ردیف	صفحه	سطر	غلط	درست
۱	۷	۴	شارعان	شاعران
۲	۱۰	←	آخرین پاراگراف : (در این مختصر ...)	کلاً حذف شود
۳	۲۷	آخر	یادگیری	یاریگری
۴	۲۹	۱۶	سدره نسینان	سدره نشینان
۵	۳۳	۱۸	(نقل از جستجوی حافظ)	(نقل از در جستجوی حافظ)
۶	۸۲	۶	و اگر وضع طوری شود	و نباید وضع طوری شود
۷	۸۲	۲۹	ابزای	ابزاری
۸	۹۷	۱۵	بیت : سر از البرز بردزد	سر از البرز برزد
۹	۹۸	۱۳	" صفی از نور عروسک"	" صفی از نور و عروسک "
۱۰	۹۹	۱۹	قریته سازی	قرینه‌سازی
۱۱	۱۰۳	۱۸	شب‌فراق که دانند...	شب‌فراق ندانند...
۱۲	۱۰۶	۹	آه سعدی اثر نکند	آه سعدی اثر کند
۱۳	۱۰۷	۶	گر اعتقاد کند به ره است...	گر اعتقاد بدره است ...
۱۴	۱۰۷	۱۱	خدیگان خراسان	خدایگان خراسان
۱۵	۱۰۷	۱۵	توجیحات	توجیهات
۱۶	۱۰۹	۲۰	به بیان فوق الذکر...	در بیان فوق الذکر ...
۱۷	۱۰۹	۱۵	به مثال اشعار و ...	به‌عنوان مثال اشعار و ...
۱۸	۱۱۵	۲۶	خاجی دشمنان پرکین	خواست دشمنان پرکین
۱۹	۱۱۷	۸	روج نوجویی	روح نوجویی
۲۰	۱۲۰	۲۱	الواحی ککه	الواحی که
۲۱	۱۲۰	۲۶	مجلزات مفصل و متقدد	مجلدات مفصل و متعدّد
۲۲	۱۲۰	۲۶	رس	رسا
۲۳	۱۲۰	۳۰	در سطحی عالی و از زیبایی و درخشش روا نیست	در سطحی عالی از زیبایی و درخشش و روا نیست .
۲۴	۱۲۹	۹	ستون کردچپ‌را وهم کردراست	ستون کرد چپ‌را و خم کرد راست
۲۵	۱۲۹	۱۱	نه من ز بی علمی در جهان...	نه من ز بی عملی در جهان...
۲۶	۱۲۹	۳۰	دیده روز	دیده دوز

ردیف	صفحه	سطر	غلط	درست
۲۷	۱۳۰	۴	عجز دردر آغاز	عجز در آغاز
۲۸	۱۵۸	۱۴	بیاد او او خرسند	بیاد او خرسند
۲۹	۱۹۰	۳	هر قالب عهده‌هار	هر قالب عهده‌دار
۳۰	۲۰۷	۴	ستاره‌گاه	ستارگان

۱۵۵/۱

۱۵۳/۱

آرشیو ۴۴۴
۱۵۵/۱

جزوه متون ادبیات فارسی ۲

(کددرس:۲۱)

فهرست مطالب جزوهٔ متون ادبیات فارسی ۲

عنوان	صفحات
۱ ـ منتخباتی از نصوص مبارکه در بارهٔ مقام قلم	٤
۲ ـ نکاتی در بارهٔ غزل	٦
۳ ـ تعابیر و اصطلاحات عرفانی در غزل فارسی	۱۱
۴ ـ استدراکات «نمونهٔ غزل فارسی» و تکملهٔ آن	۱۳
۵ ـ غزلیات شمس	۳٤
۶ ـ شبنمی غرقه در دریا	٤٥
۷ ـ سعدی در غزل	٥٠
۸ ـ کلام و پیام حافظ	٦۲
۹ ـ کارگه کون و مکان	۷۲
۱۰ ـ زبان و معیارهای صحیح و غلط	۷۸
۱۱ ـ نوشته‌های ادبی، کاربرد زبان	۸٥
۱۲ ـ مراعات قواعد دستوری	۸۸
۱۳ ـ چند نکتهٔ دستوری	۹۱
۱۴ ـ تشبیه (قسمت دوم)	۹۷
۱٥ ـ بدیع معنوی (ادامه): روش تشبیه	۱۰۳
۱۶ ـ فارسی را دریابیم.	۱۱۰
۱۷ ـ سبک امری کدام است؟	۱۱٤
۱۸ ـ بدیع لفظی (ادامه): روش تکرار	۱۲۹
۱۹ ـ وزن شعر (ادامه): اختیارات شاعری	۱۳۲
۲۰ ـ انواع ادبی	۱۳۹
۲۱ ـ زندگینامه‌نویسی	۱٤٥
۲۲ ـ مقاله‌نویسی	۱٥٤
۲۳ ـ مهاجر شهید	۱٥۷
۲۴ ـ غلط املائی	۱٦۲
۲٥ ـ نویسندگی	۱٦٥
۲۶ ـ از نامهٔ جناب دکتر علیمراد داوودی	۱٦۹
۲۷ ـ معبد نور	۱۷۰

۲۸ ـ اسرارالتوحید ۱۷۲
۲۹ ـ توضیحاتی بر منتخباتی از اسرارالتوحید ۱۸۰
۳۰ ـ بیهقی و هنر نویسندگی او ۱۸۳
۳۱ ـ یک سرنوشت ممتاز ۱۸۶
۳۲ ـ قالبهای شعر فارسی ۱۹۰
۳۳ ـ برگزیدهٔ از فیه مافیه ۱۹۶
۳۴ ـ توضیحات برگزیده از فیه مافیه ۲۰۰
۳۵ ـ توضیحات قصیدهٔ خزان ۲۰۶

«منتخباتی از نصوص مبارکه در بارهء مقام قلم»

«... حمد محبوبی را لایق و سزا که از خامه و بنان ابواب لقا بر عالمیان مفتوح نمود ... قلم مترجم اول است در عالم بعد از لسان، فی الحقیقه آیتی است بزرگ و مقامی است عظیم وصل عالم باو معلق و کذلک فضل آن. به یک حرکت او در مضمار بیان اهل امکان مجذوب، برخی از صریر او مدهوش و بعضی از ندایش قائم و مستقیم ...»

(جمال قدم ـ مجموعه الواح سمندر ـ ص ۹۹)

«قدر و شان انسان از کلماتش ظاهر و فی الحقیقه کلمه مرآت نفس است لو انت من العارفین»

(جمال قدم ـ کتاب بدیع)، (امر و خلق ج ۱ و ۲ ص ۳۷۴)

«عنقریب نفوسی در علم ظاهر شوند و بکمال نصرت قیام نمایند و در جواب هر اعتراضی ادلهء محکمهء متقنه مرقوم دارند چه که قلوبشان ملهم می شود به الهامات غیبیهء الهیه.»

(جمال قدم ـ لوح قناع ـ مجموعه الواح مبارکه طبع مصر ـ ص ۸۳)

«... قریحهء انسان بمثابه ارض طیبه است که در باطن طبقاتش آب خوشگوار موجود و در عروقش میاه عذبهء سلسبیل جاری و ساری هر چه بکاوی و حفر نمائی بیشتر و لطیفتر و گواراتر نبعان نماید...»

(حضرت عبدالبهاء ـ مکاتیب جلد ۶ ـ ص ۲۰۶)

«هوالله ـ ای متمسک بحبل متین، آنچه مرقوم نموده بودید معلوم و مفهوم شد صحائف بود نه صفحه، رسائل بود نه نامه، چه که در الفاظ مختصره مطالب مفصله و معانی مکثّره مندمج و مندرج بود. کلام بر دو قسم است یکی جوامع الکلم و فصل الخطاب که به غایت موجز و مفید است و دیگری اساطیر و حکایات که مسهب و طویل و مطنب است ولی معانی قلیل و کمیاب پس نفوسی که در ظلّ کلمهء توحید داخل، اهل معانیند نه الفاظ و طالب حقایقند نه مجاز...»

(حضرت عبدالبهاء ـ مکاتیب جلد ۸ ـ ص ۱۳۰)

«نهضت بهائی به یقین مبین احتیاج به نفوس تعلیم و تربیت یافته و فداکار دارد، تا تعالیم الهی را با عمل و قلم خویش در سراسر عالم ترویج و منتشر سازند.»

(حضرت ولی امرالله آوریل ۱۹۳۲ ـ (ترجمه) ص ۱۴ راهنمای جوانان)

«... حکایات راجع به حیات انبیای گذشته همچنین بیانات ایشان برای درک بهتری از آثار و ادبیات امریه نیز مفید و لازم خواهد بود زیرا پیوسته ذکر آنان در آثار مبارکه موجود و به آن خطابات و بیانات اشاراتی بعمل آمده است در هر حال این وظیفهء نفوس باتجربه است که این مسائل را با یکدیگر تالیف نموده و از مجموع آنها کتب قرائتی مفید برای اطفال ترتیب دهند. بتدریج در ظل امر الهی نفوسی ظاهر خواهند گردید که در رفع این حوائج اقدام خواهند نمود فقط موضوع مضی زمان در بین است آنچه اکنون تکلیف ماست آنست که افراد مختلفه را که قدرت و استعداد انجام چنین

وظیفه‌ای را دارا هستند تشویق کنیم و آنان را به خدمت بگماریم.»

(حضرت ولی امرالله ـ ترجمهء توقیع مبارک مورخ ۱۹ اکتبر ۱۹۳۲)

ص ۹۳ و ۹۴ مجموعه نصوص مبارکه راجع به تعلیم و تربیت دائره مطالعهء نصوص و الواح در مرکز جهانی

نکاتی درباره غزل

"غزل" در اصطلاح ادبی، نام یکی از انواع شعر است شامل هفت تا چهارده بیت متحدّ الوزن که جمیع مصاریع زوج آن با مصرع اوّل مطلع غزل همقافیه اند. بندرت غزلی یافت میشود که ابیات آن بیش از چهارده بیت باشد. مضمون غزل غالباً ذکر زیبایی معشوق و بیوفایی و سنگدلی وی و قصهٔ فراق و محنت کشیدن عاشق است. البتّه از آنجا که قانون تحوّل و تکامل شامل ادبیات هم‌میشود، در سیر شعر فارسی غزل نیز دستخوش تغییراتی شده که محتوای آنرا از معانی عرفانی تا مسائل اجتماعی و سیاسی فرا گرفته است.

به لحاظ محتوای غزل که بیانگر حالات و عواطف درونی شاعر است از دیرباز این نوع شعر با موسیقی همراه گشته است. البتّه سابقهٔ همراهی شعر و موسیقی به ایران قبل از اسلام میرسد که شاعری با خنیاگری و رامشگری درهم آمیخته بوده است. این وضع در قرون نخستین دورهٔ اسلامی نیز ادامه یافت، امّا چون ملاحظات مذهبی موسیقی را محدود مینمود، این آمیختگی شعر (بخصوص غزل) با موسیقی در نزد صوفیه ادامه یافت. ملای رومی گاهی فی‌البداهه در مجلس سماع، غزلی میگفته است و قوالان آنرا میخوانده اند، چنانکه خود میگوید:

"باقی این غزل را ای مطرب ظریف زینسان همی شمار، که زین سانم آرزوست"[1]

در طی تاریخ ادبیات فارسی، برای غزل سه معنا میتوان درنظر گرفت که دو معنا قدیمی و امروزه متروک است:

۱- غزل به معنی مقطّعات چند بیتی که ملحون (آهنگین) بوده است. این نوع غزل که تا پایان قرن پنجم همچنان معمول بوده، ظاهراً در اوایل مقیّد به وزن رباعی بوده و سپس این قید حذف شده است.

۲- غزل به معنی تغزّل قصیده که شاعر پیش از مدح ممدوح خود در بیان خاطرات جوانی و وصف طبیعت و یا ذکر هجر و فراق و آرزوی وصل معشوق ابیاتی را می‌سروده، آنگاه پس از ذکر "تخلّص"[2] به مدح ممدوح گریزی می‌زده است. این نوع غزل از شعر عرب تقلید شده، و تا قرن نهم و دهم معمول و متداول بوده است.

۱- "گزیدهٔ غزلیات شمس" - به کوشش: رنجبر، احمد - مؤسسه انتشارات امیر کبیر - ۱۳۶۷ - ص ۴۹

۲- تخلّص در اصطلاح شعرا به دو معنی معمول است: الف - نام شعری شاعر که شبیه اسامی خانوادگی امروزی است از قبیل: حافظ، سعدی، خواجو. ب - در قصیده به معنی گریز زدن و انتقال یافتن از پیش درآمد تشبیب و تغزّل به مدیحه یا مقصود دیگر

۳- غزل به معنی مصطلح آن که در آغاز مقال تعریف شد و نمونه بارز آن غزلیات سعدی و حافظ است .

معشوق تغزل

اینکه در آغاز شعر فارسی و دوره قصیده سرایی شاعران خراسانی معشوق تغزلات و تشبیبات قصاید ایشان چه خصوصیاتی دارد ، مقدمه ای تاریخی را ایجاب مینماید . در قرن نخستین دوره اسلامی ، از منطقه ترکستان قدیم کنیز و غلام به ایران می آوردند. غلامان به علت رشادت و نیرومندی بیشتر به امور لشکری میپرداختند و کنیزان نیز بیشتر درباریان را مینمودند. در غزلهای نخستین فارسی اوصاف این کنیزان و غلامان که به رسم "صله" از طرف پادشاه به شعرا داده میشد ، به حدّ وفور بچشم میخورد . همین غلامان لشکریند که اکثرا" در مقام ساقی مجلس مست میکردند و بنای عربده جویی می نهادند چنانکه این حالات را شاعران مکررا" حتی در زمانهای بعد نیز توصیف کرده اند :

"زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست"(۱)

خصوصیات این غلامان ترک به چند لحاظ در تعابیر غزلسرایان فارسی مؤثر افتاده است : یکی خصوصیات ظاهری نژاد ترک همچون دهان کوچک ، چشم تنگ ، اندام موزون و چالاکی و چابکی و. . .است ، دیگر خصوصیات اخلاقی ایشان از قبیل خشماگینی و غارتگری و ستمگری است . سوم شغل ساقیگری و نظامیگری ایشان ، مخصوصا" لشکری بودن آنها باعث شده که زیبائی ظاهر و خصال باطن ایشان در یک بافت نظامی با اصطلاحات سپاهیگری مطرح شود ، همچون ابروی کمان ، خنجر مژه ، کمند زلف و تیر نگاه . عادات معشوق هم چون ترکان نظامی است یعنی : خونخوار و ستمگر و جفا پیشه و غارتگر و عهد - شکن و عربده جوی و پرخاشگر است .

در این باره دکتر شفیعی کدکنی چنین می نویسد : "شعر فارسی ، به ویژه نوع غنایی آن از نظر تصاویر خاص معشوق ، در همه ادوار تا روزگار ما ، با سپاه و زندگی سپاهی پیوندی ناگسستنی دارد ، از قرن پنجم نمونه های آشکاری از تأثیر سپاهیان و ابزارهای سپاهی در تصاویر شعر غنایی فارسی دیده میشود و این خصوصیت همچنان ادامه دارد و در دوره های بعد ، بی آنکه عامل اصلی و منشاء طبیعی آن بطور عمومی وجود داشته باشد ، بازهم ، براثر بوجود آمدن نوعی سنّت شعری و تصویرهای کلیشه ای ، رنگ این

۱- "نمونه غزل فارسی" - گردآورنده : خانلری (کیا) ، زهرا - مؤسسه انتشارات امیر- کبیر - ۱۳۶۵ - ص ۷۱

گونه تصاویر همچنان برجای خود باقی است و در ادب صوفیه و شعرهای بلند عرفانی گویندگانی نظیر حافظ نیز دیده میشود و می خوانیم :

« در کمینگاه نظر با دل خویشم جنگ است
ز ابرو غمزهٔ او تیروکمانی به میان آر »(۱)

و برای آشنایان با شعر فارسی ، نیازی به آوردن نمونه های بیشماری که از این دست تعبیرات در شعر گویندگان فارسی زبان وجود دارد ، نیست . . . »(۲)

و در جای دیگر می نویسد : " این بردگان ترک که بهترین انواع بردگان بودند گذشته از این که به مناسبت پیشهٔ سپاهیگری اینگونه تصاویر را در حوزهٔ شعرهای غنایی فارسی وارد کردند بسیاری از ملاکهای زیبایی را بر سلیقهٔ مردم تحمیل کردند چنانکه چشمان تنگ را در ایشان روزگار ، بمناسبت خصایصی که در همین بردگان ترک بود می پسندیدند . . . و بعضی از محققان کوشیده اند که تشبیه نرگس را به چشم برخاسته از همین محیط خاص و از تصویر اینگونه چشمهای ریز و تنگ بدانند و استدلال ایشان درست می نماید . . . گرچه تصاویری که از محیط زندگی سپاهی برخاسته از نظر زمینه بسیار محدود است . امّا این تصاویر چندان با شعر غنایی فارسی پیوند یافته که به هیچگونه از ادب ما قابل تفکیک نیست و هر جا وصف عشقی و معشوقی است این تصاویر ، با تفاوتهایی کم و بیش تکرار میشود و گویندگان ادوار بعد با اینکه از منشاء طبیعی اینگونه تصاویر ، بدور بوده اند در منطقهٔ محدود همین چند تصویر ، آنقدر تصرّف و تغییر ایجاد کرده اند که یکی از وسیعترین ابواب صور خیال در شعر غنایی فارسی است و اینگونه تصاویر خود بخود بگونهٔ میراث شعری قدما از شعر نسلی به نسل دیگر منتقل شده است . . . »(۳) *

۱- " دیوان غزلیّات خواجه حافظ شیرازی " - بکوشش : خطیب رهبر ، خلیل ، انتشارات صفیعلیشاه - ۱۳۶۶ - ص ۳۲۶

۲- "صور خیال در شعر فارسی" - شفیعی کدکنی ، محمد رضا - موسسه انتشارات آگاه - ۱۳۶۶ - صفحات ۳۰۵-۳۰۴

۳- "صور خیال در شعر فارسی" - ایضاً - صفحات ۳۱۰ - ۳۰۸

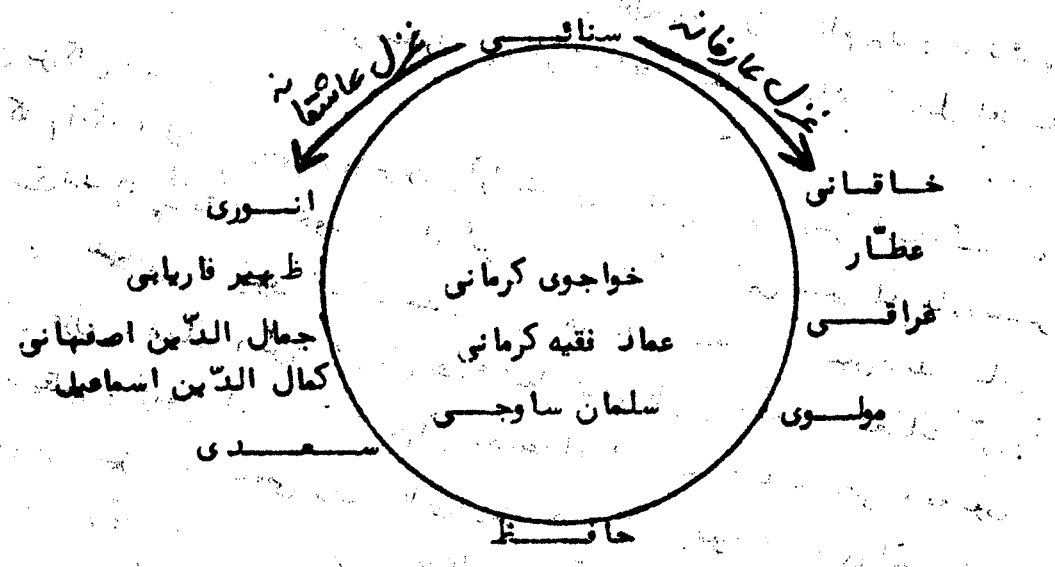
* علاقمندان به مطالعهٔ بیشتر در این مورد به کتب ذیل مراجعه فرمایند :

الف - "صور خیال در شعر فارسی" - ایضاً - صفحات ۳۱۶-۳۰۴ ب - "سیر غزل در شعر فارسی" - شمیسا ، سیروس - صفحات ۳۸-۳۰ ج - "حافظ نامه" - خرمشاهی ، بهاالدین - شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش - ۱۳۶۶ - جلد (۱) صفحات ۲۵۹ - ۲۵۷

مضامین غزل

معمولاً مضامین غزل را به سه نوع عاشقانه ، عارفانه و رندانه[1] تقسیم میکنند . سیر غزل عاشقانه با "سنایی" آغاز شده و با "سعدی" به اوج کمال خود نائل میگردد . این سیر ، تحوّل لفظی غزل را نیز نشان میدهد . غزل عارفانه همچون غزل عاشقانه با "سنایی" آغاز شده و مولوی آنرا به حدّ کمال میرساند . امّا حافظ کسی است که پس از سعدی و مولوی غزل را در هر دو نوع خود به اوج عظمت و اعتلاء رسانده ، آمیختگی لفظ و معنی را بسر حدّ کمال میرساند .[2]

برای آنکه با جهات مختلف سیر کمالی غزل فارسی آشنا شوید ، به شکل ذیل توجّه کنید :



دربارهٔ این دایره به اختصار میتوان گفت :

۱- غزل عاشقانه در "سعدی" به اوج رسیده بود و غزل عارفانه در "مولوی" ، از این رو تنها راه ادامهٔ آن ، این بود که دو کونهٔ غزل با هم تلفیق شود . این توجّه در

۱- غزلی است در وصف رندی و باده نوشی و اغراق در آنها و تعریض و کنایه به زهاد و حتی صوفیان (← "سیر غزل در شعر فارسی" - صفحات ۲۶۲-۲۶۴)

۲- دربارهٔ تأثیر تصوف بر شعر و ادب فارسی مراجعه کنید به : "دربارهٔ تصوف" در کتاب "دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی" - جلد ۱ - صفحات ۲۱۸-۲۳۴

فاصلهٔ صد سالهٔ زمان "مولوی" و "سعدی" با زمان "حافظ" پیدا شد و کسانی چون "اوحدی" و "خواجو" و "عماد فقیه" و "سلمان ساوجی" برای این تلفیق کوشیدند تا آنکه "حافظ" کار را تمام کرد.

۲- شاعران هریک از این دو سیر (و سیر تلفیقی) کم و بیش از طریق خود خبر داشتند و توجّهشان به شعرائی بوده که پیش از آنان در آن سیر گام برداشته اند و در اشعار خود نیز اشاراتی دارند که مؤیّد این توجّه و نظر است.

۳- بعد از "حافظ"، یعنی از اوایل قرن نهم تا زمان "صائب" در قرن یازدهم زمان تردید است. یعنی شاعران نزدیک به عصر "حافظ" هنوز قبول نکرده اند که دایرهٔ غزل سبک (مکتب) عراقی با "حافظ" بسته شده و رخنه ناپذیر گشته است.

۴- بنابراین با توجّه به این دایره باید از بزرگان غزل به ترتیب نام برد: "سنائی" "مولوی"، "سعدی"، "حافظ" و از شعرای پس از "حافظ" تنها "صائب" قابل اعتنا در حدّ این بزرگان است.

خلاصهٔ کلام آنکه، غزل فارسی زیباترین و آراسته ترین انواع شعر فارسی است که شاعر در آن میکوشد تا همهٔ هنر خود را بکار گیرد. خاصّه که در این سیر قله های سر به فلک کشیده یی همچون "مولوی" و "سعدی" و "حافظ" همواره در پیش دیدگان حاضرند. زبان غزل، عصاره و گزیدهٔ زبان همهٔ انواع شعر فارسی است. لغات آن دست چین، صیقلی و آزموده است. بدین آن مجموعه ای از ندبهٔ صنایع لفظی و معنوی است. مضامین غزل نیز حاوی عمومی ترین و عالی ترین احساسات و عواطف بشری است. بهمین دلیل میتوان ادّعا نمود که اگر کسی به مطالعهٔ غزلیّات "مولانا" و "سعدی" و "حافظ" بپردازد خواهد توانست با تمامی زوایای کاخ پرعظمت ادب فارسی و همهٔ زیر و بم این آهنگ دلنشین آشنا شود و تمدّن و فرهنگ ایرانی را بخوبی بشناسد. (*)

در این مختصر نتوانستیم از صنایع لفظی و معنوی، اوزان رایج و انواع کلی غزل فارسی همچنین سایر مباحث صوری و معنوی این گونهٔ غنی شعر فارسی سخن گوییم. امّا برای آشنایی شما با آثار ذوق شعرای بهائی نمونه ای از غزلیّات این عزیزان را تقدیم میکنیم شاید انگیزه ای باشد برای مطالعهٔ بیشتر و تحقیق در مقام و موقع غزل در نزد شاعران بهائی

---

* این بخش مقاله از ابتدا تا انتها با تصرّف و تلخیص از کتاب ذیل اقتباس شده است:

"سیر غزل در شعر فارسی" - شمیسا، سیروس - انتشارات فردوس - ۱۳۶۲ -

برای کسب اطلاعات بیشتر میتوان به همین کتاب و منابع مطالعهٔ تکمیلی تاریخ ادبیات مراجعه نمود.

تعابیر و اصطلاحات عرفانی در غزل فارسی

" کلمات حکمای نخستین همه به زبان رمز بوده است . " (شیخ اشراق)

چنانکه پیش از این در جای دیگر و بمناسبت ، گفته آمد ، غزل فارسی در سیر تحول خود ، قالبی شد برای بیان عالی ترین عواطف و حالات درونی شاعر ، همچون احساسات مالنده آمیز عاشقانه نسبت به معشوق زمینی و زمانی ، عواطف انسانی جهان شمول و عشق به معبود حقیقی و محبوب آسمانی .

المنّه غزل عرفانی بیکباره راه خود را از غزل عاشقانه جدا نساخت و حتّی در این سیر چند گامی نیز بهمراه رفتند . آنگاه نیز که راه به سوی دیگر کشید ، طلقه و ارتباط ظاهر خود را حفظ کرد . گویی نمیخواست رفیق نیمه راه باشد . این طلقه و ارتباط ظاهری با حفظ کلمات و واژه های متداول غزل عاشقانه بود که همچون ساغری مُرصّع ، راح روح افزای حقیقات عرفانی شعرا را در خود جای داد ، چنانکه در بادی نظر اینگونه نیز همانند غزل عاشقانه بنظر میآید و با تعمق و دقت در مفاهیم آنست که حجاب الفاظ به کناری رفته عروس پرده نشین معانی عالیه عرفانی رخ می نماید .

در باره علل و موجبات این امر که چه شد عرفان اسلامی به خلعت شعر مُحلّی گردید و زیب وزیور این خلعت را که همانا کلمات و واژه ها بود از خود دور نساخت که سهل است ، بطور آنرا عمق چندان کرد ، سخن بسیار است که مجال آنرا این مختصر ندارد . (1) تنها به نقل قولی در این باب بسنده میکنیم :

" اشعار و بطور کلی ادبیات صوفیانه" فارسی از قرن چهارم به بعد مشحون از معانی لطیف و نکات ظریفی است در حکمت الهی که اساس آنها بر رموز و اشاراتی است که در ظرف اصطلاحات خاصّی جای گرفته است ، اصطلاحاتی که قرنهای متمادی بر زبان مشایخ بزرگ جاری شده و دیوانهای شعرای صوفی را پر کرده است . کمال این زبان را بهتر از هرجا در دیوان لسان الغیب شمس الدّین محمّد حافظ شیرازی میتوان مشاهده کرد . ولی قرنها پیش از حافظ این اصطلاحات در آثار مشایخ بخصوص شعرای فارسی زبان بکار میرفته است . الفاظی چون می و باده ، خم و خمخانه ، خرابی و خرابات ، مغ و مغبچه ، پیر می فروش و پیر مغان و همچنین زلف و رخ و خط و خال و چشم و ابرو و قد و قامت بسیار در اشعار شعرای ایرانی بخصوص سنائی و عطّار و مولوی و همچنین در آثار منثور از قبیل

1- " عالم خیال از نظر احمد غزالی " - نوشته : پورجوادی ، نصرالله - معارف (دوره" سوم - شماره ۲ / ۱۳۶۵) ص ۳۰۹۴

سوانح احمد غزالی و نوشته های عین القضاة همدانی و لمعات عراقی استعمال شده است. این الفاظ و اصطلاحات خشتهای یک بنای عظیم عرفانی و فلسفی و مابعد طبیعی به معنای وسیع این الفاظ است که نزد ایرانیان پیش از اسلام وجود داشته و بزرگان مابعد اسلام سعی کرده اند با الهام از تعالیم قرآن و از برکت حوان گسترده وحی محمّدی (ص) آنرا زنده نگاه دارند . . . زیباترین و دلنشین ترین تجلّی این نظام معنوی در ساحت شعر و ادب بوده است ، چه این نظام معنوی بیش از آنکه جنبهٔ فکری و فلسفی داشته باشد ، جنبهٔ عرفانی و ذوقی داشته و در حقیقت مجمع البحرینی بوده است که فلسفه و شعر در آن متحدّ شده بوده است . متأسفانه این جنبه از نظام معنوی و ذوقی عرفان ایرانی تاکنون بررسی نشده و رموز و معانی الفاظ و اصطلاحات صوفیانهٔ شعر فارسی که مجلّای این عرفان ذوقی بوده است به نحوی دقیق و منسجم بیان نشده است . فقط در پاره ای از آثار مشایخ بزرگ جسته و گریخته اشاراتی به این معانی شده است ، ولیکن این آثار نیز تاکنون به دقت مطالعه نشده و حتی بسیاری از آنها نیز معرفی و چاپ نشده است . احیاء این آثار و بررسی و تحلیل عمیق و دقیق آنهاست که میتواند ما را در یافتن آن حکمت ذوقی و عرفان اصیل یاری کند و تا زمانیکه این رموز برای ما کشف نشده است ، باطن و معنی و حقیقت ادبیات اصیل عرفان فارسی در دورهٔ اسلامی نیز شناخته نخواهد شد . . . »(۲)

با توجّه به این معناست که پاره ای از اصطلاحات و تعابیر عرفانی و کنایی غزلیاتی را که در جزوهٔ " نمونهٔ غزل فارسی " مطالعه می کنید در این مجموعه گرد آورده ایم با تأکید و توضیح بیشتر بر غزلیّات حافظ . در ضمن شرح اصطلاحات عرفانی ، در جای جای این مجموعه مختصر به نکات و ظرایف ادبی ، تلمیحات مندرج در اشعار ، غلطهای چاپی و سایر مطالبی که به روشنگری مطالعه‌کننده بینجامد ، اشاره کرده ایم . اساس کار را بر اختصار گذاشته ایم به این امید که مخل درک مطلب نشود . هرجا که خلف وعده کرده ایم و زه تطویل پیموده ایم ، بنظرمان ضروری بوده است ، بازهم به این امید که بی بهره نرفته باشیم .

مآخذ هر مطلب داخل پرانتز در مقابل آن آمده است . مشخصات تفصیلی منابع و مآخذ ذیلاً عرضه میگردد :

۱- تلمیحات : "فرهنگ تلمیحات" - شمیسا ، سیمرغ - انتشارات فردوس - ۱۳۶۶

۲- اصطلاحات عرفانی در ادبیات فارسی" - پورجوادی ، نصرالله - نشر دانش (سال چهارم - شمارهٔ اول / ۱۳۶۲) ص ۳۸

۲- حافظ نامه : "حافظ نامه"- خرمشاهی ،بهاءالدین - شرکت انتشارات علمی وفرهنگی انتشارات سروش- ۱۳۶۷
۳- دیوان عطّار : "دیوان عطّار نیشابوری"- حواشی و تعلیقات از: م - درویش- سازمان انتشارات جاویدان - ۱۳۶۲
٤- رشف الالحاظ : "رَشْفُ الألحاظ في كَشْفِ الألفاظ" - تألیف : شرف الدین حسین بن الفتی تبریزی - به تصحیح و توضیح : مایل هروی ، نجیب - انتشارات مولی - ۱۳۶۲
٥- عرفانی : "فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی" - سجّادی ، سیّد جعفر - کتابخانهٔ طهوری - ۱۳۶۲
٦- کلیّات سعدی : "کلیّات سعدی"- به اهتمام : فروغی ، محمّد علی - مؤسّسه انتشارات امیر کبیر - ۱۳۶۳
۷- کنایات : "فرهنگ کنایات"- ثروت ، دکتر منصور- مؤسّسه انتشارات امیر کبیر-۱۳٦٤
۸- گزیدهٔ غزلیّات شمس : "گزیدهٔ غزلیّات شمس"- به کوشش : شفیعی کدکنی ، محمّد رضا - شرکت سهامی کتابهای جیبی - ۱۳٦۰
۹- معارف : "فرهنگ معارف اسلامی" - سجّادی ، سید جعفر - شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران- ۱۳۵۷ (٤ جلد)
۱۰- نوادر : "فرهنگ نوادر لغات و ترکیبات و تعبیرات آثار عطّار نیشابوری" - تألیف : اشرف زاده ، رضا - مؤسّسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی - ۱۳٦۷

استدراکات "نمونهٔ غزل فارسی"

ص ۸- توحید من آن زلف بشولیدهٔ او بود ایمان من آن روی چو خورشید جهان بود.

زلف : موی مجعّد در سر. در اصطلاح صوفیه تعابیر متعدّدی از آن کرده اند :
۱- کنایه از ظلمت کفر است . ۲- غیب هویّت را گویند که هیچکس را بدآن راه نیست.
۳- و باز کردن سر زلف از تن اشارت به ظهور انوار تجلّیات وحدت است .
ایمان : به معنی گرویدن و به معنی تصدیق و وثوق و اطمینان و مقابل کفر است و همچنین دریافت حق را گویند .
روی : انوار ایمان و فتح ابواب عرفان و رفع حجب از جمال حقیقت .

(← عرفانی)

ص ۸- بنمود رخ و روم بیکبار بشوریدند آیین بت و بتگری از دیدن آن بود.

رخ : ظهور تجلّی جمالی است که سبب وجود اعیان عالم و ظهور اسماء حق است. همچنین مراد از رخ صفات لطف الهی است در مقابل زلف که صفات قهر الهی است.

بت : مطلوب و مقصود و معشوق را گویند.

(← عرفانی).

ص ۸- الحق ز چنان زلف مسلمان نتوان شد :

مسلمان: کسیکه اسلام آورده است. اسلام در اصطلاح صوفیه متابعت سالک است در اوامر و نواهی حق در شرع. بابا افضل گوید :

از کفر به اسلام برون صحرائی است ما را بمیان آن فضا سودائیست
عارف چو به آن رسید سر را بنهاد نه کفر و نه اسلام نه آنجا جائیست

(← عرفانی + رشف الالحاظ)

ص ۹- فرش فرعونی مساز و فعل هامانی مکن:

فعل هامانی : فرعون وزیر کافری بنام " هامان " داشت. گاه برخی از اعمال فرعون از جمله دعوی بشریّت را به او نسبت داده اند.

(← تلمیحات - ص ۴۳۹)

ص ۹- در خراباتی که این گوید که فاسق شو ، بشو:

خرابات : بمعنی شراب خانه و در اصطلاح عبارت است از خراب شدن صفات بشریّت و فانی شدن وجود جسمانی و خراباتی مرد کامل است که از او معارف الهیه بی اختیار صادر شود.

(← عرفانی) همچنین (← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۱۵۱)

ص ۱۰- آن اشاراتی که از عشقش خبر یابی مکن وان عباراتی که از یادش جدا مانی مکن:

اشاره : خبر دادن از مراد است بدون عبارت و الفاظ

عبارت : تعبیر ، شرح - مقابل اشاره

(← عرفانی) همچنین (حافظ نامه - ج ۱ - ص ۱۸۹)

ص ۱۶- بار در خوبی قیامت میکند حسن بر خوبان غرامت میکند:

غرامت کردن : (مصدر لازم) تاوان گرفتن ، غرامت گرفتن

(← معین)

ص ۱۷- خون دلم بخوردی و در خون جان شدم:

در خون شدن : کنایه از قصد کشتن کردن (← کنایات)

در خون کسی شدن : خواهان قتل و هلاک شدن ، سبب قتل کسی شدن ،

یا کسی را کشتن (← نوادر)

ص ۲۰- گم شدم در خود نمی‌دانم کجا پیدا شدم شبنمی بودم ز دریا ، غرقه در دریا شدم:

در نُسَخ دیگر چنین آمده : گم شدم در خود چنان کز خویش ناپیدا شدم

(← دیوان عطّار ، م. درویش)

دریا : هستی ، وجود ، بمعنی انسان کامل و هستی مطلق هم آمده است .

مولوی گوید :

"منم جزوی و او خود کلّ کلّ است وین‌ست دریای آتش من شراری

ورا دیدم چو بحری موج میزد وجان من ز بحر او بُخاری"

(← معارف)

ص ۲۰- در ره عشقش چو دانش باید و بیدانشی:

در نسخ دیگر چنین آمده : در ره عشقش قدم در نه اگر با دانشی

(← دیوان عطّار ، م. درویش)

ص۲۱- بیمار باده که عاشق نه مرد طاماتست:

باده : نزد صوفیان نصرت الهی است. (← عرفانی)

همچنین : عشق سالک را گویند وقتیکه ضعیف باشد در بدایت سلوک

(← رشف الالحاظ)

طامات : در اصطلاح معارف را گویند که در اوّل سلوک بر زبان سالک گذرد.

(← عرفانی)

همچنین : حافظ شطح و طامات را مترادف با خرافات و بمعنی گزافگوئیهای بی حقیقت صوفیان یا صوفیان بی حقیقت بکار میبرد.

(← حافظ نامه - ج ۲ - ص ۱۰۴۲)

* غزل ص ٦٧ از حافظ به استقبال همین غزل سروده شده است: "بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است".

ص۲۱- کسی که دیرنشین مغان بود پیوست چه مرد دین و چه سابسته عاداتست؟:

دیر : محل و موقف عبادت راهبان و راهبات است و در اصطلاح عرفا و متصوفه معانی چند دارد از جمله، عالم انسانی را گویند. (← عرفانی)

دیر مغان : کنایت از مجلس عرفا و اولیاء است. (← عرفانی)

همچنین (← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۱۰۱)

ص۲۱- مگوز خرقه و تسبیح از آنکه این دل مست میان بسته به زنّار در مناجاتست:

خرقه : جامه‌ٔ که از پاره پاره ها دوخته شده باشد و جامه ای که صوفیان میپوشند. صوفی هرگاه کلیه‌ٔ اصول طریقت را طبق اراده و دستور پیر رعایت نمود و از عهده برآمد به او خرقه اعطا میکرد و اهل حقیقت که به مقام بی قیدی و لاابالی گری رسیده اند و از تمام قیود و عوارض دنیوی فارغ گشته خرقه را نیز رها کرده و رفته و به حقیقت پیوسته اند.

(← عرفانی) همچنین (← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۱۰۲)

تسبیح : همان رشته‌ٔ پر دانه‌ٔ معروف، سابقه کهنی در تمدّن اسلامی و مسیحی و هندی دارد. در اسلام از همان صدر اوّل و حتی عهد حیات حضرت رسول الله (ص) سابقه داشته است.

(← حافظ نامه - ج ۲ - ص ۷۵۱)

ص۲۵- بی‌سر و سروری شدم، قبلهٔ کافری شدم
رند و قلندری شدم، زهد و ضمانه یافتم:

قلندر: به درویش لاابالی شوریده احوال که نسبت به پوشاک و آداب و طاعات بی‌قید و بنای کار او بر تخریب عادات باشد اطلاق میشود.
(← حافظ نامه - خ ۱ - ص ۳۸۷) همچنین (← حافظنامه - ج ۱ - ص ۴۰۳)

ص۲۶- عاشق و یار دایماً در دو جان همیست بس

* کلمهٔ "جان" اشتباه است و باید "جهان" نوشته شود.

ص۲۶- خاصه که پیش هر قدم چاه و ستانه یافتم

ستانه: (به فتح و کسر اوّل) آستانه، کفش‌کن (← معین)

ص۲۷- گر دی به صومعه در، مرد خلیل بدم

* "به صومعه در" بمعنای "درون صومعه" است.

ص۲۷- عطّار تا که نهاد در راه فقر قدم کرد از حقیقت فقر از جان و دل بُریَم:

فقر: اصلی است بزرگ و اصل مذهب این طائفه فقر است و حقیقت فقر نیازمندی است، زیرا بنده همواره نیازمند است، چه آنکه بندگی یعنی مملوک بودن و مملوک به مالک خود محتاج است و غنی در حقیقت حقّ است و فقیر خلق و صفت عبد است به حکم "اَنتُمُ الفُقَراءُ و اللّهُ هُوَ الغنیّ" (← عرفانی)
حضرت بهاءالله میفرمایند: "و سالک بعد از ارتقای بمراتب بلند حیرت به وادی فقر حقیقی و فنای اصلی وارد شود و این رتبه مقام فنای از نفس و بقای باللّه است و فقر از خود و غنای به مقصود است و در این مقام که ذکر فقر میشود یعنی فقیر است از آنچه در عالم خلق است و غنی است به آنچه در عوالم حقّ است..."
(← آثار قلم اعلی - ج ۳ - ص ۱۲۹)

ص۲۹- نخستین باده کاندر جام کردند ز چشم مست ساقی وام کردند:

جام: در اصطلاح دل عارف سالک است که مالا مال از معرفت است. (← عرفانی)
ساقی: کنایت از فیّاض مطلق است و بطریق استعارت بر مرشد کامل نیز اطلاق شده

است و گفته شده است مراد از ساقی ، ذات به اعتبار حبّ ظهور و اظهار است.
(← عرفانی) همچنین (← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۱۵۸)

ص۹ ۲- لب میگون جانان جام درداد شراب عاشقانش نام کردند:

لب : کلام را گویند ، و اشاره است به نفس رحمانی که افاضهٔ وجود میکند بر اعیان.
(← عرفانی)

جانان : صفت قیومی است که قیام همه موجودات به اوست. (← عرفانی)

شراب : غلبات عشق را گویند باوجود اعمال که مستوجب ملامت باشد . (← عرفانی)

ص۹ ۲- به گیتی هر کجا درد دلی بود به هم کردند و عشقش نام کردند:

درد : حالتی را گویند که از محبوب ظاهر شود و محبّ طاقت تحمّل آنرا ندارد .
(← عرفانی)

عشق : میل مفرط است و بمعنی غرط حبّ و دوستی است. عشق مهمترین رکن طریقت است و این مقام را تنها انسان کامل که مراتب ترقّی و تکامل را پیموده است درک کند . (← عرفانی)

حضرت بهاءالله میفرمایند : "... و اگر در این سفر به اعانت باری از یار بی نشان نشان یافت و بوی یوسف گمگشته از بشیر احدیّه شنید فوراً به وادی عشق قدم گذارد و از نار عشق بگدازد در این شهر آسمان جذب بلند شود و آفتاب جهانتاب شوق طالع گردد و نار عشق برافروزد و چون نار عشق برافروخت خرمن عقل بکلّی بسوخت در این وقت سالک از خود و غیر خود بیخبر است... مرکب این وادی درد است و اگر درد نباشد هرگز این سفر تمام نشود ..." (← آثار قلم اعلی - ج ۳ - ص ۹۹)

ص۹ ۲- چوگوی حسن در میدان نگنجند به یک جولان دو عالم رام کردند:

گوی : مجبوری و مقهوری سالک را گویند در تحت حکم تقدیر (← رشف الالحاظ)

حسن : کمالات ذات احدیّت را گویند و گفته شده است که حسن خلق کمالات و زیبائیهای جمال احدیّت را گویند . (← عرفانی)

ص۹ ۲- به غمزه صد سخن با جان بگفتند به دل زابرو دو صد پیغام کردند:

غمزه : حالتی است که از برهم زدن و گشادن چشم محبوبان در دلربائی و عشوه -

گری واقع میشود و برهم زدن چشم کنایه از عدم التفات و گشادن چشم اشاره به مردمی و دلنوازی است و نیز غمزه اشاره به استغناء و عدم التفات است که از لوازم چشم است و فیوضات و جذبات قلبی را غمزه گویند و آن حالاتی است که بر ارباب سیر و سلوک وارد میشود. (← عرفانی)

دل: در اصطلاح معانی مختلفی دارد. در شرح گلشن راز است که دل عبارت از نفس ناطقه است و محل تفصیل معانی است و بمعنی مخزن اسرار حق است که همان قلب باشد. دل محل و مخزن اسرار الهی است. (← عرفانی)

ابرو: صفات از آنرو که حاجب ذات است معبّر به ابرو میگردد و عالم وجود از آن جمال گیرد. (← عرفانی)

ص۳۰- ندانم آن کنون باری مرا غمخوار میدانی:

* کلمهٔ قافیه: میداری، به اشتباه نوشته شده: میدانی.

ص۳۰- من مست و تو دیوانه ما را که بَرَد خانه؟ صد بار ترا گفتم کم خور دو سه پیمانه:

* در نُسَخ دیگر چنین آمده:

من بیخود و تو بیخود، ما را که بَرَد خانه؟ من چند ترا گفتم کم خور دو سه پیمانه؟

بنظر این صورت صحیحتر است زیرا دیوانگی ربطی به خوردن باده ندارد خواه کم خواه زیاد. (← گزیدهٔ غزلیّات شمس- شفیعی کدکنی)

ص۳۰- ای لوطی بربط زن تو مست تری یا من؟

* در نُسَخ دیگر چنین آمده: ای لولی بربط زن، تو مست تری یا من؟

(← گزیدهٔ غزلیّات شمس- شفیعی کدکنی)

لولی: کولی، بیشرم و حیا

کولی: طایفه ای بیابانگرد که در اقطار عالم پراکنده اند و عادات و رسوم و زبانی خاص دارند، لوری، لولی

لوطی: هرزه کار، فاسد (← معین)

به هرصورت در جایی نوشته نشده که لوطیان در زمانهای قدیم به کار مطربی مشغول بوده باشند، امّا یکی از کارهای لولیان نوازندگی دوره گرد است.

ص۲۷- بسر کن که بیخود م من و ر تو هنر فزایی تاریخ بوعلی گو، تنبیه بوالعلاء کن:

* از "بوعلی" منظور "بو علی سیناست و از "بوالعلاء" ، ظاهراً "ابوالعلاء معرّی" فیلسوف و شاعر عرب منظور است که مَشرَب خیّامی دارد. (← گزیدهٔ غزلیات شمس - شفیعی کدکنی)

"ابوالعلاء معرّی" اهل ریاضت بوده و برخود سخت میگرفته است.
"افلاکی" نقل میکند که مولانا این غزل را خطاب به فرزندش "سلطان ولد" هنگامیکه درحال احتضار بوده ، سروده است. بنابراین احتمالاً "آخرین غزل مولوی است.

ص۳۹- چو التماس سرآمد هلاك باکی نیست کجاست تیر بلا گو بیا که می سپرم:

* صحیح آن چنین است :
چو التماس برآمد هلاك باکی نیست کجاست تیر بلا؟ گو بیا که من سپرم
(← کلیات سعدی - فروغی)

ص۴۸- عالم تمام پُر ز شهیدان فتنه گفت:

* صحیح آن چنین است : عالم تمام پُر ز شهیدان فتنه گشت
(← گنج سخن - ج ۲ ص ۲۲۳)

ص۵۲- صاحبدلان ز شوق مُرقّع فکنده اند:

* مرقّع فکندن یا دستار انداختن و یا خرقه بخشیدن اشاره ای به یکی از رسوم صوفیان است که به هنگام وجد و سماع یا پس از آن دستار یا خرقه به قوّال یا مُغنّی یا بطور کلّی به مطربان می بخشیده اند. چنانکه عطّار گوید :
از خرقه هستیم برون آر تا خرقه در افکنم به قوّال
و سعدی گوید :
این مطرب از کجاست که برگفت نام دوست تا جان و جامه جمله بر افشانم از نشاط
و حافظ گوید :
به مطربان صبوحی دهیم جامهٔ چاك بدین نوید که باد سحرگهی آورد
(← حافظنامه - ج ۱ - ص ۵۸۹)

ص٤٦- غزلی در این صفحه بوده که در نشر کنونی آن حذف گردیده است.

ص٥٦- شرح غزل : مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد
قضای آسمانست این و دیگرگون نخواهد شد

* شاه روان غنی برآنست که این غزل به ظنّ قوی راجع به دورهٔ امیر مبارزالدین است.
* مهر سیه چشمان : معلوم نیست علاقهٔ حافظ به چشم سیاه از روی سنّت وعادت شعری است ، چنانکه رودکی گوید : شاد زی با سیاه چشمان شاد - یا علاقهٔ شخصی است.
(← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۳۰۰)
* رقیب آزارها فرمود و جای آشتی نگذاشت مگر آه سحرخیزان سوی گردون نخواهد شد ؟
این بیت در چند جزوه نیامده است. سایر ابیات نیز ترتیبشان با نُسَخ دیگر هماهنگ نیست
رقیب : در زمان حافظ بمعنای نگهبان و محافظ وِلّه و دربان و نظایر آن است وگاه معنای آن ، کمابیش بمعنای رقیب عشقی ، نزدیک است :
در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب. . . (← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۳۳۵)
فرمود : کلمهٔ " فرمودن " در شعر حافظ ، همانند زمان ما ، سه معنا دارد :
الف) دستور دادن ، امر ب) انجام دادن ، کردن پ) گفتن
در اینجا بمعنای (ب) آمده است.
* رندی : معنای اولیهٔ رند برابر با سفله و ارازل و اوباش بود . حافظ نظریهٔ عرفانی " انسان کامل " یا " آدم حقیقی " را از عرفان پیش از خود گرفت و آنرا با همان طبع آفرینشگرِ اسطوره ساز خود بر رندِ بی‌سروسامان اطلاق کرد ، و رندان تشنه لب را " ولی " نامید : رندان تشنه لب را آبی نمیدهد کس
گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت
رند چنانکه از متن و فحوای دیوان حافظ برمی‌آید شخصیّتی است به ظاهر متناقض و در باطن متعادل . اهل هیچ افراط و تفریطی نیست؛ بزرگترین هدفش سبکبار گذشتن از گریوهٔ هستی و گذرگاه عافیت است؛ به رستگاری نیز می‌اندیشد . رند حافظ تعلّق خاطر و تعهّد دینی دارد ؛ به آخرت اعتقاد دارد و می‌اندیشد ، ولی از آن اندیشناک نیست ، چه عشق و عنایت را نجات بخش میابد . . .(← حافظنامه - ج ۱ ص ۴۰۳)
همچنین (← نشر دانش/ سال هشتم - شمارهٔ ششم - مهر و آبان ۱۳۶۷ - ص ۱۱)

* هر آن قسمت که آنجا رفت از آن افزون نخواهد شد :

در این مصراع نکته ظریفی نهفته است . " از آن افزون نخواهد شد " یعنی افزون و کاست ، یا افزوده و کاسته نخواهد شد . یعنی آنچه در تقدیر رقم زده شده ، کم و زیاد نمیشود ، نه اینکه فقط یاد نمیشود . در جای دیگر گوید :

قابل تغییر نبود آنچه تعیین کرده اند

نظیر این حذف و ایجاز در نظم و نثر فارسی و عربی قدیم و جدید سابقه دارد .

حافظ خود در جای دیگر گوید :

بیا که رونق این کارخانه کم نشود به زهد همچو توئی یا به فسق همچو منی

یعنی رونق این کارخانه ، با زهد همچو توئی افزوده و با فسق همچو منی کاسته نخواهد شد . (← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۶۳۵)

* محتسب : امیر مبارزالدین ، امیر مبارز الدین محمّد بن مظفّر (۷۰۰-۷۶۵ هـ . ق) سلسلهٔ آل مظفّر را تأسیس کرد و بر مردم ظلم بسیار روا دانست .

وی در چهل سالگی تهه کرد و زهد و پارسائی پیش گرفت. معروف است که گاه بهنگام تلاوت قرآن محکوم یا متّهمی را به نزدش می‌آوردند و او تلاوت قرآن را قطع میکرد یا با اشاره ، دیگران را به اجرای حکم وامیداشت ، و از او روایت شده که به دست خود هفتصد ، هشتصد تن را به قصاص (یا بی قصاص) بقتل رسانده است.

شادروان معین مینویسد : "به تشویق فقها در امر به معروف و نهی از منکر راه افراط در پیش گرفت. میخانه ها را بست و میخوارگان را سخت تأدیب کرد . سماع را موقوف داشت ، و بقدری در این قسمت افراط ورزید که ظرفای شیراز او را " پادشاه محتشب " میخواندند و هم راجع به اوست که حافظ فرماید :

اگر چه باده فرحبخش و باد گل بیزست / به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیزست

بدیهی است که حافظ بر ضدّ این تعصّب خشک عصیان ورزد و فرماید :

دانی که چنگ و عود چه تقریر میکنند پنهان خورید باده که تعزیر میکنند

(← حافظ شیرین سخن ، ص ۶۵) (← حافظ نامه - ج ۰ - ص ۲۶۸)

* خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش / که ساز شرع ازین افسانه بیقانون نخواهد شد؛

در این بیت ایهامهای ظریفی نهفته است. فریاد دو معنی دارد : یکی بانگ و آوای بلند موسیقائی ، دیگری ضمه ای که مظلومان برای دادخواهی بلند میکنند ، یعنی دف و نی بر اثر تعدّی محتسب به ناله درآمده اند و فریاد خواهی و فریاد خوانی میکنند . ساز نیز دو معنی دارد : الف) اسم جنس برای آلات موسیقائی ب) ساخت و ساختار و نظم و نظام. قانون هم دو معنی دارد : الف) ناموس و قرار و قاعده و

کمابیش مترادف با شرع ، ب) نوعی ساز رشته ای و زهی ؛
تعریف معنای بیت : ای محتسب اینهمه سخت مگیر و داد دف و نی را که فریاد میخواهند بده و ما را نیز همراه با آنها و به خاطر آهنگ خوششان ببخش. زیرا (اگرچه بعضی از متعصّبان برآنند که موسیقی در شرع حرام است) نظام شرع، اعلی و اتقن از آن است که با اینگونه خرده کاریها از نظم و اتّساق بیفتد .

(← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۲۶۲)

ص۶۶- شـــرح غـــزل :

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود

* واعظ شهر : زاهد، از شخصیتهای مشهورومنفی و دوست نداشتنی شعر حافظ است که بصورت " واعظ " ، " شیخ" ، "فقیه " ، " امام شهر " ، " ملك الحاجّ " ، " مُفتی " و " قاضی " نیز از او یاد میشود و اهل مدرسه و صومعه و مجلس وعظ است. از لحاظ قشریگری و ظاهر پرستی و خرقه پوشی و بعضی صفات دیگر ، با شخصیت منفی دیگری در شعر حافظ ، همسان و همدرد است و آن همانا "صوفی" است که او نیز پشمینه پوش تند خو و بری از عشق و بی بهره از معرفت است و با خانقاه و خانقاه است . حافظ درمقابل این دو چهرهٔ منفی ، یك چهرهٔ مثبت از انسان کامل در دیوان خود ارائه داده است که اهل عشق و خرابات یا دیر مغان است و "رند" نام دارد . (← شرح غزل ص ۶۵)

دربارهٔ زاهد این نکته را باید گفت که عیب او در پارسائی اش نیست چه حافظ هم پارسائی را دوست دارد- بلکه در ناپارسائی او ، یا از آن بدتر ، در پارسا نمائی اوست. آری مراد حافظ از زاهد ، مؤمن یا پارسای پاکدل نیست ، بلکه موجودی است که نه اهل عشق است و نه اهل علم و نه اهل ایمان . زهد فروش و جلوه فروش و دین به دنیا فروش است. موجودیست خودبین و حق ناشناس و تزویرگر و ظاهرپرست و شبیه العلماء که " هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت " صفاتی همچون خودبینی ، غرور ، بیدردی ، محتسب واری ، عابد نمائی ، ریاکاری و سست ایمانی از او در دیوان حافظ می بینیم . (← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۲۶۵)

* ریا : کلمه ای است قرآنی که پنج بار به تصریح از آن وریاکاران به نکوهش یاد شده است. علمای اخلاق "ریا" را از آفات بزرگ اخلاص و خلوص دینی و اخلاقی شمرده اند .

از نظر حافظ و در شعر او هیچ فسق و گناهی بزرگتر از ریا نیست :

ـ می خور که صد گناه ز اغیار در حجاب بهتر ز طاعتی که به روی ریا کنند

ـ آتش زهدِ ریا خرمن دین خواهد سوخت

اصولاً حافظ در سراسر دیوانش که با واعظ و زاهد و صوفی و محتسب درافتاده است، تنها انگیزه اش مبارزه با ریا بوده است و اینان را نمایندگان تمام نمای انواع زرق و ریای زمانهٔ خود یافته است. (← حافظ نامه - ج ۲ - ص ۸۱۸)

* سالوس: مردم چرب زبان و ظاهر نما و فریب دهنده و مکار و محیل و دروغگوی و فریبنده باشد و به عربی شیّاد خوانند (برهان قاطع) در دیوان حافظ بمعنی نزدیک با خدعه هم بکار رفته است:

ـ دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم

و بسه همین معنی و مترادف با ریا گوید:

دل به‌می دربند تا مردانه وار گردن سالوس و تقوی بشکنی

(← حافظ نامه. ج ۱ - ص ۱۰۴)

* حیوانی که ننوشد می و انسان نشود:

حافظ خطاب به گران جانان میگوید هنر این است که رندی و کَرَم بیاموزی ـ اگر می خوری هم باکی نیست - وگرنه فضیلتی نیست که در حیوانیّت - کَرَم با ننوشیدن می که گران‌جانانه و زاهدانه هنر میشماری - باقی بمانی و انسان نشوی.

(← حافظ نامه. ج ۲ - ص ۷۸۲)

* فیض: در اصطلاح عرفانی "عبارتست از آنچه تجلّی الهی افاده میکند. چنین تجلی‌ای بیشکل است و تعیّن و تقیّد آن برحسب متجلّی است..." حافظ بارها فیض را بمعنای لطف و عنایت و مدد و نیز کمابیش همان معنای عرفانی که نقل شد بکار برده است:

بلبل از فیض گل آموخت سخن... و همچنین: گوهر پاک بباید که شود قابل فیض...

همچنین گاه فیض را با توجّه و ایهام بمعنای اصلی لغوی اش (سرازیر شدن، سرریز شدن) بکار میبرد: غبار رَوَش به فیض قدح فرو شویم تا:

تیغی که آسمانش از فیض خود دهد آب تنها جهان بگیرد بی منّت سپاهی

(← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۵۷)

* اسم اعظم: همانا مهمین یا مهمترین اسم الهی است. گویند سلیمان (ع) خاتمی داشته است که بر آن اسم اعظم نقش بوده است و به مدد این نام معجزه آسای مشکل گشا خواسته هایش برآورده میشد و انس و جنّ و مرغ و ماهی مسخّر حکم او بوده اند و مدّت زمانی کوتاه این خاتم بدست دیو (و به تعبیر حافظ اهرمن) می افتد که خود را سلیمان فرا مینماید ولی سرانجام مشتش باز میشود و سلیمان (ع) دوباره خاتم و فرمانروایی خود را باز می یابد. تصوّر عامّه دربارهٔ اسم اعظم این است که با داشتن یا خواندن این اسم، دعای دارنده یا خواننده مستجاب میگردد.

بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم ملک آن تست و خاتم ، فرمای آنچه خواهی

عبدالرزاق کاشانی در تعریف اسم اعظم گوید : " اسم اعظم ، اسم جامع جمیع اسماء الهی است و گویند همانا " اللّه " است ، چه " اللّه " اسم ذات اوست که موصوف جمیع صفات یا اسماء است . . . و از نظر ما اسم اعظم عبارتست از اسم ذات الهی ، من حیث هی هی ، یعنی بصورت مطلقه ، اعم از اینکه حاکی از جمیع اسماء باشد یا بعضی از آنها یا هیچیک از آنها . . . " (اصطلاحات الصوفیه)

(حافظ نامه - ج ۲ - ص ۹۴۶)

یادآوری : در اصطلاح امر بهائی نام " بهاء " اسم اعظم معروف و مشهور میباشد که در ضمن نقشی مرکب از حروف " با " و " ها " و شکل ستاره پنج پر به دو اسم اعظم مشهور است که نقش آنرا بر نگین انگشتری حک کنند .

* دیو مسلمان نشود : از مواردیست که حافظ پژوهان بر سر آن اختلاف دارند . گروهی همین ضبط را قبول کرده اند و گروهی دیگر معتقدند که (دیو سلیمان نشود) صحیح است . دکتر شفیعی کدکنی در اشاره به این بیت مولانا در غزلیات شمس که میگوید :

از اَسْلَمَ شَیْطانی ، شد نفس تو ربّانی ابلیس مسلمان شد ، تا باد چنین بادا

مینویسد : " اشاره است به حدیث : اَسْلَمَ شَیْطانی عَلی یَدی ، شیطانی بر دست من مسلمان شد و این حدیث مورد توجّه بسیاری از شعرای فارسی زبان بوده و گویا در بیت معروف حافظ (اسم اعظم بکند کار خود . . .) که اغلب به " سلیمان نشود " تصحیح کرده اند (و با ذوق هم مناسبتر مینماید) ، ناظر به همین حدیث است . "

در شعر ناصر خسرو نیز آمده است :

آن دیو را که در تن و جان منست باری به تیغ عقل مسلمان کنم

و سنائی گوید :

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

(گزیده غزلیات شمس - حاشیه ص ۳۹)

بعضی از محققان به تکرار قافیه که در صورت بد بودن " مسلمان نشود " پیش خواهد آمد اشاره و استناد میکنند . ولی باید گفت که این استناد راهگشا و حلال مشکل نیست چرا که تکرار قافیه بیش از هفتاد مورد در غزل حافظ سابقه دارد .

(حافظ نامه - ج ۲ - ص ۷۸۲)

* عشق : بزرگترین و بلکه تنها مقالهٔ عرفای اسلام و بلکه همهٔ مکاتب و مذاهب عرفانی است . وحدت وجود نظریهٔ عشق و شیدائی صرف نیست ، بلکه با عاطفهٔ عاشقانه هم آمیخته است. یکه سخن همهٔ عرفا عشق است و غریب نیست که مهمترین پیام دیوان حافظ ، در جنب رندی ، عشق باشد . در شرق اسلامی کهنترین منبع بحث از عشق همانا قرآن مجید است. باید گفت که کلمهٔ عشق در قرآن مجید و احادیث نبوی بکار نرفته است (مگر در یک حدیث ، آنهم بصورت فعل نه اسم) آنچه در قرآن و حدیث آمده حبّ و محبّت و وُدّ و مودّة و هوی و نظایر آنهاست.

عشق در ادبیات منظوم فارسی دو جلوهٔ بزرگ دارد . نخست عشق انسانی که از مثنوی های رودکی وعنصری نشأت گرفته ، در مثنویهای نظامی به اوج رسیده وعاشقان ومعشوقان بزرگ پرورده ، یا حدیث آنان را به مبالغهٔ شاعرانه بیان کرده و با غزل بهترین و موجزترین قالب بیانش را یافته استکه اوج مطلقش در غزل سعدی و حافظ است. جلوهٔ بزرگتر عشق ، عشق الهی یا عرفانی است که ابتدا در مثنویهای سنائی وعطار درخشیده و اوجش را در مثنوی و غزلیّات مولانا طی کرده است. بهرهٔ عرفانی غزل عاشقانهٔ سعدی اندک است.ولی بهرهٔ عارفانهٔ غزل حافظ همانند وهمچند بهرهٔ عاشقانهٔ آنست. بهرهٔ عارفانهٔ غزل مولانا هم بیشتر است.

در دیوان حافظ سه نوع عشق یا معشوق در موازات همدیگر، یا گاه متداخل با یکدیگر ملاحظه میشود : ۱) عشق یا معشوق انسانی ۲) عشق یا معشوق ادبی ۳) عشق یا معشوق عرفانی از نظر حافظ ، سلسله جنبان عشق ، حسن الهی است. معشوق عرفانی (عَنقا) " شکار " نمیشود . یار کامل و کمال مطلق است ، معشوق عرفانی صاحب اختیار مطلق است ، یار (خداوند) از عشق ما مستغنی است. او اهل ناز و جفا هم هست و... (برای بحث و مطالعهٔ بیشتر به حافظ نامه مراجعه فرمائید)

(حافظ نامه - ج ۲ - ص ۱۱۶۷)

* هنرهای موجب حرمان : اینکه روزگار (آسمان / فلک / چرخ / دهر / زمانه) با اهل فضل و هنر دشمنی دارد یکی از مضامین شایع ادبیات فارسی است و ریشه در این واقعیت دارد که اهل علم و فضل و هنر جز به استثناء و ندرت ، اهل دنیا یا دارای مال و منال نبوده اند . ناصر خسرو گوید :

گر بر قیاس فضل بگشتی مدار چرخ جز بر مقرّ ماه نبودی ، مقرّ مرا
نی نی که چرخ و دهر ندانند قدر فضل این گفته بود گاه جوانی پدر مرا

خاقانی میگوید :

جاهل آسوده ، فاضل اندر رنج فضل مجهول و جهل معتبرست

سعدی گوید :

" بزرگی را پرسیدند که با چندین فضیلت که دست راست را هست ، خاتم در انگشت چپ چرا کنند ؟ گفت ندانی که اهل فضیلت همیشه محروم باشند . "

حافظ در جاهای دیگر گوید :

ـ آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند تکیه آن به که بر این بحر معلّق نکنیم

ـ فلک به مردم نادان دهد زمام مراد تو اهل فضل و دانش همین گناهت بس

(← حافظ نامه - ج ۲ - ص ۱۰۶۱)

* حسن خلقی ز خدا میطلبم خوی ترا : بنظر میرسد حُسن "خُلق" طلبیدن برای "خوی" معشوق اشکال لفظی و نوعی حشو و تکرار مکرر در بر دارد . چنین مینماید که "حُسن ترا" بهترست ، یعنی از خداوند میطلبم که به روی خوب تو ، خوی خوب هم افزوده شود . برای "خو" فقط میتوان "حُسن" طلبید نه حُسن خُلق .

(← حافظ نامه - ج ۲ - ص ۷۸۵)

* ذرّه و خورشید : اشاره به رابطهٔ ذرّه (=غبار ناچیز و درعین حال کنایه از سالک یا انسان) و خورشید (هم خورشید آسمان و هم کنایه از ذات باریتعالی) در شعر فارسی سابقهٔ کهن دارد . عطّار گوید :

کسی سازد رسن از نور خورشید که اندر هستی خود ذرّه وار است

حافظ در جاهای دیگر گوید :

ـ به هواداری او ذرّه صفت رقص کنان تا لب چشمهٔ خورشید درخشان بروم

ـ چو ذرّه گرچه حقیرم ، ببین به دولت عشق

که در هوای رخت چون به مهر پیوستم

(← حافظ نامه - ج ۲ - ص ۱۰۸۳)

* همّت : در زبان فارسی و شعر حافظ دو معنی عمده دارد :

۱) بمعنای اخلاقی برابر با اراده و آرمان و آرزوی والا ، بلند نظری ، بلند طبعی . چنانکه حافظ گوید :

غلام همّت آنم که زیر چرخ کبود ز هرچه رنگ تعلّق پذیرد ، آزاد است

۲) بمعنای عرفانی . در این معنی در تعریف همّت گفته اند : "همّت عبارتست از توجّه قلب یا تمام قوای روحانی خود به جانب حق ، برای حصول کمال در خود یا دیگری ."

حافظ بارها همّت را در این معنی عرفانی بکار برده است :

ـ روی خیست و کمال هنر و دامن پاك لاجرم همّت پاکان دو عالم با اوست

ـ گلبن حسنت نه خود شد دلفروز ما دم همّت بر او بگماشتیم

ـ همّت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که زبند غم ایّام نجاتم دادند

ـ چون صبا افتان و خیزان میروم تا کوی دوست

وز رفیقان ره استمداد همّت میکنم

(حافظ نامه - ج ۱ - ص ۳۲٤) .

ص ٦٧- شرح غزل :

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است بیار باده که بنیاد عمر برباد است

ترتیب ابیات این غزل با نسخ معتبر تفاوت دارد .

" بیا " و " بیار باده " در این بیت شبیه است به این بیت عطّار :

بیا که قبلهٔ ما گوشهٔ خراباتست بیار باده که عاشق نه مرد طاماتست

(ص ۱۲ - نمونهٔ غزل فارسی)

* بیا : " بیا " یکی از الفاظ کلیدی زیبای حافظ است و نزد سخنوران دیگر کمتر دیده شده و معنای آن معنای عادّی این کلمه ، یعنی فعل امر از مصدر " آمدن " نیست ، بلکه معنای باریك دیگری است و آمیخته ایست از تشویق و موافقت طلبی و کمابیش برابر است با : بدان ، ببین ، باور کن ، بپذیر ، ملاحظه و موافقت کن و نظیر اینها که مثالهای هریك در دیوان حافظ است. بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است ، یعنی ببین و تأمّل کن و با من همدل و همرأی باش که دنیا وفائی و بقائی ندارد . درضمن جناس زائد نیز دارند . (حافظ نامه - ج ۱ - ص ۲٤٥)

* سخت و سست : بین سخت و سست ایهام تضاد برقرار است . چه سخت دو معنا دارد :

۱) ضعف و آن در مقابل سستی است ، چنانکه در جای دیگر گوید :

بگذر ز عهد سست و سخنهای سخت خویش

۲) قید معنی بسیار ، چنانکه در جای دیگر گوید :

سخت خوبست ولیکن قدری بهتر ازین

* باده و باد : حافظ در جاهای دیگر هم باده و باد را که جناس زائد یا مطرّف دارند آورده است :

ـ اگرچه بادهٔ فرحبخش و باد گلبیزست . . .

ـ باد بهار میوزد ، بادهٔ خوشگوار کو . . .

(حافظ نامه - ج ۱ - ص ۲٤٦)

* غلام همّت : یعنی مرید همّت بلند او بودن و خود را در برابر او کوچك شمردن ، مدیون و مرهون و مرید و مخلص او شدن . در جای دیگر گوید :

غلام همّت آن نازنینم که کار خیر بی روی و ریا کرد

سعدی گوید :

جهان بر آب نهاد است و زندگی بر باد غلام همّت آنم که دل بر او ننهاد

(← حافظ نامه ـ ج ۱ ـ ص ۲۴۷)

* سروش : همانطور که سیمرغ در سنت ایرانی برابرست با عنقا در سنّت عربی ـ اسلامی ، سروش هم در این سنّت برابرست با هاتف در آن سنّت . در فرهنگ رشیدی در تعریف سروش آمده است : " . . . و هر فرشته ای که پیغام آور باشد عموماً و فرشته ای که پیغام و مژده آورد خصوصاً که هاتف غیب نیز گویند . "

سروش در سنّت مزدیسنا ، گاه از ایزدان ، گاه از آمشاسپندان (مقدسان جاوید) و گاه بطور مطلق از فرشتگان شمرده شده . آنندراج در تعریف سروش گوید : " فرشته پیغام آور ، ملك وحی که به تازی جبرئیل گویند ، و فرزانگان یعنی حکمای تازی عقل فعّال و دانایان فارسی خرد کارگر خوانند . "

(← حافظ نامه ـ ج ۱ ـ ص ۲۴۸)

* سدره و سدره نشین : " سدره نسیمان کنایه از ملائکه مقرّب است " (لغت نامه دهخدا) امّا حافظ خود یا انسان را هم سدره نشین خوانده است . نظامی گوید :

سدره نشینان سوی او پر زدند / عرش روان نیز همین در زدند

(حافظ نامه ـ ج ۱ ـ ص ۲۴۹)

* محنت آباد : یعنی دار محن و در اینجا کنایه از دنیاست و در شعر حافظ همین یکبار بکار رفته است .

(← حافظ نامه ـ ج ۱ ـ ص ۲۵۰)

* عرش : در لغت یعنی تخت ، سریر ، اورنگ . و به این معنی چهار بار در قرآن مجید بکار رفته است ، ولی عرش معروف ، عرش الهی است . " تخت ربّ العالمین که تعریفش کرده نشود ، و کیفیّت آن و بیان حدّ آن در شرع جایز نباشد . " به عرش الهی در قرآن بیست و یکبار اشاره شده است . و این اشارات غالباً استعاری است و آیات عرشی از متشابهات مهمّ قرآن است . بر سر جسمانی بودن یا نبودن عرش در میان مذاهب اسلام اختلاف عقیده است . عُرفا و صوفیّه ، عرش را تأویل میکنند . میبُدی مینویسد : " عرش او بر آسمان معلوم است ، و عرش در زمین ، دل دوستان است . . . عرش آسمان منظور فرشتگان است . عرش زمین منظور خدای جهان است . " عرش در نزد اکثریت مسلمانان

دارای حقیقت و واقعیتی است و شعرا و عرفای ایرانی از دیرباز تا عصر حافظ و نیز خود حافظ همین معنای اجماعی عرفی را اراده و در آثار خود نقل کرده اند.(1)

(← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۲۵۰)

* نصیحت : یکی از کلمات و مفاهیم کلیدی شعر حافظ است. حافظ همواره نصیحت دیگران ، یعنی نصیحت ناصحان را به خودش ، دست کم میگیرد و مسخره میکند و به طنز برگزار میکند :

— برو معالجه خود کن ای نصیحت گو شراب و شاهد شیرین کرا زیانی زد؟

— در کنج دماغم مطلب جای نصیحت کاین گوشه پر از زمزمه چنگ و رباب است

این نصیحت نشنیدن حافظ در ارتباط مستقیم است با اینکه عقل و علم و درس و دفتر و نام و ناموس را دست کم میگیرد — یعنی با اندیشه های ملامتی او — اما انتظار دارد که دیگران از او نصیحت شنوی کنند :

نصیحتی کنمت بشنو و بهانه مگیر هرآنچه ناصح مشفق بگویدت بپذیر

نکته اینجاست که حافظ اهل نصیحت و امر به معروف و نهی از منکر عادی نیست. نصیحت او محتسبانه و به دفاع از اخلاقیات سطحی و محافظه کارانه نیست ، حاصل حکمت و عبرت است و تأمل و تماشای رازهای زندگی و جهان.

(← حافظ نامه - ج ۱ - ص ۵۸۳)

* که این عجوزه عروس هزار داماد است : در نسخ دیگر "عجوز" آمده است. این مصراع از اوحدی مراغه ای است در غزلی به مطلع :

مباش بنده آن کز غم تو آزاد است غمش مخور که ز غم خوردن تو دلشاد است

عروس زیبا ولی بیوفا شمردن دنیا در شعر فارسی و در شعر حافظ سابقه دارد. حافظ در جاهای دیگر گوید :

خوش عروسیست جهان از ره صورت لیکن هرکه پیوست بدو عمر خودش کاوین داد

غزالی مینویسد : "عیسی (ع) دنیا را دید در مکاشفات بصورت پیرزنی ، گفت چند شوهر داشتی؟ گفت : درعد نیاید از بسیاری."

(کیمیای سعادت - ج ۱ - ص ۷۶)

۱- ودر عرفان و عرف بهائی و مقامات و حکمروائی و نوع تجلّی مظاهر مقدّسه و نیز هیاکلشان و نیز محلّ جلوس و قرار الهی را در خانه عکا و قصر و غیره که از جایگاه دیگران مرتفعتر بود ، عرش الهی میخوانند. (← اسرار الآثار خصوصی - ج ٤ - ص ٣٢٨)

سعدی گوید :

— دنیا زنی است عشوه گر و دلستان ولی با هیچکس بسر نبرد عهد شوهری

و نیز :

— منه بر جهان دل که بیگانه ایست چو مطرب که هر روز در خانه ایست

نیه لایق بود عیش با دلبری که هر بامدادش بود شوهری

* عهد و وفا : ممکن است بعضی تصوّر کنند "عهد وفا" یعنی عهد مقرون و منتهی به وفا درست است. ولی عهد و وفا در شعر دیگران و حافظ سابقه دارد، انوری گوید :

چون در رکاب عهد و وفا میرود دلم بیهوده اسب جور و جفا چند زین کنند

سعدی گوید :

جز عهد و وفای تو که هرگز نگردد هر عهد که بستم هوسی بود و هوائی

حافظ گوید :

بسوخت حافظ و در شرط عشقبازی او هنوز بر سر عهد و وفای خویشتنست

* قبول خاطر : یعنی "پسند خاطر مردم واقع شدن" این یمین فریومدی گوید :

رقیب، این یمین را چه میکنی انکار جزالست سخن عذب او خداداد است

دوستان عزیز ، شایسته است باقی غزلیّات حافظ در این مجموعه را وجههٔ کوششهای تحقیقی خود قرار دهید ، با مطالعهٔ بیشتر مفاهیم و تعابیر مشکلهٔ آنها را بیابید . به کتب ذیل میتوانید مراجعه کنید :

۱- "حافظ نامه" (۲ جلد) - خرمشاهی ، بهاءالدّین - شرکت انتشارات علمی و فرهنگی - انتشارات سروش - ۱۳۶۷

۲- "دیوان غزلیّات حافظ شیرازی" - بکوشش : خطیب رهبر ، خلیل - انتشارات صفی علیشاه - ۱۳۶۶

۳- "فرهنگ اشعار حافظ" - رجائی بخارائی ، احمد علی - انتشارات علمی - ۱۳۶۴

۴- "یادداشتهای دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ" - بکوشش : صارمی ، اسمعیل انتشارات علمی - ۱۳۶۵

تکملهء استدراکات نمونهء غزل فارسی

توجه به مفاهیم زیر، درک بعضی مطالب مشکل جزوهء نمونه غزل را ساده‌تر می‌نماید.

۱ ـ ص ۱۸ بیت پنجم

«مرغی بدم ز عالم غیبی بنر آمده
عمری به سر بگشتم و با آشیان شدم»

به‌سر بگشتم: سرگردان بودم.

۲ ـ ص ۱۹ بیت پنجم

«برون پرده گر مویی کنی اثبات، شرک افتد
که من در پرده جز نامی ز مرد و زن نمی‌دانم»

مفهوم بیت: در آن عالم در مقابل ذات پروردگار بشر اصلاً وجودی ندارد و جز نامی از او نیست

۳ـ ص ۲۰ بیت پنجم

«در ره عشقش چو دانش باید و بی دانشی
لاجرم در عشق هم نادان و هم دانا شدم»

در بیت فوق، شاعر، داشتن دانش الهی را که روشنگر راه عشق است، لازم می‌داند و از دانش اکتسابی که با مصلحت بینی، عاشق را از سیر در وادی وصل به معشوق حقیقی باز می‌دارد، دوری می جوید.

مولانا می گوید:

«عقل دو عقل است، اول مکسبی
که درآموزی به حرف مکتبی»

«عقل دیگر بخشش یزدان بود
چشمهء او در میان جان بود...»

«عقل دفترها کند یکسر سیاه
عقل عقل آفاق دارد پیش راه»

(مثنوی معنوی) ۴ ـ ص ۲۰ بیت ششم

«چون همه تن دیده می‌بایست بود و کور گشت
این عجایب بین که چون بینا و نابینا شدم.»

بیت فوق یادآور فرموده‌ء مولای عالمیان است که می‌فرمایند: «بنام گوینده‌ء توانا»
«ای صاحب دو چشم، چشمی بربند و چشمی بر گشا. بربند یعنی از عالم و عالمیان، بر گشا یعنی به جمال قدس جانان» (کلمات مبارکه‌ء مکنونه)

۵ ـ ص ۲۶ بیت چهارم

«در ره عشق چون روم چون ره بی نهایتست
خاصه که پیش هر قدم چاه و ستانه یافتم»

چاه و ستانه: منظور این است که در هر قدم آستانه‌ای برای ورود و در عین حال چاهی جهت سقوط وجود دارد که کنایه از مشکل بودن طی طریق است.

۶ ـ ص ۵۲ بیت پنجم

«کروبیان عالم بالا وان یکاد
بر استوای قامت ایشان دمیده‌اند»

«و ان یکاد»: اشاره است به این آیه از کلام الله مجید: «و ان یکاد الذین کفروا لیزلقونک بابصارهم لما سمعوا و یقولون انه المجنون» یعنی: و نزدیک بود کافران تو را به چشم زخمهای خود بلغزانند، چون قرآن را شنیدند و گویند که او دیوانه است.» (سوره‌ء ۶۸ القلم) «گفتند در بنی اسد، مردی بود تند چشم و بدنظر که اگر به گاوی یا شتری بر گذشتی و یک نظر بینداختی، در حال بیفتادی و بمردی و خدا داناتر است. قریش از او خواستند که در حق پیامبر (ص) نیز نظری چنین به کار برد ولیکن خدای تعالی پیامبر را نگاه داشت و به این آیت او را از عنایت و لطف خویش به وی خبردار کرد.»
(نقل از جستجوی حافظ ص ۳۳۵ ـ رحیم زنور)

۷ ـ ص ۷۲ بیت اول

«برو ای زاهد و بر درد کشان خرده مگیر
که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

دردکشان: دُرد + کشان
«درد: آنچه از مایعات (مانند روغن، شراب) ته‌نشین شود ـ ماده‌ء کدری که در قعر ظرف مایعات رسوب کند» (فرهنگ معین)
«دردکش: کسی که شراب را تا ته پیاله و با دُرد می آشامد» (فرهنگ معین)
«در واقع «دردکش» یا «دردی کش» دارای یک معنای تحقیری است، زیرا سایرین که نازپرورده‌اند، می صاف می‌خورند، اما دردی کش «درد ته خم» را که در واقع لجن شراب است می‌خورد»
(واژه‌نامه‌ء غزلهای حافظ ـ حسین خدیو جم)

غزلیات شمس

غزلیات شمس تبریزی که به دیوان شمس و دیوان‌کبیر نیز شهرت دارد، مجموعهٔ غزلیات مولاناست. بی‌گمان در ادب فارسی و فرهنگ اسلامی و فراتر از آن در فرهنگ بشری در هیچ مجموعهٔ شعری به‌اندازهٔ دیوان شمس حرکت و حیات و عشق نمی‌جوشد.

اگر شعر را واگره خوردگی عاطفه و تخیّل که در زبانی آهنگین شکل گرفته باشد، تعریف کنیم عناصر سازندهٔ آن عبارت خواهد بود از: عاطفه، تخیّل، زبان، موسیقی، تشکّل.

حوزهٔ عاطفی غزلیات شمس

تجلّیات عاطفی شعر هر شاعری، سایه‌ای از من اوست، که خود نموداری است از سعهٔ وجودی او و گسترشی که در عرصهٔ فرهنگ و شناخت هستی دارد. عواطف برخی از شاعران، مثلاً شاعران درباری، از من محدود وحقیری سرچشمه می‌گیرد، وعواطف شاعران بزرگ از من متعالی.

اما آفاق عاطفی مولاناجلال‌الدین به‌گستردگی ازل تاابد و اقالیم اندیشهٔ او به‌فراخنای هستی است و امور جزئی و میاندست در شعرش کمترین انعکاسی ندارد. جهان بینی او پوینده و نسبت به‌هستی و جلوه‌های آن‌روشن است. از این‌رو «تنوع درعین وحدت» را درسراسرجلوه‌های عاطفی شعراو می‌توان‌دید.

مولانا دریک‌سوی وجود، جانِ جهان را می‌بیند و درسوی دیگر جهان را. در فاصلهٔ میان جهان و جانِ جهان است که انسان حضور خود را در کاینات تجربه می‌کند.

امورکی که بنیاد اندیشه‌ها و عواطف اوبند عبارتند از:

۱ــ هستی و نیستی (پویایی هستی، یکرانی هستی، تضاد در درون هستی، آغاز و انجام جهان، روح و مادّه)

۲ــ جانِ جهان (ارتباط خداوجهان، وحدت‌وجود، شناخت‌وصورتبخش جهان که مادهٔ و بی‌صورت است)

۳ــ انسان (که در متصلِ جهان و جانِ جهان ایستاده؛ و آنچه وابسته به انسان است چون عشق، آزادی و اختیار، زیبایی، تکامل مادّه تا انسان و حرکت آن به‌سوی‌انسان‌کامل، حقیقت حیات، مرگ، وراههای انسان‌بخدا)

از این‌رو در دیوان شمس با آن حجم وآن تنوع شگرف، تناقض و ناپیگیری به‌چشم‌نمی‌خورد و این‌اثرمجموعاً جلوه‌گاه یک‌دستگاه منتظم فکری و عاطفی است.

امر هستی و نیستی در نظر مولانا با پویایی کاینات بستگی پیدا می‌کند. جهان یکرانه است و پیوسته نوبه‌نو می‌شود و روی در شدن دارد:

عالم چون آب جمله بسته نماید ولیک
می‌رود ومی‌رسد نو نو، این از کجاست؟
نو ز کجا می‌رسد، کهنه کجا می‌رود
گر نه ورای نظر عالم بی‌منتهاست ؟

انگیزهٔ این پویایی را مولانا تضاد درونی اشیاء می‌داند. وی جهان را جهان هست‌ونیست می‌خواند، جهانی که درعین بودن پای درنیستی دارد، نیستی که خودهستی‌دیگراست. نوشدن جهان زادهٔ تضاد است:

هله، تا دوی نباشد کهن و نوی نباشد

اما ایـن هستی و نیستی از آنِ صورتهاست و در ورای هستی ونیستی صورتها، از نظر مولانا، غیب مطلق جای دارد که گاه ازآن به‌عدم تعبیر می‌کند

و این عدم با وجود مطلق یکی است.

جهان و جان جهان از یکدیگر جدا نیستند، بلکه جان جان در جهان سریان دارد و بیرون از جهان نیست. این معنی که به وحدت وجود تعبیر می‌شود محور آثار صوفیان قرن هفتم به‌بعد شده‌است. بهترین روشنگران این جهان‌بینی، که با آنچه در آثار حلاّج و برخی دیگر از صوفیان دیده می‌شود فرق دارد، مولوی ومحیی‌الدین ابن‌العربی هستند.

مولانا حق‌را از فرط شدّت ظهور و سریان در کاینات به‌هست نیست رنگ تعبیر می‌کند:

در غیب هست عودی، کاین عشق از اوست دودی
یك هست نیست رنگی کز اوست هر وجودی

که در ظهورات گوناگون خود، هرلحظه جلوه و نقشی دارد.

از نظر مولانا انسان در نقطه‌ای ایستاده است که جهان و جان جهان را احساس می‌کند: بـه قول شاعر معاصر در مفصل خاك و خدا. پایگاه انسان در کاینات بالاترین پایگاه است، زیـرا انسان عالم اصغر وجلوه‌گاه زیباترین صورت «مطلق» است:

جملهٔ اجزای خاك هست چو ما عشقناك
لیك ترای روح پاك، نادره‌تر عاشقی

انسان آزاد ومختار است، ازحدّ خاك مرحله‌ها پیموده تا به درجهٔ انسانی رسیده و از این هم فراتر تواند رفت:

از حد خاك تا بشر چند هزار منزل است
شهر به‌شهر بردمت، پرسرده نمانمت.

یا:

به‌مقام خاك بودی، سفر نهان نمودی
چو به‌آدمی رسیدی، هله‌تا به‌این نپایی.

عشق مولانا به‌شمس تبریز، در حقیقت عشق اوست بـه انسان کامل. از نظر صوفیه انسان کامل، درتاریخ، ظهورات گوناگون داشته است. انسان کامل در هرعصری تجلّی و ظهوری دارد، که به ولّی یا جلوهٔ حقیقت محمّدیه از آن عبارت می‌شود.

یکی از درونمایـه‌های غزلیات مـولانا وطن اصلی انسان است و شوق بازگشت او به‌آن وطن. وطن درنظر صوفیه مصر و عراق و شام نیست، عالم لاهوت یا جای(ناکجاآباد) است حُبُّ الْوَطَنِ مِنَ الایمان را هم بر بـنایهٔ همین مفهوم تفسیر می‌کنند:

خلق چومرغابیان زاده ز دریای جان
کی کند اینجا مُقام مرغ کزان بحرخاست؟

عشق‌قوهٔ محرّکهٔ همه کاینات و در همهٔ اجـزای هستی ساری و جـاری است و این معنی یکی دیگر از درونمایه‌های فکری مولاناست:

اگر این آسمان عاشق نبودی
نبودی سینهٔ او را صفایی
وگر خورشید هم عاشق نبودی
نبودی در جمال او ضیایی
زمین وکوه اگر نه عاشقندی
نرُستی از دلِ هر دوگیایی
اگر دنیا ز عشق آگه نبودی
قراری داشتی آخر بجایی.

عشق نیز همچون عالم، بی‌آغاز و انجام است: شاخ عشق اندر ازل دان بیخ عشق اندر ابد.

جهان بینی مولانا شعر او را از لحاظ گستردگی حوزهٔ عاطفی و هیجانهای روحی و سیلابهای روانی و پویایی و بیقراری ممتاز ساخته و در زبان شعر او منعکس شده و به‌آن تحرک و شوری بی‌نظیر ارزانی داشته است.

دامنهٔ تخیل مولانا

دامنهٔ تخیل مولانا و آفاق بینش او چندان گسترده است که ازل و ابد را به هم می‌پیوندد و تصویری به وسعت هستی می‌آفریند. بعضی از تصاویر شعری او ممتازند و سراینده را می‌شناسانند.

مولانا زیبایی را در عظمت و یکرانگی می‌جوید. عناصر سازندهٔ تصاویر ممتاز شعری او مفاهیمی هستند از قبیل مرگ و زندگی و رستاخیز و ازل و ابد و عشق و دریا و کوه.

اگرهم عناصری تصویری را ــ چنانکه رسم وضرورت همهٔ شاعران است ــ ازشاعران دیگر بعاریت می‌گیرد، بار عاطفی این تصاویر که ازجهان بینی و دید او نسبت به‌هستی ناشی می‌شود، بدانها معنای تازه‌ای می‌بخشد. این تصاویر تکراری در شعر او حرکت و حیات بیشتری دارند. نرگس (رمز چشم)، سوسن (رمز خموشی در عین زیبائی)، بنفشه (رمز سربه‌گریبانی وسوگواری) در شعر او زندگی تازه‌ای یافته‌اند. خواننده احساس نمی‌کند که این همان نرگس وسوسن و بنفشهٔ شعر رودکی و فرّخی و منوچهری است. این تصاویر اگر در شعر آن شاعران جنبهٔ آفاقی داشت در شعر مولانا جنبهٔ انفسی پیدا کرده‌است. در آن سوی نرگس و سوسن و بنفشهٔ مولانا انسان و مسائل حیات انسانی با همهٔ دامنه و وسعت خود نهفته است.

همچنین تصاویر شعر مولانا از ترکیب و پیوستگی ژرفترین و وسیعترین معانی پدید آمده‌است. دل مولانا «طوماری» است «به‌درازای ازل و ابد» و هجرانش «ابدسوز» است.

ازآنجا که مخاطب او انسان، انسان کامل وگاه وجود مطلق و ذات یکران «صورتبخش جهان» است، عظمت عناصر سازندهٔ تصویرهای او امری طبیعی است. نخستین غزل دیوان شمس با این بیت آغاز می‌شود:

ای رستخیز ناگهان، ای رحمت بی‌منتها
ای آتش افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها

که در آن عناصر تصویری (رستاخیز، رحمت بی منتها، آتش افروخته در بیشه ــ آنهم بیشهٔ اندیشه‌ها) ازمعانی وسیع ویکران هستی برگزیده شده است.

تشخیص[11] *Personnification* نیز در تصاویر شعری مولانا ممتاز است. در این تشخیص حیات وحرکت بارزتر است به‌طوری که به‌اعتباری تعبیر تشخیص را به‌تصاویر او مخصوص می‌داند. تصاویری چون «دست روزگار» و «چشم زمانه» در اشعار شاعران دیگر دریافتی به‌کار رفته که آنها را در حدّ یک اضافهٔ استعاری نگه‌داشته است. امّا وقتی مولانا می‌گوید: بیار آن جام خوشدم را که گردون می‌زند غم را یا: پیش آب لطف او بین آتشی زانو زده یا: گر غمی آید گلوی او بگیر یا: گردن بزن خزان را چون نو بهار گشتی آدمی در آنها حس وحرکت وزندگی را به‌گونه‌ای بارز می‌بیند. شاید علت، کار برد فعل در ساختمان این «تشخیص» ها باشد، و اندیشه

«سوگند بس» یا «بدیه ن» اویختن» یا «وصوی توبه داشتن» یا «سواری باده بر کف ساقی» در:

خنك آن دم که صلا در دهد آن ساقی مستان
که کند بر کف ساقی قدح باده سواری

همه و همه تصاویری عرضه می‌دارند بس زنده و پویا.

مولانا بسیاری از معانی تجریدی را که درقلمرو تأملات وعواطف اوست با تصویرهای خاص خود ملموس ومنجسّم ساخته است. در شعر او «سکوت» «نقل ریخته» می‌شود (خلوتیان گریخته نقل سکوت ریخته) و «نالهٔ درختان» را در خزان می‌توان «نوش کرد» وحالات درونی به حادّترین وجهی جلوه‌گر می‌شود:

صنما، بین خزان را بنگر برهنگان را
ز شراب همچو اطلس به برهنگان فیا ده

که حالت مستی و کیفیتی را که ازگرمی شراب حاصل می‌شود تصویر می‌کند یا:

چو آینه ز جمالت خیال چین بودم (۲)

که تصرّفی است بدیع درحوزهٔ حواس انسانی. یا:

اندین شهر قحط خورشید است

«قحط خورشید»! چون او نور را هم خوردنی می‌داند: من نور خورم که قوت جان است.

بگذریم از تصویرهایی که ویژهٔ خود اوست و درهیچ مقوله‌ای ازمقولات بلاغی نمی‌گنجد:

ای می، بترم از تو من باده‌ترم از تو
پرجوشترم از تو آهسته که سرمستم.

یا:

من آب آب و باغ باغم ای جانا
هزاران ارغوان را ارغوانم

یا:

ای بادهٔ «باده» ای آتش «آتش»!

یکی از خصایص عمدهٔ تصاویر او صبغهٔ سوررئالیستی (۳) و حضور ضمیر ناهشیار است در تصویرهای او که رسیدن به‌آنها از رهگذر تداعی آگاهانه و منطقی میسّر نیست:

آب حیات خضر را در رگ ما روانه کن
آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن

«آینه» از عالمی است و «ترجمه» از عالمی دیگر و هیچ ذهن منطقی هشیاری از «آینه» به «ترجمه» کشیده نمی‌شود. تنها «حالت معرفت رؤیا»ست که تصویرهایی از این دست می‌آفریند.

یا وقتی می‌گوید:

زهی سلام که دارد ز نور دمب دراز

نمی‌توان باور کرد که شاعر باهشیاری ضمیر، برای «سلام» «دمی دراز از نور» تصور کرده است.

درحقیقت، او بارها خود را در دنیای شعر و الهام شعری بی‌خویشتن معرّفی کرده است:

ای که درون جان من تلقین شعرم می‌کنی
گر تن زنم خامش کنم، ترسم که فرمان بشکنم.

یا:

خون چو می‌جوشد منش از شعر رنگی می‌دهم.

زبان شعری غزلیات شمس

دیوان شمس به لحاظ گستردگی واژگان در میان مجموعه‌های شعر زبان فارسی، بخصوص درمیان آثار غزلسرایان، استثناست. این گسترش وتنوع ناشی از وسعت دامنهٔ معانی مورد نظرمولانا و تعبیرات اوست. به خلاف بسیاری از شاعران گذشته که خود را در تنگنای واژگان رسمی محدود می‌کردند، مولانا کوشیده است تا زبان رادر شکل جاری و ساری آن به‌خدمت گیرد. در حقیقت معانی‌فراوان ولحظه‌های‌متنوع و حالها وتجربه‌های بیشمار، استفاده از واژگانی زنده‌تر و فراختر را ایجاب می‌کرده است.

علاوه براستعمال کلمات و تعبیرات خاص لهجهٔ مشرق ایران، بسویژه خراسان (مثلاً «گُوَد» و «خوهد» به‌جای «گوید» و «خواهد»)، که درنزدسیف‌الدّین فرغانی نیز می‌توان سراغ گرفت، توجه عجیب مولانا به‌زبان گفتاروزبان تودهٔ مردم‌موجب‌تشخص‌زبان‌شعری‌وگستردگی بیشترواژگان اوشده است. ازنظرمولانا زبان وسیلهٔ تفهیم وتفاهم است ودرست ونادرست آن راکاربُرد عامهٔ اهل زبان تعیین می‌کند. آنچه مردم می‌گویند ملاك صحت است نه منحصراً آنچه درواژه‌نامه‌ها و درآثار ادیبان ثبت شده است. داستانی که در مناقب‌العارفین افلاکی (ج ۷۱۹/۲) آمده نمایشگر این نظر مولاناست:

همچنان منقول است که روزی حضرت مولانا فرمود که آن قلف را بیاورید. ودر وقت دیگر فرمود که فلانی مبتلا شده است؛ بوالفضولی گفته باشد که قفل بایستی گفتن و درست آن است که مبتلا گویند. فرمود که «موضوع آن چنان است که گفتی، اما جهت رعایت خاطر عزیزی چنان گفتم، که روزی خدمت شیخ صلاح‌الدین مبتلا گفته بود و قلف فرمود. درست آن است که او گفت؛ چه اغلب اسما و لغات موضوعات* مردم در هر زمانی است از مبدأ فطرت.»

خودمولانا نیز گاهی درشعرش همان صورت رایج گفتاری را اختیار کرده‌است:

هم فرقی و هم زلفی، مفتاحی و هم قلفی
بی رنج چه می‌سلفی** آواز چه لرزانی؟

در دیوان شمس از این قبیل کاربُردها فراوان است.

باز با همین دید ــ که می‌توان آن را دید زبانشناختی توصیف کرد ــ واژه‌هایی در شعر به‌کار برده که به‌ظاهر هموار و خوشاهنگ نیستند (واژه‌هایی از عربی و ترکی که در اشعار معاصران او دیده نمی‌شود). اما این درشتیها و ناهمواریها در سیلاب عاطفی و موج موسیقی شعر او نرم و هموار می‌شود.

---

* موضوعات: نهادنها. ** از «سلفیدن» = سرفه کردن.

چه بسا که فاه نیم مصراع یا بیتی به ترکی دارد:

من کجا شعر از کجا، لیکن بمن در می‌دمد
آن یکی ترکی که آید گویدم «ای کیمسن»

گاهی نیز از فارسی به عربی می‌گردد و از عربی به‌فارسی باز می‌گردد.

تصرّفات او در شکلهای صرفی و نحوی نیز بس جالب است. معلوم نیست در این زمینه از زبان مردم الهام گرفته یا به‌انگیزهٔ نوآوری عمل کرده است. مثلاً «نزدیك» را به‌جای «نزدیکتر» و «بیرون» را به‌جای «بیرونی» و «تنگین» را به‌جای «تنگ» به‌کار برده و بخود اجازه داده است که به‌قیاس از هر اسمی صفت بسازد و آن را به صورت تفضیلی هم درآورد:

در دوچشم من نشین، ای آنکه از من من‌تری
تا قمر را و انمایم کز قمر روشنتری
اندر آ در باغ تا ناموس گلشن بشکند
ز انکه از صد باغ و گلشن خوشتر و گلشن‌تری
تا که سرو از شرم قدّت قد خود پنهان کند
تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن‌تری

موسیقی شعر در غزلیات شمس

موسیقی یا آهنگ شعر به‌نظر نویسندهٔ این سطور چند جلوه و نمایش دارد:

۱ــ موسیقی بیرونی شعر (وزن عروضی)

۲ــ موسیقی کناری (قافیه و ردیف و آنچه درحکم آنهاست ازقبیل برخی از تکرارها)

۳ــ موسیقی داخلی (مجموعهٔ هماهنگیهایی که از طریق وحدت یا تضاد صامتها و مصوّتهای کلمات یك شعر پدید می‌آیند و انواع جناسها یکی از جلوه‌های آن است)

۴ــ موسیقی معنوی (همهٔ ارتباطهای پنهانی عناصر یك مصرع که از رهگذر انواع تضادها و طباقها وتقابلها پدید می‌آید وهمچنین تکرار مایهٔ اصلی ــ تم ــ شعر به‌صورتها ــ واریاسیونهای گوناگون)[۴۰]

موسیقی بیرونی ــ چشمگیرترین وجه نمایش موسیقی در دیوان شمس، در موسیقی بیرونی، یعنی در نوع و پویایی اوزان عروضی اشعار آن است. شاهکارهای مولوی که زمینهٔ اصلی دیوان کبیر را تشکیل می‌دهد دارای موسیقی باوزن خیزابی و تندی است که غالباً از ارکان سالم ــ یا سالم و مزاحفی که به‌نوعی خاص تلفیق شده‌اند ــ پدید آمده و موجب می‌شود که تحرّك روح و عواطف سراینده در سراسر شعر احساس گردد. از آنجاکه تمامی شاهکارهای غزلی مولوی در وزنهای خیزابی وتندی نظیر آنچه مثلاً در

ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی‌منتها

یا: مرده بُدم زنده شدم گریه بُدم خنده‌شدم

یا: زهی عشق، زهی عشق که ماراست خدایا

دیده می‌شود، سروده شده، نیازی به‌آوردن شاهد نیست. درحقیقت شواهد خلاف استثنایی‌اند. این ویژگی چون با اوزان غالب در شاهکارهای سعدی و حافظ ــ که ملایم وجویباری‌اند ــ سنجیده شود نمایانتر می‌گردد. برای نمونه مولانا در وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات شاید اصلاً غزل درخشانی نداشته باشد در صورتی که سعدی و حافظ بسیاری از شاهکارهای خود را در این وزن و اوزان مشابه آن ــ از اوزان جویباری و ملایم ــ سروده‌اند.

تنوع اوزان عروضی در دیوان کبیر نیز جالب توجه است. در حقیقت، کمتر وزنی ــ طبیعی، یا بظاهر غیر طبیعی ولی متناسب با سماع وحرکتهای خاص هنر رقص ــ ازاوزان عروضی هست که مولانا درآن غزل نسروده باشد، مگر در بعضی از اوزان قصایدقدما که بغلط نامطبوع لقب گرفته است. بهمین دلیل دیوان کبیر جامعترین کتاب برای فراهم آوردن مواد بمنظورتحقیق درعروض فارسی است: می‌توان آن را اساس قرار داد و از دیگر دیوانها به عنوان مآخذ فرعی استفاده کرد.

موسیقی کناری ــ کوششهای مولانا برای استفاده از ردیف و انواع آن و قافیه و صورگوناگون آن در هیچ دیوانی از دیوانهای شعر فارسی سابقه ندارد. بااینکه گفته است: قافیه و نغمه را گرهمه سیلاب ببر

یا: قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من

باید گفت که بیش از شاعران سلف و خلف از موسیقی قافیه و ردیف و اهمیت آن در شعر خبرداشته وجای‌جای، موسیقی کناری را فریاد جان موّاج خویش ساخته است.

بسیاری از غزلهای اودارای ردیفهای بلند و پر تحرک است که حتی گاهی قافیه درآنها بشکل سنتی حفظ نشده است، مثل:

رندان سلامت می‌کنند جان را غلامت می‌کنند
مستی ز جامت می‌کنند مستان سلامت می‌کنند
در عشق گشتم فاشتر و ز همگنان قلاّشتر
وز دلبران خوشباشتر مستان سلامت می‌کنند

که درآن ردیف (مستان سلامت می‌کنند) کناری است امّا قافیه (سلامت، غلامت، جامت ــ فاش، قلاش، خوشباش) درونی است وغزل مجموعاً از شکل سنتی خارج شده بصورت نوعی ترجیع درآمده است.

یا:

بی همگان بر شود بی تو بسر نمی شود
داغ تو دارد اینن دلم جای دگر نمی‌شود
دیدهٔ عقلْ مست تو چرخهٔ چرخْ پست تو
گوش طرب بدست تو بی تو بسر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند
عقل خروش می‌کند بی تو بسر نمی‌شود

که باز ردیف بصورت نوعی بند ترجیعی درآمده است: جملهٔ تمامی است بافعل که درساختمان شعر بعنوان عاملی موسیقایی جاگرفته و به آن تحرک بخشیده است.

موسیقی داخلی ــ این موسیقی از همان قافیهٔ درونی حاصل می‌شود. کمتر غزلی از غزلهای برجستهٔ مولانا می‌توان یافت که از قافیهٔ درونی خالی باشد. در حقیقت، قافیهٔ داخلی در اوزان خیزابی بسادگی جای خود را بساز می‌کند. مثلاً درگزیدهٔ حاضر از میان بیست غزل اول فقط غزل بیستم از قافیهٔ داخلی عاری است. در برخی از غزلها حتی بقافیهٔ داخلی مضاعف برمی‌خوریم:

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا
یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا
نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی
سینهٔ مشروح تویی برّ و اسرار مرا
نور تویی سور تویی دولت منصور تویی
مرغ کهٔ طور تویی خسته به منقار مرا

در مورد ایجاد هماهنگی از راه ترکیب صامتها و مصوّتها دیوان شمس سرشار از شواهدی است که نشان می‌دهد چگونه مولانا کلمات هماهنگ را به‌سود موسیقی شعر خود به‌خدمت گرفته است.

موسیقی معنوی ــ در نزد مولانا از آن موسیقی معنوی که آگاهانه از طریق صنایعی چون مراعات النظیر و تضادّ و طباق... پدید آید و شاعر بدان ملتزم شود کمتر نشانی هست. لیکن هرجا که موسیقی معنوی برای ایفای نقش اصلی خود ــ گره زدن عناصر ساختمانی شعر ــ فلسفهٔ وجودی پیدا کند، حضورش را در غزلهای مولوی می‌توان سراغ گرفت. فرق او با صنعت‌گرانی چون رشید وطواط که موسیقی معنوی در شعرشان همچون غازه‌ای پررنگ و چندش‌آور است بر گونهٔ چروکیدهٔ پیرزنی زشت‌روی، از همین جاست.

اینک نمونه‌ای از کاربُرد موسیقی معنوی در نزد مولانا:

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم
وین چرخ رهزن خوار را چنگال و دندان بشکنم
هفت اخترین آب را کاین خاکیان را می‌خورند
هم آب آتش زانم هم بادهاشان بشکنم

که در آن خاک و آب و باد و آتش را باهم آورده است.

تکرار مایه‌های اصلی فکری («تم»ها) به‌صورتهای گوناگون و در بافتهای گوناگون نیز در غزلهای مولانا ضرب خاصی پدید می‌آورد که از آن به‌موسیقی معنوی می‌توان تعبیر کرد و همین موسیقی است که در برخی از شعرهای سپید و بی‌وزن امروزی، موقتاً به جای وزن را گرفته است.

دربارهٔ شکل ذهنی یا درونی غزلیات شمس باید گفت که درمیان همهٔ اجزا و ابیات این غزلها هماهنگی و در مجموع غزل انسجام (*Cohérence*) برقرار است. درست است که غزل اغلب عصر مولانا از نوعی وحدت برخوردار بوده و ابیات آن پیوستگی معمور داشته، لیکن اگر غزلهای مولوی را با غزلهای سعدی که معاصر اوست یا عطار، سنایی و تا حدّی سرمشق او، بسنجیم، وحدت را در غزلهای مولانا بیشتر احساس می‌کنیم.

اغلب غزلهای مولانا نمونه‌های شگفت‌آور و موفق ثبت لحظه‌های زندگی اوست. شعر برای او تجربه است و این تجربه‌ها، هر قدر از حیث عوامل موسیقایی و زبانی و تصویری، متنوّع باشند، از وحدتی برخوردارند که ناگزیر آن را باید وحدت حال نامید. این وحدت حال از جهان بینی و نظام فکری و نگرش ژرف و استوار او ناشی می‌شود و چون هر غزلش نتیجهٔ جوشش ضمیر ناهشیار اوست و اغلب به‌تأثیر موسیقی و وجد و شور سماع پدید آمده، این وحدت حال نمایانتر است.

همچنین ملتزم نبودن مولانا به‌موازین زیباشناختی و رعایتهای لفظی و فنّی ــ که در شاعران دیگر گاهی مُخِلّ است ــ سبب شده است که وحدت حال یا استمرار شکل ذهنی شعر خود را بهتر حفظ کند. تداعی آزاد ــ که سوررئالیستها به‌آن توجه کرده‌اند ــ در ورای ناپیوستگی ظاهری، غزلهای مولوی را از پیوستگی باطنی ژرفی برخوردار ساخته است.

نکتهٔ دیگری که در باب شکل شعر مولانا جالب توجه است قالب شکنی اوست. وی بسیاری از غزلها را با مطلعی آغاز می‌کند و در وسط کار قافیه را تبدیل به ردیف یا ردیف را تبدیل به قافیه می‌کند. گاهی ردیف را بدون وحدت قافیه حفظ می‌کند. زمانی شعر فارسی مردف را با شعر عربی غیرمردف بهم می‌آمیزد. زمانی در میان غزل حکایتی می‌گنجاند و غزل ــ داستان می‌سازد. در حق ارکان عروضی پیقیدی را به آنجا می‌رساند که خواننده می‌پندارد او متوجه نقص فنی کار خود نیست و حال آنکه همین نقص فنی اوج تشخص کار اوست مثلاً در اثنای غزل به مطلع:

ز هی عشق، ز هی عشق که ما راست خدایا
چه خوش است و چه نغز است و چه زیباست خدایا

که ارکان آن عبارتند از: مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل یکمرتبه می‌گوید:

نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو
که شب و روز در این ناله و غرغاست خدایا
نی بیچاره چه داند که ره پرده چه باشد؟
دم نایی است که بیند، و داناست خدایا

و ارکان تبدیل می‌شوند به: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن و باز برمی‌گردد به ارکان قبلی و می‌گوید:

که در باغ و گلستان ز کرم تو فرستان
چه نورست و چه شورست و چه سوداست خدایا

دیگر از خصایص شکل شعر مولانا کوتاهی و بلندی بیش از حد معمول غزلهای اوست که گاهی به ۹۲ بیت می‌رسد و زمانی از سه چهار بیت تجاوز نمی‌کند.

خود آزمایی:

گزیده غزلیات شمس ــ به کوشش: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۱ــ در این مقاله چه تعریفی از شعر شده است؟
۲ــ خصیصهٔ عمدهٔ جلوه‌های عاطفی شعر مولوی چیست؟
۳ــ از نظر مولوی انسان در کجای هستی قرار دارد؟
۴ــ چه اموری بنیاد اندیشه‌ها و عواطف مولوی هستند؟
۵ــ عناصر تصویری در شعر مولانا چه خصایصی دارند؟
۶ــ تشخیص (شخصیت بخشی) در شعر مولانا چرا از حرکت و حیات بیشتری برخوردار است؟
۷ــ چه عواملی باعث تنوع زبان شعری و گستردگی واژگان مولوی شده است؟
۸ــ "زبان" از نظر مولوی چه وظیفه‌ای دارد؟
۹ــ از نظر "دکتر شفیعی کدکنی" موسیقی شعر چند گونه جلوه و نمایش دارد؟
۱۰ــ "موسیقی معنوی" چگونه ایجاد می‌شود؟
۱۱ــ چه عواملی موجب شده است که "وحدت حال" در غزلیات مولوی حفظ شود؟
۱۲ــ مولانا در چه زمینه‌هایی قالب شکنی خود را نمایانده است؟
۱۳ــ کدام یک از غزلیات مولوی را بیشتر می‌پسندید؟ بکوشید با بیان افکار و احساسات خود دربارهٔ آن غزل علل این علاقه را شرح دهید.

خود آزمایی گروهی:

پیشنهاد می‌شود یکی از غزلیات مولوی را براساس عناصر پنجگانهٔ شعر، بررسی نمائید.

توضیح چند اصطلاح :

۱ــ تشخیص : بخشیدن صفات وبویژه احساس انسانی به‌چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عامّ وموضوعات غیرانسان یا چیزهای زنده دیگر، بخشیدن خصایص انسانی به‌چیزی که انسان نیست. اصطلاح "تشخیص" معادلی است که نامدان عرب‌زبان برای تعبیرفرنگی "personification" اختیار کرده‌اند. شاید بتوان برای آن "شخصیّت بخشی" یا "شخصیّت دهی" را در نظر گرفت.

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشیاء ودر عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند واز رهگذر نیروی تخیّل خویش به آنها حرکت وجنبش می‌بخشد ودرنتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به‌طبیعت واشیاء می‌نگریم، همه‌چیز در برابر ما سرشار از زندگی وحرکت وحیات است، واین مسأله ویژهٔ شعرنیست، در بسیاری از تعبیرات مردم عادی نیز می‌توان نشانه‌های این گونه تصرّف در طبیعت واشیاء را جستجوکرد.

(← "صور خیال در شعرفارسی" ــ صص ۱۵۹ ــ ۱۴۹)

توجّه : آیا با مصادیق "شخصیّت بخشی" در آثار مبارکه نیز برخورد کرده‌اید ؟ می‌توانید در این مورد به‌تحقیق بپردازید ونتایج آن را برای ما نیز ارسال نمائید .

۲ــ تصرّف در حوزهٔ حواسّ انسانی : یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صورخیال، کاری است که نیروی تخیّل در جهت توسعهٔ لغات وتعبیرات مربوط به‌یک حسّ انجام می‌دهد، یا تعبیرات ولغات مربوط به‌یک حسّ را به حسّ دیگر انتقال می‌دهد و این مسأله‌ای است که "حسّامیزی" نامیده می‌شود. بامصادیق حسّامیزی در کلام روزمره نیزبرخورد می‌کنیم، مانند : "خبر تلخی که می‌شنویم" یا "حادثهٔ ناگواری که می‌بینیم" در صورتی که "تلخی" را نمی‌توان شنید و حادثه‌ای که امری است دیدنی ازمقوله خورد نیها و نوشیدنیهاست که "گوارا" باشد یا "ناگوار".

(← صور خیال در شعر فارسی ــ صص ۲۷۲ ــ ۲۷۱). شاعرمعاصر "دکترشفیعی‌کدکنی" (م. سرشک) چنین می‌گوید :

ای چشم سخنگوی توبشنو زنگاهم دارم سخنی باتو وگفتن نتوانم

که "سخن‌گفتن" و "سخن شنیدن" را در آن واحد به "چشم" که وسیلهٔ حسّ بینائی است، اسناد داده‌است. ویا "سهراب سپهری" در آنجا که می‌گوید : "نورخواهم خورد" تعبیری به‌کاربرده است که در سنّت شعر فارسی سابقه‌در شعر مولوی دارد که "نور" را از مقولهٔ خورد نیها دانسته‌است وبه "قحط خورشید" اشاره کرده.

توجّه : آیا در آثار مبارکه برای حسّامیزی می‌توانید مصادیقی بیابید . اگر در این مورد به نمونه‌هائی برخوردید ، برای ما ارسال نمائید .

۳ــ سوررآلیستی : " سوررآلیسم" نهضتی در ادبیات ونقاشی است. "سوررآلیست"به‌معنی پیرو وطرفدار سوررآلیسم است . شاید بتوان معنی وهدف این‌مکتب را چنین‌تعریف کرد: بیان احساس یا اندیشهٔ "خالص" به‌طوری که هیچ گونه زمینهٔ فکری قبلی یاوابستگی ذهنی یاتعصّب وهیچ گونه ملاحظهٔ اخلاقی یاقواعد هنری وادبی‌وزیباشناسی آن را برنینگیخته باشد ودرآن تأثیرنکند ، به‌عبارت دیگر ، ارائهٔ تخیّلات آزاد وبی‌قید وبند ، بدان گونه که در وقت خواب دیدن ممکن است، یعنی فارغ ازهرگونه دخالت وممانعت عقل آگاه ، دور ازدسترس اراده وعاری از هرگونه احساس شرمندگی‌و گناه . سوررآلیسم در سال ۱۹۲۴ باانتشار مانیفست سوررآلیسم "توسّط "آندره‌برتون" رسماً موجود بّت یانت. معروفترین نقّاش نمایندهٔ این سبک" سالوادور دالی" نقّاش اسپانیائی است. از شیوه‌های سوررآلیستی درهنرسینما نیز استفاده‌شده‌است. (← دایرة المعارف فارسی مصاحب ــ صص ۱۳۶۸ ــ ۱۳۶۷)

۴ــ واریاسیون : تغییر شکل یک "تم" به قسمی که‌بتوان اصل‌آن‌راتشخیص داد. "واریاسیون" گویند . (← فرهنگ فارسی معین)

هرگاه مضمون واحدی به‌اشکال مختلف دریک اثرهنری جلوه‌گرشود ودرعین تکرار، تنوّع داشته‌باشد ، به‌آن "واریاسیون" گویند . مثلاً درنظر بگیرید که‌شاعری با مشاهدهٔ برخورد موجهای پیاپی دریا به‌صخره‌های ساحل چنین بسراید :

به‌دریا شکوه بردم از شب دشت ، وز این عمری که تلخ بگذشت
به‌هرموجی که‌می‌گفتم‌غم خویش ، سری می‌زد به‌سنگ وبازمی‌گشت.

(مروارید مهر ــ فریدون مشیری)

حال اگر همین شاعر درجای دیگرچنین بگوید :

خروش‌وخشم توفان است و دریا به‌هم می‌کوبد امواج رها را
دلی ازسنگ می‌خواهد ، نشستن تماشای هلاک موجها را

(مروارید مهر ــ فریدون مشیری)

می‌بینیم که مضمون ،واحد است ولی شکل بیان، متفاوت. حال اگر به‌مجموعهٔ شعری‌که‌این دو نمونه‌ازآن نقل شده‌مراجعه نمائید باواریاسیونهای دیگری ازهمین مضمون ومضامین‌دیگر مواجه می‌شوید .

بررسی واریاسیونهای آثار یک هنرمند، بیانگر خصایص سبکی اوست که‌مارا ازنشانه‌های صوری اثر به‌سرچشمه‌های اندیشه واحساس وی رهنمون می‌شود .

شبنمی غرقه در دریا

در دیوان عطار غزلهای پرشور و حال بسیارست. استاد فروزانفر آنها را به سه دسته تقسیم کرده است: غزلهای عادی و معمولی در توصیف عشق و معشوق عادی، غزلهای عرفانی، و قلندریات مبنی بر ترک ظواهر و عادات و رسوم و بی اعتنائی به هرچه از این نوع. غزلهای عرفانی دیوان بیشترست: ۴۱۷ غزل. در این دسته از غزلهاست که لطیفهٔ عشق آن گونه که در عرفان منظورست متجلّی است: متوجّه افقی برتر از زیبایی ظاهری، و یکسر در ستایش و نیایش جمال بی مثال و لایزال یزدانی، به او پیوستن و از هر چه جز او گسستن. حصول چنین نعمتی یعنی «محبّت»، به قول معروف کرخی، «نه از تعلیم خلق است که محبّت از موهبت حق است و از فضل او». عطار در این غزلها از چنین حالاتی سخن می‌گوید: غرق و محو شدن در عشق حق، غیبت از عالم حسّ، پاک شدن از آلودگیهای آن، باز جُستنِ روزگار وصل با معشوق ازلی، و در او فانی شدن. سیر در چنین عوالمی لبریز از جذبه و شوق برای هر کس دست نمی‌دهد و بهرهٔ جانهای پاک است که از بند آب و خاک رسته‌اند. هر قدر چنین حالتی دشواریاب است و دور از دسترس و ویژهٔ روح لطیف و اندیشهٔ تیز پروازست بیان آن دریافتها و معانی نازک و گریزنده در قالب کلمات و عبارات غزل بمراتب دشوارترست زیرا درتنگنای الفاظ نمی‌گنجند. ناچار چنین شعرهایی از حیث صور خیال و شیوهٔ تعبیر و واژگان و ترکیب و لحن و آهنگ به رنگی دیگر درمی‌آید، متفاوت با دیگر غزلها. غزلهای عرفانی عطار پیشینهٔ غزل‌سرایی مولوی را در دیوان شمس بدست می‌دهد، غزلهایی سرشار از ذوق و هیجان، پرخون و گرم و تپنده، که از سنائی و عطار شروع شده و در دیوان کبیر مولوی به اوج خود رسیده است، غزلی نامعهود و شورآفرین و جان‌پرور و سخنی ازنوعی دیگر و عالمی برتر.

به این سبب مناسب دیدم که در این فصل یکی از غزلهای عرفانی عطار را با هم بخوانیم و به او دل بسپاریم تا از سیر معنوی و تجربه‌های روحانی خود چه می‌گوید:

گم شدم در خود نمی‌دانم کجا پیدا شدم
شبنمی بودم زدریا غرقه دردریا شدم
سایه‌ای بودم ازاول برزمین افتاده‌خوار
راست کان خورشیدپیداگشت ناپیدا شدم
۳ زآمدن بس بی‌نشانم وزشدن بس بی خبر
گو بیا یک دم برآمد کامدم من یا شدم
می‌مپرس ازمن سخن زیرا که چون پروانه‌ای
درفروغ شمع روی دوست ناپرواشدم
دررهٔ عشقش چودانش باید وبی دانشی
لاجرم درعشق هم نادان وهم دانا شدم
۶ چون همه تن دیده می‌بایست بود وکور گشت
این عجایب بین که چون بیناونابینا شدم
خاک برفرقم اگر یک ذرّه دارم آگهی
تا کجاست آن جا که من سرگشتهٔ دل آن جا شدم
چون دل عطار بیرون دیدم ازهردوجهان
من زتأثیر دل او بی دل وشیدا شدم

از آغاز غزل یک نکته تکرار و القاء می‌شود: «شدن»، حاکی از دگرگونی و صیرورت و تحوّل از حالی به حالی که مطلوب شاعر عارف است و همهٔ هدف ارشاد و تربیت عرفانی جز این چیزی نیست. از این رو نظر و هدایت پیر را به اکسیر مانند کرده‌اند یعنی همانگونه که مقصود از کیمیاگری تبدیل ماهیّت مس به طلاست راهنمایی و ارشاد پیر هم در آدمی قلب ماهیّت تواند کرد. روح که در قالب بدن گرفتارست و در آرزوی بازگشت به اصل خویش است در زندگی این جهانی نیز با پیوستن به خدا که از تصفیهٔ باطن حاصل خواهد شد به این مقصود تواند رسید. بعبارت دیگر تزکیهٔ درون در زندگانی دنیوی است که این «شدن» را امکان‌پذیر می‌کند، و همین هدف متعالی است که درسراسرغزل بصورت ردیف «شدم»، حاکی از یک تجربهٔ روحانی، بتکرار تأکید می‌شود و همهٔ غزل در بیان حصول این معنی و توصیف این حالت است. فعل ماضی «شدم» در پایان هر بیت نمودار رسیدن به مقصودست و بهره‌وری از آن. بنابراین همهٔ ابیات غزل در وصف حالت روحی است کامیاب و سرخوش از وصال مطلوب و محبوب. شرح چنین حال خوش و شوق‌آمیزی، بیانی گرم و گیرا و شاد و رقصان می‌طلبد. همچنان که وزن غزل در بحر رمل با ضربهایی که تا پایان شعر از آن به گوش می‌رسد چنین آهنگی دارد.

عبارت «گم شدن در خود» در کمال ایجاز معنایی وسیع را در بر دارد که درآثار عرفانی مطرح است و نخستین قدم در راه حق است: نفی خودی و انیّت (هستی، وجود) و «پیدا شدن» پس از چنین «گم شدن»، زندگی حقیقی و جاودانه است که پس از مرگ از هستی ظاهری حاصل می‌شود. کلمهٔ «کجا» نمودار حیرت است امّا بر اثر شیفتگی و ذوق‌زدگی. این دومبحث ژرف و ظریف در «گم شدن و پیدا شدن» یعنی با دو کلمهٔ ساده و همگانی تعبیر شده است. در مصراع دوم با اختیار دو نمادِ طبیعی و زیبا: «شبنم و دریا»، موضوعی چنین لطیف و معنوی، ملموس و محسوس گشته است: خود را شبنمی محو در دریا تصویر کردن، و هستی مطلق و خدا را بمنزلهٔ دریا انگاشتن؛ آنگاه تأکید عظمت دریاست با تکرار آن بصورت قافیه در داخل و پایان مصراع.

رمزگرایی (سمبولیسم) ــ که در مثنویهای عطّار (منطق‌الطیر، الهی‌نامه و مصیبت‌نامه)، تقریباً همزمان با آثار منثور شیخ اشراق سهروردی، انعکاس یافته و یادآور سیرالعباد سنائی و حیّ بن یقظان ابن‌طفیل است ــ در دیگر اشعار عطّار نیز جلوه‌گرست چنان که در بیت دوم همین غزل: «سایه، خورشید، زمین» هر یک، در عین سادگی و تداول، مظهر معنایی باریک است و نیز زنجیره‌ای از مفاهیم متناسب خود را متداعی می‌کنند: «سایه» و «زمین» و «خوار بر زمین افتادن سایه»، مضمون عادی پیدا شدن خورشید و ناپدید شدن سایه، و اندیشه‌ای عمیق که به این وسیله بیان می‌شود. مرحلهٔ نخستین که گرفتاری در آلایشهای دنیاست با زندگی تاریک و «خوار بر زمین افتادهٔ» سایه تعبیر شده است و مرحلهٔ وارستگی و آزادگی و سیر و سلوک معنوی در طلب حق و مجذوبی به محو شدن در تابش خورشید که زدایندهٔ سایه‌هاست. تکیه‌های صوتی بمورد بر کلمات «اوّل، خوار، خورشید، پیدا گشت، شدم» و نیز تناسب لفظی «پیدا و ناپیدا» و ردّ-القافیه‌ای زیبا که در مصراع دوم پدید آمده بر لطف سخن افزوده است.

در بیت سوم، سؤال بزرگ و جاودانهٔ همهٔ افراد بشر طرح می‌شود که بسیاری از اندیشه‌گران عالم را به خود مشغول داشته است. از آن جمله خیّام، شاید مولوی، حافظ و دیگران : از کجا آمده‌ایم. به کجا می‌رویم، چرا؟ و همهٔ این آمد و شدها

برای چیست ! تکرار «آمدن و شدن» و صورتهایی را که در شعر سلام سبب تکیه بر این دو کلمه است که حاوی اندیشهٔ اصلی بیت است. در مصراع دوم همهٔ عمر و هستی بصورتی لطیف و تازه به «یک دم» تشبیه شده است. قرنها بعد، آن فیلیپ، نویسندهٔ معاصر فرانسوی، نیز زندگی را به «یک دم» تعبیر کرد و آن را عنوان کتاب معروف خود قرار داد . بعلاوه حسن ترکیب حروف سایشی «س،ش،ز» و نسبز تکرار حرفهای «د،ن» همنوایی گوش‌نوازی در بیت ایجاد کرده است.

بیت چهارم هم بیان ناآگاهی است و هم حاکی از مجذوبیت و بی خبری، نظیر آنچه سعدی در بوستان گفته است:

وگر سالکی محرم راز گشت
ببندند بر وی در باز گشت
کشتی را در این بزم ساغر دهند
که داروی بیهوشیش در دهند

«کان را که خبر شد خبری باز نیامد.»

پیوستگی معنوی بین «پروانه و شمع و فروغ» ازیک سو و تجانس صوتی بین «پروانه و ناپروا» از سوی دیگر و استعارهٔ «شمع روی دوست» از آرایشهای سادهٔ کلام است که خودبخود از ذهن شاعر تراویده است. «ناپروا» بمعنی بی‌خبر، سرگشته و نیز بی‌باک و بی‌پروا نمودار حالت مجذوبی و تسلیم و فنا در برابر معشوق یا معبودست، به همان مفهوم که عطار در غزلی دیگر نیز بکار برده است:

پرتو خورشید چون صحرا شود
ذرهٔ سرگشته ناپروا خوش است
چون تو پیدا آمدی چون آفتاب
گر شدم چون سایه ناپیدا خوش است

این حالت غرقه شدن و محو گشتن در عشق محبوب ــ که دریافتنی و چشیدنی است نه گفتنی و توصیف‌پذیر ــ وقتی دست می‌دهد که عاشق خود را یکسره از یاد برده باشد، همان گونه که در تصویر زیبای بیت دوم دیدیم. ناپیدا شدن سایه بر اثر پیدا شدن آفتاب؛ و به قول سعدی: «بیا وجودش ز من آواز نیاید که منم».

در بیت پنجم عبارات: «دانش باید و بی دانشی»، «هم نادان و هم دانا شدم» از تعبیرات شاعرانهٔ خلاف عرف[۱۲] است، نظیر آنچه مولوی در این بیت زیبا و پرمعنی گفته است:

چون چنگم، از زمزمهٔ خود خبرم نیست
اسرار همی گویم و اسرار ندانم

امّا دانشی که شاعر عارف از آن یاد کرده معرفت و دریافت عشق خداست و «بی دانشی»، شستن دل از ماسوی اللّه و علم ظاهر و هر چه سدّ راه تواند بود. از این رو آمدن عشق و حصول معرفت تازه منافی معارف صوری است. تأکید و تکرار «عشق، دانش و بی‌دانشی» نیز از این بابت است که سه عنصر مهم در این بیت است.

در بیت ششم «بینا و نابینا» تعبیری دیگر از «نادان و دانا» در بیت پیشین

است و بمنزلهٔ پارادوکس دوم، و این هر چهار کلمهٔ موردنظر: «نادان، دانا، بینا و نابینا» با قرار گرفتن در حوزهٔ قافیه هر چه بارزتر و مشخص‌تر شده است. «همه‌تن دیده بودن» حاکی از بصیرت و روشنی دل است و مقصود از «کورگشتن» پشت از هر چیز و هر کس جز خدا بستن و به او پیوستن است. عبارت «این عجایب ببین» تأیید و تأکید همان پارادوکسهاست. مصراعهای هر دو بیت (۶،۵) با ترتیب و تقسیم معنوی که بین آنها برقرارست و نوعی لف و نشر مرتب و مقرون تواند بود، در انتقال مفهوم هم‌آهنگ و همگام شده است.

این حالت وحدت و اتحاد ــ که نیکلسن آن را جدا شدن تدریجی روح از هر چه با او بیگانه است و جز خداست دانسته و سبدنی اسپنسر آن را به «نیستی و فنای خویشتن» و «همه خدا دیدن» تعبیر کرده ــ غایت مقصود عارف از زندگی است. نکتهٔ باریکی است که بنده در عین آن که اونیست احساس کند که جز اونیست. این کیفیت را رکن‌الدین مسعود شیرازی (بابارکنیا) در شرح فصوص‌الحکم ابن عربی از زبان شیخ یوسف سروستانی، «از مجذوبان عرصهٔ فارس»، چنین بقلم آورده است:

«تو آبی، نه تشویی — تو دریایی نه جویی
تو تو نه‌ای، تو اویی — تو نسرینی نه بویی
چون همه تو بسی، چه جویی؟»

موجزترین و لطیف‌ترین تعبیر از چنین حالتی همان «محبّت و عشق» است که در فرهنگ عرفان چنان پرمعنی و ژرف است و کلمه‌ای گویاتر و تواناتر از آن جانشینش نمی‌توان کرد. در نظر ابن فارض، شاعر بزرگ متصوّف مصری (۵۷۶ــ ۶۳۲هـ.ق.)، نیز ــ که معاصر عطار نیشابوری بوده است ــ همهٔ اندیشه‌ها و عوالم عرفانی در «حُبّ الهی» مندرج است و همین لطیفه است که جوهر و عصارهٔ قصیدهٔ تائیة الکبری شاهکار مشهور اوست چندان که می‌گوید آیین و مذهبی بجز عشق و محبّت ندارد و اگر روزی از این راه انحراف جوید از آیین خویش دست کشیده‌است.

همهٔ این معانی را عطار با تعبیراتی ساده و شاعرانه بیان کرده است، از جمله در تصویر پروانه‌ای دل داده به «فروغ شمع روی دوست» و تن و جان به شعلهٔ شمع سپرده.

بیت هفتم در ادامه و تأکید همان معانی مذکور در ابیات ۴تا۶ است: ناآگاهی، سرگشتگی، یا مستی (سُکر) که به تعبیر بایزید بسطامی برتر از «صحو» (هشیاری) است. چنین عشق آمدنی است نه آموختنی. عطار نیز نمی‌تواند بگوید به کجا رسیده است و در چگونه جایی است و چه سان به آن جا رسیده است. گویی منظور او همان «ناکجاآباد» مذکور در رسالات آوازپر جبرئیل و فی حقیقة العشق شهاب‌الدین سهروردی است و شاید بواسطهٔ اهمیّت این «مقام» است که سه بار با کلمات «کجا، آن‌جا» بر آن تکیه شده است. قوّت تعبیر «خاک بر فرقم» بدان سبب است که سرّ جای مغز و خاستگاه اندیشه و دانایی تصوّر می‌شود، و کلمهٔ «ذرّه» متناسب است با مضمون بیت و یادآور خورشید هستی در اوائل غزل.

این آرزوگاه که دل شاعر عارف به آن مشرّف شده است ناگزیر «بیرون از هر دو جهان» است (بیت۸). اگر او در غزلی دیگر نیز گفته است: «پای برفرق جهان خواهم زد» در همین راه بوده است، نظیر همان عالم که سنائی غزنوی در

قصیدهٔ معروف «دل و جان» فرانموده است، بالاتر از این هر دو.

«بی‌دل و شیدا» شیفته و دیوانه را گویند. چنین شیفتگی ازعشق‌حق مطلوب است و تکیه بر دل وتکرارآن در بیت نیز بدان سبب است که در نظر عارف دل مرکز عشق و معرفت قلبی و تصفیهٔ باطن است و معرفت و عشق الهی مستلزم فنای انّیّت بنده است و پاک شدن او از صفت بشری، و بهمگی وجود خویش قطره‌وار در دریای عظمت هستی مطلق (خدا) غرق شدن، همان اندیشهٔ اصلی که در مطلع غزل طرح شده بود. عارفان از بادهٔ چنین عشقی، از ازل سرمستند: شوق و مستی جان پاک پیش از آفرینش و رویش تاک.

غزلهای عطّار سرشار از شور و شوق است، از این لحاظ مقدمهٔ پیدایش غزلهای مولوی است. آربری که چهارصد غزل از دیوان شمس را در دو جلد به زبان انگلیسی ترجمه کرده است معتقدست که بسیاری از اشعار دیوان عطّار از اصالت تمام برخوردارست و تأثیر و نفوذ عطّار در غزل‌سرایی مولوی مسلّم است.

در غزل عطّار ابیات بهم پیوسته است و غالباً یک حالت و اندیشهٔ کلّی رشتهٔ اتّصال آنهاست. زبان او نیز ساده و روان و گیراست، شبیه مثنویهای وی: گرم و آشنا و دل‌نواز. تکلّف و تصنّع و نیز کلمات خشن و نامأنوس و درازآهنگ در شعرش راه ندارد و عوارضی از این گونه در شعر او بروز نکرده که مانع القاء حالات شاعرانه باشد. چه بسیار لطائف عرفانی و عوالم زیبای عشق و شوریدگی را عطّار بر اثر چیرگی بر زبان فارسی بآسانی بیان می‌کند، آن چنان آسان و دلپذیر که با خواننده متوجّه قدرت تعبیر او نمی‌شود زیرا کلمات و ترکیبات مانند خیزابه‌های جویباری زلال و شفّاف در آغوش هم می‌لغزند و معانی و مفاهیم را بروشنی فرا-می‌نمایند و می‌گذرند. انس با سخن وی چیزی را در درون آدمی تغییر می‌دهد و او را از بسیاری آلایشها می‌رهاند و به عشقی والا و پرشکوه می‌رساند، برتر از آنچه تاکنون با آن سر و کار داشته است.

بنده بر این عقیده‌ام که قدر عطّار نیشابوری در مقام شاعری عارف و معنی آفرین در زبان فارسی هنوز چنان که باید شناخته نشده است و جا دارد آثار او را بیشتر بخوانیم و بهتر بشناسیم. شاید بتوان گفت نام و آوازهٔ عطّار در بیرون از مرزهای زبان فارسی بیشترست. همان گونه که امرسن، شاعر امریکایی، یکصد و سی سال پیش پیش‌بینی کرد که عطّار و عمرخیّام بزودی در غرب از ارج و اعتبار فراوان برخوردار خواهند شد. بخصوص امرسن خود معتقد بود که آسیا از نظر معنوی از اروپا تواناتر و غنی‌ترست.

چشمه روشن ـ نوشته دکتر غلامحسین یوسفی ـ صص ۱۹۸ ـ ۱۸۸

سعدی در غزل

احمد سمیعی

هر فردی از افراد انسانی، جهانی دیگر است و حاضر نیست این جهان، یعنی خود، را با دیگری عوض کند. آدمی هرقدر هم عیب و نقص و عجز داشته باشد ـ جز در حالتی بس استثنایی ـ می خواهد بیش از هر چیز خودش باشد. دیگران تا آنجا در نظرش جالب اند که جهانی دیگرند. فرق هنرمند و غیرهنرمند در این است که هنرمند می تواند جهان خود را بازسازی کند و دیگران را به نحوی در آن انباز سازد و غیرهنرمند نمی تواند. جهان هر فردی، هر اندازه حقیر باشد، چون بازسازی و بیان شود، در آن حد که غیر از جهان دیگران است، بدیع و جاذب است.

هر جهانی به طرزی دیگر بازساختنی است، یعنی از ترکیب ویژگیهای آن بازساختی اصیل پدید می آید. خصوصیات جهان درونی هر فردی در نگاه، زیر و بم گفتار، ادا و روش و خرام و رفتار او ظاهر می شود. عالم باطنی هنرمند نیز در آرایش و انگاره‌ای که به مادهٔ بیانی خود ـ اعم از رنگ، نغمه، حجم و لفظ ـ می دهد نمودار می گردد. از میان هنرمندان، شاعر با واژه گزینی و واژه آرایی است که صفات ممتاز جهانِ خود و فردیّت خود را نشان می دهد.

با این همه، هر شاعری، هرقدر هم نوآور باشد، ادامه دهندهٔ سنّتی شعری است. درجهٔ ابتکار او خود به میزان سهمی است که در غنی کردن این سنت و پروردن آن دارد. در حقیقت، سبک هر شاعر در ایجاد تعادل میان مشترکات و خصوصیات، میان پیوستگی به سنّت و تصرّف در آن ظهور می نماید، یعنی در این معنی که چگونه امکانات زبان شعری را به خدمت بیانِ جهانِ ویژهٔ خود درمی آورد. پایه و مایهٔ شاعری از روی چگونگی و اندازهٔ حفظ این تعادلِ ارزیابی و سنجیده می‌شود. سراینده‌ای که از سنّت شعری بِبُرَد از شعر بریده است و گوینده‌ای که در سنّت شعری توقّف کند سهم خود را ادا نکرده است. در شعر اصیل، سنّت شعری و نوآوری هر دو حاضرند: هیچیک از آنها به سود دیگری فدا نمی شود. در شعر اصیل، این دو، در عین آنکه به هم درنمی آمیزند، پیوند آلی دارند. آن مهارت خاص که در عین بهره برداری از سنّت شعری تشخّص و فردیّت شاعر را حفظ کند به شعر او هویّت می بخشد.

گفتیم اثر هنری بازساختِ جهانِ هنرمند است. هنرمند صانعِ (démiurge) جهان خویش است، به قول دولاکروا (Delacroix)، موضوعِ اثرِ خودِ اثر آفرینِ و تأثرات و هیجانات اوست. روح، با نقش آفرینی، جزئی از کُنهِ هستی خود را بیان می کند. فلوبر (Flaubert) می گوید: «مادام بوواری خودِ من است». در حقیقت، نقدْ تلاش برای راه‌یافتن به جهان هنرمند است. اما این تلاش، اگر اثر هنری ناب ناب می بود، هیچگاه موفق نمی شد. منتقد به حریم جهان هنرمند نزدیک می شد. لیکن به ساحت آن درنمی آمد.

خوشبختانه در شعر، جهان هنرمند عریان عرضه نمی شود. در اینجا نکتهٔ باریکی هست: جهان شاعر هرچه برهنه‌تر جلوه‌گر شود بیشتر دور از دسترس می‌ماند. تنها لفاف شعری است که برای نقد مجالی می گشاید. شعر ناب را تنها باید چشید و از آن لذت برد، تنها باید تحسین کرد. در این عرصه، نقد، حداکثر می تواند بیانِ ظریفِ اعجاب و همحسّی باشد. در واقع، نقد عقلانی در این آزمایش به درجهٔ نقد عاطفی تنزّل می کند.

عناصر بیگانه از سویدای جهان شاعر هم دستگیرند هم گمراه ساز. آدمی با این عناصر آشناست و از طریق آنها آسانتر به خلوت شعر راه می یابد؛ لیکن اگر بر سر آنها زیاده درنگ کند، بیم آن است که به وصل عروس شعر نرسد. نگاه منتقد می کوشد تا از پس پردهٔ رمز به خلوتِ جهان شاعر نفوذ کند و، به این مقصود، به سراغ هر روزنی می‌رود تا گوشه‌ای از اندام مستورهٔ شعر را دزدیده بنگرد و دست کم انگارهٔ آن را بفراست دریابد. شاعر، با

همهٔ تلاشش برای دست و پا کردن خلوتِ امن، طرحی از آن را خواه‌ناخواه در زبان خویش منعکس می‌سازد. یگانه دریچه‌ای که برای نفوذ به حرم شاعر به‌روی ما گشوده است همان زبان شاعر، یعنی واژه‌ها و آرایش و انگاره‌بندی آنهاست. شاعر با همین واژه‌ها و آرایش و ورزِ آنهاست که هزاران نقش و وزن و خرام پدید می‌آورد و جهان خود را باز می‌سازد، و در همین نقشها و اوزان و هنجارها و خرام‌هاست که همهٔ هویّت او ـ منش و بینش او ـ بازتاب می‌یابد.

حاصل کلام اینکه بازیابی جهان شاعر همان بازیابی ویژگیهای سبکی او، در نهایت، کشف ویژگیهای زبانِ شعری اوست. زبان شاعر، در مجموع، تداعیهای او را آشکار می‌سازد. هرقدر زنجیرهٔ این تداعیها کوتاهتر و شمار حلقه‌های آن کمتر باشد، رسیدن به سررشته آسانتر می‌گردد. سخن شاعر از واپسین حلقه‌ها ترکیب می‌شود و معنای آن تنها زمانی بتمامی روشن می‌گردد که همهٔ حلقه‌ها را باز بپیماییم و به سرّ حلقه‌ها برسیم. با دیدن تکدرختی، گله‌ای، نهرآبی، و آلونکی در راه سفر، معنایی از بی‌معنایی دیگر به ذهن ما می‌آید و، سرانجام، این کاریزِ پنهان فکری در نقطه‌ای ظاهر می‌شود: فکر به بیان درمی‌آید، بی‌آنکه سرچشمهٔ خود را بشناساند.

کوتاهی و درازی زنجیرهٔ تداعی معانی در شاعران فرق می‌کند. مثلا در صائب، دو سرِ این زنجیره از یکدیگر بس دور است: یك سرش دست طمع است که پیش کسان دراز می‌شود و سر دیگر پلی که برای گذار از آبرو بسته شده است[1]. در سعدی، این زنجیره کوتاه است. یك سرِ آن لب شیرین و سر دیگرش نبات، یك سر قامت و سر دیگر قیامت که مشابهت لفظی بلافصل دارند. شاعر برای بیان جهان خود، به مقتضای طبیعت خویش، شایسته‌ترین راه را برمی‌گزیند: ذوق غریب‌پسند صائب تناظرهای دور از ذهن و ذوق بی‌تکلّف سعدی مناسبات معهود و مألوف را؛ عمق و سکون و عصیان حافظ در لفاف ایهام و رمز و طنز بیان می‌شود و صفا و تحرّك و همرنگی و مدارا و همدردی سعدی در پویایی زبانی سهل و ممتنع و زلال.

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

تداعیهای شاعر در نقشهای خیال به هم گره می‌خورند. اما نقش خیال نوعاً خاص این یا آن شاعر نیست. همهٔ شاعران از تشبیه، استعاره، کنایه، تمثیل، اسطوره و از صنایع لفظی و معنوی، چون جناس و طرد عکس و طباق و تناسب و ایهام، بهره‌برداری می‌کنند. اگر در بیان سبك شاعری به این قول بس کنیم که این تصاویر و این صنایع را به کار برده است چندان چیزی نگفته‌ایم. آنچه ویژگی سبکی شاعر را نشان می‌دهد نخست میزان بهره‌گیری از این امکانات و انتخاب آنها، سپس نوع و مواد و خمیرمایهٔ آنهاست. در مَثَل می‌گوییم حافظ از تعبیرهای رمزی و ایهام و تناسب و طباق و جناس بیشتر استفاده می‌کند و صائب از تشبیه تمثیل و تناظر؛ یا می‌گوییم در مکتب خراسانی مادهٔ تشبیهات بیشتر محسوس است و در مکتب عراقی بیشتر معقول؛ یا محتوای شعر فارسی در دورهٔ سامانی صلح و شادی و آسایش و فراخی و تساهل است و محتوای این شعر در دورهٔ غزنوی جنگ و قدرت و ناز و نعمت؛ یا شعر منوچهری رنگ محلی دارد و سرشار است از نام گلها و پرندگان بومی و شعر سعدی مرصّع است به نشانه‌هایی از طبیعت اقالیم غربت.

گفتیم آنچه به اثر شعری تشخّص و هویّت می‌بخشد حفظ تعادل میان سنّت و فردیّت است. بنابراین، در تلاش برای درك معنای هر اثر شعری، هم آگاهی از سنت ضرورت دارد و هم بازشناسی عناصر نو؛ یعنی هم به مشترکات باید توجه نمود هم به خصوصیات. اصولاً برای تمیز خصوصیات ناگزیر باید با مشترکات آشنا بود. در مورد سعدی نیز طبعاً همین حکم صادق است. از این رو در گفتگو از خصوصیات غزل سعدی، که منظور نظر ماست، بهتر است ابتدا آن سنت شعری را که وی ادامه‌دهنده و کمال بخش آن است تعیین کنیم. این سنت شعری را در عنوان مکتب عراقی خلاصه کرده‌اند. در حقیقت، سعدی بیشتر از طریق انوری به این سنّت می‌پیوندد[2] و اگر بخواهیم از آن فراتر رفته سابقهٔ این نسب شعری را پی گیریم، به عنصری می‌رسیم که شاعر شیراز، بویژه از جهت تسلط بر الفاظ و ایجاز، که دو هنر

حاشیه:

۱) این شعر معروف: دست طمع جو پیش کسان کرده‌ای دراز/ پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش به نام صائب مشهور است، هرچند در دیوان نظیری نیشابوری دیده می‌شود به هرحال، به اعتبار معروف بودنش شاهد اختیار شده است.

۲) بیهوده نیست که در گلستان وقتی سخن از سرقت ادبی می‌رود دیوان انوری اماج دستبرد است: «سعرش را به دیوان انوری در یابند.» (باب اول ـ در سیرت پادشاهان)

شاخص اوست، با او خویشاوندی نظرگیری پیدا می‌کند[۳]. باری، در چارچوب مکتب عراقی است که ویژگیهای شعر تغزّلی سعدی را بررسی خواهیم کرد و فرض ما این خواهد بود که مختصّات این مکتب معلوم و مقرّر است.

در چارچوب مفروض، آنچه پیش از هر چیز در زبان غزلیات سعدی جلب توجّه می‌کند مهارت در ورزیدن الفاظ، تحرّک، صفا و صمیمیّت و ذوق سلیم است، یعنی همان خواصّی که زبان او را سهل و ممتنع می‌سازد.

□ چنانکه گفته‌اند، سخن در دست سعدی چون موم است و اگر شعر او در ما هیجان پدید می‌آورد بیش از همه به این جهت است که، در ابیات آن، استادی گوینده را در واژه‌آرایی تحسین می‌کنیم. سعدی در تافت و بافت واژه‌ها، بارها به آهنگسازانی شباهت می‌یابد که با «واریاسیون»های یك لحن (ملودی) و یك آهنگ مایه (موتیف) یا خود با تکرار و شاخص ساختن یك نغمه (نُت) هیجان می‌آفرینند. در حقیقت، شاعر شیراز از این راه به «شعر ناب» نزدیك می‌شود.

در این دسته از ابیات او، گاهی محتوا و مضمون در سایه قرار می‌گیرند. مثلاً وقتی در غزلی از او می‌خوانیم:

ما را سریست با تو که گر اهل روزگار
دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم.

آنچه ما را به نشاط درمی‌آورد بازی استادانهٔ شاعر با واژهٔ «سر» در معانی گوناگون است.

این هنرنمایی در «واژه‌ورزی»، با بهره‌برداری از معانی و کاربردهای ترکیبی متعدّد لفظ، شواهد فراوانی در غزلیّات سعدی دارد که مبلغی از آنها را یاد می‌کنیم:

آخر:

هنوز با همه دردم امید درمانست
که آخری بود آخر شبان یلدا را.

پرده:

تا خود برون پرده حکایت کجا رسد
چون از درون پرده چنین پرده می‌دری.

حدیث:

حلاوتیست لب لعل آبدارش را
که در حدیث نیاید چو در حدیث آید.

حلقه:

ما با توایم و با تو نه‌ایم اینت بوالعجب
در حلقه‌ایم با تو و چون حلقه بردریم.

خاك:

گفتی ز خاك بیشترند اهل عشق من
از خاك بیشتر نه که از خاك کمتریم.

در:

از در درآمدی و من از خود به در شدم
گویی کزین جهان به جهان دگر شدم.

دست:

زین دست که دیدار تو دل می‌برد از دست
ترسم نبرم عاقبت از دست تو جان را.

عشق در دل ماند و یار از دست رفت
دوستان دستی که کار از دست رفت.

روی:

رویت به روی ما نکنی حکم از آن تست
باز آ که روی در قدمانت بگسترم.

زمان:

آخر ای نادرهٔ دور زمان از سر لطف
بر ما آی زمانی که زمان می‌گذرد.

سر:

از آن متاع که در پای دوستان ریزند
مرا سریست ندانم که او چه سر دارد.

گر سرم می‌رود از عهد تو سر باز نپیچم
تا بگویند پس از من که به سر برد وفا را.

کار:

به هیچ کار نیایم گرم تو نپسندی
و گر قبول کنی کار کار ما باشد.

نظر:

روزی به دلبری نظری کرد چشم من
زان یك نظر مرا دو جهان از نظر فتاد.

○ گاهی نیز یك فعل به صیغه‌های گوناگون یا همخانواده‌های یك کلمه در بیت می‌آید، مانند

تافتن:

به موی تافته بای دلم فروبستی
چو موی تافتنی‌ای نیکبخت روی متاب.

دیدن:

ترا ببینم و خواهم که خاك پای تو باشم
مرا ببینی و چون باد بگذری که ندیدم.

حاشیه:

۳) یکی از شواهد تتبّع سعدی در اشعار عنصری را اندکی پایینتر یاد خواهیم کرد.

نشستن:

تو هیچ عهد نبستی که عاقبت نشکستی
مرا بر آتش سوزان نشاندی و ننشستی

بازآی که در دیده بماندست خیالت
بنشین که به خاطر بگرفتست نشانت.

یاره:

رواست گر نکند باردعوی یاری
چو بار غم زدل یار برنمی‌گیرد.

○ گاهی نیز این تفنن با دو لفظ یا با یك کلمهٔ مرکب و اجزای آن یا لفظ و مشتقات آن صورت می‌گیرد:

او، روزگار، من:

بهرزه در سر او روزگار کردم و او
فراغت از من و از روزگار من دارد.

که تناظر اجزای مکرّر در دو مصرع لطف دیگری دارد.

جان، رسیدن:

کس به آرام جان ما نرسد
که نه اول به جان رسد کارش.

دست گرفتن، یك بار:

چه باشد ار به وفا دست گیردم یك بار
گرم زدست به یکبار برنمی‌گیرد

دل، دین:

هر که در شهر دلی‌دارد و دینی دارد
گو حذر کن که هلاك دل و دین می‌گذرد.

که در آن، حرکت و زندگی، با تصویرِ «جارزدن»، «هشدار دادن» و «گذشتن»، احساس می‌شود.

دهان، نوش:

بی دهان تو اگر صد قدح نوش‌دهند
به دهان تو که زهر آید از آن نوش مرا.

سر، پای، هستی:

بیا که ما سر هستی و کبر باورعونت
به زیر پای نهادیم و پای بر سر هستی.

سروبالا:

سروبالای مناگر به چمن برگذری
سروبالای ترا سرو به بالا نرسد.

سیاه، سپید:

نه هر آن چشم که بیند سیاهست و سپید
یا سیاهی ز سپیدی بشناسد بصرست.

غم دل، حال:

غم دل با تو نگویم که نداری غم دل
با کسی حال توان گفت که حالی دارد.

که باز تناظر اجزای مکرّر در دو مصرع پیوند آنها را استوارتر ساخته است.

لب، دم:

وقتست اگر بیایی و لب برلبم نهی
جندم به جستجوی تو دم بر دم اوفتد

که در آن، موازنه و ازدواج «لب بر لب» و «دم بر دم» نیز خوش افتاده است.

یاد، زمان:

بی یاد تو نیستم زمانی
تا یاد کنم دگر زمانت

○ این هنر در ابیاتی جلوهٔ بیشتر می‌گیرد که ساخت آنها و هالهٔ معنایی افعال، در جنب معنای مراد، معنای هم‌ارز دیگری به آنها می‌دهد. مثلاً در این بیت:

حریف عهد مودت شکست و من نشکستم
خلیل بیخ ارادت برید و من نُبریدم.

که در آن، «نشکستم» و «نُبریدم» معانی ایهامی پیدا می‌کنند: عهد مودت نشکستم/ شکسته نشدم؛ بیخ ارادت نُبریدم/ بریده و گسسته نشدم.

در بیت بعدیِ این غزل هنرنمایی از این هم بیشتر است:

به خاکپای تو جانا که تا تو دوست گرفتم
ز دوستان مجازی چو دشمنان بریدم.

که در آن، برای مصرع دوم سه معنی می‌توان فرض کرد: ۱) از دوستان مجازی بریدم همچنانکه از دشمنان بریدم، ۲) از دوستان مجازی و از دشمنان بریدم، ۳) از دوستان مجازی دشمنانه بریدم. و این چند معنایی از ایهام ساختاری برخاسته است.

○ در کاربرد صنعتِ ایهام بیشتر تافت و بافت الفاظ و بویژه ساخت نحوی است که چند معنایی لطیف پدید می‌آورد، همچنانکه در این بیت:

مشتری را بهای روی تو نیست
من بدین مفلسی خریدارت

که در آن، ایهام نه در تك‌تك واژه‌ها (مشتری: خریدار/ اورمزد؛ بها: قیمت/ روشنی) بلکه در نسبت «مشتری» و «بها» و «روی» است (خریدار بهای روی تو را ندارد/ اورمزد روشنی روی تو را ندارد).

□ اما تحرّك و تنوّع در ابیات غزل سعدی بیشتر با تعدد فعل و گوناگونی زمان و وجه و شخص و چرخش سخن از طریق ایجاب و سلب حاصل می‌شود. اینك شواهدی از این پویایی و رنگینی:

بر آمیزی و بگریزی و بنمایی و بربایی
فنان از قهر لطف اندود و زهر شکّر آمیزت.

که در مصرع اول آن، چهار فعل به کار رفته و مطابقهٔ آمیختن/ گریختن، نمودن/ ربودن، قهر/ لطف، و زهر/ شکر به سخن پیچ و تاب و تنوع بخشیده است.

اگر تو جور کنی جور نیست تربیتست
وگر تو داغ نهی داغ نیست درمانست.

که در آن، حاصل سخن این است: جورت تربیت و داغت درمانست. تعدد فعل کلام را پویا ساخته و تکرار «جور» و «داغ» و تقابل «نیست» و «است» و تناظر اجزای دو مصرع لطف بیشتری به سخن بخشیده است.

نه چنین حساب کردم چو تو دوست می‌گرفتم
که ثنا و حمد گویم و جفا و ناز باشد.

که در آن، هم تعدّد فعل هست و هم چرخش کلام به آسانی احساس می‌شود.

ندانمت که اجازت نوشت و فتوا داد
که خون خلق بریزی مکن که کس نکند

که در آن، پنج فعل به وجوه اخباری و التزامی و امری و استفهامی در زمانهای مضارع و ماضی، به سه شخص متکلم و مخاطب و غایب و به ایجاب و سلب به کار رفته و بویژه در مصرع دوم پیچ و تاب سخن هیجان‌زاست.

چه گنه کردم و دیدی که تعلق ببریدی
بنده بی‌جرم و خطایی نه صوابست مرانش.

که سخن با تعدّد افعال و تنوّع وجه ـ اخباری، التزامی، استفهامی، امری ـ و شخص ـ متکلم، مخاطب، غایب ـ و ایجاب و سلب گویی مستانه می‌خراند.

گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق
ساکن شود بدیدم و مشتاقتر شدم.

که در آن، پنج فعل به صیغه‌های گوناگون به کار رفته و مظروف یك قطعه در ظرف یك بیت گنجانیده شده است.

وصال نست اگر دل را مرادی هست و مطلوبی
کنار نست اگر غم را کناری هست و پایانی.

که در آن، علاوه بر تعدّد فعل اسنادی، ساخت ویژهٔ سخن که مقدم آوردن «وصال» و «کنار» را اجازه داده و کاربرد «کنار» به دو معنی بر بلاغت و ملاحت سخن افزوده است.

○ گاهی شاعر به معانی فعلهایی اسناد می‌دهد و از این راه تصاویری جاندار می‌آفریند، مثلاً در این بیت:

صبر قفا خورد و به راهی گریخت
عقل بلا دید و به کنجی نشست.

که در آن، «صبر» و «عقل» با «قفاخوردن» و «به راهی گریختن» و «به کنجی نشستن» تجسّد یافته‌اند.

○ سعدی برای تحرك‌بخشیدن به سخن و نرم ساختن آن فنون جندی به کار می‌برد که بیش‌وکم یاد کردیم. یکی از این فنون، که به مقتضای ضرورت وزن‌بندی، بسامد کاربرد آن نسبتاً زیاد است، جابجا کردن ضمیر ملکی[۴] است. این جابجایی غالباً به فکّ اضافه تأویل‌پذیر است. اینك شواهدی از آن:

زنهار از این امید درازت که در دلست
هیهات ازین خیال محالت که در سرست.

(امید دراز که در *دل* توست؛ خیال محال که در *سر* توست)

جان می‌روم که در قدم اندازمش ز شوق
درمانده‌ام هنوز که نزلی محقرست.

(در *قدمش* اندازم)

بی یاد تو نیستم زمانی
ناباد کنم دگر زمانت

(تا *یادت* کنم دگر زمانی)

جان و تنم ای دوست فدای تن و جانت
مویی نفروشم به همه مُلك جهانت.

(مویی *از تو را* به همه ملك جهان)

سوگند به جانت ار فروشم
یك موی به هر که در جهانت

(یك مویت به هر که در جهان)

چه لطیفست قبا برتن چون سرو روانت
آه اگر چون کمرم دست رسیدی به میانت

(چون کمر *دستم* رسیدی)

اگرم تو خون بریزی به قیامت نگیرم
که میان دوستان این همه ماجرا نباشد.

(اگر تو خونم)

آتش و آهست و دود می‌رودش تا به سقف
جسمهٔ جشمست و موج می‌زندش بر کنار.

(دودش می‌رود؛ موجش می‌زند)

هر که نازك بود تن یارش
گر دل نازنین نگه دارش

(دل *نازنینش* نگه‌دار)

تا چه کردیم دگر باره که شیرین لب دوست
به سخن باز نمی‌باشد[۵] و چشم از نازش.

(چشمش از ناز)

حاشیه:

۴) این مقولهٔ دستوری را به اعتبار اینکه با اسم می‌آید «صفت ملکی» خوانده‌اند. لیکن به این اعتبار که جانشین اسم ظاهر می‌شود می‌توان آن را ضمیر خواند.

۵) «باز نمی‌باشد» به معنای حقیقی از طریق «سخن» به «لب» تعلّق می‌گیرد و به معنای مجازی از طریق «ناز» به «چشم». و این سخن را هم موجز هم پویا و هم بسیار لطیف می‌سازد.

مرغ پرنده اگر در قفسی پیر شود
همچنان طبع فرامش نکند پروازش.
(طبعش پرواز فرامش نکند)

آنچنان وهم در تو حیرانست
که نمی‌داندت نشان گفتن.
(نمی‌داند نشانت گفتن)

هرگزش باد صبا برگ پریشان نکند
بوستانی که چو تو سرو روانش باشی.
(هرگز باد صبا برگ بوستانی را پریشان نکند)

□ گاهی سادگی و صفای لحن به یاری تعدّد و تنوّع فعل می‌شتابد و به سخن، علاوه بر حرکت و زندگی، صداقت و صمیمیت می‌دهد: مثلاً در این ابیات:

گفتم لب ترا که دل من تو برده‌ای
گفتا *کدام دل چه نشان کی کجا برد؟*

قیامتیست که در روزگار او برخاست
براستی که بلاییست آن نه بالایی.

گرفتمت که نیامد ز روی خلق آزرم
که بی‌گنه بکشی *از خدا نمی‌ترسی؟*

یا آهنگ و مکث به سخن لحن محاوره و آشنا می‌دهد:

لبت بدیدم و لعلم بیوفتاد از چشم
سخن بگفتی و قیمت برفت لولورا.

که ایهام در «لعلم ب. فتاد از چشم» زیبایی شعر را دو چندان ساخته است.

یا:

بهایمت که ببینم کدام زهره و یارا؟
روم که پی تو نشینم کدام صبر و جلادت؟

همین شهد و لطف را در بیت زیر نیز می‌یابیم:

به خسته برگذری صحتش فراز آید
به مرده در نگری زندگی ز سر گیرد.

که در آن، ایهام در «فرازآمدن صحت»: بازآمدن صحت/ بالای سر آمدن صحت، که خود محبوب تجسد آن تواند بود، لطافت و ظرافت بیشتری به سخن داده است.

□ مهارت در کاربرد این لحن خودمانی در اوزان کوتاه بیشتر به چشم می‌خورد. اینک چند شاهدی به عنوان چاشنی:

باید که سلامت تو باشد
سهلست ملامتی که بر ماست.

متحیّرنه در جمال توام
عقل دارم به قدر خود قدری.

ای که قصد هلاک من داری
صبر کن تا ببینمت نظری.

□ یکی از بارزترین جلوه‌های استادی سعدی در سخن ایجاز آن است. ویژگی ایجاز در ابیات غزل سعدی این است که عموماً «ساخت» اجازهٔ حذف سازه‌ها را می‌دهد: مثلاً در این بیت:

مرا که گفت دل از یار مهربان بردار
به اعتماد صبوری که شوق نگذارد.

که در آن، ساخت کلام حقق «بیهوده گفت» زیرا که شوق نمی‌گذارد «دل از یار مهربان بردارم» را اجازه داده است.

○ گاهی نیز در پرتو کاربرد فعلهایی مجال ایجاد حذف دست می‌دهد که با حرفهای اضافهٔ مختلف معانی مختلف پیدا می‌کنند: مثلاً در این بیت:

کسی به عیب من *از* خویشتن *نپردازد*
که هرکه می‌نگرم با تو عشق می‌بازد.

که در آن، تفاوت معنی «پرداختن» در کاربرد با «به» (مشغول شدن) و با «از» (فارغ شدن) ایجاز حذف را میسّر ساخته است.

از این امکان در بیت زیر با ظرافت و مهارت بیشتری استفاده شده است:

از تو با مصلحت خویش *نمی‌پردازم*
همچو پروانه که می‌سوزم و در پروازم.

○ در ایجاز ساخت، گاهی تعلق دوگانهٔ یکی از اجزای جمله شاعر را از تکرار آن معاف می‌دارد. مثلاً در این بیت:

بر آتش عشقت آب تدبیر
چندانکه زدیم باز ننشست.

که در آن، «آتش عشق» هم متمم «زدیم» است و هم فاعل «باز ننشست».

یا در این بیت:

تا چه کردیم دگر باره که شیرین لب دوست
به سخن *باز نمی‌باشد* و چشم از نازش.

که در آن، «باز نمی‌باشد» از طریق «سخن» به «لب» تعلق می‌گیرد و بتنهایی به «چشم».

یا در این بیت:

چشم سعدی به خواب بیند خواب
که ببستی به چشم سحّارت.

که در آن، «خواب» هم مفعول صریح «بیند» است و هم مفعول صریح «ببستی».

یا در این بیت:

سعدی تو کیستی که درین حلقهٔ کمند
چندان فتاده‌اند که ما صید لاغریم.

که در آن، ساخت جمله امکان میان بر زدن را به شاعر داده است[۶].

اما در بیت زیر، ساختِ سخن ایجاز ظریف‌تری آفریده است:

مراد خاطر ما مشکلست و مشکل نیست
اگر مرادِ خداوندگار ما باشد.

که در آن، اولاً «مراد خاطر ما» مسندٌالیه دو جملهٔ اسنادی (ایجابی بدون قید؛ سلبی با قید شرط) است؛ ثانیاً اگر برای مصرع اول استقلال فرض کنیم، یعنی مصرع دوم را دیده بگیریم، تعبیر «مشکلست و مشکل نیست» خود لطف دیگری دارد.

○ در مواردی، عناصر زنجیری، مانند آهنگ و مکث و تکیه، برای ایجاز حذف راه می‌گشایند؛ مثلاً در این بیت:

عافیت می‌بایدت چشم از نکورویان بدوز
عشق می‌ورزی بساط نیکنامی در نورد.

که در آن، آهنگ استفهامی و مکث جانشین نقش‌نمای فراگردهای پایه و پیرو، یعنی حرف ربط (شرط)، شده است.

همچنانکه در مصرع دوم این بیت:

شاخکی تازه برآورد صبا بر لب جوی
چشم برهم نزدی سرو سهی بالا شد.

که در آن، مکث و تکیه (در «نزدی») همان نقش را ایفا کرده است.

○ گاهی نیز ایجاز در حدّی است که انسجام و ربط منطقی اجزای سخن مکتوم می‌ماند و، با اینهمه، معنی روشن است و ایجاز مخلّ افادهٔ آن نیست؛ مثلاً در این بیت:

دیدار یار غایب دانی چه ذوق دارد؟
ابری که در بیابان بر تشنه‌ای ببارد.

که در آن، برای ربط دادن مفادّ دو مصرع، واسطهٔ محذوف (مثلاً «ذوق مشاهدهٔ ابری...») را باید مستتر شمرد.

○ گاهی ایجاز، با خطاب و استفهام و امر، زنده و پویا می‌شود. نمونهٔ درخشان این هنرنمایی را در بیت زیر می‌توان سراغ گرفت:

بر کوزهٔ آب نه دهانت
بردار که کوزهٔ نهانست.

□ در آرایشهای لفظی و صنایع بدیعی، سعدی بیشتر به جناس و مطابقه و تناسب و طرد عکس (عکس و تبدیل) علاقه دارد.

○ از میان اقسام جناس، به نظر می‌رسد که بسامد جناس اشتقاق و جناس تامّ در غزلیات او بیشتر باشد. نمونه‌های جناس تامّ را در مباحث پیشین آوردیم و در اینجا نمونه‌هایی دیگر با شواهدی از جناس اشتقاق بر آنها می‌افزاییم:

انتظار/ منتظر:

تو شبی در انتظاری نشسته‌ای چه دانی
که چه شب گذشت بر منتظران ناشکیبت.

جمع/ مجموع:

تا سر زلف پریشان تو در جمع آمد
هیچ مجموع ندانم که پریشان تو نیست.

که در آن، «پریشان» نیز در دو مصرع جناس تام دارد[7].

ذکر/ مذکور:

چه ذوق از ذکر پیدا آید آن را
که پنهان شوق مذکوری ندارد[8].

رفتن/ رفتار:

طاقت رفتنم نمی‌ماند
چون نظر می‌کنم به رفتارش.

غیرت/ اغیار:

غیرتم هست و اقتدارم نیست
که بپوشم ز چشم اغیارت.

فارغ/ فراغت:

اگر تو فارغی از حال دوستان یارا
فراغت از تو میسر نمی‌شود ما را.

ناظر/ منظور:

هر آن ناظر که منظوری ندارد
چراغ دولتش نوری ندارد.

این هم نمونه‌ای از نوعی دیگر جناس (جناس مُذَیَّل) که ملاحت دیگری به سخن بخشیده است:

نه قوتی که توانم کناره جستن ازو
نه قدرتی که به شوخیش در کنار کشم.

○ از صنعت طباق نیز در ابیات غزل سعدی شواهد بسیاری هست که چندتایی از آنها را نمونه‌وار می‌آوریم:

پای/ سر:

آنکه هرگز بر آستانهٔ عشق
پای ننهاده بود سر بنهاد.

پرده در/ پرده‌دار:

جفای پرده‌دارانم تفاوتی نکند
اگر عنایت او پرده‌دار ما باشد[9].

درد/ دارو؛ خار/ خرما:

دردت بکشم که درد داروست
خارت بخورم که خار خرماست.

دشمن/ دوست:

از دشمنان برند شکایت به دوستان
چون دوست دشمنست شکایت کجا بریم؟

شیرین/ شور (در غیر معنای مراد):

آفرین بر زبان شیریت
کاین همه شور در جهان انداخت[10].

کنار/ میان:

کس از کناری در روی تو نگه نکند
که عافیت نه به شوخیش در میان آری.

گریان/ خندان:

چشم گریان مرا حال بگفتم به طبیب
گفت یک بار ببوس آن دهن خندان را[11].

ملول/ مشتاق؛ گریزان/ طلبکار:

تو ملولی و دوستان مشتاق
تو گریزان و ما طلبکارت.

حاشیه:

۶) در حقیقت، اگر بخواهیم میان فراگردهای این جملهٔ مرکب ربط برقرار سازیم، ناگزیر باید سازه‌های محذوف را که در زیر ساخت آن وجود دارد باز سازیم: سعدی تو کیستی؟ [- هیچ کس، زیرا که در این حلقهٔ کمند چندان [صید] افتاده است که [در میان آنها] ما صید لاغریم.

۷) علاوه بر آن، ایهام «در جمع آمد»: جمع شد/ در جمعیت آمد خالی از لطف نیست.

۸) همچنین توجه کنید به جناس ذوق/ شوق و تناظر و مقابلهٔ «ذوق» و «شوق» با «پیدا» و «پنهان» که از وقوف شاعر به فرق ظریف «ذوق» و «شوق» حکایت می‌کند: «شوق به چیزی بود که از وجهی حاضر بود و از وجهی غایب، چون معشوق که در خیال حاضر بود و از چشم غایب». (غزالی، کیمیای سعادت). سعدی در جاهای دیگر نیز این آگاهی را نشان می‌دهد. از جمله در این بیت: شرط عشقست که از دوست شکایت نکنند/ لیکن از شوق حکایت به زبان می‌آید. (بسنجید با بیت اول مثنوی مولوی)

۹) همچنین توجه کنید به جناس پرده‌در/ پرده‌دار (جناس زاید) و ایهام در «پرده‌دار»: رازپوش/ حاجب.

۱۰) همچنین توجه کنید به جناس وزن زبان/ جهان.

۱۱) که در آن، تناظر «بگفتم» و «گفت» دلیلی بر رجحان ضبط «بگفتم» در «نمونه» است.

○ مطابقه و تضادّ در فعلها خود مقوله‌ای دیگر در غزل سعدی است و با خصلت اصلی سخن او، یعنی تحرّک و پویایی، سنخیّت دارد. اینک شواهدی از آن:

برخاستن/ نشستن:

ای آتش خرمن عزیزان
بنشین که هزار فتنه برخاست.

نمی‌توانم بی او نشست یک ساعت
چرا که از سر جان بر نمی‌توانم خاست.

نه آزاد از سرش بر می‌توان خاست
نه با او می‌توان آسوده بنشست.

بریدن/ پیوستن:

به آخر دوستی نتوان بریدن
به اوّل خود نمی‌بایست پیوست.

که در آن، «به آخر» و «به اول» نیز مطابقه دارند.

بیچاره کسی که از تو ببرید
آسوده تنی که با تو پیوست[۱۲].

بودن/ نبودن:

آن چه عیبست که در صورت زیبای تو هست
وان چه سحرست که در غمزهٔ فتان تو نیست[۱۳].

○ شواهد کاربرد صنعت مراعات‌النظیر و تناسب و ایهام نیز در ابیات غزل سعدی کم نیست و ما، علاوه بر آنچه در ابیات یاد شده می‌توان جست، چند نمونه‌ای از آن را می‌آوریم:

نه ترا بگفتم ای دل که سر وفا ندارد
به طمع زدست رفتی و به پای در فکندت[۱۴].

که در آن، «سر» و «دست» و «پای» در معنای حقیقی تناسب دارند ولی در شعر به معانی مجازی به کار رفته‌اند و همین لطف شعر را دو چندان ساخته است.

شمشیر کشیدست نظر بر سر مردم
چون پای بدارم که زدستم سپر افتاد.

که در آن، «پای» در معنای حقیقی (نه در معنای مراد) با «سر» و «دست» تناسب دارد.

هان تا لب شیرین نستاند دلت از دست
کانگه ز غم او کوه گرفت از کمر افتاد.

که در آن، «کمر» به دو معنای حقیقی و مجازی هم با «لب» و «دست» مناسبت پیدا می‌کند هم با «کوه» و لطف سخن بیشتر در همین است.

هیچ کس بی‌دامنی‌تر نیست لیکن پیش خلق
باز می‌پوشند و ما بر آفتاب افکنده‌ایم.

که در آن، ایهام «بر آفتاب افکندن» (برای خشک کردن دامن تر / آشکار و آفتابی ساختن) و «باز پوشیدن» (از نو به بر کردن / پنهان کردن) بیشتر جلب توجه می‌کند.

دستم نداد قوت رفتن به پیش دوست
چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم.

که در آن، «دست» در معنای حقیقی (نه در معنای کنایی) با «پای» و «سر» مناسبت دارد.

○ سرانجام، چند شاهدی از طرد عکس یا عکس و تبدیل می‌آوریم که در ادب فارسی هرجا به کار رود جاذبه آفرین است و از این‌رو، هم شاعران و هم دبیران در آزمودن آن تفنّن و هنرنمایی کرده‌اند:

برسرو نباشد رخ چون ماه منیرت
بر ماه نباشد قد چون سرو روانت.

سودای عشق پختن عقلم نمی‌پسندد
فرمان عقل بردن عشقم نمی‌گذارد.

گیرم که برکنی دل سنگین ز مهر من
مهر از دلم چگونه توانی که برکنی.

□ دوبیساری از ابیات غزل سعدی، بویژه در اوزان کوتاه، قیاس خطابی، حکمت عامیانه، ارسال مثل، یا لحن استفهام و انکار و اعتراض و خطاب و گله‌مندی و اشتیاق صفا و صمیمیتی به سخن می‌بخشد که همدردی خواننده را برمی‌انگیزاند. این گونه ابیات غالباً سهل و ممتنع‌اند و ما چند بیتی از آنها را میمنت بخش این گفتار می‌سازیم:

گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی
روا بود که ملامت کنی زلیخا را.

(هما وردجویی و اعتراض)

قصهٔ دردم همه عالم گرفت
درکه نگیرد نفس آشنا؟

(لحن استفهام و قیاس خطابی)

جمال در نظر و شوق همچنان باقی
گدا اگر همه عالم بدو دهند گداست.

(ارسال مَثَل)

به دل گفتم زچشمانش بپرهیز
که هشیاران نیامیزند با مست.

(قیاس خطابی با فرض مستی چشم یار)

چو درد عاشقی آمد قرار عقل نماند
درون مملکتی چون دو پادشا گنجد.

(ارسال مَثَل)

به کام دشمنم ای دوست اینچنین مگذار
کس این کند که دل دوستان بیازارد؟

(لحن استفهام و گله‌مندی)

غم هجران بسویت ترازین قسمت کن
کاین همه درد به جان من تنها نرسد.

(ناله و شکایت)

مگر به خیل تو با دوستان نپیوندند
مگر به شهر تو بر عاشقان نبخشایند؟

(لحن خطابی و اعتراض)

ای که قصد هلاک من داری
صبر کن تا ببینمت نظری.

(صفا، اشتیاق)

حاشیه

۱۲) صنعت موازنه و ازدواج نیز در دو مصرع این بیت به کار رفته است.
۱۳) ایضاً صنعت موازنه و ازدواج در دو مصرع این بیت به کار رفته است.
۱۴) تنوع صیغه‌های فعلی نیز موجی به سخن داده است که چون امواج خفیف دریا هم محرّک هم آرام‌بخش است.

تصوری که سعدی از مفهوم زیبایی دارد باز سلامت ذوق و نزدیکی آن را به طبیعتِ بکرِ انسانی می‌رساند. شاعر در وصف زیبایی معشوق به زلف و بناگوش (همراه با خوی = عرق) و موی تافته و ساعد سیمین و باریکی میان و ساق و قدونیام و اندام سیمین و، سرانجام، سبزهٔ خط اشاره می کند؛ ولی بیش از همهٔ اینها به لب و دهان و دندان نظر دارد که با شیرینی و شکر و نبات و حلوا قرین است. در غزلهای او شواهد متعدّدی این ذوق سالم را نشان می‌دهد، از جمله:

لعبت شیرین اگر ترش ننشیند
مدّعیانش طمع کنند به حلوا[15].

جای خنده‌ست سخن گفتن شیرین پیشت
کاب شیرین چو بخندی نبرد از شکرت.

آن کام و دهان و لب و دندان که تو داری
عیشست ولی تا زبرای که مهیّاست.

شیرین‌تر از آن لب نشنیدم که سخن گفت
تو خود شکری یا عسلست آب دهانت.

آن شکر خنده که بر نوش دهانی دارد
نه دل من که دل خلق جهانی دارد.

شیرین دهان آن بت عیار بنگرید
دُر در میان لعل شکربار بنگرید.

پیداست که ذوق شاعر هنوز از طبیعت دور نشده است. از این رو در اشعار او از ستایش الوان وطعمها و اصولات غریبه که خوشایند طبع سالم نباشد خبری نیست. گاهی که از طبیعت دور می شود، در حقیقت به تأثیر سابقهٔ شعری است نه سابقهٔ طبیعی: مثلاً مضمون این ابیات:

علت آنست که گاهی سخنی می گوید
ورنه معلوم نبودی که دهانی دارد
حجت آنست که وقتی کمری می‌بندد
ورنه مفهوم نگشتی که میانی دارد.

را از این رباعی عنصری گرفته است:

تا نشرابی سخن دهانت نبود
تا نگشایی کمر میانت نبود
تا از کمر و سخن نشانت نبود
سوگند خورم که این و آنت نبود[16].

□ سخن سعدی سهل و ممتنع است و این عیان نیازی به بیان ندارد. توان گفت که بیانِ آن هم ممتنع است. امّا در این باره نکته‌ای هست و آن اینکه سعدی در این راه چندان پیش می رود که انگار می کوشد تا شعر را به نثر نزدیک سازد. این همان راهی است که نیما دعوی پیمودنش را داشته است. چنین می نماید که آرزوی نیما در بسیاری از ابیات غزل سعدی، بویژه غزلهای کوتاه وزن، بر آورده شده است. به این ابیات که نظایر آنها در غزلیات سعدی کم نیست توجه نمایید:

گر هزاران جواب تلخ دهی
اعتقاد من آنکه شیرینست.

با آنکه تو مهر کس نداری
کس نیست که نیست مهربانت
بی یاد تو نیستم زمانی
تا یاد کنم دگر زمانت.

با تو همه کارها مهیاست
بی تو همه هیچ حاصل من
هر جا که حکایتی و جمعی
هنگامهٔ تست و محفل من.

توقع دارم از شیرین لبانت
اگر تلخست وگر شیرین جوابی.

شاملو نیز در واپسین مرحلهٔ شاعری به نثر گرایش یافته است، امّا با صرف نظر از وزن متعارف. در مورد سعدی وضع فرق می کند. وی، در عین حفظ وزن، از جهت زبان به نثر نزدیک می شود. وزن عنصری نیست که سعدی بتواند از آن بپرّد. نثر او موزون است چه رسد به شعر[17]. لیکن زبان شعر او گاهی چندان هموار و نرم و بی‌پیرایه و خالی از صنعت می شود که خصلتِ نثر پیدا می کند. زبان شفاف و فرانما می شود و پیام را از خلال آن بلافصل می توان گرفت، بی آنکه پیام گیر بر سر کلمات متوقف و معطل بماند.

□ سعدی دوران رونق حیات خود را در غربت و در سفر به سر برده است. از این رو، در شعر او، جایْ جایْ، طبیعت بیگانه و عناصر فضای غربت دیده می شود. بویژه، از سفر در بیابان، همراه کاروان نشانه‌های نه چندان کمی در غزلهای او به جا مانده است. در این غزلها، هر از چندی فرصت آسایشی با قافله و بیابان و بادیه و طبل سفر و ساربان و هودج و کجاوه و تشنگی و حسرت آب و سراب و فرقدین و ثریا و نیل و فرات و خار مغیلان و رطب و خرما و آهو و لیلی و مجنون و دعد و رباب می‌یابیم. نمونه‌هائی این انس به اقلیم غریب و ناآشنا در اشعار شاعر ظاهراً بیش از آن است که بتوان آنها را تنها به سنّت شعری منسوب داشت:

در بادیه تشنگان بمردند
وز حلّه به کوفه می‌رود آب.

حاشیه:

۱۵) رمز «حلوا» افسون شعر را افزون ساخته است. سعدی به این تعبیر علاقهٔ خاصی دارد: یارب این غورهٔ نوخاسته کی حلوا شد

۱۶) چنانکه ملاحظه می شود، سعدی مضامین بیت اول این رباعی را در دو بیت غزل خود آورده و بدین سان به هر مضمون استقلال بخشیده است. علاوه بر آن با تعدد افعال سخن را زنده‌تر و پویاتر ساخته است. این را هم باید افزود که بیت دوم در رباعی عنصری حشو می نماید.

علاقهٔ سعدی به «دامن و عنبر» نیز بعید نیست نشانهٔ توجه سعدی به عنصری باشد.

۱۷) در گلستان، چنانکه ملک‌الشعرای بهار فرموده‌اند، سعدی خاطر نشان ساخته پاره‌های موزون متعددی می توان یافت، مانند «چندین بدیت چرا نگفتی که منهم گاهی نیز با اندک دستکاری در پاره‌ها، وزن حاصل می شود، مانند «گفتم داشتم به کویی و نظر به ماهرویی» (داشتم گفتم به کویی و نظر به ماهرویی) یا «که حرورش دهان بخوشانیدی» (که حرورش دهان بخوشاندی).

گفتم مگر به وصل رهایی بود زعشق
بیحاصلست خوردن مستسقی آب را.

یار بار افتاده را در کاروان بگذاشتند
بیوفا یاران که بر بستند بار خویش را.[18]

تو آهوچشم نگذاری مرا از دست تا آن گه
که همچون آهو از دستت نهم سر در بیابانی.

با اینهمه، سعدی دل از زادبوم خود نمی کند و هرچند می گوید:

دلم از صحبت شیراز بکلی بگرفت
وقت آنست که پرسی خبر از بغدادم.

و حتی:

نتوان مرد بسختی که من اینجا زادم.

یا:

دگر نه عزم سیاحت کند نه یاد وطن
کسی که بر سر کویت مجاوری آموخت.

درد وطن را نمی تواند پنهان سازد و آن را چنین صلامی دهد:

آخر ای بادصبا بویی اگر می آری
سوی شیراز گذر کن که مرا یار آنجاست.

یا:

میلش از شام به شیراز به خسرو ماند
که به اندیشهٔ شیرین زشکر باز آمد.

و در مطلع همین غزل:

سعدی اینک به قدم رفت و به سر باز آمد.

و در مصرعی از بیت دیگر همین غزل:

همچو پرگار بگردید و به سر باز آمد.

و در غزلی دیگر:

اگر پر شد از شام پیمانه‌ام
کشید آرزومندی خانه‌ام.

*

گفتیم منش و بینش شاعر در شعر او بازتاب می یابد. اما شاعران دو گروه‌اند. گروهی که شعر تمام زندگی آنان است و گروهی که شعر خلوت و فراغت و احیاناً تفنن و چاشنی زندگی آنان است. اگر حافظ را از گروه نخست بدانیم، سعدی را چه بسا باید نزدیک به گروه دوّم بشماریم. سعدی، در درجهٔ اول، شهروند جهان اسلامی است و وصف حالش این است:

که نه بیرون پارس منزل هست
شام و روست و بصره و بغداد؟

وی در جهان اسلامی نقش خطیب و مبلّغ را ایفا می کند. همهٔ بلاد مهم اسلامی کرسی وعظ اوست. در روزگار او منبر به مثابهٔ مطبوعات در جهان امروزی بوده است. از فراز آن هم اشاعهٔ افکار میسّر بوده است هم کسب نفوذ اجتماعی و سیاسی. زبان عام جهان اسلامی، زبان عربی، و هنر سخنوری نیز ابزار کار او بوده است.

سعدی در زندگی، مصلح اجتماعی و شیخ برخوردار از نفوذ معنوی است. جامعهٔ اسلامی را در اساس می‌پذیرد. اگر این جامعه نارساییها و کاستیهایی دارد با پندو موعظه باید در رفع و تکمیل آنها کوشید. دیگرگون کردن نهادها اصلا به مغزش راه نمی یابد. در صدد شکافتن سقف فلک و در انداختن طرحی نو نیست. خوش بین، مردم جوش، سنّ دوست، سازنده و ترمیم گر، معتدل، برخوردار از عقل سلیم، متساهل و همرنگ جامعهٔ رسمی (conformist) است. به نظر او اگر عیبی و نقصی هست در افراد و مراجع قدرت است نه در نهادها. به دیدهٔ او در خلافت و قضا و فقاهت سخنی نیست، اگر سخنی هست در خلیفه و قاضی و فقیه است. تازه، قصور و حتی فساد اینان نیز بخشودنی است: تا آفتاب از مشرق برمی دمد در توبه باز است. فانتی همدان نیز مجال توبه دارد. در شرع، برای هر مسلمانِ ممیّز و مکلّفی تکلیفی مقرّر شده است و آن حدّ و حدودی دارد. زیر و زبر کردن پایه و اساس جامعهٔ رسمی اسلامی برون از این حدّومرز است و به تصوّر هم در نمی گنجد. سعدی، به خلاف حافظ، در اخلاقیات مصلح است نه فیلسوف. در زندگی به خیر اجتماعی، که جامعهٔ اسلامی مصداق آن است، توجه دارد نه به خیر مطلق و فلسفی.

اما این شهروند همرنگ‌جوی جامعهٔ اسلامی دل دارد و از مشاهدهٔ فساد و ستم، فقر و جهل متأثر می شود. هرچند همواره شاکر است ـ حتی زمانی که کفش ندارد سپاسگزار است که پا دارد ـ دردمند است، ولی این درد را برملا نمی کند. مصداق این قول عین القضاة است که «پنهان گریم به آشکارا خندم».

برای تسکین همین درد پنهان است که به شعر پناه می برد و از مشغلهٔ روز به این خلوت خوش می گریزد:

همه آرام گرفتند و شب از نیمه گذشت
و آنچه در خواب نشد چشم من و بروبنست[19].

لیکن حاضر نیست در این مأمن نیز از آنچه زندگی واقعی او را می سازد سخن رود. در اینجا از عشق، فراق، هجران، شوق، جفای از دلبر، لطف و زیبایی معشوق، ذوق دیدار، خار مغیلان راه وصل، همدردی، ناله، شکوه، غم و شادی، حسرت، پایداری، غیرت و ذوق وصال حکایت و شکایت است. جهان دیگری است، ولی این جهان دیگر، همهٔ زندگی شاعر نیست. گاهی در این خلوت درد پنهان خود را، چون پارهٔ ابری در آسمان شفاف، رو می تند:

شبها من و شمع می گدازیم
اینست که سوز من نهانست.

*

غزل سعدی غزل عاشقانه است. وی ادامه‌دهندهٔ سنّت عنصری و انوری است. اما این غزل عاشقانه چه بسا رنگ و مایهٔ عرفانی می گیرد. ولی راز و رمز عرفان را در اشعار او کمتر به آن عمقی می بینیم که در سنایی و عطّار و مولوی و ادامه‌دهندهٔ سنّت آنان، حافظ، سراغ داریم.

حاشیه:

۱۸) ایهام در «بر بستند بار خویش را» خالی از لطف نیست.

۱۹) بیت دیگری می گوید: خواب در عهد تو در چشم من آید هیهات/ عاشقی کار سری نیست که بر بالیست.

سعدی در غزل عاشقانه، بارها و بارها به شعرِ ناب نزدیک می‌شود و از آرایشهای واژه‌ها و ترکیبات هزاران نقش بدیع می‌آفریند. اگر شعر تمام زندگی او می‌بود، نزدیک شدن او به شعر محض، آن هم تا به این حد، دشوار می‌نمود. اما این نزدیکی به شعر ناب به معنی فراغت او از محتوا نیست. مادهٔ هنرِ شعر کلمه است، و معنی داشتنْ ذاتیِ کلمه است. لیکن آن لذّت و هیجان و نشاطِ هنری که از خواندن شعر سعدی به ما دست می‌دهد صرفاً ناشی از معانی آن نیست بلکه تا حدّ زیادی از تأمل در مهارت وی در آرایش‌دادن به واژه‌هاست.

کسانی که سعدی را ناظم شمرده‌اند[۲۰] نه شاعر، چه بسا از این جوهر شعریِ اشعار او غافل مانده باشند. حضور این جوهر شعری چندان است که حتی اگر کلماتِ بیتی از ابیات ناب او را از یاد ببریم، آهنگ و پیچ و تاب و خرام و ساخت و قالب آنها را می‌توانیم زمزمه کنیم و از آن لذت یابیم. این آهنگ و پیچ و تاب و خرام و این آرایش و قالب‌بندی را نه تنها در ابیات غزلها بلکه در بسیاری از قطعات شاهکار منثور او، گلستان، می‌توان بازیافت. از نمونه‌های بارز آن پریشان گوییهای بازرگان[۲۱] یا «بازگفت»ها و دانقولهای حریفان در «جدال سعدی با مدعی»[۲۲] را می‌توان یاد کرد.

اگر بخواهیم سعدی را با حافظ در قیاسی کلی بسنجیم، می‌توانیم بگوییم سعدی بیشتر می‌داند چه می‌خواهد و حافظ بیشتر می‌داند چه نمی‌خواهد. از این‌رو، حافظ در این دنیا غریب‌تر است. به زبان هنری، شعریّت حافظ بیشتر در معنی است و شعریّت سعدی بیشتر در لفظ. در حافظ راز و رمز و غریب‌پسندی قویتر است و در سعدی فصاحت و سلامت و اعتدال. شعر حافظ بیشتر آسمانی است و شعر سعدی بیشتر انسانی. شعر حافظ در بستری ژرف جریان دارد که آرامش و عمق آن به ذهنیات خواننده مجال انعکاس و تصویر آفرینی می‌دهد، اما زلال شعر سعدی در بستری گسترده و تندروان است که صفای آن قعر را نشان می‌دهد و تلاطم و جوش و خروش آن انعکاس ذهنیات بیگانه و بیرونی را منتفی می‌سازد.

شعر حافظ معمایی و اسرارآمیز و شعر سعدی روشن و سهل و ممتنع و، با همهٔ سهولت و سادگی، هیجان‌انگیزست.

---

۲۰) از جمله احمد شاملو

۲۱) بویژه در این قطعه از حکایت: «همه شب نیارامید از سخنهای پریشان گفتن که فلان انبازم به ترکستان است و فلان بضاعت به هندوستان؛ و این قبالهٔ فلان زمین است و فلان چیز را فلان کس ضمین. گاه گفتی خاطر اسکندریه دارم که هوایی خوش است و باز گفتی که دریایِ مغرب مشوّش است.

گرگرد پارسی خواهم به چین بردن که شنیدم قیمتی عظیم دارد و از آنجا کاسهٔ چینی به روم آوردن و دیبای رومی به هند و فولاد هندی به حلب و آبگینهٔ حلبی به یمن و بردیمانی به پارس...» (گلستان/ باب سوم، در فضیلت قناعت)

۲۲) از جمله در این عبارت: «گفتا نه که من بر حال ایشان رحمت می‌برم. گفتم نه که بر مال ایشان حسرت می‌خوری.»

و در این جملهٔ کوتاه: «دشنامم داد. سقطش گفتم؛ گریبان دریده، ازنخدانش گرفتم.» (گلستان، جدال سعدی با مدّعی)

خود آزمایی :

۱ــ شاعر از چه طریق صفات ممتاز جهان خود وفردیّت خود را نشان می‌دهد ؟
۲ــ سبک هر شاعر چگونه شکل می‌گیرد ؟
۳ــ سنّت شعری ونوآوری در شعر اصیل چگونه پیوندی دارند ؟
۴ــ رابطهٔ اثر هنری با هنرمند چگونه‌است؟
۵ــ رابطهٔ "نقد" با اثر هنری وهنرمند چگونه است؟
۶ــ در چه عرصه‌ای نقد عقلانی کارآیی ندارد ؟
۷ــ کشف ویژگیهای زبانِ شعری شاعر چه‌فایده‌ای دارد ؟
۸ــ شاعر برای بیان جهان خود چگونه راه مناسب را می‌یابد ؟
۹ــ در زمینهٔ کاربرد صنایع وتصاویر خیالی ، چه‌چیز ویژگی سبک شاعر رانشان می‌دهد ؟
۱۰ــ چرا برای درک معنای یک اثر ادبی آگاهی‌ازسنّت ادبی ضرورت دارد ؟
۱۱ــ "سعدی" از چه نظر با "عنصری" مشابهت دارد ؟
۱۲ــ کدام خواصّ، زبان "سعدی" را سهل وممتنع می‌سازد ؟
۱۳ــ چه‌چیز موجب هیجان انگیزی شعر "سعدی" است؟
۱۴ــ شیوه‌های مختلف "واژه ورزی" هنرمندانهٔ "سعدی" چیست؟
۱۵ــ چه‌عاملی موجب تحرّک وتنوّع در ابیات غزل "سعدی" است؟
۱۶ــ "سعدی" چگونه از عامل "حذف" برای‌ایجاد ایجاز استفاده‌می‌کند ؟
۱۷ــ "سعدی" به‌کدام یک‌از آرایشهای ادبی بیشتر علاقه‌مند است؟
۱۸ــ ازنظر نزدیک نمودن زبان شعر به‌نثر تفاوت سعدی باشعرای معاصرد رچیست؟
۱۹ــ نویسندهٔ مقاله ، "سعدی" و "حافظ" راچگونه باهم مقایسه می‌کند ؟
۲۰ــ یک غزل "سعدی" راباتوجّه به‌خصایص و ویژگیهایی که‌در این مقاله بیان‌شده‌است، بررسی کنید .

خود آزمایی گروهی :

پیشنهاد می‌شود یک یا چند قطعه‌از آثار سعدی را که‌با افکار واندیشه‌های مابهادیان قرابت بیشتری دارد ، بیابید . برای این کاربه "کلّیات سعدی" مراجعه‌کنید . در جمع دوستانتان دربارهٔ آن اثر بحث وگفتگو کنید تا از استنباطهای یکدیگر آگاه شوید .

بسم الله الرحمن الرحیم

کلام و پیام حافظ

احمد سمیعی

هر شاعری ناگزیر از امکانات زبانی قوم و زمان خویش بهره‌برداری می‌کند. لیکن این امکانات توان گفت نامحدود است و شاعر بهره‌ای از آنها را برمی‌گیرد نه همهٔ آنها را. محدودیتهای ناشی از وزن و قافیه و نوع شعر (حماسی، تغزلی، حکمی، مدح، هجا، هزل و جز آن) دایرهٔ انتخاب را محدود می‌سازد. ملاحظات سیاسی و اجتماعی نیز، که راه بیان مستقیم را بر او می‌بندند و در عوض درهای هنرنمایی را به‌رویش می‌گشایند دست‌اندرکارند. امّا فزون بر اینها شاعر با مشکل اساسیتری روبروست: در حقیقت، واژه‌ها به صورتهای دیگر زبانی، در ارتباط کلامی، بذل تجربیات مشترک اهل زبان‌اند. امّا وقتی پای تجربه‌ای یگانه و بیهمتا، از آن خود شاعر و بس، در میان باشد، نقش این خصلت محو یا ضعیف می‌شود و شاعر ناچار باید برای بیان تجربهٔ بی‌سابقهٔ خود فنونی بیرون از توانایی‌های شناختهٔ زبان به‌کار برد و خواننده را با سنگردهای ویژهٔ خود به‌دنیای غیبی خویش رهنمون گردد. بیراه نیست اگر بگوییم که هر شاعر اصیلی لسان‌الغیب است چون از جهانی خبر می‌دهد نجز به ناپذیر و جز خود او را در آن راه نیست. دیگران، و هم خود او چون از آن حال و هوا خارج شود، به این جهان نزدیک می‌شوند امّا وارد نمی‌شوند. از این که بگذریم، شاعر در بند آن است که به آنچه ناپایدار است بها بخشد، وی از رویدادهای دوران حیات خویش که جزئی و ملموس و سنجی و گذرا هستند متأثر می‌شود. لیکن بیان این تأثر باید به گونه‌ای باشد که از آنها کلی و مجرّد و ماندگار بسازد و همین شاعر را در بیان دچار فیدوبند می‌کند. حاصل آنکه شاعر محدودیتهایی بر خود هموار می‌سازد امّا نه از روی تفنن و هوس بلکه بضرورت و از سر نیاز. هر آن محدودیتی و گزینشی که ضرور و منبوق به نیاز هنری نباشد و بیهدف باشد عبث و زاید است. در شعر، همچون دیگر هنرها، هیچ چیز، حتی آفرینش آن، نوعی ضرورت است.

اخذ پیام هنرمند با لذّت هنری قرین است. لذّت هنری ما را از جهان خاکی می‌رباید و با جلوه‌ای غنیتر، سرشارتر و برهیجانتر از هستی آشنا می‌سازد که خود، هشیارانه یا ناهشیارانه، در هوای آنیم. لذّت هنری وجود روحانی ما را پر می‌کند و توقعات آن را هم برملا می‌سازد و هم بر می‌آورد. سیر و تأمل هنری داروی معجزآفرینی برای ملال زندگی است. نه آن ملال گذرا که خاستگاهی شناخته و مرزهایی پیداست، ملال مخشی که با بهروزی و خجسته روزگاری نیز

بسم الله الرحمن الرحیم

کلام و پیام حافظ

احمد سمیعی

هر شاعری ناگزیر از امکانات زبانی قوم و زمان خویش بهره‌برداری می‌کند. لیکن این امکانات توان گفت نامحدود است و شاعر بهره‌ای از آنها را برمی‌گیرد نه همهٔ آنها را. محدودیتهای ناشی از وزن و قافیه و نوع شعر (حماسی، تغزلی، حکمی، مدح، هجا، هزل و جز آن) دایرهٔ انتخاب را محدود می‌سازد. ملاحظات سیاسی و اجتماعی نیز، که راه بیان مستقیم را بر او می‌بندند و در عوض درهای هنرنمایی را به‌رویش می‌گشایند دست‌اندرکارند. امّا فزون بر اینها شاعر با مشکل اساسیتری روبروست: در حقیقت، واژه‌ها به صورتهای دیگر زبانی، در ارتباط کلامی، بذل تجربیات مشترک اهل زبان‌اند. امّا وقتی پای تجربه‌ای یگانه و بیهمتا، از آن خود شاعر و بس، در میان باشد، نقش این خصلت محو یا ضعیف می‌شود و شاعر ناچار باید برای بیان تجربهٔ بی‌سابقهٔ خود فنونی بیرون از توانایی‌های شناختهٔ زبان به‌کار برد و خواننده را با سنگردهای ویژهٔ خود به‌دنیای غیبی خویش رهنمون گردد. بیراه نیست اگر بگوییم که هر شاعر اصیلی لسان‌الغیب است چون از جهانی خبر می‌دهد نجز به ناپذیر و جز خود او را در آن راه نیست. دیگران، و هم خود او چون از آن حال و هوا خارج شود، به این جهان نزدیک می‌شوند امّا وارد نمی‌شوند. از این که بگذریم، شاعر در بند آن است که به آنچه ناپایدار است بها بخشد، وی از رویدادهای دوران حیات خویش که جزئی و ملموس و سنجی و گذرا هستند متأثر می‌شود. لیکن بیان این تأثر باید به گونه‌ای باشد که از آنها کلی و مجرّد و ماندگار بسازد و همین شاعر را در بیان دچار فیدوبند می‌کند. حاصل آنکه شاعر محدودیتهایی بر خود هموار می‌سازد امّا نه از روی تفنن و هوس بلکه بضرورت و از سر نیاز. هر آن محدودیتی و گزینشی که ضرور و منبوق به نیاز هنری نباشد و بیهدف باشد عبث و زاید است. در شعر، همچون دیگر هنرها، هیچ چیز، حتی آفرینش آن، نوعی ضرورت است.

اخذ پیام هنرمند با لذّت هنری قرین است. لذّت هنری ما را از جهان خاکی می‌رباید و با جلوه‌ای غنیتر، سرشارتر و برهیجانتر از هستی آشنا می‌سازد که خود، هشیارانه یا ناهشیارانه، در هوای آنیم. لذّت هنری وجود روحانی ما را پر می‌کند و توقعات آن را هم برملا می‌سازد و هم بر می‌آورد. سیر و تأمل هنری داروی معجزآفرینی برای ملال زندگی است. نه آن ملال گذرا که خاستگاهی شناخته و مرزهایی پیداست، ملال مخشی که با بهروزی و خجسته روزگاری نیز

هنر می‌شود و ربسهٔ آن در خود زندگی است. حال خوشی که از التذاذ هنری به آدمی دست می‌دهد بهشتی است امّا نادیرپاست. ملال زیستن دمی چند فتور می‌پذیرد، امّا دیری نمی‌گذرد که قاهرانه‌تر باز می‌گردد: چون از جهان هنر به‌دنیای معاش رجعت می‌کنیم در می‌یابیم که زندگی عادی و بادروزه چه سرد و بیمایه است و در آنچه واقعیت خوانده می‌شود، واقعیت چندانی هم نیست.

رسیدیم بر سر حافظ. پیش از هرچیز باید گفت که تافتهٔ او، همچون اثر هر هنرمندی، جدا بافته است. او نیز ترفندهای هنری ویژهٔ خود را دارد. دقیقتر بگوییم، این ترفندها را به‌شیوهٔ خاص خود به‌کار می‌برد. اصالت بیان شعری حافظ بیشتر در صورت است تا در ماده، در ترکیب است تا در اجزا. در غزلهای او واژه‌ها و ترکیبات نوآفرید، صنایع بدیعی کم‌نظیر، مضمونهای بکر، رمزها و نمادهای معمایی، الفاظ و اصطلاحات مهجور یا متروك، اشارت نامأنوس، اوزان و قوافی و ردیفهای نادر نیست که نظرگیر است. کمال هنر حافظ در این است که از همان عناصر در دسترس معجونی شفابخش و مفرّح می‌سازد. کلمات همان کلمات، تعبیرها همان تعبیرها و اسطوره‌ها وصور خیال همان است که بود. فقط شاعر استادانه و توان گفت سحرآفرینانه آنها را به‌خدمت ابلاغ پیام خود درآورده است.

این مهارت هنری در همهٔ سطوح به‌چشم می‌خورد. همه‌جا، چون نیك بنگریم، عمد هنری سراغ می‌گیریم، و همین است که پیام رسان است. آری در هنر، همچنانکه در زبان، هرآنچه دیمی باشد و بقصد نباشد هرزه است.

امّا این تصور نیز که حافظ هرچه دارد از سنّت ادبی و شعری ما دارد خام است. حضور هنری حافظ را در جای دیگر باید جست: در گزینش و آرایش و هماهنگی بلکه اینهمانی صورت با پیام.

شکافتن این معنی شاید در حوصلهٔ این مقال نگنجد. چه باید غزل به‌غزل پیش رفت و بر سر هر بیت غزل درنگ کرد و این پیوند پیام و کلام را در واژه به‌واژه و حرف به‌حرف هر مصرع سراغ گرفت تا به‌غایت هنری شاعر نزدیك شد. راه میان بر هر چند نزدیك است، افسوس که ما را از حظّ سیر مناظری بدیع محروم می‌سازد. امّا چون مجال تنگ است و فرصت کوتاه، از اختیار این راه چاره نیست.

صنایع شعری

گذشته از تشبیه و استعاره که دیرمایهٔ همهٔ شاعران و گویی از لوازم شعر است، حافظ به ایهام و تناسب و جناس و طباق و ارسال مثل علاقهٔ خاص دارد. از صنایع دیگر چون تنسیق صفات و ردالصدرالی العجز نیز در اشعار او شواهدی می‌توان یافت. لیکن خواجه از صنایع لفظی پرتکلف چون ترصیع رویگردان است. درحقیقت، فنون بدیعی برای حافظ به‌خودی خود مقصود و مطلوب نیست بلکه وسیله‌ای است برای ابلاغ پیام و انتقال تجربهٔ هنری. از این‌رو ایهام، که به شعر ابهام و گستردگی می‌دهد، وتناسب و مراعات‌النظیر، که جلوه‌ای است از سازوارگی و همخوانی و وحدت، در نظر خواجه مقامی ممتاز دارند. تداعیهایی‌که در پرتو آنها حاصل می‌شود هالهٔ‌ای‌معنایی پدید می‌آورد و به شعر جاذبه‌ای جادویی می‌بخشد و به توسن خیال خواننده فرصت جولان می‌دهد تا به هرافقی روی کند و گمشدهٔ خود را بازجوید و حظّ هنری را با سابقهٔ عاطفی پیوند دهد.

اینك نمونه‌هایی از کاربُرد صنایع شعری که حافظ به آنها دلبستگی بیشتری نشان داده یاد می‌شود:

ایهام و تناسب

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

تناسب در موج، گرداب، ساحل.

به‌می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالك بیخبر نبود ز راه و رسم منزلها(۱)

تناسب در سالك، راه، رسم، منزل.

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

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

عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم
گرچه جام ما نشد پر می به دوران شما(۱۲)

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

تنم از واسطهٔ دوری دلبر بگداخت
جانم از آتش مهر رخ جانانه بسوخت(۱۷)

توجه کنید به معنی ایهامی «واسطه» (در اصطلاح فلسفه) و تناسب آن با «مهر» (به‌معنای ایهامی: آفتاب، واسطهٔ عقد نجوم). شاعر در یك کاسه کردن دو صنعت بدیعی استادی نشان داده است. ضمناً مقارنهٔ «جان» و «جانانه» از سویی، و «تن» و «جان» از سوی دیگر به سخن لطفی دیگر بخشیده است.

عقل دیوانه شد آن سلسلهٔ مشکین کو
دل زما گوشه گرفت ابروی دلدار کجاست(۱۹)

توجه کنید به‌معنای ایهامی «دلدار» (دارندهٔ دل) و ایهام در «سلسله» (زلف، زنجیر) و تناسب «گوشه» (یادآور گوشهٔ چشم) با «ابرو» و لطف تعبیر «دیوانه شدن عقل».

دلم زپرده برون شد کجایی ای مطرب
بنال هان که ازین پرده کار ما بنواست (۲۲)

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

زکار ما و دل غنچه صد گره بگشود
نسیم گل چو دل اندر پی هوای تو بست(۳۲)

ایهام در «هوا»: هوا، آرزو؛ «دل» و «دل» بستن (جناس مستوفی). ضمناً همین مضمون در بیتی از غزل دیگر حافظ نیز آمده است: چو غنچه گرچه فرو بستگیست کار جهان / تو همچو باد بهاری گره گشا می‌باش.

چشم جادوی تو خود عین سواد سحرست
لیکن این هست که این نسخه سقیم افتادست (۳۶)

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

هنگام وداع تو زبس گریه که کردم
دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست(۳۸)

ایهام در «دور از رخ تو»: بادوری از رخ تو، دور باد از رخ تو؛ و← بیتی از غزل دیگر خواجه:دور از رخ تو دمبدم از گوشهٔ چشمم / سیلاب سرشک آمد و طوفان بلا رفت.

فرقست از آب خضر که ظلمات جای اوست
تا آب ما که منبعش الله اکبرست (۳۹)

ایهام در «الله‌اکبر»: تنگهٔ الله‌اکبر در شمال شیراز، الله‌اکبر کلمهٔ تکبیر و سرچشمهٔ آب حیات توحید.

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس
ملالت علما هم زعلم بی‌عملست(۴۵)

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

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیمست
همواره مرا کوی خرابات مقامست (۴۶)

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

آنچه زر می‌شود از پرتو آن قلب سیاه
کیمیائیست که در صحبت درویشانست (۴۹)

ایهام در «قلب سیاه»: دل تاریک، سکهٔ قلب سیاه.

دل دادمش به مژده و خجلت همی برم
زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست (۶۰)

ایهام در «نقد قلب»: نقد دل، سکهٔ قلب.

جمال دختر رز نور چشم عاشق مگر
که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبیست (۶۴)

ایهام در «نقاب زجاجی»: شیشهٔ شراب، زجاجیه؛ و در «پردهٔ عنبی»: دل انگور، عنبیّه؛ همچنین تناسب در «نقاب زجاجی» و «پردهٔ عنبی» (از اجزای چشم).

ماهم این هفته برون رفت و به چشمم سالیست
حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالیست(۶۸)

مراعات النظیر در: ماه، هفته، سال.

دی می‌شد و گفتم صنما عهد به جای آر
گفتا غلطی خواجه درین عهد و فلانیست(۶۹)

ایهام در «عهد» مصرع دوم: زمانه، پیمان؛ ضمناً جناس تام در «عهد» و «عهد».

عاشق مفلس اگر قلب دلش کرد نثار
مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست (۷۰)

ایهام در «نقد روان»: نقد روح، نقد رایج؛ ضمناً «نقد روان» یادآور گنج روان قارون است؛ همچنین تناسب در قلب، دل، روان و در نقد، نثار.

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند
عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست (۷۱)

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

از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش
غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست (۷۳)

ایهام در «شیرین»: شیرین مقابل تلخ، شیرین معشوقهٔ خسرو، و در «شکر»: شکر، محبوبهٔ خسرو؛ تناسب در شیرین، شکر، نوش و در چشمه، آب، غرق؛ همچنین جناس خط در «غرق» و در «عرق».

بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت
وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌ای زار داشت (۷۷)

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

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

تناسب در «تنگ» (به‌معنی غیر مراد: تنگهٔ بار) و «بار».

بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند
کان کس که پخته شد می چون ارغوان گرفت(۸۷)

تناسب در گل، شقایق، ارغوان (به‌معنی گل ارغوان) «می» و«پخته».

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

ایهام در «زال»: پدر رستم، سالخورده و در «دستان»: لقب زال، نیرنگ.

سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم
که جان را نسخه‌ای باشد زلوح خال هندوبت (۹۵)

تناسب در سواد، لوح، نسخه (سواد لوح بینش = مردمك چشم) و در سواد (سیاهی)، خال، هندو.

دو چشم شوخ تو بر هم زده خطا و ختن
به چین زلف تو ماچین و هند داده نشان (۹۷)

مراعات النظیر در خطا، ختن، چین (در غیر معنای مراد)، ماچین، هند.

ز زهد خشك ملولم کجاست بادهٔ ناب
که بوی باده مدامم دماغ تر دارد (۱۱۶)

تناسب در باده، مدام (به معنای غیر مراد) و در بو، دماغ؛ همچنین طباق در خشك و تر.

زبنفشه تاب دارم که ز زلف او زنندم
تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد(۱۱۷)

تناسب در تاب (به معنای غیر مراد) و زلف و نرگس و سیاه؛ نظیر این مضمون در ابیات زیر از خواجه نیز دیده است: آنکه از سنبل او غالیه تابی دارد / باز با دلشدگان ناز و عتابی دارد و تاب بنفشه می‌دهد طرهٔ مشك سای تو / بردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو که در «تاب دادن»: در تب و تاب افکندن، تابان و پیچ‌دن ایهام هست.

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

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

ذکر رخ و زلف تو دلم را
وردیست که صبح و شام دارد(۱۱۸)

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

غبار خط بپوشانید خورشید رخش از ما
بقای جاودانش ده که حسن جاودان دارد(۱۲۰)

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

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

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

عارضش را بمثل ماه فلك نتوان گفت
نسبت دوست به هر بی‌سروپا نتوان کرد(۱۳۶)

ایهام در «بی‌سروپا»: ماه که سر و پا ندارد، بی‌قدر و بی‌ارزش.

هر کس که دیدروی تو بوسید چشم من
کاری نکرد دیدهٔ من بی‌نظر نکرد(۱۳۹)

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

آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت
آه از آن مست که با مردم هشیار چه کرد(۱۴۰)

تناسب در نرگس (چشم)، مردم (به‌معنای غیر مراد: مردمك) و در نرگس (چشم)، مست و در جادو، بازی انگیختن؛ همچنین طباق «مست» و «هشیار».

ساقی از باده ازین دست به جام اندازه
عارفان را همه در شرب مدام اندازه(۱۵۰)

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

روز در کسب هنر کوش که می خوردن روز
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازه(۱۵۰)

ایهام در «ظلام»: تاریکی سرشب (المرقاة)، ظلمانی و تاریك، و معنای اول با مدلول بیت بعدی: آن زمان وقت می صبح فروغست که شب / گرد خرگاه افق پردهٔ شام اندازد نیز مناسبت دارد.

هزار نقد به بازار کائنات آرند
یکی به سکهٔ صاحب عیار ما نرسد(۱۵۶)

ایهام در «صاحب عیار»: دارای عیار خوش و خوش عیار، قوام‌الدین محمد صاحب عیار وزیر شاه شجاع.

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

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

نه من بر آن گل عارض غزل سرایم و بس
که عندلیب تو از هر طرف هزارانند(۱۶۵)

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

آن شاه تند حمله که خورشید شیرگیر
بیشش به روز معرکه کمتر غزاله بود (۲۱۴)

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

مکن به چشم حقارت نگاه درمن مست
که آب روی شریعت بدین قدر نرود(۲۲۴)

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

ز انجا که پرده پوشی عفو کریم تست
بر قلب ما ببخش که نقدیست کم عیار (۲۲۶)

تناسب در قلب، نقد، کم عیار و در پرده (یادآور پردهٔ دل)، قلب.

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

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

ساقیا در گردش ساغر تعلّل تا بچند
دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش(۲۷۶)

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

سماط دهر دون پرور ندارد شهد آسایش
مذاق حرص و آز ای دل بشو از تلخ و از شورش(۲۷۸)

تناسب در شهد، مذاق، تلخ، شور.

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

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

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

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

بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبك
نُقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام(۳۰۹)

مراعات النظیر در تلخ، تیز، خوشخوار و تناسب در گلرنگ، لعل، یاقوت و در باده، خام؛ همچنین جناس ناقص یا محرّف در نُقل و نقل؛ ضمناً تنسیق صفات در تلخ تیز خوشخوار سبك، وبسنجید با این بیت از مقطعات: دختری شیگرد تند تلخ گلرنگست و مست / گر بیا بیدش به سوی خانهٔ حافظ برید. که در آن نیز صنعت تنسیق الصفات به کار رفته و سخن از دختر رز است.

صحبت حور نخواهم که بود عین قصور
با خیال تو اگر با دگری پردازم(۳۲۵)

هالهٔ معنایی در «قصور»: کوتاهی، یادآور قصور بهشت به قرینهٔ حور چنانکه در این بیت: باغ بهشت و سایهٔ طوبی و قصر حور / با خاك کوی دوست برابر نمی کنم: ضمناً توجه کنید به کاربُرد «عین» با «حور» که یادآور «حور عین» است.

به مردمی که دل دردمند حافظ را
مزن به ناوك دلدوز مردم افکن چشم(۳۲۹)

تناسب در مردم (بمعنای غیر مراد: مردمك)، چشم؛ همچنین جناس در مردم، مردمی.

برچین نقش کن از خون دل من خالی
تا بدانند که قربان تو کافر کیشم(۳۳۱)

هالهٔ معنایی در «قربان»: نیام و جعبهٔ کمان، قربانی؛ همچنین تناسب در قربان، کیش (در معنی غیر مراد: جعبه و ترکش و پری که بر تیر نصب کنند).

قامتش را سرو گفتم سرکشید از من به خشم
دوستان از راست می رنجد نگارم چون کنم (۳۴۹)

هالهٔ معنایی در «راست»: سخن راست، ناظر به راستی قامت سرو.

خواهم از زلف پریشان نافه گشایی کردن
فکر دورست همانا که خطا می بینم (۳۵۷)

تناسب در نافه، خطا (در معنی غیر مراد)، دور (در معنی دیار دور به قرینهٔ خطا)؛ و بسنجید با بیتی از غزل دیگر حافظ: جگر چون نافه‌ام خون گشت کم زینم نمی باید / جزای آنکه بازلفت سخن از چین خطا گفتیم که در آن به قرینهٔ «چین» توجه به معنای غیر مراد «خطا» آشکارتر است.

ز آفتاب قدح ارتفاع عیش بگیر
چرا که طالع وقت آنچنان نمی بینم (۳۵۸)

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

من و سفینهٔ حافظ که جز درین دریا
بضاعت سخن دُرفشان نمی بینم(۳۵۸)

هالهٔ معنایی در «سفینه»: کشتی، سفینهٔ غزل؛ همچنین تناسب در سفینه، دریا، دُرفشان.

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

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

خوشم آمد که سحر خسرو خاور می گفت
با همه پادشهی بندهٔ توران شاهم (۳۶۱)

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

ای که طبیب خسته‌ای روی زبان من ببین
کاین دم و دود سینه‌ام بار دلست بر زبان (۳۸۲)

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

شاه شمشاد قدان خسرو شیرین دهنان
که به مژگان شکند قلب همه صف شکنان (۳۸۷)

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

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

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

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

ایهام در «شیر»: شیر (مشبهٌ به آفتاب)، شیر (برج اسد، خانهٔ آفتاب) و در «قوس»: کمان، برج قوس که یکی از دو خانهٔ مشتری است و در «مشتری»: سیارهٔ مشتری (اور مزد، برجیس)، خریدار؛ همچنین تناسب در آهو، شیر و در دو تا (خمیده)، قوس و در نظر، ابروان و در آهو، شیر، قوس (وسیلهٔ شکار).

مطبوعتر زنقش تو صورت نبست باز
طغرانویس ابروی مشکین مثال تو (۴۰۸)

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

تا آسمان زحلقه بگوشان ما شود
کو عشوه‌ای زابروی همچون هلال تو (۴۰۸)

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

حافظ درین کمند سرسرکشان بسیست
سودای کج مبز که نباشد مجال تو (۴۰۸)

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

رقیبان غافل و ما را ازآن چشم و جبین هردم
هزاران گونه پیغامست و حاجب در میان ابرو (۴۱۲)

ایهام در «حاجب»: پرده‌دار، ابرو؛ همچنین تناسب در چشم جبین، گونه (به معنی غیر مراد: خد)، حاجب (به معنی غیر مراد: ابرو)، میان (به معنی غیر مراد: کمر)، ابرو؛ ضمناً توجه کنید به این نکته که ابرو در میان چشم و جبین حاجب است.

مرا به دور لب دوست هست پیمانی
که بر زبان نبرم جز حدیث پیمانه (۴۲۷)

تناسب در دور، پیمانه، و در لب، زبان، حدیث؛ همچنین جناس زائد مذیّل در پیمان، پیمانه.

مخمور جام عشقم ساقی بده شرابی
برکن قدح که بی می مجلس ندارد آبی (۴۳۲)

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

نثار خاك رهت نقد جان من هرچند
که نیست نقد روان را بر تو مقداری (۴۴۳)

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

دل زناوك چشمت گوش داشتم لیکن
ابروی کماندارت می‌برد به پیشانی (۴۷۳)

تناسب در ناوك، کمان و در دل، چشم، گوش (در معنای غیر مراد: عضو حس سامعه)، ابرو، پیشانی (در معنای غیر مراد: جبین).

ساقی بدست باش که غم در کمین ماست
مطرب نگاه‌دار همین ره که می زنی (۴۷۹)

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

بچشم کرده‌ام ابروی ماه سیمایی
خیال سبز خطی نقش بسته‌ام جایی (۴۹۱)

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

نقش، خط.

جناس.

سبزست در و دشت بیا تا نگذاریم
دست از سرآبی که جهان جمله سرابست (۲۹)

سر آب / سراب (جناس ملفّق)؛ دست ـ سر (تناسب).

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

مقام / مقیم (جناس لاحق و اشتقاق)؛ کعبه ـ میکده (نوعی طباق).

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

باز / باز (جناس تام مستوفی).

زچشم شوخ تو جان کی توان برد
که دایم با کمان اندر کمینست (۵۵)

کمان / کمین (جناس لاحق).

بادهٔ لعل لبش کز لب من دور مباد
راح روح که و پیمان ده پیمانهٔ کیست (۶۷)

راح / روح (جناس لاحق)، پیمان / پیمانه (جناس زاید مذیّل)؛ هتچنین ایهام در «راح»: می، شادمانی.

شد چمان در چمن حسن و لطافت لیکن
در گلستان وصالش نچمیدیم و برفت (۸۵)

چمان / چمن (جناس زاید)؛ شد چمان ـ نچمیدیم (طبقاق نفی و اثبات).

آه عشق ارچه کمین گاه کماندار انست
هرکه دانسته رود صرفه زاعدا ببرد (۱۲۸)

کمین / کمان (جناس لاحق)؛ صرفه (به معنی غیر مراد: کمان) ـ کماندار ان (تناسب) ← دام سخت‌ست مگر یار شود لطف خدا / ورنه آدم نبرد صرفه زشیطان رجیم (حافظ).

صبابه خوشخبری هدهد سلیمانست
که مژدهٔ طرب از گلشن سبا آورد (۱۴۵)

صبا / سبا (جناس لفظ).

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

بردارند (بهره دارند) / بردارند (بالای دار هستند) (جناس مزدوج).

درین حضرت چو مشتاقان نیاز آرند ناز آرند
که با این در اگر دربند درمانند درمانند (۱۹۴)

نیاز / ناز (جناس زاید)، درمانند (درمان‌اند) / درمانند (در می‌مانند) (جناس مزدوج).

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

جلوت / خلوت (جناس خط و طباق).

بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق
مفتی عقل درین مسئله لایعقل بود (۲۰۷)

عقل / لایعقل (جناس اشتقاق)، مفتی ـ مسئله (تناسب).

زمان به مردم نادان دهد زمام مراد
تو اهل فضلی و دانش همین گناهت بس (۲۶۹)

زمان / زمام (جناس مطرّف) (در چاپ قزوینی: فلک به مردم نادان ...).

هنری که بر سر گردون بفخر می‌سودم
بر استان که نهادم بر آستان فرقی (۲۹۷)

بر استان (سوگند به راستان) / بر آستان (جناس ملفّق)؛ بسنجید با: گرم تو در نگشایی کجا توانم رفت / بر استی که نیزم بر آستان ای دوست (سعدی).

آنکه مدام شیشه‌ام از بی عیش داده است
شیشه‌ام از چه می‌برد پیش طبیب هر زمان (۳۸۲)

شیشه (شیشهٔ می) / شیشه (قاروره) (جناس تام مماثل).

یارب امان ده تا باز بیند
چشم محبّان روی حبیبان (۳۸۳)

محبّان / حبیبان (جناس اشتقاق)، چشم ـ روی (تناسب).

درین صوفی و شان دردی ندیدم
که صافی باد عیش دُرد نوشان (۳۸۶)

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

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

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

تو بدری و خورشید ترا بنده شدست
تا بندهٔ تو شدست تابنده شدست (رباعیات)

تا بنده / تابنده (جناس تام مستوفی).

همچنین در اشعار زیر، که به شمارهٔ‌های غزل و بیت مشخص شده‌اند، شواهد جناس را توان یافت: ۸۶/۳ مطلع: ناز / نازک (جناس زاید مذیّل)؛ ۱۷۵/ ۳: غرق / غرق (جناس خط):

۸/۲۵۰: جوی / جوی (جناس تامّ مستوفی): ۳۲۳ / مقطع: سری (یک سر) / سری (سرور) (جناس تامّ مستوفی): ۲/۳۲۵: کنار (آغوش) / کنار (جناس تامّ مماثل): ۵/۳۳۴: نماز / نمازی (جناس زاید مذیّل): ۳۷۰ / مطلع: صلاح / صلا (جناس زاید مذیّل): ۵/۳۸۲: حال / خال (جناس مضارع): ۴/۳۸۵: پیمان / پیمن (جناس زاید): ۳/۳۹۰: خاتم / خاتمت (جناس زاید مذیّل): ۴۲۷ / مطلع: پروانه / پروانه (پروا نیست) (جناس تامّ مستوفی).

طباق

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست (۴۸)

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

روز اول که سرزلف تو دیدم گفتم
که پریشانی این سلسله را آخر نیست (۷۰)

اول/آخر)

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم
عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت (۸۴)

وقت / قضا): ضمناً وقت ـ عمر (تناسب).

نقد دلی که بود مرا صرف باده شد
قلب سیاه بود از آن در حرام رفت (۸۴)

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

در تاب توبه چند توان سوخت همچو عود
می‌ده که عمر در سر سودای خام رفت (۸۴)

(تضاد پنهان: تاب، سوخت / خام): ضمناً توجه کنید به سه کلمهٔ مصدّر به «ت» در مصرع اول و به دو کلمهٔ مُصَدّر به «س» در مصرع دوم.

به باد چشم تو خود را خراب خواهم ساخت
بنای عهد قدیم استوار خواهم کرد (۱۳۵)

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

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

(بیداری / خواب، شب / روز): ضمناً شراب / خراب (جناس

و مزج‌اند. از اوزان به اصطلاح نامطبوع در غزلهای حافظ اثری نیست. مختصر اینکه خواجه در این عرصه نیازی ندیده است که از همهٔ امکانات عروضی بهره‌برداری و به بهای اوزان اختیار اوزان متنوع و احیاناً مهجور هنرنمایی کند. بیشتر اوزان مختار او نیز، به‌رسم دیگر پارسی گویان، مزاحف‌اند و در وزن تمام غزلهایش اندک شمار است. اشعار در اوزان دوری (چهارپاره) نیز در میان غزلهایش کم نیست.

حسرت یا عبرت

در اشعار خواجه نه تنها وجود لقبها و نامهایی نمادین چون اردوان، افراسیاب، اورنگ، بارید، بهرام گور، بهمن، پرویز، پشنگ، پیران، تور، تهمتن، جم، جمشید، دارا، رستم، زردشت، زو، سکندر، سیامک، سیاوش، شیده، شیرین، فرهاد، فریدون، قباد، قیصر، کاووس، کسری، کی، کیان، کیخسرو، کیقباد، گلچهر، مانی و واژه‌هایی چون آتشکده، اهرمن، پیر مغان، مغبچه و یزدان توجه شاعر را به ایران باستان نشان می‌دهد، بلکه برخی آثار و نشانه‌های ناپیدا تر حکایت از آن دارد که رند شیراز پیوند خود را با فرهنگ گذشته نگسسته است.

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

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

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

اینکه حافظ می‌گوید: در خانقه نگنجد اسرار عشقبازی/جام می مغانه هم با مغان توان زد (۱۵۴) یا: بیا ساقی آن آتش تابناک/ که زردشت می‌جویدش زیر خاک (ساقی‌نامه) یا: به باغ تازه کن آیین دین زردشتی/کنون که لاله برافروخت آتش نمرود (۲۱۹) چه معنی دارد؟ چرا خواجه وقتی می‌خواهد آتش عشق، آتش مذهب رندان، را به قویترین وجهی تصویر کند می‌گوید: سینه گو شعلهٔ آتشکدهٔ پارس بکش/دیده گو آب رخ دجلهٔ بغداد ببر (۲۵۰)؟

یا وقتی خواجه شیراز در بیت دوم غزلی (۲۷۴)، می‌گوید: نگویمت که همه ساله می‌پرستی کن/سه ماه می‌خور و نه ماه پارسامی باش و در مقطع آن اندرز می‌دهد: مرید طاعت بیگانگان مشو

حافظ/ولی معاشر رندان پارسا (نسخه بدل: آشنا) می باش و در غزلی دیگر (۳۵۹) تعبیر «بیگانگان» و «آشنا» را گویی در پناه ایهام تفسیر می‌کند و می‌گوید: تازیان را غم احوال گرانباران نیست/پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم براستی از مقایسهٔ آنها چه دستگیرمان می‌شود؟

یا هنگامی که در مطلع یکی از غزلهای او می‌خوانیم: سالها پیروی مذهب رندان کردم/تا به فتوی خرد حرص به زندان کردم (۳۱۹) آیا حق نداریم به یاد این قطعه از دیکرت بیفتیم که در شهر زیبای *افلاطون* نقل شده است: «آز اهریمنی، برای تباه کردن خوره، با آدمی درآمیخته است. دادار خرد را آفرید تا خورّه را از آز بپاید و یا: «زندگی خوزّه از فرزانگی خرد است و مرگ آن از خودکامگی وَرَن [=حرص].» و از خود بپرسیم که مراد حافظ از «مذهب رندان» چیست؟

اینها به‌جای خود، اما چون به ابیاتی نظیر: قدح به شرط ادب گیر زانکه ترکیبش/زکاسهٔ سر جمشید و بهمنست و قباد که آگهیست که کاووس و کی کجا رفتند/که واقفست که چون رفت تخت جم برباد (۱۰۱) و کمند صید بهرامی بیفکن جام جم بردار/ که من پیمودم این صحرا نه بهرامست و نه گورش (۲۷۸)، که اندیشهٔ خیامی در آنها بازتابیده، برمی‌خوریم، ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که رند پارس بیشتر از سر عبرت به ایران باستان نظر دوخته است تا از روی حسرت و اگر حسرتی می‌خورد از دیدن ناپایداری کار این جهان است.

درحقیقت، برای پیر و مذهب رندان، مذهب عشق، میان پیش از اسلام و بعد از اسلام خط فارقی کشیده نشده و سدّی عبورنکردنی برپای نگشته است. خدا در میانهٔ *رندان پارسا* هم حضور داشته است. یکتاپرستی، که لازمهٔ عشق است، در آن روزگار هم فروغ بخش دلهای پاك بوده است. هرچند کُستی زردشتیان از هفتادودو رشتهٔ پشم سپید بافته می‌شد، آن نشانهٔ هفتادو در هات *یسنا*، که همه در ستایش و نیایش خدای یکتاست، بود نه مظهر جنگ هفتاد و دو ملت؛ و اگر این کُستی سه‌بار برگرد تن پیچیده می‌شد، به نشانهٔ سه فرمان بزرگ ـ اندیشهٔ نیك، گفتار نیك، کردار نیك ـ بودند نه نمودار تثلیث.

پیام والای حافظ

باری، پیام والای حافظ تقدیس و تسبیح عشق است. عشق جوهر هستی و مقصود از کارگاه هستی است. آدمی و پری طفیل هستی عشق‌اند. بجز عشق باقی همه فانی است. عشق ازلی و ابدی است. نه آغاز دارد نه انجام، نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود. آتشی است که هرگز نمی‌میرد. عشق عالم‌سوزیست، از این‌رو دردلی خانه دارد که دنیا و عقبی از آن بیرون رانده شده باشند. جناب عشق بلندست و درگاه حریمش بسی بالاتر از عقل است. تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمیست که بر بحر می‌کشد رقمی. آدمی با داغ عشق زاده شده و کل آدم را با شراب عشق سرشته‌اند. خوشتر از صدای سخن عشق در این گنبد دوّار یادگاری نمانده است. خورشید شعله‌ای از آن است و هفت گنبد افلاك از آن برصداست. عشق نشان اهل خداست و گدای کوی عشق از هشت خلد مستغنی است. اسیر عشق از هر دو عالم آزاد است. راه عشق راهی است بس دشوار و پرخطر و کمینگاه کمانداران. در عشق، داو اول بر نقد جان توان زد. عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش است و در مصطبهٔ عشق تنعّم نتوان کرد. همت و مجاهدت می‌خواهد. عشق روح اعمال و عبادات است. ثواب روزه و حج قبول آن کس برد/ که خاك میکدهٔ عشق را زیارت کرد. هرچند قرآن زبر بخوانی در چارده روایت آن که فریادت رسد عشق است. علم عشق در دفتر نیست. در بیان حدیث عشق ترکی و تازی یکی است. در جهان عشق همدلی از همزبانی خوشتر است.

در عشق بی‌اندامی، کثرت، حرص، حد و کرانه، افتقار و عیب و نقص نیست و اگر در سخن حافظ سازوارگی، وحدت، ایجاز، پیکرانگی، غنا و کمال دیده می‌شود از این است که پری عشق شنیده است. حافظ از دولت عشق لسان‌الغیب شده است. اگر دم مسیحایی عشق در کالبد نظم حافظ دمیده نمی‌شد، آن همه هنرنمایی صنعتی بیش نبود. کلام حافظ بیان هنری پیام قدسی اوو ستایشگر و نیایشگر عشق است و چون سخن عشق است نشانی دارد و دلنشان شده است.

---

۱) در تعیین انواع اجناس فقط نشان دادن تنوع تفنن شاعر مراد بوده و چه بسا به علت شتابزدگی در تنظیم مقاله نمونه‌هایی در این باب رفته باشد که از اهل نظر مغتنم خواهد بود.

۲) وزن فاعلات مفعولن/فاعلات مفعولن را، که حافظ فقط یك غزل در آن سروده است، هم مقتضب مثمن مطوی مقطوع خوانده‌اند و هم مزج مثمن اشتر (حسن عروضی سیفی، صص ۱۷ و ۴۷). لذا، بنابر قول اول، بحر مقتضب را باید بر بحوری که حافظ در آنها غزل گفته افزود. این تحقیق از دوست گرانمایه، آقای ابوالحسن نجفی، استاد عروض دان و متبحر در علم عروض است. ایشان این بخش از مقاله را وارسی فرموده‌اند و با نظر صائب ایشان، اوزان دوری (چهارپاره) را با خط فارق مورب بین دو پارهٔ افاعیل هر مصرع مشخص گردانیدم.

خود آزمایی :

۱ــ چه عاملی باعث می‌شود شاعر برای بیان تجربهٔ خود ازفنونی بیرون از توانایی‌های متعارف زبان بهره‌گیرد ؟

۲ــ در شعر چه نوع محدودیّتهائی عبث و زاید است؟

۳ــ اصالت بیان شعری حافظ بیشتر مربوط به‌کدام جنبهٔ شعراوست؟

۴ــ "حافظ" به‌کدام یک از آرایشهای ادبی بیشتر علاقه‌مند است؟ از این نظرچه‌وجه تشابهی با "سعدی" دارد ؟

۵ــ نگاه "حافظ" به‌ایران باستان چگونه است؟

۶ــ پیام "حافظ" چیست ؟

۷ــ یکی از غزلیّات "حافظ" را شخصاً انتخاب کنید وخصایص و ویژگیهائی راکه در این مقاله بیان شده‌است، در آن بیابید . (این کار باعث می‌شود که‌شما آنچه را ازاین مقاله یافته‌اید ، به‌شکل واقعی وعملی به‌کاربرید ودراین مرحله تحوّل دید وبینش ادبی خود را در مقایسه با قبل از مطالعهٔ مقاله بسنجید .)

خود آزمایی گروهی :

پیشنهاد می‌شود :

۱ــ یکی ازغزلیّات "حافظ" را انتخاب کنید وفی‌المجلس درجمع به‌بررسی خصایص وویژگیهای آن بپردازید . درپایان، هریک احساس ونظرخود را دربارهٔ مفاهیم وتأثیرات آن غزل بیان کنید. می‌توانید افکار واحساسات خودتان را درمورد آثار ادبی یاد داشت کنید . این کار باعث می‌شود که با آثار ادبی مواجهه‌ای خلّاق داشته‌باشید که شمارا به‌آفاقی ناشناخته هدایت کند .

۲ــ سعی کنید وجوه اشتراک واختلاف غزلیّات مولوی ، سعدی وحافظ را بیابید وبیان کنید . باتوجّه به‌آنچه تابه‌حال خوانده‌اید ، هر فرد بگوید که‌غزلیّات کدام یک را بیشتر می‌پسندد واگر قرار باشد دلیلی برای علاقه‌اش بیاورد ، چه دلایلی را بیان می‌کند ؟

کارگهِ کون و مکان

ارسطو در رسالهٔ مشهور فنّ شعر خود نوشته است: شعر فلسفی‌تر و عالی‌تر از تاریخ است زیرا بیشتر با امور کلّی و محتمل سر و کار دارد تا امور جزئی و معیّن. این نظر مورد قبول بسیاری از سخن‌شناسان جهان واقع شده است و از این لحاظ می‌توان گفت مصداق آن، بسیاری از غزلهای حافظ، بخصوص غزلی است با مطلع زیر:

حاصل کارگه کون ومکان این همه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست

آنچه در این غزل مطرح می‌شود و از همان بیت نخستین، به تعبیر قدما بصورت براعت استهلال، جلوه‌گرست، اندیشه‌ای است عمیق که همیشه فکر بشر را به خود مشغول توانند داشت: یعنی زندگی و کوشش و تلاش ناگزیر آن و نتیجهٔ این همه تکاپوی. بنابراین غزلی است که آدمی را به تأمل و تفکر وامی‌دارد، آن هم در زمینهٔ پرسشی پایدار و ابدی و مربوط به همهٔ زمانها و مکانها. احازه فرمایید پیرامون همین مطلع اندکی درنگ کنیم، سپس به نکات گفتنی دیگر بپردازیم.

وزنی که حافظ به هدایت ذوق و طبع آهنگ‌شناس خویش، این افکار را در آن مترنّم ساخته، در بحر رَمَل است و هشت رکنی، بشکل زیر، و با هماهنگی بلندی که دارد مناسب اندیشیدن است و حکمت و ژرف‌نگری:

— ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — —

نخستین کلمات غزل، «کارگهِ کون و مکان»، استعاره‌ای است بسیار زیبا و آفریدهٔ ذوق حافظ. جهان هستی و همهٔ موجودات که در آن جای گرفته‌اند بصورت کارگاهی نقش شده که همهٔ افراد آن در تلاشند و به کار خود سرگرم. حالا وسعت معنی «کارگهِ کون و مکان» بهتر معلوم می‌شود و قدرت طبع شاعر را در آفرینش این گونه تعبیرات خوشتر می‌توان دریافت، بخصوص با اضافه شدن کلمهٔ «حاصل»، یعنی نتیجه و بهره. بر این ترکیب ــ که یادآور حاصل خرمن است ــ او در این جا «حاصلِ کارگهِ کون و مکان»، با تتابع اضافات، برجستگی خاصی یافته و مبیّن نتیجه و غایت حیات است، یعنی معنی وسیعی را القاء می‌کند.

ردیف «این همه نیست»، یعنی وزن و اعتباری ندارد: و مفهوم مصراع کم‌ارزش شمردن جهان و تلاشای جهانیان، حتی فراتر ازان است. امّا این ردیف، در عین ردّ اهمیّت دنیا و کوشندگان آن بطوری انتخاب شده که اهمیّت «کارگهِ کون و مکان» را در نظر دیگران نشان می‌دهد که چه همه است! شاعر توانا با بهگزینی قافیه و ردیف و حسن استفاده از مقام و موسیقی آنها در شعر، در انتقال معنی بهره تواند گرفت، همان کاری که حافظ هنرمندانه از عهدهٔ آن برآمده است.

در این بیت «کون و مکان» و «جهان»، دو کلمهٔ مهم و پرمعنی مطلع، در مقام قافیه نشسته و برجستگی بارزی پیدا کرده و این خصیصه، چنان که خواهیم دید، در دیگر ابیات نیز جلوه‌گرست.

امّا ردیف ــ که ممکن است شعر را گرفتار و مقیّد کند ــ در دست شاعری هنرمند و خلّاق مانند حافظ خود مایهٔ آفرینندگی و جرقه زدن مضمونهای تازه در ذهن او شده است. بعلاوه در این غزل، این ردیف سه کلمه‌ای، با وجود دشواری، بمنزلهٔ برگردانی آهنگین هم بر لطف موسیقی شعر افزوده و هم بصورت نشانه‌ای معهود، در همهٔ ابیات موجب تذکار اندیشهٔ اصلی است و رشتهٔ اتّصال سرتاسر غزل.

مصراع دوم بیان اندیشه‌ای خیامی است: اغتنام وقت ــ که مظهر آن طلب باده است و ظاهراً با خستگی نوان‌فرسای ناشی از فضای «کارگاه» و تلاش حیات بی‌تناسب نیست ــ و نیز خوار انگاشتن اسباب جهان یعنی همه چیز متعلق به دنیا.

کلمات و اجزاء این بیت از لحاظ معنوی و از نظر صوتی با هم تناسب دارند، نظیر: «کارگه کون و مکان» با «اسباب جهان»، «اسباب» با «کارگه»، «حاصل» با «کارگه»، تکرار ردیف که نمودار فکر اصلی است؛ و این کیفیت هم‌آهنگی و وحدت خاصی را در بیت پدید آورده است.

مفهوم بیت روشن است: یعنی حاصل و بهرهٔ همهٔ هستی و عالم موجود و کوششهای آدمیان چنگی به دل نمی‌زند و این همه هیاهو ندارد. نقداً باده پیش آر که دنیا و مافیها درخور اعتنا نیست. این اندیشه حکیمانه است. حافظ بر اثر سیر در تواریخ و قصص و تأمل در سرگذشت ملّتها و قدرتها و توجه به آراء و حِکَم اندیشه‌وران و آزمودن جهان این راز را دریافته و سخنانی چنین پخته و سنجیده گفته است. آیا ممکن است محیط زندگانی آن عصر نیز که در دل امثال وی رنج و درد می‌انباشته او را به این اندیشه‌ها کشانده باشد؟ آیا بادهٔ خواستن و بی‌خبر شدن، تلخیها و ناکامیها را ندیدن نتیجهٔ مسألهٔ دوم تواند بود؟ از این رو این منشی به زعم او خوشتر از آن هوشیاریها و کوشندگیها می‌نموده است؟

از همین مطلع پرمغز و عمیق می‌توان حدس زد سر و کار ما با غزلی حکیمانه است. ت.س.الیوت می‌گوید: هر شعر بزرگی تصوّری از دیدی در بارهٔ زندگی بدست می‌دهد. در این جا نیز حافظ بصورت اندیشه‌وری با ما سخن می‌گوید که با نظر حکمت به حیات و جهان و جهانیان می‌نگرد و خُردِاندیشیها و نیازهای مادّی آدمی را تحقیر می‌کند، امّا حکیمی است زنده، نه فیلسوفی خشک.

اگر همهٔ این مقاصد و دوندگیها ارزشی ندارد پس هدف زندگی چه می‌تواند بود؟ جواب این پرسش محتمل را حافظ در بیت دوم غزل عرضه می‌دارد:

از دل و جان* شرفِ صحبتِ جانان* غرض است*
غرض این است* وگرنه دل و جان این همه نیست

«شرفِ صحبتِ جانان»، مصاحبت و همنشینی با معشوق ــ که شرف‌افزاست ــ فایدهٔ وجود «دل و جان» تواند بود. تکیه و وقف بر اجزائی از بیت ــ که با ستاره مشخص شده ــ و تکرار و تأکید آهنگین «غرض این است» و «دل و جان» در مصراع دوم، و تجانس «جان» و «جانان» نمودار اهمیّت آنها و نکتهٔ منظورست، بخصوص با توجه به درخشندگی بارز ترکیب «شرفِ صحبتِ جانان» که از پدیده‌های خاص طبع حافظ است.

شاعر محبّت و عشق را در این شعر، مانند بسیاری جاهای دیگر، هدف والای حیات می‌شمارد که در تاریکی حیرتها، راهبر و روشنگرست، و به قول سروالتر اسکات «موهبتی است که خداوند در زیر آسمان فقط به انسان ارزانی داشته است»، همان اندیشه‌ای که در تجلّی عالی آن، محبوبْ خداست و به تعبیر مولوی «عشق از اوصاف خدای بی‌نیاز» است.

وقتی مقصود از هستی، وصال جانان یا خداست، اندیشهٔ آسایش در سایهٔ درختهای بهشتی درخور این مقصد اعلی و شایان توجه نیست، همچنان که در غزلی دیگر می‌خوانیم:

سایهٔ طوبی و دلجویی حور و لب حوض
به هوای سرِ کوی تو برفت از یادم

پس در حقیقت، غرض همان طلب است و عشق و آرزوی وصل، والّا بهشت و جاذبه‌های آن برای جانهای مشتاق چه لطفی تواند داشت؟ اگر در جهان هستی چیزی سزاوار اعتنا و بقا باشد محبّت به ذات اوست و بس:

تو و طوبی و ما و قامت یار
سعی هر کس بقدر همّت اوست

هم‌آهنگی «سدره و طوبی»، «سایه» و «سرو روان» در تصاویر بیت زیر، و پیوستگی مضمون آن با ابیات پیشین غزل بخوبی آشکارست:

۳ منشین بسدره و طوبی ز پی سایه مکش
که چو خوش بنگری، ای سرو روان، این همه نیست

در بیت بعد، «باغ جنان» دنبالهٔ همان بوستان آراسته به «سایهٔ سدره و طوبی» است. فکر اصلی در مصراع دوم مذکورست به این معنی که باغ جنان نیز اگر هدف سعی و عمل قرار گیرد و برخورداری ازان، مقصود باشد جلوه‌ای ندارد بلکه از راه عشق و دوست داشتن معشوق و محبوب است که بهشت خود حاصل می‌شود: اقبال و نیکبختی بی خون دل، نه عمل و طاعتی با چشم‌داشت ثواب و نعمت جنّت.

دولت آن است که بی خون دل آید به کنار
ورنه با سعی و عمل باغ جنان این همه نیست

اینک نکتهٔ ظریفی دیگر در ذهن شاعر متداعی می شود: اندیشهٔ گذشت زمان و ناپایداری عمر. جهان در نظر او بصورت «مرحله» و فرودآمدنگاه کاروان جلوه می‌کند که مسافر در آن جا درنگی کوتاه دارد. انسان در هر چیز شک بورزد در اصالت «زمان» تردید نمی‌تواند داشت. به همین سبب از روزگاران گذشته فلاسفه آن را یکی از «قدمای خمسه» بشمار آورده‌اند و از مهمترین ارکان هستی.

فکر اصلی بیت بیان مغتنم شمردن فرصت است که اندیشه‌ای است جاودانه و مکرّر در شعر خیّام و حافظ و دیگران، نظیر سخن هوراس که گفته است: امروز را دریاب! اگر برخی سؤالهای دیگر بی پاسخ بماند در این تردیدی نیست که زندگی موجود و محسوس است، به قول سعدی: «وجودی میان دو عدم»، و پس ازان مرگ است و نیستی. بنابراین وقتی، در نظر حافظ، همهٔ هیاهوی حیات اعتباری ندارد، آنچه مغتنم است، به قول شکسپیر، «فرصت کوتاه عمر» است که در این جا به مهلتی پنج روزه تعبیر شده است در گذرگاه دنیا. لطف بیان حافظ را بنگرید که از یک طرف می‌گوید بر «زمان» اعتمادی نیست و پایدار نخواهد بود و از جانب دیگر تأکید می‌کند که همین پنج روز یعنی پاره‌ای از «زمان» قدر دانستنی است و ارجمند، همان نکته‌ای که در جایی دیگر گفته است:

فرصت شمار صحبت کز این دوراهه منزل
چون بگذریم دیگر نتوان بهم رسیدن

وقتی می‌گوید «زمان این همه نیست»، در عین حال که مقصود کمی مجال و فرصت زندگی است، گویی یادآور این نکتهٔ عمیق نیز هست که «زمان» هم با همه نامحدودی و بی‌کرانی و ازلی و ابدی بودنش چیزی نیست.

ملاحظه می‌کنید در بین کلمات «پنج روز، مرحله، مهلت داشتن، اسودن، زمانی، زمان» چه ارتباط معنوی ظریفی موجودست، بخصوص با دو کلمهٔ اخیر چگونه هنرمندانه بازی کرده است!

در بیت بعد شاعر تابلویی بدست داده است که نمودار سرگذشت و سرنوشت همهٔ افراد بشرست: همهٔ ما بر لب «بحر فنا» و نیستی (دنیا)، مانند مسافرانی که سفری ناگزیر در پیش دارند، در انتظار سرنوشت خویش بسر می‌بریم تا کی روانهٔ سفر دریا شویم. پس تا رسیدن «نوبت» از ساقی می‌خواهد فرصت را غنیمت بداند، زیرا باده از لب به دهان نرسیده باید رهسپار شد، یا از لب دریای فنا تا کام عدم راهی نیست. بخصوص که هر لحظه جلو چشم ما دریا هزاران تن از دیگر مسافران منتظر بر ساحل را به کام خویش فرو می‌کشد. «فرصت دانستن» رشتهٔ پیوند اندیشه با اغتنام وقت است و بیت پیشین. حالا هر دو بیت را با هم بخوانیم:

پنج روزی که در این مرحله مهلت داری
خوش بیاسای زمانی که زمان این همه نیست

۶ بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی
فرصتی دان که ز لب تا به دهان این همه نیست

حافظ در عصر خویش با تنگ‌مشربیها و افکار محدود روبرو بود. بسیاری از معاصران او نه تنها متظاهر به صلاح و فضیلت بلکه داعیه‌دار نجات و هدایت همگان بودند و شور و غوغاها داشتند. در نظر شاعر ژرف‌بین این ظاهرنگریها خام می‌نمود و ازاین رو زاهدان ریایی را هشدار می‌داد که زهد و پرهیز فروشند و به طاعت خویش عُجب و غرور نداشته باشند و در گمراه بودن دیگران اصرار نورزند و از بازی غیرت ایزدی ــ که فقط عشق و اخلاص محض بی هرنوع توجه به غیر را می‌پذیرد ــ غافل نشوند. چه بسا (نظیر شیخ صنعان) کارشان از «صومعه» به «دیر مغان» کشد! بدیهی است صومعه در نظر زاهد بر دیر مغان ترجیح دارد. امّا حافظ دیر مغان را جایگاه رندان پاکباز و خداپرستان بی‌نیاز می‌انگارد و در ضمن با ایهامی لطیف یادآور می‌شود که از صومعه تا دیر چندان راه نیست: همه خداپرستند و خداجوی.

زاهد ایمن مشو از بازی غیرت، زنهار
که ره از صومعه تا دیر مغان این همه نیست

در حقیقت از شعر حافظ، در برابر آن کوته‌اندیشیها، روح تسامح می‌دمد که ثمرهٔ پختگی و اعتدال است و به اندیشه‌ها و پسندها و هدفهای خویش فریفته و مغرور نبودن. نظیر آن که مولوی افراد بشر را بر درخت جهان به‌میوه‌هایی تشبیه می‌کرد که تا نیم خامند، شاخه‌ها را سخت چسبیده‌اند و وقتی پخته و شیرین می‌شوند شاخه‌ها را سست‌تر می‌گیرند و با این قیاس، تعصب و سختگیری را نشانهٔ خامی می‌دانست. مقایسهٔ عتابهای سیل‌آسای ناصرخسرو با جویبار زلال اندیشهٔ حافظ سبب خواهد شد تا آن سعهٔ مشرب که حافظ از سر دل‌سوزی بر اجوال بشر القاء می‌نمود، بهتر درک شود.

حافظ که میراث فرهنگ ایرانِ دورهٔ اسلامی را در ذهن و قرآن را در سینه داشت، آموخته بود: وَ اِلٰهُکُمْ اِلٰهٌ واحِدٌ، از این رو با دل گرم و پُرمهر شاعری ژرف‌نگر می‌گفت:

همه کس طالب یارند، چه هشیار چه مست
همه جا خانهٔ عشق است، چه مسجد چه کنشت
ناامیدم مکن از سابقهٔ لطف ازل
تو سر پرده چه دانی که که خوب است و که زشت

وقتی بسیاری از جلوه‌های حیات، ناپایدار و بی اعتبار می‌نماید، چه جای آن است که شخص از خود سخن گوید؟ حافظ، همچنان که پیش‌تر در جای دیگر بیان کرده‌ام[1]، اینک خویشتن را به شیوه‌ای لطیف نفی می‌کند، و در حقیقت روی سخن او با هر یک از ماست. نخست می‌گوید که دردمندی و سوزدل به این همه تقریر و بیان نیاز ندارد، و آن را از سوزی که در سخن باشد می‌توان شناخت. سپس با لحنی رندانه و ملامتی می افزاید: نام حافظ به نیکی شهرت یافته اما در چشم وارستگان از تعینات ظاهری دنیا، این نام و ننگ و سود و زیانها اهمیتی نتواند داشت. زیرا در نظر ایشان، ارزش حقیقی به درون و جان و دل است نه با سود و زیان و شهرت خوب یا بد، که درخور افکار کوتاه و ظاهربین است.

دردمندی من سوخته زار و نزار
ظاهراً حاجت تقریر و بیان این همه نیست

۹ — نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی
پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست

راستی اگر غرض از زندگی در تأمین معاش، خوردن، خفتن، رفع نیازهای جسمانی و احیاناً ارضای هوسها و جاه‌طلبیها و هدفهایی از این گونه فریبنده محدود شود، این همه تکاپو و هیاهو چه ارجی تواند داشت؟ تأمین وسائل زیست ضروری است، اما به قول سقراط ازان پس، چه؟

در این غزل حافظ ارزش بسیاری از چیزهای پرجلوه و درخشنده که نظرها و همتها را به سوی خود می‌کشد متزلزل می‌شود و بجای آنها ارزشها و معیارهای دیگری قرار می‌گیرد: شرف صحبت جانان، اغتنام نعمت حیات و دم را قدر دانستن. سخن حافظ نفی تلاش و کوشش نیست بلکه بنیادی عشقی به زندگی است، منتهی با دیدی ژرف و حکیمانه. به قول دیلان تامس، شاعر انگلیسی (۱۹۱۴ — ۱۹۵۳): «یک شعر خوب به عوض شدن شکل و معنی عالم کمک می‌کند و نیز مدد می‌کند که هر کس معرفت خود را دربارهٔ خویشتن و جهان پیرامون خویش توسعه دهد.»

•

این غزل حافظ شعر اندیشه است. به این معنی که آدمی را به تفکر برمی‌انگیزد و به تأمل به آنچه در جهان می‌گذرد. بدیهی است وقتی معانی و مفاهیم شعر باریک و ظریف شد محتاج بیانی تواناست که از عهدهٔ القاء معنی برآید. از این لحاظ نیز می‌توان گفت غزل حافظ از کمال حسن بیان برخوردارست. حافظ در شعر خود همهٔ تواناییهای زبان فارسی را هنرمندانه بکار گرفته است و به حد اعلای وسعت تعبیر و زیبایی کلام دست یافته است. این زبان پرتوان و مواج و گرم و زنده است که همهٔ پروازهای تخیل و اندیشهٔ او را فرامی‌نماید و فکر و خیال ما را نیز با او بپرواز درمی‌آورد. دیوید دیچز، ادیب و منتقد معاصر انگلیسی، معتقدست: «زبان فعال‌ترین خدمتگزاران تخیل است زیرا

۱ — رک: نامهٔ اهل خراسان، تهران (زوار) ۱۳۴۷: «نکته‌ای در شعر حافظ»، ص ۱۳۵ — ۱۴۲.

تخیّل، خود بر اثر نیازمندیهایش آن را بوجود می‌آورد و حال آن که ادوات هنرهای دیگر در عالم خارج، مستقل از هنرمند وجود دارند و موضع آنها در عالم خارج تأثیر آنها را بعنوان وسائل بیان بینش تخیّلی محدود می‌سازد.» بمدد این زبان است که حافظ صور بدیع خیال خویش را، نظیر «کارگه کون و مکان» و «لب بحرِ فنا» پیش چشم ما جلوه‌گر می‌سازد. شعر حافظ مصداق سخن کولریج[۴]، شاعر انگلیسی، است: «بهترین کلمات در کمالِ حسنِ ترتیب».

نکتهٔ بسیار مهم دیگر در حسن تأثیر سخن حافظ موسیقی کلام اوست بمعنی وسیع کلمه. مثلاً در همین وزن از بحر رَمَل ــ که بنا بر تحقیق مسعود فرزاد وزن یکصد و چهل و سه غزل (۲۷ درصد غزلیّات) حافظ است ــ وی آهنگهای گوناگون آفریده: گاه شاد و شنگ، نظیر «رونق عهد شباب است دگر بُستان را» و گاه سنگین و متناسب تأمّل و تفکّر مانند غزل مورد بحث. بعلاوه موسیقی داخلی و نغمهٔ حروف ــ که زاییدهٔ حسن ترکیب و بافتِ سخنِ اوست ــ خود ارزشی جداگانه دارد. مثلاً پراکندگی حروف سایشی «س، ش، ز، ص، ض» را در بیت دوم و «ز، س، ش، ن» را در بیت پنجم و نظیر آن را در بیت هفتم مورد توجّه قرار دهید که از هر جناسی لطیف‌ترست.

علاوه بر این، فراز و نشیب اصوات و تموّج آنها در سراسر غزل امتیاز خاصّ سخن حافظ است که از نظر نکته‌یاب و گوش آهنگ‌شناس پوشیده نمی‌ماند. وقفها، تکیه‌ها، سکوتها چنان بجاست که ما اگر شعر را درست بخوانیم، از پس آنها ناگزیریم از لحن او پیروی کنیم. مثلاً ببینید در مصراع «خوش بیاسای زمانی، که زمان این همه نیست» با قرار گرفتن قید «زمانی» پس از فعل، و نشستن «زمان» در قافیه، اهمیت این کلمات چه هنرمندانه نموده شده! و یا در بیت «بر لب بحر فنا...»، سکوتهای ناگزیر پس از «بحر فنا، منتظریم، ساقی، فرصتی دان»، چه قدر با القاء معنی سازگارست!

حسن استفادهٔ حافظ از تناسبهای لفظی و معنوی و بهم پیوستگی تصویرها و وحدتی که در اجزاء شعر خویش آفریده چنان است که اگر کسی با پرواز تخیّل و مسیر تداعی معانی در ذهن او آشنا و همگام شود درمی‌یابد که چگونه شعر در خط افقی هر بیت و خط عمودی غزل هم‌آهنگ و درهم بافته، و بمنزلهٔ یک سمفونی است یا امواجی انگیخته از هم و لغزنده در آغوش یکدیگر. به همین سبب باید به آن بصورت یک کُلّ، یک واحد نگریست نه به تک‌تک اجزاء.

سخن شلی[۵]، شاعر انگلیسی، به یادم می‌آید که گفته است: «شعر تصویر محض حیات است که بصورت حقیقت جاودانهٔ خود بیان می‌شود»؛ وقتی خوب بنگریم این غزل حافظ، بواسطهٔ عمق معنی و هنر بیان شاعر، جلوه‌ای است از این سخن. به همین سبب هرگز نمی‌میرد و از جاودانگی بهره‌ورست. همچنان که سرایندهٔ هنرآفرین و جاودانه‌اش.

چشمه روشن - نوشته دکتر غلامحسین یوسفی - صص ۲۶۸-۲۵۹

زبان و معیارهای صحیح و غلط

۱- زبان چیست ؟

انسان موجودی اجتماعی است بنابراین ناگزیر از برقراری ارتباط با دیگر انسانهاست و برای این کار ، تدابیر گوناگونی به کار می برد همچون : اشارات سرودست و چشم و ابرو؛ نشانه های تجاری؛ علایم راهنمایی و رانندگی و نمادهای علمی و ریاضی. این همه وسایل ارتباطی انسان هستند که با قواعد و مقرّرات خاصی در جوامع انسانی به کار می‌روند و همچون هر نماد اجتماعی، متاثّر از سایر نهادهاست.

«زبان» مهمترین وسیله ارتباطی بین انسانهاست که همه نمادهای اجتماعی دیگر بر اساس آن استوار می‌شوند چون برای انجام وظایف خود در اجتماعات به وسیله ای نیاز دارند که بین انسانها ارتباط برقرار کند و حتی موسسین هر نهاد برای تاسیس نهاد خود و شروع فعالیت آن لازم است بتوانند به انسانها اهداف و مقاصد خود را بفهمانند که این جز از زبان، از وسیله دیگری بر نمی‌آید.

هر چند در مفهوم عام، «زبان» عبارت است از هر وسیله ای که بین حداقل دو انسان ـ فراتر از مکان و زمانی که در آن حضور دارند ـ ارتباط برقرار کند که منجر به فهم مقاصد و منظور طرفین گردد ولی در اینجا با نوعی از زبان سر و کار داریم که معنای خاص دارد و هر گاه معنایی از زبان اراده می کنیم، آن معنا در ذهنمان حاضر می‌شود و آن عبارت است از مجموعه علائم صوتی ـ و گاه نوشتاری ـ که در ارتباطات عام انسانی به کار می‌رود. همان وسیله ای که هم اکنون با استفاده از آن، مطالب این درس را به شما منتقل می کنیم و شما به وسیله آن از مطالب ما مطّلع می گردید.

گفتیم که زبان از جمله نهادهای اجتماعی است مثل خانواده، دولت، مذهب و ... بنابراین همچون هر نهاد دیگری ناشی از زندگی اجتماعی است و مستلزم به کار بردن نیروهای روحی و جسمی گوناگون است. همچنین هر چند که زبان در همه اجتماعات بشری وجود دارد ولی مثل هر نهاد دیگری لازم نیست که شکل وظایف آن در همه اجتماعات یکسان باشد. وظایف عمومی زبان در همه جماعات انسانی یکسان است اما نحوه عمل به آنها تابع ضوابط و مقررات خاص آن جماعات می‌شود و متاثر از شکل و شیوه عمل سایر نهادهای اجتماعی، شکل می گیرد لذا زبان ملل مختلف، متفاوت است.

از طرف دیگر چون زبان ثمره زندگی اجتماعی انسان است نه غرایز فطری و فردی او، پس در معرض تغییر و تحول است و بر اثر حوایج متعدد و در برخورد با جوامع دیگر بشری، دگرگون می گردد.

پس می‌توان مقدمتا به این تعریف از زبان رسید که «زبان آن نهاد اجتماعی است که از نشانه استفاده می کند».

۲- وظایف و نقش زبان کدام است ؟

گفتیم که زبان ابزاری است ساخته از نشانه در اختیار اعضای هر جماعتی از جماعات بشری. بنابراین مثل هر ابزار دیگر، وظیفه یا وظایفی انجام می‌دهد و یا دیگران به مدد آن انجام می‌دهند. علمای زبان شناس و روان شناس و منطقیون درباره نقشهای زبان، اختلاف دارند در حالی که زبان یک نقش اصلی دارد که آن «ایجاد ارتباط» است و در آثار مبارکه حضرت بهاءالله نیز تاکید شده است و هر گاه زبان در این وظیفه و نقش، موفق باشد، بقیه نقشهای آن فرعی است؛ نقشهایی چون تکیه گاه اندیشه ـ که همسنگ نقش اصلی است ـ حدیث نفس و ایجاد زیبایی هنری.

درباره نقش اصلی زبان پیش از این گفتیم اما جا دارد که برای درک اهمیت این نقش به دو نکته توجه شود

الف ـ یکی آنکه اگر زبان به مرور تغییر و تحول می یابد بدین علت است که اوضاع و احوال اجتماعی و زیستی بشر در حال دگرگونی است و به تناسب سرعت و کیفیت این دگرگونی در جوامع و زمانهای مختلف، شکل و میزان تغییر و تحول زبان آن جامعه نیز متفاوت با دیگر جوامع و دیگر زبانهاست. به طور مثال در قرن اخیر بر اثر تحولات گسترده و جهانی که در زمینه های مختلف حیات انسان بر روی کره زمین رخ داده، زبان همه جوامع متاثر از این تحولات و متناسب با میزان تاثیرپذیری از آن و هماهنگی و همسویی با تحولات جهانی، تغییر کرده است. بررسی زبان هر جامعه در حال حاضر و مقایسه آن با یک قرن پیش یکی از وسایلی است که می تواند به ما نشان دهد که آن جامعه از کدام مظاهر فرهنگ و تمدن بشری و به چه میزان تاثیر پذیرفته است. مثلا در جامعه خود ما، حدودا از هفتاد سال پیش به این طرف زبان فارسی متاثر از زبانهای اروپایی شد نخست از زبان فرانسه تاثیر گرفت و در سالهای اخیر، از زبان انگلیسی؛ در حالی که پیش از این مهمترین و موثرترین زبان که بر زبان فارسی تاثیر کرده بود، زبان عربی بود و بعد از آن زبانهای ترکی و مغولی. از این تاثیرپذیری پی به زمینه های دیگر تحولات اجتماعی می بریم.

ب ـ دیگر آنکه اوصاف ذاتی زبان در همه اجتماعات انسانی یکسان است که باعث می شود در توصیف و توضیح هر زبانی، اصول و روشهای مشابهی به کار برد. به عبارت دیگر، درجه تمدن و نوع فرهنگ ملل در پیدایش آن اوصاف و کاربرد این اصول و روشها تاثیری ندارد. این همان خصیصه ای است که زبان شناسی همگانی را به وجود آورده است.

ج ـ این را هم باید دانست که گر چه بیان بعضی مطالب بر حسب زبانهای مختلف آسانتر یا دشوارتر است اما هیچ مطلبی نیست که در زبانی مطلقا قابل بیان و تفهیم نباشد. هر گاه چنین موردی پیش آید مربوط به ناتوانی خود زبان نیست بلکه به سبب این است که اهل ان زبان نسبت به امر مورد وصف، تجربه ندارند. به یاد آوریم مطلبی را که در «گوهر یکتا» نقل شده است و مهاجری در سرزمینهای اسکیموها برای ترجمه کلمه «گل» در کلمات مبارکه مکنونه به زبان اسکیموها با مشکل مواجه شده بود و لفظ معادل گل را در زبان آنها نمی یافت که علت آن عدم «گل» در سرزمینهای قطبی بوده است نه ناتوانی مطلق زبان آنها از بیان آن مفهوم. کما اینکه در این گونه موارد یا از لفظ دیگری در همان زبان، مجازا استفاده می شود و یا از زبان دیگری قرض گرفته می شود.

اما دربارهٔ نقشهای فرعی زبان، لازم است مختصری مرقوم گردد تا با آنها نیز آشنا شوید :

الف ـ تکیه گاه اندیشه

زبان علاوه بر اینکه به کار ارتباط می رود، ابزار تفکر منطقی نیز هست، چندان که اگر فعالیت ذهن آدمی در قالب زبان، انجام نگیرد جای شک است که بتوان نام اندیشه بر آن نهاد. قدر مسلم این است که هر گونه فعالیت فکر، حتی در تنهایی و خاموشی، به مدد کلام صورت می گیرد. پس بی آنکه وارد بحث تقدم زبان بر اندیشه یا بالعکس شویم، به رابطه متقابل زبان و واقعیت توجه می کنیم و چگونگی بیان اندیشه را به وسیله زبان مد نظر قرار می دهیم.

ب ـ حدیث نفس

انسان، در بسیاری موارد، زبان را برای بیان حالتهای عاطفی شخصی و تحلیل احساسات فردی خود، و نه لزوما به منظور ایجاد ارتباط با دیگری، به کار می برد و بنابراین در این موارد معمولا به واکنش شنوندگان احتمالی توجه چندانی نمی کند، یعنی به خلاف کاربرد زبان روزمره از ایشان انتظار رفتار متقابل و حتی تفاهم ندارد، گویی

در تنهایی با خود سخن می گوید. واضح است که زبان اگر همواره در همین نقش به کار می رفت بسرعت رو به انحطاط و فساد می گذاشت و جز برای خود گوینده، نامفهوم می شد. در واقع، لزوم ارتباط با دیگران در عین حال حافظ دوام و صحت عمل زبان نیز هست.

ج - ایجاد زیبایی در کلام (نقش هنری)

چون زبان روزمره باید نقش ارتباطی خود را هر چه سریعتر و ساده تر انجام دهد گوینده معمولا به خود کلام و حتی به درستی عبارت، توجه چندانی ندارد و همین قدر که مقصود او فوراً حاصل شود برایش کافی است. اما در بعضی موارد، خاصه در جایی که رفع نیاز مستقیم و مبرمی در میان نباشد، گوینده به تزیین گفته خود می پردازد و مثلا کلمات را به گونه ای که خوشنواتر شوند با یکدیگر می آمیزد و گاهی، بی توجه به معنی، ظاهر کلام را می آراید یا معانی را به اقتضای روابط درونی آنها با یکدیگر تلفیق می کند که انواع تناسبها را به وجود می آورد. این نقش زبان، که خصوصا در آثار ادبی آشکارا به چشم می خورد با نقشهای دیگر چنان در آمیخته است که غالباً نمی توان آنها را از یکدیگر جدا کرد، مگر در مواردی که عالما و عامدا برای این منظور به کار رفته باشد، مانند شعر.

نکته آخر آنکه زبان در هر نقشی که باشد، همچنان ظرفیت و قابلیت ایجاد ارتباط را دارد. مثلا شعر و نوشته ای که حدیث نفس است یا بیان هنری یک تجربه هرچند که در زمان آفرینش آن، متوجه به مخاطب خاصی نباشد و حتی کاملا فارغ از مخاطب فرضی، آفریده شده باشد، باز هم می تواند با سایر انسانهای همزبان در سایر زمانها ارتباط برقرار کند و کسانی که آن را می خوانند، در حد توان و اطلاعات خود، از آن چیزی بفهمند. همین حالت است که انتقال فرهنگ و تمدن بشری را از زمانی به زمانهای بعدی و از مکانی به دیگر مکانها، میسر ساخته است و زندگی انسان را از حیوان متمایز نموده است.

۳ - تحول زبان

گفتیم که زبان نیز همچون سایر نهادهای اجتماعی، تحول می پذیرد و در هر نقشی که انجام وظیفه کند چون در ارتباط متقابل با واقعیت زیستی و اجتماعی و نفسانی انسان است و آنها نیز دائما در حال تحول و تغییرند، زبان نیز دگرگون می شود.

تحول در زبان هم در قسمت آواها صورت می گیرد، هم در دستور (صرف و نحو) و هم در واژگان. یکی از علل عمده تحول در واژگان زبان، تغییراتی است که در جامعه پیش می آید. تغییرات اجتماعی، موجب از بین رفتن تعدادی از واژه های زبان و پدید آمدن واژه های جدید می گردد. کافی است به وسائل جدیدی که در قرن حاضر، به دنبال پیشرفت علوم، وارد زندگی انسان شده است بیندیشیم تا ببینیم که واژه های دال بر این وسائل چگونه وارد زبانهای مختلف شده اند و چگونه همراه با وسائلی که به مرور متروک شده اند نامهای آنها نیز به دست فراموشی سپرده شده است.

وامگیری از زبانهای بیگانه و تاثیر پذیری از آنها نیز از عللی است که در تغییرات واژگانی زبانها دخالت دارد. شتاب تغییرات واژگانی به گونه ای است که غالبا در طول زندگانی یک نسل نیز محسوس و قابل مشاهده است. تغییرات آوایی و دستوری، برعکس، آهنگ بسیار کندتری دارد و بسادگی نمی تواند مورد مشاهده

سخنگویان زبان در محدوده یک نسل، قرار گیرد. این گونه تحولات غالبا پس از گذشت چند قرن محسوس می گردد. مثلا تحول واو معدوله فارسی («خو») و تبدیل آن به «خ» از قرنها قبل شروع شده و احتمالا در دوره صفویه به پایان رسیده است. با این همه هنوز بعضی از گویشهای فارسی، تلفظ اصلی آن («خو») را در برخی کلمات حفظ کرده‌اند. اما زبانها، به دلائلی که بیشتر ناشناخته مانده‌اند، در مقابل مساله تحول، وضع یکسانی ندارند. بعضی از آنها سریعتر دگرگون می شوند و بعضی کندتر. بی شک یکی از عواملی که به کندی تحول کمک می کند وجود خط و آثار مکتوب است. زبانهایی که دارای خط اند معمولا با آهنگی کندتر از زبانهای فاقد خط، تحول می یابند. علت این است که در نظر سخنگویان، صورت مکتوب زبان، همیشه از اعتبار بیشتری برخوردار است و از دیدگاه بسیاری از سخنگویان تنها شکل معتبر زبان همان صورت مکتوب آن است. غالب سخنگویان چنین احساس می کنند که صورتهای سائیده شده گفتار و کلماتی که دستخوش همگونی آوایی شده‌اند، اشکال تحریف شده، در هم شکسته و غلط صورتهای نوشتاری‌اند که باید بر اساس این صورتها تصحیح شوند و عده‌ای آگاهانه یا ناخودآگاه کوشش در جهت تصحیح گفتار خود بر اساس نوشتار دارند. اما آیا این کوششها موفق می شوند تحول زبان را کند یا متوقف کنند؟ پاسخ این سوال در بسیاری از موارد منفی و در بعضی موارد مثبت است و این بستگی به این دارد که تحوّل در کدام بخش از زبان، نظام آواها، صرف و نحو و یا واژگان، پیش آمده باشد. در موارد نظام آوایی زبان، در بسیاری از موارد تحولاتی که در گفتار پدید می‌آیند در جامعه همگانی می شوند و در گفتار درس خوانندگان نیز نفوذ می کنند ، از گفتار به نوشتار راه می یابند و سرانجام تثبیت می گردند. تحولاتی که به این شکل در زبان ایجاد می گردند هیچ گاه به صورت اصلی خود باز نمی گردند. تحولاتی که در صرف و نحو پیش می‌آیند نیز چنین وضعی دارند. مثلا در زبان فارسی قدیم صورتی از فعلهای شرطی وجود داشته که برای بیان وقوع نیافته مانند شرطهای تحقق نیافتنی، بیان خواب و آرزو و غیره به کار می‌رفته و در آخر فعل یک «ی» اضافه می شده، مانند : «دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی» و «کاش چنین بودی» و جز آنها . این نوع فعلها به گونه‌ای از گفتار و نوشتار فارسی زبانان خارج شده‌اند که دیگر هیچ گاه به آن باز نگشته‌اند. سایر تحولات دستوری نیز چنین‌اند.

اکنون اگر ارتباط را به معنی وسیعتری بگیریم و آن را شامل فهم و استفاده از آثار مکتوب ادوار گذشته نیز بدانیم آن گاه تا آنجا که به تحولات اجتناب ناپذیر زبان مربوط نمی گردد، برای حفظ این ارتباط، ناچار از نوعی تجویز و ارشاد هستیم. ما امروز در دوره‌ای زندگی می کنیم که به سبب نیازهای گوناگون به زبان انگلیسی و سایر زبانهای غربی ناچار از تماس دائم و ترجمه از این زبانها هستیم. از آنجا که در ترجمه، تاثیر زبان مبدا (زبان مورد ترجمه) بر زبان مقصد به شکل وامگیری، ترجمه قرضی، تعبیر قرضی و احیانا اقتباس ساختهای نحوی امری ناگزیر است، آشنایی غیر کافی مترجمان به زبان مادری خود و عدم مهارت در فن ترجمه این روند را تشدید می کند. این مسئله بخصوص در مورد کسانی که اخبار سیاسی و گزارشهای ورزشی و مطالبی مانند آنها را تهیه می کنند چشمگیرتر است زیرا در تهیه این گونه مطالب، معمولا دقت کافی به کار نمی‌رود و فرصت تعمق و دقت نیز برای تهیه کنندگان نیست. بنابراین نیاز به ویراستارانی در کنار مترجمان وجود دارد تا با استفاده از کتابهای مرجع و دستورالعمل هایی تا آنجاکه ممکن است این تاثیرپذیری را کندتر کنند. هیچ گونه تردیدی نیست که شدت گرفتن این تاثیرات و همگانی شدن آنها موجب تحول سریع زبان می گردد. اگر واژه های قرضی غیرضروری وارد زبان شود، خواه ناخواه معادلهای بومی آنها مشمول تحوّل و تغییر می گردند. پاره‌ای از آنها متروک می‌شوند و پاره‌ای دیگر تغییر معنی می‌دهند یا حوزه استعمال آنها محدود می‌شود. این همان چیزی است که در گذشته با ورود

سیل‌آسای کلمات عربی به فارسی در این زبان، پیش آمده است. قدرت حافظه و گنجینه لغات افراد معمولی حدوداً معین است. ورود بیش از حد و غیر لازم کلمات قرضی، برعکس تصوّر بعضی افراد، موجب غنای زبان نمی گردد. تاثیر الگوهای نحوی بیگانه در تحول زبان از تاثیر واژگان نیز بیشتر است. اگر این گونه تاثیرات تحت مراقبت نیاید و کاربرد آنها در زبان، عمومیت یابد مبارزه با آنها مانند مبارزه با تحولات قسمتهای نظام یافته زبان، عبث و بی‌حاصل است. ادامه بی‌رویه این تاثیرات، حد اقل موجب ضعیف شدن ارتباط زبان معاصر با زبان آثار گذشته می گردد. فرهنگ دیرین ما عمدتا از طریق زبان ما در دسترس ما است و اگر وضع طوری شود که در نتیجه دگرگون شدن سریع زبان، ارتباط ما با این فرهنگ سست شود.

تردیدی نیست که هدایت کردن زبان در جهت ارتباط بهتر به معنی سد کردن پویایی آن نیست. اگر زبانی پویا نباشد به سرعت رو به زوال خواهد رفت. اما این هدایت مستلزم آگاهی از ماهیت زبان است. امر و نهی‌های ادبا که با دیدی ایستا و فارغ از اندیشه تحول به زبان می نگرند نه تنها تاثیری در توقف پویایی زبان ندارد بلکه اگر نتیجه‌ای نیز داشته باشد بیشتر زبان آور و مانعی بر سر راه جوانانی است که می‌خواهند قلم به دست بگیرند. برحذر داشتن فارسی زبانان از کاربرد کلماتی مانند : «قضاوت، حراف، جحیم» و نظایر آنها به این دلیل که اینها در عربی به کار نرفته‌اند مسئله ای را در زبان فارسی حل نمی کند. این گونه کلمات دقیقا حاصل پویایی زبان فارسی است و از روی کلمات پر بسامدی مانند : «سلامت، شهامت، جسارت ...؛ فعال، کذاب، جعال، ...؛ کریم، شریف، قبیح، ...» که همه از عربی گرفته شده‌اند. کلمات متداولی که یا در عربی به کار نرفته و یا از نوشته‌های قدما نمی‌توان برای آنها شاهدی به دست داد هیچ گونه اختلالی در زبان فارسی ایجاد نمی کنند و مانعی در راه ارتباط میان اهل زبان نیستند.

زبان شناسان، برعکس ادبا، به واقعیتهای زبان توجه دارند و شکلهای تازه‌ای را که در نتیجه پویایی زبان به وجود آمده‌اند دقیقا مطالعه و دسته بندی می کنند و می کوشند تا علت آنها را دریابند. مثلا اینان شکلهایی مانند «دوماً، مَفادّ(به جای مُفاد) ، ضفط (به جای ضبط) » را چنین توجیه می کنند که شکل اول به قیاس با کلمه ثانیا و شکل دوم از روی الگوی کلمه مواد وبه وجود آمده و صورت سوم ناشی از وجود یک قاعده آوایی زبان پهلوی و فارسی قدیم است که بر طبق آن هر گاه در کلمات مشتق یا واژه‌های قرضی دو صامت انسدادی (که در هنگام تلفظ مجرای خروج هوا از دهان به وسیله دندان یا لبها بسته می‌شود) پشت سر هم قرار بگیرند، صامت اول به یک صامت سایشی (که برای تلفظ آن هوا با سایش از بین دندانها خارج می‌شود) بدل می گردد. همچنان که صامت «پ» در کلمه «یاب» پس از الحاق صامت «ت» به آن به «ف» بدل شده است و شکل «یافت» به وجود آمده است. از نظر زبان‌شناسان در زبان، غلط مطلق وجود ندارد و درستی و نادرستی شکلهای زبانی، نسبی است. شکلهایی که در یک سطح از زبان ـ مثلا گفتاری ـ درست باشند الزاما در سطح دیگر ـ مثلا نوشتاری ـ درست نیستند.

اگر بخواهیم بحث حاضر را خلاصه کنیم و از آن نتیجه بگیریم باید بگوییم که زبان، ابزاری است در دست انسان که به توسط آن با همنوعان خود ارتباط برقرار می کند. این ابزار بر اساس ماهیت خود و به سبب دگرگونیهای اجتماعی که با آنها تماس مستقیم و دائمی دارد پیوسته در حال تحول است. از سوی دیگر نظام‌مندی این ابزار و لزوم حفظ ارتباط موثر و بی‌اختلال، عاملی در جهت نگهداری و کند کردن آهنگ تحول آن است. از آنجا که کلیه شکلهای زبانی، قراردادی است، هر گونه تغییر تدریجی و عمدی در این قراردادها باید مورد تایید سخنگویان قرار بگیرد. تغییراتی که تایید می گردند جزء زبان می شوند و آنهایی که پذیرفته نمی‌شوند متروک

می گردند. در صد پذیرش اهل زبان و سطوحی که شکلهای جدید در آنها به کار می رونه ملاک درستی و نادرستی آنها است. داوریهای فردی، آن هم بر اساس معیارهای غیر زبان شناختی، نمی تواند در این مورد واجد اعتبار باشد.

۴ ـ معیار صحیح و غلط از دیدگاه آثار مبارکه

علاوه بر آنچه از دیدگاه علم زبان شناسی مطرح شد، برای ما معیار دیگری نیز وجود دارد که همانا آثار مبارکه است. بدین معنی که اگر صورت زبانی خاصی، اعم از اینکه در حوزه واژگان باشد یا ساخت صرفی و نحوی زبان، در آثار هیاکل مقدسه به کار رفته باشد، میزان درستی و ملاک جواز کاربرد آن است.

حضرت بهاءالله در لوح ورقا چنین می فرمایند، قوله تعالی:

«در ذکر سیسان، آن جناب این کلمه را به «صاد» نوشته و اعراب نموده اند ولکن نظر به آنکه این اسم از اسامی قرای ایران است و در لسان قدیم، هشت حرف که از جملهٔ آنها «صاد» است نبوده لذا این عبد به «سین» نوشته. اگر چه آنچه در عرف ناس، متداول است باید عمل نمود چه که گفته اند: الغلطُ المشهورُ خَیرٌ مِنَ الصَّحیحِ المَهجور»

(مائده آسمانی ـ جلد چهارم ـ ص ۱۲۲)

ملاحظه می شود که اصل تداول و قبول اهل زبان را که در دیدگاه زبان شناسان نیز پذیرفته شده است در این بیان مبارک تایید فرموده اند.

در لوح مبارک قناع می فرمایند قوله المنیع:

«اِفْتَحِ الْبَصَرَ لِتَعْرِفَ بِاَنَّ الْقَواعِدَ تُؤخَذُ مِنْ کَلِماتِ اللّهِ الْمُقْتَدِرِ الْمُهَیْمِنِ الْقَیّوم»

(مجموعه الواح مبارکه ـ ص ۷۹)

پس از نظر اهل بهاء، منشا قواعد، کلمات الهی است پس نمی توان با قواعد مجعوله بشری که با کلمات الله تطابق ندارد صحیح و غلط را از هم جدا کرد و یا خدای ناکرده به ارزیابی کلام حق پرداخت چه که میزان حقیقی همانا آثار مبارکه است لا غیر.

در همان لوح مبارک می فرمایند، قوله الشریف:

«هنوز آن قدر ادراک ننموده ای که کلمات منزله الهیّه، میزان کل است و دون او میزان نمی شود. هر یک از قواعدی که مخالف آیات الهیه است آن قاعده از درجه اعتبار ساقط.» (همانجا ـ ص ۷۸)

پس اگر در بیانی می فرمایند: «... لذا به خدعه برخاسته اند و به نسبتهای کذبه و مفتریات نالایقه نسبت داده اند.» (همانجا ـ ص ۱۸۸)

و برای کلمه فارسی (=نسبتها) صفت مونث عربی (=کذبه) و برای کلمه جمع مونث عربی (=مفتریات) صفت مرکب فارسی و عربی مونث (=نالایقه) آورده اند نمی توان به تجویزات ادبا و دستوریون متمسک شد و گفت در نوشته های فارسی تطابق مونث و مذکر بین صفت و موصوف لازم نیست. درهمان لوح مبارک می فرمایند:

«... وجواهر آثار ملکوتیه که در این لوح منیعه ابدیه به خطاب محکمه مبرمه نازل فرمودم...» (همانجا ـ ص ۱۸۷)

یعنی هم تطابق آن آمده است (=آثار ملکوتیه) و هم عدم تطابق (=لوح منیعه ابدیه / خطاب محکمه مبرمه) حتی در توقیعات حضرت ولی امرالله برای کلمه جمع غیر فارسی و عربی، صفت مونث آمده است چنانکه مرقوم فرموده اند:

« ... اوراق و راپورتهای متفرقه و مکاتیب و خلاصه مذاکرات آن محفل مقدس و نامه های متعدده یاران و سواد مراسلات بین آن محفل و محفل شیراز و اخبار امری و جزوه های متفرقه ... »

(مجموعه توقیعات مبارکه - جلد سوم - ص ۲۸۲)

«راپورتهای متفرقه»، « نامه های متعدده» و «جزوه های متفرقه» نمونه ای است که کاربرد صفات مونث عربی را در فارسی نشان می دهد چنانکه زبان شناسان معتقدند در بسیاری از موارد علامت تانیث عربی نقش تعیین جنسیت ندارد زیرا در زبان فارسی کلمات چنین تقسیم نشده اند بلکه صرفا از باب خوش آهنگی کلمات یا شباهت با «ه» (هاء بیان حرکت) در بعضی ساختهای واژگانی (مثل صفت مفعولی) باعث می شود که چنین شکلی در زبان فارسی به کار رود. حضرت بهاءالله در لوحی می فرمایند قوله الاحلی:

«درباره زبان نوشته بودید، تازی و پارسی هر دو نیکوست؛ چه که آنچه از زبان خواسته اند پی بردن به گفتار گوینده است و این از هر دو برمی آید» (دریای دانش - ص ۴)

یعنی نقش و وظیفه اصلی زبان را که «ارتباط» است تایید می کنند و چون این نقش و وظیفه انجام شود، دیگر تفاوتی نمی کند چه حالتی باشد یا چه زبانی به کار رود.

در دروس بعدی نمونه های بیشتری از آثار مبارکه که با تجویزات دستوریون وادبا، اختلاف دارد آورده می شود تا بیش از پیش به جنبه های کاربردی زبان در آثار مبارکه آشنا شوید.

خود آزمایی:

۱- مهمترین وسیله ارتباطی بشر چیست ؟

۲- تعریف زبان چیست ؟

۳- رابطه زبان با اجتماع چیست ؟

۴- چرا زبان متحول می شود ؟

۵- وظایف و نقشهای زبان کدام اند ؟

۶- اصلیترین وظیفه زبان را شرح دهید.

۷- منظور از اینکه می گوییم «زبان تکیه گاه اندیشه است» چیست ؟

۸- نقش زبان هنری چیست ؟

۹- زبان چگونه برای حدیث نفس به کار می رود؟

۱۰- زبان در چه مواردی متحول می شود ؟

۱۱- تحول در کدام زمینه، کندتر و در کدام زمینه سریعتر صورت می گیرد ؟

۱۲- چه زبانهایی کمتر دستخوش تحول می شوند ؟

۱۳- تفاوت زبان شناسان با ادبا در مواجهه با زبان چیست ؟

۱۴- معیارهای صحیح بودن زبان از دیدگاه امر مبارک کدام اند ؟ توضیح دهید.

مآخذ:

۱) «مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی» - ابولحسن نجفی - طهران - انتشارات نیلوفر - ۱۳۷۱ - صص ۱۳-۹ و ۳۹-۳۴

۲) «تحول زبان و تثبیت یا معیاری سازی آن: دو جریان مخالف و ناگزیر» - علی اشرف صادقی - مجله زبانشناسی - سال پنجم - شماره اول - بهار و تابستان ۱۳۶۷ - طهران - مرکز نشر دانشگاهی - صص ۱۲ - ۲ .

نوشته های ادبی ، کاربرد زبان :

یکی از عواملی که یک نوشته را ارزشمند می سازد و آن را به حوزه ادبیات نزدیک می کند ، شناخت درست زبان و آگاهی از رمز کلمه ها و به کار گرفتن درست آنها و ترکیب زیبا و استوار از جمله ها و عبارات است . شما با کتاب گلستان سعدی آشنا هستید و قطعاتی از آن را در کتابهای درسی خوانده و به استواری و زیبایی سخن سعدی پی برده اید ، عاملی که در بیشتر موارد نوشته سعدی را ممتاز می کند و به آن لطف و زیبائی می بخشد همان هنر نویسنده است در شناختن رمز کلمه ها و ساختن و پرداختن جمله ها و عبارات ، در نهایت استواری و زیبائی ، چنان که نه می توان کلمه ای به آن افزود و نه چیزی از آن کاست .

برای آن که این عامل را که از آن به "کاربرد زبان" تعبیر می کنیم ، درست بشناسیم باید توجه کنیم که هر نوشته از مجموعه واحدهایی که جمله و عبارت نام دارند ، تشکیل می شود و جمله ها خود از اجزایی که کلمه می نامیم فراهم می گردد . کلمه ها نشانه های قراردادی زبان است که نویسنده با به کار گرفتن آنها اندیشه ها و تخیلات خود را بیان می کند و خواننده با خواندن آنها به مفاهیم ذهنی نویسنده راه می جوید ، وقتی نوشته ای ارزش ادبی پیدا می کند که نویسنده از دست افزاری که در دست دارد یعنی کلمه ها به بهترین وجهی استفاده کند ، به این معنی که کلمه ها را خوب بشناسد ، جای کاربرد آنها را بداند و در نوشتن ، کلمات را به کاربرد که مقاصد وی را به خوبی برساند و آنچه را در درون وی می گذرد به ذهن خواننده القا کند ، یکی از نویسندگان در این باره نوشته است :

" نویسنده باید عهده دار که الفاظ و تعبیرات را مانند صراف وزرگر به محکی دقیق بزند و سره و ناسره را جدا کند و اجزا را با دقت تمام چنان به جای خود بنشاند که در مجموع آنها تناسب و زیبایی وجود داشته باشد . این محک جز ذوق نیست . اما ذوق را مطالعه و دقت در کار هنرمندان گذشته و آگاهی از راه و رسم ایشان پرورش می دهد و به بار می آورد . "(۱)

" نویسنده باید کلماتی را که به کار می برد ، با دقت انتخاب کند . او نباید اولین کلمه ای را که به ذهن می رسد به کار برد و باید به این نکته توجه داشته باشد که حتی دو کلمه را نمی توان یافت که معنی و مفهوم واحدی را یکسان برسانند . وجود اختلافاتی ناچیز همیشه کلمات مترادف را از هم متمایز می سازد . نویسنده باید به این اختلاف توجه کند و همان کلمه ای را انتخاب کند که مفهوم ذهنی او را بهتر می رساند . "(۲)

کلمه های دماغ و بینی و مشام در فرهنگ ها و لغت نامه ها مترادف همدیگر نوشته شده است ، ولی نویسنده دقیق هر یک از آنها را در جایی خاص به کار می برد ، در این جمله ها دقت کنید :

سار اسر ما خورده و به همین دلیل دماغش گرفته است .

نفس را از راه بینی به ریه ها می فرستیم .

۱- پرویز ناتل خانلری ، در باره زبان فارسی - صفحه ۱۴۷

۲- خانلری ، روش نویسندگان بزرگ - صفحه ۱۴۲

بادتند از ساحل بوبی‌نا آشنا می آورد ، بوبی‌که مشام در یانورد آن‌را می انباشت و دلشان‌را آشفته می‌کرد .

هر دسته از کلمه های زیر نیز با هم ، هم معنی هستند ، اما با توجه به ساختمان جمله و شیوه نگارش و با توجه به نوع نوشته ، در انتخاب و استعمال آنها باید تناسب را در نظر بگیریم و مناسب‌ترین کلمه را در جمله به کار ببریم :

پست ، فرومایه ، دنی

پایه ، اساس ، بنیاد

خورشید ، آفتاب ، مهر

کهنسال ، پیر ، سالخورده

اختر ، ستاره ، کوکب

کسوت ، جامه ، لباس

کامکار ، موفق ، کامروا

خواهش ، تقاضا ، تمنا ، استدعا ، روا ندا ختن

انتها ، پایان ، انجام ، آخر ، عاقبت

از این گذشته ، وقتی‌که برای کلمه ای مضاف الیه یا صفت می آوریم هر یک از مضاف و موصوف در انتخاب مضاف الیه و صفت خود نقشی ایفا می‌کنند و ذهن نویسنده و تو انا و اهل مطالعه و مسلط بر زبان را به سوی کلمات خاصی سوق می‌دهد ، به شرط آنکه برای مفهوم واحد دو یا چند واژه در اختیار باشد . مثلا "در این جمله "خورشید از کوه دمید" ، اگر بخواهیم صفتی برای خورشید بیاوریم و این دو کلمه به ذهن بیاید : جهان افروز ، عالمتاب ، انتخاب کلمه اول را بر دو می‌ترجیح می‌دهیم و اگر در جمله به جای خورشید ، آفتاب بگذاریم ، صفت عالمتاب با آن بیشتر تناسب دارد .

همچنین اگر در جمله "در یا جلوه گاه رنگهای . . . است "بخواهیم صفتی برای رنگها بیاوریم که تنوع و بسیاری و گونه گونی آن را برساند ، از میان این صفت ها ، برخی از آنها مناسب جمله فوق خواهد بود نه همه آنها : متنوع ، بسیار ، فراوان ، بی‌شمار ، زیاد ، گوناگون و . . .

***

علاوه بر انتخاب و اژه در کار برد زبان نکته های دیگری نیز هست که به مهمترین آنها اشاره ای می‌کنیم :

ساده نویسی :

ساده نویسی ، امری است که نویسندگان موفق پیوسته بدان توجه داشته اند . در روزگاران پیشین به کار بردن کلمه های دور از ذهن ، نشانه فضل فروشی و دانشمندنمایی بود ، ولی این نوع نوشته ها هیچگاه مورد قبول عامه قرار نگرفته و فضلا نیز آنها را در شمار آثار برگزیده ادبی نیاورده اند . هر اندازه نوشته ساده ، طبیعی ، بی‌تکلف و همه فهم باشد ارزش آن بیشتر خواهد بود .

خوش آهنگی سخن :

نکته دیگر که نویسنده باید بدان توجه داشته باشد ، خوش آهنگی کلمه ها و عبارتهاست . سخن خوش آهنگ عامل مؤثری است در تاثیر معنی و مفهوم و رسوخ و نفوذ آن در ذهن خواننده . سخن خوش آهنگ اندیشه ها و عواطف نویسنده را آسانتر و سریعتر به ذهن خواننده القا می کند و در ایجاد فضای ادراکی و عاطفی مشترک میان نویسنده و خواننده کمک به سزایی می نماید .

آئین نگارش مقدماتی - تالیف دکتر حسن انوری - صفحات ۱۱۰ الی ۱۱۲

مراعات قواعد دستوری :

نکته دیگر که در نگارش باید به آن توجه داشت ، رعایت قواعد دستوری است . جای تردید نیست که نوشته باید خالی از غلطهای املایی و انشایی باشد . غلط املایی در نوشته آن چنان زشت است که گاه ممکن است تاثیر بهترین نوشته یا نامه را از میان ببرد . چنان که پیشتر نیز گفته شد ، اگر شما بهترین نامه را نوشته باشید اما غلطی املایی در آن باشد ، مخاطب و خواننده نامه ، شما را با آن که نامه شیوا و زیبایی انشا کرده اید متهم به بی سوادی و نادانی می کند و نامه ، تاثیر لازم را در خواننده نمی کند .

غلط املایی گاهی از بی اطلاعی و آشنا نبودن با صورت مکتوب کلمه ، به نوشته راه می یابد ، کلمه ای را از زبان کسی یا از رادیو یا تلویزیون می شنویم و معنی آن را نیز یاد می گیریم و بی آنکه به املای آن توجه کنیم در نوشته خود به کار می بریم ، در این گونه موارد بهتر است املای کلمه را با مراجعه به کتاب لغت یا با پرسش از دبیر خود فرا گیریم و سپس در نوشته خود به کار ببریم و در صورتی که به کتاب لغت یا دبیر دسترسی نداشته باشیم ، از آوردن آن در نوشته خود داری کنیم و به جای آن متر ادف ساده تری به کار بریم . به این نکته باید توجه کنیم که با ساده نویسی بیشتر غلطهای املایی که ممکن است در نوشته ما راه یابد از میان می رود و در عین - حال نوشته را زیبا و مفهوم می کند ، این است که مجددا" ساده نویسی را توصیه می کنیم .

قسمتی دیگر از غلطهایی که در نوشته راه پیدا می کند ، غلطهای دستوری است ، ما قواعد دستوری را در کلاسهای دبستان و کلاسهای سه ساله دوره راهنمایی فرا - گرفته ایم و در دوره دبیرستان نیز در حواشی کتاب فارسی مطالعه دستور را دنبال می کنیم ، اما حقیقت آن است که اگر فرا گیری قواعد دستوری همراه با مطالعه ممتد در آثار مکتوب زبان و آثار نویسندگان نباشد ، شخص را در نویسندگی و درست نویسی یاری نمی کند . آن که بسیار می خواند و روزی چند صفحه نیز می نویسد مسلما" نویسندگی فرا می گیرد ، اما آنکه آثار نویسندگان را مطالعه نمی کند و فقط به یاد گیری قواعد زبان و دستور می پردازد بسیار بعید است که نویسندگی یاد گیرد .

این نکته را نیز باید یاد آوری کرد که شیوا و روان و خوب نوشتن مسئله ای غیر از درست نوشتن است ، ممکن است کسی درست بنویسد اما نتواند شیوا و خوب بنویسد و مقصود خود را به بهترین وجهی ادا کند و بر عکس بسیاری را و ان و شیوا می نویسند ولی در نوشته آنان اغلاط دستوری دیده می شود . اگر با نظر انتقادی دقیق به آثار نویسندگان نگریسته شود ، با شگفتی بسیار نوشته های آنها را از لغزشهای دستوری خالی نخواهیم دید . البته منظور این نیست که درست نویسی را کم اهمیت جلوه دهیم و غلط نویسی را جایز بدانیم ، هرگز ! بلکه مراد آن است که نخست باید نویسندگی فرا گیریم و مهارت به بیان اندیشه و تخیلات را به دست آوریم و در خلال آن نیز درست نویسی را بیاموزیم و دقت کنیم که نوشته ما از خطا و لغزش خالی باشد . لغزشها و خطاها را با اندکی دقت و توجه به برخی از قواعد زبان می توان مرتفع ساخت ولی نویسندگی را باید به سالها مطالعه و تمرین و ممارست فرا گرفت .

آیا می‌توانیم در نوشته‌های خود لفظ محاوره به کار ببریم؟

در برخی از زبانها زبان گفتار، با زبان نوشتار چندان فرقی ندارد. مردم همان گونه می‌نویسند که سخن می‌گویند. اما در برخی از زبانها، زبان گفتار با زبان نوشتار فرق می‌کند. این فرق علتهای گوناگون دارد که جای بحث آن در اینجا نیست (۱). در اینجا فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که هرچه ادبیات ملتی قدیم و عالی باشد، فرق زبان گفتار با نوشتار بیشتر نمایان می‌شود.

زبان فارسی نیز از جمله زبانهائی است که شکل گفتاری آن با شکل نوشتاری تفاوت دارد. به این عبارت توجه کنید:

"هر که رو نگاه می‌کنی، یک بد بختی دارد، خانم از دیشب تا حالا انگشتر عقیقم که شما دیده بودید گم شده. قابلی نداشت، اما یادگاری مادر بزرگم بود، شما آن را ندیدید؟"

در لهجه مرکزی ایران، عامه مردم، این جملات را در گفتار خود چنین بیان می‌کنند:

"هر که رو نگاه کنی، یه بد بختی دارد، خانوم از دیشب تا حالا انگشتر عقیقم که شما دیده بودین گم شده، قابلی نداشت، اما یادگاری مادر بزرگم بود، شما ندیدین؟" (۲)

آیا جایز است که ما این نوع سخن را در گزارشها و انشاهای خود به کار بریم، یعنی به لفظ محاوره بنویسیم و کلمات را بشکنیم و مثلا" به جای:
می‌گوییم، "می‌کم"، "می‌روند"، "می‌رن"، "می‌خواهد"، "می‌خواد"، "ندارد"، "نداره"، "آن"، "اون" و نظایر اینها را به کار ببریم.

این زبان همان طور که اشاره شد زبان یا به عبارت درست‌تر لهجه مرکزی ایران است. در هر منطقه‌ای از کشور لهجه و زبان گفتار به گونه‌ای است در حالی که زبان نوشتار در همه جا یکسان است و آن زبان رسمی و مکتوبی است که همه کتابهای علمی و گزارشها و نامه‌ها و مقالات بدان زبان نوشته می‌شود، بنابر این جایز نیست که ما در گزارشها و نامه‌ها و انشاهای خود زبان شکسته و لفظ محاوره به کار ببریم. مثلا" درست نیست که در گزارشی که از یک مسئله علمی تهیه کرده‌اید چنین بنویسید:

"همه سلولهای بدن شما غذا مصرف می‌کنن. اما غذا فقط به صورت محلول می‌تونه وارد خون بشه و از اونجا وارد سلولها بشه. آب بعضی از غذاها رو حل می‌کنه ولی همه غذاها رو حل نمی‌کنه. بدن شما باید بیشتر غذاهایی رو که می‌خورین به مواد دیگه، که حل شدنی هستن تبدیل کنه. گوارش غذا رو تغییر شیمیایی می‌ده و قابل حل می‌کنه."

۱- رجوع کنید به کتاب "درباره زبان فارسی" تالیف دکتر پرویز ناتل خانلری از انتشارات سخن - صفحه ۱۹۳ به بعد.

۲- صادق هدایت، علویه خانم - صفحه ۵۳.

در این مورد حتما " باید به زبان نوشتار و رسمی کشور چنین بنویسید :

"همه سلولهای بدن شما غذا مصرف می‌کنند . اما غذا فقط به صورت متحلول می‌تواند وارد خون و از آنجا وارد سلولها شود . آب بعضی از غذاها احتیاجی می‌کند ولی همه غذاها احتیاج نمی‌کنند . بدن شما باید بیشتر غذاهایی را که می‌خورید به مواد دیگر ، که حل شدنی هستند ، تبدیل کند . گوارش ، غذا را تغییر شیمیایی می‌دهد و قابل حل می‌کند . "

بیاد قدیکه منظره ای را توصیف می‌کنید ، اگر چنین بنویسید کار درستی نکرده اید :

" بلبلی در اون ور باغ آواز می‌خونه . باغبون با صد ای بلند با کسی حرف می‌زنه . گنجشکا ، در میون درختا جیک جیک می‌کنن . صدای قورباغه از استخر میاد . " .

در این مورد نیز چنین باید بنویسید :

" بلبلی در آن سوی باغ آواز می‌خواند . باغبان با صدای بلند با کسی حرف می‌زند . گنجشکان در میان درختان جیک جیک می‌کنند . صدای قورباغه از استخر می آید . "

در چه مواردی می‌توان لغت محاوره به کار برد ؟

اگر شما داستانی بنویسید و در آن از زبان شخص یا اشخاص داستان سخن بگویید ، برای نشان دادن شخصیت قهرمان داستان و بار عایت تناسب می‌توانید لغت محاوره به کار ببرید .

در این نوشته دقت کنید :

در این قسمت نویسنده از زبان خود سخن می‌گوید ، بنابر این لغت قلم به کار می‌برد .

" محمد . . . تو آهنگر خانه ، استاد کار بود و رئیس کارگاه خیلی خاطرش را می‌خواست . اما آن وقتها محمد خیلی جوان بود و بچگی که او روسندان می‌کوبید کارگران دیگر نمی‌توانستند آن را بلند کنند . "

در این قسمت نویسنده از زبان قهرمان داستان سخن می‌گوید و بنابه تناسب شخصیت او لغت محاوره به کار می‌برد .

" یاد آن روزها به خیر . چه روزگار خوشی بود . اون وختا جوون بودم و هیچ غمی بند اشتم . پول مثل ریگ بیابون تو دستم بود و بالم ولو بود ، چقده زندگی زود می‌گذره حالا دیگه باید نزدیک چل سال داشته باشم ، شاید هم بیشتر . . . چه فایده داشت ؟ دسرنج اون همه زحمت و خون جیگر خوردن آخرش به باد رفت . . " (۱)

ماخذ : آئین نگارش (مقدماتی) - تالیف دکتر حسن انوری - ص ۱۲۰ - ۱۱۷

---

۱ - صادق چوبک ، تنگسیر ، چاپ جاویدان - ص ۲۶ .

چند نکته دستوری :

۱- تتابع افعال

در فارسی معمولا " فعل در آخر جمله واقع می‌شود . هرگاه چند جمله پیرو همراه یک جمله پایه بیایند ، احتمال این هست که افعال همه این جمله ها در پایان عبارت تتابع در نسبان یکدیگر ردیف شوند . اگر تعداد این افعال از دو تجاوز کند غالبا "فهم عبارت دشوار می‌شود و خواننده مجبور است که آن را از نو بخواند اگر تعداد افعال از این مقدار نیز درگذرد معنای عبارت مبهم می‌شود و خواننده حتی از بعضی از مواردی از فهم آن عاجز می‌ماند ، مانند عبارت زیر :

" این کلمه را به مناسبت اینکه در نطق معروف (هیتلر) . . . که در ۲۸ آوریل ۱۹۳۹ . . . در جواب تلگرافی که روزولت رئیس جمهور اتازونی که در یکی دو هفته پیش به آلمان کرده بود که آیا حاضر بود برای پنج یا ده سال حمله بر فلان و فلان و فلان دولت (تقریبا "جمیع دول مستقله دنیا را شمرده بود) نکنید کرده بود آمده بود و معنیش را نمی‌دانستم پیدا کردم "

(محمد قزوینی ، یادداشتها ، ج ۲ ، ص ۵۲ و ۵۳)

در انتهای این عبارت طولانی ، چنانکه پیداست ، شش فعل به دنبال هم آمده و عبارت را ناتمفهوم کرده است .

این مشکل بیشتر در ترجمه ها به چشم می‌خورد ، زیرا در زبانهای فرنگی ، فعل جمله معمولا "پیش از مفعول می آید و چون جمله پیرو غالبا "به مفعول جمله قبل راجع می‌شود تتابع افعال رخ نمی‌دهد ، اما در ترجمه این قبیل عبارتها به فارسی اگر تابع قواعد عادی ، یعنی به شیوه ترجمه لفظ به لفظ ، عمل شود ، غالبا " عبارتهای سنگین ناتمفهوم می به دست می آید . برای حل این مشکل در فارسی راههای متعددی هست که از آنها چند راه عملی‌تر است .

یک راه این است که فعل جمله پیرو حتی المقدور از پایان عبارت به پیش از "که "موصول منتقل شود . مثلا "به جای عبارت سنگین زیر که در یکی از ترجمه ها آمده است : " در من صد ای وجدان از صد ای همه این استدلالهای مردم فریب که دستاویز کسانی که چشم بسته اطاعت می‌کنند شده است بلندتر است . "

می‌توان گفت : " در من صدای وجدان بلندتر است از صدای همه این استدلالهای مردم فریب که دستاویز کسانی شده است که چشم بسته اطاعت می‌کنند . "

۲- "را" پس از اسم نکره

از اتاد دستوری "را" علاوه بر اینکه نشانه مفعول صریح است در عین حال نشانه معرفه نیز هست . مثلا " جمله "نامه را نوشتم " (در مقایسه با "نامه ای نوشتم ") اشاره به نامه مشخص و معلومی می‌کند . از این رو به عقیده بسیاری از ادبا و دستورنویسان ، استعمال "را" پس از اسم نکره غلط است . زیرا در جمله ای چون "خانه ای را خریدم " ، اجتماع "را" ی معرفه

و "ای" نکره مستلزم تناقض است و به جای آن باید گفت "خانه ای خریدم" یا "خانه را خریدم".

این حکم هر چند منطقاً صحیح است در عمل خلاف آن دیده می‌شود، زیرا نه تنها در گفتار و نوشتار امروزه فارسی بلکه در متون معتبر گذشته نیز "را" پس از اسم نکره فراوان به کار رفته است. به ذکر چند مثال از متون ادبیات فارسی اکتفا می‌شود. "روزی بباشاگرد ان خود می‌گذشت، خانه ای را دید نوکرده" (پند پیران، ۳۸)، "پیره زنی را دیدم میان تنگ بسته و می‌گریست. پرسیدم: چه بوده است؟" (همان کتاب، ۳۰)، "وی را بر بالای اشتر نهادند و سیاهی را بر وی موکل کردند" (قصص قرآن، ۱۴۷)، "غلامی را بخرید و او را تربیت بسیار کرد" (جوامع الحکایات، ج ۱، قسم ۳، ص ۴۱)، "پادشاهی پسری را به ادیبی داد" (سعدی، گلستان، باب هفتم).

دید موسی یک شبانی را به راه کو همی گفت ای خدا و ای الٰه

(مولوی-مثنوی)

۳- "را" پس از فاعل

در عبارتی مرکب از چند جمله، گاهی جمله پیرو در پایان جمله پایه می‌آید. مانند: "به کسی شجاع می‌گویند، که از مشکلات زندگی نهراسد" و گاهی در میان جمله پایه قرار می‌گیرد. مانند: "به کسی، که از مشکلات زندگی نهراسد، شجاع می‌گویند" بنابر این جمله مرکب زیر:

(۱) آن ساعت را که تازه خریده بودم فروختم.

شامل دو جمله است: یک جمله پایه "آن ساعت را ... فروختم" و یک جمله پیرو که در میان جمله پایه آمده است "تازه خریده بودم". در این جمله مرکب، ادات دستوری "را" به این دلیل آمده است که "آن ساعت" مفعول صریح فعل "فروختم" است و نه به دلیل اینکه مفعول صریح فعل "خریده بودم" باشد. ولی اگر فرضاً "آن ساعت" فاعل می‌بود، طبیعی است که "را" بنابایستی همراه آن بیاید، چنانکه در این جمله: "آن ساعت شکست" حال اگر در میان جمله اخیر یک جمله پیرو بیاید، به هیچ صورت نباید علامت مفعول صریح، یعنی "را" همراه "آن ساعت" آورده شود.

(۲) آن ساعت که تازه خریده بودم شکست.

امادر بسیاری از نوشته های معاصران، جمله اخیر را "مغلوطاً" به این صورت می‌نویسند که غلط است.

(۳) آن ساعت را که تازه خریده بودم شکست.

زیرا می‌پندارند که "آن ساعت" مفعول صریح فعل "خریده بودم" است. در حالی که فقط فاعل "شکست" است و هیچ کلمه ای نمی‌تواند در عین حال هم فاعل و هم مفعول باشد (← "را" پس از فعل).

بنابر این هرگاه عبارتی فی المثل این طور شروع شود: "نکته ای را که باید خوب به خاطر داشت..." تا اینجا نمی‌توان وجود "را" را صحیح یا غلط

دانست ،بر ای حکم قطعی در این بار ه نیاز به د نبال ه عبارت هست . اگر فرضا "
عبارت این طور ادامه یابد : "نکته ای را که باید خوب به خاطر د اشت یاد -
آوری می کنم " صحیح است ، زیرا "نکته ای" مفعول صریح "یاد آوری می کنم "
است و باید همراه آن "را" بیاید ، چنانکه آمده است . اما اگر عبارت
چنین باشد : "نکته ای را که باید خوب به خاطر د اشت این است که . . . " غلط
است ، زیرا "نکته ای" فاعل (مسند الیه) "این است" است و همراه فاعل
نباید "را" آورده شود .

۴- "را" پس از فعل

اجزای هر جمله رو ابطی با هم دارند ،یعنی یا فاعل اند یا فعل یا مفعول صریح یا
مفعول غیر صریح و جز اینها . جمله ممکن است مستقل باشد ،مانند "پارسایی
را دیدم " در این جمله ،"دیدم " فعل و فاعل است و "پارسایی" مفعول صریح
آن است . هر جمله مستقلی ممکن است جمله پایه واقع شود ،یعنی همراه آن یک
(یا چند)جمله پیرو بیاید ، مانند :

(۱) پارسایی را دیدم که زخم پلنگ د اشت . (سعدی ،گلستان ،باب دوم)

اجزای جمله پیرو نیز با یکدیگر رو ابط فعلی و فاعلی و مفعولی دارند ، اما
رو ابط اجزای جمله پایه جدا از رو ابط اجزای جمله پیرو است . به بیان دیگر
وجود جمله پیرو باعث نمی شود که رو ابط اجزای جمله پایه با یکدیگر تغییر
کند . همچنین است رو ابط میان اجزای جمله پیرو ،که مستقل از رو ابط میان
اجزای جمله پایه است .

از سوی دیگر ، هرگاه حرف ربط "که" را از میان جمله مرکب برد ارید ،هر
کدام از دو جمله پایه و پیرو باید بتوانند معادل به جمله مستقل شود ، یعنی از
لحاظ دستوری (و نه لزوما " از لحاظ معنایی) کامل باشد . مثلا " "پارسایی
را دیدم "به تنهایی یک جمله کامل است و "زخم پلنگ د اشت " نیز به تنهایی
یک جمله کامل است . مقصود از جمله کامل این است که فعل و فاعل و احیانا "
مفعولش در خود ش باشد و نه در جمله دیگر پیوسته به آن . جمله "زخم پلنگ
د اشت " فعل و فاعل و مفعول مستقل دارد ، بدین قرار که "د اشت " فعل و فاعل
است و "زخم پلنگ "مفعول آن است . یعنی می پرسند از که فاعل این جمله همان
کلمه "پارسایی" است که در جمله پایه آمده است ، و حال آنکه "پارسایی"
مفعول صریح فعل "دیدم " است و یک کلمه نمی تواند هم مفعول باشد و هم فاعل .
ممکن است ایراد کنند که : آری ، یک کلمه نمی تواند در یک جمله هم مفعول و
هم فاعل باشد ،ولی می تواند مفعول جمله پایه باشد و در همان حال در جمله پیرو
نقش فاعلی د اشته باشد . جواب همان است که در بالا گفته شد : اجزای هر جمله
نقش خود را در خود همان جمله ایفا می کنند و این نقش از لحاظ صوری (و نه
معنایی) ربطی به جمله یا جمله های دیگر ندارد .

حال در عبارت "پارسایی را دیدم که زخم پلنگ د اشت " هرگاه فعل "دیدم "را
به پایان عبارت منتقل کنیم ، بدین صورت :

(۲) پارسایی را که زخم پلنگ د اشت دیدم .

در رو ابط میان دو جمله پایه و پیرو در رو ابط اجزای هر یک از آن دو تغییری

رخ نمی‌دهد ، بدین معنی که اولا " جمله پایه همان است که قبلا "بود (پارسایی را . . . دیدم) و جمله پیرو نیز همان است که قبلا " بود (زخم پلنگ داشت) و ثانیا " در درون هر یک از این جمله‌ها نقش کلمه‌ها به همان صورت است که قبلا "بود . بنابراین تغییری که اینجا رخ داده این است که میان اجزای جمله پایه فاصله افتاده و در این فاصله ، جمله پیرو قرار گرفته است .

بیان این نکات بدیهی برای رفع اشتباهی است که در سالهای اخیر ، خاصه در رادیو و تلویزیون ، فرا و ان مرتکب می‌شوند و فی المثل جمله (۲) را به خیال خود "اصلاح" می‌کنند و به این صورت در می‌آورند :

(۳) پارسایی که زخم پلنگ داشت را دیدم .

و اگر از آنها پرسیده شود که چرا جای "را" را تغییر داده و به بعد از فعل برده‌اند ؟ جواب می‌دهند که "پارسایی" فاعل فعل "داشت" است و بنابراین صحیح نیست که پس از فاعل "را"ی مفعولی بیاید . و اشتباه دقیقا " همین‌جاست . "پارسایی" فقط و فقط مفعول فعل "دیدم" است و اگر هم از لحاظ محتوایی ، فاعل (یا به بیان دقیق‌تر : عامل) فعل "داشت" باشد از لحاظ صوری و دستوری هیچ ربطی به فعل "داشت" ندارد .

بنابر آنچه گفته شد ، عبارت زیر که نظایر آن هر روز بارها از رادیو و تلویزیون شنیده می‌شود غلط است : "دلیر مردان ارتش جمهوری اسلامی ایران ارتفاع بابا هادی که مدت هفت سال در دست نیروهای بعثی بود را به تصرف خود در آوردند ." (اخبار رادیو ایران ، ساعت ۲۰ روز ۱۳۶۶/۱/۳۰) و به جای آن باید گفت : " . . . ارتفاع بابا هادی را که مدت هفت سال در دست نیروهای بعثی بود ، به تصرف خود در آوردند ."

در متون معتبر ادبیات فارسی نیز استعمال "را" دقیقا " به همین صورت بوده ، یعنی بی‌فاصله پس از مفعول صریح می‌آمده است : " آن موجود را که وجود او به خود است و اجب الوجود خوانند . . . و آن موجود را که وجود او به غیر است ممکن الوجود خوانند " (چهار مقاله ، ۷) ، "من امروز تو را که حاکمی و پلنگ را که مهتر این قوم است . . . می‌گویم که از شمار آخر تن یاد آوری و از هیبت روز عذاب بر اندیشید " (داستانهای بیدپای ، ۱۴۸-۱۴۹) ، "او کودک است و حق‌گس نمی‌شناسد . . . چون من مردی را که خاندان ایشان نیرجای می‌دارم بر ادشمن می‌بیند ارد و قومی را که فساد مملکت او می‌خواهند . . . دوستی می‌بیند از د " (سیاست‌نامه ، ۱۶۹) ، "این کد ای شوخ مبذر را که چند ان نعمت به چندین مدت بر اند اخیت بر اندید " (سعدی ، گلستان ، باب اول) ، گفت : ای پسر ، مرا که پدر تو ام چرا خلاف می‌کنی ؟" (جوامع الحکایات ، ج ۱ ، قسم ۳ ، ص ۲۱۴) ، "کسان و الی هر کس را که محل تهمت بود بگرفتند " (همان کتاب ، ۱۱۴) ، "این شعله را که سر بر اوج کشیده است جز موج آب در یا اطفا نتوانند کرد " (فرج بعد از شدت ، ج ۳ ، ص ۱۲۴۳) .

به طور کلی باید سعی کرد که "را" به مفعول صریح هر چه نزدیکتر باشد ، حتی باید احتراز کرد از اینکه متممهای دیگری میان "را" و مفعول صریح واقع شود مثلا " جمله زیر که در آن "را" پس از مفعول غیر صریح آمده غلط است "سودان استرداد نمیری از مصر را تقاضا می‌کند " (روزنامه اطلاعات ، شماره ۱۶۰ تیر

۱۳۶۴،ص ۱۶)، و به جای آن باید گفت "سودان استرداد نمیری را از مصر تقاضا می‌کند."

در متون قدیم فارسی حتی به جای اینکه مثلا" بگویند: "یکی از بزرگان را..." می‌گفتند: "یکی را از بزرگان..." چنانکه در این عبارت: "یکی را از بزرگان به محفلی اندر همی‌ستودند." (سعدی، گلستان، باب دوم)، البته صورت اول را نمی‌توان غلط دانست، اما استعمال "را" پس از فعل نه در متون قدیم و متاخر ادبیات فارسی سابقه دارد و نه مربوط به گفتار روزمره مردم است. این بدعت غلط کارعده ای از باسوادان کم سایه در رادیو و تلویزیون و مطبوعات است که به گمان باطل خود می‌خواهند زبان فارسی را "ویرایش" کنند و آن وقت نه تنها در انشای خود بلکه در متن سخنرانیها و نوشته های دیگران نیز دست می‌برند و جای "را" را تغییر می‌دهند. استعمال "را" پس از فعل به خلاف سنت هزار و دویست ساله زبان فارسی است و در همه حال باید از آن پرهیز کرد.

۵- گذاشتن / گزاردن

عده ای گمان می‌کنند که اگر گذاشتن دلالت بر عملی عینی و ملموس نکند یا به بیان دیگر، اگر مفعول آن جسم نباشد، باید با حرف "ز" نوشته شود. مثلا" قانون باید بدعت یا بنیان چون جسم عینی و ملموسی نیست در ترکیب با این فعل لابد می‌شود قانون نگزارد یا باید بدعتگزار یا بنیانگزار. این تصور نادرست در وهله نخست ناشی از خلط معنای حقیقی و معنای مجازی گذاشتن و در وهله بعد ناشی از خلط معنای این فعل با معنای فعل گزاردن است.

گذاشتن، در معنای حقیقی کلمه، "قرار دادن به طور عینی و مشهود" است. مثلا": "لیوان را روی میز می‌گذارم" یا "کتاب را در قفسه گذاشت". اما گذاشتن مجازا "به معنای "قرار دادن، وضع کردن، تاسیس کردن" است و چون مقصود از قانون نگذار کسی است که قانون را وضع و بنا می‌کند (و نه فرضا" کسی که قانون را اجرا می‌کند) باید به همین صورت، یعنی با حرف "ذ" نوشته شود. همچنین است قانون نگذاری به معنای "وضع قوانین" چنانکه می‌گویند "مجلس قانون نگذاری" بنابر این نوشتن این دو کلمه به صورت قانون نگزار و قانون نگزاری غلط است و نیز بدعتگذار کسی است که بدعت را وضع و تاسیس می‌کند (و نه فرضا" کسی که بدعت را اجرا می‌کند) و بنابر این با حرف "ذ" نوشته می‌شود. ایضا" بنیانگذار، به معنای "موسس" کسی است که بنای کاری را یا موسسه ای را می‌گذارد و نوشتن آن با حرف "ز" غلط است.

اما گزاردن، نخست باید دانست که گزاشتن با "ز" و گذاردن با "ذ" غلط است و صحیح گذاشتن و گزاردن است. خلط این دو فعل اخیر از آنجا ناشی شده است که صیغه امری هر دو از لحاظ آوایی یکسان است. یعنی امر گذاشتن می‌شود گذار و امر گزاردن می‌شود گزار. ولی معنای آنها البته یکسان نیست گزاردن معانی متعدد دارد که همه آنها را می‌توان در دو معنی به شرح زیر خلاصه کرد:

(۱) یکی به معنای "به جا آوردن" یا "ادا کردن" یا بر طبق استعمال معاصر آن "اجرا کردن" و "انجام دادن". مثلاً "نماز گزاردن" یعنی "ادا کردن نماز"؛ بنابر این باید نوشت نماز گزار و نه نماز گذار. یا وام گزاردن یعنی "ادا کردن وام" بنابر این وام گزار صحیح است و نه وام گذار. و نیز حج گزار صحیح است، یعنی "انجام دهنده مناسک حج" و نه حج گذار. همچنین باید نوشت: خراجگزار، سپاسگزار، شکرگزار، خدمتگزار، حق گزار، پاسخ گزار، مدح گزار، سنت گزار (به معنای "به جا آورنده سنت" و مقصود از آن نماز گزار است). و جز اینها. از همین معنی است که ترکیب کارگزار یعنی "انجام دهنده و اجرا کننده کار" ساخته شده است (کارگذار / کارگزار) ترکیب پیغام گزار را می‌توان دو گونه تفسیر کرد: "کسی که پیغام را ادا می‌کند" یا "کسی که پیغام را باز گو می‌کند" (در صورت اخیر، معنای دوم گزاردن منظور است).

(۲) معنای دوم گزاردن "برگرداندن از زبانی به زبان دیگر یا از بیانی به بیان دیگر یا به تعبیر این زمان، از نظامی (سیستمی) به نظام دیگر" است بنابر این معنی مترادف است با "ترجمه کردن" (گزارنده و گزارش به معنای "مترجم" و "ترجمه" بوده است) یا "تعبیر کردن" و "شرح دادن" (خواب گزاری یعنی "تعبیر خواب" و خواب گزار یعنی "معبّر"). اصطلاحات گزارشگر و خبرگزار و خبرگزاری که امروزه در معنای خاصی به کار می‌روند یا از همین معنای اخیر گرفته شده اند یا مانند پیغام گزار از معنای اول گزاردن.

(اقتباس و تلخیص از: نجفی، ابوالحسن، "غلط ننویسیم" فرهنگ دشواریهای زبان فارسی/ ص ۶۴-۶۳ / ۱۴۷-۱۴۲ / ۳۳۳-۳۳۱)

تشبیه (قسمت دوم)

۱- تشبیه مفرد، مقید و مرکب

الف - یکی از حالتهای مهم تشبیه وقتی است که مشبه به آن مرکب باشد. برای توضیح این مطلب بناچار باید مختصری درباره وجوه مقابل اصطلاح مرکب، یعنی مفرد و مقید ـ که حائز اهمیت نیستند ـ سخن گوییم.

مفرد : تصور و تصویر یک هیئت یا یک چیز است؛ مثل : گل ، جام ، دزد.

مقید : تصور و تصویر مفردی است که مقید به قیدی باشد؛ مثل «جام بلورین»، «لؤلؤ منظوم»، «کشتی سرنگون»، که مقید به قید صفت‌اند. یا «کتاب گلستان» که مقید به قید اضافه است. و «زنگی در حال بازی» که مقید به حال است :

رخساره چو گلستان، خندان　　زلفین چو زنگیان، لاعب

(انوری)

«... احزان چون بحر بی‌پایان به موج آمد.» (حضرت عبدالبهاء)

مرکب : مقصود از مرکب، لزوما جمله یا عبارت یا مجموعه چند واژه نیست بلکه مرکب یک هیات انضمامی است و به قول قدما مرکب، هیات منتزع از چند چیز است و به زبان امروز، تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به وجود آوردن آن نقش داشته باشند؛ مثلا دزد مفرد است اما دزدی که در حال بیرون آمدن از کمینگاه است و سرش خونین است، مرکب است؛ یعنی باید تصویر دزد سرشکسته ای را در حال بیرون آمدن از کمینگاه که لازمه آن احتیاط و ترس است در ذهن، مجسم کرد تا صحنه‌ای را که شاعر، نقاشی کرده است دریافت:

سر از البرز بر دزد قرص خورشید　　چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن

(منوچهری)

قرص خورشید را در حالی که صبح زود از البرز طلوع می کند (و در این صورت، سرخ است) به دزدی تشبیه کرده است که قبلا بر سر او کوفته‌اند و سرش خون‌آلود است. این دزد در جایی مثلا پشت دیوار باغ مخفی شده بود و اینک اندک اندک سر خود را بیرون می‌آورد تا اگر کسی نبود بگریزد.

چنانکه ملاحظه می شود هم مشبه و هم مشبه به مرکب هستند یعنی دو تابلوی نقاشی به هم تشبیه شده‌اند و در این صورت، وجه شبه هم مرکب است، یعنی شباهت بین دو تصویر، یک مطلب و یک کلمه نیست :

سرخی، اندک اندک بالا آمدن، پدیدار شدن سرخی از پشت سیاهی ...

در تشبیه مرکب جایز نیست که طرفین را تک تک به عنوان مشبه و مشبه به در نظر گیریم و مثلا بگوییم البرز مثل مکمن و قرص خورشید مثل دزد خون آلود است؛ زیرا در این صورت وجه شبه کامل و حتی غالبا درست هم نیست.

این گونه تشبیهات در سبک خراسانی بسیار است و استاد آن منوچهری است، فرنگیها به گونه‌ای از این نوع تشبیه که در آن مشبه به طولانی و تفصیلی می‌شود تشبیه مماسی (Epic Simile)می گویند که در آثار «هومر» دیده می‌شود:

آن قطره باران بین از ابر چکیده　　گشته سر هر برگ از آن قطره، گهربار

آویخته چون ریشه دستارچه سبز　　سیمین گرهی بر سر هر ریشه دستار

یاهمچوزبرجدگون یک رشته سوزن　　اندر سر هر سوزن یک لؤلؤ شهوار

(منوچهری)

طارم پیچان تاک، سپهر آیین بود　　خوشهٔ انگور او سهیل و پروین بود
به شاخ نیلوفری دسته نسرین بود　　یا به کف شیخ شهر سبحه سیمین بود
یا به گلوی عجوز، عقد در شاهوار

(جناب نعیم)

ب - فرق مقید و مرکب : در مرکب از مجموع چند چیز یک تصویر یا هیات در ذهن، متصور می شود اما در مقید، یک چیز را با اندکی تصرف در آن و کم و زیاد کردن و حدود زدن در ذهن متصور می کنیم. مثلا اگر بگوییم آتش دودناک، آتشی را در نظر می گیریم که دور یا بالای آن را دود فرا گرفته است، یعنی تکیه بر روی آتش (یک چیز) است و مرکز تصویر، مفرد است؛ به این مفرد، مقیّد می گویند. اما اگر بگوییم آتش و دود، باید دو چیز را در نظر بگیریم که هر چند به صورت طبیعی مجموعا در ذهن، متصور می شوند ولی به هر حال دو مورد جدا هستند و این مرکب است. سپهری می گوید :

زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود.

مشبه یعنی زندگی در وقت طفولیت (آن وقت) مقید است، زیرا مرکز تصویر یک چیز است: زندگی که در ذهن در آن تصرف می کنیم آن را به دوران طفولیت محدود می سازیم. اما مشبه به که «صفی از نور عروسک» باشد مرکب است؛ زیرا نور و عروسک دو مورد مختلف اند که در ذهن آنها را به صورت مرتبط با هم و در مجموع متصور می کنیم.

چند مثال :

در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟　　نقطه دوده که در حلقه جیم افتاده است.
(حافظ)

همی تا در شب تاری، ستاره تابد از گردون　　چو بر دیبای فیروزه، فشانی لؤلؤ لالا
(فرخی)

کنیزان و غلامان گرد خرگاه　　ثریا وار گرد خرمن ماه
(نظامی)

حرفهای خط موزون تو پیرامون روی　　گویی از مشک سیه بر گل سوری رقم اند
(سعدی)

ماه خورشید نمایش ز پس پرده زلف　　آفتابی است که در پیش، سحابی دارد
(حافظ)

درفش کاویانی بر سر شاه　　چو لختی ابر کافتد بر سر ماه
(نظامی)

در همین تشبیه اخیر، به دو مشبه و دو مشبهٌ به دست می یابیم:

مشبه ها:	مشبهٌ به ها:
درفش	ابر
شاه	ماه

وجه شبه ها: سیاهی و سایه افکنی (درفش و ابر) و زیبایی و جلالت قدر (شاه و ماه). البته در تشبیه مرکب جایز نیست که اجزاء را به صورت تشبیهات مفرد و مجزا در نظر بگیریم؛ زیرا ممکن است برخی از تشبیهات

بی معنی گردد:

۱- درفش مثل ابر است ۲- شاه مثل ماه است

تشبیه نخست، بی معنی است زیرا وظیفه درفش سایه بخشیدن نبوده است. شاعر می خواهد بگوید آن درفشی که بر سر شاه است در حکم ابری است که بر سر ماه است و در این صورت، وجه شبه در بر گرفتن یک چیز عظیم سیاه یک چیز بسیار روشن و زیبا راست.

ج- خلاصه و نتیجه: چنانکه تا کنون معلوم شد اولا مشبهٌ به مهم است نه مشبه و ثانیا تشخیص مفرد با مفرد مقید آسان است اما تشخیص مقید از مرکب گاهی با دشواری صورت می گیرد. در این مورد توجه به نکات زیر مفید است:

۱) در مقید، قید با خود وجه شبه است یا به هر حال به درک وجه شبه کمک می کند:

رخساره چو گلستان، خندان دو زلف چو زنگیان، لاعب (انوری)

خندان بودن، شکفته بودن و سرخی چهره و لاعب (بازیگوش) بودن، تکان خوردن زلف است.

چنان سیاه شبی اندکی سپید به روی چو زنگی ای که به خنده گشاده باشد لب (فرخی)

قید اندکی سپید به روی و گشادگی لب به خنده، به درک وجه شبه کمک می کنند.

۲) در مقید معمولا نمی توان قید را جداگانه و به صورت مستقل در نظر گرفت:

زندگی در آن وقت

صفی از نور و عروسک بود. (سپهری)

قید «در آن وقت» از زنگی جدا نیست حال آنکه نور و عروسک از هم جدا هستند.

۳) در مرکب می توان اجزاء را جدا و قرینه سازی کرد حال آنکه در مقید، یک جزء بیشتر نیست و نمی توان قرینه سازی کرد.

۴) در مقید، وجه شبه گاهی مفرد و گاهی متعدد و گاهی مرکب است.

۵) در مقید سخن از یک چیز است با افزودن و کاستن : یکی + مطلبی؛

اما در مرکب سخن از چند چیز است : الف + ب + ج

با این همه چنانکه قبلا مکررا اشاره شد گاهی تشخیص مقید و مرکب با تردید همراه است. مثلا در این شعر منوچهری:

ز صحرا سیلها برخاست هر سو دراز آهنگ و پیچان و زمین کن

چو هنگام عزایم زی معزم به تک خیزند ثعبانان ایمن

مشبه، مقید است چون سخن از یک چیز است : سیل؛ اما آیا مشبه به مقیّد است یا مرکب؟ از طرفی سخن از یک چیز است: مار که به سوی مارگیر در حرکت است (مقید) و از طرف دیگر سخن از یک مار نیست بلکه مارانی است که به سوی مار گیر در حرکت اند (مرکب) وجه شبه ظاهرا متعدد است : حرکت موجی و دراز و سیاه و ترسناک.

۲-زاویه تشبیه

هر قدر زاویه تشبیه (The Angle Of Simile) بازتر باشد یعنی ربط مشبه و مشبهٌ به دورتر باشد تشبیه هنریتر است و در اصطلاح قدیم به آن تشبیه غریب می گویند. آنجا که نظامی در نصیحت به فرزند خود می گوید :

در شعر مپیچ و در فن او　　چون اکذب اوست احسن او

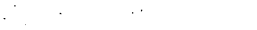
مراد او دروغپردازی در شعر نیست، بلکه می گوید شعر، ربط دادن امور بسیار دور به هم و ایجاد ارتباط بین غایات و نهایات است و به قول عوام «آسمان را به ریسمان بافتن» و بدین ترتیب است که اغراق، به اوج می‌رسد.

تشبیهات غریب (در مقابل تشبیهات تکراری و کلیشه ای) حاصل ذهن خلاق شاعران و مبین نوآوری ایشان است. هنرمندان از این طریق، مدام به ابعاد جهان و حوزه معناها می افزایندو جهان را متوسع و گسترده تر می کنندو می توان گفت که شاعران نیز چون خدایان بر مسند ابداع و خلق نشسته اند. چه خوش گفته است نظامی که

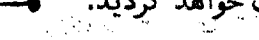
«بی سخن آوازهٔ عالم نبود　　این همه گفتند و سخن کم نبود»

زیرا شاعران مدام با یافتن شباهتهای پنهان بین امور بظاهر نامربوط، عرصه سخن را بیکرانه تر می سازند. اما هر قدر زاویه تشبیه تنگتر باشد یعنی ربط و شباهت بین مشبه و مشبه به واضحتر و نزدیکتر باشد، تشبیه غیر هنری‌تر است و به آن تشبیه مبتذل گویند، مثل قد سرو. البته باید توجه داشت که غالب تشبیهات مبتذل، زمانی غریب و نو بوده اند.

باید توجه داشت که اگر ربط بین مشبه و مشبه به از حدی بگذرد و باصطلاح تشبیه خیلی غریب و دور از ذهن باشد، دیگر جنبه تصویری و هنری ندارد و همین طور اگر مشبه و مشبه به بیش از حد به هم نزدیک باشند، باز هم تشبیه، غیر هنری خواهد بود. باصطلاح اگر زاویه بین دو خط خیلی باز شود تبدیل به یک خط صاف خواهد شد:



و اگر خیلی بسته شود، باز تبدیل به یک خط صاف خواهد گردید:



۳-برخی انواع تشبیه به لحاظ شکل:

الف- تشبیه تسویه

برای چند مشبه، یک مشبه به بیاورند؛ یعنی آن چند مشبه را به لحاظ حکمی (وجه شبه) یکسان و مساوی در نظر گیرند :

نقش خُورَنَق است همه باغ و بوستان　　فرش سَتَبرق است همه دشت و کوهسار

(عمعق بخارایی)

باغ و بوستان هر دو متساویا از نظر رنگارنگی و تلالؤ به نقش قصر خورنق و دشت و کوهسار متساویا به لحاظ سبزی به فرش ستبرق (که نوعی دیباست) تشبیه شده اند.

ب- نشبیه جمع

عکس تشبیه تسویه است یعنی برای یک مشبه، چند مشبه به می آورند :

من اگر خارم اگر گل چمن آرایی هست　　که به هر شیوه که می پروردم می رویم

(حافظ) .

خود را یک بار به خار و یک بار به گل تشبیه کرده است.

در دل من چیزی است، مثل یک بیشه نور، مثل خواب دم صبح.

(سپهری)

ج - تشبیه مضمر

تشبیه مضمر یعنی تشبیه پنهان بدین معنی که ظاهرا با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم ولی مقصود گوینده، تشبیه است و به هر حال جمله قابل تاویل به جمله تشبیهی است :

با چشمان تو
مرا به الماس ستاره‌ها نیازی نیست
با آسمان
بگو (شاملو)

یعنی چشمان تو مانند الماس ستاره‌هاست.

این نوع تشبیه اساس استعاره است که در درس بعدی آن را مطالعه خواهید نمود.

د - تشبیه مشروط

شباهت بین مشبه و مشبه به در گرو شرطی است که آن را ذکر می‌کنند. ادات شرط معمولا اگر (گر) است:

ماند به صنوبر قد آن سرو سمنبر گر سوسن آزاد بود بار صنوبر
(عنصری)

روی او ماه است اگر بر ماه مشک افشان شود قد او سرو است اگر بر سرو لالستان بود
(عنصری)

ه- تشبیه تفضیل

مشبه را به چیزی تشبیه کنند و سپس از گفته خود عدول کرده، مشبه را بر مشبه به ترجیح دهند:

یکی دختری داشت خاقان چو ماه کجا ماه دارد دو زلف سیاه
(فردوسی)

یعنی دختر خاقان که مشبه است به لحاظ داشتن دو زلف سیاه بر ماه که مشبه به است، برتری دارد.

دو چشمش بسان دو نرگس به باغ مژه تیرگی برده از پرّ زاغ
(فردوسی)

یعنی مژه‌اش به پر زاغ می‌ماند ولی از آن در تیرگی (وجه شبه) برتر است. همچنین چشم در داشتن مژه برنرگس برتری دارد.

عارضش را به مثل ماه فلک نتوان خواند نسبت یار به هر بی سر و پا نتوان کرد
(حافظ)

مفاد کلی شعر، ترجیح مشبه (عارض یار) بر مشبه به (ماه فلک) است.

۴- نو کردن تشبیه:

به وسیله تشبیه مشروط و تفضیل معمولا تشبیهات مبتذل و تکراری و پیش پا افتاده را نو می‌کردند و بدان غرابتی می‌دادند. مثلا تشبیه روی دختر خاقان به ماه، تشبیهی است عادی و تکراری که قاعدتا شاعر بزرگی چون فردوسی نباید بدان تن در دهد، لذا با تفضیل مشبه بر مشبه به و یا با قید شرطی آن را نو کرده است.

تو آن درخت گلی کاعتدال قامت تو ببرد قیمت سرو بلندبالارا
(سعدی)

گشت بیمار که چون چشم تو گردد نرگس شیوه تو نشدش حاصل و بیمار بماند
(حافظ)

در نوشته‌های خود باید به حسن تشبیه و تناسب آن توجه نمایید و میل به نوآوری در تشبیهات به آنجانکشد

که تشبیهات غریب و نامفهوم و یا نامناسب ساخته شود.

۵- تشبیه در بدیع :

ژرف ساخت بسیاری از صنایع ادبی تشبیه است، مانند تلمیح، ارسال مثل، و اغراق. این صنایع را تحت عنوان روش تشبیه طبقه بندی می کنند. (به جز تلمیح که ذیل روش تناسب قرار می‌گیرد ۰)

مأخذ:

«بیان» ـ سیروس شمیسا ـ طهران ـ انتشارات فردوس ـ ۱۳۷۰ ـ صص ۱۴۰-۵۷.

بدیع معنوی (ادامه)

روش تشبیه

در این طبقه یا روش، تناسب معنایی یا موسیقی معنوی بر اثر همانند کردن امر یا اموری به امر یا مورد دیگر ایجاد می‌شود. یعنی ژرف ساخت برخی از صنایع معنوی، تشبیه است.

۱- ارسال المثل

آن است که کلام حاوی ضرب المثلی باشد یا جنبه ضرب المثل داشته باشد. به عبارت دیگر ممکن است نویسنده یا شاعر، ضرب المثلی[۱] را در سخن خود به کار گیرد و یا کلام او بعدا ضرب المثل شود[۲]. گاه آوردن یک «مثل» در نظم یا نثر و خطابه و سخن، اثرش در پروراندن مقصود و جلب توجه شنونده بیش از چندین بیت منظوم و چند مقاله و رساله باشد.

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

هر که نان از عمل خویش خورد — منت حاتم طایی نبرد (سعدی)

نیابد مراد آنکه جوینده نیست — که جویندگی عین یابندگی است (خواجو)

قناعت توانگر کند مرد را — خبر کن حریص جهان گرد را (سعدی)

دست طمع که پیش کسان می کنی دراز — پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش (صائب)

با بط می گفت ماهیی در تب و تاب — باشد که به جوی رفته باز آید آب

بط گفت چو من قدید گشتم تو کباب — دنیا پس مرگ ما چه دریا چه سراب (خیام)

درازنای شب از چشم دردمندان پرس — تو قدر آب چه دانی که بر لب جوئی (سعدی)

شب فراق که داند که تاسحر چند است — مگر کسی که به زندان هجر دربند است (سعدی)

چو دخلت نیست خرج آهسته تر کن — که می گویند ملاحان سرودی

اگر باران به کوهستان نبارد — به سالی دجله گردد خشک رودی (سعدی)

تبصره: در علم بدیع، آوردن دو مثل را در یک شعر یا عبارت «ارسال المثلین» خوانند.

نصیحت همه عالم چو «باد در قفس»[۳] است — به گوش مردم نادان «چو آب در غربال»[۴] (سعدی)

فرق ارسال المثل و اقتباس: گاهی اقتباس با صنعت ارسال مثل متحد می شود و در این صورت، آن را جزو صنایع بدیع باید شمرد و این اتفاق در جایی است که مثل مشهور یا شبه مثل را اخذ کرده باشند، خواه از نوع آیات قرآنی و احادیث ماثوره باشد یا نباشد، مانند آیه: «و من الماء کل شیء حی». پس می توان گفت که صنعت بدیعی ارسال مثل، نوعی از اقتباس است که چون فردی شاخص و مهم بوده است، آن را از سایر اقسام اقتباس جدا کرده نام علی حده به آن داده‌اند.

تذکر: اگر آیه، حدیث، شعر یا سخن دیگری را ارسال المثل بدانیم دیگر آن را اقتباس محسوب نمی کنیم.

۱- توجه کنید که علاوه بر شعر، ممکن است یک جمله از شخصی، یک آیه و یا یک حدیث نیز به صورت ضرب المثل در آمده باشد مانند این آیه قرآن کریم: «ادعونی استجب لکم» سوره ۴۰ آیه ۶۲

۲ - برخی به مورد اول ارسال المثل و به مورد دوم مدعا گفته‌اند (← بدیع، استاد بیتاب افغانی - چاپ کابل - ص ۴۱)

۳- باد در قفس کردن: به عمل بی فایده پرداختن

۴- آب در غربال کردن: به محال و سفه پرداختن

۱ـ «... اسرار قدرت ظاهر نماید وصف و اسم و رسم از خود نبیند وصف خود را در وصف حق بیند واسم حق را در اسم خود ملاحظه نماید همه آوازها از شه داند و جمیع نغمات را از او شنود ... »

(آثار قلم اعلی ـ ج ۳ ـ ص ۱۰۹ / هفت وادی)

۲ ـ « پس ای دوست از نفس بیگانه شو تا به یگانه پی بری و از خاکدان فانی بگذر تا در آشیان الهی جای گیری نیستی باید تا نار هستی برافروزی و مقبول راه عشق شوی.

نکند عشق نفس زنده قبول نکند باز موش مرده شکار

(آثار قلم اعلی ـ ج ۳ ـ ص ۱۰۱/ هفت وادی)

۳ ـ « بعضی از نفوس که به سماء ایقان ارتقاء جستند، به سبب اعمال و اقوال و انفس کاذبه از افق عز احدیه محتجب ماندند مع آنکه سالها این فرد را شنیدند :

گر جمله کائنات کافر گردند بر دامن کبریاش ننشیند گرد»

(مجموعه الواح مبارکه ـ ص ۳۰۵) و

(ادعیه حضرت محبوب ـ ص ۳۰۱)

۴ ـ «واما مساله ثانی که پسر به مجازات پدر گرفتار می شود یانه بدان که این بر دو قسم است یک قسم تعلق به روحانیات دارد یک قسم تعلق به جسمانیات، آنچه تعلق به روحانیات دارد پسر به جرم پدر مؤاخذه نمی شود زیرا پسر سعید است و پدر شقی (یخرج الحی من المیت و یخرج المیت من الحی) (لاتَزِرُ وازِرَةٌ وِزْرَ اُخْرٰی) ... »

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج ۱ ـ ص ۳۶۱)

۵ ـ «... به هر یک از احبا که مراسله ارسال نموده بودند یک نسخه رق منشور بدهند تا به لحن الهی قرائت نماید و مَثَلِ مشهور است در خانه اگر کس است یک حرف بس است و الا صحف اولین و آخرین فایده ننماید ...»

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج ۵ ـ ص ۳)

۶ـ «... نوعی تقریر می شود که عقول و افکار قبول می نماید و به حسب استعداد و قابلیت حاضرین صحبت می شود بهر طفلک آن پدر تی تی کند ...»

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج ۴ ـ ص ۹۰)

۷ـ «... تا آخر اصلاحات از حیز قوه به وجود آید و فوائد و منافعش ثابت و مبرهن گردد سالها بگذرد و عمرها به سر آید و ما هنوز اندر خم یک کوچه ایم ...»

(رساله مدنیه ـ ص ۱۳۴)

۸ـ «... ای سلطان نسمات رحمت رحمان این عباد را تقلیب فرموده و به شطر احدیه کشیده گواه عاشق صادق در آستین باشد ...»

(لوح سلطان ـ ص ۴۲)

۹ـ «... ولی افسوس که ایرانیان از این موهبت کبریٰ در نهایت غفلت و نسیان گوهری طفلی به قرصی نان دهد...»

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج ۱ ـ ص ۲۵۹)

۱۰ـ « هوالله ای سلیل شهید مجید الحمد لله آن نجل سعید شهید مظهر الولدُ سرّ ابیه است ...»

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج ۵ ـ ص ۸۸)

۱۱ـ «... به قول شیخ سعدی اسعده الله و خوان نعمت پی دریغش همه جا کشیده ...»

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج ۵ ـ ص ۹۲)

۱۲ـ «...ای غزلخوان محامد و نعوت را رونق به حصر معانی در ستایش جمال ابهایی بقول ملا چون کرور آید یک نیز پیش ماست ع ع

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج۵ ـ ص ۲۱۳)

۱۳ـ «... قول، عمل می خواهد قول بلاعمل کنحل بلا عسل و کشجر بلا ثمر ...»

(اقتدارات ـ ص ۱۱۱)

۱۴ـ «... حال وقت تاسیس است نه زمان ترتیب، ثبّت العرش ثم انقش ...»

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج۵ ـ ص ۲۴۴)

۱۵ـ «... ای سائل، لسان قدم می فرماید به قول ناس سر بریده فراوان بود به خانه ما »

(مجموعه الواح مبارکه ـ ص۳۳۲)

۱۶ـ «... جناب آجودان را مقصد چنان که به شروط محبت قیام نماید و اثبات ولا و وفا فرماید و به شما ارمغانی تقدیم کند ولی از کیسه من و چنین بذل و بخششی بسیار آسان است ...»

(مکاتیب عبدالبهاء ـ ج ۴ ـ ص ۳۰ ـ ۲۹)

۱۷ـ «... چون به هوتل مراجعت فرمودند از خستگی حالت نشستن نداشتند فرمودند حکایت ما همان حکایت شاگرد دم دم است که استاد به او گفت بمیر و بدم ...»

(بدایع الآثار ـ ج ۱ ـ ص ۲۰۳)

۱۸ـ «... بلی در تراب، رب الارباب جستن اگر چه نزد عاقل قبیح است لکن بر کمال جد و طلب، دلیل است. مَن طَلَبَ شَیئاً وَجَدَّ وَجَدَ ...»

(آثار قلم اعلی ـ ج ۳ ـ ص ۹۸)

۱۹ـ «... نداء یا بهاءالابهی است که از ملاء اعلی بلند است ...

ولوله در شهر نیست جز شکن زلف یار فتنه در آفاق نیست جز خم ابروی دوست»

(مکاتیب ـ ج۴ ـ ص ۶۱)

۲۰ ـ «... مخالفین خواستند امرالله را محو نمایند اما امر الهی بلندتر شد یریدون ان یطفئوا نور الله بافواههم و یا بی الله الا ان یتم نوره...»

(خطابات یک جلدی ص ۱۹۰)

۲۱ـ «... ایام گذشته را بخاطر آر چه بود و چه شد و چه نتیجه حاصل گشت آینده مثل سابق است و ماضی، آیینه مستقبل هر چه در او بینی در این خواهی دید ... »

(منتخبات آثار مبارکه برای محافل تذکر ج ۲ ـ ص ۱۲۶)

۲ـ اغراق (مبالغه، غلو)[۱]

اغراق آن است که در وصف و ستایش یا نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده روی کنند، چندان که از حد عادت معمول بگذرد و برای شنونده شگفت انگیز باشد. اغراق یکی از ابزار ادای معنای واحد به طرق مختلف است. مثلا به جای اینکه بگوییم : زیاد گفتم، می گوییم : هزار بار گفتم و در این صورت اغراق دوبنی نیز هست یعنی باید از حاضری به غایب رسید. منتها چون این انتقال، بسیار صریح است، کلام را مخیل نمی کند و از این رو در مباحث بیانی ذکر نشده است . اما اگر ربط بین حاضر و غایب، محتاج به تخیل باشد می توان آن را جزء ابزار علم بیان محسوب داشت: او در آسمان است و من در زمین، یعنی مقام او بسیار بالا و مقام من پست است.[۲]

شود کوه آهن چون دریای آب — اگر بشنود نام افراسیاب (فردوسی)
آه سعدی اثر نکند در سنگ — نکند در تو سنگدل اثری (سعدی)
ز سمّ ستوران در آن پهن دشت — زمین شد شش و آسمان گشت هشت (فردوسی) .
که من از گشاد کمان روزکین — بدوزم همی آسمان بر زمین (فردوسی)
گر برگ گل سرخ کنی پیرهنش را — از نازکی آزار رساند بدنش را (طرب اصفهانی)
با فلک آن شب که نشینی به خوان — پیش من افکن قدری استخوان (نظامی)

فرق مبالغه و اغراق با دروغ و کذب:

در دروغ وکذب سعی بر اغفال و فریبکاری است و بدین سبب قرینه ای در میان نمی آورند که دلیل بر گفته دروغین آنها باشد (مثلا کاراگاه می کوشد که قرینه ای را کشف کند.) بلکه ظاهر گفتار خود را چنان با روپوش صدق می آرایند و آن را در کسوت راست وانمود می کنند که موجب فریب شنونده می شود و آن را به راست می پندارد. اما در مبالغه و اغراق، قصد فریبکاری در کار نیست و به قراین عقلی متوجه می شویم که مطلب، حقیقت ندارد.

روش تعلیل و توجیه

دراین روش برای مطالبی که اظهار می شود توجیه و تعلیل ظریف و لطیفی (ادبی) ارائه می گردد که از مصادیق این روش، حسن تعلیل است.[۳]

حسن تعلیل

مقدمتا باید دانست که اگر تعلیل در اثری لطیف نباشد یا جنبه علمی داشته باشد، نمی توان آن اثر را ادبی دانست. پس تعلیل در ادبیات اسلوب خاصی دارد و باید جنبه اقناعی و استحسانی داشته باشد نه برهانی و علمی و مبتنی بر تشبیه باشد (که خود تشبیه مبتنی بر کذب است.)

تعلیل بر دو نوع است :

الف ـ علتی که ذکر می شود واقعی و حقیقی است اما در ربط آن به معلول، ظرافت و لطافتی است و این به وسیله تشبیه (مضمر و تمثیل) صورت می گیرد:

۱ـ در کتب سنتی بین مبالغه و اغراق و غلو فرق است (← ص ۸۴ «نگاهی تازه به بدیع»، سیروس شمیسا /←ص ۲۶۷ و ۲۶۸ «فنون بلاغت و صناعات ادبی» ، استاد جلال الدین همایی). ما در اینجا اغراق را به معنای وسیع شامل مبالغه و غلو در نظر گرفته ایم.

۲ـ اغراق در بعضی موارد با علم بیان ارتباط برقرار می کند. (←ص ۲۵۸ و ۲۵۹، «بیان» ، سیروس شمیسا)

۳ـ برای مطالعه مصادیق دیگرروش تعلیل و توجیه می توانید به کتاب «نگاهی تازه به بدیع» دکترسیروس شمیسا صص ۱۲۸ـ۱۲۵ مراجعه کنید.

کی عیب سر زلف بت از کاستن است　　چه جای به غم نشستن و خاستن است
روز طرب و نشاط و می خواستن است　　کاراستن سرو ز پیراستن است
(عنصری)[1]

این که آرایش سرو به پیرایش (زدن شاخ و برگ) آن است مطلبی است راست اما با تشبیه (که مبتنی بر کذب است) با مطلب تناسبی ظریف یافته است.

درست گفت، نه کس کردگار را بفریفت　　گر اعتقاد کند به ره است و کافر و ضال
فریب از آرزوست، آرزو همیشه به دل　　خدای بی دل و جان است و نیز بی عم و خال
(غضائری)[2]

می گوید کسی را می توان فریفت که در او هوی و هوس و آرزو باشد و جای آرزو در دل است و چون خدا دل ندارد پس آرزو هم ندارد پس او را نمی توان فریفت.

این استدلال در باب خدای آسمانها و زمین صادق است نه سلطان محمود که «خدیگان خراسان» است!

ب- علت ادعایی:

علتی که برای معلول ذکر می شود حقیقت ندارد بلکه شاعر بر اثر تشبیهی که در ذهن او صورت گرفته است چنین ادعایی می کند و این از نوع قبلی هنری تر است.

علت ادعایی را گاهی به جای توجیحات علمی به کار می برند. مثلا در توجیه اینکه چرا سرو، میوه ندارد می گویند: آزادگان تهی دستند! :

به سرو گفت کسی میوه ای نمی آری　　جواب داد که آزادگان تهیدستند (سعدی)

یا در بیان اینکه چرا پرندگان در صبح نغمه سرایی می کنند، می گویند زیرا حمد و ثنای خداوند را می گویند:

«گفت بلبلان را دیدم که به نالش در آمده بودند از درخت و کبکان از کوه و غوغکان در آب و بهایم از بیشه، اندیشه کردم که مروت نباشد همه در تسبیح و من به غفلت خفته ...

گفت باور نداشتم که ترا　　بانگ مرغی چنین کند مدهوش
گفتم این شرط آدمیت نیست　　مرغ تسبیح گوی و من خاموش» (گلستان)

در شعر زیر دقت کنید :

عجب نیست از خاک اگر گل شکفت　　که چندین گل اندام در خاک خفت (سعدی)

سعدی دلیل روییدن گلهای زیبا را این می داند که گل اندامان و پری رویان در پای آن خفته اند در حالی که علت زیبایی گل و روییدن آن از لحاظ علمی و منطقی این نیست بلکه زیبایی گل به نوع و طرح و به کود و آبی که به آن می دهند بستگی دارد نه به خاک پری چهری که احتمال وجودش در پای گل بسیار ضعیف است. مثال دیگر:

چوب را آب فرو می نبرد حکمت چیست　　شرمش آید ز فروبردن پرورده خویش

۱- سلطان محمود شبی در حال مستی دستور داده بود که ایاز غلام محبوبش، زلفش را کوتاه کند و صبح چون به خود آمد از این دستور سخت پشیمان گشت. کسی زهره دلجویی از او نداشت. عنصری به حضور رفت و بر بدیهه این رباعی را بگفت. سلطان چنان شاد شد که سه بار دهان او را پر از جواهر کرد.

۲- غضائری در قصیده خود گفته بود :

بس ای ملک کزین شاعری و شعر مرا　　ملک فریب بخوانند و جادوی محتال

عنصری در خطاب به محمود می گوید که غضائری جسارت کرده و خود را ملک فریب خوانده است :

غلط کنند که هرگز کسی ترا نفریفت　　نرفت و می نرود در توحیلت محتال

و دوبیتی که از غضائری نقل شد در پاسخ این بیت عنصری است.

گاهی علت ادعایی امر غیر ممکنی را ممکن جلوه می‌دهد (با تشبیه) مثلا می‌توان حمایل بستن جوزا را دلیل بر غلامی او در پیشگاه شاه دانست:

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم یعنی غلام شاهم و سوگند می‌خورم (حافظ)

گاهی برای اموری که عرفا احتیاج به توجیه و تعلیل ندارد، توجیه و تعلیلی تخیل می‌کنند. مثلا در باب علت سیاهی زلف می‌گویند:

تا چشم تو ریخت خون عشاق زلف تو گرفت رنگ ماتم (خاقانی)

روش ترتیب کلام

پی آوری: پی هم آوردن چند کلمه یا گروه یا جمله یا جمله واره مناسب در شعر و نثر را پی آوری گویند.

مثال پی آوری کلمات:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست (حافظ)

مثال پی آوری گروهها:

آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست چشم میگون، لب خندان، دل خرم، با اوست (حافظ)

که در اینجا گروههای «چشم میگون»، «لب خندان» و «دل خرم» در پی یکدیگر آمده‌اند.

مثال برای پی آوری جمله‌ها و جمله واره‌ها:

قرار و خواب ز حافظ طمع مدار ای دوست قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا (حافظ)

که «قرار چیست» و «صبوری کدام» و «خواب کجا» همه جمله واره یا جمله اند و به دنبال هم آمده‌اند. پی آوری در بدیع همان عطف و همپایگی است در دستور بنابراین بیشتر واژه‌ها و گروه‌های عطفی و همپایگی مانند «و»، «یا»، «هم...هم»، «نه...نه»، «چه...چه»، «خواه...خواه» و غیره نشانه لفظی و صوری پی آوری به شمار می‌روند.

مثال:

اسرار ازل را نه تو دانی ونه من وین خط معما نه تو خوانی و نه من (خیام)

یا وفا یا خبر وصل تو یا مرگ رقیب بود آیا که فلک زین دو سه کاری بکند (حافظ)

چه دینار در بزم پیشش چه خاک ز بخشش ندارد دلش ترس و باک (شاهنامه بوخیم ص۱۲۷۵)

هوا خوشگوار و زمین پر نگار نه گرم و نه سرد و همیشه بهار (فردوسی)

گاهی نیز پی آوری بدون واژه‌ها و گروه‌های عطفی و هم پایگی صورت می‌گیرد مانند:

باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش کاین دل غمزده، سرگشته، گرفتار، کجاست (حافظ)

آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست چشم میگون، لب خندان، دل خرم با اوست (حافظ)

در پی آوری صفات و قیود گاهی به جای «و» کسره می‌آید مانند:

خداوند بخشنده دستگیر کریم خطا بخش پوزش پذیر (سعدی)

تذکر: در کتابهای بدیع صنعتی به نام پی آوری دیده نمی‌شود بجای آن از سه صنعت نام می‌برند که هر یک نوعی پی آوری می‌باشد و آنها عبارتند از: جمع و تنسیق صفات و اعداد.

ملمع

در لغت به معنی روشن و درخشان کرده شده و آنچه به ورق زر روشن کنند و در اصطلاح ارباب ادب شعری است که یک بیت یا مصراع آن فارسی و مصراع یا بیت دیگر به زبان دیگر افتد.

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها — که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها (حافظ)

لمعات وجهک اشرقت و شعاع طلعتک اعتلی — ز چه رو الست بربکم نزنی بزن که بلی بلی

به جواب طبل الست او ز ولا چو کوس بلا زدم — همه خیمه زد به در دلم سپه غم و حشم بلا

(صحبت لاری)

طاهره قره العین، شاعره معروف بهایی نیز اشعاری ملمع، بر وزن اشعار فوق از صحبت لاری دارد:

«جذبات شوقک الجمت بسلاسل الغم و البلا — همه عاشقان شکسته دل که دهند جان به ره بلا

اگر آن صنم زره ستم پی کشتنم بنهد قدم — لقد استقام بسیفه فلقد رضیت بما رضی

سحر آن نگار ستمگرم قدمی نهاد به بسترم — فاذا رایت جماله طلع الصباح کانما»

تذکر (۱) : ملمع در نثر نیز کاربرد دارد چنانکه در آثار مبارکه نمونه های زیادی از نثر ملمع زیارت می شود. برای مثال به مناجاتی از جمال قدم توجه کنید:

«الها معبودا مقصودا به کمال عجز و ابتهال از تو مسئلت می نمایم این عبد را از شر ناعقین حفظ فرمایی و از ظل سدره منتهی و صریر قلم اعلی محروم نسازی اشهد ان الیوم یومک و الامر امرک اسالک بصراطک المستقیم و نباک العظیم ان تویدنی علی مایرفع بامرک بین عبادک انک انت المقتدر علی ماتشاء لا اله الا انت المهیمن القیوم»

تذکر (۲): همانطور که از تعریف آن بر می آید، ملمع تنها ذکر جمله ای به عربی در نظم یا نثر فارسی نیست بلکه به مثال اشعار و نثرهایی که قسمتی از آنها به ترکی آمده است نیز ملمع محسوب می شود.

تذکر (۳): توجه داشته باشید که اقتباس یا تلمیح را ملمع محسوب نمی کنند مثلا اگر در لوحی آیه قرآنی یا حدیثی نقل شده باشد، آن اقتباس است نه ملمع:

«...تابعد از محاط سرّ حیات ظاهر شود و این مقام نفس مرضیه است که می فرماید : `فادخلی فی عبادی و ادخلی جنتی، ...`»[۱]

به بیان فوق الذکر جمله «فادخلی فی عبادی و ادخلی جنتی» اقتباس از آیه قرآن می باشد. به این مناجات از جمال قدم توجه کنید:

«... شاید از موانست این دو لطیفه ربانی و دو دقیقه صمدانی طلعت ثالثی پیدا شود تا نتیجه فعززنا بثالث در عرصه ظهور مشهود آید.» [۲]

در این بیان عبارت «فَعَزَّزْنَا بِثالث» تلمیح است زیرا اشاره به بیان شخص دیگری غیر از نویسنده متن یا (سراینده شعر) است. پس در اینجا نمی توانیم بگوییم نثر مبارک ملمع است.

تذکر (۴): ملمع صفت شعر یا متن است نه یک صنعت بنابراین نمی توان گفت: «این شعر ملمع دارد» بلکه باید بگوییم : «این شعر (یا متن) ملمع است»

۱ـ آثار قلم اعلی جلد ۳ ـ صفحه ۱۴۳

۲ـ ادعیه حضرت محبوب صفحه ۲۹۹

هوشمند فتح اعظم

کاربرد کلمات عربی در فارسی

نظری گذرا به واژه‌های عربی فارسی شده و شیوه به کار رفتن آنها در زبان فارسی روشن می‌سازد که این نوع کلمات را دیگر نباید عربی خواند. به شواهد زیر توجه فرمایید.

۱ـ ترکیبات و صیغه‌های بعضی از افعال عربی را ما در فارسی به صورت اسم و صفت استعمال می‌کنیم و معنای تازه‌ای از آن مراد داریم. مثل «لاابالی» که درعربی، متکلم وحده منفی از فعل مضارع است و در فارسی معنای «بی‌پروا، بی‌قید» یافته یا «ماجرا» که در عربی اسم، به معنای «آنچه گذشت» است و در فارسی به صورت اسم به معنی «سرگذشت» به کار می‌رود:

لاابالی چه کند دفتر دانایی را　　طاقت صبر نباشد دل سودایی را

سلسله موی دوست حلقه دام بلاست　　هر که در این حلقه نیست فارغ از این ماجراست

و یا:

بیا بیا که مرا با تو ماجرایی هست　　بگو اگر گنهی رفت و گر خطایی هست (سعدی)

ونیز «لایشعر» و «لایعقل» و امثال آن از این نوع است.

۲ـ بسیاری از کلمات عربی را در فارسی به معنای عکس استعمال می‌کنیم مانند کلمه «مزخرف» که در عربی به معنای «آراسته و مزین» است و در فارسی معنای عکس می‌دهد یا کلمه «رعنا» که در عربی به معنای «خودپرست و سبک» است و در فارسی به معنای «زیبا و دلفریب»:

صبا بگوی ز من آن غزال رعنا را　　که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

سرو بگذار که قدی و قیامی دارد　　گو ببین آمدن و رفتن رعنایی را (سعدی)

۳ ـ تعداد بسیار زیادی از کلمات عربی در فارسی معنای دیگری یافته و نباید منتظر بود کلمات عربی الاصل در فارسی بی کم و کاست همان معنای خود را در زبان عربی بدهد زیرا آن کلمات اینک فارسی هستند و معنای دیگری دارند. مثلا کلمه: «تمیز» در عربی هرگز به معنای «پاکیزه» نیامده و چنین است که «صحبت کردن»، به معنای «سخن گفتن» از ساخته‌های فارسی‌زبانان است و صحبت در عربی به معنای «همنشینی و الفت» است. در آثار برخی استادان سخن این کلمه به همان معنای عربی خود آمده و این مثال نشان می‌دهد که در طول زمان چگونه کلمه‌ای تغییر معنی می‌دهد.

می‌توان گفت که اغلب کلمات فارسی که از عربی آمده، اگر هم به کلی معنای عربی خود را از دست نداده باشد در فارسی عینا به معنای کلمات عربی مصرف نمی‌شود و از لحاظ استعمال و جوهر کلمه تغییراتی یافته. اگر بخواهیم درین باره مثال آوریم کتابی بزرگ باید بنویسیم. کافی است به لغاتی مانند: غمزه، شمائل، مدهوش، موسوم، وثاق و جاهت، رعایت، رقابت و غیره اشاره کنیم.

۴ـ ترکیب کلمات عربی با حروف و ادات و اسامی فارسی که به کلی کلمه‌ای تازه است و به هیچ وجه عربی نتواند بود، مانند: صبحدم (صبح عربی و دم فارسی)، سحرگاه، نظربازی، عشق بازی، طلب‌کار، روح انگیز، مشکین نفس و هزاران کلمه دیگر.

۵ ـ ساختن صیغه هایی از اصل عربی که در خود زبان عربی هرگز به کار نمی‌آید، مانند : «افلیج» که در عربی مبتلا به مرض را «مفلوج» می گویند نه «افلیج» ، «خجالت» که در عربی «خجل» است و «متمرکز» که از یک مصدر جعلی «تمرکز» است که در عربی نیست. عربی آن «ارتکاز» و «مرتکز» است و از این قبیل کلمات در فارسی فراوان است که نمی توان گفت که استعمالشان غلط است. منتهی می توان گفت که این دسته از کلمات فصیح نیستند.

۶ ـ عده‌ای از افعال عربی را ما به شیوه دستوری خود صرف می‌کنیم و از آنها مصدر فارسی می‌سازیم از قبیل «فهمیدن» از «فهم» عربی که در قدیم «فهم کردن» می گفتند و البته فصیحتر از فهمیدن است ولکن فهمیدن نیز کلمه‌ای فارسی شده است که خواه ناخواه وارد زبان شده و باید آن را قبول کرد.

۷ ـ بسیاری از کلمات جمع عربی در فارسی معنای مفرد دارد و این خود نشان می دهد که فارسی زبانان در استعمال کلمات عربی چندان پایبند به قواعد عربی نبوده اند و آنها را به شیوه خود در زبان فارسی استعمال کرده‌اند، از قبیل : عمله، طلبه، فعله که همه در عربی جمع است و در فارسی مفرد. حتی جمعهای صریحتر عربی در نزد فصحای زبان گاه صورت مفرد یافته :

بیابان درنورد و کوه بگذار «منازلها» بکوب و راه بگسل (منوچهری)

وگر به همت گویی دعای «ابدالان» نبود هرگز با پای همتش همبر (عنصری)

۸ ـ از عبارات مرکب عربی گاهی ما کلمات مفردی ساخته و در زبان خود به کار برده‌ایم، مثل «بسمل کردن» به معنی «ذبح کردن» (سربریدن) که از «بسم الله الرحمن الرحیم» ساخته ایم و مرغ بسمل نیز از همین است.

۹ ـ بسیاری از کلمات عربی هستندکه چون فارسی شده‌اند صورت آنها تغییر یافته ولی معنایشان برجای مانده، مثل کلمه «صاف» که عربی آن به این معنا «صافی» است و در فارسی «صافی» خود معنای دیگری یافته.

۱۰ ـ کلماتی که در فارسی و عربی هر دو به یک معناست نیز در فارسی کم نیست و این کلمات مشترک اگر در خور فهم عموم فارسی زبانان باشد و فصحای زبان آنها را در فارسی استعمال کرده باشند، جزء زبان ماست و به کار بردنشان عیبی ندارد. حتی می توان گفت که بسیاری از این کلمات مشترک در فارسی جای کلمات نظیرشان را که ریشه فارسی داشته‌اند گرفته اند. مثلا اگر به دورترین نقطه ایران برویم هر فارسی زبانی کلمه «صبر» را به جای «درنگ» استعمال می کند. همچنین «معترف» نزدیک تر به فهم هر فارسی زبانی است تا مثلا کلمه، «خستو». بنابراین اینگونه کلمات را باید به عنوان کلمات مشترک میان فارسی و عربی پذیرفت و درباره آنها تعصب به خرج نداد.

۱۱ ـ درج آیات و امثال و حکم عربی در فارسی نیز متداول است و کسانی که علاقه به مطالعه ادبیات فارسی دارند از آموختن آنها ناگزیرند و چون در درج این امثال عربی مهارت بخرج دهند به ذوق ایرانی خوش افتد والا بهتر است که از آنها در نوشته های فارسی احتراز جست. اخیرا هم دیگر بر اثر توجه کمتر ما به ادبیات و به زبان عربی این شیوه از رسم افتاده است. با وجود این انکار نمی توان کرد که مثلا اولین شعر دیوان حافظ این است:

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

و یا در دیباچه گلستان سعدی که از فصیح ترین قطعات زبان فارسی است، می خوانیم که «واصفان حلیه جمالش به تحیّر منسوب که ما عرفناک حق معرفتک و عاکفان کعبه جمالش به تقصیر عبادت معترف که ما عبدناک حق عبادتک» به این ترتیب فارسی و عربی چون شیر و شکر درهم آمیخته و به مذاق هر صاحب ذوقی گوارا می‌آید و اکنون که بالطبیعه به واسطه تغییر زمان، این شیوه در نثر فارسی متروک مانده، باسی نیست و

نباید آن را بر نویسندگان جدید تحمیل کرد، ولی آنچه در گنجینه ادب فارسی مکنون است باید برآورد و بیاموخت.

درست بنویسیم

بسیاری از ما درست سخن می گوئیم و غلط می نویسیم. مثلا وقتی از خانه بیرون می آئیم به بچه خود می گوییم : «من به خیابان می روم و شیرینی می خرم و برمی گردم.» اما اگر همین عبارت را بخواهیم در جایی بنویسیم، برای آنکه به خیال خود فصیح تر و به لفظ قلم نزدیک تر باشد چنان دست و پایش را می شکنیم که شیر بی یال و دم و اشکم می شود. مثلا آن عبارت را چنین تغییر می دهیم : «من به خیابان رفته و شیرینی خریده و برمی گردم» و اگر از این هم به اصطلاح ادبی تر بخواهیم می نویسیم : «به خیابان رفته وشیرینی ابتیاع و مراجعت می کنم!» ... همان که ما به فطرت خود، بدون فکر از زبان جاری کرده بودیم درست تر و فصیح تر بود و هر بچه سه ساله از عهده فهمش برمی آمد. فصاحت چیزی جز این نیست که هر شنونده ای بی زحمت، مقصد مارا دریابد و گفته و یا نوشته مارا بر محک ذوق فطریش درست یابد. یکی از کلیدهای درست نویسی هم برای هر کس آن است که نوشته خود را بر همین محک ذوق فطری زند و بیازماید که اگر همان جمله را می خواست برای رفیق خود بیان کند چگونه می گفت و حال آنچه نوشته با آنچه می گفته چه تفاوتی یافته است. از این راه می توان بسیاری از غلطهای انشایی را که در لفظ قلم معمول شده اصلاح کرد. از علایم انحطاط زبان یکی این است که زبان گفتار با زبان نویسندگی چنان فرق یابد که معمولا نوشته ها از فهم اکثر اهل زبان بیرون افتد و فقط ممارست و مطالعه و مجاهدت مخصوص لازم باشد تا مردم از مقصد نویسنده باخبر گردند. بنابراین شما بکوشید جز آن طور که می گویید ننویسید و از این راه کم کم به درست نویسی عادت کنید و از استخوان بندی زبان فارسی به حکم فطرت مطلع گردید. وقتی این اساس درست نویسی در شما استحکام پذیرفت آن وقت می توان بر آن اساس بنای آراسته ای ساخت و به نویسندگی خود آرایشی بخشید. والا اگر خانه از پای بست ویران باشد، در بند نقش ایوان چگونه توان بود؟

ساده بنویسیم

وقتی زبان فارسی به دوره انحطاط رسید نویسندگان مهارت خویش را در این می دانستند که تا بتوانند کلمات مهجور و بعید و ترکیبات مشکل و دور از فهم استعمال کنند و فضل فروشی نمایند. غافل از اینکه زحمت بیجا می برند. اصولا هر کس که بر زبان تسلطی بیشتر دارد ساده تر می تواند بنویسد و فصاحت و بلاغت را در عین سادگی مراعات کند. عالی ترین طرز نویسندگی شیوه سهل ممتنع است که استادان سخن فارسی داشته اند. تصور باطلی که در سر عده ای بی خبر از فصاحت هست این است که عظمت مقام استادان سخن در این است که کلماتی را استعمال کرده اند و ترکیباتی به کار برده اند که معمولا اهل زبان در نوشته و گفته معمول خود استعمال نمی کنند. چون این فکر غلط در سرها افتاده، نویسندگان غیر فصیح فارسی را بر آن داشته است که به نوعی بنویسند که فقط خود و معدودی چون ایشان آنها را دریابند و لذت برند، در صورتی که مثلا هیچ کسی ساده تر از سعدی چیز ننوشته و علت محبوبیت کتاب گلستان سادگی آن است که در بسیاری موارد سهل ممتنع است.

ما این نکته را در جمع شاگردان امتحان کردیم، یعنی مضمون حکایتی از گلستان را گفتیم تا شاگردان به زبان خود بنویسند و بعد آن را با اصل گلستان تطبیق کردیم، معلوم شد هم از لحاظ صرفه جویی در کلمات و هم از

لحاظ سادگی در ترکیبات آنچه ما نوشته‌ایم مشکل تر و پیچیده تر و نارساتر از سعدی است. شما هم امتحان کنید که مثلا این جمله هایی که در گلستان هست چگونه ساده تر می‌توان نوشت؟

«از صحبت یاران دمشقم ملالتی پدید آمده بود سر در بیابان قدس نهادم و با حیوانات انس گرفتم تا به وقتی که اسیر فرنگ شدم و در خندق طرابلس با جهودانم به کار گل بداشتند. یکی از روسای حلب که سابقه معرفتی درمیان بود گذر کرد، بشناخت و گفت: این چه حال است؟»

یا این قطعه: «دزدی به خانه پارسایی درآمد. چندان که جست نیافت. دلتنگ شد. پارسا را خبر شد. گلیمی که در آن خفته بود در راه دزد انداخت تا محروم نشود.»

حتی این سادگی در شعر که آزادی نثر را ندارد مراعات شده چنانکه اگر بخواهند مقصد شاعر را به نثر بیان کنند، ساده تر از آن نشود. مثلا:

بوی گل و بانگ مرغ برخاست — هنگام نشاط و روز صحراست
فراش خزان ورق بیفشاند — نقاش صبا چمن بیاراست
ما را سر باغ و بوستان نیست — هر جا که تویی تفرج آنجاست
گویند نظر به روی خوبان — نهی است، نه این نظر که ماراست

برای امتحان، این مصراعها را بی فاصله، پشت سرهم بنویسید، ملاحظه خواهید کرد که به نثر هم ساده تر از این نمی‌توان نوشت و در آن، حد نظم و نثر مفقود است و این شیوه نویسندگی را اگر تحقیق کنیم، در تمام شاهکارهای نظم و نثر فارسی که قبول عام یافته‌اند می بینیم. از این جهت معلوم نیست که چرا بعضی اوقات ما ساده نویسی را درخور شان خود نمی‌دانیم و آن را زبان عوام و بی‌سوادان می شمریم. مثلا به جای فعل «کردن» می گوییم «به عمل آوردن» یا «معمول داشتن». وبه جای حروف ربط مثل «با» و «تا» و غیره، می نویسیم: «به وسیله»، «به توسط» و به جای ترکیبات مختصری چون «از خاطرم گذشت»، «به یادم آمد» و امثال آن می گوییم: «از مخیله‌ام خطور کرد» و به جای «حاضر شدن» می گوییم «حضور به هم رساندن» و از این قبیل اصطلاحات و ترکیباتی که مخصوصا در انشاهای اداری ما راه یافته است.

باید دانست ساده نوشتن و خوب نوشتن کار آسانی نیست و باید با خواندن مرتب کتابهای ادبی مفید و معروف، سواد فارسی خود را صیقل دهیم تا جلا و صفایش در نوشته و گفتار ما انعکاس یابد.

ماخذ: پیام بهائی شماره ۱۸۲

سبک امری کدام است؟

دکتر فریدون وهمن تحصیلات خود را در دانشگاه های طهران، لندن و کپنهاك به اتمام رسانده و اینك استاد رشته مطالعات ایرانی در دانشگاه کپنهاك می‌باشد. مقالات و آثار او در آهنگ بدیع، پیام بهایی، سخن، راهنمای کتاب و دایره المعارف ایرانی منتشر شده و مولف و مترجم چند کتاب در زمینه های زبان‌شناسی، لهجه شناسی، دین زرتشتی و فولکور ایران می‌باشد. وی در سی سال اخیر در دانمارك زندگی می‌کند.

خانمها و آقایان محترم

موضوع سخنرانی بنده سبک امری است و قبلا بگویم که بحث ادبی و سبک‌شناسی نیست بلکه می‌خواهم از فرصتی که امروز دست داده و جمعی از فضلا و ادبا جمع هستند استفاده نموده و این مطلب را طرح نمایم که آیا آثار و نوشته هایی که در کتابها و نشریات بهایی درج می‌شود باید سبک بخصوصی داشته باشد متفاوت با سایر آثار فارسی و اگر چنین باید باشد آن سبک کدام است؟ بیش از سی سال پیش که در سالهای آخر دبیرستان بودم کتاب «نظر اجمالی در دیانت بهایی» را به یکی از دوستانم که به امر علاقه ای پیدا کرده بود دادم که بخواند. این کتاب چاپ زیبایی هم داشت و آخرین استدلالیه بود که آن زمان درآمده بود. روز بعد دیدم که کتاب را آورد. از این فکر که به خاطر شدت علاقه اش همه کتاب را یک شبه خوانده است بسیار خوشحال شدم. بدون آنکه حرفی بزند صفحه اول، صفحه عنوان کتاب را باز کرد و جمله ای را که به خط خودش نوشته بود نشانم داد. نوشته بود چون این کتاب با زبانی غیر از زبانی که من می فهمم نوشته شده از خواندنش معذورم. بعد که با او حرف زدم گفت نه تنها من مندرجات این کتاب را نفهمیدم بلکه به پدرم هم که مرد کتابخوانی است نشان دادم سعی کرد چند صفحه اش را بخواند ولی او هم نتوانست چیزی بفهمد.

آن روز بنده حرف او را جز به این نگرفتم که علاقه ندارد، حتما توی رودربایستی کتاب را از من گرفته و خواسته نخوانده پس بدهد. این گونه حرفها شبیه این واقعه در ایران برای من رخ نداد زیرا چندی بعد به اروپا آمدم و بخاطر سالهای طولانی اقامت در اروپا هیچ گاه نیازی برای دست یافتن به یک کتاب فارسی امری که در معرفی امر مبارک نگاشته شده باشد پیدا نکردم زیرا کمتر با ایرانیان در مورد امر تماس داشتم. اما در این سالهای اخیر به خاطر گروه کثیری از ایرانیانی که در کشور ما سکونت گزیده اند با چنین نیازی مواجه شدم، نه به خاطر آن که کسی را تبلیغ نمایم بلکه چندین خانواده محترم و تحصیل کرده که دوستان ما هستند خواستار کتابی درباره امر مبارک بودند و بعد که خواستم کتابی به زبان فارسی به آنها بدهم دیدم نه تنها در این بیست سی سال استدلالیه دیگری با زبان گویاتری از آنچه من در ایام دبیرستان به دوستم دادم درنیامده بلکه گویی به مرور زمان زبان آثار امری نیز مشکل تر شده است. یعنی در دنیایی که مساله وسائل ارتباط جمعی و مطبوعات و رادیو و رساندن خبر و پیام و حرف هر سال دستخوش انقلابی از لحاظ تکنیکی و فنی و از لحاظ فرهنگی می‌شود، و در دنیایی که تمام دولتها و سازمانها و آنها که فکری و عقیده ای برای گفتن و حرفی برای نوشتن دارند تمام امکانات را به کار گرفته اند تا پیام خود را در وسیعترین حد و به آسانترین وسیله نشر نمایند. ما که عالیترین پیام الهی و مهیج ترین و زیبا ترین ترانه ملکوتی یعنی تعالیم جان بخش حضرت بهاءالله را در اختیار داریم در زمینه نشریات فارسی امری همان جا هستیم که سی، چهل و پنجاه سال پیش بودیم. این موضوع نه تنها در مورد کتاب و نشریه برای متحریان حقیقت

صادق است بلکه مشاهده وضع مطالعه کتب و مطبوعات امری در خانواده‌های بهایی در ایران قبل از انقلاب و توجه به آنچه امروز دور و بر خود بین انبوه مهاجرین ایرانی در همین مورد می بینیم تمام، حاکی از یک حقیقت تلخ است و آن اینکه در جامعهٔ ما رغبتی به مطالعه نیست و کاری برای ایجاد این علاقه و رغبت هم نمی‌شود و اگر از بنده بپرسید علت عدم این رغبت چیست خواهم گفت زبان مقالات و کتابهای امری. بنده به حاتم یکی از دانشجویان ایرانی در یکی از ممالک اسکاندیناوی رفتم و دیدم در کتابخانه‌اش یک دسته منظم مجلهٔ پیام بهایی در پاکت و باز نشده گذارده. پرسیدم چرا اینها همینطور باز نشده اینجا مانده؟ با حالتی از خجالت گفت: راستش برای کمک به نشر پیام بهایی آن را مشترک شده‌ام اما چون مطالبش را نمی فهمم لذا باز نمی کنم. بعد برای اینکه از تعجبی که در صورت من دیده بود بکاهد گفت: البته درسم هم زیاد است وقت خواندن ندارم.

بدیهی است از حرف او تعجبی نکردم زیرا دیگر با این پدیده عدم آشنایی به معارف امری خو گرفته بودم. اما مطلب فقط بر سر عدم مطالعه نیست زیرا در بسیاری از خانواده‌های ایرانی بهایی در اروپا و آمریکا روزنامه‌ها و جراید و مجلات ایرانی و کتابهای غیر امری خوانده می‌شود و اگر سر هفته روزنامه‌ای که مشترکند نرسد به یکدیگر تلفن می کنند که روزنامه شما امروز رسید یا نه. فقط آنچه که کنار زده شده و کمتر به یاد کسی می‌آید مطالعه آثار بهایی است و این مطلب را از یاد نبریم که در کمتر دیانتی این همه تشویق به مطالعه آثار اصیل الهی و ادبیات مربوط به آن شده که در دیانت بهایی.

دوستان عزیز چند نکته اساسی را از یاد نبریم. آثار مقدسه بهایی اقیانوس بی‌پایانی است که در آن علاج دردهای حال و آینده بشریت را می‌توان یافت. از این نکته‌ها چشم نپوشیم که هزاران خانواده بهایی که اکنون در شرق و غرب عالم پراکنده شده‌اند در معرض کششها و ضربه‌های شدید فرهنگی، تناقضات روحی، گرفتاریهای احساسی و غیره هستند. سوای نوجوانان و اطفال که زبان محل را زود فراگرفته و می توانند گلیم خود را از آب بکشند، مشکل زبان و مشکل عدم ارتباط چه در جامعه بهایی محلی و چه با دیگران دامنگیر صدی نود اینگونه مهاجرین است. تربیت اطفال به آداب بهایی و راهنمایی آنها به خلق وخوی تربیتی امری و حفظ آنان در این جامعه غرب که به مقیاس بهایی جامعه‌ای درحال تدنی و فساد و تباهی است یکی از بزرگترین و مهمترین وظایفی است که بر دوش پدران و مادران است، پدر و مادری که خود به خاطر ندانستن زبان نمی دانند اطرافشان چه می‌گذرد، در چه محیطی زندگی می کنند، ارزشهای آن محیط کدام است و غیره و غیره. کم نیستند خانواده‌های بهایی ایرانی که مشکلات زناشویی و خانوادگی دارند، و کم نیستند افرادی که ثروت و مال و آینده خود را به خاطر حفظ ایمان خود و خانواده‌شان به خطر انداخته و از دست داده اند و اینک نگرانند که فرهنگ غالب غرب همان را بر سر آنان و فرزندانشان بیاورد که خاص دشمنان پرکین امر بود. در گنجینه‌ای که ما به صورت آثار مقدسه داریم دوای تمام این دردها و مشکلات و طرز مقابله با این گونه گرفتاریها و امثال آن آمده است و آن وقت واحسرتا که ما به آنها دسترسی نداریم، حتی اگر آن آثار مقدسه با بهترین تذهیب و حاشیه گل و بلبل و جلد عالی در کتابخانه منزلمان باشد.

چند جزوه یا کتاب و رساله در این سالها به فارسی درآمده که بتوانند چنین خانواده‌هایی را در درک بهتر مفاهیم آیات مقدسه، در تشدید ایمان و ایقانشان و در پیروزی بر مشکلاتشان کمک کنند؟ از بنده بپرسید، هیچ.

سوای این مشکل داخلی، ما ناظر حضور صدها هزار ایرانی در غرب هستیم. این افراد از امر مبارک هیچ نمی‌دانند و درسرشان جز موهومات و خرافاتی که دشمنان امر از بچگی به آنان تلقین کرده‌اند چیز دیگری نیست. بنده به هیچ وجه نمی گویم باید این افراد را تبلیغ کرد ولی بسیارند کسانی که می‌خواهند در مورد امر مبارک اطلاع

حاصل کنند. روشنفکران و متفکرین و تحصیل کرده‌ها می‌خواهند بدانند حقیقت این امر چیست، قهرمانی‌ها و جانبازیهای شهدای ما آنها را بیدار کرده و متوجه وجود یک نیروی بزرگ روحانی شده‌اند. در ایران برایشان تحقیق در این امر ممکن نبود، همین افراد دیر یا زود به ایران باز خواهند گشت، صاحب کار و عنوان و تصمیم گیرنده خواهند شد و چه خوب می بود که می‌شد به آنان امر مبارک و حقیقت این ظهور اعظم را تفهیم نمود و اتهامات ناروایی را که به دامن مقدس این ظهور می‌زنند برای ایشان برشمرد و از آنان که نود و نه درصدشان با نظر منفی به امر می‌نگرند نه یک موافق بلکه یک بی‌طرف ساخت. در اغلب ممالک اروپا کتابخانه‌های عمومی پر از کتاب‌های فارسی است و در کشور ما گاهی برای قرض گرفتن یک کتاب فارسی از کتابخانه، ایرانیان پناهنده باید اسم نویسی کنند و در نوبت بایستند. صدها کتاب در این سالها در بیان عقاید و اهداف احزاب و جمعیت‌ها و مرامها و ادیان گوناگون نوشته شده، از احزاب سیاسی حرفی نمی‌زنم ولی از مذاهب از زردشتی و صوفیگری و مخصوصا مسیحی‌ها هر چه بخواهید کتابهایی را که به زبان ساده فارسی و بسیار ارزان تهیه شده در دسترس عموم گذارده‌اند و خیلی ایرانیها را می‌شناسم که رفته‌اند مسیحی شده‌اند. چند کتاب امری هست که می‌توانیم ما به کتابخانه شهر خودمان بدهیم و مطمئن باشیم کسی که بهایی نیست و معلوماتش متوسط است آن را می‌خواند، می‌فهمد و پیام محتوی در آن را درمی‌یابد و در حاشیه‌اش نمی‌نویسد، زبان این کتاب را نمی‌فهمم. از بنده بپرسید، هیچ. زیرا متاسفانه در یازده سال اخیر در جامعه بهایی به زبان فارسی تا آنجا که بنده می‌دانم زیاد کتاب تالیف نشده است، و این در زمانی است که با شهادت بسیاری از نویسندگان و دانشمندان ما می بایست این گونه فعالیتهایمان به صد برابر می‌رسید. دلایل این رکود فرهنگی و ادبی متعدد است و بنده امیدوارم در این مجمع فرصتی بشود که درباره آن بحث گردد. اما آنچه که امروز می‌خواهم درباره آن مطالبی عرض کنم فقط یکی از آنهاست که به نظر مهمترین می‌آید. سوال اینجاست که چرا متونی که در نشریات بهایی به زبان فارسی نوشته می‌شود این قدر مشکل است که میل و شوق خواندن و بیشتر خواندن را از خواننده می‌گیرد. زیرا به اعتقاد بنده اگر کسی به خواندن متنی علاقه داشت و آن را فهمید و دنبال مطلب را با اشتیاق گرفت و خواند، مساله نفاست چاپ و ضخامت کاغذ و غیره برایش مطرح نخواهد بود. همین کتابهای استنسیلی نیز مثل ورق زر برده خواهد شد.

به دنبال آن مساله دوّم آن است که آیا اعتقاد نادرست به سبک خاص نوشتن نیست که جمعی از جوانان و نویسندگان ما را که نمی‌توانند به این سبک مخصوص مشکل بنویسند از نوشتن و ترجمه و تحقیق دور می‌کند؟

البته هستند دوستانی که در اینجا نشسته‌اند و با معلوماتی که دارند اصلا مشکلی در این مساله نمی‌بینند و تمام متون و کتابهای امری را به آسانی می‌خوانند و می‌فهمند. اما بنده استدعا می‌کنم متوجه این نکته باشیم که در هر قضیه‌ای جای استثناء هست و نظرگاه بنده آن عده کثیری هستند که از این سعادت بی‌بهره می‌باشند، اما بهایی‌اند، مومنند، حاضرند هر نوع فداکاری در راه امر بنمایند حتی جانشان را بدهند، اما از درک مطالب کتب امری محرومند. حتی ترجمه فارسی پیامهای بیت العدل اعظم را که می‌خوانند نمی‌فهمند و حال آنکه این حق مسلم و بدیهی آنان است که پیامی که مرجع امر الهی داده و محتوای مسائل مهمی هست درک کنند و بر همان شیوه اساس زندگی و فعالیت خود را بنا نمایند نه آنکه چون مشکل است نفهمند و بگذرند.

چرا ما باید مشکل بنویسیم و آیا مشکل نویسی و نگارش سبک مخصوصی که پر از کلمات عربی و لغات مهجور و دور از فهم باشد مشخصه ادبیات بهایی است و این است آنچه که ما سبک امری می‌خواهیم؟ بنده این سؤال را از بسیاری کرده‌ام و پاسخی که معمولا شنیده‌ام اشاره به یکی از بیانات مبارکه حضرت شوقی ربانی ولی محبوب امرالله است که در آن احبا را تشویق به نوشتن به لحن الواح مبارکه فرموده‌اند. این بیان مبارک در نشریات

مربوطه از جمله در گنجینه حدود و احکام درج است و بنده در بخش دیگری از عرایض خودم به آن رجوع خواهم کرد.

از اصول اساسی اعتقادات دیانت بهایی فلسفه تولد، حیات، رشد و مرگ هر چیز و هر کائنی است: خواه انسان باشد یا نبات باشد، خواه حتی یک دیانت و خواه یک زبان. یعنی اعتقاد به این نکته اساسی که در عالم امکان هیچ چیز ثابت و بدون تحرک و بدون تحول باقی نمی‌ماند و همه چیز دستخوش تغییر و تبدیل است. نفس ظهور این دیانت که مژده بهار روحانی جدیدی را می‌دهد دلیل بارزی بر این موضوع است، تاسیس الهی و متینی به نام بیت عدل اعظم که در هر دوره با توجه به نیازهای مردم آن زمان به وضع قوانین جدید بپردازد نمونه دیگر این روح نوجویی و پیشرفت در دیانت بهایی است. تمام عالم دستخوش چنین تغییری است از جمله زبان. مساله تطور و دگرگونی زبان ازمسائل بدیهی علم زبان شناسی نیز هست. مثال واضحش فارسی خودمان است که زبان فارسی باستان، که نمونه اش را در خطوط میخی کتیبه های هخامنشی می بینیم، تبدیل به زبان فارسی میانه و پهلوی و بعد فارسی کنونی شده. امروز اگر کسی جمله ای از کتیبه های داریوش را که به خط فارسی باستان است بخواند، آنرا نمی‌فهمد حال آنکه مطابق علم زبانشناسی می توانیم ریشه و اصل بسیاری از لغات فارسی امروزی را در زبان دو هزار و پانصد سال پیش عهد هخامنشی پیدا کنیم. زبان فارسی کنونی ما نیز در ادوار مختلف تاریخی دچار دگرگونی هایی شده و سبک های مختلفی به خود دیده و به جرات می توان گفت سبکی که امروز نگاشته می شود سبک سی سال و چهل سال پیش نیست. لغات جدید، ترکیبات تازه، مفاهیم نو، در نظم و نثر فارسی پیدا شده و زبان را قابل فهم، غنی، و مطابق نیازهای امروز نموده است. به طور کلی از زبان تشبیه درختهای بیشه را کرده‌اند که با گذشت سالها برگهای کهنه به خاک فرو می ریزد و به جای آنها برگهای تازه جوانه می زند، در تمام زبانهای دنیا می بینیم که نسلهای گوناگون خود را مجاز دانسته اند کلماتی متناسب با نیازمندیهای خود وضع کنند. مخصوصا امروزه که مرزها فرو ریخته و ارتباطات از طریق چندین زبان صورت می گیرد و نیاز ترجمه از زبانی به زبان دیگر بیش از پیش احساس می گردد نه تنها مفاهیم و لغات کهنه زبانهای مادری نو می شود بلکه باید برای لغات و مفاهیمی که از زبانهای بیگانه ترجمه می شود، معادلی مناسب و دلپذیر و زیبا و گویا در زبان پیدا کرد.

از آنجا که بحث ما بر سر ادبیات و نوشته های بهایی است بد نیست که نگاه سریعی به تحولات زبان فارسی از زمان قاجاریه که ظهور امر اعظم در آن دوره بود تا امروز بیاندازیم و در این زمینه با استمداد از بیانات و آیات مقدسه‌ای که جمال اقدس ابهی و مرکز میثاق الهی درمورد زبان دارند تحولات زبان امری فارسی را بررسی نمائیم. البته این کار محتاج یک بررسی مفصل خواهد بود و می توان کتابی در آن باره نوشت، نظرگاه بنده در این سخنرانی فقط اشاره‌ای است کوتاه و گذرا زیرا خوشبختانه حضار محترم همگی اهل سخن و ادب و هنرند و به اشاره‌ای موضوع را در می‌یابند و نیازی به بسط و تفصیل کلام و آوردن مثال نخواهد بود.

نثر فارسی دوره قاجاریه تا اندازه‌ای متاثر از نثر دوره صفویه است. نثر صفویه نثری است پیچیده و پر تکلف و پر از کنایات و استعارات و عبارت پردازیهای سنگین و عربی. یعنی زبان شیوا و آسان قرون چهارم و پنجم هجری به تدریج مشکلتر و پیچیده تر شد و به خاطر انحطاط فرهنگی دوره صفویه و فضل فروشی معدودی درباری زبان نوشته ها آنچنان مشکل گردید که کمتر کسی می توانست آنرا بخواند و به آسانی بفهمد. در دوره قاجار این نثر خیلی کم و به تدریج رو به اصلاح نهاد. درست است که در دوره قاجاریه نویسندگانی به مفهوم امروز ظهور نکردند و کتبی که داریم بیشتر تواریخ و تذکره هاست، اما در همین دوره افرادی معدود پیدا شدند که تحولاتی در نثر و زبان فارسی به وجود آوردند. برجسته ترین و مهمترینشان که نویسندگی حرفه اش نبود، قائم مقام فراهانی

صدر اعظم ایران بود. در آن زمانها هنوز صدر اعظم‌ها را از میان مردمان باسواد انتخاب می کردند و صدر اعظم دبیرخانه و منشی و کامپیوتر به کیفیتی که حالا می بینیم نداشت. خودش نامه را روی زانوی خود می گذاشت فرمانها را صادر می کرد و یا در حاشیه کاغذهای رسیده دستور رسیدگی می‌داد. قائم مقام فراهانی در ادبیات نوین ایران دارای مقام ویژه‌ای است زیرا رسائل و مقالات او نمونه‌های زیبایی از نثر فصیح فارسی است و این نثر آنقدر محکم و زیباست که تا کنون مجموعه رسائل او بارها چاپ شده است. آنچه که نثر قائم مقام را ممتاز کرد نوآوریهای او در نگارش، آوردن جملات کوتاه، احتراز از حاشیه روی و مبالغه، و حتی آوردن ضرب المثل‌ها نکته‌ها و ظرایف روزمره در زبان کتبی بود که تا آن موقع کمتر کسی به خود اجازه می‌داد به این کار دست بزند. خانها و آقایان محترم می‌دانند که قائم مقام را به حکم محمد شاه بازداشت کردند و بعد او را کشتند و صاحب ناسخ التواریخ نوشته است محمد شاه هنگام حکم بازداشت او گفته بود قلم و قرطاس را از دست او بگیرند و اگر خواهد شرحی به من نگار کند نیز نگذارند که سحری در قلم و جادویی در بنان و بیان اوست که اگر خط او را بینم فریفته شوم و او را رها کنم.

آنچه از بیانات مقدسه، از قلم اعلی و بیانات حضرت عبدالبهاء در مورد قائم مقام فراهانی آمده سراسر لطف و مهربانی است ولی یک بیان مبارک حضرت بهاءالله در مورد آن مرد هست که از لحاظ بحث امروز ما قابل توجه است و آن اینکه مظهر امر الهی به او لقب «سید مدینه تدبیر و انشاء» داده‌اند. سید در اصطلاح یعنی آقا، سرور، بزرگ، رهبر و پیشرو و مدینه انشاء یعنی شهر و سرزمین و قلمرو ادب و فرهنگ و نگارش. و این لقبی که قائم مقام فراهانی به آن مفتخر شده نشان توجهی است که حضرت بهاءالله به تحول و نوآوری و زیبایی نثر قائم مقام فراهانی که ضمنا دوست نزدیک و محرم پدرشان میرزا بزرگ نوری نیز بوده‌داشته‌اند. البته عرض کنم نثر او مال صد و پنجاه سال پیش است و امروز اگر بخوانیم اگر چه شادابی و تازگی در آن به چشم می‌خورد اما باز فهمش برای یک خواننده معمولی خالی از اشکال نیست.

یکی دیگر از پدیده‌های تحول زبان در دوره قاجار نهضتی بود برای ایجاد فارسی سره که بیرون ریختن لغات عربی را از زبان فارسی هدف خود قرار داده بود. چند تن پیشرو این فکر شدند و برای یافتن لغت تازه که مفهوم لغات عربی را برساند رو به آثار زردشتی آوردند و حتی به کتاب مجعول اساتیر متوسل شدند و حرفشان این بود که انحطاط فکری و اجتماعی ایران به خاطر عقب ماندگی فرهنگی است، و تعمیم سواد و رسیدن به استقلال فرهنگی فقط با فارسی سره و حتی تجدید و تغییر الفباء میسر است. از جمله کسانی که در این زمینه استادی نشان داد جناب ابوالفضائل گلپایگانی بود. موضوع فارسی سره تا امروز هم مطرح است و بسیارند کسانی که معتقد به نگاشتن فارسی خالص هستند. اما به دلایل متعدد این کار عملی نیست و خود جناب ابوالفضائل در مقاله‌ای به فارسی سره شرحی مستدل بر رد این کار آورده است. (۱)

اما نثر فارسی در چهل پنجاه سال اخیر با پیدا شدن نویسندگان و شروع داستان نویسی و پیدایش شعر نو و غیره نثری است مخلوط با لغات عربی اما قابل فهم که مانند نثر هر زبان دیگری میزان زیبایی فصاحت آن بسته به قدرت نویسندگان و شیوایی قلم آنان است.

یکی از پدیده‌های بسیار زیبا و بدیع دیانت بهایی توجهی است که در آن به مساله زبان شده و این امر مانند اغلب جنبه‌های تازه و نو این ظهور اعظم در سایر ادیان بی سابقه است.

علتش تا آنجا که بنده می توانم حدس بزنم غنا و وسعت و پهناوری فرهنگ و فکر بهایی است و این فکر ناگزیر برای بیان خود، برای عرضه داشتن خود به بشریت محتاج به زبانی پهناور و نیرومند است. اندیشه و فکر

بدون زبان و بدون قدرت گفتن و نوشتن عبث و باطل می‌ماند. می‌گویند زبان وسیله اندیشیدن است و فکر استوار و محکم نیاز به زبانی رسا و محکم و استوار دارد، و شاید به همین علت در دیانت بهایی نسبت به مساله زبان تا این حد توجه شده است. برای روشن شدن عرایضم بنده اجازه می‌خواهم چند فقره از این بیانات مقدسه را اینجا ذکر کنم.

اولین بیان از جمال اقدس ابهی است که در حد خود جامع‌ترین و کامل‌ترین تعریف از معنی زبان است. می‌فرمایند: «آنچه از زبان خواسته‌اند پی بردن به گفتار گوینده است.» (البته این بیان مبارک در رابطه با فارسی و عربی است در پاسخ کسی که سؤال از مزیت فارسی و عربی بر یکدیگر نموده) می‌فرمایند: «تازی و فارسی هر دو نیکوست چه که آنچه از زبان خواسته‌اند پی بردن به گفتار گوینده است و این از هر دو می‌آید و امروز چون آفتاب دانش از آسمان ایران آشکار و هویداست هر چه این زبان را ستایش نمایند سزاوار است» (۲)

علم زبانشناسی علم جوانیست که در پنجاه شصت سال اخیر پیدا شده و رشد کرده و این تعریفی که جمال اقدس ابهی بیش از یک صد سال پیش از مفهوم زبان فرموده‌اند بیانی است که گویی اغلب متخصصین و دانشمندان علم زبانشناسی آنرا جلوی خود داشته و از روی آن تئوریهای خود را بنا کرده‌اند. یعنی می‌فرمایند غرض از زبان اینست که من و شما حرف یکدیگر را بفهمیم، به افکار و اندیشه‌ها و به گفتار و نوشته یکدیگر پی بریم. غرض از زبان جمله پردازی نیست، غرض از زبان فضل فروشی نیست، غرض پی بردن به گفتار گوینده است. همین مطلب را حضرت بهاءالله با بیان دیگری تشریح فرموده و می‌فرمایند: «اگر شخص متکلم فوق ادراک سامع تکلم نماید از عدل خارج شده.» (۳) بر این مبنا اگر شخص نویسنده فوق ادراک خواننده بنویسد، او نیز از عدل خارج شده است.

با یک بررسی سریع در آثار مقدسه از قلم مطهر حضرت بهاءالله می‌بینیم که مظهر ظهور الهی در این عصر، همین اصل مهم را به دقت در آثار و الواح مقدسه رعایت فرموده‌اند. یعنی وقتی طرف خطابشان علماء و فلاسفه بوده زبان آنها را به کار برده‌اند، وقتی خطاب عام بوده زبان دیگری به کار گرفته‌اند، حتی وقتی مخاطب از زرتشتیان بوده به فارسی سره و خطابی تقریبا بدون لغات عربی پرداخته‌اند، و با آنکه به ناچار زبانی که افتخار گرفتن وحی الهی را در این ظهور داشته زبان فارسی دوره قاجار بوده، و این قالب و آن الفاظ و لغات و سبک بوده که می‌بایست حامل این ترانه ملکوتی بشود، باز با مقایسه می‌بینیم که نسبت به نثر قاجاریه، زبان آثار مقدسه بسیار زیبا، ساده و بی‌تکلف است، مگر آنکه مطلبی عرفانی یا فلسفی را با زبان و لغاتی که مخصوص عرفا و فلاسفه باشد بیان فرموده باشند، در اینجا البته مجال مقایسه و بررسی و خواندن هر یک از انواع سبکهای مبارک به فارسی نیست. فاضل جلیل عالم بهایی ابوالفضائل گلپایگانی در مقاله‌ای به توصیف انواع سبکهای آثار نزولی پرداخته‌اند که می‌توان به آن رجوع نمود. در زبان عربی نیز که هیکل مقدس آثار مفصلی دارند همین کیفیت دیده می‌شود. بنده از قول جناب ابوالفضائل عرض می‌کنم که حتی در بین الواح عربی هیکل مبارک، آثاری هست در کمال سادگی، و آثاری هست با شیوه عالی ادبی و مشکل. (۴) یعنی رسیدن پیام مقدس الهی به گوش هر طبقه و هر گروه از هر سابقه علمی و فرهنگی آنقدر اهمیت و فوریت داشته که خود مظهر ظهور با هر گروهی به زبان آن گروه تکلم فرموده و الواح نازل فرموده‌اند.

دیگر از مسائلی که در زمینه زبان در دیانت مقدس بهایی به آن پرداخته شده مساله وحدت زبانست. باز آنچه ممتازه امر بهاییست آنست که مظهر ظهور هنگامی که راهنمودی برای شیوه زندگی مردم این عصر و قرنهای آینده ارائه فرموده فلسفه آن را برای آنکه نوع بشر سبب و علت آن دستور را درک نمایند توضیح فرموده‌اند.

بیانات مقدسه در مورد مساله وحدت زبان فراوانست بنده یکی از آنها را که رابطه با بحث امروز ما دارد تلاوت می کنم. می فرمایند: «ملاحظه می شود اکثری از امم از تشتت لغات اهل عالم از مخالطه و معاشرت و کسب معارف و حکمت یکدیگر محرومند لذا محض فضل وجود کل مامور شده اند به اینکه لغتی از لغات را اختیار نمایند چه جدید الاختراع و چه از لغات موجوده ارض، و کل به آن متکلم شوند در این صورت ارض مدینه واحده ملاحظه شود زیرا که کل از لسان یکدیگر مطلع می شوند و مقصود یکدیگر را ادراک می نمایند اینست سبب ارتقای عالم و ارتفاع آن...»(۵) ملاحظه بفرمایید در اینجا مقصود از زبان بین المللی تسهیلات توریستی و تجارتی نیست، این نیست که بنده بتوانم بروم اندونزی و یا اسپانیا و بتوانم راحت به آن زبان بین المللی در رستوران دستور غذا بدهم. این کار را حالا هم با لال بازی می توان کرد. هیکل مقدس حضرت بهاءالله، مظهر ظهور الهی، آرزویشان اینست که ما نه تنها از معارف آثار خود آگاهی یابیم بلکه بر اثر معاشرت با ملل دیگر از آنها کسب حکمت و معارف کنیم یعنی زبانی اختراع شود و یا انتخاب گردد که بنده و یا آن جوان بهایی ایرانی که مجلات پیام بهاییش را حتی باز نمی کند زیرا نمی تواند بفهمد، بتوانیم ترجمه حکمت چین و کنفسیوس را از تبتی و چینی، و فلسفه بودایی را از سانسکریت و پا عقاید و معتقدات سرخ پوستان قدیمی قاره آمریکا را که به آن زبان بین المللی ترجمه شده بخوانیم و بفهمیم، البته به علاوه آثار و ادبیات و معارف امری، که زبان خودمان است بنده تردید ندارم که در روزگاری دور این امر در عالم متحقق خواهد شد، و نظرگاهم بحث درباره وحدت زبان نیست بلکه می خواهم تاکید کنم عظمت جهان نگری و بزرگی روح وحدت و زیبایی و شکوه فکر بهایی را که نمی خواهد هیچ کس در هیچ جا از علوم فلسفه و دانسینیهای جهان محروم باشد، می خواهد این حق و این فرصت و این موقعیت را به همه کس بدهد. هیچ جا هم نمی فرمایند اینها که به آن زبان ترجمه می شود باز ترجمه های مشکلی باشد، از قبیل آنها که ما به آن آشنائیم و نمی فهمیم، بلکه می فرماید غرض از زبان پی بردن به گفتار گوینده است و والسلام. این مختصری بود راجع به آثار مقدسه حضرت بهاءالله که اگر بخواهم مختصرا نتیجه گیری کنم باید در یک جمله عرض نمایم که حضرت بهاءالله آثارشان به یک سبک نیست، به یک لحن نیست، هم در فارسی و هم در عربی آثار بسیار آسان دارند و هم آثار مشکل و در واقع در الواحی ککه به افتخار نفوس مختلف صادر شده با مخاطب بیان خود به همان زبان او صحبت فرموده اند.

در مورد آثار مقدسه حضرت عبدالبهاء باید عرض کنم سبک آثار ایشان با سبک آثار حضرت بهاءالله تفاوت دارد. این نکته نیز بدیهی است که در ادبیات فارسی دوران اخیر کمتر آثاری به زیبایی و رسایی و گرمی و لطف نوشته های حضرتشان می بینیم. مناجاتهایی که از قلم معجزه آسای مرکز میثاق نزول یافته و از هر کلمه و جمله اش شوق و شور و نیاز و زیبایی می بارد، بدون تردید از بهترین شاهکارها در این رشته از صنعت ادبی به شمار می رود. مکاتیب ایشان که مجلزات مفصل و متقدد آن به طبع رسیده نیز رس، شیوا، پر ذوق و حال لطیف و روان است. خوشبختانه در یکی از جلسات همین مجمع جناب شاهپور راسخ در مورد آثار مبارکه حضرت عبدالبهاء و مخصوصا صنایع لفظی آن آثار که از شاهکارهای صنایع لفظی در ادبیات فارسی قرون حاضر به شمار می رود سخنرانی خواهند فرمود و بنده خود را از شرح بیشتر در این مورد بی نیاز می بینم. فقط مجملا عرض می کنم که آثار حضرت عبدالبهاء با آنکه همگی در سطحی عالی و از زیبایی و درخشش ر روانیست اما باز نسبت به مخاطب آنها آسانی و مشکلیش فرق می کند، و این را نیز تکرار می کنم که در میان ادیبان و نویسندگان فارسی زبان در دوران اخیر هیچ کس را نداشته ایم که بتوانیم بگوییم اثارش ذره ای شباهت با آثار قلمی حضرت عبدالبهاء دارد، و فکر نمی کنم هرگز هم چنین کسی در صحنه ادبیات فارسی بتواند پیدا شود.

قبل از اینکه بنده به معرفی مجمل و کوتاهی از آثار حضرت ولی امرالله بپردازم باز باید روی این نکته تکیه

نمایم که غرض از این بررسی کوتاه و گذرا بررسی ادبی نیست بلکه هدف آنست که ببینیم سبک و لحن الواح مبارکه که ما سعی می کنیم در آثار خود از آن تقلید و تاسی کنیم چیست.

بیشتر آثار عام فارسی که از هیکل مبارک حضرت ولی امرالله در دست داریم و آنهارادر اصطلاح بهایی توقیعات می نامیم، آنهاییست که در نوروزها و یا اعیاد رضوان به صورت رسالاتی خطاب به احباء شرق صادر فرموده اند. اینکه عرض می کنم آثار عام، دلیلش آنست که تعداد کثیری نامه ها یا به دستخط خود حضرت ولی امرالله و یا توسط منشیهای شرقی ایشان، خطاب به افراد و یا محافل صادر شده که جنبه خصوصی دارد، حتی اگر مطلبش عمومی و فراگیر باشد، درست مثل مکاتیب حضرت عبدالبهاء.

توقیعات حضرت ولی امرالله و نیز مناجاتهائی که از قلم حضرتش نازل شده سبکی مخصوص به خود دارد که هم از سبک حضرت بهاءالله و هم از سبک حضرت عبدالبهاء مشخص و مجزاست. در واقع فقط یک مناجات از حضرت ولی امر الله هست که بلافاصله پس از صعود حضرت عبدالبهاء نگارش یافته و حاکی از سوز و گداز از صعود مرکز میثاق الهیست که همان سبک آثار حضرت عبدالبهاء را دارد ولی سایر آثار مبارک حضرت شوقی ربانی همان‌طور که عرض کردم ممتاز و مخصوص خودشان است.

توقیعات عمومی حضرت ولی امرالله که هدف آن ارزیابی فتوحات امر الهی در سال قبل و تشویق و ترغیب یاران به خدمت در نقشه های تبلیغی آن زمان است، دارای سبکی بدیع و حماسی و مهیج می باشد که در آن لغات عربی و اصطلاحات مخصوص آن زبان فراوان به کار رفته است. در این توقیعات مبارکه عالم انسانی صحنه نبرد نیروهای حق و باطل است، قوای نور، قوای بانیان نظم جهان آرای الهی علیرغم بلایا و سختیهای گوناگون در کوششند تا ندای الهی را به چهار گوشه جهان برسانند. در این حماسه های پرخروش، حضرت ولی امرالله در یک آن با زیباترین و والاترین صفات پیروان اسم اعظم را به خاطر استقامت و شجاعتشان می ستایند، در جمله دیگر یادآورد فداکاریها و جانبازیهای اصحاب اولیه و طلعات مقدسه امر می گردند، از یکسو همراه خواننده بر ظلم و ستم و بیدادی که احبا در ایران همواره با آن دست به گریبان بوده اند و بر خون پاک شهدا می گریند و می زارند و لحظه دیگر با یادآوری عظمت این پیام آسمانی و تاییدات پی در پی ملکوت الهی تابلویی از فتوحات و مناظری از دست آوردهای آینده در مقابل چشم خواننده ترسیم می فرمایند که شخص را به عالی ترین قله های شوق و افتخار و هیجان سوق می دهد، یادآوری تاریخ گذشته، ذکر مثالهای تاریخی از ادیان گذشته، نقل بیانات هیاکل قدسی امر و حتّی ذکر ارقام و آمار از فتوحاتی که پیروان امر حضرت بهاءالله در شرق و غرب عالم به دست آورده اند؛ به خواننده احساسی جز این نمی دهند که وی اینک جزیی از تاریخ است، تاریخ پر هیجان و پر تب و تابی که یکسرش ظهور حضرت آدم و سر دیگرش ظهور مظهر کلی الهی حضرت بهاءالله می باشد و در این عرصه تاریخی است که هر انسانی، هر شخصی که اندک تعهدی به خود و دیانت و نسل خود دارد باید پرچم نبرد به دوش گیرد و در میدانهای خدمت به جانبازی پردازد.

متونی که از قلم معجز شیم مولای اهل بهاء نازل شده جملات طولانی دارد که هر جمله اغلب یکی دو صفحه را در بر می گیرد و این جملات خود به صورت مقطع و کوتاه کوتاه، ولی منسجم و پر معنی، تقسیم می گردد و خواننده را با هیجانات و بالا پائینها و نوسانات لغات پر بار و پر ضربان خود در جوش و خروش نگاه می دارد. برای نشان دادن انسجام و در عین حال وسعت بی منتهای معانی و تعبیرات توقیعات حضرت ولی امرالله کافیست اشاره شود که جناب اشراق خاوری محقق ارجمند امر بهایی برای توقیع مبارک مورخ سال ۱۰۵ بدیع که در حدود پنجاه صفحه می شود، دو جلد قاموس که از هشتصد صفحه متجاوز می باشد مرقوم داشته اند.

در توضیح و تشریح سبک و لحن توقیعات حضرت ولی امرالله به همین مختصر اکتفاء می کنم ولی باید اضافه شود که ادبیات بهایی البته منحصر به آثار هیاکل مقدسه که نام بردم نیست، این ادبیات سبکها و آثاری مثل ابوالفضائل، فاضل مازندرانی، اشراق خاوری، علیمراد داوودی و سایر نویسندگان و فضلا و گویندگان و شعراء بهایی را در بر می گیرد که به خاطر کمی وقت فرصت پرداختن به آنها نیست.

بدین کیفیت ما در آثار مقدسه با سه سبک مختلف و مجزا روبرو هستیم و اکنون باید ببینیم سبک امری که اینهمه از آن گفتگو می‌شود و احباء به نوشتن به آن تشویق می‌شوند چیست؟ سبک کدام یک از طلعات قدسی را ما باید مورد سرمشق قرار دهیم؟ و این عارضه مشکل نویسی از کجا آمده است؟

در ابتدای عرایضم خاطر نشان ساختم که سبک و انشاء بهایی در این دهساله نه تنها پیش نرفته و دچار تحوّلی که زبان ادبی فارسی را با خود می برد نشده، بلکه بطور عجیبی محافظه کارتر و متحجّرتر گردیده است. علّتش به نظر بنده آنست که چون نویسندگان معتقدند باید از سبک و لحن الواح تقلید کنند لذا بدون توجه به موضوع مقاله خود، بدون توجه به سنخیّت خوانندگان خود مقداری لغات و اصطلاحات اینجا و آنجا از الواح مبارکه استخراج می کنند و بدون دقّت و توجّه در مقالات خود به کار می برند. مانند آدم بی سلیقه ای که مقداری جواهرات و زینتهای قیمتی و گرانبها داشته باشد و آنها را بدون توجّه به وقت و موقعیّت و بدون ترتیب، به لباسی که اصلا برازندگی آن جواهرات را ندارد آویزان نماید و بعد هم به خود ببالد. مقالاتی که در این چند ساله در مجلات پیام بهایی و عندلیب چاپ شده نمونه های روشنی از این طرز نگارش است و چون این نشریات در دسترس همه هست لذا خود را از آوردن مثال معذور می‌دانم. کافیست هر شماره‌ای که اتفاقا دم دست دارید برداشته مطالعه بفرمایید تا ملاحظه کنید مشکل نویسی و بی‌سلیقگی چه بلایی بر سر ادبیات بهایی آورده است. این امر در مورد ترجمه هایی که از پیام های بیت العدل اعظم نیز می‌شود صادق است.

می‌دانیم که کلمات علاوه بر ادای معنی، صوتی را به گوش می رساند که این صوتها وقتی در کنار هم قرار گیرند آهنگی خاص به وجود می‌آورند، مناسب مفاهیم و حالات گوناگون. نویسنده یا شاعر توانا کسی است که از این کیفیت ترکیب غافل نماند و این لطیفه را درک کند. اگر گوش از لفظی لذت برد زیباست، و اگر لفظی به گوش ناخوش آیند بود نازیباست. بعضی الفاظ نغمه‌ای خوش آهنگ دارند و برخی آهنگشان ناخوش و گوش خراش است. نمونه ممتاز این هماهنگی صوتها و الفاظ زیبا بامعنی هم در رابطه است آثار مقدّسه حضرت عبدالبهاء است. اما متاسّفانه آثاری که نویسندگان ما می نویسند و ترجمه هایی که از پیامهای بیت العدل اعظم می‌شود نه تنها مشکل و غیر قابل فهم است بلکه حسن ترکیب الفاظ و هماهنگی بین صداها نیز در آن دیده نمی‌شود. سوای آن نویسندگان و مترجمین فراموش می کنند که به قول بوفون فرانسوی Le style est l' homme meme کلام،نفس متکلم است و سبک،اثر مستقیم شخصیت انسانی بلکه عین نفس آدمی است. نوشته را که می‌خوانید از آن پی به شخصیت و حالت نویسنده می برید. آنگاه ببینید با این ترجمه های بیگانه از ذهن و غیر آشنا به ذوقیات، با این لغتهای نادلنشین و بی تناسب چه تصویری از نویسنده به دست می‌آید. متاسفانه نام مترجم را نمی بینید اما نام صاحب اثر که بیت عدل اعظم الهی است می بینید.

حضرت عبدالبهاء در بیانات مقدسهٔ خود بارها به اهمیّت ساده نویسی و خلاصه نویسی اشاره فرموده اند از جمله در لوح میارکی می فرمایند : «ای بندهٔ صادق جمال ابهی رقیم مشکین آن یار دیرین در نهایت بلاغت و فصاحت و اختصار بود، مکتوب باید چنین باشد قلیل اللفظ، کثیر المعنی، فصیح المعانی، بلیغ العبارة، مختصر و مفید ... و نیز می فرمایند: « ای یار عزیز عبدالبهاء نامه ات رسید ... بیانی ساده بر قلم رانده بودی، عبارت باید

چنین باشد سلیس باشد، سهل باشد، شیرین باشد ... » ۶

البته تقلید از سبک و لحن آیات و به کار بردن حتی اصطلاحات و لغات آنها خوبست، اگر کسی آن قدرت و چیرگی را در نویسندگی داشته باشد که بتواند لغات و اصطلاحات را به جای خود و درست مصرف کند، نه آنکه چون بنده لباس خوش دوخت زیبایی را بر قامت بلند دوستی می بینم، بروم نظیر آن را بخرم و بر قامت کوتاه و نارسای خودم بپوشم و مایه مسخره همگان شوم.

با توجه به آنچه که عرض شد اکنون سؤال دیگری می کنم و آن اینکه آیا ما افراد عادی و بشر معمولی در حدّی هستیم که بتوانیم از زندگی مظاهر مقدسه تقلید بکنیم؟ مخصوصا تقلید از سبک نگارش و بیان که از خصوصیات و ویژگیهای هر فرد است و امری است بسیار خصوصی و منحصر به فرد. حتی تقلید سبک نگارش افراد عادی نیز از محالات است تا چه رسد به تقلید و پیروی از طرز نگارش طلعات قدسیه. نمونهٔ بارز این امر آنکه آثار مقدسه حضرت بهاءالله با سبک آثار مقدسه حضرت رب اعلی متفاوت است، آثار مقدسه حضرت عبدالبهاء با سبک آثار حضرت بهاالله بسیار متفاوت است و هکذا آثار حضرت ولی امرالله بکلی سبک و روش مخصوص خود را دارد. جناب میرزا شفیع روحانی در خاطرات خود از تشرف به حضور مبارک حضرت عبدالبهاء می نویسد: «یک نفر از احبای مسیحی نژاد ارمنی مشرف بود عرایض به زبان ترکی عرض می کرد و حضرت عبدالبهاء به ترکی جواب می فرمودند که ما چون زبان ترکی نمی دانستیم نتوانستیم استفاده کنیم و بعداً که از جناب میرزا ذکرالله یکی از عموزاده های مبارک شرح آن بیانات را استفسار نمودیم اظهار داشتند مطالب متنوع بود و یکی از سؤالات این بود که جمال قدم جَلَّ ذکرُهُ الأعظم گاهی راس مبارک را به تاج متوّج می فرمودند چرا حضرت عبدالبهاء تاج بر سر نمی گذارند؟ حضرت عبدالبهاء در جواب فرمودند به پاس احترام جمال مبارک از طرز لباس و سبک بیان و نحوه تحریر آن حضرت تقلید نمی کنم زیرا خود را بندهٔ آستان می دانم. ۷

ملاحظه بفرمائید وقتی که مرکز میثاق الهی و فرزند جمال اقدس ابهی با چنین احترامی از تقلید سبک بیان و نحوهٔ تحریر پدر خود احتراز می فرماید چگونه ما می توانیم به خود اجازه بدهیم که بی هیچ تردید و تأملی به تقلید از نگارش آثار مقدّسه بپردازیم.

اینک ببینیم علت آنکه آثاری که نگاشته می شود مشکل و پر از لغات عربی است چیست. در این مورد دو مساله مطرح است: یکی اینکه احباء عربی بیاموزند، دوم اینکه تقلید و پیروی از سبک و لحن آیات و الواح نمایند.

تاکید به آموختن زبان عربی از عهد جمال اقدس ابهی در این امر مبارک سابقه داشته است. اما عربی دانستن نباید موجب شود که هنگام نوشتن، ما بجای لغات و کلمات مأنوس فارسی لغات نا آشنای عربی را به کاربریم. اصولاً از آنجا که الواح مقدّسه نزولی و نیز الواح و مکاتیب مقدسهٔ حضرت عبدالبهاء به عربی هم هست طبیعی است که بهائیان مخصوصاً بهائیان ایران که زبان فارسیشان اینطور با زبان عربی ممزوج و مخلوط است باید عربی را خوب بیاموزند تا از این بحر پر گوهر نصیب ببرند. جمال اقدس ابهی در آثار مبارکه خود بسیار از وسعت و بسط و فصاحت زبان عربی تمجید فرموده اند و در لوحی می فرمایند: «... و آنچه لدی العرش محبوب آنست که جمیع به لغت عربی تکلم نمایند چه که ابسط از کل لغات است. اگر کسی به بسط و وسعت این لغت فصحی مطلع شود البته آن را اختیار نماید. لسان پارسی بسیار ملیح است و لسان الله در این ظهور به لسان عربی و فارسی هردو تکلم نموده... » ۸ در لوح جناب ابوالفضائل گلپایگانی می فرمایند: «در حلاوت فارسی شک و شبهه ای نبوده ولکن بسط عربی را نداشته و ندارد. بسیار چیزهاست که در فارسی تعبیر از آن نشده یعنی لفظی که مدل بر او باشد وضع نشده ولکن از برای هر شیئی در لسان عربی اسماء متعدد وضع شده هیچ لسانی در ارض به وسعت و بسط عربی

نبوده و نیست و این کلمه از روی انصاف و حقیقت ذکر شد... »[۹] و حضرت عبدالبهاء در لوح میرزا عبدالحسین معلم می‌فرمایند: «اطفال را تعلیم فارسی و عربی و لسانی از السن اجنبی لازم یعنی لسانی که خود یا آباء اختیار نمایند...»[۱۰] و در مورد زبان فارسی حضرت بهاءالله می فرمایند: «درباره زبان نوشته بودید تازی و پارسی هر دو نیکو است چه که آنچه از زبان خواسته اند پی بردن به گفتار گوینده است و این از هر دو بر میاید و امروز چون آفتاب دانش از آسمان ایران آشکار و هویدا است هر چه این زبان را ستایش نمایند سزاوار است.[۱۱]

به طور خلاصه می بینیم که حضرت بهاءالله و حضرت عبدالبهاء ضمن تمجید فراوان از زبان عربی بخاطر زیبائی و فصاحت و وسعت و فراگیری و جامعیت آن تاکید فراوان فرموده اند که احباء علاوه بر زبان فارسی زبان عربی را فرا بگیرند ضمنا با توجه به بیانات الهیه که تلاوت شد دیدیم که جمال اقدس ابهیٰ می فرمایند:

۱ـ تازی و پارسی هر دو نیکوست ۲ـ آنچه از زبان خواسته اند پی بردن به گفتار گوینده است.

تا اینجا تاکیدی بر اینکه احبّاء در نوشته ها و نامه ها و آثار خود سبک الواح را به کار ببرند نبوده است. اما می بینیم در بیان مبارکی از حضرت شوقی ربانی ولی عزیز امرالله تاکید گشته است که احباء در نوشته های خود از لحن الواح مبارکه متابعت بکنند. این بیان مبارک حضرت ولی امرالله در توقیعی است مورخ ۱۴ شهر الجلال ۱۰۲ تاریخ بدیع (۱۹۴۵ میلادی)، یعنی چهل و چهار سال پیش،و خوشبختانه ما از لحاظ تاریخی در اینجا در یک حالت استثنائی هستیم زیرا دسترسی به تاریخ این توقیع مبارک داریم. این بیان مبارک را بنده به دو صورت دیده‌ام، یکی صورتی که اول می‌خوانم و آن در زمینه تشویق احباء و جوانان است به آموختن زبان عربی و اغلب در نشریات بهائی همراه با آیات مقدسه‌ای که در خصوص اهمّیّت زبان عربی تلاوت شد میاید:

«قبلا راجع به اهمّیّت لغت عربی و تعلیم آن به اطفال و تاسي و متابعت لحن الواح مبارکه در منشآت امریه و تقریر و تحریر و نشریات یاران و پیروان امر حضرت رحمن در آن سامان دستور صریح صادر و همچنین به واسطه زائرین تاکید گشت، مسامحه و اهمال قطعیاً جایز نه ...»

همینطور که ملاحظه می فرمایید تاکید صریح است که اولاً زبان عربی به اطفال تعلیم داده شود، ثانیاً در نامه های مربوط به امر بهائی و نشریات بهائی از لحن الواح مبارکه متابعت شود. و این عین بیان مبارک است: «متابعت لحن الواح مبارکه». نکتهٔ دقیقی که باید به آن توجه شود آنست که «لحن» در زبان عربی به معنی سبک و روش نگارش نیست بلکه به معنی لغت است یعنی لغت و زبانی که مخاطب بشناسد و درک کند. ممکن است سؤال شود سبب اینکه حضرت ولی امرالله چنین توقیعی صادر فرموده اند چیست و آیا در نامه های امری و نوشته های بهائی حدود پنجاه سال پیش چه دیده شده که ولی محبوب امر بهائی لزوم متابعت از لحن الواح (یعنی لغت و زبان الواح)در نشریّات تاکید فرموده اند. پاسخ به این سؤال خیلی آسان است. اگر دو جمله بقیه این توقیع مبارک را که اغلب از نظر دور می داریم و یا بدون توجه از آن می گذریم زیارت کنیم مشکل حل می‌شود و علت تاکید مبارک روشن می گردد. بنده مجدداً حالا همهٔ توقیع مبارک را می خوانم. می فرمایند:

«قبلاً راجع به اهمیت لغت عربی و تعلیم آن به اطفال و تاسی و متابعت لحن الواح مبارکه در منشات امریه و تقریر و تحریر و نشریات یاران و پیروان امر حضرت رحمن در آن سامان دستور صریح صادر و همچنین به واسطه زائرین تاکید گشت، مسامحه و اهمال قطعیاً جایز نه و تقلید و ترویج افکار و عقاید حالیه راجع به انفصال این دو لغت یعنی فارسی و عربی بسیار مضرّ، یاران را محفل ملی روحانی باید تذکر دهد و تشویق و دلالت نماید.»[۱۲]

یعنی می بینیم که ولی محبوب امر الله در طی یک جمله، که ما نیمیش را اغلب ندیده می گیریم، علّت و سبب صدور این توقیع منیع را نیز ذکر فرموده اند یعنی فرموده اند تقلید و ترویج افکاری که دو زبان فارسی و عربی را از

هم جدا کند بسیار مضرست و به همین علت یاران باید در منشآت امریه و نشریات و غیره از لحن الواح مبارکه متابعت نمایند یعنی وقتی چیز می نویسند و مطلبی می نگارند سعی نکنند به تقلید برخی از عقاید «حالیه» فارسی خالص یا فارسی سره بنویسند بلکه زبان معمولی الواح را تاسی نمایند که هم فارسی است و هم عربی.

بنده در ابتدای عرایضم مختصری دربارهٔ تحول زبان فارسی در اواخر دورهٔ قاجاریه و ظهور فارسی خالص یا فارسی سره عرض کردم و در اینجا باید اضافه نمایم که این فکر در ایران ماند و طرفداران و پیروانی پیدا کرد و حدود چهل پنجاه سال پیش گروهی از جمله شخصی به نام آقای فرصت شیرازی و شخص دیگری به نام آقای احمد کسروی پیشقدم نگاشتن زبان فارسی سره شدند و مقالات و اشعار به زبان فارسی سره سرودند و حتی فرصت شیرازی سعی کرد شاهنامه را به شعر فارسی سره بنویسد و احمد کسروی زبانی اختراع کرد به نام زبان پاک و آثار خود را به آن زبان نشر می‌داد. در همان زمان نیز بود که خود دولت پیشقدم شد و فرهنگستانی تشکیل دادند که یکی از کارهایش اختراع لغت‌های فارسی برای بیرون ریختن لغات عربی از زبان بود. این کار لغت سازی و آوردن کلمات و اصطلاحات نامانوس و اختراعی چون مصنوعی و فرمایشی بود به مسخره کشیده شد و همزمان با پیشنهاد برخی لغات مقبول و بردل نشین، لغتی مضحک و خنده دار نیز اختراع شد و با بخشنامه و فشار سعی گردید که به جای لغات قبلی که ریشه عربی داشت از این لغات جدید اختراعی استفاده شود، و این درست از لحاظ تاریخی مقارن صدور توقیع مبارکی است که در بالا زیارت کردم. اما این کار البته همانطور که می دانید سرانجام نیافت و بسیاری از این لغات اختراعی فرهنگستان از بین رفت. مدارک و مآخذی که در زمینهٔ ادبیات فارسی از این سالها در دست است نشان می دهد که البته بدون توجه به کار فرهنگستان این فکر که زبان فارسی سره انتخاب شود قوی بوده، مقالاتی مفصّل در توافق و یا بر ضد این فکر نگاشته می شده و جنگ مغلوبه بوده به طوریکه چند تن از بزرگان علم و ادب ایران که زبان فارسی را در خطر شدید دیده و احتمال زبونی و نابودی آن به خاطر خارج کردن لغات عربی از آن می داده‌اند نیز مقالاتی درین زمینه نگاشته اند که باز تاریخ برخی از این مقالات مقارن با تاریخ صدور توقیع حضرت ولی امرالله می باشد.[۱۳]

بخاطر عدم دسترسی به منابع و مآخذ بهائی نمی دانیم که آیا آن موقع در داخل جامعه بهائی چنین فکری، چنین حرکتی، بوده است که بیائیم فارسی سره بنویسیم یا نه و اگر بوده تا چه حد قوی بوده. به هر حال لابد این استدلال سست پای همیشگی بوده که چرا امر بهائی که از ایرانست نباید زبانش فارسی یا فارسی سره باشد و یا احتمالاً چیزکی و حرفهائی بوده که هیکل اطهر حضرت ولی امرالله به این صراحت تاکید فرموده اند که احباء باید متابعت لحن الواح مبارکه بنمایند و انفصال این دو لغت یعنی فارسی و عربی از هم بسیار مضرّ است. همانطور که عرض کردم دسترسی بمآخذ ندارم ولی می توان به روشنی حدس زد.

بطوریکه ملاحظه می فرمائید متن این توقیع مبارک کاملاً روشن است، منع است که کسی سعی کند فارسی و عربی را از هم جدا کند و تشویق است که به لحن یعنی لغت الواح نوشته شود یعنی همانطور که همیشه نگاشته می شده. فارسی و عربی هزار سال است مثل شیر و شکر در هم آمیخته شده‌اند و جدائی آنها از هم امکان ندارد. بنابراین نظر هیکل مبارک حضرت ولی امرالله آن بوده است که ما تقلید کوته نظران را نکنیم و سعی ننمائیم فارسی را از عربی جدا کنیم بلکه نامه ها و آثار خود را به لحن الواح بنویسیم.

این دستور مبارک در طی چهل پنجاه سال تبدیل شد به وسواسی در مشکل نگاری و عربی نویسی و اختراع لغاتی که نه عربیست نه فارسی، و مشکل کردن ادبیات بهائی و دور شدن بسیاری از جوانها و دیگران از بحر موّاج ادبیّات غنی و وسیع امر. حال آنکه اگر در این پنجاه سال کوشش خود را بر آموختن زبان عربی می نهادیم و فارسی

درست و رسا و شیوا که هرگز نمی تواند از لغات عربی جدا باشد می نوشتیم امروز با این مشکل روبرو نبودیم. چهل پنجاه سالی که زبان فارسی دچار تحول شده و لغات و مفاهیم تازه‌ای وارد آن شده و به زبان غنای دیگری داده است. ولی چون زبان امری و زبان غیر امری دو مسیر مختلف را می روند لذا جوانهای ما و بزرگهای ما نمی توانند از مطبوعات و نوشته ها و کتب بهائی استفاده نمایند، و چون سعی در مشکل نوشتن داریم متحرّیان حقیقت و کسانی که می خواهند از امر بهائی چیزی بفهمند، قادر به خواندن و فهم کتابهائی که ما در اختیار آنان می گذاریم نیستند، در حالی که مسیحیان حتی کتاب انجیل مقدس را که متن ساده‌ای هم داشت دوباره چند سال پیش به فارسی بسیار ساده تری ترجمه کرده‌اند که همه کس به راحتی آن را بخواند و بفهمد.

در گفتگو با کسانی که طرفدار نگاشتن سبک مشکل هستند همیشه می شنویم که می گویند اگر زبان آثار امری مشکل است احباء باید سطح معلومات خود را بالا بیاورند نه آنکه ما سطح معارف بهائی را پائین بیاوریم. اولاً گفتگو از این نیست که سطح معارف بهائی را پایین بیاوریم. گفتگو اینست که فارسی درست و رسا و مفهوم بنویسیم. فارسی بنویسیم موافق زبان رایج عصر و زمان، مطابق نیازها و پیشرفتهای این عصر یعنی موافق روح امر بهائی. تقلید فارسی دورهٔ صفویه و قاجاریه را کردن و پیام الهی را بی مفهوم ساختن، حفظ سطح زبان فارسی و حفظ معارف بهائی نیست. ثانیاً این خلاف عدل الهی و خلاف ناموس طبیعت و خلقت است که بخواهیم فهم پیام حضرت بهاءالله را که پیامی عام و برای تمام مردم روی زمین است فقط مخصوص گروهی که زبان مشکل مزبور را می دانند بکنیم و اکثریت قریب به اتفاق ساکنان کره ارض را محروم سازیم. یعنی فهم این مقالات و نوشتجات فقط باید مخصوص شاگردان دوره های عالی تبلیغ و تزیید معلومات باشد و دهقان خراسانی و کرد سنندجی و گله چران بختیاری هم برای فهم آن باید ابتدا بروند فارسی و عربی و زبان مشکلی که کمتر در زندگی عادی با آن سر و کار دارند بیاموزند. حال آنکه همانطور که در بالا بیان مبارک حضرت بهاءالله را نقل کردم «اگر شخص متکلم فوق ادراک سامع تکلّم نماید از عدل خارج شده.» حال آنکه مظهر ظهور الهی خود می فرماید که من به زبان و لغت و فهم شما، با شما صحبت می کنم. بیان مبارک حضرت بهاءالله است که می فرمایند: «کلّما نزّلت علیک من لسان القدرة و کتبته بقلم القوّة قد نزّلناه علی قدرک و لحنک لا علی شانی و لحنی»[۱۴] حال آنکه حتّی محرومیّت از خواندن و نوشتن نباید دلیل بر نقص ذاتی کسی و فقدان معرفتش بشود. این را بنده عرض نمی کنم بیان مبارک حضرت ولی امرالله است که در کتاب «گوهر یکتا» حضرت حرم روحیه خانم از قول ایشان نقل نموده‌اند. در مورد وضع تبلیغ در یکی از کشورهای افریقائی می فرمایند: « از نفوسی که بالمرّه از نعمت سواد محرومند چگونه می توان توقّع داشت که تعالیم الهیه را مداقّه و مطالعه نمایند زیرا محرومیّت از خواندن و نوشتن دلیل بر نقص ذاتی آنان و یا عدم ادراک و معرفتشان هرگز نخواهد بود مخصوصاً در این ایّام که حتّی کتب بهائی به زبانهای آنان موجود نیست با چنین حالی آیا متوقّعیم که ساکنین این سرزمین اطلاعات وسیعه‌ای در امر داشته باشند، یعنی از کسی که در لندن بزرگ شده و از فردی که در این اراضی زندگی می کند توقع یکسان داشتن خارج از حدّ انصاف و عدالت است... »

اگر اجازه بفرمائید که خلاصه عرایضم را به استحضار خانمها و آقایان محترم برسانم آنکه بنا به استنباط بنده یکی از دلایل عدم استقبال احبّاء از نشریات بهائی،زبانِ مشکلِ آنست، زبانی که مصنوعاً با لغات عربی در هم آمیخته شده و فقط در مورد نوشته های امری به کار می رود، یعنی نویسنده اگر بخواهد نامه خصوصی بنویسد طور دیگری می نویسد. دیگر اینکه سبک و لحن الواح طلعات مقدسه یعنی جمال اقدس ابهی و حضرت عبدالبهاء با یکدیگر متفاوت است و به نسبت درجهٔ علمی و مقام اجتماعی و در نتیجه سواد مخاطب فرق می کند، همچنین دیدیم

که بین سبکهای نگارش هیاکل مقدّسه تفاوت فاحش و فراوان هست و سرانجام تأکید حضرت ولی‌امرالله به اینکه احبا از لحن الواح در نوشته های خود متابعت نمایند، نه تقلید از توقیعات ایشانست و نه سعی در مشکل نویسی، بلکه توجّه به این مساله است که لغات عربی از زبان فارسی جدا نشود و شیوهٔ چند هزار ساله نگارش فارسی حفظ گردد و این به هیچوجه منافی با نگاشتن سبکی که قابل فهم برای همگان باشد نیست. در عین حال تردیدی نیست که باید در آموختن زبان عربی سعی کافی بشود تا بتوان علاوه بر فهم الواحی که به زبان عربی است به آن دستهٔ فراوان از الواح مقدّسه فارسی که جملات و قسمتهای عربی نیز دارد به خوبی پی برد. بگذریم که باز پی بردن کامل به متون الواح مقدّسه با دانستن زبان عربی و فارسی میسّر نیست و باید اصطلاحات کثیر عرفانی و فلسفی و دینی که هر یک دنیائی معنی در خود نهفته دارد نیز یاد گرفت.

توجّه به این نکته نیز ضروری است که قلمفرسائی و نویسندگی در هر رشته از علوم، زبان و ابزار دست و لغات خود را می‌خواهد. نویسنده‌ای که مسائل فلسفی و عرفانی می نویسد طبعاً از به کار بردن لغات و اصطلاحات و تعبیرات آن علم گریزی ندارد و روی سخن او با گروه بخصوصی است که در آن رشته واردند و آن اصطلاحات و معانی را به آسانی درک می کنند. چنین نویسنده‌ای برای بیان نظریّات و درک خود از موضوع نمی‌تواند و نباید خود را در بند احتراز از لغات مشکل اسیر نماید و در تشریح آنچه در دل دارد عاجز بماند.

اگر کسی بتواند و آن استادی و چیره‌دستی را داشته باشد که مثلاً به لحن و سبک مشکلترین آثار جناب انوالفضائل گلپایگانی بنویسد البتّه اگر ننویسد خطا کرده است. پهندشت ادبیّات امر الهی باید سبکهای مختلف و گوناگون داشته باشد که بتواند عطش هر گروهی را با هر سلیقه و هر مشرب و هر ذوق و هر مقدار از سواد و معلومات سیراب نماید.

روی سخن با آن گروه نویسندگانی است که حتّی در نگارش یک خبر کوچک مثلاً تشکیل یک کلاس تزیید معلومات یا نگارش مقاله‌ای معمولی، از لحن حماسی توقیعات حضرت ولی امرالله تقلید می‌نمایند و یا اینکه در ترجمه مقاله‌ای از انگلیسی یا آلمانی به لغات عرفانی و فلسفی و مشکل عربی رو آورده و یا از سبک و لغات کلمات مقدّسه مکنونه تقلید می‌نمایند. با آنکه چندین معادل فارسی از لغتی عربی در اختیارشان هست باز بخاطر آنکه معتقدند سبک امری باید سبک مشکلی باشد لغات و اصطلاحات عربی بکار می برند. روی سخن با آن گروه از جوانانی است که استعداد نوشتن دارند امّا بیم آنکه نتوانند به سبک خاصّ مشکلی بنویسند دست به قلم نمی برند.

نکتهٔ اینجاست تا آنجا که بنده از این نصوص و آیاتی که تلاوت شد استنباط می کنم ما در امر سبک قالبی و واحدی به نام سبک امری که همه مکلّف باشند در آن سبک بنویسند نداریم. بنابراین هر نویسندهٔ بهائی که قلم به دست می‌گیرد در عین آنکه رسا و شیوا و زیبا می نویسد باید سبک و روش خود را نیز حفظ نماید. یعنی نویسندگانی پیدا شوند که ساده و روان و گویا بنویسند، در تاریخ امر، در تعالیم اجتماعی و فردی، در رابطهٔ امر الهی با تحولات جهان و در هزاران قلمرو فکری دیگر آثار و مقالات و رسالاتی بنگارند که همگان بفهمند حتّی آنها که تا دیروز نام بهائی نشنیده‌اند. نویسندگانی نیز باشند که سبک و سیاق دیگری دنبال نمایند، با چیره دستی در عربی و فارسی مشکلترین متون را مرقوم فرمایند که اهلش بفهمد، به این ترتیب مجالی پیدا می‌شود که نه تنها آن گروه معدودی که عربی و فارسی را بسیار خوب می‌دانند مقالات و رسالات بنگارند بلکه جوانان ما و کسانی که ذوقی دارند ولی همانطور که عرض کردم از بیم تجاوز از سبک خاصّی اطمینان و جرات نگارش را ندارند نیز دست به قلم ببرند و بنویسند و بنگارند و بسرایند و نقطهٔ عطفی شروع شود برای نگارش و ایجاد متون زیبا و ایجاد شوق

و رغبتی بشود برای خواندن کتب و ادبیّات بهائی.

پاورقی ها:

۱ـ رجوع کنید به مقاله بنده در مجلهٔ پیام بهائی شمارهٔ مخصوص جناب ابوالفضائل (۱۲۲) ژانویه ۱۹۹۰ تحت عنوان «ابوالفضائل و فارسی سره»

۲ـ سروش محمود، مجموعهٔ مقالات محمود مجذوب، ص ۳۲۶

۳ـ مائده آسمانی جلد ۸، ص ۱۴۵

۴ـ از ترجمه کتاب حجج البهیه تالیف جناب ابوالفضائل ترجمهٔ اشتعال بن کلانتر

Mirza Abul-Fazl, The Baha'i proofs, (Hujaj'ul Behayyeh), Translated by Ishtael - ebn Kalenter Chicago 1914.p.70

۵ـ سروش محمود، ص ۱۶۴، برای آگاهی از سایر بیانات مبارکه در مورد اهمّیّت وحدت زبان در تفهیم و تفهّم به همین کتاب فصل زبان بین المللی مراجعه شود.

۶ـ به نقل از پیام بهائی شماره ۱۱۹ اکتبر ۱۹۸۹، قسمت آثار مبارکه «منتخباتی از آثار حضرت عبدالبهاء دربارهٔ مفاهیم فصاحت وبلاغت».

۷ـ به نقل از کتاب خاطرات ایشان که در دست چاپ است و با ابراز تشکّر از دختر ایشان سرکار خانم بهاریه روحانی معانی که اجازه درج این قسمت را به بنده دادند.

۸ـ سروش محمود ص ۱۷۲

۹ـ همانجا ص ۱۷۳

۱۰ـ همانجا.

۱۱ـ همانجا.

۱۲ـ همانجا، ص ۱۷۴.

۱۳ـ از جمله نگاه کنید به مقالهٔ محمد قزوینی تحت عنوان «مکتوب از پاریس، شیوهٔ فارسی نویسی معاصر»، مورخ ژوئیه ۱۹۲۴ در مقالات قزوینی جلد اول ص ۲۱۲ به بعد. وی می نویسد: «از همه عجیبتر آنست که ما بین متجددین این عصر، جسته جسته در گوشه و کنار، بعضی اشخاص پیدا شده اند که سعی دارند جمیع کلمات عربی از زبان فارسی اخراج شود به بهانه اینکه زبان عربی عنصر خارجی است که به واسطهٔ بعضی مقتضیّات اجباری تاریخی بر زبان فارسی تاراج نموده و به عنف داخل آن شده است...» سپس شرحی در دفاع از زبان فارسی که مخلوط با لغات عربی باشد و سابقه تاریخی آن آورده است.

۱۴ـ اسرار الآثار تالیف فاضل مازندرانی، ج ۵، ص ۶۴.

روش تکرار

سومین روشی که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را به وجود می‌آورد و یا افزون می‌کند، تکرار است: تکرار واک، هجا، واژه، عبارت یا جمله یا مصراع. روش تکرار معمولا در سطح کلام بررسی می‌شود.

۱ ـ تکرار واک: یعنی تکرار یک صامت یا مصوت در چندین کلمهٔ جمله و بر دو نوع است:

الف ـ همحروفی: و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. تکرار صامت ممکن است به صورت منظمی در آغاز همه یا برخی از کلمات باشد: سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند (حافظ) که در آن صامت «چ» در آغاز واژه‌های چمان، چرا، و چمن تکرار شده است. و نیز تکرار صامت ممکن است به صورت پراکنده‌ای در میان کلمات باشد (همحروفی پنهان):

ستون کرد چپ را و هم کرد راست　　خروش از خم چرخ چاچی بخاست (فردوسی)

همحروفی پنهان در شعر حافظ فراوان است:

نه من ز بی علمی در جهان ملولم و بس　　ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است

در بیت زیر هر دو نوع همحروفی (منظم و پنهان) دیده می‌شود:

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار　　دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود (حافظ)

همحروفی را در برخی از کتب بدیعی اعنات و در برخی دیگر توزیع (->دره نجفی) خوانده‌اند.

ب ـ همصدایی: و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است: یاد باد آنکه که زما وقت سفر یاد نکرد (حافظ) که در آن مصوت بلند a چند بار تکرار شده است.

مار دیدی در گیاپیچان؟ کنون در غار غم　　مار بین پیچیده در ساق گیا آسای من (خاقانی)

گاهی همحروفی و همصدایی با هم در مصراع یا بیتی به کار می‌رود و ارزش موسیقیایی کلام به اوج می‌رسد:

دل بی جمال جانان میل جنان ندارد (حافظ) که در آن تکرار صامت‌های لام و جیم و نون و مصوت آ شنیده می‌شود.

ترکان پارسی گو بخشندگان عمرند　　ساقی بده بشارت پیران پارسا را (حافظ)

در مصراع اول صامتهای ک و گ تکرار شده است و در «پیران پارسی» علامت پ و مصوت آ تکرار شده است. و این دو مصراع به وسیله تکرار صامتهای ب و پ و س و مصوت آ به هم مربوط شده‌اند. وجود این ظرایف یکی از عوامل بسیار قوی در خوش آهنگی ابیات حافظ است.

تبصره: تتابع اضافات در شعر فارسی (بر خلاف عرب) مستحسن و مقبول است، زیرا تکرار منظم مصوت کوتاه e است:

فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهرآشوب　　چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغمارا (حافظ)

نرگس مست نوازش کن مردم دارش　　خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد (حافظ)

و از همین قبیل است تکرار (واو) در تلفظ شعری (اُ) مثلا در تنسیق الصفات:

کینه توز و دیده روز و خصم سوز و رزم سا (عبدالواسع جبلی)

۲ ـ تکرار هجا: یعنی تکرار یک هجا در متن کلام. معمولترین نوع آن تکرار ادات جمع است:

من از جهان بی تفاوتی فکرها و حرفها و صداها می‌آیم. (فروغ فرخ زاد)

۳ ـ تکرار واژه: و آن تکرار واژه در کلام است و انواعی دارد.

الف ـ رَدُّ الصَّدرِ إلَی العَجُز[1] : یعنی اول و آخر بیت یکسان[2] باشد[3].

عصا بر گرفتن نه معجز بود　　همی اژدها کرد باید عصا　　(غضائری یا عنصری)

دندانه هر قصری پندی دهدت نو نو　　پند سر دندانه بشنوز بن دندان (خاقانی)

ب ـ رَدُّ العَجُز إلَی الصَّدر[4] : کلمه آخر بیتی یعنی عَجُز در در آغاز بیت بعد یعنی صدر تکرارشود.

مجنون به هوای کوی لیلی در دشت　　در دشت به جست و جوی لیلی می گشت

می گشت همیشه بر زبانش لیلی　　لیلی می گفت تا زبانش می گشت[5] (مشتاق اصفهانی)

ج ـ تکرار یا تکریر : در یک بیت دو کلمه پشت سر هم تکرار شوند :

باران قطره قطره همی بارم ابروار　　هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار (عسجدی)

تکرار یک واژه به صورت پراکنده هم جنبه بدیعی دارد :

گوشه گرفتم ز خلق و فایده‌ای نیست　　گوشه چشمت بلای گوشه نشین است (سعدی)

د ـ طرد و عکس یا تبدیل و عکس : مصراعی را به دوپاره تقسیم کنند و آن دو پاره را در مصراع دیگر برعکس تکرار کنند:

دلبر جانان من، برده دل و جان من　　برده دل و جان من، دلبر جانان من

روضه رضوان من، خاک سر کوی دوست　　خاک سر کوی دوست، روضه رضوان من

یوسف کنعان من، مصر ملاحت تراست　　مصر ملاحت تراست، یوسف کنعان من (منسوب به حافظ)

وممکن است این تبدیل را در یک مصراع انجام دهند:

چیره شد بر جوانیم پیری　　قار شد شیر و شیر شد قارم　　(مسعود سعد سلمان)

و یا یک پاره از مصراع اول را در مصراع دوم و یک پاره از مصراع دوم را در مصراع سوم ... تکرار کنند :

دوباره باد بهار، به باغ شد پی سپار　　به باغ شد پی سپار، نسیمی از هر کنار

نسیمی از هر کنار، شد آشکارا چو پار　　شد آشکارا چو پار، نوایی از مرغ زار

نوایی ازمرغزار، برآمد از مرغ زار (فرصت شیرازی)

تبصره : تکرار واژه، انحای مختلفی دارد که در کتب سنتی به همه آنها نپرداخته اند. ذیلا به چند مورد اشاره می شود:

تکرار یکی از اجزاء فعل مرکب: یکی از اجزاء فعل مرکب (اسم یا فعل) قبلا در کلام تکرار شده باشد (با تغییر معنی به صورت جناس تام) :

سپیده دم چودم بر زد سپیدی　　سیاهی خواند حرف نا امیدی (نظامی)

تکرار جزء اصلی دو کلمه متضاد:

بلای غمزه نامهربان خون خوارت　　چه خون که در دل یاران مهربان انداخت (سعدی)

تکرار پشت سر هم جهت تاکید :

در لحظه‌ای که باید، باید، باید

مردی به زیر چرخ های زمان له شود

مردی که از کنار درختان خیس می گذرد (فروغ فرخزاد)

به همه این موارد می توان تکرار واژه گفت .

۴ ـ تکرار عبارت یا جمله : که انواع و اقسامی دارد. مثلا درترجیع بند، بعد از چند بیت، بیتی تکرار می شود.

برخی از اشعار ، مصراعی از مطلع شعر در مقطع تکرار می‌شود که بدان رد المطلع می گویند[۶] :

ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر — زار و بیمار غمم راحت جانی به من آر

دلم از پرده بشد دوش که حافظ می گفت — ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر (حافظ)

تکرار عبارت یا جمله گاهی با موازنه همراه است :

شد آن زمانه که رویش بسان دیبا بود — شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود (رودکی)

ترا اگر ملک چینیان بدیدی روی — نماز بردی و دینار بر پراکندی

ترا اگر ملک هندوان بدیدی روی — سجود کردی و بتخانه‌هاش برکندی (شهید بلخی)

در تمام ابیات این غزل مولانا تکرار دیده می‌شود :

ای هوس های دلم بیا بیا بیا بیا — ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا

مشکل و شوریده ام چون زلف تو چون زلف تو — ای گشاد و مشکلم بیا بیا بیا بیا

از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو — ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا

دررربودی از زمین یک مشت گل یک مشت گل — در میان آن گلم بیا بیا بیا بیا

تازنیکی وز بدی من واقفم من واقفم — از جهالت غافلم بیا بیا بیا بیا

تا نسوزد عقل من در عشق تو در عشق تو — غافلم نی عاقلم بیا بیا بیا بیا

شه صلاح الدین که تو هم حاضری هم غایبی — ای عجوبه واصلم بیا بیا بیابیا

ارزش تکرار : تکرار در زیبا شناسی هنر از مسایل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیر موسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست باعث شکنجه روح می‌دانند حال آنکه صدای قطرات باران که متناوبا تکرار می‌شود، آرام بخش است. قافیه و ردیف در شعر فارسی تکرار است. انواع تکرار چه در شعر قدیم وچه در شعر نو دیده می شود[۷] و اصولا تکرار را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد کرد[۸].

---

۱ ــ مطابق است با اسم گذاری شمس قیس رازی در المعجم. در کتب دیگران از جمله استاد همایی به این مورد رد العجز علی الصدر گفته اند. از آنجا که مراد یکسانی اول و آخر بیت است هر دو اصطلاح قابل توجیه است.

۲ــ لازم نیست که کلمات دقیقا عین هم باشند و نیز مجاز است که کلمات نزدیک به اول و آخر باشند.

۳ . اصطلاحات مربوط به آغاز و پایان مصراع و بیت چنین است :

صدر	عروض	ابتدا	ضرب یا عجز
X	X	X	X

۴ ــ مطابق است با تسمیه المعجم. دیگران از جمله استاد همایی به آن رد الصدر علی العجز گفته اند که موجه نمی‌نماید. کاشفی می نویسد : «به حقیقت این نوع رد العجز علی الصدر است و باقی رد الصدر علی العجز. اما به اعتبار آن که بنای شعر بر قافیه است و همیشه نظر بر عجز بیت افتد و چون عجز ملاحظه کرده شود بعد از آن لفظی [که] در صدر یا در حشو مصراع اول مذکور است به نظر آید این انواع را [یعنی انواع دیگر را] رد العجز علی الصدر توان گفت. » بدایع الافکار ص ۵۷

۵. در بیت دوم، صنعت رد الصدر الی العجز هم هست.

۶. در شعر نو، تکرار بند اول یا خط اول در آخر شعر، معمول است. مثلا شعر نشانی (خانه دوست کجاست) یا ندای آغاز (کفشهایم کو) از سهراب سپهری دیده می‌شود.

۷. یکی از مختصات سبک خراسانی تکرار فعل و جمله و عبارت است (مثلا رجوع شود به قصیده معروف فرخی در رثای محمود با مطلع : شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار...) در شعر نو تکرار عبارت و حتی بند رایج است مثلا در شعر «پشت دریاها» از سهراب سپهری جمله « پشت دریاها شهری است» تکرار می‌شود.

۸ــ تکرار در سبک مذهبی هم فراوان است مثلا رجوع شود به مزامیر داوود در تورات . در قرآن مجید در سوره الرحمن آیه «فبای آلاء ربکما تکذبان» تکرار می‌شود.

نقل از شمیسا ، سیروس ـ «نگاهی تازه به بدیع» انتشارات فردوس ـ ۱۳۷۳ ـ صص ۶۵ ـ ۵۷ ـ با اندکی تلخیص.

وزن شعر(ادامه)

اختیارات شاعری

چنانکه در درس ادبیات فارسی ۱ دیدیم وزن شعر فارسی بسیار منظم و دقیق است و نظم و تساوی هجاها در مصراعهای یک شعر دقیقا رعایت می‌شود و از این نظر تقطیع وزن شعر فارسی بسیار ساده است. البته شاعر در سرودن شعر اختیاراتی دارد که به ضرورت از آنها استفاده می‌کند. این اختیارات نیز، که دقیقا تابع قاعده است، باید در نظر گرفته شود.

تبصره : برای تعیین وزن یک شعر، تقطیع یک مصراع آن کافی است اما چون در اشعار فارسی معمولا از اختیارات شاعری استفاده می‌شود با مقایسه دو مصراع یعنی از روی اختلاف هجاها، اختیارات شاعری را بهتر در می‌یابیم. لذا در تقطیع، هجاهای مصراع دوم را به ترتیب، زیر هجاهای مصراع اول می نویسیم. اختیارات شاعری بر دو گونه است: زبانی و وزنی.

اختیارات زبانی : در هر زبانی بعضی کلمات (به تنهایی یا در جمله) دارای دو یا احیانا چند تلفظ هستند و گوینده اختیار دارد هرکدام را که می‌خواهد به کار ببرد. اختیارات زبانی بر دو نوع است :

۱ ـ امکان حذف همزه ـ در فارسی اگر قبل از همزه آغاز هجا، حرف صامتی بیاید، همزه را می‌توان حذف کرد، مثلا کلمه یک هجایی «آب» که با همزه شروع شده، اگرقبل از آن صامتی مانند «ر» بیاوریم همزه را می‌شود حذف کردمثلا « د ر | آ ب » رابگوییم «د | ر ا ب» یا«ا ز ا یـــن » رابگوییم «ا ز یـــن» یا «در آن» را بگوییم

— U _ U _ U — — — U —

«د ران» در شعر زیر :

U —

در آن حال پیش آمدم دوستی کزو مانده بر استخوان پوستی (سعدی)

د ران حا ل پی شا م دم دو سـ تی
U — — — U — — U —
ک زو مان د بر اسـ تـ خان پو سـ تی

شاعر به ضرورت وزن در آن (= — —) را (= U —) تلفظ کرده تا هجاهای دو مصراع یکسان و وزن درست باشد، زیرا اگر در آن تلفظ می‌کرد، هجای اول مصراع اول بلند می بود و حال آنکه هجای اول در مصراع دوم کوتاه است.

۲- تغییر کمیت مصوتها - شاعر در موارد خاصی مختار است که به ضرورت وزن شعر، مصوت کوتاه را بلند و یا مصوت بلند را کوتاه تلفظ کند :

الف - بلند تلفظ کردن مصوتهای کوتاه - مصوت کوتاه پایان کلمه را به ضرورت وزن می‌توان کشیده تلفظ کرد تا مصوت بلند به حساب آید همچنین کسره اضافه و « ُ » (ضمه) عطف را :

نبینی باغبان چون گل بکارد چه مایه غم خورد تا گل برآرد (فخر الدین اسعد گرگانی)

نـ بی نی با غ باغ چُن گُل بِـ کا رد
U — — U — — — U — —
چِـ ما یِـ غم خُـ رد تا گل بَـ را رد

چنانکه ملاحظه می‌شود هجاهای سوم در دو مصراع متفاوت است هجای سوم در مصراع اول بلند است و کوتاه

نمی‌شود اما هجای کوتاه مصراع دوم را طبق قاعده می‌توان بلند تلفظ و حساب کرد.

تبصره - اگر هجایی با هجای معادلش در مصراع دیگر متفاوت باشد علامت هر دو هجا را می‌گذاریم و وقتی طبق اختیارات شاعری مشخص شد که با هجای متفاوت معادلش مساوی است علامت قبلی آن را خط می‌زنیم.

مثال برای کسره اضافه :

تَـــوا نا بُـــوَد هر کِ دا نا بُـــوَد

U ـ ـ U ـ ـ U ـ ـ U ـ

زِ دا نش دِ لِ پیـ ر بر نا بـــود

هجای پنجم در مصراع دوم کوتاه و در مصراع اول بلند است ولی هجای پنجم مصراع دوم را طبق قاعده می‌توان بلند تلفظ کرد تا هجای دو مصراع یکسان گردد.

مثال برای مصوت ضمهٔ پایان کلمه :

تو کجایی تا شوم من چاکرت چارقت دوزم کنم شانه سرت

تُ کُ جا یی تا شُ وَم من چا کِ رَت

U ـ ـ ـ U ـ ـ U ـ

چا رُ قَت دو زم کُ نَم شا نِ سَ رَت

هجای اول در مصراع دوم بلند است و کوتاه نمی‌شود اما در مصراع اول کوتاه است و طبق قاعده بلند تلفظ می‌شود. ضمنا هجای نهم در مصراع اول کوتاه است و طبق قاعده بلند تلفظ می‌گردد.

مثال برای «ُ» (ضمه) عطف :

شخص خفت و خرس می‌راندش مگس وز ستیز آمد مگس زو باز پس (مولوی)

شخـ ص خُف تُ خِر پس می ران دَش مُ گَس

ـ U ـ U ـ U ـ U ـ

وَز سِ تیـ زا مَد مُ گَس زو با ز پَس

هجای چهارم در مصراع دوم کوتاه نمی‌شود اما در مصراع اول طبق قاعده باید کشیده تلفظ شود تا همانند مصراع دوم گردد.

مثال برای مصوت کوتاه فتحه که تنها در آخر کلمه «نه» می‌آید و کم اتفاق می‌افتد :

نه سبو پیدا در این حالت نه آب خوش ببین والله اعلم بالصواب (مولوی)

نَ سُ بو پیـ دا دَ رین حا لَت نَ آب

U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ

خُش بـ بین وَلـ لا ه اَعـ لَم بِصـ صَ واب

هجای اول در مصراع اول کوتاه است اما به ضرورت وزن طبق قاعده بلند تلفظ می‌شود تا معادل هجای اول در مصراع دوم گردد.

ب- کوتاه تلفظ کردن مصوتهای بلند - هرگاه پس از کلمات مختوم به مصوتهای بلند «و» یا «ی» مصوتی بیاید، شاعر اختیار دارد که مصوتهای بلند «و» و «ی» را کوتاه تلفظ کند تا کوتاه به حساب آید. ضمنا میان دو مصوت، صامت «ی» قرار می‌گیرد که آن را می‌توان «ی» وقایه نامید.

مثال برای کوتاه تلفظ کردن مصوت بلند «و»

در چنان روز مرا آرزویی خواهد بود آرزویی که همی داردم اکنون پژمان

در چ نا روز مَ را آ ر زو یی خا هد بود
- U - - U U - - U Ú - - - -
آ ر زو یی کِ هَ می دا ر د مُک نون پژ مان

هجای دهم در مصراع دوم کوتاه است و بلند تلفظ نمی‌شود اما در مصراع اول بلند است و طبق قاعده کوتاه تلفظ می‌گردد. چنانکه ملاحظه می‌شود مصوت «و» در کلمه «آرزویی» در مصراع اول به ضرورت وزن کوتاه تلفظ شده اما در مصراع دوم چون ضرورت وزن نیست کوتاه به تلفظ نیامده است.

تبصره ۱ : «و» در کلمات تک هجایی مانند مو، رو، جو، بو، و غیره هیچگاه کوتاه تلفظ نمی‌شود. اما در کلمه سو در حال اضافه ممکن است کوتاه شود.

مثال برای مصوت بلند «ی» + ی وقایه + مصوت

راستی آموز، بسی جو فروش هست درین کوی که گندم نماست (پروین اعتصامی)

را سـ تی آ مو ز بَـ سی جو فُ روش
- U Ú - - U U - - U - -
هسـ ت دُ رین کو ی کِ گُن دُم نَـ ماست

هجای «تی» در مصراع اول بلند است اما طبق قاعده، کوتاه تلفظ و محاسبه می‌شود تا با معادلش در مصراع دوم یکسان باشد.

تبصره ۲: اگر مصوّت بلند «ی» در میان کلمه‌ای بسیط یا کلمهٔ با پسوند یا پیشوند یا ضمیر متصل باشد، قاعدهٔ ب (کوتاه تلفظ کردن مصوت بلند) صدق نمی‌کند زیرا مصوّت «ی» در این موارد همیشه کوتاه تلفظ می‌شود و اختیاری نخواهد بود. مثلاً در کلمات زیاد (زییاد)=«U-U» جیَل = «-U» روحانیون =« -U-» عامیانه = «-U-U» بیاموز = «U-U»

بیا تا بر آریم دستی ز دل که نتوان برآورد فردا ز گِل (سعدی)

بـ یا تا بَـ را ریـ دس تی زِ دِل
U - - U - - U - - U -
کِ نتـ وان بـ را ور د فر دا ز گِل

تبصره: در مواردی که مصوت «ی» فقط کوتاه تلفظ می‌شود، هجای آن را تنها با علامت هجای کوتاه مشخص می‌کنیم چون اختیاری وجود ندارد.

اختیارات وزنی:

اختیارات زبانی فقط تسهیلاتی در تلفظ برای شاعر فراهم می‌سازد تا به ضرورت وزن از آن استفاده کند بی‌آنکه موجب تغییری در وزن بشود، اما اختیارات وزنی امکان تغییراتی کوچک در وزن را به شاعر می‌دهد، تغییراتی که گوش فارسی زبانان آنهارا عیب نمی‌شمارد.

اختیارات وزنی بر چهار گونه است :

۱ - بلند بودن هجای پایان مصراع - آخرین هجای هر مصراع بلند است اما شاعر می‌تواند به جای آن هجای کشیده یا کوتاه بیاورد. هجای پایان مصراع را همیشه با علامت هجای بلند نشان می‌دهیم، مثلا در این شعر:

سرو را مانی ولیکن سرو رارفتار نیه　　ماه را مانی ولیکن ماه را گفتار نیست

گر دلم از شوق تو دیوانه شد عیبش مکن　　بدر بی نقصان وزر بی عیب و گل بی خار نیست

آخرین هجا در مصراع اول کوتاه و در مصراعهای دوم و چهارم کشیده است بی آنکه موجب کمترین اختلالی در وزن شده باشد. پس در پایان مصراع فرقی میان هجای کشیده و کوتاه و بلند نیست و همه بلند حساب می‌شوند. (در اوزان دوری هجای پایان هر نیم مصراع نیز همین حکم را دارد چنانکه خواهد آمد) هیچ یک از شاعران فرقی میان این سه نوع هجا در پایان مصراع نمی گذارند و هجای کشیده و کوتاه را در حکم هجای بلند می گیرند اما در عروض سنتی به غلط میان هجای بلند و هجای کشیده در پایان مصراع فرق می گذارند.

۲ ـ رکن اول بعضی از اوزان UU - - (فعلاتن) است مانند :

UU - - | UU - - | UU - - | UU - -

(فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) یا UU - - | U - U - | UU - (فعلاتن مفاعلن فعلن) و غیره، شاعر در سرودن شعر به جای UU - - اول وزن می تواند - U - - (فاعلاتن) بیاورد. یعنی هجای کوتاه اول U U - - را به هجای بلند تبدیل کند اما عکس این درست نیست، مثلا حافظ در وزن :

UU - - | UU - - | UU - - | UU -

این شعر را سروده است :

از دل و جان شرف صحبت جانان غرض است　　همه آنست وگرنه دل و جان این همه نیست (حافظ)

فاعلاتن

از	د	لُ	جانَ	شَ	رَ	فِ	صُحـ	بَ	تِ	جا	ناظ	غُ	رَ	مَست
U		-		U	U	-		U	U	-	-	U	U	-
هـ	مـ	آ	نسـ	ت	و	گَر	نَ	دِ	لُ	جان	این	هَ	مِ	نیست

فعلاتن

چنانکه می بینید وزن مصراع اول این شعر با - U - - (فاعلاتن) شروع شده و حال آنکه در اصل وزن UU - - (فعلاتن) بوده است.

این اختیار وزنی بسیار رایج است، حتی ممکن است در تمام مصرعها صورت بگیرد.

۳ ـ شاعر می تواند به جای دو هجای کوتاه میان مصراع، یک هجای بلند بیاورد یعنی شاعر به جای «UU -» (فعلن) می تواند «- -» (فع لن) را بیاورد.

هر چه داری اگر به عشق دهی　　کافرم گر جوی زیان بینی (هاتف)

هر	چـ	دا	ری	ا	گر	بـ	عشـ	ق	د	هی
-	U	-	-	U	-	U	-	U	U	-
کا	ف	رم	گر	ج	وی	زیـ	یان	بیـ		نی

باید توجه داشت هر گاه تعداد هجاهای مصرعی کمتر از مصرع دیگر باشد احتمال این ابدال هست. در صورت وجود این ابدال، در تقطیع دو هجای کوتاه یک مصراع معادل یک هجای بلند مصراع دیگر قرار می گیرد، البته در این حالت اصل دو هجای کوتاه است.

اختیار شاعری اخیردردو هجای ماقبل آخربسیاررایج است و حتی درتمام مصراعهای یک شعر ممکن است ازآن استفاده شود. اما کاربرد مواردديگرآن کم است مانند «- UU -» (مفتعلن) و «UU - -» (فعلاتن) و (-UU) (مُستفعِلُ) که به جای هر یک از اینها می تواند «- - -» (مَفعولُنْ) بیاید.

شعر زیر بر وزن فعلاتن فعلاتن فعلن است اما مصراع اول آن به صورت فاعلاتن مفعولن فعلن آمده یعنی «- -

UU» دوم، «- - -» (مفعولن) شده است. ضمنا درهر دو مصراع فعلاتن اول به صورت فاعلاتن آمده است.

خارکش پیری با دلق درشت پشته خار همی برد به پشت (جامی)

خا ر کش پی ری با دلق دُ رُشت
- U U - - U U - U U -

پشـ ـتـ ـه ی خا ر هَ می بُر د بِ پُشت

در شعر زیر به جای «- U U -» (فتعلن) «- - -» (مفعولن) آمده است:

گل به سلام چمن آمد بهار گه به سپاس آمد گل پیش خار (نظامی)

گل بـ س لا م چَ مَ نا مد بَ هار
- U U - U U - - U -

گه پِ سِ پا سا مَـــد گل پی ش خار

— و در شعر زیر به جای «--UU» مستفعل «---» (مفعولن) آمده است:

می کوش به هر ورق که خوانی کان دانش را تمام دانی (نظامی)

مستفعل
می کو ش بِ هُر وَ رَق کِ خا نی
- - U U - U - U U - -

کان دا نـــش را تُ ما م دا نی
مفعولن

۴ ـ قلب ـ شاعر به ضرورت وزن می تواند یک هجای بلند و یک هجای کوتاه کنار هم را جا به جا کند یعنی به جای «-U» می تواند «U-» بیاورد یا برعکس. کار برد این اختیار شاعری کم است و آن هم در «-UU-» (مفتعلن) و

«U-U-» (مفاعلن) رخ می دهد.

کیست که پیغام من به شهر شروان برد یک سخن از من بدان مرد سخندان برد

کی ست کـ پی غا م من بـ شهـ ر شر وا نِ بـ رد
- U U - - U - U U - U -

یک سُ خَ نِ زْ مَن بِ دان مَر دِ سُ خَن دانِ بُ رُد

شعر فوق بر وزن (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) است اما در مصراع اول «مفاعلن» به جای «مفتعلن» آمده است.

تقطیع شعر با اختیارات شاعری

قبلا دیدیم که تقطیع شعر، اگر از اختیارات شاعری در آن استفاده نشده باشد، آسان است اما اگر از اختیارات شاعری استفاده شده باشد (که معمولا چنین است) چگونه بدانیم که از اختیارات استفاده شده تا بتوانیم وزن درست شعر را بیابیم؟

در اختیارات شاعری یک راه تشخیص، استفاده از گوش است مثلا اگر «دلِ من» را عادی تلفظ کنیم تقطیع هجایی آن

«-UU» می شود، اما تلفظ دل من در مصراع :

دِ ل من هَ می دا د گف تی گ وا یی
U U - U - - U - - U - -

به صورت «U--» است زیرا در هجای دوم (ل) کسره، کشیده تلفظ می شود. U-- U-- U-- U--

یعنی «ل» به اندازه یک هجای بلند ممتد می گردد و لذا آنرا یک هجای بلند به حساب می‌آوریم و وزن را به دست می‌آوریم.

راه دوم روش ساده مقایسه هجاهای دو مصراع یک شعر است. می‌دانیم که ترتیب و تعداد هجاهای کوتاه و بلند یک مصراع شعر در تمام مصراعهای دیگر عینا رعایت می شود، حال اگر یک یا چند هجای مصراعی با معادلهایش در مصراعهای دیگر مطابقت نداشته باشد علت را باید بتوان با اختیارات شاعری توجیه کرد والا وزن مختل است فی المثل در شعر: دل من همی داد گفتی گوایی که باشد مرا روزی از تو جدایی (فرخی)

د ل من هـ می دا د گف تی گ وا یی
U U - U - - U - - U - -
ک با شد مـ را رو زی یز تُ جـ دا یی

می بینیم که هجاهای ۲ و ۷ و ۹ در دو مصراع، برخلاف وزن شعر فارسی با معادلهایشان در مصراع دیگر یکسان نیستند. هجای ۲ در مصراع اول (ل) کوتاه است و در مصراع دوم (با) بلند «با» را نمی‌شود کوتاه کرد اما «ل» طبق قاعده (کشیده تلفظ کردن کسره اضافه) بلند تلفظ و حساب می‌شود.

همچنین هجای ۷ در مصراع دوم بلند است. و در مصراع اول کوتاه. هجای ۷ مصراع اول را طبق هیچ قاعده‌ای نمی‌توان بلند به حساب آورد اما هجای ۷ مصراع دوم را طبق قاعده کوتاه تلفظ کردن مصوت بلند «ی» می‌توان کوتاه به حساب آورد.

هجای ۹ در مصراع دوم (تُ) نیز برخلاف معادلش در مصراع اول (تی) کوتاه است اما طبق قاعده کشیده تلفظ کردن مصوت ضمه در پایان کلمه، بلند می‌تواند بشود، و به این ترتیب هجاهای دو مصراع فوق دقیقا همانند هستند. مثال دیگر:

در دا م فـ تا د آ هو یی چند
- - U - U U - - - -
مُحـ کَم شُـ دِ دَسـ تُ پا یِ دَر بَند

هجای ۸ در مصراع دوم کوتاه است و تغییر نمی‌کند اما در مصراع اول گرچه بلند است طبق قاعده کوتاه می‌شود. گاهی در یک هجای معین در هر دو مصراع از اختیارات شاعری استفاده شده است. برای اینکه مشخص شود که از اختیارات شاعری استفاده شده است یا نه باید بامصراع دیگری از شعر مقایسه به عمل آید.

ز دست دیده و دل هر دو فریاد که هر چه دیده بیند دل کند یاد
بسازم خنجری نیشش ز پولاد زنم بر دیده تا دل گردد آزاد (باباطاهر)

ز دسـ ت دیـ دِ وُ دل هَر دُ فَر یاد
U - U - - U - -
کِ هَر چِـ دیـ دِ بیـ نَد دِل کُ نَد یاد
بـ سا زمـ خَن جَـ ری نیـ شَش زِ پو لاد

هجای سوم در مصراع اول و دوم کوتاه است و طبق اختیارات شاعری (بلند تلفظ کردن مصوت کوتاه) این هجا را در هر دو مصراع می‌توان بلند به حساب آورد. آیا این هجا کوتاه است یا بلند؟ جواب این پرسش را در مصراع سوم پیدا می‌کنیم زیرا هجای سوم آن بلند است، در نتیجه هجای سوم مصراع اول و دوم نیز باید طبق اختیارات شاعری بلند شود.

هجای ششم در مصراع اول نیز طبق قاعده بلند می‌شود تا با معادلش در مصراع دوم یکسان گردد.

انواع ادبی

انواع ادبی چیست؟

انواع ادبی در ردیف نظامهایی از قبیل سبک شناسی و نقد ادبی یکی از اقسام جدید علوم ادبی و یا به قول فرنگیها یکی از شعبه‌ها و مباحث نظریه ادبیات (Theory of Literature) است. موضوع اصلی آن طبقه بندی کردن آثار ادبی از نظر مادّه و صورت در گروههای محدود و مشخص است. در انواع ادبی این پرسش مطرح است که آیا هر اثر ادبی برای خود وجود مجزّا و مستقلّ و به خصوص دارد یا به نحوی به آثار دیگر مرتبط است؛ و در نتیجه می‌توان بین گروههایی از آثار ادبی ارتباط و تشابهاتی یافت ؟ به عبارت دیگر آیا ادبیات، مجموعه‌ای پراکنده است یا برعکس، بر هر دسته از آثار ادبی ـ چه از لحاظ ماده و چه به لحاظ صورت ـ نظم و قانونی حکمفرماست ؟

اگر بخواهیم به ادبیات هم از دیدگاه علمی نگاه کنیم، باید بتوانیم آثار ادبی را طبقه بندی کنیم و انواع متشابه آثار ادبی را در طبقات مخصوصی قرار دهیم؛ زیرا مهمترین مختصّه علم این است که می‌تواند طبقه بندی کند. این مهم در ادبیات به وسیله «انواع ادبی» صورت می‌گیرد. بدین ترتیب انواع ادبی یکی از شعبه های بسیار مهم ادبیات است. انواع ادبی در سالیان اخیر که دید علمی بر همهٔ شؤون فکر بشر تاثیر نهاده است، بیش از پیش، مطمح نظر محقّقان ادبیات قرار گرفته است.

البتّه طبقه بندی کردن در هر علم و نظامی می‌تواند انواع و اقسامی داشته باشد که فقط برخی از آنها جنبهٔ علمی دارند. در تاریخ ادبیّات و گاهی در سبک شناسی، آثار ادبی را بر حسب ادوار تاریخی و با زمان و مکان پیدایش آنها تقسیم می‌کنند؛ امّا در انواع ادبی هدف اصلی طبقه بندی کردن بر حسب ساختمان آثار ادبی و مختصّات درونی و ساختاری آنهاست. باید خاصّه های مشترک دسته‌ای از آثار ادبی را استخراج کرد و وجوه تفارق را با دسته های دیگر نشان داد و این هدفی دشوار و دیریاب است. از این رو ناچار، گاهی به طبقه بندی بر حسب صورت (مثلا تعداد ابیات و وضع قافیه) بسنده می‌شود. اما اشکال در این است که ممکن است آثاری که از نظر صورت به یکدیگر شبیه‌اند، از نظر مادّه و معنی با هم متفاوت باشند و این اشکال البته در مورد آثاری که از نظر مادّه و معنی با هم شبیه‌اند نیز صادق است؛ چه ممکن است این گونه آثار به صور و قالبهای مختلف ارائه شده باشند.

علاوه بر موضوع اصلی که پیش از این طرح شد، مباحث متعدّد دیگری نیز در انواع ادبی مطرح است که به پاره‌ای از آنها اشاره می‌شود :

۱) آیا انواع مختلف ادبی در طول تاریخ، ثابت می‌مانند یا همان طور که نظر بیشتر ادبای مباحث جدید ادبی است، معیارها بر اثر پیدایش شاهکارهای جدید ادبی، در دورانهای مختلف دستخوش تغییر می‌شوند؟

به نظر رِنه وِلِک و ارستین دارن «در نظریهٔ قدیم انواع ادبی، نوعها از هم مجزّا هستند و نباید با هم درآمیزند اما در نظریّه جدید انواع ادبی، هیچ نسخه‌ای برای نویسنده تجویز نمی‌شود و حتّی اعتقاد بر این است که انواع می‌توانند با هم درآمیزند و انواع جدیدی را به وجود آورند» (نظریهٔ ادبیات)

این سخن درستی است چنانکه در ادبیّات غرب از تلفیق تراژدی و کمدی، نوع جدیدی موسوم به تراژدی ـ کمدی به وجود آمده است که ارسطو در کتاب «فنّ شعر» از آن سخن نگفته است، ویا در ادبیات ما مولانا از تلفیق غزل و مثنوی، قالب غزل ـ مثنوی را بر ساخته است که بدیع نویسان سنّتی از آن سخن نگفته‌اند و یا سعدی در قالب حماسی قصیده، به ادب تعلیمی (پند و اندرز) پرداخته است و از این رو در مختصّات قصیده، تغییراتی وارد کرده است.

پس یکی از مسایل مهم نظریه انواع (Genre Theory) این مفهوم است که مفهوم نوع بعد از ظهور نویسندگان

بزرگ تغییر می کند و به طور کلّی می توان گفت که انواع، در اعصار مختلف، دستخوش تغییر می شوند؛ چنانکه حماسه در «شاهنامه» با حماسهٔ پیش و پس از آن فرق می کند و یا مفهوم غزل در سبک خراسانی با مفهوم غزل در سبک عراقی متفاوت است و یا غزلی که در «دیوان حافظ» دیده می شود در «دیوان سعدی» نیست؛ و از این رو می توان گفت که شاعرانِ صاحب سبک، از آنجا که با ذهن و زبان، رفتاری خاص دارند، در چهارچوب نوع، تصرّف می کنند.

۲) چرا یک اثر ادبی در صورت و قالب نوع ادبی خاصّی تحقّق پیدا کرده است و آیا بین برخی از صور و معانی، ارتباطی است؟ مثلا «شاهنامه» از آنجا که به طرح داستانهای اساطیری و ملّیِ قوم ایرانی پرداخته است، جنبهٔ حماسی دارد و حماسه، شعر بلند روایی است. فردوسی برای طرح مطالبی مفصّل، ـ حدود شصت هزار بیت ـ ناچار بوده است قالب مثنوی را برگزیند همچنین در سده های نخستین ادب فارسی که تفوّق با آثار حماسی بود، قالب مثنوی رواج داشت و بعدها به عللی که مشروحاً در مباحث تاریخ ادبیّات و سبک شناسی، مذکور است،ادب غنایی که در غزل متجلّی می شود جای حماسه و قصیده را گرفت.

۳) در هر دوره کدام نوع ادبی بیشتر رایج بوده است و علّت آن چیست؟ مثلا چرا در سده های نخستین، قصیده و حماسه، و در ادوار بعد غنا و غزل، رایج بوده است؟ و امروزه از رواج قوالبی از قبیل مستزاد خبری نیست؟ به قول یکی از ادبای صورتگرای (فرمالیست) روسی به نام «تینیایف» «مساله تاریخ ادبیات و بحث تحول ادبیات، همان بحث جانشینی صورتهای ادبی است.»

۴) هر نوع ادبی چه قدر عمر می کند و کی می میرد؟ به نظر ما بهتر است بگوییم انواع، گاهی به عللی در دورانی مورد بی توجّهی و غفلت، قرار می گیرند؛ اما ممکن است در ادوار بعد دوباره تجدید حیات کنند؛ مثلا غزل بعد از رواج شعر نو، مورد بی توجهی قرار گرفت؛ اما امروزه دوباره مرسوم شده است. البته باید توجه داشت که وقتی نوع ادبی را بعد از مدّتها زنده می کنیم، دیگر آن نوع ادبی قبلی نیست بلکه در آن تغییراتی راه یافته است؛ چنانکه غزل امروز تحت تاثیر شعر نو، تحوّل و تکاملی یافته است.

رِنه ولِک عقیده دارد که نباید اصطلاحات زیست شناختی را درباره انواع ادبی به کاربرد؛ مثلا به جای اینکه بگوییم انواع می میرند، بهتر است بگوییم «نوشته نمی شوند» یا «به کار نمی روند» و یا به قول برخی باید به جای «مردن»، مهجور شدن» را به کاربرد. به نظر ما هر چند نظرِ ولک که «... درباره انواع ادبی، رشد، مرگ، تنازع بقا و حتّی تغییر شکل از نوعی به نوع دیگر مطرح نیست» درست است ولی در به کار بردن اصطلاحات علم تکامل جای تامّل است و نباید ایرادی داشته باشد.

۵) از دیگر مباحث انواع ادبی بحث پیدایش انواع ادبی (Literary Genetics) است که در آن از پیدایش و حتّی تاریخچه انواع ادبی سخن می رود یا مثلا تاریخچهٔ پیدایش غزل یا رباعی چیست و سیر آنها در ادبیات فارسی چگونه بوده است؟ داستان پیدایش و سیر این دو شکلِ شعری در ادبیات فارسی و عربی، متفاوت است. می گویند «فردریک روکرت» ـ مستشرق آلمانی ـ با ترجمهٔ غزلهایی از مولانا در سال ۱۸۱۹ قالب غزل فارسی را در ادبیّات آلمان مرسوم کرد.

کدام یک از انواع ادبی زودتر به وجود آمده است و کدام یک دیرتر؟ آیا می توان پیدایش انواع ادبی را بر حسب تاریخ، منظّماً بیان کرد؟ مثلا یکی از بحثهای قدیمی در این باب، تقدّم تاریخی حماسه بر غناست (و البته برخی برعکس استدلال کرده اند) و یا در ادبیّات کهن عرب، ظاهراً رباعی نبوده است.

۷) تجدید حیات در ادبیّات، چگونه صورت می گیرد؟ چگونه از تنه های انواع ادبی کهن، شاخه های جدید سبز

می‌شود و سر بر می‌رند؟ یکی از صورتگرایان روسی می‌گوید:
«آشکال جدید هنری از تغییر شکل انواع پست‌تر به وجود می‌آیند. مثلا رمانهای «داستایوفسکی» از تعالی رمانهای جنایی به وجود آمده است و یا اشعار «بلوک» شاعر تغزّل گوی انگلیسی، شکل تکامل یافتهٔ ترانه‌های کولیان است. بدین ترتیب خون جدیدی به ادبیّات تزریق می‌شود که در مباحث جدید ادبی به آن «بازگشت به بدویّت» گویند.»
برخی از اشعار نو ـ مثلا «پریا»ی احمد شاملو ـ بر مبنای ترانه‌های عامیانه ساخته شده است و یا جمالزاده و صادق هدایت در نگارش برخی از داستانهای خود از مایه‌های ساختاری داستانهای عامیانه استفاده کرده‌اند. مراد از «بازگشت به بدویّت» این است که چگونه هنرمندان بر تنه‌های تنومند و وحشی، شاخه‌های ظریفی را پیوند می‌زنند یعنی از مایه‌های بکر و سرشار از تخیل آثار به ظاهر غیر ادبی و عامیانه سود می‌جویند.
از این بحث به این نتیجه می‌رسیم که می‌توان آثار و انواع ادبی قدیم را به شکل و صورت آثار و انواع جدید ادبی درآورد. استفاده از عناصر کهن هنری، در موسیقی و تئاتر هم مرسوم است.
۸) آیا همهٔ انواع ادبی نزد همه اقوام وجود داشته است؟ مسلما خیر؛ چنانکه نوع ادبی داستان کوتاه بر اثر تقلید نمونه‌های غربی، بعد از مشروطیت، به وجود آمده است و قالب رباعی در ادبیّات قدیم عرب وجود نداشته است. این بحث ممکن است به اینجا منجر شود که اقوام مختلف کدام یک از انواع را از یکدیگر تقلید کرده‌اند؛ چنانکه یک نظریه در باب پیدایش رباعی این است که از شعر اقوام ترک و چینی تقلید شده است.
۹) آیا می‌توان همه آثار ادبی را به سهولت تحت نام انواع مشخّصی طبقه بندی کرد؟ به خوبی مشهود است که این مشکل در ادب تا کنون از دیدگاه انواع ادبی، مطالعهٔ جدّی نشده است؛ مثلاً با توجه به اینکه اکثر اشعار «دیوان کبیر مولانا» در قالب غزل است، چنین به نظر می‌رسد که دیوان مزبور از نوع ادب غنایی باشد؛ اما دقّت بیشتر، ما را به برخی از مختصّات حماسی در غزلیات آن راهنمایی می‌کند؛ چنانکه باید برای آنها به نوع مختلط غنایی ـ حماسی قایل شد حضور عناصر حماسی در متون عرفانی گاهی به حدّی زیاد است که به ناچار باید به نوعی حماسه که آن را می‌توان حماسهٔ عرفانی نامید، قایل شد.
به عقیدهٔ بسیاری از نظریه پردازان ادبیات «انواع ادبی، صرفاً گونهٔ تعمیم یافتهٔ اشکال همانند در آثاری خاص نیستند. از این رو هرگز نمی‌توان در آثار ادبی برجسته، یکی از گونه‌ها یا انواع بیان ادبی را شکل یکتای بیان دانست.» یعنی یک اثر حماسی ممکن است تمام مختصّات حماسه را نداشته باشد یا چیزهایی اضافه بر آن داشته باشد. نتیجه آنکه نمی‌توان آثار ادبی را در تعاریف مشخّص انواع ادبی زندانی کرد.
۱۰) مشکل دیگر این است که کار انواع ادبی، طبقه بندی آثار صرفاً ادبی است؛ اما در مطالعات ادبی گاهی با آثار مهمّی سر و کار داریم که از دیدگاه مادّه ادبیّات کاملاً جزو ادبیات محسوب می‌شوند؛ چنانکه در نقد ادبی از دیدگاه نقد تاریخی (Historical criticism) بررسی می‌شوند. به همین ترتیب آثار متعدّدی را می‌توان نام برد که بیشتر از جنبه‌های فلسفی یا عرفانی مورد توجّه‌اند تا از نظر ادبی و باید مسامحه آنها را در نوع ادب تعلیمی قرار داد. آثاری از قبیل «مثنوی معنوی» یا «سیر العباد الی المعاد» که به اصطلاح جزو «شعر علمی» هستند و تفکّر خاصّی را آموزش می‌دهند، از نظر ادبی چه موقعیت و وضعی دارند؟ انواع ادبی باید تکلیف این آثار را هم که مبتلا به ادبیات است، روشن کند.
۱۱) مساله دیگر این است که گاهی اطلاق یک نوع ادبی به دسته‌ای از آثار با توجه به نقاط قوّت و ضعف آن آثار، نمی‌تواند به یک اندازه دقیق یا منصفانه باشد؛ مثلا آیا «شهنشاه نامهٔ» فتحعلی خان صبا همان قدر حماسی است

که «شاهنامهٔ» فردوسی؟ و آیا اطلاق حماسه بر هر دو اثر، از نظر دلالت یکسان تلقی می‌شود؟ گاهی خاصه‌های اصیلِ یک نوع در اثری بیشتر و قویتر و در اثر دیگر کمتر و کمرنگ تر است. درست است که فاصلهٔ زمانی خود عامل عمده در این افتراق است، اما همین تفاوت، ممکن است بین دو اثرِ همزمان نیز دیده شود.

۱۲) از اینجا خود به خود این مسألهٔ مهم مطرح می‌شود که وقتی می‌گوییم اثری حماسی است، آیا مفهوم کاملِ حماسه را مساوی با مفهوم آن اثر می‌دانیم؟ یا اینکه اثر، جزوی است از مجموعهٔ نامحدود مختصاتی که اثری را حماسی می‌کند؟ هر نوع ادبی، مجموعهٔ نامحدودی از آثار ادبی است. پس در حقیقت نمی‌توان گفت که اثری حماسه است بلکه باید گفت از آثار حماسی است یا عضو شاخه ای از حماسه است.

۱۳) آیا ماندگاری اثری با ماندگاری نوع آن اثر، رابطه مستقیم دارد؟ نه. ممکن است اثری امروز زنده باشد؛ اما نوع آن رایج نباشد؛ مثلاً کلیله و دمنه امروزه تاحدّی خوانده می‌شود اما نوع ادبی آن مرسوم نیست؛ یا «گلستان سعدی» که هنوز خوانده می‌شود حال آنکه شیوه ادبی آن که یکی از فروع مقامه نویسی و نثر موزون است، رایج نیست.

۱۴) رابطهٔ بین نوع و سبک چیست ؟ یکی از مسایل غامض ادبی، بیان تشابهات و فروق مفهوم سبک و نوع است؛ آنچه باید در اینجا به آن اشاره شود این است که گاهی انواع در آثار بزرگان، تبدیل به همان مفهوم سبک می‌شوند، مثلا نوع ادبی حماسه در فردوسی تبدیل به سبک فردوسی می‌شود که بعدها از آن تقلید می‌کنند و یا نوع ادبی غنا در سعدی جزو سبک سعدی است. به هر حال به نظر می‌رسد که مفهوم سبک ازنوع، گسترده‌تر است و در عوض مفهوم نوع، مشخّصتر و محدودتر از سبک است.

در دروس آینده، به هنگام بحث درباره سبک و سبک شناسی بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت.

۱۵) اهمیّت کدام نوع ادبی بیشتر است؟ در نقد ادبی به نظر نمی‌رسد که لازم باشد یک نوع را از انواع دیگر مهمتر تلقّی کنیم؛ ارسطو تراژدی را از حماسه برتر می‌دانست، و افلاطون حماسه را بر تراژدی ترجیح می‌داد. در دوره رنسانس، حماسه را عالیترین نوع از انواع ادبی می‌دانستند و امروزه رمان را بر همه انواع ترجیح می نهند. اما حقیقت این است که در نقد ادبی، انواع نسبت به یکدیگر رجحان و نقصان چشمگیری ندارند، بلکه این آثار ادبی هستند که نسبت به یکدیگر فرادست و فرودست‌اند. در مبحث انواع ادبی واضح است که برخی از انواع مانند حماسه و غنا و تراژدی و کمدی از انواع دیگر گسترده‌تر و مهمتر هستند و بسیاری از انواع فرعی را می توانند شامل شوند.

۱۶) آیا میان آثار ادبی‌ای که تحت یک نوع قرار می‌گیرند واقعاً وجوه مشترکی وجود دارد یا فقط به لحاظ گوناگون بین آن شباهتهایی است؟ به نظر ما؛ حتماً بین آنها وجوه مشترکی باید باشد که البته ممکن است تحت تاثیر عوامل مختلف مثلاً زمان یا مکان شدید و ضعیف باشند؛ اما برخی منکر وجود امور مشترک هستند.

واز این قبیل، مسائل متعدّد دیگری هم وجود دارد که می توانند در انواع ادبی مطرح شوند. باید توجه داشت که انواع ادبی، نظامی است که بین نقد ادبی و سبک‌شناسی و تاریخ ادبیات و از این روی بسیاری از مسایل غامض این رشته‌های ادبی در انواع ادبی هم قابل بحث و فحص است.

سابقه انواع ادبی

انواع ادبی ترجمه اصطلاح Literary Genres است. «ژانر» تلفّظ فرانسوی است اما در انگلیسی هم همین تلفّظ مرسوم است.اصل این واژه درزبانهای اروپایی ازریشه یونان Genes یا Genos

است و به زادن و ولادت مربوط می‌شود. بعید نیست که کلمهٔ «جنس» عربی همین «گنز» یونانی باشد. سابقهٔ انواع ادبی مثل غالب علوم ادبی به آثار ارسطو و هوراس رومی می‌رسد. در فن شعر آنان، حماسه و تراژدی دو نوع عمده‌اند. هرچند ارسطو از ادب غنایی (Lyric) بحث نمی‌کند ولی به طور کلی می‌توان گفت انواع عمده ادبی در نزد قدمای غرب عبارت بود از :

۱ ـ نوع حماسی (Epic)

۲ ـ نوع غنایی (Lyric)

۳ ـ نوع نمایشی (Dramatic) که خود به دو گونه است :

الف ـ تراژدی (Tragedy)

ب ـ کمدی (Comedy)

البته انواع دیگری از قبیل طنز (Satire) هم مطرح بود که به اهمیّت انواع اصلی نامبرده نیست. تا اواخر دورهٔ رنسانس بلکه تا حدود قرن هجدهم میلادی، مشخّصات و حدود این انواع، برای نویسندگان و شاعران، روشن بود و قوانین مربوط به هر نوع رعایت می‌شد. به اصطلاح، رعایت قراردادهای ادبی (Literary convention) واجب بود. مراد از قراردادهای ادبی این است که مثلاً بر طبق قرار داد، غزل باید حدود هفت بیت داشته باشد و مطلع آن مُصَرَّع (همقافیه) و موضوع آن غنایی باشد. اما همان طور که قبلاً اشاره شد، هنرمندان بزرگ گاهی در قراردادها تصرف می‌کنند، برخی قراردادها را رعایت نمی‌کنند و در عوض خود واضع قراردادهای جدیدی می‌شوند. اندک اندک وضع جدیدی پیش می‌آید، به طوری که می‌توان گفت قراردادها در هر عصری وضع خاصّی می‌یابند. حتّی زبان شعر هم در هر دوره دچار تحولاتی می‌شود.

در دوران معاصر، انواع جدیدی به انواع ادبی سابق افزوده شد. داستان بلند، داستان کوتاه، زندگینامه، مقاله نویسی و از این قبیل. علاوه بر این، هر نوع ادبی (Genre)، اجناسی (Species) هم دارد که بعضاً در قدیم ملحوظ نبوده است. به هر حال هر نوع ادبی می‌تواند فروعی داشته باشد.

ادامه بحث

در دروس آینده ادبیات فارسی، درباره انواع ادبی و جنبه‌های مختلف آن بازهم، مطالبی خواهید خواند و با بعضی از انواع، بیشتر آشنا می‌شوید. به خصوص بر انواعی تأکید داریم که شما در ضمن فعّالیّت خود در زمینه آیین نگارش می‌توانید در آنها طبع‌آزمایی کنید و مطالبی بنویسید.

خود آزمایی

۱ ـ موضوع اصلی «انواع ادبی» چیست ؟ توضیح دهید

۲ ـ شیوهٔ برخورد علمی با ادبیات مقتضی چه امری است ؟

۳ ـ در ادبیات، آثار ادبی را چگونه طبقه بندی می‌کنند؟ اشکال آن چیست؟

۴ ـ آیا انواع ادبی در طول تاریخ ثابت می‌مانند ؟ چرا ؟

۵ ـ آیا در دوره‌های مختلف تاریخی، انواع مشخّصی رواج داشته‌اند؟ توضیح دهید.

۶ ـ مشکلات مختلف طبقه بندی آثار ادبی را تحت نام انواع مشخصی شرح دهید

۷ ـ رابطهٔ ماندگاری یک اثر با ماندگاری نوع آن چگونه است؟

۸ ـ انواع ادبی قدیم که تا قرن هجدهم شناخته شده بود، کدام اند؟

مآخذ : شمیسا، سیروس ـ «انواع ادبی» ـ انتشارات فردوس ـ طهران ـ ۱۳۷۳ ـ صص ۲۵-۱۳

۹ ـ انواع ادبی جدید که در دوران معاصر پدید آمده‌اند و رواج دارند کدام اند؟

یادآوری: برای این سوالات پاسخنامه ارسال نمی‌گردد. با مراجعه به متن درس می‌توانید به آنها پاسخ دهید.

زندگینامه نویسی

زندگی نامه نویسی مقوله نگارشی رایجی است که گاه شکل کاملاً ابتکاری وبدیع و گاه صورتی ابتدایی و غالباً مقلّدانه به خود می گیرد . زندگی نامه معمولا در شرح حال کسانی است که در عالم خود تشخّصی داشته اند و آثار با ارزش فکری وتاریخی و اجتماعی از خود به جا گذاشته اند . در اشکال متعارف زندگینامه نویسی معمولاً اطلاعاتی در بارهٔ محیط رشد ، تحصیلات ،موفقیتها ، شکستها ، و آثار فرد به دست داده می شود وبه تناسب موضوع گاه در زمینه های دیگری نیز گفتگو می شود .

تفاوت میان شخصیتهایی که موضوع زندگی نامه اند پیروی از روشهای متمایز را اقتضا نمی کند : از نظر زندگی نامه نویس فرق نمی کند که موضوع کار رجل سیاسی است یا معمار یا حقوقدان. با این همه ، غالباً طبیعی و مرجّح آن است که حوزه تخصّص و دانش زندگی نامه نویس با موضوع کارش متناسب باشد . بدیهی است که نوشتن شرح حال یک شخصیت نظامی زمینه ای از اطلاعات نظامی و استراتژیکی و در مجموع نوعی سنخیت را طلب می کند ، همچنانکه نوشتن شرح حال شاعران مقتضی زمینه ادبی است . زندگی نامه با همهٔ تنوعی که می تواند داشته باشد ، مدّتها ست که به عنوان « نوع ادبی » شناخته شده است . این نوع نوشته ، از آنجا که در ابتدا بیشتر به جنبه های تسلسل تاریخی و توجیهات استدلالی در آن توجّه میشد . بخشی از تاریخنگاری به شمار می آمد تا آنکه کوششهای زندگی نامه نویسان دو فرهنگهای مختلف رفته رفته زندگی نامه ها را تعالی بخشید و به سطح ادبیات رساند .

زندگینامه های دقیق و برجسته غالبا دارای طرحهای بنیادی مشابهی هستند و مشخصّه عمده آنها سادگی ، صراحت و بی طرفی ، همراه با زمینه ای تحلیلی است و در آنها کوشش می شود تا با استفاده از منابع موجود ، چهره ای واقعی از شخصیت مورد نظر ترسیم گردد و از بیان صرفاً روایی و قالبی ، که دور از شیوهٔ زندگی نامه نویسان اصیل است ، اجتناب شود و جنبه های ناگزیر روایی در درجه دوّم اهمیت قرار گیرد . نویسنده در این قبیل آثار هدفی مشخص در مدّ نظر دارد.

تفصیل در زندگی نامه نویسی فقط زمانی جایز است که در طرح کار پیش بینی شده باشد؛ ولی ، صرف نظر از طرحهای گسترده ، باز نمودن جزئیات زندگی فقط به جهت جنبه ها و مناسبتهای خاصی است که در آن وجود دارد و به قلم آوردن سوانح زندگی صرفا به خاطر همین ویژگیهای نادر است ، تنها به همین دلیل است که بازگویی تفصیلی و ذکر همهٔ جنبه های حیات شخص مورد نظر ضرورت پیدا می کند.

آنچه می تواند به زندگی نامه معنایی ببخشد مشخص بودن هدف نویسنده آن است . نویسنده زندگی نامه ، با پیش چشم داشتن انگیزه اصلی کار، توجه خود را بر روی جنبه های خاصّی از حیات شخص متمرکز می سازد و این عمل می تواند در نهایت عمق بیشتری به نوشتهٔ او ببخشد . البته در زندگی نامه هایی که صرفاً جنبه اطلاع رسانی کلّی و در عین حال مختصر دارند مجال مکث بر روی مواردی خاص کمتر دست می دهد ، مگر آنکه نویسنده بنابه ضرورتی ،خود را بدان ملزم کرده باشد .

مدارک درزندگینامه نویسی

کار زندگی نامه نویس ، همانند مورّخ ،مبتنی بر مدارک است . پلوتارک ، یکی از متقدمترین زندگی نامه نویسان عالم ، نوشته است : « مردی که تصمیم گرفته است تا وقایع زمان و اتفاقات و سرگذشتهای مختلف را که نه در حیات خود او و نه در کشور خود او بوده اند از هر گوشه و هر دری قطعه قطعه و به ترتیب جمع آوری و تنظیم نماید، باید قاعدتاً در شهری بزرگ مستقر باشد تا کتابهای متعدّدی در اختیار خویش داشته باشد و به آنها مراجعه کند و

آنچه از علم مؤلفین ساقط شده ، در ضمن گفتگو و مباحثه با ارباب بحث وفحص ، بیابد تا بتواند تالیفی فراهم آورد که ناقص و ابتر نباشد». در یک تمثیل ظریف گفته اند که میز زندگی نامه نویس بزرگتر از میز سایر نویسندگان و انباشته از کتاب و اوراق است: اسنادی در باره تاریخ ولادت، وفات، شجره نامه ها ، رونوشت مدارک ، قباله ها، نامه ها ، نامه هایی آکنده از تعذیرهاو توجیهات ، اغراقها ، افکار آرزومندانه و رؤیایی ، سخنهای دروغین ، تعارفهایی از سر تکلف و همچنین شهادتنامه ها ، عکس ها ، دست نوشته ها، دفتر خاطرات ، رساله ها ، بریده روزنامه ها و حتّی چکهای بانکی ،و اگر محتویات قفسه ها و کشوهای میز را بیرون بریزیم ، شاهد انبوهی از موارد دیگر خواهیم بود، از جمله مجلّداتی از کتب تذکره و شرح حال به قلم معاصران که هر یک می تواند به جهتی خاص نوشته شده باشد و اسنادی که حتّی وقوف بر وجود آنها در طی زمانی دراز برای گردآورنده میسّر گردیده است .
نویسنده زندگی نامه باید این مدارک را بارها بخواند و پس از آن به بررسی و نقد آنها بپردازد و سرانجام ، پس از طبقه بندی و ارزیابی ، برای استفاده در کار آماده سازد ، و به تعبیری در این مرحله ، کار زندگی نامه نویس همانند کار منتقد ادبی و نویسندهٔ تاریخ ادبیات است .
درنوشتن زندگی نامه های ادبی غالبا کوشش می شود تا از آثار نویسنده یا شاعر برای روشن کردن زوایای روحی و فکری او استفاده شود؛ زیرا ، چنانکه گفته اند ، همیشه هر جا نویسنده ای قلم بر کاغذ گذاشته کم و بیش به نحوی خود را نشان داده است .استفاده از آثار هنرمند به این منظور ، اگر چه در حوزه نقد می تواند تا حدّ زیادی پذیرفتنی باشد، در نوشتن زندگی نامه ها مستلزم احتیاطی همه جانبه است زیرا استنباط احوال شخص از اثر ادبی او نیازمند بررسی و دقت بسیار است . اصولاً آثار ادبی برای آن نوشته نشده اند تا از آنها در نگارش زندگی نامه ها استفاده شود و بهره برداری از آنها در این زمینه ، که در نزد زندگی نامه نویسان مغرب زمین رایج بوده است، به گفته خود غربیها گاه موجب اشتباههای بسیاری در آثار زندگی نامه نویسان شده است .
انکار نمی توان کرد که اثر ادبی در بسیاری از موارد دارای عناصری است که می تواند با زندگی مصنّف آن مرتبط باشد، امّا ترتیب وشکل این عناصر در اثر ادبی به گونه ای دگرگون می شود که همهٔ معانی اصلی خود را از دست می دهد و به صورتی تازه درمی آید زندگی نامه نویس باید به این نکته توجّهی هوشیارانه داشته باشد .
احتیاط در تلقی آثار نویسنده به عنوان مدارکی در شرح حال او از این جهت نیز لازم است که اصولا شخصیت نویسنده دو جلوه و چهرهٔ متفاوت دارد: یکی جلوهٔ مربوط به آفرینندگی او و دیگر چهرهٔ معمولی او و این دو را نمی توان به یک چشم نگریست همچنانکه جزییات حیات شخص نویسنده نمی تواند معیاری کلی برای ارزیابی اثر او باشد، آن جلوه از شخصیت او نیز که در اثرش بازتاب می یابد الزاماً نباید منطبق بر نمود متعارف شخصیت او تصوّر شود . اثرادبی ممکن است رؤیای صاحب اثر را بیشتر از زندگی واقعی او تجسم بخشد ویا ، برعکس، نقابی بر آن یا تصویری متضاد با آن باشد؛ حتّی می تواند تصویری از آن گونه حیات باشد که نویسنده در حال گریختن از آن است .

زندگی نامهٔ خود نوشت به عنوان سند

ازجمله منابع مهمّی که می تواند برای نگارش زندگی نامه مورد استفاده قرار گیرد ، زندگی نامه خودنوشت (شرح حال شخص به قلم خود او) است . زندگی نامه خود نوشت ضمن آنکه می تواند برای زندگی نامه هایی که بعداً نوشته می شوند بخشی از موادّ لازم را فراهم آورد ، ناقض بسیاری از آثار نیز می تواند باشد که در باره شخص نوشته شده است . شاهد این معنی اتوبیوگرافی مارک تواین ، نویسنده معروف آمریکایی ، است . وی در زندگی نامه خود نوشت خود ، ضمن آنکه خلاصه ای از مناقشات شرح حال نویسان را در باره خویش به دست می دهد ،

بسیاری از نوشته های آنان را نیز ، با طنز خاصّ خود ، در محلّ تردید می نهد . به عقیدهٔ مارک تواین ، سخنان و اعمال آدمی تنها بخشی از زندگی اوست . میدان زندگی حقیقی هر کس نهانخانهٔ ضمیر اوست که برای هیچ کس جز او شناخته نیست .

زندگی نامهٔ خودنوشت غالبا به دو صورت نوشته می شود : یا بیشتر به حوادث بیرونی می پردازد و یا بیشتر به حوادث درونی . آنچه جنبه بیرونی دارد، کمتر به کار زندگی نامه نویس می آید؛ و آنچه جنبهٔ درونی دارد چه بسا مواد پر ارزشی به شرح حال نویسان عرضه نماید. زندگی نامه خود نوشت درون پردازانه چه بسا بتواند نمودی از تحول یا تکامل روحی شخص باشد. گفته شده است که زندگی نامهٔ خودنوشت زمانی می تواند به کار زندگی نامه نویسان بیاید که مقرون به نوعی « خویش اندیشی » و پرداختن به خود باشد .

در جنب زندگی نامه خود نوشت که به دست و قلم خود اشخاص نوشته شده اند، برخی از آثار جای دارند که به املای صاحبان ترجمهٔ نگارش یافته است. نمونه آن در میراثهای فرهنگی ما ، زندگی نامه خودنوشت ابوعلی سیناست که بر شاگردانش املا شده و صورتی از آن که نوشتهٔ شاگرد و ندیم سراسر عمر وی ، ابوعبید جوزجانی ، است ماخذ نویسندگان معروفی چون ابن ابی اصیبعه و ابن القفطی و دیگران بوده است .

نامه های خصوصی

استفادهٔ درست و سنجیده از نامه های خصوصی می تواند در نوشتن زندگی نامه سودمند افتد . با اینهمه ، باید توجّه داشت که بهره گیری ناسنجیده از این نامه ها موجب خطاها ی بسیاری شده است . در شرح حالهای ادبی ، این نامه ها گاه بس راهگشایند و منحصراً می توانند بخش های عمده ای از مواد مورد نیاز را تامین کنند . نمونه ای از آنها در زبان فارسی منشآت خاقانی است که مشتمل برنامه های او به خویشاوندان ، بزرگان ، امیران و شهریاران روزگار وی است . این نامه ها ، علاوه بر ارائهٔ نکته های تازه در بارهٔ محیط اجتماعی و آداب و رسوم و خصوصیّات روحی مردم ، مطالب بسیاری در باب زندگی اجتماعی و خصوصی شاعر به دست می دهند ، چنانکه هیچ محقّقی نمی تواند در نشان دادن پیچ وخم زندگی شاعر ، خود را بی نیاز از مراجعه مکرّر بدانها احساس کند.

الگوی کار در نگارش زندگینامه

الگوهای جدیدی که برای کار زندگی نامه نویس پیشنهاد می شود مطالعه ای بس فراتر از آنچه به تولّد، محیط رشد و بالندگی، سوابق تحصیلی ، موفقیت یا شکست و مرگ مربوط می شود مطرح است . در زندگی نامه عناصر دیگری نیز باید مورد توجّه قرار گیرد. رابرت راس ،یکی از آگاهان شیوه های پژوهش ادبی ، در اثر خود به نام مقدمه ای بر تحقیق، می نویسد که در طرح مختصر برای مطالعه در بارهٔ هر شخصیّت ، کار زندگی نامه نویس بر یکی از جنبه های زیر متمرکز است : تاثیرات ،آثار و خدمات علمی ، ارزیابی مجدّد و اصلاح. البته می توان به این هر سه به صورتی گسترده تر و عمیق تر توجّه نمود . اکنون با توجّه به مطالبی که در مقدّمه ای بر تحقیقی آمده است بر این سه جنبه نظری می افکنیم .

۱) تاثیرات ـ یکی از ابعاد کار زندگی نامه نویس مشخّص کردن حوادث و تجربه هایی است که بر شخص صاحب ترجمه اثر گذاشته است. زندگی نامه نویس ، در این بخش از پژوهش خود ، برخی از احتمالات را بررسی می کند . در مثل در این باره تحقیق می کند که صاحب ترجمه چه کتابهایی را خوانده و خواندن این کتابها چه تاثیری در او

داشته است. در این میان ، پرداختن به تجربه های دست اوّلی که احتمالاً در تکوین شخصیّت وی نقش داشته اند حایز اهمّیّت است. هم از این مقوله است تحقیق درباب تاثیر « روابط شخصی ».
از آنجا که هر شخص ، صرف نظر از مطالعات و تجارب و روابط ،به وجوه گوناگون تحت تاثیر رویدادها اجتماعی ، اقتصادی و سیاسی یعنی محیط است ، مطالعه در این مسائل نیز گاه ، بر حسب نوع کار ، ضرورت پیدا می کند .
۲) آثار و خدمات علمی توجّه خاصّ به آثار و خدمات شخص نیز در زندگی نامه نویسی ضرورت دارد.در این زمینه همه تلاشها پایداریها و ایثارهای صاحب ترجمه مورد توجّه قرار می گیرد. البتّه از هر گونه گزافه ای پرهیز می شود ، زیرا ، به گفته توماس فلکسنر، سلامت ذهنی ویژگی لازم زندگی نامه نویس است .
۳) ارزیابی مجدّد و اصلاح در این جهت ، پژوهشگر به ارزیابی مجدّد زندگی نامه هایی که احتمالا پیشتر نوشته شده اند می پردازد . تصحیح اشتباههای گذشته ، اعمّ از آنچه در مورد واقعیّات یا ارزیابیها روی داده، جزو کارهای اصلی اوست .
شخصی که در زندگیِ خود اثر وجودی گسترده‌ای داشته ، در زندگی نامه هایی که دوستان یا اعضای خانواده اش اندکی پس از مرگ وی نوشته اند، غالبا ستایش می شود . از همین رو ، بر زندگی نامه نویسان بعدی فرض است که در تعدیل قضاوتهای این گونه آثار بکوشند. فرصت دیگر برای تصحیح و ارزیابیِ مجدّد هنگامی است که اطلاعات اضافی در باره موضوع آشکار و فاش شود. از شواهد آن در ادبیات ما اطلاعات غلطی است که پیشتر ها در انتساب رودکی ، کوربودن ، مذهب ، سال تولّد ووفات او به تذکره ها و کتب تراجم راه یافته بود و بعدها با به دست آمدن اسناد و مدارک جدیدتر، بیشتر آنها مردود دانسته شد.
سند گرایی در کار زندگی نامه نویس شیوهٔ اورا به کار مورّخان ادبی نزدیک می کند، ولی زندگی نامه بی گمان ، تاریخ ادبیات نیست.
در مورد زندگی نامهٔ خودنوشت، لازم است ذکری هم از سفرنامه ها شود که به نوعی می‌توانند از جمله زندگی نامه های خودنوشت به حساب آیند؛ زیرا به هر حال دربردارندهٔ بخشی از حیات شخص، معتقدات، تجربه ها و تلقّیهای خاص اویند. مشهورترین این آثار در ادبیات فارسی، سفرنامهٔ ناصرخسرو است.
در بعضی از سفرنامه ها، حضور نویسنده در همه جا محسوس است و خوانندهٔ سفرنامه می تواند در عین بهره مند شدن از اندیشه ها و آرای نویسنده با خود او نیز آشنایی حاصل کند و این کیفیت گاه تا آنجا ادامه پیدا می کند که سفرنامه به صورت حسب حال نویسنده در می‌آید. این قِسم از سفرنامه ها می توانند برای زندگینامه نویسها بسیار مفید باشند. در مواردی نیز این آثار، بیشتر جنبهٔ برونگرایانه دارند. غالباً نویسنده از احوال شخصی خود چیز زیادی نمی گوید. این ویژگی مثلاً در سفرنامهٔ ناصر خسرو، کاملاً مشهود است چنانکه برای دریافت نکاتی از زندگی شاعر، دیوان او بسیار مفیدتر از سفرنامهٔ به حساب می‌آید. در عین حال، همان اطّلاعات اندکی که از سفرنامه حاصل می گردد می تواند مغتنم به حساب آید. در بعضی از سفرنامه ها، نویسنده، علاوه بر اطلاعاتی که از دیده ها و احوال خویش به دست می‌دهد، اشاراتی به احوال دیگران دارد که می تواند برای شرح حال نویسان، بسیار مفید افتد. سفرنامه ابن بطوطه یکی از این قبیل آثار است.[۱]

<u>تاریخ و زندگینامه</u>

گفته شد که زندگینامهٔ یا شرح حال، باز آفرینی سیماهای برجسته یک زندگی واقعی به یاری اسناد، خاطره یا هرگونه شواهد دسترسی پذیر است. شواهدی که زندگینامه نویس را در این باز آفرینی یاری می‌دهند نوشته، شفاهی یا تصویری هستند. اگر نویسنده و کسی که دربارهٔ زندگیِ او سخن می‌رود یک تن باشند کار او را

زندگینامه خودنوشت می‌خوانند. زندگینامه‌ای که آراسته به پیرایه‌های هنری است بیشتر به ادبیات نزدیک است، اما زندگینامه‌ای که تنها به گزارش بوده‌های یک زندگی می‌پردازد باید آن را در شمار نوشته‌های تاریخی آورد. آن یکی با به کار گرفتن تشبیهات، استعارات و توصیفات مبالغه‌آمیز از واقعیت دور می‌شود و در نتیجه اعتبار تاریخی خود را از دست می‌دهد و این یکی با پرداختن بی‌پیرایه به بوده‌ها بیشتر اعتبار تاریخی دارد تا ارزش ادبی. بسیار اندک‌اند کتابهایی که مانند تاریخ بیهقی هر دو ارزش را یکجا دارا باشند. با این همه نباید گمان رود که تاریخ و زندگینامه موضوع واحد و روش یکسانی دارند. با اینکه هر دوی آنها چشم به گذشته دارند و باید متکی به اسناد و شواهد معتبر باشند، تاریخ به پژوهش در دوره‌ای از زمان، گروهی از مردم در روزگار خاص، سرگذشت یک نهاد یا یک اندیشه می‌پردازد؛ زندگینامه تنها به یک تن توجه دارد و خاصه‌های زندگی او را در پیش چشم می‌آورد، اما زندگینامه نویس با به دست دادن باورهای دینی، منشهای اخلاقی، نگرشهای اجتماعی، خرافه‌ها و کرده‌های افراد، تاریخنگار را یاری می‌دهد تا با گردآوری نمونه‌هایی از این مواد خام و تعمیم دادن آنها به بازسازی سرگذشت یک جامعه در دوره‌ای معین بپردازد. با آمیزه‌ای از داستان نویسی و تاریخنگاری می‌توان گونه‌ای زندگینامه پدید آورد که هم دارای سیماهایی از یک زندگی واقعی باشد، هم مایه‌هایی از تخیلات فردی؛ اما جزییات پردازی این گونه نوشته‌ها که به نام رمان تاریخی خوانده می‌شوند باید چنان باشد که با بوده‌های زندگی کسی که از زندگی او سخن می‌رود همسازی کند و با کرده‌های او بخواند. نویسندهٔ رمان تاریخی باید هم از هنر نویسندگی برخوردار باشد هم فنّ تاریخنگاری را بداند و در کتب تاریخی تتبّع کرده باشد. زندگینامه نویس ممکن است تنها بازآفرینی زندگی یک تن را هدف خود سازد؛ اما پاره‌ای از زندگینامه نویسان در یک کتاب، شرح بیش از یک تن را آورده‌اند. زندگینامه‌هایی از این گونه گهگاه دارای هزاران مدخل زندگینامه‌ای هستند. گاهی یک کتاب زندگینامه‌ای را که دارای هزاران مدخل است تنها یک تن پدید می‌آورد؛ اما به ویژه امروز اینگونه کتابهای زندگینامه‌ای به دست یک گروه نوشته می‌شود. زندگینامه‌ها را عمدتاً به نثر می‌نویسند، اما کم نیستند زندگینامه‌هایی که به نظم نوشته شده‌اند.

سابقهٔ زندگینامه نویسی به روزگاری می‌رسد که انسان توانست گوشه‌هایی از زندگی خود یا دیگران را ثبت کند و یاد آن را زنده نگه دارد. سنگنوشته‌های تمدنهای مصر، بین‌النّهرین و ایران دارای نمونه‌های فراوانی از زندگینامه هستند چنانکه کتیبهٔ داریوش اول هخامنشی در بیستون را می‌توان نمونه‌ای از زندگینامه خودنوشت دانست. سِفر پیدایش که به شرح زندگی آدم، حوا، نوح، ابراهیم، اسحاق، یعقوب و یوسف می‌پردازد گونه‌ای کتاب زندگینامه‌ای است و انجیلهای چندگانه‌ای که به دست مانده نمونه‌ای از کوشش مشترک برای روایت زندگی تعالیم یک تن است. در میان زندگینامه‌هایی که در یونان باستان نوشته شده «مقایسه زندگیها» نوشته «پلوتارک» از اهمّیّت فراوانی برخوردار است. پلوتارک در این کتاب روش تازه‌ای پیش گرفته که بعدها بسیاری از زندگینامه نویسان از آن تقلید کرده‌اند. وی نخست به شرح زندگی یکی از مردان نامدار یونان پرداخته، سپس زندگی یکی از رجال روم را در برابر آن آورده و آنهارا با هم مقایسه کرده است.

پس از گسترش دامنه مسیحیّت در اروپا و روایی یافتن این آیین که انقلابی در اندیشه و نگرش اروپاییان پدید آورد، نوشتن زندگینامهٔ شهیدان و قدّیسان مسیحی و نیز زندگینامه خودنوشت، رونق فراوان یافت. در این دوران نزدیک به دو هزار کتاب زندگینامه‌ای نوشته شده است که از معروفترین آنها زندگینامهٔ خودنوشت قدّیس آوگوستینوس به نام «اعتراف» است، امّا فراوانی زندگینامه‌هایی که در دورهٔ پیروزی مسیحیّت نوشته شده بدان معنی نیست که زندگینامه نویسی در این دوره در مقایسه با دورهٔ باستان، پیشرفتی داشته است. در آمدن

زندگینامه نویسی به خدمت دیانتِ تازه سبب گردید که زندگینامه ها به مناقب نامهٔ قدّیسان مسیحی تبدیل شوند و خرافه‌ها و موهومات بسیاری در آنها راه یابد. زندگینامه هایی که از این پس تا دورهٔ رنسانس در اروپا نوشته شده بیشتر به «تذکرة الاولیاء» مانند است تا گزارشی از یک زندگی واقعی. در قرون وسطیٰ گونه تازه‌ای از زندگینامه در ادب اروپایی پیدا شد که نوشتن شرح زندگی شهسواران و گزارش دلاوریهای آنان، به ویژه در جنگهای صلیبی بوده است. اگر در منظومه های دوره باستان، قهرمانان موهوم، زندگی بشری می کردند،در منظومه های قرون وسطی این قهرمانان واقعی بودند که زندگی موهوم و تجربه ناپذیر داشتند. با این همه نباید گمان رود که در قرون وسطی در اروپا زندگینامه نویسی به مفهوم امروزی به کلّی فراموش شده بود.

با فرا رسیدن دورهٔ رنسانس در اروپا زندگینامه نویسی نیز مانند دیگر رشته های هنر، جانی گرفت. در نیمهٔ اول قرن شانزدهم میلادی سه کتاب زندگینامه ای در انگلستان نوشته شد که پیشگامان زندگینامه‌های دورهٔ کنونی بودند. این سه اثر عبارت بودند از «تاریخ ریچارد سوّم» نوشتهٔ تامس مور، زندگی سِر تامس مور اثر ویلیام روپر، داماد تامس مور و زندگی کاردینال ودلسی تالیف جورج کاوندیش. در این دوره بود که نخستین بار واژهٔ «بیوگرافی» (زندگینامه) برای دادن هویّت جداگانه به کتابهای زندگینامه ای، به کار گرفته شد.

قرن بیستم، پربارترین دوره در تاریخ زندگینامه نویسی در سراسر جهان است به ویژه در سالهای پس از جنگِ جهانیِ اوّل که نوشتن خاطرات دورهٔ سپاهیگری در میان سربازان از جنگ بازگشته، رواج گرفت. هزارن کتاب زندگینامه ای در سراسر اروپا، ژاپن‌وکشورهای متمدّن نوشته شد و به چاپ رسید. در این قرن تحوّلات شگرفی در زمینه زندگینامه نویسی پدید آمد و شرح رویدادهای زندگیِ انسانها اشکالِ گوناگونی یافت و رسانه های تازه‌ای برای آن ابداع گردید. به تصویر درآوردن وقایع زندگیِ شخصیتهای بزرگ علمی، هنری و سیاسی و بیان تصویریِ تجربه های زندگی یا گزارش رادیویی زندگی افراد بزرگ از پیشرفتهای تازه‌ای بود که در قرن بیستم در زمینهٔ زندگینامه نویسی به دست آمده است. از رویدادهای بزرگ قرن بیستم در زمینهٔ زندگینامه نویسی، تحلیل روانشناختی و روانکاوانه شخصیتهاست که به ابتکار زیگموند فروید، روانشناس اطریشی و یاران او پیدا شده است.

امروزه زندگینامه نویسی از شاخه های پر اهمّیت ادبیّات جهانی است و هر سال هزاران کتاب زندگینامه ای در سراسر جهان در دسترس خوانندگان قرار می گیرد. اگر در گذشته زندگینامه نویس ناگزیر بود رویدادهای زندگی هم میهنان یا همکیشان خود را بنویسد، امروزه به واسطه گسترش رسانه ها و انتقال سریع اطلاعات، چند زبانه شدن نویسندگان و نیز باز شدن اجتماعات با رواج آزادیهای دموکراتیک نویسنده می تواند در کشور خود نیز به گردآوری مطالب دربارهٔ شخصیتهای بیگانه و تدوین زندگینامهٔ ایشان بپردازد، چنانکه زندگینامهٔ چرچیل در اتّحاد شوروی نوشته می‌شود و زندگینامهٔ رجال سیاست و علم و ادب شوروی در فرانسه یا انگلیس و یا در کتابی چون «پانزده گفتار» زندگینامهٔ ادبای انگلیسی را یک ایرانی (مجتبی مینوی) به رشته تحریر در می‌آورد.

زندگینامه نویسی در تاریخ اسلام نیز رواج زیادی داشته، تاحدّی که شقوق مختلفی نیز یافته است؛ چون علم رجال و انساب و سیره نویسی و مناقب نامه نویسی، کتب مقاتل و طبقات و مزارات و خاطرات و سفرنامه ها که به وفور نوشته و حتّی چاپ شده است. با پیشرفت علوم جدید در ایران، زندگینامه نویسی نیز دستخوش تغییر و تحوّل شد و نمونه های برجسته در این زمینه پدید آمد که در نوع خود قابل اعتنا هستند. [۲]

زندگینامه نامه نویسی در امر مبارک

در امر مبارک بهایی نیز از بدو ظهور، بعضی به یادداشت وقایع تاریخی همّت گماشتند و خاطرات شاهدان حوادث را ثبت نمودند که در صدر همهٔ آنها، مورخ جاودانی، جناب نبیل زرندی است که این افتخار را یافته که تاریخش به نظر عنایت هیکل مبارک حضرت بهاءالله و حضرت عبدالبهاء برسد و این عنایت تا بدانجا رسیده که هیکل مطهّر حضرت ولی امرالله در سبیل ترجمهٔ آن به انگلیسی متحمّل مشقات فراوان شدند تا این گنج گرانبها را در اختیار عالمیان گذارند.

در آثار مبارکه نیز شرح وقایع و حوادث دوران ظهور به کرّات آمده است. از آثار حضرت بهاءالله و حضرت اعلیٰ گرفته تا آثار حضرت عبدالبهاء که دو اثر مستقل ایشان به تاریخ امر و شرح حال مؤمنین اوّلیه اختصاص یافته است و آثار حضرت ولی امرالله که در اکثر توقیعات مبارکه به شرح تاریخ بدیع امر مبارک پرداختند تا جایی که به مناسبت قرن اوّل بهایی، هم به لسان فارسی و هم به لغت انگلیسی، تاریخ یکصد سالهٔ امر بهایی را تحریر فرمودند که سرمشقی برای تاریخنگاران آینده بهایی است.

از بین آثار مبارکه، کتاب «تذکره الوفا» که از قلم حضرت عبدالبهاء صادر شده است، بیش از آثار دیگر به زندگینامه نویسی مربوط است. هر چند در سایر آثار مبارکه نیز با جلوه هایی از سفرنامه نویسی، خاطره نویسی و زندگینامه افراد مواجه می شویم ولی در «تذکرة الوفا» با نمونه ای از زندگینامه نویسی سر و کار داریم که در عین جامعیّت و رعایت معیارهای ادبی و هنری از صحّت و اعتبار تاریخی نیز برخوردار است که آن را از سایر «تذکره» ها ممتاز می سازد. «تذکرة الوفا» هم از حیث زبان و هم از حیث صناعات و فنون ادبی و هم از حیث اشتمال بر گزارش مستقیم وقایع تاریخی، اثری منحصر به فرد است.

محققین و مولفین بهایی - در شرق و غرب - آثار بسیاری در شرح حال و اسفار هیاکل مقدّسه و مؤمنین و مبلّغین و مهاجرین و خادمین امر به رشته تحریر در آورده اند. این آثار از هر حیث متنوّع است. از یک مقاله گرفته تا اثر عظیم و نه جلدی «مصابیح هدایت» به قلم جناب عزیز الله سلیمانی را شامل می شود. و اثر حضرت روحیه خانم «گوهر یکتا»ی زندگینامه هایی است که به قلم محقّقین بهایی نگاشته شده است.

در زمینه خاطره نویسی هم احبّای شرق و هم احبّای غرب، آثار ماندگاری از خود به یادگار گذاشته اند. «خاطرات نه ساله»، «خاطرات حبیب»، «خاطرات عزیزی»، «خاطرات اسفندیار قباد»، «حکایت دل» به زبان فارسی و «درگه دوست» به زبان انگلیسی از معروفترین این خاطرات هستند.

در زمینهٔ سفرنامه نویسی نیز هم از اثر جاودانی جناب محمود زرقانی که به شرح اسفار هیکل میثاق به بلاد اروپا و آمریکا می پردازد باید یاد نمود. به همّت ایشان یادگار ثمینی از این حرکت تاریخی به جای مانده که به صحّهٔ مبارک نیز رسیده است. ایادی فقید امرالله جناب ابوالقاسم فیضی در «اسفار بحر محیط» و «یادگار دوست و بهار ۱۲۲» شرح اسفار خود را به یادگار گذاشته اند. دیگر ایادی امرالله، جناب علی اکبر فروتن نیز ضمن «حکایت دل» خود، گزارشی از سفرهای متعدّد خود به رشتهٔ تحریر کشانده اند.

از نمونه های عالی زندگینامه نویسی، کتاب لطیف «شعله» به قلم ایادی فقید امرالله، جناب ویلیام سیرز و جناب رابرت کوئیلی است که به شرح حال خانم لوآ گستینگر، ملقب به «لوا» اختصاص داود. این اثر عزیز، تا به حال دو بار به فارسی ترجمه شده است، بار نخست ناتمام و بار دوم کامل. نثر کتاب «شعله» و شیوهٔ پرداخت آن الگوی خوبی برای زندگینامه نویسی است، نوعی از زندگینامه که بیشتر به جنبه های هنری و ادبی آن توجه شده تا جنبه های تاریخی؛ هر چند از این حیث نیز معتبر است. در سنوات اخیره و بر اثر وقایع مهد امرالله نیز، زمینه

مناسبی برای ثبت خاطرات و زندگینامه نویسی فراهم آمده که امید است اصحاب قلم با تجهیز خود به دانشهای تاریخی و فنون‌وهنر نویسندگی، آثار ماندگاری از خود به یادگار گذارند و به فرموده معهد اعلی «در آینده که ایام شداد خاتمه یابد، روح فداکاری و جانبازی عزیزان آن سرزمین را که خود شاهد آن بوده و در پیکار روحانی شریک و سهیم بوده‌اند به جامعه بهایی منتقل سازند...»[۳]

مآخذ:

۱ ـ «نشر دانش» ـ سال دهم ـ شماره چهارم ـ خرداد و تیر ۱۳۶۹ ـ صص ۴۶ ـ ۴۴ (نوشته دکتر نصرالله امامی)

۲ـ «فرهنگ زندگینامه ها»ـ به سرپرستی حسن انوشه ـ طهران ـ مرکزنشرفرهنگی رجاء ـ جلد اول ـ ۱۳۶۹ـ صص۵۸ ـ ۹

۳ ـ پیام معهد اعلی ـ مورخ ۳ شهر القول ۱۴۴ بدیع (مطابق با ۲۵ نوامبر ۱۹۸۷)

ضمیمه (زندگی نامه نویسی)

ذیلاً فهرستی مختصر از بعضی کتب زندگینامه، خاطرات و سفرنامه که می توانید به آنها مراجعه نمایید، ارایه می‌شود. این فهرست شامل کتب غیر امری است که احتمالاً در دسترس است. در اینجا به عنوان کتاب و نام نویسنده و احیانا مترجم اکتفا شده است.

۱ ـ زندگینامه برندگان جایزه نوبل ادبیات (۱۹۹۴ ـ ۱۹۰۱) ـ مریم آقا شیخ محمد و سعید نوری نشاط

۲ ـ آفرینندگان جهان نو (۲جلد) ـ لوئیس آنترمایر ـ گروه مترجمان

۳ ـ پانزده گفتار ـ مجتبی مینوی

۴ ـ تندباد حوادث ـ جناب دکتر حسن موقر بالیوزی (ایادی امرالله)

۵ ـ از کوچه رندان ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب

۶ ـ فرار از مدرسه ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب

۷ ـ پله پله تا ملاقات خدا ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب

۸ ـ پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب

۹ ـ نقش بر آب ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب

۱۰ ـ روزها (۲ جلد) ـ دکتر عبدالحسین زرّین کوب

۱۱ ـ این سه زن ـ مسعود بهنود

۱۲ ـ سرگذشت گاندی ـ تایا زینکین ـ ترجمه : علی شریفی

۱۳ ـ شور زندگی ـ ایرونیک استون ـ ترجمه دکتر محمد علی اسلامی ندوشن (و دیگر آثار ایرونیک استون)

۱۴ ـ مهاتما گاندی ـ رومن رولان ـ ترجمه محمّد قاضی (و دیگر آثار زندگینامه ای رومن رولان)

۱۵ ـ چخوف ـ هانری تروویا ـ ترجمهٔ علی بهبهانی (و دیگر آثار زندگینامه ای تروویا)

۱۶ ـ اعترافات ـ لئو تولستوی ـ ترجمهٔ هوشمند فتح اعظم

۱۷ ـ کاخ تنهایی ـ ثریّا اسفندیاری ـ ترجمهٔ دکتر هوشنگ کاووسی

۱۸ ـ باغهای روشنایی ـ امین معطوف ـ ترجمهٔ میترا معصومی

۱۹ ـ ضد خاطرات ـ آندره مالرو ـ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و رضا سید حسینی

۲۰ ـ زندگانی فاطمه زهرا(س) ـ دکتر سید جعفر شهیدی

خود آزمایی

۱ـ تفاوت میان شخصیتهایی که زندگینامهٔ آنها نوشته می‌شود چه تفاوتی در روشهای زندگینامه نویسی را اقتضا می‌کند ؟

۲ـ رابطه زندگینامه با ادبیات چگونه است ؟

۳ـ مشخصه عمده زندگینامه های دقیق و برجسته چیست ؟

۴ـ در چه صورتی تفصیل در زندگینامه نویسی جایز است ؟

۵ـ نقش اسناد و مدارک در زندگینامه نویسی چگونه است ؟

۶ـ در نوشتن زندگینامه شاعران و نویسندگان از چه موادّ دیگری استفاده می‌شود؟

۷ـ زندگینامه خودنوشت چیست و چه اهمیتی دارد؟

۸ـ انواع زندگینامهٔ خودنوشت چیست ؟ توضیح دهید.

۹ـ الگوی کار در نگارش زندگینامه ها از حیث اعتبار و سندیت بخشیدن به آنها چیست؟

۱۰ـ رابطه زندگینامه با تاریخ چگونه است؟

۱۱ـ نخستین آثار زندگینامه نویسی کدام‌اند؟

۱۲ـ در قرن بیستم کدام یک از علوم انسانی بر زندگی نامه نویسی بیشتر تاثیر گذارد؟ توضیح دهید.

مقاله نویسی

۱-شروع مقاله نویسی: برای نوشتن مقاله، نخست باید موضوع مناسب و جالبی پیدا کرد. کسانی که در روزنامه‌ها ، مجلات مقاله می نویسند، در وهله اول موضوعهای جالبی پیدا می کنند که مطالعه آنها خوانندگان را خوش آید.

برای اینکه موضوع یا فکر تازه‌ای بیابید باید بکوشید تا نسبت به آنچه در معرض دید یا برخورد شما قرار می گیرد، ذهنیتی حساس و تاثیر پذیر داشته باشید. هر واکنش یا تجربه یا رویدادی که ذهن شما را رها نمی کند و برای مدتی خاطرتان را به خود مشغول می‌دارد به احتمال قوی می تواند موضوع مقاله‌ای باشد. از این رو بهترین منبع موضوعات برای مقاله نویسی، افکار و تجربیات خود شماست. زندگی روزمره خود را در جستجوی موضوعهای تازه و جالب بکاوید، از خاطرات خود یاری بگیرید و یادهای تلخ و شیرین گذشته را برای انتخاب موضوع در ذهن مرور کنید.

در برنامه‌ها و کارهای پیش بینی شده زندگی، پیوسته، دفتری به همراه داشته باشید. در حین کار، در موقع تفریح، در اوقاتی که به تماشای فیلمی مشغول هستید یا به رادیو گوش فرادادهاید، موضوعهای تازه‌ای را که مطرح می‌شود یا به ذهنتان می‌رسد، یادداشت کنید.

ذهنتان را به فعالیت عادت دهید و از هر حادثه‌ای برای یافتن موضوعهای تازه استفاده کنید. بگذارید هر روز، زندگی برای شما آبستن الهام اندیشه‌ها و تخیلات تازه‌ای باشد[1]:

(ر.ک: «آیین نگارش» تالیف «احمد سمیعی» - صص ۱۵-۹/اوّل اندیشه وانگهی گفتار)

۲ - تهیه مواد: پس از انتخاب موضوع باید به تدریج و متناسب با میزان وقتی که دارید کارهای زیر را انجام دهید:[2]

الف - درباره آن خوب بیندیشید و مطالب و معلوماتی را که در مورد آن دارید در ذهنتان مرتب کنید.

ب - با دیگران درباره آن گفتگو کنید.

ج - اگر کتاب یا مجله‌ای سراغ دارید که درباره موضوع مقاله‌تان مطالبی دارد به آن مراجعه کنید و نکات لازم را یادداشت نمایید. (مثلا اگر سفرنامه می نویسید)

د - درباره موضوع، پرسشهایی طرح کنید و سعی نمایید به پرسشها پاسخهای دقیق بدهید

ه - پاسخهای مشابه و مربوط به هم را به ترتیب و بانظم منطقی پشت سر هم بنویسید.

و - ابهامات و اشکالات احتمالی را در مورد نوشته‌تان حدس بزنید و برای رفع آنهااقدام نمایید.

ز - اگر علاوه بر آنچه نوشته‌اید، مطلبی به نظرتان می‌رسد، به مطالب قبلی بیفزایید.

این روش کلی را می‌توانید در موارد مختلف به کار برید. برای ملاحظه نمونه‌های گوناگون از کاربرد این روش به کتاب زیر مراجعه کنید :

«آیین نگارش» (مقدماتی) - تالیف «حسن انوری»

(ر.ک: «آیین نگارش» تالیف «احمد سمیعی» - صص ۱۸ - ۱۵/ خلاصه مطلب)

۳ - طرح مقاله: اکنون باید طرح اصلی مقاله را تهیه نمایید. برای این کار، نکته‌هایی را که باید در مقاله بگنجانید بررسی کنید، به یادداشتهایتان درباره موضوع، که در هفته‌های قبل تهیه کرده‌اید مراجعه نمایید، مطالب

---

۱ - انوری، حسن - «آیین نگارش» (مقدماتی) صص ۱۴۲-۱۴۱ (به نقل از : باکس، لوییز «مقاله نویسی» - ترجمه : سازگار، ژیلا - انتشارات دانشکده علوم ارتباطات اجتماعی)

۲ - همانجا ص ۱۴

را بسنجید و طرح مقاله را بریزید. نویسنده باید برای نوشتن مقاله، پیشاپیش طرحی بریزد و قسمتهای مختلف آن را زیر و سبک و سنگین کند، تا مقاله‌ای که خواهد نوشت ترتیب منطقی به خود گیرد و سخن «بوفون» طبیعی‌دان و دانشمند فرانسوی درباره آن صدق کند که گفته است: «انشاء عبارت است از حرکت و انتظامی که به افکار داده می‌شود.» اگر مقاله ترتیب منطقی نداشته باشد، به خوبی در ذهن خواننده جایگزین نمی‌شود و او نمی‌تواند چکیده مطلب را به ذهن بسپارد.

پس «طرح»، خطی است که حرکت و نظم مقاله را نشان می‌دهد و در واقع نقشه کار یا فهرست نکات اصلی مقاله به ترتیبی که باید نوشته شود، طرح مقاله را تشکیل می‌دهد. همچنان که در داستان نویسی نیز خلاصه وقایع را طرح داستان می‌گویند.

طرح مقاله اغلب سه بخش دارد: مقدمه، متن و پایان نامه(نتیجه).

هر کدام از بخشهای سه گانه مزبور که عرصه تجلی افکار اصلی نویسنده است به بندهایی (پاراگرافهایی) که افکار فرعی نویسنده را تشکیل می‌دهد، منقسم می‌شود.

هر طرح باید دارای ویژگیها و صفاتی باشد که مهمترین آنها، نظم یا پیوستگی مطالب، وحدت و روشنی و سادگی است. استفاده از طرح در نگارش هر نوع نوشته‌ای برای نظم بخشی به اندیشه‌های نویسنده و سهولت بیان فکر، ضروری است. طرحریزی صحیح مبتنی بر آن است که نویسنده خطوط اصلی نوشته خویش را بر روی کاغذ آورد، و هر فکر اصلی را نسبت به هدف موضوع در جای خود بنشاند تا مطالب دیگر که به آن وابسته است، جای مناسب خود را باز یابند (ر.ک: «آیین نگارش» تالیف «احمد سمیعی» صص ۱۸-۱۵ \ خلاصه مطلب)

۴ ـ پاراگراف بندی: وقتی که طرح آماده شد، مقاله را بند به بند می‌نویسید. هر بند (پاراگراف) را از جهتی می‌توان مقاله یا انشای کوچکی به شمار آورد. منتها بندها باید متناسب با موضوع مقاله نوشته شود تا با بندهای دیگر بستگی معنوی پیدا کند و با آنها ترکیب یابد و در نتیجه همه بندها یک واحد کلی به وجود آورند. طول بندهای مقاله متفاوت است؛ چه، هر کدام از بندها با کیفیت موضوع و نوع استدلال، کوتاه یا بلند می‌شود، اما به هر حال باید در مقاله تناسبی میان فاصله بندها باشد. در مقاله بهتر است از نوشتن بندهای طولانی پشت سر هم خودداری شود، زیرا خواننده را خسته می‌کند و میل او را به ادامه خواندن کاهش می‌دهد (ر.ک: «آیین نگارش» تالیف «احمد سمیعی» ـ صص ۸۰-۷۸\پاراگراف بندی.) (به جزوه ادبیات فارسی ۱ مراجعه فرمائید)

۵ـ ویرایش و بازخوانی: پس از آنکه مقاله را نوشتید، همچنان که بارها گفته شده است، آن را یک یا دو بار به دقت بخوانید، کلمات زاید را حذف کنید، جمله‌های طولانی را به دو یا چند جمله کوتاه مناسب تقسیم کنید و عنوان مناسبی برای مقاله برگزینید. در اغلب موارد عنوان مقاله از همان موضوعی گرفته می‌شود که پیشاپیش انتخاب شده است، با این همه می‌توان عناوین مناسب و جالب توجهی برای مقاله انتخاب کرد.

اینک وقت آن رسیده است که آخرین بار مقاله را مرور کنید، نقطه، ویرگول و دیگر نشانه‌های لازم را ـ اگر ضمن نوشتن فراموش کرده‌اید ـ بگذارید و مقاله را پاکنویس کنید. [1] (ر.ک: «وارسی نامه تکلیف» همچنین ر.ک: «آیین نگارش» تالیف «احمد سمیعی» ـ صص ۱۱۸-۱۱۶\ویرایش و بازخوانی.)

۶ـ نقل قول: برای رعایت ضوابط نقل قول صحیح به کتاب «آیین نگارش» تالیف «احمد سمیعی» (صص ۱۱۱-۱۰۹) مراجعه فرمائید. رعایت قواعد نقل قول و درج مشخصات دقیق مآخذ نقل قولها از موارد بسیار مهم در امرنویسندگی و تحقیق است. نمونه‌هایی از نحوه مطلوب درج ماخذ نقل قول را در همین جزوه درسی ملاحظه

۱ ـ انوری، حسن ـ «آیین نگارش» (مقدماتی) ـ ص ۱۴۳

می کنید.

۷ـ نظر خواهی از دیگری: چنانچه فرصت کافی داشتید، پیش از پاکنویس، مقاله تان را برای مطالعه و اظهار نظر به یکی از همدرسانتان ـ یا فرد دیگری ـ بدهید و از وی بخواهید که با دقت و موشکافانه آن را بخواند و از بیان نظراتی که به وی تعارف و مداهنه از آن می‌آید، خودداری کند و صراحتاً اشتباهات و کاستیهای مقاله تان را به شما گوشزد کند.

مهاجر شهید :

این مقاله به یاد "سیمین ثابت" و دیگر مهاجران و عاشقان از خود گذشته ای نوشته شده که وفا به عهد و میثاق نمودند و در طریق عبودیت از تمام گذشته در مقید ان خدمت جانبازی نمودند .

(بهروز ثابت)

"طوطی نقل و شکر نبودیم ما مرغ حق اندیش کشتیم از شما"

گوئی همین چند روز پیش بود . محفل گرمی داشتیم . سخن از عشق و دلدادگی به دلبر آفاق بود . تنی چند از دوستان غیر بهائی هم با شور و نشور ما هماهنگ و هم آواشده دور از قیل و قال زمانه از چند و چون این عوالم پرس و جو می کردند . گاه در طی این طریق سر بعثت و زمانی کندتر و لمحه ای در خلاف جهت ما گام بر می داشتند ولی همه سالک حقیقت و سباح دریای دانش بودیم . بانی این جمع و عامل وحدت بخش این ترکیب ، او بود . او که در همه حال عاشق و شیفته حق بود و میخواست همه را از دریای آگاهی و شناخت سیراب کند . از هر فرصتی برای این مقصود سود می جست . گاه هندوئی را به بزم جانانه می کشانید و زمانی یکی از شیفتگان حضرت روح را . خوب ، خیلی عادی با او برخورد می کردیم . صحبت و گفتگو و مفاوضه درباره تعالیم و مبادی امر الهی ، تحری علل تدنی و بحران تمدن کنونی و گاهگاهی شوخی و مزاح ، محور اساسی برخوردهای ما را تشکیل می داد . فکر می کردم که همه ما که به دور هم جمع شده ایم در همه مراتب در صقع واحد هستیم و در ضمیر ناخود آگاه ، این احساس را داشتیم که تقدیر مشترکی ما را تا ابد به هم پیوند داده و هیچ زمان ، انفکاکی حاصل نخواهد شد و این جلسات ، این گفتگوها ، این خندهها و سرمستی تا جاودان خواهد پائید .

تا اینکه یکروز بی خبر گفت که کم کم قصد دارد بساطش را جمع کند و مقدمات مسافرتش را مهیا سازد . مصمم است قبل از اینکه خواب نوشین بامداد رحیل او را از سبیل دور دارد برخیزد ، قعود را به قیام و سکون را به حرکت مبدل و ترقی را جانشین تحجر سازد . در پی آنست که چشمهار ابشارت دهد که وقت مشاهده آمد و گوشها را مژده که هنگام استماع . چه که یار بر سر باز آمده و نگار اذن بار داده . میخواهد برود . از کوه و دشت و بیابان و دریا بگذرد و مهاجرت کند . در همان مسیری طی طریق کند که پیش از او پیامبران ادیان قبل با هجرتهای تاریخی خود نقطه عطفی در سرنوشت بشر ایجاد کرده بودند و چون می پرسیدیم که آخر سختیها ، خطرات . . . با اینها چه می کنی ؟

تبسم می کرد و می گفت اینها همه در برابر پای عاشقان ، سر تعظیم فرود می آورند . و ما که با اجنحه آلوده به آب و تراب ، در عین عدم استطاعت بر طیران ، ساکن ارض فانیه بودیم با استماع این خبر ظاهرا "خود را خوشنود جلوه داده و در باطن در زاویه خمول و افسردگی خزیده ایم چه که بار فتن او بار سنگین جدائی به مثابه کوه بر دوش ما جلوه میکرد . چون درجه ایمان در آن حد نبود که همچون صخره بر پای خود بایستیم و مستغنی از ناس فقط به جمال محبوب عشق بورزیم . ما هنوز به سبب اینکه از جاده تعادل نلغزیم به محبت او و امثال او در حد یک نیاز محتاج بودیم .

آنهم در حالیکه در پیرامون ما این نیاز غریزی بشری به مدد زر و زور اغنا شده و می‌شود .

دیدیم چاره ای نداریم ، باید تن به قضا بدهیم و دل از دامن دوست بشوئیم . پس این بار محافظه کاری ما قالب عوض کرد و تن پوشی از حکمتهای کاذب و مال‌اندیشی بود اگر انه بر تن نمود . به او گفتیم : آخر ای رفیق ، تو که بهتر از ما به ارزش دانش و اقعی پس چرا در نیمه راه کسب علم ، طریق خود را عوض میکنی و سر به کوه و بیابان میگذاری؟ کمی تامل داشته باش راه خود را که به پایان رساندی باکنجینه ای پربار تر و کلامی نافذتر ، راهی میدان خدمت میشوی . این را که شنید لختی سر در جیب تفکر فرو برد . سپس خورشید درخشان را در آسمان روشن نظاره کرد پس آنگاه ، نگاه نافذی به ما انداخت و گفت : در این بابد که جهان از روشنیهای خورشید دانش روشن است فقط امید بر آن دارم که به خواست دوست پیر م و از دریای شناسائی او بیاشامم چه که امروز به پیروزی دانای یکتا ، آفتاب دانائی از پس پرده جان بر آمده و همه پرندگان بیابان از باده دانش او مست‌تند و بیاد او خوانند . نیکوست کسی که بیاید و بیابد .

دیدیم این سلاح کارگر نیفتاد . او پربارتر از آنست که ما تصور می‌کردیم و چقدر در اشتباه بودیم هنگامیکه او را نیز چون خود و با معیارهای او از شهای سقیم خویش می‌سنجیدیم و چه بسا در جلسات ، در گفتگو و در نظر یار و اغیار این ما بودیم که عرصه را بر همه تنگ می‌کردیم ، داد سخن می‌دادیم ، احیانا امر به معروف می‌کردیم و به فصاحت خود در کلام می‌بالیدیم . . و در هر جمله بنا به مصادیق کلام خویشتن خویش را در لفافه ای از خضوع جناح چقدر به رخ احبای ساده دل می‌کشاندیم و او آرام در گوشه ای می‌نشست و گوش فرا میداد ، یاد داشت بر میداشت و چقدر با دقت از حرفهای همه بهره میگرفت و چون باز ما به کردهم جمع می‌شدیم و صورتک خود را بر می‌داشتیم ، به پسند یدن گفتار و کردار خود پرداخته سعی در آلودن دیگران داشتیم و سخن را به انحاء مختلف به پول و بازیهای جادوئی آن می‌کشاندیم او چقدر استادانه ما طفلان سبق خوان را بدون آنکه خود متوجه باشیم هدایت می‌کرد ، مسیر صحبت را دگرگون و فضای مجلس را به محفل انس آسمانی مبدل می‌ساخت .

باری این بار سخن را بدانجا رسانیدیم که تمدن ماده گرائی که خط بطلان بر روح و معنویت کشیده و از همین رو بر بستر ناکامی افتاده دیگر در مرحله ای است که جز یک فاجعه نمی‌تواند آن را به خود آورد . بگذار که جبر محتوم الهی مسیر خود را طی کند و در میقات معین همه چیز سامان گیرد .

سخن ما را قطع کرد و گفت : اما می‌توان از وقوع این فاجعه جلوگیری نمود و یا حداقل بوته بلا را زودگذر کرد و فرا رسیدن میقات الهی را به جلو انداخت . و درست در زمانیکه منکرین روح - این جوهر شریف انسانی - که مرکز اباتحلیل ترکیب عناصر وجود مادر افتاده انسته ، در پس آن پرده سیاه جز نیستی چیزی را باور ندارند ، بخاطر ارزشی معینی بنام مسئولیت تاریخی در قبال انسان ، گاه تا سر حد جانبازی پیش میروند ، آیا روا نیست که ما معتقدین به روح و بقای آن در راهی گام برداریم که ضامن ترقی آن در قوس صعود از مراتب وجود باشد ؟ چه نیکوست کسیکه امروز با دست پیوندد و از هر چه جز اوست دست بشوید و چشم بپوشد تا جهان تازه ببیند و به مینوی بپایندهٔ راه یابد . در این ایام که فضل سبحانی از تمام

رحمانی چنان احاطه فرموده که معشوق طلب عشاق می‌نماید و محبوب جویای احباب گشته آیا رو است که این نعمت باقی را گذاشت و به اشیای فانی قانع شد.
آیا فریاد دردمندنغوسی که در مخالب ظلم و اعتساف گرفتارند را و ان مازاد در آتش ابدی نخواهد سوزاند که چرا این محرومان را از آفتاب نبینش و دریای دانش بابهره ننساختیم و آن روشنائی را که راه دیده نبنمایید و آن شاهباز دست بی نیاز که پرستگان را بگشاید و پرواز نبیاموزد، بدیشان ننمودیم؟
دوست ما که با چهره بر افروخته سخن میگفت بدینجا که رسید خاموش شد. لختی به دریای اندیشه فرو رفت بعد با لحنی ملایم خنده ای کرد و گفت. امید انم که از من کدورتی به دل نمیگیرید و آنچه را که گفتم به عنوان اشاره ای به خود ننمی‌ستجید. چه که خود من نیز سراپا نقص و قصورم ولی نمی‌دانم که چرا وقتی سخن از محبوبان می‌شود بی اختیار به یاد موج و تلاطم و شلاقهای دریای مدیترانه می افتم که به مثابه شلاقهای ظلم و ستمی که بر آن دلبر آفاق وارد می آمد قلعه عکا را در محاصره خود داشتند و محبی امم یکه و تنها در آن فضای سرد و مسموم، رنج اسارت را تحمل می‌فرمود تا آزادی را به بشریت عرضه دارد. آری، یاد آوری این واقعه از طرفی و سکون و خاموشی خودم از طرف دیگر، آتش به جانم می‌زند. آری، آتش به جانم می‌زند و برای همین هم هست که میخواهم بروم.
بدینگونه دوست ما خودش را آماده کرد. همه چیز خیلی سریع آماده شد. کم کم رائحه دوری و جدائی را خیلی خوب استشمام می‌کردیم. جلسات ما از هم نباشید. دیگر بحثهای به اصطلاح روشنفکرانه، کششی در ما ایجاد نمی‌کرد. در حالتی برزخی به سر می‌بردیم. خواب ما آشفته شده بود ولی در بیداری کامل هم نبودیم. رویدادهائی که قبلا" هیچ تاثیری در ما بر نمی انگیخت گوئی معنا و مفهومی تازه ولی کنک بر ایمان پیدا کرده بودند. فجایعی که در دنیا رخ می‌داد و انسانیتی که به مسلخ کشیده شده بود و در گذشته در حد یک خبر روزنامه ای از آن می‌گذشتیم حالا دیگر نمیشد بر احتی از آن گذشت و عشری از آنچه که در پیرامون ما هم می‌گذشت و گاهی در صفحه حوادث همان روزنامه ها بازتاب پیدا می‌کرد هر آن صیحه می‌زد که امید تایید نداشته باشید، هر آن است که رسول موت به سخیفترین شکل بر تو هجوم وارد شود و سراسر هستی و وجودت را با آن همه داعیه بی هیچ اثر و نشانه ای معدوم سازد. آری گوئی تازه می‌فهمیدیم که چه هراسی دارد این ظلمت روح.
بالاخره دوست ما رفت. هوا پیمای او اوج گرفت و در عین ناباوری، ما را در زمین باقی گذاشت. غمی کنک در گوشه دل ما لانه کرده بود. نمیدانستیم که بر ای دوری از او گریه می‌کنیم یا بخاطر خود مان که در این مرداب آز و غلبه سود اگری گرفتار آمده ایم. چه زود سرنوشت، مسیر ها را دگرگون می‌کند و چه دردناک است انسان در زادگاه خود غم غربت داشته باشد.
مسیر او اول، ارض اقدس بود. می‌رفت تا بر ای استغاثه و حسن خاتمه، طلب تایید کند. بعد قصد داشت به درون مرد مانی برود که از دیدگاه تمدن تولید و مصرف، بدوی قلمداد می‌شدند ولی از دیدگاه انسانی، صفحه قلوبشان به غبار آثار میتولیه از تمدن مادی آلوده نشده بود و اشقه شان از تب غفلت و نادانی تغییر ننموده، حلاوت ایمان را نیک در می‌یافتند.
مدتی از او خبری نشد. بالاخره نامه ای رسید مشحون از تسلیم و رضا، مژده و نوید و

در پشت هر کلمه کوهی از درد و رنج . بعد از آن هم هرگز نشد که کلمه ای از آنچه که بر او وارد می آمد بنویسد . می گفت نامه گران است و به همان قدر می تو انم اکتفا کنم که خبر بشارات و اقبال نفوس را بنویسم . فقط از دور و نزدیک و آشنا و دوست می شنیدیم که چه رنجها تحمل می کند و چه دربدریها کشیده است . و در همه حال به مثابه کوهی استوار آماده برای مقابله با هر رویدادی ، پیشتاز بر ای فتح نقاط بعیده و نفر اول در خط مقدم جبهه بود . می گفتند همواره لوح "یا عزیزی یا بریک و یل" را میخواند و اشک می ریزد و طلب بلا می کند و مدد می گیرد و سپس قیام می کند و چون در نامه هایمان به او توصیه کردیم بیشتر مواظب خودش باشد و کمتر رنج بکشد ، فقط نوشت این رنج ، مفتاح گنج است . روزها می آمدند و میرفتند . خوب که پیر امونمان را می نگریستیم می دیدیم که غلبه با کسانی است که مست عزت دنیا هستند و به علو آن مغرورند . گوئی مثل زمان که اندک اندک ولی بپیر حمانه جاری است و زمانی تو را به خود می آورد که پنجاه رفته است و هنوز در خوابی ، آدمهای خوب و مؤمنین حقیقی و سرمستان باده عرفان نیز از اطراف پر اکنده شده اند . همه رفته اند و فقط دنیای تو جولانگاه غافلین گشته است .
بالاخره در یک غروب پائیزی دوستی قدیمی را دیدم . تازه از سفر باز گشته بود . او خبر صعود دوست عزیزمان را داد . چه ره آوردی !
اشک مجال نمی داد که به خود آئیم . ریزش برگها هم خبر از گذر عمر و نیستی می دادند ، گوئی طبیعت هم با اجتماع هم آواشده بود . کار و ان عمر او به مقصد رسیده ، جرس فریاد برداشته که شما نیز ببندید محملها . آیا واقعاً" ما هم باید ببندیم محملها را یا مدتها پیش - نمیدانم از چه وقت - کار ما به انجام رسیده است ؟
احساس گنگی در درون ما غوغا می کرد . نمی تو انستیم آن جسم پاک را در دل تراب در نظر مجسم سازیم . آیا دنیائی که بقای روح را منکر است ما را متاثر نکرده ؟ آیا انهماک در شموات ، چشم سر را در چشم سر مستحیل نساخته است که نمی تو انیم حکم بشارت رسول موت را و اقعاً" و بتمام وجود باور داشته باشیم ؟ آیا در عالم فعل و عمل فی الواقع ایمان داریم که اگر در تراب مستور شویم از جیب رحمت رب الارباب سر بر آریم ؟ واضح است که نمی تو انیم ، چون نه محب کوی محبوب هستیم و نه محرم حریم مقصود بل اسیر نفس اماره و لاجرم خائف و هراسان و نگران و پر وسواس . دوست ما رفت . زندگی ناسوتی او در هم پیچیده شد ولی بی تو جه به مباحث مربوط به نقش شخصیت در تاریخ ، اثری از خود باقی گذاشت که تا قرون باقیست جوابگوی اهرز و اهرش بر سینه پیشگامان و طلایه داران عصر جدید خواهد درخشید . در مرگ او نه روزنامه ها مطلبی نوشتند و نه هیچ وسیله ارتباطی دیگر . دنیا بی اعتنا به او در زیر نور چراغها و بازی خود بینان سرمست به نمایش خود که ما تماشاچیان هم در واقع ، بازیگرانش هستیم ، ادامه داد بی خبر از آنکه این نمایش بی حقیقت بفرموده جمال مبارک در لوح رئیس به مثابه همان بازی شاه - سلطان سلیم است و "عنقریب جمیع این اشیاء ظاهره و خزائن مشهوده و زخارف دنیویه و عساکر مصفوفه و البسه مزینه و نفوس متکبره در جعبه قبر تشریف خواهند برد . . . عزت و ذلت و فقر و غنا زحمت و راحت کل در مرور است و عنقریب جمیع من علی الارض به قبور راجع . لذا هر ذی بصری به منظر باقی ناظر که شاید به

عنایات سلطان لایزال به ملکوت باقی در آید و در ظل سدره امن ساکن گردد . اگرچه دنیا محل خدعه و فریب است ولکن جمیع ناس را در کل حین به فنا اخبار می‌نماید . همین رفتن ابدند اثیست از برای این واوراً اخبار میدهد که توهم خواهی رفت و کاش اهل دنیا که زخارف آنرا گرفته اند و از حق محروم گشته اند ، می‌دانستند که آن کنز به که خواهد رسید . . .

بپندگیرید ای سیاهیتان گرفته جای پند . . . بپندگیرید ای سفیدیتان دمیده دیر عذار"

" آهنگ بدیع - سال ۳۲/شماره ۳۴۷ "

---

* این مقاله نمونه زیبا و روانی از خاطره نویسی است . توصیفات نویسنده از مهاجر شهید چنان دقیق و موشکافانه است که بی‌تردید خواننده را تحت تاثیر شخصیت و ارسته و روحانی وی قرار می‌دهد . استفاده از مضامین آثار مبارکه از خصایص دیگر این مقاله است . نویسنده با استفاده از مضامین آیات الهی بر تاثیر نوشته خود افزوده است .

غیر از مردم لاابالی و بی‌مبالات هیچکس نیست که پیش از خروج از خانه و قدم‌نهادن در کوچه لااقل روزی یک‌بار خود را در آیینه نبیند و وضع سر و لباس و کفش و کلاه خود را تحت مراقبت نیاورد و نواقص و معایب و بی‌نظمیها و آشفتگیهای هیأت ظاهر خویش را بشکلی‌تر میم و اصلاح ننماید.

چرا؟

برای آنکه انسان ذاتاً" خودخواه است و خود را از هیچکس کمتر و پست‌تر نمی‌شمارد و نیز او بسی‌ناگوار است که با هیات و اندامی ناساز و شکل و ریختی منکر در مقابل دیگران جلوه کند و دیگران در ظاهر او عیب و نقصی قابل سرزنش و خرده‌گیری ببینند و بر او بخندند.

این توجه و دقت در رفع عیوب ظاهری به هر نظر که تعبیر شود بشرط آنکه بحد خودآرائی و ظاهرسازی نرسد ممدوح است چه برای مرد دردی بدتر از آن نیست که مورد عیبجوئی هر کس و ناکس قرار گیرد و بعلت عیبی که رفع آن بسیار آسان بوده انگشت‌نمای این و آن واقع شود.

اما تعجب در اینجاست که غالب همین مردم که برای رفع عیبجوئی دیگران در حفظ ظاهر گاهی از حد اعتدال نیز قدم فراتر می‌گذارند هر روز در گفته و نوشته خود مرتکب هزار غلط انشائی و املائی می‌شوند و متوجه نیستند که بعلت تقریر و تحریر نادرست و بی‌اندامتا چه حد مورد طعنه و مضحکه خاص و عام‌اند و چون تاثر و تالمی هم از این بابت ندارند بهیچوجه در صدد رفع این عیب بزرگ نیز برنمی‌آیند. ممکن است که انشاء کسی سست و نارسا و مبهم و دور از قواعد فصاحت و بلاغت باشد. اگر چه رفع این عیوب نیز تا حدی بمدد تتبع آثار بزرگان ادب و ممارست در خواندن و بحفظ سپردن گفته‌های فصیح و بلیغ فراهم می‌آید لیکن چون نویسندگی هم مانند شعر تا حدی موقوف باستعداد ذاتی و طبع خداداد است باز می‌توان صاحب چنین نوشته‌ای را مستعد و راشت و از او چیزی را که خدا به او نداده است و تدارک آن به اکتساب مقدور نبوده نخواست اما غلط املائی چنین نیست، اصلاح آن بکلی بدست خود انسان است و در مرحله چیز نویسی اتفاقاً" از هر کار دیگر آسانتر است.

ذوق تنها آن نیست که انسان فریفته و دلداده هر منظره زیبا و هر هیات موزون و هر آهنگ دلنواز شود بلکه یک درجه از ذوق سلیم هم آنست که انسان طبعاً" از هر منظره زشت و هر هیات ناموزون و هر آهنگ ناسازتنفر و اشمئزاز حاصل کند و آنها را با اکراه و ناخوشی تلقی نماید تا طبعش به پستی و زشتی نگراید و همیشه جویای زیبائی و رسائی و درستی باشد.

کسانیکه در نوشته‌های خود استمرار" مرتکب اغلاط املائی میشوند و باین عیب بزرگ که بدست ایشان پرداخته میشود بی‌نمی‌برند علاوه بر آنکه از آن درجه از ذوق که مانع انسان از مرافقت با زشتی و نادرستی است محروم‌اند از درک ننگ و عار نیز بی‌نصیب‌اند و آن همه‌تر اند ارند که زشتی و نادرستی را که در وجود ایشان هست و مسبب آن نیز خود آنانند و بخوبی میتوانند آنرا رفع کنند از میان برداشته و صحیح و سالم چیز بنویسند.

در ممالک متمدنه دنیا هر روزنامه ای را که بخرید اگر چه ممکن است که مطالب آن سخیف و ممنوع و خلاف حقیقت و برذوق ناگوار باشد اما کمتر اتفاق می افتد که یک غلط املائی در آن دیده شود و بقدری غلط املائی برای هر کس که قلم بدست می گیرد در این ممالک ننگ است که اغلاط املائی را که مادر نوشته خواص اعضای اداراتو پاره ای از رجال عالی مرتبه خود هر روز می بینیم ایشان "غلطهای زنان رختشوی" می گویند زیرا که زنان رختشو یند که بعلت بیسوادی تمام باین شغل نسبتاً " پست سرفرود آورده و در موقع برداشتن صورت جامه هائی که برای شستن می گیرند مرتکب این قبیل اغلاط میشوند .

روزی یکی از همین آقایان که در نوشتن املای کلمات بسیار بی مبالات است و اتفاقا "مایه و استعدادی طبیعی نیز برای نویسندگی دارد گفتم که املای فلان کلمه و فلان کلمه غلط است ، در جواب گفت که من مخصوصا " آنها را به این اشکال نوشته ام و چون یقین دارم که دنیا زیر و زبر نخواهد شد در این کار تعمد کرده ام . من دیگر به او چیزی نگفتم چه مسلم می دانستم که اگر کسی املای درست کلمه ای را که همه در ضبط آن اتفاق کرده و اهل لغت آن را بهمان وضع قرار داده اند بداند محال است که هیات صحیح و متفق علیه را که همه می شناسند و معنی آن را می فهمند و اگر هم نفهمند به مدد کتب لغت به معنی آن پی خواهند برد رها کند و بجای آن از خود هیاتی جدید که معروف و مفهوم هیچکس نیست بکار برد و با این حرکت خود خواهانه فهم مقاصدی را هم که کلمات قرارادی برای بیان آنها وضع شده بر دیگران مشکل یا محال کند .

این قبیل بی مزگیها اگر هم به گفته آن رفیق واقعا " عمد شمرده شود و ناشی از نادانی و عجز و بی همتی در راه رفع عیب نباشد اگر چه دنیا را زیر و زبر نمی کند ولی بازشت و مضحک است و اگر کسی در تعقیب آن لجاج و اصرار بخرج دهد هیچ چیز دیگر از آن جز خفت عقل و سبک مغزی فاعل آن بر نخواهد آمد .

قرار تمام مردم عادی و عاقل بر این است که کلاه را بر سر بگذارند و کفش را در پا کنند . اگر کسی پیدا شود که بعقیده نادرست و گمان سست خود بخواهد خرق اجماع کند و بر خلاف قرار عام برود و کلاه را در پا و کفش را بر سر قرار دهد البته دنیا زیر و زبر نمیشود لیکن او با این حرکت خود را مضحکه و مسخره مردم میسازد و همه بر سبکی عقل و اختلال حواس او اتفاق می کنند .

از این گذشته اگر بنا شود که هر کس بهوای نفس و تفنن شخصی در املای لغات تصرف کند چون هوای نفس و تفنن هر کس هم بشکل خاصی است دیگر میزانی برای تشخیص صحیح و سقیم برای کسی بجا نمی ماند و هرج و مرج غریبی پیش می آید که هیچکس معنی نوشته دیگری را نمی فهمد و غرض اصلی از وضع خط و توقیفی قرار دادن لغات که تفهیم و تفاهم باشد یکباره از دست میرود .

اگر چه غلط املائی برای هر کس عیب است لیکن هر قدر اهمیت مقام شخص بیشتر و رتبه او در مقامات دنیائی بالاتر باشد این عیب نمایان تر و ننگ و رسوائی صاحب آن واضح تر میشود . البته غلط املائی یک رختشوی را مردم معذورتر می شمارند تا غلط املائی یک امیر یا وزیر را . بسا شده است که بر اثر مشاهده یک چنین غلطی تمام هیبت و شوکت وزیر یا امیری بر باد رفته است .

وقتی در مجلس شمس الدین در گزینی وزیر سلطان مسعود بن محمد بن ملکشاه سلجوقی

موقعیکه کمال الدین زنجانی (که بعدها وزیر طغرل سوم شد) از بغداد به اصفهان رسیده بود شمس الدین در گزینی او را مخاطب ساخت گفت با وجود نا امنی راهها چگونه بوده است که بسلامت مانده ای مگر از "جعده" نیامده ای؟ کمال الدین گفت ایها الوزیر "جاده" است نه "جعده" گفتن راست گفتی "جعده" آنست که تیر کمان در آن میکذارند و مقصود او "جعبه" بود که این معنی اخیر را دارد.
تمام حضار مجلس بر شمس الدین وزیر خندیدند و وزیر چون دریافت که نه املای صحیح جاده را امیدانند نه هیات درست جعبه را اخجلت بسیار برد و تا مدتی جسارت آنکه در روی حضار نگاه کند نداشت.
یکی از مغلطه بازی این قبیل آقایان وقتیکه ایشان را در غلط نوشتن املاها ملامت کنید این است که املاهای فارسی آمیخته به عربی مشکل است و به آسانی نمیتوان آن را آموخت. فرض کنند که این گفته بی اساس درست باشد. چون زبان فارسی امروزی با همین املا، و انشاء زبان ما و وسیله امتیاز ما از سایر ملل و با ثروت گرانبهائی از نظم و نثر که داریم مایه سرافرازی ما در جهان است باید آنرا با هر اشکالی که دارد همانطور که قدمای ما آنرا درست و راست فرا میگرفته و تا حد توانائی در تکمیل و تجسین آن میکوشیدند فرا بگیریم و اگر نمیتوانیم چیزی بر کمال و جمال آن بیفزائیم لااقل نباید سستم بر پیکر زیبای آن بزنیم و هیات موزون و عارض جمیل آنرا به ناخن ناد انی و خودخواهی نخراشیم.
اگر قدری تامل کنیم و انصاف بخرج دهیم می بینیم که این عذر بدتر از گناه این مغلطه نیز مقبول نیست زیرا که تمام لغات مشکله ای که املای آنها محتاج به آموختن و ضبط است و در نوشته این قبیل آقایان می آید شاید از هزار تجاوز نکند. آیا ضبط صحیح هزار کلمه و بخاطر سپردن آنها چنان کار دشواری است که از عهده یک شخص عادی بر نیاید و اگر اشکال و زحمتی دارد تا آن اندازه باشد که از تحمل ننگ بی سوادی و مضحکه شدن در پیش هر کس و ناکس سخت تر و ناگوارتر بشمار آید.
همین آقایان برای فرا گرفتن فلان قسم بازی قمار یا فلان نوع رقص زحمتها میبرند و بیخوابیها میکشند و خرجها میکنند تا در فلان مجلس که میروند آن بازی یا آن رقص را بلد باشند و به آداب دانی و عقب بودن از "تجدد" و "تمدن" منسوب و متهم نگردند. شاید برای این جماعت بی مبالات بی اعتناء عذر دیگری بتوان یافت و آن این باشد که علی العجاله بیسوادی باب است و چون اکثریت با بیسوادان و زمام بیشتر کارها در دست ایشان است هیچکس جرات آنکه بر بیسوادی دیگری بخندد و بر او عیب بگیرد ندارد. به همین جهت چه احتیاجی است که کسی وقت خود را در این کار صرف کند بلکه بالعکس باید مردم زحمت کشیده با انضباط را که در این باب از کسادمعرفت عمری در این راه صرف کرده اند و بخود حق نمیدهند که بر خلاف سنن و قواعد معقول و متبع ادب بروند "محافظه کار" و "مرتجع ادبی" خوانند و بر ایشان تاخت تاکار بکام باشد و کسی که بتواند اغلاط املائی "بزرگان قوم" را برخ آنان بکشد برجا نماند.

نمونه هایی از نثر فصیح فارسی معاصر ج ۱، ص ۳۳-۳۹

اگر "نویسندگی" را به معنی عمل کسی که می‌نویسد بگیریم هر کس را که ببنویسد ، اگرچه نوشته او سیاهه خرج خانه یا دفتر حساب دکانش باشد ، نویسنده باید خواند . در این حال نویسندگی کار دشواری نیست ، الفبا را باید شناخت و مختصر خطی باید داشت که خواندنی باشد .

اما در اصطلاح ، اینگونه کسان "نویسنده" خوانده نمی‌شوند . نویسنده کسی را می‌گویند که کارش این است ، یعنی معانی و مطالبی در ذهن دارد که از آن سودی یا لذتی عام بر او خوانندگان حاصل می‌شود و آن معانی را به طریقی می‌نویسد که همه به خواندن نوشته او رغبت می‌کنند و از آن لذت یا سود می‌برند . معنی "نویسنده" در عرف بازار این هم خاص‌تر است . کسی که کتابی در نجوم یا نویسد ، اگرچه اصول این علم را درست بیان کرده و نکته‌های تازه‌ای در آن به میان آورده باشد نویسنده نیست ، منجم است . مؤلف کتابهای تاریخ و جغرافیا و فیزیک و شیمی را هم نویسنده نمی‌خوانند . عنوان این نویسندگان "مورخ" و "فیزیکدان" و "شیمیدان" است . اما اگر کسی در یکی از این رشته‌ها کتابی بنویسد که هنرش در انشای عبارت و بیان مطلب دلنشین و ستودنی باشد او را ، گذشته از عنوانی که دارد ، "نویسنده" هم می‌خوانند .

پس ، نویسندگی هنر "خوب و زیبا نوشتن" است . در نوشته‌هایی که مطلب صریح و ثابت است و بر حسب ذوق و سلیقه هر کس تغییر پذیر نیست اندیشه نویسنده مجالی برای جولان نداردو هنر نویسندگی به این متصور می‌شود که نوشته درست و ساده باشد تا خواننده هیچ چیز زودتر و بهتر مقصود را دریابد . اما آنجا که مراد بیان اندیشه و خیال خاص نویسنده است میدان فراخ‌تر و مجال عرض هنر بیشتر است . "نویسنده" بمعنی خاص ، کسی است که اندیشه یا خیالی در سر دارد که می‌پندارد در سر دیگران نیست و این ساخته ذهن خود را به وسیله نوشتن بدیگران می‌نماید . به این معنی نویسنده "آفریننده" است ، یعنی چیزی بوجود می‌آورد ، یا بعبارت دیگر اجزائی را ترکیب می‌کند و از آنها صورتی می‌سازد که پیش از آن نبوده است . بموجب این تعریف است که نویسنده "هنرمند" شمرده می‌شود ، زیرا که تعریف هنر جز همین خلق و ابداع نیست .

اما نویسندگی نیز مانند همه هنرهای دیگر دو جنبه دارد که یکی معنی و دیگری صورت آن است . معنی ، اندیشه و خیالی است که ذهن هنرمند آفریده است ، و صورت الفاظی است که برای بیان آن اندیشه و القای آن به ذهن دیگران بکار رفته است .

در این شک نیست که معنی بسیار مهم است و اگر بدیع و دلنشین نباشد لفظ و عبارت بیهوده و توهمی جلوه می‌کند ، اما از این نکته نتیجه نمی‌توان گرفت که "بیان" اعتبار و ارزش چندانی ندارد یا در درجه دوم اهمیت است .

آنکه معنی بدیعی در ذهن دارد هنرمند نیست و بهتر است که در پی کسب و کار دیگری باشد . اما آنکه ذهنش می‌تواند معانی بکر و بدیعی بیافریند نیز هنوز هنرمند و نویسنده شمرده نمی‌شود . وقتی او را نویسنده می‌توان خواند که آن معانی را به زیباترین صورتی که ممکن است جلوه بدهد ، یعنی "خوب و زیبا

بنویسد".

اندیشه و خیال نو و زیبا از قریحه ای برتراوش می‌کند که ذاتی است و تا شیر آموختن در آن بسیار کم است، اما هنر بیان که باید به آن اندیشه صورتی متناسب و دلاویز ببخشد بیشتر کسبی و آموختنی است.

البته صاحبان قریحه را رهبری و راهنمائی می‌توان کرد تا نیروی آفرینندهٔ خود را بکار ببرند و زودتر و آسانتر به نتیجه برسند. اما به کسی نمی‌توان آموخت که چگونه اندیشه بدیع داشته باشد و خیال نو و زیبا از دماغ بیاورد. آنچه باید آموخت اینست که چگونه خیال خود را در جامهٔ لفظ و عبارت بیاراید و در چشم دیگران جلوه‌گر سازد.

آنچه در آثار نویسندگان امروز ما بسیار سست و خام است جنبهٔ بیان آنهاست. نمی‌گوییم که معانی خوب و بدیع بسیار است، اما یکسره ناپیدا نیست. اگر ادبیات امروز ما ضعیف و ناچیز جلوه می‌کند بیشتر از آنروست که همان اندک معانی تازه و زیبا هم که هست آنچنانکه باید درست و خوب بیان نمی‌شود. این نقص از آنجا حاصل شده است که نویسندگان امروز کار بیان را بر آسان و سرسری گرفته اند.

حاصل این سهل انگاری آنست که زبان فارسی امروز اگرچه بسیار بیش از دوران‌های پیشین در نوشتن بکار می‌رود از هر جهت بسیار ناتوان و تهیدست شده است.

فقر لغت:

فقر زبان را از معدود بودن شمارهٔ لغاتی که در آن رایج و مستعمل است می‌توان دریافت. اگر نمونه انواع نوشته‌های این زمان را از روزنامه و مجله و کتاب برداریم و لغت‌هائی را که در آنها بکار می‌رود بیرون بکشیم لغت‌نامه ای خواهیم داشت که شاید عدد لغات آن به ده هزار نرسد. نویسندگان امروز ما با این مجموعه معدود الفاظ همه چیز می‌نویسند. مقاله سیاسی و اجتماعی و خبر و بحث و انتقاد و داستان و شعر و نمایش و مطالب دیگر همه با همین لغتها نوشته می‌شود.

نویسندهٔ امروز ما بسیار قانع است. هزار از این لغت را که با معانی دقیق و رنگارنگ در آدبیات پهناور فارسی به کار رفته است به کنار می‌گذارد و هرگز به سراغ آنها نمی‌رود، به همان لغت‌هائی که در دسترس اوست و هر روز در روزنامه می‌بیند قناعت می‌کند و نمی‌داند که این قناعت نشانهٔ کاهلی و عیب ناشایست است.

فردوسی برای سرودن شاهنامه که یک کتاب و به یک شیوه است و یک نوع معنی و مطلب در آن بیان می‌شود نزدیک به نه هزار لغت بکار برده است و ما شاید برای انشای هزار کتاب و هزار مضمون و معنی همانقدر لغت به کار می‌بریم.

حاصل این محدود بودن دامنهٔ لغات و تعبیرات است که شیوهٔ نگارش ما همیشه یکسان و یکنواخت می‌نماید.

بعضی از نویسندگان، کتاب‌های گوناگون می‌نویسند یا ترجمه می‌کنند. یکی داستانی است مربوط به زندگی امروز که در آن کسانی از طبقات مختلف اجتماعی معرفی می‌شوند و با خواننده سخن می‌گویند، یکی دیگر ترجمه منظومه ای

پهلوانی مانند شاهنامه است ، یکی تاریخ است ، یکی بحث سیاسی و اجتماعی است ، اما زبانی که در همه این آثار متعدد و مختلف به کار رفته است یکی است . یعنی خوانندهٔ از روی نوع لغات و کیفیت تعبیرات نمی‌تواند دریابد که موضوع کتاب از چه قبیل است .

حاصل این فقر زبان آن است که اغلب نویسندگان در موارد مختلف و متعدد و برای بیان معانی گوناگون تنها یک لفظ را می‌شناسند و بکار می‌برند . همین روزها دوستانی از نوشته های معاصران می‌خواندم . در دو سه صفحه آن چندین بار کلمه "بخاطر" به چشمم خورد و خاطرم از فقر ذهن نویسندهٔ بیچاره آزرد . یک جا آن را در معنی "برای" آورده بود و جای دیگر در مورد "به سبب" و یک جا به جای "به منظور" و در جاهای دیگر به معانی دیگر . این کلمه که نمیدانم کدام ذوق ترکیبی آن را از خود در آورده و در دهان نویسندگان زبردست امروز انداخته است در سراسر ادبیات گرانبها و دلاویز فارسی یک بار هم به این معانی نیامده است اما جناب نویسندهٔ که جا فرصت و ذوق آن را دارد که به این نکته ها بپردازد . می‌خواهد با نخستین کلماتی که بخاطرش می‌گذرد کار خود را بگذراند و صفحه را به پایان برساند .

در ادبیات همیشه شیوهٔ بیان معرف نویسندهٔ است ، به این معنی که هر نویسندهٔ ای سبک خاصی دارد که به آن شناخته می‌شود و از سبک دیگران بکلی جدا است . برای مثال می‌توان گفت که در نثر فارسی دو کتاب کلیله و دمنه و قابوسنامه بقلم دو نویسندهٔ تألیف شده است و حال آنکه تفاوت شیوهٔ انشای این دو کتاب را با خواندن چند سطر از هر یک می‌توان به آسانی باز شناخت . اما امروز کتاب دهها نویسنده را که بخوانید و با هم بسنجید می‌بینید از یک دماغ تراویده و از یک قالب در آمده است .

ابتذال شیوهٔ بیان نشانهٔ استقلال اندیشه و ذوق است . نویسندگان ما با این بی‌مبالاتی که در انتخاب شیوهٔ خاص دارند ، نشان می‌دهند که صاحب ذوق و اندیشه مستقلی نیستند و همه همرنگ جماعتند .

ناهمواری:

نقص دیگری که در نوشته های امروز دیده می‌شود "ناهمواری" است . گاهی نویسندهٔ ای به گمان خود ، می‌کوشد که دامنهٔ لغات و تعبیرات خود را وسیع کند . کتابی از ادبیات قدیم می‌خواند و چند لغتی از آن به یاد می‌سپارد ، اما نمی‌داند که این لغات را در کدام شیوهٔ تعبیر و کدام مجموعهٔ الفاظ باید گنجانید تا متناسب و بجا باشد . عبارتی می‌سازد که یک لغت آن را در فلان کتاب کهن می‌توان یافت و لغتی دیگر از آن خاص عوام امروز است . اینگونه عبارت های "ناهموار" در نوشته های امروز کم نیست و این خود از نشانه های آشکار خامی کار نویسندگان است ، زیرا از آن معلوم می‌شود که هنوز لغات و تعبیرات در ذهن نویسندهٔ نپخته و درست بهم نیامیخته است .

چند روز پیش بود که در نوشته یکی از معاصران این عبارت را میخواندم : "بی‌گمان ! هنوز هیچی نشده !" از خواندن این جمله به خندهٔ افتادم . "بی‌گمان" اصطلاح فردوسی و امثال اوست و در زبان امروزی رایج و معمول نیست . اما "هیچی

نشده "تلفظ بازاری امروزست. جمع این دو اصطلاح مختلف در یک عبارت درست مانند آن است که مردی کلیچه و ارخالق نیپوشد و کلاه سیلندر بر سر یکذارد و در کوچه و بازار راه برود.

نویسنده باید بداند که برای هر نوع تعبیر گنجینه خاصی از لغات و اصطلاحات هست. این گنجینه ها را با هم نمی توان آمیخت و مواد هر یک را با هم ترکیب کردن جز "بدترکیبی" حاصلی نمی دهد.

نوع دیگر "ناهمواری" اختلافی است که میان مفاهیم و شیوه بیان آنها وجود دارد. برای آنکه بهتر این طرز تعبیر طبقات مختلف اجتماع را بیان کنیم همین بس نیست که صورت ملفوظ کلمات را مراعات کنیم باید دید که آیا مفهومی که در عبارت بیان می شود متناسب با هر کسی که آن جمله را به او نسبت می دهیم هست یا نیست. بعضی از نویسندگان امروز دوست دارند که وقتی از زبان طبقه سوم عبارتی نقل می کنند کلمات را به صورت مستعمل عوام ثبت کنند. این کار عیبی ندارد اما هنر بزرگی هم نیست و به هر حال تنها با مراعات این شرط نویسنده نمی تواند. اما آنچه عیب است و شان بی هنری است آن است که اغلب، مفهومی که در جمله بیان می شود هیچ تناسبی با طرز فکر و عبارت این طبقه که نویسنده مدعی توصیف فردی از آنهاست ندارد.

در نوشته یک آقای نویسنده (که از قول مردی عامی گفتگو می کرد) چنین عبارتی خواندم "آخه، چتو وجدونش راضی میشه"!

اینکه کلمات "آخر" و "چطور" و "میشود" را به صورت "آخه" و "چتو" و "میشه" نوشته بود مورد ایرادی نیست و حتی فرض می کنیم که در این کار نویسنده محترم بسیار هنر کرده و شاهکاری نشان داده است. اما آخر کلمه "وجدون" در ذهن کسی که این طور حرف می زند وجود ندارد، این کلمه را آقای فکلی مدرسه رفته و "اداره رو" البته بسیار در عبارت های خود بکار می برد. اما مردم ساده عامی که اصلا" چنین مفهومی در ذهنشان نیست. آنچه در نویسندگی دشوار است پیدا کردن طرز تفکر خاص هر صنف و طبقه و یافتن تعبیراتی است که هر یک برای بیان اندیشه خود به کار می برند. ثبت کلمات به صورت عامیانه آنها کار دشواری مهمی نیست و به هر حال مادامی که با معنی تطبیق نکنند از استعمال آنها جز عبارتی ناهموار حاصل نخواهد شد.

نمونه هایی از نثر فصیح فارسی معاصر ج ۱، ص ۲۹۶- ۲۹۲

"از نامه جناب دکتر علیپور ادد اودی"

به یاد دارم که اولین بار "آهنگ بدیع" را که جانشین "پیک جوان" شده بود در کردستان دیدم و اول اشتغال من به کار پس از فراغ از تحصیل بود. سری پر شور داشتم و مثل همه جوانان مست باده غرور بودم. دلم می‌خواست سر بر افرازم و خودم را و هر چه را که تعلقی به من دارد خوب و زیبا ببینم.

اینک "آهنگ بدیع" جلوه کرده و به بازار آمده بود. تا آنجا که گرد و خاک از آئینه سینه می‌توان زدود و سالها ابه کنار زد و باز پس نگریست اولین نسخه آهنگ بدیع را که دیدم با جلدی از کاغذ سفید بود که دایره‌ای به رنگ قرمز در وسط آن جای داشت و این دایره در هر شماره به رنگی دیگر می‌نمود و در وسط این دایره دو کلمه آهنگ بدیع را به خط خوش نستعلیق نوشته بودند که البته در نظر کسانی مثل من هنوز بر نقوشی که به دست خیال می‌پردازند و در ضمن آنها خطوط را به تصاویر نزدیک می‌سازند رجحان دارد.

به یاد دارم می‌آید که بر آن نوشته بودند که این "نشریه" را لجنه ملی جوانان بهائی ایران می‌نویسد. اسمی از جناب هوشمند فتح اعظم به نام مسئول یا منشی یا مدیر بر آن دیدم یا شاید این اسم را در ذیل چند مقاله از مجله بصورت امضای نگارنده یافتم، یا اینکه سالها بعد از آن زمان ارتباط این مجله را در اوایل انتشار با این اسم عزیز از دیگران شنیدم و بر آنچه خود از آهنگ بدیع به یاد دارم افزودم و اینک گمان می‌کنم که همه را یک جا دیده و در بر خورد با نخستین شماره آن یافته ام. اگر هم چنین باشد آیا این خود دلیلی بر آن نیست که این شماره در من بسیار اثر بخشیده است؟ انصاف باید داد که چنین است. جوان بودم چیزی را یافته بودم که از آن من بود. دیر آمده ولی شیر آمده بود. انشاء فاخری داشت. به یمانه اینکه همه کس باید آن را بفهمد خود در اوج ابتذال نگاه نمی‌داشت. برای اینکه مشتاقی در خور مشتری باشد زرق و برق و زیب و زیور به خود نمی‌بست. بی‌پیرایه و گرانمایه بود. خلاصه خوب بود و سپاس باید گفت که خوبتر شد. همه چیز همیشه در آن رو به کمال رفت، اما باید (لجنهٔ ملّی آهنگ بدیع) به این خوانندهٔ خود جرات دهند تا آهسته بگوید که ابتدا انتظام انتشار آن بیشتر از حالا بود.

بعد از آن مرتب آهنگ بدیع را می‌خواندم تا آنجا که روزی بنظرم رسید که شاید بتوانم چیزی در آن بنویسم. مطلبی را که در تبلیغ بدان بر خورده بودم به صورتی که خود من صحیح می‌دانستم در آوردم، پاکنویس کردم، در پاکت گذاشتم و از زنجان به آدرس شرکت نونهالان به پست دادم. با اینکه گویا به آدرس یکی از خویشان خود در طهران فرستادم که به دفتر آهنگ بدیع عرضه کنند. بر طبق معمول پس از چند روز نامه‌ای در جواب من رسید. تشویقم کرده و دلداری و امیدواری داده بودند که بکوشم و رنج پیر و استخوان خرد کنم تا شاید در آینده آنچه می‌نویسم به مقصود نیز برسد. سر انجام این آینده رسید و من توانستم نوشته‌ای از خودم در آهنگ بدیع بخوانم، بین آن روز و این تصویب چهارده سال فاصله افتاد. نمی‌دانم که چندی پیش که اوراق دور افتاده خاک گرفته از یاد رفته را زیر و رو می‌کردم چند ورق کاغذ که گوشه‌های آن از فرسودگی زرد شده بود به دست آوردم،

خط خود را باز دیدم ، آنها را مرتب کردم و چون به عنوان راه یافتم مقاله مردود را در نیافتم . دو قرار داده شدم . سندی یافته بودم تا لااقل به خود اثبات کنم که نوشته من بد نبوده و بار دیگر من ستم رفته است . شروع به خواندن کردم . هر چه پیشتر خواندم دستم در گرفتن قلم کمابیش سست تر شد و چون به انجام رسیدم کیفیتی بتلخ زدم . (آهنگ بدیع) خود داشت .

۱۴ تیر ماه ۵۰ علی مرادادی
آهنگ بدیع سال ۳۰/شماره ۳۳۱۰

"معبد نور" :

روزی البهه آسمان خواست بزمی آراید و هنر خویش بر رقیبان بنماید پس فرمود تا سحر چون عروسان خود بر وی جامه سپید در بر کنند و در افق تاریک شب به جلوه و دلبری بپردازد و اختر صبحگاهی همچو اشک دلدادگان بر رخ پاک سحر درخشنده و لرزان گردد .

فروغ صبح چهره گشاید و در بزم سحر جلوه نماید و همه جا و همه چیز را چون برگ گلی که از قطرات شبنم نمناک گردد درخشنده و پاک کند . . . مختصر چون شاهد سحر بنمایند شعله در بزم عاشقان نور پاشی کرد و تاریکی زمین و آسمان متلاشی نمود مظاهر جمال از آن بزم خوش منظر صبح خیزتر نمودند و لب به ثنای البهه آسمان گشودند و با نغمه جوی و ناله نسیم تر انه عشق و شادی سرودند . البهه آسمان که هنر خویش مقبول دید و تحسین و آفرین رقیبان شنید از شور و شوق فطرت اشکی از گوشه چشمش فرو چکید آن اشک تابناک با بال تسلیم به پرواز آمد و نشیب و فراز پیمود تا در دل دریا شد . بحر خروشان زمین ، از مهمان گرانبهای البهه آسمان را به دل و جان عزیز گرفت و در کف صدف زیبائی نهاد سالیانی بگذشت و آن دانه اشک تابان گوهری رخشان شد و وقت آن گشت که از خانه به بازار آید و آشیان تنگ و تاریک خویش ترک نماید پس دامن امواج گرفت و نرم نرمک بکنار آمد دریای زیبا که قدر پرورده در بهای خویش می دانست و گوهر پاکش می شناخت بسی زینت و آرایشش نخواست و بی پیرایه اش نداشت در سبزه اش پیچید و بردانیلگون آسمان به رویش کشید .

در میان چمنزاری زیبا و بکنار دریائی خوشنوا بنائی است که از اشک البهه آسمان پاکتر و از اختر سحری تابناک تر است فروغش آسمانی است و پرتوش نورانی ، بنایش از یاقوت خون شهدا است و گوهر یکتایش پرورده دریای بلا ، غرامتش ساکنین سفینه حمرا اند (۱) و مشاطه دلارایش را کبین فلک سبها (۲) این بنای عزیز و گرانبها در هر سحر که اختران آسمان روی بخاموشی نهند چون ستاره ای بدرخشد و ماه مجلس شید اندیش شود و در آن دم که سپیده دم افق نیلگون آسمان را سیمگون کند این معبد ، نور بر فرقش بتابد و بر این مانند که لؤلؤ درخشانی در حریر سپیدی پیچند و به یاد آش عشق به آشفتگان جمال کبریا بخشند . . . در آن هنگام که شاهد آفتاب زلف زرین بر افشاند فتنه بتازه بیا نگیزد و چون مروارید

غلطانی بر کنیسو ان در خشانش بیاویزد .
هنگام غروب که شمس آسمان در دل دریا پنهان شود و شفق سرخ خون عاشقان شهید این گنبد مینا پاشد چون لاله به داغ عشق گلگون گردد و یا چون پیاله به صهبای شوق میگون شود . وقتی که شب آید و با موی سیه گوی فروزنده خورشید رباید این معبد ما منظره تازه نماید .
یکبار چون شمع انجمن روشن گردد و پرتو بر دشت و دمن افتد از تلألؤ انوار بر گنبد بلورینش چنانست که ساغر صهبائی بکنار شمع فروزانی نهند نور گیرد و نور بخشد ، بتابد و بدرخشد .
از این پس که چراغان نپائید ای این بنا پرتو افکن گردد همه جا انور فر اگیرد اما کسانند که آن انوار از کجا تابیده درود و دیوار روشن شود ندانند و نبینند که از چه درخشیدن استی لطیفه ای است که بی نار بسوزد و بی نور افروزد .
اگر رهگذری از این بنا برسد جوابش گویند که این بنای مشید مشرق الاذکار است ، مطالع الانوار است . انتهی

"جناب هوشمند فتح اعظم"

۱و۲ - اشاره به امر الله است .

اهمیت کتاب :

بی‌هیچ‌گمان در طول تاریخ هزار و دویست ساله ادبیات فارسی دری، اگر بخواهیم سه کتاب از شاهکارهای نثر فارسی انتخاب کنیم یکی از آن سه کتاب اسرار التوحید است، آن دو کتاب دیگر بنظر من تاریخ بیهقی است و تذکره الاولیاء، البته در قلمرو نثر فنی، گلستان سعدی. و کلیله و دمنه نصرالله منشی را هم باید بر این سه کتاب افزود. شاید بعضی سلیقه‌ها یکی دو کتاب دیگر نیز بر این مجموع، بدلایلی که بجای خود نیز فنتنی است، بیفزایند. آنچه مسلم است این است که اسرار التوحید بلحاظ ارزش هنری و چیره دستی نویسنده در اسالیب گوناگون بیان و شیوه داستان‌پردازی و انتخاب کلمات، در صدر میراث ادبی زبان فارسی قرار دارد. حتی اگر کسی محتوی آنرا که بیشتر عرفان و زندگینامه صوفیان است نادیده انگارد نمی‌تواند چیره دستی شگفت آور نویسنده را در اسالیب بیان هنری منکر شود.

اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، چنانکه از نام کامل آن دانسته میشود، زندگینامه عارف بزرگ و انسان نمونه تاریخ فرهنگ ایران ابو سعید بن ابی الخیر میهنی (۴۴۰-۳۵۷) است که در تاریخ عرفان ایرانی و الاترین پایگاه را، در کنار حلاج و بایزید و چند تن دیگر، دارا است. اما این کتاب تنها زندگینامه ابو سعید نیست بلکه یکی از برجسته ترین منابع تاریخ تصوف ایران و یکی از مهمترین اسناد تاریخ اجتماعی این سرزمین، در یکی از مهمترین ادوار تاریخ ایران نیز بشمار می‌رود. اطلاعات تاریخی و اجتماعی‌یی که از خلال این کتاب بدست می آید، در هیچ یک از کتب رسمی تاریخ، به این دقت و تفصیل دیده نمی‌شود. وضع دین و مذهب و طرز زندگی مردم و مسائل زندگی شهری و روستائی تاریخ ایران را، در کمتر کتابی به این دقت و تفصیل می‌توان مشاهده کرد.

شرح حال مؤلف :

مؤلف این کتاب محمد بن منور بن ابی سعد بن ابی طاهر بن ابی سعید، از احفاد ابو سعید ابو الخیر است. بیشترین اطلاعات در باب او همانهاست که خود در خلال این کتاب بدست انها اشارت دارد. و سلسله نسب او به سه واسطه به ابو سعید می‌رسد.

ارزش ادبی کتاب :

با همه مزایای تاریخی و اجتماعی و عرفانی‌یی که در این کتاب وجود دارد و پیش از این به بعضی از آنها اشارت کردیم، اهمیت اصلی این کتاب در جنبه ادبی و هنری آن است و چنانکه در آغاز این بحث یاد کردیم، در طول تاریخ ادب فارسی، این کتاب در شمار دو یا سه کتاب برجسته و شاهکار عظیم ادبیات فارسی، قرار می‌گیرد در کنار تاریخ بیهقی و تذکره الاولیاء و در جهاتی بر هر دوی آنها رجحان دارد، بی آنکه بخواهیم اهمیت آن چند کتاب را نادیده بگیریم. بر روی هم

جوانب ادبی اسرار التوحید عبارت است از :

۱- گسترش واژگان مؤلف

۲- نحو یا بلاغت ساختارهای نحوی او

۳- اسلوب داستان پردازی کتاب

۴- اشتمال آن بر مقدار زیادی شعرهای کهن زبان فارسی که بلحاظ مورخان ادبیات و نویژه مورخان شعر عرفانی، مهمترین سند تاریخ بشمار می‌رود.

و ما اینک در باب هر کدام از این جوانب، به اختصار، سخنی چند می‌آوریم و بتفصیل آنرا در تعلیقات و در متن کتاب می‌توان مشاهده کرد.

۱- اگر به فرهنگی که از لغات و ترکیبات این کتاب فراهم آورده ایم توجه کنید بتنوع واژگان زبان مؤلف را بادر نظر گرفتن حجم کتاب، در وسیع‌ترین حد ممکن می‌بینیم و این خود گواهی است بر میزان بلاغت و هنر انتخاب و احضار کلمه‌ها که یکی از مهمترین معیارها در آفرینش ادبی بشمار می‌رود. قدرت ترکیب سازی او و نیز دامنه پیشوندها و پسوندها و تنوعی که از طریق افزودن حروف اضافه، ایجاد می‌کنند در زبان فارسی کم نظیر است.

۲- آنچه هنر اصلی یک نویسنده را تشکیل می‌دهد تنها گستردگی واژگان بمعنی عام کلمه نیست از بر بادر دست داشتن یک کتاب لغت، بسیاری کسان می‌توانند دایره لغوی نگارش خویش را گسترش دهند، آنچه در این مقام اهمیت دارد، قدرت احضار کلمه‌هاست به تناسب نیاز بلاغی مؤلف در ادای مقصود خویش با تمام حواشی و سایه روشنهای معنائی کلمه، که در آن مقام جایی بر ای مقوله تر ادف وجود ندارد. اما فراتر از مرحله تنوع واژگان و قدرت احضار کلمه، در دقیقترین مفهوم و کاربردش، آنچه قلمرو اصلی خلاقیت نویسنده را تشکیل می‌دهد آگاهی او از حوزه بلاغی و درجهٔ رسانگی COMUNICATION ساختارهای نحوی زبان است همان که عبدالقاهر جرجانی آنرا "علم معانی نحو" می‌خوانند. در این قلمرو است که مؤلف این کتاب بر استی اعجاز می‌کند تمام آنچه در کتب بلاغت، به گونه‌های کلیشه ای و بی روح، با شاهد مثالهای احمقانه ای از کتب معانی و بیان عربی ترجمه می‌کنند و از مقوله خبر و انشا و حذف و وصل و قصر و اطناب و ایجاز و مساوات و امثال آن سخن می‌گویند تنها در امثال این کتاب و تاریخ بیهقی است که بگونه ای زنده و خلاق مورد استفاده قرار می‌گیرد و مؤلف با آگاهی از اسالیب گوناگون بیان، در هر جای، میزان قدرت خلاقه خویش را نشان می‌دهد.

گذشته از چیرگی در گزینش و اژه‌ها و احاطه وی بر موارد خاص استفاده از ساختارهای نحوی، میزان خلاقیت وی در حوزه تصاویر در خور کمال توجه است، بی آنکه مانند اغلب معاصران خویش گرفتار استفاده از استعاره‌های زبان شعر شود و یا به افراط در آوردن مجاز و استعاره دبیر دازد.

۳- منابع ادبیات فارسی کتب قصص و حکایات بسیار داریم، نمیی از ادبیات

منظوم و منثور فارسی را داستانها و حکایات تشکیل می‌دهند ، اما در کمتر کتابی ، مانند اسرار التوحید ، نویسنده به فن داستان‌پردازی بمعنی دقیق کلمه توجه داشته است . در این کتاب بسیاری از داستانها دارای نوعی PLOT یا پیرنگ داستانی است و در توصیف فضای داستان و حالات قهرمانان و انتخاب "لحن" مناسب در گفتگوهای ایشان ، این مؤلف اعجاز می‌کند . در اغلب داستانها قدرت توصیف نویسنده چشمگیر است (برای نمونه همان داستان مرد حلوا گر که شادروان استاد احمد بهمنیار هم آنرا نمونه ای از قدرت توصیف نویسنده دانسته است ، دیده شود ، ص ۶۳) و در آنسوی قدرت توصیف ، در انتخاب لحن مناسب قهرمانان داستان ، که تقریبا" در کل ادبیات فارسی بی‌سابقه است ، مؤلف ما به تجاربی دست یافته که در تاریخ داستان‌نویسی ایران قابل یاد آوری است . شما بدین توجه داشته اید که زبان و لحن گفتار در مجموعه داستانهای موجود در ادب فارسی ، همواره یک لحن و یک زبان است از شاه و گدا گرفته تا عالم و عامی و مرد و زن و کودک و روستائی و شهری همگان با یک زبان و لحن ، که همان لحن و زبان نویسنده هر کتاب است و آنهم زبان کلیشه ای و سنتی ادبیات هر دوره ای است ، سخن می‌گویند اما در این کتاب مؤلف بسیاری از قهرمانان را واداشته تا با لحن و زبان مناسب طبقه یا محیط خاص خویش سخن بگویند (مرد قصاب و سخن گفتن و دشنام او به صوفیان ، یا گفتگوی بوسعید با خرقانی و یا گفتگوی او با ابوالهیثم قتال حاکم نیشابور صفحات ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۳۶) .

۴- یکی از مهمترین جوانب ارزش ادبی اسرار التوحید در نقل نمونه هایی از شعر فارسی دوران نخستین و آغازی شعر دری است . این شعرها که در باب بعضی از آنها و گویندگانشان در تعلیقات اشاره شده است و گویندگان قسمت اعظم آنها ، ناشناخته اند تنها در اسرار التوحید نقل شده اند و زبان و اسلوب بیان در آنها ، چندان کهنه و قدیمی است که هیچ کدام نمی‌تواند تازه‌تر از پایان قرن چهارم باشد .

حکایت ۱ :

آورده اند که چون آن انکار بر خاست میان استاد امام با شیخ ما قدس الله روحه العزیز در درون استاد امام از آن سماع که پیوسته شیخ خواستی داوری (۱) می‌بود که استاد امام به ابتدا سماع را بس معتقد نبودی . یک روز استاد امام به در خانقاه شیخ ما بر می‌گذشت در خانقاه شیخ ما سماع می‌کردند و صوفیان را وقت خوش گشته بود و حالتی پدید آمده ، رقص می‌کردند و شیخ با ایشان موافقت کرده . استاد امام بدانجا در نگرست . به خاطر استاد امام بگذشت که در مذهب چنین است که هر که در رقص کردن در گردد (۲) گواهی او بنشنوند و عدالت را باطل گردانند . این اندیشه به خاطر امام بگذشت و برفت دیگر روز شیخ را به دعوتی می‌بردند . استاد امام جایی می‌رفت . به سر چهارسو به یکدیگر رسیدند و سلام گفتند . شیخ گفت : "یا أُستاذُ مَتی رَأَیتَنا فی صَفِّ الشُّهُود ؟" یعنی تو ما را کجا دیدی در صف گواهان

نشسته بودیم و گواهی می‌دادیم ؟ استاد امام در انست که این جوابد آن اندیشه است که دی روز بر خاطر وی گذشته بود . آن در او ری نیز از درون استاد امام بر خاست .

حکایت ۲ :

آورده اند که چون انکار بر خاست میان استاد امام با شیخ ما قدس الله ارواحهما یکبار روز دیگر استاد امام به در خانقاه شیخ ما بر می‌گذشت و شیخ فرموده بود تا سماع می‌کردند و شیخ را حالتی بود و جمع از او قت خوش گشته ، و قوال این بیت می‌گفت :

از بهر بتی گبر (۳) شوی عار نبود (۴) تا گبر نشی (۵) تر ابتی یار نبود

انکاری از آن بیت به دل استاد امام در آمد و با دل خود گفت : اگر همه بیت‌ها را به وجهی تفسیر تو ان کرد و عذری تو ان نهاد ، این بیت بباری از آن جمله است که این را هیچ وجه نتو ان نهاد و شیخ بر این بیت خوش گشته است . این انکار به دلش در آمد . اظهار نکرد و بر فت . بعد از آن ، به روزی دو ، استاد امام به نزدیک شیخ ما در آمد . چون بنشستند ، شیخ روی به استاد امام کرد و گفت : ای استاد !

از بهر بتی گبر شوی عار نبود ؟ تا گبر نشی تر ابتی یار نبود ؟

به وجه است تفهام چنانک سیاقت سخن از راه معنی بر این وجه نبود که خود عار نیاید که از بهر بتی گبر شوی ؟ و تا گبر نگردی بتی یار نتو ند بود ؟ چون استاد امام وجه تفسیر این بیت بشنید ، با چنان خاطری و علمی که او را در این راه بود و او بسیاری در این تفکر کرده بود تا این را هیچ وجهی تو ان نهاد ، هیچ چیز به خاطرش در نیامده بود ، اقرار داد که سماع ، شیخ را مباح است و مسلم . در سر تو به کرد که بعد از آن بر هیچ حرکت شیخ انکار نکنند . بعد از آن هر روزی یا او به نزدیک شیخ آمدی یا شیخ به نزدیک او شدی .

حکایت ۳ :

استاد اسماعیل صابونی گفت که شبی خفته بودم ، چون وقت بر خاستن بود ، به معهود هر شب ، با وردی که میعاد بود گزارده شود تنفسم در آن کاهلی می‌کرد و چشم فر اخواب می‌شد . گربه ای به سر بالین بیرون دوید و کوزه ای آب بر سر بالین من نهاده بود ، بر یخت . من لاحولی بکردم و هم کاهلی کردم . بر نخاستم . چشمم فر اخواب شد . دیگر بار سنگی از بام در آمد بر طشتی آمد که در میان سرای نهاده بود . اهل خانه بر جستند که در دزد است . خواب بر من بشوریدند (۶) . بر خاستم و به ورد مشغول گشتم . دیگر روز بامداد به مجلس شیخ شدم ، شیخ سخن می‌گفت در میان سخن روی به من کرد و گفت : "بنده همه شب چون بخسبد دیر تر که بر خیزد موشی و گربه ای را بفرستیم تا بیایند و بر یکدیگر آویزند ، بر سر بالین او ، و کوزه اش بیفکنند تا او از خواب بیدار گردد و گوید : لاحول ولاقوة ، دزدی را بفرستیم تا سنگی در سرایش اندازد و آن بر طشتی آید . گویند : دزد بود ، گویند نبود ، فرستاده ما بود تا از خواب بیدار کند تا ساعتی با ما حدیث کنی ، بیت :

مه روی مناد وش به بامت بودم گفتی دزد است دزد نیو من بودم

چون شیخ این سخن بگفت گریستن بر من افتاد و هوش از من بر فت و دانستم که شیخ در هیچ حال از ما غافل نیست و پیوسته با ماست .

حکایت ۴ :

آورده اند که چون شیخ ما ابو سعید قدس الله روحه العزیز به نیشابور بود ، بسیار جهود ان و ترسایان بر دست شیخ ما مسلمان می شدند ، و همگنان از ائمه نیشابور می نالیدند که بر دست ایشان نیز کسی مسلمان شود ، خاصه شیخ امام ابو محمد جوینی را که او را این آرزو زیادت بود . و او وکیلی جهود داشت ، پیوسته او را به اسلام دعوت می کرد و می گفت : "می باید که تو بر دست من مسلمان شوی تا من همه عمر مصالح تو تکفل کنم ." و او اجابت نمی کرد . روزی در سر او را گفت : "اگر تو مسلمان شوی ، من سیکی (۷) از مال خویش به تو دهم ." آن جهود گفت : "اعاذ الله ! که من دین خویش به دنیا بفروشم ." بعد از آن الحاح کرد و گفت : "اگر تو مسلمان شوی یک نیمه از مال خویش به تو دهم ." اجابت نکرد ، شیخ ابو محمد نومید شد .

اتفاق را یک روز شیخ ابو محمد به کوی عدنی کویان بر می گذشت ، و این وکیل در خدمت او . و آن روز نوبت مجلس شیخ بود و جمعی عظیم در خانقاه شیخ . شیخ ابو - محمد به مجلس شیخ در آمد . وکیل جهود با خویشتن گفت : بر تا (۸) من نیز در شوم و سخن این مرد بشنوم تا خود چه می گوید که از جهت استماع سخن او چندین زحمت است و تا سبب قبول او در میان خلق چیست . و من علامتی نهاده ام (۹) که شیخ مرا باز خواهد شناخت که من جهودم . تا من نیز ببینم که این مرد چه کسی است . چون شیخ ابو محمد در رفت ، آن وکیل نیز پوشیده بر اثر او بر فت و در پس ستونی پنهان بنشست . چون شیخ در سخن آمد ، روی بدان ستون کرد ، که آن وکیل در پس آن بود . گفت : "ای مرد جهود ! از آن پس ستون بیرون آی و بر خیز !" آن جهود هر چند کوشید ، خویشتن نگاه نتوانست داشت . بی خویشتن بر پای خاست و پیش شیخ آمد . شیخ او را گفت "بگوی" آن جهود گفت : "چه گویم ؟" شیخ گفت : "بگوی ، بیت :

من کیر بدم کنون مسلمان گشتم بد عهد بدم کنون بفرمان گشتم

آن جهود این سخن بگفت . شیخ گفت : "پیش خواجه امام ابو محمد شو تا تر آ مسلمانی بیاموزد و او را بگوی که تو ند انسته ای که إِنَّ الْأُمُورَ مَوْقُوفَةٌ عَلَىٰ أَوْقَاتِهَا فَإِذَا دَخَلَ الْوَقْتُ لَا يَحْتَاجُ إِلَىٰ نَشْرِ الْمَالِ وَلَا إِلَىٰ بَضْعِهِ وَلَا إِلَىٰ شَيْءٍ یعنی که کارها موقوف وقت است ، چون وقت در آمد بدان حاجت نیاید که تو یک نیمه مال بدو دهی یا سیکی یاد و بهر ." چون شیخ ابو محمد این سخن بشنود وقتش خوش گشت و از آن آرزو که در خاطر داشت توبه کرد و پشیمان بشد .

حکایت ۵ :

آورده اند که چون شیخ ما ابو سعید قدس الله روحه العزیز از نیشابور با میهنه می آمد ، در راه به منزلی فرود آمدند و درویشان چیزی بکار بردند ، و سر باز نهادند . چون وقت نماز در آمد ، و مؤذن بانگ نماز گفت ، و درویشان وضو ساختند و سنت بگزاردند ، مؤذن قامت گفت ، و جمع در نماز ایستادند . درویشی

خفته مانده بود از ماندگی، به آو از قامت بید ارشد. چون جمع در فریضه شروع کرده بودند، شرم داشت که بر خیزد از خجالت اگر چه بید ار بود، همچنان خفته می‌بود. وگوش می‌داشت تا چون جمع ببپر اکنند او بر خیزد. دزدی آمده بود تا رختی ببزدد. چون دید که جمع به نماز مشغول شده اند و از رخت‌ها دور اند و قماشها ضایع است، قصد کرد تا رختی ببرد. چون در میان رخت‌ها آمد، آن درویش بید ار بود. همچنان خفته سنگی برداشت و بر آن دزد زد. دزد بد انست که کسی در میان رخت بید ار است. بگریخت و چیزی نتوانست برد. وجمع از بین حال خبر ند اشتند که در نماز پشت ایشان سوی رخت بود. چون سلام بد ادند، آن درویش را همچنان خفته دیدند. بروی انکار کردند که "آن بی‌نمازی نگرید!" شیخ گفت: "بی‌نمازی ببباید تا جامه های شما نمازی بماند." جمع ند انستند که شیخ چه می‌گوید. چون نزدیک رخت آمدند، از بین حال خبر یافتند. بد انستند که آنچ شیخ می‌گفت، از راه کرامات است، بدین وجه می‌گفت، که اگر آن درویش در خواب نماندی دزد جامه ها برده بودی و جمع بی‌جامه بماندندی. از آن انکار توبه کردند.

حکایت ۶:

خواجه امام مظفر حمد ان در نوقان یک روز می‌گفت که "کار ما با شیخ بو سعید همچنان است که پیمانه ای ارزن. یک دانه شیخ بو سعید است و باقی من" مریدی از ان شیخ ما ابو سعید آنجا حاضر بود، از سر گرمی بر خاست و پای افزار کرد و پیش شیخ ما آمد و آنچ از خواجه مظفر حمد ان شنوده بود با شیخ حکایت کرد. شیخ گفت: "خواجه امام مظفر را بگوی که آن یک هم تویی ما هیچ نیستیم."

حکایت ۷:

شیخ ما را پسری خرد فرمان یافت (۱۰)، و شیخ او را عظیم دوست داشتی. چون او را به گورستان بردند شیخ ما او را به دست خویش در خاک نهاد و چون از خاک بر آمد اشک از چشم مبارک او می‌جست و این بیت می‌گفت، بیت:

زشت باید دید و انکار ید خوب زهر باید خورد و انکار ید قند

تو سنی (۱۱) کردم ند انستم همی کز کشیدن سخت‌تر گردد کمند

و بعد از آن پسری دیگر خرد از آن شیخ ما فرمان یافت. بر زفان شیخ رفت که "اهل بهشت از ما یادگاری خواستند، دو دستنبو یه شان (۱۲) فرستادیم تا رسیدن ما بود."

حکایت ۸:

روزی یکی به نزدیک شیخ ما، قدس الله روحه العزیز، آمد و گفت: "ای شیخ! آمده ام تا از اسرار حق چیزی با من بگویی." شیخ گفت: "باز گرد تا فردا باز آیی" آن مرد بر فت. شیخ بفرمود تا آن روز موشی بگرفتند و در حقه ای کردند و سر آن حقه محکم کردند. دیگر روز آن مرد باز آمد. گفت: "ای شیخ! آنچ دی وعده کرده ای

بگوی . " شیخ بفرمود تا آن حقه به وی دادند و گفت : " از نهار تا سر این حقه باز نکنی ! " آن مرد بستد و برفت . چون به خانه شد ، سودای آنش بگرفت که آیا در این حقه چه سر است ؟ بسیار جهد کرد که خویشتن را نگاه دارد ، صبرش نبود . سر حقه باز کرد . موش بیرون جست و برفت . آن مرد پیش آمد و گفت : "ای شیخ ! من از تو سر خدای تعالی خواستم تو موشی در حقه ای به من دادی . " شیخ گفت : "ای درویش ! ما موشی در حقه به تو ندادیم تو پنهان تو انستی داشت ، سر حق سبحانه و تعالی بگوییم چه گونه نگاه تواند داشت ؟ "

حکایت ۹ :

شیخ مار اپرسیدند ، در سرخس ، که "ظریف کیست ؟ " گفت : "در شهر شما ، لقمان . " گفتند : "ای سبحان الله ! در شهر ما هیچ کس از او بشولیده تر نیست و شوخگن تر . " شیخ گفت : "شما را غلط افتاده است . ظریف ، پاکیزه باشد و پاکیزه آن بود که با هیچ چیز ش پیوند نباشد ، و هیچ کس از او بی پیوند تر و بی علاقه تر و پاکیزه تر نیست که با هیچ چیز پیوند ندارد ، نه با دنیا نه با عقبی نه با نفس . "

حکایت ۱۰ :

شیخ را گفتند : "فلان کس بر روی آب می رود (۱۳) . " گفت : "سهل است ، بزغی (۱۴) وصعوه ای (۱۵) نیز برود . " گفتند : " فلان کس در هوا می پرد . " گفت : "مگسی و زغنه ای (۱۶) می پرد . "گفتند : " فلان کس در یک لحظه از شهری به شهری می شود . " شیخ گفت : " شیطان نیز در یک نفس از مشرق به مغرب می شود . این چنین چیزها را پس قیمتی نیست . مرد ، آن بود که در میان خلق بنشیند و برخیزد و بخسبد و بخورد و در میان بازار در میان خلق ستد و داد کند و با خلق بیامیزد و یک لحظه ، به دل ، از خدای غافل نباشد . "

حکایت ۱۱ :

شیخ یکبار به طوس رسید . مردمان از شیخ استدعای مجلس کردند . اجابت کرد . بامداد در خانقاه استاد تخت بنهادند . مردم می آمد و می نشست . چون شیخ بیرون آمد مقربیان فرآن بر خواندند و مردم بسیار در آمدند ، چنانک هیچ جای نبود . معرّف (۱۷) برپای خاست و گفت : "خدا ایش بیامرزاد که هر کسی از آنجا که هست یک گام فرا تر آید . " شیخ گفت : "و صلی الله علی محمد و آله اجمعین . " و دست به روی فرو آورد و گفت : "هر چه ما خواستیم گفت ، و همه پیغامبران بگفته اند ، او بگفت که از آنچ هستید یک قدم فرا تر آیید . " کلمه ای نگفت و از تخت فرود آمد و بر این ختم کرد مجلس را . "

حکایت ۱۳ :

خواجه عبد الکریم که خادم خاص شیخ ما ، قدس الله روحه العزیز بوده است از نیشابور ، گفت : کودک بودم که پدر مرا به بر شیخ ابو سعید آورد ، به خدمت . چون پدرم باز گشت و من پیش شیخ بایستادم به خدمت ، چشم شیخ ، قدس الله روحه العزیز ، در میان رواق خانقاه بر خاشه ای افتاد انداخته . به آن اشارت کرد . من بر فتم و بر داشتم . شیخ گفت : "ببار" پیش شیخ بنهادم . شیخ گفت : "به زفان شما این را چه گویند ؟" گفتم : "خاشه (۱۸)" شیخ گفت : "بد انک دنیا و آخرت خاشه این راه است تا از راه بر نداری به مقصود نرسی که مهتر عالم (۱۹) علیه الصلوة و السلام چنین گفت که أَدْنَاهَا إِمَاطَةُ الْأَذَىٰ عَنِ الطَّرِيقِ کمترین درجه ای از درجات ایمان آن است که خاشه از راه بر داری ." پس گفت : "هر چه نه خدای را نه چیز و هر که نه خدای را نه کس . آنجا که تو یی همه دوزخ است و آنجا که تو نیستی همه بهشت است (۲۰) ."

حکایت ۱۳ :

وهم در این عهد ، شیخ ابو عبد الله باکو ، یک روز در مجلس شیخ ما ابو سعید قدس الله روحه العزیز بی خویشتن نشسته بود خواجه وار و پای بکرده (۲۱) . شیخ ما را چشم بر وی افتاد . پس شیخ با کسی خلقی بکرد (۲۲) در میان مجلس و سخنی نیکو بگفت . آن کس شیخ را گفت : "خدایت در بهشت کناد !" شیخ گفت : "نباید ، ما را بهشت نباید با مشتی لنگ و لوک (۲۳) و دروبش . در آنجا جز شلان و کوران و ضعیفان نباشند . ما را در دوزخ (۲۴) باید ، جمشید درو و فرعون درو و هامان درو و خواجه درو" و اشارت به شیخ ابو عبد الله کرد . "و مادرو" و اشارت به خود کرد . شیخ ابو عبد الله بشکست و با خویش رسید (۲۵) و دانست که ترکی عظیم از وی در وجود آمد . با خویشتن توبه کرد . و چون شیخ از منبر فرود آمد پیش شیخ آمد و او را تصدیق کرد و استغفار کرد و بعد از آن هرگز چنان ننشست .

حکایت ۱۴ :

روزی شیخ ما ابو سعید قدس الله روحه العزیز در نیشابور در خانقاه عدنی کوپان مجلس می گفت . در میان سخن گفت : "از در خانقاه تا به بن خانقاه همه گوهر است ریخته ، چرا بر نچینید ؟" جمع ، جمله ، باز نگر ستند پنداشتند که گوهر است ریخته تا بر گیرند . چون ندیدند گفتند : "ای شیخ ! کجاست که ما نمی بینیم !" شیخ گفت : "خدمت ، خدمت"

"اسرار التوحید - مقدمه ، تصحیح و تعلیقات دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی ۱۳۶۶"

خود آزمایی :

۱- چه چیز باعث می‌شود "اسرار التوحید" در صدر میراث ادبی زبان فارسی قرار گیرد ؟

۲- چه عاملی موجب گردیده "اسرار التوحید" از لحاظ تاریخی و اجتماعی و اجتماعی نیز ارزش داشته باشد ؟

۳- جوانب ادبی "اسرار التوحید" چیست ؟

۴- "داستان مرد حلوا گر" را از "اسرار التوحید" (ماخذ این گزیده - ص ۶۳) بخوانید و خصوصیات داستان سرایی نویسنده را چنانکه در مقدمه کتاب آمده، بررسی کنید. (این کار به شما کمک می‌کند که در هنگام رویت یک واقعه یا داستان به عناصر و عوامل مؤثر در داستانگویی توجه کنید.)

۵- کدام یک از حکایات "اسرار التوحید" را بیشتر پسندیدید ؟

۶- به نظر شما، در کدام یک از حکایات، افکار شیخ ابوسعید ابوالخیر به اندیشه های مابهاشیان نزدیک است ؟

توضیحاتی بر منتخباتی از اسرار التوحید :

۱- داوری : نقار و شک و بدبینی و انکار

۲- درگردیدن : چرخ زدن، دور زدن، قابل یاد آوری است که در نظر بسیاری از فقها نویژه فقهای شافعیه (یکی از فرق اهل تسنن) کسی که بسیار سماع بارد باشد (در سماع افراط کند) شهادتش مقبول نیست.

۳- گَبر : زردشتی و مطلق غیر مسلمان در بعضی موارد.

۴- نَبو : نبود

۵- نَشی : نشوی

۶- بشولیدن : آشفته کردن

۷- سِیکی : یک سوم

۸- پِیرتا : بگذارتا، پِیهِل تا، بل تا

۹- من علامتی ندارم : اگر این سخن صاحب "اسرار التوحید" از لحاظ تاریخی حقیقت داشته باشد، نشانه آن است که اهل ذمه در نیشابور عصر بوسعید، علامتی خاص نداشته اند، در صورتی که همه اسناد تاریخی گواه این است که اهل ذمه نویژه یهودیان علامتی خاص داشته اند بنام "غیار" یا عسلی (پارچه زرد - رنگی که بر دوش خویش می‌دوخته اند).

۱۰- فرمان یافت : وفات یافت، درگذشت

۱۱- توسنی : سرکشی، عصیان، سرسختی

۱۲- دستنبویه : گلوله ای مرکب از عطریات که آن را بر دست گیرند و گاه گاه بویند - شمامه - هر میوه خوشبو - گیاهی از تیره کدو شبیان دارای میوه ای کوچک و گرد و خوشبو و زرد رنگ شبیه به گرمک

۱۳- بر روی آب رفتن : رایجترین نوع اظهار کرامت

۱۴- بَزَغ : وَزَغ ، قورباغه
۱۵- صَعوَه : مرغی بسیار کوچک
۱۶- زَغنه : جغنه ، از پرندگان شکاری
۱۷- مُعَرِّف : شخصی بود که در مجلس به هنگام ورود هر کس ضمن اعلام نام او ، ورودش را به مجلس خبر می داد و محل نشستن او را نیز تعیین میکرد .
۱۸- خاشه : خاشاک
۱۹- مِهتَرِ عالم : کنایه از حضرت رسول (ص)
۲۰- آنجا که تو نیستی همه بهشت است : یعنی آنجا که توئی تو ، نفس تو ، غایب است بهشت است و الا دوزخ
۲۱- پای بِکِر دکردن : مربع پا چهار زانو نشستن
۲۲- خُلق کردن : رفتار نیک و احترام آمیز با کسی کردن
۲۳- لنگ و لوک : ضعیف و ناتوان و دست و پا شکسته
۲۴- دروزخ : صورتی غریب از کلمه "دوزخ"
۲۵- باخویش رسید : به خود آمد

"منتخبی از کلام شیخ ابو سعید " :

۱- شیخ مار اگفتند : "یکی توبه کرده بود ، بشکست . شیخ ما گفت : "اگر تو به او را بشکسته بودی او هرگز توبه بنشکستی . " (ص ۲۸۴)
۲- شیخ مار ا پرسیدند که : "ای شیخ ، مردان او در مسجد باشند ؟" گفت : "در خرابات هم باشند . " (ص ۲۸۴)
۳- شیخ مار ا پرسیدند که : "صوفی چیست ؟" گفت : آنچه در سر داری بنهی و آنچ در کف داری بدهی و از آنچ بر تو آید نجهی . " (ص ۲۸۵)
۴- شیخ ما گفت : "تصوف دو چیز است : یکسو نگرستن و یکسان زیستن" (ص ۲۸۵)
۵- شیخ ما گفت : "چهار سخن از چهار کتاب خدای تعالی بر گزیده اند ، برای کار بستن از توریت : مِن قَبلِهِم شَبِعَ و از انجیل : مَن اَعتَزَلَ سَلِمَ و از زبور : مَن صَمَتَ نَجا و از قرآن : وَ مَن یَتَوَکَّل عَلَی اللّهِ فَهُوَ حَسبُهُ . " (ص ۲۸۷)
۶- شیخ ما گفت که "خلق از آن در رنجند که کارها پیش از وقت طلب همی کنند . " (ص ۲۸۹)
۷- از شیخ ما سؤال کردند که از خلق به حق چند راه است ؟ به یک رایت گفت : هزار راه بیش است و به رایتی دیگر گفت : به عدد هر ذره ای از موجودات راهی است به حق ، اما هیچ راه نیست نزدیکتر و سبکتر از آنکه راحتی به دل مسلمانی رسانی و ما بدین راه رفتیم و این اختیار کرده ایم ، و همه را بدین وصیت میکنیم . (ص ۲۹۰)
۸- شیخ ما گفت : "اندوه حصاری است از حمایت حق مر بنده را از بلاها . " (ص ۲۹۱)
۹- شیخ مار ا در ویشی سؤال کرد که "یا شیخ عقل چیست ؟" شیخ ما گفت : اَلعَقلُ آلَةُ العُبُودِیَّةِ به عقل ، اِشراف ربوبیت نتوان یافت که وی مُحدَث است که مُحدَث را به قدیم راه نیست . " (ص ۳۰۲)

توضیحات :

مَنْ قَنِعَ شَبِعَ و . . . : آنکه قناعت پیشه کند سیر و بی‌نیاز میشود .

مَنِ اعْتَزَلَ سَلِمَ : آنکه عزلت گزیند سلامتی و آسودگی می‌یابد .

مَنْ صَمَتَ نَجَا : آنکه سکوت کند نجات می‌یابد .

وَمَنْ يَتَوَكَّلْ عَلَى اللّٰهِ فَهُوَ حَسْبُهُ : و آنکه بر خدا وند توکل کند پس او بستر ای او کافی (سوره ۳۵، آیه ۶۵)

در بیان قدرت نویسندگی بیهقی ، از همه دلایل زنده تر ، کتاب گرانقدر اوست که پیش روی ماست . وی تاریخ مفصل خود را - در عین حقیقت نویسی و نمایش حقایق - به صورت رمانی بسیار گیرا و دلچسب نگاشته است . به طوری که وقتی کسی هر قسمت آن را می خواند ، مثل آن است که داستانی را از نظر می گذراند و میل ندارد تا آن را به پایان نرسانده است ، از دست بنهد .

نیز ای نمایش هنر نویسندگی بیهقی ، تاریخ اورا به داستانی در از مانند کردم . این سخنی گزاف نیست . داستان ، وقتی جذاب است و در ما اثر می کند که نویسنده اشخاص و واقعه را خوب بشناسد و هر یک از ایشان مطابق سرشت و منش خود در صحنه ماجرا به حرکت و رفتار در آید و در نتیجه برخورد آنها با یکدیگر ، حوادث و کشمکش وقوع یابد . بیهقی نه تنها اشخاص داستان و سجایا و خصائل آنان را خوب بجا می آورد ، بلکه خوانندگان را نیز از احوال و افکار آنها باخبر می گرداند .

نیز ای نمونه ، ملاحظه فرمایید در باب حشمت و فضل و ادب و شرارت و تدبیر و خودستایی بوسهل زوزنی چه تمام سخن رانده است . " این بوسهل مردی امام زاده و محتشم و فاضل و ادیب بود ، اما شرارت و زعارتی در طبع وی موکد شده - ولا تُبدیلَ لِخَلقِ اللّه - و با آن شرارت ، دلسوزی نداشت و همیشه چشم نهاده بود تا پادشاهی بزرگ و جبار ، بر چاکری خشم گرفتی و آن چاکر را التر دی و فرو گرفتی ، این مرد از کرانه نجستی و فرصتی جستی و تدبیر کردی و الّمی بزرگ بدین چاکر رسانیدی و آنگاه لاف زدی که "فلان را من فرو گرفتم" - و اگر کرد ، دید و چشید - و خردمندان دانستندی که نه چنان است و سری می جنبانیدندی و بپوشیده خندهٔ می زدندی که وی گزافکوی است . " به این ترتیب ، در کتاب بیهقی با اشخاصی روبرو می شویم که آنها را به مدد نکته بینی و حسن بیان او به تدریج می شناسیم و به همان ترتیب که کتاب پیش می رود ، از خلال سطور آن با روحیات و کردار هر یک از ایشان آشنا می شویم ، درست مانند داستانی یا نمایشی که قهرمانان بسته به اهمیت نقشی که دارند ، در ذهن ما جان می گیرند و کم کم با آنها زندگی می کنیم .

اوصاف بیهقی تنها از اخلاق و منش اشخاص نیست ، بلکه می توانیم سر و لباس و وضع ظاهر و طرز رفتار آنان را نیز در هر جا پیش چشم آوریم ، از این قبیل : روزی که حسنک وزیر را به دیوان آوردند "حسنک پیدا آمد ، بی بند ، جبّه ای داشت حبری رنگ با سیاه می زد ، خلق کوته و درّاعه ورد ائی سخت پاکیزه و دستاری نشابوری مالیده و موزه میکائیلی نو در پای و موی سر مالیده زیر دستار پوشیده کرده اندک مایه پید امی بود . " از این قبیل اوصاف دقیق و نگارگریها ، در کتاب بیهقی فراوان است ، تنها اشخاص نیستند که خوب توصیف و معرفی شده اند ، گروههایی نیز چنین اند . لشکر (مسعود غزنوی) را در سال ۴۳۱ هـ . در راه مرو می بینیم که "متحیر و شکسته دل می رفتند ، راست بدان مانست که گفتی باز نپسشان می کشند ، گرمایی سخت و تنگی نفقه ، و علف نایافت و ستوران لاغر و مردم روزه به دهن ، در راه ، امیر بر چند تن بگذشت که اسبان می کشیدند و می گریستند ، دلش بپیچید و گفت "سخت تباه شده است حال این لشکر " .

دیگر از مواردی که قدرت نویسندگی بیهقی آشکار می شود ، نمایش برخورد اشخاص

و اقعه است در بر ابر هم یا عکس العمل آنان در مقابل وقایع . در این زمینه نیز بیهقی نویسنده ای تو انا و دقیق است که همه علائم ظاهری و باطنی را پیش چشم خوانندهٔ مجسم کرده است .

از جمله زنده ترین این برخوردها و عکس العمل های اشخاص ، دید ار بوسهل زوزنی است و حسنک وزیر در دیوان بدین شرح : "چون حسنک بیامد ، خواجه بر پای خاست . چون او این مکرمت بکرد همه ، اگر خواستند یا نه ، بر پای خاستند . بوسهل زوزنی بر خشم خود طاقت نداشت ، بر خاست ، نه تمام و بر خویشتن می ژکید . خواجه احمد او را گفت : در همه کارها ناتمامی ! وی نیک از جای نشد . . . "

سراسر کتاب بیهقی مشحون است از گفتگوهای اشخاص با یکدیگر . این سخنان در نهایت زیبایی و گویایی به قلم آمده است ، به طوری که اگر از نظر نویسندگی حتی از لحاظ داستان پردازی بنگریم ، بهتر از این نمی توان محاورات اشخاص را تنظیم کرد .

بیهقی در بیان وقایع ، مانند نویسنده ای باریک بین و هنرمند ، فضای هر داستان را تصویر کرده است . چهره ها ، لباسها ، سلاحها ، قامت و دیدار اشخاص و همه صحنه ها را پیش چشم ما می آورد . از زیباترین آنها صحنه برداشتن حسنک وزیر است ، با توصیف همه جزئیات از وضع مردم تماشاگر ، قر آن خوانان ، پیکان ، که آنان را "ایستاده بودند که از بغداد آمده اند !" ، احوال حسنک و آوردن او و جامه بیرون کردنش که "برهنه باز ار ایستاد و دستها در هم زده ، تنی چون سیم سفید و رویی چون صد هزار نگار" . خروش و هیجان مردم ، وزارزار گریستن نیشابوریان ، و "مشتی رند" که آنها را "سیم دادند که سنگ زنند و مرد خود مرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده بود و خبه کرده" .

بیهقی نویسنده ای است چیره دست که عنان قلم را در اختیار داشته و به اقتضای حال ، آن را به گردش در می آورده است . آنجا که سخن محتاج اطناب است ، به منظره بازی و بیان همه عناصر اصلی و فرعی موضوع پرداخته و تصویری تمام از آن به دست داده است ، و گاه نیز در عین کمال ایجاز ، حق مطلب را ادا کرده است و هر دو حالت ، نمودار موقع شناسی و تو انایی او ست در نویسندگی . در این موارد ، مانند نقاشی که با چند خط مختصر ، طرحی کلی و لی روشن از موضوع می کشد ، بیهقی نیز با یکار بردن جمله ای کوتاه ، ما را در بر ابر واقعه قرار داده است . مثلا" حادثه امیر مسعود که نزدیک بود در رود هیرمند غرق شود ، چنین خلاصه شده است : "امیر از آن جهان آمده به خیمه فرود آمد و جامه بگردانید" .

نکته ای دیگر که کتاب بیهقی را خواندنی و گیرا کرده ، چگونگی پیوند مطالب است ، با آنکه در خلال تاریخ از اشخاص و جایها و وقایع مختلف سخن می رود که در عین پیوستگی ، هر یک مستقل می نماید ، بیهقی مانند داستان پردازی تو انا ، که کتاب را به صورت یک واحد کلی در نظر دارد ، میان همه آنها ارتباط ایجاد می کند . موضوعی دیگر که بر لطف نوشتهٔ بیهقی افزوده است ، نکته های عبرت آموز او ست در پایان وقایع تاریخی و نیز در آخر داستانها ، مثلا" در پایان سرگذشت امیر علی قریب و گرفتاریش ، می نویسد : "این است علی و روزگارش و قومش که به پایان آمد ، و احمق کسی باشد که دل در این گیتی غدار و فریفتگار بندد و نعمت و جاه و ولایت او را به هیچ چیز شمرد . "مردی کتاب خوانده چون بیهقی ، با معلومات

و محفوظات فر او ان و ذوقی روشن و قدرتی که در نویسندگی دارد ، دریافته است که آوردن حکایات در خلال تاریخ ، نشاط و رغبت خوانندگان را افزود . بعلاوه ، این کار عیبش نیست و نکته بابیهای او سبب خواهد شد " تا خفتگان و به دنیا فریفته شدگان بیدار شوند و هر کس آن کند که امروز و فردا او را سود دارد " .

از تأمل در تاریخ بیهقی برمی آید که وی بر زبان فارسی کمال تسلط را داشته است . فرهنگ و مجموعه لغات او به قدری وسیع و غنی است که اگر واژه نامه ای از کتاب او ترتیب دهیم ، تعداد کثیری کلمات و ترکیبات را در بر خواهد گرفت . نکته باریکی که در شیوه نویسندگی بیهقی به نظر می رسد ، دقت اوست در به کار بردن کلمات و ترکیبات از هر نوع ، این صفت ، از دو لحاظ قابل تامل است : "یکی آنکه آشنایی با معنی واژه ها و توجه به مورد استعمال آنها از یک طرف ، نویسنده را از به کار بردن مترادفات و کلمات زائد بی نیاز کرده ، و از طرف دیگر ، نثر را به صورتی زودوده و بلیغ جلوه گر ساخته است .

نمی توان این بحث را به پایان برد و از آهنگ و طنین خاص نثر بیهقی یاد نکرد . هر ایرانی فارسی زبان در کلام بیهقی موسیقی پر تاثیری حس می کند . این آهنگ موزون از یکسو به واسطه به گزین کردن بیهقی است از میان انبوه واژه ها و ترکیبات ، و از سوی دیگر محصول حسن تالیف کلام اوست . در نتیجه ، نثر وی زنده و پر تحرک و با حال از آب در آمده و به اقتضای مقام ، حرکت و وقار یا اوج و فرودی آشکار دارد . اما آنجا که موضوع مستلزم تامل و اندیشه است ، لحن بیهقی آرام است و سنگین و عبرت انگیز .

بیهقی می گوید : " غرض من آن است که تاریخ پایه ای بنویسم و بنایی بزرگ افراشته گردانم ، چنانکه ذکر آن تا آخر روزگار باقی ماند " . امروز ، سالهای دراز است تا بیهقی و معاصران او گذشته اند ، اما انصاف که می دهیم ، می بینیم وی به این مقصود بزرگ نایل شده است . حاصل سخن آنکه در این توفیق ، بی هیچ تردید هنر نویسندگی او تا حد زیادی تأثیر داشته است .

غلامحسین یوسفی - معاصر

متون ادب فارسی ، سال دوم فرهنگ و ادب ، ۱۳۶۸ ، ص ۵۱-۴۸

خود آزمایی :

۱- عامل جذابیت و تأثیر یک داستان چیست ؟

۲- توصیفات بیهقی از اشخاص شامل چه اوصافی می شود ؟

۳- در توصیف برخورد اشخاص و واقعه با هم چه شرایطی لازم است ؟

۴- چه ویژگیهائی موجب زیبایی و دلپذیری تاریخ بیهقی است ؟

۵- نویسنده چه دلایلی بر ای زنده و پر تحرک و با حال بودن نثر بیهقی آورده است ؟

۶- چگونه می توان ، همچون بیهقی ، از بکار بردن مترادفات و کلمات زائد بی نیاز شد ؟

یک سرنوشت ممتاز :

"جهان خوردم و کارها راندم"
"و عاقبت کار آدمی مرگ است"
تاریخ بیهقی، از قول حسنک وزیر

از ماجرای نبرد اراکردن "حسنک وزیر" در تاریخ بیهقی به تفصیل سخن رفته، یکی از موهبت‌های خاصی که نصیب این مرد کرده، اینست که کمتر کسی چون او در نثر فارسی به این زیبائی و دلنشینی توصیف شده. ساعتی که او را به پای چوبه دار می‌برند، اگر گمان میبرد که در بین انبوه تماشاگران، جوانک کمتناسی است که با قلم خود به او شکوهی جاودانی خواهد بخشید، شاید با غرور و گشاده‌روئی بیشتری جان می‌سپرد.
هنگام خواندن سرگذشت حسنک، بار دیگر بیاد می‌آوریم که آدمیزاد در خواهشها و هواهای خود چه دیر تغییر می‌پذیرد و چگونه امروز نیز چون نهصد سال پیش، همان نابکاریها و سنگدلیها بر بسیاری از فیروزمندان زمانه حکمروا است. با این تفاوت که پیشینیان در هنر آزردن و تباه کردن به اندازه مردم "متمدن" امروز بی‌باک و چیره دست نبوده اند، شاید برای آنکه "منشور ملل متحد" و "اعلامیه جهانی حقوق بشر" را امضاء نکرده بودند.
می‌دانیم که سلطان محمود در آستانه مرگ، پسر کهتر خود محمد را به جانشینی خویش برگزید و او پس از پدر بر تخت نشست. لیکن مسعود به این وصیت گردن ننهاد و آهنگ قیام کرد. جمعی از سرداران و سران غزنوی نیز که ستاره اقبال او را بلندتر می‌دیدند، از گرد محمد بپراکندند و جانب مسعود را گرفتند و او بدینگونه به آسانی بر برادر فائق آمد. مسعود، پس از آنکه در سلطنت استقرار یافت در صدد گوشمال دادن یکایک کسانی بر آمد که در راه رسانیدن به پادشاهی یاری کرده بودند، یکی از نامدارترین و وفادارترین این مردان حسنک وزیر بود که آنگونه که در خور طبع سرکش او بود، کیفری از همه دردناک‌تر یافت. دگرگونیهائی که پس از فیروزی مسعود در دستگاه غزنوی پیش آمد، کم و بیش همانگونه است که در دنیای امروز می‌بینیم، بدانگاه که نظام تازه‌ای بر اثر زور جانشین نظام پیشین میگردد: گروهی به عزت میرسند و گروهی خوار می‌گردند، از هواداران نظام پیشین گروهی از گذشته خود توبه می‌کنند و به فرمانروای جدید می‌گروند، گروهی در بدر و خانه نشین می‌گردند، گروهی نیز به مجازات می‌رسند، بیم و امید بر دلها می‌افتد و آرامش برقرار می‌شود.
حسنک آخرین وزیر سلطان محمود است. زمانی حاکم نیشابور بوده و نیشابوریان او را بسیار دوست می‌داشته اند. آنچه از احوال او در تاریخ بیهقی میتوان جست اینست که وی را در نزد سلطان محمود قرب و منزلت خاصی بوده، جاه و جلال و قدرت و ثروت فراوان داشته، کوشکها و باغها و فرشها و اسبابهای او در زمان خود کم نظیر بوده، از تعدی به اموال دیگران مبری نمانده و در نیشابور آئین‌های تازه‌ای رواج داده که به "رسمهای حسنکی" شهرت یافته.
پس از دستگیری حسنک، شاید کسان چندی، پنهان یا آشکار، در نابودی او

کوشیده اند ، اما بیهقی از سه دشمن بزرگ او نام می‌برد : خلیفه بغداد ، مسعود غزنوی و بوسهل زوزنی .

خلیفه او را به قرمطی بودن متّهم می‌کند ، یعنی پیرو فرقهٔ اسمعیلیه و خلیفه مصر . ماجرا اینست که حسنک در زمان سلطان محمود به حج می‌رود و در بازگشت ، حاجیانی را که همراه خود داشته از قلمرو فاطمیان می‌گذراند و خلعتی را که خلیفه مصر نزد او فرستاده است قبول می‌کند . بیهقی میگوید بنا به "ضرورت" چه ، اگر همراهیان خود را از راه بادیه و از قلمرو خلیفه بغداد باز می‌گردانیده است ، گویا بیم هلاک آنان می‌رفته . و نیز در همان سفر از رفتن به بغداد برای دستبوسی خلیفه غفلت می‌ورزد . این کستاخی ، "امیر المؤمنین" را بر سر خشم می‌آورد . اتهامی را که بر حسنک بسته اند ، دروغ می‌نماید . شاید گناه حسنک در نظر خلیفه تنها همان بوده است که به او بی اعتنائی کرده ، از دیدارش سر باز زده و او را هدایائی نفرستاده . در همه روزگارها ، چون امروز ، داغ تکفیر مذهبی و سیاسی ، سلاح ناجوانمردانه ای بوده است بر ضد دشمن ، و خاصه بر ضد آزادمردانی که به آسانی بر آستانه هر کس و ناکس سر فرود نمی‌آورده اند .

محمود در باره خلیفه از حسنک پشتیبانی می‌کند و به او می‌نویسد "اگر وی قرمطی است ، من هم قرمطی باشم" ، لیکن خلیفه که نهانی کینه وزیر را در دل می‌پرورد ، پس از مرگ محمود فرصتی می‌یابد که مجازات او را از مسعود بخواهد ، و مسعود خود منتظر چنین درخواستی است . دشمنی مسعود با حسنک به چند علت است : نخست آنکه حسنک در دوران کامروائی خود او را تحقیر می‌کرده و از بدگوئی در حق او زبان نگاه نمی‌داشته . دوم آنکه آشکار اجانب محمد را گرفته و در رسانیدن او به سلطنت کوشش نمایان کرده . سوم آنکه حتی پس از دستگیر شدن و بتاروز آخر در عقیده خود صریح و پابرجا مانده .

مسعود نخست اموال او را می‌گیرد و به نام خود می‌کند . به فرمان او مجلسی ترتیب می‌دهند از "احمد بن حسن میمندی وزیر" و قضات و اعیان و درباریان . حسنک را در آن مجلس حاضر می‌کنند و دو قباله می‌نویسد و همه "اسباب و ضیاع" او را طی آن دو سند به سلطان انتقال می‌دهند . بیهقی می‌نویسد : "و وی اقرار کرد به فروختن آن به طوع و رغبت" . "مرد اسیر جز اظهار طوع و رغبت چه می‌تواند کند و حال آنکه معلوم است که معامله به اکراه صورت گرفته . و نیز می‌گوید "و آن سیم که معین کرده بودند بستد" یعنی فروشنده را در تعیین مبلغ ثمن دخالتی نبوده است .

سومین دشمن حسنک "بوسهل زوزنی" است . این مرد در آغاز کار مسعود پیشکار و مشاور خاص او بوده . سپس به مشاغل مهم دیگری چون "ریاست دیوان عرض" و "ریاست دیوان رسالت" منصوب می‌گردد . زمانی مورد غضب مسعود قرار می‌گیرد و به زندان می‌افتد ، باز آزاد می‌شود و سمت ندیم سلطان را می‌یابد و در اواخر عمر نیز به وزارت "مودود" پسر مسعود می‌رسد . بوسهل نمونه ای از آن مردان بدنهاد و ناآرام است که خوب میتوانند پادشاهی کینه ورز و هوسباز و حریص را چون مسعود بپسندند و در دستگاه او تقرب یابند . لیکن بیهقی انکار نمی‌کند که "مردی اما مزاده و محتشم و فاضل و ادیب" بوده و می‌نویسد که "یگانه روزگار بوده در ادب و لغت و شعر . . ." سپس در چندین جا از شرارت و چاکرمنشی و گزافکوئی

او یاد می‌کنند . چنین می‌نماید که غالب بزرگان دربار مسعود از نیرنگ‌ها و زشت خوئی‌های او رنجیده خاطر و ملول بوده اند . خود بیهقی می‌نویسد "هر چند مرا از وی بد آید" . سر انجام مسعود نیز از دست او خسته می‌شود و به زندان می افکند .
بوسهل بیشتر از هر کس دیگر در قتل حسنک پای می‌فشارد . هر چند بیهقی علت دشمنی بوسهل را بدرستی نمی‌داند و همین اندازه اشاره می‌کند که حسنک در دوران وزارتش با وکم اعتنائی کرده بوده است ، اما چنین می‌نماید که او را از حسنک دردهای دیگری بر دل بوده که ناشی از حسد و حقیری و تنگ نظری اوست .
در هر حال ، حسنک را پس از دستگیری به غلام خود "علی ایه " نامی می‌سپارد ، و سفارش می‌کند که او را شکنجه دهد ، و از هیچ تحقیر و استخفافی در حق او فروگذار نکند . بیهقی می‌نویسد که علی ایه چنانی به من گفت " از هر چه بوسهل مثال داد از کرد ارزشت در باب این مرد از ده ، یک کرده آمدی و بسیار محابا رفتی . . . " .
بوسهل ترتیب برد ار کردن حسنک را خود بر عهده می‌گیرد و در اجرای آن قساوت و پستی را به نهایت می‌رساند .
آنچه به سیمای حسنک وزیر درخشندگی می‌بخشد و یاد او را پس از چند قرن زنده و شاداب نگاه می‌دارد ، آرامش خاطر و غرور و بی اعتنائی اوست در برابر مرگ . از پادشاهی هوادار کرده که شکست خورده است و در زندان بسر می‌برد ، سلطانی که او را در دست خود اسیر دارد ، قهار و کینه جو است ، بنابر این چه امیدی باقی است ؟ خوب می‌داند که از چنگ انتقام جان به در نخواهد برد و بی اندک تزلزلی مرد و از به سر نوشت خود تسلیم می‌شود . در تاریخ بیهقی که جز ، جز رو اقعه گزارش کرده اشاره ای نمی‌بینیم که حاکی از ضعف و زبونی حسنک باشد ، یا بنماید که او وسیله ای برای نجات خود بر انگیخته ، عذری خواسته یا شفیعی نزد سلطان فرستاده . دوباری که با او روبرو می‌گردیم ، او را بسیار آرام می‌بینیم ، آرام چون کسی که به حقانیت خود ایمان دارد و بتن به ذلت نمی‌دهد . تنها یکبار اشک در چشمهایش می‌گردد و آن لحظه ایست که می‌خواهد زن و فرزندان خود را به دست خواجه وزیر بسپارد .
در مجلسی که برای تنظیم قباله بترتیب داده اند ، چون او را به درون می آورند ، وزیر به مهربانی و احترام از او میپرسد : "خواجه چون می‌باشد و روزگار چگونه میکند ارد ؟" و او پاسخ می‌دهد : "جای شکر است" . همین یک کلام و بس ، و حال آنکه می‌توانست از شکنجه هائی که زندانبانانش به امر بوسهل بر او روا داشته بودند ، در محضر وزیر و سایر بزرگان دربار شکایتی کند ، گله ای بر زبان آورد . چون بوسهل در همان مجلس او را دشنام می‌دهد و "سگ قرمطی" می‌خواند ، به آرامی پاسخ می‌دهد " سگ بندانم که بوده است ، خاندان من و آنچه مرا بوده است از آلبت و حشمت و نعمت جهانیان دانند ، چمان خوردم و کارها راندم و عاقبت کار آدمی مرگ است ، اگر امروز اجل رسیده است کسی باز نتوانند داشت که برد ار کشند یا جزدار ، که بزرگتر از حسین علی نیم " .
تردیدی نیست که عامه مردم ، حسنک را دوست می‌داشته اند ، گرچه از ترس مسعود نتوانستند جانب او را بگیرند . بیهقی می‌گوید که چون او را از مجلس قباله بیرون می آوردند ، شنیدم که دو تن با یکدیگر می‌گفتند "خواجه بوسهل را بر این گونه آورد ، که آب خویش ببرد ؟" و چون می‌خواهند او را بر دار کنند غوغا در بین مردم

می افتد و به قول بیهقی "خواست که شوری بزرگ به پای شود". شاید از بیم چنین شورشی بود که مسعود بار دیگر پای مداهنه را در میان می‌کشد و به خدعه زشتی دست می‌زند، بدین معنی که دو تپیک مجعول می‌سازد و در کنار دارایستاده میدارد تا به مردم بنمایاند که آنان از بغداد آمده اند و فتوای قتل محکوم را از جانب خلیفه آورده اند و مشتی رجاله را پول میدهد که نعش حسنک را سنگسار کنند. بیهقی می‌نویسد "همه زارزار می‌گریستند، خاصه نشابوریان".

چه حق با حسنک بوده و چه نبوده، برتری او بر دشمنانش در اینست که کامیاب زندگی کرد و کوتاه زندگی کرد و مردانه مرد و دوستانش به زیبائی نوشته آمد، این همه موهبت بس باهم، کمتر کسی را نصیب می‌کرد.

دکتر محمد علی اسلامی ندوشن

نمونه هائی از نثر فصیح فارسی معاصر، ج ۲، ص ۱۴-۱۱

قالبهای شعر فارسی

قالب شعر زادهٔ ائتلاف وزن و قافیه است. در اینجا قافیه نقش اصلی را برعهده دارد و وزن نقش ثانوی. البتّه در سیر شعر فارسی، هر قالب عهده‌دار بیان محتوای خاصی شده و به تناسب هدف شاعر انتخاب می‌شود. مثلا، مثنوی را برای حماسه‌سرایی و حکایت پردازی نامزد کرده‌اند و غزل را برای بیان حالات و عواطف درونی. قصیده در وصف طبیعت و مدح سلاطین و بزرگان و مرثیهٔ عزیزان عرض اندام می‌کند و قطعه در پند و نصیحت و حکایات کوتاه. امّا این امرچنان سنّتی به جای نگذاشته است که سنّت شکن مستوجب ملامت باشدوشعرش را دربارگاه قبول خاطرراهی نه در این مختصر با قالبهای رایج شعر فارسی آشنا می‌گردید. یادآوری این نکته ضروری است که اهمیت هر قالب را به معیار سنّت ادبی و میراث بازمانده از بزرگان ادب می‌سنجند. چه آن قالبهایی که جام صهبای شاهکارهای ادب فارسی قرار گرفته‌اند، نزد ادب دوستان عزیزترند. اما درباره قالبهای نوپدید که هنوز از گذرگاه نقد و سنجش ارباب ذوق و توجّه عام گذر نکرده‌اند نیز پیشداوری نمی‌کنیم و رای نهایی را به حکم زمانه حواله می‌کنیم، باشد که همیشه ظروف مرصّع و بلورین را به شهد سخنهای جانپرور لبالب کرده، روان تشنگان را حلاوتی بخشند.

۱ ـ بیت و مصراع[1]

حدّاقل سخن موزون یک «مصراع» و حداقل شعر یک «بیت» است. گاه ممکن است که شاعر تمام مقصود خود را در یک بیت تنها گفته باشد. آنرا در اصطلاح شعرا، «بیت فرد» یا «بیت مفرد» به معنی «تک بیت» می‌گویند. نظیر مفردات شیخ اجل سعدی که در خاتمه دیوانش ضبط کرده‌اند.

گوینده را چه غم که نصیحت قبول نیست — گر نامه رد کنند، گناه رسول نیست (سعدی)

گفتم که برآید آبی از چاه امید — افسوس که دلو نیز در چاه افتاد (سعدی)

ابیات مفرد را بیشتر در ضمن مکاتیب و رسائل و منشآت به مناسبت مطلب گویند و درگذرند.

۲ ـ قصیده

ابیاتی بر یک وزن که مصرعهای بیت اول (مطلع) آن همقافیه (مُصَرَّع) بوده و در باقی ابیات فقط مصرعهای زوج با مطلع همقافیه‌اند. شمارهٔ ابیات قصیده معمولا مابین بیست تا هفتاد بیت است. کاهش و افزایش تعداد ابیات، بستگی به اهمّیّت موضوع و قدرت و قوّت طبع شاعر، همچنین وزن و قافیهٔ آن دارد.

موضوع قصیده از قبیل مدح و تهنیت و فتحنامهٔ جنگ و شُکر و شکایت و حماسه‌سرایی و مرثیه و مطالب اخلاقی و اجتماعی و عرفانی است.

قصاید را از سه جهت نامگذاری می‌کنند :

۱) از نظر ردیف و قوافی : چون قافیه مبتنی بر حرف «الف» باشد آن را قصیده «الفیه» نامند و چون «باء» باشد، «بائیه» و اگر «تاء» باشد، تائیه گویند و ... مانند «قصیده عزّ ورقائیه» جمال قدم که به روال «تائیه» ابن فارض نازل گردیده است.

مرا بود دل و چشمی زگردش گردون — یکی چو دجله آب و یکی چو لجّهٔ خون

چرا نگریم سخت و چرا ننالم زار — که ازمضیق جهان ره نمی برم بیرون

درون دایره، مقصود خود نمی یابم — مرا نه پای برون باشد و نه جای درون[2]

(جناب نعیم)

---

۱ ـ هر دو لنگهٔ در را به عربی «مصرعان» به صیغه تثنیه گویند. گاه مصراع را به صورت مخفف «مصرع» نیز می گویند

۲ ـ قصیده «نونیه» جناب نعیم : گلزار نعیم صص ۱۶۲ـ ۱۵۲

و چون قافیه با ردیف باشد، بیت و قصیده را «مُرَدَّف» خوانند.

۲) از نظر تشبیب[۱] و تغزّل مقدمهٔ قصیده: مثلا «اگر تشبیب قصیده در وصف بهار باشد، آنرا «بهاریه» و اگر وصف طلوع آفتاب باشد، آن را «طلوعیه» نامند، و به همین قیاس قصاید «خزائیه»، «هلالیه» و «خمریه» آمده است.

همچون قصیدهٔ منطق االطّیر:

زد نفس سر به مهر، صبح مُلَمَّع نقاب — خیمهٔ روحانیان کرد معنبر طناب
شد گهر اندر گهر، صفحه تیغ سحر — شد گره اندر گره، حلقه درع سحاب
بال فرو کوفت مرغ، مرغ طرب گشت دل — بانگ بر آورد کوس، کوس سفر کوفت خواب
صبح بر آمد زکوه، چون مه نخشب ز چاه — ماه بر آمد به صبح، چون دم ماهی ز آب
نیزه کشید آفتاب، حلقهٔ مه در ربود — نیزه این زرّ سرخ، حلقهٔ آن سیم ناب
شب عربی وار بود، بسته نقاب بنفش — از چه سبب چون عرب، نیزه کشید آفتاب؟ [۲]

(خاقانی)

۳) از نظر موضوع و مقصد اصلی شاعر و مضامین قصیده: چنانکه در مدح و ستایش باشد، آن را «مدحیّه» گویند و اگر در شکوه و شکایت باشد، «شکوائیّه». از این حیث قصاید «حبسیّه»، «رثائیّه» و ... وجود دارد.

همچون قصیده در نعت حضرت ولی امرالله:

از اینکه یار بهای جمالش از جان کرد — هزار شکر که نرخ وصال را ارزان کرد
همای اوج سعادت نشست بر لب بام — که نازنین مهم از حجره قصد ایوان کرد
عجب ستارهٔ سعدی به برج طالع ماست — که ماه روی تو بیرون سر از گریبان کرد
زخطّ سبز تو شد نسخ جلوه خوبان — چنان که اقدس و مکنونه نسخ قرآن کرد [۳]

(جناب ناطق)

و شکوائیّه معروف به «قصیده ترسائیّه»:

فلک کژروتراست از خطّ ترسا — مرا دارد مسلسل راهب آسا
نه روح الله بر این دیر است چون شد؟ — چنین دجال فعل این دیر مینا
تنم چون رشتهٔ مریم دوتا است — دلم چون سوزن عیسی است یکتا
من اینجا پایبست رشته مانده — چوعیسی پایبست سوزن آنجا [۴]

(خاقانی)

---

۱ ـ «تَشبیب» یا «نَسیب» در اصطلاح شعرا، قسمت پیش درآمد اوایل قصیده است که مقدمه ای در ذکر محسن محبوب و حکایت حال عشق و عاشقی یا وصف مناظر طبیعی و امثال آن ساخته، آنگاه به مناسبتی لطیف و بیانی گرم و گیرا از آن مقدمه به اصل مقصود از قبیل مدح و ستایش و ... پرداخته باشند. در بیتی که از تشبیب به اصل موضوع گریز می زنند معمولا نام ممدوح خود را به ظرافت می اورند که به آن «تَخَلُّص» یا رهایی می گویند. در سیر شعر فارسی، اندک اندک «تخلص» عنوان شاعر گردید.

۲ ـ گزیده اشعار خاقانی شروانی ـ به کوشش: سجادی، دکتر سید ضیاءالدین ـ شرکت سهامی کتابهای جیبی ـ ۱۳۶۳ ـ صص ۱۷ ـ ۱۶

۳ ـ دیوان ناطق ـ موسسه ملی مطبوعات امری ـ ۱۲۴ بدیع ـ صص ۳۱۱ ـ ۳۰۸

۴ ـ گزیده اشعار خاقانی شروانی ـ ایضاً ـ صص ۱۲ ـ ۶

۳ـ غزل

غزل در اصطلاح ادبی، نام یکی از انواع شعر است شامل هفت تا چهارده بیت متّحد الوزن که اولاً دو مصراع اوّلین بیت (بیت مَطلَع) آن قافیه دارند (مُصَرّعند) و ثانیاً مصراع های دوم تمام ابیات با مصراع اول بیت مطلع هم قافیه اند. به ندرت غزلی یافت می شود که بیش از چهارده بیت داشته باشد. شاعر در بیت آخر (مَقطَع) غزل، معمولا اسم شعری خود را ذکر می کند یا به اصطلاح تخلّص می کند. مضمون غزل غالباً ذکر زیبایی معشوق و بی وفایی و سنگدلی او و قصّهٔ فراق و محنت کشیدن عاشق است. البتّه از آنجا که قانون تحوّل و تکامل شامل ادبیات هم می شود، در سیر شعر فارسی، غزل نیز دستخوش تغییراتی شده که محتوای آن را از معانی عرفانی تا مسایل اجتماعی و سیاسی فراگرفته است.

سنایی اوّلین شاعری است که غزل را به طرز جدّی آغاز کرد و می توان او را «پیشوای غزلسرایان» دانست. همچنین او اوّلین کسی است که معانی عارفانه را در غزل فارسی وارد کرده است.

درطیّ تاریخ ادبیات فارسی، برای «غزل» می توان سه معنا در نظر گرفت که دو معنای اوّل قدیمی شده و امروزه متروک گشته است:

۱ ـ غزل به معنی مُقَطّعات چند بیتی که ملحون (آهنگین) بوده است. این نوع غزل که تا پایان قرن پنجم همچنان معمول بوده، ظاهراً در اوایل مقید به وزن رباعی بوده و سپس این قید حذف شده است.

۲ ـ غزل به معنی (تغزّل) یا تشبیب قصیده که قسمت پیش در آمد قصیده است و در جای خود توضیح داده شد. این نوع غزل از شعر عرب تقلید شده و تا قرن نهم و دهم معمول و متداول بوده است.

۳ ـ غزل به معنی مصطلح آن که در آغاز مقال تعریف شده و نمونهٔ بارز آن غزلیات سعدی و حافظ است.

نکته: «تخلّص» در اصطلاح شعرا به دو معنی معمول است:

الف ـ نام شعری شاعر که شبیه نام خانوادگی امروزی است از قبیل: حافظ، سعدی، خواجو...

ب ـ در قصیده به معنی گریز زدن و انتقال یافتن از پیش درآمد (تشبیب و تغزّل) به مدیحه یا مقصود دیگر. [۱]

۴ـ مثنوی

مثنوی که آن را «مزدوج» نیز خوانند، قالب شعری است که در وزن یکی بوده اما دو مصراع هر بیت آن دارای قافیهٔ مستقلّ از ابیات دیگر است. عدّهٔ ابیات مثنوی محدود نیست. بدین سبب این نوع شعر مناسب داستانسرایی، افسانه پردازی و شرح و بسط مطالب است. سرودن مثنوی از همان آغاز شعر فارسی، شروع شده است. اما خوشترین مثنوی همان است که در نظم شاهنامهٔ فردوسی و حدیقهٔ سنایی و خمسهٔ نظامی و بوستان سعدی و مثنوی معنوی ملاّی رومی به کار رفته است. از آثار مبارکه قطعاتی از مثنوی جمال مبارک و حضرت عبدالبهاء را به مناسبت می آوریم:

ای حیات العرش خورشید و داد — که جهان و امکان چه تو نوری نزاد
گر نبودی خلق محجوب از لقا — یک دو حرفی گفتم از سرّ بقا
تا که جانها جمله مرهونت شوند — تا که دلها جمله مجنونت شوند
تا ببینی عالمی مجنون ومست — روحها بهر نثار اندر دو دست [۲]

(حضرت بهاءالله)

---

۱ ـ این بخش با اندکی تصرف و تلخیص از کتاب ذیل اقتباس شده است: سیر غزل در شعر فارسی، شمیسا، دکتر سیروس ـ انتشارات فردوس ـ ۱۳۶۲. برای کسب اطلاعات بیشتر می توان به همین کتاب و منابع مطالعه تکمیلی تاریخ ادبیات مراجعه کرد.

۲ ـ آثار قلم اعلی ـ ج ۳ ـ موسسه ملی مطبوعات امری ـ ۱۲۱ بدیع ـ صص ۱۹۲ـ ۱۶۰

هوالله

ای خدای پر عطای ذوالمنن — واقف جان و دل و اسرار من
در سحرها مونس جانم توئی — مطّلع بر سوز و حرمانم توئی
هر دلی پیوست با ذکرت دمی — جز غم تو می نجوید محرمی
خون شود آن دل که بریان تو نیست — کور به چشمی که گریان تو نیست [1]

(حضرت عبدالبهاء)

۵.قطعه

قالبی است شبیه قصیده. با این تفاوت که مطلع آن مُصَرَّع نبوده، همه آن راجع به یک موضوع اخلاقی یا حکایت شیرین یا مدح و هجو و تهنیت و تعزیَت و امثال آن می باشد. حدّاقلّ ابیات قطعه ۲ و حدّاکثر معمول و متداول پانزده بیت است ، ولی برحسب ضرورت تا پنجاه بیت نیز گفته شده است. سعدی و جامی در ضمن گلستان و بهارستان از قطعات کوتاه سود برده‌اند.از متقدّمین، انوری و ابن یمین و از متاخّرین، بهار و پروین اعتصامی در این قالب طبع‌آزمایی کرده‌اند. همچون :

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت — مست گفت ای دوست این پیراهن افسار نیست
گفت مستی زان سبب افتان و خیزان می‌روی — گفت جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست
گفت می باید تو را تا خانه قاضی برم — گفت روصبح آی، قاضی نیمه شب بیدار نیست [2]

(پروین اعتصامی)

ونیز:

دوش ازافاضه ملکوت بها رسید — بر گوش جان ز عالم بالا ترانه‌ای
کای طایر محیط الوهیّت اله — بحر محیط ذات ندارد کرانه‌ای
اوصاف و اصفان و بیانات عارفان — باشد به پیشگاه جنابش فسانه‌ای [3]

(جنابان نیّر و سینا)

۶ ـ مسمط

نوعی از قصیده یا اشعاری است، هموزن، مرکّب از بخشهای کوچک که همه در وزن و عدد مصرعها همانند و در قافیه‌ها مختلف باشند. مثلا «بهاریه» جناب نعیم را در نظر بگیرید. چهار مصراع بر یک وزن و قافیه گفته و در آخر یک مصراع آورده‌اند که در وزن با مصرعهای قبل همسان و در قافیه مختلف است [4] از مجموع این پنج مصرع یک بخش تشکیل شده که آنرا به اصطلاح شعرا، یک «لخت» یا «رشته» و یا «بند» از مسمط گویند. در بند دوم باز چهار مصراع بر یک قافیه بگویند که با بند اوّل در وزن یکی و در قافیه متفاوت باشد، اما مصرع پنجم را بر همان وزن و قافیه بیاورند که در آخر بند اول بود، و به همین ترتیب تا آخر مسمّط ادامه دارد. هر مسمّط معمولاً از سی تا چهل بند تشکیل می یابد. «بهاریه» نمونه مسمط مخمّس(پنج تایی) است امّا ممکن است عدد مصرعهای هر بند کمتر یا بیشتر از پنج مصرع باشد. بنابراین به تعداد مصرعها آنها را «مثلّث»، «مربّع»، و «مسدّس» می‌خوانند. اما بیش از هفت مصرع چندان معمول نیست.

---

۱ ـ اذکار المقربین ـ تدوین :اشراق خاوری، عبدالحمید (جلد دوم) ـ لجنه ملی نشر آثار امری ـ ۱۰۴ بدیع ـ صص۷۲ـ ۷۰.
۲ ـ گنج سخن ـ تالیف : صفا، دکتر ذبیح الله (جلد سوم) ـ انتشارات ققنوس ـ ۱۳۶۷ ـ صص ۲۹۴ـ۲۹۳
۳ ـ تذکره شعرای قرن اول بهایی ـ تالیف ذکایی بیضایی ، نعمت الله (جلد دوم) ـ مؤسّسه ملّی مطبوعات امری ـ ۱۲۳ بدیع ـ صص ۲۲۶ـ ۲۲۵
۴ ـ در بند اول ممکن است همه مصرعها همقافیه باشند، چنانکه در «بهاریه» می بینیم.

از قالبهای متداول در بین متقدّمین، مسمّط بوده و در میان متاخرین نیز ملک الشّعراء بهار، ادیب الممالک فراهانی در این قالب، شعر سروده‌اند. به مسمط مسدس «خزائیه» منوچهری دامغانی توجّه کنید :

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است　　باد خنک از جانب خوارزم وزان است
آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است　　گویی به مثل پیرهن رنگرزان است
دهقان به تعجّب سر انگشت گزان است
کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار
طاووس بهاری را دنبال بکندند　　پرّش ببریدند و بکنجی بفکندند
خسته به میان باغ به زاریش پسندند　　با او ننشینند نگویند و نخندند
وین پرّ نگارینش بد و باز نبندند
تا بگذرد آذر مه و آید سپس آذار[1]　　(منوچهری دامغانی)

۷ ـ ترکیب بند و ترجیع بند

هر گاه چند بیت بر یک وزن و قافیه بگویند و در پایان آن یک بیت بیاورند که با ابیات پیشین در وزن متّحد و در قافیه متفاوت باشد و این عمل را چند بار تکرارکنند، به طوریکه در فواصل همه بخشها بیتی منفرد آمده باشد، «ترکیب بند» به وجود می‌آید. بیت فاصله را «بند ترکیب» گویند.

حال اگر یک بیت را در فواصل بندها عیناً تکرار کرده باشند، آن نوع شعر را «ترجیع بند» و بیت فاصله را «بند ترجیع» گویند. بندهای مختلف می تواند در تعداد ابیات مختلف باشد. در میان شعرای فارسی زبان، ترجیع بند عارفانه «هاتف اصفهانی» و ترکیب بند مرثیه «محتشم کاشانی» بسیار معروف است. «جناب نعیم» نیز استدلالیه خود را در قالب ترکیب بند سروده‌اند [2]

این دو قالب انواع فرعی چون مربّع، مخمّس، و مسدّس دارند. منظومه بیست و نه حرف «جناب نعیم» مربّع ترکیب است. مربع ترکیب :

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید　　داستان غم پنهانی من گوش کنید
قصّهٔ بی سر و سامانی من گوش کنید　　گفت و گوی من و حیرانی من گوش کنید
شرح این قصه جانسوز نگفتن تا کی
سوختم، سوختم این راز نهفتن تا کی [3]　　(وحشی بافقی)

۸ ـ مستزاد

هر گاه به آخر هر مصراع رباعی یا غزلی یک پارهٔ مستقل از همان وزن به طور جداگانه بیاورند با رعایت قافیه همان مصرع، قالب مستزاد به وجود می‌آید. شکل مستزاد ظاهراً از نوعی شعر عامیانه عربی اقتباس شده است. گذشته از «خواجوی کرمانی» این نوع شعر در میان متاخرین از «یغمای جندقی» تا «ملک الشعراء بهار» مورد توجه بوده است آن هم برای مراثی مذهبی و اشعار سیاسی و به ندرت حتّی برای غزل و عرفان. [4] درمیان شعرای بهایی نیز جنابان «بصّار رشتی» و «ادیب طالقانی» و تنی چند از شعرای دیگر در این زمینه مضامین بکر امری سروده‌اند. همچون :

---

۱ ـ مسمط در شعر فارسی ـ اعظمی راد، گنبد دردی ـ موسسه انتشارات امیرکبیر ـ ۱۳۶۶ ـ صص ۶۱ ـ ۶۰

۲ ـ محض اختصار از آوردن نمونه برای ترکیب بندو ترجیع بند گذشتیم. دوستان خودبه منابع مطالعه تکمیلی مراجعه و نمونه ها را ملاحظه کنند.

۳ ـ فنون بلاغت و صناعات ادبی ـ همایی، جلال الدین ـ انتشارات توس ـ ۱۳۶۴ ـ صص ۲۰۸ ـ ۲۰۵

۴ ـ شعر بی دروغ، شعربی نقاب ـ زرین کوب، دکتر عبدالحسین ـ انتشارات جاویدان ـ ۲۵۳۶ ـ ص ۱۰۶

این مدّعیان در طلب یار به هر سو — کردند تکاپو
چون گشت عیان خود ننمودند بدو رو — کردند هیاهو
گر مرد رهی ای دل از اوهام حذر کن — زاستار گذر کن
اینک به وثاق آمد آن یار پری رو — با طلعت نیکو
از اول ابداع نهان بود جمالش — در ستر جلالش
در طور لقاء موسی جان در طلب او — ربِّ أرنی گو
امروز شد از مشرق توحید نمایان — چون شعلهٔ فاران
شد جلوه گر انوار جمالش ز همه سو — از هر در و هر کو[1] (جناب ادیب طالقانی)

۹ ـ رباعی

دو بیت شعر که قافیه درمصرعهای اول، دوم و چهارم رعایت شده و بروزن عبارت (لاحول ولاقوّة الاّ باللّه) باشد[2]. آوردن قافیه در مصراع سوّم اختیاری است. رباعی به واسطه ایجازی که دارد از مؤثرترین انواع شعر فارسی است که برای بیان افکار فلسفی و عرفانی به کار می‌رود. رباعیات حکیم «عمر خیّام» با آنکه اندک است از معروفترین این نوع شعر می باشد. مولوی و سعدی نیز رباعیات نغز و دلنشینی دارند. در میان شعرای بهایی نیز جنابان «عزیز الله مصباح» و «فخر الدین هوشنگ روحانی» در این قالب شعر سروده اند مانند:

این قافلهٔ عمر عجب می گذرد — دریاب دمی که با طرب می گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری؟ — پیش آر پیاله را که شب می گذرد[3] (خیام)
آنان که به چشم حق در اشیا بینند — در خلق نه جز آن رخ زیبا بینند
در هر قدحی می حقیقت نوشند — در هر صدفی لؤلؤ لا لا بینند[4] (جناب مصباح)
بر مردم نا اهل زبان باز مکن — بیگانه به سرّ عشق همراز مکن
تا تشنه نبینی سخن از آب مگو — تا سمع نیابی سخن آغاز مکن[5] (فخر الدین هوشنگ روحانی)

۱۰ ـ دوبیتی

کلمه «دوبیتی» را علاوه بر اینکه در مورد رباعی نیز می توان به کار برد، در معنی دیگر مصطلح است برای گونه ای شعر که شامل دو بیت بوده و در قافیه بندی همانند رباعی بوده امّا در وزن با آن متفاوت است. دو بیتی را ادبای قدیم «فَهلَویات» (پهلویات) و «ترانه» می گویند. معروفترین این نوع شعر از آن «بابا طاهر همدانی» است، مانند:

دلی دارم که بهبودش نمی بو — نصیحت می کرم سودش نمی بو
ببادش می‌دهم نش می برد باد — در آتش می نهم دودش نمی بو[6] (باباطاهر همدانی)

همچنین: دوش دیدم دلبرم گیسو بدوش انداخته — زان بدوش انداخته، خلقی بجوش انداخته
هر شکنج نار زلفش حاجتی سازد روا — حاجت مارا چرادرپشت گوش انداخته[7] (درویشه رفسنجانی)

---

۱ ـ تذکره شعرای قرن اول بهایی (جلد دوم) تالیف ذکلیی بیضایی، نعمت الله (جلد دوم) ـ موسسه ملی مطبوعات امری ـ ۱۲۳ بدیع صص ۵۲ـ۵۴

۲ ـ باید دانست که این وزن یکی از اوزان تقطیعی رباعی است نه وزن اصلی آن. اگر همه رباعیان زبان فارسی را تقطیع کنیم به ۱۲ گونه وزن بر می‌خوریم که یکی از آنها اصلی (مفعول مفاعیل مفاعیل فعل) و بقیه وزن تقطیعی است. مثال برای وزن تقطیعی:
افلاک که جز غم نفزایند دگر (نقل از آشنایی با عروض و قافیه ـ شمیسا، دکتر سیروس صص ۵۶ ۵۵)

۳ ـ گنج سخن ـ صفا، دکتر ذبیح الله (جلد اول) ـ انتشارات قفنوس ـ ۱۳۶۷ ـ ص ۲۸۸

۴ ـ دیوان مصباح ـ موسسه ملی مطبوعات امری ـ ۱۲۲ بدیع ـ ص ۳۲۳.

۵ ـ خورشید در سیاه‌چال ـ موسسه مطبوعات امری ـ ۱۳۱ بدیع ـ ص ۱۱۰

۶ ـ گنج سخن (جلد اول) ـ ایضاً ـ ص ۲۱۴

۷ ـ تذکره شعرای قرن اول بهایی (جلد دوم) ـ ایضا ـ ص ۱۲۸

(۵)

امید از حق نباید برید نکه : إِنَّهُ لَا يَيْأَسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ . امید سر راه ایمنی است .
اگر در راه نمی روی ، بیاری ، سر راه را نگاه دار . مگو که کژ پیما کردم . تو راستی را پیش گیر ، هیچ کژی نمانند . راستی همچون عصای موسی است ، آن کژ پیما همچون سحرها ست : چون راستی بنیاید ، همه را بخورد . اگر بدی کرده ای ، با خود کرده ای ، جفای تو به وی کجا رسد ؟

مرغی که بر آن کوه نشست و بر خاست بنگر که در آن کوه چه افزود و چه کاست

چون راست شوی ، آن همه نمانند ، امید را ، زنهار ، مبر !

(۸)

آدمی اسطرلاب حق است ، اما منجمی باید که اسطرلاب را بداند . تره فروش یا بقال اگر چه اسطرلاب دارد ، اما از آن چه فایده گیرد و به آن اسطرلاب چه داند احوال افلاک را و دوران و برجها و تاثیرات و انقلاب را الی غیر ذلک ؟ پس اسطرلاب در حق منجم سودمند است که : مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ .
همچنانکه این اسطرلاب مسین آینه افلاک است ، وجود آدمی که وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ . . . اسطرلاب حق است : چون او را حق تعالی به خود عالم و دانا و آشنا کرده باشد ، از اسطرلاب وجود خود تجلی حق را و جمال بیچون را دم به دم و لمحه به لمحه می بینند ، و هرگز آن جمال از این آینه خالی نباشد .
حق را عز و جل بندگانند که ایشان خود را به حکمت و معرفت و کرامت می پوشانند . اگر چه خلق را آن نظر نیست که ایشان را ببینند ، اما از غایت غیرت خود را می پوشانند ، چنانکه متنبی می گوید :

لَبِسْنَ الْوَشْيَ لَا مُتَجَمِّلَاتٍ وَلٰكِنْ كَيْ يَصُنَّ بِهِ الْجَمَالَا

(۹)

سؤال کردکه : از نماز نزدیکتر به حق را هی هست ؟ فرمود : هم نماز .
اما نماز این صورت تنها نیست ، این قالب نماز است ، زیرا که این نماز را اولی است و آخری است ، و هر چیز را که اولی و آخری باشد آن قالب باشد ، زیرا تکبیر اول نماز است و سلام آخر نماز است .
و همچنین شهادت آن نیست که بر زبان می گویند تنها ، زیرا که آن را نیز اولی است و آخری . و هر چیز که در حرف و صوت در آید و او را اول و آخر باشد آن صورت و قالب باشد ، جان آن نیچون باشد و بینهایت باشد و او را اول و آخر نبود .
آخر ، این نماز را انبیا پیدا کرده اند . اکنون این نبی ، که نماز را پیدا کرده است ، چنین می گوید که : لِي مَعَ اللَّهِ وَقْتٌ لَا يَسَعُنِي فِيهِ نَبِيٌّ مُرْسَلٌ وَلَا مَلَكٌ مُقَرَّبٌ .
پس دانستیم که جان نماز این صورت تنها نیست ، بلکه استغراقی است و بیهوشی است که این همه صورتها برون می ماند و آنجا نمی گنجد ، جبرئیل نیز ، که معنی محض است ، هم نمی گنجد .

اینِ مُقْری قر آن ر ا درست می‌خو انند . آری ، صورت قر آن ر ا درست می‌خو انند ، ولیکن از معنی بی‌خبر . دلیل بر آن که حالی که معنی ر ا می‌یابد ر د می‌کنند ، به نا بینا یی می‌خو انند . نظیر ش مر دی در دست قند ز دارد ، قُنْدُزی دیگر از آن بهتر آور دند ، ر د می‌کند . پس د انستیم قند ز ر ا نمی‌شناسد . کسی این ر ا گفته است که قند ز است ، او به تقلید به دست گر فته است . همچون کو دکان که با گِر دُکان باز ی می‌کنند ، چون مغز گر دکان بیار و غن گر دکان به ایشان د هی ، ر د کنند که گر دکان آن است که جغ‌جغ کند ! این ر ا بانگی و جغ‌جغی نیست ! آخر خَز اینِ خد ای بسیار است و علمهای خد ای بسیار . اگر قر آن ر ا به د انش می‌خو انند ، قر آن دیگر ر اچه ار د می‌کند ؟ با مُقْری بی‌تقریر می‌کر دم که قر آن می‌گو ید که قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي . اکنون به پنجاه در مسنگ مر کب این قر آن ر ا تو ان نبشتن . این ر مزی است از علم خد ای ، همه علم خد ا تنها این نیست . عطاری در کاغذ پاره ای د ار و نماد ، تو گو یی همه د کان عطار اینجاست ! این ابلهی باشد . آخر در زمان موسی و عیسی و غیر هما قر آن نبود ، کلام خد ا بود ، به عربی نبود . تقریر این می‌د ادم ، د ید م در آن مُقْری اثر نمی‌کرد ، تر کش کر دم .

سخن به قد ر آد می می آید . سخن ما همچون آبی است که میر اب آن ر ا رو ان می‌کنند : آب چه د اند که میر اب او ر ا به کد ام د شت رو ان کر د ه است - در خیار ز ار ی یا کلم ز ار ی یا در پیاز ز ار ی ، در گلستانی ؟ این د انم که چون آب بسیار آید ، آنجا ز مینهای تشنه بسیار باشد ، و اگر اند ک آید ، د انم که ز مین اند ک است ، باغچه است یا چار د یو ار ی کو چک . لِيُتِمَّ الْحِكْمَةَ عَلَىٰ لِسَانِ آلِهِ الطَّاهِرِينَ بِقَدْرِ هِمَمِ الْمُسْتَمِعِينَ . من کفش د و زم ، چرم بسیار است ، الا به قد ر پای بر م و د ر زم :

سایه شخصم و اند ازه او قامتش چند بود ؟ چند انم

د ر ز مین حیو انکی است که ز یر ز مین می‌زید و د ر ظلمت می‌باشد . او ر ا چشم و گوش نیست ، ز یر ا د ر آن مقام که او بأش د ارد محتاج چشم و گوش نیست ، چون به آن حاجت ند ارد . چشمش چر ا د هند ؟ نیست که خد ای ر ا چشم و گوش کم است یا بخل هست ، الا او چیز ی به حاجت د هد . چیز ی که نبی حاجت د هد بر او بار کر د د . حکمت و لطف و کر م حق بار بر می‌گیر د ، بر کسی بار کی نهد ؟ مثلاً آلت د رو گر ر ا ، از تیشه و ار ه و مبر د و غیر ه ، به د ر ز بی د هی که این ر ا بگیر ، آن بر او بار کر د د ، چون به آن کار نتو ان د کر د ن . پس چیز ی ر ا به حاجت د هد . همچنانکه آن کر مان د ر ز یر ز مین د ر آن ظلمت ز ند گانی می‌کنند ، خلقانند د ر ظلمت این عالم ، قانع و ر اضی ، و محتاج آن عالم و مشتاق د ید ار نیستند . ایشان ر ا آن چشم بصیر ت و گوش هوش به چه کار آید ؟ کار این عالم به این چشم حسی که د ار ند بر می آید . چون عزم آن طر ف ند ار ند ، آن بصیر ت به ایشان چون د هند که به کار شان نمی آید ؟

تا ظن نبر ی که ر هر و ان نیز نی اند ، کامل صفتان بی‌نشان نیز نی اند !
ز ین گو نه که تو محرم اسر ار نه ای ، می‌پند ار ی که د یگر ان نیز نی اند !

اکنون عالم به غفلت قائم است ، که اگر غفلت نباشد ، این عالم نماند . شوق خد او یاد آخر ت و سکر و وجد معمار آن عالم است . اگر همه آن رو نماید ، یکلی به

آن عالم رویم و اینجا نمانیم . وحق تعالی می‌خواهد که اینجا باشیم تا دو عالم بباشد . پس دو کدخدا را نصب کرد ، یکی غفلت و یکی بید ادی ، تا هر دو خانه معمور ماند .

(۸۲)

مجنون خواست که پیش لیلی نامه نویسد . قلم در دست گرفت و این بیت گفت :

خیالُکَ فی عَیْنی وَ اسْمُکَ فی فَمی وَ ذِکْرُکَ فی قَلْبی ، اِلی اَیْنَ اَکْتُبُ

خیال تو مقیم چشم است ، و نام تو از زبان خالی نیست ، و ذکر تو در صمیم جان جای دارد ، پس نامه پیش کی نویسم ؟

چون تو در این محلها می‌گردی ، قلم بشکست و کاغذ بدرید .

(۸۴)

پادشاه یکی را بر دار می‌کند و در ملا ، خلایق ، جای بلند عظیم ، او را می آویزند ، اگر چه در خانه ، پنهان از مردم ، و از میخی پست نیز تو ان در آویختن ، اَلّا می باید که تا مردم ببینند و اعتبار گیرند و تفاد حکم و امتثال امر پادشاه ظاهر شود . آخر همه دارها از چوب نباشد ، منصب و بلندی و دولت دنیا نیز داری عظیم بلند است ، چون حق تعالی خواهد که کسی را بگیرد ، او را در دنیا منصبی عظیم و پادشاهی بزرگ دهد ، همچون فرعون و نمرود و امثال اینها . آن همه چودار ی است که حق تعالی ایشان را بر آنجا می‌کند تا جملهٔ خلایق بر آنجا مطلع شوند .

(۸۵)

المؤمنون کَنَفْسٍ واحِدَة . درویشان حکم یک تن دارند : اگر عضوی از اعضا درد گیرد ، باقی اجزا متألّم شوند ، چشم دیدن خود بگذارد و گوش شنیدن و زبان گفتن ، همه بر آنجا جمع شوند . شرط یاری آن است که خود را فدای یار خود کنند و خویشتن را در غوغا اندازد جهت یار ، زیر همه رود به یک چیز دارند و غرق یک بحر شوند . مؤمن چون خود را فدای حق کند ، از بلا و خطر و دست و پا چرا اندیشد ؟ چون سوی حق می‌رود ، دست و پا چه حاجت است ؟ دست و پا بر ای آن داد تا از او بدین طرف رود ان شوی . لیکن چون سوی پا گرود دستگر می‌روی ، اگر از دست بروی و در پای افتی و بی دست و پا شوی ، همچون سَحَرهٔ فرعون می‌روی ، چه غم باشد ؟

زهر از کف دلدار سیمبر بتوان خورد تلخی سخنش همچو شکر بتوان خورد

پس با نمک است یار ، پس با نمک است جایی که نمک بود ، چگر بتوان خورد

(۹۰)

یوسف مصری را دوستی از سفر رسید . گفت : جهت من چه ارمغان آوردی ؟

گفت : چیست که تو را نیست و تو بدان محتاجی ؟ الاجهت آنکه از تو خوبتر هیچ نیست ، آینه آورده ام تا هر لحظه روی خود را در وی مطالعه کنی .

چیست که حق تعالی را نیست و او را بدان احتیاج است ؟ پیش حق تعالی دل روشنی می‌باید بردن تا در وی خود را ببینند . اِنَّ اللّهَ لایَنْظُرُ اِلی صُوَرِکُمْ وَلا اِلی اَعْمالِکُمْ وَ اِنَّما یَنْظُرُ اِلی قُلُوبِکُمْ .

(۹۴)

یکی گفت : عاشق می باید که ذلیل باشد و خوار باشد و خمول باشد . . . و از این اوصاف بر می شمرد .

فرمود که : عاشق اینچنین می باید و قتی که معشوق خواهد ، یا نه ؟ اگر بی مراد معشوق باشد ، پس او عاشق نباشد ، پیرو مراد خود باشد و اگر به مراد معشوق باشد ، چون معشوق اورا نخواهد که ذلیل و خوار باشد ، او ذلیل و خوار چون باشد ؟

پس معلوم شد که معلوم نیست احوال عاشق ، الا تا معشوق اورا چون خواهد .

(۹۹)

اگر کسی در حق کسی نیک گوید ، آن خیر و نیکی به وی عاید می شود ، و در حقیقت ، آن ثنا و حمد به خود می گوید . نظیر این چنان باشد که کسی گرد خانه خود گلستان و ریحان کارد ، هر بار یکه نظر کند ، گل و ریحان ببیند ، او دانما " در بهشت باشد . چون خو کرد به خیر گفتن مردمان ، چون به خیر نیکی مشغول شد ، آن کس محبوب وی شد ، و چون از وی یاد آید ، محبوب را یاد آورده باشد ، و یاد آوردن محبوب گل و گلستان است و روح و راحت است . و چون بد نیکی گفت ، آن کس در نظر او مبغوض شد ، چون از او یاد کند و خیال او پیش آید ، چنان است که مار یا کژدم یا خار و خاشاک در نظر او پیش آمد .

اکنون چون می تو انی که شب و روز گل و گلستان ببینی و ریاض ارم ببینی ، چرا در میان خارستان و مارستان گردی ؟ همه را دوست دار تا همیشه در گل و گلستان باشی . و چون همه را دشمن داری ، خیال دشمنان در نظر می آید . چنان است که شب و روز در خارستان و مارستان می گردی .

پس اولیا ، که همه را دوست می دارند و نیک می بینند ، آن را بر ای غیر نمی کنند ، بر ای خود کاری می کنند تا مبادا که خیالی مکروه و مبغوض در نظر ایشان آید . چون ذکر مردمان و خیال مردمان در این دنیا لابد و ناگزیر است ، پس جهد کردند که در یاد ایشان و ذکر ایشان همه محبوب و مطلوب آید تا کراهت مبغوض ، مشوش راه ایشان نگردد .

پس هر چه می کنی در حق خلق ، و ذکر ایشان می کنی به خیر و شر ، آن جمله به تو عاید می شود . و از این می فرماید حق تعالی : مَنْ عَمِلَ صَالِحًا " فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا . وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا " يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا " يَرَهُ .

(۱۰۱)

عارفی گفت : رفتم در گلخنی تا دلم بگشاید ، که گریزگاه بعضی اولیا بوده است . دیدم رئیس گلخن را شاگردی بود . میان بسته بود ، کار می کرد . و او ش می گفت که این بکن و آن بکن . او چست کار می کرد . گلخن تاب را خوش آمد از چستی او در فرمان بردار ی . گفت : آری ، همچنین چست باش . اگر تو پیوسته چالاک باشی و ادب نگاه داری ، مقام خود به تو دهم و تو را به جای خود بنشانم . مرا خنده گرفت و عقده من بگشاد . دیدم رئیسان این عالم را همه بدین صفتند با چاکر ان خود .

حق‌تعالی‌فرمون‌ر اچهار صد سال عمر و ملک و پاد شاهی و کامروایی‌د اد . جمله حجاب بود که او را از حضرت حق‌دور می‌د اشت . یک‌روزش بپیمر اد ی‌و در د سر ند اد تا نباد ا که حق‌ر ایاد آرد . گفت : بتو به مر اد خود مشغول می‌باش و مار ایاد مکن . شبت خوش باد !

گزید ه فنیه مبافنیه ـ تلخیص ، مقد مه و شرح : د کتر حسین الهی‌قمشه ای ۱۳۶۶

توضیحات قطعه (۵) :

* إِنَّهُ لَا يَيْأَسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ . . . : بخشی از آیه ۸۷ ، سور ه یوسف ، بد ین‌مضمون : ای فرزند ان‌من‌بر وید و از حال‌یوسف و بر ادرش جو یا شوید ، و از رحمت‌خد ا مأیوس مگرد ید . همانا که از رحمت‌خد ا هیچکس ، جز مردم کافر ، نو مید نگرد د .

* مر غی‌که بر آن . . . : بیت‌د وم یک‌ر باعی‌که در کتاب اسر ار التوحید آمد ه :

بر خو ان از ل‌گر چه ز خُلْقیان غو غاست خو ر دند و خو ر ید و کم نشد ، خو ان‌بر جاست
مر غی‌که بر آن‌کو ه نشست و بر خاست بنگر که در آن‌کو ه چه افزود و چه کاست

***

یکی‌مر غ‌بر کو ه‌بنشست و خاست چه افزود بر کو ه‌و از وی‌چه کاست ؟
من آن‌مر غم و این‌جهان‌کو ه‌من چو رفتم ، جهان ر اچه اند و ه‌من ؟

توضیحات قطعه (۸) :

* احو ال افلاک . . . : قد ما ، بنابر هیئت‌بطلمیوس ، معتقد بود ند که زمین‌در مرکز عالم قر ار د ار د و سیار ات سبعه (که بهتر تیب فاصله از زمین عبار تند از : ماه ، عطارد ، زهر ه ، خو رشید ، مر یخ ، مشتری و زحل) هر یک‌به چرخ عظیمی‌که "فلک" نام د ار د متصلند ، و بحرکت‌د ای اصلی و فر عی آن‌چرخ به‌گرد زمین میگرد ند . پس از هفت‌فلک سیار ات‌که آنها ر امد بّر ان‌یاسر هنگان‌خاص و گاه آبادی‌علو ی‌مینامید ند ، فلک‌د یگر ی است‌که همه ستار گان‌ثابت‌همچون‌نگین در آن نصب‌شد ه اند و بحرکت‌د اش یکنو اخت آن‌فلک ، همه به‌د ور زمین‌میگرد ند . در فلک‌ثو ابت ، کمر بندی‌فر ض می‌کر د ند که در آن‌د و از ه‌د سته از ستار گان‌ثابت قر ار د اشتند ، و خو رشید در حرکت‌سالیانه خو د در این‌کمر بند ، هر یک‌ماه از مقابل‌یک‌د سته از این‌ستار گان ، که بر ج‌خو ان د ه‌میشو ند ، می‌گذر د . لذ ا این کمر بند ر امنطقةُ البُروج و گاه "کمر آفتاب" می‌نامید ند . بر و ج‌د و از د ه‌گانه عبار تند از : حَمَل و ثور و جوز ا (سه ماه بهار) ، سر طان و اسد و سنبله (سه ماه تابستان) ، میز ان و عقر ب و قوس (سه ماه پائیز) ، و جُدی و د لو و حوت (سه ماه زمستان) . منجمان‌قد یم چهار بر ج اول‌فصول ر ا ، که حَمَل و سر طان و میز ان و جدی باشد ، "منقلب" مینامید ند ، از این‌جهت‌که مو جب انتقال از فصلی‌به فصل د یگر میشو ند . و بالاخص ، انتقال از بهار به تابستان و از پائیز به زمستان ر ا بهتر تیب ، انقلاب "صیفی" به "شَتَوی" میخو ان د ند . در صفحه اسطر لاب‌که نو عی افز ار بسیار د قیق‌محاسبات‌ر یاضی و نجو می‌بو د و به گفتهٔ شیخ‌بهائی ، در مقدمهٔ کتاب‌سبعین ، با اسطر لاب‌هفتصد کار مختلف انجام‌مید اد ند ، نقش د و از د ه

برج و دو ابر پیچ در پیچ ، که هر یک مبین خبر کتبی از بیمار ات بود و عدد ها عدد و خطوط و دو ابر دیگر تر سیم شده بود که چیزی بدنجمان با تجربه از آن چیزی در نمی‌یافتند . حال در نظر مولانا چنانکه اسطرلاب مبین در شناخت عالم خاک آیینه سکندر و جام جهان‌بین است ، آیینه دل آدمی نیز ، که حقیقت ذات او صفت اگر به صیقل عشق صافی شود اُسطرلاب اسرار الهی خواهد بود . زیر اخدا او ند همه اسماء خود را به آدم آموخته است (بقره ، ۳۱) ، پس چون آدمی در خود نظر کند حق را به تمام اوصاف در آیینه دل متجلّی خواهد دید ، مگر آنکه در حجاب غفلت باشد . و مقصود مولانا از تره فروش و بقّال همان غافلانند که در سودای علفی از سر سوید او گوهر یکتای خویش بیخبر مانده و مورد خطاب قرار گرفته اند که : " آیا در نفسها و درون دلهای خود نمی‌نگرید ؟ " (تا جمال حضرت حق را بی‌حجاب مشاهده کنید ؟) از آیات ، ۲۱ و آن حدیث معروف که "هر کس خود را شناخت ، پروردگار خود را شناخته " نیز ناظر به همین معناست .

* وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ : بخشی از آیه ۷۰ سوره بنی اسرائیل بدین مضمون : همانا که ما فرزندان آدم را بسیار گرامی داشتیم . و آنان را بر دریا و خشکی حمل کردیم ، و از هر غذای پاکیزه ایشان را روزی دادیم . و بر بسیاری از مخلوقات خود برتری و فضیلت بخشیدیم .

* لَبِسْنَ الثِّيَابَ . . . : جامه های پر نقش و نگار پوشیدند ، نه بدان خاطر که خود را بیارایند ، بلکه تا جمال خویش را در آن نقش و نگار پنهان دارند . بیتی است از قصیده مُتنبّی (۳۵۴-۳۰۳) شاعر معروف عرب . مولانا با اشعار متنبی مأنوس بود . چنانکه در گوشه و کنار مثنوی و دیگر آثارش نشان این آشنایی مشهود است .

توضیحات قطعه (۹) :

* نماز این صورت تنها نیست . . . : در نظر مولانا ، همهٔ عبادات از جمله نماز ، را جسمی است و جانی ، صورتی است و معنایی ، ظاهری است و باطنی . جسم نماز همان آداب و حرکات و اذکار مخصوص است ، و جان نماز یاد خدا و راز و نیاز با حق و ادراک حضور و تکلم با اوست ، چنانکه اذکار نماز ، ایاک نعبد و ایاک نستعین ، حاکی از مقام حضور است ، و چنانکه حق فرمود : نماز را به پای دار برای یاد من (طه ، ۱۴) ، و نیز فرمود : هر آینه یاد خدا از همه برتر است (عنکبوت ۴۵) ، چون جان نماز عین نزدیکی و حضور است ، هیچ راهی از آن به خدا نزدیکتر نیست در حالیکه جسم نماز "قُرْبَةٌ إِلَى اللّٰه " یعنی بعنوان وسیله و مقدّمه ای برای وصول به مقام قرب صورت میگیرد . بهمین دلیل ، اگر از این وسیله برای نیل به مقصود دیگری مانند جلب نظر خلق و غیره بهره گیرند ، نماز باطل است و گاه مستوجب عتاب قرآنی ، "وای بر نمازگزاران " (ماعون ، ۴) میگردد ، که مقصود نماز دنیاطلبان و اهل سالوس و ریاست .

* لِي مَعَ اللّٰهِ . . . : مراد اجق محفل انسی است که هیچ نبی مرسل و مَلَک مقرّب را بدان راه نیست . حدیث منسوب به پیامبر اکرم . هر چند محدثان و محققان سند این حدیث را نیافته اند ، مضمون آن را مناسب شأن رسول اکرم یافته و انتساب سخن را به آن حضرت دور از حقیقت ندانسته اند . اما عرفای ما ، اغلب ، این سخن را

به صراحت به پیامبر منسوب داشته و به تاویل و تفسیر آن پرداخته اند. مولانا در مثنوی، معنای حدیث را تعمیم داده و در بارهٔ همه اولیای حق، بر حسب مراتب، صادق دانسته است:

لی مَعَ اللّه وقتی بود آن دم مرا لا یسعنی فیه نبی مجتبی

* جبرئیل نیز که معنی محض است نگنجد: جبرئیل، از دیدگاه مولانا، عقل کلی است که واسطه فیض در وحی عام به تمام موجودات و در وحی خاص به انبیاست. و هر چند به هزار ان صورت ظاهر میشود، اما در ذات معنی محض و مجرد از ماده است. با این همه، چون به مرتبه عشق نرسیده، از حریم وصال محروم است و در خلوت خاص عاشقان راه ندارد، چنانکه در شب معراج چون محمد (ص) به اوج درخت سدره المنتهی، که رمزی از کمال عقل و دانش است، رسید، جبرئیل دیگر از رفتن باز ماند.

توضیحات قطعه (۴۶):

* اِبنِ مُقْری قرآن را درست میخوانده اما...: مقری به معنی خواننده است، و بالاخص به "قاری" و "تلاوت کننده قرآن" اطلاق میشود. ظاهرا "مقصود از این مقری در اینجا شیخ صائن الدین مقری سبعه خوان است، از معاصران مولانا، که در چند حکایت از مناقب العارفین افلاکی ذکر او آمده است. اما باطنا "روی سخن مولانا به همه قاریان قرآن است که در تلاوت صحیح آیات منتهای سعی مبذول میدارند و اختلاف قرائت ها را به روایت قاریان هفتگانه صدر اسلام رعایت میکنند و حتی ممکن است بر معانی ظاهری آیات واقف شوند اما از جان قرآن بیخبرند، بدین نشانه که اگر سخن خدا به زبان دیگر با ایشان گفته شود نپذیرند، حکم خدای را زیر پای نهند و کتاب او را بر سر گیرند. و بهترین تمثیل حال ایشان در قرآن سورهٔ جمعه آمده است: وصف آنان که بار علم تورات بر دوش گرفتند و در عمل از (برکات) آن بهره نبردند، در مَثَل به حماری مانند که بار کتاب بر پشت وی نهند (و او را از آن هیچ بهره جز گرانی نباشد).

* قُلزُم الْبَحر...: بخشی از آیه ۱۰۹ سوره کهف بدین مضمون: (ای رسول ما، ظاهر بینان کوته نظر را بگوی که اگر دریا مرکب شود تا کلمات پروردگار ترا بنگارند، بیگمان آب دریا به پایان آید و کلمات پروردگار همچنان باقی ماند. هر چند دریای دیگری را نیز به مدد آورند.)

* قُنْدُز: سگ آبی که پوستش را در لباس بکار برند (اینجا مقصود پوست این جانور است.)

* گِردُکان: گردو، درخت گردو.

* دِرَمْسَنگ: وزن یک درم.

توضیحات قطعه (۶۲):

* یُلْقَنُ الْحِکْمَة...: حدیث منسوب به پیامبر اکرم بدین مضمون: جوی حکمت بر زبان و اعضای، به قدر همت و ظرفیت مستمعان جاری میگردد.

گر سخن‌کش نبینم اندر انجمن صد هزاران گل بروبیم زین چمن
ور سخن‌کش نبینم و خامه به مزد نکته از من می‌گریزد همچو دزد

این سخن شیر است در پستان جان — بی‌کشند ه خوش نمیگردد روان
آهنر بای جذب حریفان کشید حرف — ورنه در این طریق زگفتار فارغیم
(دیوان شمس)

* دُروگر : درودگر (نجّار) .
* تناظن نیری . . . : اگر تو خود سالک راه نیستی ، گمان مبر که هیچ رهروی در میان نیست و هیچ انسان کاملی که به اوصاف کمال آراسته و از نام و نشان رسته است یافت نمی‌گردد . و قیاس از خود مگیر که چون اسرار بیچون را با تو نگفته اند ، هیچکس محرم اسرار نیست .
* اکنون عالم به غفلت قائم است : نزد مولانا و دیگر عارفان تنها گناه ، غفلت از حق است ، چنانکه برترین ثواب یاد خدا است ، و مقصود از کفر نیز که در لغت به معنی پوشش و پرده است نزد ایشان همین حجاب غفلت است .
* باش داشتن : "باش" بمعنی سکنی و اقامت و مسکن ، در مثنوی و قیه مافیه مکرر ا "استعمال شده و این معنی از فرهنگ نویسان پوشیده مانده است .

توضیحات قطعه (۸۲) :

* خیال تو مقیم چشم است : خیال در اینجا نقش و صورت مقصود است .

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم — به صورت تو نگاری ندیدم و نشنیدم
(حافظ)

و بودن خیال معشوق در چشم بدین معنا است که عاشق به هر سو مینگرد چهره معشوق را می‌بیند ، زیرا معشوق در دیده است . همین معنی است که حافظ در بدیع‌ترین صورت بیان داشته است :

بیا که پرده گلریز هفتخانه چشم — کشیده ایم به تحریر کارگاه خیال

توضیحات قطعه (۸۴) :

* همچون فرعون و نمرود . . . : مولانا در مثنوی اشاره میکند که بسیاری از مردم در خود پرستی و ستمکاری چون فرعونند ، امّا فرعونِ درونیِ ایشان را عون و یاوری نیست تا طغیان کنند و آن عون و یاور همان مقام و منصب و دولت دنیاست که اگر به ایشان برسد همان باشند که فرعون بود . در نظر مولانا ستمکار ان همه پرده ار غفلت آویخته اند ، الا آنکس که چون فرعون به یاری مال و جاه طغیان میکند و ظلم و جور او همگان را فرا میگیرد چنان است که گویی او را در ملاء عام پرده ار آویخته باشند تا مایه عبرت دیگران شود .

توضیحات قطعه (۸۵) :

* المؤمنون کنفس واحده : اهل ایمان مانند نفسی واحدند . مضمون این کلام در کتب حدیث به پیامبر اکرم منسوب است و نیز در قرآن آمده است که اهل ایمان با هم برادرند .
* اگر عضوی از اعضاء . . . : یاد آور شعر معروف سعدی است که "ابنی آدم اعضای یک پیکرند" . احتمالا "سعدی و مولانا هر دو این سخن را از حدیثی منسوب به پیامبر اکرم به همین مضمون اخذ کرده اند .

در ادبیات کلاسیک مغرب نیز در کتاب " اندیشه های مارکوس اورلیوس " امپراطور رواقی مشرب روم در قرن دوم میلادی این تمثیل به صراحت آمده است .

* پاکر و دستکر : مقصود حضرت حق و خالق پاو دست است . ترکیبی از پاو دست + گر (از ادوات فاعلیت) نظیر آهنگر ، شمشیرگر ، کوزه گر .

* همچون سَحَرهٔ فرعون می روی . . . : اشاره به داستان دو بر ادر ساحر در عهد موسی که در خواب از پدر فرق سحر و معجزه را جستو یا شدند . پدر کیفیت نشان ساحر آن است که چون بخسبد سحرش باطل شود ، و اعجازگر ، معجزه اش به خفتن همچنان برکار باشد . آن دو بر ادر با این نشان ، وقتی موسی در خواب بود ، به سوی عصار فتند و چون دیدند که عصا اژدها شد و بدیشان حمله آورد ، به یقین دانستند که موسی در شمار ساحران نیست و در پیشگاه فرعون که ایشان را بر ای معارضه با موسی طلب کرده بود ایمان خود را به موسی باز داشتند و هنگامیکه فرعون آنان را به قطع دست و پای تهدید کرد فریاد بر آوردند : "مارا هیچ زیان نیست که به سوی پروردگار خود می رویم " .

* جائیکه نمک نبود جگر نبتوان خورد : جگر خوردن کنایه از غم خوردن و رنج بردن است و در اینجا با قرینه نمک معنی اصلی کلمه که خوردن جگر باشد نیز مراد است . اما نمک در اصطلاح اصحاب ذوق همان لطیفه نهانی عشق است که چون با آدمی پیوست همه غمها را با آن تحمل توان کرد . و "خوش نمکان" و "با نمکان" همان عاشقان از خود رسته اند :

هله خیز ید که ما خویش ز خود دور کنیم نفسی در نظر خوش نمکان سور کنیم
(دیوان شمس)

و اما بی نمکان دنیا طلبانند که به تعبیر نظامی چون از نمک انسانیت خویش ذره ای نچشیده اند ، این همه کارهای بی نمک از آنان به ظهور میرسد .

توضیحات قطعه (۹۰) :

* یوسف معبر ، ادوستی رسید . . . : این حکایت در مثنوی در بیان همین معنا با تفصیل بیشتر آمده است . مولانا حدیث نبوی به مضمون زیر را که اوهٔ صدق این معنی آورده است : خداوند در انظر به نقش و صورت و اعمال و افعال شما نیست ، بلکه نظرش تنها بر دلهای شماست .

توضیحات قطعه (۹۴) :

* معلوم نیست احوال عاشق . . . : مقصود این است که نشان عاشقان پیروی حق است در همه احوال ، خواه درویش باشند و خواه سلطان . نه درویشی ایشان به کفر انجامد ، که گفته اند "فقر به کفر بسیار نزدیک است" و نه سلطانی ایشان موجب غفلت و غرور گردد ، بلکه در عین درویشی به غنای حق سلطان باشند و در عین سلطنت چون سلیمان خود را مسکین خوانند .

* حُمول : بردبار ، شکیبا ، صبور .

توضیحات قطعه (۹۹) :

* اگر کسی در حق کسی نیک گوید . . . : این گزیدهٔ تفسیری است بر آیات زیر در قرآن

که بعضی عینا "در متن آمده و بعضی مورد نظر بوده است : اگر نیکی کنید ، آن نیکی به خود کرده اید ، و اگر بدی کنید ، آن بدی شمار است (اسراء ، ۷) ، از مردمان به نیکی سخن گویید (بقره ، ۸۳) ، هر کس کاری نیکو و عملی به خیر و صواب کند بیگمان آن خیر و نیکوئی بر ای اوست . و هر کس به ناصواب دست گشاید آن کژ از ناصواب در کردن او خواهد بود ، و خدا از ابر تبدگان ستم نمیخواهد (فصلت ، ۴۶) ، هر کس به مقدار ذره ای نیکویی کند به یقین آنرا خواهد دید ، و هر کس به مقدار ذره ای بدی کند به یقین آنرا خواهد دید . (زلزال ، ۷ و ۸) ، مضمون این آیات و نظایر آن در مثنوی و دیوان شمس و اشعار سایر بزرگان ادب پارسی آمده است :

گرم شو از مهر و ز کین سرد مباش — چون مه و خورشید جو آنمرد مباش
هر که به نیکی عمل آغاز کرد — نیکی او روی ببد و نباز کرد
(مخزن الاسرار)

خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم — دیبا نتوان بافت از این پشم که رشتیم
(سعدی)

دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر — کای نور چشم من ، به جز از کشته ندروی
(حافظ)

* مُشَوِّش : پریشان کننده ، آشفته کننده (اسم فاعل عربی) .

توضیحات قطعه (۱۰۱) :

* رئیسان این عالم . . . : خیال صورت آفرین مولانا تمثیلات بسیار در بیان احوال دنیاطلبان و امیران و پادشاهان عالم خاک آفریده و مقام حقیقی ایشان را که در گلخن دنیا به آتش افروزی اشتغال دارند و جز دود بهره ای از آن نمی یابند ، نشان داده است :

شهوت دنیا مثال گلخن است — که از آن حمام تقوی روشن است
هر که در حمام شد ، سیمای او — هست پیدا از برزخ زیبنای او
تو نه این را انگیز سیما آشکار — از لباس و از دخان و از غبار
(مثنوی)

* گلخن : آتشخانه حمام ، تون
* گلخن تاب : کارگری که در گلخن حمام آتش می افروزد ، تونتاب .

توضیحات قطعه (۱۱۴) :

* شبت خوش باد . . . : نزد عارفان هیچ عذاب از آن سخت تر نیست که خداوند بنده ای را فراموش کند و او را به خود رها کند و مهلت دهد ، چنانکه شیطان را از خود دور انداخت و تا قیامت مهلت بخشید . مولانا شیطان را ملامت میکند که : چون از درگاه دوست رانده شدی عمر را از بهر چه خواستی ؟

زندگی بی دوست جان فرسودن است — مرگ حاضر ، غایب از حق بودن است
(مثنوی)

نقل از کتاب گزیده غنیه منیه (مقامات مولانا) تلخیص ، مقدمه و شرح : دکتر حسین الهی قمشه ای از سری کتابهای گزیده سخن پارسی

(متون ادب فارسی سال چهارم فرهنگ و ادب)

بیت ۱- دگرگشت = دیگرگون گشت .
احوال غیانیش = احوال ظاهری آن .

بیت ۲- کوا (کواه) = شاهد
نوانی = لرزان بودن
حاصل معنی: بیچارگی و زردی و پژمردگی و خمیدگی گل ، گواه و دلیل غم و اندوه و حسرت شاخ گل گردید

بیت ۳- فصاحت = تیز زبانی و زبان آوری و به اصطلاح علم معانی : خالی بودن کلام از الفاظی که زبانزد بلغا نباشد و نیز از ضعف تألیف کلمات .
لحن = کشیدن آواز و سرود ، آهنگ و نغمه و نوا .
این بیت در نسخ دیگر چنین آمده است :
تا زاغ ، به باغ اندر ، بگشاد فصاحت بربست زبان بلبل از لحن اغانیش
اغانی = (جمع اغنیه) آهنگ ها .

بیت ۴- گلبن = بوته گل .
حاصل معنی : شرمندگی گلبن از برهنگی اش روانی را از آب روان ربود (آب یخ بست و از حرکت باز ایستاد) .

بیت ۵- بُد = مخفف "بود"
حاصل معنی : کوهسار پر از گل و سبزه در بهار که همچون بنفشه بز از بود ، اینک پوشیده از برف است چنان که او را با گلبنه پنبه زن فرقی نمی نهی .

بیت ۶- باد جهد سرد = باد سرد می وزد و کنایه از آه سرد کشیدن .
کُه = مخفف "کوه" .
حاصل معنی : کوهسار مانند پیری که از روزگار جوانی اش یاد کند ، آه سرد می کشد .

بیت ۷- سَلَب = نوعی جامه درشت ، مانند جوشن و خفتان که در جنگ پوشند . مطلق لباس را گویند .

بیت ۸- در بعضی از نسخه ها "شاه حبش" (کنایه از شب) آمده است . با توجه به شهرت آبگینهٔ حلبی ، "شاه حلب" مناسبتر است .

بیت ۹- سپس = از پی ، بدنبال
کُذ ازیده = مُذاب
*مراد از "ستاره ای که از پی شیطان می تازد" شهاب است و اشاره است به آیات قرآن :
"وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ. وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ. إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ" (حجر ۱۶ تا ۱۸)

بیت ۱۰- *قطرهٔ سحری = شبنم
*کنیان = خیمه کرد و مدور

چرخ کیانی = آسمان که چون خیمه ای گرد و مدور است .

حاصل معنی : ستاره شباهنگ (شعری) همانند جامی است از جنس بیخ که آسمان خیمه مانند با شبنم سحری آنرا جلا و صفا بخشیده است .

(اشاره به درخشندگی زیاد ستاره در وقت سحر) .

بیت ۱۱ - چونکه = چگونه است که ؟

بیت ۱۲ - پروین = ثریا ، مجموع هفت ستاره کوچک در صورت فلکی "ثور" . امروز یکی از هفت ستاره مرئی نیست که شاید در روزگار قدیم روشنتر و مرئی بوده است .

دسته نرگس = پروین را نرگسه چرخ و نرگسه نیز گویند .

نسترن = نسرین ، یکی از گونه های وحشی و خودروی گل سرخ است که پایه پیوند برای انواع گل سرخ قرار میگیرد .

بیت ۱۴ - گیتی = جهان

حاصل معنی : گیتی بر ای تو همانند بنده بدخو یی است . او را صد امزن که بدخو را چون صد انیزنی به جای آمدن می گریزد .

* اصل این قصیده شامل ۳۸ بیت بر وزن مَفْعُولُ مَفَاعِیلُ مَفَاعِیلُ مَفَاعِیل (فَعُولُنْ) است . چون "مَفَاعِیلُ" از ارکان غیر پایانی است ، با کم کردن یک هجای کوتاه به "فَعُولُن" تبدیل می شود . با تقطیع دیگر به وزن (مُسْتَفْعِلُ مُسْتفعلُ مُسْتفعلُ فَعْلُنْ) در می آید .

مآخذ :

۱- شکوه قصیده

به کوشش : آیتی ، عبد المحمد - سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی - طهران - ۱۳۶۴ - صفحات ۳۵ و ۳۴ .

۲- در سایه رز

به کوشش : فشارکی ، محمد - موسسه انتشاراتی مشعل - اصفهان - ۱۳۴۹ - صفحات ۱۰۴ تا ۷۰ .