌های شمارهٔ ۳۴، ۴۱، ۱۳۶).

۱۱۵. سورهٔ رعد (۱۳)، آیهٔ ۱۶: جعلوا الله شرکاء ... شمارهٔ این آیهٔ در *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۱۸ است.

۱۱۶. سورهٔ احزاب (۳۳)، آیهٔ ۲۳: وَ مِنْهُمْ مَنْ یَنْتَظِرُوَا ما بَدَّلُوا تَبْدیلاً.

۱۱۷. سورهٔ نحل (۲۷)، آیهٔ ۴۱: قالَ نَکِّرُوا لَها عَرْشَها.

۱۱۸. سورهٔ انفال (۸)، آیهٔ۵۳: ذٰلِکَ بِاَنَّ اللهَ لَمْ یَکُ مُغَیِّراً نِعْمَةً اَنْعَمَها عَلی قَوْمٍ حَتّی یُغَیِّروا ما بِاَنْفُسِهِمْ.

۱۱۹. سورهٔ یونس (۱۰)، آیهٔ۶۴: لاتَبْدیلَ لِکَلِمات الله.

۱۲۰. سورهٔ بقره (۲)، آیهٔ ۸۰ : قُلْ اَتَّخَذْتُمْ عِنْدَ اللهِ عَهْداً فَلَنْ یُخْلِفَ اللهُ عَهْدَه.

۱۲۱. سورهٔ احزاب (۳۳)، آیهٔ ۶۲: وَ لَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللهِ تَبْدیلاً.

۱۲۲. سورهٔ فاطر (۳۵)، آیهٔ ۴۳: فَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّتِ اللهِ تَبْدیلاً.

۱۲۳. سورهٔ ق (۵۰)، آیهٔ ۲۹: مایُبَدَّلُ الْقَولُ لَدَیَّ.

۱۲۴. سورهٔ سبأ (۳۴)، آیهٔ ۳۲: قالَ الَّذینَ اسْتَکْبَروا لِلَّذینَ اسْتُضْعِفُوا اَنَحْنُ صَدَدْناکُمْ عَنِ الْهُدی بَعْدَ اِذْ جاءَکُمْ بَلْ کُنْتُمْ مُجْرِمین. شمارهٔ این آیه در *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۳۳ می‌باشد.

۱۲۵. یادآوری این نکته ضروری است که «نـه» و «کـه» در پهلـوی «nē» و «kē» اسـت (مکنـزی، ۱۳۸۳: ۳۱۶ و ۲۸۹).

۱۲۶. سورهٔ احقاف (۴۶)، آیهٔ ۲۳: اُبَلِّغُکُمْ ما اُرْسِلْتُ بِه وَلکنّی اَریکُمْ قَوْماً تَجْهَلُونَ. شمارهٔ این آیـه در *ترجمه و قصه‌های قرآن* ۲۲ است.

کتابنامه

– آموزگار، ژاله و احمد تفضّلی، ۱۳۸۲، *زبان پهلوی* (ادبیات و دستور آن). چاپ چهارم، تهران: معین.

– ابوالقاسمی، محسن، ۱۳۷۵، *دستور تاریخی زبان فارسی*. چاپ اول، تهران: سمت.

– ادیب نطنزی، بدیع‌الزمان ابوعبدالله حسین بن ابراهیم،۱۳۸۰، *دستور اللّغـهٔ المسـمّی بـالخلاص*. بـه تصحیح رضا هادی‌زاده، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– --------، ۱۳۴۶، *المرقاة*. به تصحیح سیدجعفر سجّادی، تهران: بنیاد فرهنگ.

– اسفراینی، ابوالمظفّر شاهفور بن طاهر بن محمّد، ۱۳۷۵، *تاج التّراجم فی تفسـیر القـرآن للاعـاج*. بـه اهتمام نجیب مایل هروی و علی‌اکبر الهی خراسـانی، ج ۱ و ۲، چـاپ اول، تهـران: علمـی و فرهنگـی (بـا همکاری دفتر نشر میراث مکتوب).

– --------، ۱۳۷۴، *تاج التّراجم فی تفسیر القرآن للاعاج*. به اهتمام نجیب مایل هروی و علی‌اکبـر الهی خراسانی، ج ۳، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی (با همکاری دفتر نشر میراث مکتوب).

– اشرفی خوانساری، مرتضی، ۱۳۸۳، *گویش خوانساری*. چاپ اول، تهران: پژوهشـگاه علـوم انسـانی و مطالعات فرهنگی.

– اقتداری لارستانی، احمد، ۱۳۷۱، *لارستان کهن و فرهنگ لارستانی*. چاپ دوم، تهران: جهان معاصر.

– البخارائی، محمد بن محمد بن نصر، ۱۳۶۵، *المستخلص یا جواهر القرآن*. به اهتمام مهدی درخشـان، تهران: دانشگاه تهران.

– الزنجی السجزی، محمود بـن عمـر، *مهـذّب الاسـماء فـی مرتـب الحـروف و الأشـیاء*. بـه تصـحیح محمدحسین مصطفوی، تهران: علمی و فرهنگی.

– المروزی، محمد بن منصور، ۱۳۶۱، *الدّرر فی الترجمـان*. بـه تصـحیح محمدسـرور مـولایی، تهـران: علمی و فرهنگی.

– انوری، حسن، ۱۳۸۱، *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن.

– ایزدپناه، حمید، ۱۳۶۷، *فرهنگ لکی*. چاپ اول، چاپخانهٔ گیلان، مؤسسهٔ فرهنگی جهانگیری.

– ایزدپناه، حمید، ۱۳۸۱، *فرهنگ لُری*. چاپ اوّل، تهران: اساطیر.

– باقری، مهری، ۱۳۸۲، *مقدمات زبان‌شناسی*. چاپ ششم، تهران: قطره.

– *بخشی از تفسیری کهن به پارسی*. ۱۳۷۵، تصحیح سیدمرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، چاپ اوّل، تهران: نشر قبله (با همکاری دفتر نشر میراث مکتوب).

– *برگردانی کهن از قرآن کریم*. ۱۳۸۳، به کوشش علی رواقی، چاپ اوّل، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

– بیهقی، ابوجعفر احمدبن‌علی بن محمّد المقرئ، ۱۳۶۶، *تاج المصادر*. به تصحیح هادی عالم‌زاده. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

– *تَراجِم الاَعاجِم*. ۱۳۶۶، به کوشش مسعود قاسمی و محمود مُدبّری، چاپ اول، تهران: اطلاعات.

– *ترجمهٔ تفسیر طبری* (نسخهٔ عکسی به شمارهٔ ۶۲۳۱). محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

– *ترجمهٔ تفسیر طبری* (نسخهٔ عکسی به شمارهٔ ۶۲۳۲). محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

ـ *ترجمهٔ قرآن* (نسخهٔ مورّخ ۵۵۶ هجری). ۱۳۶۴، به کوشش محمدجعفر یاحقی، چاپ نخست، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی شهید محمد رواقی.

ـ *ترجمهٔ قرآن موزهٔ پارس*. ۲۵۳۵ (= ۱۳۵۵)، به کوشش علی رواقی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– *ترجمه و قصه‌های قرآن*. ۱۳۳۸، به اهتمام یحیی مهدوی و مهدی بیانی، تهران: دانشگاه تهران.

– *تفسیر شنقشی*. ۲۵۳۵ (= ۱۳۵۵)، به اهتمام محمدجعفر یاحقی، تهران: بنیاد فرهنگ.

– *تفسیر قرآن پاک*. ۱۳۴۹، به کوشش علی رواقی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– *تفسیر قرآن مجید*. ۱۳۴۹، به اهتمام جلال متینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*. ۱۳۵۲، تصحیح جلال متینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– تفلیسی، ابوالفضل حبیش بن ابراهیم بن محمد، ۱۳۵۰، *قانون ادب*. به اهتمام غلامرضا طاهر، ج ۱، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– --------، ۱۳۵۱، به اهتمام غلامرضا طاهر، ج ۳، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– *چند برگ تفسیر قرآن عظیم*. ۱۳۵۱، به کوشش نجیب مایل هروی، کابل: سلسلهٔ نشرات ریاست کتابخانه‌های عامهٔ افغانستان.

– حاجت‌پور، حمید، ۱۳۸۳، *زبان تالشی* (گویش خوشابر). چاپ دوم، رشت: گیلکان.

– حریری، محمد بن عثمان، ۱۳۶۵، *مقامات حریری*. پژوهش علی رواقی، چاپ نخست، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی شهید محمد رواقی.

– حسن‌دوست، محمّد، ۱۳۸۳، *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*. چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

– حق‌شناس، علی‌محمد، ۱۳۷۸، *آواشناسی* (فونتیک). چاپ ششم، تهران: آگاه.

– خلف تبریزی، محمدحسین، ۱۳۷۶، *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین. چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

– دهار، قاضی‌خان بدرمحمّد، ۱۳۴۹، *دستور الاخوان*. به تصحیح سعید نجفی اسداللّهی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– دهخدا، علی‌اکبر (و دیگران)، ۱۳۷۷، *لغت‌نامه*. چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران.

– رازی، ابوالفتوح، ۱۳۷۵، *روض‌الجِنان و روح‌الجَنان فی تفسیر القرآن*. به کوشش محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح، ج ۱۸و ۲۰، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

– ––––––––، ۱۳۷۶، *روض‌الجِنان و روح‌الجَنان فی تفسیر القرآن*. به کوشش محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح، ج ۷ و ۸، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

– ––––––––، ۱۳۷۸، *روض‌الجِنان و روح‌الجَنان فی تفسیر القرآن*. به کوشش محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح، ج ۲، ۱۱، ۱۴و ۱۶، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

– ––––––––، ۱۳۸۱، *روض‌الجِنان و روح‌الجَنان فی تفسیر القرآن*. به کوشش محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح، ج ۵، ۱۰، ۱۲، ۱۳و ۱۷، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

– راستار گویوا، و. س، ۱۳۴۷، *دستور زبان فارسی میانه*. ترجمهٔ ولی‌الله شادان، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– رجایی بخارایی، احمدعلی، ۱۳۷۵، *لهجهٔ بخارایی*. چاپ دوم، مشهد: دانشگاه فردوسی.

– رواقی، علی، ۱۳۴۸، «ساختمانی از فعل ماضی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*. سال شانزدهم، شمارهٔ چهارم، صص: ۳۸۱ ـ ۳۹۳.

– ستوده، منوچهر، ۱۳۳۲، *فرهنگ گیلکی*. تهران: نشریهٔ انجمن ایران‌شناسی.

– سرلک، رضا، ۱۳۸۱، *واژه‌نامهٔ گویش بختیاری چهارلنگ*. چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

– سلامی، عبدالنبی، ۱۳۸۳، *فرهنگ گویش دوانی*. چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

– سورآبادی، ابوبکر عتیق، ۱۳۸۰ـ۱۳۸۱، *تفسیر سورآبادی*. به تصحیح علی‌اکبر سعیدی سیرجانی، تهران: فرهنگ نشر نو.

– صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۵۷، *تکوین زبان فارسی*. تهران: دانشگاه آزاد ایران.

– ––––––––، ۱۳۸۰، *فارسی قمی*. چاپ اول، تهران: باورداران.

– ––––––––، ۱۳۸۰، *مسائل تاریخی زبان فارسی*. تهران: سخن.

– ––––––––، ۱۳۸۳، «دو تحوّل آوایی در زبان فارسی (حذف و اضافه شدن صامت «ن» بعد از مصوّت‌های بلند)». *زبان‌شناسی*، سال نوزدهم، شمارهٔ دوم، صص: ۱ ـ ۹.

ـ ––––––––، ۱۳۸۴، «یک تحوّل آوایی دیگر زبان فارسی: فرایند افزوده شدن صامتِ «ر» به بعضی از کلمات». *زبان‌شناسی*، سال بیستم، شمارهٔ اول صص: ۱ـ ۱۶.

– ––––––––، ۱۳۸۵، «نکاتی در باب ترجمهٔ تفسیر طبری مصحّح مرحوم یغمایی». *ارجنامهٔ حبیب یغمایی*، تدوین سیدعلی آل‌داوود. تهران: میراث مکتوب.

– طوسی، ابی‌جعفر محمّد بن الحسن بن علی، ۱۳۴۲، *النهایه فی مجرد الفقه و الفتاوی*. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: دانشگاه تهران.

– عثمانی، ابوعلی حسن بن احمد، ۱۳۴۵، *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه*. به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

– *فرهنگ لغات قرآن خطی آستان قدس رضوی شمارهٔ ۴*. ۱۳۶۳، به کوشش احمدعلی رجایی بخارایی، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ـ *فرهنگنامهٔ قرآنی*. ۱۳۷۷، تدوین گروه فرهنگ و ادب بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی (با نظارت محمّدجعفر یاحقی). چاپ دوم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

– *قرآن قدس*. ۱۳۶۴، به اهتمام علی رواقی، نخستین چاپ، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی شهید محمّد رواقی.

– *قرآن مجید*. ۱۳۷۹، ترجمه محمد علی آیتی، چاپ پنجم، تهران: سروش.

– کارنگ، عبدالعلی، ۱۳۳۳، *تاتی و هرزنی* (دو لهجه از زبان باستان آذربایجان). تبریز: اسمعیل واعظ‌پور، چاپخانهٔ شفق.

– *لسان‌التنزیل*. ۱۳۴۴، به اهتمام مهدی محقق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

– محمدی خمک (سکایی سیستانی)، جواد، ۱۳۷۹، *واژه‌نامهٔ سکزی* (فرهنگ لغات سیستانی). چاپ اول، تهران: سروش.

– معلوف، لویس، ۱۳۸۲، *فرهنگ بزرگ جامع نوین* (ترجمهٔ المنجد). ترجمهٔ احمد سیاح. چاپ چهارم، تهران: انتشارات اسلام.

– مقرّبی، مصطفی، ۱۳۷۲، *ترکیب در زبان فارسی*. چاپ اول، تهران: توس.

– مکنزی، دیوید نیل، ۱۳۸۳، *فرهنگ کوچک زبان پهلوی*. ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد، ۱۳۷۰، دیوان. تهران: زوّار.

– میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین، ۱۳۳۹، *کشف‌الاسرار و عدهٔ‌الابرار*. به اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: دانشگاه تهران.

– میهنی، محمد بن منوّر، ۱۳۶۶، *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید*. به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.

– ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۵۲، *تاریخ زبان فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– نسفی، ابوحفص نجم‌الدّین عمر بن محمد، ۱۳۷۶، *تفسیر نسفی*. به تصحیح عزیزالله جوینی، چاپ اول، تهران: سروش.

– Boyce, M.1977. *A Word-List of Manichaen Middle Persian and Parthian*. Acta Iranica 9a.

نقد تحلیلی رمان *گرینگوی پیر**

جلال فرزانهٔ دهکردی

اشاره

آمریکای لاتین سرزمین دوگانهٔ بودن و نبودن است. سرزمین آرمان‌گرایی از یک‌سو و سرزمین تنهایی و انزوا از سوی دیگر. از این‌روی آمریکای لاتین را باید سرزمین تنهایی دانست، نه سرزمینی که در فردیّت خویش تنهاست، بلکه سرزمینی که در تنهایی خویش تکه‌تکه گردیده و حالا سالیان سال است که تلاش می‌کند تکه‌پاره‌های فردیّت از دست‌رفته‌اش را دوباره پیوند زند تا به یکپارچگیِ مادی و معنوی دست یابد. بیهوده نیست که تنهایی و انزوا و جداافتادگی همواره درون‌مایهٔ برجستهٔ داستان‌های این سرزمین است. آنچه اُکتاویو پاز آن را *هزارتوی تنهایی* می‌نامد و همان‌که گابریل گارسیا مارکز در *ماکوندویِ* دوردست و ناشناخته و منزوی‌اش می‌نمایاند.

با این همه، آمریکای لاتین جولانگاه مبارزهٔ همیشگی برای یافتن هویت خویش نیز هست. مبارزه‌ای که بیش از آنکه با هماوردی بیرونی باشد، با تنهایی تکه‌تکه‌شدهٔ خودش است؛ با آرمان‌گرایی سرکوب‌شده‌ای که دستاورد تلاش مردمانی است که پای بر آن نهادند تا بهشتی زمینی، سرزمینی دگر و آرمان‌شهری یگانه برای فرزندان آدم بنا نهند.

این تنهایی تکه‌تکه شدهٔ آمریکای لاتین با انزوا و فردیت آدم‌های آن نیز هماهنگی دارد. ویژگی‌ای که شاید همزاد آدمی باشد. تنهایی‌ای که آدمی همواره با آن دست به گریبان است و چنین است که ادبیات آمریکای لاتین، ادبیاتی جهانی است. ادبیاتی که گرچه از تنهایی خود و خاک

---

* *گرینگوی پیر* (ترجمه عبدالله کوثری، تهران: طرح نو، ۱۳۷۸) نام کتابی است از کارلوس فوئنتس (۱۹۲۸–)، از مشهورترین نویسندگان اسپانیایی‌زبان. تاکنون تعدادی از آثار وی به فارسی ترجمه شده است که از جمله می‌توان به *آئورا* (تهران: تندر، ۱۳۷۹)، *پوست انداختن* (تهران: آگاه، ۱۳۸۰)، *از چشم فوئنتس* (تهران: طرح نو، ۱۳۸۴) و *خودم با دیگران* (تهران: قطره، ۱۳۷۳) با ترجمه عبدالله کوثری اشاره کرد. این مقاله در شماره ۲۱ کتاب ماه ادبیات (دی ماه ۱۳۸۷) با عنوان «درد تکثیرشدهٔ جدا افتادگی آدمی در آینهٔ هزار تکهٔ آمریکای لاتین» به چاپ رسیده است.

باستانی‌ای که آن را پرورده دم می‌زند، در اندازه‌ای کلان‌تر از تنهایی آدمی نیز به زیبایی سخن به میان می‌آورد. بدین ترتیب درون‌مایهٔ تنهایی، دیگر بودن و انزوا و جدا افتادگی در بیشتر رمان‌های نو آمریکای لاتین نه تنها تنهایی‌ای سیاسی و اجتماعی را می‌نمایاند، بلکه درد انزوا و جدا افتادگی آدمی در این دنیای ناشناختهٔ پهناور را نیز به نمایش می‌گذارد.

***

از جمله آثاری که تنهایی‌ای این‌چنین را در بافتی یگانه به تصویر می‌کشد، *گرینگوی پیر* اثر کارلوس فوئنتس است[1]. اثری که در بافت یکپارچهٔ خود دوگانه‌های گوناگونی را با یکدیگر همراه می‌کند، آنان را کنار یکدیگر یا روبروی هم یا هر کدام را جدا در آینه‌ای روبروی خودشان می‌نشاند و از آنان می‌خواهد که در یکدیگر و در خویشتن خویش بنگرند و پس از آنکه به‌دقت نگریستند و به پرسش‌هایی که دستاورد این نگرش شگفت‌اند پاسخ گفتند، آنان را از صحنهٔ زیبای رمان، همان صحرای سوزان با آن خورشید تابان و سرخ چهره‌اش، خارج می‌کند و این سایه‌های گام‌زن وسیله‌ای می‌شوند برای آشکار شدن سطور نانوشتهٔ تاریخ، روابط ناپیدای آدمیان و خواهش و تنش بی‌صدای ذهن آدمی برای گریز از تنهایی ناگزیرش. بدین‌ترتیب آنچه قدرت داستان سر راست و خطّی فوئنتس به حساب می‌آید، همنشینی تنهایی یک ملّت و تنهایی فرد فرد آدم‌های این داستان در بافتی یکپارچه است.

هموَندی انزوای مکزیک آشوب‌زده، که دستاورد از هم‌گسیختگی فرهنگی ملتی است که سال‌ها شلاق استعمار و خودکامگی را بر گُردهٔ خویش تحمل کرده‌اند و تنهایی آدمی در صحنهٔ گیتی، از دیدگاهی وجودشناسانه که بیشتر تنهایی‌ای است که دستاورد از هم‌گسیختگی روانی اوست، گونه‌ای یکپارچگی اندام‌وار را در ساختار رمان به‌دست می‌دهد. این یکپارچگی از یک‌سو محصول جاسازی خواسته یا ناخواستهٔ موتیف‌هایی[2] است که پیوسته در متن رمان تکرار می‌شوند و از سویی دیگر، دستاورد درهم‌آمیختگی دوگانه‌های متضادی[3] است که در متن رمان به چشم می‌خورند و با یکدیگر قیاس می‌شوند. بدین‌ترتیب این دوگانه‌های گوناگون همانطور که در تکه‌تکه‌های گوناگون روایت تکرار می‌شوند، با موتیف‌های ساختاری و ایماژهای مختلفی، که خود الگوهایی معنایی در خدمت بن‌مایهٔ تنهایی‌اند، درمی‌آمیزند و معنایی کلی به اثر می‌دهند. بیهوده نیست که با پیگیری هر تصویری در رمان می‌توان به درون‌مایهٔ تنهایی و انزوا رسید.

از دیدگاه منتقدانی که با رویکرد نمودگرایی[4] با متن روبرو می‌شوند، ایماژها و الگوهای معنایی‌ای که در یک اثر تکرار می‌شوند، گونه‌ای لِیت‌موتیف[5] را می‌آفرینند که نشان‌دهنده پیام درونی اثر است. این پیام درونی، خواسته یا ناخواسته بر کُلّ پیکرهٔ اثر سیطره می‌یابد و کلیّت آن را در سایهٔ خداگون

خویش می‌گیرد. در رمان *گرینگوی پیر* فوئنتس نیز ساختارها و نمودهای گوناگونی که پیوسته در پیشروی پیرنگ رخ می‌نمایند، درون‌مایهٔ تنهایی را در بافت اثر می‌گنجانند و صورتی اندام‌وار و یکدست می‌آفرینند.

اندام‌واره‌گی در رمان فوئنتس نخست از روبرویی دوگانه‌های گوناگون سر در می‌آورد. این دوگانه‌های گوناگون را می‌توان به سه دوگانهٔ اصلی زیر تقسیم کرد: پیرمرد/ژنرال، هریت/ژنرال آریو و هریت/پیرمرد. این سه دوگانه در بُعدی گسترده‌تر به ترتیب با دوگانه‌های معنایی کلان‌تر آمریکا/مکزیک (یا آمریکای شمالی/آمریکای لاتین)، زن/مرد و جوانی/پیری هم راستا می‌شوند. این دوگانه‌های متضاد، چنانکه از نامشان برمی‌آید نخست از مجرای شخصیت‌پردازی داستان می‌گذرند. بدین‌ترتیب فوئنتس با شخصیت‌پردازی دقیق خود نه تنها آدم‌هایی می‌آفریند که دغدغه‌ها و آرزوهای خویش را در سر دارند، بلکه هر کدام را نشانه، ایماژ و یا استعاره‌ای برای معنایی جهانی‌تر و انسان‌مدارانه‌تر قرار می‌دهد. جالب اینجاست که چنین درون‌مایه‌هایی با موتیف‌ها و جملات کوتاه و نغزی همچون: «تنهایی غیبت زمان است» و یا با تکنیک کاوش ذهنی بانوی داستان که از چشم‌انداز تنهایی اکنون‌اش بر گذشتهٔ پرمخاطره و ماجراجویانه‌اش نظر می‌افکند، کسی که: «کنون تنها می‌نشیند و به یاد می‌آورد»، تقویت می‌شوند. در واقع معمار ساختار اندام‌وار داستان با چنین بست‌هایی است که حلقه‌های شخصیت‌پردازی را به هم پیوند می‌زند و بدین‌ترتیب، متن هم معنایی جهانی و هم معنایی فردی می‌گیرد و با این‌همه شاعرانگی‌اش به پای واگویه‌های تاریخی کشوری دوردست قربانی نمی‌شود.

نخستین دوگانه‌ای که در همان آغاز رمان، خود را می‌نمایاند دوگانهٔ پیرمرد/ژنرال آریو است؛ پیرمرد تنهایی که به راه می‌افتد تا نه‌تنها گذشتهٔ خویش را به دست فراموشی سپارد، بلکه در سرزمینی ناشناخته بمیرد. امّا در گذر از همین تنهایی است که او باید با ژنرال آریو روبرو شود؛ دو مرد درمانده در تنهایی‌شان با هویتی تکّه‌تکّه که در تلاشند خویشتن خویش را دوباره باز یابند و از گذشته‌ای رهایی یابند که هر دوشان را می‌آزارد. تک‌گویی آریو «فرزند سکوت و شوربختی» (*فوئنتس*، ۱۳۷۸: ۱۱۹) به هنگامی که برای هریت وینسلو از کودکی‌اش می‌نالد، تمامی تنهایی مردی را می‌نمایاند که هم‌اکنون با انقلاب دوباره، آهسته آهسته، هویتش را می‌یابد. آریو، فرزند نامشروع پدری لذت‌جو است؛ پدری که از پذیرش فرزندش چشم می‌پوشد. آریو، اما حالا با آغاز انقلاب، ریشه‌های تنهایی‌ای را که سال‌هاست او را می‌آزارد، از خاک بیرون می‌کشد و می‌خواهد آنها را برای همیشه بسوزاند و نابود کند.

بیهوده نیست که «جوزف چرزانوسکی» درون‌مایهٔ رمان را پدرکشی می‌داند[۶]. کشتن پدر خویشتن برای آریو در واقع تلاش برای فراموشی گذشته است. گذشته‌ای که آریوی تنها مانده را رها نمی‌کند. او خانهٔ اشرافی‌ای را که در آن مادرش ناخواسته او را به دنیا آورده به آتش می‌کشد تا دوباره از حضور اشباحی‌اش رها یابد و از بند گذشته‌اش آزاد گردد؛ اما آریو تنها فرزند شوربختی نیست، او فرزند سکوت نیز هست. او که سالهاست با تنهایی‌اش تنها مانده، همچون شبحی آواره میان دیوارها و ستون‌های خانهٔ اشرافی، چونان همهٔ دیگر زحمت‌کشانی که از میان سطرهای مکتوب تاریخ مکزیک بیرون رانده شده‌اند، نادیده انگاشته شده و این خود او بوده است که می‌باید تنهای تنها در سکوتی مرگبار هویت پاک‌شده‌اش را دوباره از نو بنویسد.

هم از این روست که انگارهٔ آینه در خانهٔ اشرافی و از لابه‌لای سطور رمان سر بر می‌آورد؛ انگاره‌ای برای نظاره، کندوکاو، ارزیابی و شناخت خویش. انگاره‌ای که گویی می‌خواهد در برابر تنهایی آدم‌های داستان قد علم کند، اما تنها موفق می‌شود آن را بیشتر بنمایاند. به همین دلیل است که آریو آینهٔ خانه را همچون خانهٔ اشرافی ویران نمی‌کند. او می‌خواهد مردمی که سال‌ها از دیدن اندازهٔ قامت خویش محروم مانده‌اند و حالا در برابر چهاردیواری‌ای از آینه، که سر تا پایشان را متکثّر و هزارگونه نشان می‌دهد، قرار بگیرند تا خویشتن خویش را از سر تا به پا دوباره و دوباره ببینند و بر هویّت گمگشته‌شان، هرچند شکل‌باخته و آواره نظر بیفکنند.

«ببین، تو خودت را در آینه دیدی، فکر می‌کنی من نمی‌دانم. من هم خودم را توی آینه دیدم، وقتی پسربچه بودم، اما سربازهای من هیچ‌وقت سراپای خودشان را ندیدند. من ناچار بودم این هدیه، این ضیافت را بهشان بدهم، بهشان بگویم: "حالا خودتان را تماشا کنید، راه بروید، دست‌تان را بلند کنید، پولکا برقصید، تلافی کنید؛ آن همه سال را که هیکل خودتان را نمی‌دیدید، توی تاریکی کورمال کورمال دنبال یک پیکر می‌گشتید –پیکر خودتان– که غریبه و ساکت و پرت افتاده بود، درست مثل همهٔ پیکرهایی که اجازهٔ لمس‌کردنشان را نداشتید. آنها جلو آینه حرکت کردند و طلسم مرا شکستند، جادویم را باطل کردند"» (همان: ۱۳۶).

و در جای دیگر به گرینگوی پیر دربارهٔ هویت تکه‌تکه‌شدهٔ مردم مبارز مکزیک می‌گوید:

«دیروز دیدی چطور خودشان [منظور افراد آریو است] را توی آینه نگاه می‌کردند؟ [...] تا آن‌وقت سرتاپای خودشان را ندیده بودند، نمی‌دانستند که پیکرشان چیزی بیشتر از تکه‌ای از تخیل‌شان یا تصویری شکسته در آب رود است، حالا می‌دانند» (همان: ۶۳).

خانهٔ اشرافی، امّا برای آریو چونان آینه است. آینه‌ای که سکوت سی‌ساله‌اش را به تصویر می‌کشد و او گذر خموش کودکی و نوجوانی‌اش را در آن می‌بیند: «من و این ملک سی سال تمام روبروی

هم بودیم، همان‌طور که تو رو در روی آینه بودی، همان‌طورکه افراد من عکس خودشان را توی آینه می‌دیدند. سنگ و خشت و کاشی و چینی و چوب، مات و مبهوت‌ام کرده بود» (همان: ۱۳۶). با اینکه گراسیونو، کلیددار پیر خانهٔ اشرافی، او را به اندرونی خانه می‌برد و کلیدهای خانه را در دستان او می‌گذارد تا او نیز چونان سایر ساکنان منزل از لذت داشتن خانه‌ای از خود آگاه گردد، تا دیگر اهالیِ منزل او را ببینند و وجودش را باور کنند؛ اما با همهٔ اینها آریو تنهاست. او با همهٔ تلاشش برای کشف خویش هر چقدر بیشتر به هویت سوخته‌اش شناخت پیدا می‌کند، بیشتر تنها می‌شود. به آتش‌کشیدن خانهٔ اشرافی نیز مرهم زخم تنهایی‌اش نیست. او اگرچه پس از سال‌ها خانهٔ اشرافی را به آتش می‌کشد، خاطراتش را، که چونان سنگ نبشته‌ای بر لوح حافظه‌اش جاودانه باقی مانده‌اند، نمی‌تواند پاک کند. خاطره پاک‌شدنی نیست. چونان رنج کارگران مکزیکی که از پس‌پشت خاطرات نانوشتهٔ تاریخ فوران می‌کند و انقلابی سترگ می‌گردد. آنان نیز دوباره سر بر می‌آورند؛ وحشی و رنج‌کشیده و حالا در برابر آینه قد راست می‌کنند.

اما پارهٔ دیگر این دوگانه یعنی گرینگوی پیر نیز خود از درد و تنهایی بی‌اندازه‌ای رنج می‌برد. گرینگوی پیر که به مکزیک آمده تا بمیرد، نمونه‌ای از شخصیت‌های آواره‌ای است که می‌خواهد گذشتهٔ خویش را به فراموشی سپارد و دن‌کیشوت‌وار[۷] پذیرای سرنوشت غم‌انگیز خود شود. از همین‌روی انگاره و موتیف‌های پی‌درپی‌ای که نشان‌دهنده تنهایی پیرمرد هستند، از همان آغاز در رمان شروع به رشد می‌کنند. پیرمرد که خود «پناهنده‌ای داوطلب» است، به هنگامی که از مرز مکزیک می‌گذرد، وارد صحرایی می‌شود که خود نمونه‌ای از تنهایی، سکوت و انزوای اوست. هر آنچه در صحرا نیز وجود دارد، انگاره‌ای از تنهایی است. «صحرای گرداگرد» با «بوته‌های آگاوهٔ سخت و تیز چون نوک شمشیر»، «کرکس‌هایی که بالای سر پیرمرد می‌چرخند»، «آواز سوگوارانهٔ فاخته»، «عقرب و ماری که تنها غریبه‌ها را می‌گزند»، چونان «برهوتی» او را از این واقعیت باخبر می‌کنند که «مسافر همواره غریبه است» (همان: ۲۵). بیهوده نیست که فوئنتس او را با پرومتهٔ درد کشیده، خداوندگار طغیان و سرکشی و انگارهٔ آوارگی و رنج مقایسه می‌کند (همان: ۳۴).

از همین روست که این پیرمرد عجیب با چهرهٔ شگفتش در میان جمع مکزیکی‌ها همواره غریبه‌ای است تنها. پاره‌ای از دوگانه‌ای که اگرچه روبروی پارهٔ دیگرش یعنی آریو قرار می‌گیرد، اما در تنهایی چیزی از او کم ندارد. این دو اگرچه یکی جوان و دیگری پیر، یکی مکزیکی و دیگری آمریکایی، یکی سیاه و دیگری سفید هستند، در تنهایی خویش با هم توأمانند. دو آوارهٔ تنها که چونان دو جِرم فضایی در مداری دوردست در کائنات بی‌حد و حصر می‌چرخند، بی‌آنکه توان آن را داشته باشند که از سرنوشت خویش بگریزند.

با این حال دوگانهٔ پیرمرد/آریو، همان‌طور که پیشتر نیز به آن اشاره شد، در بعدی کلان‌تر دوگانهٔ آمریکای شمالی/مکزیک را نیز می‌نمایاند. این دوگانه که با گذر پیرمرد خبرنگار و ماجراجوی داستان، «امبروز بی‌یرس»، از مرز میان آمریکا و مکزیک نشان داده می‌شود، ماهیت استعمارزده و درهم ریختهٔ مکزیک فراموش‌شده و یک‌سو نهاده‌شده را در برابر آمریکای آرام، مرفه و بی‌دغدغه می‌گذارد. در واقع باید گفت که پیرمرد از آمریکای آرام می‌آید، اما خود آمریکایی‌ای ناآرام است؛ با این حال او به‌عنوان آمریکایی‌ای ناآرام و منتقد چندان اقبال خوشی در آمریکا نداشته است. در واقع او از خویشتن خود می‌گریزد و عبور از مرز مکزیک را وسیله‌ای برای فرار از هویت خودساخته‌اش می‌داند. هویتی که چندان به او وفادار نبوده و درد، رنج، خودآزاری و دگرآزاری را برایش به ارمغان آورده است. با این حال، امبروز بی‌یرس وارد سرزمینی می‌شود که سال‌هاست رنج حمله و یورش ملت‌های بیگانه را بر تن رنجورش پذیرفته است.

مکزیکی که پایتخت باستانی‌اش، «تنوچتیتلان»[۸]، مرکز فرهنگ و تمدن کهن و پویای آزتک بوده است. تمدنی که گسترهٔ کنونی آن ایالت مکزیکوی آمریکا بوده است و به هنگام حملهٔ استعمارگران اسپانیایی نه‌تنها تمدنی وحشی و رام نشده نداشته، بلکه دارای فرهنگی نژاده و شهرنشین بوده است. جالب اینجاست که تنوچتیتلان به هنگام حملهٔ اسپانیایی‌ها پنج مرتبه بزرگ‌تر از مادرید بوده است و اصول معماری، شهرنشینی و آموزشی پیچیده‌ای داشته است[۹]. بدین‌ترتیب مهاجمان اسپانیایی نه‌تنها به ملتی وحشی و رام‌نشده حمله نکرده‌اند، بلکه به ملتی یورش برده‌اند که خود فرهنگی اصیل داشته‌اند و عملکرد این مهاجمان نه تنها عملی متمدنانه نبوده است، بلکه نسل‌کشی وحشیانهٔ ملتی بوده که چندان با بوی باروت و امراض مسری اروپاییان آشنا نبوده‌اند[۱۰].

از این‌روی هویت مکزیک که با ورود پیغام‌آوران تمدن غربی و سپس سیطرهٔ حکومت‌های خودکامه بعد از آنان تکّه‌تکّه و منزوی شده است، در برابر هویت آمریکایی قرار داده می‌شود که کاملاً غربی و تکنولوژی‌زده است؛ هویتی که خود را در ساختار کلی‌اش پیغام‌آور فرهنگ و تمدنی غایی و خودبسنده می‌داند که سرانجام روی‌آوردن به آن کامیابی و پیشرفت، بی‌شبهه است. اما طرفه اینجاست که این فرهنگ و تمدن به ظاهر خودبسندهٔ خود نیز در پرورش روزنامه‌نگار جوانش پیروز و سربلند نبوده است و شخصیتی تنها، منزوی و خودباخته آفریده است. گرینگوی پیر و تنها، که در جوانی‌اش با هیاهوآفرینی در رسانه‌های آمریکایی به پرسشگری از اصول تغییرناپذیر ملت خویش پرداخته است، کنون پس از سالیان سال می‌بیند که پرخاشگری‌اش تنها به انزوایی مرگبار انجامیده است. پیرمرد که از خویشتن خویش می‌گریزد، می‌خواهد آنچه را انجام داده بود، فراموش کند و از همین روست که به مکزیک پای می‌گذارد و به انقلاب می‌پیوندد.

در واقع باید گفت که عملکرد پرخاشگرانهٔ روزنامه‌نگار پیر که در جوانی‌اش اخلاق و ارزش‌های پدران، خاندان و ملت خویش را بی‌رحمانه و ستیزه‌جویانه به قلم بی‌رحم خود به زیر تیغ افشاگری برده است، کمتر از نسل‌کشی اسپانیایی‌ها نیست. اسپانیایی‌ها هنگامی که به پایتخت آزتک هجوم می‌برند، مردم بی‌گناه آن را به بهانهٔ وحشی‌بودن، اجرای مناسک قربانی و داشتن فرهنگی از خود، نابود می‌کنند. در واقع پدرکُشی پیرمرد با نسل‌کشی اسپانیایی‌ها یکی می‌شود و همین‌جاست که آن تکّهٔ تیرهٔ درون آدمی، همان بخشی که به آزار جسمی و روانی دیگران می‌انجامد، کندوکاو می‌شود. بنابراین چنان‌که «استیون بالدی» نیز بر این باور است که«سیمای مفیستوفیلیسی[۱۱] شکنجه‌گر و شکنجه‌دیده در اغلب آثار او [فوئنتس] حضور دارد»[۱۲]، شخصیت پیرمرد را نیز باید شخصیتی مفیستوفلیسی دانست. پیرمرد که حالا در تلاش است خویشتن خویش را بازیابد و از این انزوا و تنهایی که همهٔ وجودش را فراگرفته رهایی یابد، جوانی پر ماجرایش را برای به دست‌آوردن دست‌نیافتنی‌ها گذرانده است؛ بی‌آنکه بداند در گذر همهٔ این دست‌وپازدن‌های پیاپی تنها جَدَل‌گری خودشیفته بوده که قربانیانش به جای آنکه کلّاشان و سرمایه‌داران رشوه‌ده و رشوه‌گیر باشند، خانواده، ملت و هم‌نوعانش بوده‌اند.

«می‌دانید خودم را نوعی فرشتهٔ انتقام می‌دانستم. من شاگرد کج‌خُلق و هتّاک شیطان بودم، چون سعی می‌کردم درست به اندازهٔ کسانی که تحقیرشان می‌کردم، مقدس‌مآب جلوه کنم. حتماً می‌فهمید چه می‌گویم، شما متدیست هستید، من کالونیست، هر کدام‌مان سعی‌مان این است که تقوامان بیشتر از یکی باشد، در مسابقهٔ پاکدامنی برنده شویم، اما در این کار نزدیک‌ترین کسانمان را از خودمان می‌رنجانیم، چون دوشیزه هریت. واقعیّت این است که من زورم فقط به زن و بچه‌هام می‌رسید، نه به خوانندگان. آنها هم به اندازهٔ من یا هریت ظاهرساز بودند، همه‌شان سفت و سخت طرفدار اخلاق و درستکاری و اعتراض به وضع موجود بودند، هر کدام‌شان می‌گفت: "آن که بهش حمله می‌کنی من نیستم، نه، آن برادر بی سر و پای من است"...» (همان: ۸۱-۸۲).

دومین دوگانه‌ای که به تقویت درون‌مایهٔ اصلی رمان می‌پردازد، دوگانهٔ هریت وینسلو/ ژنرال آریو است. اکتاویو پاز[۱۳] در بخشی از کتاب *هزارتوی تنهایی* با عنوان «دیالکتیک تنهایی»[۱۴]، ماهیت تنهایی انسان را چه مکزیکی باشد و چه اهل هر کجای دیگر این جهان پهناور واکاوی می‌کند. در واقع پاز بر این باور است که انسان پس از آنکه از زهدان مادر جدا شد، در تنهایی کامل خویش غرقه می‌گردد و این خود اوست که باید با تلاش فردی‌اش مرزهای این تنهایی را بشکند و در جامعه پایمردانه زندگی کند. او معتقد است که «احساس تنهایی ما اهمیت و معنایی دوگانه دارد؛ از سویی آگاهی بر خویشتن است و از سوی دیگر آرزوی گریز از خویشتن» (پاز: ۱۳۸۶: ۹). در واقع آگاهی

فردی ما از تنهایی‌مان است که شوق گریز گاه‌گاه از آن را در ما بیدار می‌کند. پاز تنها راه گریز از تنهایی را پناه آوردن به دنیای عشق می‌داند و هم اوست که اعتقاد دارد تنها راه رهایی از تنهایی و تجربهٔ زندگی و مرگ در کنار یکدیگر، با «عشق» شدنی است و درست همینجاست که تقابل دوتایی زن/مرد رخ می‌نماید. تقابلی که به اندازهٔ تاریخ بشریت کهن است. زن و مرد چون دو آینه روبروی هم برای کشف خودشان و یکدیگر. از همین‌روست که دوگانهٔ هریت/آریو از یک‌سو و دوگانهٔ زن ماه‌سیما/آریو، چونان پیش رنگی محوتر، از سوی‌دیگر، تقابل کهن حوا/آدم را پیش می‌کشد و مفاهیم مادینگی/ نرینگی را در رمان برجسته می‌کند.

هریت زنی آرام و درس‌خوانده است که از محیط سرد و بی‌رنگ و لعاب شهر و دیار خود فاصله گرفته است تا در مکزیک زندگی‌ای آزاد و مستقل داشته باشد. امّا او پیش‌تر نمی‌دانسته که در مکزیک ناخواسته درگیر انقلابی پرشور خواهد شد و در برابر آریوی ماجراجو و تندخو قرار خواهد گرفت. درست در همین صحرای سوزان است که این دو روبروی هم قرار می‌گیرند تا خواسته و ناخواسته آینه یکدیگر شوند و به کشف همدیگر بپردازند. دوگانهٔ هریت/آریو در واقع دو شخصیّت گوناگون را روبروی هم قرار می‌دهد تا به نوعی دوگانگی رابطهٔ زن و مرد و همچنین پیچیدگی آن را نشان بدهد. در یک طرف، آریو که سرخپوستی دو رگه و مردی جنگ‌آور و روستایی و یا شاید از دید هریت وحشی نجیبی است که چندان از رموز عشق سر در نمی‌آورد و در طرف دیگر، هریت زنی با پدر و مادر سخت‌گیر امّا نرم‌خو، که به گمان آریو از سیاره‌ای دیگر آمده و فضانوردی ره گم کرده است که به ناگاه بر مکزیک سوزان پای نهاده است؛ همان «دیگری» که باید کشف شود. این دو در این صحرای سوزان با سراب‌های موهن‌اش روبروی یکدیگر قرار می‌گیرند تا دوگانهٔ آدم و حوای فوئنتس را تکمیل کنند و درست همینجاست که آریو این«جریان سیّال جنسیت» (فوئنتس، همان: ۱۳۷) که بی‌هیچ خردورزی معنای عشق را نه از کتاب‌ها که از غریزه‌اش می‌داند، می‌فهمد که باید نرد عشق را به هریت ببازد. آریو که در جامعهٔ ارباب سالار پیشین حتی صدای عشق‌بازی‌اش را کسی نمی‌بایست می‌شنفت، حالا با همهٔ خوی صحرایی‌اش آماده است تا مفهوم عشق را درک کند و آن «دیگری» را که همواره برایش پرسشی بی‌پاسخ بوده، کشف نماید؛ از همین‌روست که آریو به هنگام بیان کردن دیدگاهش دربارهٔ هریت از انگاره‌هایی همچون سراب، چاه ویل و کابوس استفاده می‌کند.

«"به من نگاه کن!" آریو تکرار کرد. ببین که روبروی توأم (هریت فکر می‌کرد که او می‌خواسته همین را بگوید. اکنون می‌نشیند و به یاد می‌آورد)، وقتی روبروی توأم نمی‌توانم تکان بخورم، چون تو زیبا هستی، شاید؛ امّا فقط زیبایی دلیل این جور مات‌ماندن، این‌جور میخکوب‌شدن روبروی کسی یا

چیزی نیست: ما –هریت زهرخندی به لب آورد– مثلاً، یا سرابی توی صحرا یا کابوسی که نمی‌شود ازش فرار کنی. افتادن توی چاه ویل خواب. یک‌سر از خواب خود فرارکردن» (همان: ۱۳۸).

آریو به‌خوبی می‌داند که با آنکه می‌خواهد از همهٔ زیبایی هریت لذّت ببرد، او را چون پدیده‌ای ناشناخته و دست‌نایافتنی خواهد یافت. سرابی که چون نزدیکش می‌شود، دیگر نیست. خوابی که چون با خرد خویش بخواهد تعبیرش کند، به هیچ کجا نخواهد رسید. گویی سیّاره‌ای که از دوردست می‌گذرد و او تنها می‌تواند از روی آثار و نشانه‌هایش آن را بشناسد.

از این‌روی، فوئنتس اگرچه عشق را ماهیتی شناخت‌مدارانه می‌بخشد، آن را حامل شناختی غایی نمی‌داند. شناخت هیچ‌کس به‌گونه‌ای غایی ممکن نیست؛ چراکه هرکس مجموعه‌ای است از خاطرات گذشته، هنجارهای جامعه و ساختارهایی که کم‌وبیش از بیرون بر روان او تحمیل می‌شوند. خاطرات گذشته و حال آدمی‌اند. به کلام دیگر، آدمی دستاورد خاطراتش است. شجاع‌ترین و آگاه‌ترین آدمیان نیز آنگاه که از بندهایی نامرئی می‌گریزند، دوباره با بندهای نادیدنی دیگری، بَندیِّ ذهن خویش می‌گردند. در واقع، هریت و آریو اگرچه دمی را در کنار یکدیگر برای به یاد آوردن گذشته از یک‌سو و شناخت روان متضادشان از سوی‌دیگر می‌گذرانند، دوباره باید به تنهایی خویش بازگردند. دو ستاره‌ای که از مسیر خویش به در آمده‌اند، دوباره باید به مسیر مُقَدَّرشان بازگردند تا نظم جامعه به هم نریزد[۱۵].

با این حال، فوئنتس اگرچه از به تصویرکشیدن رابطه‌ای آرمانگرایانه در رمانش خودداری نکرده است، در دام رابطهٔ فانتزی و مخاطب‌پسند رمان‌های سطحی نیز گرفتار نمی‌شود. او در این رمان از بیان رنج و دردی که جامعهٔ مردسالار آمریکای لاتین بر زنان تحمیل می‌کند، دریغ نکرده است. چنین مفهومی را می‌توان در شخصیت‌پردازی زن ماه‌سیما جستجو کرد. اُکتاویو پاز در *هزارتوی تنهایی* می‌نویسد:

«در دنیای ما عشق تقریباً تجربه‌ای دست‌نیافتنی است. همه‌چیز برضدّ عشق است: اخلاقیات، طبقات، قوانین، نژادها و حتی خود عشاق. زن برای مرد همیشه آن «دیگری» بوده است؛ ضدّ و مکمل او. اگر جزیی از وجود ما در عطش وصل اوست، جزء دیگر –که به همان‌اندازه آمر است– او را دفع می‌کند. زن شیء است، گاه گرانبها، گاه زیانبار، امّا همیشه متفاوت. مرد با تبدیل‌کردن زن به شیء و با دگرگون‌کردن او به نحوی که منافع، خودخواهی، عذاب و حتی عشقش انشا می‌کند، زن را به وسیله‌ای برای کسب تفاهم و لذت و راهی برای رسیدن به بقا دگرگون می‌کند. چنان‌که سیمون دوبوار گفته است، زن بت است، الهه است، مادر است، جادوگر است، پری است؛ اما هرگز خودش نیست. بنابراین روابط عشقی ما از همان آغاز تباه شده است، از ریشه مسموم است» (۱۳–۱۲).

پاز بدین ترتیب نقش فراموش شدهٔ زنان را در جامعه می‌نمایاند. او معتقد است در جامعهٔ مردم‌محور مکزیک، زنان با نگاهی مردانه سنجیده و کاویده شده‌اند و از همین‌روی به نیازهای جسمی و روانی آنها توجه نشده است. در واقع، نگاه اُبژه‌گون به زنان آنان را از اندازهٔ موجوداتی کنش‌گر و توانمند خارج کرده و ماهیّت، هویّت، احساسات و عواطفشان را با سنجه‌هایی ناسازگار با زنانگی‌شان سنجیده است. در رمان فوئنتس شخصیت‌پردازی زن ماه‌سیما و روایت زندگی او در همین گستره قرار می‌گیرد. زن ماه‌سیما که در متن حتی نام اصلی‌اش بسیار کم ذکر می‌شود، زنی است کاملاً مکزیکی که همچون بیشتر زنان دیگر این سرزمین فراموش شده و از میان صفحات تاریخ این کشور خط خورده است. زنی که «همیشه از این می‌ترسد که مردها صدایش را بشنوند» (فوئنتس، همان: ۱۶۲).

فوئنتس در شخصیت‌پردازی زن ماه‌سیما مراقبت و تنبیه حاکم بر جامعهٔ مکزیک را به تصویر کشیده است؛ مراقبت و تنبیهی که به‌گونه‌ای سرسختانه و ریاضت‌منشانه بر نظام تربیتی زنان در جامعهٔ سنتی مکزیک حکم می‌راند و آنان را به طبیعتی مرتاض‌وار هدایت می‌کند و برای زندگی غم‌بار آینده‌شان آماده می‌کند. چنین تربیتی بی‌شک دختران جوان را از حقوقی که پسران هم‌سن و سالشان از آن برخوردارند محروم می‌کند و نیازهای عاطفی و شور و شوق دخترانهٔ این بانوان را تباه می‌سازد. تربیتی که به گفتهٔ پاز: «با این تصور که عشق وحدت پایداری است که هدفش به وجود آوردن و پرورش فرزندان است، منکر طبیعت عشق می‌شود» (همان: ۱۸) و در واقع نقش مادری را برای زن از پیش تعیین و تثبیت می‌کند. به همین دلیل است که زن ماه‌سیما نمونهٔ آشکاری از بانویی است که روانش در جامعهٔ سنتی پیش از انقلاب مکزیک تباه گردیده است. در واقع ازدواج اجباری او با شوهر پیشینش او را بیشتر و بیشتر از خود بیگانه کرده و او را ناگزیر از پذیرش نقشی تحمیلی کرده که به‌هیچ‌روی با روان زنانهٔ او سازگاری ندارد. جالب اینجاست که در همهٔ خانه‌های مکزیک، «خانه‌هایی که دور خودشان زنجیر کشیده بودند، به هر دروازه‌ای قفل‌های بزرگ مثل کمربند عفت زده بودند، خانه‌هایی که زندان خودشان بودند» (همان: ۱۶۵). زنی یا زنانی می‌زیبند که فراموش‌شده و خموش‌اند. زنانی که از افسردگی، تنهایی و نادیده انگاشته‌شدن به ستوه آمده‌اند و بی‌صدا در حال پوسیدن هستند.

با این حال، انقلاب گرچه آنان را از پس درهای زنجیر زده بیرون کشیده، آزادی کامل را به آنان هدیه نکرده است. بانوی ماه‌سیما با آنکه پس از انقلاب آزادی نسبی خود را به دست آورده است، توان آن را ندارد تا از دیوارهای نامرئی ذهن خودش بگریزد. او هنوز خویشتن را نیافته است. با آنکه او بوده است که ژنرال آریو را از مرگ و از دست سربازان فدرال نجات داده، هنوز هم جنس دوم است و راهی بسیار طولانی در پیش دارد تا به هویت زنانه‌اش پی برد.

سومین دوگانه‌ای که در رمان مطرح می‌شود، دوگانهٔ هریت/پیرمرد است. روبرویی پیرمرد با هریت که به هنگام سوختن خانهٔ اشرافی آغاز می‌شود، به‌نوعی به دوگانهٔ پیری/جوانی دلالت می‌کند. پیرمرد از همان آغاز که بانوی جوان را می‌بیند، آمادهٔ ابراز عشق به او می‌شود. امّا هریت نمی‌تواند این عشق را بپذیرد. او در پیرمرد، نه معشوق بلکه پدر خویش را می‌بیند. پدری که همچون پیرمرد باعث فروپاشی خانواده‌اش شده و تنهای تنها در سرزمینی بیگانه ماندگار شده است. پدر هریت نیز چون گرینگوی پیر از مرزهای سرزمین خویش گذشته است. او در همان‌جا با همسری دیگر که او نیز اعتراف می‌کند: «من خیلی تنهایم» (همان: ۶۳) به سر می‌برد و اینجاست که پیرمرد برای هریت نه معشوق که پدر می‌گردد؛ پدری هنجارشکن، آواره و تنها که فرصتی برای هریت فراهم می‌آورد تا با پدر واقعی‌اش، که حالا فرسنگ‌ها با او فاصله دارد، ارتباط نمادین برقرار کند و در گفتگویی خیالی بر همهٔ بدفهمی‌هایی که دستاورد فاصله‌اند، فائق آید. عشق هریت، امّا برای پیرمرد درمانی نیست. او هریت را به‌گونه‌ای دیگر دوست می‌دارد و با اینکه بر این باور است که «هریت آفتابش را با خود دارد»، آفتاب هریت بر روح خاموش‌اش نمی‌تابد. پیرمرد باید به تقدیرش دل سپارد. او آمده است تا در مکزیک بمیرد. او باید با تنهایی و انزوایش دست و پنجه نرم کند.

گویی همهٔ آدم‌های داستان در این کائنات بی‌حد و حصر باید با تنهایی مقدّرشان دست و پنجه نرم کنند و غم جداافتادگی، انزوا و کج‌فهمی دنیای پیرامونشان را با خود همراه داشته باشند. آریو باید با تنهایی خویش بسازد و آن را در مبارزه‌ای خشن بر ضد اربابان سرمایه‌داری محو نماید. پیرمرد باید با تقدیر خویش بسازد و دل به مرگی خودخواسته دهد. زن ماه‌سیما باید بپذیرد که در مکزیک هویت تکّه‌تکّه‌شده‌اش به آسانی بازنمی‌گردد، پس چه بهتر که سکوت پیشه کند. هریت باید به آمریکا به آغوش تنهایی خالی از پدر بازگردد و در تنهایی بنشیند و به یاد آورد. گویی همهٔ آدم‌های داستان چونان صحرای مکزیک و گیاهان و فاخته‌های آن، ناگزیرند با تنهایی مقدّر خویش بسازند و با آن همدم و همراز گردند. درون‌مایهٔ تنهایی باید با همهٔ انگاره‌ها و تصویرهای رمان درآمیزد. رمان گویی ناگزیر است که تنها با در هم آمیختن همهٔ انگاره‌های تنهایی و انزوا، از غم جدا افتادگی آدمی دم زند و با این ابزار به وحدتی اندام‌وار دست یابد. کنون کسی باید تنها بنشیند و به یاد آورد.

پی‌نوشت

۱. این مقاله را با این پیش‌فرض نوشتم که خواننده رمان را خوانده یا دست‌کم با پیرنگ آن آشنایی دارد. اگر می‌خواستم خلاصه‌ای از رمان نیز بیاورم، متن طولانی‌تر می‌شد.

۲. «موتیف» (motifs، motif) را بسیاری به بن‌مایه و یا حتی درون‌مایه ترجمه کرده‌اند. صالح حسینی از آن با واژه‌های «مایه» و «بن‌مایه» و نیز «ترجیع» نام می‌برد؛ با این حال به نظر می‌رسد که همهٔ این واژه‌ها فقط

بخشی از معنایِ این واژه را می‌نمایانند. موتیف در حوزهٔ نقد ادبی به معنایِ تصویرها، نمودها، جملات و به‌طور کلی عناصری است که در یک اثر هنری پیوسته تکرار می‌شوند و بدین ترتیب ساختار کلی اثر را یکپارچگی‌ای اندام‌وار (organic) می‌بخشند. همچنین واژهٔ «لِیت موتیف» (leitmotif) که واژه‌ای آلمانی به معنیِ موتیفِ هدایت‌گر است و می‌توان گفت از موسیقی به ادبیات راه یافته است، به جملاتِ موسیقایی و یا عباراتِ نوشتاری‌ای گفته می‌شود که بیشتر در آثار هنری مدرنی همچون اُپراهایِ ریچارد واگنر، *رستخیز فینگان‌هایِ* جیمز جویس، *خانم دالوویِ* ویرجینیا وولف به چشم می‌خورد و رهنمون خواننده به‌سویِ کشف معنایِ تلویحی درون‌مایه‌هایِ پنهان شده در اثر است.

3. binary oppositions.

۴. به نظر می‌آید رویکردِ نمودگرایی (approach exponential) را ویلفرد. ال. گوین و و سه نویسندهٔ دیگر کتابِ *راهنمایِ رویکردهایِ نقد ادبی*؛ (ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۷) از خود آفریده باشند؛ چراکه این رویکرد با رویکرد صورت‌گرایی (formalistic approach) در بسیاری جهات تنه می‌زند. با این حال این رویکرد به این دلیل که از بررسیِ ساختار صرف فراتر می‌رود، ارزش خاص خود را دارد، گو اینکه در کتاب‌هایِ نقد، دیگر چندان به آن توجه نشده است. در هر حال این رویکرد را می‌توان نوع خاصی از رویکردی التقاطی (approach eclectic) دانست.

۵. رجوع کنید به توضیحِ «موتیف».

۶. چرزانوسکی، جوزف، تیر ماه ۱۳۷۸، «گرینگویِ پیر و هزارتویِ تنهایی». ترجمهٔ عبدالله کوثری، روزنامهٔ خرداد، ۱۳۷۸/۴/۲۱.

۷. گرینگوی پیر با خود نسخه‌ای از دن‌کیشوت را حمل می‌کند و گهگاه آن را می‌خواند.

8. Tenochtitlan.

۹. بررسی چنین اندیشه‌ای در گسترهٔ نقد پسااستعماری قرار می‌گیرد. برایِ مطالعهٔ این حوزه از نقد ادبی رجوع کنید به مقالهٔ کوتاه امّا موجزِ مارگارت دِرِبِل (۱۳۸۴، آذر و دی)، «گذری تحلیلی بر ادبیات پسااستعماری». ترجمهٔ جلال فرزانه دهکردی، مجلهٔ نافه، ش ۲۸.

۱۰. درون‌مایهٔ نسل‌کشی را فوئنتس در رمان تجربی‌اش، *پوست انداختن*، بررسی می‌کند. در این رمان نسل‌کشیِ اسپانیایی‌ها در تنوچتیتلان با نسل‌کشیِ نازی‌ها در اردوگاه‌هایِ مرگ مقایسه می‌شود.

۱۱. Mephistopheles نمایندهٔ شیطان است. هم راهنما و هم از راه به‌در برندهٔ شخصیت‌هایی همچون دکتر فاستوس در نمایشنامه‌ای به همین نام، اثرِ کریستوفر مارلو. دکتر فاستوس نمونهٔ انسان رنسانسی است که در پوستش نمی‌گنجد، مگر آنکه دانشی فراانسانی به دست آورد؛ از این روی می‌توان گفت که مفیستوفیلیس آن تکّهٔ ناآرام روح بشر است که سودایِ دست یافتن به دست‌نایافتنی‌ها را در سر دارد؛ تکه‌ای که اگرچه تیره و اهریمنی است افزون‌گر دانش نیز هست. در واقع مفیستوفلیس جدل‌گری دوگانه است؛ آرمان زهد را با پا پس می‌زند و با دست پیش می‌کشد. هرگونه دانشی را می‌طلبد، اما نمی‌خواهد آرمان زهد را ببازد. اما در نهایت و به‌ناگزیر شکست و افسردگی است که نصیبش می‌شود.

۱۲. بالدی، استیون، آبان ۱۳۸۰، «کارلوس فوئنتس». ترجمهٔ عبدالله کوثری،کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش۲۱.

13. octavio paz .

۱۴. «دیالکتیک تنهایی»، مقالهٔ پایانیِ کتابِ *هزار توی تنهایی* اثرِ اُکتاویو پاز است که با ترجمهٔ خشایار دیهیمی به‌صورت کتابچه‌ای در ایران چاپ شده است.

۱۵. «عشق برایِ آنکه مُحَقَق شود، باید قوانین دنیایِ ما را زیر پا بگذارد. عشق رسوا و خلاف قاعده است؛ جُرمی است که دو ستاره با خارج شدن از مدار مقررشان و به هم پیوستن در فضا مرتکب می‌شوند» (پاز، دیالکتیک تنهایی، ۱۵).

کتابنامه

– پاز، اوکتاویو، ۱۳۸۶، *دیالکتیک تنهایی*. ترجمهٔ خشایار دیهیمی، چاپ دوم، تهران: لوح فکر.

– بالدی، استیون، ۱۳۸۰، «کارلوس فوئنتس». ترجمهٔ عبدالله کوثری، کتاب ماه (ادبیات و فلسفه)، آبان ۱۳۸۰.

– چرزانوسکی، جوزف، ۱۳۷۸، «گرینگویِ پیر و هزارتویِ تنهایی». ترجمهٔ عبدالله کوثری، روزنامهٔ خرداد، مورخهٔ ۱۳۷۸/۴/۲۱.

– دربل، مارگارت، ۱۳۸۴، «گذری تحلیلی بر ادبیات پسا استعماری». ترجمهٔ جلال فرزانه دهکردی، نافه، ش۲۸، آذر و دی ۱۳۸۴.

– فرانکو، جین، ۱۳۶۱، *فرهنگ نو در آمریکای لاتین (جامعه و هنرمند)*. ترجمهٔ مهین دانشور، تهران: امیرکبیر.

– فوئنتس، کارلوس، ۱۳۸۴، *از چشمِ فوئنتس*. ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: طرح نو.

– _____ ، ۱۳۷۸، *گرینگویِ پیر*. ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: طرح نو.

– ویلفرد. ال. گوین، ۱۳۷۷، *راهنمایِ رویکردهایِ نقد ادبی*. ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.

- Abrams, M.H. (1970), The Glossary of Literary Terms, New York: Reinhart English Pamphlets.

- Kristal, Efrain, Ed. (2005), The Cambridge Companion to Latin American Novel, Cambridge: Cambridge University Press.

نگاهی به کتاب *چالش میان فارسی و عربی*[*]

حسام فرمان‌سالار

اشاره

چالش میان فارسی و عربی، آخرین کتاب از دکتر آذرنوش و احتمالاً مهم‌ترین اثر در زمینهٔ تحقیقاتِ مرتبط با تاریخ ادبیات فارسی و عربی، در چند سال اخیر در کشور ماست. با چنین ویژگی‌ها، خوانش و سنجش مضمون این کتاب، حائز اهمیت خواهد بود. نوشتهٔ حاضر به بررسی‌ای کوتاه در برخی از مباحث مندرج در این کتاب می‌پردازد.

کتاب، دربردارندهٔ ارجاعات بسیار به منابع تاریخی و ادبی است، که آن را باید یکی از مزیّت‌هایش به شمار آورد. این ارجاعات، همچنین ظرفیتی قابل‌اعتنا خواهند داشت که صاحب‌نظران و پژوهشگران همچون موادّ خام به این ارجاعات توجه کنند؛ از این رو، بررسی حاضر نیز عمدتاً بر منابع همین کتاب متّکی خواهد بود.

***

کتاب *چالش میان فارسی و عربی*، نتیجه یادداشت‌های بسیاری است که ظاهراً اندک‌اندک، در طیّ دوره‌ای طولانی گردآوری شده و مباحث آن، بر اساس الگویی موزاییک‌مانند گسترش یافته است. به گمان، این ویژگی از عواملی است که موجب شده است کتاب هویّتی چندپاره و ناهمگون بیابد. برای این نکته می‌توان از مقدمهٔ کتاب شاهد آورد، که با طرح ابهاماتی کلّی، و نه لزوماً مرتبط با موضوعِ اثر آغاز می‌شود: «آگاهی‌های ما دربارهٔ ایران، ایرانی، ایرانیّت و نیز دربارهٔ فارسی دری در سده‌های نخست اسلام، هنوز مه‌آلود و از هم‌گسیخته است [...]» (آذرنوش، ۱۳۸۵: ۵). این قبیل

---

* *چالش میان فارسی و عربی؛ سده‌های نخست* (تهران: نشر نی، ۱۳۸۵) نوشته آذرتاش آذرنوش است که کتاب‌های *فرهنگ مصطلحات* (مجمع‌اللغات) (تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلام، ۱۳۶۳) و *ترجمه موسیقی الکبیر فارابی* (تهران: مؤسسه مطالعات و پژوهش فرهنگی، ۱۳۷۵) از دیگر آثار ایشان است. این مقاله در شماره ۲۴ کتاب ماه ادبیات (فروردین ماه ۱۳۸۸) به چاپ رسیده است.

گزاره‌ها، مشخصاً پا از دایرهٔ تردید فراتر نهاده است و گونه‌ای از حیرت را می‌نمایاند و همانند عنوانِ دوپاره و التیام‌نیافتهٔ اثر، وضعیت بلاتکلیفیِ مؤلف و فقدان طرح اولیّهٔ وی برای ورود به این زمینه را بازمی‌تاباند. برای این فرضیه تأییدی هم هست: «[...] نگارنده، که از دیرباز در کوره‌راه‌های این سنگلاخ سرگردان است، می‌داند که دست‌یابی به پاسخ‌هایی شایسته و قاطع در شرایط کنونی و با مدارک و پژوهش‌های نسبتاً اندک، تقریباً ناممکن است» (همان: ۶).

یکی از آسیب‌هایی که تحقیقاتِ مبتنی بر یادداشت‌برداری‌های تدریجی را تهدید می‌کند، دلبستگی به بخشی از شواهد و روی‌گردانی از مستندات معارضِ بعدی است. نمونهٔ مشخص این پدیده را می‌توان دربارهٔ آنچه آذرنوش، «رویکرد عرب‌سالارانهٔ طاهریان» می‌داند، مشاهده کرد. مستندات آذرنوش برای اثبات این مدّعا، یکی آن است که آلِ‌طاهر، خود ادیب و شاعر بوده‌اند و آثاری از ایشان به زبان عربی به دست ما رسیده است که در آنها، حتی اشاره‌ای به ایران و زبان فارسی نمی‌توان یافت؛ دیگر آنکه آنها، به شیوهٔ خلفای عباسی، پذیرای شاعرانِ عرب‌زبانی هم بوده‌اند که به قصد مدح‌گویی، رو به دربار ایشان می‌آوردند؛ و بالاخره، سخنی از عوفی، مبنی بر آنکه طاهریان اعتباری برای فارسیِ دری قائل نبوده‌اند. در این مقام، از روایت دولتشاه، که همگان آن را ساختگی دانسته‌اند، صرف‌نظر می‌شود (همان: ۸۷–۸۸).

مخالفان این عقیده هم به قرائنی استناد می‌کنند که می‌توان دستِ‌کم بر اساس محتویات همین کتابِ *چالش میان فارسی و عربی*، آنها را این‌گونه برشمرد:

۱– فارسی‌دانی و فارسی‌گوییِ طاهر، که باید مسلّم انگاشته شود؛ چه، او را اگر حتی یک ایرانی اصیل هم ندانیم، معلوم است که خاندان وی از دو پشت قبل –و تا سه نسل بعد– در ایران سکونت داشتند (همان: ۸۳–۸۴)؛ ۲– اعتقاد ریچارد فرای به اینکه آنها دشمن فرهنگ ایرانی نبوده و بسا به اشعار فارسی هم گوش فرا می‌داده‌اند (همان: ۸۸–۸۹)؛ ۳– نقلی از جاحظ در کتاب *التاج* که گوید عبدالله بن طاهر در نوروز، آداب شاهان ساسانی را به جا می‌آورد (همان: ۸۸)؛ ۴– احتمال آنکه عدم اعتنایِ عبدالله بن طاهر به ابوتمّامِ شاعر، از آن رو بوده باشد که پیش از آن، ابوتمّام در شعری، از ایرانیان با تحقیر یاد کرده بود (همان: ۸۷)؛ ۵– ظهور حنظلهٔ بادغیسی در دورهٔ حکومت طاهریان (همان: ۸۸)؛ ۶– خبری که آلوسی نقل کرده است و گوید غیلان شعوبی کتابی در مثالب عرب برای طاهر بن حسین نگاشت و سه‌هزار درهم جایزه گرفت (همان: ۱۶۰–۱۶۱)؛ ۷– شعر ابوطیّب طاهری، از نوادگان طاهر، که به رسوم ایرانی اشاره دارد (همان: ۲۰۳–۲۰۴، ۲۳۵)؛ ۸– شعری دیگر از عبیدالله، نوادهٔ طاهر، که در آن به مقایسهٔ میان نوروز و مهرگان پرداخته است (همان: ۲۳۶).

اینجا می‌توان ملاحظه کرد که آذرنوش، با آن پیش‌داوری از فارسی‌گریزی و ایران‌ستیزیِ طاهریان –که دیگر مسلّم انگاشته است– از تأکید بر شواهد دستهٔ نخست فروگذار نمی‌کند و در همین‌حال، مجدّانه در پیِ ابطال مؤیدات دستهٔ دوم می‌رود؛ در حالی‌که برای هیچ‌کدام از این دو دیدگاه، دلیل محکمی وجود ندارد و تنها، سخن از تعدادی شاهد و قرینه در میان است. او گوید آنچه از فارسی‌گوییِ طاهر به دست آمده است، چیزی جز یک جملهٔ کوتاه نیست؛ اما می‌افزاید که با آن سپاه که در اختیار وی بود و به‌طور عمده از ایرانیان تشکیل شده بود، او چاره‌ای از دانستن زبان فارسی نداشت؛ همان‌طور که در آن دوره، همهٔ امیرانِ عرب فارسی می‌آموختند تا کار خود را به پیش ببرند (همان: ۸۴). باید گفت فارسی‌دانیِ طاهر، بنا بر این، چه مستند به نژاد ایرانی وی باشد، چه اقامتِ چند نسل از خاندان وی در ایران، و چه ضرورت ادارهٔ امور، اکنون دیگر امری محتوم می‌نماید؛ بر این اساس، قلّت یا کثرت روایات فارسی از وی، دیگر در درجهٔ نخست اهمیّت نخواهد بود. کوشش در فروکاستن ابعاد این پدیده، نوعی انحراف از مسیر تحقیق قلمداد می‌شود؛ خصوصاً از آن رو که مجموعهٔ عبارت‌های فارسی در طیِ قرون اول و دوم و اوایل قرن سوم، که آذرنوش توانسته است در کتاب خود گرد آورد، به‌زحمت قادر است حجم یک– دو صفحه را پُر کند (همان: ۱۰۱ به بعد).

آذرنوش نظر فرای را به دلیل آنکه مستند نیست، رد می‌کند (همان: ۸۹)؛ نکته‌ای که راجع به سخن عوفی هم می‌توان گفت. او همچنین کتاب *التاج* را که برخی در نسبتِ آن به جاحظ تردید کرده‌اند، یکسره مجعول دانسته است (همان: ۸۸)؛ در حالی‌که فرق روشنی هست، میان فرضِ ناشناخته بودن نگارندهٔ یک اثر، مثلاً کتاب *تاریخ سیستان*، و فرض بی‌اعتبار بودن محتویات آن. با این‌حال، از آنجا که چنین قضاوتی هواخواهانه بوده است، در جای دیگر به فراموشی سپرده می‌شود: «در این کار، کتاب‌های مهمی چون *تاج*، منسوب به جاحظ [...]، با همهٔ اهمیتی که دارند، پاسخ‌گوی سؤال ما نیستند» (همان: ۲۴۳). او به‌همین‌ترتیب می‌افزاید که شاهد چهارم را پیش از این می‌پسندیده و باور داشته است، اما اکنون آن را بی‌اساس می‌داند[1] (همان: ۸۷). او موضوع هم‌عصریِ حنظلهٔ بادغیسی با طاهریان را، دو پدیدهٔ مستقل و بی‌ارتباط با یکدیگر قلمداد می‌کند (همان: ۸۸) و روایت آلوسی را به کنار می‌گذارد؛ از آن رو که هم متأخر است و هم مضمون آن با آنچه دربارهٔ طاهریان مفروض گرفته شده است، سازگاری ندارد (همان: ۱۶۰–۱۶۱). آذرنوش بالاخره شعر ابوطیّب طاهری را نیز به موضوع نفوذِ غیرقابل احتراز کلمات فارسی در شعر عربی پیوند زده است (همان: ۲۰۲–۲۰۴).

با این همه، آنچه باید موجب لطمهٔ اساسی به *چالش میان فارسی و عربی* به شمار آورد، نظریه‌ای است که می‌بینیم از آغاز تا انجام کتاب، بر آن تأکید شده و تعمّداً، به عنوانِ آن نیز کشانیده شده است. این تنها ایده‌ای که قابلیّت آن را دارد تا به‌عنوان تز در این اثر معرفی شود، همان نظریهٔ

کلود ژیلیو است، که در ضمنِ مبحثِ مرتبط با ثعالبی، در بخش دوم از کتاب نهان شده است. اساس این نظریه، بر اعتقاد به حصول رقابت میان زبان عربی، از یک‌سو، و زبان‌های فارسی و ترکی، از سوی دیگر، استوار است. طبق این نظر، موقعیت ممتاز و بسا موجودیّتِ زبان عربی، در ذهنیّت طرفداران آن، از جانب زبان‌های دیگر تهدید شده و نیازمند حمایت بود[۲]. نقش آذرنوش در این میان، به جای تحلیل و تعمیق این نظریه، به افزودن مثال‌های متنوّع و ایجاد ساختاری کاملاً شخصی برای سامان‌دهی مثال‌ها محدود شده است. او در سراسر کتاب خویش، عملاً از تکرار این عقیده، پا فراتر نمی‌گذارد[۳]. به‌عنوان نمونه، نوشتار او در صفحات پایانی اثر خویش، که به تذکار این ادّعا در سطحی متفاوت دست زده، قابل‌تأمل است: «آنچه موضوع واژه‌های فارسی را حساس می‌سازد، آن است که گویی پیوسته، نه در روند طبیعی زبان، بلکه در تقابل با واژگان عربی برگزیده شده‌اند. این امر دوباره ما را به آن چالش ناگفتهٔ پنهانی میان فارسی و عربی می‌کشاند» (همان: ۲۹۲-۲۹۳). چنین نحوه عبارت‌گزینی، از تمایل نویسنده به رازگویی و رمزآفرینی، بیشتر حکایت دارد تا کوشش وی بر رفع ابهام از مسائل زبانی-تاریخی، با تکیه بر شواهد ملموس و دلایل باورپذیر. او در اینجا بی‌درنگ، باز هم به جای ارائهٔ هرگونه سند، به انتقاد از در دسترس نبودنِ پژوهش‌های جدیِ فراگیر و طرح چند سؤال بی‌جواب بسنده می‌کند (همان).

اما نظریهٔ ژیلیو[۴]، که گویا در حین کار بر رویِ کتاب *الاقتباس* ثعالبی به ذهن وی خطور کرده، نه تنها نظریه‌ای سطحی و مطلقاً غیرمبتنی بر استقراء است و آذرنوش لازم می‌بیند آن را با منابع خود، «که او نمی‌شناخته» (همان: ۱۷۱) تقویت کند، بلکه به علت آنکه تهدید و ستیزه را، به‌خصوص در دوره‌ای که اصولاً از حیث امکانات تبلیغاتی و رسانه‌ای، بسیار ابتدایی بوده است، در کانون توجه خود دارد، هم غریب و هم با ماهیّت فرهنگ و مقولات فرهنگی نامتجانس است. کوشش آذرنوش نیز برای تعمیم این برداشت از افکار ثعالبی به چند دانشمند دیگر، راه به جایی نمی‌برد. در واقع، پدیدهٔ چالش و تنازع برای بقا، یکی از وجوهی است که می‌توان از عبارات ثعالبی و امثال او برداشت کرد؛ و اعتقاد به شیوع آن در میان طبقهٔ عالمان در طول چند قرن، خیلی محققانه نیست. در این میانه، موضع‌گیری آذرنوش در مقابل احتمال وجود هرگونه انجمنی با نام شعوبیه، عملاً، هم به پیچیده‌تر شدن مسئله انجامیده و هم امکان توسعهٔ مستندات را از وی سلب کرده است.

به‌واقع، باید گفت سخنان آذرنوش در این بخش، ازهم‌گسیخته و نابسامان است. او بسیار تلاش می‌کند تا با گام زدن در حاشیه، از اتهام ملّی‌گراییِ متعصّبانه برکنار ماند؛ اما سمت‌گیری‌های وی عموماً از سقوط به ورطهٔ نوستالژی خبر می‌دهد؛ آنجا که دوست دارد در ذهن خواننده حک کند که: «اصرار بدیع‌الزمان و بیرونی بر کوفتن **عجم**، علتی جز گسترش آزاردهندهٔ **عجمیت** در محیط آنان

نداشته است» (همان: ۲۲۹)؛ و «این چالش، همچنان‌که در واکنش‌های ثعالبی و بیرونی و دیگران دیده می‌شود، پیوسته، اما ناگفته و اعلان‌نشده وجود داشته است» (همان: ۲۶۶)، و این در حالی است که او همچنان از واکاوی و تحلیل ریشه‌های چنین پدیده‌ای، جز در همان اندازهٔ نظریهٔ مفروض ژیلیو طفره می‌رود. اینجا هنوز پرسش‌هایی اساسی وجود دارد که نیازمند پاسخ هستند؛ از جمله آنکه کدامین ضرورت‌های اجتماعی و زبانی، بروز اصطکاک میان این دو زبان را ایجاب می‌کرده است، آن هم در قلمروی که اقوام و ممالکِ تابع آن از دیرباز به زبان‌های مختلف سخن می‌گفته‌اند؟ و چرا در اینجا نباید و نمی‌توان از هم‌زیستی این زبان‌ها سخن به میان آورد؟ و دیگر آنکه، چرا باید پنداشت که بروز هر وضعیت تازه‌ای در آرایش میان این زبان‌ها، و نه حتی سخن‌گویان به این دو زبان، باید لاجرم به وضعیتی از قبیل تخاصم و ستیزه منتهی می‌شده است؟ امری که صدق آن بر تمام یا اکثر مواردی که در کتاب بدان‌ها استشهاد شده، محل بحث است. مسئله آن است که ما تا چه اندازه بتوانیم برای خویش آزادی عمل قائل شویم که اخباری را که به خودی خود از طبیعتِ ذاتی یک زبان برای کارآمدی، در دسترس بودن، و تبادل با محیط‌های انسانی و فرهنگی دیگر حکایت دارند، به موضوع خصومت و تنازع برای بقا تقلیل دهیم. بسیاری از روایات منقول در این کتاب، در درجهٔ نخست، بر اقتضائات اجتماعی و سیاسی انسان‌ها و نظام‌ها دلالت دارند، تا بایدها و نبایدهای صرفاً زبانی. افزون بر این، جدّاً بعید می‌نماید که بتوان مراد امثال ثعالبی را بر اصلِ فضیلتِ نژاد عرب بر عجم، یا برتری ذاتیِ زبان عربی بر فارسی حمل کرد.

برای توضیح بیشترِ این مسئله، به‌ناچار باید به بخش‌هایی دیگری از کتاب آذرنوش توجه کرد: «هنگامی‌که جمله‌های فارسی را که طی سه سدهٔ نخست در ایران و خارج از ایران ادا شده، می‌خوانیم و آنها را کنار کتاب‌هایی که احتمالاً به زبان فارسی دری در همان زمان‌ها وجود داشته، می‌نهیم و آنگاه همه را با انبوه کتاب‌های پهلوی که سیل‌آسا به زبان عربی سرازیر شده بود، می‌سنجیم، بی‌اختیار با خود می‌گوییم که در آن دو سه قرن سکوت، عجب هیاهویی بپا بوده است» (همان: ۱۱۶). لازم است یادآوری شود که یکی از منابعِ شمارش آثار پهلویِ ترجمه‌شده به عربی، که آذرنوش نقل می‌کند، تعداد آنها را به «۴۶ کتاب موجود و غیر موجود» (همان) می‌رساند، که در مقایسه با آثار یونانی و سریانیِ ترجمه‌شده به عربی –بر مبنای آثار یادشده در *الفهرست* ابن‌ندیم مثلاً– رقمی بسیار ناچیز می‌نماید. اما این مانع از آن نیست که آذرنوش در صفحات بعد، صحنه‌ای را در پیش چشم خواننده مجسم کند که از تاختن دانشمندان ایرانی بر زبان مادری خود حکایت دارد، تا مبادا با رواج زبان فارسی، «توده‌های مردم که تنها فارسی می‌دانند، قد برافرازند و با آنان به رقابت برخیزند» (همان: ۱۵۱). او می‌افزاید: «این مقدار فارسی می‌رفت تا زبان عربی را در سطح جامعه‌های

ایرانی به تنگنا اندازد و طرفداران آن را به خشم آرد...» (همان: ۲۷۰). اکنون می‌توان از تردیدهایی بسیار جدّی سخن به میان آورد که چگونه چند اثر به زبان فارسی قادر بود آن میراث متنوع، گسترده و ژرفی را که از بعد از اسلام شکل گرفته بود، به خطر اندازد؟ و آیا تصور هرگونه چالشی در این میان، نباید مبتنی بر تناسب و موازنهٔ قدرت باشد؟ چند خداینامه و پاره‌ای کتاب‌های آیینی و دینی و آثاری دیگر که خود از هندی و یونانی و سریانی ترجمه شده بود، دیگر چگونه می‌توانست تهدیدی قلمداد شود، در برابر فرهنگی که پس از اسلام شکل گرفت و ترجمه‌های مکرّر و کامل‌تر از آثار پیشین، تنها یک نمونه از میزانِ بالندگی آن را می‌نمایاند؟

آذرنوش با طرح نظریهٔ چالش، که در نهایت به‌صورتی کاملاً مبهم و تعمیق‌نیافته، آن را از جنگ قدرت و مکنت در میانِ خود ایرانیان منبعث می‌داند، به توقّعاتِ موجود از تحلیل وقایع تاریخی پاسخ مناسب نمی‌دهد، و راهبردی انطباق‌پذیر از چگونگیِ مناسبات زبانی ارائه نمی‌کند. اکنون باید گفت او حتی اگر احتمال وجود گرایش‌ها یا فرق شعوبی را طرد نمی‌کرد، نمی‌توانست با این شیوه، از پسِ پردازشِ مناسب مجموعهٔ داده‌های تاریخی و ادبی موجود برآید. مسیری که او انتخاب کرده است، عمدتاً در تکیه بر موضوعات جزئی و گروه‌های اقلّیت، در برابر مسیر جریان اصلی و گرایش‌های اکثریّت خلاصه می‌شود[۵]. باید تأکید کرد که عزم او برای یافتن نام چند دانشمند و معرفی آنها به‌عنوان دشمنان زبان فارسی که بتوان مسئولیّت فقدان منابع و بروز نقاط تاریک تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و زبانی در طی چند قرن را به گردن آنها انداخت، راه‌حلی پیش‌پاافتاده است. اگر بپذیریم که برکشیدن عربی و فروکوفتن فارسی و بالعکس، طبیعتاً و به استناد اندکی از نصوصِ برجای‌مانده، هرکدام هواخواهانی داشته است که بر ایدهٔ خود پا می‌فشرده‌اند، زیرا چنین رخدادی را حاصلِ جبریِ مواجههٔ دو ملتِ بیگانه، یکی در نقش غالب و دیگری مغلوب می‌توان محسوب داشت، باید گفت که بدنهٔ اصلی فرزانگان ایرانی، که بیان‌کننده آرای اکثریت و طریقهٔ وسط بوده‌اند، سودایی دیگر داشته‌اند. شاهدِ آن، فارسیِ امروز ماست که زبانی آهنگین‌تر، غنی‌تر، به لحاظ دایرهٔ واژگان گسترده‌تر و در نتیجه کارآمدتر است. از ریشه برکندنِ زبان فارسی، خواسته‌ای است که بیش از هر کس، می‌توانست از سوی قوم غالب سرچشمه بگیرد. آنچه از سرزنشِ برخی از عالمان نسبت به زبان فارسی و به احتمال بسیار، مردم فارسی‌زبان در آن روزگاران، به ما رسیده است را باید گونه‌ای واکنش از سوی ایشان نسبت به میراث چشمگیری دانست که فرهیختگان ایرانی برای آن مجاهدت بسیار کرده و اکنون آن را از میراث کهن خود بیش‌تر می‌خواستند. شدّت و حدّت این نحوهٔ برخوردها، بیش از هر چیز، می‌تواند منعکس‌کنندهٔ شرایط اجتماعی و فرهنگیِ دانشمندانی بوده باشد که نامی از ایشان به میان آمد. این، نقطهٔ تعادلی است که ذهنیّت طرفداران حاکمیت مطلق عربی و یا فارسی را

باید در دو سوی آن رصد کرد. اینجا نزاع بر سر پاسداری از پدیده‌ای بسیار فراگیرتر است که زبان، به‌مثابهٔ ابزار بیان و انتقال آن، واجد ارزش ثانوی خواهد بود[۶]. حساسیتِ موضوع آنگاه بهتر درک خواهد شد که مفروض بداریم در آن برهه، بازگشت به زبان فارسی، از سوی افراد و جمعیّت‌هایی تبلیغ می‌شده است که داعیهٔ بازگشت به ارزش‌های کهن ایرانی و احیای شاهنشاهی باستانی داشته‌اند و با این فرهنگ تازه، که به لحاظ معرفتی، پویاتر و از حیث ساختار، روزآمدتر و با ادیانی که فرهنگ‌های مسلّط آن روزگار را پشتیبانی می‌کردند، همسازتر بود، از درِ ستیزه درآمده و در محو آن کوشش می‌کرده‌اند.

به هر حال، در برابر نظریهٔ ژیلیو، نظریهٔ دیگری هست که ایدهٔ هجوم فارسی بر کیان عربی را ساده‌انگارانه ارزیابی می‌کند و قائل است که «چالش میان دو گروه ـ اگر اساساً چالشی وجود داشته ـ بسیار بی‌بها و غیرقابل‌اعتنا بوده است». طبق این نظر، «اصولاً زبان فارسی هیچ‌گاه جای عربی را در مقام زبان علم نگرفت». طرفداران این نظریه معتقدند که در دورهٔ سامانی مثلاً، هیچ‌یک از آثارِ پدیدآمدهٔ فارسی، «خواه تألیف و خواه ترجمه، به‌راستی علمی نبوده‌اند؛ و نثر فارسی عمدتاً کاربردی و برای آموزش و تبلیغ بود و هنوز بُعد ادبی‌ـهنری نیافته بود». (همان: ۲۶۵– ۲۶۶) حال، نباید جای تعجب بسیار باشد اگر آذرنوش، به‌راحتی از کنار این فرضیه بگذرد و منفعلانه به تکرار حرف‌های قبلی خود بپردازد[۷]. خواندن این عبارت از معتقد نظریهٔ چالش، بی‌فایده نیست: «این هر دو موضوع، یعنی عدم چالش میان فارسی و عربی و نیز عامی‌گرایی فارسی، به‌طور قطعی و قالبی پذیرفتنی نیست» (همان). او می‌افزاید: «هنگامی که فارسی در همهٔ زمینه‌ها، از تفسیر و تاریخ گرفته تا اخترشناسی و فلسفه، به نگارش درمی‌آید و مخاطبانی بس بی‌شمارتر از مخاطبان عربی می‌یابد، ناچار عربی را از حوزه‌های متعددی بیرون می‌راند یا دستِ‌کم جا را بر آن تنگ می‌سازد» (همان). چنین نظریه‌ای، البته با غفلت از تبیین این نکته همراه است که چگونه در میان عامهٔ مردم فارسی‌دان، آن تعداد دانشمند و محقق می‌توان سراغ گرفت که پس از سه قرن استیلای زبان عربی در همهٔ عرصه‌های علمی، بتوانند بر جمعیت عالمان عربی‌دان چنان غالب آیند؟ آیا در جامعهٔ ایران، آن‌همه دانشمند وجود داشته است که، تنها در انتظار ترجمه یا تألیف آثار علمی به زبان فارسی به سر می‌برده‌اند؟

کتاب *چالش میان فارسی و عربی*، با وجود کوشش مؤلف آن در گزینشِ الفاظ و استفاده از سبک بیانیِ مُطنطن، از سهل‌انگاری در ادای مقصود برکنار نیست. در این ارتباط، موارد زیر قابل‌توجه است:

ـ «این عبارات که برخی‌شان بی‌تردید، ساختگی است، تنها آثاری است که از زبان فارسی در سدهٔ اول و دوم و آغاز سدهٔ سوم ق. به دست ما رسیده است و به همین جهت، از اعتبار بسیار برخوردار است» (همان: ۱۰۱).

ـ «ایرانیان هر روز بیشتر به اسلام می‌گرویدند و آیین زردشتی به‌تدریج، اما شتابان رو به خاموشی داشت» (همان: ۱۲۱).

ـ «گروه دومِ عربی‌دانان ایرانی آن کسانند که نتوانسته‌اند پیوند خود را با خاطرهٔ تاریخی و نیز با بافت زبان‌شناختی جامعهٔ خود بگسلند» (همان: ۱۲۴).

ـ «آیا مفاهیمی چون ایران، فارس، فرهنگ باستانی، در چارچوب ذهن او دخالتی داشته است؟» (همان: ۱۶۶)

ـ «به‌عبارت دیگر، این دو دوره، هر دو یکی است، که ما از دو دیدگاه به آن نگریسته‌ایم: دیدگاه عربی و دیدگاه فارسی» (همان: ۱۹۵).

ـ «اینک تنها چارهٔ ما آن است که، با تیزبینی بیشتر، لایه‌های گوناگون این ادبیات را بررسی کنیم تا ببینیم آیا فارسی توانسته است راهی به درون بیابد» (همان: ۲۰۲).

ـ «آیین‌ها بازتاب ملموس و عینیِ مجموعه‌ای از خاطرات نیم‌افسانه‌ای، نیم‌تاریخی و نیم‌دینی‌اند که در زمان‌هایی دور و مه‌آلود و در سرزمینی بیشتر خیالی ریشه دارند [...]» (همان: ۲۳۱).

ـ «اما همین‌که حکومت عربی فروکش کرد، بسیاری از آن نام‌ها دوباره فارسی شد» (همان: ۲۶۲).

ـ «لازار تمایلات ملّی‌گرایانهٔ سامانیان را نیز بی‌تأثیر نمی‌داند؛ اما می‌افزاید که آن میل و آن خواسته، تنها به واسطهٔ جنبش جمعیِ نیرویی که عمیقاً ریشه در شرایط اجتماعی داشت، به وجود آمد» (همان: ۲۶۴).

ـ «ما باور داریم که احساسی یا نوعی وجدان عمومی در سراسر ایران فعّال بود که می‌توانست در سطح خاطرهٔ تاریخی‌ـاسطوره‌ای، بخش بزرگی از اندام‌های جامعه‌ای را که به همین سبب می‌توان ایرانی خواند، به هم پیوند می‌دهد. اما این خاطره هیچ‌گاه با آنچه در مفاهیم امروزیمان احساسات ملی و هویت ایرانی می‌خوانیم، تطابق نمی‌یافت» (همان: ۲۷۰).

ـ «آنچه ما میل داریم در کنار این پژوهش‌های عالمانه عرضه کنیم، باز به «مردم» برمی‌گردد؛ زیرا هیچ اثری، به‌ویژه اگر با زندگی مادی و معنوی مردم پیوند داشته باشد، تا مخاطبانی برای خود نیابد، نمی‌تواند به وجود آید» (همان: ۲۷۳).

از جملهٔ اغلاطِ راه‌یافته به کتاب نیز می‌توان به این چند مورد اشاره کرد:

۱. در صفحه ۳۸، دورهٔ حکومت قتیبهٔ بن مسلم از سال ۸۶ تا ۹۷ اعلام گردیده، اما در صفحه ۳۹، قتل وی ضمن حوادث سال ۹۶ فهرست شده است.

۲. در صفحه ۱۹۹، آمده است که برتلس شعرای عرب‌زبان ماوراءالنهر و خوارزم را، که در یتیمه نام برده شده‌اند، شمارش کرده و به عدد ۱۱۹ رسیده است. آذرنوش گوید: «از این میان، ۱۹ شاعر، امیرند، ۸ تن وزیر و ۲۸ تن دبیر؛ به‌عبارت دیگر، ۶۰ درصد از شاعران آن منطقه، به طبقهٔ حاکم تعلق دارند». در حالی‌که جمع اعداد ۱۹ و ۸ و ۲۸، عدد ۵۵ است، و از نصف ۱۱۹ هم کمتر می‌شود.

۳. در صفحه ۲۱۲، در ترجمهٔ «کان یقال من أتی خوانا/ من غیر أن یدعی إلیه هانا» آمده است: «دربارهٔ کسی که بی‌دعوت بر سر خوانی می‌رفت، می‌گفتند: «هانا». این ترجمه روشن نمی‌کند که «هانا» چیست؛ آیا اسمِ فعل یا صوت است، و یا گونه‌ای دشنام؟ در پاسخ می‌توان گفت احتمالاً ترکیبی است از صیغهٔ مفرد مذکر غایب، از فعل «هانَ یَهونُ»، به معنای خوار و خفیف شدن، همراه با الف الحاقی برای رعایت قافیه.

کتاب *چالش میان فارسی و عربی*، گذشته از نقل‌قول‌های فراوان از منابع کهن و نو، با اصول تحقیق علمی، چه از نظر بیان و چه محتوا، چندان منطبق نیست. از موارد آسیب‌شناسی تحقیق در زمینهٔ علوم انسانی در ایران .تا آنجا که به موضوع این کتاب و موضوعات مشابه مربوط می‌شود– یکی آن است که توازنی سنجیده میان میزانِ داده‌ها و اسلوب تجزیه و تحلیل آنها وجود ندارد؛ در حالی‌که همگام با برافزونی اطلاعاتِ گردآوری شده، باید به توسعه و تعمیق شیوه‌های تحقیق در منابع پرداخت. متأسفانه باید پذیرفت که در این زمینه، همچنان بر سنت‌های بسیار کهن تکیه داریم و مقولهٔ روش تحقیق علمی در میان ما، کمابیش مترادف ارائهٔ انبوه داده‌ها و داشتن حافظهٔ قوی است. آسیب دیگر، تعیین موقعیّت محقّق است. در این دسته از آثار، محقق استنتاج نمی‌کند؛ بلکه در مقام قاضی و صادرکنندهٔ حکم می‌نشیند و همین نکته، راز نثر متفاخرانه و جایگاه برمنشانه در سنّت نگارشی ما را بازمی‌نماید و این همه حکایت از آن دارد که تحقیقات مرتبط با زبان و ادبیات عرب هنوز در بین ما جایگاهی شایسته نیافته است.

پی‌نوشت

۱. این طبعاً بدان معنا خواهد بود که از این پس، برای نحوهٔ رفتار عبدالله بن طاهر با ابوتمّام باید به دنبال پاسخی دیگر گشت.

۲. این اعتقاد، به ناگزیر همان است که در نهایت نه‌تنها عنوان این اثر را می‌توان وام‌دار آن محسوب داشت، بلکه محور بخش عمدهٔ مندرجات آن به شمار آورد (ر. ک: آذرنوش، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

۳. به نظر می‌رسد این رسم پُرمبالغه در نگارش، که غالباً آهنگی تماماً حماسی یافته است، در بعضی جاها از کنترل مؤلف نیز خارج شده است. جملاتی از قبیل «بی‌تردید نخواهیم توانست که قلمرو عربی را مرزبندی کنیم و گسترهٔ آن را دقیقاً بشناسیم؛ اما ناچاریم محدودیت آن را ثابت کنیم تا سرانجام جایی هم برای زبان فارسی بگشاییم» (آذرنوش، ۱۳۸۵: ۱۹۴)، یا «ما در این کتاب سوم، نخست کوشیدیم قلمرو زبان عربی را به معنای معقولش بازگردانیم تا در کنار آن جایی هم برای زبان فارسی گشوده شود» (همان: ۲۳۰)، بارها در این کتاب ذکر شده است.

۴. آذرنوش از یک ـ دو تن دیگر که موافق ژیلیو بوده‌اند نیز نام برده است (ر.ک: همان: ۲۶۵ـ۲۶۶).

۵. نمونهٔ این رویکرد وی را می‌توان در طرح پرسش از چگونگی امر ترجمه میان سپاهیان عرب و ایرانی مشاهده کرد که آذرنوش صفحاتی را به بحث از آن اختصاص داده و بالاخره از آن فاصله گرفته است (آذرنوش، همان: ۱۳ـ۱۸). این پرسش در متن پرسشی بزرگ‌تر رنگ می‌بازد، و آن اینکه در طول تاریخ، سپاهیان غالب از چه طریقی با شهروندان ممالکِ مغلوب ارتباط برقرار می‌کردند؟ اصرار بر طرح چنین سؤالی در مجال فعلی، چیزی بر دانسته‌ها نخواهد افزود و موجد فضیلتی خاص برای جنگ میان پارسی و تازی نخواهد بود. باید بپذیریم که این امر به مثابهٔ ضرورتی محتوم، مکرراً در تاریخ رخ داده است؛ حتی اگر در وهله‌ای، نتوان برای آن شاهدی مکتوب فراهم آورد؛ چه رسد به آنکه شواهد موجود را هم اندک بشماریم و نادیده بگیریم. از نشانه‌های فقدان نگرش واحد در مواجهه با منابع در این کتاب، آنکه آذرنوش علی‌رغم تشکیک بسیار در مستندات این امر (مثلاً در ص ۱۶)، به تأیید آن در جای دیگر می‌پردازد: «و تردید نیست که گروهی مترجم میان این مجموعهٔ سنگین و مردم ایران رابطه برقرار می‌کرد. یک روایت می‌شناسیم که بر این موضوع تأکید می‌کند [...]» (همان: ۱۹۶).

۶. برای این نکته، شواهد بی‌شماری می‌توان از آثار کهن فراهم آورد. در مقدمه/ خطبهٔ بسیاری از این آثار، بر ارج‌گذاری به زبان عربی، از آن‌رو که زبان دین و دانش و ابزاری برای نیل به سعادت دنیوی و اخروی بوده، تأکید شده است.

۷. آذرنوش که مستندات مربوط به شعوبیه را « سخت تکراری، نخ‌نما و خستگی‌آور» دانسته (همان: ۲۴۳ به بعد)، در عمل، پاسخی روشن ارائه نکرده است. با این حال، اهمیت موضوع شعوبیه را، که محتاج بحث‌های مستوفا و تحقیقات مستقل است، نمی‌توان نادیده گرفت. توجه به نکاتی از این قبیل که واژه‌های شعوبی و شعوبیه، به کتاب‌های معتبر لغت عرب نیز راه پیدا کرده است (برای مثال، ببینید: لسان العرب، «شعب»)، می‌تواند لزوم عنایت جدّی و بی‌طرفانه به این مبحث را آشکار کند.

کتابنامه

ـ آذرنوش، آذرتاش، ۱۳۸۵، *چالش میان فارسی و عربی؛ سده‌های نخست*. تهران: نشر نی.

نقد و بررسی کتابِ *موسیقی شعر حافظ*[*]

مهدی فیروزیان[**]

اشاره

امروزه با گسترش دامنهٔ فراگیری علوم مختلف و مرتبط شدنِ هرچه بیشتر دانش‌ها، ضرورتِ به انجام رسیدن تحقیقات میان‌رشته‌ای بیش از پیش احساس می‌شود. این تحقیقات که منافع آن متوجه رشته‌های مورد مطالعه و دوستداران آنها خواهد بود، می‌بایست به دست متخصّصان هر دو ـ یا چند رشته ـ انجام پذیرد. اخیراً کتابی به نام *موسیقی شعر حافظ* منتشر شده و به دست دوستداران ادب پارسی رسیده است، که نگارندهٔ آن پا را از دایرهٔ علم ادبیات و بررسی موسیقی درونی و بیرونی شعر[1] فراتر نهاده و جای‌جای به اظهارنظرهایی موسیقایی پرداخته است. ایشان کوشیده است، با آوردن چند اصطلاح تخصّصی موسیقی، پیوندی میان شعر و دانش موسیقی برقرار کند؛ امّا استفادهٔ او از این مفاهیم، چنان نابجا و نادرست است که با هیچ ملاک و معیاری پذیرفتنی نمی‌نماید. همان‌طور که از سودمندی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای سخن گفتیم، باید خاطرنشان کرد که این پژوهش‌ها در صورت نادرستی و راه یافتن لغزش در آنها، می‌تواند آشنایان هریک از دو رشته را به گمراهی کشاند. راقم این سطور بر خود فرض دانست برای جلوگیری از گمراهی خوانندگان، به‌ویژه دوستداران ادب پارسی[2] با رعایت نهایت اختصار، به نقد این اظهارنظرهای موسیقایی و برداشت‌هایی ادبی‌ای که از آنها شده است، بپردازد.

***

۱. موسیقی شعر حافظ و آکورد

ساده‌ترین تعریفی که از آکورد می‌توان ارائه داد، چنین است: «چند صدا را که در یک زمان با هم شنیده شوند، آکورد می‌نامند» (کمال پورتراب، ۱۳۷۷: ۹۶).

---

* *موسیقی شعر حافظ* (تهران، زرباف اصل، ۱۳۸۶)، نوشته درّه دادجوست. این مقاله در شماره ۳۰ کتاب ماه ادبیات (مهر ماه ۱۳۸۸) به چاپ رسیده است.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

همین تعریف ساده - بی‌آنکه بخواهیم به تئوری‌پردازی و بررسی اصطلاحات تخصّصی آکوردشناسی بپردازیم- خطّ بطلانی بر نظریهٔ پیوندِ موسیقی شعر و آکورد می‌کشد. برای فهم این مطلب نیازی به آشنایی عمیق با موسیقی-و حتی ادبیات- نداریم. روشن است که در شعر -و اصولاً همهٔ آثار ادبی و غیرادبی زبان فارسی یا هر زبان دیگر که بشر بدان تکلّم می‌کند- امکان ایجاد دو صدای هم‌زمان وجود ندارد. امّا ببینیم تصوّر نویسندهٔ کتاب از آکورد شعر حافظ چیست:

«در کلّ این غزل[۳] ۷۰ بار مصوّت **آ** شنیده می‌شود... می‌توان گفت که مصوّت **آ** به‌صورت یک نت پایه، از اول تا آخر غزل تکرار می‌شود و آکورد موسیقی غزل را می‌سازد» (دادجو، ۱۳۸۶: ۲۰۹).

سپس گویا مؤلف، خود متوجّه شده است که برای تبیین مطابقت آکورد موسیقی و شعر، دست‌کم می‌باید از دو حرف (دو نت) استفاده شود. پس در ادامه می‌نویسد: «امّا بیشترین بسامد را -پس از مصوّت **آ**- آوای **ر** دارد، که حدود ۴۵ بار[۴] در طول غزل شنیده می‌شود... بنابراین در این غزل روی دو آوای **آ** و **ر** نوعی آکورد موسیقی ساخته شده است» (همان: ۲۰۹).

ایشان – دانسته یا ندانسته- با ردّ و نقض تعریف علمی آکورد، که از «هم‌زمانی دو یا چند نت» سخن می‌گوید، به «تکرار در طول زمان» قائل شده است. این تصوّر به‌راستی مایهٔ اعجاب است. چنان‌که می‌دانید، زبان فارسی -و هر زبان دیگری- از آواهای صامت و مصوّت محدودی ساخته شده است؛ لاجرم در هر جمله تعدادی از این آواها تکرار می‌شود. در زبان موسیقی نیز «برای همهٔ صداهای موسیقایی، از بم‌ترین تا زیرترین آنها، فقط هفت نام وجود دارد» (منصوری، ۱۳۷۹: ۳۱). پس قطعه‌ای نمی‌توان یافت که در آن نُتی تکرار نشده باشد و اگر قرار باشد که به تکرار یک یا دو نت در طول یک قطعه، اطلاق آکورد کنیم، باید گفت هیچ آهنگ بی‌آکوردی در تاریخ موسیقی ایران و جهان وجود ندارد. برای مثال، در«درآمد» دستگاه «راست‌پنجگاه» (طلایی، ۱۳۷۹: ۴۳۹-۴۴۰) نتِ "فا" ۳۳ بار و نتِ "لا" ۲۲ بار آمده است و بنا بر سخن مؤلف گرامی، باید گفت در این گوشه نیز نت "لا" و "فا" ایجاد آکورد کرده‌اند؛ لیک چنین سخنی از بُن نادرست است. نکته‌ای که در این بخش نظر نویسنده را جلب کرده، تکرار یک یا دو آوای -صامت و مصوّت- خاص است. این نکته به‌هیچ‌وجه نغز و نو نیست و سال‌هاست که در علم بدیع مطرح و بررسی شده است. در گذشته آن را «توزیع»[۵] می‌خواندند و امروز نام «هماوایی» (کزّازی، ۱۳۸۱: ۸۴) یا «واج‌آرایی» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۹) را بر آن نهاده‌اند. مؤلف در این بخش بحثی کهنه را با برداشتی غلط و یکسره نادرست، در لباس آکورد جلوه‌ای فریبنده بخشیده است؛ لیک سخن او به‌هیچ‌روی خردورزانه و پذیرفتنی نیست. ایشان به‌جای چنین کاری می‌توانست به‌راحتی سخن از واج‌آرایی در سطح یک غزل بگوید.

۲. انعکاس صوت و آکوستیک

نویسنده در صفحهٔ ۲۱۹ مبحثی را تحت این عنوانِ پرطمطراق آورده است. در آغاز، گمان می‌رود که ایشان قصدِ یافتن پیوندی میان علم آکوستیک و شعر حافظ را دارد –که کاری نو و شگفت است– امّا در سراسر این بحث، حتی یک بار، نامی از آکوستیک و تعریف آن یا دستِ‌کم اشاره‌ای ضمنی به آن دیده نمی‌شود. از آنجاکه در این بخش هیچ سخنی از آکوستیک به میان نیامده است، راقم این سطور نیز سخنی در تصدیق یا تکذیب آن نمی‌تواند بگوید. تنها این سؤال مطرح می‌شود که قصد ایشان از آوردن چنین عنوانی چه بوده است؟ در این بخش، نویسنده باز هم به بررسی تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها در شعر (تنها چهار بیت از دیوان حافظ) پرداخته است و چنان‌که گفتیم، بدیع‌نویسان پیش‌تر این کار را در بررسی روش تکرار، تحت‌عنوان واج‌آرایی انجام داده‌اند. نویسنده موضوع تکراری بحث پیش را در این بخش با نامی دیگر بازآورده است. دامنهٔ بررسی ایشان نیز (چهار بیت) بسیار محدودتر از آن است که در پی آن به نتیجه‌ای ارزشمند و قابل‌اعتنا دربارهٔ شعر حافظ بتوان دست یافت. آنچه بیش از هر چیز در این بخش کوتاهِ دو صفحه‌ونیمی خودنمایی می‌کند، خطاهای متعدّد مؤلف است:

«در بیتِ: طاق و رواق مدرسه و قال و قیل فصل ...» (کذا فی الاصل) (دادجو، همان: ۲۱۹).

نویسنده سخن از بیت می‌گوید؛ امّا تنها مصراع نخست را آورده است و در ادامه از واژگان مصراع دوم نیز سخن می‌گوید؛ لیک اگر خواننده‌ای بیت را در حافظه نداشته باشد، درنخواهد یافت که نویسنده از چه سخن می‌گوید. ضمناً «فضل» به غلط، «فصل» چاپ شده است.

مصراع دوم بیت چنین است: «در راه جام و ساقی مَهرو نهاده‌ایم». نویسنده در بررسی واژگان این مصراع، «مهرو» را به شکل «ماهرو» آورده؛ که با وزن شعر ناسازگار است. در جایگاهی که بحث از موسیقی کلمات است، آوردنِ شکل دقیق کلمه، یعنی همان شکلی که در موسیقی شعر، ایفای نقش کرده است، ضروری می‌نماید.

«در غزلِ ۱۹۱ با مطلعِ:

آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند　　بر جایِ بدکاری چو من یک دم نکوکاری کند

همخوان **ک** ۹ بار و واکهٔ **ای** ۳ بار و باز همخوان **یِ** ۶ بار در این بیت، پرسشِ **کی؟** و **کیه** را در بیت به گوش می‌رساند» (همان: ۲۲۰).

صرف‌نظر از اشکالات نگارشی و بی‌آنکه به بررسی این مطلب بپردازیم که چگونه در این بیت، پرسشِ «کیه» به گوش می‌رسد، نخستین نکته این است که نویسنده در شمارشی ساده نیز دچار لغزش شده است. برخلاف گفتهٔ ایشان، «ای» ۴ بار و «یِ» ۳ بار در بیت آمده است.

«عیشم مدام است از لعل دلخواه　　کارم به کام است الحمدللّه

... ترصیعی که دو رکن اوّل مستفعلن فع در هر دو مصرع ساخته (عیشم/ کارم، مدام است/ به‌کام است) و ... موسیقی بیت را تقویت می‌نمایند» (همان: ۲۲۱).

لیک در این بیت ترصیعی دیده نمی‌شود! ترصیع «آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر، هر لفظی با قرینهٔ خود در وزن و حرف رویّ مطابق باشد {در متن: باشند}» (همایی، ۱۳۸۴: ۴۵). نکتهٔ نخست اینکه نویسنده به‌جای بررسی تمامی قرینه‌ها، به بررسی واژگان بخشی از بیت پرداخته و حتی اگر چنین کاری را روا بشماریم، سخن ایشان همچنان نادرست به شمار می‌رود؛ چراکه اگر کارم و عیشم (کار/عیش) را واژگان قافیه بدانیم، آن دو را در رَوی یکسان نمی‌یابیم. به‌دیگر سخن، این دو واژه پدیدآورندهٔ سجع متوازن هستند، نه سجع متوازی. بدیع‌نویسان «هماهنگ کردن دو یا چند جمله به وسیلهٔ تقابل اسجاع متوازن» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۴) را موازنه یا مماثله می‌نامند و بر سخن‌سنجان پوشیده نیست که در موازنه «جایز است که علاوه بر اسجاع متوازن، از تقابل اسجاع متوازی هم استفاده شود». (همان) از این‌روست که بدیع‌دانان آرایهٔ بیت زیر را –با وجود سجع متوازی– موازنه می‌دانند، نه ترصیع:

بری ذاتش از تهمت ضد و جنس　　غنی مُلکش از طاعت جنّ و انس

(سعدی، ۱۳۸۴: ۳۳)[۶]

پس به صرفِ آمدن «به کام» و «مدام» نمی‌توان حکم به مرصّع بودن بیت کرد.

۳. مکث و سکوت

«گاه به مکث‌هایی در فواصل واژگان ... برمی‌خوریم که عامل موسیقی‌سازی در شعر هستند و از نظر مقایسه با فنّ موسیقی، این مکث‌ها مانند سکوت‌های موسیقی–با توجه به نمونه‌های موجود در شعر حافظ– می‌توانند به نسبت تم اجرای آن، زمانی معادل یک دلاچنگ و یا چنگ را در بیت در اختیار بگیرند»[۷].

در آغاز هر بحث، نخست می‌باید دیدگاه و ملاک بررسی خود را مشخص کنیم. نویسنده هیچ معیاری برای مکثی که از آن سخن می‌گوید، معیّن نکرده است. با بررسی چهار بیت نمونه‌ای که در این بخش آمده است –اندکیِ نمونه‌ها در این بخش نیز قابل‌ملاحظه است– به نظر می‌رسد که ایشان هرجا واژه با مصوّت «**ای**» به پایان رسیده، قائل به مکث شده است. از اظهارنظر ایشان دربارهٔ نمونهٔ چهارم آشکار می‌شود که مراد ایشان از مکث، در پی آمدن صفت‌ها (تنسیق‌الصفات) نیز نیست:

نگاری/ چابکی/ شنگی/ کله‌دار

ظریفی/ مهوشی/ ترکی/ قباپوش

نویسنده پس از اینکه بیت را دارای شش مکث دانسته است –که «با مکث میانهٔ دو مصرع تعداد آنها به هفت» (دادجو، همان: ۳۱۳) می‌رسد– می‌نویسد:

«اگر به جای **ی** نکره –که سکوت بین واژه‌ها را ایجاد نموده– ...در پایان واژه‌ها از کسره استفاده می‌شد، یعنی گفته می‌شد: نگارِ چابکِ شنگِ...، نبودن این سکوت و مکث در میانهٔ واژه‌ها باعث می‌شد که به‌سرعت از خصوصیات موصوف بگذریم» (همان).

نخستین چیزی که باعث سردرگمی خواننده می‌شود، این است که ایشان سکوت میانهٔ دو مصراع را از جنس مکث‌های شش‌گانهٔ بیت دانسته است؛ در حالی‌که مکثِ میان دو مصراع، مکثی زمانی و طبیعی[۸] است و علّت آن نیز استقلال موسیقایی دو مصراع[۹] است. امّا مکث میان واژگان بیت بالا –و تمامی ابیات در سراسر ادب پارسی– به‌هیچ‌وجه ماهیّت زمانی ندارد تا بتوان آن را با سکوت در علم موسیقی سنجید. در ادامه، روشن خواهیم کرد که در صورت منفصل خواندن واژگان و توقّف پس از هر واژه، وزن شعر از دست خواهد رفت.

سکوت در علم موسیقی، عاملی برای حفظ ریتم و ایجاد توازن میان میزان‌های قطعهٔ موسیقایی است. بدیهی است که اگر به دنبال نقش سکوت در شعر هستیم، می‌باید از سکوتی سخن بگوییم که بر توازن موسیقایی شعر بیفزاید، یا دست‌کم جلوه‌ای موسیقایی داشته باشد. استفادهٔ مؤلف گرامی کتاب از سکوت، کاملاً در جهت عکس این موضوع است؛ یعنی اگر سکوتی را که ایشان از آن سخن می‌گویند، بپذیریم، می‌باید وزن شعر را در هم بریزیم و موسیقی بیرونی شعر را از بین ببریم. بیتِ یادشده (نگاری چابکی ...) در وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (بحر هزج مسدّس مقصور) سروده شده است. وقتی معیار بررسی ما موسیقی باشد، دیگر نباید پای معنی و محدودهٔ واژگان را به میان کشید. علم عروض به ما می‌گوید که هر مصراع بیت، از دید موسیقایی به سه رکن تقسیم شده است:

مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیل
نگاری چا	بُکی شنگی	کله‌دار
ظریفی مه	وَشی ترکی	قباپوش

در اینجا روشن می‌شود نویسندهٔ محترم، در بررسی سکوت به ارکان عروضی نیز نظر نداشته است؛ زیرا از نظر ایشان، سکوت در میانهٔ ارکان عروضی واقع شده است:

نگاری	چابکی	شنگی	کله‌دار
ظریفی	مهوشی	ترکی	قباپوش
(مفاعی	لن مفا	عیلن	مفاعیل)

تا اینجا و بر اساس تقسیم‌بندی ایشان، تنها ارکان عروضی پاره‌پاره شده‌اند؛ امّا این به‌خودی‌خود عیب بزرگی محسوب نمی‌شود. اشکال اساسی در آنجاست که ایشان می‌پندارد میان هریک از واژگان، سکوتی موسیقایی (یعنی سکوتی زمانی؛ زیرا سکوت در موسیقی لاجرم زمانی را به خود اختصاص می‌دهد) وجود دارد. نویسندهٔ گرامی حتی زمان این سکوت را هم –البته به گمان خود– مشخّص کرده و آن را معادل یک چنگ یا دولاچنگ (که در سراسر کتاب، به غلط «دلاچنگ» نوشته شده است. ایشان برای دانستن شکل نوشتاری درست، نیازمند خواندن کتاب‌های موسیقی نیز نبوده‌اند و کافی بود که به فرهنگ فارسی معین، زیر «دولاچنگ» نگاهی می‌افکندند) دانسته است. چنگ و دولاچنگ و هر نت دیگری، به‌خودی‌خود مشخّص‌کنندهٔ زمانی خاص نیستند، تنها در سنجش با نتی خاص و کشش زمانی آن است که می‌توان گفت نت بعدی چنگ یا دولاچنگ است. برای مثال، اگر نخستین نتِ اجراشده را سیاه بدانیم، هر نتی را که از نظر کشش زمانی، دو برابر نت نخست باشد، سفید و هر نتی را که نصف آن باشد، چنگ می‌خوانند. نویسنده بی‌آنکه پای معیار و ملاکی در میان باشد، به تشخیص خود، زمان مکث‌ها را معادل یک چنگ یا دولاچنگ دانسته است؛ چنگ و دولاچنگی، که به هیچ عنوان نشان‌دهندهٔ زمانی خاص نمی‌توانند باشند. اگر هر هجای بلند شعر را یک سیاه بدانیم، هر هجای کوتاه، یک چنگ به‌شمار می‌رود. لیک، چنان‌که گفتیم، در بحث مؤلف معلوم نیست که سکوت مذکور در سنجش با چه هجا –یا حتی کلمه‌ای– چنگ دانسته شده است. این در حالی است که حتی اگر معیار سنجش ایشان مشخّص شود، باز در تعیین زمان سکوتِ لحاظ‌شده، دچار اشکال هستیم؛ زیرا برای نمونه، اگر قطعه‌ای با تُندای (تمپو) ۳۰ سیاه در دقیقه اجرا شود، هر چنگ یک ثانیه زمان می‌گیرد و اگر معیار تمپو ۶۰ سیاه در دقیقه باشد، نواختن هر چنگ نیم ثانیه به طول می‌انجامد. پس ادّعای اینکه سکوت موجودِ میان کلمات شعر –به فرض اینکه تصوّر غلطِ وجود داشتن این سکوت را بپذیریم– معادل یک چنگ یا دولاچنگ است، به‌هیچ‌وجه افادهٔ معنی نمی‌کند و از چند سوی دچار اشکال است. اینک به کوتاهی و با زبانی ساده بیان می‌کنیم که چرا وجود این سکوت، مخلّ وزن است و قائل شدن به وجود آن نه‌تنها بر تناسب و توازن موسیقایی شعر نمی‌افزاید، که آن را یکسره در هم می‌شکند:

همان‌طور که با استدلال چندسویه روشن ساختیم، ماهیّت زمانی سکوت مذکور کاملاً مجهول است، امّا به هرحال باید پذیرفت که این سکوت –در صورت موجودیت یافتن- می‌باید معادلی در زبان نیز داشته باشد. ما در اینجا «کوچک‌ترین جزء تشکیل‌دهندهٔ وزن» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۰)، یعنی هجای کوتاه، را معادل این سکوت زمانی به حساب می‌آوریم؛ بر این اساس، با افزودن یک هجای کوتاه به پایان واژگان بیت (در محلّ سکوتی که نویسنده مشخص کرده است)، وزن شعر چنین خواهد بود (در خط فارسی برخلاف خط موسیقی، نشانه‌ای برای سکوت وجود ندارد. ما به‌ناچار، معادلِ یک هجای کوتاه را از «اتانین»[۱۰] برگرفته،

در جای سکوت قرار می‌دهیم. باید توجّه داشت که این هجای کوتاه، جانشین سکوت است و در خواندن شعر به اندازهٔ زمان خوانده شدنِ این هجا، می‌باید سکوت کنیم. لیک در شمارش هجاها می‌باید هجای کوتاه سکوت را نیز به حساب آورد؛ همان‌طور که در موسیقی و در شمارش ضرب میزان، سکوت‌ها هم شمرده می‌شوند):

نگاری تَ چابکی تَ شنگی تَ کله دار

ظریفی تَ مهوشی تَ شوخی تَ قباپوش

(از بررسی سکوت میان دو مصراع صرف‌نظر کردیم؛ زیرا چنان‌که گفتیم، این سکوت با سکوت میان مصراع متفاوت است). اگر بخواهیم برای این وزنِ غریب، معادلی در عروض بیابیم، وزن نابهنجار زیر به دست می‌آید:

مفاعیلُ/ فاعلاتُ/ مفعولُ/ مفاعیل

چنان‌که می‌بینید، با به حساب آوردن سکوت مذکور، ساختمان عروضی شعر به کلّی ویران می‌شود. در نظر داشته باشید که ما کوتاه‌ترین سکوت ممکن (برابر یک هجای کوتاه) را برگزیدیم تا فاصلهٔ میان واژگان کمتر شود. روشن است که اگر سکوت مذکور را معادل یک هجای بلند یا کشیده[۱۱] بدانیم، وزن بیش از این آشفته خواهد شد.

۴. نقش موسیقایی قافیه در غزل حافظ

«غزل ۲۱۵ با مطلعِ:

به کوی میکده یارب، سر[۱۲] چه مشغله بود که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعله بود؟

... قافیه‌ها به ترتیب عبارتند از: مشغله/ مشعله/ ولوله/ مسئله/ گِلِه/ گِلِه/ معامله/ مقابله/ تنگ‌حوصله. نگاهی اجمالی به قوافی این غزل نشان می‌دهد که قافیه‌های این غزل، خود ریتم سازند...» (دادجو، همان: ۱۲۳).

نویسنده، واژگان قافیه را به‌خاطر هم‌وزن بودن، عاملی ریتم‌ساز در این غزل حافظ دانسته است، امّا باید گفت که هم‌وزن بودن کلمات قافیه، نه ویژهٔ این غزل، نه ویژهٔ غزل حافظ و نه حتی ویژهٔ قالب غزل است؛ در تمامی قوالب کهن، این هم‌وزنی بایسته و بدیهی است. ادب‌دانان به‌خوبی بر این نکته واقفند که واژگان قافیه در هر شعر، جایی مشخّص دارند و از آنجاکه بلااستثناء در یک رکن خاص عروضی تکرار می‌شوند، لاجرم می‌باید هم‌وزن باشند؛ برای نمونه، در چامهٔ «مرآت الصفا» که خاقانی آن را در ۱۱۵ بیت سروده و مطلع آن چنین است:

دل من پیر تعلیم است و من طفل زبان‌دانش دمِ تسلیم سرعَشر و سر زانو دبستانش

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۱۳)

واژگان قافیه در رکن آخر واقع شده‌اند و خاقانی در سراسر این چامه، حقّ استفاده از واژه‌های خارج از وزن این رکن (مفاعیلن) را نداشته است؛ یعنی حتی بی‌آنکه شعر را بخوانیم، بی‌تردید می‌توانیم بگوییم در واژگان قافیه، همهٔ کلماتِ چهارهجایی بر وزن مفاعیلن، کلمات سه‌هجایی بر وزن مفعولن (با حذف هجای کوتاه نخستین از مفاعیلن، وزن واژه چنین خواهد شد) و کلمات دو هجایی بر وزن فعْلن هستند. روشن است که واژه‌هایی چون «بی‌خبران»، «هیجان»، «آستان»، «عنان»، با اینکه از لحاظ علم قافیه صلاحیتِ آمدن در قوافی این شعر را دارند، به‌علّت ناسازگاری با وزن (مفاعیلن)، جایی در قوافی این چامه نمی‌توانند داشت. پس باید گفت هم‌وزنی واژگان قافیه، اوّلاً ضروری و بایسته است[۱۳]، ثانیاً ویژهٔ شعر حافظ نیست، و ثالثاً ربطی به دانش قافیه ندارد و مربوط به قوانین وزن است.

نکتهٔ جالب در اینجاست که مؤلف گرامی بر اثر اشتباهی که در تشخیص وزنِ واژگانِ قافیهٔ این غزل کرده، یکی از اوزان واژگان قافیه را «مفاعلن» و یکی را «فَعَل» دانسته است. باید دانست که از لحاظ تئوریک، وجود چنین وزنی در واژگان قافیهٔ این غزل، غیرممکن است. ایشان به خطا «گله» را بر وزنِ «تَتَن» (هجای کوتاه + هجای بلند/ = فَعَل) و «معامله» را بر وزنِ «تَتَن تَتَن» (هجای کوتاه + بلند + کوتاه + بلند/ = مفاعلن) دانسته است (دادجو، همان: ۱۲۴). این خطا چنان آشکار است که در آغاز ممکن است بپندارید با اشتباهی چاپی روبه‌رو هستید؛ لیک پافشاری نویسنده که این وزن را به شیوه‌های گوناگون –هم با اتانین هم با افاعیل و هم با خط عروضی و مشخّص کردن صامت و مصوّت– آورده و در پایان بحث نیز آن را تکرار کرده است، احتمال مطبعی بودن غلط را از بین می‌برد. بر عروض‌دانان روشن است که «گله» دارای دو هجای کوتاه و«معامله» بر وزن مفاعلُ (هجای کوتاه + بلند + کوتاه + کوتاه) است. اگر به فرض این واژگان را، چنان‌که نویسندهٔ محترم کتاب پنداشته است، بر وزن فعَل و مفاعلن بدانیم – یعنی هجای کوتاه پایانی را بلند بپنداریم– شعر حافظ از دید عروضی بی‌وزن و نابهنجار خواهد شد.

۵. نت‌نویسی ابیات

نویسنده در برخی موارد، وزن (ریتم) اشعار را به خط نت درآورده است. سؤال اصلی راقم این سطور این است که هدف ایشان از نوشتن نت چه بوده است؟ در سراسر این کتاب، حتی یک بار استفاده‌ای علمی و یا حداقل ذوقی از نت‌ها نشده است. ایشان در مقدّمهٔ کتاب، دلیل کار خود را چنین بیان کرده است: «خط موسیقی نیز ضبط گردیده تا در صورت لزوم، وزن شعری و وزن موسیقی با یکدیگر مقایسه گردند» (همان: ۴). روشن است که خوانندگانی که با هر دو دانش عروض و موسیقی آشنایی ندارند، امکان انجام مقایسه را نیز نخواهند داشت. اگر قرار است این مقایسه از سوی استادان و آشنایان هر دو رشته انجام پذیرد، دیگر نیازی به نت‌نویسی ایشان –که همان‌طور که آشکار خواهیم ساخت، مشحون از اغلاط گوناگون است– نیست و اگر قرار است نویسندهٔ کتاب این کار را برای بهره‌مند شدنِ ناآشنایان به خط نت

و عروض انجام دهد، چرا حتی کوچک‌ترین نشانه، اشاره و مقایسه‌ای در سراسر کتاب ایشان وجود نـدارد؟ از این‌روی، نوشتن نت‌ها کاری یکسره زاید و بیهوده است.

پرسش دیگر این است که چرا نویسنده از مراجعه به منابع برجسته و مهم در این زمینه غفلت ورزیـده است؟ ایشان خود در پیش‌گفتار می‌نویسد: «به هنگام گردآوری منابع پژوهش، کوشش شده است تا از هر منبع معتبری که مدّعی نظر و سخنی تازه و بکر باشد، استفاده شود» (همان: ۴). لیک در منابع ایشان جای کتاب ارزشمند پیوند شعر و موسیقی آوازی، که حاصل حدود سی سال تلاش پیگیر استاد حسـین دهلـوی است، خالی است. هرچند در برخی مباحث این کتاب نیز جای چون و چرا هست، باز هم کار آقای دهلـوی بهترین اثر موجود در این زمینه محسوب می‌شود. اعتبار این پژوهش از نظر هیچ‌یـک از موسـیقی‌دانـان و پژوهشگران موسیقی پوشیده نیست. مؤلف گرامی در صورت اسـتفاده از ایـن اثـر ارزشـمند، بـی‌گمـان از بسیاری لغزش‌ها برکنار می‌ماند. حتی بر آنم که اگر ایشان با تعمّق این کتاب را مطالعه می‌نمود، شـاید از آوردن برابر ریتمیک شعرها –که در این جایگاه هیچ سودی نمی‌تواند داشته باشد- صرف‌نظر می‌کرد و بـه کاری مفیدتر روی می‌آورد. اگر قصد بررسی همهٔ خطاهای راه‌یافته در نت‌نویسی ایشان را داشـته باشـیم، سخن سخت به درازا خواهد کشید؛ پس به اختصار بر چند اشکال اساسی اشاره می‌شویم:

۱- ۵. استفاده از خطوط حامل: در سراسر کتاب، برای نوشتن ریتم از خطوط حامـل اسـتفاده شـده است. برای ناآشنایان به خط موسیقی، این توضیح ضروری است که در موسیقی، ۷ نت برای نشـان دادن فواصل ملودیک و ۷ نت (شکل) برای نشان دادن ریتم (کشش زمانی) وجود دارد (نک: پورتراب، همان: ۱۹). نت‌های ملودیک یک‌شکل هستند و نشانهٔ خاصی ندارند تنها با قرار گرفتن بر خطوط حامل است که ایـن نت‌ها معنی و تشخّص می‌یابند. روشن است که در جایگاهی که قصـد نوشـتن ملـودی بـر روی شـعر را نداریم و تنها نشان دادن ریتم مراد است، استفاده از خطوط حامل کاملاً زاید و بی‌معنی است.

۲- ۵. استفاده از کلید سل: حتی اگر استفادهٔ نابجا از خطوط حامل را به‌عنوان اسـتفاده‌ای تزیینـی و نمادین از نشانه‌های موسیقی، بپذیریم و از اشکال آن چشم‌پوشی کنیم، آوردن کلید موسیقی به‌هـیچ‌وجـه پذیرفتنی نیست. گویی نویسندهٔ گرامی نمی‌دانسته‌اند که با آوردن کلید، تمامی نت‌های نوشته‌شده ماهیّـت ملودیک می‌یابند. با این کار –ناخواسته و ندانسته– بر شعر حافظ ملودی نوشته‌اند؛ البته نه آن ملودی‌ای که بتوان بر آن نام آهنگِ ساخته‌شده نهاد؛ زیرا در نوشتهٔ ایشان، از آغاز تا انجـام، تنهـا یـک نـت بـه گـوش می‌رسد. بر اساس نت‌نویسی ایشان، تمامی اشعار نت‌نویسی‌شدهٔ حافظ دارای نتِ «فا» هستند! نیـز جـای سؤال و اعجاب است که چرا در همهٔ موارد از نت فا استفاده شده است. البته چنان‌که گفتیم، انتخـاب هـر نت دیگری نیز در جایگاه نوشتن ریتم شعر، غلط و غیرقابل قبول است.

۳- ۵. در این مجال اندک نمی‌توان به فراخی تک‌تک نمونه‌های نت‌نویسی‌شده را بررسی کرد. بازنمودن اشکالات چندسویهٔ این بخش نیز کمی پیچیده و دشوار است و شاید تنها برای آشنایان موسیقی سودمند باشد. برای نمونه، در صفحهٔ ۱۲۵ در میزان آخر نتی که در ریتم شش‌هشتم نوشته شده –و بدیهی است که می‌باید در هر میزان، شش نت چنگ به کار رود– تنها ۵ چنگ آمده است.

از پرداختن به چنین نمونه‌هایی درمی‌گذریم و می‌کوشیم به اختصار و با زبانی که برای ادب‌دوستان نیز روشن و قابل‌دریافت باشد، چند نمونه از اشتباهات نویسندهٔ ارجمند را بررسی کنیم:

۱-۳- ۵. در صفحهٔ ۱۷۸ نت‌نویسی شعری که از چهار مفاعیلن درهر مصراع ساخته شده، کاملاً مغلوط است. نویسنده با آوردن فرمولِ «چنگ + سیاه + سیاه + چنگ» –که برابر مفاعیلن دانسته شده و چهار بار تکرار شده است– نخست هر چنگ را برابر هجای کوتاه و هر سیاه را برابر هجای بلند قرار داده است؛ امّا در نت پایانی میزان –که برابر هجای بلند«لُن» در مفاعیلن است– به جای سیاه از چنگ استفاده کرده است. برابر عروضی نتی که ایشان نوشته، چنین است: مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ، یعنی ایشان هزج سالم را به هزج مکفوف[۱۴] بدل ساخته است. این نت، گذشته از اینکه برابرِ موسیقایی وزن شعر حافظ نیست، در سراسر علم عروض نیز معادلی ندارد؛ زیرا بر اساس قانون عروض، هیچ هجایی در پایان مصراع، کوتاه به شمار نمی‌رود. پس مفاعیلُ به هیچ عنوان رکن پایانی مصراعی نمی‌تواند باشد.

۲- ۳- ۵. برای نوشتن برابر ریتمیکِ هر شعر، می‌باید معیاری ثابت داشته باشیم و به خوانش هموار و عادی شعر پایبند باشیم. وقتی قصد آهنگسازی و ساخت تصنیف بر روی شعر را نداریم، نمی‌توانیم به دلخواه، هجایی را بیش از اندازه بکشیم یا کوتاه کنیم. نویسنده در نت‌نویسیِ عجیبی که برای وزن فاعلاتن مفاعلن فعلان کرده، هجای بلند را در طول ۳ میزان، با ۳ نت و ۳ کشش زمانی مختلف نشان داده است. ایشان یک بار چنگ، یک بار چنگ نقطه‌دار (برابر با ۳ دولاچنگ) و یک بار سیاه را برابر هجایِ بلند قرار داده است (دادجو، همان: ۱۸۴). این آشفتگی شگفت، وزن شعر را یکسره از بین خواهد برد؛ به‌گونه‌ای که حتی به‌طور فرضی نیز نمی‌توان برابری عروضی برای نت نوشته‌شدهٔ ایشان در نظر گرفت.

۳- ۳- ۵. وقتی برابر ریتمیک یک وزن را می‌نویسیم، نت‌نویسی ما دربارهٔ همهٔ شعرهای سروده‌شده در آن وزن صادق خواهد بود و نیازی نیست که هربار برای شعرهای گوناگونی که در یک وزن سروده شده‌اند، یک نت را تکرار کنیم. نویسندهٔ گرامی در صفحهٔ ۱۹۳ نت مغلوط صفحهٔ ۱۷۸ را بار دیگر برای شعری دیگر –که در همان بحر هزج مثمّن سالم سروده شده– آورده است.

۴- ۳- ۵. مؤلف در صفحهٔ ۱۹۳ برای نت‌نویسی «فعلن» از سه نت چنگ استفاده کرده است. به‌عبارت دیگر، ایشان کشش زمانی هجای بلند پایانی را با کشش هریک از دو هجای کوتاه نخست، برابر دانسته، که غلطی فاحش است.

۵- ۳- ۵. در صفحهٔ ۱۹۸ «مفعولُ» به‌صورت «سیاه + چنگ + چنگ» نشان داده شده است؛ یعنی هجای بلند میانی، برابر هجای کوتاه پایانی و نصف هجای بلند آغازین دانسته شده است. نادرستی این سخن آشکارتر از آن است که نیازی به توضیح داشته باشد. نت نوشتهٔ ایشان برابر با وزن «فاعلُ» است.

پیشنهاد می‌شود که مؤلف در ویرایش احتمالی خویش، به بازنویسی بخش‌هایی از کتاب نیز همّت بگمارد، زیرا گاهی ضعف تألیف و سستی عبارات به‌حدّی است که به‌راستی شایستهٔ قلم یک دانش‌آموختهٔ ادب پارسی نیست؛ برای نمونه، بی‌هیچ‌گونه توضیح، جمله‌ای از نثر مؤلف گرامی را در اینجا می‌آوریم:

«به‌طورکلّی، این وزن (مفاعلن فعلاتن ...) ـ وزن غزل مورد بحث- موسیقی‌ای در ذاتش نهفته است و رکن مفاعلن با تکرارِ یک در میان هجاهای کوتاه و بلند، خود به خود، در آن خیزشی سنگین وجود دارد که از یک حرکت کوتاه، ناگهان به حرکتی بلند و سنگین، ما را دعوت می‌کند ...» (همان: ۱۲۴).

نویسنده می‌تواند با پرداختن به مباحثی معقول‌تر، همچون واج‌آرایی و...، موسیقی شعر حافظ را بررسی کند. راقم این سطور در نقد حاضر، قصدی جز روشن ساختنِ حقیقت و راه صواب نداشته است؛ از این‌روی، نظر و اندیشهٔ خویش را بی‌پرده و روشن با خوانندگان گرامی در میان نهاده است. امید است نویسندهٔ گرامی کتاب را نیز از این نقد، گرد ملال بر خاطر ننشیند. شایسته است ایشان با تجدیدنظر کلّی، به تکمیل و تصحیح پژوهش خویش –که به‌راستی در زمینه‌ای ارزشمند و درخور توجّه نوشته شده است– بپردازد. البته از آنجاکه برخی مباحث بر بنیادی یکسره نادرست استوار شده‌اند، حذف کلّی آنها پیشنهاد می‌شود.

پی‌نوشت

۱. «شعر دو موسیقی دارد : ۱. موسیقی بیرونی، که همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها؛ ۲. موسیقی درونی، که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر» (دادجو، ۱۳۸۶: ۵۱).

۲. زیرا بر آنم که هر هنرجوی ساعی موسیقی، به نادرستی این اظهارات پی خواهد برد. با این همه، از آنجاکه پای ادبیات به میان آورده شده است، شاید موسیقی‌دانان نیز غرابت مطلب را به پای ناآشنایی خود با مباحث تخصّصی ادبیات بگذارند و ناچار سخنان نویسندهٔ کتاب را صحیح بپندارند.

۳. غزل سوم دیوان حافظ به تصحیح قزوینی.

۴. مهم‌ترین اصل در پژوهش، به‌ویژه روش‌های آماری، دقّت است. نویسنده در بحث از کاربرد یک حرف در سطح یک غزل خاص و جایگاهی که ارائهٔ آمار دقیق، بسیار ساده می‌نماید، از تقریب و حدود، سخن می‌گوید که به‌هیچ وجه شایستهٔ پژوهش علمی نیست. حرف «ر» در این غزل ۴۷ بار به کار رفته است.

۵. این آرایه در *درّهٔ نجفی* بدین نام خوانده شده است (به نقل از کزّازی، ۱۳۸۱: ۸۴).

۶. این بیت از نمونه‌های موازنه در کتاب *نگاهی تازه به بدیع*، صفحه ۴۴ است.

۷. گذشته از مفهوم کلّی این عبارات و نتیجه‌گیری نویسنده – که نادرستی آن را به برهان روشن خواهیم ساخت– در اجزای کوچک‌تر سخن ایشان نیز اشکالات اساسی دیده می‌شود. ایشان از «نسبت تم اجرا»ی غزل سخن گفته‌اند. باید دانست که تِم مایه و زمینهٔ آهنگ است (نک: ستایشگر، ۱۳۷۴: ۲۷۷). اگر مراد مؤلف در اینجا تم موسیقایی است، نخست باید گفت هیچ پیوندی میان غزل و تم وجود ندارد؛ دوم اینکه غزل را نمی‌توان «اجرا» کرد؛ سوم اینکه به کار بردن ترکیب «تم اجرا» حتی دربارهٔ یک قطعهٔ موسیقی نیز غلط است؛ زیرا تم قطعه در مرحلهٔ آهنگسازی و ساخت مشخّص می‌شود، نه در مرحلهٔ اجرا. به نظر می‌رسد نویسندهٔ گرامی با افزودن قید «نسبت» (: به نسبت تم اجرا) قصد روشن ساختن مفهوم چنگ و دولاچنگ، موهومی را که از آن سخن می‌گوید، داشته است؛ لیک چنان‌که گفتیم، تم اجرا ترکیب اضافی غلط و بی‌معنایی است که به فرض در برداشتن مفهوم، هیچ تناسبی با غزل نمی‌تواند داشته باشد.

۸. «پس نیمهٔ بیت را محل وقف گردانیدند تا هم در انشاد سهل آید و هم نظم آن شنونده را به زودی روشن شود» (رازی، ۱۳۷۳: ۴۱).

۹. «از بیت شعر هرکدام مصراع که خواهند انشا و انشاد توان کرد بی‌دیگری» (همان: ۴۰).

۱۰. «روش دیگری نیز در ایران برای نشان دادن کوتاهی و بلندی هجاها با استفاده از«تَ»، «نَ» و «الف» به کار می‌رفته که بیشتر بین اهل موسیقی معمول بوده است:

۱. «تَ» یا «نَ» برای هجای کوتاه؛

۲. «تَن» یا «نَن» و گاهی «نا» برای هجای بلند.

این حروف به نام «اتانین» (بر وزن «افاعیل») مصطلح بوده است و شعرا نیز گاهی به طور نمادین به آن اشاره کرده‌اند. مولوی در دیوان شمس می‌گوید:

من چنگ توام، بر هر رگ من — تو زخمه زنی من تن تنم»

خاقانی نیز چنین سروده است: (دهلوی، ۱۳۷۹: ۵۸)

انگشت ارغنون‌زنِ رومی به زخمه بر — تب‌لرزهٔ تنا تنانا برافکند

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۹۲)

۱۱. البته در خط عروضی هجای کشیده به یک هجای بلند و یک هجای کوتاه تقسیم می‌شود؛ زیرا «هجاهای عروضی از نظر کمیّت بر دو گونه‌اند: بلند و کوتاه» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۰).

۱۲. «سحر» به خطا «سر» چاپ شده است.

۱۳. البته به علّت وجود اختیار شاعری در رکن آخر، در برخی اوزان استثنائاً می‌توان نمونه‌ای برای ناسازی وزنِ واژگان قافیه یافت. این استثناء در وزن‌هایی که به رکن «فعلن» ختم می‌شوند، نمود یافته است. از لحاظ قوانین عروضی شاعر حق دارد «فعِلن» را جایگزین «فعلن» سازد؛ برای نمونه، فرّخی سیستانی در چامهٔ بلند و مشهور خود (فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۶۶) که با این مطلع آغاز می‌شود:

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر — سخن نو آر، که نو را حلاوتی‌ست دگر

در قافیه واژگانی چون «جگر» و «قمر» (بر وزن فَعَل) را در کنار واژگانی، همانند «خنجر» و «لشکر» (بر وزن فعلن) به کار گرفته است و بی‌آنکه در تنگنای قافیه اسیر شود، شمار ابیات قصیده را به ۱۷۵ رسانده است. (بـه دیگـر سـخن، او گاهی مجتث مخبون اصلم را به جای مجتث مخبون محذوف به کار برده اسـت؛ حتـی در بیـت نخسـت از هـر دو وزن استفاده شده و وزن مطلع از دید عروضیان چنین است: مجتث مثمّن مخبون اصلم عروض محذوف ضرب). روشن اسـت که با این استثناء، قاعدهٔ هم‌وزنی واژگان قافیه زیر سؤال نخواهد رفت.

۱۴. «از منشعبات مفاعیلن: مفاعیلُ» مکفوف است (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۶۹)

کتابنامه

– خاقانی، افضل‌الدّین، ۱۳۷۵، *دیوان خاقانی شروانی*. ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی. چاپ اوّل، تهران: مرکز.

– حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۷۴، *دیـوان غزلیـات*. بـه کوشـش خلیـل خطیـب‌رهبـر. چـاپ شـانزدهم، تهـران: صفی‌علی‌شاه.

– دادجو، دُرّه، ۱۳۸۶، *موسیقی شعر حافظ*. چاپ اوّل، تهران: زرباف اصل.

– دهلوی، حسین، ۱۳۷۹، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی– هنری ماهور.

– رازی، شمس‌الدّین محمّد بن قیس، ۱۳۷۳، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به تصحیح سیروس شمیسا. چاپ اوّل، تهران: فردوس.

– ستایشگر، مهدی، ۱۳۷۴، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*. چاپ دوم، تهران: اطّلاعات.

– سعدی، مصلح بن عبداللّه، ۱۳۸۴، *بوستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم، تهران: خوارزمی.

– شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۶، *موسیقی شعر*. چاپ دهم، تهران: نگاه .

– شمیسا، سیروس، ۱۳۸۶، *آشنایی با عروض و قافیه*. چاپ دوم از ویرایش چهارم، تهران: میترا .

– _____ ، ۱۳۷۵، *فرهنگ عروضی*. چاپ سوم، تهران: فردوس.

– _____ ، ۱۳۸۱، *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ سیزدهم، ویرایش دوم، تهران: فردوس.

– طلایی، داریوش (۱۳۷۹). *ردیف میرزا عبداللّه*. چاپ سوم، ویرایش دوم، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی– هنری ماهور.

– فرّخی سیستانی ، علی ابن جولوغ، ۱۳۸۰، *دیوان حکیم فرّخی سیستانی*. به کوشش محمّد دبیرسیاقی. چاپ ششم، تهران: زوّار.

– کزّازی، میرجلال‌الدّین، ۱۳۸۱، *زیباشناسی سخن پارسی* (۳– بدیع). چاپ چهارم، تهران: مرکز.

– کمال پورتراب، مصطفی، ۱۳۷۷، *تئوری موسیقی*. چاپ پانزدهم، تهران: چشمه.

– معین، محمّد، ۱۳۷۵، *فرهنگ فارسی*. چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.

– منصوری، پرویز، ۱۳۷۹، *تئوری بنیادی موسیقی*. چاپ ششم، تهران: کارنامه.

– همایی، جلال‌الدّین، ۱۳۸۴، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ بیست و چهارم، تهران: هما.

بررسی رمان *دُنیا باربارا* *

ابوذر کریمی

اشاره

نشر نوروز هنر، در قالب سلسله‌کتاب‌های مربوط به ادبیات اسپانیایی، یکی از مشهورترین رمان‌های آمریکای لاتین و نمونهٔ عالی ادبیات کلاسیک ونزوئلا را به ترجمهٔ نازنین نوذری منتشر کرده است: *دُنیا باربارا*، اثر رومولو گایه‌گوس. معرفی ادبیات اسپانیایی و آثار ناشناختهٔ این حوزهٔ ادبی و جغرافیایی ـ که عمدتاً مربوط به آمریکای لاتین است ـ به فارسی‌زبانان، فراتر از ادبیات، نوعی از تبادل فرهنگی به شمار می‌رود. در جریان رایزنی‌های ناشر با سفارت ونزوئلا، این سفارتخانه ـ چنان‌که در مقدمه ذکر شده است ـ کتاب را به ناشر پیشنهاد داده است. برای ترجمهٔ آثار مهم ادبیات این کشور، سفیر ونزوئلا در جمهوری اسلامی ایران نیز یادداشتی بر چاپ اول ترجمهٔ فارسی نوشته است؛ بدین‌ترتیب، می‌توان دید که بی‌اثر ساختن پروژهٔ «تنازع فرهنگ‌ها»[1]ی ساموئل هانتینگتون، استراتژیست مشهور آمریکایی، تا چه حد برعهدهٔ سرمایه‌گذاران خصوصی عرصهٔ فرهنگ است؛ فرایندی که به‌ویژه برای کشورهای جنوب ـ یا اصطلاحاً جهان سوم ـ به اتحاد در برابر هژمونیِ تک‌قطبیِ فرهنگِ لیبرالیسمِ رسانه‌ای می‌انجامد. ملاحظهٔ پی‌افکندن چنین چشم‌اندازها و اهداف بنیادین از سوی یک ناشر خصوصی، یادآور این امکان است.

***

رمان *دُنیا باربارا* (Dona Barbara)، شاهکار رومولو گایه‌گوس (Romulo Gallegos)، مشهورترین نویسندهٔ معاصر ونزوئلایی به شمار می‌آید، که با تکیه بر شهرت اخلاقی و ادبی خود،

---

* *دنیا باربارا* (ترجمه نازنین نوذری، تهران: نوروز هنر، ۱۳۸۶) اثر رومولو گایه‌گوس است. این مقاله در شماره ۱۱ (اسفند ماه ۱۳۸۶) با عنوان «از دشت‌های ونزوئلا تا گفت‌وگوی فرهنگی» به چاپ رسیده است.

رئیس‌جمهور کشورش شد. صحنهٔ حوادث دنیا باربارا، یانوس (Lianos)، سبزه‌زارانِ وسیعِ ونزوئلا است، که هنوز گله‌های وحشی اسب و حیوانات شاخ‌دار در آن به چَرا مشغولند.

طرح این رمان، بسیار ساده، اما پرشور است. یکی از اهالی یانوس که در شهر بزرگ شده و خاطرات روستای دوران کودکی را تقریباً از یاد برده است، به ملک خانوادگی بازمی‌گردد تا آن را بفروشد؛ اما در همان ابتدای بازگشت، مسحور زندگی آزاد و مخاطره‌آمیز آن دیار می‌شود؛ جایی که انسان در حال مبارزهٔ دائم با حیوانات و طبیعت است (فرهنگ آثار، ج۳: ۲۰۳۸).

فصل آغازین رمان، از الگوی شکل‌گرایانه و ریخت‌شناسانهٔ «بازگشت» بهره می‌گیرد و مخاطب از طریق همذات‌پنداری با سانتوس لوثاردو (Santos Luzardo)، تنها باقی‌ماندهٔ خانوادهٔ لوثاردو، با فضای بومیِ دشت‌ها و برکه‌های ونزوئلا آشنا می‌گردد. کاربستِ اصطلاحات بومی برای وسایل و قایق‌ها، از ابتدای رمان، فضاسازی لازم را برای قرار گرفتن مخاطب در محیط بومی ونزوئلا مهیا می‌کند. لوثاردو به قصدِ فروش آلتامیرا (Altamira)، ملک موروثیِ لوثاردوها، پس از سال‌ها به سرزمین پدری‌اش در کاراکاس بازمی‌گردد. زمینه‌چینیِ اصلی‌ترین وقایع رمان، از ماجرایی در گذشته نشئت می‌گیرد، که از سویی، تمثیل غلبهٔ سنّت‌ها و باورهای خرافیِ بومی آن منطقه است و از سویی دیگر، به تمامیِ طرح داستانیِ رمان رنگ و بُعد می‌بخشد.

سال‌ها پیش، نیاکان لوثاردوها در زمینی در دشت‌های یانوس ساکن شدند و نسل اندر نسل، آن را آباد کردند و آن را «آلتامیرا» نامیدند. اما پس از مرگ پدربزرگ سانتوس لوثاردو، آلتامیرا به دو فرزند او به ارث می‌رسد و لاجرم این ملک پهناور به دو بخش تقسیم می‌شود؛ یکی از این بخش‌ها به نام آلتامیرا باقی می‌ماند؛ اما بخش دیگر، «لابارکرنیا» نام می‌گیرد. در مرز این دو بخش، نخلستانی محاط بر یک باتلاق وجود دارد که به‌دلیلِ بی‌نتیجه ماندن دعاوی دو طرف برای مالکیت بر آن، بنا شده است که به هیچ یک از دو طرف تعلق نگیرد و محصور و بی‌مصرف بماند. تمثیل این بخش معطل‌ماندهٔ میان دو زمین، اشاره‌ای نمادین و معنی‌دار به بی‌ثمر بودن اختلافات درون‌ملّی میان یک ملّت است که در حقیقت، سودی را عاید هیچ سوی دعوا نمی‌کند.

سانتوس لوثاردو در طیّ تمام سال‌هایی که در شهر به تحصیل رشتهٔ حقوق می‌پرداخت، از طریق مباشرانش تمشیت امور آلتامیرا را انجام داده است و عده‌ای از نیروهای کار بومی، که از قدیم در آلتامیرا مشغول به کارِ گله‌داری بوده‌اند، به امور آلتامیرا پرداخته‌اند. مباشران سانتوس، بدون اطلاع او به کارگران بومی‌اش ظلم و ستم کرده‌اند و طبعاً در ابتدای ورودش به آلتامیرا، برخی از کارگران نسبت به او موضع منفی دارند. کشمکش بعدی رمان، که در ضمنِ ماجراهای مختلف پیش می‌رود، نحوهٔ تغییر نگرش نیروهای بومی لوثاردو نسبت به اوست.

سانتوس لوثاردو که به قصد فروش به آلتامیرا بازگشته بود، از فروش آن منصرف می‌شود و قصد می‌کند که بماند و آن را آبادتر کند. «او باید با همهٔ آنهایی که می‌خواهند ملکش را تصرّف کنند نیز مبارزه کند؛ خصوصاً با همسایه‌اش، دنیا باربارای مرموز، زن ماجراجوی بی‌ملاحظه و شهوانی و نحسی که تمامی آن خطّه را به انقیاد خود درآورده است و بر آن حکومت می‌کند». (همان) در عین‌حال، لابارکرنیا اکنون به عموی دائم‌الخمر سانتوس تعلق دارد که با دخترش در آن زندگی می‌کند. لورنثو بارکرو یکی از بی‌شمار فریب‌خوردگان دُنیا باربارا‌ست که با او ازدواج کرده و سپس جدا شده و اگرچه در جوانی بسیار تیزهوش و پُرمطالعه بوده است، اکنون رو به تباهی می‌رود و دختر خود را نیز در این تباهی شریک کرده است.

سانتوس نه تنها آلتامیرا را به شرایط مطلوب می‌رساند، بلکه از طریق حمایت از عمو و دخترعمویش، لابارکرنیا را نیز آباد می‌کند. سانتوس، ماریسلا، دخترعمویش، را که کولی‌وار در میان گل و لای می‌لولید، به عمارت خود می‌برد و به کمک خدمتکاران خانه به تربیت او همّت می‌گمارد. لباس و پوشش ماریسلا نیز به‌زودی تغییر می‌کند و به منزلت یک شاهزاده‌خانم ارتقا می‌یابد.

در این میان، درگیری‌های مختلف میان سانتوس لوثاردو و دنیا باربارا، زمینهٔ داستانیِ دیگر رمان است. دنیا باربارا شیفتهٔ لوثاردو می‌شود، اما لوثاردو تنها مردی است که او را از خود می‌راند. در این کشمکش، سانتوس پیروزِ وقایع است و موفق می‌شود قواعدی تازه را بر نحوهٔ مالکیّت مراتع و گله‌ها در دشت‌های یانوس حاکم سازد. بدین‌ترتیب، «در سبزه‌زاران اطراف او زندگی پهلوانی بسیار زود کنار گذاشته می‌شود و مرحلهٔ تمدّن آغاز می‌گردد» (همان).

در جناح دُنیا باربارا، ژنرال پرنالتو، مستر دنجر انگلیسی، بالبینو پایابر و بروخادور قرار دارند که بی‌هیچ ملاحظهٔ اخلاقی، عدالت را به سخره می‌گیرند و مردمان جوانمرد و جناح نیک داستان را از پیشروی بازمی‌دارند. به تمامی این زمینه‌های داستانی و خرده‌داستان‌های مربوط به شخصیت‌های پیرامونی، که با مهارت هدایت شده است، پرده‌هایی از زندگی در یانوس و تصاویر سبزه‌زاران نیز درمی‌آمیزند: رام کردن اسب‌ها، داغ کردن چهارپایان، رقص‌ها و آوازها، خرافات، افسانه‌ها و در کنار این صحنه‌ها، عرف و عادات، آداب و رسوم و تحقیق دربارهٔ منش‌های مربوط به مردم آن منطقه را نیز می‌باید افزود.

گایه‌گوس در این رمان نشان می‌دهد که سانتوس پیروز می‌شود، اما در سبزه‌زاران اطراف او زندگی پهلوانی بسیار زود کنار گذاشته می‌شود و مرحلهٔ تمدّن آغاز می‌گردد، که عظمت و خصوصیات آنجا را از میان می‌برد. حصارها و سیم‌های خاردار، رام شدن گله‌های وحشی، بهره‌برداری معقول از

ثروت‌های طبیعی به نفع تولید اقتصادی کشور پیش می‌رود؛ اما زندگی قهرمانی مردم یانوس را از بین می‌برد.

در پایان رمان، دُنیا باربارا نماینده سلسله‌جنبان شرارت و بدی‌ها، به شکل مخفیانه و گمنام از منطقهٔ روستایی به شهر می‌رود و در تعلیقی زیبایی‌شناسانه، مرگ یا ناپدید شدن او در پرده‌ای ابهام باقی می‌ماند. در عین‌حال، سانتوس که از عشق مارسلا همواره پرهیز می‌کند و به‌سختی در طول داستان تن به معشوقی می‌دهد که خود را به صورتی خواستنی درآورده است، در پایان با مارسلا پیوند زناشویی می‌بندد.

نکتهٔ بسیار حایز اهمیت در انتشار کتاب، آن است که این رمان در قالب پروژه‌ای بزرگ‌تر، که ناشر در زمینهٔ کاری خود دربارهٔ ادبیات اسپانیایی تعریف کرده، به طبع رسیده است. روشن است که بخش عظیم و غیر قابل‌انکاری از آنچه که به عنوان ادبیات اسپانیایی‌زبان امروزه در جهان شناخته شده، مربوط به جریان ادبی حوزهٔ جغرافیایی آمریکای لاتین است. این مشخصه دربارهٔ ادبیات پرتغالی‌زبان نیز صدق می‌کند. سنخیّت و قرابت میان فرهنگ‌های آمریکای لاتین و فرهنگ ایرانی، در معرفی و درک بهتر آثاری چون *دُنیا باربارای* روملو گایه‌گوس بسیار مؤثر است. جریانات ادبی اسپانیایی‌زبان آمریکای لاتین، مانند جریانات ادبی ایران، در تلاشی صدساله برای بازیابی هویّت فرهنگی و ملّی در برابر استیلای فرهنگ اروپای استعمارگر در ابتدا و سپس در برابر اقتدارِ زورمدارانه و مداخله‌جویانهٔ ایالات‌متّحده شکل گرفته است. به تعبیر «هربرت ماتیوس»، روزنامه‌نگار مشهور نیویورک‌تایمز، واژهٔ «ناسیونالیست» در آمریکای لاتین به معنای «ضدّ یانکی» است.

ظهور و بروز جنبش‌های استقلال‌طلبانه و انقلابی آمریکای لاتین، به‌ویژه در کشورهای اسپانیایی‌زبان، نظیر کوبا، ونزوئلا، آرژانتین، شیلی، مکزیک و...، و تلاش‌های مکرّر و بعضاً موفق ایالات برای نفوذ فرهنگی و سیاسی ـ تا حدّ عملیات کودتا در این کشورها ـ شباهت‌های زیاد و بی‌مانندی به شرایط پنجاه‌سالهٔ اخیر ایران دارد؛ از این رو، مطالعهٔ ادبیات معاصر آمریکایی لاتین، افق‌های روشن و قابل‌تبادلی از کارکردهای اجتماعی ادبیات را در اختیار نویسندهٔ ایرانی امروز قرار می‌دهد.

دُنیا باربارا در سال ۱۹۲۹ نوشته شده و با تأخیری شش‌ساله، در ۱۹۳۵ به نخستین چاپ رسیده است. روملو گایه‌گوس در آثار ادبی خود تا حدّی تحت‌تأثیر و الهام سَلفِ کلمبیایی خود، «خوزه اوستازیو ریولارا»، بوده است. قهرمانان گایه‌گوس، مانند شخصیت‌های داستانی سلف او، بر اثر خشونت طبیعت، جنگل یا سابانای ونزوئلایی، که صحنهٔ عادی وقایع رمان‌هایش هستند، به ستوه می‌آیند. گایه‌گوس بر سر دوراهی و انتخابِ یکی از دو شقّ در آثار ادبی خود قرار می‌گیرد: تمدّن یا

توحّش. توحّش نیز در قلب شخصیت‌های رمان‌های او مأوا دارد، اما با سرسختی مربّیان و اصلاح‌طلبان اجتماعی مغلوب می‌شود و از قلب آنها رخت برمی‌بندد. این خوش‌بینی برای گایه‌گوس، که زمانی سیاستمدار و روزگاری ریاست‌جمهوری کشورش بوده است، ضروری به نظر می‌رسد؛ رئیس‌جمهور تیره‌بختی که با کودتایی در سال ۱۹۴۸، پس از یک سال ریاست‌جمهوری، از صحنهٔ سیاست به بیرون رانده شد. بنابراین رمان‌های او تا اندازه‌ای جنبهٔ تعلیمی یا پداگوژیک دارند. *آخرین سلار* (چاپ‌شده در ۱۹۲۰، که در ۱۹۳۰ عنوان *رُنوسلار* به آن داده شد)، سرگذشت غم‌انگیز یکی از هواداران تجدیدنظر کامل در روابط اجتماعی است. *دُنیا باربارا*، شاهکار اصلی او، خواننده را به احترام به قانون و عدالت دعوت می‌کند و *کانتاکلارو* (۱۹۳۴)، اعتراض به روحیهٔ فرمانده‌مآبانه‌ای است که در آن زمان در آمریکای لاتین رواج فراوان داشت (برای مطالعهٔ بیشتر ر .ک: ژوزه، ۱۳۸۳: ۱۴۶ـ۱۵۱).

گایه‌گوس از بسیاری جهات نویسنده‌ای ناتورالیست است. قهرمانان او، که نمونهٔ آن دُنیا باربارا‌ست، عیوب موروثی دارند؛ خشونت، بی‌رحمی و خرافهٔ این شخصیت، زادهٔ محیط زندگی و اطرافیانی است که تمامی، راهزن یا جنایتکارند. آمیزه‌ای عالمانه از جبرگرایی و تغزّل، سبب شده است که *دُنیا باربارا* به یک «رمان سیاه» یا «رمان نوآر» (Noir Novel) مبدّل نشود. سبک نگارش گایه‌گوس، که زنده، سرشار از استعاره، نمادین و حماسی است، تحت‌تأثیر نوگرایان ادبیات آمریکای لاتین قرار دارد.

به تعبیر ژاک ژوزه: «می‌توان گفت که رمان‌های رومولو گایه‌گوس رفیع‌ترین شیوهٔ بیان داستان‌نویسی است که در فصل نثر نوگرا در ادبیات آمریکای لاتین ظهور یافته است و تنها این نویسندهٔ ونزوئلایی آن را به نثری به‌راستی نو بدل کرده است» (ر.ک: همان).

گایه‌گوس نگاهی امیدبخش به آینده دارد و درون‌مایهٔ ملّیّت و عِرق سرزمینی در آثار او موج می‌زند. او در رمان دیگر خود، *کانایما* (Canaima)، خدای جنگل وحشی و مرموز سرزمین‌های گویان را موضوع استعاری رمانش قرار می‌دهد و به درون فرهنگ و آداب سرخ‌پوستی و اساطیری مایاها و آزتک‌ها نقب می‌زند. همان‌طور که در *دُنیا باربارا* به نگاشتن گزارش دقیق از آیین‌ها و مراسم دشت‌های ونزئلا و دشت‌نشین‌ها همّت می‌گمارد، *کانایما* نیز طبق یک خرافه، خدای لجام‌گسیخته، اصل و علّت همهٔ بدی‌ها بوده که از نظر سرخ‌پوستان خرافاتی با کاخونای (Cajuna) نیک بر سر دنیا مبارزه می‌کند. این همان جدال بنیادی است که *در دُنیا باربارا* نیز اصل و ریشهٔ سیر داستان را شکل می‌دهد. قهرمان *کانایما*، مارکوس وارگاس، از دوران کودکی پرشور خود مجذوب جنگل بوده است و پس از بلوغ، برای علاج ورشکستگی خانواده، سیودادبولیوار (Ciudad - Bolivar)، زادگاه کوچک و کسالت‌آور خود را ترک می‌گوید و به جست‌وجوی ثروت و ماجرا، به بخش وسیع داخلی

می‌رود که شهامت در آنجا کلید موفقیت است. ابتدا با حمایت تاجری سخاوتمند، که تحت‌تأثیر شهامت و قدرت تصمیم‌گیری او قرار گرفته است، پیمانکار حمل و نقل می‌شود؛ اما در این مناطقی که نفوذ قدرت در طیّ راه تضعیف می‌شود، «قانون جنگل» صرفاً واقعیتی برای حیوانات نیست که جماعتی ماجراجو و جویندگان طلا و خرده‌ستمگران محلی «کاسیک‌ها» (Cacique) سعی در اجرای آن دارند. دیری نمی‌گذرد که مارکوس با آنها به زورآزمایی می‌پردازد. حامی‌اش به قتل می‌رسد و او خود، قاتل برادرش که در گذشته سوگند خورده بود از او انتقام بگیرد، می‌کشد (فرهنگ آثار، ج ۵، ۳۳۷۹ ـ ۳۳۸۰).

در *کانایما* نیز که اثر دیگری از گایه‌گوس است و می‌توان آن را با *دُنیا باربارا* مقایسه کرد، سرآغاز داستان با سفر قهرمان داستان آغاز می‌گردد. این مقایسه کمک می‌کند که از طریقِ یافتن عناصر مشترک، سبک گایه‌گوس در ساختار داستان‌هایش را بازشناسی کنیم. در هر دو داستان، تجسّم دنیایی که نویسنده آن را بسیار برجسته می‌پندارد، آشکارا گویاتر از بافت داستانی آن است. در واقع هر دو داستان بهانه‌ای برای به تصویر کشیدن جامعهٔ بومیِ سرخ‌پوستان ونزوئلا و مقایسهٔ آن با زندگی شهری است؛ دو جامعه‌ای که هر دو در معرض جادوی سرنوشت‌ساز جنگل قرار دارند.

گایه‌گوس به‌عنوان یک نویسندهٔ جهان سوم، نظرگاهی مشخص، غنی و دقیق نسبت به مسائل اجتماعی و اقتصادی دارد. این نکته که او علاوه بر نویسندگی، بخشی از عمر خود را صرف جهان سیاست کرده است، نشان می‌دهد که چشم‌انداز و نگرهٔ او به پدیدارهای سیاسی و اجتماعی، از پنجره‌ای کاربردی، و نه صرفاً با دستی از دور و تکرار آرمان‌های دست‌نیافتنی، گذر کرده است. این ویژگیِ او را می‌توان نقطهٔ مقابل بسیاری از روشنفکران و نویسندگان جهان سوم در آسیا و به‌ویژه ایران دانست. جریان ادبیات معاصر آمریکای لاتین ـ همچون جریان ادبیات معاصر ایران ـ پیوندی ناگسستنی با سیاست دارد؛ اما نویسندگان اسپانیایی‌زبان آمریکای لاتین همواره به نحوی عینی و ملموس، خود را در ارتباط با سیاست قرار داده‌اند. نمونهٔ اعلای ارتباط ادبیات و سیاست در آمریکای لاتین، «خوزه مارتی»، شاعر و نویسندهٔ کوبایی است، که در واپسین سال‌های قرن نوزدهم، در اوج سیطرهٔ قدرت استعماری اسپانیا بر بیش از نیمی از کشورهای آمریکای لاتین، خود در رأس یک جنبش مسلحانهٔ ضدّاستعماری، نهضتی انقلابی را رهبری کرد و در این راه کشته شد. نفوذ ادبی و سیاسی خوزه مارتی در تاریخ معاصر آمریکای لاتین به موازات یکدیگر مطرح است؛ تا آنجاکه فیدل کاسترو شصت و یک سال پس از مارتی، الگوی مبارزاتی این شاعر کوبایی را برای سرنگونی دیکتاتور دست‌نشاندهٔ آمریکایی، باتیستا، مورد تشبّث قرار می‌دهد.

گایه‌گوس نیز از متن مسئله به سیاست و اقتصاد می‌نگرد و از این روست که برخلاف بخش عظیمی از نویسندگان و روشنفکران مدرنیست جهان سوم، نگاهی امیدوارانه به آیندهٔ کشور خود و روند توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی در ونزوئلا دارد. الگوی آرمانی گایه‌گوس، در قامت سانتوس لوثاردو در این رمان وارد عمل می‌شود و آرمان اصلاح‌طلبانه و تحوّل‌جویانهٔ خود را از ملک موروثی خود آغاز می‌کند. نوگرایی و مدرنیسمِ مورد حمایت گایه‌گوس در *دُنیا باربارا*، از درون خانه آغاز می‌شود و نه از تغییر جهان. به همین جهت است که دقت نظر در جهان‌بینی گایه‌گوس در این رمان می‌تواند پاره‌ای از نقاط ضعف جریان‌های روشنفکری جهان سوم را آشکار کند. بینش عمل‌گرایانه، عینی و کاربردی او به مسائل اجتماعی، در مقابل آن شکلی از انزوا قرار می‌گیرد که نویسندگان جهان سوم، عمدتاً در قبال سیاست توصیه کرده‌اند. علاوه بر این، شخصیت اول *دُنیا باربارا* پیش از ایجاد تحوّل در نظام کلان سیاست موجود، به معضلاتِ رو در رو و مبتلا به مردمی می‌اندیشد که در اطراف او زندگی می‌کنند.

گایه‌گوس در *دُنیا باربارا* راه‌حلی برای تن دادن جامعهٔ سنّتی به قانونمندی عدالت ارائه می‌کند و تربیت و عادت دادن بومیان را، که سال‌های سال با زیست وحشی و سنّتی خو گرفته‌اند، ممکن می‌شمارد. در عین‌حال، فسادها و موانعی را نیز که پیشِ روی استقرار قوانین مدنی بر جامعهٔ روستایی ونزوئلا قرار داشته است، به دقت تشریح می‌کند. او این موانع را نیز عبورناپذیر ترسیم نمی‌کند، بلکه در نهایت نشان می‌دهد که سانتوس لوثاردو ـشخصیت محوری رمان، که نمایندهٔ توسعهٔ پیشرفت و مدنیّت است‌ـ بر تمامی این ناملایمات پیروز می‌شود و حتی هنگامی که خود در انتهای راه تصمیم به پیروی از قانون زور می‌گیرد، محیط بومی چنان از اقدامات پیشین او متأثر و تربیت شده است که او را از اقدامات قانون‌شکنانه بازمی‌دارد. روملو گایه‌گوس برخلاف برخی نویسندگان دیگر جهان سوم، که یکسره بر طبل نومیدی و خمودی در ادبیات کوبیده‌اند، وجدانی امیدوار دارد و در این رمان، سرانجام خوشی را همراه با عدالت برای قهرمانانش ترسیم می‌کند؛ در عین‌حال که ظلم‌ها و دشواری‌ها و قربانیان این مسیر دشوار را نیز به نحو واقع‌گرایانه و بدون اغماض تجسّم می‌بخشد.

پرداخت شخصیت‌ها در این رمان تا حدّ زیادی روان‌کاوانه است و به همین جهت است که سبک کلّی آن را می‌توان ناتورالیستی دانست. گایه‌گوس با تیزبینی روان‌کاوانهٔ حیرت‌انگیزی که در ترسیم شخصیت‌های رمانش صرف می‌کند، اگرچه نسبی‌گرا نیست، اما منصفانه نهاد راستین تمامی شخصیت‌های شرور داستان و به‌طور ویژه، خود دُنیا باربارا، تمامی کارنامه و رفتار او را، به انتقامی لجام‌گسیخته از تمامی مردان و صاحبان قدرت و ثروت بدل می‌سازد که در نهایت، با رجوع به نهاد

پاکش، از مسیر نادرست بازگشته، اموالِ تصاحب‌شده را به صاحبان آن بازگردانده و خود یکسره ناپدید می‌شود یا خودکشی می‌کند.

خوش‌بینی ذاتی راوی دانای کلّ رمان *دُنیا باربارا*، که جهان‌نگری سرشار از امید و رستگاری را نشان می‌دهد، باعث می‌شود که سرنوشت محتمل‌تر دُنیا باربارا، یعنی خودکشی را به‌عنوان سرانجامی غم‌انگیز برای او برنگزیند تا پرهیزگاری نویسنده در باور به رستگاری فرجامین شخصیت‌هایی که جوهره و ماهیّتی خیر و نیکو دارند، خود را به نمایش بگذارد.

از جملهٔ زیبایی‌ها ـیا شاید ضعف‌هاـ ی رمان *دُنیا باربارا*، نام‌گذاری آن است، که برخلاف عنوان آن، شخصیتِ محوری داستان، سانتوس لوثاردو است و برخلاف آنچه در آموزه‌های کلاسیک نقد ادبی، عنوان اثر روشی برای تشخیص شخصیتِ محوری تلقی می‌شود، در اینجا فراز و فرود شخصیت‌های سانتوس و دنیا باربارا، با یکدیگر توأم است. بازشناسی نهایی داستان، در هر دو رخ می‌دهد. سانتوس لوثاردو به‌عنوان نماد عدالت قانونی و فردی اصول‌گرا و قاطعانه در راه قانون، توسعه و مدنیت گام برمی‌دارد که دُنیا باربارای خونخوار نیز تحت‌تأثیر این باورمندی، در پایان، راه خود را به کلّی به سویی می‌نهد. در عین‌حال، این دو شخصیت، هر دو در مقاطعی از داستان از کارکردهای نمادین خود تخطّی می‌کنند. هنگامی که ظلم و قانون‌شکنی ابواب جمعی دُنیا باربارا به بی‌عملی و انفعال قاضی و کلانتر منطقه منتهی می‌شود، سانتوس بر آن می‌شود که رویّهٔ قانونی خود را ـدر ۴۰ صفحهٔ پایانی کتابـ کنار بگذارد و به زورگویی روی بیاورد؛ در مقابل، دُنیا باربارا نیز در پایان، چهره‌ای دیگر و تحوّل‌یافته را از خود نشان می‌دهد.

این دو شخصیت، که هریک قطب جناحی از دو جناح خیر و شر را در سرتاسر رمان شکل می‌دهند، هماوردیِ خود را در تأثیری که بر یکدیگر می‌گذارند، نمایان می‌سازند و این قاعده را به یاد می‌آورند که قدرت پروتاگونیست و آنتاگونیست در داستان می‌باید برابر باشد تا کنش و گره‌افکنی به راحتی باورپذیر شود. این برابری نشان می‌دهد که نویسنده به‌نحوی آگاهانه، تمامی رمان را به صحنه و کارزار پیکاری دراماتیک بدل کرده است.

علاوه بر تمام آنچه که گفته شد، *دُنیا باربارا* شکلی تازه از بازگشت به یک سبک ادبیِ نسبتاً کهن‌تر در آمریکای لاتین است که «کریولیسمو» (Criollismo) نامیده می‌شود. این واژه از ریشهٔ Criollo، به معنای «فرد آمریکاییِ اسپانیایی‌تبار» است؛ اما در معنای اخص، مفهومی وسیع دارد و به معنای ادبیاتی است که موضوع و زمینهٔ آن در اصل، تصویر احوال و خصوصیات آمریکای اسپانیایی‌زبان است و خصوصاً به زندگی روستاییان می‌پردازد (فرانکو، ۱۳۶۱: ۵۳ ـ۵۴).

سبک کریولیسمو، که دوران رونق خود را در سال‌های پایانی قرن نوزدهم و سال‌های آغازین قرن بیستم گذراند، به نوعی، آغازِ گرایش به اصالت و بوم‌گرایی در ادبیات آمریکای لاتین محسوب می‌شود که در آن به مردم‌نگاری و ریشه‌ها و سنن و آداب قومی توجه می‌شد. این سبک، به خودی خود واکنشی صِرف در مقابل سیل محصولات ادبی اسپانیایی‌زبان بود که از اسپانیا به امریکای لاتین سرازیر می‌شد. اما گایه‌گوس در *دُنیا باربارا* خصلت انفعالی سبک کریولیسمورا را به شکلی فعّال و همراه با ابتکار عمل به کار می‌گیرد و از منظری انتقادی به زندگی روستاییان ونزوئلا می‌پردازد. در این رمان، نویسنده گامی فراتر از سبک کریولیسمو می‌گذارد و هر قدر رویکرد کریولیسمو به اصالت و ملّیّت با ستایش و احترام کورکورانه همراه است، در اینجا گایه‌گوس رمان خود را با هشیاری انتقادی، همراه با علاقه و میل به ترقّی و پیشرفت به پیش می‌برد.

در پایان، این نکته گفتنی است که امروزه پس از چند صد سال که از ورود اروپاییان اسپانیایی و پرتغالی به آمریکای لاتین می‌گذرد، آمریکای لاتین در دو زمینه آموزگار اروپاییان شده است. هنگامی‌که اسپانیایی‌ها و پرتغالی‌ها زبان خود را به بومیانِ ـبه‌زعم خودـ وحشی و نامتمدّن و سرخ‌پوست آمریکای لاتین می‌آموختند، هرگز گمان نمی‌کردند که روزی فرا رسد که ناچار باشند در کتاب‌های درسی مدارس خود، از شاهکارهای نویسندگانی استفاده کنند که از میان همان قبایل وحشی برخاسته‌اند. ادبیات اسپانیایی اگر امروز فاقد آن گنجینه‌هایی بود که در آمریکای لاتین بر سنّت ادبی اسپانیا افزوده شد، چیزی درخور و دندان‌گیر نبود؛ و دیگر آنکه استعمارگرانی که ورزش‌های خود را به بومیان می‌آموختند، به‌هیچ‌روی به مخیّلهٔ خود خط نمی‌دادند که روزی فرا رسد که بزرگ‌ترین قهرمانان فوتبال جهان از میان همین قبایل وحشی به ایشان همان ورزش‌ها را بیاموزند.

کتابنامه

ـ ژوزه، ژاک، ۱۳۸۳، *ادبیات آمریکای اسپانیایی‌زبان*. ترجمهٔ غلام‌رضا ذات علیان. چاپ اول، مشهد: گنبد طلایی.

ـ سید حسینی، رضا، ۱۳۸۰، *فرهنگ آثار*. ج ۳، چاپ اول، تهران: سروش.

ـ ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۲، *فرهنگ آثار*. ج ۵، چاپ اول، تهران: سروش.

ـ فرانکو، جین، ۱۳۶۱، *فرهنگ نو در آمریکای لاتین* (جامعه و هنرمند). مهین دانشور. چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

– گایه‌گوس، روملو، ۱۳۸۶، *دُنیا باربارا*. ترجمهٔ نازنین نوذری، چاپ اول، تهران: نوروز هنر.

نقد کتاب آیین *نگارش مقالهٔ علمی - پژوهشی* *

دکتر مصطفی گرجی**

اشاره

«تنها راه بقای ملّت و تعیین رفاه مستمرّ مردم، راهی است که نتایج علوم عرضه می‌کنند و تولید علوم، نخستین بار در مقاله علمی تجلّی می‌یابد» (رهیافت، ۱۳۸۱: ۱۸۴).

مبالغه نخواهد بود اگر مقاله را منطقی‌ترین و دقیق‌ترین قالب بدانیم؛ چراکه از یک‌سو متفکّران علوم مختلف، هدف خویش را تولید معرفت علمی قلمداد می‌کنند و متداول‌ترین قالب انتقال آن به مخاطب در جهان مدرن نیز مقاله است؛ و از سویی دیگر، تولید مقاله و چاپ آن در سطح ملّی و بین‌المللی در عصر تمدن و فن‌آوری، یکی از عناصر پیشرفت و توسعه جامعه تلقی می‌شود.

با توجه به این نکات، نوشتن آثار تعلیمی و آموزشی درباره این واحدهای تحقیقاتی، امری ضروری و بسیار ثمربخش خواهد بود؛ اما باید توجه داشت که «نه هرچه دانستنی است، دیدنی است و نه هرچه دیدنی است، گفتنی است و نه هرچه گفتنی است، نوشتنی است». (سپهسالار، ۱۳۲۵: ۲۶)، عبارت مذکور، دشواری نوشتن و صعوبت تبیین درباره برخی از مفاهیم و گزاره‌ها در قالب نوشتار را بیان می‌کند و خود نشان‌دهنده این است که نوشتن درباره برخی از مقولات و مفاهیم، بسیار دشوارتر از گفتن، و بیان و تبیین برخی از مفاهیم، بسیار دشوارتر از مشاهده آن، و دیدن و مشاهده دقیق برخی از مفاهیم نیز بسیار دشوارتر از فهم و دانستن آن است، که موضوع مورد بررسی ما اتفاقاً از همین نوع است.

---

* *آیین نگارش مقاله علمی-پژوهشی* (تهران: سخن، ۱۳۸۵) کتابی است نوشته محمود فتوحی رودمعجنی، که کتاب‌های *نقد ادبی در سبک هندی* (تهران: سخن، ۱۳۸۵) و *بلاغت تصویر* (تهران: سخن، ۱۳۸۶) از جمله دیگر آثار ایشان است. این مقاله در شماره اول کتاب ماه ادبیات (اردیبهشت ماه ۱۳۸۶) به چاپ رسیده است.

** استادیار دانشگاه پیام نور و عضو گروه ادبیات پژوهشگاه علوم انسانی جهاد دانشگاهی.

به‌عبارت دیگر، اگر درباره مقاله، در قالب گفتار (تئوری‌پردازی) بتوان فراوان سخن گفت و مفهوم مقاله هم جزو مقالات قابل‌فهم و درک باشد، نوشتن و تبیین درست و آموزاننده آن و آموزش علمی و عملیاتی آن کاری صعب و دشوار است و اگرچه در این زمینه کارهایی چند نوشته شده، این تعداد در مقابل تولید، چاپ و انتشار مقاله‌های فراوان در مجلات مختلف بسیار اندک است.

چند گاهی است که مقاله در معنی اخصّ کلمه، در محافل علمی و دانشگاهی کشور، به‌عنوان مهم‌ترین واحد از واحدهای تحقیقاتی و پژوهشی شناخته شده، که دلایل اهمّیت آن بارها گفته و نوشته شده است. درباره چیستی مقاله و مقاله‌نویسی نیز آثار متعدّدی تألیف شده است که هر کدام از این آثار در جایگاه خود ارزش و اعتبار خود را داشته و دارند:

– طوسی، بهرام، ۱۳۷۳، *راهنمای پژوهش و اصول علمی مقاله‌نویسی*. چاپ اول، مشهد: ترانه.

– استاپلتون، پل، ۱۳۷۴، *شیوه نوشتن مقالات تحقیقی*. ترجمه محمدرضا نائینیان و محمد آرمند. چاپ اول، تهران: دانشگاه شاهد.

– نادری، عزت‌الله و مریم سیف نراقی، ۱۳۸۴، *روش‌های تحقیق در علوم انسانی، با تأکید بر علوم تربیتی*. چاپ بیست و پنجم: بدر.

– طوسی، بهرام، ۱۳۷۸، *هنر نوشتن و مهارت‌های مقاله‌نویسی، طرز نوشتن مقاله‌های پژوهشی، علمی و ادبی با بازنگری و افزوده‌ها*. چاپ اول، مشهد: تابران.

کتاب‌های مذکور نمونه‌هایی هستند که به تفصیل درباره مقاله و انواع، اجزاء و ویژگی‌های مقاله و مراحل آن بحث کرده‌اند. اما انتشارات سخن در سال ۱۳۸۵، کتاب *آیین نگارش مقاله علمی-پژوهشی*، اثر دکتر محمود فتوحی رودمعجنی را با تیراژ ۲۲۰۰ نسخه روانه بازار نشر کرد که از چند جهت قابل‌تأمل است. نخست اینکه، *آیین نگارش مقاله علمی-پژوهشی* کتابی است که فقط دربارهٔ مقاله و مقاله‌نویسی تألیف شده است؛ به‌عبارت دیگر، واحد تحقیقاتی اثر حاضر، کتاب است، که درباره یکی دیگر از مهم‌ترین واحدهای تحقیقاتی یعنی «مقاله» نوشته شده است. دیگر اینکه، اگرچه در این حوزه آثار دیگری هم قبلاً تألیف شده بود، ظاهراً این کتاب تنها کتابی است که با رویکرد انسانی‌تر –مقصود علوم‌انسانی است– و بِه‌روزتر به مقاله نگریسته است؛ اگرچه داعیه نوشتن آیین نگارش مقاله علمی در تمام رشته‌ها را دارد، اما جامعه آماری آن بیشتر حوزه علوم‌انسانی، به‌ویژه ادبیات و هنر است؛ ضمن اینکه به دلیل تأخّر زمانی، به مباحثی جدید پرداخته که در کتاب‌های گذشته هیچ بحثی از این موارد نشده است (نظیر مقاله‌های آی.اس.آی.[1] (ISI)، ویژگی‌های مجله علمی-پژوهشی و...).

***

اوّلین سؤال و بلکه مسئله‌ای که با خواندن عنوان کتاب حاضر به ذهن خواننده می‌رسد، این است که این کتاب چه تفاوتی با آثار گذشته دارد و آیا می‌توان با خواندن آن، به صورت علمی و کاربردی یک مقاله علمی و پژوهشی نوشت؟ به‌عبارتی دیگر، آیین نگارش چنین نوع واحد نوشتار تحقیقاتی، تا چه میزان عملیاتی است؟ با این توضیح، دو مسئله بنده را بر آن داشت تا این کتاب را از اوّل تا آخر بخوانم و چند مورد را متذکّر شوم:

نگارنده این نوشتار، با مقاله‌های دقیق، عالمانه و محققّانه مؤلف محترم کتاب آشنایی دارد و همچنین به جایگاه ایشان در تحقیقات علمی در حوزه ادبیات واقف است؛ لذا شناخت و شناساندن روش ایشان در حوزه نظر و شناخت دیدگاه‌های ایشان در زمینه تولید مقاله، از مرحله مسئله‌یابی تا چاپ مقاله علمی-پژوهشی و معرفی آن به دانشجویان و متخصصان این رشته، امری پسندیده به نظر می‌رسید. دیگر آنکه، با توجّه به وجود آثار متعدّد در این زمینه، این کتاب چه گام عملی‌تر و کاربردی‌تری در آموختن مقاله‌نویسی به دانشجویان و حتّی استادان می‌توانست و می‌تواند بردارد؟

نگارنده، پیشاپیش با وجود کاستی‌هایی چند در این اثر، خواندن این کتاب را به‌عنوان یک کتاب جیبی برای درس روش تحقیق دوره کارشناسی ارشد و دکتری به دانشجویان، به‌ویژه دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی توصیه می‌کند و ضمن احترام به مؤلف محترم و قدردانی از ایشان، چند نکته را ـ به‌منظور بهبود و بالا بردن کیفیت اثر در چاپ‌های بعدی ـ متذکر می‌شود.

قبل از نقد و بررسی کتاب یادشده، تذکّر چند نکته ضروری است:

۱. همچنان‌که مؤلف محترم در بخشی از کتاب و به نقل از گادن (Guddon) در تعریف مقاله آورده‌اند: «این نوع نوشتار در گذشته در شمار قالب‌های ادبی بوده است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۵). این نگاه به مقاله، کاملاً درست و منطقی است و آموزش این نوع از هنر (مقاله‌نویسی)، علاوه‌بر تأکید بر وجه آموزشی و آموزش‌پذیری آن، کاری بسیار دشوار است. این سخن بدین معناست که نداشتن روحیه لازم برای نگارش و تدوین این نوع واحد نوشتار -برخلاف کتاب، گزارش و...- آموزش آن را محال خواهد ساخت. به‌عبارت‌دیگر، نویسنده این واحد از تحقیقات اگر از اوصافی چون صبر، حوصله و بردباری، دقّت و فراست، حدس‌های زیرکانه و... برخوردار نباشد، هرچند هم با فنون مقاله‌نویسی آشنا باشد، باز در نوشتن مقاله علمی، ناتوان خواهد بود؛ لذا مقاله‌نویسی تا حدّ زیادی نیازمند شمّی خلاقانه و فراست است -چنان‌که معمولاً می‌توان کتاب نوشت و منتشر کرد، امّا نمی‌توان مقاله نوشت و در مجلات معتبر چاپ کرد- و بی‌جهت نیست که یک نوع ادبی (هنر) قلمداد شده است. نکته حاصل اینکه، چه‌بسا خواننده بارها و بارها کتاب‌های متعدّد در این زمینه

بخواند، امّا نتواند یک مقاله علمی‌ـآکادمیک بنویسد و چه‌بسا کسی اصلاً با این قواعد بـه صـورت تئوری آشنا نباشد، امّا بتواند مقاله‌های علمی و مقبول منتشر کند.

۲. با توجه به عنوان و فلسفه نوشتن این کتاب، برای خواننده این پرسش مطرح می‌شـود کـه آیا می‌تواند با خواندن این اثر مقاله‌ای علمی‌ـپژوهشی و بلکه یک مقاله بنویسد؟ به‌عبارتی، تا چـه میزان به قواعد و آیین‌های نوشتار (مقاله) پژوهشی واقف خواهد شد؟ دیگـر آنکـه تـا چـه میـزان جرئتِ نوشتن مقاله علمی را به‌صورت عملیاتی خواهد یافت؟ با این نگاه، بخش اعظم اثـر حاضـر، با عنوان کتاب و موضوع آن چندان سنخیت نـدارد؛ چراکـه برخـی از مباحـث، ماننـد نشـانه‌هـای نگارش، اختصاص به مقاله و مقاله‌نویسی ندارد و سایر واحـدهای تحقیقـاتی، چـون کتـاب و...، را شامل می‌شود؛ با این نگاه، عنوان کتاب، آیین نوشتن مقاله‌های علمی است، کـه دقیـق نیسـت و مطالب داخل آن کلّی نوشته شده است.

نگارنده پس از خواندن کتاب، مهم‌ترین نکات قابل‌تأمل و اشکالات آن را بـه دو دسـته اشـکالات محتوایی (بینشی) و اشکالات صوری تقسیم کرده است. اگرچه برخی از این مطالب ممکـن اسـت بـه صورت مشترک در هر دو بخش قابل طرح باشد، به تسامح در یکی از دو بخش آمده است.

اشکالات محتوایی (بینشی)

چرا از میان انواع تحقیقات عمومی، فقط چهار نوع آن (تجاری، پلیسی، روزنامـه‌نگـاری، داسـتانی) آمده است؟ ملاک انتخاب روشن نیست (همان: ۱۹ـ۲۱).

در بررسی تفاوت‌های تحقیقاتی دانشگاهی با تحقیقات عمومی، لازم است تفاوت‌ها در سـه مقولـه هدف، روش و موضوع طبقه‌بندی و بررسی شوند (همان: ۲۳).

مؤلف محترم در بحث از انواع تحقیقات دانشگاهی، علاوه بر محور ماهیت و کاربرد، که تحقیقـات را به سه قسم (پژوهش بنیادی، کاربردی، توسعه‌ای‌ـترویجـی) طبقـه‌بنـدی کـرده‌انـد، لازم بـود بـه ملاک‌های دیگری چون روش اجرا، هدف، موضوع و زمان آزمون هم اشاره می‌کردند، که در بحـث از انواع تحقیقات از آنها می‌توان نام برد. به‌عنوان نمونه، می‌توان تحقیقات دانشگاهی را بر اسـاس زمـان آزمایش فرضیه‌ها، به دو دسته تقسیم کرد، در غیر این صورت می‌توان از مطالب این بخش صرف‌نظـر کرد.

* در صفحه ۲۷، در بیان معیارهای ارزیابی روش تحقیق، به ۱۰ بند اشاره شده که تمام پـاراگراف آن نقل قول است و دو بند از آنها دو روی سکه است. «آیا روشِ به کار رفته کهنه و متـروک اسـت؟» «آیا روشِ به کار رفته مرسوم و شناخته شده است؟» یک معیار اسـت، نـه دو معیـار؛ از سـوی دیگـر، مؤلف محترم می‌توانست به جای شتاب زدگی در این بخش، با مراجعه به فرم‌هـای ارزیـابی مجـلات

علمی و پژوهشی برتر در داخل و خارج، عصاره و چکیده آنها را به‌عنوان معیار ارزیابی، در بخش روش تحقیق در مقاله‌نویسی بیاورد.

* در صفحات ۲۷ـ۳۱، به اصطلاحات پژوهش اشاره شده (۲۰ اصطلاح)، که در این‌باره توضیح چند نکته ضروری است. نخست اینکه برخی از این اصطلاحات اساساً قابل تفکیک و تجزیه نیستند (تجزیه و تحلیل، توضیح و تفسیر)، و آیا مفهوم‌سازی این مفاهیم با این تعاریف، روشن و کامل است؟ دیگر آنکه دانستن این اطلاعات چه کمکی به نوشتن مقاله و آموزش عملی مقاله‌نویسی می‌کند؟ همچنین برخی از این تعاریف، از مقوله توتولوژی یا این همانی است و هیچ تعریفی از آن ارائه نشده است. به‌عنوان نمونه، درباره تعریف «تفسیر» آمده است: «توضیح معنی و شاخص‌ها [...]» و بالاخره معلوم نشده چرا این اصطلاحات به صورت الفبایی آمده است. آیا بهتر نیست با توجه به محتوای این مفاهیم، مقایسه و تبیین می‌شد تا مفید باشد؟

* در صفحه ۳۱، که به اخلاق پژوهش اختصاص دارد، به شش ویژگی شک علمی، امانت داری، واقع‌بینی، شجاعت، اصالت و انضباط ذهنی اشاره شده است. نکته قابل توجه اینکه مباحث، هیچ تناسبی با عنوان این بخش ندارند و پیش از آنکه اخلاق پژوهش باشد، اوصاف پژوهش است و اگر اطلاق اخلاق پژوهش بر آن صحیح باشد، اخلاق پژوهش گر است نه پژوهش. ضمن اینکه به طور اخص، در بخش اخلاق پژوهش می‌توان به فقدان ابهام و ایهام در متن، زائد نبودن و وجود نظم در نوشتار، باورمند کردن گفته‌ها و نوشته‌ها به کمک شواهد لازم و مستدل اشاره کرد. از طرفی دیگر، مؤلف محترم کتاب می‌توانست اخلاق پژوهش را در حوزه‌های روش ـموضوعـ فاعل، به‌صورت مستقل نیز طبقه‌بندی کند؛ برای مثال، در بخش اخیر و در حوزه پژوهش گر و اخلاق پژوهش گری (فاعل) بیان می‌کردند که این اخلاق و صفات اخلاقی مربوط به عامل پژوهش، یعنی پژوهش گر است و این اوصاف مربوط به اخلاق در حوزه روش کار است. ضمن اینکه در کنار شش عاملِ یاد شده می‌توانست به عوامل دیگری، چون روحیه کنجکاوی و جست جوگری، خستگی‌ناپذیری و... هم اشاره کند.

* در صفحه ۳۵ آمده است: «نویسنده نوشتار علمی باید تا آنجا که می‌تواند، از موضوع تحقیق فاصله بگیرد و با ضمیر سوم شخص بنویسد [...]». مقصود مؤلف کتاب اصلاً روشن نیست. شاید مراد از «فاصله گرفتن»، پرهیز از موضع‌گیری و اتّخاذ موضع در جریان پژوهش به منزله خروج از فضای تحقیق نیز باشد.

* بحث صفحات ۳۶ـ۳۸ درباره واژه‌گزینی علمی، پراکنده و غیر ضرور است و با توجه به عنوان کتاب، نیازی به طرح این مباحث نیست. به عبارتی دیگر، این مطالب درباره هر نوشتار علمی، اعمّ از

کتاب، رساله و... نیز صدق می‌کند و اختصاص به مقاله ندارد. در پاسخ به این سؤال مقدّر که «این مطالب درباره مقاله هم مصداق دارد؟» باید گفت این مطالب برای کسی که به نوشتن مقاله علمی-پژوهشی روی می‌آورد، باید قبلاً حل شده باشد و اینکه شروط انتخاب واژه‌ها، درستی و اصالت و تراش‌خوردگی و... است، می‌بایست در آیین نگارش و دستور زبان بحث شود و اگر گریزی از آن نبود، باید به فصل نخست، یعنی مبانی و روش‌ها منتقل شود.

غیر از این نکات، جستار حقیقی کتاب -با توجه به عنوان- مربوط به صفحه ۷۵ به بعد است، که نیاز به تأمل و دقّت بیشتری دارد و تذکّر چند نکته لازم است:

از آنجا که عنوان کتاب، *آیین نگارش مقاله علمی-پژوهشی* است، این بخش «چیستی مقاله» باید فربه‌تر باشد و دقیق‌تر راجع به آن بحث شود.

* در صفحه ۷۵ تعریف دقیق، جامع و مانعی از مقاله نیامده است: «مقاله در مفهوم عام، با قرارداد و پایان‌نامه فرق دارد؛ از آن جهت که دعوی نظام‌مندی و تفسیر کامل موضوع را ندارد و بیشتر خوانندگان عام را مخاطب قرار می‌دهد تا متخصصان اهل فن [...]». نخست اینکه مقاله در مفهوم عام در عصر حاضر -برخلاف معنی واژه مقاله در لغت قدیم- به اثر پژوهشی نظام‌دار، روشمند و مسئله‌دار اطلاق می‌شود که هدف نویسنده آن، نقد و واکاوی یکی از معضلات است که در مقالات علمی-پژوهشی با نگاه ویژه ای به آن پرداخته می‌شود. دیگر آنکه در این صفحات، تعریفی از مقاله -چه در معنای عام و چه در معنای خاص- عرضه نشده است؛ در حالی‌که عنوان این بخش، «چیستی مقاله» است. به‌عنوان نمونه، می‌توان گفت مقاله پژوهشی، علمی است که با مطالعه نظام‌مند، منسجم، کنترل شده و با هدف جست‌وجوی حقیقت منطبق با واقعیت، یک یا چند فرضیه را درباره یک موضوع تحلیل می‌کند و از مقام گردآوری به مقام داوری می‌رساند.

* از صفحه ۷۸، مؤلف به تقسیم‌بندی انواع مقاله پرداخته است، که معلوم نیست ملاک و معیار چیست و مطالب پراکنده است. در یک‌جا، مقاله ها را از نظر موضوع تقسیم بندی کرده و در جایی دیگر، با توجه به مقاله‌های مروری و مقاله‌های مجلات علمی، مقاله ها را به گزارش از پژوهش‌های تجربی و عملی، مقاله‌های نظری، مقاله‌های گردآوری و تألیفی و مقاله‌های دانشنامه‌ای تقسیم کرده است، که تذکر چند نکته لازم به نظر می‌رسد:

نخست اینکه در تقسیم‌بندی‌ها معیار روشن و ملاک معینی وجود ندارد؛ لذا مطالب مشوّش، پراکنده، فاقد برهان و طبقه‌بندی علمی است. مثلاً آیا گزارش پژوهش تجربی و عملی را می‌توان نوعی مقاله دانست؟ آیا گزارش، خود یک نوعِ مستقل از واحد تحقیقاتی نیست و در کنار کتاب، رساله پایان‌نامه، مقاله و... قرار نمی‌گیرد؟ به عبارت دیگر، آیا در مجلات علمی، «گزارش» را می‌توان مقاله

در نظر گرفت؟ همچنین روشن نیست از بین انواع تقسیم‌بندی مقالات مجلات علمی، چرا همین ۵ نوع انتخاب شده است؛ ضمن اینکه برخی از آنها ممکن است هم مروری باشند و هم نظری. با توجه به این نکات و تشویش و پراکندگی، توصیه می‌شود تقسیم‌بندی مقاله‌ها با ملاک‌های بهتری انجام گیرد و بر همان اساس بحث شود. به نظر می‌رسد مقاله‌ها را بتوان بر اساس دو محور طبقه‌بندی کرد: بر اساس محتوا و موضوع (تاریخی، فلسفی، ادبی، انتقادی و...) و بر اساس ترکیب محتوا و ساختار، که شامل مقاله ابداعی، تحقیقی و پژوهشی (کتابخانه‌ای و کنترل شده و بنیادین) است.

* برخی از جملات، اظهرُ مِن الشّمس است؛ نظیر «مقاله‌هایی که متخصصان می‌نویسند، معمولاً معتبرتر است» (همان: ۸۴) و یا «نویسنده باید به‌ندرت از نقل قول استفاده کند» (همان: ۸۶).

* در صفحه ۹۳ که درباره رده‌بندی منابع علمی از نظر اعتبار است، نویسنده منابع را به دو دسته دست اوّل و دست دوم تقسیم کرده است. درباره منابع دست اول یا اصیل آورده است: «عبارتند از کتاب‌ها و مقاله‌هایی که حاوی اطلاعات دست اول و تازه‌اند، یا برای نخستین بار موضوع یا نظریه‌ای در آن مطرح شده است» و برای مثال، به مقاله‌های همایش‌های علمی و کتاب‌های اصیل دانشگاهی اشاره کرده است. این خبط در تعریف منابع دست اول، فقط شامل کتاب حاضر نیست و بسیاری از کتاب‌هایی که درباره روش تحقیق نوشته شده‌اند، دچار این اشتباه شده‌اند. درباره تفاوت منابع دست اول و دوم، نه متن مرجوع (منبع)، که خود متن و موضوع تحقیقاتی محقّق است. بنابراین شرط تازگی، که مؤلف محترم برای منابع دست اوّل آورده است، درست به نظر نمی‌رسد؛ یعنی ارزش یک منبع و ملاک دست اول بودن آن، به نسبت ارتباط آن با موضوع تحقیق ما بستگی دارد و بدین خاطر، این مسئله کاملاً نسبی است و به تازه بودن مرجوع و منبع تحقیقاتی ما ارتباط ندارد. به‌عنوان مثال، اگر محقّقی درباره ابوالعباس قصاب آملی تحقیق می‌کند، ممکن است متنی مثل *قرآن*، علی‌رغم تازگی و طرح و بیان موضوعاتی چند برای نخستین بار و داشتن مطالب تازه درباره نکات عرفانی، منبع دست اول نباشد، ولی *ریاض‌العارفین* رضاقلی‌خان هدایت در قرون متأخر، متن دست اول به حساب آید؛ زیرا ملاک نه خود متن مرجوع، که موضوع تحقیق ماست؛ چنان که مؤلف محترم کتاب، خود این مسئله را در صفحه ۱۰۸ متذکّر شده‌اند. نکته پایانی اینکه، مطالب این بخش ارتباطی با مقاله‌نویسی ندارد و بهتر بود مؤلف محترم این مطالب را در فصل «پژوهش: مبانی و روش‌ها» (فصل اول) می‌آورد.

* در صفحه ۹۷، مؤلف در معرفی منابع فارسی، به چند اثر اشاره کرده است که یکی از آنها *فهرست مقالات فارسی* است. وی در تعیین سال‌های آن دچار اشتباه شده است. *فهرست مقالات فارسی* شش جلد در فاصله سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۴ بیش از ۵۰ هزار مقاله فارسی را تنها شامل

نمی‌شود و مقالات سایر زبان‌ها، نظیر ترکی را نیز در بر می‌گیرد. همچنین تاریخ تدوین مجلات شش گانه به ترتیب ذیل است:

از آغاز تا ۱۳۳۸، ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۵، ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۰، ۱۳۵۱ تا ۱۳۶۰، ۱۳۶۱ تا ۱۳۷۰، ۱۳۷۱ تا ۱۳۷۶؛ بنابراین هم تاریخ شروع و هم تاریخ پایان آن اشتباه است.

* در صفحه ۱۴۸، در بخش پانویس نویسی، مؤلف محترم اشاره نکرده‌اند چرا و به چه انگیزه ای مطالب را به پی‌نوشت می‌بریم؛ اگرچه درباره چگونگی کار به اندازه مستوفی بحث شده، اما درباره چرایی آن سخنی به میان نیامده است.

* در صفحه ۱۳۸، نتیجه‌گیری به‌عنوان بخشی از ساختمان مقاله آمده است: «نتیجه‌گیری خوب، به معنی خلاصه کردن مقاله نیست؛ بلکه باید هدف اولیه مقاله و ... را در این بخش بیان کند». باید متذکّر شد: هدف غیر از نتیجه است، چراکه هدف، چیز حاصل قبل از انجام عمل است؛ در حالی‌که نتیجه، چیز مطلوب پس از انجام عمل است؛ لذا هدف تحقیق نه در بخش «نتیجه»، که در مقدّمه مقاله ذکر می‌شود.

اشکالات صوری (روشی)

* در صفحه ۲۶، نویسنده محترم این کتاب –که درباره آیین نگارش مقاله علمی-پژوهشی است– مطالبی را ذکر کرده‌اند و ادامه مباحث را به آینده موکول کرده‌اند، در حالی‌که در تحقیقات علمی، اگرچه می‌توان به فصل یا فصول گذشته ارجاع داد –گفته شود «همان‌طور که قبلاً گفتیم»– اما نمی‌توان مطلب را به آینده موکول کرد. همچنین در این صفحه، روش‌های مورد استفاده در نگارش مقاله علمی را به ۸ گروه طبقه‌بندی کرده‌اند، که تنها به ذکر آنها اکتفا شده است (روش استدلالی، تعریفی، تطبیقی، علت و معلولی، کمّی، کیفی، توصیفی، تفسیری)؛ در حالی‌که با توجّه به عنوان کتاب، به جای پرداختن به مطالب غیر ضرور، می‌بایست این بخش را بسط می‌داد؛ نخست، این روش‌ها یعنی چه و تعریف آنها چیست؟ دوم، در کدام رشته‌ها این روش‌ها کاربرد بیشتری دارد و محاسن آنها چیست؟ و نکته آخر اینکه چه تفاوتی با هم دارند؟ ضمن اینکه معادل روش کمّی، qualitative و معادل روش کیفی، quantitative آمده، که نادرست است.

* در صفحه ۴۹ آمده است: «(صادقی، ۲۰۰۵: ۸۵)»، که معلوم نیست چرا سال میلادی انتخاب شده است. اگر مرجع از منابع لاتین است، چرا نام نویسنده و شماره صفحه فارسی است؟ و اگر اصل کتاب به زبان لاتین است، چرا سال انتشار به فارسی نوشته شده است؟

* در صفحه ۵۶، کاربرد حروف ایتالیک، در متن عملاً ایتالیک نشده و تنها Bold (سیاه) است.

* در صفحه ۸۹، که درباره مراحل تدوین مقاله است، بخش‌های مقاله را به «مقدمه، هدف، بحث، نتایج و پیشنهادها» تقسیم کرده، که چند نکته مغفول مانده است؛ نخست آنکه، روش مقاله‌نویسی و هدف مقاله آیا می‌تواند بخشی از مقاله باشد یا جزو ذات مقاله است؟ این مسئله در صفحه ۱۳۳ نیز تکرار شده و «معرفی روش تحقیق»، بخشی از ساختمان مقاله پژوهشی در نظر گرفته شده است. دیگر آنکه، این اجزاء شامل سایر واحدهای تحقیقاتی، نظیر کتاب، رساله و پایان‌نامه نیز می‌شود و اختصاص به مقاله ندارد و اگر گریزی از طرح این مباحث نیست، تفاوت این بخش‌ها در مقاله‌نویسی با سایر انواع تحقیقات چون کتاب تبیین شود، در غیر این صورت، به فصل نخست، یعنی «پژوهش: مبانی و روش‌ها» منتقل شود.

* در صفحه ۹۰ آمده است: «جان دیویی گفته است [...]»؛ در حالی‌که در پایان مطلب هیچ مرجع و مأخذی ذکر نشده است. این مسئله و نقصان، به‌ویژه در کتابی که درباره آیین نگارش مقاله است، پذیرفتنی نیست.

* در صفحه ۱۱۴، در بخش «روش‌های تنظیم ساختار مقاله» آمده است: «روش حرفی‌ـعددی»، که با توجه به شاهد مثال، باید به روش «عددی‌ـحرفی‌ـعددی» تغییر یابد (عدد رومی ـ حروف الفبا ـ عدد فارسی).

* مطالب صفحات ۱۳۹ـ۱۵۳، بخش «قدردانی» و «نقل‌قول‌ها و شیوه‌های ارجاع‌دهی» ارتباطی با موضوع مقاله به طور اخص ندارد؛ همچنین با ساختمان مقاله نیز مرتبط نیست و این دو جزء مقدّمات هر اثر پژوهشی است. دیگر آنکه، جای بحث این موارد نه در بخش ساختمان مقاله، که در بخش قبل از انجام تحقیق است؛ به‌عبارتی دیگر، مسئله‌ای تحمیلی و عارضی بر تحقیق است، نه جزو ساختار آن. با توجّه به آنچه گفته شد، اگر مجموعه صفحات ۱۳۹ـ۱۵۳ حذف شود، هیچ خللی به کتاب و انگیزه تألیف آن وارد نخواهد شد.

* در صفحه ۱۰۲، در بخش چهارم و در بیان مراحل تدوین مقاله، به تهیه طرح و فرضیه اشاره شده است: «نخستین گام در پژوهش، طرح یک **کانون اصلی و استوار** برای تحقیق است». چنان‌که مؤلف محترم نیز تصریح دارد، طرح این مباحث، صرفاً اختصاص به واحد تحقیقاتی «مقاله» ندارد و باید به فصل اول (مبانی و...) منتقل شود؛ همچنان‌که در صفحه بعد هم به الگوی ذیل برای مثال اشاره می‌کند: «نمونه طرح تحقیق»؛ که خود می‌گوید طرح **تحقیق** نه طرح **مقاله**.

* در پاراگراف آخر صفحه ۷۵ و ادامه آن در صفحه ۷۶، مطالبی آمده که از *دایرةالمعارف بریتانیکا*ست، در حالی‌که مرجع آن ذکر نشده است. درست همین امر در صفحه ۷۹ رخ داده، که ارجاع

شماره یک پاورقی، از *دایرةالمعارف آمریکاناست*، که ذکر نشده؛ ضمن اینکه مرجع مطالب صفحه ۲۱۴ هم ذکر نشده است.

اشکالات نگارشی و تایپی

در صفحه ۴۱ جدول نشانه‌های نگارش، علامت { با عنوان آکلاد یا ابرو آمده است، که به نظر می‌رسد عنوان دوم درست نباشد؛ چراکه ابرو به علامت ~ اطلاق می‌شود.

در صفحه ۷۳ نیز چند اشکال نگارشی و تایپی وجود دارد؛ در سطر دوم به جای سال ۱۵۸۲، عدد ۱۵۸۶ آمده و در سطر دوازدهم به جای ۶۲۲، عدد ۶۶۲ درج شده است. همچنین در صفحه ۸۵، سطر هفتم، واژه «دارای» زائد است. در صفحه ۲۲۵ در جدول شماره اعداد رومی، به جای X یعنی عدد ۱۰، XI (۱۱) چاپ شده است. در صفحه ۱۰۲ به جای «جاده‌ای»، «جادهای» آمده است. در صفحه ۴۲ نیز چنین آمده است: «در نقل‌قول‌های مستقیم نقطه پایان جمله پس از گیومه می‌آید»؛ در حالی‌که در عمل و در شاهد مثال، نقطه پس از پایان ارجاعات آمده است.

پیشنهادها

۱. توصیه می‌شود جریان تکوین، تدوین و چاپ مقاله، از آغازِ یافتنِ موضوعی که تبدیل به مسئله شده است، تا انتشار یک مقاله، به‌صورت عملی و گام‌به‌گام نشان داده شود؛ برای نمونه، مؤلف محترم کتاب می‌توانست یکی از مقاله‌های چاپ شده خود را انتخاب و این جریان را تبیین کند، تا خواننده با آسیب‌ها و آفت‌های یک مقاله و محاسن آن آگاه شود.

۲. برای تبیین انواع مقاله‌ها، مجلات و تفاوت یک مقاله علمی برتر با سایر مقاله‌ها، چند مقاله درباره یک شخصیت (مولانا جلال‌الدین) و آن هم در یک زمینه و موضوع خاص که مسئله محقّقان بوده و در طی تاریخ چندین مقاله درباره آن نوشته و چاپ شده است (دریا در مثنوی مولانا)، به‌صورت عملیاتی مقایسه شود و ویژگی‌های یک مقاله علمی‌ـپژوهشی برتر، در حین نقد و بررسی آنها نشان داده شود. تنها از این طریق است که مؤلف و طرّاح می‌تواند دست خواننده را گرفته و به جلو ببرد. نگارنده این مختصر، همین کار را درباره موضوع یادشده انجام داده است. بر این اساس، پنج مقاله‌ای را که با عنوان «دریا در اشعار مولانا» در مجلات علمی منتشر شده، بررسی تطبیقی و تحلیلی کرده است، که اتّفاقاً یکی از این مقالات و البته بهترین آنها، مقاله مؤلف محترم کتاب است. عناوین این مقالات به ترتیب زمانی به شرح ذیل است:

الهام، محمّد رحیم، ۱۳۵۳، «*مفهوم دریا در اشعار مولانا*». اوّل، کابل: مجلس مولینای بلخی.

سروش، عبدالکریم، ۱۳۷۶، «*تمثیل در شعر مولانا*». اوّل، تهران: برگ.

رادمرد، عبدالله، ۱۳۷۶، «*دریا در نگاه مولوی*»، دانشکده ادبیات مشهد: ش۳ـ۴، س۳۰.

زیرک، نصرالله، ۱۳۷۷، «*موج و دریا در مثنوی معنوی*». کیهان فرهنگی، ش۱۴۴، س۱۵.

فتوحی، محمود، ۱۳۸۰، «*تحلیل تصویر دریا در مثنوی*». پژوهش‌نامه علوم انسانی (دانشگاه شهید بهشتی)، ش۳۱.

۳. نقد و تحلیل کاربردی و علمی مقاله‌های موفق و اثرگذار از استادان بزرگ دانشگاه (زرین‌کوب، شفیعی‌کدکنی، زریاب، فروزانفر و...)، در قالب کارگاه‌های تحقیقاتی نشان داده شود.

۴. لازم است مؤلف در چاپ‌های بعدی، بخشی را به «اهمیت مقاله‌نویسی در جهان معاصر و جایگاه آن در میان سایر تحقیقات و تتبّعات» اختصاص دهد.

۵. برای غنای بیشتر و بهتر کتاب، لازم است در چاپ‌های بعدی، فهرست مهم‌ترین مجلات علمی علوم‌انسانی تحت‌لیسانس آی.اس.آی. (ISI) تهیه شود؛ چراکه فقدان ارتباط مقاله‌نویسان با این مجلات، یکی از مهم‌ترین مسائل استادان و محقّقان است.

۶. لازم است مؤلف در چاپ‌های بعدی، بخشی را با عنوان «پیدایش و رواج مقاله‌نویسی در ایران و جهان» اضافه کند (که این مسئله به صورت کامل در *دایرةالمعارف بریتانیکا* و *آمریکانا* آمده است).

۷. نکته پایانی اینکه تردیدی نیست که پیشرفت و توسعه علوم تجربی، انسانی و... مرهون روشمندی و متدولوژی تحقیق از یک‌سو و آشنایی محقّقان با نقد روش و بینشی اطلاعات و ارائه روشمندانه آن در قالب مقاله‌های علمی است؛ بر این اساس، یکی از ضعف‌های عمده در عرصه پژوهش، نداشتن آشنایی و شناخت عملی محقّقان جوان در عرصه چگونگی تحقیق و بیان دریافت‌های خویش در عرصه مقاله‌نویسی است؛ لذا پیشنهاد می‌شود، صورت عملیاتی روند تولید مقاله، از ابتدای کشف مسئله تا چاپ و نشر آن، به‌صورت عملی و در قالب کارگاه‌های پژوهشی برگزار شود.

سخن آخر اینکه، همان‌طور که در مقدّمه نیز به‌گونه‌ای بیان شد، مطلب این جستار می‌توانست به‌صورتی دیگر و روشمندتر نیز طبقه‌بندی شود؛ مثلا می‌توانست ذیل عنوان و عناوینی خاص (پراکندگی مطالب، این همانی، متناسب نبودن عناوین با مطالب آن، کلّی‌نگری، نثر غیر علمی، روشن نبودن ملاک‌ها و...) بیاید، که نگارنده برای سهل الوصول‌تر بودن مطالب برای مؤلف محترم کتاب، به‌صورت دو محور نقد روشی و بینشی، و آن هم به شکل صفحه به صفحه پیش رفته است.

پی‌نوشت

۱. آی. اس. آی. (ISI)، نشانه اختصاری موسسه اطلاعات علمی (Institute for Scientific Information) است که کار نمایه‌سازی مجله‌ها و مقاله‌های علمی جهان را در سطحی وسیع برعهده دارد و اطلاعات مفصلی درباره مجله‌های معتبر علمی، مقاله‌ها و نویسندگان آنها ارائه می‌دهد. (و)

کتابنامه

- بخشی از سخنان نخست‌وزیر ژاپن، رهیافت، ۱۳۸۱، ش۲۷، تهران.
- سپهسالار، فریدون بن احمد، ۱۳۲۵، *رساله فریدون سپهسالار*. تهران: چاپخانه اقبال.
- فتوحی رودمعجنی، محمود، ۱۳۸۵، *آیین نگارش مقالهٔ علمی – پژوهشی*. چاپ اول، تهران: سخن.

نقدی بر ترجمهٔ کتاب *نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان* *

محبوبه مسلمی‌زاده**

اشاره

بسیاری از محققان و دانشمندان غیرایرانی پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ فرهنگ و ادبیات ایران به عمل آورده و پرده از ابهامات بسیاری فرو افکنده‌اند که به بررسی‌های افزون‌تر و عمیق‌تری در دوره های بعد انجامیده و فرهنگ و ادب ما را به جهانیان بیش‌تر از پیش معرفی کرده است. از جملهٔ این تحقیقات، رسالهٔ *سهراب و رستم*، تألیف پروفسور آنتونی پاتر و تطبیق آن با چندین داستان مشابه در سرتاسر دنیاست. به‌تازگی از این رسالهٔ ارزشمند ترجمه‌ای به فارسی صورت گرفته است که مسامحاتی در آن به چشم می‌خورد. مقالهٔ حاضر با دیدی انتقادی به ترجمهٔ مذکور پرداخته، مواردی را که چندان با منظور مؤلّف هماهنگی نداشته، بیرون کشیده و بررسی کرده است.

پژوهشگر انگلیسی، موری آنتونی پاتر (Murray Anthony Potter)، در سال ۱۸۹۹ کتابی با نام *سهراب و رستم* به رشتهٔ نگارش درآورده و در آن به بررسی تاریخچهٔ خاستگاه مضمون حماسی نبرد میان پدر و پسر در ادبیات ممالک گوناگون پرداخته و چندین داستان از همین نمونه را ذکر نموده و برتری داستان رستم و سهراب فردوسی را بر همگنان گوشزد کرده است. کتاب مذکور، رسالهٔ دکتری این پژوهشگر است که به تأیید دانشگاه هاروارد رسیده است. نگارنده نیز جهت رسالهٔ کارشناسی ارشد خود اقدام به ترجمهٔ این اثر نمود و در حین کار، به ترجمهٔ فارسی دیگری از کتاب مورد بحث برخورد کرده و قصد کرد تا از ترجمهٔ مذکور بهره گیرد؛ ولی متأسّفانه آن را از بسیاری جهات، نامفهوم و ناقص یافت و بر آن شد تا ضمن معرّفی بیشتر دکتر پاتر و آثار او، قسمت‌هایی از اصل کتاب *سهراب و رستم* به زبان انگلیسی را با ترجمهٔ فارسی مترجم محترم مقایسه کرده و مواردی را که نسبت به رعایت آنها اهمال و اغفال و گاهی اغماض روا داشته شده است، پیش چشم آورده و چه‌بسا باعث شود در ترجمهٔ مذکور

---

* *نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان* (ترجمه محمد کمالی، تهران: ایدون، ۱۳۸۴)، نوشته موری آنتونی پاتر است. این مقاله در شماره ۲۵ کتاب ماه ادبیات (اردیبهشت ماه ۸۸) با عنوان «نبرد پدر و پسر» به چاپ رسیده است.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، عضو هیئت علمی دانشگاه علمی آزاد اسلامی

بازخوانی و تجدیدنظری صورت پذیرد. آنچه از نظر خوانندگان بزرگوار می‌گذرد، تطبیق حدود سی صفحه از متن ترجمه با متن انگلیسی از اصل کتاب پاتر است.

***

دکتر پاتر پس از دریافت درجهٔ دکتری از دانشگاه هاروارد، در همان دانشگاه به تدریس ادبیات و زبان‌های رمانس پرداخت و در طول حیات افتخارآفرین خود به تألیفات و تحقیقات ارزنده‌ای دست یازید که از جمله آنها می‌توان موارد زیر را یاد کرد:

۱. مقالات تخصّصی دربارهٔ زبان رمانس، ۲. چهار مقاله (۱۹۱۷)، در موضوعاتی از قبیل: پترارک (نویسنده، اومانیست، منتقد، خواننده)، اسب‌ها به‌عنوان شخصیت‌های حماسی، شعر حماسی، تاریخ و نقد، دانشگاه هاروارد: انتشارات کمبریج، ۳. کتابی به زبان اسپانیولی، به نام Cuentos Alegres که با مساعدت Luis Taboada نوشته است. ۴. مقاله‌ای دربارهٔ ادبیات تطبیقی، ۵. رمان فرانسوی‌زبان Ami et Amile، ۶. رنسانس (تاریخ)، مجموعهٔ مقالات او در هاروارد بین سال‌های ۱۹۰۹-۱۹۱۴، ۷- سهراب و رستم؛ مضمون حماسی نبرد پدر و پسر، مطالعهٔ خاستگاه و کاربرد آن در ادبیات و رسوم مردمی، که به همّت دیوید نات در سال ۱۹۰۲ در لندن چاپ شد.

مورد اخیر، کتاب مورد بحث ماست که عنوان اصلی آن:

Sohrab And Rustem, The Epictheme OF A Combat Between Father And Son; A History Of Its Genesis And Use In Literature And Popular Tradition

است و اولین بخش اصلی کتاب نیز با همین نام آغاز شده است، ولی با کمال تعجّب، این نام که معرّف مضمون واقعی کتاب پروفسور پاتر است، از فصل نخست ترجمه حذف شده (نک: کمالی، ۱۳۸۴: ۱۱) و فصل مذکور با عنوان «تجلی مضمون در ادبیات» و نام کتاب ترجمه هم «نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان» ذکر شده است. شاید دور از انصاف باشد اگر نگوییم که به نام و نشان کتاب به‌گونه‌ای ناقص، آن هم به‌ضرورت، در شناسنامهٔ کتاب اشاره گردیده است؛ نامی که مقام حماسهٔ ملی ایران را از آنچه هست، فراتر می‌برد و آن را در فراسوی مرزهای ایران بزرگ بیش‌تر از پیش معرّفی می‌کند، به‌راحتی از جانب مترجم نادیده گرفته شده و کتابی که حاصل تلاش بی‌شائبهٔ سالیان عمر مؤلّف و توجّه خاصّ او به ادبیات ملّی ایران است، با سلیقهٔ شخصی مترجم و با فروگذاشت جوانب امانت، نام گذاشته شده است.

تلفّظ نام نویسنده، یعنی «موری آنتونی پاتر» هم مورد کم‌توجّهی قرار گرفته؛ یعنی جایی به صورت «ماری آنتونی پاتر» و جایی دیگر «میوری آنتونی پاتر» ذکر شده است (همان، شناسنامه: ۷)؛ البتّه با این یادآوری که اشتباه‌های حروف‌نگاری هم به حساب مترجم گذاشته می‌شود.

ترتیب فصل‌بندی در کتاب دکتر پاتر بدین‌گونه است که پس از پیش‌گفتار، فهرست کاملی از محتویات هر فصل در صفحات vii تا xii آمده است، که در ترجمه اشاره‌ای بدان نشده و تنها به فهرستی خلاصه بسنده شده است.

پایان کتاب پاتر، فهرستی از جُنگ‌های بین خویشان و دوستان، با نمونه‌هایی از این دست داستان‌ها، ضمایم دیگر و کتاب‌شناسی را در بر می‌گیرد، که مترجم با اقدام به پس و پیش کردن ابواب و فصول به دلیل نامعلومی، قسمتی از این ضمایم، یعنی « نمایه نام»، را در پایان فصل اول گنجانده است.

در ذکر اعداد و ارقام نیز دقّتی نشده است؛ مثلاً در صفحهٔ ۱۴ از ترجمه، سال ۱۶۱۸ به اشتباه ۱۸۱۶ آمده و نیز در همان صفحه، هنری ششم، Henry vi هنری پنجم ترجمه شده است. در برگردان برخی از اصطلاحات یا ترکیبات، حسن‌سلیقه‌ای به کار نرفته است؛ مثلاً by itself، به معنی «به خودی‌خود» یا «به‌تنهایی»، در جملهٔ زیر «به‌وسیلهٔ خود» ترجمه شده است، که چندان جالب نمی نماید: …It forms a distinct class by itself … (p.2)

– ... (مضمون نبرد پدر و پسر)، به‌تنهایی گروه متمایزی را تشکیل می‌دهد.

– ... یک نوع متمایز و مشخّص را به‌وسیلهٔ خود شکل می‌دهد... (همان: ۱۱).

سهو در ترجمهٔ عبارات از نظر گرامر، ضمایر و مراجع آنها و... بسامد بالایی دارد که البتّه نگارنده برای اثبات این ادّعا، از جملات کتاب و معنی آنها و ترجمهٔ مذکور همراه با ذکر شمارهٔ صفحات جهت تطبیق، نمونه‌هایی آورده است؛ با این توضیح که ابتدا متن انگلیسی با معنای جملات و سپس برگردان‌های مترجم آورده شده است. شماره‌هایی که بعد از ترجمهٔ جمله آمده، آنچه به فارسی میان دو کمان است، به شمارهٔ صفحات کتاب مترجم محترم اشاره دارد و اعداد انگلیسی گویای شمارهٔ صفحات اصل کتاب دکتر پاتر است.

امّا مطلب عمده در رسالهٔ پاتر، داستان‌هایی است از ملیّت‌های مختلف که شباهت‌هایی با داستان اساس، یعنی «رستم و سهراب»، دارد، تا درون‌مایهٔ نبرد بین دو منسوب در میان این ملّت‌ها بررسی گردد. در برخی از داستان‌ها، مؤلّف، داستانی را به زبان همان ملّت نقل نموده و برخی از اشعار و متون را به زبان اصلی ذکر کرده است؛ ولی در ترجمه به‌راحتی از آنها و گاهی از کلّ داستان چشم‌پوشی شده و اشاره‌ای هم از آنها به میان نیامده است! چنین اغماضی، در زیرنویس‌ها و یادداشت‌های نویسنده نیز اعمال شده و مترجم از میان این هشتاد و چند داستان، به تعدادی از آنها بسنده کرده و ذکر مابقی را لازم ندانسته است. زبانی که پاتر کتاب خود را بدان نوشته، زبانی کهن است؛ لذا گاهی از قلم‌افتادگی‌هایی در متن ترجمه به چشم می‌خورد که به یک پاراگراف هم می

رسد و شاید علت آن، همین زبان کهن و عدم آشنایی مترجم با زبان مذکور است (نک: همان: ۱۷ و p.۲۱۰ از کتاب اصلی)! در صورتی‌که جای آن داشت تا اگر نه ترجمه، دست‌کم اشاره‌ای بدان می‌شد.

* در ترجمه، استعمال مترادفات، مکرّر است و گاهی هم با موارد «ایضاح بعد از ابهام» مواجه می‌شویم! مانند:

This may be called the Father and Son Combat proper. (p.2)

– شاید این «نبرد پدر و پسر» به معنای واقعی باشد.

– می‌توان آن را یک نبرد بجا و مناسب بین پدر و پسر خواند (؛ چون باعث آشنایی این دو با هم می‌شود...) (همان: ۱۱).

* و گاهی جاهایی هست که فراموش شده یا شاید از نظر مترجم لزومی نبوده است که واژه‌ای ترجمه شود؛ مثل:

Here the jester Triboulet plots to kill Francis the First … (p.5)

– اینجا تریبولت دلقک دسیسه می‌کند تا فرانسیس اوّل را بکشد... .

– در اینجا جستر تریبولت نقشه می‌کشد تا فرانسیس را بکشد... (همان: ۱۵).

یا این نمونه:

A rich merchant comes to the house of an impoverished old couple … (p.4)

– تاجر ثروتمندی به خانوادهٔ زوج پیرِ ورشکسته‌ای می‌آید... .

– یک بازرگان ثروتمند به خانهٔ زن و شوهر پیری می‌آید... (همان: ۱۴).

* و امّا از نمونه‌های سهو در ترجمه همراه با اصل متن انگلیسی، مواردی به شرح زیر آمده است و قضاوت بیشتر برعهدهٔ خوانندگان گذاشته می‌شود:

The variants offered range from the folktale to the episode in a very artificial romance (p.v).

– گونه‌های ارائه‌شده، گستره‌ای از داستان عامیانه تا واقعهٔ ضمنی در یک داستان پهلوانی غیرواقعی را دربرمی‌گیرد.

– در یک رمان مصنوعی، پیشنهادهای گوناگون از قصّهٔ عامیانه به بخشی از رمان گسترده می شود (همان: ۹).

* پاتر در ادامهٔ سطور پیشین می‌گوید:

Naturally it is upon the former that I have based my theories, and I hope that in the body of the work I have made clear my opinion as to their relative importance (p. v).

– طبیعتاً بنیاد نظریاتم را بر مورد نخست (داستان عامیانه) نهاده‌ام و امیدوارم که در متن اصلی اثر، نگرش خود را دربارهٔ اهمیّت نسبی آنها روشن ساخته باشم.

– این از نظریهٔ قبلی من که بنیان پایان‌نامه را بر اساس آن گذاشته‌ام، بالاتر است و امیدوارم که در بدنهٔ کار، نظریهٔ خود را به همان اندازه که وابستگی و ارتباط آنها مهم است، توضیح داده و روشن کرده باشم (همان: ۹).

* و باز هم در ادامهٔ مطلب:

…It was he (professor Royce of Harvard) who suggested that possibly the custom of Matriarchy might explain the theme. Should the theory I advance obtain some currency, he should be given full credit; should it fail, he is, of course by no means responsible. (p.vi)

– ... او پروفسور رویس از هاروارد بود که پیشنهاد کرد، شاید رسم مادرسالاری بتواند مضمون را توضیح دهد. اگر نظریه‌ای که ارائه می‌دهم، اندکی رواج یابد، افتخارش یکسره از آنِ اوست و اگر رد شود، البتّه او به‌هیچ‌وجه مسئول نیست.

– ... ایشان بودند که این پیشنهاد را دادند که رسم و سنّت مادرسالاری، می‌تواند این مضمون را شرح و توضیح دهد. برای این نظریه می‌بایست مقداری پول فراهم می‌شد و اعتبارات کاملی پرداخت می‌شد؛ اگرچه رد می‌گشت. البتّه ایشان بدون هیچ دارایی و استطاعتی این مسئولیت را به‌عهده گرفتند (همان: ۱۰).

Like all themes of enduring interest, it is by no means limited to popular literature. (p.3)

– همانند همهٔ درون‌مایه‌هایی که اهمیت پایدار دارند، این (مضمون) به‌هیچ‌وجه به ادبیات مردمی محدود نمی‌شود.

– همانند تمام مضمون‌های جاودان و پایدار، این مضمون نیز بدون هیچ قصد و نیّتی، به ادبیات مردمی محدود شده است (همان: ۱۳).

During the course of the long and equal fight, Tancred, like the great epic heroes, ask in vain, the name of his opponent only to learn it when she dies at his feet. (p.4-5)

– طی جریان نبرد طولانی و برابر، تن‌کرد، همچون پهلوانان حماسی، سرسری و بیهوده نام هماورد خود را می‌پرسد، تنها برای اینکه وقتی دختر در پای او می‌میرد، نامش را بداند.

– در طی مبارزه‌ای طولانی و برابر، تن‌سرد، مثل قهرمانان بزرگ حماسی، بیهوده و بی‌نتیجه نام حریف خود را می‌پرسد، تنها به‌خاطر اینکه بداند حریف چه‌موقع به‌وسیلهٔ او کشته خواهد شد (همان: ۱۴).

آن‌گونه که از عبارت برمی‌آید، پهلوان از اینکه هماوردش به زودی کشته می‌شود، مطمئن است و اگر نام او را می‌پرسد، آن هم سرسری، به این معنی نیست که برای او نام حریف مهم است؛ بلکه نامی به فهرست مغلوب‌شدگان او افزوده می‌شود و ارتباطی به زمان کشته شدن او ندارد.

در آغاز کتاب، در قسمت فهرست مطالب فصل اوّل، به‌نمونه‌هایی از درون‌مایهٔ نبرد بین دو تن از یک خانواده اشاره شده است که از نمایشنامه‌های ویکتور هوگو و از میان آنها، از *لوکرس بورژیا* (*لوکرزیا بورژیا*) سخن به میان آمده است. لوکرزیا بورژیا در سال ۱۴۸۰ در رم زاده شد. پدرش، دوک الکساندر ششم بود که پس از چند سال مبارزهٔ مذهبی، در سال ۱۴۹۲ به مقام پاپ رسید. لوکرزیا در آن زمان ملکهٔ رم بود و در مدّت چهل سال عمر خود، چند بار شوهر کرد، که به جز شوهر آخری، همه را با زهر مسموم کرد. هنگامی‌که کمی پیرتر شد، توفان جنایت در وی آرام گرفت و عاشق یک جوان اسپانیولی شد و با وی ازدواج کرد. برخی این زن زیبا را «ملکهٔ زهر» لقب داده‌اند. زندگی او تاکنون نظر بسیاری از نویسندگان را جلب کرده و آثار مهمّی را به‌وجود آورده است؛ از جمله کتاب‌هایی از ویکتور هوگو و میشل زواگو دربارهٔ این زن به جا مانده است (دانشنامهٔ بریتانیکا).

* امّا دکتر پاتر از این داستان در کتاب خود این‌گونه یاد کرده است:

In Lucrezia Borgia the last scene is the struggle between Lucrezia and her son, who wishes to avenge the death of his five comrades. It is only when he has struck her with his dagger that she tells him who he has killed (p.5).

– در داستان لوکرز بورژیا، آخرین صحنه، کشمکش بین لوکرزیا و پسرش است که می‌خواهد مرگ پنج رفیقش را انتقام بگیرد. فقط زمانی‌که او (پسر) با خنجرش به زن (لوکرزیا) ضربه می‌زند، زن به پسر می‌گوید که چه کسی را کشته است.

– در آخرین صحنهٔ لوسرزیا بورگیا، یک مبارزه بین لوسرزیا و پسرش درمی‌گیرد که می‌خواهد انتقام مرگ پنج یار خود را بگیرد. تنها زمانی که پسر با دشنه به پدر ضربه زده است، به او می‌گوید چه کسی را کشته است (همان: ۱۵).

The name of an American Indian is a sacred thing not to be divulged by the owner himself without due consideration. One may ask a warrior of any tribe to give his name, and the question will be met with a point-blank refusal, or the more diplomatic evasion that he can not understand what is wanted of him. The moment a friend approaches, the warrior interrogated will whisper what is wanted, and the friend can first tell the name, receiving a reciprocation of courtesy from the other… (p.211)

– نام یک سرخپوست امریکایی، امر مقدّسی است که نباید توسّط صاحب‌نام، بدون هیچ‌ملاحظه ای برملا شود. ممکن است کسی نام جنگجوی قبیله‌ای را بپرسد و پرسش با یک امتناع صریح یا

گریز دیپلماتیک، که یعنی نمی‌فهمد از او چه می‌خواهند، روبه‌رو شود. وقتی‌که یک دوست درخواست می‌کند، جنگجوی مورد سؤال ، آنچه را از او خواسته می‌شود، زمزمه می‌کند و دوست می تواند اوّل نام خود را بگوید، در حالی‌که از سوی دیگر، احترام متقابلی دریافت می‌کند.

– نام یک سرخپوست آمریکایی چیز مقدّسی است که به‌هیچ‌وجه آن را فاش نمی‌کند. شخصی ممکن است از یک شوالیه، از هر قبیله‌ای که باشد، بخواهد تا نامش را بگوید. این درخواست، یا مستقیماً یا با طفره رفتن و به‌طور غیرمستقیم رد می‌شود. هنگامی که یک دوست نزدیک می‌شود، جنگجو آنچه را می‌خواهد، به‌آرامی بر زبان می‌آورد و اوّل آن دوست نام را می‌گوید و دیگران نیز با ادب و مهربانی با او برخورد می‌کنند (همان: ۱۸).

* امّا در داستان رستم و سهراب:

Rustem rose one morning, prepared for the chase, put his belt and filled his quiver with arrows… (p.8).

– ز موبد بر این گونه برداشت یاد که رستم یکی روز از بامداد
غمی بد، دلش ساز نخچیر کرد کمر بست و ترکش پر از تیر کرد

شنیدم که رستم دستان، روزی از بامداد اندوهگین بود؛ آهنگ شکار کرد و کمر بدان بست، ترکش پر از تیر کرد و رفت تا به مرز توران رسید... (بنداری، ۱۳۸۰: ۹۹–۹۸).

– یک روز صبح رستم از خواب برمی‌خیزد، دوال خویش را می‌بندد و تیردان خود را از تیر پر می‌کند و به‌سوی مرز توران، جایی نزدیک شهر سمنگان راه می‌افتد (کمالی، همان: ۲۱).

که معنی جملهٔ «دوال خویش را می‌بندد» بر نگارنده معلوم نشد. آنچه مسلّم است، در شاهنامه واژهٔ «کمر» مکرّراً به معنی کمربند، و «میان» به معنی کمر به کار رفته و اصطلاح «کمر بر میان بستن» کنایه از «آمادهٔ کاری شدن و دست به کار شدن» و نمونه‌های آن در شعر پارسی بسیار است؛ از جمله:

– بیامد به تخت پدر بر نشست به شاهی کمر بر میان بر ببست همه در
میان بسته دارید و بیدار بید پناه جهاندار بید
(به نقل از رستگار فسایی، ۱۳۷۴: ۷۷)

– جبریل رسید طوق در دست کز بهر تو آسمان کمر بست
(نظامی، ۱۳۶۳: ۱۲)

– به شام و صبح اندر خدمت شاه – کمر می‌بست چون خورشید و چون ماه
(همان: ۷۸)

– آسمان‌ها در شکست من کمرها بسته‌اند چون نگه دارم من از نه آسیا یک دانه را؟
(صائب‌تبریزی، ۱۳۳۳: ۲۰)

«کمر بر میان» به‌صورت صفت مرکّب، به معنی آمادهٔ کار شده و در برهان قاطع ذیل ترکیب «کمر بستن» آمده است: کنایه از اختیار کردن و قوی‌دل شدن در کارها و اهتمام نمودن در آن کار، و کنایه از مقابل و برابر شدن در مقابله و جنگ هم هست.

و بسیاری از این دست که از حوصلهٔ این مقال بیرون است.

with the exception of few cases the son seeks father. Usually the latter is a mortal, but in a few instances, grouped together, he is a supernatural being (p.12).

– ... به استثنای چند مورد، پسر در جست‌وجوی پدر است. معمولاً دومی (پدر) از میرایان است؛ امّا در نمونه‌های کمی که با هم گروه‌بندی شده‌اند، او (پدر) موجودی فرا طبیعی است.

– ... در بعضی موارد استثنائی، پسر در جست‌وجوی پدر برمی‌آید. معمولاً مورد اخیر، مرگ‌آور است؛ امّا در موارد اندکی که با یکدیگر یک گروه را تشکیل می‌دهند، پسر یک شخصیت فوق‌العاده و ما وراءطبیعی است (کمالی، همان: ۲۵).

مواردی که به آنها اشاره شد، مشتی بود نمونهٔ خروار از ترجمهٔ کتاب ارزشمندی که دانشمندی از فراسو به تحقیق دربارهٔ هشتاد و اند داستان با مضمون مشترک پرداخته و شاهکار حماسی ملّی پارسی، یعنی داستان رستم و سهراب، نیز نه تنها از جملهٔ آنها، بلکه مهم‌ترین و اساسی‌ترینشان به شمار آمده و اهمیت داستان به اندازه‌ای است که پروفسور پاتر از میان همهٔ آنها، کتابش را بدان نامیده است؛ تنها نسخهٔ چاپی موجود از کتاب مذکور در ایران، در کتابخانهٔ استاد شادروان مجتبی مینوی در تهران است و جای آن دارد که این‌گونه نسخ کمیاب به‌بهترین وجه ممکن تحقیق، بررسی و ترجمه شوند. ترجمه‌هایی این‌گونه، نه تنها آثار گران‌قدری چون کتاب دکتر آنتونی پاتر را قدر نمی‌نهند، بلکه آنها را از صدر به زیر می‌کشانند. پس برماست که به چنین تحقیقاتی که رابطهٔ مستقیم با فرهنگ و ادبیات ما دارند و در شناساندن هرچه بیشتر آن یاریمان می‌دهند، ارج نهاده، داد آنها را به تمامی بدهیم و این‌گونه مُثله‌شان نکنیم.

کتابنامه

– بنداری، فتح بن علی، ۱۳۸۰، *شاهنامهٔ فردوسی*. ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

– پاتر، موری آنتونی، ۱۳۸۴، *نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان*. ترجمه محمود کمالی، تهران: ایدون.

– رستگار فسایی، منصور، ۱۳۷۴، *حماسهٔ رستم و سهراب*. تهران: جامی.

– سجّادی، ضیاءالدین، ۱۳۷۴، *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی*. تهران: زوّار.

– صائب تبریزی، ۱۳۳۳، *کلیات صائب تبریزی*. مقدمع وشرح حال به قلم استاد امیری فیروزکوهی. تهران: خیام.

– عفیفی، رحیم، ۱۳۷۶، *فرهنگنامهٔ شعری*. تهران: سروش.

- نظامی گنجوی، جمال‌الدین ابوحمد الیاس، ۱۳۶۳، *خسرو و شیرین*. به‌تصحیح وحید دستگردی. تهران: علمی.
- _____ ، ۱۳۶۳، لیلی و مجنون. به تصحیح وحید دستگردی. تهران: علمی.
- فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴، «نامهٔ فرهنگستان»، دورهٔ هشتم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۸۴.
- Potter, Murray Anthony, 1902. *Sohrab and Rustem*, London: David Nutt.
WWW.Britanicaonline.com

نگاهی به حواشی *کلیّات شمس* بر اساس نسخهٔ مورّخ ۷۷۰*

دکتر رحمان مشتاق‌مهر**

اشاره

پنجاه سال از چاپ انتقادی کلیّات شمس به تصحیح استاد فروزانفر می‌گذرد. در طول این سال ها، چاپ اصلی ۱۰جلدی یا چاپ‌های یک‌جلدی یا دوجلدیِ مبتنی بر آن تصحیح، مورد مراجعه و استفادهٔ علاقه‌مندان و پژوهشگران بوده است. یکی از چاپ‌های معتبر مبتنی بر تصحیح فروزانفر، چاپی بود که در سال ۱۳۸۱ به کوشش استاد توفیق سبحانی صورت گرفت. در سال ۱۳۸۶ به مناسبت هشتصدمین سال تولّد مولانا، چاپ عکسی نسخهٔ نفیس مورّخ ۷۷۰ کلیّات شمس، متعلّق به موزهٔ آثار مولانا در قونیه، یکی از نسخه‌های اساس تصحیح فروزانفر، به اهتمام مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران و با مقدمهٔ توفیق سبحانی منتشر شد. ایشان بلافاصله چاپ حروفیِ آن نسخه را با حواشی سودمندی منتشر کردند که غالباً همان حواشیِ چاپ قبلی (۱۳۸۱) بود. فرهنگ نوادر لغات ضمیمهٔ جزو هفتم چاپ فروزانفر و ترجمهٔ ترکی عبدالباقی گلپینارلی، بی‌گمان دو منبع اصلی این حواشی بوده است. در این مقاله سعی شده است راجع به بعضی از آن حواشی، پیشنهادهایی مطرح شود.

***

مقدّمه

از تصحیح و نخستین چاپ کلیّات شمس به تصحیح استاد بدیع‌الزمان فروزانفر (۱۳۳۶)، حدود پنجاه سال می‌گذرد. در این مدّت، این تصحیح را یک بار انتشارات دانشگاه تهران (۱۳۳۶) و سه بار انتشارات امیرکبیر (۱۳۵۵، ۱۳۶۳، ۱۳۷۸) در ده جلد چاپ کرده‌اند. بعد از اتمام مدّت قانونی حقّ

---

* *دیوان کبیر، کلیات شمس تبریزی* (تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۶)، اثر جلال‌الدین محمد بلخی است که با تصحیح توفیق سبحانی انتشار یافته است. از دیگر آثار ایشان می‌توان به *تأثیر حافظ از عراقی و سعدی* (تهران: پیک ترجمه و نشر، ۱۳۶۸) و *زندگینامه مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی* (تهران: قطره، ۱۳۸۴) اشاره کرد. این مقاله در شماره ۲۶ کتاب ماه ادبیات (خرداد ماه ۱۳۸۸) به چاپ رسیده است.

** دانشیار دانشگاه تربیت‌معلم آذربایجان

مؤلّف، در سال‌های اخیر، ده‌ها ناشر چاپ‌هایی یک جلدی یا دوجلدی بـر اسـاس آن نسـخه، منتشـر کرده‌اند که بر روی بعضی از آنها نام ویراستار، اهتمام‌کننده، کوشنده و حتّی مصحّح نیز به چشم مـی خورد! یکی از آن چاپ‌ها، که اتّفاقاً به کوشش استادی مولوی‌شـناس تجدیـد چـاپ شـده و حواشـی سودمندی مشتمل بر «ترجمهٔ اشعار عربی، یونانی و ترکی و توضیح لغات و اصطلاحات، با اشـاره بـه آیات و احادیث» بر آن افزوده شده است، چاپی است کـه در ۱۳۸۱ در دو مجلّـد، بـه کوشـش دکتـر توفیق سبحانی (توسّط نشر قطره) انتشار یافته است.

فروزانفر در تصحیح خود از ۱۱ نسخه (۹ جلد در تمام مجلّدات، ۱ نسخه از جلد دوم بـه بعـد و ۱ نسخه از جلد چهارم به بعد) استفاده کرده که حدّاقل ۳ نسخهٔ آنها (عد، قو، چت)، بنا به گزارش خـود وی در مقدّمهٔ دیوان و تأیید استاد توفیق سبحانی (کلیّات شمس، ۱۳۸۶: پنجاه و شش)، متعلّق به قـرن هفتم و ۷ نسخه (مق، خب، قح، قص، خج، فذ و عل) متعلّق به قرن هشتم و یک نسخه (ین) متعلّـق به سال ۸۴۵ است که از آن تنها در ترجیح بعضی از ضبط‌های نسخ اساس بر یکدیگر اسـتفاده شـده است.

در سال ۱۳۸۶ به مناسبت سال مولانا، چاپ عکسیِ نسخهٔ مورّخ ۷۷۰ قونیه در ترکیه و ایران (به همّت مؤسّسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران) منتشر شد و استاد توفیـق سـبحانی کـه بـانی چـاپ عکسی بوده و مقدّمه و فهرستی بر آن ترتیب داده که به‌صورت ضمیمه همـراه بـا آن انتشـار یافتـه است، بلافاصله به چاپ حروفیِ آن نیز اقدام نموده، که بـه دلیـل شـتابزدگی در مرحلـهٔ رونویسـی و تایپ[1]، اغلاط چاپی و غیرچاپی بسیاری در آن وارد شده که برای اصلاحِ بخشی از آنها، اصـلاحیّه‌ای در ۱۴ صفحه منتشر شده است.

این چاپ اگرچه مبتنی بر تک‌نسخهٔ مورّخ ۷۷۰ قونیه است، مصحّح در حین کار، نسخهٔ فروزانفر را نیز پیش چشم داشته و خواسته یا ناخواسته، بعضی از ضبط‌های آن را به جای ضبط نسخهٔ اساس وارد متن کرده است. به بعضی از این جایگزینی‌ها در پاورقی اشاره شده و بعضـی از مـواردِ فرامـوش شده نیز در اصلاحیّه یادآوری شده است؛ ولی همچنان مواردی هست که متنْ منطبق با ضبط نسخهٔ اساس نیست. البتّه چه‌بسا در این موارد، ضبط مختار فروزانفر بر ضبط نسخهٔ قونیـه تـرجیح داشـته و مصحّح محترم نتوانسته است ضبط نادرست را حفظ کند؛ امّا مسئله این است کـه در چـاپ مـتن بـر اساس یک نسخه که اعتبار آن مسلّم فرض شده است، درست‌تر آن است که تمام ویژگی‌های نسخهٔ اساس در متن حفظ شود و به ذکر ضبط نسخه‌های دیگر و بعضی از توضیحات لازم در حاشیه اکتفـا شود.

از امتیازات این چاپ، درج شمارهٔ غزل‌های تصحیح فروزانفر در کنار شمارهٔ مربوط به چاپ حاضر است تا کار بر کسانی که قصد مقابله و مقایسه دارند، آسان شود (سبحانی، ۱۳۸۶: پنجاه و هشت).

چون این نوشته به بازبینی حواشی اختصاص دارد، بحث در چند و چون نسخهٔ قونیه و ارزیابی اعتبار آن در مقایسه با نسخِ مورد استفادهٔ استاد فروزانفر را به نوشتهٔ دیگری وامی‌گذاریم.

از فواید ضمنیِ چاپ نسخهٔ قونیه، افزودن حواشی مختصر و سودمند راجع به بعضی از نکات مبهم در غزل‌هاست. توضیح نویسنده دربارهٔ حواشی چنین است:

«در پایین صفحات، توضیحاتی افزوده شده که شامل شمارهٔ سوره‌ها و آیات کلام الهی، احادیث نبوی، معنی ابیات ترکی و یونانی و معانی لغاتِ احیاناً دشوارِ به‌کاررفته در متن است. گاهی پاره‌ای کلمات اعراب‌گذاری شده است» (همان: شصت).

این توضیحات قبلاً در حواشی چاپ مجدّدی که استاد توفیق سبحانی از تصحیح فروزانفر به عمل آورده (۱۳۸۱، نشر قطره)، آمده است؛ امّا در چاپ جدید، در خصوص بعضی از موارد، تصحیحاتی صورت گرفته که حاصل بازبینی آنها در طول پنج سال فاصلهٔ دو چاپ است.

نکاتی که در این یادداشت‌ها دربارهٔ حواشی آمده، غالباً راجع به ۵۰۰ غزل اوّل چاپ اخیر است؛ اما چون کنجکاو بودم تغییرات احتمالی حواشی را بررسی کنم، حواشی حدود ۲۲۰ غزل اوّل چاپ قبلی را نیز خواندم و آنها را با مواضع خود در چاپ جدید مقابله کردم. نتیجه این بود که خطاهای آشکار در معنی کلمات یا ترجمهٔ عبارات عربی، غالباً تصحیح و برطرف شده است[۲]؛ ولی مواردی که مستلزم دقّت و باریک‌بینی بیشتری بوده، همچنان به جا مانده است. نکات راجع به این موارد را به یادداشت‌های مربوط به ۵۰۰ غزل اوّل دیوان افزودم تا احیاناً یکی از آنها موجب رفع ابهام از بیتی شود. پیشنهادهای خود را دربارهٔ پاره‌ای از حواشی، به ترتیب شمارهٔ غزل‌ها ذکر می‌کنم.

شمارهٔ آمده در ذیل ابیات مورد بحث، شمارهٔ غزل است که عدد سمت چپِ ممیّز، مربوط به چاپ فروزانفر و عدد سمت راست، مربوط به چاپ حاضر است.

۱. کوه از غمت بشکافته، وان غم به دل درتافته

یک قطره خونی یافته از فضلت این اِفضال‌ها (۲/۱)

– در توضیحات، راجع به «یک قطره خون» (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۱: ۴) آمده است: نطفهٔ انسانی در حالت علقه.

* با توجه به دل در مصرع اول، به نظر می‌رسد در مصرع دوم، یک قطره خون تعبیر دیگری از همان دل باشد. در مثنوی نیز قطرهٔ خون به معنی «سویدای دل» آمده است:

تاب نور چشم با پیه است جفت

نور دل در **قطـرهٔ خـونی** نهفـت (دفتـر دوم: بیـت ۱۱۸۰) (ر.ک: عفیفـی، ۱۳۷۳، «قطـرهٔ خـون»؛ نیکلسون، ۱۳۷۴: ج ۲: ۷۱۹)

مولانا تعبیر «قطرهٔ دل» را نیز به کار برده است که از لحاظ معنایی، با بیت مورد بحث قرابت دارد:

قطرهٔ دل را یکـی گوهـر فتـاد　　کـان بـه دریاهـا و گـردون‌هـا نـداد

(دفتر اول: بیت ۱۰۱۷) (عفیفی، همان: «قطرهٔ دل»)

در رباعی ذیل از باباافضل کاشانی نیز از دل، به یک قطرهٔ خون تعبیر شده است:

از شبـنم عشق، خاک آدم گل شد　　صـد فتنه و شور در جهان حاصل شد

چون نشتر عشق بر رگ روح زدند　　یک قطرهٔ خون چکید و نامش **دل** شد

(بهشتی شیرازی، ۱۳۷۲: ۳۴۷)

۲. گفت الغیاث ای مسلمین، دل‌ها نگه دارید، هین

شد ریخته خود خون من، **تا** این نباشد بر شما (۲۷/۲)[۳]

ـ در حاشیه، «تا»، «مبادا» معنی شده است.

* «تا» شبه‌جمله است در معنی زنهار! هان! و غالباً قبل از فعل منفی می‌آید (ر.ک: دهخدا، «تـا»)؛ از این رو، اگر آن را به «مبادا» معنی کنیم، حتماً باید فعـل منفـی بعـد از آن را نیـز بـه فعـل مثبـت برگردانیم: مبادا این بر شما [نیز] باشد.

اگر بخواهیم تنها «تا» را معنی کنیم، به‌گونه‌ای که به جملـهٔ بعـد از آن دسـت نـزنیم، در چنـین جمله‌هایی بهتر است آن را به «مواظب باش» یا «مواظب باشید» معنی کنیم: مواظب باشید ایـن بـر شما نباشد.

۳. این دانه‌های نازنین، محبوس مانده در زمین　در **گوش** یک باران خوش، موقوف یک باد صبا (۱۱/۳)

ـ گوش: انتظار، مراقبت (همچنین است در چاپ ۱۳۸۱)

شواهد دیگر:

بانگ شتربان و جرس می‌نشنـــوی از پیـش و پـس

ای بس رفیق و هم‌نفس، آنجا نشسته **گوش** ما

[خلقی نشسته **گوش** ما، مست و خوش و بیهوش ما

نعره‌زنـــان در گوش ما که سوی شاه آ، ای گدا]

(۱۷/۱۶)

ـ گوش: منتظر.

کانجا در آتش است سه نعل از برای تو وآنجا به **گوش** توست دل خویش و اقربا

ـ گوش: انتظار، منتظر.

* دلیل ناهماهنگی معانی «گوش» در ابیات، بی‌توجّهی به ساختار نحوی جمله‌هاست. در شاهد اوّل و سوم، آنچه باید معنی شود، «گوش» نیست؛ بلکه «در گوش کسی بودن» یا «به گوش کسی بودن»، به معنیِ «در انتظار کسی بودن» است. در شاهد دوم نیز در واقع حرف اضافه از جمله حذف شده است؛ در اصل، «[به] گوش کسی نشستن» بوده است؛ به معنیِ «در انتظار کسی نشستن». در شواهدی که در *فرهنگ نوادر لغات* در ذیل «گوش» نقل شده، غالباً «گوش» همراه حرف اضافهٔ «در» یا «به» است و کاملاً معلوم است که حرف اضافه از بعضی شاهدها برای اختصار افتاده است.

۴. زین رنگ‌ها مفرد شود، در **خنب عیسی** در رود

در صبغه‌الله رو نهد تا یفعل الله ما یشا

ـ دربارهٔ «خنب عیسی» در توضیحات آمده است: یکی از معجزات عیسی آن بود که اگر جامهٔ صدرنگ را در خم می‌انداختند، سفید و سیاه برمی‌آمد. در تعبیرات مولانا، یکرنگی و معرفت، وحدت طرق سلوک و برخاستن خلاف از مذاهب است.

* بخش اول این توضیح که از تکملهٔ *فرهنگ نوادر لغات* فروزانفر (ج۷: ۵۳۳) نقل شده و در اصل از فرهنگ *آنندراج* است، با مسامحه همراه است؛ چراکه اگر جامهٔ صدرنگ را در خم بیندازند، خواه ناخواه، یکرنگ از آن بیرون خواهد آمد. اگر مادهٔ رنگی داخل خم سیاه باشد، سیاه و اگر سفید باشد، سفید؛ در آن صورت، دیگر نمی‌توان بدان معجزه اطلاق کرد.

درست آن است که عیسی جامه‌های گونه‌گون را که مشتریان طالب تغییرِ رنگ آنها بودند و قاعدتاً باید هرکدام را به میل مشتری در خُمی کند که مادهٔ رنگیِ مربوط بدان در آن خم باشد، جملگی را در یک خم می‌کرد و هرکدام را به رنگی که می‌خواستند، در می‌آورد؛ همچنان‌که در ابیات ذیل از سنایی و خاقانی بدان اشاره شده است:

هر که چون او به نام جوید ننگ از یکی خم برآورد ده رنگ

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۰)

چون تو یکرنگی به دل، گر رنگ‌رنگ آید لباس کی عجب؟ چون عیسی دل بر درت دارد دکان

(خاقانی، به نقل از شمیسا، ۱۳۸۵: ۴۲۵)

به نظر می‌رسد روایت صاحب *آنندراج*، بر اساس تفسیر و توجیه ابیاتی ساخته شده باشد که در آنها از خم عیسی به خم وحدت و خم صفا و خم رنگِ هو و صبغةالله (رنگ بی‌رنگی) تعبیر شده و با ظاهر روایت اصیل نمی‌خواند. گویا شاعران عارف از جمله مولانا، در تعبیر به وحدت و صفا و... به

یکی بودن و یکرنگ بودن خم عیسی نظر داشته‌اند؛ چون عیسی بـرخلاف روش معمـول رنـگ‌رزان، برای رنگ کردن جامه‌ها تنها از یک خم و یک رنگ استفاده می‌کرد؛ اگرچه از آن یک رنگ، جامه‌ها به رنگ‌های متنوعی درمی‌آمدند. پس تنوّع و اختلاف ظاهری در رنگ جامه‌ها، صوری و در حقیقـت ناشی از اشتباه بصری بود و در اصل، همهٔ آنها یکرنگ و متعلق به یک حقیقت بودند. اگر خم عیسی، خم وحدت است، از آن روست که آنچه و آنکه را که بدان داخل شود، بـه رنـگ حقیقـت درمـی‌آورد؛ گرچه ممکن است در ظاهر رنگی متفاوت با دیگری به خود بگیرد.

دیگر آنکه حتّی اگر روایت دوم را در نظر بگیریم، باید متوجه باشیم که «سفید و سیاه» با وحدت، یکرنگی و بی‌رنگی و مفرد شدن (در این بیت) منافات دارد و باز هم نمی‌توان بدان مفهوم یک‌رنگـی نسبت داد.

۵. خاموش کن، پرده مدر، سَغراقِ **خاموشان** بخور ستّار شـو، ستّار شـو، خوگیر از حلم خدا (۳۴/۷)

ـ در توضیح «خاموشان» آمده است: انسان‌های آرام و بی سر و صدا.

* استاد فروزانفر به درستی خاموشان را «صوفیانی که به معرفت حق واصل شده‌اند و کشف سّر نمـی کنند» معنی کرده و آن را اشاره به سخن صوفیانهٔ «مَن عرف اللهَ کَـلَّ لسـانُه» دانسـته اسـت. در همانجـا «سَغراق خاموشان»، جام معرفت که صوفیان رازدار می‌نوشند، معنی شده است (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۷: ۵۴۱).

طبیعی است که کلمات خاموش، خاموشی و خاموشـان، کـه از کلمـات کلیـدی شـعر و اندیشـهٔ مولاناست، مفهومی عمیق‌تر از معنای لغوی آن داشته باشد:

الفاظ **خاموشان** تو، بشنوده بیهوشـان تو خاموشم و جوشان تو، مانند دریای عدن (۱۸۰۸/۱۰۲)

خامش که در فصاحت، عمر عزیز بردی در روضـهٔ **خموشان** چندی چرید بایـد (۸۵۸/۱۸۸)

۶. این ابر چون یعقوب من، وان گل چو یوسف در چمن
بشکفتـــه روی یوسفان از اشک‌افشاران ما (۳۰/۹)

ـ اشک‌افشاران، حالتِ ریختن اشک، موسم اشک‌ریزی، معنی شده است.

* «ان» کلمه، «ان» توقیتیه یا قیدی نیست؛ بلکه نشانهٔ جمع است.

در مصرع اول، ابر به یعقوب و گل به یوسف تشبیه شده است؛ بـر ایـن اسـاس، در مصـرع دوم، یوسفان یعنی گل‌ها و اشک‌افشاران یا یعقوبان اشک‌افشار، همان ابرهاسـت. بـه شـکفتن گـل‌هـا در نتیجهٔ بارش باران اشاره دارد.

۷. یک قطره‌اش گوهر شود، یک قطره‌اش عبهر شود

وز مال و نعمت پر شود، کف‌های **کف‌خاران** ما (۳۰/۹)

ـ «کف‌خار» به «طمع‌کار و تهی‌دست» معنی شده است.

* فروزانفر نیز آن را مجازاً «طمع‌کار» دانسته؛ ولی قبل از آن آورده است: «آنکه کف دستش را بخاراند، یا کف دستش خارش گیرد؛ که به عقیدهٔ عوام، نشانهٔ یافتن پول است» (مولوی، ۱۳۶۳: ج۷: ۴۰۰).

با توجّه به اینکه در شعر مولانا، معنیِ مثبت دارد؛ با استنباط از همان اعتقاد عامیانه، بهتر است آن را آرزومند و مشتاق و یا همان تهی‌دست معنی کنیم نه طمع‌کار.

۸. گر چشم تو بربست او، چون مهره‌ای در دست او

گاهت بغلتاند چنین، **گاهی ببازد در هوا** (۳/۱۰)

ـ در حاشیه «در هوا باختن»، به هوا پرتاب کردن، **غلتاندن**، معنی شده است.

* معنی اول درست است؛ دربارهٔ معنی دوم (غلتاندن) باید گفت که «در هوا باختن» درست حالتِ مقابلِ غلتاندن است؛ نه خودِ غلتاندن. مولانا گفته است تو در دست او همان قدر بی‌اختیاری که مهره در دست قمارباز؛ که گاهی آن را بر روی زمین می‌غلتاند و گاهی به هوا می‌اندازد تا بیفتد و با چگونه افتادن آن، وضعیّت ادامهٔ بازی مشخص شود.

۹. آوارگی نوشَت شده، خانه فراموشت شده **آن گنده‌پیر کابلی** صد سحر کردت از دغا (۱۷/۱۶)

ـ دربارهٔ «گنده‌پیر کابلی» در حاشیه آمده است: پیرزن جادوگر کابلی. ظاهراً جادو در کابل رواج زیادی داشته است.

استاد فروزانفر نیز در *فرهنگ نوادر لغات* دیوان، فقط «گنده‌پیر» را به «زن بسیار سالخورده» معنی کرده و این بیت را شاهد آورده است (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۷: ۴۱۵).

* به نظر می‌رسد که این بیت اشاره داشته باشد به «حکایت آن پادشاه‌زاده کی پادشاهیِ حقیقی به وی روی نمود» در دفتر چهارم مثنوی، که در آن، پادشاهی برای تنها پسرش، دختر درویش زاهد و صالحی را خواستگاری کرد؛ دختری که:

در ملاحت خود نظیر خود نداشت چهره‌اش تابان‌تر از خورشیدِ چاشت

حسن دختر این، خصالش آن‌چنان کز نکویی می‌نگنجد در بیان

ولی بعد از موافقت خانوادهٔ عروس و بسته شدن نکاح:

از قضـا کمپیرکـی جـادو کـه بـود | عاشـق شـه‌زادهٔ بـا حسـن و جـود
جـادُوی کـردش **عجـوزهٔ کـابلی** | کـی بـرد زان رشـک سـحر بـابلی
شـه‌بچـه شـد عاشـقِ کمپیـرِ زشـت | تـا عـروس و آن عروسـی را بهشـت

شاهزاده یک‌سال تمام، اسیر جادوی پیرزن بود و چاره‌گری‌ها سـود نداشـت. پـدر کـه پسـر را از دست‌داده تلقی می‌کرد، شب و روز به درگاه خدا راز و نیاز می‌کرد و خلاصی پسر را می‌خواست:

تا ز یـارب یـارب و افـغان شـاه | سـاحری اُسـتاد پیـش آمـد ز راه

آن جادوگر استاد، سحر پیرزن را برگشاد و او را نجات داد:

آن گـره‌هـای گـران را برگشـاد | پـس ز محنـت پـور شـه را راه داد
آن پسـر بـا خـویش آمـد، شـد دوان | سوی تخت شـاه بـا صـد امتحـان...
جـادوی کمپیـر از غصّـه بمـرد | روی و خوی زشت فـا مالـک سـپرد

شاهزاده وقتی زیبایی عروس خود را، که یک سال او را در انتظـار گذاشـته بـود، دیـد از بهـت و حیرت سه روز بیهوش افتاد.

بعد از یک سال، شاه در ضمن نصیحت به او گفت که ای پسر، از آن عهد کهن یاد کن تا دیگـر بی‌وفایی نکنی:

گفت رَوْ، من یافتـم دارالسّـرور | وارهیـدم، از چه؟ از دارالغـرور

از تأویلی که به دنبال این حکایت در مثنوی آمده است، کاملاً معلوم می‌شود که منظور مولانا در غزلیات نیز یادآوری همان حکایت است:

ای برادر، دان کـه شـهزاده تـوی | در جهـان کهنـه زاده از نـوی
کـابلیِ جـادو ایـن دنیاسـت، کـو | کـرد مـردان را اسیـر رنـگ و بـو
چـون در افگنـدت در ایـن آلـوده‌روذ | دم به دم می‌خوان و می‌دم «قل أعـوذ»
تا رهـی زیـن جـادوی و زیـن قلَـق | اسـتعاذت خـواه از ربّ الفلـق

(مولوی، مثنوی ۳۰۸۵: ۴ به بعد)

این ابیات را مقایسه کنید با این ابیات از غزل مورد بحث:

آمد ندا از آسمان جان را که باز آ، الصّـلا | جان گفت ای نادیّ خوش، اهلا و سهلا، مرحبا
ای نادره‌مهمان ما، بردی قرار از جان مـا | آخر کجا می‌خوانی‌ام؟ گفتا برون از جان و جا
تو جانِ جان‌افزاستی، آخر ز شهر ماسـتی | دل بر غریبی می‌نهی، این کی بود شـرط وفـا؟

آوارگی نوشَت شده، خانه فراموشت شده **آن گنده‌پیر کابلی** صد سحر کردت از دغا (۱۷/۱۶)

وصف اشارهٔ آن نیز کار «ال» عهد ذهنی را در معرفه کردن «گنده‌پیر کابلی» انجام داده است.

۱۰. ای دل، قرار تو چه شد؟ وان کار و بار تو چه شد؟

خوابت که می‌بندد چنین اندر صباح و در مسا؟

دل گفت حسن روی او، وان نرگس جادوی او

وان سنبل ابروی او، وان **لعل شیرین‌ماجرا**

(۵/۱۷)

در توضیح «لعل شیرین‌ماجرا» چنین آمده است: آنکه قصّه‌های دلچسب گوید؛ دارای سرگذشت مطلوب، خوش‌عتاب.

* به جز «خوش‌عتاب»، بقیهٔ توضیحات از فروزانفر (ج۷: ۳۵۴) گرفته شده است. شیرین‌ماجرا صفت شخص نیست؛ صفت لب (= لعل) است. در این بیت، عامل بی‌قراریِ دل، زیبایی اندام‌های معشوق (از جمله روی، چشم، ابرو و لب) دانسته شده است. هرکدام از اندام‌ها صفتی دارند. صفت لب نیز شیرین‌ماجرا بودن آن است. با توجه به اینکه در «ماجرا» مفهوم گله و شکایت نهفته است (ر.ک: فروزانفر: ج ۷: ۴۲۶، «ماجرا»)، همان تعبیر خوش‌عتاب، خوش‌گله و خوش‌شکایت رساتر و زیباتر است.

۱۱. گفتم که بنما نردبان، تا بر روم بر آسمان **گفتا سر تو نردبان**، سر را در آور زیر پا (۱۹/۱۹)

برای این بیت هیچ توضیحی نیامده و استاد فروزانفر نیز در پایان بیت شماره گذاشته و در حاشیه نوشته است: «ظاهراً مستفاد است از: «واللهُ مع الصّابرین» ؛ قرآن‌کریم ۲۴۹/۲».

* گمان می‌کنم تلمیحی داشته باشد به آنچه که دربارهٔ حسین بن منصور حلاج گفته‌اند: «عاشقی در این راه به‌حقیقت چون حسین منصور حلّاج نخاست. وصل دوست، باز وار به هوای تفرید پرّان دید. خواست تا صید کند؛ دستش بر نرسید. به سرّش فرو گفتند: یا حسین! خواهی که دستت بر رسد، سر وا زیر پای نه! حسین سر وا زیر پای نهاد، به هفتم آسمان برگذشت» (میبدی: ج۲: ۳۵۶).

۱۲. ای عشق خندان همچو گل، وی خوش‌نظر چون عقل کل

خورشید را درکش به جُل، ای **شهسوار هل أتی** (۷/۲۳)

ـ در حاشیه، بعد از نقل آیهٔ نخست سورهٔ انسان، دربارهٔ «شهسوار هل أتی» آمده است: منظور، حضرت علی (ع) است[۴]، که آیات ۸-۱۲ سورهٔ انسان در شأن آن حضرت و فاطمه و حسن و حسین -علیهم‌السّلام- نازل شده است که سه شب طعام افطار خود را به مسکین و یتیم و اسیر دادند.

* در درستی توضیحاتِ داده‌شده تردیدی نیست؛ امّا همچنان که استاد فروزانفر نیز گفته‌اند و قرینهٔ صریح «ای عشق خندان» هم مؤیّد آن است، در این بیت، منظور از «شهسوار هل أتی»، مسلّماً عشق است.

توضیح استاد فروزانفر: شهسوار هل أتی، به کنایت، مرد کاملی که در میدان فنا و نیستی و گمنامی یکّه‌تاز باشد؛ عشق در تعبیر مولانا.

استاد برای تکمیل معنی، به «شاهراه هل أتی» ارجاع داده و در ذیل آن آورده‌اند: به کنایت، طریق نیستی و فنا و گمنامی:

دیدم سحر آن شاه را بر **شاهراه هل أتی**

در خواب غفلت بی‌خبر زو بوالعُلی و بوالعَلا (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۷: ۵ و۵۴۳)

۱۳. سیلی روان اندر ولَه، سیلی دگر گم کرده ره الحمد لله گوید آن، وین آه و لاحولَ و لا (۷/۲۳)

ـ دربارهٔ «لاحولَ وَ لا [قوهٔ اِلّا بالله]» آمده: دعایی که در حال حیرت گویند.

* با توجّه به اینکه دعا غالباً متضمّن درخواست و طلب چیزی است و چنین مفهومی از این عبارت استنباط نمی‌شود، بهتر است به جای «دعایی که» بیاید: «ذکری که».

۱۴. ... **کز دود آورد آسمان** چندان لطیفی و ضیا

ـ نیم مصراع اول چنین توضیح داده شده است: بر آسمان پرداخت و آن دودی بود.

* اگرچه اساس توضیحات بر ایجاز است؛ ولی ممکن است بعضی از خواننده‌ها ندانند که توضیح، ترجمهٔ آیه‌ای از قرآن است که سخن مولانا بدان اشارت دارد: «ثمَّ استوی إلی السماء و هی دخان» (۴۱/۱۱).

۱۵. اشکستگان را جان‌ها بسته‌ست بر اومید تو تا دانش بی‌حدّ تو پیدا کند فرهنگ‌ها

تا قهر را بر هم زند آن لطف اندر لطف تو تا صلح گیرد هر طرف، تا محو گردد جنگ‌ها

تا جُستنی نوعی دگر، ره رفتنی طرزی دگر پیدا شود در هر **جگر** در **سلسله** آهنگ‌ها (۲۲/۲۷)

ـ «جگر» و «سلسله» در مصراع آخر، به ترتیب «کبد؛ مجازاً غم و غصّه» و «پیاپی، مدام، پی در پی» معنی شده است.

* بیت آخر، مشکل‌ترین بیت غزل است و واقعاً انتظار نمی‌رود بتوان با مراجعهٔ به فرهنگ لغت، معنایی اطمینان‌بخش برای آن پیدا کرد. امّا با جایگزینی معانی پیشنهادی، نه‌تنها مشکل بیت حل نمی‌شود، پیچیده‌تر نیز می‌گردد: در هر غم و غصّه‌ای، پیاپی آهنگ‌ها یافته شود!

نمی‌دانم با توجّه به معنی عزم و اراده برای آهنگ و محل تصمیم و اراده برای جگر، آیا می‌توان چنین معنایی برای بیت پیشنهاد کرد: تا در رشته و زنجیرهٔ قصدها و عزم‌ها، طلب و سلوکی از نوع دیگر در هر دل و جگر پیدا شود (؟).

۱۶. کو آن مسیح خوش‌دمی؟ بی‌واسطهٔ **مریم یمی**

کز وی دل ترسا همی پاره کند زنّار را (۲۴/۲۹)

ـ در توضیح «مریم‌یم» آمده است: ظاهراً دریایی جوشان چون مریم.

* در اینکه «یم» برای هماهنگی با مریم در کنار او آمده است، تردیدی نیست؛ ولی در هر حال، باید معنایی قابل‌قبول برای آن متصوّر باشد. مولانا از آن مسیحِ خوش‌دمی سخن می‌گوید که اگر زبان به دعوت بگشاید، ترسایان، زنّار پاره می‌کنند و از دین خود برمی‌گردند و به دین او می‌گروند. برخلاف این مسیح که زاده شدنش به واسطهٔ مریم بوده، او برای ظهورش به هیچ واسطه‌ای محتاج نیست و بدون واسطهٔ مریم نیز، خود دریایی بی‌پایان است که امواج پیاپیَش برای اثبات وجود و ظهور او کافی است. اگر این تفسیر از این بیت پذیرفتنی باشد، دیگر «مریم‌یم» ترکیبی واحد تلقّی نخواهد شد و اصل جمله چنین خواهد بود: او –بی‌واسطهٔ مریم– یمی است.

۱۷. گر **طفل شیری** پنجه زد بر روی مادر ناگهان

تو دشمن خود نیستی بر وی منه تو پنجه را (۱۰/ ۳۳)

ـ «طفل شیری»، «کودک شیرخوار، رضیع» معنی شده است.

* «طفل شیر»، قطعاً «شیربچه» است که ممکن است به لحاظ صمیمیّتی که با مادر دارد، بر روی او پنجه بکشد و مادر نیز این حرکت را از او بپذیرد. این نباید باعث شود که دیگران نیز طمع کنند که پنجه بر روی شیر بکشند که چه‌بسا جانشان را به سبب آن از دست بدهند. بیت‌های قبل و بعد به صراحت از شیری صحبت می‌کنند که با نزدیکان ملایم و با بیگانگان درشت و قهّار است:

بر خوان شیران یک شبی بوزینه‌ای همراه شد — استیزه‌رو گر نیستی، او از کجا، شیر از کجا؟...

گر طفلِ شیری پنجه زد بر روی مادر ناگهان — تو دشمن خود نیستی، بر وی منه تو پنجه را

آن کو ز شیران شیر خَورد، او شیر باشد، نیست مرد — بسیار نقش آدمی دیدم که بود آن اژدها

(۱۰/۳۳)

با توجّه به رمزهای دیوان، «شیر»، نماد «حق» است و «طفل شیر» (= شیربچه) نماد انسان کامل، که اگرچه صورت آدمی دارد، از جهات بسیار به خدا مانند است.

۱۸. ماندم ز عذرا وامقی، چون من نبودم لایقی — لکن خمار عاشقی در سر دل خمّار را

(۲۴/۲۹)

ـ «ماندم»، گذاشتم و ترک کردم و «وامق»، مطلقاً عاشق، معنی شده است.

* ترکیب جمله به‌گونه‌ای است که در صورت جایگزینی این کلمات با اصل خود باز هم معنای مقبولی حاصل نخواهد شد. «ماندم» احتمالاًدر معنی رایج خود به کار رفته و معنای جمله چنین است: چون لایق نبودم، مانند وامقی از عذرا (= معشوق خود)[جدا] ماندم و هرگز به او نرسیدم ولی خار خار عشق و اشتیاق و وصال دوباره همچنان دلِ مستم را مخمور و بی‌قرار کرده است.

۱۹. آنجا که یک **بی‌خویش** نیست، یک مست آنجا بیش نیست

آنجا طریق و کیش نیست، مستان سلامت می‌کنند (۵۳۳/۳۹)

ـ بر روی «بی‌خویش» شماره گذاشته شده و در پاورقی در مقابل آن شماره نوشته شده است: هشیار.

* بدیهی است که بی‌خویش، مست و مدهوش و بیخود است و باخویش، هشیار و باخود. نسخهٔ فروزانفر در اینجا و در بیت قرینهٔ آن در غزل بعدی –آنجا یکی بی‌خویش نیست...– به جای «بی خویش»، «باخویش» دارد، که با سیاق سخن، مطابقت و موافقت بیشتری دارد. ممکن است مصحّح محترم در حین تأمّل بر نسخه‌ها، ضبط فروزانفر را در نظر گرفته و ناخواسته، معنی «با خویش» را در پانوشت مربوط آورده‌اند.

۲۰. گه خونی و خونخواره‌ای، گه خستگان را چاره‌ای

خاصه که این بیچاره را کز سوی **ایشان** می‌رسد (۵۳۰/۴۲)

ـ «ایشان»، «قاتلان» معنی شده است!

* در آن صورت معنی مصرع دوم چه می‌شود؟!

استاد فروزانفر «ایشان» را در این بیت، کنایه از شخص نامعلوم و در ابیات مشابه دیگر، صوفیه و [معادل] سوم شخص مفرد گرفته‌اند (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۷: ۲۰۲).

معنی پیشنهادی: مخصوصاً چاره‌ای که از سوی او (که منظور همان مخاطب است) برای این بیچاره (من) می‌رسد.

۲۱. حاصل عصای موسوی عشق است در کَوْن ای **رَوی**

عین و عرض در پیش او اَشکال جادویی بود (۵۴۱/۵۳)

ـ «رَوی»، سیراب‌کننده، مجازاً «تابع و همراه» معنی شده است.

* این معانی که از فرهنگ ضمیمهٔ دیوان به تصحیح فروزانفر نقل شده، در آنجا برای صورت‌های مختلفِ کاربرد این کلمه در ابیات متفاوت آورده شده است، نه برای «رَوی» در یک بیت. چون در یک بیت امکان ندارد که «روی» هم سیراب‌کننده معنی بدهد و هم تابع و همراه. از طرفی، معنای مجازی «رَوی»، از حرف روی (از حروف قافیه) گرفته شده و با سیراب‌کننده هیچ ارتباطی

ندارد. در اینجا همان معنی تابع و همراه –توسّعاً مخاطب و خواننده– درست است؛ چون مولانا خطاب به او، یک اصل عرفانی را تلقین می‌کند.

۲۲. مریخ بگذارد نری، دفتر بسوزد مشتری مه را نماند مهتری، **شادیِ او بر غم زند** (۵۲۷/۵۶)

ـ شادی او بر غم زند: شادی او به غم تبدیل می‌شود.

* درست‌تر آن است که بگوییم: شادی او بر غم غلبه می‌کند.

۲۳. همچون جهودان می‌زیی، ترسان و خوار و متهم

پس چون جهودان کن نشان، **عصّابه** بر دستار خویش (۱۲۱۶/۶۸)

ـ «عِصابه» که به ضرورت وزن «عَصّابه» تلفّظ می‌شود، سربند و دستار معنی شده است.

* بی‌تردید، معنی اصلی «عصابه»، دستار و سربند و پیشانی بند است؛ ولی در اینجا بـه صـراحت گفته شده که مانند جهودان، به عنوان نشان و علامت، «عصابه» بر دستار خود الصاق کـن. بـه نظـر می‌رسد که منظور از آن، غیار یا زردپاره باشد که جهودانِ ذِمّی برای بازشناخته شدن از مسـلمانان در سرزمین‌های اسلامی، بر کتف یا کلاه و دستار خویش می‌دوختند.

۲۴. این بوالعجب کاندر خزان شد آفتاب اندر حمل

خونم به جوش آمد، کند در جوی تن **رقص‌الجمل** (۱۳۳۴/۶۹)

ـ «رقص‌الجمل» چنین توضیح داده شده: رقص شتر، مجازاً کار نامتناسب.

* مولانا همچنان که در ابیات بعد آورده، از «عشرت بیچون» سخن می‌گوید. او در عین خـزان، بهـار را احساس می‌کند و گرما و سرخوشی و هیجان وجودش را فرامی‌گیرد. گمان می‌کنم «رقص‌الجمل کردنِ خونِ به‌جوش‌آمده در رگ‌ها»، به معنی «هیجان و وجد و سرخوشی فوق‌العاده» باشد.

استاد فروزانفر با توجه به مجموع شواهدی که در آنها رقص جمل به کوه و عقـل و جـان و شـتران (صوفیانِ به‌وجد آمده) نسبت داده شده، آن را «ظهور عمل و اثر از کسی یـا چیـزی کـه از وی انتظـار آن نمی‌رود؛ کار غریب و فوق‌العاده؛ امر نامترقّب؛ رقص شتری و کار بی‌تناسب» معنی کرده است.

۲۵. در جسم من جانی دگر، در جان من **قانی** دگر

با آنِ من آنی دگر، زیرا به آن پی برده‌ام (۱۳۷۱/۷۴)

ـ «قان» در این بیت، کلمهٔ ترکی به معنی «خون» دانسته شده است.

* در بیت قبل از این نیز قان به کار رفته است؛ ولی در آنجا مخفّف قاآن و خان معنی شده است:

دوران کنون دوران من، گردون کنون حیران من در لامکان سیران من، فرمان ز **قان** آورده‌ام

همچنان که استاد فروزانفر هم در فرهنگ دیوان آورده‌اند، به نظر می‌رسد این هر دو «قان» به یک معنی باشند. قان که معنی لغوی آن خاقان و پادشاه بزرگ و خان است، در شعر مولانا به مثابهٔ نماد به کار می‌رود و مفهوم آن تا معشوق و خدا و فرمانروای کل عالم هستی تعالی می‌یابد؛ از این رو، مولانا در بیت مورد بحث می‌گوید: اکنون تن من به جانی دیگر و جان من به جانان و جانِ جان و محبوبی دیگر زنده است. اکنون که به این حقیقت راه یافته‌ام، حقیقتی دیگر با هستی واقعی من پیوند خورده است و به من حیات و مسرّتی بی‌پایان بخشیده است.

۲۶. دیوانه **کوکب ریخته**، از شور من بگریخته من با اجل آمیخته، در نیستی پرّیده‌ام
(۱۳۷۲/۷۶)

ـ «کوکب ریختن»، «کف از دهان ریختن» معنی شده است.

* این معنی دور از ذهن به نظر می‌رسد. فروزانفر «کوکب» را قطرهٔ اشک معنی کرده و این معنی به واسطهٔ آن، وارد *لغت‌نامهٔ* دهخدا شده است؛ ولی آن نیز معنی دلچسبی برای کوکب در این بیت نیست. در فرهنگ‌ها یکی از معانی «کوکب»، شمشیر و سلاح آمده است. آیا می‌توان در این بیت «کوکب» را به آن معنی گرفت و مفهوم سلاح انداختن (ق. با: سپر انداختن) و اظهار عجز کردن و تسلیم شدن از آن استنباط نمود؟

۲۷. پوسیده‌ای در گور تن، رو پیش اسرافیل من کز بهر من در صور دم، کز گور تن **ریزیده‌ام**
(۱۳۷۲/۷۶)

ـ «ریزیدن»، «ریختن و افتادن» معنی شده است.

* ریزیدن یا ریختن که به فرایند متلاشی شدن و از هم پاشیدن جسد در گور اطلاق می‌شود، در متون فارسی بسیار به کار رفته است.

آه و دردا و دریغا که چو محمود ملک همچو هر خاری در زیر زمین ریزد خوار
بند قبای چاکری سلطان (فرخی: ۱۳۶۴: ۹۱)
چون از میانِ ریخته نگشایی
(ناصر خسرو: ۶)

«میانِ ریخته» مفهومی متضمّن نفرین دارد؛ یعنی کمری که الهی بمیری تا بریزد.

دردا که برِ چون سمنت می‌ریزد زلف سیهِ پرشکنت می‌ریزد
ای سیّ و دو سالهٔ من، آخر بنگر کان سیّ و دو دُر از دهنت می‌ریزد
(عطار: ۱۳۷۵، ۱۲۵)

یکی از ملوک خراسان، محمود سبکتگین را به خواب چنان دید که جملهٔ وجـود او ریختـه بـود و خاک شده (سعدی: ۳۸).

با توجّه به این شواهد، شاعر می‌گوید: در گور تن پوسیده‌ای. به پیش معشوق حیات‌بخش من برو و به او بگو که به من که در گور جسم پوسیده و از هم پاشیده‌ام، عمر و حیاتی دوباره ببخش.

۲۸. هفت اختر **بی‌آب** را کاین خاکیان را می‌خورند

هم آب بر آتش زنم، هم بادهاشان بشکنم (۱۳۷۵/۸۳)

ـ «بی‌آب»، «بی‌رونق» معنی شده است.

* با در نظر گرفتن نفرت و خشمی که مولانا نسبت به آنها بروز می‌دهد و می‌خواهد آنها را نـابود کند و هیمنه و شکوهشان را در هم بشکند، بهتر است آن را بی‌آبرو و رسوا و گستاخ معنـی کنـیم. در فرهنگ *سخن* نیز با استشهاد به همین بیت، «بـی‌آب»، بـی‌آبـرو و رسـوا معنـی شـده اسـت. اسـتاد فروزانفر (ج ۷: ۲۱۶) بی‌آبی را به معنای رسوایی و بی‌آبرویی آورده است:

بی‌آبی خویش جمله دیدند هرک از تو نه سرفراز آمد

۲۹. شد اسب و زینِ نقره‌گین، بر مرکب چوبین نشین

زین بر جنازه نه، ببین دستان این دنیای دون (۱۷۸۸/۱۰۶)

ـ «شدن» در اول بیت، «مردن» معنی شده.

* با توجه به اینکه «شد» مشترکاً به اسب و زین اسناد داده شده، بهتر است «رفت» یا «از دست رفت» یا «گذشت» معنی شود.

۳۰. بر کوه زد اشراق او، بشنو تو **چاقاچاق** او

خود کوه مسکین که بود آنجا که شد موسی زبون؟ (۱۷۸۷/۱۱۳)

ـ «چاقاچاق»، «صدای صاعقه و درخشش نور تجلی» معنی شده.

* مسلّماً چنان‌که استاد فروزانفر نیز در توضیحات آورده‌اند، چاقاچاق، آواز شکافتن و ترک خوردن (= اندکاک) کوه در اثر تجلّی خداست.

۳۱. گر تو **مقامر زاده‌ای**، در صرفه چون افتاده‌ای؟

صرفه‌گری رسوا بود، خاصه که با خوب ختن (۱۷۹۵/۱۱۶)

ـ در توضیحات چنین آمده: مقامرزاده: فرزند شخص قمارباز.

* گمان می‌کنم این قرائت به دلیل ماضی نقلی بودن هر دو فعلِ «زاده‌ای» و «افتاده‌ای» ترجیح داشته باشد: «گر تو مقامرزاده‌ای...» یعنی اگر تو از مادر مقامر به دنیا آمده‌ای؛ یعنی قماربازی مادرزاد و اصیل هستی، چرا به صرفه‌جویی و خسیسی افتاده‌ای؟

۳۲. رو، سینه را چون سینه‌ها، هفت‌آب شو از کینه‌ها

وانگه شراب عشق را پیمانه شو، پیمانه شو (۲۱۳۱/۱۲۲)

ـ «هفت‌آب شوی» به آب هفت‌دریا شستن، که برای حدّاکثر تطهیر است.

* گمان نمی‌کنم برای تطهیر کامل چیزی لازم باشد آن را با آب هفت‌دریا بشوییم؛ البته هفت آب، بدون قرینه به معنی هفت‌دریا و کنایه از تمام آب‌های روی زمین است؛ همان‌که حافظ از آن به «هفت‌بحر» تعبیر کرده است؛[5] امّا در اینجا همان فتوای فقهی است که استاد فروزانفر در توضیح آن آورده‌اند: احتمالاً حداکثر تطهیر برای ولوغ سگ، که یک نوبت با آب و خاک و شش نوبت با آب تنها واجب است در مذهب شافعی، و هفت نوبت با آب و یک نوبت با آب و خاک واجب است در مذهب احمد ابن حنبل، و سه نوبت وجوباً در مذهب شیعه و تا هفت نوبت مستحبّ است در مذهب شیعه (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۷: ۴۶۱).

۳۳. کو سایهٔ منصور حق تا فاش فرماید سبق کز مستعینی می‌رهی، در مستعانی می‌روی (۲۴۳۰/۱۴۶)

ـ بر روی «مستعینی» و «مستعانی» شماره گذاشته و در حاشیه، معانی لغوی آن دو، البته بدون در نظر گرفتن «ی» مصدری، ذکر شده است.

* لازم بود یادآوری شود که از مرتبهٔ مستعین بودن (مقام بندگی) به مرتبهٔ مستعان بودن (مقام خدایی) ارتقا می‌یابی.

۳۴. ور لانُسَلّم‌گویِ ظن، اسلمتُ گفتی چون خلیل

نفس چو سایه سرنگون، خورشیدِ سربالاستی

ور هستیِ تن لا شدی، این نفس **سربالا** شدی

بعد از تمامی لا شدن در وحدت الّاستی (۲۴۴۷/۱۵۷)

ـ «سربالا»یی که بعد از نفس آمده، متمرّد و سرکش معنی شده. معلوم نیست که آن، صفت نفس فرض شده یا مسند آن.

* با توجه به بیت اول، سربالا شدن بایستی مفهومی مثبت داشته باشد. در بیت قبل گفته شده که اگر ظنّ سرکش و تسلیم‌نشدنی، مانند ابراهیم خلیل «أسلمتُ لِرَبّ العالمین» می‌گفت و تسلیم می‌شد، نفسِ منحطّ و فرومایه، مثل خورشیدِ تعالی‌جو و کمال‌طلب بود.

بیت دوم نیز ادامهٔ منطقی همین مطلب است: اگر وجود مادی فانی می‌شد و این نفس تعالی می یافت و الهی می‌شد (أسلمت شیطانی بیدی)، در این صورت انسان بعد از فنای محض از وجود مادّی و احراز اعتلای روحانی و نفسانی، به مقام وحدت می‌رسید.

۳۵. گر صورتی آید به دل، گویم برون رو ای **مضلّ**
ترکیب او ویران کنم، گر او نماید لمتری (۲۴۴۹/۱۵۶)

ـ «مضلّ»، «گمراه» معنی شده است.

* مضلّ اسم فاعل از اضلال (گمراه کردن) است و گمراه‌کننده معنی می‌دهد و این معنی با بیت نیز همخوانی بیشتری دارد. صورتی که به دل خطور می‌کند، گمراه‌کننده است و به همین دلیل است که مولانا آن را از دل بیرون می‌کند.

ضدّ «مضلّ»، «هادی» است که معنی آن «هدایت‌کننده» و «به راه آورنده» است و مولانا در مثنوی آن دو را در ضمنِ بیتی به کار برده است:

در نُبی فرمود کاین قرآن ز دل هادی بعضی و بعضی را مُضِلّ
(۶۵۶: ۶)

۳۶. امروز تشریفت دهد، تفهیم و **تعریفت** دهد ترکیب و تألیفت دهد با عقل کل جانانه‌ای
(۲۴۳۲/۱۵۹)

ـ «تعریف»، «شناساندن و معرفی کردن» معنی شده.

* اگرچه در این معنی هیچ اشکالی نیست ولی در تفهیم این بیت کمکی نمی کند. دراین بیت تفهیم و تعریف؛ یعنی قوّهٔ فهم و معرفت، تا همچنان که دربیت پیشین آمده[۶] انسان بتواند به کمک آن مزرعه را از زمین شوره و شعله را از روزن تشخیص دهد.

۳۷. اندیشه و فرهنگ‌ها دارد ز عشقت رنگ‌ها شب تا سحرگه چنگ‌ها ماه تو را **حنّانه**ای
(۲۴۳۲/۱۵۹)

ـ «حنّانه»، ستونی که رسول اکرم (ص) زمان وعظ بدان تکیه می‌داد، معنی شده.

* در این بیت، تنها معنی لفظی آن (نالنده) مراد است.

۳۸. تیغی به دست خونی، آمد مرا که چونی؟ گفتم بیا که خیر است، گفتا نه شر، به رقص آ

ـ خونی: قاتل؛ معنی بیت: قاتل در حالی‌که تیغی خونین به دست داشت، نزد من آمد و پرسید که چونی؟

* اگر «خونی» به معنی «قاتل» است، صفت «خونین» در معنی بیت از کجا آمده است؟ به نظر می‌رسد که معنی بیت تحت تأثیر استاد شفیعی کدکنی نوشته شده است؛ چرا که او «خونی» را نه به معنی «قاتل»، بلکه صفت نسبی (= خونین) برای تیغ گرفته و نوشته است: در حالی که تیغی خونین به دست داشت... (مولوی، ۱۳۸۴: ۵۷).

۳۹. زان باده که عصیرش اندر چرش نیامد

وان شیشه که نظیرش اندر **حلب** ندیدم
چندان بریز باده کز خود شوم پیاده... (۱۶۹۰/۲۱۶)

ـ در توضیح «حلب» آمده است: شهری در سوریهٔ امروزی که آینهٔ آن معروف بوده است.

* مولانا از ساقی باده می‌خواهد؛ باده‌ای که عصیرش وارد چرخشت نشده، در جامی که نظیر آن حتّی در حلب که شیشه و آبگینهٔ آن شهرت دارد، پیدا نمی‌شود. در زمان مولانا آینه‌ها غالباً فلزی و از آهن بوده‌اند و آینهٔ شیشه‌ای بعداً معمول شده است؛ از این‌رو، بهتر است بگوییم شیشه و آبگینهٔ آن معروف بوده است، نه آینهٔ آن.

سعدی نیز در گلستان از شهرت آبگینهٔ حلب سخن گفته است: و... فولاد هندی به حلب [برم] و آبگینهٔ حلبی به یمن [آورم](سعدی: ۱۰۹).

۴۰. نی بند خلق باشم، نی از کسی تراشم مرغ گشاده‌پایم، برگ قفص ندارم
(۱۶۹۳/۲۳۲)

ـ «برگ»، «قصد، هوا و نیّت» معنی شده است.

* گمان می‌کنم به معنی حال و حوصله و تحمّل و پروا دقیق‌تر باشد؛ مثل این شواهد از *لغت‌نامه*:

چه گنه کرده‌ام نگارینا که تو را **برگ** صحبت ما نیست؟
(سعدی)

چنان کرشمهٔ ساقی دلم ز دست ببرد که با کسی دگرم نیست **برگ** گفت و شنید
(حافظ)

آشفته‌دماغم، سر و **برگ** سخنم نیست دامن چه گشایم؟ که گلی در چمنم نیست
(طالب آملی)

«هرکس بادی در سر گرفته است و بنده **برگ** نداشت پیرانه‌سر که از محنتی بجسته و دیگر مکاشفت با خلق کند» (تاریخ بیهقی).

۴۱. ما را اسیر کردی، امّاره را **امیری** ما را امیر گردان، او را غلام گردان (۲۰۳۳/۲۴۴)

ـ «امّاره را امیری»، چنین معنی شده است: امیر نفس امّاره هستی.

* معنی پیشنهادی: ما را اسیر کردی و نفس امّاره را بر ما امیر کردی. حالا قضیه را برعکس کن؛ ما را امیر و او را غلام و مطیع ما گردان.

«کردی» بعد از امیری، به قرینهٔ لفظی حذف شده است.

۴۲. چون رشتهٔ تبم من، با صد گره ز زلفت همچون گره زمانی بر زلف **سلسلم نه**
(۲۳۹۶/۲۵۳)

ـ در توضیح «سلسلم» آمده: سلسل من.

* توضیح درست نیست. «م» مضاف‌الیه نیست؛ مفعولِ فعلِ «نهادن» است: مرا زمانی مانند گره بر زلف مسلسل و زنجیروار خود ببند.

۴۳. کی باشد آن زمانی کان ابر را برانی گویی بیـــا و رخ را بر ماه کاملـــم نه؟
(۲۳۹۶/۲۵۳)

ـ «ابر و ماه کامل» در حاشیه چنین توضیح داده شده است: ابر: منظور زلف است. ماه کامل: بدر، گرد ماه.

* لازم بود به توضیح «ماه کامل» اضافه می‌شد که منظور، رخسار و صورت معشوق است.

۴۴. بهر رضای مستی، برجَه، بکوب دستی **دستی**، قدح‌پرستی، پر راوقِ گزیده (۲۳۹۳/۲۶۱)

ـ در حاشیه، «دستی» در اول مصراع دوم، «دستی بکوب و دستی بزن» معنی شده.

* در آن صورت، تکلیف «قدح‌پرستی» و «پر راوق گزیده» چه می‌شود؟!

قدح‌پرست، صفت دست است. اینکه علامت «ی» تعریف، هم به آخر موصوف اضافه شود و هم به آخر صفت، در شعر مولانا کاملاً طبیعی و جزو خصایص سبکی اوست. در نتیجـه، ویرگـول بعـد از دستی، زاید است. در واقع، معنی بیت این است: برای خوشایند مستی برخیز و دستی بزن؛ دست قدح پرست و جام‌خواهی که جامش پر از شراب خالص و ناب باشد.

۴۵. یخدان چه داند ای جان، خورشید و تابشش را؟
کی دانـــد **آفرین** را این جانِ آفریده؟ (۲۳۹۳/۲۶۱)

ـ در توضیحاتِ راجع به «آفرین» آمده: ظاهراً آفریدن، آفرینش.

* گویا مولانا «آفرین» را به معنیِ «آفریننده» به کار برده است؛ در شعر مولانا «خورشید» نمـاد خداست و چون ظهور خدا با فنای عبد همراه است، پس عبد هرگز نمی‌تواند خدا را بشناسد؛ چون تـا او هست، خدا ظاهر نمی‌شود و خدا زمانی ظاهر می‌شود که از هستی بنده نشانی نماند.

۴۶. ما را مده به غیری، تا سوی خود کشاند ما را تو کش، ازیـــرا شهـــوار می‌کشانی
تا یار زنده باشد، کوهـی کنـــی تو ســدّش چون در غمش بکشتی، در غار می‌کشانی
(۲۹۴۰/۲۹۴)

ـ برای مصراع اول بیت دوم، توضیحی به نقل از عهد عتیق (خروج ۱۹–۲۰) بدین تفصیل افـزوده شده است: چون موسی به دامنهٔ کوه سینا رسید، او را به خود خواند. کوه را دود فرا گرفت و بـه لـرزه درآمد. خداوند با موسی سخن گفت.

* مفهوم بیت دوم چنین است: خدایا، تا عاشق تو زنده است، سدّی محکم مانند کوه در برابر او قرار می‌دهی و مانع وصال او می‌شوی؛ وقتی او را در غم خود کشتی، آنگاه او را به غار وصال خود می‌کشی.

بین یار و غار در اول و آخر بیت تناسب وجود دارد. به نظر نمی‌رسد که بیت تلمیحی داشته باشد.

۴۷. خاموش و درکش این سر، خوش **خامشانه** می‌خور

زیرا که چون خموشی، اسرار می‌کشانی (۲۹۴۰/۲۹۴)

ـ در توضیح «خامشانه» آمده است: بی‌سرو صدا، بی‌لاف و عربده.

* از توضیح معلوم می‌شود که «خامشانه» را مثل «خوش» قید گرفته‌اند و به احتمال زیاد، «می خور» را «مَیْ خور» خوانده‌اند؛ یعنی ساکت باش و در سکوت به صورت دلپذیری باده بخور.

اگر خامشانه را «شرابی گیرا که از فرط مستی، خاموشی آرد؛ نظیر بیهشانه» (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۷: ۲۶۶) معنی کنیم، آن وقت خاموشانه مفعول می‌شود و می‌خور فعل امر؛ یعنی ساکت باش و شراب خوشی‌بخش را با مسرّت درکش؛ زیرا کلید جذب رازها، خاموشی است.

۴۸. زو هرکه جست کاری، می‌گفت خیره آری — آری و نی یکی دان، در وقت خیره‌رایی

کو خیمه و طویله؟ کو کار و حال و حیله؟ — کو دمنه و کلیله؟ کو **کدّ کدخدایی**؟

(۲۹۴۳/۳۰۶)

ـ «کدّ و کدخدایی»، به ترتیب به «مشقّت در طلب چیزی»، «دامادی» معنی شده است.

* با توجّه به موضوع غزل، گمان نمی‌کنم در اینجا «دامادی» وجهی داشته باشد. قبلاً در بیتی کدخدایی به کار رفته است:

شه جُست یک رسولی تا آن طرف فرستد — تا آن طرف رساند پیغام **کدخدایی**

به نظر می‌رسد که کدخدایی در این بیت، که در متن مقدم بر بیت دربارهٔ آن بحث شده است، به معنی بزرگی و سروری و پادشاهی[۷] باشد، به قرینهٔ «شه» که در بیت به کار رفته است و کدخدایی در این بیت به معنی پیشکاری و کارگزاری[۸] است که به مسئولیت رسول اشاره دارد. در واقع، رسول از سرمستی و بیخودی از هیچ چیزی خبر نداشت؛ نه از این و نه از آن و نه از رنج و زحمت پیشکاری و رسالتی که بر عهده داشت و اکنون وقتِ به انجام رسانیدنش بود.

۴۹. گفت ای رفیق، **جفتی کردی** هر آنچه گفتی — بردی مرا ز اسفل تا مصعد علایی

(۲۹۴۴/۳۰۶)

ـ بر رویِ «کردی» شماره گذاشته و در پایین، گویا «جفتی کردن» یکجا فعل مرکّب تلقی و چنین معنی شده است: موافقت کردن، همراهی کردن.

* اگر اشتباهی در تعیین محل شمارهٔ آن روی نداده باشد، به نظر می‌رسد در فعل مرکّب گرفتن آن، مسامحه شده باشد. «کردی» متعلّق است به پارهٔ دوم مصرع: «گفت ای رفیق، واقعاً که رفیق موافق و یگانه‌ای هستی؛ به وعده‌ای که داده بودی، عمل کردی و مرا از زمین به آسمان بردی».

ضمناً در گذاشتن دونقطه بعد از «ای رفیق»، اشتباه شده و جای آن بعد از کلمهٔ «گفت» است.

۵۰. می‌آید و می‌آید، آن کس که همی باید وز آمدنش شاید گر **دل بجهد** ما را

(۷۳/۳۱۰)

ـ «جهیدن دل»، «تکان خوردن دل در انتظار چیزی»، مجازاً «شهادت دل بر صدق خبری یا وقوع امری»، معنی شده است.

* این معنی با استشهاد به همین بیت، در فرهنگ ضمیمهٔ دیوان و در *فرهنگنامهٔ شعری* (ذیل دل جهیدن) نیز آمده است. به نظر می‌رسد «دل جهیدن» در این بیت معنایی شبیه به «دل تپیدن» داشته باشد؛ یعنی بی‌قراری، اشتیاق، خوشی و مسرّت فوق‌العاده از انتظارِ شنیدن خبری خوش؛ گواهی دل بر وقوع اتفاقی خوش و مسرّت‌بخش:

ابروم می‌جهید و **دل بنده می‌تپید** این می‌نمود رو که چنین بخت در قفاست

(۴۵۰/۵۶۶)

به گوشم مژدهٔ وصل از در و دیوار می‌آید **دلم هم می‌تپد**، الله امشب یار می‌آید

(محتشم، به نقل از عفیفی، همان: «دل تپیدن»)

۵۱. ساقی، ز شراب حق پُر دار شرابی را در ده میِ ربّانی دل‌های کبابی را

کم گوی حدیث نان در مجلس مخموران آب نمی‌سازد مر مردم **آبی** را

ـ «آبی»، «آبزیان و موجودات آبزی» معنی شده است.

* «آب» در بیت دوم به قرینهٔ بیت قبل، «شراب و می ربّانی» معنی می‌دهد؛ از این رو، «مردم آبی» نیز یعنی «باده‌نوشان و دلبستگان بادهٔ‌ربانی»؛ اهل شهود و عوالم معنوی.

آب در این بیت نیز به معنی شراب است:

ساقیا، آب درانداز مرا تا گردن زانکه اندیشه چو زنبور بود، من عورم

(۱۶۲۹/۲۸۳۴)

«آب و نان» در شعر مولانا با هم تقابل و تضاد دارند؛ «آب» ناظر بر معنویت و دلبستگی‌های معنوی و «نان»، ناظر بر لذّات و مشتهیّات جسمانی است:

در **نان** بسی برفتی، در **آب** هم برو از بعد سیر آب، یقین مَفرشَت سماست

(ترجیع ۲۵/۱۱)[۹]

۵۲. بفزای شراب ما، بربند تو خواب ما　　از شب چه خبر باشد مر مردم **خوابی** را؟

ـ «خوابی»، «خوابیده» معنی شده؛ در آن صورت، منظور از مردم خوابی، مردم خوابیده خواهد بود.

* به نظر می‌رسد در معنی کلمات، رعایت ایجازِ بیش از حد، باعث اخلال در معنی شده است.

«مردم خوابی» اهل کام و نازند که به دنبال آسایش و عافیتند و از عشق و رنج‌ها و سختی‌های شیرین آن، بی‌خبر.

قیاس کنید با:

ای جان و جمالت خوش، خامش کن و دم درکش　　آگاه مکن از ما هر غافل خوابی را
(۸۰/۳۱۴)

اهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست　　رهروی باید جهان‌سوزی، نه خامی بی‌غمی
(حافظ، ۱۳۶۵)

ضمناً علامت سؤال باید در آخر بیت باشد؛ چون بدون «مر مردم خوابی را» جمله ناقص است.

۵۳. نی باز سپید است او، نی بلبل خوش‌نغمه　　ویرانهٔ دنیا بهْ آن جغد **غرابی** را
(۷۸/۳۱۳)

ـ در توضیح «غرابی» آمده: ظاهراً حقیر و خورندهٔ کلاغ. شاید به معنی سیاه و به رنگ کلاغ.

* به نظر می‌رسد غرابی به معنی شوم و نحس به کار رفته باشد؛ چون هم جغد شوم است و هم غراب و توصیف جغد به غرابی، تأکید بر شومی و نحوست آن است؛ در غزل بعدی آمده:

هر سوی رسولی نو، گوید که نیابی، رو
لاحول بزن بر سر، آن زاغِ **غرابی** را
(۸۰/۳۱۴)

۵۴. ما را چو ز **سر بردی**، وین جوی روان کردی
در آب فکن زوتر **بطزادهٔ آبی** را
(۸۰/۳۱۴)

ـ «ز سر بردن»، به بیراه کشاندن، فریفتن و غافل کردن؛ و «بطزادهٔ آبی»، صراحی شراب که به شکل مرغابی سازند و شراب در آن کنند؛ بطزاده، ظاهراً همان صراحیِ مرغابی‌شکل معنی شده است.

* خطاب مولانا به ساقی (عشق) است که در بیت قبل به او گفته: «پر کن هله ای گلرخ، سغراق و شرابی را»، اکنون می‌گوید: چون جوی باده را روان کردی و ما را سرمست نمودی، ما را که آبی و

آب‌آموخته و آشنا به عوالم جانی و معنوی و عاشقی هستیم، در آب باده غرق کن و لطف خود را به نهایت برسان.

در **آب** فکن ساقی، بطزادهٔ آبی را بشتاب و شراب اَولی، مستان شرابی را

قیاس کنید با:

مرا به کشتی باده درافکن ای ساقی که گفته‌اند نکویی کن و در **آب** انداز

(حافظ: ۱۳۶۵)

در نتیجه، «از سر بردن»، «مست کردن» و «بطزادهٔ آبی» همان «مردم آبی» (غزل ۷۸/۳۱۳) معنی می‌دهد؛ «از سر بردن» در بیت زیر نیز به همین معنی است:

ای بانگ و نوایت تر، وز باد صبا خوش‌تر ما را تو بری از سر، تا روز مشین از پا

(۸۳/۳۲۰)

۵۵. امروز چنان خواهم تا مست و خرف سازی

این جان محدّث را وان عقلِ **خطابی** را

(۸۰/۳۱۴)

ـ «خطابی»، درخور خطاب و مخاطب معنی شده است.

* به قرینهٔ «محدّث» (اهل حدیث و روایت)، این را نیز باید اهل خطابه و ارشاد و تعلیم معنی کرد.

۵۶. صد حلقه نگر شیدا، زان بادهٔ ناپیدا کاسد کند این صهبا صد خمر **لعابی** را

(۹۱/۳۱۵)

ـ در توضیح «لعابی» آمده: ظاهراً تخمیرشده، غلیظ و گیرا.

* به نظر می‌رسد «لعاب» به معنی درخشش و جلای روی سفال و کاشی (معین) و «لعابی» به معنی سفالینی باشد که روی آن را به لعاب اندود کرده باشند (معین، انوری و دهخدا). در این صورت، مولانا شراب الهی را با شراب جام و شراب انگوریِ ریخته‌شده در جام لعابی مقایسه کرده است.

۵۷. گر زخم خوری بر رو، رَو زخم دگر می‌جو

رستم چه کند در صف دستهٔ گل و نسرین را؟ (۸۱/۳۱۷)

در توضیح مصراع اول گفته‌اند: این مصراع یادآور این جملهٔ انجیل متّی (۳۱/۵) است: «به شما می‌گویم با شرّیر مقاومت نکنید؛ بلکه هرکه به رخسارهٔ راست تو طپانچه زند، دیگری را نیز به سوی او بگردان...».

* همچنان‌که پیداست، در انجیل مقصود مقاومت نکردن در برابر شرّیر است و حال آنکه مولانا می‌گوید: به استقبال مصائب و بلاها برو و در راه عشق، از تحمّل سختی‌ها روی‌گردان مباش؛ چراکه «رندان بلاکش»[۱۰] که عاشقی شیوهٔ آنهاست، مانند رستم، زخم‌پذیر و پیشرو هستند[۱۱] و در مقابل دشواری‌ها و رنج‌ها سینه سپر می‌کنند.

۵۸. تا تو نشوی ماهی، این شط نکند غرقت جز گلبن اخضر را ره نیست در این **مرعش**
(ترجیع ۲/۶)

ـ در توضیح «مرعش» آمده: در اینجا به معنی چمنزار و درختستان به کار رفته است.

* حرف روی در قافیه‌های این بند از ترجیع، حرف «ش» است و قافیه‌های دیگر، جز یک مورد، کلمات بسیط، مشتق یا مرکّبی هستند که به حرف «ش» ختم می‌شوند و در همهٔ آنها حرف «ش» جزو کلمه است. تنها استثنا، قافیهٔ «گردش» است که «ش» در آنجا ضمیر است؛ ولی مولانا به تسامح آن را جزو کلمه فرض کرده است.

«مرعش» به عنوان کلمهٔ بسیط، دو معنی دارد (نوعی کبوتر سفید/ شهری در شام) که ظاهراً هیچ‌کدام از آنها مقصود مولانا نیست. تنها به شرطی می‌توانیم معنای پیشنهادی مصحّح محترم را بپذیریم که در این بیت نیز قافیه را مرع (زمین گیاه‌ناک و فراخ‌علف)، یا مخفّف مرعاً (چراگاه و چمنزار) + ش (ضمیر) بگیریم، که تسامح بیتِ مقفّی به «گردش» در اینجا نیز تکرار خواهد شد. در هرحال، آقای دکتر سبحانی باید می‌گفتند که این معنی را برای «مرع» پیشنهاد کرده‌اند یا «مرعش» (به‌عنوان کلمهٔ بسیط).

۵۹. ای روزه گرفته تو از مایدهٔ بالا روزه **بگشا** خوش خوش، کان غرّهٔ عید آمد
(۶۳۱/۳۴۴)

ـ دربارهٔ «بگشا» آمده است: فعل امر از گشودن (به معنی لازم).

* ظاهراً منظور آن است که روزه گشودن، یعنی افطار کردن، مفهوم لازم دارد.

۶۰. بر زلف شب آن **غازی** چون دلو رسن‌بازی آموخت که یوسف را در قعر چهی یابد
(۵۹۹/۳۵۰)

ـ غازی، «جنگجو» معنی شده است که بی‌گمان خطاست.

* فروزانفر در فرهنگ ضمیمهٔ دیوان، «غازی» را به نقل از *آنندراج*، «ریسمان‌باز، که گاهی بر اسب چوبین سوار شود» معنی کرده و بیت ذیل را شاهد آورده است (مولوی، ۱۳۶۳: ج ۷: ۳۷۷):

جنبش جان کی کند صورت گرمابه‌ای؟
صف‌شکنی کی کند اسپ گدا **غازیی**؟

در *فرهنگ جهانگیری* آمده است: غازی دو معنی دارد: اول لولی و ریسمان‌باز را گویند؛ مولوی فرماید: بر زلف.... (همین بیت) و مجیر بیلقانی راست:

سالک به شبه شو، نه به صورت، که عنکبوت **غازی** نگردد ارچه برآید به ریسمان

در حاشیهٔ همان صفحه، مصحّح (دکتر عفیفی) افزوده است (حتماً به نقل از آنندراج یا دهخدا):

چو **غازی** به خود درنبندند پای که محکم رود پای چوبین ز جای (سعدی)

۶۱. ای جان پسندیده، **جوییده** و کوشیده پَرهات برویده، پرهات مبارک باد! (۳۶۰/۶۲۳)

ـ جوییده، «مطلوب» معنی شده است.

* درست است که «جوییدن»، مصدر جعلی از «جستن» و «جوییده»، ساختِ دیگری از «جُسته» و به معنی مطلوب است، ولی با توجه به صفت «کوشیده» و مصراع دوم که جان را به روییدن پر و حتماً طالب بالا شدن (بیت قبل) توصیف می‌کند، به نظر می‌رسد منظور از «جوییده و کوشیده»، متّصف به صفت طلب و جست‌وجو و جدّ و جهد باشد؛ یعنی ای جان محبوب که اهل طلب و سلوک و مجاهده هستی، اکنون که با روییدن پر پرواز، اسباب این کار برایت فراهم شده است، بلوغ معنوی‌ات مبارک باد!

۶۲. آن کس که همی جُستم دی من به چراغ او را

امروز چو **تنگ** گل در رهگذرم آمد

ـ در پاورقی، در توضیح «تنگ» آمده: ظاهراً به معنی دسته و مجموعه است.

* همچنان که «تنگ شکر»، یعنی معشوق سراپا شیرین، «تنگ گل» یعنی مثل بار گل‌سرخ، سراپا زیبایی و طراوت و نغزی.

۶۳. گولی مگر ای لولی؟ اینجا به چه **می‌لولی**؟

رو صید و تماشا کن در شاهیِ شاهینش (۱۲۲۷/۳۹۳)

ـ «مولیدن» به اشتباه «نالیدن و زاری» کردن معنی شده است.

* «درنگ و تأخیر کردن» است (قیاس کنید با مدخل مول مول = تأخیر و درنگ؛ و مول مول زدن = تأمل کردن، اندیشه کردن، در فرهنگ ضمیمهٔ دیوان چاپ فروزانفر):

«خرگوش ساعتی بمولید تا از آن وقت.... اندکی درگذشت» (به نقل از فرهنگ سخن).

بمولیم تا آن سپاه گران

بیایند و گردان و جنگاوران (فردوسی ۷۷۵؛ به نقل از فرهنگ سخن).

۶۴. ساقیِّ می جانان، بگذر ز گرانجانان　　دزدیده ز **رهبانان**، آهسته که سرمستم
(۱۴۴۶/۴۰۷)

– در توضیح راجع به «رَهبانان» آمده است: جِ رَهبان، زاهد ترسا. مرحوم فروزانفر،« مراقبان راه» معنی کرده است.

* در فرهنگ‌های فارسی، «رهبان» به معنی زاهد گوشه‌نشین و تارک‌دنیا (= راهب)، غالباً به ضمّ «ر» نوشته شده است؛ چه وقتی که مفرد تلقّی شده و چه وقتی که جمع «راهب» گرفته شده است (انوری، ذیل رهبان). از آن طرف، بنا به گواهیِ شواهدی که در فرهنگ ضمیمهٔ دیوان، در ذیل رَهبان به معنی راهبان (= مراقب) آمده، مولانا این کلمه را به کرّات به همین معنی به کار برده و مخصوصاً وقتی به دزدیده یا پنهانی آمدن و رفتن تأکید شده، منظور کسی است که سر راه ایستاده و مراقب رفت و آمد مردم است. به قرینهٔ «گرانجانان»، «رهبانان» بیشتر محتسبانی هستند که مراقبند تا کاری خلاف شرع و قانون صورت نگیرد.

۶۵. ای دل، چو نمی‌گردد در شرح زبان من　　وان حرف نمی‌گنجد در صحن بیانِ من
می‌گردد تن در **کد**، بر جای زبان خود　　در پردهٔ آن مطرب کو زد ضربان من
(۱۸۷۷/۴۲۹)

ـ کد، «گدایی» معنی شده است.

* بهتر است آن را «رنج و کوشش» معنی کنیم:

کار یزدان را نمی‌بینند عام　　می‌نیاسایند از **کد** صبح و شام
(مثنوی، ۱۳۶۳)

۶۶. رستم از این نفس و هوا، **زنده بلا، مرده بلا**　　زنده و مرده، وطنم نیست به جز فضل خدا
(۳۸/۲۶۴۵)

ـ «زنده بلا، مرده بلا» مثلی است که آن را زمانی گویند که شخص، هم در زندگی و هم پس از مرگ، باعث رنج و اذیّت مردم است. یعنی: از نفس و هوی رهایی یافتم. زنده و مردهٔ من باعث آزار دیگران بود. در هر حال، در مرگ و زندگی، وطن من جز فضل خداوندی نیست (کلیات شمس، چاپ ۱۳۸۱: ۵۴، غ۳۸ ؛ چاپ ۸۶: ۱۱۱۴، غ ۲۶۴۵).

* ظاهراً «زنده بلا، مرده بلا» به «نفس» بر می‌گردد که گروهی سعی می‌کنند با کشتن نفس، از دست او در امان باشند. مولانا می‌گوید: از دست نفس، که زنده و مرده‌اش، هر دو بلا و آفت است، رها شدم. اکنون که رها شدم، چه زنده باشم و چه بمیرم، در پناه فضل و رحمت الهی هستم و از آسیب و خطر نفس، پروایی ندارم.

۶۷. مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر؟
خشک چه داند چه بود **ترللا ترللا**؟
(۳۸/۲۶۴۵)

ـ «ترللا» چنین معنی شده است: نوعی صوت است و در اینجا به معنی متضاد «خشک» یا چیز «بسیار تر» به کار رفته است. استاد شفیعی نیز نوشته است: ظاهراً به معنی بسیار تر. جای دیگر این لغت را ندیده‌ام.

* در اینکه این غزل مانند بسیاری از غزل‌های مولانا، در حال سماع سروده شده است، تردیدی نیست. در بیت‌های بعدی، از گفتن و سرودن، تن می‌زند و شنونده را دعوت می‌کند که به جای گوش دادن، سعی کند با دیدن، احوال درونی او را دریابد.

آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات نه‌ام — دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
دست فشانم چو شجر، چرخ‌زنان همچو قمر — چرخ من از رنگ زمین پاک‌تر از چرخ شما
(۳۸/۲۶۴۵)

بنابراین مولانا سکوتِ توأم با گوش سپردن به آهنگ موسیقی و دست‌افشانی و چرخ زدن را، بر سخن گفتن ترجیح می‌دهد و تصریح می‌کند که سخن‌بارگان، لذّت سکوت، و زهدپیشگان خشک و بی‌احساس، لذّت نغمات و اوزان موسیقی را درنمی‌یابند. «ترللا» معادل «مفتعلن»، و «تَنْتَنَتَنْ» بیانگر وزن اجرای آواز موسیقی (معین، «تن‌تنن») است و غزل مولانا نیز که در حال سماع سروده می‌شود، بر همان وزن است. دلیلِ آوردن «ترللا»، مثلاً به جای «تن‌تنتن»، رعایت قافیه و تقابلِ بخش اوّل کلمه با کلمهٔ «خشک» است. در واقع در این بیت، «خشک» به معنیِ «کج‌طبع جانور»، و «خر» و «ترللا» به معنی مطلق موسیقی، به جای «شعر عرب» و «شور طرب» در شعر سعدی به کار رفته است (دهخدا، ۱۳۷۷: ج ۱: ۱۷۸):

اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب — گر ذوق نیست تو را، کج‌طبع جانوری
شتر را چو شور و طرب در سر است — اگر آدمی را نباشد، خر است

۶۸. در دو جهان، لطیف و خوش همچو امیر ما کجا؟
چشم گشا و رو نگر، جرم بیار، خو نگر — ابروی او گره نشد، گرچه که دید صد خطا
خوی چو آب جو نگر، جمله طراوت و صفا
(۴۴/۲۵۲۳)

ـ خوی: عرق بدن (کلیات شمس، چاپ ۱۳۸۱: ۵۷، غ ۴۴ ؛ چاپ ۱۳۸۶: ۱۰۶۳، غ ۲۵۲۳).

* معلوم نیست ذهن استاد چگونه از خلق و خوی کریمانهٔ امیر (= عشق) به عرق تن منتقل شده است؟!

مولانا در بیتی دیگر تصریح کرده است که منظورش از «امیرِ» بیت مطلع، «عشق» است:

خوانـــدم امیـــرْ عشق را، فهم بدین شود تو را　　چون که تو رهن صورتی، صورتت است رهنما[۱۲]

در نتیجه، معنی دو بیت چنین خواهد بود: در دو عالم، هیچ‌کس مثل امیر ما بـا لطـف، مهربـان و گشاده‌رو نیست. او صدها گناه می‌بیند و به خشم نمی‌آید. چشم باز کن و روی گشـادهٔ او را ببـین. در حالی‌که گناهکار و مجرمی، به پیش او بیا تا خوی کریمانهٔ او را ببینی؛ خلـق و خـویی کـه ماننـد آب جویباران، تماماً طراوت و صفا و نرمی و ملایمت است.

۶۹. حریف **دوزخ‌آشامان** مستیم　　که بشکافند سقفِ سبزگون را　　(۱۰۱/۲۱۴۸)

ـ دوزخ‌آشامان: کسانی که ساغر قهر و سخت‌ترین بلاها و تلخـی‌هـا را تحمّـل کننـد؛ بلاکشـان (کلیات شمس، چاپ ۱۳۸۱: ۸۶، غ ۱۰۱ ؛ چاپ ۱۳۸۶: ۹۰۸، غ ۲۱۴۸).

* به احتمال زیاد، تعبیر «دوزخ‌آشام» با لحاظ اشتهای سـیری‌ناپـذیر دوزخ پدیـد آمـده و تقریبـاً معادل «دریاکش» و «دریانوش» است که دربارهٔ باده‌نوشان قهّار به کار می‌رود: «یـومَ نَقـولُ لِجَهـنَّمَ هَلْ إمتَلأْتِ و تَقولُ هل مِن مَزید» (۳۰ ق/۵۰).

۷۰. فتنهٔ عشّاق کند آن رخِ چون روز تو را　　شهرهٔ آفاق کند ایـــن دل شبگـــرد مـــرا (۴۳/۲۶۴۹)

ـ فتنه: مفتون، عاشق (چاپ ۱۳۸۱: ۵۷، غ ۴۳ ؛ چاپ ۱۳۸۶: ۱۱۱۶).

* بی‌تردید در این بیت «فتنه» به معنی آشوبگر و فتنه‌انگیز و معشوقی که موجب فتنه و آشـوب گردد، به کار رفته است؛ مانند ابیات ذیل:

چـــون پدیـــد آمـــد ز دور آن فتنهٔ جان‌های حور
جام در کف، سُکر در سر، روی چون شمس‌الضحی
(مولانا، ۱۵۲/۳۱۶۵)

چشمـــان تـــو ســـحر اوّلیننـــد　　تـــو فتـــنهٔ آخـــرالزمـــانـــی
(سعدی، به نقل از لغت‌نامه)

شاعر می‌گوید: آن رخ روشن و پرفروغ، تو را مایهٔ گمراهی و شیفتگی عاشقان خواهد کرد...

۷۱. تـا دیـدهٔ غیـــر برنیفتـــد　　منمـــــای به خلق **مَحسنی** را　　(۱۲۲/۱۷۵۸۲)

ـ در توضیح «محسنی» آمده است: مَحسَن، یکی از محاسن؛ جای خوب و نیکـو از بـدن (کلیـات شمس، چاپ ۱۳۸۱: ۹۷، غ ۱۲۲ و صفحه ۷۲۲ چاپ حاضر).

* این توضیح به چند دلیل درست نیست:

۱- در نسخهٔ اساس، به طور واضحی بر روی «م» ضمّه است.

۲- مَحسن، مفرد محاسن نیست و در زبان فارسی به‌صورت مفرد به کار نرفته است: محاسن، جِ حُسن: خوبی‌ها، نیکویی‌ها. «محاسن» برخلاف قیاس صرفی، جمع «حسن» است. بعضی آن را جمع «مَحسَن» گفته‌اند و مؤلّف *لسان‌العرب* از قول ازهری این قول را مردود دانسته است (معین، ۱۳۵۹: «محاسن»).

۳- بیت با آن به‌کلّی بی‌معنی است و با توجّه به ابیات قبل، «مُحسنی» حاصل مصدر و به‌معنی «احسان» است:

یاقوت زکات دوست ما راست درویش خورد زرّ غنی را

در بیت مقطع نیز «مؤمنی» دقیقاً به همین صورت و به معنی «ایمان» به کار رفته است:

زیرا که دل است جای ایمان در دل می دار مؤمنی را

این چند یادداشت از حواشی بسیار سودمندی که در ذیل هر صفحهٔ کلیّات شمسِ ۲۰۰۰ صفحه‌ای وجود دارد، بیانگر آن است که اغلب توضیحات، در عین اختصار، رسا و مفید است و بعضی از اشکالات نیز ناشی از ایجاز بیش از حدّی است که مصحّح محترم ناچار بودند در پیش بگیرند. اگر چند درصد به حجم توضیحات اضافه می‌شد، حدّاقل باید یک جلد به دورهٔ دو جلدی افزوده می‌گشت، که حوصلهٔ غالب خوانندگان امروزه دیگر تحمّل چنان اطناب و تفصیل‌هایی را ندارد.

پی‌نوشت

۱. انگیزهٔ عمده آن بود که این کوشنده خوش نداشت این کتاب هم به سرنوشت مثنوی و یکی دو کتاب دیگر، گرفتار آید و کوشش سالیان وی ابتدا به نام دیگران رقم بخورد. این بود که به‌رغم میل باطنی خود از روی تصویر گاهی بی‌رمق به کار پرداخت و در اثنایی که نسخه برگردان آماده می‌شد، وی نیز حروف‌نگاری دیوان را با شتاب دنبال کرد. پس از آماده شدن نسخه برگردان متن خواناتر شد و اختلافات به چشم آمد و مقابلهٔ جدید ضرورت پیدا کرد (مقدّمهٔ اصلاحیّه).

۲. نمونه‌ای از تصحیحات مربوط به حواشی یا قرائت متن را در ذیل می‌آورم:

الف. ناگه برآید صرصری، نی بام ماند نی دری زین پشّگان پر کی زند؟ چون که ندارد پیل پا (۲۵/۳۲)

ـ پا در اینجا: پر و بال (چاپ ۱۳۸۱: ۴۵)

ـ پا در اینجا: پر و بال، استقامت، پایداری (چاپ حاضر: ۲۱)

بهتر بود قسمت اوّل به کلّی حذف می‌شد.

ب. تا جستنی نوعی دگر، ره‌رفتنی طرزی دگر... (۲۲/۲۷)

ـ جَستنی (چاپ ۱۳۸۱: ۴۳)

ـ جُستنی (چاپ ۱۳۸۶: ۱۸)

ج. گر شود عالم چو قیر از غصّهٔ هجران تو
نخوتی دارد که اندر ننگرد مر قار را (۱۵۹/۳۱۷۷)
ـ قار: قیر (چاپ ۱۳۸۱: ۱۱۷)
ـ قار: در ترکی به معنی برف است؛ به معنی سپیدی هم آمده است (چاپ ۱۳۸۶: ۱۳۴۴).
* سبحانی در چاپ اخیر تقریباً در تمام مواردی که «قیر» و «قار» در مقابل هم آمده‌اند، متذکّر شده است که ممکن است «قار» به معنی برف یا مطلق سفید آمده باشد. بیت ذیل نیز جزو آنهاست؛ ولی توضیحی راجع بدان نیامده است:
با غیر جنس اگر بنشیند، بود نفاق مانند آب و روغن و مانند قیر و قار (۶۰۳/ ۱۱۱۶)
از کاربرد قدما معلوم می‌شود که کلمهٔ «قار» در میان فارسی‌زبانان نیز کلمه‌ای آشنا بوده است:
شیب کردی به لفظ تازی، ریش قیر کردی به لفظ ترکی، قار
(سنایی، *دیوان*، به تصحیح مدرّس رضوی: ۱۹۸)
ـ یعنی ریش سیاهت را سفید کردی
د. یا صافیه الخمر فی آنیه المولی
أسکِر نَفَراً لذّاً والسُّکرُ بنا اَوْلی
ـ ای شراب صافی در صراحی مولای ما، همه را به اصرار مست کن، که برای ما مستی شایسته‌تر است (چاپ ۱۳۸۱: ۷۹، غ ۸۹).
ـ ... گروه لجوج را مست کن... (البتّه چون «نفراً»، نکره است باید به «گروهی لجوج» ترجمه می‌شد).
ه . بنمای از این حرف، تصاویرِ حقایق
یا مَن قسَمَ القموةَ و الکاسَ علینا (۹۶/۲۴۳۶)
ـ ای آنکه بر ما شراب و فنجان قسمت می‌کنی (چاپ ۱۳۸۱: ۸۳، غ۹۶)
ـ ای آنکه بر ما شراب و پیمانه قسمت می‌کنی (چاپ حاضر)
و. نیم‌شب چون صبح شد، آواز دادند موذنان
ایّها العشّاق قوموا و استعدّوا للصّلا (۱۵۲/۳۱۶۵)
ـ ای عاشقان، برخیزید و به مهمانی آماده شوید (چاپ ۱۳۸۱: ۱۱۳، غ ۱۵۲)
ـ ای عاشقان، برخیزید و برای نماز آماده شوید (چاپ حاضر)
۳. در ارجاع به کلیات شمس، به پیروی از شماره‌گذاری دکتر توفیق سبحانی، شمارهٔ سمت راست ممیّز، مربوط به ترتیب غزل‌ها در چاپ توفیق سبحانی و شمارهٔ سمت چپ، مربوط به ترتیب همان غزل در چاپ استاد فروزانفر است.
۴. در چاپ ۱۳۸۱، «شهسوار هل أتی» کنایه از رسول اکرم (ص) دانسته شده است.
۵. یک دم غریق بحر خدا شو، گمان مبر کز آب هفت‌بحر به روی موی تر شوی
(حافظ، ۱۳۶۵)
۶. ای مزرعه بگذاشته، در شوره گندم کاشته ای شعله را پنداشته روزن تو چون پروانه‌ای

۷. در این ابیات، کدخدا به معنی بزرگ و سرور قوم به کار رفته و کدخدایی به معنی سروری و ریاست:

همه کدخداینـد، مـزدور کـیست؟ همـه گنـج دارند، گنـجور کیست؟ (فردوسی)

چه سود افسوس من؟ کز کدخدایی جـز این مویی ندارم در کیـایـی (نظامی)

۸. در ابیات ذیل، کدخدا به معنی مباشر، پیشکار و کارگزار بـه کـار رفتـه و کدخـدایی بـه معنـی پیشـکاری و کارگزاری و وزارت:

نَبُد خسروان را چنان کدخـدای به پرهیز و داد و به دین و به رای (فردوسی)

[حضرت رضا] «گفت یا امیرالمؤمنین، فضل سـهل بسـنده باشـد، کـه وی شـغل کدخـدایی مـرا تیمـار دارد» (بیهقی). (شواهد کدخدا و کدخدایی از *فرهنگ سخن* و *لغت‌نامهٔ* دهخدا نقل شده است).

۹. شمارهٔ سمت راست، شمارهٔ ترجیع در چاپ دکتر سبحانی و شمارهٔ سمت چپ، شمارهٔ ترجیع در چاپ اسـتاد فروزانفر است.

۱۰. نازپرورد تنعّم نبـرد راه بـه دوسـت عاشـقی شیـوهٔ رنـدان بلاکـش باشـد

اهل کام و ناز را در کوی رنـدی راه نـیست رهروی باید، جهان‌سوزی، نه خـامی، بی‌غمی (حافظ)

۱۱. زخم پذیر و پیش رو، چون سپر شجاعتـی گـوش بـه غیر زه مده تا چو کمان خَمانَمت (غ ۲۵۲۷ /۳۲۲: ۱۰۶۵)

۱۲. متأسّفانه در قرائت این بیت دو اشتباه رخ داده است: «امیر» با کسـره خوانـده شـده و «صورتتسـت» بـه «صورت تست» تبدیل شده است، که بیت را بی‌معنی می‌کند.

کتابنامه

– انوری، حسن (و همکاران)، ۱۳۸۱، *فرهنگ بزرگ سخن*. ۸ جلد، تهران: سخن.

– بهشتی شیرازی، محمد، ۱۳۷۲، *رباعی‌نامه*. تهران: روزنه.

– بی‌نام، ۱۳۵۲، *تاریخ سیستان*. تصحیح ملک‌الشعرای بهار، به همّت محمد رمضانی، تهران: کلالهٔ خاور.

– حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، ۱۳۶۵، *دیوان*. تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران: زوار.

– دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.

– دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، *امثال و حکم*. تهران: امیرکبیر.

– سنایی غزنوی، مجدود بن آدم، ۱۳۷۵، *حدیقةالحقیقهٔ و شریعةالطریقهٔ*. تصحیح محمـدتقی مـدرس رضـوی، تهران: دانشگاه تهران.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۴، *گزیدهٔ غزلیات شمس*. چاپ هجدهم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

– شمیسا، سیروس، ۱۳۸۵، *فرهنگ تلمیحات*. تهران: فردوس.

– عطار نیشابوری، فریدالدین، ۱۳۷۵، *دیوان*. تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.

– عفیفی، رحیم، ۱۳۷۳، *فرهنگنامهٔ شعری*. چاپ اول، تهران: سروش.

– فرخی سیستانی، ۱۳۶۴، *دیوان*. تصحیح دکتر سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.

– قبادیانی، معین‌الدین ناصر خسرو، *دیوان*. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، کانادا: دانشگاه مک‌گیل.
– معین، محمد، ۱۳۵۹، *فرهنگ فارسی*. ۶ جلد، تهران: امیرکبیر.
– مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی، ۱۳۶۳، *کلیّات شمس یا دیوان کبیر*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۰ جلد، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
– _____ ، ۱۳۸۶، *دیوان کبیر*، کلیّات شمس (چاپ عکسی از روی نسخهٔ خطی موزهٔ مولانا در قونیه). تهران: موسسّهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
– _____ ، ۱۳۸۶، *دیوان کبیر*، کلیّات شمس تبریزی (نسخهٔ قونیه)، توضیحات، فهرست و کشف‌الابیات. تصحیح توفیق هـ سبحانی، ۲ جلد، چاپ اول، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
– میبدی، رشیدالدین، ۱۳۶۳، *کشف‌الاسرار و عدّةالابرار*. ج ۲، تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.
– مینوی، مجتبی، ۱۳۸۶، «لزوم اهتمام در چاپ کردن کتب مولانا به طریق تصحیح انتقادی»، نامهٔ انجمن (فصلنامهٔ انجمن آثار و مفاخر فرهنگی)، سال هفتم، شمارهٔ سوم.
– نیکلسون، رینولد الین، ۱۳۷۴، *شرح مثنوی شریف*. ج ۲، ترجمهٔ حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
– هـ . سبحانی، توفیق، ۱۳۸۶، «دیوان کبیر قونیه و کلیّات شمس استاد فروزانفر». فصلنامهٔ ادب پژوهی، سال اول، شمارهٔ دوم.

نقد و بررسی رمان *بطالت* *

نورا موسوی‌نیا

اشاره

رمان *بطالت*، اثر احسان نوروزی، با فضای ذهنیِ پست‌مدرن، تلفیقی از بحث و جدل‌ها، گفت‌وگو حول و حوش نویسنده‌ها، کتاب‌ها، خواننده‌های «راک اند رول»[1] و شخصیت‌های تاریخ ادبیات جهان است، که به‌گونه‌ای متفاوت‌تر از آنچه پیش‌ترها در ادبیات فارسی شاهد آن بودیم، داستان را روایت می‌کند. فضای ذهنی داستان هیچ‌گونه محدودیت زمان و مکانی ندارد و فضای عمدهٔ آن، شهری است آکنده از دود و زباله‌هایی که دائماً در حالِ سوختنند و دانشکده‌ای که دانشجویانش عمدتاً برای فرار از سربازی به آنجا آمده‌اند. در این شهر، کسی نمی‌تواند خواب ببیند و همه درون صف برجی نمادین در انتظار نتیجهٔ معافیت یا عدم معافیت از سربازی خود هستند.

***

فضای ذهنی پست‌مدرن و دن‌کیشوتِ عصر حاضر

«[...] اولین چیزی که در این شهر یاد می‌گیری، این است که خواب‌هایت را فراموش کنی؛ چون چیزی که در بیداری می‌بینی، خودش تحقّق خواب‌هاست. خواب‌ها جنون‌آفرین می‌شوند اینجا؛ چون اینجا پایان است. این آغاز، پایان ماجراست. هر روایتی با بدیهی پنداشتن پایانش آغاز می‌شود. پایان‌ها بر تمام روایت‌ها سایه انداخته‌اند. روایت‌ها بهانه‌ای برای شروع یک پایان دیگر هستند. همه چیز با خواب آغاز می‌شود و با خواب پایان می‌یابد. همه چیز در فاصلهٔ میان خواب و خلقت و خواب بعد از آفرینش در روز هفتم رخ می‌دهد» (نوروزی، ۱۳۸۶: ۸).

---

* *بطالت* (تهران: چشمه، ۱۳۸۶)، اثر احسان نوروزی است. این مقاله در شماره ۱۴ کتاب ماه ادبیات (خرداد ماه ۱۳۸۷)، با عنوان «استحاله و سمبولیسم دن‌کیشوت‌وار» به چاپ رسیده است.

شخصیت اصلی رمان، که روایت داستان از زبان اوست، دن‌کیشوتِ عصر حاضر است؛ کسی که جدّ اندر جدّش دن‌کیشوت‌وار زیسته‌اند. دن‌کیشوت امروز به جای مبارزه با سلحشوران خیالی و سمبلیک و گزاف‌گویی‌های اغراق‌آمیز، غرق در دنیای ادبیات و فلسفه، با نویسنده‌ها و شخصیت‌های متفاوت زندگی می‌کند؛ تا حدّی که در دوره‌ای از کتاب و روزنامه تغذیه می‌کند و این عمل جایگزین اعمال قهرمان‌مآبانه و اغراق‌آمیز دن‌کیشوتِ سروانتس می‌گردد. این بخش از داستان، تمثیلی از دنیای جنون‌وار تکثیر اطلاعات، کتاب و ادبیات در عصر حاضر است و به‌واقع نیز امروزه برای هضم این همه اطلاعات، نیاز به چنین دن‌کیشوتی کاملاً محسوس است.

پیش‌ترها ملّت‌ها برای کسب متصرّفات ارضی و قلمرو بیشتر می‌جنگیدند، اما امروزه برای کسب اطلاعات بیشتر می‌جنگند. اطلاعات با سرعت، سراسر کرهٔ زمین را فرا می‌گیرد و ملّت‌ها تلاش می‌کنند تا آنها را از یکدیگر بربایند. نقش دولت روزبه‌روز ضعیف‌تر می‌شود و شرکت‌های غول‌آسای چند ملّیتی با گرفتنِ جای دولت‌ها سلطه پیدا خواهند کرد. به‌عبارتی باید گفت دن‌کیشوتِ عصر حاضر در کتاب *بطالت*، که تحت‌تأثیر کتاب و کامپیوتر و جوینت‌های مختلف دچار نوعی ابهام و سردرگمی شده، تمثیلی از انسان امروز معاصر است که از فرطِ تکثیر و انبوه اطلاعات و جهان کتاب و کلمات، دچار سردرگمی و اغتشاشِ ذهنی گشته است. همین‌که ذهنیت‌ها به جنبشی عادت کرد، جنبشی دیگر جای آن را می‌گیرد. همین‌که فلان گروه موسیقی امروز به‌روز شد، فلان گروه موسیقی فردا جایگزین می‌شود و بدین‌ترتیب، می‌بینیم که تغییر و تحوّلات و سرعت در عصر حاضر به طور مرتّب از هم سبقت می‌گیرند.

«[...] آثار ادبی بلعشان راحت‌تر است؛ ولی مابقی هضمشان. ترکیب‌های مختلف آثار و تقدّم و تأخّر خوردنشان، تأثیرهای مختلفی بر گوارش دارند و تغذیه از ژانرهای مختلف، تأثیرهای روانی و جسمی متفاوتی دارند و صرف خوشمزگی مطالب روان‌کاوانه نباید باعث شود خواصّ غذایی کتاب‌های کودکان را نادیده بگیریم» (همان: ۱۲).

دوران عزلت ده‌سالهٔ دن‌کیشوت در کتابخانه و گذران زندگی او با باقی‌ماندهٔ غذاهای درون سطل‌ها و وصله کردن لباس‌های خود با شالِ جاماندهٔ یکی از کارکنان و روزها خوابیدن در صندوق، به‌وضوح ما را به یاد شخصیت‌های آثار ساموئل بکت می‌اندازد که تمام زندگی خود را در فلاکت، فقر، بدبختی و گوشه‌گیری از دیگران در دنیای ذهنی و تجربه‌های خاص خود سپری می‌کنند. در اینجا تأثیر تیپ شخصیت‌های بکت بر شخصیت دن‌کیشوت و همچنین تأثیر آثار پل استر، نویسندهٔ پست‌مدرن آمریکایی، به‌ویژه اثر *کشور آخرین‌ها*، که عنصر شهر بر آن بسیار غالب گشته، با ترسیم

فضای شهریِ نامتعارف در کتاب *بطالت* کاملاً قابل قیاس است. به‌عبارتی، می‌توان گفت شهر، شهرنشینی و مدرنیته، به‌عنوان یک عنصر گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم، در بسیاری از ادبیات پست‌مدرن جهان به آن توجه شده است و تم‌مایه‌ای برای آثار نویسندگان واقع شده است؛ از *شهر پُرازدحامِ* بودلر تا *پاریسِ* پروست، *دوبلینِ* جویس، *لندنِ* الیوت، *نیویورکِ* دس پاسس، *کشور آخرین‌های* پل استر و *ماکوندوی* مارکز، که حضور در آنها یا به‌صورت فضایی معنوی، یا مکانی اسرارآمیز، یا به‌عنوان تهدیدی فراگیر نشان داده می‌شود. در کتاب *بطالت* نیز ما شاهد شهری نامتعارف، با قوانین و اصول خاصّ خود هستیم و می‌بینیم که بیشترین اتفاقات در دانشکده روی می‌دهد:

«[...] دانشجویان این دانشکده این استعداد را داشتند که نسبت به کلمات ابدی حسّاس باشند. در شهر هیچ نشانه‌ای از لذّت به جای نمانده بود؛ اما در دانشکده، بچه‌ها از هم واژه‌هایی را یاد می‌گیرند که با گفتنشان در مکان و زمان و حالاتی خاص، می‌توان دستِ‌کم صدای آن لذّت را شنید. از میان همه چیز، این جماعت زندگی را برگزیده بودند! کلمات ابدی را انتخاب کرده بودند. انتخاب آوای ابدی! انتخاب تصویر ابدی! انتخاب اشیاء ابدی! انتخاب جوینت ابدی! جوینت‌های ابدی!» (همان: ۲۵).

یکی از عواملی که کتاب *بطالت* را به ذهنیت پست‌مدرنیستی شبیه می‌سازد، تلفیق ژانرهای مختلف اسطوره‌ای، افسانه‌ای، کلاسیک، علمی-تخیّلی و گروتسک با فضاها و تحوّلات مدرن عصر حاضر ماست و این تلفیق به شکلی هنرمندانه، در واقع موجب جذاب‌تر شدن روایت داستان گشته است. برای مثال، تلفیق پری‌ای با چشم‌های درشت و سیگاری بر لب و یا مردی از جنس آتش و سوپر خدایان. این وام گرفتن از ژانرهای مختلف ادبیات (ژانر گروتسک‌وار آلن‌پویی، ژانر فانتزی و رئالیسم جادویی مارکزی) در جای‌جای کتاب به چشم می‌خورد و می‌توان رگه‌های مطالعات نویسنده را از این اقتباس‌های ادبی، هنری و فلسفی پیدا کرد.

یک نمونه از این بازی‌های زبانی، کلاژ تلفیقی و کوبیسم عناصر و نشانه‌های دعایی است، که نویسنده آن را تغییر داده و عناصر و شخصیت‌هایی مدرن را جایگزین ساخته است:

«[...] ای پروردگار بی‌همتا، بزرگ و قادر و توانا؛ ای آفرینندهٔ هنری میلر و نیچه و جک کرواک و آلن گینزبرگ و نیروانا؛ ای خالق بورخس و رمبو و داستایفسکی و کافکا، تو را شکر می‌گوییم که در بالاترین اشکوب جمعه‌بازار، که مختصّ سبک‌ترین چیزها، بوی محرّک صندل‌های رسیده از شانگ‌های و رنجور روان‌گردان‌های گیاهی کنار رود می‌سی‌سی‌پی بود، عمو اسی را به سراغمان فرستادی تا چشم‌ها و گوش‌هایمان را به روی مصنوعاتی بدیع و پدیده‌هایی جدید بگشاید» (همان: ۲۷).

بخش دیگری از داستان نیز ما را به یاد مانیفستِ *اثر هنری در عصر بازتولیدپذیریِ تکنیکی آن*، اثر والتر بنیامین می‌اندازد. بر طبق این مانیفست، والتر بنیامین معتقد است که اثر هنری همواره بازتولیدپذیر بوده است. هر آنچه آدمی ساخته است، می‌تواند به دست آدم‌های دیگر نیز ساخته شود. بازتولید تکنیکی اثر هنری، امری تازه است که متناوباً در تاریخ، با وقفه‌هایی بس دور از هم، ولی با شدّتی فزاینده، راه خود را به پیش باز کرده است و آنچه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری می‌میرد، هالهٔ اثر هنری است. اثر هنریِ بازتولید شده، در مقیاسی روزافزون، بدل می‌شود به بازتولید اثر هنری‌ای که ماهیّتاً مبتنی بر بازتولیدپذیری است. در واقع، وقتی تابلوی «لبخند ژوکوند» داوینچی به هزاران نسخه در سرتاسر جهان تکثیر می‌شود، دیگر فاقد آن هالهٔ تقدّس خود می‌گردد و دیگر کسی اصرار نمی‌کند که برای دیدن ژوکوند به پاریس برود و آن را در موزهٔ لوور ببیند؛ یک نسخهٔ کپی از ژوکوند هم می‌تواند به زیبایی اصل آن در خانهٔ هر کسی پیدا شود. در اینجا ما شاهد همین نکته هستیم که نویسنده آن را به این صورت بیان می‌کند. تابلوی گل آفتابگردان روی بلیت‌های اتوبوس، تابلوهای دلاکروا روی تی‌شرت‌های تک‌پولی، فاقد همان هاله‌ای هستند که بنیامین در مقالهٔ خود به آن اشاره کرده است.

«[...] لطفاً سکوت را رعایت کنید. مسیح در حالِ درد کشیدن است. دست نزنید؛ زانو بزنید؛ سفر نیایش آیهٔ هشت را بخوانید؛ حالا بلند شوید، نان متبرّک بخورید، شراب بنوشید و به تابلوی بعدی نگاه کنید: تابلوی برج بابل، تابلوی پیروزی مرگ، تابلوی گلِ آفتابگردان روی بلیت‌های اتوبوس، تابلوهای دلاکروا روی تی‌شرت‌های تک‌پولی و فرشتگان رافائل روی تابلوهای منوی رستوران‌ها. بخورید؛ این دست‌های مسیح است. بخورید؛ این چشمان مسیح است. بخورید؛ این لب‌های مسیح است با سس مخصوص؛ و بخورید؛ این رُست‌بیف مسیح است و امروز هات‌داگ مسیح غذای پیشنهادی سرآشپز است. بنوشید؛ این خون گازدار مسیح است» (همان: ۳۲).

یکی دیگر از ویژگی‌های ذهنیت پست‌مدرنیستی، «انسان‌زدایی» است. در این تعریف، تنها سبک، زمام امور را در ادبیات و هنر به دست می‌گیرد و انسان دیگر به مفهوم واقعیِ انسان به کار نمی‌رود. در تصویر مشهور لئوناردو داوینچی از ابعاد انسان، با موجودات پیکاسویی مواجه هستیم که در سطح متعدّد بخش شده‌اند. از انسانیت این موجودات چیزی کم نشده؛ صرفاً انگارهٔ دیگری از انسان ارائه شده است. در کتاب *بطالت* نیز ما با همین دگردیسی شخصیت‌ها روبه‌رو هستیم. شخصیت‌های دگرگون‌شده و کج و معوج که هرگونه مرز بین واقعیت و منطق را فرو می‌ریزند و در

فضایی دیگرگونه‌تر زندگی می‌کنند. برای نمونه، می‌توان از شخصیت «پیام» نام بـرد؛ شخصـی کـه طلایه‌دار اخلاق است و خواهان رشد و تجلّی افکار بشـری اسـت و در نهایـت نیـز جـز مغـزی ۳۰۰ گرمی، چیزی از او باقی نمی‌ماند و افکارش را با اتصال سیمی، از مغزش به شکل جملاتی مغشـوش بر یک کاغذ رولی ثبت می‌کند. بعد از مرگ پیام، یک کارخانهٔ ساخت کاغذ توالت برای فروش بیشتر، حق انحصاری کاغذهای رولیِ افکارش را می‌خرد. همین‌طور شخصیت پیام، ما را بـه یـاد شخصـیت «مورفی»، اثر ساموئل بکت، و *آخرین بازماندهٔ دم‌دار ماکوندوی* مارکز می‌اندازد.

«[...] پیام، این جان‌نثار اخلاق، شهید صراطِ نامِ نیک، زائر معبد عظیم و پـوکِ اَبَـر انسـانیت، در حالی سپهر فانی را وداع کرد که چیزی از او باقی نمانده بود مگر عنصری آپولونی. بیماری همه چیـز را از او گرفت و همانی را از او باقی گذاشت که پیام در طلبش بود؛ تکه‌ای مغز» (همان: ۳۸).

نویسنده توانسته است در ساختار کلاسیک و سنّتی داستان دگرگونی‌هایی پدید آورد، بی‌آنکـه بـه زیبایی‌شناسی سـاختار لطمـه‌ای وارد کنـد. یکـی از ایـن دگرگـونی‌هـا، اسـتحالهٔ شخصـیت‌هاسـت. شخصیت‌ها در کتاب *بطالت* دو گروه هستند. شخصیت‌های گروه اول، همان نام‌های بزرگ و مشهور ادبیات و فلسفه و هنر جهانند و گروه دیگر، شخصیت‌هایی هستند که نویسنده، خود آنها را خلق کرده و ساخته و پرداخته نویسنده‌اند و این شخصیت‌ها نیز به نوعی وامدار شخصیت‌های دستهٔ اول هستند؛ به‌عبارتی دیگر، شخصیت‌های گروه دوم به نوعی از گروه اول تبعیّت می‌کنند. شخصیت‌پـردازی نیـز در کتاب *بطالت* تابع قواعد کلاسیک نیست؛ اما شخصیت‌های ساخته و پرداخته‌شده تلفیق زیبـایی از تیپ‌ها، نویسنده‌ها و شخصیت‌های مختلف پدید آورده است. بنابراین بـه طـرز واضـحی ایـن تلفیـق کوبیسم‌وار را در شخصیت‌پردازی کتاب نیز می‌بینیم:

«... مهدی... مهدی... مهدی یه جور آرتـور رمبـوی شـهری بـود؛ یـه آقـای هـالوی نابغـه. یـه چه‌گوارای مدنی. یه آنارشیست خونگی. یه رمانتیک که از قرن هژدهم ورِش دارن، بیارنش صاف آخر قرن بیستم. از منظر مارکسیستی، مهدی یه بچه بورژوا بود؛ اما یه مارکسیست واقـع‌نگـر هـم تأکیـد می‌کنه که مهدی اخلاق بورژوایی نداشت. از نگاه یه پراگماتیست، مهدی بیکاره‌ای ولگـرد بـود کـه نمی‌شد خلاقیتش رو نادیده گرفت. به چشم اغلب ماتریالیست‌ها، مهدی یه متافیزیک‌باورِ منحط بود؛ ولی اندک ماتریالیست‌هایی هم بودند که اعتقاد داشتند همین حضور مهدی رو مـی‌شـه دلیـل نشـتِ متافیزیک به عالم مادّه دونست. سنّتی‌ها می‌گفتند مهدی آشوب‌طلبی ساده‌دله. آوانگاردهـا مهـدی رو کهنه و کپک‌زده حساب می‌کردن؛ اما اضافه می‌کردن که کپک بـرای آثـار هنـریِ آوانگـارد مَصـالح

خوبیه. شارلاتان‌ها هفت‌خطی می‌دونستنش که خودش رو زده به خریّت. اما واسهٔ من، مهدی با همهٔ هرزگی‌ها و بلاهت‌هاش، یه رفیق بود» (همان: ۱۵).

بدین‌ترتیب، ما نظم جدیدی را در ساختاربندی و شخصیت‌پردازی داستان می‌بینیم و گسستگی روایت یا گسست‌هایی که در طول روایت کتاب به وجود می‌آید، ساختار این نظم را فرو نمی‌ریزد. همچنین این گسستگی روایت، یعنی شروع یک اتفاق در دل اتفاق دیگر؛ به‌عبارت دیگر، این آمیختگی قلمروهای روایت‌ها کتاب *هزار و یک شب* و شخصیت «شهرزاد» را نیز به ذهن متبادر می‌کند.

نخبه‌گرایی، کنایه و تجرید سمبولیستی

دانشجویان دانشکده، هرکدام به نوعی نمایندهٔ بخشی از جوانان روشنفکر امروزند، با همان درگیری‌ها و همان کشمکش‌های آشنایی که در زبان نمادین و نشانه‌ایِ داستان، «تومور» خوانده می‌شوند. نویسنده در بخشی از این داستان، عوارض عودِ تومورها را چنین شرح می‌دهد: «این تومورها منجر می‌شوند به سردردهای نیچه‌ای، تهوّع‌های سارتری، آسم‌های پروستی، صرع‌های داستایفسکی‌وار و توهّم‌های کاستاندایی» (همان: ۲۴).

همین دانشجویانِ با توموری در سر هستند که در نهایت، زیرزمینی قبر مانند پیدا می‌کنند که می‌توان در آن خواب دید، و تومورداران جوان آنقدر خواب می‌بینند که دیگر تشخیص خواب و بیداری در این داستان چندان ساده نیست.

سرتاسر کتاب *بطالت* پر است از کنایه‌های روشنفکرانه و نخبه‌گرایانه، که با کنارِ هم قرار دادن عناصری از گذشته و مدرنیسم، نوعی تلفیق ابهام‌آمیز، دوگانه و متناقض خلق کرده است. اثر دارای اشارات و معانی ضمنی و نهفته و کنایات است. اثر به چیزهایی و به مفاهیمی دلالت دارد و غالباً در یک زمان، بیان‌گر دو یا چند چیز است. در واقع *بطالت*، هم از تکنیک‌های جدید استفاده می‌کند و هم از الگوهای قدیمی. نویسنده از عناصر گذشته، اسطوره‌ها و افسانه‌ها اقتباس کرده، از آنها نقل‌قول می‌کند؛ اما با طنز و کنایه. وی به تقلید سبکی از گذشته می‌پردازد. این اختلاط و امتزاج (کلاژ) عناصر، سبک‌های متفاوت و اقتباس‌های ادبی و سینمایی، یکی از ویژگی‌های اساسی کار نویسنده است. به‌عبارت دیگر، ضمنِ استفاده از تکنیک‌های مدرنیستی، به‌گونه‌ای شاد، سرزنده، هزل‌آمیز، طنزگونه، کنایی یا تمسخرآمیز داستان را روایت می‌کند:

«[...] جنیس، جنیس عزیز، تو شهریارو نمی‌شناسی. یکی از بچه‌های دانشکده‌س، فکرشو بکن؛ یه بار که رفته کنسرت لورید، اونقدر تریپ کرده با آدمای اطرافش که نکنه اینا مأمور باشن و بخوان

بگیرنش، تمام کنسرت رو بدون نگاه به صحنه، فقط به آدما زل زده و لرزیده. ولی یه همچین آدمی اونقدر کلّه‌شقّه که زنگ می‌زد به کلانتری و براشون اشعار لورید می‌خونه. یادش نمی‌اومد پیش از اومدن به دانشکده کجا بوده و چه می‌کرده. فقط این رو به خاطر داشت که روحش رو به کسی فروخته و در عوضش رویین‌تن شده. نه اینکه جاودانه شده باشه؛ بلکه فقط تنی بی‌مرگ پیدا کرده بود. جسمی که درونش مدت‌ها پیش پوسیده و با مرگ پر شده بود، همچون جسدی این‌سو و آن‌سو می‌رفت و به زامبی‌یی می‌مانست که گاهی چند کلمه هم حرف می‌زد. چیزی نمی‌خورد و بالطبع دفع هم نمی‌کرد؛ بی‌نیاز از همه‌چیز، با رویین‌تنی‌اش مرگ را تکرار می‌کرد» (همان: ۵۱).

یکی دیگر از تکنیک‌های کتاب *بطالت*، بهره بردن از جادو و جادوگری برای شخصیت‌پردازی است؛ برای مثال، شخصیت «آزاده» که کاملاً تیپ یک جادوگر و فضاسازی، حرکات و جلوه‌های نمایشی وی فضای آلن‌پویی را القا می‌کند:

«[...] آزاده را دیدم که با لباسی به سبک ملکهٔ ویکتوریا، روی صندلیِ گهواره‌ایِ عظیمی نشسته و به کلاغی که روی شانه‌اش آرام گرفته، غذا می‌دهد. صندلی آنقدر بلند است که از آزاده فقط شمایلی در تاریکی به چشم می‌خورد. موهایش اما تا زمین آمده‌اند و هر بار می‌خواهد محتویات بطری‌هایی را که کنار اتاق تلنبار شده‌اند، در جام همیشگیِ رو به اضمحلالش بریزد، طرّهٔ موها پیچ و تاب می‌خورند و روی زمین می‌خزند و بطری را برمی‌دارند و می‌برند تا سقف، پیش بانو» (همان: ۴۰).

بطالت به شکل حقیقی و به دور از هرگونه داستان‌نمایی، یک بازی است؛ بازی زیرکانه و آگاهانهٔ یک نویسنده، مترجم، عاشق و شیفتهٔ ادبیات، هنر و فلسفه؛ بازی‌ای که به شکل صادقانه، از پیچیدگی، صورت‌گرایی، فرم و سمبولیستی تجریدی و کنایه‌ای و پنهان جهت طنز، تمسخر و ریشخند جوامع امروزی ما بهره می‌برد و در زیر ماسکی دن‌کیشوت‌وار، تمدّن عصر حاضر را به زیر سؤال می‌برد.

همچنین نوعی آزمون‌گرایی در سرتاسر اثر به چشم می‌خورد؛ شاید کمی نوآوری، گسست و درخشش دگرگونی در تمام اشکال زیباشناختی‌اش؛ زبان‌های جدید روایت و اقتباس‌های ادبی متفاوت از متون ادبی، اسطوره‌ای، علمی و فانتزی متفاوت. بدین‌ترتیب، شاهد نوعی خودبازتابی نویسنده با این بازی ادغام واقعیت و تخیّل هستیم. بازی تلفیقی کوبیسم‌واری که با ترفندهای ادبی، مخاطب را تا آخرین لحظه به دنبال خود می‌کشاند. *بطالت* از جهانی سرشار از سروانتس‌ها، آلن‌پوها و فن‌اشمیت‌ها سخن می‌گوید؛ جهانی سرتاسر آکنده از شخصیت‌های خیالی و نویسنده‌های بزرگ جهان، که آرام آرام مرز بین خیال و حقیقت را می‌پیمایند و وارد بازی‌های ذنی می‌شوند و دقیقاً در

چنین جهانی است که می‌توان ساعت‌ها با بطالتی همیشگی سرگرم بود و با افکاری سرشار از متافیزیک و ادبیات و فلسفه زندگی کرد.

از ویژگی آثاری که با چنین قالبی انتخاب می‌شوند، یا به‌عبارت دیگر، از ویژگی‌های چنین بازی‌های ادبی، ساختارهای باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، نامعیّن یا اتفاقی، استراتژی‌های پایان بازی، شیوه‌های سوررئالیستی نوین و به‌ویژه گزاف‌گویی‌های بی‌حدّ و حصر، که خود شامل تفنّن، شوخی و مزاح، تقلید تمسخرآمیز و سمبولیستی دو پهلو و کنایه‌ای است.

«[...] بیایید واقع‌بین باشیم؛ ناممکن را بخواهیم؛ آرمان‌شهری برای روز پیروزی مرگ؛ روزهای خون‌آلود و سنگین خاک‌سپاری‌های هزاران هزار، که تشییع‌کنندگان می‌دانند شاید تنها چند دقیقهٔ دیگر، خود به دستِ اندک بازماندگان دیگر قرار گیرند. آن زمان که آسمان پست و سربی، چون سرپوشی سنگین، در هم می‌فشرد ذهنی نالان را که قربانی نگرانی‌های همیشگی است. آنگاه که چون گنبدی سترگ، همهٔ افق‌ها را محصور می‌کند، بر ما می‌بارد روزان سیاه، تیره‌تر از شب. هنگامی که زمین سیاه‌چالی مرطوب می‌شود که در آن، امید چون خفاشی با بال‌های ظریف، بر دیوارها ضربه می‌زند و بر تیرک‌های پوسیده سر می‌کوبد. آن زمان که باران رشته‌های بلندش را سرازیر می‌کند و لشکر خاموشی از عنکبوتان چندش‌آور، پیش آمده و تارهای خود را در اعماق مغز ما می‌گسترانند. زنگ‌ها با خشم به صدا درمی‌آیند و همچون سپاهی از ارواح سرگردان، که لجوجانه ضجّه‌شان را آغاز می‌کنند، زوزه‌ای دهشت‌بار بر آسمان سر می‌دهند. زنان در تشنّجی سرد، طفلان مرده می‌زایند. خشم خداوند با شلاق‌های پُرخروش، جبین‌های جن‌زده را تعزیر می‌کند. همهٔ خانه‌هایی که آدمیان در آنها زندگی کرده و مرده‌اند، خانه‌های اشباح‌نشینند. از برابر کوه، سایه‌هایی غلیظ می‌گذرند. از درهای باز، اشباح بی‌آزار به درون می‌خزند، با گام‌هایی بی‌صدا. روزهای خون‌آلود و سنگین خاک‌سپاری‌های بی‌صدا. ضجّهٔ لاشخورها به گوش می‌رسد و دو اسب سیاه در مرغزار شلنگ می‌اندازند» (همان: ۵۵).

نکتهٔ دیگری که مایلم به آن اشاره کنم، نگرش آپوکالیپتیکی یا آخرالزّمانی در صفحات پایانی کتاب است. اما پایان جهان در اینجا کمی با نگرش مرسوم از مفهوم آخرالزّمانی متفاوت است و شاید تنها دن‌کیشوت‌های داستان آن را درک می‌کنند؛ آخرالزّمانی که با بطالت ساخته شده و حال با بطالت شکل می‌گیرد. در واقع سرِهم کردن حروف و ساختن کلمات و جملات، تنها راهِ کنار آمدن با بطالت است؛ بطالتی که همه‌جا رسوخ کرده و روی همه چیز و همه کس لایه‌ای از کپک به جا گذاشته است. ولی کلنجار رفتن با این چیزها راه نجات نیست. از نظر نویسنده، راه نجات در تسلیم شدن است.

«[...] باید بگذاری بطالت اون چیزی رو که می‌خواد، ازت بگیره. بگذار تمام مدتی که روی تخت دراز کشیدی و به طرح‌هایی که رطوبت دیوار درست کرده زل زدی، بدنت بی‌حرکت بمونه و خواب بره. سعی کن چیزی نشنوی؛ صدای کوچه و خیابان، صدای دوره‌گردها، صدای بدنت رو محو کن، اگر به خواب رفتی، چه بهتر؛ اگر بیدار موندی، به خوابی که دفعهٔ آخر دیدی فکر کن؛ اگر چیزی یادت نیومد، از طرح رطوبت دیوار حرفی رو بکش بیرون، حرف دیگه‌ای رو بذار کنارش؛ اولین کلمه‌ای رو که به ذهنت اومد، بگیر و هم‌قافیه‌اش چیزی پیدا کن، یا متضادّش، یا بی‌ربط‌ترین کلمه بهش. جمله‌ای بساز، مخالفش را بگو، جای کلمات رو عوض و بدل کن، برای جملهٔ مخالف استدلال کن، استدلالت رو نقض کن، سفسطه کن، به سفسطه‌ات بخند، برای خنده توجیهی متافیزیکی پیدا کن، در ردّ توجیهت پای اخلاق را وسط بکش [...]» (همان: ۷۹).

و اما نکته‌ای که در پایان باید به آن اشاره کنم، این است که *بطالت* با تمام ویژگی‌های مثبت و موفق خود، فاقد ویژگی یک اثر ادبیِ فراگیر، یا به‌عبارت دیگر، جهانی است و آن ویژگی‌ای که کتاب فاقد آن است، در واقع نگرش هستی‌شناسی کلّی پیرامون آدم‌های جهان و نگاهی استعاره‌ای و تمثیلی از نوعِ زیستنِ آنهاست. متأسفانه وقایع کتاب تنها در حدّ شهر و دانشجویان دانشکدهٔ شهر می‌ماند و فراتر از آن نمی‌رود؛ یا کنایه و طنزی که در کتاب به کار می‌رود، تنها در حدّ نقض کلّیِ جامعهٔ ما و به ترسیم کشیدن خصوصیات جوانان روشنفکر جامعهٔ ما به زبانی کنایه‌ای و سمبولیسم‌وار است و دیگر به قلمروها، مرزها و مسائل اساسی و هستی‌شناسی عصر حاضر انسان نمی‌پردازد.

پی‌نوشت

۱. راک اند رول (rock and roll) به معنی تکان دادن و غلت‌زدن، نام سبک موسیقی‌ای بود که در دهه ۱۹۵۰ در جنوب امریکا رایج شد و به‌سرعت در تمام امریکا و بعد اروپا و جهان محبوبیت یافت. بعدها این موسیقی باعث پدید آمدن گونه‌های دیگری مثل راک شد. از کسانی که این نوع موسیقی را بنا نهادند می‌توان از «بادی هالی» و «الویس پریسلی» نام برد. (و)

کتابنامه

– نوروزی، احسان، *بطالت*. چاپ اول، تهران: چشمه، ۱۳۸۶.

بررسی نمایشنامهٔ *خدا در آلتونا حرف می‌زند**
از دیدگاه نئوفرمالیستی

فاطمه مولازاده

اشاره

محمد ابراهیمیان، نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و منتقد، در سال ۱۳۲۵ در شهرستان صحنه، از استان کرمانشاه متولد شد. هم‌زمان با تحصیل روان‌شناسی در دانشگاه تهران، در مطبوعات نقدهای هنری می‌نوشت و پس از مدتی به نوشتن رمان و نمایشنامه روی آورد. از آثار او می‌توان به رمان *کرشمهٔ لیلی*، نمایشنامه‌های *دیدار در دمشق*، *طوبی در جنگ*، *لیلی و مجنون*، *قزاق‌ها*، *شمسانا*، *رستاخیز عشق*، *حریر سرخ صنوبر*، *خدا در آلتونا حرف می‌زند*، *بدرود امپراطور* و *رودکی* اشاره کرد که *رودکی*، نمایشنامهٔ برگزیدهٔ جشنوارهٔ بیست و ششم فجر نیز شناخته شده است.

نقد زیر به شیوهٔ نئوفرمالیستی نگاشته شده است. لازم است نخست به تاریخ و معنای فرمالیسم اشاره‌ای شود تا سپس معنای نئوفرمالیسم یا فرمالیسم نو مشخص شود.

***

نخستین گام را در تاریخ فرمالیسم، ویکتور شکلوفسکی روسی با انتشار کتاب *رستاخیز واژه* برداشت. این کتاب در سال ۱۹۱۴ به چاپ رسید. ارزنده‌ترین اثر پژوهشی وی، رسالهٔ «هنر به مثابهٔ تمهید» است که دگرگونی بزرگی را در چارچوب نظریه‌های نقد ادبی پدید آورد.

بنیان‌گذاران فرمالیسم، اعضای دو انجمن «مطالعات زبان‌شناسی مسکو» (۱۹۱۵) و «انجمن پژوهش‌های زبان شاعرانه» (opoiaz) در سن‌پترزبورگ –که شکلوفسکی نیز یکی از اعضای فعال این انجمن به حساب می‌آمد– بودند.

---

* *خدا در آلتونا حرف می‌زند* (تهران: قطره، ۱۳۸۶)، نوشته محمد ابراهیمیان است. این مقاله در شماره ۱۶ کتاب ماه ادبیات (مرداد ماه ۱۳۸۷) به چاپ رسیده است.

فرمالیست‌ها معتقد بودند که ما بدون تجربهٔ فرم نمی‌توانیم معنا یا محتوای اثر هنری را درک کنیم؛ به همین دلیل، فرم را مقدّم بر محتوا می‌دانستند. از آنجا که هدف اصلی حمله‌های فرمالیست‌ها «نقد تأثیری» و «نقد تاریخی» بود، از نظر آنها اثر هنری پدیده‌ای خودمختار محسوب می‌شد که ورای فرآیندهای تاریخی و اجتماعی قرار داشت و منتقد برای پاسخ دادن به پرسش‌های انتقادی، «فقط» باید به خود متن رجوع می‌کرد (هاج، ۱۳۸۱: ۵).

در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی، نظریه‌های ارسطو در بوطیقا، از جهاتی نخستین اثر فرمالیستی جهان است که بر اهمیت متن و تقدّم فرم و بی‌توجهی به مؤلف، از یک سو، و مخاطب از سوی دیگر، تأکید می‌کند (همان: ۴).

آثار فرگوسن -به‌خصوص کتاب *The Idea of a Theatre*- اریک بنتلی، الدر السن، ریچارد هابنی، و معلّمان تئاتر دیگری چون الکساندر دین، هاردی آلبرایت، سام اسمایلی و فرانسیس هاج، از آثار مطرح در زمینهٔ نمایشنامه هستند. این افراد غالباً اهل ایالات متّحده هستند و آثارشان بعد از دههٔ ۱۹۳۰ منتشر شد و با عنوان «نقد نو» (فرمالیسم انگلیسی ـ آمریکایی) در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ به اوج شکوفایی رسید.

یکی از ویژگی‌های فرمالیسم، که دلیل بقای آن نیز بوده است، انعطاف‌پذیریِ آن است؛ به‌طوری که به مرور زمان توانست بر ضعف‌ها و ناتوانی‌های غیرقابل دفاع خود غلبه کند؛ از آن جمله، بی‌توجهی مطلق به مؤلف و زمینه‌های اجتماعی و تاریخی متن ادبی است، که به‌خصوص در اثر فرانسیس هاج با نام *کارگردانی نمایشنامه*، که اثری نئوفرمالیستی به حساب می‌آید، شاهد این انعطاف‌پذیری هستیم.

همان‌گونه که فرمالیست‌های اوّلیه (روسی) به کشف «ادبیّت» اثر به شیوهٔ علمی علاقهٔ وافری داشتند و از این رو به «تجزیه و تحلیل» عناصر موجود در خود اثر می‌پرداختند، در این مقاله نیز تلاش شده است که هر کدام از عناصر نمایشنامه به‌صورت جداگانه بررسی شود تا نقد، شکلی عینی‌تر به خود بگیرد و به‌صورت جزئی بتوان دربارهٔ فرم آن نگاهی به دست داد؛ در عین حال، تلاش شده است زمینه‌های اجتماعی ـ تاریخی‌ای که در به وجود آمدنِ نمایشنامه بی‌تأثیر نبوده‌اند، نادیده گرفته نشوند.

دربارهٔ عناصر فوق‌الذّکر باید گفت که فرمالیست‌ها –عموماً– و جیمز توماس –خصوصاً– که عمدهٔ این متن (پس از کتاب *نمایشنامه‌نویسی*، اثر سام اسمایلی) متّکی بر اثر اوست، عناصری از این قبیل را بررسی می‌کنند:

۱. شرایط مفروض: شامل زمان، مکان، جوامع، اقتصاد، سیاست و قانون، خِرَد و فرهنگ، مسائل مذهبی و جهان نمایشنامه

۲. داستان پیش آغازین؛ شامل اتفاقاتی که پیش از شروع نمایشنامه رخ داده است، به‌علاوه تکنیک پخش این اطلاعات

۳. طرح؛ شامل کنش فیزیکی و روان‌شناختی

۴. طرح؛ شامل بررسی پیشروی و ساختار

۵. شخصیت

۶. ایده یا فکر نمایشنامه؛ که در کلمات، شخصیت‌ها و طرح می‌توان به دنبال آن گشت

۷. دیالوگ؛ شامل بررسی کلمات، جملات، گفتارها، تئاتری بودن

۸. سبک نمایشنامه

۹. تمپو، ریتم و حال و هوا

البته در مواردی چون تمپو و ریتم که احساس شد بیش از آنکه نیل به سوی نقد داشته باشند، رنگ «تحلیلِ» صِرف به خود می‌گیرند، که فقط برای اجرا مورد نیاز است، از بررسی آنها صرف‌نظر شد.

نمایشنامه، داستان مردی است که ۱۵ سال پیش، پسرش را برای تحصیل راهی آلمان کرده است و اکنون پس از این مدت طولانی به دیدار او می‌رود؛ ولی متوجه می‌شود پسر با او بسیار بیگانه است و همه چیز از تفاوت این دو نسل آغاز می‌شود، که پایانی جز خودکشی ندارد. او غرق در ذهنیات شاعرانه و بیمارگونهٔ خویش به استقبال مرگ می‌رود.

تفسیری کوتاه بر دنیای نمایشنامه

این یک تراژدی دربارهٔ تنهایی انسان است؛ اثری که از درونِ متنی دیگر سر بر آورده است؛ از *شاهنامهٔ فردوسی* و مشخصاً از داستان رستم و سهراب، و یک آشنایی‌زدایی و انتقادی از آن. سهرابی دیگر به نام «بردیا» و رستمی دیگر به نام «پدر»، بعد از گذشت قرن‌ها، بار دیگر رو در رو؛ بار دیگر میدان جنگ و مرگ. ولی این پدر با رستم تفاوتی دارد؛ رستم، بار نخستینی که از سهراب بر زمین می‌خورد، به حیله خود را می‌رهاند:

رستم: «رسم جوانمردی چی میشه؟» (ابراهیمیان، ۱۳۸۶: ۵۵)

ولی این پدر شهامت آن را دارد که حیله به کار نبندد و برتری پسرش را بپذیرد؛ هرچند فقط در درون خود:

– «حق با اونه» (همان)

همان‌گونه که سهراب را بر رستم ارجح می‌داند:

– پسر: «به سلامتی رستم می‌خورید؟»

– پدر: «سهراب!»

پدر عاشق است؛ عشقی که در واقعیت –سوای دنیای ذهنی او– نشانه‌ها از آن سخن می‌گویند؛ لنگه کفش زنانهٔ پاشنه‌بلند زنگاری که در آن می‌نوشد:

– «بقای سهراب، بقای عشق» (همان: ۱۶)

و رازی سربه‌مُهر: ساعتی که در ۱۲:۳۳ ایستاده و کوکش هم مفقود شده است؛ «همهٔ مردم دنیا نامحرمند» برای دانستن این راز!

اینک بردیاست و پدر، مردی بسیار پر مطالعه و عاشق کتاب که سال‌های عمرش را تنها با آنها سپری کرده است:

پسر: « سی سال روزنامه نگاری».

با همسری که حالش از هر چه کتاب است به هم می‌خورد:

«بریز دور این آت آشغالا رو... خودتو حبس کردی تو اون اتاق لای اون کتابا که چی بشه؟» (همان: ۶۳)

اینجا آلمان است؛ کیل، آلتونا. داستان از این قرار است که پدر (محمد) از ایران (تهران) برای دیدار پسرش، بردیا که پانزده سال است برای تحصیل از ایران دور است بدینجا آمده است، با شاهنامه‌ای بسیار بزرگ که با چرخ‌دستی حملش می‌کند؛ مردی با بیست هزار جلد کتاب در قلب کویر.

حوادث داستان از آنجا برای ما روایت می‌شود که وی وارد فرودگاه فرانکفورت شده و یکی از دوستان بردیا به نام جواد که او هم به همراه «جاسم براق و جاوید جفنگ و حاجی فینیک (بردیا)» مقیم آلمان است، به استقبال او می‌رود. بردیا بی‌خبر از همهٔ دوستانش، «یهو غیبش زده» است.

علی ترکه: «فکر می‌کرد باباش اومده ورش داره ببره تهران» (همان: ۴۸).

ولی به هر طریق ممکن او را می‌یابند و بردیا با پدر قرار می‌گذارد. در این میان صحنه‌ای هم هست که به مونولوگی از مادر اختصاص دارد و به زمان راهی شدن پدر به سوی آلمان مربوط می‌شود. در این صحنه اطلاعاتی از این قبیل منتقل می‌شود: پدر عاشق‌پیشه است، مادر از وضع مالی خانواده‌اش در مقایسه با خواهرانش راضی نیست، ۱۵ سال است که پدر حتی یک بار هم بلیطی به مادر نداده که برود و پسرش را ببیند. مادر حالش از کتاب به هم می‌خورد، میل دارد که بردیا با خواهرزاده‌اش ازدواج کند، ولی پدر مخالف است، برادرهای او ازدواج‌های غیرمعمولی با دو غیرایرانی

داشته‌اند، مادر در مورد خود خطاب به پدر می‌گوید: «عین قسم ناحق چسبیدی به من که چی بشه؟» (همان: ۶۶)

یا چند سطر بعدتر:

– یه زن هم واسه خودت بگیر... تو هم که عاشق‌پیشه (همان).

– پدر: «اما من دوستت داشتم» (همان: ۶۷).

در این میان رستم و سهراب به‌طور مکرر در ذهن پدر حضور دارند، صحنه جنگ آن دو تا کشته شدن سهراب. زن زنگاری هم گاه ظاهر می‌شود: «عشق اولم بود»، بیست و سه سال عاشقش بوده است. و بردیا از این عشق خبر دارد.

و نیز بافنده‌ای که در ذهن پدر حضور دارد و محرم راز وی است؛ بافنده یا بافندگانی که قالی می‌بافند.

پدر در کلن دوستی به نام فریدون دارد که قدیمی‌ترین دوست اوست. فریدون قصد دارد برای پدر پناهندگی بگیرد و داستانی را به پدر آموخته که باید جلوی مأموران بازی کند؛ آنها تمرین می‌کنند، مثل روزهای جوانیشان که در ایران «*در انتظار گودو*» اجرا می‌کرده‌اند، ولیکن در نهایت پدر می‌گوید که: «بهم بر می‌خوره» (همان: ۱۱۶)، او قصد ندارد بماند.

در این بین یک داستان فرعی نیز وجود دارد: منزل فریدون آتش می‌گیرد و پدر جان خود را به خطر می‌اندازد و راهی بیمارستان می‌شود.

در صحنه بعد که صحنهٔ حضور پدر در ایستگاه قطار آلتوناست، ناگهان با تعدادی پلیس مواجه می‌شویم که تصور می‌کنند، او قصد دارد بمبی در آنجا منفجر کند، آنها از همان لحظهٔ ورود وی به آلمان او را زیر نظر داشته‌اند، تلفن ایستگاه زنگ می‌زند، در یک فضای تجریدی پدر گوشی را بر می‌دارد؛ صدای خداست: من نمرده‌ام، او که مرد، نیچه بود، به‌زودی مرا خواهی دید.

پدر ساعتش را که بار اولی که از آلتونا رد می‌شد در میان ریل‌ها انداخته بود، برمی دارد و رأس ساعت ۱۲:۳۳ مقداری قرص می‌خورد و همانجا مرگ به سراغش می‌آید. سپس رییس پلیس (مرد بارانی‌پوش)، برای جلوگیری از انفجار احتمالی دستور می‌دهد که قطار سریع‌السیر را متوقف کنند و قطار خانم‌ها را پیش بیندازند.

قطار خانم‌ها متوقف می‌شود و تصادفاً همان زن زنگاری از آن بیرون می‌آید تا از لوکوموتیوران برای توقفشان توضیح بخواهد. از او ساعت را می‌پرسند؛ بدون نگاه به ساعت می‌گوید: ۱۲:۳۳ (درست همان‌کاری که پدر همیشه می‌کرد)، ناگهان متوجه ساعت پدر می‌شود که مرد بارانی‌پوش آن را به‌طرزی اغراق‌آمیز دور انگشتانش می‌چرخاند. زن جیغی می‌کشد و روی نیمکت می‌افتد (بعد از

مرگ سهراب؟!)... و کوک ساعت پدر را در آورده و کوکش می‌کند؛ همهٔ ساعت‌ها که در ۱۲:۳۳ دقیقه متوقف شده بودند به راه خود ادامه می‌دهند: ساعت راه آهن، ساعت مرد بارانی پوش، دو مأمور پلیس و دیگران.

بردیا نیز در آخر می‌گوید: «من... بردیا پسرش بودم» (همان: ۱۴۵) آیا مادر واقعی بردیا این زن است؟ (مرجع ضمیر مشخص نیست).

در نهایت بافندگان، دار قالی را پیش می‌آورند؛ یک طرح اسلیمی هفت‌رنگ از یک نیلوفر رونده در یک متن زنگاری بافته‌اند. آتش‌بازی تولد مسیح آغاز می‌شود!

در بررسی نمایشنامه، اگر بخواهیم با شرایط مفروض–که فرمالیست‌ها و خصوصاً فرانسیس هاج آن را به شالوده و پایهٔ محکم ساختمان تشبیه می‌کند– آغاز کنیم و مشخصاً با عنصر «زمان» که در این نمایشنامه عنصر مهمی است، باید بگوییم که:

ـ زمان کنش همعصر با ماست؛ چراکه فریدون، دوست پدر از خاطرات خود در زمان انقلاب می‌گوید: «وقتی انقلاب شد، تو میدان انقلاب از بس قنداق تفنگ کوبیده بودن رو سر و کله‌ام هیچ کس رو نمی‌شناختم» (همان: ۹۰).

و «من از او (پدر) بزرگ‌تر بودم؛ هفت سال» (همان: ۸۹).

اینها به ما می‌گوید که پدر فریدون به نسلی تعلق دارند که هنگام انقلاب، ایام جوانی‌شان را سپری می‌کرده‌اند و بردیا اکنون جوان است؛ «خیلی از هجده سالش گذشته» (همان: ۶۳).

ـ زمان دراماتیک کمی پیش از هفت‌ماه است: از حدود اول ماه می، روز جهانی کار و کارگر که برای پدر اهمیت دارد (همان: ۷۶) تا روز تولد مسیح (همان: ۱۴۵) که در ماه دسامبر است.

تمامی این مدت نیز بین صحنهٔ آخر و صحنهٔ پیش از آن سپری شده است.

ـ نمایشنامه حرکتی غیرخطی دارد و زمان در هم ریخته است. در واقع هیچ قید و بندی برای زمان روایت وجود ندارد. همه چیز به شیوهٔ سیال ذهن است. ذهن پدر، بافندگان (بافنده) را، رستم و سهراب را در میدان نبرد، پدر بزرگ و زن زنگاری را برای ما مجسم می‌کند. در این مورد نویسنده دست به افشای فن نیز زده است:

پدر (به بافنده): «بکوب، خوب می‌کوبیدی».

بافنده: «می‌شنوه» (البته مرجع ضمیر این فعل مشخص نیست)

پدر: «تو، توی ذهن منی مؤمن».

بافنده: «دستگام چی؟»

پدر: «اونم همین‌طور» (همان: ۵۴).

و این ذهنی بودن روایت باعث می‌شود که تغییر زمان و قطع بهنگام یا نابهنگـام آن و انتقـال از صحنه‌ای به صحنه دیگر، کاملاً آزادانه صورت گیرد.

گاه نیز حضور مادر، ذهنیات پدر شامل رستم و سهراب و سپس حضور خود پدر، روی هم می‌افتد و زمان در هم تنیده و مبهم می‌شود (همان: ۶۱ به بعد).

همان‌طور که اشاره شد، پسر (بردیا) در انتهای صحنهٔ کوتاه دوم دیالوگ کوتاهی دارد:

«من...»

و جمله‌اش را ناتمام می‌گذارد؛ و این جمله را (طبق توضیح صحنه) در انتهای نمایشنامه و آخرین دیالوگ آن تکمیل می‌کند:

«من... بردیا پسرش بودم».

از آنجاکه فقط توضیح صحنه بر این مسأله اصرار می‌ورزد، آیا می‌توان گفت کـه بـا تکـرار یـک کلمه در لحظات آغازین متن و انتهای آن، زمان دایره‌وار است؟ مگر نشانه‌های اجرایی آن را پررنـگ کند.

حرکت غیرخطی و پس و پیش شدن زمان در کل متن، باعث مـی‌شـود کـه توجـه مـا بـه فـرم نمایشنامه (نوع روایت) به خودی خود جلب شود؛ و این وجه مشترکی است با شـعر کـه در آن توجـه معطوف به فرم، به طور خاص است و همان‌گونه که رومن یاکوبسن می‌گوید: «اگر اثر هنری، توجـه را به شکل خود جلب کند، آنگاه آن شکل به بخشی از محتـوای آن تبـدیل مـی‌شـود»[1]. شـاید سـیر دنیای نمایشنامه در بی‌زمانی و بی‌مکانی ذهن پدر، حکایت از ذهن آشفته خود او دارد. ذهنی که او را به سوی خودکشی سوق می‌دهد و شاید این فرم نیز خود، به این سو سوق داشته باشد.

عنصر مکان

مکان‌های نمایشنامه به این شرح است: ۱- نوازندهٔ تنبور در بلندترین ارتفاع ممکن، نزدیک مـاه؛ ۲- اتاقی که بالکنی رو به دریای بالتیک دارد؛ ۳- ایسـتگاه قطـار؛ ۴- اتـاق فریـدون، و مکـان‌هـای نامعلوم دیگر.

بیشتر اتفاقات در اتاق خانهٔ بردیا می‌افتد که رو به دریای بالتیک است و در شهر کیل:

پسر: (رو به بالکن می‌رود) «شانس آوردین این چند روز هوای کیل خوبه» (همان: ۱۸).

نام نمایشنامه از شهری به نام «آلتونا» گرفته شده است. در درون متن پدر اشـاره بـه نمایشـنامهٔ *گوشه‌نشینان آلتونا* اثر سارتر کرده است. این توجه خاص از محتوای مـتن سرچشـمه گرفتـه، از نظـر مشترکی که بین این متن و نمایشنامهٔ سارتر وجود دارد که به آن خواهم پرداخت.

در بعضی صحنه‌ها، مکان مشخص نیست و فقط توضیح صحنه به آن اشاره دارد، که گاه همین اشاره نیز وجود ندارد. از جمله صحنهٔ حضور فریدون که معلوم نیست کجاست، فقط توضیح صحنه گفته است که «اینجا اتاق فریدون است»، ولی تماشاگر قطعاً نمی‌تواند مطمئن باشد که اینجا جای دیگری نیست، چراکه هیچ دیالوگی اشاره به این مسأله ندارد.

گروه‌ها و جوامع دوستی و خانوادگی چندی در نمایشنامه وجود دارد. ولی از این میان، مهم‌ترین و در عین‌حال پنهان‌ترین گروه، گروه عاشقانهٔ پدر و زن زنگاری است؛ چیزی‌که تنها از لابه‌لای دیالوگ‌ها و زیر متن اتفاقاتی می‌افتد (به طور خاص، حضور طولانی و پنهانی پدر در آلمان که گویی به دنبال این زن است)، و البته چند صحنهٔ ذهنی از حضور وی، می‌توان به آن پی برد، اشاره‌ای ظریف ولی رابطه‌ای بسیار پر رنگ در کل نمایشنامه و کنش اصلی؛ چنان‌که ستون فقرات شخصیت پدر را کیفیت همین رابطه بر ما مشخص می‌سازد.

حضور پر رنگ عنصر خرد و مسائل فرهنگی نیز در این بین جلب توجه می‌کند. شخصیت اصلی، یعنی پدر ۳۰ سال روزنامه‌نگاری کرده است و بیشتر عمرش را با کتاب گذرانده؛ چنان‌که هم با ادبیات ایران و هم ادبیات آلمان آشنایی عمیقی دارد، گویی با آنها زندگی کرده است. این مسأله را به‌راحتی در نوع کلماتی که هنگام سخن گفتن از آنها استفاده می‌کند، اشعار و عباراتی از مشاهیر، اشاره به اتفاقات مهم تاریخی ادبی که در سرتاسر نمایشنامه خودنمایی می‌کند و حال و هوای نمایشنامه را از حضور تاریخ ادبیات پر می‌کند، می‌توان مشاهده کرد؛ مثلاً:

«آقای شیللر: احترامات فائقهٔ غریبانهٔ مرا بپذیرید» (همان: ۸۲).

«همهٔ ویلهلم تل‌ها، به جای سیب، قلب پسرانشان را نشانه گرفته‌اند» (همان: ۸۳).

حتی پسرش بردیا هر چند که دانشجوی پزشکی است، اطلاعات ادبی خوبی دارد، برای مثال آنجاکه داستانی از مولوی نقل می‌کند (همان: ۹۳).

این اتفاق از نکات بسیار مثبت نمایشنامه است که اکنون در بررسی مفصل‌تر شخصیت پدر به آن خواهم پرداخت.

واضح است که عنصر شخصیت پدر، که شخصیت اصلی است، در نمایشنامه به وضوح سایه افکنده است؛ دنیای نمایشنامه عمیقاً تحت‌تأثیر ذهنیات اوست. عنصر شخصیت به همراه طرح دو عنصری هستند که فرانسیس هاج می‌گوید درونهٔ واقعی نمایشنامه بر آنها استوارند.

پدر شخصیت پیچیده‌ای دارد؛

عاشق؛ هدف مهم او این است که معشوق خود (زن زنگاری) را بیابد:

اگه سوزنی باشد تو انبار کاه: «من دونه دونه کاه‌های این انبارو می‌خورم. سوزن رو پیدا می‌کنم» (همان: ۷۷).

دیالوگ مستقیمی مبنی بر اینکه پدر به این قصد به آلمان رفته وجود ندارد، ما این مسأله را از زیر متن و لابه‌لای دیالوگ‌ها تشخیص می‌دهیم. حتی پدر ادعا دارد که می‌رود پسرش را ببیند.

ولی مهم‌ترین مسأله‌ای که در مورد او وجود دارد، مشکلات روحی‌ـروانی اوست؛ آن‌قدر کتاب خوانده که دچار سوءهاضمهٔ فکری شده است:

بافنده (همان راوی مست غرق شعر و شور و عرفانی همچون پدر که زادهٔ ذهن اوست):

«چقدر هذیان می‌گی!»

و کشمکش اصلی نیز کشمکش درونی بین پدر و خویشتن اوست: «در من ما هزار نفر زندگی می‌کنه. او غرق در ذهن خویش است: از واقعیت بیزارم» (همان: ۱۱۲).

او خود را نمونه‌ای از ابراهیم ادهم می‌داند که سوزن خود را بر هزار سوزن طلا ترجیح می‌دهد.

با این حال، نقطهٔ ابهامی که در مورد او وجود دارد این است که او هم در مورد مادر می‌گوید، دوستش دارد (همان: ۷۶) و هم در مورد زن زنگاری(!) این دو تا چه حد با هم قابل جمع در یک شخصیت است؟ مگر اینکه این مسأله را نیز به روان‌پریشی او مربوط بدانیم.

و نکتهٔ دیگر اینکه نام پدر مشخص نیست (او شخصیت اصلی است!) فقط کلمهٔ پدر را در مورد او می‌دانیم.

در این میان رقص‌های هستریک پدر، نشانهٔ مسائل روانی او و ترفندی مناسب برای باورپذیر کردن کامل خودکشی وی است.

از نمونهٔ آشفتگی‌های روحی او، این دیالوگ‌ها قابل‌توجه است:

پسر: «شما که اون قدر آهن داشتین، چرا باهاش ریل نساختین؟»

پدر: «که این انگلیسی‌های پفیوز از روش رد شن، هرچی داریم ببرن!»

پسر: «نه که نبردن؟»

پدر: «اونقدر نفت به خوردشون می‌دیم که بوی گند نفت بگیرن که دیگه کسی نتونه از بوی بد تحملشون کنه» (همان: ۲۵).

از دیالوگ انتهایی پدر می‌توان به عنوان گروتسک یاد کرد، چراکه هم خنده و هم انزجار و اشمئزار را در خود دارد.

بدین‌ترتیب شخصیت‌پردازی پدر از نکات بسیار مثبت و مؤثر این نمایشنامه است.

رابطه‌ای بینامتنی بین این نمایشنامه، داستان «رستم و سهراب» و نمایشنامهٔ «*گوشه‌نشینان آلتونا*» اثر ژان پل سارتر وجود دارد. اگر در این سه داستان به دنبال نقطهٔ مشترک بگردیم، به مهم‌ترین نقطه‌ای که می‌رسیم این است که در هر سه، کشمکش اصلی بین پدر و پسر است و پدر در حق پسر ظلمی روا داشته، هر چند که در هر کدام نتیجه متفاوت است و عملکرد پدرها نیز. در شاهنامهٔ فردوسی، پدر پسر را می‌کشد، در گوشه‌نشینان آلتونا پدر و پسر با هم خودکشی می‌کنند، و در اینجا پدر به تنهایی؛ و معنای متن نیز شاید ناشی از همین نکته است. به غربت سپردن فرزند را چون سمّ کشندهٔ سهراب می‌داند؛ (همان: ۷۱) اشاره‌ای به مسالهٔ مهاجرت «مغزها».

با توجه به چنین دیالوگی:

پدر: «مرتیکه قرمساق، بهش می‌گه تو رستمی زیر بار نمی‌ره».

بافنده: «ناسیونالیزم آقا، ناسیونالیزم، پسر فدای وطن» (همان: ۵۵).

می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که نمایشنامه چیزی در مخالفت یا حداقل عدم‌تأیید وطن‌پرستی و فدا کردن فرزند به خاطر وطن در خود دارد. او معتقد به آزادی است.

حتی اشارات دیگری وجود دارد که گویی اعتراضی است به بعضی خصائل ایرانی‌ها (حداقل از نگاه بردیا):

بردیا: «کنگر خوردین و لنگر انداختین تو تختخواب تاریخ و هی چرت دو پهلو می‌زنین» (همان: ۲۲).

بردیا از اینکه شاهنامه مملو از کشت و کشتار است نیز شکایت دارد:

«از صفحه اول همین که می‌گه به نام خداوند جان و خرد، شمشیرو می‌کشه تا آخر» (همان: ۲۰).

از ایرانیان در تاریخ هم می‌گوید:

«آتن رو به آتیش نکشوندید؟ به مصر لشکر نکشیدید؟ کراسوس رو شما نکشتید؟ مردم دهلی رو قتل عام نکردید؟ هفده‌بار خاک سومنات رو به توبره نکشیدید؟ طناب از شونهٔ عرب رد نکردید؟ هفتاد من چشم مردم کرمان رو رو ترازو نگذاشتید؟ از کله مناره نساختید؟» (همان: ۲۱)

اینها نشان از جسارت این قلم در انتقاد از خویش در مقام یک ایرانی دارد که به قول ادوارد سعید که می‌گوید: «روشنفکر آن نیست که «به هر طریق» از خود یا از چیزی که منسوب به اوست به دفاع برخیزد». (نقل به مضمون)

البته پدر نیز پاسخی دارد.

و نیز چنین دیالوگی:

پدر: «از اسکندر به این ور هر کی اومد ما رو تکه پاره کرد و رفت».

پسر: «برای همین همیشه دیکتاتورها بر شما دیکتاتوری کردن» (همان: ۲۴).

این دیالوگ می‌تواند با نشانه‌ای که در صحنه گذاشته می‌شود، تفسیر امروزی و بسیار سیاسی به دست دهد.

عنصر زبان

نویسنده از زبانی غیر رسمی استفاده کرده است: دش دشه‌ها ـ قلمدوش کردن ـ این تتمهٔ عمر ـ گاف دادن ـ دیگه آفتابه خرج لحیمه و بسیاری مواد دیگر.

در عین‌حال، با توجه به شخصیت غرق در کتاب و کلمهٔ پدر، حضور کلمات و اشاراتی از کتاب‌های مختلف بر فضای نمایشنامه سنگینی می‌کند: هرکولس ـ هملت ـ فلمینگ پاولسن دانمارکی ـ زیگفرید ـ آشیل ـ اسفندیار.

آوردن عباراتی مسقیماً از شاهنامه و حافظ، مولوی، شیللر و دیگران نیز تأکیدی بر ادبیات حاکم بر فضای متن دارد.

مشخصاً در مورد پدر استفادهٔ همزمان از این زبان فاخر و زبان عامیانه که گهگاه به سوی آواز نیز می‌رود: «نه شیر داره نه پستون، شیرشو بردن هندستون» (همان: ۱۰۱)، نشان از همان آشفتگی روحی است؛ و این همان تأثیر مستقیم فرم بر محتواست.

در مورد شخصیت مادر اگر بخواهیم فقط به یک صحنه اشاره کنیم در صفحهٔ ۶۹ از عبارت: «یا قمر بنی هاشم، زمین‌لرزه» استفاده شده است.

می‌دانیم که «یا قمر بنی‌هاشم» اصطلاحی عامیانه است و امروزه (با توجه به زمان کنش) عوام هیچگاه به جای زلزله از کلمهٔ «زمین لرزه» استفاده نمی‌کنند. به نظر می‌رسد همنشینی این دو عبارت زمخت باشد، به‌خصوص اگر نگاهی به کلمات و عبارات مادر در جاهای دیگر متن هم بیندازیم: یه باریکه آب ـهفت تا پادشاه رو خواب می‌دیدـ کشتیارت شدم ـ مثل ترقه‌ای، زود از کوه در می‌ری ـ چقولی کردن.

ممکن است گفته شود در اینجا با توجه اینکه با کشته شدن سهراب به دست رستم مواجه هستیم، این همنشینی توجیه‌پذیر است، ولی می‌دانیم که تمامی این اتفاقات در ذهن پدر رخ می‌دهد و تا جایی که متن به ما اطلاع می‌دهد، مادر از این ذهنیات آگاهی ندارد.

می‌دانیم که شخصیت‌ها در نمایشنامه تنها هنگامی لب به سخن می‌گشایند که نیرویی درونی یا اجباری آنها را به این کار وا دارد؛ در لحظاتی از نمایشنامه دیالوگ‌هایی رد و بدل می‌شود که شخصیت به هیچ‌وجه اجباری در به زبان آوردن آنها ندارد. مواردی همچون اینکه پسر می‌پرسد: «عاشقی چیه بابا؟» و سپس پدر به بیان نظر نویسنده در مورد عشق می‌پردازد. اگر این دیالوگ، یا به طور کلی این واحد (unit)[۲] حذف شود، هیچ اتفاقی در متن نمی‌افتد؛ و می‌دانیم که ساختار

نمایشنامه باید چنان باشد که اگر کلمه‌ای از آن حذف شود، نقصی به نمایشنامه در معنا یا فرم وارد آید.

البته دیالوگ در حالت کلی، احساسات را به‌خوبی منتقل می‌کند و زیر متن نیز به‌خوبی به عشق پنهان پدر اشاره دارد و وظیفهٔ پیش بردن کنش را نیز انجام می‌دهد.

در پایان لازم است به بعضی نکات نیز اشاره شود:

ـ در مورد زمان دراماتیک نمایشنامه که کمی بیش از ۷ ماه به طول می‌انجامد، ما تنها از توضیح صحنه متوجه این می‌شویم که پدر چه مدت در آلمان بوده است. صفحهٔ آخر، هیچ دیالوگی وجود ندارد که به تماشاگری که امکان خواندن توضیح صحنه را ندارد بگوید که پدر ماه‌ها در آلمان مانده است.

ـ حضور پلیس آلمان و ورود مسالهٔ سیاست به طور پر رنگ به کنش و معنای نمایشنامه، به‌صورتی ناگهانی اتفاق می‌افتد و غافلگیر کننده است. این حضور در آخر صحنه است؛ آنجاست که متوجه می‌شویم پدر از ابتدای ورود به آلمان تحت‌نظر بوده است. از پیش هیچ کاشتی (اشاره‌ای برای باورپذیرکردن اتفاقات بعدی) برای حضور مستقیم پلیس وجود ندارد؛ فقط به مسالهٔ پناهندگی اشاره شده است.

ـ در صفحه ۱۴۳، بردیا هنگام مرگ پدر به‌طرزی غافلگیرکننده سر می‌رسد، گویی نویسنده دست او را گرفته و به این صحنه کشانده است، و تصور کرده که این غیرقابل‌باور بودن، تنها با این دیالوگ قابل حل است: «پیدا کردن شما دانشجوی ممتاز دانشگاه پزشکی کیل، با توجه به دفترچهٔ خاطرات پدرتون کار چندان دشواری نبود».

با توجه به اینکه در صفحات پایانی نمایشنامه هستیم، به نظر می‌رسد این دیالوگ تنها از شتاب نویسنده برای جمع کردن متن حکایت دارد.

ـ از عنصر تصادف استفادهٔ فراوانی شده است؛ قطاری که مرد بارانی‌پوش دستور پیش افتادن آن را صادر می‌کند، تصادفاً همان قطاری است که حامل معشوق پدر است، و تصادفاً از بین تمامی آن زنان همین معشوق ما سر می‌رسد و کوک ساعت را جا می‌اندازد تا زمان به راه خود ادامه دهد!

ـ صحنه حضور خیالی پدربزرگ در کنار پسر و پدر، به‌صورتی که هم پدر آن را می‌بیند و با او سخن می‌گوید و هم پسر، غیرقابل باور است (از صفحه ۳۰ به بعد).

پدربزرگ: «کاش (بردیا) اینجا بود و کمر منو معالجه می‌کرد».

ولی چند لحظه بعد پسر با پدربزرگ سخن می‌گوید(!): «حاجی عمو، بابامو چرا این‌قدر می‌زدین؟»

پدربزرگ هم پسر را می‌بیند: «پسرمه! تو چرا می‌زنیش؟»

پسر: «پدرمه».

ـ از نکات مثبت نمایشنامه این است که در صحنه‌های رویارویی پدر و پسر، گاهگاهی این دو با رستم و سهراب همپوشانی پیدا می‌کنند (همان: ۸۵).

پسر: «خودتون تا حالا چرا نیومدین؟ وقتی خیلی می‌خواستمتون؟»

پدر: «حالا...»

پسر: «نوشداروی بعد از مرگ»

پدر: «نتونستم»

پسر: «چرا؟»

پدر: «قفل کرده شده بود».

پسر: «یه جورایی وازش می‌کردین، شما که بیژن رو از چاه می‌کشید بیرون یا هفت‌خوان رو واسه نجات کاووس پشت سر می‌ذارین و شاخ دیو سفید رو می‌شکونین».

پدر: «ما یاد گرفتیم که همیشه دیگرون رو نجات بدیم».

گویی سهراب و رستم‌اند که بار دیگر مقابل یکدیگر ایستاده‌اند.

پی‌نوشت

۱. ر.ک. به: علوی مقدم، مهیار، ۱۳۸۱، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (صورتگرایی و ساختگرایی)، تهران: سمت

۲. اصطلاح جیمز توماس

کتابنامه

– ابراهیمیان، محمد، ۱۳۸۶، *خدا در آلتونا حرف می‌زند*. چاپ اول، تهران: قطره.

– سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر، ۱۳۷۷، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو.

– علوی مقدم، مهیار، ۱۳۸۱، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (صورتگرایی و ساختگرایی)، تهران: سمت

– هاج، فرانسیس، ۱۳۸۱، *کارگردانی نمایشنامه*؛ تحلیل، ارتباط‌شناسی و سبک. ترجمه منصور ابراهیمی و علی‌اکبر علیزاد، تهران: سمت.

– Smiley, Sam. *Play writing: the structure of action*, New Jersey, Prentice-Hall,1971.

– Thomas, James. *Script Analysis for Actors*, Directors and Designers, Burlington, Focal Press,1992.

نگاهی به *ذیل فرهنگ‌های فارسی* *

دکتر اکبر نحوی

اشاره

ذیل فرهنگ‌های فارسی، فرهنگی است مشتمل بر حدود ۴۰۰۰ واژه و ترکیب کمیاب فارسی که طی چند دهه از متن‌های گوناگون گردآوری شده‌اند. نویسنده قصد داشته است واژه‌هایی را گردآوری و تنظیم نماید که در *لغت‌نامهٔ* دهخدا ضبط نشده‌اند. بنابراین، این فرهنگ را می‌توان ذیلی بر *لغت‌نامهٔ* دهخدا دانست، که خود جامع دیگر فرهنگ‌های زبان فارسی است.

ذیل فرهنگ‌های فارسی از دو بخش تشکیل شده است: بخش اوّل، شامل لغات، تلفظ، یا معانی و یک نمونه از کاربرد آنها در متون است، و در بخش دوم، که «پی‌نوشت» نام دارد، گهگاه برای هر واژه نمونه‌های بیشتری آورده شده است. نشان پرسش (؟) در جایگاه تلفظ یا معنی واژه، حکایت از آن دارد که تلفظ یا معنی واژه روشن نیست.

***

نگارنده طی فرصتی که دست داد، این کتاب گران‌سنگ را از آغاز تا انجام مطالعه نمود و در این میان یادداشت‌هایی فراهم آورد، که اینک بخشی از آنها را در این نوشته مطرح می‌کند.

یادداشت‌ها نخست تحت سه عنوان طبقه‌بندی شدند: **الف**. توضیحات نادرست، **ب**. نادرست‌خوانی منابع، که منجر به پیدایش برخی واژه‌های بی‌پایه شده است، **ج**. نارسایی‌ها و کاستی‌ها؛ امّا سپس ترتیب الفبایی ترجیح داده شد، تا اگر کسی بخواهد این مطالب را در کتاب خود مکتوب کند، کار آسان باشد. شایان ذکر است که در مواردی، به‌ناچار نظم کلمات به هم خورده است. مطالبی که پس از نشان ● آورده می‌شود، از *ذیل فرهنگ‌های فارسی* و توضیحات پس از نشان ■ از نگارنده است.

---

* *ذیل فرهنگ‌های فارسی* (تهران: هرمس، ۱۳۸۱)، تألیف علی رواقی و مریم میرشمسی است. این مقاله در شماره اول کتاب ماه ادبیات (اردیبهشت ماه ۱۳۸۶) به چاپ رسیده است.

● **ارد [ord]**

قطعه زمین مزروع با کناره‌های بلند، کرد، کرت:

السّربه: ارد تاک را گویند (تکملةالاصناف: ۲۰۵).

■ **ارد** باید به معنی رده، ردیف و رسته باشد؛ زیرا سُربه یعنی «رستهٔ رز» (منتهی‌الارب)؛ الصف من الکرم (لسان‌العرب: اقرب الموارد).

● **الفتج [؟]**

(ظاهراً) نوعی خوردنی:

اللّقانِق و اللُّقانق: اکنج و الفتج (تکملةالاصناف: ۳۷۶).

■ در تکمله آمده است که «الفتح اولی»؛ یعنی واژهٔ عربی به فتح اول خوانده شود، شایسته‌تر است. دکتر رواقی سهواً «الفتح» را «الفتج» خوانده و آن را واژهٔ فارسی و نوعی خوردنی پنداشته است.

● **پتشیک [patšik]**

ذرّات ریز آب، پشنگ آب، پشنجهٔ آب:

المِنضح: پتشیک، آب ریز (همان: ۳۹۳).

■ پیداست که از ریشهٔ ن/ ض/ ح، اسم آلت بر وزن مفعل ساخته شده است. از این ریشه معمولاً بر وزن مفعله (به فتح و کسر اوّل) اسم آلت می‌سازند. به هر حال، مراد از پتشیک، «آب‌پاش» است.

● **پودفا [pudfâ]**

ماکوی بافندگی:

الفلهم: پودفا ... (همان: ۳۴۱).

■ بی‌گمان پودفاو (= پودباف) درست است. در مأخذ مورد استفاده نیز حرف واو در پایان کلمه هست، امّا اندکی سیاه شده است.

● **پیله بابا [؟]**

(؟)

وا پیله‌بابای این سخن سیّد است (مقالات شمس: ۶۶۵).

جدّم آن پیله‌بابا که صفت او کردم (همان: ۳۶۹/۱).

■ «پیله» از لقب‌هایی است که از برای بزرگداشت افراد، پیش از نام آنان افزوده می‌شد. مانند «پیله‌فقیه» (تاریخ خانی: ۳۳۱)، «پیله‌میرطاش» (همان: ۲۳۳). به گفتهٔ حمدالله مستوفی، پیله به معنی «بزرگ» است (نزهةالقلوب، چاپ لسترنج: ۹۱).

● **ترغاترغ [tarqâtarq]**

مرغی است کوچک، با خال‌های سرخ و سبز و سپید و سیاه و او را به فال بد می‌گیرند:

الشقراق: ترغاترغ (تکملةالاصناف: ۲۲۹)

● **کرداک** [؟]

بلدرچین، کراک ← کلچه:

الأخیل: کرداک و هُوَ طرغاطرغ (همان: ۲۳۳)

● **کلجه** [؟]

بلدرچین:

السّلوی: کلجه (تکملةالاصناف: ۲۱۳)

■ هر سه مثال از *تکملةالاصناف* است. از مثال سوم پیداست که در لهجهٔ بخارا –که نویسندهٔ *تکملةالاصناف* اهل یکی از روستاهای آنجا بوده است– بلدرچین را «کلجه» می‌گفته‌اند؛ پس منظور نویسنده از ترغاترغ و کرداک، پرنده‌ای دیگر است. این پرنده را در فارسی امروز «کلاغ زاغی» می‌گویند (برابر الأخیل و الشقراق در عربی). توضیح مدخل‌های اوّل و دوم درست نیست.

● **تشک** [؟]

درچیده و جمع‌وجور:

الاقعنفار: تشک نشستن (مصادراللغة: ۵۰۳)

■ اگر توضیح این واژه را بپذیریم، حاصل آن می‌شود: جمع و جور نشستن؛ حال آنکه الاقعنفار و الاقعنفاز به معنی «چمباتمه نشستن» است.

● **تکند** [؟]

آشیانهٔ پرندگان:

القرموص: ... تکند (مهذب‌الاسماء: ۸۸).

■ پیدایش این واژه یا ناشی از غلط چاپی است، یا نادرست‌خوانیِ مصحّح *مهذّب‌الاسماء*. در همه حال، صورت درست این کلمه «بگند» (به فتح اول و دوم) است و در فرهنگ‌ها ضبط شده است.

● **جیج [jij]**

(؟)

المنفض: جیج یعنی جیش (تکملةالاصناف: ۴۱۰).

● **جیش [jiš]**

← جیج.

■ «جیج» زادهٔ بدخوانی است. کاتب تکمله در صفحهٔ ۴۱۰ «جیشج» را کمی بدخط و بدون نقطه نوشته است و در نتیجه، آن را «جیج» خوانده‌اند. صورت درست واژه در صفحهٔ ۴۱۷ همان مأخذ، در برابر «المنسف» دیده می‌شود. بنابراین جیش و جیشج یعنی «غربال».

● **خار ترنی [xâr؟]**

خاری که بر ترنجبین است؛ خار ترنجبین؛ اشترخار:

الحاج: خار ترنی (تاج‌الاسامی: ۱۱۹).

■ واژهٔ دوم در *تکملة‌الاصناف* «تُرنی» (Torni) حرکت‌گذاری شده است. توضیح دکتر رواقی روشن نیست. ترنجبین خار ندارد؛ بلکه مراد، خاری است که صمغی از ساقه‌های خود ترشح می‌کند و در معرض هوا سخت می‌شود و این صمغ را ترنجبین می‌گویند. گفتنی است که در *تکملة‌الاصناف* «ترنی» به‌گونه‌ای کتابت شده است که اگر کسی از قبل با این واژه آشنا نباشد، ممکن است آن را «تربی» بخواند (تکملة‌الاصناف: ۶۹). آیا ممکن است در بیتی از *گلستان* که می‌گوید:

امروز دو مرده پیش گیرد مرکن فردا گوید تربی از اینجا برکن

تربی محرف «ترنی» باشد؟ دربارهٔ این بیت آراء گوناگونی ابراز شده است که هیچ‌یک پذیرفتنی نیست.

● **خرکسود** [؟]

(ظاهراً) نوعی پرنده:

مقاتل گوید که خروه تسبیح کند گوید: ... تذرو گوید: الرّحمن علی العرش استوی. خرکسود گوید: ... (تفسیر قرآن‌مجید، ج ۲: ۳۵۲).

■ در همین تفسیر می‌گوید: «خرکسود گوید: لدوا للموت و ابنو للخراب و کبکُم یصیرُ الی التراب». (همان)

با مراجعه به تفاسیر دیگر، شاید بتوان این پرنده را شناسایی کرد. در *تفسیر سورآبادی*، ضمن نقل این حکایت، این بیت را در دهان قمری نهاده (ج ۲: ۷۵۹) و در *تفسیر ابوالفتوح رازی* نیز از زبان ورشان (= قمری) نقل شده است (ج ۱۵: ۲۰)؛ بنابراین، به احتمال قوی، مراد از خرکسود، «قُمری» است.

● **خسوج [xosuj]**

شاخه‌ها و برگ‌های بریده و هرس‌شدهٔ درخت:

← خشاوه و خشاویج:

الحُطّاب: خسوج، خسوج خشاویج را گویند (تکملة‌الاصناف : ۶۷).

● **خشاوه [xašāve(a)]**

← خسوج.

الجُمله: آنچه از خشاوه بیرون آید (همان: ۱۱۲).

● **خشاویج [xešāvij]**

← خسوج.

الحُطّاب: خسوج ... (همان: ۶۷).

■ خسوج و خشاویج دو واژهٔ مترادفند و هیچ ارتباطی با خشاوه (هرس کردن) ندارند. معنی خسوج و خشاویج نیز نادرست است. چنان‌که ملاحظه می‌شود، مؤلف تکمله این دو واژه را در برابر «حُطّاب» آورده است. حُطّاب در فرهنگ‌های مشهور عربی ضبط نشده است؛ اما در *تکملة‌الاصناف*، ذیل «الشفروه» می‌گوید: «کارد خسوج و نشکرده و تیزی‌گاه شمشیر» (۲۳۸). کاتب زیر کارد خسوج اضافه کرده است: کارد پیازبُر. بنابراین خسوج و خشاویج یعنی «کارد بزرگ» (= الشفروه). خشاوه نیز در فرهنگ‌ها ضبط شده است.

● **خشنک** [؟]

حرام‌زاده:

السنید: خشنک اعنی خشوک (همان: ۱۸۵).

■ این واژه، ظاهراً به ضمّ اوّل و فتح سوم تلفظ می‌شده است و در متنی دیگر نیز دیده می‌شود. طبری می‌گوید: در سال ۱۱۹، اسد بن عبدالله از خاقان ترک شکست خورد و به بلخ عقب نشست. مردم بلخ در هجو وی گفته‌اند:

از خُتلان آمذیه　　برو تباه آمذیه

آبار باز آمذیه　　خُشنک نزار آمذیه

مصرع چهارم در چاپ‌های *تاریخ طبری* به صورت‌های گوناگون تحریف شده است و آنچه آوردیم، از *تاریخ طبری* چاپ مؤسسهٔ عزیزالدین (ج۴: ۶۱) است. لابد مصحّح فارسی‌مدان این متن، حرکت اوّل واژه را از دست‌نویس خود، عیناً نقل کرده است. بنابراین، به ظنّ قوی، با توجّه به وزن شعر، این واژه «خُشنَک» تلفظ می‌شده است.

● **دخنج** [؟]

نوعی گیاه خوراکی:

بقلةالیمانی را بلطان گویند ... و اهل بخارا، دخنج (صیدنه: ۱۳۸).

■ گفتنی است که بقلةالیمانیه را در فارسی «سپیدمرز» می‌گویند، که گونه‌ای از گیاهان دارویی است (ر.ک: تحفهٔ حکیم مؤمن و مخزن‌الأویه).

● **دفرب** [؟]

دالان، دهلیز:

الدهلیز: دفرب (تکملةالاصناف: ۱۱۸).

■ در *تکملةالاصناف*، حرف آخر این واژه بی‌نقطه است. بنابراین، شاید ضبط واژه «دفرت» باشد.

● **زرمج [zarmej]**

موش صحرایی:

ابن‌مقرض: موش زرمج (تکملةالاصناف: ۳).

■ در لهجهٔ نویسندهٔ *تکملةالاصناف*، کلاک موش به معنی «موش صحرایی» است (تکملةالاصناف: ۵۰۱). منظور وی از موش زرمج، جانوری است که به آن دله و قاقم می‌گویند (= ابن‌مقرض).

● **زنفشه [zanfaše(â)]**

به خود نازنده:

المفنَّق: زنفشه (تکملةالاصناف: ۴۱۹).

■ معنی دقیق و درست مفنق، «نازپرورده» است. «زنفشه» از سه جزء زن + فش + ه (نسبت) ساخته شده و صورت دیگر آن «زن‌بَش» است، که گویا به مردانی اطلاق می‌شده است که رفتاری زنانه داشته‌اند. عمر نسفی در کتاب *القند* پس از ذکر نام یکی از محدّثان قرن پنجم سمرقند، می‌گوید: «و یُعرف بزَنْبَش» (القند: ۳۳۸).

● **ساسکان [sâsakân]**

نوعی پیکان و نیزه:

العودق: ساسکان (تکملةالاصناف: ۳۰۵).

القهوبا: ساسکان (همان: ۳۴۶).

■ عودق و عودقه، نوعی قلاب چندشاخه است که بر سر طناب نصب می‌کنند و با آن دلو را از چاه بیرون می‌آورند (لسان‌العرب). برابر فارسی آن، «چنگاله» (قانون ادب) و «چهارشاخه» (مهذب‌الاسماء) است. در برخی فرهنگ‌ها «قهوبه» را «نوعی پیکان چهارشاخه» معنی کرده‌اند (منتهی‌الارب)، که مراد همان قلاب دلو است.

● **سبسته** [؟]

(؟)

العداب: ریگ تنک و سبسته (تکملةالاصناف: ۲۸۷).

■ واژهٔ ریـگ (= ریـگ‌زار، ریـگ آمـوی و درشـتی‌هـای او...) سـبب ابهـام توضـیح نویسـندهٔ *تکملةالاصناف* شده است. مراد از ریگ تنک، ماسه‌زار است. «عداب» بـه زمینـی گفتـه مـی‌شـود کـه انباشته از ماسه باشد و راه رفتن در آن دشوار. معادل‌هـای دیگـر آن در تـازی، «سـایفه» و «وعسـاء» است که مؤلف *تکملةالاصناف* به‌ترتیب «ریگ تنک» و «ریگ نرم که در او نتوان رفت» معنـی کـرده است (همان: ۲۰۳ و ۴۷۶). بنابراین، منظور از «ریگ تنک» و «سبسته»، ماسه‌زار است.

● **سیفسک** [؟]

(ظاهراً) لقاح:

و پیل را شهوت گشن اندک باشد؛ پس چون آرزوی بچه کند، به مرغزاری آید با درختـان بسـیار و جایگاهی که سیفسک بسیار باشد، که به تازی لقاح خوانند، آنجا آرام گیرد (نزهت‌نامه: ۵۲).

■ نویسندهٔ *نزهت‌نامه* در ادامه می‌گوید: «تا بوی آن همی‌شنود، به تهیـیج آیـد...» (همـان). آقـای رواقی در متن *نزهت‌نامه* «لُفّاح» را «لقاح» خوانده است. لُفّاح، نـوعی میـوهٔ خـوش‌بوسـت کـه بـه آن دستنبو و دستنبویه می‌گویند. بنابراین، سیفسک: دستنبو.

● **شلند** [؟]

نوعی چلباسه، وزغ.

■ شایان ذکر است که این واژه در افغانستان با تلفظ «شِلِند šelend» به کار می‌رود (لغات عامیانـهٔ افغانستان: ۳۸۲).

● **شنگل** [؟]

■ این واژه در *صفحه ۱۵ تفسیر پاک* (یکی از مآخذ دکتر رواقی برای شواهد این واژه) به ضمّ اوّل و سـوم (šongol) ضبط شده است.

● **شیکنده** [؟]

شاخه:

الجفنه: شیکندهٔ رز (تکملةالاصناف: ۶۱).

■ «جفنه» به ریشهٔ درخت انگور گفته می‌شود و «حبله» به شـاخهٔ آن. در *تـاج الاسـامی*، *مهـذّب الاسماء*، *السامی فی الأسامی*، *البلغه* و *قانون ادب*، جفنه در معنی «بیخ رز» آمده است.

● **غرفشک** [؟]

نوعی گیاه شبیه خطمی:

الخبازی: غرفشک (تکملةالاصناف: ۱۱۳).

■ این گیاه افزون بر غرفشک، چندین نام دیگر در زبان فارسی دارد. «خبازی» که در تازی به آن «ملوکیه» نیز گفته می‌شود، همان است که در فارسی به آن «باب سنجاب» (تکملةالاصناف: ۴۴۶) و «پنیرک» (المرقاة) می‌گویند. پنیرک در واقع، نوعی از خطمی است و هر دو از تیرهٔ پنیرکیان هستند. گل پنیرک هنگامی که خورشید به میانهٔ آسمان نزدیک می‌شود، شکفته می‌شود؛ لذا به آن «خورپرست» (*قانون ادب*) و میترویز (*تاج‌الاسامی*) نیز گفته می‌شود. اگر به‌درستی عبارت کتاب *مهذّب الاسماء* اعتماد کنیم، نام دیگرش «خرده‌سفر» است.

● **کرابه** [؟]

■ در مأخذ مورد استفاده، این واژه به فتح اول و چهارم (karāba) ضبط شده است (تکملةالاصناف: ۲۹۷).

● **کراج** [؟]

نوعی پرنده، کاسینه، سبوشکنک، کاسه‌شکنک:

الشقراق: کراج (مهذّب‌الاسماء: ۱۸۳).

■ محتاج به ذکر نیست که سبوشکنک یا کاسه‌شکنک نوعی چلپاسه است و اهل پرواز نیست.

● **کژند** [؟]

(ظاهراً) جوالی سوراخ سوراخ که با آن کاه کشند، کزنده:

الشبکه: کوجی، دام و کژند (مهذّب‌الاسماء:۱۷۳).

● **کوجی** [kuji]

(؟)

الشبکه: کوجی، دام، و کژند (همان).

■ در هر دو مورد، ویرگولِ بعد از کوجی، نابجاست. کوجی‌دام، نوعی دام توری است که به آن «جال» هم می‌گویند (= الشبکه).

● **کشین** [؟]

■ در مأخذ دکتر رواقی (تکملةالاصناف: ۴۷۷) این واژه به کسر اوّل (Kešin) ضبط شده است.

● **کنک** [؟]

راهگذر آب، آبراهه:

البربَخ: کنک، ناودان و جزو (قانون ادب: ۴۲۶).

■ ویرگول بعد از «کنک» نابجاست و باید «کنکِ ناودان» خوانده شود. گفتنی است که این واژه در لهجهٔ قمی «گنگ» (gong) –به همان معنی– تلفظ می‌شود (ر.ک: کتاب فارسی قمی).

● **کلول** [؟]

نوعی غلّه، بزرگ‌تر از عدس و ماش، مُلک.

■ صورت درست این واژه «گلول» (به ضمّ اوّل) است و در *لغت‌نامهٔ* دهخدا هم ضبط شده است.

● **کشجیک** [؟]

پالان:

الحامیه: پهلو سنب و کشجیک (تکملةالاصناف: ۸۴).

■ در هیچ فرهنگی «حامیه» در معنی پالان نیامده است. یکی از معانی، «پشتیبان» است، که نویسندهٔ *تکمله* جداگانه به آن پرداخته است؛ نیز به معنی «کنارهٔ سم»، که در بالا به آن اشاره شده است. در برخی فرهنگ‌ها در معنی «دیگ‌پایه» نیز آمده (*منتهی‌الادب*). بی‌گمان منظور نویسنده، دیگ‌پایه نبوده است؛ زیرا این واژه مکرّر در *تکمله* به کار رفته است: «المنصب: دیگ‌پایهٔ آهنین»؛ و سرانجام، حامیه به «سنگ‌هایی گفته می‌شود که دیوارهای چاه را با آنها می‌پوشانند تا از ریزش چاه پیشگیری کنند». به ظنّ قوی، منظور نویسنده همین است.

● **کن‌جوش** [؟]

(ظاهراً) جانور ماده‌ای که شیرده باشد، شیرده:

اللجبهٔ: کن‌جوش که شیر وی به آخر آمده بود (تکملةالاصناف: ۳۷۹).

■ احتمالی که داده شده است، درست نیست؛ هرچند از توضیح نویسندهٔ *تکمله* می‌توان منظور او از «کن‌جوش» را دریافت؛ با این حال، گفتنی است که «کن‌جوش»، کوتاه‌شدهٔ «کندجوش» و به معنی جانوری است که شیرش کم شده است و شیر به سختی از پستانش می‌جوشد (می‌دوشد). در فرهنگ‌های دیگر در توضیح «لجبهٔ» آمده است: استورِ شیر کم‌شده (*تاج‌الاسامی*)؛ گوسفند اندک‌شیر (مهذّب‌الاسماء).

● **گیسوبس** [؟]

۱. رستنگاه موی بر پیشانی.

۲. گیسوی بافته‌شده.

الذؤابه: گیسو بس (قانون ادب: ۱۹۷).

■ معلوم نیست که این واژه چرا در این فرهنگ ضبط شده است. «بس» غلط چاپی و صورت درست آن، «بَش» یا «بُش» است و گیسوبش (گیسو بُش) یعنی کاکل (= الذؤابه).

● **نژداغ** [؟]

سوهان، سنگ افسان، مصقله، بز داغ:

المشحذ: فسان و نژ داغ (تاج‌الاسامی: ۵۱۹).

■ صورت «بز داغ»، که در معانی این واژه آمده و در فرهنگ‌ها نیز ضبط شده، نادرست و گشتهٔ «نژداغ» است. نژداغ، به کسر اوّل و سکون دوم، واژه‌ای ترکی است و کاشغری، به معنی «سنگ فسان» در *دیوان لغات‌الترک* صفحه ۹۷۳ ضبط شده است.

● **هم‌شاخ** [؟]

از یک پدر و مادر، تنی:

نزد او بود ده کودک هم‌سر و هم‌شاخ (= صنوان) و نه چنان (مقامات حریری: ۳۳۴).

● **هم‌شق** [؟]

هم‌زاد، هم‌شکم:

و فصل نهم یار مشفق را بر برادر هم‌شق (= الشقیق) (مقامات حریری: ۱۴).

■ شایان ذکر است که مترجم *مقامات حریری* یک بار هم «الشقیق» را هم‌شاخ ترجمه کرده است: «و تلخی الاخ الشقیق من الإرث: و خالی ماند برادر هم‌شاخ او از میراث» (ص۱۱۰)؛ پس مترجم از «هم‌شق» و «هم‌شاخ» یک منظور را داشته است و این دو کلمه باید به یک معنی باشند (ر.ک: فرهنگ معین: «هم‌شاخ»).

کتابنامه

– رواقی، علی و مریم میرشمسی، ۱۳۸۱، *ذیل فرهنگ‌های فارسی*. تهران: هرمس.

فهرست پدیدآورندگان مقالات

آیدنلو سجاد/ ۲۹
ابومحبوب احمد/ ۴۳
ابومحبوب احمد/ ۴۹
امیرضیائی ایرج/ ۵۶
باقری نرگس/ ۱۰۵
ثروتیان بهروز/ ۱۱۵
جابری‌زاده عبدالامیر/ ۱۴۳
خدیور هادی/ ۱۷۵
دست‌غیب عبدالعلی/ ۱۸۷
دوستی فرزانه/ ۲۰۰
راموز کمال/ ۲۱۲
رضایی دشت‌ارژنه محمود/ ۲۳۴
رون مهسا/ ۲۴۳
سادات سیّد شهاب‌الدین و سقّازاده بهاره/ ۲۵۳
سبزیان سعید/ ۲۶۳
سیادت امیرحسین/ ۲۷۵
صدیقی علیرضا/ ۲۸۷
طاهری قدرت‌الله/ ۲۹۵
طباطبائی سیّد مهدی/ ۳۰۱
غلامرضایی محمد و حاجی سیّدآقایی اکرم‌السادات/ ۳۱۹
فرزانه دهکردی جلال/ ۳۵۹
فرمان‌سالار حسام/ ۳۷۳
فیروزیان مهدی/ ۳۸۳
کریمی ابوذر/ ۳۹۷
گرجی مصطفی/ ۴۰۷
مسلمی‌زاده محبوبه/ ۴۱۹
مشتاق‌مهر رحمان/ ۴۲۹
موسوی‌نیا نورا/ ۴۶۳
مولازاده فاطمه/ ۴۷۲
نحوی اکبر/ ۴۸۵

فهرست کتاب‌های نقد شده

آیین نگارش مقاله علمی ـ پژوهشی/ ۴۰۷
اژدهاکشان/ ۴۳
برف بر داوودی‌های سپید/ ۱۸۷
بطالت/ ۴۶۳
پاتوغ اسماعیل آقا/ ۲۷۵
تاریخ و تحول ادبیات جدید ایران/ ۲۸۷
تازیانه‌های سلوک/ ۳۰۱
ترجمه و قصه‌های قرآن/ ۳۱۹
چالش میان فارسی و عربی/ ۳۷۳
حافظ برتر کدام است؟/ ۵۶
خدا در آلتونا حرف می‌زند/ ۴۷۲
درخت شاهنامه/ ۲۳۴
دفتر دگرسانی‌ها در غزل حافظ/ ۱۱۵
دنیا باربارا/ ۳۹۷
ذیل فرهنگ‌های فارسی/ ۴۸۵
سرگشته در دنیای تورگنیف/ ۲۶۳
شرح تاریخ جهانگشای جوینی/ ۲۱۲
شهری چون بهشت/ ۲۵۳
فردوسی و شاهنامه از نگاه دیگر/ ۲۹
قاعده بازی/ ۱۰۵
قربانی باد موافق/ ۲۰۰
کلیات شمس تبریزی (براساس نسخه مورخ ۷۷۰)/ ۴۲۹
گرینگوی پیر/ ۳۵۹
موسیقی شعر حافظ/ ۳۸۳
نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان/ ۴۱۹
نحو هندی و نحو عربی/ ۱۴۳
نردبان اندر بیابان/ ۲۹۵
واقعگرایی در ادبیات معاصر ایران/ ۴۹
هاملت با سالاد فصل/ ۲۴۳
هفت اورنگ/ ۱۷۵

فهرست پدیدآورندگان کتاب‌ها

آذرنوش آذرتاش/ ۳۷۳
آنتونی پاتر موری (مترجم: محمد کمالی)/ ۴۱۹
ابراهیمیان محمد/ ۴۷۲
امجد حمید/ ۲۷۵
پورخالقی چترودی مهدخت/ ۲۳۴
ترور ویلیام (مترجم: الهه دهنوی)/ ۲۶۳
دادجو درّه/ ۳۸۳
دانشور سیمین/ ۲۵۳
رادی اکبر/ ۲۴۳
رواقی علی و میرشمسی مریم/ ۴۸۵
زنوزی جلالی فیروز/ ۱۰۵
سبحانی توفیق/ ۴۲۹
شفیعی‌کدکنی محمدرضا/ ۳۰۱
الشکری فدوی/ ۴۹
طلوعی محمد/ ۲۰۰
عبدالرحمن جامی نورالدین/ ۱۷۵
علوی بزرگ (مترجم: اکبری شالچی)/ ۲۸۷
علیخانی یوسف/ ۴۳
عیوضی رشید/ ۵۶
فتوحی رودمعجنی محمود/ ۴۰۷
فوئنتس کارلوس (مترجم: عبدالله کوثری)/ ۳۵۹
گایه‌گوس رومولو (مترجم: نازنین نوذری)/ ۳۹۷
مجتبایی فتح‌الله/ ۱۴۳
موحّد سیّد ضیاء/ ۲۹۵
موسویان سیّد شاهرخ/ ۲۱۲
مهدوی یحیی و بیانی مهدی/ ۳۱۹
نوذری سیروس/ ۱۸۷
نوروزی احسان/ ۴۶۳
نیساری سلیم/ ۱۱۵
وزیری سعید/ ۲۹