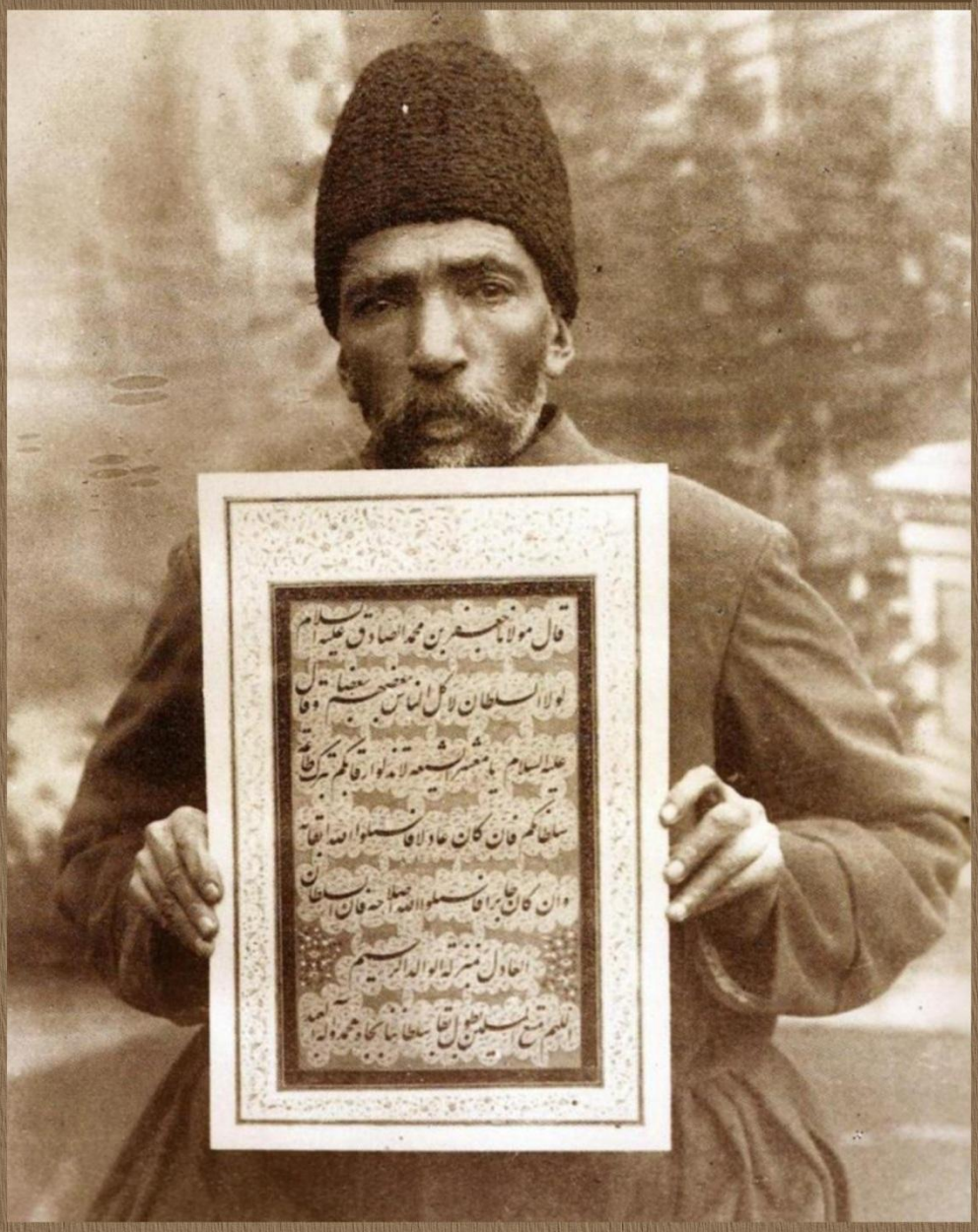
قلم

فصل‌نامهٔ ادبی فرهنگی

شماره ۲۴، بهار ۱۴۰۲



مبین آقایی. محسن احمدوندی. بهروز الیاسی. لطفعلی برقی.
علی پیرحیاتی. مارک نواین. علی شاپوران. زهرا طاهری.
منوچهر فروزنده فرد. علی کاملی. مجید واحدپور.

بسم الله الرحمن الرحیم

قلم

فصل‌نامهٔ ادبی ـ فرهنگی

صاحب‌امتیاز: اهالی فکر و فرهنگ استان کرمانشاه

مدیرمسئول: الٰهه دارابی

سردبیر: محسن احمدوندی

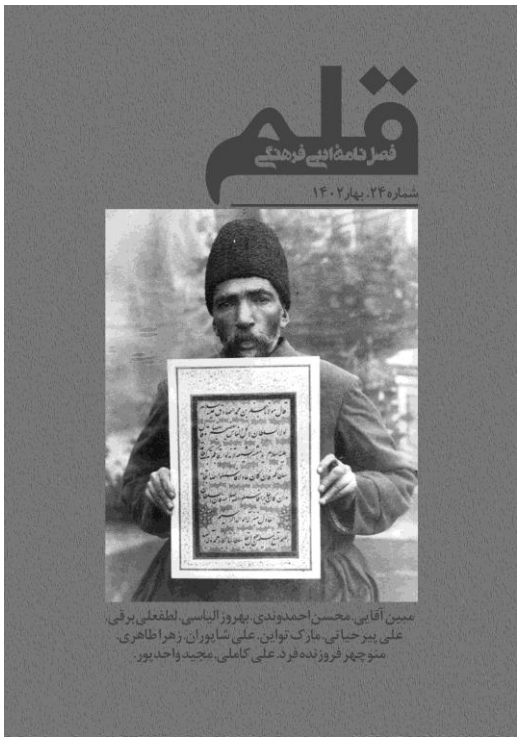
ویراستاران: محسن احمدوندی، منوچهر فروزنده فرد

طرّاح جلد: مریم دارابی

صفحه‌آرا: منوچهر فروزنده فرد

فصل‌نامهٔ *قلم* به‌صورت الکترونیکی منتشر می‌شود و متن کامل همهٔ شماره‌های آن در وبگاه *پارسی‌شناسی* و کانال تلگرامی فصل‌نامه به نشانی‌های زیر در دسترس است:

https://b2n.ir/faslnameyeqalam
https://t.me/faslnameyeqalam



ـ مقالات ارسالی به فصل‌نامه بازگردانده نخواهد شد.

ـ فصل‌نامه در ویرایش مطالب آزاد است.

ـ آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.

رایانشانی (ایمیل) فصل‌نامه:

mohsenahmadvandi@yahoo.com

فهرست مطالب

۳ **سخن سردبیر** ● محسن احمدوندی

۴ **پدیداری ادراک مدرن در سیاه‌مشق‌نویسی میرزا محمّدرضا کلهر** ● بهروز الیاسی

۱۲ **اسفندیار کیست و دلیل اصلی رویین‌تنی او چیست؟** ● لطفعلی برقی

۱۶ **«ورا نام تهمینه دپه‌گؤز کرد»: نقدی بر مقاله‌ای از لطفعلی برقی** ● علی شاپوران

۲۳ **بررسی کارکرد اصطلاح *دیوان* در غزل فارسی** (با تکیه بر غزل برخی از شاعران قرن ششم تا هشتم) ● مجید واحدپور

۳۲ **برخی ویژگی‌های جالب گویش لری خرّم‌آبادی** ● علی پیرحیاتی

۳۴ **نگاهی گذرا به داستان *فارسی شکر است*** ● زهرا طاهری

۳۶ **اوراق بادبرده** (۱۶) ● محسن احمدوندی

۵۴ **پراکنده‌ها** ● علی کاملی

۵۸ **سلسلهٔ پریشان** (۴) ● منوچهر فروزنده فرد

۶۳ **آدم‌خواری در قطار** ● مارک تواین / ترجمهٔ مبین آقایی

۷۰ **راهنمای نویسندگان**

سخن سردبیر

محسن احمدوندی دکتری زبان و ادبیّات فارسی

✉ mohsenahmadvandi@yahoo.com

خدا را شاکریم که توفیق رفیق راهمان شد و توانستیم شمارهٔ بیست‌وچهارم فصل‌نامهٔ قلم را هم به شما مخاطبان فهیم و ادب‌دوست ایران‌زمین تقدیم کنیم. مثل همیشه بر خودم واجب می‌دانم که از تمام عزیزانی که در انتشار این شماره به ما کمک کردند، تشکّر و قدردانی کنم؛ به‌ویژه از دوست گرانقدرم آقای منوچهر فروزنده فرد که زحمات زیادی برای انتشار بهتر و باکیفیّت‌تر فصل‌نامه کشیده‌اند. این شماره به نام و تصویر خوش‌نویس پرآوازهٔ کرمانشاهی، میرزا محمّدرضا خان کلهر، مزیّن است. کلهر از نستعلیق‌نویسان مشهور عصر ناصری است که شیوه‌ای خاص در نوشتن این گونه خط بنیان نهاد. توصیف کلهر را بهتر از هر کسی باید از زبان شاگردش عبدالله مستوفی شنید. او در جایی از شرح زندگانی من دربارهٔ استاد خود چنین می‌نویسد: «میرزا خیلی بیش از این‌ها می‌توانست شاگرد داشته باشد و از ماهیانهٔ آن‌ها زندگی را مرفّه‌تر کند، ولی چون این کار وقت زیاد می‌گرفت و او را از مشق خرت‌خرت بازمی‌داشت، قناعت را پیشه کرده و واقعاً، بدون این‌که نتیجه‌ای از این سیاه‌مشق انتظار داشته باشد، عاشق مشق بود. من تصوّر نمی‌کنم هیچ خطّاطی به درجهٔ میرزای کلهر مشق کرده باشد.» نام و یاد این هنرمند بزرگ جاودانه باد.

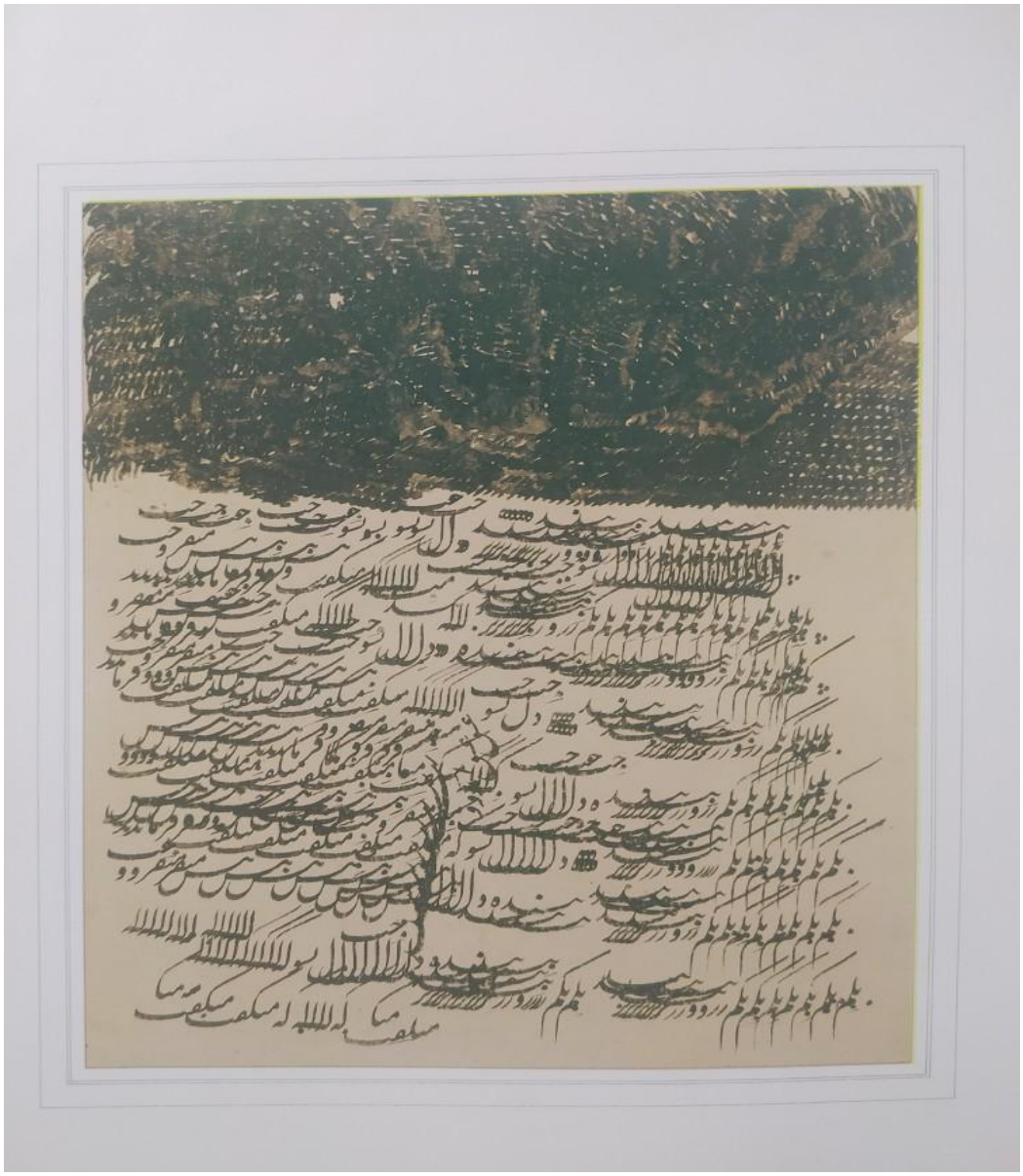
پدیداری ادراک مدرن در سیاه‌مشق‌نویسی میرزا محمّدرضا کلهر

بهروز الیاسی دکتری فلسفهٔ هنر

✉ Behroozel@yahoo.com

میرزا محمّدرضا کلهر، خوش‌نویس پرآوازهٔ ایرانی، در زندگی خصوصی و اجتماعی خود دارای مظاهر مدرن نبوده و مرام، منش و زندگی مدرنی نداشته‌است. این را از اشارات عبدالله مستوفی در شرح زندگانی من درمی‌یابیم. مستوفی در این کتاب توجّهی به احوال و آثار کلهر نیز دارد. از طرف دیگر سندی دالّ بر مراودهٔ کلهر با روشنفکران و تجدّدخواهان معاصرش وجود ندارد. می‌توان گفت وی هنرمندی انزواطلب با فردیّتی قدرتمند بوده که چندان تمایلی به نشست‌وبرخاست با رجال، حاکمان و روشنفکران نداشته‌است؛ اگر در سفری مانند سفر به خراسان در رکاب ناصرالدّین‌شاه قاجار است و روزنامهٔ وقایع اتّفاقیّه را تحریر می‌کند که با چاپ سنگی منتشر شود، قصد و غرضی دیگر در میان بوده‌است. دورهٔ حیات این هنرمند با تحوّلات بزرگی در جهان و ایران مقارن است. چاپ سنگی وارد ایران می‌شود. با ورود و گسترش صنعت چاپ در ایران بسیاری گمان می‌کنند کار کاتبان و خوش‌نویسان پایان یافته‌است؛ همان‌طور که اندکی پیش‌تر پدیدهٔ عکّاسی را، که تازه وارد ایران شده بود، رقیب پیروز نقّاشی تلقّی می‌کردند. ابتکار کلهر در تراشِ قلم به‌نوعی همگام کردن هنر خوش‌نویسی با صنعت جدید یعنی چاپ سنگی بود؛ همان‌گونه که برخی هنرمندانِ معاصر خوش‌نویسی را با دنیای دیجیتال آشتی دادند و ده‌ها فونت و شیوهٔ نوشتاری از خوش‌نویسی اقتباس کردند و آن را جامهٔ کاربردی پوشاندند. شاید این نخستین پذیرش فنّاوری مدرن توسّط هنرمند ایرانی بود که علی‌القاعده باید حامل و ناقل سنّت باشد.

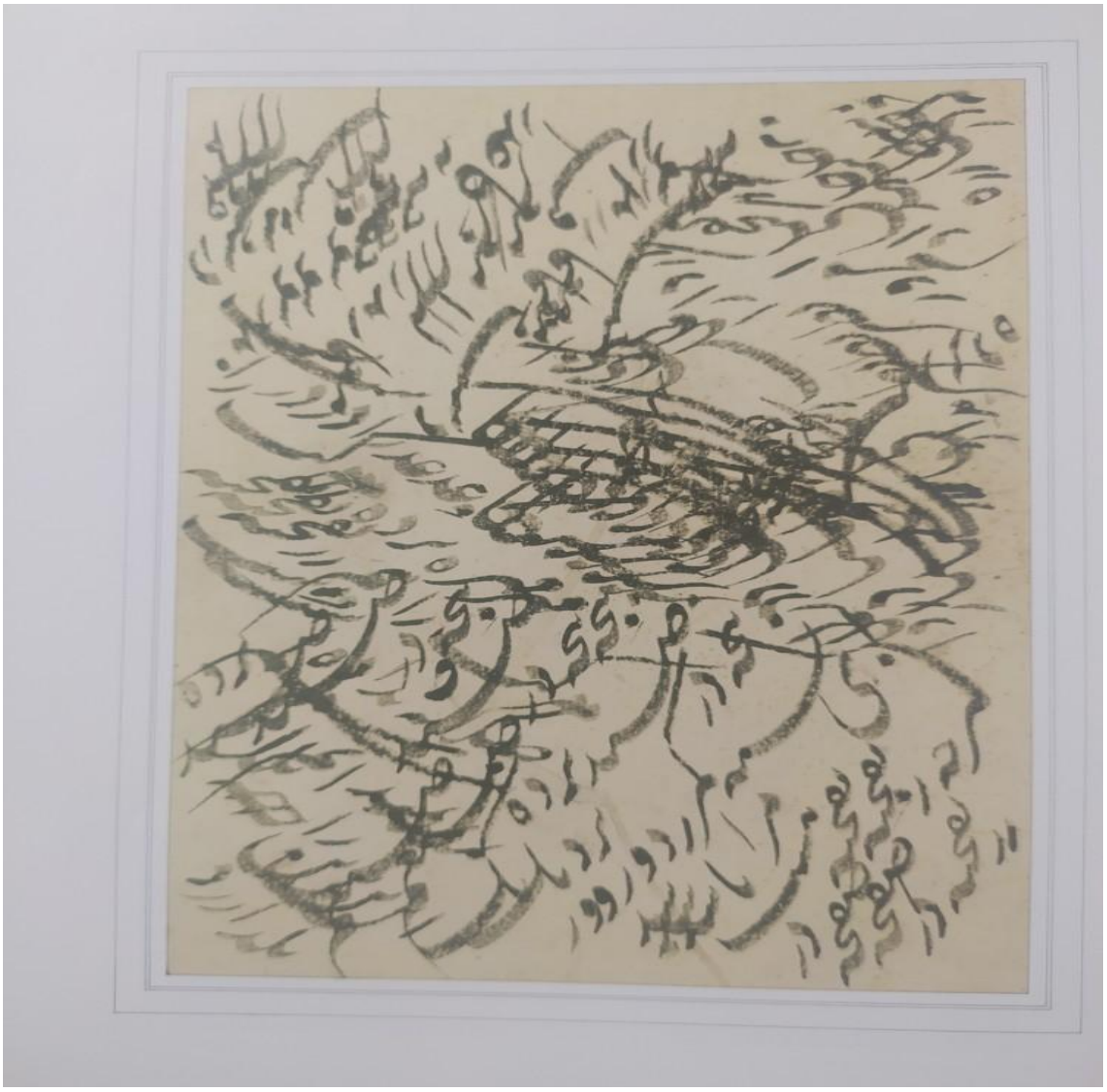
اوج خوش‌نویسی قاجاری به‌نظر صائب پژوهشگران در سیاه‌مشق‌نویسی است و سرآمد سیاه‌مشق‌نویسان آن روزگار میرزا غلام‌رضا اصفهانی، میرزا کاظم و میرحسین ترک هستند که آثارشان با ترکیب‌بندی‌هایی استوار به‌عنوان پدیده‌های تجسّمی انتزاعی مورد توجّه هنرشناسان جهان قرار می‌گیرد؛ امّا یک استثنا در سیاه‌مشق نویسی قاجار وجود دارد که آثارش بیش از این نامداران با مبانی هنر مدرن همراهی دارد ولی تاکنون توجّه شایسته‌ای به سیاه‌مشق‌هایش نشده‌است و او را بیش‌تر با عنوان کاتب و نابغهٔ ایجاد شیوه‌ای نو در خوش‌نویسی می‌شناسند. آن هنرمند کسی نیست جز میرزا محمّدرضا کلهر. دلایل این مدّعا را باید در سیاه‌مشق‌های کلهر جست‌وجو کرد. کلهر حروف و کلمات را آن‌گونه بر صفحه تکرار می‌کند که به‌ندرت کورسویی از روشنایی و سفیدی کاغذ به چشم می‌آید.



تصویر شمارهٔ ۱. نمونه‌ای از سیاه‌مشق‌های میرزا محمّدرضا کلهر،

به نقل از کتاب مجموعه‌ای از خطوط میرزا محمّدرضا کلهر (عجمی و غلامی، ۱۳۷۱)

به‌ندرت عبارت معناداری در سیاه‌مشق‌های وی وجود دارد. اگر کلمه‌ای را هم بشود خواند، عمدتاً مفاهیم متعالی دینی و عرفانی را نمایان نمی‌سازد، بلکه الفاظ روزمرّه و حتّیٰ ناسزا و الفاظ رکیک در برخی سیاه‌مشق‌هایش به چشم می‌آید (نک. الیاسی، ۱۴۰۰: ۱۲۱)، درحالی‌که می‌بینیم معاصران کلهر مانند میرزا غلام‌رضا اصفهانی هم‌چنان در قید مضامین دینی، مذهبی و عرفانی هستند.



تصویر شمارهٔ ۲. نمونه‌ای دیگر از سیاه‌مشق‌های میرزا محمّدرضا کلهر،
به نقل از کتاب مجموعه‌ای از خطوط میرزا محمّدرضا کلهر (عجمی و غلامی، ۱۳۷۱)

این نگرش کلهر را محمّد احصایی، هنرمند پیشگام نقّاشی‌خط، به‌خوبی تبیین کرده‌است: «هنر مدرن یک امر بشری است، یک امر زمینی است، یک کار فردی است. عکس‌العمل شخصی است که هر کسی به‌اندازهٔ ظرفیّت دل و خیال خود بدان می‌پردازد. بیان اعتقادات شخصی است، نه بیان اعتقادات و معارفی قومی» (احصایی، ۱۳۶۴: ۱۴۲). در سیاه‌مشق‌های کلهر فردیّت، حدیث نفس و بیان خویشتن وجود دارد. سیاه‌مشق‌های کلهر صرفاً ناقل مضامین عالی دینی و عرفانی نیست. خوش‌نویسان نامدار آن عصر هم‌چنان مضامین عالی را در ریختِ تکامل‌یافتهٔ خوش‌نویسی می‌خواهند، درصورتی‌که کلهر هم از صورت و هم از محتوا صرف‌نظر می‌کند.

در سیاه‌مشق‌نویسی «تکرار» رکن تشکیل‌دهندهٔ فرم است. تکرار در هنر مدرن و هنرهای سنّتی حائز اهمّیّت است، امّا در این دو ساحت دو رویکرد کاملاً متفاوت به تکرار وجود دارد. در هنر مدرن تکرار عمدتاً ناشی از نگرش نیست‌انگارانه و نهیلیستی به جهان است. بهترین نمونه دراین‌باره عنصر تکرار در نمایش‌نامهٔ در انتظار گودو اثر ساموئل بکت است؛ تکرار بی‌هدف که نتیجه‌ای برای آن قابل‌تصوّر نیست از ارکان هنر مدرن است. البتّه گاه توجّه به جامعهٔ مصرف‌گرا نیز در این تکرارها نمود پیدا می‌کند که برای نمونه می‌توان آثار آرماندو پیر فرناندز یا آثار اندی وارهُل را نام برد.

تصویر شمارهٔ ۳. انباشت آچارهای صاف جوش‌خورده اثر آرماندو پیر فرناندز

امّا تکرار در هنرهای سنّتی داستان دیگری دارد. در نزد هنرمند سنّت‌گرا تکرار با تسبیح و تذکار نسبت دارد که از طریق آن آموزه‌ها و مؤلّفه‌های زیست و هنر سنّتی تقریر و تحریر می‌شوند. تکرار در هنر سنّتی سلسلهٔ سنّت را نگه می‌دارد، همان‌طور که ظاهر نماز خواندن و ارکانِ آن تکرارِ ریختی ازپیش‌تعیین‌شده است و تغییر در آن راه ندارد.

با تعمّق در سیاه‌مشق‌های به‌جامانده از کلهر متوجّه می‌شویم که تکرارهای او تداوم سنّت نیست. تکرار برای او انعکاس ولولهٔ نهاد ناآرام اوست. گاه چند کلمهٔ معنادار می‌نویسد و آن‌قدر حروف و کلمات بر آن می‌افزاید که چیزی از عبارات، حروف و کلمات باقی نمی‌ماند. او مانند میرزا غلام‌رضا اصفهانی دربند ترکیب‌بندی، حُسن وضع و حُسن تشکیل، تعادل، سواد و بیاض صفحه و... نیست. «از شواهد برمی‌آید که کلهر این سیاه‌مشق‌ها را جهت ارائه ننوشته‌است، چون‌که به‌ندرت سیاه‌مشقی از او یافت شده که امضا داشته باشد. گاهی اوقات سیاه‌مشق او به‌طور کامل صفحه را سیاه کرده‌است درصورتی‌که معاصران او چون میرزا غلام‌رضا اصفهانی و میرحسین ترک مبانی خوش‌نویسی و مبانی تجسّمی را رعایت می‌کردند:

تصویر شمارهٔ ۴. نمونه‌ای از سیاه‌مشق‌های میرزا غلام‌رضا اصفهانی

این سیاه‌مشق‌ها اصطلاحاً به سیاه‌مشق‌های پاک‌نویس‌شده معروف‌اند که چندین پیش‌طرح داشته و نهایتاً اجرا شده‌اند و گاهی اوقات حتّیٰ بعضی حروف و کلمات توسّط خود خوش‌نویس یا شخص خبره‌ای اصلاح (رتوش) می‌شده‌اند؛ امّا از ویژگی‌های سیاه‌مشق کلهر می‌توان به بداهگی آن و لذّت صرف از عمل نوشتن اشاره کرد که شاید این آثار مصداق اصطلاح "هنر برای هنر" باشد» (الیاسی، ۱۳۹۵: ۸۷-۸۸) و آن‌گونه که کیخسرو خروش در مقدمهٔ کتابِ مجموعه‌ای از خطوط محمّدرضا کلهر می‌نویسد: «طبع مشکل‌پسندش به آن‌چه می‌نوشت رضا نمی‌داد و توقّف و نتیجه‌گیری را در روند هنری‌اش دوست نمی‌داشت، آثارش را معدوم می‌کرد». این رفتار کلهر، بی‌شباهت به رفتار هنرمندان مدرن نیست، با این تفاوت که هیچ‌گونه نمایش روشنفکری‌ای در آن نبوده‌است. بسیاری از هنرمندان مدرن مانند هنرمندان گرافیتی‌آرت آثاری می‌آفرینند و آن را بدون امضا رها می‌کنند و یا هنرمندان هنر زمینی[1] آثاری با مشقّت فراوان می‌آفرینند که در معرض فرسایش و نابودی حتمی هستند؛ پس از اتمام کار آن را ترک می‌کنند، درست مانند کودکانی که با توده‌ای شن چیزی می‌سازند و در پایان آن را لگدکوب می‌نمایند یا متوجّه بازی دیگری شده و بازی پیشین را فراموش می‌کنند.

دلیل دیگری برای این مدّعایم می‌آورم که کلهر درک بی‌واسطه‌ای از فراگیری مدرنیسم داشت. یکی از انواع هنر معاصر ایرانی که در عرصهٔ هنر معاصر جهان اعتباری برای خود به دست آورده «نقّاشی‌خط» است که متأسّفانه آن هم به ابتذال کشیده شده‌است. هنرمندانی مانند زنده‌رودی (تصویر شمارهٔ ۵)، احصایی، پیلارام و دیگران در دوسالانه[2]های ملّی و

1. land art
2. Biennial

جهانی و در حرّاج‌های معتبر، شناخته‌شده هستند. این هنرمندان بیش‌تر شناخت خود را حاصل دانش و بینش کسب‌شده در نقّاشی انتزاعی[1] می‌دانند که البتّه جای کتمان ندارد، امّا اگر با دقّتِ‌نظر بیش‌تری به موضوع بنگریم آنان همان کاری را می‌کنند که کلهر کرده بود. از سوی دیگر هنرمندان بزرگ هنر انتزاعی مانند مارک توبی (تصویر شمارهٔ ۶)، فرانز کلاینز، ژُرژ ماتیو، سای تامبلی، هانس هارتونگ، پیر سولاژ و بسیاری دیگر متوجّه قابلیّت‌های سیاه‌مشق‌های خوش‌نویسی شرقی به‌ویژه خوش‌نویسی ایرانی شده بودند و پیش‌تر از هنرمندان نقّاشی‌خطّ ایرانی از آن در جهت آفرینش آثار انتزاعی بهره گرفته بودند. بهره‌گیری از عنصر تکرار بر عرصهٔ بوم تا سرحدّ اشباع، ویژگی بسیاری از نقّاشی‌های انتزاعی به‌طور عام و نقّاشی‌خطّ ایرانی به‌طور خاص است. رنگ به‌عنوان عنصر ثانوی نقّاشی‌خطّ به‌دشواری با خط هم‌نشین می‌شود و آثار موفّق هنرمندان نقّاشی‌خطّ ایرانی عمدتاً تک‌رنگ یا دارای رنگ‌های محدودی هستند. این سخن بدان معناست که تکرار حروف و کلمات تا سرحدّ اشباع که مبنای سیاه‌مشق‌های کلهر است بر نقّاشی‌خطّ معاصر سایه انداخته‌است یا به‌عبارت‌دیگر تکرار تا سرحدّ اشباع که کلهر پای آن را به سیاه‌مشق‌نویسی باز کرد در نقّاشی‌خط تداوم می‌یابد و تکرار فرم‌های خوش‌نویسانه در نقّاشی‌خط بااهمّیّت‌تر از رنگ است.

تصویر شمارهٔ ۵. نمونه‌ای از نقّاشی‌خط‌های حسین زنده‌رودی

1. abstract

تصویر شمارهٔ ۶. کنارهٔ پاییز اثر مارک توبی

ما چیزی بیش‌تر از آن‌چه عبدالله مستوفی دربارهٔ احوال کلهر نقل می‌کند نمی‌دانیم امّا می‌دانیم که در روزگار زندگی کلهر، انقلاب مشروطه قریب‌الوقوع بود. در همین سال‌ها ناصرالدّین‌شاه قاجار به توصیهٔ میرزا حسین‌خان سپهسالار چند بار به اروپا سفر می‌کند و لااقل خودش متوجّه می‌شود که ظلّ‌الله بودن پادشاه توهّمی بیش نیست. ادبیّات به‌ویژه شعر در معرض دگرگونی جدّی است. دوربین عکّاسی، دستگاه چاپ سنگی، اتومبیل و... وارد ایران شده و این پدیده‌های نو مردم ایران را غافل‌گیر کرده‌است. کلهر باآن‌که به هیچ جریان تجدّدخواهی و روشنفکری‌ای منتسب نیست، امّا به تغییرات زمانهٔ خود حسّاس بوده و روح زمانهٔ خود را دریافته‌است و این دریافت در سیاه‌مشق‌نویسی‌هایش نمود یافته‌است.

هنگام مواجهه با پدیده‌های نو به‌عنوان یک پارادایم جدید تا تثبیت و عادی شدن آن، موجی از نگرانی، ترس، گاه همراهی و گاه انکار و گاهی بی‌تفاوتی روند هنری و هنرمندان جوامع مختلف را متأثّر می‌سازد و هنرمندان به فراخور نگرش خود موضعی اتّخاذ می‌کنند. به عقیدهٔ نگارنده کلهر بی‌آن‌که خود بداند در سمت هنر مدرن و نه مُد سطحی دورهٔ ناصری قرار گرفته‌است. او بُن‌مایه‌های مدرنیسم را دریافته بود. شاید او یک هنرمند مدرن بود بی‌آن‌که خود بداند. نیست‌انگاری حاکم بر جهان مدرن را درک کرده بود و درک این موضوع در نزد یک خوش‌نویس که هنر و زندگی‌اش علی‌القاعده باید سنّتی باشد غیرقابل‌انتظار و غافل‌گیرکننده است؛ به همین دلیل پژوهشگران تاکنون از این منظر به کار و زندگی کلهر نپرداخته‌اند و تنها به ابتکارات و نبوغ او در تغییر شیوهٔ نگارش حروف و کلمات به‌ارث‌رسیده از باباشاه اصفهانی و میرعماد الحسنی (تصویر شمارهٔ ۷) تأکید کرده‌اند و همین عدم توجّهْ جدّی‌ترین فعّالیّت هنری کلهر یعنی سیاه‌مشق‌نویسی‌های او را در حاشیه قرار داده‌است به‌گونه‌ای که آن را صرفاً تمرینی در جهت تقویت دست و ذهن هنرمند پنداشته‌اند.

تصویر شمارهٔ ۷. سیاه‌مشق اثر میرعماد الحسنی

منابع

ـ احصایی، محمّد، ۱۳۶۴، «سیر و سلوکی در خطّ و خوش‌نویسی»، فصل‌نامهٔ هنر، ش۱۰، ص۱۲۶ـ ۱۷۷.

ـ الیاسی، بهروز، ۱۳۹۵، سیری در نقّاشی خطّ ایرانی، ایلام، نگارستان.

ـ الیاسی، بهروز، ۱۴۰۰، «تلفیق‌گرایی در جنبش سقّاخانه و تداوم آن در نقّاشی‌خطّ معاصر ایرانی»، صد سال با هنرهای تجسّمی: مجموعه‌مقالات سیزدهمین جشنوارهٔ هنرهای تجسّمی فجر، تهران، مؤسّسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسّمی معاصر، ص۱۰۹ـ۱۳۳.

ـ عجمی، حمید و حسین غلامی، ۱۳۷۱، مجموعه‌ای از خطوط محمّدرضا کلهر، با مقدّمهٔ کیخسرو خروش، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

اسفندیار کیست و دلیل اصلی رویین‌تنی او چیست؟[1]

لطفعلی برقی پژوهشگر ادبیّات ترکی

✉ lotfealibarghi@gmail.com

اسفندیار شخصیّت اساطیری ـ حماسی‌ای است نامدار و پُراعتبار که مهم‌ترین اشارات دربارهٔ او را در آثاری چون اوستا، یادگار زریران و خصوصاً شاهنامه شاهد هستیم. نام اسفندیار در اوستا به شکل «سپَنتو ـ ذاته» ذکر شده که به معنی «آفریدهٔ پاک و مقدّس» است. این نام در فارسی میانه عموماً به صورت‌هایی همچون «سپنددات/ سپندیات/ سپندیاد» درآمده‌است. در یادگار زریران داستان غلبهٔ او بر ارجاسپ تورانی ذکر شده و در شاهنامه هم خصوصاً شرح گذر او از هفت‌خان و درنهایت مرگ به‌وسیلهٔ اصابت تیر گز رستم به چشمانش. مهم‌ترین خصوصیّت اسفندیار در شاهنامه «رویین‌تن» بودن اوست که مانع آسیب رسیدن به وی می‌شود. دربارهٔ علّت این رویین‌تنی روایت‌های گوناگونی وجود دارد که این روایت‌ها در کتابی از سجّاد آیدنلو به نام راز رویین‌تنی اسفندیار تجمیع شده‌است (نک. آیدنلو، ۱۳۹۹ الف). مؤلّف کتاب در پایان، نظر جدیدی ابراز داشته و از اشارات شاهنامه چنین استنباط کرده که علّت رویین‌تن بودن اسفندیار بهره‌مند بودن او از جوشنی نفوذناپذیر است. این استنباط آیدنلو طیّ مقاله‌ای از طرف ابوالفضل خطیبی نقد شده‌است (نک. خطیبی، ۱۴۰۱).

ما در یادداشت حاضر قصد پرداختن به روایات متعدّد و ـ به اعتباری ـ متأخّر دربارهٔ علّت رویین‌تن بودن اسفندیار را نداریم و تنها به دلیل اصلی برخورداری او از این خصوصیّت خواهیم پرداخت، لذا این یادداشت به‌گونه‌ای غیرمستقیم نقد نظر دکتر آیدنلو دربارهٔ علّت رویین‌تن بودن اسفندیار نیز هست. برای رسیدن به علّت اصلی و جوهری رویین‌تن بودن اسفندیار، نخست باید هویّت و ماهیّت او را بشناسیم و این نکته‌ای است که متأسّفانه از طرف تمام کسانی که دربارهٔ اسفندیار و دلیل رویین‌تنی او قلم زده‌اند مغفول مانده‌است. به باور من مهم‌ترین اشارهٔ مرتبط با اسفندیار که راهنمای ما برای شناخت ماهیّت اساطیری اوست قید «موسیٰ داسخورانتسی»، مورّخ ارمنی (احتمالاً زیسته بین قرون دهم تا دوازدهم میلادی)، در کتاب تاریخ آلبانیایی‌های قفقاز است که اسفندیار را همان «تانگری‌خان» یکی از خدایان ترکان خزر دانسته‌است. این قید داسخورانتسی در دسترس محقّقان ایرانی هم بوده ولی بنا به دلایلی که جای پرداختن به آن‌ها در این‌جا نیست با آن به غفلت یا تغافل برخورد کرده‌اند. تفصیل مطلب موسیٰ داسخورانتسی دراین‌باره چنین است: «آن قبیلهٔ دیوانه با اشتباهات شیطانی و گمراه‌کنندهٔ مربوط به پرستش درخت به پیروی از حماقت ذهن کُند شمالی خود به دین فریبکار و ساختگی‌شان اعتیاد داشتند و تصوّر می‌کردند که این آیین کثیف کفرآمیزْ دینی بزرگ است. اگر درخشش صاعقهٔ خشمگین و آتش آسمانی به یک مرد یا جسمی مادّی می‌خورد آن‌ها آن شخص یا چیز را به‌عنوان قربانی برای خدای کوآر در نظر می‌گرفتند. آن‌ها از اسب‌ها به‌عنوان قربانیان سوزانده‌شده استفاده می‌کردند و با آن یک غول وحشی بزرگ را می‌پرستیدند و به او به‌عنوان خدای تانگری‌خان متوسّل می‌شدند که ایرانیان وی را اسپندیات می‌نامیدند» (نک. آیدنلو، ۱۳۹۹ الف: ۸۲).

---

۱. این مقاله پیش‌تر در فصل‌نامهٔ غروب (س۷، ش۲۶، پاییز ۱۴۰۱، ص۲۰۷ـ۲۰۹) منتشر شده‌است و با توجّه به انتشار نقد آن در این شماره از فصل‌نامهٔ قلم، با اجازهٔ نویسندهٔ محترم در این‌جا بازنشر می‌شود (فصل‌نامهٔ قلم).

این قید موسیٰ داسخورانتسی ظاهراً نخست بار توجّه مارکوارت را جلب کرده و او بنابر آن، این عقیده را ابراز کـرده کـه در عصر باستان «اسپنته‌داته» نامی را در مغرب‌زمین می‌پرستیدند. امّا بویس معتقد است قید موسـیٰ داسخورانتسـی چنـدان ضعیف است که نمی‌توان از آن به نتیجهٔ قطعی رسید (نک. یارشاطر، ۱۳۸۹: ۵۸۰). لٰکن به باور من قید داسخورانتسی سـند بسیار مهمّی است که توجّه کافی به آن منجر به مشخّص شدن ماهیّت اساطیری اسفندیار و در نتیجه آشـکار شـدن علّـت اصلی رویین‌تنی او خواهد شد.

چنان‌که گذشت طبق قید داسخورانتسی، خزرها یک غول وحشی بـزرگ را تحـت عنـوان «تـانگری‌خـان» (تـانگری: خـدا) می‌پرستیدند و ایرانیان (میراث‌داران قوم اوستایی) این غول را «اسپندیات» می‌نامند. سیاق جملات در این قید نشـان می‌دهـد که ایرانیان بر یک خدای ترکان خزر که اصلاً در هیئت یک غول بزرگ بـوده نـام اسـپندیات را نهاده‌انـد. بـه تعبیـر دیگـر، اسپندیات شخصیّتی دخیل در میان باورهای ایرانیان است که در اصل یک غول بزرگ بوده که تحت عنوان تانگری‌خان در میان ترکان خزر پرستیده می‌شده‌است. حال با کنار هم قرار دادن خصوصیّات این اسپندیات/ اسفندیار در منابع گونـاگون، می‌توان ماهیّت او را شناخت. لذا در خلاصه‌ترین شکل ممکن می‌توان گفت که اسفندیار ـ بنابر قید موسیٰ داسخورانتسی ـ در اصل یک غول بزرگ بوده‌است که ـ بنابر قید شاهنامه ـ خصوصیّت رویین‌تنی داشته و تنها از طریق چشمانش آسیب‌پذیر بوده تا این‌که طیّ نبردی با یک قهرمان، که رستم باشد، از طریق اصابت تیری بـه چشـمانش کشـته شـده‌اسـت. ایـن روایـتِ خلاصه، بلافاصله ما را به یاد غولی بزرگ و یک‌چشـم بـه نـام «دیـه گـوَز» در اسـاطیر تُرکـی می‌انـدازد کـه او هـم دارای خصوصیّت رویین‌تنی است و داستان کور و سپس کشته شدن او توسّط قهرمانی به نام «بُساط» به‌اجمـال در دُرر التیجـان دواداری (نک. کوپریلی، ۱۳۸۵: ۲۹۷ ـ ۲۹۸) و به‌تفصیل در قالب داستان هشتم مجموعهٔ حماسی کتاب دده قورقـود روایـت شده‌است (نک. کتاب دده قورقود، ۱۳۹۲: ۱۰۹ ـ ۱۱۷). طبق این داستان در اثر آمیزش چوپانِ «آروز قوجا» (از بزرگان قوم اوغـوز) با یک پری، نوزادی یک‌چشم زاده می‌شود که در ادامه تبدیل به غـولی بـزرگ می‌شـود و مـادرش بـا بخشـیدن انگشـتری جادویی به او رویین‌تنش می‌سازد تا این‌که این غول نهایتاً طیّ نبرد با «بُساط» فرزند آروز قوجـا نخسـت چشـمش کـور و سپس کشته می‌شود.

من به‌تفصیل در یکی از مقالاتم به نام «کتاب دده قورقود؛ کهن‌مأخذ داستان رستم و سهراب»، که در جلد نخست کتـاب دست‌نامهٔ آذربایجان منتشر خواهد شد، نشان داده‌ام که داستان رستم و سهراب شکل تحوّل‌یافتهٔ همین داستان نبرد بُساط و دیه‌گوَز است. به باور من «بُساط» در اصل لقب آروز قوجا و یا به احتمال قوی‌تر نام خاندانی اوست که در اثر پدیدهٔ کسر هویّت به شخصیّت مستقلی تبدیل شده‌است. هم‌چنین به گمان من داستان آمیزش چوپان و پری طبق کتـاب دده قورقـود روایت متأخّرتری است و در شکل کهن‌تر این داستان که از روایت محفوظ در دُرر التّیجان دواداری دریافت می‌شود، ایـن خود آروز قوجا بوده که با پری آمیزش می‌کرده و درنهایت طیّ یک نبرد، فرزند پری‌زادهٔ رویین‌تن خود را ابتدا کـور کـرده و سپس به قتل می‌رسانده‌است. لذا بُساط و دیه‌گوَز در اصل پدر و فرزندند که داستان نبرد آن‌ها طیّ تحوّلاتی با کم‌تر شـدن رنگ اساطیری‌اش تبدیل به داستان رستم و سهراب شده‌است و بی‌تردید می‌توان گفت که رستم و سهراب شاهنامه به‌ترتیب همان آروز قوجا (آلپ آریز در اوغوزنامهٔ طوپقاپی) و دیه‌گوَز کتاب دده قورقود هستند. در ادامه گفتنـی اسـت کـه قیـد موسـیٰ داسخورانتسی نشان می‌دهد که اسفندیار مذکور در اوستا، متون پهلوی و شاهنامه هـم درواقـع همـان دیـه‌گوَز کتـاب دده قورقود است و از همین روست که بین او و دیه‌گوَز در خصوصیّاتی همچون رویین‌تن بودن و کور شدن به‌وسـیلهٔ اصـابت سلاح، اشتراک وجود دارد. می‌توان گفت که دیه‌گوَز مهم‌ترین نماد نیروهای اهریمنی نزد ترکان بـوده کـه ظـاهراً متـأثّر از

اندیشه‌های ثنوی و مورد احترام بودن دیوان و نیروهای منفی، مانند خدایان اهورایی مورد پرستش و ستایش قرار می‌گرفته که یادگار این اندیشه همان «تانگری‌خان» نامیده شدن او نزد ترکان خزر طبق اشارهٔ موسیٰ داسخورانتسی است. لذا با قطعیّت و بدون هیچ چون‌وچرایی می‌توان گفت که اسفندیار شخصیّتی دخیل در باورهای قوم اوستایی است. او در اصل یکی از خدایان متعلّق به ترکان و محتملاً نماد اصلی نیروهای اهریمنی در باورهای ترکانه بوده‌است. از همین رو مشخّص می‌شود که سهراب و اسفندیار درواقع شخصیّتی واحد و هر دو همان دیه‌گؤز فرزند پری‌زادهٔ بُساط (در اصل همان آروز قوجا) هستند. به‌خاطر همین یگانگی اسفندیار و سهراب است که داستان نبرد این دو با رستم طبق شاهنامه در طرح کلّی و برخی جزئیّات اشتراکات بسیاری دارد که به پانزده مورد از این اشتراکات در مقالهٔ «نبرد پدر و پسر در داستان رستم و اسفندیار»، که یکی دیگر از مقالات کتاب تحت انتشار دست‌نامهٔ آذربایجان است، اشاره کرده‌ام.

مشخّص شدن این حقیقت که اسفندیار اصلاً یکی از خدایان مورد پرستش ترکان بوده و بعدها به‌عنوان خدایی دخیل وارد باورهای قوم اوستایی شده منجر به مشخّص شدن پاسخ برخی مناقشه‌های علمی هم می‌شود که اختصاراً به دو نمونه اشاره می‌کنم. نخستین مورد باور به تفاوت بین تُرکان با تورانیان مذکور در اوستاست. ورود یکی از خدایان ترکان به‌نام «دیه‌گؤز» تحت عنوان «سپنتو ـ ذاته» به میان باورهای قوم اوستایی و ذکر شدن نام این خدا در یشت‌های اوستا نشان می‌دهد که در گذشته‌های دور بین ترکان و قوم اوستایی ارتباط نزدیک و دادوستد فرهنگی و عقیدتی وجود داشته و به‌احتمال‌قوی این دو قوم همسایه بوده‌اند. لذا به‌راحتی می‌توان پذیرفت که به‌احتمال بسیار قوی منظور از قوم تورانی مذکور در اوستا که در شاهنامه تُرک هم نامیده می‌شوند درواقع همین قوم تاریخی تُرک است. باور رایج تفاوت گروه خانوادگی زبان ترکی با زبان‌های ایرانی هم خللی در این موضوع وارد نمی‌کند، ازآن‌جاکه زبان ترکی بدون هیچ تردیدی یک زبان هندواروپایی (به تعبیر بهتر: آلتای ـ اروپایی) و در نتیجه خویشاوند زبان اوستایی و سایر زبان‌هایی است که در زبان‌شناسی «زبان‌های ایرانی» نامیده می‌شوند. اکنون با جدّی بودن این احتمال که تورانیان مذکور در اوستا همان ترکانند و به‌احتمال‌قوی، دیه‌گؤز هم خدای متعلّق به همین تورانیان/ ترکان بوده که با نام «سپنتو ـ ذاته/ اسفندیار» وارد باورهای قوم اوستایی شده، می‌توان گفت که مطالب برخی منابع مثلاً کتاب آذربایجان و شاهنامه تألیف دکتر سجّاد آیدنلو که می‌کوشد با اتّکا به انگارهٔ تفاوت خانوادهٔ دو زبان ترکی و اوستایی، تورانیان اوستا و قوم تاریخی ترک را دو قوم متفاوت از هم معرّفی کند (نک. آیدنلو، ۱۳۹۹ ب: ۷۴ ـ ۷۶) از نظر علمی چندان قوام و استحکامی ندارد و نیازمند تجدیدنظر است.

موضوع مورد مناقشهٔ دیگر این مسئله است که از میان دو ماجرای هفت‌خان رستم و هفت‌خان اسفندیار کدام یک الگوی پرداختن دیگری بوده است؟ (دربارهٔ طرفداران هر کدام از دو نظر، نک. آیدنلو، ۱۳۹۹ پ: ۱۸۱ ـ ۱۸۲). در پاسخ به این سؤال باید گفت چنان‌که دیدیم اسفندیار در اصل خدایی متعلّق به ترکان بوده که بعد از وارد شدن به میان باورهای اوستایی نهایتاً در آثاری چون یادگار زریران و شاهنامه به هیئت یک پهلوان زردشتی درآمده‌است، لذا می‌توان گفت که پرداختن اعمال پهلوانی‌ای همچون گذر از هفت‌خان برای او قطعاً متأخّرتر از پرداختن چنین اعمالی برای آروز قوجا یا همان رستم است و از همین رو می‌توان گفت که ماجرای گذر از هفت‌خان توسّط اسفندیار هم باید از روی هفت‌خان رستم الگوبرداری شده باشد.

نکتهٔ دیگر پاسخ به این سؤال است که زمان ورود دیه‌گؤز با نام «سپنتو - ذاته» به میان باورهای قوم اوستایی در چه زمانی بوده‌است؟ در پاسخ گفتنی است که با توجّه به این‌که در یادگار زریران و شاهنامه، اسفندیار در قالب یک پهلوان زردشتی و

اشاعه‌دهندهٔ این کیش ظاهر می‌شود شاید بتوان این نکته را چنین حمل کرد که ورود او به میان باورهای قوم اوستایی ظاهراً مربوط به زمان بعد از دین‌آوری زردشت است.

مورد دیگر این است که با دانستن این‌که اسفندیار همان دیه‌گؤز است دلیل «سپنتو ـ ذاته» نام داشتن او هم مشخّص می‌شود. بدیهی است که دیه‌گؤزی که از آمیزش قهرمانی اساطیری همچون آروز قوجا/ رستم با یک پری متولّد شده‌است باید هم توسّط قوم اوستایی «سپنتو ـ ذاته» در معنی «آفریدهٔ مقدّس/ ایزدی/ بغانی» نامیده شود. ازآن‌جاکه پدر او یعنی آروز قوجا/ رستم یک شخصیّت اساطیری و معادل ترکی تریته آپتیهٔ هندوان و ثریتئون (فریدون) قوم اوستایی و مادرش هم یک پری یعنی موجودی اساطیری است.

و درنهایت علّت رویین تنی دیه‌گؤز (اسفندیار) به روایت کتاب دده قورقود چنان‌که گذشت با بخشیدن انگشتری جادویی توسّط مادرش به او حاصل می‌شود و این مورد را باید فعلاً کهن‌ترین و اصلی‌ترین روایت موجود دربارهٔ علّت رویین‌تن شدن اسفندیار دانست. البته باید دانست که محتملاً این روایت را هم بعدترها پرداخته‌اند، زیرا علّت اصلی رویین‌تنی دیه‌گؤز / اسفندیار باید در ایزدی/ بغانی بودن او باشد و دلایل روایت‌شدهٔ دیگر بعدترها به نیّت محسوس کردن علّت این خصوصیّت او ساخته‌وپرداخته شده‌اند.

منابع

ـ آیدنلو، سجّاد، ۱۳۹۹ الف، راز رویین‌تنی اسفندیار، تهران، دکتر محمود افشار با همکاری سخن.

ـ آیدنلو، سجّاد، ۱۳۹۹ ب، آذربایجان و شاهنامه: تحقیقی دربارهٔ جایگاه آذربایجان، ترکان و زبان ترکی در شاهنامه و پایگاه هزارسالهٔ شاهنامه در آذربایجان، تهران، دکتر محمود افشار با همکاری سخن.

ـ آیدنلو، سجّاد، ۱۳۹۹ پ، «هفت‌خان پهلوان»، نیم‌پخته ترنج: بیست مقاله دربارهٔ شاهنامه و ادب حماسی ایران، تهران، سخن.

ـ خطیبی، ابوالفضل، ۱۴۰۱، «راز رویین‌تنی اسفندیار در شاهنامه: زنجیر بهشتی یا رزم‌جامهٔ زخم‌ناپذیر»، نامهٔ فرهنگستان، س۲۱، ش۲، ص۱۲۰ ـ ۱۲۸.

ـ کتاب دده قورقود، ۱۳۹۲، به‌کوشش پرویز زارع شاهمرسی، تهران، تک‌درخت.

ـ کوپریلی، محمّدفؤاد، ۱۳۸۵، صوفیان نخستین در ادبیّات ترک، ترجمهٔ توفیق هـ سبحانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ـ یارشاطر، احسان، ۱۳۸۹، تاریخ ایران کمبریج: از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان، ترجمهٔ حسن انوشه، ج۳ (بخش اوّل)، تهران، امیرکبیر.

«ورا نام تهمینه دپه‌گؤز کرد»: نقدی بر مقاله‌ای از لطفعلی برقی

علی شاپوران پژوهشگر

✉ as586@St-Andrews.ac.uk

آقای لطفعلی برقی اخیراً مقاله‌ای نوشته و در آن اسفندیار را با «تانگری‌خان»، یک خدای ترکان، و «دپه‌گؤز»، یکی از غول‌های افسانه‌ای ترکان، مرتبط دانسته‌است (برقی، ۱۴۰۱؛ نیز نک. همین شمارهٔ فصل‌نامهٔ قلم، ص۱۲ـ۱۵). نگارنده معتقد است اگر روزی معلوم شود که اسفندیار و بلکه تمام داستان‌ها و شخصیّت‌های ایرانی اصل ترکی دارند، این نباید ذرّه‌ای موجب ناخشنودی اهل پژوهش و منطق شود. آن‌چه باید حسّاسیّت پژوهشگران را برانگیزد یکی کوشش عمدی یا سهوی پژوهشگر است در این‌که برای مواضع و علایق شخصی و سیاسی توجیهات ظاهراً علمی دست‌وپا کند و دیگر این‌که ضوابط و معاییر پژوهش علمی در نوشته‌ای رعایت نشود. این نگارنده در باب این‌که آیا آقای برقی می‌کوشد برای ادّعاهای قوم‌گرایان توجیهات تاریخی بتراشد یا نه اطمینانی ندارد[1] و در باب بی‌دقّتی او در تحقیق شکّی. ازهمین‌رو بر آن شد تا نقدی بنویسد و بطلان مقالهٔ او را از پایه نشان بدهد، و چون می‌خواست بحث از ساحتی عمومی‌تر بیش‌تر به‌سمت مخاطبان اهل بیاید، تصمیم گرفت این نقد را به‌جای فصل‌نامهٔ غروب در قلم چاپ کند. عاقبت این‌که اگرچه ناقد از نقل مطالب مقاله ناگزیر است، از گردانندگان فصل‌نامهٔ ارجمند قلم خواهش کرد، با کسب اجازه از آقای برقی، عین مقالهٔ او را هم در همین شماره چاپ کنند تا خوانندگان بتوانند داوری کنند که آیا این نقل‌ها منصفانه و دقیق، و آیا نقد ما متوجّه بنیان استدلال نویسنده هست یا نه.

برقی معتقد است برای رسیدن به علّت اصلی رویین‌تن بودن اسفندیار ـ که به گمان او «مهم‌ترین خصوصیّت اسفندیار در شاهنامه» است ـ باید ماهیّت او را بشناسیم و این نکته‌ای است که تا پیش از مقالهٔ او مغفول تمامی پژوهشگران واقع شده‌است، و معتقد است که مهم‌ترین اشارهٔ مرتبط با اسفندیار همان است که موسیٰ داسخورانتسی دربارهٔ «ترکان خزر» نوشته که:

> آن قبیلهٔ دیوانه با اشتباهات شیطانی و گمراه‌کنندهٔ مربوط به پرستش درخت به پیروی از حماقت ذهن کُند شمالی خود به دین فریبکار و ساختگی‌شان اعتیاد داشتند و تصوّر می‌کردند که این آیین کثیف کفرآمیزْ دینی بزرگ است. اگر درخشش صاعقهٔ خشمگین و آتش آسمانی به یک مرد یا جسمی مادّی می‌خورد آن‌ها آن شخص یا چیز را به‌عنوان قربانی برای خدای کوآر در نظر می‌گرفتند. آن‌ها از اسب‌ها به‌عنوان قربانیان سوزانده‌شده استفاده می‌کردند و با آن یک غول وحشی بزرگ را می‌پرستیدند و به او به‌عنوان خدای تانگری‌خان متوسّل می‌شدند که ایرانیان وی را اسپندیات می‌نامیدند.

---

۱. این نویسنده تا امروز از برقی چیزی نخوانده که قوم‌گرایان نتوانند از نتیجه‌اش سوءاستفاده کنند، ولی ترجیح می‌دهد این را به ضعف کیفیّت تحقیق منتسب کند، نه خرابکاری عمدی یا سوگیری او در پژوهش.

به نوشتهٔ برقی مری بویس معتقد است این قیدی ضعیف است که نمی‌توان از آن به نتیجهٔ قطعی رسید، ولی به باور برقی این سندی است بسیار مهم که باید به آن توجّه کافی کرد که ماهیّت اساطیری اسفندیار روشن شود. این توجّه کافی را برقی این‌گونه به نقل موسیٰ داسخورانتسی می‌کند که «سیاق جملات در این قید نشان می‌دهد که ایرانیان بر یک خدای ترکان خزر ... نام اسپندیات را نهاده‌اند» و «به تعبیر دیگر، اسپندیات شخصیّتی دخیل در میان باورهای ایرانیان است».

ضمناً چون تانگری‌خان یک غول بزرگ رویین‌تن ترکان است و دپه‌گؤز هم غول بزرگ رویین‌تن دیگر ایشان است ـ که در درر التّیجان و دده قورقود از او نام رفته‌است ـ اسفندیار دپه‌گؤز هم هست. از طرفی این دپه‌گؤز حاصل آمیزش چوپان آروز قوجا با یک پری است و قاتلش هم بُساط فرزند آروز قوجا است؛ ولی به باور برقی نه تنها فرزند آروز قوجا همان آروز قوجا است، بلکه چوپان آروز قوجا هم همان آروز قوجا است؛ پس نبرد پسر آروز قوجا با پسر چوپان او درواقع نبرد خود او با پسر خودش بوده‌است، پس بی‌تردید می‌توان گفت رستم همان آروز قوجا است و سهراب همان دپه‌گؤز و، چون پیش‌تر دیدیم که اسفندیار هم دپه‌گؤز بود، سهراب و اسفندیار یک نفرند. باقی مقاله حدسیّاتی بر مبنای این احتجاج است.[1]

خوانندهٔ مسلّط بر روش تحقیق و بلکه صرفاً مسلّح به منطق، حتّیٰ اگر با موضوع بحث آشنا نباشد، درمی‌یابد که این احتجاج ایرادات فراوانی دارد،[2] از این قبیل که حتّیٰ اگر شباهت بین این داستان‌ها بسیار بیش‌تر از شباهت مختصری می‌بود که الآن دارند و حتّیٰ اگر تفاوت‌های بارزی را که الآن دارند نمی‌داشتند باز نمی‌شد فوراً حکم به اقتباس مستقیم یک افسانه از دیگری داد (و اگر کسی با قیاس این روایات می‌گفت «"تانگری‌خان" یا "تپه‌گؤز" را ترکان از ایرانیان گرفته‌اند» و آن‌گاه دلایلش در همین سطح و عمقی بود که دلایل برقی هست نیز سخنش سست می‌بود)، و این‌که ازدواج با زنان ماورایی (از قبیل پری و اژدها) جزء مهمّی از باورهای سکاییان بوده و ردّ آن از گرشاسپ تا رستم در افسانه‌های این قوم پیداست، و این‌که برخلاف باور برقی، در شاهنامه رویین‌تنی به معنی ضدّضربگی برترین ویژگی اسفندیار نیست، وانگهی اسفندیار تنها کسی نیست که به این لقب خوانده شده‌است. بیژن خود را رویین‌تن می‌خواند و سهراب و اردشیر هم چنین وصف شده‌اند. حتّیٰ دو تن از تورانیان این لقب را دارند، یکی رویین پسر پیران ـ که دست‌کم سه بار رویینه‌تن خوانده شده و در آن شاید جناس هم اثر داشته‌است ـ و دیگری افراسیاب که کیخسرو خود رویین‌تنش می‌خواند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/ ۱۲، بیت ۱۶۵). شاهنامه این لقب را به اسکندر (حتّیٰ پس از مرگش) و به الیاس (مهتر مرز خزر)[3] و حتّیٰ به اهرن هم داده که هیچ نشانی از دلاوری از او نمودار

---

۱. البتّه در ادامه برقی ادّعاهای شاخ‌داری از قبیل «زبان ترکی بدون هیچ تردیدی یک زبان هندواروپایی (به تعبیر بهتر: آلتای ـ اروپایی) ... است» طرح کرده‌است، ولی این مدّعیات، تا وقتی جز همین قید «بدون هیچ تردیدی» هیچ کوششی در اثباتشان نکرده، از درِ بررسی علمی و منطقی نیستند.

۲. پیش‌تر در گروه تلگرامی «زبان و ادبیّات فارسی» افرادی، از جمله جنابان محسن احمدوندی، خلیل کهریزی، رویا سیفی، علی‌اصغر ابراهیمی وینیچه، محمود فتوحی رودمعجنی، حمید طبسی، علی‌اصغر بشیری و آرش سرّی نقدهایی را متوجّه آقای برقی کرده‌اند که نگارنده اگرچه با بسیاری از آن‌ها موافق است و از این نویسندگان آموخته‌است، کوشید در این نقد سخنان ایشان را تکرار نکند.

۳. مزاح را می‌افزایم که نگرانم یکی بگوید «الیاس هم حاکم خزر است و هم رویین‌تنش خوانده‌اند، فلذا الیاس همان دپه‌گؤز و تانگری‌خان و اسفندیار و سهراب است و گشتاسپ هم که به نبرد او می‌رود پدر او و همان رستم و آروز قوجا است»!

نمی‌شود، و اگرچه این لقب بیش از همه و چونان صفتی برای اسفندیار به‌کار رفته و می‌توان برداشت کرد که اسفندیار برخلاف تمام آن دیگران در منبع فردوسی هم لقب رویین‌تن داشته‌است، به این‌که سلاح بر او کارگر نیست اشارهٔ مستقیم چندانی در شاهنامه نیست و تنها می‌توان از فحوای برخی ابیات این را برداشت کرد، و عاقبت این‌که رویین‌تنی به معنای مصطلحش مختصّ اسفندیار و تپه‌گوژ و یکی دو پهلوان نیست و از الگوهای جهانی اساطیر است. داستان اسفندیار با بسیاری افسانه‌های پهلوانی که پیش و پس از آن پدید آمده‌است، از آشیل یونانی تا باترادز آسی و بالدر اروپای شمالی و حتّیٰ زیگفرید ژرمن‌ها مشابهت‌هایی دارد. حالا کمابیش دو قرن رفته که اهل فن در این حماسه‌ها تحقیق علمی می‌کنند و شاید بتوان برقی را دعوت کرد که به کار ایشان نظر کند و قدری بیندیشد که چرا این فضلا فوراً نتیجه نگرفته‌اند که مثلاً تمام این داستان‌ها یک اصل یونانی یا «یامنایا»یی داشته‌است.

امّا نگارنده در این موارد بحثی نمی‌کند و در عوض، با رعایت اختصار تمام، نشان خواهدداد که برقی در منابعی که موادّ خام مقاله‌اش را تامین کرده‌است نیز مطالعهٔ کافی نکرده تا بداند از چه چیزی سخن می‌گوید،[1] و ندانستن او نه فقط به حماسه‌های ایرانی راجع است بلکه همان تانگری‌خان و دیه‌گوژش را هم شامل می‌شود. مقالهٔ برقی هفت منبع دارد. او به موسیٰ داسخورانتسی از طریق کتاب آیدنلو ارجاع می‌دهد،[2] به درر التّیجان به میانجیگری ترجمهٔ فارسی نقل محمّدفؤاد کوپریلی، و به مری بویس با واسطهٔ یارشاطر، و نگارنده نشان خواهد داد که در هر سه مورد خطا دارد!

نخست به موسیٰ داسخورانتسی می‌پردازیم.[3] مطلبی که از این مؤلّف نقل می‌شود در کتاب دوم اثرش آمده‌است که منبعی کم‌نظیر است از نقش مهمّ خزران در جنگ‌های ایران و روم و فروپاشی شاهنشاهی ساسانی. موضوع این بخش از کتاب شرح اقدامات و خدمات کشیشی «اسرائیل»نام است در ترویج و تحکیم مسیحیّت، و این‌جا نیز مقدّر است که او «هون‌ها» را به کیش مسیح درآورد. تیموتی گرین‌وود به‌دقّت نشان داده‌است که موسیٰ داسخورانتسی این بخش از متن را تنها با تألیف منابع دیگر فراهم آورده‌است. به گفتهٔ او شرح مناقب اسرائیل در اصل در قرن دوم هجری (هشتم میلادی) نوشته شده و متنی کلیسایی با مرکزیّت اورشلیم بوده‌است (برای خلاصه‌ای از این نظر نک. پیشین، ۵۱ به بعد. برای تفصیل دلایل و استنتاجات نک. گرین‌وود (Greenwood)، ۲۰۰۰: ۱۲۹ـ۱۴۲). بنابراین، نویسندهٔ اصلی به جزئیّات عقاید قبایل و حکومت‌های ترک شمال قفقاز اعتنای کمی و از ایشان اطّلاع کمی داشته‌است (و یک دلیلش همین است که ایشان را با نام کلی و عمومی «هون» می‌خواند). باید دقّت کرد که مطالبی از این کتاب که به عقاید دینی غیرمسیحیان، به‌ویژه در سرزمین‌های دورتر، راجع است ممکن است آمیخته با بی‌دقّتی و خلط باشد. این نه فقط عقاید هون‌ها/خزران، بلکه عقاید ایرانیان را نیز که دشمن عقیدتی مسیحیان بودند در بر می‌گیرد.

---

۱. یک فرض دیگر این است که بگوییم مطالعهٔ کافی کرده و این‌ها را که خواهد آمد می‌داند و پنهان می‌کند. نک. پانوشت نخست صفحهٔ ۱۶.

۲. می‌توان حدس زد که برقی مطلب مربوط به تانگری‌خان را ابتدا همین‌جا دیده و در نتیجهٔ آن دست به قلم برده‌باشد.

۳. برقی این مورّخ را «احتمالاً زیسته بین قرون دهم تا دوازدهم میلادی» می‌خواند ولی شکّی نیست که او در قرن دهم میلادی (چهارم هجری) می‌زیسته‌است. نک. هواردجانستون (Howard-Johnston)، ۲۰۰۲: ۵۰ که در آن نظرات گرین‌وود و آکوپیان هم نقل شده‌است.

برقی این تأمّلات را لازم نمی‌بیند و همان اندازه که برای نتیجهٔ مقاله‌اش لازم است برمی‌دارد. او با نظرات ایران‌شناسان هم همین‌طور شتاب‌زده مواجه می‌شود. برقی خیال کرده جملهٔ یارشاطر نقل مستقیم از مری بویس است، و ضمناً خیال کرده بویس فقط «معتقد است» سند موسیٰ داسخورانتسی چندان ضعیف است که نمی‌توان از آن به نتیجهٔ قطعی رسید. ظاهراً در نتیجهٔ همین باور نیز هست که تنها اشاره به «سیاق سخن» و مانند آن را برای ایجاد جبههٔ مقابل کافی می‌بیند، حال‌آن‌که یارشاطر به پانویسی از مقاله‌ای از مری بویس ارجاع داده که خوب است علاقه‌مندان نوشتن مقالات پژوهشی ببینند و وسعت تتبّع و قدرت استدلال بویس را نصب‌العین کنند. در این مقاله بویس توضیح داده‌است که هیولای وحشی غول‌پیکری را که بر طبق این روایت متأخر[1] هون‌ها برایش اسب قربانی می‌کنند دشوار بتوان بر اسفندیاری با ماهیّت ایزدی تطبیق کرد (نک. بویس (Boyce)، ۱۹۵۵: ۴۷۳، پانوشت ۴). برقی لازم ندیده مقالهٔ بویس را بخواند تا ببیند دلیل او بر دشواری این تطبیق این است که اسفندیار هرگز در هیچ متنی ماهیّت ایزدی نداشته‌است.

برقی هم‌چنین لازم نمی‌بیند که تاریخ خزران و هون‌ها را هم بررسی کند تا ببیند که در دشت‌های مابین دریای مازندران و دریای سیاه چه آمیختگی عظیمی بین اقوام و قبایل مختلف و از آن جمله سکاها، سرمت‌ها، آلان‌ها و موج‌های گوناگون اقوام هون وجود داشته و این آمیختگی چه دادوستد عظیمی را باعث می‌شده‌است. به‌ویژه در غیاب منابع مکتوب، این دادوستد اساطیری و حماسی طبیعتاً بیش‌تر هم بوده‌است. نشانهٔ بارز این دادوستد در همین چند خطّ منقول از موسیٰ داسخورانتسی هست: والتر هنینگ خاطرنشان کرده که در آن بند، خدای «کوآر» همان $x^{w}ar$ (خْوَر) یعنی «خورشید» است (ارجاع از داوسِت (Dowsett)، ۱۹۶۱: ۱۵۶، پانوشت ۱). این هون‌ها که داسخورانتسی نام می‌برد از روایات ایرانی متاثّر بوده‌اند، چنان‌که «خْوَر» هم مثل «تانگری» خدایشان بوده. بخش نخست روایت برخلاف بخش دومش روایت کهن استرابو را از قرن نخست و دوم میلادی پشتیبان دارد که «ماساگت‌ها هلیوس (خورشید) را خدا می‌دانند و برایش اسب قربانی می‌کنند» که باز سندی است بر این‌که این اقوام «خدای خورشید» را با اسمش (خوَر) از ایرانیان گرفته‌اند (نک. پیشین).[2] البته چنین تأمّلاتی جایی در نوشتهٔ برقی ندارد.

پس تا این‌جا برقی خیلی بررسی داشته که بکند و نکرده، و اگر برای تحقیقات پیشینیان ارزش بیش‌تری قائل بود و خود را تکمیل‌کنندهٔ کار محقّقانی فاضل و کاربلد می‌دید و نه ناقض سخنانی که گروهی از سر بی‌خبری یا رذالت قلمی کرده‌اند، تا همین‌جا متوجّه می‌شد که هم پای تطبیق تانگری‌خان بر اسفندیار و آن هم اسفندیار شاهنامه می‌لنگد، و هم آن اقوام که در قرن دوم هجری بر دست اسرائیل کشیش مسیحی شدند ترک خالص نبوده‌اند؛ اساطیر و باورهایشان نیز دست‌نخورده نبوده، چنان که اساطیر و باورهای خود ایرانیان هم دست‌نخورده نبوده و نیست و از عناصر یونانی و رومی و سکایی و ترکی

۱. طبیعتاً منظور مری بویس از متأخّر در قیاس با یشت‌ها و بندهشن و از این قبیل است که نام اسفندیار در آن‌ها آمده و نه شاهنامه که عملاً آخرین ظهور این شخصیّت در متون ایرانی است.

۲. گفتنی است می‌توان جهل کرد و مثلاً گفت «خود اسم "خور" هم ترکی است» یا «ماساگت‌ها هم ترک بوده‌اند» و از این قبیل، ولی ما با چنین جاهلانی بحثی نداریم تا وقتی که بر سخنشان دلیلی بیاورند که به بررسی بیرزد.

و مغولی و چینی و هندی و عربی و بابلی و یهودی و ... در آن هست. درواقع از این نظر این هون‌ها/خزران هیچ فرقی با هیچ قومی نداشته‌اند و صدور یک‌طرفهٔ باورهای خالص ایشان به تمدّن‌ها و اقوام مجاور جز پندار و بلکه آرزو نیست.

ولی برقی به‌جای این تأمّلات ادامه می‌دهد و این بار به سراغ دپه‌گؤز می‌رود که ظاهراً آن را در دده‌قورقود خودش خوانده و در درر التّیجان به واسطهٔ کوپریلی دیده. این‌جا برقی چیز غریبی بر روایت افزوده که «در شکل کهن‌تر این داستان که از روایت محفوظ در دُرر التّیجان دواداری دریافت می‌شود، این خود آروز قوجا بوده که با پری آمیزش می‌کرده». نگارنده صرفاً به همین جملهٔ معترضه می‌پردازد که جمله‌ای نادرست است. از هیچ جای روایت دواداری، چه اصلی کهن‌تر از دده‌قورقورد داشته‌باشد و چه نه، برنمی‌آید که خود ارس (= «اوروز» در کتاب کوپریلی و «آروز قوجا» در مقالهٔ برقی) پدر دباکز/تباکز (= «تپه‌گؤز» در کتاب کوپریلی و «دپه‌گؤز» در مقالهٔ برقی) است. مطلب کوپریلی در ترجمهٔ کتاب او چنین آمده‌است:[1]

> در این کتاب که اوغوزنامه گویند احوال شخصی به نام دباگز (= تپه‌گؤز) نیز آمده‌است. این شخصِ تپه‌گؤزنام نخستین مملکت ترکان را ویران و بزرگان آنان را مغلوب کرده‌است. به روایت آنان شخصی زشت و نفرت‌آور بوده‌است. در بالای سرش تنها یک چشم داشته‌است. مادر او از پریان دریای بزرگ بوده و بر او نیزه و شمشیر کارگر نبوده، کلاه پدرش از پوست سیزده قوچ بود که سر او را می‌پوشانید ... . سرانجام بساط پسر ارس (= اوروز = Uruz) که در میان ترکان پرورش یافته‌بود، مردی معتبر، مشهور، زورمند و پردل بود، این تپه‌گؤز را کشت. سبب کشتن او هم دختری بود که در میان اوغوزها پرورش یافته‌بود، دختری که در تیراندازی هیچ‌کس نتوانسته‌بود بر او غلبه کند. این دختر بساط را به کشتن تپه‌گؤز تشویق کرده‌بود و دیگر پدر بساط باعث این کار شده‌بود. به این دلیل که چون بساط بر آن دختر غلبه کرد و با او ازدواج کرد و با مژده سوی پدر آمد، پدر گفت: من گمان کردم که تپه‌گؤز را کشته‌ای. چون بساط نام تپه‌گؤز را شنید، حیله‌های زیادی اندیشید و به هر کاری دست زد، سر آخر تپه‌گؤز را کشت. میان بساط و تپه‌گؤز ماجراهایی می‌گذرد که عقل حیران می‌شود. این‌ها در خرافات ترکان مندرج است (کوپریلی، ۱۳۸۵: ۲۹۷ـ۲۹۸).

از خواننده می‌پرسم از کجای این روایت «دریافت می‌شود» که کهن‌تر از روایت دده‌قورقود است، تا چه رسد به این‌که اوروز پدر تپه‌گوز است! دست‌کم نظر خود کوپریلی این است که اوغوزنامه نه تاریخ بلکه مجموعهٔ مناقب پهلوانان بوده، دده‌قورقود عمدتاً در آن ریشه دارد و دواداری هم به روایتی از همان دست‌رس داشته‌است. بله، روایت دواداری «نگفته» که تپه‌گوز پسر چوپانِ اوروز است، ولی نگفته پسر چوپان او نیست، و تا این اواخر نمی‌شد بدون مواجه شدن با ریشخند گفت هر کس پسر چوپان شخصی نبود پسر خود آن شخص است. وانگهی راوی اگر اوروز را پدر تپه‌گؤز می‌دانست

۱. نگارنده اصل عربی درر التّیجان را در نسخه‌ای که کوپریلی به آن ارجاع داده با نسخهٔ دیگری در کتاب‌خانهٔ اسکندریّه مقابله و با ترجمهٔ توفیق هـ سبحانی مقایسه کرد و نقل همان ترجمه را کافی دانست. کسانی که خود قصد بررسی دارند نک. دواداری، نسخهٔ ۹۱۳ کتبخانهٔ داماد ابراهیم پاشا، گ۲۰۲ر به بعد؛ همو، نسخهٔ ۳۸۲۸ ـ ج کتاب‌خانهٔ اسکندریّه، ص۴۰۲ به بعد.

همان‌جا که به پدر او پرداخته شده باید ردّی از این واقعیّت هم در کلامش پیدا می‌شد. در عوض، روایت به کلاه پوست قوچ او اشاره کرده که با همان چوپان سازگارتر است. این به آن‌چه برقی کوشیده به خواننده بقبولاند یاری‌ای نمی‌رساند. جز هویّت و اوصاف پهلوانان و نسبت ایشان با یکدیگر، انگیزهٔ پشت این دو نبرد هم کاملاً متفاوت است، چنان‌که مقیاس و نحوهٔ نبردها، و نیز پرداخت دو داستان یکسان و حتّیٰ شبیه به هم نیست.

ناگفته نباید گذاشت که اگرچه تفاوت‌های آشکار نشان از اصل متفاوت دو داستان است، بین آن‌ها شباهت‌هایی نیز هست که برقی دست‌کم در این نوشته به آن‌ها نپرداخته‌است. پرورش یافتن بُساط پسر اوروز نزد ترکان یادآور رشد سهراب در توران است (و قرینه‌ای بر این هم هست که راوی نخستین قصّه خودش از ترکان نبوده و اوروز را هم ترک نمی‌دانسته، وگرنه نباید پرورش فرزند نزد ترکان در نظرش مهم و سزاوار اشاره می‌بود، چرا که طبیعتاً فرزندان تمامی ترکان نزد ترکان پرورش می‌یافته‌اند). اگر به‌دنبال صید شباهت‌ها باشیم این هم هست که گردآفرید «به سهراب بر تیرباران گرفت» و این دختر بی‌نام‌ونشان هم تیرانداز قابلی بوده، ولی بُساط طرف پیروز و سهراب طرف مقتول است و گردآفرید هماورد سهراب است و نه مشوّق او و یا رستم. ضمناً برخلاف سهراب، این تپه‌گوز است که تسمه از گردهٔ ترکان برآورده و نه پدرش، و عاقبت، اگر پیروزی سهراب بر گردآفرید را همانند پیروزی بُساط بر آن دختر بگیریم باز باید در پایان انتظار داشته‌باشیم سهراب رستم را بکشد و نه برعکس. ولی این تأمّلات برقی را درگیر نمی‌کند. برای او همین که «در یک داستان اوغوزی پسر کسی در جنگ با کسی کشته شده» کافی است که نتیجه بگیرد «ایرانی‌ها داستان رستم و سهراب را از ترک‌ها گرفته‌اند». سکونت سکاها در استپ‌های آسیای میانه و پونتوس و دادوستد فرهنگی ایشان با ساکنان سرزمین‌های مجاور به زمانی بسیار پیش از نخستین ظهور نوشتاری ترکی در یکی از شاخه‌هایش در قرن دوم هجری در کتیبه‌های اورخون مغولستان برمی‌گردد، پس اگر تأثّری در کار باشد احتمال تأثّر روایت اوغوزی از سکایی بیش‌تر است، اگرچه باید احتیاط کرد ـ کاری که برقی در احتجاج برعکس خودش نمی‌کند ـ و آن را قطعی نخواند.

پس نشان دادیم که اوّلاً روایت موسیٰ داسخورانتسی اگرچه قدیم‌تر از آن است که برقی می‌پندارد، کم‌تر از تصوّر او سزاوار اعتناست؛ ثانیاً در همان نوشته به خدای خورشید ایرانی اشاره شده‌است و اعتقادات اقوام خزر در همان دوره نیز با اعتقادات ایرانی آمیخته بوده‌است؛ ثالثاً به تأکید بویس اسفندیار از نخستین ظهورش در متون هرگز ماهیّتی الٰهی نداشته؛ و رابعاً در درر التّیجان هیچ نکته‌ای نیست که بتوان از آن برداشت کرد اوروز («آروز قوجا»ی برقی) پدر تپه‌گوز («دپه‌گوز» برقی) بوده‌است. در نتیجه، ادّعای برقی تا اقامهٔ دلیلی نو به‌نفع آن یا برضدّ این استدلالات، بیرون از دنیای ادّعاها سزاوار اعتنا نیست.

منابع

ـ برقی، لطفعلی، ۱۴۰۱، «اسفندیار کیست و دلیل اصلی رویین‌تنی او چیست؟»، فصل‌نامهٔ غروب، س۷، ش۲۶، ص۲۰۷ ـ ۲۰۹.

ـ دواداری، ابوبکر بن عبدالله، درر التّیجان و غرر تواریخ الازمان، نسخهٔ ۹۱۳ کتبخانهٔ داماد ابراهیم پاشا.

ـ دواداری، ابوبکر بن عبدالله، درر التّیجان و غرر تواریخ الازمان، نسخهٔ ۳۸۲۸ـ ج کتاب‌خانهٔ اسکندریّه.

ـ فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۶، شاهنامه، به‌تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ـ کوپریلی، محمّدفؤاد، ۱۳۸۵، صوفیان نخستین در ادبیّات ترک، ترجمه و توضیح توفیق هـ سبحانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

- Boyce, Mary, 1955, 'Zariadres and Zarēr', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 17 (3), pp. 463-477.

- Dowsett, Charles J. F., 1961, *The History of the Caucasian Albanians by Movsēs Dasxurançi*, London, Oxford University Press.

- Greenwood, Timothy W., 2000, *A History of Armenia in the Seventh and Eighth Centuries*, Oxford, Oxford University Press.

- Howard-Johnston, James, 2002, 'Armenian Historians of Heraclius: An Examination of the Aims, Sources and Working-Methods of Sebeos and Movses Daskhurantsi' in Gerrit J. Reinink and Bernard H. Stoltle (eds.), *The Reign of Heracluis (610-641): Crisis and Confrontation*, Leuven, Paris and Dudley, MA, Peeters, pp. 41-62.

بررسی کارکرد اصطلاح *دیوان* در غزل فارسی
(با تکیه بر غزل برخی از شاعران قرن ششم تا هشتم)

مجید واحدپور دکتری زبان و ادبیّات فارسی

✉ Majid.vahed1391@gmail.com

دیوان در تشکیلات اداری عهد خلفا و سلاطین ممالک اسلامی، عنوان ادارهٔ کلّ محاسباتِ مملکت و دفتر محاسبات بوده‌است. هم‌چنین به معنی مطلق اداره و تشکیلات اداری نیز به کار می‌رفته‌است. این کلمه ظاهراً ایرانی و با کلمهٔ دبیر هم‌ریشه است. کلمهٔ دیوان در نزد مسلمین، در آغاز جهت ثبت و ضبطِ مداخل و مخارج مملکت به کار می‌رفته‌است و سپس از طریق توسّع، به معنی محلّ کار اعضا و اجزای مالیّات استعمال شده‌است، بعدها بر جمیع ادارات و دفاتر اطلاق یافته‌است (نک. مصاحب، ۱۳۸۰: ذیلِ دیوان).

شاعران گاه واژهٔ دیوان را به‌عنوان مشبّهٌ‌به و در قالب اضافهٔ تشبیهی در تصاویر شعری خود به کار می‌گیرند. شعرا در چنین مواردی، علاوه‌بر ایجاد تصویر شعری، دیوانی را در جهان شاعرانه و خیالی خود خلق می‌کنند که غالباً نمی‌توان برای آن مابازایی در جهان واقع تعیین کرد؛ به‌عنوان نمونه، دیوانِ سرایِ عاشقان در بیت زیر، با وجود آن‌که اضافهٔ تشبیهی است، ولی می‌توان گفت که شاعر در خیال خود دیوانی را خلق کرده که عبارت است از دیوانِ سرایِ عاشقان:

گر نه پرتوهای آن رخسار دادِ حُسن داد　　پس به دیوانِ سرایِ عاشقان بیداد چیست؟

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱/ ۴۵۱).

عناصری که اصطلاح دیوان را همراهی می‌کنند، در بیش‌تر موارد، عناصر انتزاعی و ذهنی هستند که این امر سبب شکل‌گیری ترکیبات و تصاویر شعری نوظهور شده‌است. در مواردی چند از این ترکیبات، صنعت ایهام پایه و اساس خلق تصویر قرار گرفته‌است. در مواردی نیز حاصل و نتیجهٔ ترکیب از دیوانی خیالی حکایت می‌کند که فقط در محدودهٔ تخیّل شاعرانه می‌تواند پدیدار گردد. می‌توان گفت هم‌چنان‌که محیط دربار سازمان‌ها و دیوان‌های خاصّ خود را دارد، جهانِ خیالی شاعران نیز دیوان‌ها و تشکیلات مخصوص به خود را رقم می‌زند.

علاوه‌بر نمونهٔ مزبور از مولانا، عناصری که در غزل فارسی با لفظ دیوان همراه گردیده‌اند، عبارت‌اند از: عشق (هوا)، هجران، نظر، فَرَح، جهان، بقا، دل، مِهر، جمال، حُکم، قسمت، عَمَل، غزل و قضا. در ادامه ترکیبات حاصل از واژهٔ دیوان و عناصر مذکور را بررسی می‌کنیم. شایان ذکر است که هرچند این ترکیبات در اغلب موارد ـ به‌استثنای ترکیبات موجود در غزل حافظ که ظرافت‌های زبانی و بیانی و هنری وی آن‌ها را چندوجهی کرده‌است ـ می‌توانند با تکیه بر تشبیه و حتّیٰ گاهی با بهره‌گیری از صورت بیانی استعاره نیز تحلیل و تفسیر شوند. البتّه با چنین رویکردی، ممکن است زیبایی تصویر و برجستگی آن تا حدّ قابل‌توجّهی از نظرها پنهان بماند. خواهیم دید که هرچند برخی از دیوان‌ها نظیر دیوانِ نظر یا دیوانِ قسمت جزو دیوان‌ها و تشکیلات شناخته‌شدهٔ دربار هستند، ولی شاعران در عالمِ شعر معنی اصطلاحی این ترکیبات را معنی ثانوی تلقّی کرده‌اند. این امر سبب پدید آمدن ایهام در سخن آنان شده‌است.

دیوانِ عشق

این ترکیب را در غزل سنایی و خاقانی می‌بینیم. انوری نیز در دو بیت متوالی، عشق و دیوان را طوری به کار برده‌است که ایجاد ارتباط میان این دو عنصر و تداعی دیوانِ عشق را برای خواننده میسّر و ممکن می‌سازد. البتّه با توجّه به ترکیب دیوِ عشق در بافت تصویر شعری انوری، می‌توان گفت که منظور وی از عشق معنای مثبت این کلمه و جانب پسندیدهٔ آن نمی‌تواند باشد. شایان ذکر است که دیوان در شعر انوری ایهام دارد به «دیوها، صورت جمعِ دیو» و «دفتر شعر»؛ هم‌چنان‌که دیوانِ عشق نیز در غزل سنایی دارای ایهام است:

تا حدیث عاشقیّ و عشق باشد در جهان　　نام من بادا نوشته بر سر دیوان عشق

خطّ قلّاشی چو عشق نیکوان بر من کشند　　شرط باشد برنهم سر بر خط فرمان عشق

(سنایی، ۱۳۸۸: ۹۱۷)؛

روز دو از عشق پشیمان شوم　　توبه کنم باز به سامان شوم

باز به یک وسوسهٔ دیو عشق　　بار دگر بر سر دیوان شوم

(انوری،۱۳۸۹: ۴۶۹).

خاقانی از دیوانِ عشق، حاصلی جز این ندارد که عمرش سبک‌پای و بختش گران‌خواب شده‌است:

چیست به دیوانِ عشق حاصل کارم جز آنک　　عمر سبک‌پای گشت، بخت گران‌خواب شد

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۶۴).

خاقانی به‌جای عشق از مترادف آن، یعنی هوا، نیز استفاده کرده و ترکیب بدیع دیوانِ هوا را پدید آورده‌است. بدیهی است که منظور خاقانی از هوا در این مورد معنی منفی این کلمه نیست:

به میدان هوا یارم چنان آمد که من خواهم　　ز دیوان هوا کارم چنان آمد که من خواهم

(همان: ۴۰۴).

چنان‌که گفته شد، برخی از ترکیباتی که لفظ دیوان در ساختمان آن‌ها ایفای نقش کرده‌است می‌توانند در قالب اضافهٔ استعاری نیز تحلیل شوند. دیوانِ عشق در غزل سنایی و خاقانی ازجملهٔ این ترکیبات است. ترکیب اضافی فرمانِ عشق ـ که عشق در این ترکیب استعاره از «پادشاه» است ـ استعارهٔ موجود در ترکیبِ دیوانِ عشق را پررنگ‌تر می‌کند.

دیوانِ هجران

در میان شاعران موردِمطالعه، این ترکیب را در غزل مجیرالدّین بیلقانی می‌بینیم که در نوع خود ترکیبی بدیع است. تعبیراتی که پیرامون این ترکیب برای تکمیل تصویر کلّی بیت به کار گرفته شده‌اند ـ نظیر معزول بودن، برکار بودن (ایهاماً: «به عمل دیوانی مبادرت ورزیدن») ـ نشان می‌دهد که شاعر در خیال خود، دیوانی به نام دیوانِ هجران ترسیم کرده‌است. شاعر هرچند از وصل معشوق معزول است، ولی در دیوانِ هجرانِ وی به عملِ دیوانی مشغول است:

اگر معزولم از عشقش ندارم غم بحمدالله　　که در دیوان هجرانش منم تنها که برکارم

(مجیرالدّین بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۳۱).

دیوانِ نظر

این تعبیر در دیوان جمال‌الدّین اصفهانی حضور دارد. شاعران، آن‌جا که در مقام عاشق به سخن‌سرایی و قافیه‌بندی پرداخته‌اند، یکی از آرزوهای خود را، که عبارت است از دیدارِ معشوق، به صُوَر مختلف در شعرشان بازتاب داده‌اند. شیوه‌ای که جمال‌الدّین اصفهانی برای این منظور در پیش گرفته و طرز بیانِ وی و عناصری که برای تصویرگری دوبارهٔ مضمون مزبور (آرزوی دیدار یار) از آن‌ها بهره جسته‌است بدیع و تازه می‌نماید؛ مردمِ چشمِ شاعر، به‌عنوانِ متصدّی عوارض و مالیّات، از باغِ رُخ معشوق، برای دیوانِ نظر، رسم و عوارض مطالبه می‌کند:

مـــردمِ چشـــمِ مـــن از بـــاغِ رُخَـــت　　رســـمِ دیـــوانِ نظـــر می‌خواهـــد

(جمال‌الدّین اصفهانی، ۱۳۲۰: ۴۵۳).

از بیت جمال‌الدّین اصفهانی چنین برمی‌آید که باغ‌ها و مزارع نیز مشمولِ رسم («عوارض») بوده‌اند. گفتنی است که برای رسم، معانی‌ای چون «وظیفه»، «مشاهره» و «مقرّری» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیلِ رسم؛ نیز نک. انوری، ۱۳۵۵: ۲۴۶ـ۲۴۷) نیز ذکر شده‌است. این معانی با بیت مزبور مناسبت ندارند. ظاهراً رسم در معنی «عوارض و مالیّات» کاربرد چندانی در متون تاریخی و ادبی نیافته‌است؛ ازاین‌رو نه‌تنها در کتاب اصطلاحاتِ دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، شاهد و نمونه‌ای از متون تاریخی و ادبی برای این کاربرد ذکر نشده‌است، بلکه در فرهنگ‌های لغت نیز، در این زمینه، هیچ‌گونه مثال و نمونه‌ای را از متون نظم و نثر نمی‌بینیم. زیبایی بیت جمال‌الدّین اصفهانی وقتی روشن‌تر می‌گردد که توجّه داشته باشیم که دیوانِ نظر ازجملهٔ دیوان‌ها و تشکیلات درباری بوده‌است. این اصطلاح در کتاب سمط‌العلیٰ به کار رفته‌است: «اشراف دیوان به ظهیرالملک فخرالدّین خواجه ـ که ذکر او تقدیم یافت ـ مفوّض آمد و دیوانِ نظر بر ضیاءالملک خواجه نصیرالدّین یوسف، پسرِ خواجه ظاهرالدّین وزیر، حواله افتاد» (ناصرالدّین منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۷۴). شایان ذکر است که در بیت موردِبحث از جمال‌الدّین اصفهانی، معنی اصطلاحی دیوانِ نظر معنی فرعی و ثانوی به شمار می‌آید. میانِ این ترکیب ـ در معنی ثانوی‌اش ـ و اصطلاح دیوانی رسم ایهام تناسب وجود دارد.

دیوانِ فَرَح

عطّار در غزلی با مطلعِ

شب را ز تیغ صبحدم خون است عمدا ریخته　　اینک ببین خونِ شفق در طشتِ مینـا ریختـه

(عطّار، ۱۳۴۵: ۵۷۴)

ـ که در آن به استقبالِ قصیدهٔ خاقانی با مطلعِ

در کامِ صبح از نافِ شب مشک است عمدا ریخته　　گردون هزاران نرگسه در سـقف مینـا ریختـه

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۶۱)

رفته‌است ـ بیتی دارد که ترکیب ابداعی دیوانِ فرح را در بافت آن به کار گرفته‌است:

مطـرب ز دیـوانِ فـرح، پروانـه را آورده صـح　　ساقی شراب اندر قدح از حوض حورا ریخته

(عطّار، ۱۳۴۵: ۵۷۴).

از بیت عطّار چنین برمی‌آید که مطرب پروانه یا حکمی در اختیار دارد که برمبنایِ آن حکم، به شغل مطربی می‌پردازد. وی برای اعتباربخشی به این حکم و پروانه، از دیوانِ فرح، صحّ ذٰلک دریافت کرده‌است؛ به‌عبارتی، حکمِ مطرب موردِ تأیید دیوانِ فرح واقع شده‌است. نکتهٔ قابل‌اشاره در غزل عطّار این است که نه‌تنها عطّار وزن و قافیهٔ شعر خود را از قصیدهٔ خاقانی اخذ کرده، بلکه برخی از اصطلاحات و تعبیرات موجود در قصیدهٔ خاقانی را نیز به وام گرفته و به خدمت غزل خود درآورده‌است؛ به‌عنوان مثال، اصطلاح صح که در غزل عطّار دیدیم، صورت کوتاه‌شده‌ای است از صحّ ذٰلک که در قصیدهٔ خاقانی آن را می‌بینیم:

توقیعِ خاقان از برش، از صحّ ذٰلک زیورش　　گویی ز جودِ شه برش گنجی است پیدا ریخته

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۶۳).

صحّ ذٰلک یعنی «(آن) درست است» جمله‌ای است که در فرمان‌ها و نامه‌های دیوانی می‌نوشته‌اند و بدان مفاد آن‌ها را استوار می‌کرده‌اند (کزّازی، ۱۳۷۸: ۵۲۶). صح نیز به همین معنی است.

دیوانِ جهان

این تعبیر در غزل عطّار حضور دارد. جهان در نظر شاعر همانند دیوانی است که چیزی جز سختی‌ها و مصائب و آزارها از آن عاید آدمی نمی‌شود. نگاه بدبینانهٔ عطّار به دنیا، که نمونه‌های آن را در شعر فارسی می‌بینیم، در سخن وی نمود روشن و پررنگی دارد:

تا چند ز نادانی دیوان جهان دارم　　چون مور از این دیوان، جز مار نمی‌بینم

هر روز از این دیوان صد غم برِ ما آید　　دردا که در این صد غم، غمخوار نمی‌بینم

(عطّار، ۱۳۴۵: ۴۷۷).

دیوانِ بقا

امیرخسرو دهلوی، در بیتی، ضمن خلق ترکیب بدیع دیوانِ بقا، عناصری را به خدمت شعر خود درآورده‌است که این عناصر همراه لفظ دیوان تناسب چشمگیری را در بافت سخن وی پدید آورده‌اند. خسرو، که تخلّص شاعر است، ایهامی به معنی اصطلاحی این لفظ نیز دارد. در این صورت، خسرو («پادشاه») ـ که خود برات می‌دهد ـ دنبال براتی از جانب معشوق است. دیوانِ بقا برای زندگی ده‌روزه و ناپایدار دنیوی، به خسرو، براتِ جان نمی‌دهد؛ مگر این‌که وی پروانه یا رخصت معشوق را در دست داشته باشد:

دیوانِ بقا ندْهد ده‌روزه براتِ جان　　گر خسرو مسکین را پروانهٔ تو نبْوَد

(امیرخسرو، ۱۳۶۱: ۱۴۹).

دیوانِ دل

چنان‌که پیش از این گفته شد، برخی از ترکیباتی که اصطلاح دیوان و عنصری از عناصر انتزاعی در ایجاد آن‌ها دخیل هستند، علاوه‌بر این‌که در جهانِ خیالی شاعر از دیوانی به همین نام حکایت می‌کنند، گاهی با اضافهٔ تشبیهی و در مواردی، هم با اضافهٔ تشبیهی و هم با اضافهٔ استعاری قابل تطبیق و تحلیل هستند. دیوانِ دل، که در غزل عراقی و سیف فرغانی شاهد حضور آن هستیم، ازجملهٔ ترکیباتی است که با هر دو اضافهٔ مزبور سازگاری دارد. البتّه تصویری که سیف در طولِ غزل از دل ارائه کرده و آن را در سیمای پادشاهِ صاحب‌اقتدار ـ که این نگرش نشان‌دهندهٔ اهمّیّت دل و جایگاه والای آن در اندیشهٔ عرفانی است ـ در آیینهٔ شعر خود نمودار کرده‌است، ترکیب دیوانِ دل را با اضافهٔ استعاری سازگارتر می‌کند. عراقی، بنابر این اندیشهٔ رایج در عرفان که مطابق آن عقل جایگاهی در حریمِ دل ندارد، می‌گوید که عقل برای این‌که بتواند به دیوانِ دل راه یابد، هر لحظه نامه‌ای نوشته و آن را جانبِ جان ـ که ظاهراً صاحبِ منصبی عالی در دیوانِ دل است ـ روانه می‌سازد تا مگر با وساطتِ جان، شغلِ فرمان‌نویسی در این دیوان را به دست آورد:

عقل هر دم نامه‌ای دیگر نویسد نزدِ جان　　تا بُوَد فرمان‌نویسی بر درِ دیوانِ دل

(عراقی، ۱۳۷۲: ۲۹۸).

چنان‌که گفته شد، سیف فرغانی ضمن اشاره به پادشاهیِ دل، در ابیاتی چند از غزل خود، از دیوانِ دل نیز سخن به میان آورده است. هرکس که جایگاهی در دیوان دل داشته باشد، و به عبارتی در این دیوان صاحب قُرب و مقام باشد، عاقبت جهت فرمانروایی بر ملکِ جان برای او منشورِ سلطانی خواهند نوشت:

دل نمیرد تا ابد گر عشق باشد جانِ دل　　تن چو جان پاینده گردد، گر بَرَد فرمانِ دل

پادشاهِ دل جهانگیر و جهان‌بخش است، رو　　گر ولایت خواهی، ای جان، آنِ دل شو، آنِ دل

آبَدانی کرد نتوانند شاهانِ جهان　　اندر آن کشور که ویرانی کند سلطانِ دل

عاقبت بر ملکِ جان منشورِ سلطانی دهند　　هرکه او را در حساب آرند در دیوانِ دل

(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۲۵۱).

دیوانِ مهر

این ترکیب، که در خیالِ اوحدی نقش بسته، جزوِ ترکیبات نادر در غزل فارسی است:

مَه ز دیوانِ مِهر خواسته نور　　وجهِ آن گشته روشن از رویت

(اوحدی، ۱۳۴۰: ۱۳۷).

گفتنی است که وجه در معنی ثانوی‌اش که عبارت است از «وظیفه یا مواجبِ سالیانه؛ پولِ نقد؛ مال؛ زر» (نفیسی، ۱۳۵۵: ذیلِ وجه) با دیوان ایهام تناسب دارد. اوحدی زیبایی چهرهٔ معشوق و برتری آن بر ماه و خورشید را با شیوهٔ جدید و با بهره‌گیری از عناصر دیوانی به تصویر کشیده‌است.

دیوانِ جمال

دیوانِ جمال نیز، در میان ترکیباتی که از لحاظِ ساختار شبیه هم هستند، ترکیبی تازه به شمار می‌آید. این ترکیب را در غزل خواجوی کرمانی می‌بینیم. این‌که دیوانِ جمال را، مانند دیگر نظایرش، دیوانی تلقّی کنیم که خیالِ شاعر آن را طرّاحی کرده‌است و یا این‌که دیوان را مشبّهٌبهِ جمال بدانیم و این ترکیب را اضافهٔ تشبیهی تلقّی کنیم در تفسیر نهایی بیت خواجو تغییر چندانی ایجاد نخواهد کرد. دیوانِ جمالِ معشوق ناظری نیز دارد که به امور این دیوان رسیدگی می‌کند؛ این ناظر عبارت است از چشمِ معشوق:

چشمِ او ناظرِ دیوانِ جمال است ولیک تا به ملکِ دل ما از نظر او چه رسد

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۵۹).

ناظر، علاوه‌بر «نگهبان، دیده‌بان؛ مباشر، کارگزار» (نفیسی، ۱۳۵۵: ذیلِ ناظر)، نام یک رتبهٔ دولتی است که به اختلافِ اعصار فرق می‌کرده و با لفظ دیگر جفت شده، یک لقبِ دولتی هم می‌ساخته، مثل ناظرالملک و ناظرالدّوله (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیلِ ناظر). گذشته از این معانی، برای ناظر سه معنی دیگر نیز می‌توان در نظر گرفت که در هرکدام از این معانی، با یکی از عناصر حاضر در بیت، دارای ایهام تناسب است؛ با این توضیح که اگر دیوانِ جمال را به معنی «کتاب یا دفتر جمال» فرض کنیم ـ که این «کتابِ جمال» نیز چیزی جز چهرهٔ معشوق نیست ـ در این صورت می‌توان ناظر را به معنی «نظرکننده و تماشاگر» دانست؛ بدین‌ترتیب می‌توان گفت که چشمِ معشوق «نگرانِ دفترِ جمال (چهرهٔ)» اوست. «چشم» و «نقطهٔ سیاهِ چشم یا مردمک چشم» (نفیسی، ۱۳۵۵: ذیلِ ناظر) دو معنی دیگری است که برای ناظر ذکر شده‌است. با ارادهٔ این معانی، میان ناظر و چشم ایهامِ ترجمه و ایهامِ تناسب برقرار خواهد شد.

دیوانِ حُکم

این ترکیب نیز علاوه‌بر آن‌که دیوانی به همین نام را، که ساختهٔ خیالِ شاعر است، در ذهن خواننده حاضر می‌گرداند، می‌تواند اضافهٔ تشبیهی نیز تلقّی گردد:

کاف و نون از نسخهٔ دیوانِ حکمت نکته‌ای بحر و کان از موجِ دریایِ عطایت شبنمی

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۶۴).

دیوانِ قسمت

بیش‌ترین هنرنمایی و ظرافت در ایجاد ترکیباتی را که یک طرف آن‌ها را اصطلاح «دیوان» تشکیل می‌دهد در دیوان حافظ می‌بینیم؛ دیوان قسمت ازجملهٔ این ترکیبات است:

عیبم مکن به رندی و بدنامی، ای حکیم کاین بود سرنوشت ز دیوانِ قسمتم

(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۵۵).

حافظ تمام جوانبِ عناصر زبانی و بیانی شعر خود را می‌سنجد؛ به همین سبب حاصل کارش نیز ـ در اغلب مواقع ـ سنجیده و به دور از صنعت‌تراشی‌هایی است که در شعر برخی دیگر از شاعران غزل‌پرداز مشاهده می‌کنیم. برخی از شارحانِ دیوانِ حافظ، دیوان قسمت را اضافهٔ تشبیهی دانسته‌اند (نک. حمیدیان، ۱۳۹۲: ۴/ ۳۱۲۳؛ برزگر خالقی، ۱۳۸۹: ۷۲۳). بدون تردید حافظ در کنار این تشبیه یا ارادهٔ دیوانی به نام دیوانِ قسمت (سرنوشت)، به معنی دیگر دیوانِ قسمت ـ که معنی ایهامی این ترکیب است ـ نیز توجّه داشته‌است؛ «اصطلاحِ قسمت محتملاً به‌معنی عوارضی به کار می‌رفته‌است که برای مصارف فوق‌العاده و یا برای تأمین مخارج دیوان و غیره وصول می‌شده‌است» (لمتون، ۱۳۶۲: ۷۹۵). در دورهٔ سلجوقیان، دیوان مخصوصی به‌نام دیوانِ معاملات و قسمت وجود داشت که سروکار آن با مالیّاتی بود که به‌موجب قرارداد عمومی وصول می‌شده، یعنی قراردادی از نوع مقاطعه (همان: ۸۰۳).

دیوانِ عمل

حمیدیان در شرح شوق ترکیب دیوانِ عمل را استعاره از «روز حساب» و «روز داوری» دانسته است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۴/ ۳۴۴). هم‌چنین به نظر وی می‌توان عمل را به دیوان تشبیه کرد و این ترکیب را اضافهٔ تشبیهی دانست (همان‌جا). وی پس از طرحِ این نظر می‌نویسد: «به‌هرحال در قدیم، دیوانی به‌نام دیوانِ عمل وجود نداشته‌است و لذا باید آن را به یکی از دو صورت مذکور تأویل کرد» (همان‌جا). دیوانِ عمل نیز مانند نمونه‌هایی که پیش‌ازاین دیدیم، ابداع ذهن خلّاق شاعر است. شایان یادآوری است که برخی از شارحان، دیوانِ عمل را به معنی «جایی که به کارهای انسان رسیدگی می‌شود؛ عدالت‌خانه» (ذوالنّور، ۱۳۸۱: ۲/ ۸۳۱) نیز دانسته‌اند:

آب‌رو می‌رود ای ابر خطاپوش ببار　　که به دیوان عمل نامه‌سیاه آمده‌ایم

(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۸۷).

گفتنی است که ترکیب دیوانِ عمل را پیش از حافظ، در غزل سیف فرغانی نیز می‌بینیم:

در حشر که باشد آدمی را　　دیوانِ عمل، کتابِ منشور

عاشق به تو زنده گردد ای دوست　　نی چون دگران به نفخهٔ صور

(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۴۴۴).

ظاهراً در غزل سیف فرغانی، دیوانِ عمل به معنی «نامهٔ اعمال» است.

دیوانِ قضا

دیوانِ قضا را می‌توان به صورت‌های مختلف تفسیر کرد: یکی این‌که قضای الٰهی را به دیوان تشبیه کنیم و دیوانِ قضا را اضافهٔ تشبیهی بدانیم؛ دیگر این‌که ـ ضمن ارادهٔ معنی «تقدیر الٰهی» از لفظِ قضا ـ دیوانِ قضا را دیوانی که آفریدهٔ خیالِ شاعر است تلقّی کنیم؛ نهایتاً این‌که دیوانِ قضا را «یکی از دیوان‌های مملکتی و حکومتی در آن عصر (عصر حافظ)، معادل وزارت عدلیّه یا دادگستری یا قوّهٔ قضائیّهٔ امروز» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۴/ ۲۷۶۷) در نظر آوریم:

ساقیا عشرت امروز به فردا مفکن　　یا ز دیوان قضا خطّ امانی به من آر

(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۲۰).

حافظ وضعیّت زمانه و حال و وضع روزگار را چنان آشفته و پریشان می‌بیند که از امروز نمی‌تواند به فردا اعتماد کند. در چنین شرایطی اگر ساقی بخواهد عشرت و خوش‌باشی عاشقان را به فردا بیفکند (به آینده موکول کند)، باید برای تضمین فرح و شادی و شادخواری فردایِ آنان، امروز از دیوانِ قضا، خطّ امان بستاند؛ چراکه به فردا اعتمادی نیست. این‌که حافظ ساقی را، که در نظر دیوانِ قضا فردی مجرم است، مأمور ستاندنِ خطّ امان می‌کند، نمی‌تواند خالی از طنز باشد.

دیوانِ غزل

دیوانِ غزل، بدون تردید، «دفتر شعر» یا «سفینهٔ غزل» است. حافظ ـ آن‌گونه که خود می‌گوید ـ به‌واسطهٔ «سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردن»، اشعار آبدار از چشمهٔ زلالِ خاطرش تراوش کرده‌است؛ این اشعارْ او را بالاتر از دیگر شاعران نشانده و به تعبیری او را در دیوانِ غزل، صدرنشین کرده‌است:

گر به دیوانِ غزل صدرنشینم چه عجب　　سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم

(همان: ۲۵۹).

با توجّه به حضور واژگان و اصطلاحاتی چون صدر ـ در بافت صفت مرکّب صدرنشین ـ و صاحب دیوان در بیت حافظ، معنای ایهام‌آمیز دیوانِ غزل نیز در ذهن خواننده حاضر می‌گردد؛ با این شرح که دیوانِ غزل دیوانی است با همین نام، البتّه نه در عین و خارج؛ بلکه در ذهن و خیالِ شاعر. حافظ به سبب «بندگی صاحب دیوان» و برخوردار شدن از حمایت‌های وی به صدارت این دیوان دست یافته‌است. صاحب دیوان، مطابق آن‌چه انوری در کتاب اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی نوشته‌است، «با فکّ اضافه یا با اضافه و به‌طور مطلق، یعنی بی‌اضافه به کلماتی چون اشراف و برید و رسالت و انشاء و مانند آن‌ها، کسی بوده ظاهراً از مأموران دیوان استیفا که بر خزانه و مالیّه و عایدات و خراج و دخل و خرج نظارت می‌کرده و پرداخت مستمرّی‌ها با تصدّی یا دخالت یا نظارت وی انجام می‌گرفته‌است» (انوری، ۱۳۵۵: ۱۰۱ـ۱۰۲). انوری پس از این تعریف و بیان این‌که این معنی در قرون بعد (بعد از دورهٔ غزنویان و سلجوقیان) نیز رایج بوده‌است، بیت مزبور از حافظ را به‌عنوان شاهد مثال نقل کرده‌است. امیرحسن یزدگردی در بخشی که تحت عنوان «فرهنگ لغات و تعبیرات و کنایات» برای کتاب نفثة المصدور ترتیب داده‌است، با استناد به کتاب سیرت جلال‌الدّین، وظیفهٔ صاحب دیوان را به زمان خوارزمشاهیان، «استیفای اموال دیوانی و ثبت درآمدها و مخارج آن» (نسوی، ۱۳۷۰: ۴۷۵) عنوان کرده‌است. وی با توجّه به این امر احتمال داده‌است که «در این دوره گاه از صاحب دیوان، به‌صورت مطلق، صاحب دیوان استیفا را اراده کرده‌اند» (همان‌جا).

منابع

ـ امیرخسرو، خسرو بن محمود، ۱۳۶۱، دیوان کامل امیرخسرو دهلوی، تصحیح سعید نفیسی، به‌کوشش م. درویش، تهران، جاویدان.

ـ انوری، حسن، ۱۳۵۵، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، تهران، طهوری.

ـ انوری، محمّد بن محمّد، ۱۳۸۹، دیوان انوری، با مقدّمهٔ سعید نفیسی، به‌اهتمام پرویز بابایی، تهران، نگاه.

ـ اوحدی، رکن‌الدّین، ۱۳۴۰، کلّیّات اوحدی مراغی، با تصحیح و مقابله و مقدّمهٔ سعید نفیسی، تهران، امیرکبیر.

ـ برزگر خالقی، محمّدرضا، ۱۳۸۹، شاخ نبات حافظ، تهران، زوّار.

ـ جمال‌الدّین اصفهانی، محمّد بن عبدالرّزّاق، ۱۳۲۰، دیوان کامل جمال‌الدّین محمّد بن عبدالرّزّاق اصفهانی، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران، ارمغان.

ـ حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۷۷، دیوان حافظ، تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران، ققنوس.

ـ حمیدیان، سعید، ۱۳۹۲، شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ، ۵ج، تهران، قطره.

ـ خاقانی، بدیل بن علی، ۱۳۷۵، دیوان خاقانی شروانی، با مقدّمهٔ بدیع‌الزّمان فروزان‌فر، به‌اهتمام جهانگیر منصور، تهران، نگاه.

ـ خواجوی کرمانی، محمود بن علی، ۱۳۶۹، دیوان اشعار خواجوی کرمانی، به‌تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، پاژنگ.

ـ دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، لغت‌نامهٔ دهخدا، تهران، دانشگاه تهران.

ـ ذوالنّور، رحیم، ۱۳۸۱، در جستجوی حافظ، ۲ج، تهران، زوّار.

ـ سنایی، مجدود بن آدم، ۱۳۸۸، دیوان سنایی غزنوی، به سعی و اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، چ۷، تهران، سنایی.

ـ سیف فرغانی، محمّد، ۱۳۶۴، دیوان سیف‌الدّین محمّد فرغانی، با تصحیح و مقدّمهٔ ذبیح‌الله صفا، تهران، فردوسی.

ـ عراقی، ابراهیم بن بزرگمهر، ۱۳۷۲، مجموعهٔ آثار فخرالدّین عراقی: غزلیّات، قصاید، قطعات، ترجیعات، ترکیبات، رباعیات، منظومهٔ عشّاق‌نامه، لمعات، نامه‌ها و اصطلاحات صوفیّه، به تصحیح و توضیح نسرین محتشم، تهران، زوّار.

ـ عطّار، محمّد بن ابراهیم، ۱۳۴۵، دیوان عطّار، به‌تصحیح تقی تفضّلی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ـ کزّازی، میرجلال‌الدّین، ۱۳۷۸، گزارش دشواری‌های خاقانی، تهران، نشر مرکز.

ـ لمتون (لمبتون)، آن کاترین سواینفورد، ۱۳۶۲، مالک و زارع در ایران، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، علمی و فرهنگی.

ـ مجیرالدّین بیلقانی، ۱۳۵۸، دیوان مجیرالدّین بیلقانی، تصحیح و تعلیق محمّد آبادی، تبریز، مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

ـ مصاحب، غلامحسین، ۱۳۸۰، دایرةالمعارف فارسی، تهران، امیرکبیر.

ـ مولوی، جلال‌الدّین محمّد بن محمّد، ۱۳۸۹، کلّیّات شمس‌تبریزی، توضیحات، فهرست و کشف‌الابیات: توفیق هـ. سبحانی. تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ـ ناصرالدّین منشی کرمانی، ۱۳۲۸، سمط‌العلیٰ للحضرة العلیا: در تاریخ قراختائیان کرمان، به تصحیح و اهتمام عبّاس اقبال، تحت نظر محمّد قزوینی، تهران، شرکت سهامی چاپ.

ـ نسوی، محمّد بن احمد، ۱۳۷۰، نفثة المصدور، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، چ۲، تهران، ویراستار.

ـ نفیسی، علی‌اکبر، ۱۳۵۵، فرهنگ نفیسی، تهران، خیّام.

برخی ویژگی‌های جالب گویش لری خرّم‌آبادی

علی پیرحیاتی دانش‌آموختهٔ دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تهران

✉ pirhayati@ut.ac.ir

در این یادداشت کوتاه، به برخی تفاوت‌های قابل‌توجّه میان فارسی رسمی و لری خرّم‌آبادی پرداخته‌ام. البتّه ویژگی‌های گفته‌شده ممکن است دربارهٔ بسیاری از گویش‌های ایرانی صادق باشد. ناگفته پیداست که نحوهٔ توصیف تفاوت‌ها و شیوهٔ تلفّظ و خطّ لری خرّم‌آبادی به‌تسامح است و توصیف دقیق این گویش مستلزم تحقیقات مفصّل خواهد بود.

الف. در مورد ساخت‌هایی مثل «بشقاب پُرِ برنج است» که در فارسی رسمی، ابتدا ظرف و سپس مظروف می‌آید، در لری خرّم‌آبادی، ترتیب ظرف و مظروف به هر دو صورت امکان دارد و این بافت است که ظرف و مظروف را مشخّص می‌کند، نه ساخت جمله. بنابراین، هر دو جملهٔ زیر را می‌توان به کار برد:

۱. بشقاب پر برنجَه. «بشقاب پرِ برنج است.»

۲. برنج پر بشقابَه. «بشقاب پرِ برنج است.»

ب. مرحوم ابوالحسن نجفی در تبیین نظرشان راجع‌به ساخت مجهول در زبان فارسی، این مثال را به کار می‌بردند که اگر یک فارسی‌زبان داخل یخچال را نگاه کند و ببیند پنیری که دیروز خریده‌است در یخچال نیست، بعید است بگوید «پنیر خورده شد؟» بلکه مثلاً می‌گوید «پنیر را خوردید؟». در لری خرّم‌آبادی، ساخت مجهول در این موارد بسیار رایج است:

۳. او پنیر هَرِس. «آن پنیر خورده شد.»

ج. در فارسی رسمی، از کلمات یکسان به‌عنوان ضمیر اشاره و صفت اشاره استفاده می‌شود، مثلاً:

۴. این خوب نیست.

۵. این دارو خوب نیست.

کلمات فارسی این و آن هم به‌عنوان ضمیر اشاره (جملهٔ ۴) و هم به‌عنوان صفت اشاره (جملهٔ ۵) به کار می‌روند، امّا در لری خرّم‌آبادی، ضمیرهای اشاره با صفت‌های اشاره متفاوت هستند. ینَه و وِنَه ضمیر اشاره‌اند و ای و او صفت اشاره:

۶. ونه اِشکِس. «آن شکست.»

۷. او قندو اِشکِس. «آن قندان شکست.»

۸. * ونه قندو اشکس. [چنین جمله‌ای غیردستوری است.]

د. برخی مفاهیم بسیار رایج که در زبان فارسی با دو کلمهٔ متفاوت بیان می‌شوند در لری خرّم‌آبادی یک صورت دارند، مثلاً:

۹. «در» و «از» هر دو با لفظِ دِ بیان می‌شوند.

۱۰. «شد» و «بود» هر دو با لفظِ بی بیان می‌شوند.

۱۱. «هنوز» و «دیگر» هر دو با لفظِ هَنی بیان می‌شوند.

نگاهی گذرا به داستان *فارسی شکر است*

زهرا طاهری دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان

✉ zahrataheri14@yahoo.com

من در این یادداشت دربارهٔ این‌که «آیا داستان کوتاه فارسی شکر است بهترین داستان جمال‌زاده است یا نه؟» و دربارهٔ این‌که «اگر کتاب یکی بود یکی نبود بهترین اثر جمال‌زاده باشد، آیا تک‌تک داستان‌های آن را هم باید بهترین دانست یا نه؟» سخنی نخواهم گفت؛ زیرا از چند جنبه این کار را بیهوده می‌دانم. آن‌چه هنگام داوری در دسترس ما قرار دارد مضمون داستان است. صدای جمال‌زاده در داستان کوتاه فارسی شکر است صدای کسی است که امروز ایران را دیده و بلند و رسا ناهم‌زبانی و غریبگی را میان گروه‌های مختلف مردم فریاد زده‌است. او که خود از دوازده‌سالگی در خارج از ایران زندگی کرده‌است به‌واسطهٔ تصویری که از دوران کودکی‌اش از ایران دارد و با بهره‌گیری از کلمات خاصّ خودش، سعی در نشان دادن فضای جامعهٔ استبدادزدهٔ ایران معاصر دارد. جمال‌زاده، در روزگاری که هنوز نثر متکلّفانه طرفدارانی دارد و ورود واژگان عامیانه به نثر شکستن هنجارهاست، راه دهخدا و میرزا حبیب اصفهانی را ادامه می‌دهد و شیوه‌ای مخصوص به خود را در نوشتن می‌آفریند. شیوهٔ مخصوص آفریدن مستلزم دقّت کردن و اندیشیدن است و جمال‌زاده چنان شیفتهٔ کار با کلمات و الفاظ است که توصیفاتش در معرّفی هر کدام از شخصیّت‌های داستان خاصّ خود اوست. شیوهٔ روایتگری جمال‌زاده از وضعیّت ناهم‌زبانی مردم به‌قدری کوبنده است که برای تشریح هر کدام از لحظات زودگذرش نیاز به شکیبایی و مداقّهٔ بسیاری است.

جمال‌زاده رهگذر صاحب‌دلی است که هنوز چشمش از بالای صفحهٔ کشتی به خاک پاک ایران نیفتاده که آواز گیلکی کرجی‌بان‌های انزلی در هوایِ پسِ مجادلهٔ شاه و مجلس او را گرفتار مأموران اخمو و عبوس و سبیل‌چخماقی که به سگ هار می‌مانند می‌کند و به یک سولدونی تنگ و تاریک روانه می‌شود. جمال‌زاده گویی لحظات و آنات زیستهٔ خود را زمزمه می‌کند. صدایش بلند است و شش‌دانگ، گرم و دل‌نواز. گاهی ایستاده، گاهی نشسته و گاهی در حال راه رفتن، آخوند، رمضان و فکلی فرنگی را می‌نوازد. صدای خنده و گریه و ناله و فحش و ناسزا از کلماتش شنیده می‌شود. رمضان با دیدن شیخ، فکلی فرنگی و راوی گاه خوش‌بین است و گاه بدبین، گاه امیدوار است و گاه ناامید. وقتی به شیخ می‌گوید: «جناب شیخ تو را به حضرت عبّاس آخر گناه من چیست؟ آدم واللّٰه خودش را بکشد از دست ظلم مردم آسوده شود.» و آن‌گاه که شیخ با قرائت واژگانی که نه به فارسی شیرین و شکرین شباهتی دارد و نه به زبان آدمیزاد مانند است، شروع به سخن گفتن می‌کند: «مؤمن، عنان نفس عاصی قاصر را به دست قهر و غضب مده که "الکاظمین الغیظ و العافین عن النّاس"». رمضانِ نومید غرق حیرت می‌شود که نکند آقا شیخ با اجنّه و ازمابهتران حرف می‌زند. او که ـ به قول جمال‌زاده ـ از هم‌کلامی با شیخ خیری ندیده، دلش را به دریا می‌زند و با عادی‌ترین کلمات و ساده‌ترین جملات و صدایی نرم و لرزان به فکلی فرنگی می‌گوید: «آقا شما را به خدا ببخشید ما یخه‌چرکین چیزی سرمان نمی‌شود. آقا شیخ هم که معلوم می‌شود

جنّی و غشی است و اصلاً زبان ما هم سرش نمی‌شود. عرب است. شما را به خدا، آیا می‌توانید به من بفرمایید برای چه ما را تو این زندان مرگ انداخته‌اید؟» آقای فرنگی با کلماتی فاخر و عباراتی سنگین‌تر از سخنان شیخ، صدایی مرموز و ناگفتنی خلق می‌کند که اندوهی عظیم برای رمضان در بر دارد. جمال‌زاده سخنان آقای فرنگی را، که گویی فارسی را به‌کل فراموش کرده‌است، آنچنان منقطع و لفظ‌به‌لفظ به‌کار می‌برد که ستودنی و مایهٔ شگفتی است: «رولوسیون بدون اولوسیون یک چیزی است که خیال آن هم نمی‌تواند در کلمه داخل شود. ما جوان‌ها باید برای خود یک تکلیفی بکنیم در آن‌چه نگاه می‌کند راهنمایی به ملت. برای آن‌چه مرا نگاه می‌کند در روی این سوژه یک آرتیکل درازی نوشته‌ام و با روشنی کورکننده‌ای ثابت نموده‌ام که هیچ‌کس جرئت نمی‌کند روی دیگران حساب کند و هرکس به اندازهٔ ... به اندازهٔ پوسیبلیته‌اش باید خدمت بکند وطن را که هرکس بکند تکلیفش را این است راه ترقّی. وَاِلّا دکادانس ما را تهدید می‌کند. ولی بدبختانه حرف‌های ما به مردم اثر نمی‌کند. لامارتین در این خصوص خوب می‌گوید... .» با همهٔ سادگی و روانی‌ای که در کلام جمال‌زاده هست، اندوختهٔ غنی او از فرهنگ ایران و جهان و آشنایی او با زبان دین و زبان فرنگی سبب شده‌است که در کلامش مایه‌هایی از اندیشهٔ فرزانگان مشرق‌زمین قوّت گیرد و به داستانش عمق و بُعد ببخشد. بااین‌همه جمال‌زاده، مقدّم بر تمام صفاتی که به‌عنوان نویسنده دارد، سرایندهٔ بی‌ادّعای زندگی روزانهٔ مردم است. حالات و لحظات همین زندگی است که زبان او را گویا می‌کند و داستان‌های او را سرشار از زندگی. اگر داستان فارسی شکر است را به پنج بخش تقسیم کنیم، بخش اوّل «مواجههٔ راوی با فضای جامعهٔ استبدادزدهٔ ایران»، بخش دوم «مواجههٔ رمضان با فضای تاریک و غریب زندان»، بخش سوم «مواجههٔ رمضان با شیخ عربی‌دان»، بخش چهارم «مواجههٔ رمضان با آقای فرنگی» و بخش پنجم «آشنایی راوی و رمضان» است. بخش‌هایی که چنان درهم‌تنیده و پیوسته‌اند که این پیوستگی و وحدت در تک‌تک گفته‌ها و ناگفته‌ها هویداست.

اوراق بادبُرده (۱۶)

محسن احمدوندی دکتری زبان و ادبیّات فارسی

✉ mohsenahmadvandi@yahoo.com

۱. عصفور یا گنجشک؟

داشتم غزلیّات سعدی را می‌خواندم که به این بیت رسیدم:

آخر ز هلاک ما چه خیزد؟ سیمرغ چه می‌کند به عصفور

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۳)

کلمهٔ عربی عصفور را نادلنشین یافتم؛ به‌ویژه وقتی خود سعدی کلمهٔ فارسی گنجشک را، با آن بار عاطفی و احساسی، ده‌ها بار به زیبایی هرچه‌تمام‌تر در آثارش به کار برده‌است، برای نمونه در این غزل بسیار زیبا و تأثیرگذار:

ای یار جفاکردهٔ پیوندبریده این بود وفاداری و عهد تو ندیده
در کوی تو معروفم و و از روی تو محروم گرگ دهن‌آلودهٔ یوسف‌ندریده
ما هیچ ندیدیم و همه شهر بگفتند افسانهٔ مجنون به‌لیلی‌نرسیده
در خواب گزیده لب شیرین گل‌اندام از خواب نباشد مگر انگشتِ گزیده
بس در طلبت کوشش بی‌فایده کردیم چون طفل دوان در پی گنجشکِ پریده...

(همان: ۱۳۰ ـ ۱۳۱)

در آثار سعدی جست‌وجویی کردم تا ببینم چند بار از کلمهٔ عصفور استفاده شده‌است. نتیجه جالب بود: در تمام آثار سعدی تنها سه بار کلمهٔ عصفور آمده و هر سه بار هم در جایگاه قافیه به کار رفته‌است:

پروانه نمی‌شکیبد از دور ور قصد کند بسوزدش نور [...]
آخر ز هلاک ما چه خیزد؟ سیمرغ چه می‌کند به عصفور

(همان: ۱۳)

هر آن ناظر که منظوری ندارد چراغ دولتش نوری ندارد [...]
اگر سیمرغی اندر دام زلفی بماند، تاب عصفوری ندارد

(همان: ۲۶۸)

مبارک ساعتی باشد که با منظور بنشینی به نزدیکت بسوزاند مگر کز دور بنشینی
عقابان می‌درد چنگال باز آهنین‌پنجه تو را بازی همین باشد که چون عصفور بنشینی

(همان: ۲۷۶)

سعدی جز در همین سه جا و آن هم به ضرورت قافیه، هیچ‌گاه در شعر و حتّیٰ نثرش از این کلمهٔ بیگانه استفاده نکرده‌است. این سعدی همان سعدی است که در نظامیّهٔ بغداد به عربی تحصیل کرده‌است، به زبان عربی تسلّط کامل داشته‌است و به این زبان می‌گفته و می‌نوشته و شعر می‌سروده‌است و در عصری می‌زیسته که عربی‌دانی جزو افتخارات محسوب می‌شده‌است؛ امّا همین سعدی وقتی که به فارسی شعر می‌گوید می‌داند که جز به‌ضرورت نباید از کلمات عربی‌ای بهره ببرد که معادل خوش‌آهنگ‌تر و خوش‌آواتر و با بار عاطفی و احساسی مناسب‌تری در زبان فارسی دارند. بی‌راه نیست که او را بزرگ‌ترین معلّم زبان فارسی می‌دانند و جایگاهی هم‌سنگ فردوسی در پاسداشت زبان فارسی برایش در نظر می‌گیرند.

منابع این بخش

ـ سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۸۵، غزل‌های سعدی، تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، چ۱، تهران، سخن.

ـ صدّیقیان، مهین‌دخت، ۱۳۷۸، فرهنگ واژه‌نمای غزلیّات سعدی به انضمام فرهنگ بسامدی (بر اساس متن غزلیّات سعدی، تصحیح حبیب یغمایی)، ۳ج، چ۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲. تامارزو، تَمارزو، تَمازرو

واژهٔ تامارِزو یا تَمارِزو، که گاهی با فرایند جای‌گشت (قلب) تامازِرو هم تلفظ می‌شود، یکی از واژگان پرکاربرد در زبان کُردی است. البتّه تا آن‌جا که من جست‌وجو کرده‌ام در زبان‌ها و گویش‌های فارسی، ترکی، لری و لکی هم با اندک تغییراتی در تلفّظ کاربرد دارد. این واژه از دو جزء «طعم» و «آرزو» ساخته شده‌است. تبدیل «ـَ ع» به «آ» (طعم‌آرزو > طمارزو/ تمارزو) در زبان کُردی و دیگر زبان‌های ایرانی فرایند واجیِ پرتکراری است. تامارِزو در زبان کُردی به‌صورت صفت برای کسی به کار می‌رود که آرزوی چشیدن طعم چیزی (خوردنی یا نوشیدنی) را دارد. البتّه معنای این واژه به مرور زمان گسترش یافته و از قلمرو «چیزها» به «کس‌ها» هم سرایت کرده‌است و تامارزوی کسی بودن به معنای «در حسرت وصال کسی بودن و آرزومند کسی بودن» نیز به کار رفته‌است؛ آرزومندی‌ای که اغلب با چاشنی فقدان و محرومیّت همراه است. در لغت‌نامه (دهخدا، ۱۳۷۷) این کلمه به دو شکل تامارزو و تمارزو ضبط شده‌است:

> تامارزو (ص) تمارزو در تداول عوام، حسرتمند و حسرت‌زده و آرزومند را گویند. ظاهراً این کلمه محرّف طمع‌آرزو است.
>
> تمارزو [تِ رَ] (اِ) تامارزو. حسرتمند. (یادداشت به خط مرحوم دهخدا). و رجوع به تامارزو شود.

در ضبط این واژه در لغت‌نامه سه اشتباه وجود دارد: نخست این‌که در جایی نوع این کلمه اسم و جایی دیگر صفت دانسته شده‌است، درحالی‌که باید در هر دو مورد صفت ذکر می‌شد. دوم این‌که این واژه، چنان‌که گفتم، شکل دیگری از کلمهٔ

«طعم‌آرزو» است نه «طمع‌آرزو» و اگر این را بپذیریم، احتمالاً باید دربارهٔ املای آن هم تجدیدنظر شود. سوم این‌که تلفّظ درست این کلمه با تای مفتوح است نه مکسور.

در فرهنگ بزرگ سخن (انوری، ۱۳۸۱) نیز برای این واژه و مشتقّاتش دو مدخل ذکر شده‌است و برای کاربرد آن ـ برخلاف لغت‌نامه ـ شاهدی از شرح زندگانی من نوشتهٔ عبدالله مستوفی آورده‌اند:

> تمارزو tamārzu (صـ.) (گفتگو) آن‌که در حسرت و آرزوی چیزی است؛ آرزومند؛ حسرت‌زده.
>
> تمارزویی t.-y(ʾ)-i (حامصـ.) (گفتگو) وضع و حالت تمارزو؛ حسرت‌زدگی: در مدت عمر، در همه‌چیز به نظر حسرت و تماروزیی می‌نگریسته‌است. (مستوفی ۳/ ۳۸۰)

در «سامانهٔ جستجوی دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی» سه شاهد برای این واژه آمده‌است که هر سه از متون متأخر است:

ـ می‌ترسم آخر هرچه دارند سر این کار بگذارند و آخرش مثل رعیت‌های لشته‌نشا به روی نان تمارزو بمانند. (مقالات دهخدا)

ـ چرا این‌قدر تامارزو هستی؟ (سال‌های ابری، علی‌اشرف درویشیان)

ـ تو را به‌خدا، سرکار، دورش نریز. به منِ تامارزو بده، ببرم برای بچه‌هایم تلیت بکنم. (سال‌های ابری، علی‌اشرف درویشیان)

غیر از علی‌اشرف درویشیان، سرکار خانم پیمانه روشن‌زاده، دیگر نویسندهٔ کرمانشاهی، هم داستانی دارد با نام تامارزو که در سال ۱۳۸۰ در مجلهٔ چیستا چاپ شده‌است و نشان از آن دارد که اگرچه این واژه در گفتار دیگر ایرانیان نیز کاربرد دارد، امّا در نوشته‌های فارسیِ نویسندگان کُرد نمود بیش‌تری یافته‌است. براساس آن‌چه گفته شد، به نظر می‌رسد تامارزو یا تَمارزو واژه‌ای است متأخّر که در متون مکتوب قبل از قاجار شاهدی برای آن نیست و از زبان گفتاری به نثر نوشتاری ما راه یافته‌است.

منابع این بخش

ـ انوری، حسن [سرپرست]، ۱۳۸۱، فرهنگ بزرگ سخن، ۸ج، تهران، سخن.

ـ دهخدا، علی‌اکبر [بنیان‌گذار]، ۱۳۷۷، لغت‌نامه، زیر نظر محمّد معین و جعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران و روزنه.

ـ سامانهٔ جستجوی دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۳. اشتباهات رمان‌نویسان ایرانی: آل‌احمد و *نفرین زمین*

نوشتن رمان برخلاف داستان کوتاه زمان‌بر است. تنوّع و تعدّد شخصیّت، زمان، مکان و وقایع در رمان نوشتن را دشوار، طاقت‌فرسا و حوصله‌سوز می‌کند. برای نوشتن یک رمان باید روزها، ماه‌ها و حتّیٰ سال‌ها وقت گذاشت و طبیعی است که در این گسترهٔ زمانی، رمان‌نویس برای نوشتن آن‌چه در ذهن دارد، نباید فقط به حافظه‌اش اکتفا کند. او باید طرح و نقشه‌ای دقیق و حساب‌شده داشته باشد و قبل از نوشتن اثرش، فهرستی از شخصیّت‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها و وقایعی را که می‌خواهد در رمانش بگنجاند در جایی یادداشت کند و طبق آن پیش برود. رمان‌نویسِ کاربلد نباید به نقشهٔ ذهنی اثرش اکتفا کند؛ بلکه باید این نقشه را روی کاغذ بیاورد. نداشتن طرح و نقشهٔ مکتوب و اعتماد صرف به حافظه ممکن است به این منجر شود که نویسنده در جایی از رمانش چیزهایی بنویسد که در تناقض با بخش‌های قبل یا بعد باشد. البتّه این تناقضات را نباید با آن دسته تناقضاتی که برخی رمان‌نویسان آگاهانه و هدفمند در رمان خود می‌گنجانند خلط کرد. به نظر من یکی از ضعف‌های رمان‌نویسان ایرانی همین مسئله است: نداشتن طرح و نقشهٔ راهِ مکتوب. برای مثال، آل‌احمد در رمان نفرین زمین مرتکب اشتباهاتی شده که به همین مسئله برمی‌گردد.

رمان نفرین زمین دربارهٔ معلّمی شهری است که برای تدریس به دهی دورافتاده می‌رود. او خیلی زود با مردم ده اُخت می‌شود و ماه‌جان، مادر یکی از دانش‌آموزانش را ـ که بیوه است ـ به صیغهٔ خود درمی‌آورد. مالکِ ده پیرزنی شوهرمرده است که بی‌بی صدایش می‌زنند و مباشر ده بعد از مرگ شوهرش او را به صیغهٔ خود درآورده‌است. بی‌بی دو پسر دارد که یکی از آن‌ها وکیل است و در تهران زندگی می‌کند و دیگری در فرنگ مشغول تحصیل است. پسر بی‌بی که در شهر وکیل است صاحب نفوذ است و یک‌بار هم نماینده مجلس شده‌است. او موتورخانه‌ای برای ده می‌آورد و از این طریق هم ساکنان ده از نعمت برق برخوردار می‌شوند و هم آسیاب روستا برقی می‌شود. بی‌بی بخشی از زمین‌های دیم و سنگلاخ ده را به یک یهودیِ شهرنشین می‌فروشد تا در آن مرغداری بزند و کارگرانش را از اهالی ده برگزیند. مردم چندان روی خوشی به این قضیّه نشان نمی‌دهند. زمستان می‌گذرد و تابستان فرامی‌رسد. بی‌بی می‌میرد و مردم بعد از مرگ او به مرغداری ده حمله می‌کنند. در این حمله، مباشر ده کشته می‌شود و چندین نفر زخمی می‌گردند و ژاندارم‌ها ده‌پانزده نفر را دستگیر می‌کنند. بعد از این اتّفاق، معلّم، ناتوان از ایجاد تغییر در نگرش روستاییان و عاجز از تأثیرگذاری در روند اتّفاقات ناگوار، ده را ترک می‌کند و به شهر برمی‌گردد.

آل‌احمد رمان نفرین زمین را برای نخستین بار در سال ۱۳۴۶ منتشر کرد و در آن به انتقاد از انقلاب سفید شاه، طرح تقسیم اراضی و مشکلات ناشی از آن پرداخت و با نگاهی انتقادی مسائلی چون فروش نفت به غرب، وارد کردن بی‌رویّهٔ ماشین‌آلات صنعتی به کشور، گسترش مدرنیزاسیون به روستاها ـ ورود تراکتور، موتورخانهٔ برقی و رادیو ـ بدون فراهم کردنِ زمینه‌های فکری و فرهنگی آن و بیکار شدن روستاییان و مهاجرت آن‌ها به شهرها را واکاوی کرد.

معلّم داستان نفرین زمین در آغاز رمان این‌گونه از گذشته‌اش می‌گوید:

پنج سال است که از دانش‌سرا درآمده‌ام و همه‌اش ویلان این نیمچه آبادی‌ها. سه سال آزگار نان یک دانش‌سرای ولایتی را خوردن و جای دیگران را تنگ کردن و پسر یک مأمور پست بودن که دنبال خر بندری‌اش آن‌قدر از رودک به هشتگرد سگ‌دو زد تا خره مرد و حالا براش دوچرخه خریده‌اند (آل‌احمد، ۱۳۹۰: ۷).

طبق این بند از رمانِ نفرین زمین، معلّم داستان سه سال در دانش‌سرا تحصیل کرده‌است و بعد از اتمام دورهٔ دانش‌سرا، پنج سال است که در روستاهای مختلف به شغل معلّمی مشغول است؛ امّا همین معلّم در میانه‌های رمان این قضیّه را فراموش می‌کند و برای درویش ده این‌گونه از تجربهٔ مدیریّتش تعریف می‌کند:

درویش گفت: می‌گفتی، آقا! از مدیر مدرسه شدنت می‌گفتی. گفتم: آره، سه سال پیش بود. توی یکی از شهرهای مازندران. مدرسه نزدیک کاخ املاک بود. با باغ و دم‌ودستگاه؛ و شاگردها بیش‌تر بچّه‌های خدمهٔ کاخ. یک روز یک قو آمد. دو سه بار روی آسمان مدرسه گشت و رفت تو جنگل تنک پشت مدرسه. [...] بچّه‌ها ریختند بیرون. ما هم دنبالشان. تو جنگل گرفتندش. خود بچّه‌ها. یادم نمی‌رود که دم گرفته بودند «قووو... مال باقره... قووو ... مال باقره» همین‌جوری. باقر یکی از سردسته‌های مدرسه بود و از اوّل سال میخ خودش را کوبیده بود.[...] معلّم‌ها می‌خواستند آناً سرش را ببرند و برای ظهر بگذارند لای کته. [...] عصرش آمدند و قو را بردند. یک دسته نظامی و مأمور ریختند مدرسه را محاصره کردند و قو را گرفتند و بردند. به نظرم فرّاشمان خبر داده بود. بعد هم خودش شد دربان کاخ و بعدش هم حکم انفصال از مدیریّت. معلوم است دیگر؛ و معلّمی دهات دورافتاده از همان وقت شروع شد (همان: ۵۷ـ ۵۸).

این روایت در تناقض آشکار با روایت پیشین معلّم از گذشته‌اش است. در بخش نخست او گفته بود که پنج سال است که از دانش‌سرا فارغ‌التّحصیل شده و طیّ این پنج سال معلّم روستاهای دورافتاده بوده‌است و این‌جا می‌گوید که سه سال پیش در یکی از شهرهای مازندران مدیر مدرسه بوده‌است. راوی همین اشتباه را در چند صفحه بعد باز هم تکرار می‌کند:

یک‌مرتبه به یاد پیرزنی افتادم که دو سال پیش به لودگی سراغش رفته بودیم که برایمان فال بگیرد. سه نفر بودیم. دم در مسجدِ همان شهری که مدیر یک مدرسه‌اش بودم (همان: ۸۳ـ ۸۴).

جالب است که در جایی دیگر راوی همین را هم فراموش می‌کند که در شهری شمالی تدریس کرده‌است، نه دهات شمالی:

می‌دانستم که زمستان دهات بیش‌تر فصل مرگ‌ومیر پیرهاست. از جاهای دیگر تجربه داشتم امّا یادم نبود که هرجایی حکمی دارد و عادتی. جاهای دیگر یا دهات مرطوب شمالی بود یا وسط جلگه؛ امّا این‌جا دهی است در دامنهٔ کوهی و سوزگیر و چه سوزی! (همان: ۱۶۴).

آل‌احمد در جایی دیگر از رمان نفرین زمین بازهم دچار خطا شده‌است. او در بخش‌های آغازین رمان دربارهٔ بی‌بی چنین می‌نویسد:

> بعد برایم گفت که مالک دهْ پیرزنی است شوهرمرده که دو پسر دارد، یکی‌شان از وکلای سرشناس شهر که پس از جنگ، یک‌بار هم نمایندهٔ مجلس شده و دیگری محصّلی در فرنگ و گویا زن فرنگی گرفته (همان: ۲۲).

اما در بخش پایانی رمان، بی‌بی صاحب سه فرزند معرفی می‌شود بی‌آن‌که در طول رمان کوچک‌ترین اشاره‌ای به آن فرزند سوم شده باشد. حتّیٰ اگر فرض را بر این بگذاریم که فرزند سوم بی‌بی مرده است، وظیفهٔ نویسنده بود که هرچند کوتاه به مرگ او اشاره کند:

> یک روز که ارباب [شوهرِ بی‌بی] رفته بود سرکشی مزارع، اسبش تنها برگشت، یعنی اسبش نعشش را آورد. با گلوله زده بودندش و انداخته بودندش سر اسب آقاجان! پاها این‌ور، دست‌ها آن‌ور، چه کشید این بی‌بی! اوّل جوانی با سه تا بچّهٔ خُرده (همان: ۱۷۱ ـ ۱۷۲).

منبع این بخش

ـ آل‌احمد، جلال، ۱۳۹۰، نفرین زمین، چ۱ (ناشر)، تهران، مؤسّسهٔ انجمن قلم ایران.

۴. اشتباهات رمان‌نویسان ایرانی: امیرحسن چهل‌تن و *مهرگیاه*

امیرحسن چهل‌تن رمانی دارد با نام مهرگیاه که در آن زندگی دو زن میان‌سال به نام‌های شمس‌الضّحیٰ و رفعت را بر بستر رویدادهای اجتماعی ـ سیاسی دورهٔ پهلوی اوّل روایت می‌کند. شمس‌الضّحیٰ، که سال‌ها پیش به‌همراه پدر و مادرش به سن‌پطرزبورغ رفته و در آن‌جا قابلگی خوانده‌است، با شروع جنگ جهانی اوّل در روسیه، به ایران برمی‌گردد و به‌عنوان پزشک زنان در مریض‌خانهٔ شوروی در تهران مشغول به کار می‌شود. رفعت، دختر عمّهٔ ناتنی شمس‌الضّحیٰ، نیز سال‌ها پیش به‌همراه پدر و مادرش به بیروت رفته، در آن‌جا معرفةالنّفس خوانده، با مردی به‌نام جهانگیر ازدواج کرده و صاحب پسری به نام سهراب شده‌است و بعد از مدّتی، با همسرش به ایران برگشته و از هم جدا شده‌اند. بازگشت شمس‌الضّحیٰ و رفعت به ایران مصادف است با سال‌های قدرت گرفتن رضاخان و آغاز شکل‌گیری مدرنیسم ایرانی. رفعت در سفارت آلمان به‌عنوان مترجم مشغول به کار می‌شود و با شخصی به‌نام پورداود آشنا می‌شود. پورداود درعین‌حال که متأهّل است، وارد رابطه با رفعت می‌شود و رفعت نیز با آگاهی از این شرایط، به این رابطه تن می‌دهد. پورداود حاضر است که زنش را طلاق دهد و رفعت را به همسری برگزیند، امّا رفعت به‌دلیل تجارب تلخ گذشته، رابطهٔ آزاد را ترجیح می‌دهد. جنگ جهانی دوم شروع می‌شود و آلمانی‌ها با تمام قوا در حال پیشروی به سمت روسیه هستند و گروهی از ایرانیان به پیروزی

آلمانی‌ها امید بسته‌اند و از این اتّفاق بسیار خوشحال‌اند. پورداود دوستی دارد به‌نام بهروز که اهل بندر پهلوی است و چند روزی است که به تهران آمده و در منزل رفعت ساکن شده‌است. پدر بهروز اصالتاً روس است و ساکن روسیه و عضو تشکیلات بلشویکی آن‌جا. پورداود و رفعت به‌واسطهٔ بهروز، اطّلاعاتی را از پدرش دربارهٔ روس‌ها به دست می‌آورند و در اختیارها آلمانی‌ها می‌گذارند. در همین حین، روس‌ها ایران را به اشغال خود درمی‌آورند. پورداود به اتّهام جاسوسی برای آلمانی‌ها دستگیر می‌شود و رفعت نیز از ترس، در خانهٔ شمس‌الضّحیٰ پنهان می‌شود. پدر بهروز به ایران می‌آید و با پسرش دیدار می‌کند و شمس‌الضّحیٰ بالأخره برای درمان بیماری خویش، تن به تیغ جرّاحان می‌سپرد و داستان در همین‌جا به پایان می‌رسد.

در بخشی از رمان مهرگیاه وقتی شمس‌الضّحیٰ از روسیه برمی‌گردد، اوّلین کسی که به دیدنش می‌آید دختر عمّهٔ ناتنی‌اش رفعت است:

> از میان آن‌همه فامیل اوّلین کسی که به دیدنش آمد رفعت، دختر عمّهٔ ناتنی، بود. پسری شیرخواره توی بغل داشت و تازه از بیروت برگشته بود. [...] می‌دانست که هم‌سنّ‌وسال‌اند. ملک‌تاج [مادر شمس‌الضّحیٰ] آن‌وقت‌ها گفته بود: «صلات ظهر بود. تو را توی طشت می‌شستند که زبیده از آن حیاط آمد. همین‌طور که با آن پای لَنگَش از پلّه‌ها بالا می‌آمد، گفت فخرتاج هم زایید، یک دختر. فخرتاج میانه‌ای با پدرت نداشت؛ امّا بارها و بارها شد که تو را از بغل من قاپید و زیر سینه گرفت. روزی نبود که به دیدن تو به اتاق ما نیاید. اگر خواب بودی این‌قدر بالای سرت می‌نشست تا بیدار شوی. من هم رفعت را می‌خواستم (چهل‌تن، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

طبق بند بالا مادر رفعت، که عمهٔ شمس‌الضّحیٰ هم بوده، فخرتاج نام دارد؛ امّا در جایی دیگر از رمان، نویسنده این مسئله را فراموش می‌کند و از مادر او با نام بدرجهان یاد می‌کند:

> میرزامحسن‌خان، پدرِ رفعت، تجارت می‌کرد. به بیروت و قاهره و دهلی می‌رفت. پارچهٔ الوان، بلور و سنگ قیمتی می‌آورد و می‌برد. رفعت خواهر و برادری هم داشت؛ همان سال‌ها به حصبه و وبا مردند. بدرجهان، مادرش، رفعت را از جان شیرین بیش‌تر دوست می‌داشت (همان: ۱۳۳).

این اشتباه دو صفحه بعد، وقتی جهانگیر به خواستگاری رفعت می‌آید، دوباره تکرار شده‌است:

> یک هفته بعد وقتی جهانگیر دسته‌گلی زیر بغل با آن قدوبالا چون شاهزاده‌ای از پلّه‌های عمارت برای خواستگاری بالا آمد، میرزامحسن‌خان به بدرجهان گفت: «از عاقبت کار می‌ترسم». همسرش چینی به پیشانی انداخت: «هنر زن این است که مردش را نگه دارد. این را به او یاد خواهم داد. باید زن‌ها را از او دور کند» (همان: ۱۳۵).

منبع این بخش

ـ چهل‌تن، امیرحسن، ۱۳۸۶، مهرگیاه، چ۳، تهران، نگاه.

۵. تولستوی و تمثیل مرد آویزان در چاه

تولستوی (۱۸۲۸ ـ ۱۹۱۰) در بخشی از کتاب اعتراف من، وقتی به مرگ می‌اندیشد و خوشی‌های زندگی را در مقابل تلخی مرگ پوچ و بی‌ارزش می‌یابد، می‌نویسد:

> در دل می‌گفتم تمامی این ماجراها را همگان از سر می‌گذرانند. امروز یا فردا، درهرحال پیش خواهد آمد. آری، بیماری و مرگ به سراغ تو، ای انسان دوست‌داشتنی، خواهد آمد و هیچ‌چیز جز تباهی و کرم‌هایی برجای نخواهد ماند. [...] تنها به شرطی می‌توان این زندگی را ادامه داد که مست باشی؛ امّا همین‌که مستی از سر بپرد باز هم چشم خواهی گشود و خواهی دید که این مستی نیز جز فریب، فریبی ابلهانه، نبوده‌است؛ امّا پسِ پردهٔ حقیقت هیچ هزل و طنزی نهفته نیست. آری، زندگی سراسر خشونت و آکنده از حماقت است (تولستوی، ۱۳۸۵: ۹۰ ـ ۹۱).

او در ادامه برای تأیید سخنش، تمثیلی نقل می‌کند که برای کسانی که آثار کلاسیک فارسی را خوانده‌اند تمثیل آشنایی است:

> آن حکایت کهن شرقی در یادم زنده می‌شود؛ حکایت آن مسافری که حیوان درنده‌ای در بیابان در پی شکار او بود. مسافر برای رهایی از چنگال آن درنده در چاهی فرورفت، امّا بر کف چاه اژدهایی نشسته و دهان گشوده بود تا او را ببلعد. مسافر نگون‌بخت که از سرِ ترس از آن درنده، پروای بالا رفتن از چاه را نداشت و از فروافتادن به قعر چاه هم به دلیل اژدها بس می‌هراسید، به ریشه‌های درختی چنگ زد که از دیوارهٔ چاه سر برآورده بود. دستانش دیگر تاب نمی‌آورد و خود نیز باور کرده بود که دیری نمی‌پاید تا به قعر چاه فروافتد. در همین حالِ زار، دید که دو موش، یکی سیاه و دیگری سپید، به آن‌جا آمدند و ریشهٔ آن درخت را می‌جویدند. مسافر شاهد تمامی این ماجرا بود و خود نیک می‌دانست که دیگر نجاتی نیست. در این بین به برگ‌های آن درخت نگریست که از ریشه‌های آن روییده بودند. چند قطره شهد بر برگ‌ها دید و شادمانه آن شهد را با زبان لیسید. آری، من نیز چنین به زندگی چسبیده بودم و می‌دانستم که از اژدهای مرگ هیچ گریزی نیست. این اژدها دهان گشوده‌است تا مرا در کام خویش کشد. خود نیز نمی‌فهمیدم چرا باید در چنین بلندایی یکسره رنج ببرم. می‌کوشیدم تا این شهد را بنوشم

و از آن نیرویی دوباره گیرم، امّا دیگر این شهد برایم شیرین نبود و آن دو موش سپید و سیاه یکسره در پی جویدن آن ریشه بودند. تنها به اژدها که سرنوشت ناگزیرم بود و آن دو موش می‌نگریستم. آن‌چه بازگفتم حکایت نیست، حقیقتی ناب و خلل‌ناپذیر است و همگان از آن آگاهی دارند. دیگر فریفتهٔ آن دامی نمی‌شوم که با شادکامی‌های زندگی برایم گسترده‌اند و دیگر هیچ‌گاه کام چنین اژدهایی خواب را به چشم من راه نخواهد داد (همان: ۹۱ ـ ۹۲).

این تمثیل همان تمثیلی است که برزویهٔ طبیب در باب نخست کلیله و دمنه نقل می‌کند[۱]. برزویه نیز همچون تولستوی در مواجهه با مسئلهٔ مرگ و ناپایداری دنیا به یاد این تمثیل می‌افتد:

هر که همّت در آن [= دنیا] بست و مُهمّات آخرت را مُهمَل گذاشت، همچون آن مرد است که از پیش اشتر مست بگریخت و به‌ضرورت خویشتن در چاهی آویخت و دست در دو شاخ زد که بر بالای آن روییده بود و پای‌هاش بر جایی قرار گرفت. در این میان بهتر بنگریست. هر دو پای بر سر چهار مار بود که سر از سوراخ بیرون گذاشته بودند. نظر به قعر چاه افگند. اژدهایی سهمناک دید دهان گشاده و افتادن او را انتظار می‌کرد. به سر چاه التفات نمود. موشان سیاه و سپید بیخ آن شاخ‌ها دایم بی‌فتور می‌بریدند و او در اثنای این محنت تدبیری می‌اندیشید و خلاص خود را طریقی می‌جُست. پیش خویش زنبورخانه‌ای و قدری شهد یافت. چیزی از آن به لب برد. از نوعی در حلاوت آن مشغول گشت که از کار خود غافل ماند و نه‌اندیشید که پای او بر سر چهار مار است و نتوان دانست که کدام وقت در حرکت آیند و موشان در بریدن شاخ‌ها جدّ بلیغ می‌نمایند و البتّه فتوری بدان راه نمی‌یافت و چندان‌که شاخ بگسست، در کام اژدها افتاد و آن لذّت حقیر بدو چنین غفلتی راه داد و حجاب تاریک در برابر نور عقل او بداشت تا موشان از بریدن شاخ‌ها بپرداختند و بیچارهٔ حریص در دهان اژدها افتاد (نصرالله منشی، ۱۳۹۲: ۵۶ ـ ۵۷).

سپس برزویه از نمادهای این داستان رمزگشایی می‌کند. او چاه را نماد دنیا و موشان سپید و سیاه را نماد گذر روز و شب، چهار مار را نماد چهار طبع آدمی، که عدم تعادل در هر یکی موجب مرگ اوست، شهد را نماد لذّات زودگذر دنیا و اژدها را نماد مرگ می‌داند که آدمی را گریزی از آن نیست (همان: ۵۷).

چنان‌که می‌دانیم کلیله و دمنه در دورهٔ ساسانیان از هندوستان به ایران آورده و به زبان پهلوی ترجمه می‌شود. منبع اصلی کلیله و دمنه در زبان هندی کتابی است با نام پنچه‌تنتره است. مهری باقری در پژوهشی نشان می‌دهد که این تمثیل در پنچه‌تنتره و روایات مختلفی که از آن به زبان هندی وجود دارد نیست؛ بلکه برزویهٔ طبیب آن را از حماسهٔ مهابهاراتا گرفته

۱. این تمثیل در حدیقةالحقیقه و شریعةالطریقهٔ سنایی غزنوی هم آمده‌است.

و به کلیله و دمنه افزوده‌است[1]. این تمثیل علاوه‌بر کلیله و دمنه در کتاب بلوهر و بوذاسف هم آمده‌است و گویا از طریق همین کتاب به ادبیّات غرب راه یافته‌است. «بعدها این داستان [بلوهر و بوذاسف] به‌خاطر مقبولیّت عامی که یافته بود، از فارسی میانه به زبان‌های مختلف ازجمله عربی، عبری، حبشی، ارمنی، گرجی، یونانی و لاتینی ترجمه و از روی ترجمهٔ لاتینی به بقیّهٔ زبان‌های مهمّ اروپایی نیز برگردانده شده‌است» (باقری، ۱۳۷۹: ۷). با توجّه به آن‌چه ذکر شد روشن می‌شود که منبع و مأخذ اصلی حکایت «مرد آویزان در چاه» حماسهٔ مهابهاراتا است که بعداً در کتاب‌های کلیله و دمنه و بلوهر و بوذاسف به زبان پهلوی آمده‌است و از این طریق به اطراف و اکناف گیتی راه یافته‌است. بنابراین واسطهٔ انتقال و انتشار این تمثیل از شرق به غرب عالم متون ایرانیِ میانه‌اند (همان: ۱۵ ـ ۱۶) و تولستوی هم این تمثیل را از همین رهگذر گرفته‌است.

منابع این بخش

ـ باقری، مهری، ۱۳۷۹، «حکایت مرد آویزان در چاه: بررسی پیشینهٔ یکی از تمثیلات کلیله و دمنه»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی (تبریز)، ش۱۷۵ـ۱۷۶، ص۱-۲۳.

ـ تولستوی، لیف نیکالایویچ، ۱۳۸۶، اعتراف من، ترجمهٔ سعید فیروزآبادی، چ۱، تهران، جامی.

ـ نصرالله منشی، نصرالله بن محمّد، ۱۳۹۲، کلیله و دمنه، به‌تصحیح مجتبیٰ مینوی، چ۲، تهران، ثالث.

۶. کرمانشاه در سفرنامهٔ عتباتِ محمّدابراهیم باستانی پاریزی

کتاب از پاریز تا پاریس دربردارندهٔ هشت سفرنامهٔ داخلی و خارجیِ نویسنده و مورّخ نامدار معاصر، محمّدابراهیم باستانی پاریزی، است. اوّلین سفرنامهٔ این کتاب با عنوان «در کنار فرات» متعلّق به سفر نویسنده به عراق برای زیارت عتبات عالیات است. باستانی پاریزی در آغاز این سفرنامه چنین می‌نویسد: «یادداشت‌هایی از سفری است که از اوّل تا چهاردهم فروردین ۱۳۴۷ ش./ ۲۱ مارس تا ۳ آوریل ۱۹۶۸ م. به‌منظور زیارت عتبات عالیات صورت گرفت. این سفر به دعوت کسی نبود؛ مولا طلبیده بود و به خیر و خوشی انجام یافت» (باستانی پاریزی، ۱۳۵۵: ۹). باستانی پاریزی در این سفر هم هنگام رفتن و هم هنگام برگشتن از کرمانشاه می‌گذرد. مشاهدات او از کرمانشاهِ اواخر دههٔ چهل و نیز تأمّلاتِ او در ریشه‌یابی نام برخی مکان‌ها و پیشینهٔ تاریخی آن‌ها بسیار قابل‌تأمّل است. این بخش از سفرنامهٔ او را در این‌جا عیناً نقل می‌کنیم:

رفت

چند منزل بعد از همدان، گردنهٔ اسدآباد پیدا می‌شود. یک‌مرتبه از بالای کوه همهٔ ماشین‌ها به درّه سرازیر می‌شوند. گردنه شیبی تند و پیچ‌های سخت دارد. خرابه‌های معبد بزرگ کنگَور در کنار جاده گویای عظمت هزاران سال پیش است. رودخانهٔ عظیم قره‌سو کم‌کم با جادّه همراه می‌شود، منتهیٰ

۱. دوست دانشورم، دکتر سعید کریمی، مرا به این پژوهش رهنمون گشت. از ایشان سپاسگزارم.

برخلاف سیر ما جریان دارد. طولی نمی‌گذرد که کوه‌های باعظمتِ بیستون پدیدار می‌شود، کوه‌هایی که برف و باران چنان آن‌ها را عمودی تراشیده‌است که آدم فکر می‌کند آن‌ها را به فرمان خداوند برای نوشتن کتیبه‌های پادشاهان آماده کرده‌اند. منتهیٰ از میان چندصد تن پادشاهانی که در تاریخ ایران نام برده می‌شوند، جز چند تن، فرصت و مجال آن را نیافته‌اند که یادگار خود را بر دل این کوه نقر کنند. جادّه درست از کنار مجسمهٔ «هرکول» که در سال‌های اخیر کشف شده و مربوط به دوران تسلّط یونانی‌ها است می‌گذرد؛ امّا برای کتیبهٔ بیستون در کنار جادّه هیچ علامت و نشانه‌ای نیست. هیچ‌کس فکر نمی‌کند که اتومبیل او از کنار کتیبه‌ای می‌گذرد که دوهزار و پانصد سال از زمان نقر آن گذشته‌است. نه یک چراغ و نه یک تابلو، نه یک علامت راهنمایی ... هیچ و هیچ. کرمانشاه مسافرخانه‌های تمیز و نسبتاً ارزانی دارد. در سال‌های اخیر که زیارت نقصان پیدا کرده بود، کار مسافرخانه‌دارهای کرمانشاه نیز رو به کسادی نهاده بود؛ امّا مثل‌این‌که دوباره تخت‌خواب‌ها و ملافه‌های تاخورده از هم باز می‌شود. گردنهٔ پاطاق ما را سرازیر قصر شیرین کرد و مرزبان خسروی بدون معطّلی ـ فقط با رسیدگی به پاسپورت‌ها ـ اجازهٔ عبور داد. مأموران عراقی هم در مُنذریّه (که بعضی به‌غلط مَنظریّه با فتح میم خوانند و حال‌آن‌که صحیح آن با ضمّ میم است)[1] چندان جست‌وجویی نکردند (همان: ۱۳ـ۱۴).

برگشت

تشریفات گمرکی ایران با نظم و دقّت و سرعت و صحّت انجام شد. قصرشیرین را نهری مشروب می‌کند که سی سال پیش کنده‌اند و از رودخانه، آب را به شهر رسانده‌اند و لوله‌کشی شده‌است. وقتی به گردنهٔ پاطاق می‌رسیم گویی از پلّکان خودکاری بالا می‌رویم. راه مال‌رو قدیم مثل خطّ قطار مورچگان از ته درّه می‌گذرد. شاه‌آباد که همان هارون‌آباد قدیم باشد انبار غلّهٔ مغرب محسوب می‌شود. در سرپل‌زهاب چیزی که بیش از هر چیز جلب توجّه می‌کند نوشتن تابلوهای رسمی ادارات با حرف «ذال» است ـ حتّیٰ تابلو مدرسه و فرهنگ ـ چه همه گمان کرده‌اند که این کلمه عربی و «ذهاب» است و مقصود پلی است که از آن‌جا می‌رفته‌اند، مثل‌این‌که از آن پل هرگز «ایابی» و بازگشتی نبوده‌است و حال‌آن‌که این «زهاب» فارسی اصیل قدیم است و مرکب از «زه» و «آب»[2] از نمونهٔ «زابل» و «تک‌زه»

۱. ظاهراً نسبتی به نام «منذر» و احتمالاً «مناذرهٔ حیره» دارد.

۲. به‌لحاظ ریشه‌شناختی حق با زنده‌یاد باستانی پاریزی است و گفتنی است که باوجود تصویب املای سرپل‌ذهاب ازسوی وزارت کشور، در ویراست جدید دستور خطّ فارسی (تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۴۰۱، ص۸۴) هر دو املای سرپل‌ذهاب و سرپل‌زهاب پذیرفته شده‌است ـ ویراستار.

و «زاب» و امثال آن. آدمی وقتی از ماهی‌دشت می‌گذرد، می‌فهمد که چرا قوم ماد این سرزمین را مرکز خود قرار داده بود. دشتی است بی‌اغراق به طول قریب چهارصد کیلومتر تا لرستان و پهنای چندین فرسنگ کم‌وبیش تمام آن دشت را گندم دیم کاشته بودند. البتّه این روزها که تراکتور کار آدمی‌زاد را انجام می‌دهد، کشت و زرع چنین دشت وسیعی امکان دارد امّا من متحیّرم آیا در روزگاران قدیم هم امکان کاشت چنین سرزمین وسیعی بوده است یا نه؟ مطمئنّاً در آن‌وقت‌ها بیش‌تر از جهت دامداران از این سرزمین استفاده می‌شده. واقعاً باید باور کرد که گاهی اوقات جمع کردن و خریدن محصول این سرزمین کار مشکلی است. گمان من این است که مرکز اصلی سرزمین ماد همین حوالی بوده و عرب «ماهات» و «ماهَین» را از همین نام گرفته و امروز «ماهی‌دشت» نامیده می‌شود و طبعاً کلمهٔ «ماهان کرمان» و «مادی» ـ جوی آب منشعب از زاینده‌رود ـ در اصفهان نیز می‌تواند با این کلمه و اصل کلمهٔ «ماد» قوم و خویش باشد (همان: ۸۴ـ ۸۶).

منبع این بخش

ـ باستانی پاریزی، محمّدابراهیم، ۱۳۵۵، از پاریز تا پاریس، چ۲، تهران، امیرکبیر.

۷. کرمانشاه در *سفرنامهٔ* مجدی کردستانی

سفرنامهٔ حجّ مجدالدّین ملک‌الکلام حاج میرزا عبدالمجید مجدی سقّزی (۱۲۶۸ ـ ۱۳۴۴ هـ ق. /۱۲۳۰ ـ ۱۳۰۵ هـ ش.) یکی از سفرنامه‌های عصر ناصری است. مجدی اصالتاً اهل بانه بوده‌است، امّا در سقّز متولّد و سپس در سنندج مقیم می‌شود و در این شهر همسر برمی‌گزیند و صاحب فرزندانی می‌شود. او در زمان حکومت حسن‌علی‌خان امیرنظام گروسی بر کردستان، به دلیل فضل و دانش، خطّ زیبا و قدرت قلمش، به ریاست دارالانشای کردستان منصوب می‌شود و در همین دوران است که ناصرالدّین‌شاه به او لقب «ملک‌الکلام» را عطا می‌کند (نک. مجدی کردستانی، ۱۳۸۲: مقدّمه، ۴ـ۲۲).

مجدی سفر حجّ خود را «روز جمعه ششم شهر شعبان‌المعظّم مطابق سیچقان‌ئیل ۱۳۰۵ هجری قمری، اوّل ثور شمسی و سی‌ویکم فروردین» شروع می‌کند و در «روز چهارشنبه بیست‌وششم از شهر جمادی‌الاخریٰ سنهٔ ۱۳۰۶ هجری قمری، هشتم حوت و هفتم اسفند» به پایان می‌رساند؛ سفری که ده ماه و هفت روز به طول می‌انجامد. او سفر خود را از سنندج آغاز می‌کند و بعد از پشت سر گذاشتن زنجان، اردبیل، آستارا، بادکوبه، قره‌باغ، ایروان، تفلیس، باطوم، استانبول، پورت‌سعید، جَدّه، مکّه، مدینه، بصره، بغداد، کربلا، نجف، کوفه، بعقوبه، خانقین و کرمانشاه دوباره به سنندج ختم می‌کند. بخشی از سفرنامهٔ مجدی مثل اغلب سفرنامه‌های حج و عتبات شامل عبور و مشاهدات او از استان کرمانشاه است و اطّلاعات ارزنده‌ای دربارهٔ این استان در اواخر عصر قاجار را در بر دارد. مجدی در این سفر از قصرشیرین وارد استان کرمانشاه می‌شود، سرپل‌ذهاب (سرپل‌زهاب)، کرند، هارون‌آباد (اسلام‌آباد کنونی) و ماهی‌دشت را پشت سر می‌گذارد و وارد خودِ شهر کرمانشاه می‌شود. در کرمانشاه به سراغ دیدن آثار تاریخی بیستون و طاق‌بستان و عمارت عمادیّه می‌رود و سپس از قسمت شمال استان و دشت میان‌دربند به سنندج برمی‌گردد. این بخش از سفرنامهٔ او را در این‌جا نقل می‌کنیم:

پنج‌شنبه ششم جمادی‌الاخریٰ اوّل طلوع آفتاب حرکت کردیم، اطراف راه اکثر سبز و خرّم است. امروز از دو سه گردنگه مختصر گذشتیم، بعد از طیّ پنج فرسخ راه به خانقین وارد شدیم. **خانقین** قصبچه‌ای است تقریباً یک‌هزارودویست خانوار و بازار و اجناس خوب و نخلستان و باغات دارد. رودخانهٔ الوند که منبع آن از جبال حُلوان که اکنون ریژاب می‌گویند از جانب جنوب به‌سمت شمال در وسط آن جاری است. اسم این رودخانه هم در اصل حلوان بوده و به‌مرور دهور به الوند تغییر یافته‌است. رودخانهٔ مزبور که تقریباً نصف سیروان است، در نزدیک قزل‌رباط داخل سیروان می‌شود. پلی که از قدیم‌الایام در خانقین بر آن بسته بودند خراب شده، اکنون دوازده پایه را بر پایه‌های قدیم آن در نهایت استحکام ساخته و بر آن‌ها طاق زده‌اند، هنوز به اتمام نرسیده‌است. رشید افندی پسر مولانا محمّد مفتی ذهابی که به کمال درایت و مکارم اخلاق آراسته، در خانقین قائم‌مقام است. اهالی آن‌جا از حسن سلوک و دیانت و غوررسی ایشان در امور بسیار خرسند و شاکرند.

چنان بُوَد پدری کش چنین بُوَد فرزند چنین بود عَرَضی کش چنان بود جوهر

برحسب دعوت شب به منزل ایشان رفتم. کمال مهربانی و پذیرایی را نمود.

جمعه هفتم جمادی‌الاخریٰ هنگام طلوع آفتاب حرکت نمودیم. راه اکثر تلال و درّه است. بعد از طیّ دو فرسخ به اوّل خاک عجم رسیدیم. از جانب دولت عثمانیه از صفحات گیلان و قصرشیرین که جزو کرمانشهان هستند الی البجه و قزلجه در خطّ سرحد، سربازخانه‌های عدیده ساخته و در آن‌ها عساکر گذاشته‌اند، فاصله در بین سربازخانه‌ها تقریباً نیم فرسخ است. پس از طیّ سه فرسخ دیگر به قصرشیرین وارد شدیم.

قصرشیرین تقریباً یک‌صد خانوار آبادی دارد. رودخانهٔ الوند در سمت شرقی کنار آبادی جاری است. جوانمرد احمدوند بر تلّی که در سمت جنوب آن‌جاست قلعه و اطاق‌های خوب ساخته و در جانب شمالی آن نیز بر تلّی قلعه بنا کرده‌اند. قصرِ شیرین هم در سمت شمال آبادی مشتمل بر طاق‌ها و رواق‌های بسیار وسیع و محکم است که از سنگ‌های سفید مخروط طبیعی ساخته‌اند و بعضی از طاق‌های آن باقی است. در سمت شمالی این قصر نیز در دو جا عمارات عالیه را با همین سنگ ساخته و بعضی از آجرهای بزرگ را در آن به کار برده‌اند. در یکی از این عمارات، قصر مربّعی است که دیوار آن چهل قدم طول و پانزده ذرع ارتفاع و سه ذرع عرض دارد و بر چهار دیوار آن یک طاق زده‌اند، طاق آن فروریخته و دیوارهای آن باقی است. در دیگری هم موضعی است که تقریباً سیصد در سیصد ذرع عرض و طول دارد، آن‌جا طاق‌های طولانی را مثل راستهٔ بازار که در هم راه دارند ساخته و بر بام آن‌ها خاک ریخته و آن‌جا گیاه رُسته و چمن شده‌است. زیر طاق‌ها تاریک است، بی‌مدد چراغ نمی‌توان آن‌جا رفت. دیوار و حصاری را که سه ذرع عرض و پنج ذرع ارتفاع دارد و تقریباً یک فرسخ دور آن است از سنگ سیاه اَغبَری که اکثری از آن‌ها مربّع مستطیل است بر گرد این عمارات ساخته‌اند، دیوار دیگری را نیز برای مجرای آب در سمت شرقی این حصار که در متانت و ارتفاع و غیره مثل دیوار

حصار و آن هم از سنگ است و یک فرسخ بیش‌تر امتداد یافته، بنا کرده‌اند. در بین آن، باز در دو سه جا حصار و عمارت ساخته. تماشای این عمارات و ابنیهٔ قدیمه که بسیار متانت و استحکام دارد، عقل را مدهوش می‌سازد و اسباب عبرت و حیرت است. راقم راست:

ای دوست به‌سوی قصر شیرین بگذر　　مشکوی بت اَرمَن و پرویز نگر
کز گردش چرخ بیستون ارکانش　　چون پیکر کوه‌کن شده زیروزبر

شنبه هشتم جمادی‌الاخریٰ صبح حرکت کردیم. راه همه درّه و پستی و بلندی است، پس از طیّ پنج فرسخ، به قریهٔ **سرپل‌ذهاب** رسیدیم. سرپل تقریباً پنجاه خانواری دارد. سمت شمالی آن کوه و سایر جهات ثلاثهٔ آن جلگه است. رودخانهٔ الوند از وسط آن می‌گذرد. از آن‌جا تا ریژاب دو فرسخ و تا زهاب نیز همین مقدار است.

یک‌شنبه نهم جمادی‌الاخریٰ پس از طلوع آفتاب حرکت کردیم. هوا ابر و منقلب بود. باد شدیدی می‌وزید و گاهی باران هم می‌بارید. راه جلگه و درّه است. سه فرسخ راه رفته، به گردنگه طاقِ گرا که تقریباً ربع فرسخ ارتفاع دارد رسیدیم. جبال این گردنگه جزء نواکوه و بسیار بلند و سنگلاخ و جنگل است. طاقِ گرا که از قطعات بزرگ سنگِ تراش ساخته شده، در کمر کوه و کنار راه است. در هر دو سمت طاق، راه را قدری اصلاح کرده‌اند. در نهایتِ ارتفاعِ این گردنگه، چند نفر سرباز به قراولی نشسته و برای حفظ عابرین آن‌جا مقیم بودند. پیش‌تر به‌واسطهٔ اشرارِ عشایر عبورومرور مسافرین در این صفحات به‌کلّی متعسّر بوده‌است. اکنون از اهتمامات حسام‌الملک امیر تومان که چند سال است در کرمانشهان حکمران است، قسمی اطراف و جوانب مملکت قرین نظم و امنیّت است که زوّار و قافله در کمال آسودگی می‌گذرند. همهٔ اهالی قائل‌اند بر این‌که از یک‌صدوپنجاه سال پیش از آن الیٰ حال در صفحات کرمانشهان به این درجه امنیّت و انتظام میسّر نبوده‌است. هر کس از معارف حجّاج و زُوّار نیز به کرمانشهان وارد می‌شود، حسام‌الملک لازمهٔ پذیرایی و مهمان‌داری و مهربانی را در حقّ او معمول و مرعی می‌دارد. یک فرسخ دیگر راه رفته به قریهٔ سرخه‌دزه که در درّهٔ همین گردنگه و جبال است وارد شدیم.

دوشنبه دهم جمادی‌الاخریٰ هنگام طلوع آفتاب حرکت کردیم. راه در درّه و هر دو سمت آن جبال بلند و سنگلاخ است. قدری راه رفتیم، برف پیش آمد. راه سنگلاخ و برف و گِل بود. عبور در این محل که بسیار صعوبت داشت از گردنگه آستارا یاد می‌داد. طول این گردنگه از پای طاق الیٰ هَلَتَه که آخر گردنگه و درّه‌هاست چهار فرسخ است. از هَلَتَه گذشته، برف سه‌چارک و در معبر، گِل و یخ بسیار بود. بارها مکرّر می‌افتادند. نسوان ناچار از کجاوه فرود آمده، پیاده می‌رفتند. در هشت ساعت چهار فرسخ راه را طی کرده و به **کرند** وارد شدیم.

کرند در دامنه و درّهٔ کوهی که همه از سنگ است واقع شده و تقریباً پانصد خانواری دارد. سمت غربی و جنوبی و شرقی آن جلگهٔ وسیع و پس از آن جبل نواکوه است که از مغرب به سمت مشرق ممتد گشته. اهالی آن‌جا مرکب از شیعی و علی‌اللٰهی هستند.

سه‌شنبه یازدهم جمادی‌الاخریٰ هنگام طلوع آفتاب حرکت نمودیم. راه در دشت و جلگه و هر دو سمت آن جبال و سنگلاخ و جنگل است. از بس که برف و گِل و یخ زیاد بود، بارها بارها می‌افتادند. دو فرسخ و نیم را در هفت ساعت طی کرده، در قریهٔ خسروآباد منزل نمودیم.

چهارشنبه دوازدهم جمادی‌الاخریٰ هنگام طلوع آفتاب حرکت کردیم. راه در درّه و کوه و جلگه و برف و گِل کم‌تر از دیروز است. سه فرسخ و نیم راه را در هفت ساعت طی کرده و به قریهٔ **هارون‌آباد** که جلگهٔ وسیع و طولانی دارد و رودخانه‌ای در وسط آن جاری است وارد شدیم.

پنج‌شنبه سیزدهم جمادی‌الاخریٰ هنگام طلوع آفتاب حرکت نمودیم. راه در جلگه و درّه و گردنگه و کوه‌های سنگلاخ و جنگل است. در قرب گردنگه چهارزوار برف و گِل زیاد بود. از این گردنگه گذشته ماهی‌دشت است. فراز و دامنهٔ این گردنگه جبال اورامان و شاهو و کوهی که مدفن حضرت اویس قرنی ـ رضی‌اللٰه‌عنه ـ بر آن است و گنبدی دارد و کوه پراو و بیستون در نهایت خوبی پیداست. پس از طیّ شش فرسخ راه به **ماهی‌دشت** وارد شدیم. ماهی‌دشت جلگه و صحرای بسیار وسیع و هموار است. طول آن که از شمال به سمت جنوب شرقی ممتد شده از جبل شاهو و جوانرود الیٰ جبال لرستان تقریباً سی فرسخ و عرض آن چهار فرسخ و در بعضی جا بیش‌تر و کم‌تر از آن است. جبال شامخه از جهات اربعه محیط آن شده و بسیار با روح و نزهت است. وجه تسمیهٔ آن به ماهی‌دشت ظاهراً از آن است که در طول و عرض به شکل ماهی واقع شده‌است. دهات و آبادی و زراعات در آن‌جا بسیار است.

جمعه چهاردهم جمادی‌الاخریٰ هنگام طلوع آفتاب حرکت کرده و از دو گردنگه مختصر گذشته و پس از طیّ چهار فرسخ راه به **کرمانشهان** وارد شدیم. این سفر چهارم است که راقم به کرمانشهان آمده و آن‌جا را خوب دیده و گردش نموده‌ام. در این سفر هم شش روز در آن‌جا توقّف نمودیم. کرمانشهان از شهرهای عراق عجم و در دامنهٔ کوهی که از مغرب به مشرق ممتد گشته واقع شده و تقریباً نُه‌هزار خانوار است. سمت جنوبی آن به قدر نیم فرسخ باغات و درّه و چشمه و نهرها و میوهٔ آن‌جا از هر قبیل خوب و فراوان است. رودخانهٔ قراسو که منبع آن از جبل شاهوی جوانرود است، در نیم‌فرسخی سمت شمالی آن جاری است. از جانب شرقی الیٰ بیستون و چمچال هفت فرسخ و از شمال شرقی الیٰ جبل پراو یک فرسخ و از شمال الی میان‌دربند هشت فرسخ همه جلگه و صحرای مسطّح و هموار است. پس از این جلگه کوه پراو است که از جبال شامخهٔ معروفه و از شمال به مشرق امتداد یافته. وضع این جبال که همه از سنگ و خیلی مرتفع است و دامنهٔ آن که جلگه و صحراست بسیار صفا دارد. بر قلل و کمر این جبال برف و یخ همیشه می‌ماند و هرگز زایل نمی‌شود. انواع حیوانات و شکار کوهی در این جبال که اسامی متعدّده دارند و همه با پراو متّصل‌اند فراوان است.

آثار و ابنیهٔ قدیمه در کرمانشهان: عِمادیّه باغی است در سمت شرقی شهر بر کنار رودخانهٔ قراسو، شهزاده عمادالدّوله حکمران سابق کرمانشهان آن را بنا و احداث نموده، طول آن تقریباً شش‌صد ذرع و عرض آن سیصد ذرع است. در سمت شرقی آن عمارات وسیعه و حیاض عدیده و حمّام خوب بنا کرده و در جانب غربی هم بر کنار قراسو قصر مرتفع و باشکوهی را که چهار مرتبه است ساخته‌اند. در هر دو سمت این قصر نیز دو قصر دیگر است. بعضی از این عمارات را که منهدم شده بود حسام‌الملک خوب تعمیر کرده‌است.

بیستون کوهی است از سنگ در شش‌فرسخی سمت شرقی کرمانشهان واقع شده و دهی که در دامنهٔ آن است به همین اسم موسوم گشته. این کوه بسیار مرتفع و از زمین الیٰ قلّهٔ آن مثل دیوار است، بلکه قدری خمیده به نظر می‌آید، چنان‌که گویی فرومی‌افتد. موافق تعیین مهندسین که به فرمان الجایتو سلطان، مقیاس آن را به دست آورده‌اند چهارهزاروششصد ذرع خیّاطی ارتفاع دارد. در دامنهٔ آن طاق بزرگی را که تقریباً دویست ذرع طول و یک‌صد ذرع ارتفاع و شش ذرع در بطن کوه عمق دارد ساخته‌اند. در سمت یمین این طاق بر کمر کوه تصاویر داریوش و سرداران اوست که بعضی اسرا را آورده در حضور او ایستاده‌اند. چشمه‌ای که آب زیادی دارد در دامنهٔ بیستون جاری است. **طاق‌بسطام** قریه‌ای است در سمت شمالی در یک‌فرسخی شهر در دامنهٔ کوهی که بسیار مرتفع و همه از سنگ است واقع شده و در آن‌جا چشمهٔ آب صاف و روشن که هنگام طغیان سیصد سنگ آب دارد جاری است. بر این چشمه عمادالدّوله عمارتی بنا کرده و سه دریاچهٔ بزرگ را که اطراف و وسط آن‌ها درخت‌های بید و خیابان است ساخته. وضع دریاچه‌ها و آب زیادی که از آبشارهای آن‌ها می‌ریزد بسیار باصفاست. در سمت یسار عمارت، طاق‌بسطام است که قریه به اسم آن موسوم شده. این طاق را که هلالی است از سنگ یک‌پارچه تراشیده‌اند. ارتفاع آن چهارده ذرع و عرضش هفت ذرع و عمقش در بطن کوه نیز هفت ذرع است. بر هر دو سمت فوقانی هلالی طاق از طرف بیرون شکل دو مَلَک را که روبه‌روی هم واقع شده و هر یک چیزی حلقه‌مانند در دست دارند مرتسم نموده‌اند. سمت یسار طاق شکسته و فروریخته از شکل ملک جز سر و انگشت‌های پای چیزی باقی نیست، سمت یمین طاق درست و شکل ملک به همان قسم که بوده باقی مانده و عیب نکرده، اعضا و صورت و پرها و ناخن‌های دست و پا و لباس این دو مَلَک را در نهایت خوبی حجّاری کرده‌اند. در اندرون طاق از سمت یمین صورت شکارگاه خسروپرویز است که ناقص و ناتمام مانده از جانب یسار نیز روبه‌روی این شکارگاه دیگری است که کمال مهارت را در تصاویر آن به کار برده‌اند. در اطراف این شکارگاه از ستون و طناب و نی محفظه ساخته‌اند که حیوانات نتوانند بگریزند. در میان محفظه هر سمتی فیل‌های زیادی که فیلبان‌ها بر آن‌ها سوارند شکارگاه را احاطه کرده گلّه‌های گراز را رانده‌اند، بعضی از گرازها زیر دست و پای فیل افتاده و مرده بعضی دیگر را فیل با خرطوم گرفته و از زمین برداشته. در وسط شکارگاه دریاچه و نیزار است. سه قایق بزرگ بر روی آب ایستاده، اهل طرب در آن‌ها در سرود و نواختن سازهای مختلف هستند. در دو قایق دیگر خسرو و جمعی دیگرند. خسرو کمان در دست ایستاده گرازها را که از هر طرف گریزانند با تیر می‌زند. نقوش پارچهٔ لباس خسرو و اکثری از سایرین را

در نهایت خوبی نموده‌اند. گرازهای بسیاری را که کشته، بر پشت فیل‌ها حمل نموده و می‌برند. در گره و حلقه‌های طناب که گرازهای مرده را بدان بر پشت فیل بسته مهارتی به کار برده‌اند. درست معلوم است که از کجا باید بند و حلقهٔ طناب را باز کرد و گراز را فرود آورد. در وسط دریاچه گرداب و چشمه‌ای است که ماهی‌ها را در زیر موج آب نموده‌اند. بیخ طاق را که محاذی دهنهٔ طاق است دومرتبه ساخته‌اند. در مرتبهٔ فوقانی مجسّمه و تصویر خسرو و موبد موبدان و شیرین است که بر پای ایستاده‌اند. لباس خسرو و موبد موبدان شباهتی به البسهٔ جدیده ندارند. شیرین نیز بر پای ایستاده، تاجی که کنگرهٔ مخروطی بزرگ دارد بر سر گذاشته و زلف‌های مرغول او از دو طرف گردن آویخته و پیراهن و قبای بلند که به لباس چینی شبیه است و چیزی که مثل خرقه و بالاپوش است و آستین‌های بلندی دارد پوشیده‌است. در دست راست چیزی حلقه‌مانند و در دست چپ ابریق دارد. صورت او را شکسته‌اند ولی آثار چشم‌های او باقی است.

گوزن از حسرت آن چشم چالاک ز مژگان زهر پالاید نه تریاک

تناسب اعضا و حسن اندام و اعتدالِ قامت او به درجه‌ای است که تمام آن شاهدی و شیوهٔ دلبری در سراپای او مشهود و پیداست. راقم راست در خطاب به صورت او:

ای گشته همه سنگ به‌سان دل خویش وز شرم تو نیکوان سر افکنده به پیش
روی تو خراشیده از آن است چو ماه کز لطف ز آسیب تماشا شده ریش

در مرتبهٔ تحتانی، مجسّمه و صورت خسرو است که بر شبدیز سوار شده، سمت یسار خسرو و شبدیز به دیوار طاق متّصل، ولی سمت یمین و همهٔ اعضای آن‌ها که از دیوار خارج گشته مجسّمه تمام‌اندام است. خسرو خودی بر سر و زرهی در بر و نیزه در دست راست و سپری در دست چپ و ترکشی پر از تیر از طرف یمین در پایین کمر دارد. دو آویز بسیار بزرگ از دو طرف پهلو و کفل شبدیز که ظاهراً بند فتراک بوده آویخته شده. بلندی شبدیز از سم تا زین دو ذرع و نیم و قدّ خسرو از زین تا قبّهٔ مغفر دو ذرع است. در حلقه‌های زره خسرو و پولک‌های بند کمر او و میخ‌های ریزهٔ برگستوان شبدیز و موی‌های دم آن بسیار خوب کار کرده و حالت طبیعی را نوعی در هیئت این اسب و سوار نموده‌اند که گویی زنده و متحرّک هستند. باآن‌که دست و پا و رکاب راست خسرو و سر و پای راست شبدیز را شکسته‌اند، هنوز چندان در نظر جلوه دارند که دیدهٔ ادراک از تماشای آن خیره است. گویند تصاویر و اشکال این طاق ازجملهٔ صنایع قنطوس ابن سِنِمّار معمار معروف است، الحق:

به هر تیشه که بر سنگ آزموده دو هم‌سنگش جواهر مزد بوده

در سمت یمین این طاق نیز طاق کوچکی است که در آن‌جا دو صورت را از سنگ تراشیده‌اند و خارج از این طاق هم از طرف راست، صورت سه نفر دیگر از موبد موبدان مجوس است که یک نفر در زیر پای آن‌ها نگون افتاده‌است. پلّه‌های زیادی را که به کوه و بر بام طاق بزرگ می‌رود از سنگ تراشیده‌اند.

گویند نقّاره‌خانه بر بام طاق بزرگ بوده‌است. دو سرستون بزرگ از سنگ سفید در کنار دریاچه محاذی طاق است، در آن‌ها نیز تصاویر و نقوش بسیار خوب مرتسم شده.

حضرت اویس قرنی ـ رضی‌اللّه‌عنه ـ افضلِ تابعین و مدفن آن حضرت که گنبد قدیمی دارد بر قلّهٔ کوهی است که در چهارفرسخی شمال‌غربی شهر واقع شده. دو مرتبه سعادت زیارت و عتبه‌بوسی آستان آن حضرت را دریافته‌ام. در این سفر درک این سعادت میسّر نگشت و از دور استمدادی شد. در سمت جنوب مدفن آن حضرت به فاصلهٔ نیم فرسخ چشمهٔ سراب نیلوفر است که آب آن بیش‌تر از آب چشمهٔ طاق‌بسطام است.

پنج‌شنبه بیستم جمادی‌الاخریٰ پنج ساعت از دسته گذشته حرکت نموده و از پلی که در راه بیستون بر قراسو بنا شده و شش طاق محکم دارد گذشته و به عمادیّه آمده پس از سه ساعت توقّف سوار شده و هنگام غروب به طاق‌بسطام وارد شدیم. راه امروز دو فرسخ است.

جمعه بیست‌ویکم جمادی‌الاخریٰ در طاق‌بسطام اقامت نموده و به تماشای طاق و گردش در کوه و حوالی آن گذراندیم.

شنبه بیست‌ودوم جمادی‌الاخریٰ اوّل طلوع آفتاب حرکت کرده، بعد از طیّ چهار فرسخ به قریهٔ سَراوْله وارد شدیم. سراوله در دامن کوه بسیار مرتفعی که همه از سنگ است واقع شده و از دامنهٔ این کوه چشمه‌ای که هنگام طغیان یک‌صد سنگ آب دارد جاری است. در سمت جنوب سراوله نیز به فاصلهٔ یک فرسخ دو چشمه است یکی را سراب الیاس و دیگری را سراب خضر می‌گویند. آب این دو چشمه در وقت طغیان تقریباً یک‌صد سنگ است.

یک‌شنبه بیست‌وسوم جمادی‌الاخریٰ صبح که هوا سرد بود حرکت کرده به سراب وَرْمَنْجه که در میان‌دربند است رسیدیم. این سراب هنگام طغیان پنجاه سنگ آب دارد. در حوالی کرمانشهان و میان‌دربند سراب‌های دیگر که از ده سنگ الیٰ یک سنگ آب دارند بسیار است. میان‌دربند در سمت شمالی کرمانشهان واقع شده، وسط آن زمین مسطّح و هموار و هر دو سمت آن جبال منیعهٔ شامخه است. رودخانهٔ رازآور که در وسط آن جاری است در قرب عُمَرمِل داخل قراسو می‌شود. از سراب ورمنجه گذشته پس از طیّ سه فرسخ و نیم به قریهٔ زرّین‌جوب که جزو محل بیل‌آور و ملک لطف‌علی‌بیگ یاور است وارد شدیم. کسان یاور بسیار خوب پذیرایی نمودند. زرّین‌جوب در جلگه‌ای که تقریباً چهار فرسخ طول و یک فرسخ و نیم عرض دارد واقع شده و اطراف آن همه کوه است (مجدی کردستانی، ۱۳۸۲: ۱۳۹ـ ۱۴۹).

منبع این بخش

ـ مجدی کردستانی، عبدالمجید، ۱۳۸۲، سفرنامهٔ عبدالمجید ملک‌الکلام (مجدی)، به‌کوشش محمّدطاهر سیّدزادهٔ هاشمی، چ۱، تهران، توکّلی.

پراکنده‌ها

علی کاملی دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی
✉ alikamli1360@gmail.com

۱. دربارهٔ یک رباعی از شمس طبسی

دیوان شمس طبسی (متوفّای ۶۲۴ ق.) پیش از این، یک‌بار به‌تصحیح تقی بینش در سال ۱۳۴۳ توسّط انتشارات زوّار و بار دیگر به‌تصحیح علیرضا شانظری در سال ۱۴۰۰ توسّط انتشارات سخن چاپ شده‌است. جای شک نیست که این تصحیح اخیر درصدد رفع مشکلات و نواقص تصحیح پیشین برآمده و این‌که تا چه حد موفق بوده‌است مستلزم نقد تصحیح جدید دیوان است. بنده تصحیح اخیر را کاملاً نخوانده‌ام و به کاستی‌هایش اشراف ندارم و صحبتم در این نوشتار دربارهٔ یک رباعی بسیار زیبای طبسی است که استاد علی میرافضلی در کانال تلگرامی «چهارخطّی» آن را چنین نقل کرده‌اند:

کو آن شب خلوت که غنودیم به هم؟ وآن راز که گفتیم و شنودیم به هم؟
آیا بوَدا که باز بینیم شبی یک بار دگر چنان‌که بودیم به هم؟

این رباعی در تصحیح آقای شانظری این‌گونه آمده‌است:

گو آن شب خلوت که غنودیم به هم وآن راز دلی که گفتیم و شنودیم به هم
آیا بودا که باز بینیم شبی یک بار دگر چنان‌که بودیم به هم؟

در نقل بالا از رباعی مذکور دو اشتباه فاحش وجود دارد:

۱. مصحّح «کو» را «گو» نوشته و با این کار هم معنا را مختل کرده و هم بیت را که به‌صورت پرسش انکاری است به جملهٔ خبری بدل کرده‌است. این اشتباه می‌تواند ناشی از بدخوانی مصحّح باشد. ازآن‌جاکه یکی از ویژگی‌های کتابت عموم نسخ قدیم سرکش نگذاشتن برای «گ» است، مصحّح دچار لغزش شده و پنداشته «ک» در این کلمه «گ» بوده‌است. هم‌چنین می‌تواند غلط تایپی بوده باشد.

۲. مصرع دوم رباعی یک کلمه خارج از وزن و اضافه دارد: «دلی». همان‌طور که در پاورقی آمده‌است در یکی از نسخ هم «دلی» وجود ندارد. مصحّح محترم اگر با وزن رباعی آشنایی می‌داشت (!) ـ که به احتمال قوی داشته‌است ـ باید این کلمه را حذف می‌کرد و ضبط نسخه‌بدل را ترجیح می‌داد. به‌هرروی این تنها کاستی‌های یک رباعی از این مجموعه بود. همین نوشتار کوتاه می‌نمایاند که جای نقد تصحیح جدید نیز وجود دارد.

منابع این بخش

ـ شمس طبسی، محمّد بن عبدالکریم، ۱۴۰۰، دیوان شمس طبسی، به‌تصحیح علیرضا شانظری، چ۱، تهران، سخن.
ـ میرافضلی، سیّد علی، ۱۴۰۰، «نگاهی به رباعیات شمس طبسی (بخش آخر)»، فرستهٔ تلگرامی در کانال چهارخطّی به نشانیِ https://t.me/Xatt4/1463.

۲. این رباعی از کیست؟

هرچند که دل را غم عشق آیین است　　چشم است که آفت دل مسکین است
من معترفم که شاهد دل معنی‌ست　　لیکن چه کنم که چشم صورت‌بین است

بیت نخست رباعی بالا را پیش‌ازاین در دست‌نویس رسالهٔ نزهةالعاشقین تألیف علی بن محمود بن الحاج که به نظر می‌رسد از تألیفات قرن دهم هجری باشد به نام اوحدالدّین کرمانی یافتم؛ امّا این رباعی در دیوان اوحدالدّین وجود ندارد. اگرچه محقّق ارجمند، سیّد علی میرافضلی، در مقالهٔ «رباعیات اوحدالدّین کرمانی در منابع کهن» تصریح کرده‌اند که بیت نخست، هم در دست‌نویس دیگر رسالهٔ مسمّیٰ به نزهةالعاشقین ـ که در قرن هشتم هجری توسط عثمان بن حاجی بُله تبریزی به رشتهٔ تحریر درآمده ـ به نام اوحد کرمانی آمده‌است؛ اما این بیت و رباعی نمی‌تواند از اوحد کرمانی باشد، چنان‌که در دیوان او نیز نیامده‌است. صورت کامل رباعی را در دیوان عراقی نیز یافتم (عراقی، ۱۳۷۵: ۳۰۹). رباعی بالا به گواه جمال خلیل شروانی در نزهةالمجالس از نجیب گنجه‌ای است. این رباعی به شمارهٔ ۲۸۹۸ در باب دوازدهم، نمط دوم، صفحهٔ ۵۲۲ نزهةالمجالس آمده‌است. امیر نجیب‌الدّین عمر گنجه‌ای، از شاعران بزرگ گنجه، گویا در قرن هفتم می‌زیسته و در کتاب نزهة المجالس ۴۴ رباعی از وی نقل شده‌است.

منابع این بخش

ـ اوحدالدّین کرمانی، حامد بن ابی‌الفخر، ۱۳۶۶، دیوان رباعیات، به‌کوشش احمد ابومحبوب، چ۱، تهران، سروش.
ـ خلیل شروانی، جمال‌الدّین، ۱۳۷۵، نزهة المجالس، به‌تصحیح محمّدامین ریاحی، چ۲، تهران، علمی.
ـ عراقی، ابراهیم بن بزرگمهر، ۱۳۷۵، دیوان اشعار، به‌تصحیح سعید نفیسی، چ۸، تهران، سنایی.
ـ فیروزکوهی، عبدالرّحیم [کاتب]، کتابت: ۱۳۰۱ ق.، مجموعهٔ اصطلاحات علم سیاق، محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۶۵۴۳.
ـ میرافضلی، سیّد علی، ۱۳۷۹، «رباعیات اوحدالدّین کرمانی در منابع کهن»، معارف، س۷، ش ۱، ص۵۳ـ۸۹.

۳. *گلستان* سعدی، کتاب آموزشی قرن دوازدهم

پیش‌ازاین محسن احمدوندی در یادداشتی، شواهدی برای تدریس کتاب گلستان سعدی در مکتب‌خانه‌های ایران ارائه کرده‌اند (احمدوندی، ۱۴۰۰: ۱۰۷-۱۱۰). در این یادداشت از نوشته‌ها و اشعار شاعران و نویسندگان قرن نهم (جامی)، قرن

یازدهم (سلیم تهرانی و واعظ قزوینی) و دوران مشروطه (زین‌العابدین مراغه‌ای) نمونه‌هایی حاکی از درسی بودن کتاب گلستان سعدی آمده‌است. درست مشخّص نیست که کتاب گلستان دقیقاً از چه تاریخی برای تدریس به مکاتب راه یافته‌است. آن‌چه مسلّم می‌نماید این است که این کتاب ارجمند از قرن نهم تا دوران مشروطه در مکتب‌ها تدریس می‌شده‌است و این موضوع ارزش و اهمّیّت این کتاب را در نظر ایرانیان می‌رساند. غرض از این یادداشت، ارائهٔ شاهدی دیگر از اشعار بیدل دهلوی است که می‌رساند گلستان سعدی در دورهٔ این شاعر یعنی قرن دوازدهم نیز تدریس می‌شده‌است. ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بن عبدالخالق ارلاس (۱۰۵۵ـ۱۱۳۳) متخلّص به بیدل و نیز مشهور با نام بیدل دهلوی، شاعر پارسی‌سرای سبک هندی در اواخر قرن یازدهم و اوایل قرن دوازدهم هجری است. چندی پیش راقم این سطور در گزیده‌ای که دکتر شفیعی کدکنی از اشعار این شاعر با نام شاعر آینه‌ها فراهم آورده، غزلی دید به مطلعِ

زین گلستان درس دیدارِ که می‌خوانیم ما؟ این‌قَدَر آیینه نتوان شد که حیرانیم ما

(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۱۷)

همان‌گونه که از مصرع نخست بیت بالا برمی‌آید، بیدل در نظر داشته از واژهٔ گلستان ایهام تناسبی بیرون بکشد؛ پس گلستان را در مصراع اوّل به معنای «باغ گل» که شاید استعاره از عالم معرفت باشد به کار برده‌است؛ امّا «از گلستان درس خواندن» و تناسبی که میان گلستان و درس برقرار است، می‌رساند که گلستان سعدی در قرن دوازدهم نیز کتاب آموزشی مکتب‌خانه‌ها بوده‌است.

منابع این بخش

ـ احمدوندی، محسن، ۱۴۰۰، «گلستان سعدی، کتاب آموزشی مکتب‌خانه‌های ایران»، فصل‌نامهٔ قلم، شْ ۱۹، ص ۱۰۷ـ۱۱۰.

ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۶۸، شاعر آینه‌ها، چ۲، تهران، آگاه.

۴. یک اشتباه علّامه دهخدا در *امثال و حکم*

روزی مشغول مطالعهٔ جلد نخست کتاب گران‌قدر امثال و حکم علّامه دهخدا بودم که برخوردم به یک رباعی که دهخدا آن را ذیل مدخلی با داستانش نقل کرده و به بیدلْ‌نامْ شاعری نسبت داده بود. باری، آن مدخل و رباعی را نقل می‌کنم:

آب برای من ندارد نان که برای تو دارد

گویند وقتی حاج میرزا آقاسی به حفر قناتی امر داده بود. روزی که به بازدید چاه‌ها رفت، مقنّی اظهار داشت که کندن قنات در این‌جا بی‌حاصل است، چه این زمین آب ندارد. حاجی جواب داد ابله که تویی اگر...

مساعی وزیر محمّدشاه در کندن قنوات و ریختن توپ مشهور است. بیدل‌تخلّص شاعری در آن زمان گفته است:

نگذاشت برای شاه، حاجی دِرَمی　　شد صرف قنات و توپ هر بیش و کمی
نه مزرع دوست را از آن آب نَمی　　نه لشکر خصم را از آن توپ غمی
(دهخدا، ۱۳۷۰: ۱/ ۴)

گمان من بر این بود که با شواهد و قرائنی، این رباعی از بیدل شیرازی (متوفّای ۱۲۵۸ ق.) می‌تواند باشد و برایش دلایلی هم اقامه شد. بعدها البتّه خود به نادرستی آن انتساب و کوشش برای اثباتش پی بردم. چندی پیش که مشغول خواندن کتاب شعر دورهٔ بازگشت از محمّد شمس لنگرودی بودم، رباعی مذکور را در بخش اشعار یغمای جندقی (۱۱۹۶-۱۲۷۶ ق.) دیدم و دریافتم به یقین از بیدل شیرازی نیست (نک. شمس لنگرودی، ۱۳۹۸: ۲۹۶). رباعی در برگزیدهٔ اشعار یغما، که به کوشش سیّد علی آل‌داود فراهم شده، نیز آمده‌است (نک. آل‌داود، ۱۳۶۵: ۷۷). بر من روشن نیست که علّامه دهخدا این رباعی را بر اساس کدام منبع به شاعری بیدل‌نام نسبت داده‌است، ضمن آن‌که صورت درست رباعی نیز با آن‌چه در امثال و حکم آمده تفاوت دارد. در ادامه رباعی اصلی را به صورتی که در منابع آمده، می‌آورم:

بگذاشت به ملک شاه، حاجی درمی　　شد صرف قنات و توپ هر بیش و کمی
نی مزرع دوست را از آن آب، نمی　　نی خایهٔ خصم را از آن توپ، غمی!

البته من تصوّر می‌کنم صورت صحیح مصراع اوّل این‌طور باشد: «نگذاشت به ملک شاه، حاجی درمی» یعنی حاجی میرزا آقاسی در ملک شاه درمی باقی نگذاشت و همه را خرج قنات و توپ بی‌حاصل کرد. از این بابت حق با علّامه دهخداست.

منابع این بخش

ـ آل‌داود، سیّد علی، ۱۳۶۵، برگزیدهٔ اشعار یغمای جندقی، چ۱، تهران، امیرکبیر.
ـ دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۰، امثال و حکم، ۴ج، چ۷، تهران، امیرکبیر.
ـ شمس لنگرودی، محمّد، ۱۳۹۸، شعر دورهٔ بازگشت، چ۱، تهران، نگاه.

سلسلهٔ پریشان (۴)

منوچهر فروزنده فرد پژوهشگر زبان و ادبیّات

✉ manouchehr_forouzandeh@yahoo.com

۱۷. به یمن همّت حافظ امید هست که باز...

به یمن همّت حافظ امید هست که باز　　اَریٰ اُسامِرُ لَیلایَ لَیلَةَ القَمَرِ

(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۱۶، با تغییر رسم‌الخط و حرکت‌گذاری[۱])

شفیعی کدکنی مصراع فارسی را به‌صورتِ به یمنِ همّت، حافظ، ... می‌خواند و دربارهٔ خوانش خود می‌نویسد:

> الآن به چاپ سایه نگاه کردم. دیدم همّتِ (با کسرِ تا) مشکول کرده‌است، ظاهراً. عادتِ عروضی چنین ایجاب کرده‌است وگرنه نحو زبان و مقصود خواجه بدون کسره مناسب‌تر است. درست است که همّتِ حافظ و انفاسِ سحرخیزان هم در دیوان خواجه وجود دارد، ولی در این بافت، همّت بدونِ اضافه دل‌پذیرتر است، زیرا همّت را مفهومی عام می‌بخشد که هم نیّت و دعای حافظ و هم دعا و نیّت همهٔ نیکان و پاکان را شامل می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۲/ ۳۶۱ـ۳۶۲).

به‌نظر نگارنده، این خوانش به‌هیچ‌روی نمی‌تواند به‌لحاظِ موسیقایی/ عروضی توجیه‌پذیر باشد. می‌دانیم که در شعرِ حافظ سکتهٔ عروضی (به سخن دقیق‌تر: اختیار تسکین یا تبدیل دو هجای کوتاه به یک هجای بلند) به‌ندرت اتّفاق می‌افتد و اکثر مواردی هم که دارای این اختیار هستند یا در صحّت انتساب آن‌ها به حافظ تردید وجود دارد و یا در صحّت ضبطشان. در ادامه این نمونه‌ها را بررسی می‌کنیم (هجایی که زیر آن خط کشیده شده‌است سکته دارد. فهرست بیت‌های دارای سکته را از خرّمشاهی، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۵۶ و نجفی، ۱۳۶۰: ۳۳ [تجدید چاپ: همو، ۱۳۷۰: ۱۲۷ـ۱۲۸] برگرفته‌ایم. دربارهٔ سکتهٔ عروضی نک. نجفی، ۱۳۹۵: ۴۴ـ۴۶).

۱. هرکه را خوابگهِ آخر مشتی خاک است　　گو چه حاجت که به افلاک کشی ایوان را

(حافظ، ۱۳۹۰: ۸، با تغییر رسم‌الخط).

مصراع اوّل این بیت در نسخه‌ها بسیار متفاوت است و اکثر بدیل‌های آن بدون سکته‌اند (نک. نیساری، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۲۴). بنابراین نمی‌توان با قطعیّت صورت دارای سکته را اصیل دانست[۲]. جالب است که شفیعی کدکنی (۱۳۸۹: ۴۵۴) خود دربارهٔ صورتِ دارای سکته معتقد است «اگر توجیهِ عروضی داشته باشد، توجیهِ سبکی ندارد (یعنی در سبکِ شخصیِ حافظ مشابه ندارد)».

۲. اگر به سالی حافظ دری زند بگشای　　که سال‌هاست که مشتاق روی چون مه ماست

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۸، با تغییر رسم‌الخط).

---

۱. دربارهٔ مصراع عربی نک. حمیدیان، ۱۳۹۲: ۵/ ۳۸۵۷ـ۳۸۵۸؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۱۷.

۲. در کهن‌ترین نسخهٔ کامل دیوان متأسّفانه مصراع نخست این بیت خوانده نمی‌شود (نک. حافظ، ۱۳۹۴: ۴).

این بیت و غزل حاوی آن ظاهراً از کمال کاشانی است (نک. ضیا، ۱۳۹۸)[۱].

۳. دوش بـر یـاد حریفـان بـه خرابـات شـدم　　خـمِ مـی دیـدم خـون‌دردل و پادرگِـل بـود

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۴۱، با تغییر رسم‌الخط).

کهن‌ترین نسخهٔ کامل دیوان (نک. حافظ، ۱۳۹۴: ۲۵) و بسیاری از نسخه‌های دیگر (نک. نیساری، ۱۳۸۶: ۱/ ۷۱۳) دیدم و ضبط کرده‌اند که سکته ندارد. شفیعی کدکنی خود طرفدار ضبط دارای واو است (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۵۳ـ۴۵۴؛ برای دیدگاه او دربارهٔ واوهای حافظ، نک. همان: ۲۳ـ۲۴).

۴. به سعی خود نتوان برد پی به گوهر مقصود　　خیـال باشـد کـین کـار بـی حوالـه برآیـد

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۵۸، با تغییر رسم‌الخط).

این بیت نیز بدیل‌های بدون‌سکته دارد (نک. نیساری، ۱۳۸۶: ۱/ ۷۹۲). در کهن‌ترین نسخهٔ کامل به‌جای باشد کین، صورتِ بود (bud) که این ضبط شده‌است که بدون‌سکته است (نک. حافظ، ۱۳۹۴: ۳۱).

۵. دردمنـدان بـلا زهـر هلاهـل دارنـد　　قصـد ایـن قـوم خطـا باشـد هـان تـا نکنـی

(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۴۰، با تغییر رسم‌الخط).

این مورد در کهن‌ترین نسخهٔ کامل هم مشابهِ قزوینی (البتّه با ضبط خطر به‌جای خطا) است (نک. حافظ، ۱۳۹۴: ۷۳)، ولی برخی نسخه‌های دیگر (نک. نیساری، ۱۳۸۶: ۲/ ۱۵۴۸) باشد و ضبط کرده‌اند که سکته ندارد.

۶و۷. ای بی‌خبر بکوش که صاحب‌خبر شوی　　تـا راه‌رو نباشـی کـی راه‌بـر شـوی؟

در مکتـب حقـایق پـیش ادیـب عشـق　　هان، ای پسـر، بکـوش کـه روزی پـدر شـوی[۲]

(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۴۶، با تغییر رسم‌الخط)

سعیدی سیرجانی می‌نویسد:

> [این غزل] نه ترکیب کلماتش به سبک بیان حافظ شباهتی دارد و نه مضمون و محتوایش با زمینهٔ فکریِ مردی که همهٔ تقوای خود را منحصر به این می‌داند که به شیوهٔ ناصحان زمانه و واعظان شهر "ناز و کرشمه بر سر منبر" نمی‌کند (سعیدی سیرجانی، ۱۳۶۷: ۴۲، ستون ۱).

حصوری (۱۳۹۰: ۱۳۹ـ۱۴۴) نیز به دلایل سبک‌شناختی این غزل را از حافظ نمی‌داند. ضمناً در برخی نسخه‌ها بدیل‌های بدونِ‌سکته‌ای برای این بیت‌ها نیز وجود دارد (نک. نیساری، ۱۳۸۶: ۲/ ۱۵۷۰).

---

۱. غزل موردبحث در کهن‌ترین نسخهٔ کامل دیوان نیامده‌است. جالب است که برخی نسخه‌ها در این‌جا هم، پس از سالی، یک و افزوده‌اند یا ضبط‌های دیگری دارند که بدون‌سکته است (نک. نیساری، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۶۷).

۲. این غزل در کهن‌ترین نسخهٔ کامل دیوان در حاشیه نوشته شده‌است (نک. حافظ، ۱۳۹۴: ۷۳) و بخش پایانی مصراع‌های آن خوانده نمی‌شود، امّا سکتهٔ بیت نخست را در آن می‌توان یافت.

چنان‌که دیدیم هیچ‌یک از نمونه‌های دارای سکته به‌لحاظ صحّت انتساب و/یا ضبط قطعی و صددرصدی نیستند و بنابراین بهتر است تا اطّلاع ثانوی بیت سکته‌دارِ دیگری به حافظ نسبت ندهیم. ضمناً دیدیم که شفیعی خود معتقد بود که سکتهٔ عروضی مغایر سبک حافظ است.

امّا اشکال خوانش شفیعی به سکته محدود نمی‌شود. چنان‌که وی خود اشاره کرده‌است در شعر حافظ همّت معمولاً به کلمات پس از خود اضافه می‌شود (برای دیدن نمونه‌ها نک. صدّیقیان، ۱۳۸۳، ذیل همّت؛ اشتری، ۱۳۸۵، ذیل همّت؛ انوری و همکاران، ۱۳۸۵، ذیل همّت)؛ تنها کافی است به این نمونه‌ها که مانند بیت موردبحث یمنِ همّت هم در آن‌ها آمده توجّه کنیم:

ملکت عاشقیّ و گنج طرب　　هرچه دارم ز یمن همّت اوست

(حافظ، ۱۳۹۰: ۴۰)

مگر خضر مبارک‌پی درآید　　ز یمن همّتش کاری گشاید

(همان: ۳۵۴)

دگر بقیّهٔ ابدال شیخ امین‌الدّین　　که یمن همّت او کارهای بسته گشاد

(همان: ۳۶۳)

بنابراین بهتر و محتاطانه‌تر این است که در بیت موردبحث نیز همّت را به حافظ اضافه کنیم.

منابع این بخش

ـ اشتری، بهرام، ۱۳۸۵، این راه بی‌نهایت: واژه‌نما، واژه‌نامه و فرهنگ ترکیبات، تعبیرات و اصطلاحات دیوان حافظ براساس تصحیح قزوینی ـ غنی، ۲ج، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

ـ انوری، حسن و همکاران، ۱۳۸۵، کلک خیال‌انگیز: فرهنگ بسامدی و تصویری دیوان حافظ، ۵ج، تهران، سخن.

ـ حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۹۰ [۱۳۲۰]، دیوان خواجه شمس‌الدّین محمّد حافظ شیرازی، به‌اهتمام محمّد قزوینی و قاسم غنی، چ۱۰، تهران، زوّار.

ـ حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۹۴، دیوان حافظ شیرازی: کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل، کتابتِ ۸۰۱ هجری با دیباچهٔ [صحیح: دیباجهٔ] محمّد گلندام (جامع دیوان حافظ)، نسخه‌برگردان دست‌نویس شمارهٔ ۵۱۹۴ کتابخانهٔ نورعثمانیه (استانبول)، به‌کوشش بهروز ایمانی، تهران، میراث مکتوب.

ـ حصوری، علی، ۱۳۹۰ [۱۳۸۹]، حافظ، از نگاهی دیگر، چ۲، تهران، چشمه.

ـ حمیدیان، سعید، ۱۳۹۲، شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ، ۵ج، چ۲، تهران، قطره.

ـ خرّمشاهی، بهاءالدّین، ۱۳۸۹ [۱۳۶۶]، حافظ‌نامه، ۲ج، چ۱۹، تهران، علمی و فرهنگی.

ـ سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر، ۱۳۶۷، «این کجا و آن کجا [دربارهٔ حافظ‌نامه نوشتهٔ بهاءالدّین خرّمشاهی و شرح غزل‌های حافظ نوشتهٔ حسینعلی هروی]»، کیهان فرهنگی، س۵، ش۱۰ (پیاپی: ۵۸)، ص۴۱ـ۴۴.

ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۹ [۱۳۵۸]، موسیقی شعر، چ۱۲، تهران، آگه.

ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۹۷، این کیمیای هستی، ۳ج، تهران، سخن.

ـ شمیسا، سیروس، ۱۳۸۸، یادداشت‌های حافظ، تهران، علم.
ـ صدّیقیان، مهین‌دخت، ۱۳۸۳، فرهنگ واژه‌نمای حافظ به‌انضمام فرهنگ بسامدی (براساس حافظ دکتر پرویز ناتل خانلری)، با همکاری ابوطالب میرعابدینی، ویراست ۳، تهران، سخن.
ـ ضیا، محمّدرضا، ۱۳۹۸، «غزلی الحاقی در دیوان حافظ (خیال روی تو در هر طریق همره ماست)»، پیش ادیب عشق: ارج‌نامهٔ استاد دکتر سعید حمیدیان، به خواستاری و اهتمام احمدرضا بهرام‌پور عمران و محمّدامیر جلالی، تهران، قطره، ص۲۱۰ـ۲۲۷.
ـ نجفی، ابوالحسن، ۱۳۶۰، «حافظ: نسخهٔ نهایی [معرّفی و نقد دیوان حافظ به‌تصحیح پرویز ناتل خانلری]»، نشر دانش، ش۷، ص۳۰ـ۳۹.
ـ نجفی، ابوالحسن، ۱۳۷۰ [۱۳۶۰]، «حافظ: نسخهٔ نهایی [معرّفی و نقد دیوان حافظ به‌تصحیح پرویز ناتل خانلری]»، دربارهٔ حافظ: برگزیدهٔ مقاله‌های "نشر دانش" (۲)، به‌کوشش نصرالله پورجوادی، تهران، چ۲، مرکز نشر دانشگاهی، ص۱۲۱ـ۱۴۰.
ـ نجفی، ابوالحسن، ۱۳۹۵، وزن شعر فارسی (درس‌نامه)، به‌همّت امید طبیب‌زاده، تهران، نیلوفر.
ـ نیساری، سلیم، ۱۳۸۶ [فیپا: ۱۳۸۵]، دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، ۲ج، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۱۸. حافظ و مولوی سدهٔ سیزدهم

به دُرد و صاف تو را حکم نیست خوش درکش　　که هرچه ساقی ما کرد عین الطاف است

(حافظ، ۱۳۹۴: ۷ـ۸، با امروزین‌سازی رسم‌الخط)

نویسندهٔ کتاب آینهٔ حافظ و حافظ آینه، که به تأثیرپذیری حافظ از پیشینیان و معاصرانش می‌پردازد، ذیل بحث «حافظ و مولوی» بیت یادشده از حافظ را متأثّر از بیت زیر از مولوی دانسته‌است:

آری از قسمت نمی‌شاید گریخت　　عین الطاف است ساقی هرچه ریخت

(نک. تاجدینی، ۱۳۶۸: ۸۹).

این ادّعا در ویراست دوم کتاب یادشده، با عنوان دریای شعر فارسی، کشتی شعر حافظ[1]، نیز عیناً تکرار شده‌است (نک. همو، ۱۳۹۱: ۱۰۲). امّا واقعیّت این است که چنین بیتی در مثنوی نیامده‌است و به یاریِ وبگاه گنجور می‌توان دریافت که سرایندهٔ آن شاعری از سدهٔ سیزدهم هجری خورشیدی، یعنی عمّان سامانی، است! عمّان سامانی در منظومهٔ خود با عنوان گنجینة الاسرار [کذا] ـ به احتمال فراوان متأثّر از بیت حافظ ـ سروده‌است:

آری از قسمت نمی‌باید گریخت　　عین الطاف است ساقی هرچه ریخت

(عمّان سامانی، ۱۳۷۸: ۵۵).

۱. شاید اگر نویسنده قدری بیش‌تر با شعر حافظ آشنایی داشت، در عنوان کتاب خود به‌جای کشتی از سفینه بهره می‌برد.

درست است که حافظ در بعضی مواضع اشعارش از مولوی تأثیراتی پذیرفته‌است و حتّیٰ بیت موردبحث هم مشابهتی با بیتی از مولوی دارد (نک. حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲/ ۱۲۱۷)، امّا انتساب بیتی از عمّان سامانی به مولوی و سپس ادّعای تأثّر حافظ از شعری که درواقع تأثیرپذیرفته از اوست از عجایب تحقیق در روزگار ماست!

منابع این بخش

ـ تاجدینی، محمّدرضا، ۱۳۶۸، آینهٔ حافظ و حافظ آینه، تهران، پاژنگ.

ـ تاجدینی، محمّدرضا، ۱۳۹۱، دریای شعر فارسی، کشتی شعر حافظ، تهران، ققنوس.

ـ حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۹۴، دیوان حافظ شیرازی: کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل، کتابتِ ۸۰۱ هجری با دیباچهٔ [صحیح: دیباجهٔ] محمّد گلندام (جامع دیوان حافظ)، نسخه‌برگردان دست‌نویس شمارهٔ ۵۱۹۴ کتابخانهٔ نورعثمانیه (استانبول)، به‌کوشش بهروز ایمانی، تهران، میراث مکتوب.

ـ حمیدیان، سعید، ۱۳۹۲، شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ، ۵ج، چ۲، تهران، قطره.

ـ عمّان سامانی، نورالله بن عبدالله، ۱۳۷۸، گنجینة الاسرار [عنوان برگزیدهٔ ناشر برای روی جلد: گنجینهٔ اسرار]، به‌کوشش شهرام رجب‌زاده، تهران، ذکر.

ـ وبگاه گنجور به نشانیِ https://ganjoor.net.

آدم‌خواری در قطار[1]

مارک تواین

ترجمهٔ مبین آقایی دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیّات انگلیسی

✉ Aqaee.mobin.1376@gmail.com

اخیراً به سنت لوئیس سری زدم. در مسیرِ رفتن به سمت غرب، بعد از این‌که در شهر تره‌هوت واقع در ایالت ایندیانا قطارم را عوض کردم، مردی مهربان، خوش‌قیافه و محترم، تقریباً چهل‌وپنج یا شاید پنجاه‌ساله، در یکی از ایستگاه‌های بین‌راهی سوار قطار شد و کنارم نشست. حدود یک ساعت دربارهٔ موضوعات مختلف گفت‌وگویی مسرّت‌بخش با هم داشتیم. او فردی فوق‌العاده باهوش و سرگرم‌کننده به نظر می‌آمد. وقتی فهمید اهل واشنگتن هستم فوراً شروع کرد به سؤال کردن در مورد افراد مختلف حکومتی و مسائل مربوط به کنگره؛ خیلی زود متوجّه شدم دارم با مردی صحبت می‌کنم که تمام و کمال با جزئیّات و ریزه‌کاری‌های زندگی سیاسی در پایتخت آشناست، طوری‌که حتّیٰ راه و روش و آداب‌ورسوم رفتاری سناتورها و نمایندگان در مجالس قانون‌گذاری ملّی را می‌دانست. کمی بعد دو مرد نزدیک ما ایستادند و یکی از آن‌ها به دیگری گفت: «هریس، اگر این کار را برایم بکنی، هیچ‌وقت فراموشت نمی‌کنم، عزیزم.»

چشم‌های دوست جدیدم برقی زد. فکر کردم احتمالاً آن کلمات خاطرهٔ خوشی را به یادش آورده‌اند. سپس چهره‌اش غرق در تفکّر ـ و تقریباً دل‌تنگی ـ شد. رو به من کرد و گفت «بگذار یک داستان برایت بگویم. می‌خواهم بخشی رمزآلود از زندگی‌ام را با تو در میان بگذارم ــ بخشی که از وقتی حوادثش اتّفاق افتاده هیچ‌وقت با کسی درباره‌اش حرفی نزده‌ام. با صبوری گوش بده و قول بده که حرف‌هایم را قطع نکنی.» قول دادم حرفش را قطع نکنم و او ماجرای عجیبش را گاهی با شور و شوق، گاهی با غم و اندوه و البتّه همیشه با احساس و جدّیّت این‌گونه برایم تعریف کرد:

در نوزدهم دسامبر سال ۱۸۵۳ از سنت لوئیس سوار قطاری که عازم شیکاگو بود شدم. جمعاً بیست‌وچهار مسافر داخل قطار بود. هیچ زن و بچّه‌ای آن‌جا نبود. روحیّات همه عالی بود و چیزی نگذشته بود که آشنایی‌های خوشایندی بینمان شکل گرفت. به نظر می‌آمد سفر خوب و خوشی داشته باشیم و فکر می‌کنم هیچ‌کس در آن جمع حتّیٰ پیش‌بینی مبهمی از وحشتی که قرار بود به‌زودی تجربه کنیم نداشت.

ساعت یازده شب برف سنگینی شروع به باریدن کرد. کمی بعد از این‌که روستای کوچک وِلدِن را ترک کردیم، وارد انزوای بیابانی عظیمی شدیم که از فرسنگ‌های ملال‌آورِ فاقد سکونت فراتر رفته تا به آبادی‌های جوبیلی کشیده می‌شد. باد که هیچ درخت، تپّه یا حتّیٰ تخته‌سنگی را مانعِ خودش نمی‌دید، توی آن بیابان یک‌دست با تندخویی زوزه می‌کشید و دانه‌های برفی را که می‌بارید مانند قطره‌های ریز حاصل از امواج خروشان دریایی طوفانی به این طرف و آن طرف می‌برد. برف به‌سرعت شدیدتر می‌شد و ما با توجّه به‌سرعت کمِ قطار می‌دانستیم که موتورش به‌سختی میان برف‌ها حرکت می‌کند. درواقع قطار بعضی وقت‌ها، میان توده‌های برف که مانند قبرهای بسیار بزرگی در مسیر راه‌آهن انباشته شده بودند،

1.*Cannibalism in the cars*

تقریباً متوقّف می‌شد. گفت‌وگوهای بین افراد رو به کاهش گذاشت. شادی و سرور جای خودش را به نگرانی داد. احتمال حبس شدن توی آن برف، توی آن بیابان غم‌زده، آن‌هم با فاصله‌ای هشتادکیلومتری از هر نوع سکونت‌گاهی، ذهن همه را تحت‌تأثیر قرار داده بود و اثرِ ملال‌انگیزش تا عمق وجود همه نفوذ کرده بود.

ساعت دو بامداد، سکون و توقّف هر حرکتی در اطرافم، از خوابی آشفته بیدارم کرد. فوراً حقیقتی ترسناک بر من مستولی شد ــ ما توی یک توده برف اسیر شده بودیم.

ـ «همگی کمک کنید!»

همهٔ افراد به پیروی از این حرف از جایشان بلند شدند. با این آگاهی که حالا دیگر از دست دادن هر لحظه‌ای ممکن است به قیمت زندگی همه تمام بشود. به دل شب سهمگین، تاریکی مطلق، برف انباشته‌شده و کولاک شدید هجوم بردند. پارو، دست، تخته و هر نوع وسیله‌ای که می‌توانست برف را جابه‌جا کند به نیازی فوری تبدیل شد. دیدن گروه کوچکی از افراد عصبی که نصفشان توی تاریکی و نصف دیگرشان توی روشناییِ خشمگینِ چراغ لوکوموتیو، با برفی که در حال جمع شدن بود می‌جنگیدند، صحنهٔ عجیبی بود.

مدتی کوتاه کافی بود تا به ما ثابت بشود تلاش‌هایمان بیهوده است. همین که ما یک توده برف را کنار می‌زدیم، کولاک مسیر راه‌آهن را با دوازده تودهٔ دیگر سد می‌کرد و بدتر از آن، این بود که فهمیدیم آخرین حمله‌ای که موتور با تمام قدرتش به دشمن کرده بود، باعث شکستن محور عقب و جلوی چرخ پیشران لوکوموتیو شده بود. دیگر حتّیٰ با خالی بودن مسیر قطار هم محکوم به ناامیدی بودیم. خسته از تلاش و بسیار غمگین، سوار واگن شدیم. دور بخاری‌ها جمع شدیم و به‌طورجدّی در مورد وضعیّتمان نظرخواهی کردیم. هیچ آذوقه‌ای نداشتیم و این نگرانی اصلی‌مان بود. یخ زدنِمان غیرممکن بود، چون مقدار زیادی چوب توی انبار قطار بود. این موضوع تنها مایهٔ آسودگی خاطرمان بود. درنهایت، بحث با پذیرش این نتیجه‌گیری دلسردکنندهٔ کمک‌رانندهٔ قطار تمام شد که تلاش هر یک از افراد برای پیاده پیمودن مسیر هشتادکیلومتری، آن‌هم توی چنین برف سنگینی، برابر با مرگ است. نمی‌توانستیم درخواست کمک کنیم و حتّیٰ اگر می‌توانستیم، کسی نمی‌آمد. «باید این شرایط را بپذیریم و تا حدّ توانمان صبورانه منتظر کمک یا گرسنگی بمانیم» فکر می‌کنم موقع ادای آن کلمات حتّیٰ شجاع‌ترین قلب توی آن جمع هم سردی گذرایی را احساس کرد.

یک ساعت نشده، گفت‌وگوهایمان تبدیل شد به پچ‌پچ‌های ریزی توی گوشه‌وکنار قطار در مورد واگنی که آرام‌آرام میان فراز و نشیب باد و بوران گیر کرده بود. لامپ‌ها کم‌نور شدند و اکثر آواره‌ها توی کورسوی سایه‌ها نشستند و به فکر فرورفتند ـ تا اگر ممکن بود زمان حال را فراموش کنند ـ یا این‌که بخوابند، البتّه اگر می‌توانستند.

بالأخره ساعت‌های دیرگذر این شب ابدی ـ مطمئناً برای ما ابدی به نظر می‌رسید ـ به پایان رسیدند و سپیده‌دم سرد خاکستری از سمت شرق طلوع کرد. وقتی نور بیش‌تر شد مسافرها یکی‌یکی شروع کردند به تکان خوردن و نشان دادن علائم حیاتی و هر یک به‌نوبت، کلاهِ ازفرم‌افتاده‌شان را از روی پیشانی‌شان بالا زدند، عضلات خشک‌شده‌شان را کش آوردند و از پنجره به منظرهٔ غم‌زدهٔ بیرون نگاه کردند. واقعاً غم‌زده بود. نه موجود زنده‌ای دیده می‌شد، نه سکونتگاهی انسانی. به‌جز دشتی

وسیع و سفیدرنگ هیچ‌چیزی وجود نداشت؛ لایه‌های بالاآمدهٔ برف توی مسیر باد به این طرف و آن طرف کشیده می‌شدند ــ یک‌عالمه برف‌ریزه که در حرکتی گردبادمانند، آسمانِ بالای سرمان را از دید خارج می‌کرد. در تمام طول روز غصّهٔ قطار را می‌خوردیم، خیلی کم حرف می‌زدیم، زیاد تو فکر می‌رفتیم. یک شب طولانی ملال‌آور دیگر و گرسنگیِ دوباره.

طلوعی دیگر از راه رسید ـ یک روز دیگر از سکوت، ناراحتی، گرسنگی رمق‌گیر و نگاه ناامیدانه به کمکی که نمی‌توانست از راه برسد و دوباره شبی پر از خواب‌های بی‌قرار و رؤیاهای جشن و شادی ـ از خواب پریدن‌هایی که پر از زجر ناشی از گرسنگی بود.

روز چهارم آمد و رفت. روز پنجم هم همین‌طور. پنج روز حبس وحشتناک. هر چشمی با گرسنگی وحشیانه‌ای به اطرافش نگاه می‌کرد. توی آن چشم‌ها نشانی از ایده‌ای ترسناک وجود داشت ـ پیشگویی چیزی که به شکلی مبهم در دل همه در حال شکل‌گیری بود ـ چیزی که هیچ زبانی جرئت نمی‌کرد آن را در قالب کلمات بیان کند.

روز ششم گذشت و روز هفتم بر جمعی از مردهای نحیف، رنگ‌پریده و ناامید، طوری‌که انگار در سایهٔ مرگ ایستاده بودند، طلوع کرد. حالا دیگر باید گفته می‌شد! چیزی که برای همه دل‌شوره شده بود، بالأخره آماده بود که از دهان هر یک از افراد بیرون بپرد. کلّ وجود افراد تحت فشار خردکننده‌ای قرار گرفته بود. دیگر باید تسلیم می‌شدند. ریچارد گستون از مینه‌سوتا که قدبلند، نزار و رنگ‌پریده بود، از جایش بلند شد. همه می‌دانستند چه اتفاقی قرار است بیفتد. همه آماده بودند ـ هر احساسی، هر چیزی شبیه هیجان خفه شده بود ـ توی چشم‌هایی که قبلاً آن‌قدر خشن بودند، فقط جدّیّتی آرام و فکورانه دیده می‌شد.

«آقایان، بیش‌تر از این نمی‌توان تعلّل کرد. زمان تصمیم‌گیری فرارسیده. باید تعیین کنیم که کدام‌یک از ما خواهد مُرد تا غذای موردنیاز بقیّه را تأمین کند.»

آقای جان ویلیامز از ایلینوی بلند شد و گفت: «آقایان، من کشیش جیمز سایر اهل تنسی را پیشنهاد می‌کنم.»

آقای آدامز از ایندیانا گفت: «من آقای دانیل اِستول اهل نیویورک را پیشنهاد می‌کنم.»

آقای چارلز لانگدن گفت: «پیشنهاد من آقای ساموئل باوِن اهل سنت لوئیس است.»

آقای اِستول گفت: «آقایان، من مایلم به نفع آقای جان وَن نوسترَند جونیور اهل نیوجرسی کنار بکشم.»

آقای گستون گفت: «اگر مخالفتی وجود نداشته باشد، تمایل آقای اِستول مورد قبول قرار خواهد گرفت.»

با مخالفت آقای وَن نوسترَند، کناره‌گیری آقای اِستول رد شد. کناره‌گیری‌های آقایان سایر و باوِن نیز ارائه شد و به همان دلیل قبلی رد شد. آقای باسکوم از اوهایو گفت: «استدعا می‌کنم پایان نام‌نویسی را اعلام کنیم و مجلسْ ادامهٔ انتخابات را با رأی‌گیری پیش ببرد.»

آقای سایر گفت: «آقایان، من جدّاً نسبت به این روند انتخاباتی اعتراض دارم. این روند، هر طور که نگاه کنیم، بی‌قاعده و نامناسب است. استدعا دارم فوراً این روند را متوقّف کنیم، یک رئیس مجلس و تعدادی عضو هیئت‌رئیسهٔ مناسب برای کمک به او انتخاب کنیم و سپس با درایت بیش‌تری به موضوع پیشِ رو رسیدگی کنیم.»

آقای بل از آیووا گفت: «آقایان، من مخالفم. اکنون زمان این نیست که تابع اصول و تشریفات رسمی باشیم. بیش‌تر از هفت روز است که غذا نخورده‌ایم. هر لحظه‌ای را که به‌خاطر بحث‌های بیهوده هدر بدهیم، پریشانی خودمان را بیش‌تر می‌کنیم. من با انتخاب‌هایی که صورت گرفته موافقم ـ و مطمئنّم همهٔ افراد حاضر نیز موافق‌اند ـ و شخصاً درک نمی‌کنم چرا نباید بدون فوت وقت ادامه دهیم و یک یا چند نفر از آن‌ها را انتخاب کنیم. من می‌خواهم راهکاری پیشنهاد کنم که ...»

آقای گستون حرفش را قطع کرد: «با چنین راهکاری مخالفت خواهد شد و تازه، طبق قوانین هر راهکاری باید یک روز معوّق بماند و این خود باعث همان تأخیری می‌شود که می‌خواستید از آن اجتناب کنید، به نظرم آقای وَن نوسترَند ...»

آقای وَن نوسترَند گفت: «آقایان، من در جمع شما غریبه هستم. به دنبال امتیازی که به من اعطا شده نبوده‌ام و احساس می‌کنم ظرافت خاصّی ...»

آقای مورگان از آلاباما ـ با قطع کردن حرف آقای نوسترَند ـ گفت: «استدعا دارم مسئلهٔ قبلی را به نتیجه برسانیم.»

این پیشنهاد مورد قبول قرار گرفت و البتّه بحث بیش‌تر از آن ادامه پیدا نکرد. پیشنهاد انتخاب هیئت‌رئیسه تصویب شد که طبق آن، آقای گستون به‌عنوان رئیس مجلس، آقای بلیک به‌عنوان دبیر، آقایان هالکُمب، دایر و بادوین به‌عنوان کمیتهٔ انتخابات و آقای هالند به‌عنوان مسئول تدارکات، برای این‌که به کمیته در گزینش افراد کمک کند، انتخاب شدند.

مجلس یک ساعت و نیم استراحت داشت و پس‌ازآن جلسات کوچکی بین افراد تشکیل شد. با صدای چکش مجلس دوباره شکل گرفت و کمیته گزارش موافقت خودش را با انتخاب آقایان جورج فرگوسن از کنتاکی، لوسیِن هرمن از لوئیزیانا و مسیک از کلرادو به‌عنوان کاندیدا، ارائه کرد و مورد قبول واقع شد.

آقای راجرز از میزوری گفت: «جناب رئیس، حالا که گزارش به‌نحوی مناسب به مجلس ارائه شده، تقاضای اصلاح آن را به این صورت دارم که نام آقای لوسیوس هریس از سنت لوئیس را که همه مردی محترم می‌شناسیمش، جایگزین نام آقای هرمن کنیم. دوست ندارم فردی تلقّی شوم که کم‌ترین خدشه‌ای به شخصیّت و شأن والای آقای اهل لوئیزیانا وارد می‌کند ــ اتّفاقاً برعکس. به همان اندازه که ممکن است هر کدام از افراد شخیص این جمع او را محترم و ارجمند بدانند، من نیز برای او احترام و ارزش قائلم؛ اما هیچ‌یک از ما نمی‌توانیم چشم‌هایمان را به روی این حقیقت ببندیم که او در طول یک هفته‌ای که این‌جا بوده‌ایم بیش‌تر از همهٔ ما گوشت از دست داده ـ هیچ‌یک از ما نمی‌توانیم چشم‌هایمان را روی این حقیقت ببندیم که کمیته، حالا یا به دلیل بی‌مبالاتی یا خطایی بدتر از آن، با این‌گونه پیشنهاد دادن فرد محترمی که هرچه‌قدر هم که انگیزه‌هایش خالص باشد، غذای کم‌تری تأمین می‌کند، در انجام وظیفه‌اش کوتاهی کرده ...»

رئیس مجلس گفت: «لطفاً آقای اهل میزوری به جای خود برگردد. ریاست مجلس نمی‌تواند اجازهٔ زیر سؤال بردن تمامیّت کمیته را بدهد، مگر با روال قانونی و تحت قوانین. مجلس دربارهٔ پیشنهاد آقای راجرز چه تصمیمی دارد؟»

آقای هالیدِی از ویرجینیا گفت: «پیشنهاد من اصلاح بیش‌تر گزارش با جایگزین کردن آقای هاروی دیویس اهل اورِگن به‌جای آقای مسیک است. شاید آقایان معتقد باشند سختی‌ها و محرومیّت‌های زندگی مرزنشینی آقای دیویس را سفت و سخت کرده؛ امّا آقایان، آیا واقعاً اکنون زمان خرده گرفتن به سفت و سخت بودن است؟ آیا اکنون زمان سخت‌گیری در مورد جزئیّات است؟ آیا اکنون زمان بحث و مجادله دربارهٔ امور کم‌اهمّیّت است؟ نه، آقایان، چیزی که ما می‌خواهیم جثّهٔ بزرگ است. در حال حاضر اجزا، وزن و حجم مهم‌ترین ملزومات‌اند، نه استعداد، نه نبوغ و نه تحصیلات. من بر این پیشنهادم مُصِرّم.»

آقای مورگان با هیجان گفت: «آقای رئیس، من به‌شدّت مخالف این اصلاحیّه هستم. آقای اهل اورِگن پیر است، علاوه‌براین او استخوان‌بندی‌اش حجیم است، نه گوشتش. من می‌خواهم از آقای اهل ویرجینیا بپرسم که آیا ما به‌جای غذای جامد، سوپ می‌خواهیم؟ آیا او می‌خواهد با سیاه‌نمایی ما را فریب بدهد؟ آیا او به دنبال این است که با پیشنهاد دادن یک شبح اورِگنی درد و رنج ما را مورد تمسخر قرار دهد؟ سؤالم از او این است که آیا او می‌تواند به صورت‌های نگران اطرافش نگاه کند؟ می‌تواند به چشم‌های غمگین ما خیره شود؟ می‌تواند به ضربان قلب منتظر ما گوش بدهد و بازهم این پیر خرفت قحطی‌زده را بر ما تحمیل کند؟ می‌خواهم بدانم که آیا او می‌تواند به وضعیّت فلاکت‌بار غم و اندوه گذشته و آیندهٔ تاریک ما فکر کند و بازهم بی‌رحمانه این لاشه، این تباهی، این دغل‌کاری بی‌پایه و اساس، این ولگرد پُرچین‌وچروک، شپش‌زده و بی‌مزهٔ اهل سواحل غیرقابل‌سکونت اورگن را بر ما تحمیل کند؟ هرگز!» [همه تشویقش کردند.]

بعد از مباحثه‌ای آتشین، اصلاحیّه به رأی گذاشته شد و شکست خورد. طبق اصلاحیّهٔ اوّل، آقای هریس جایگزین آقای هرمن شد. سپس رأی‌گیری شروع شد. پنج دور از رأی‌گیری‌ها بی‌نتیجه بود. توی دور ششم، آقای هریس که به‌جز خودش، همه به او رأی داده بودند، انتخاب شد. پیشنهاد شد که انتخاب آقای هریس با اخذ رأی شفاهی قانونی بشود که به‌خاطر رأی ندادن دوبارهٔ او به خودش، شکست خورد. آقای رادوی پیشنهاد کرد که مجلس با در نظر گرفتن سایر کاندیداها، انتخاباتی برای وعدهٔ صبحانه برگزار کند. این پیشنهاد قبول شد.

دور اوّل رأی‌گیری با نتیجهٔ تساوی تمام شد، چراکه نیمی از افراد یک کاندیدا را به‌خاطر جوانی‌اش و نیم دیگر کاندیدای دیگر را به‌خاطر جثّهٔ بزرگ‌ترش، انتخاب کردند. رئیس جلسه رأی قاطعش را به کاندیدای دوم یعنی آقای مسیک داد. این تصمیم نارضایتی قابل‌توجّهی را میان دوستان آقای فرگوسن، کاندیدای شکست‌خورده، ایجاد کرد و بحث‌هایی در مورد درخواست رأی‌گیری مجدّد درگرفت؛ امّا این وسط پیشنهاد تعویق جلسه اجرایی شد و بلافاصله جلسه منحل شد.

تهیّه و تدارک شام، توجّه جناح فرگوسن را برای مدّتی طولانی از بحث تظلّمشان منحرف کرد و بعد که می‌خواستند دوباره بحث را شروع کنند، این اعلام شادی‌بخش که آقای هریس آماده است، هر فکری در مورد تظلّم را از سرشان بیرون کرد. با تکیه دادن پشتی صندلی‌های واگن به همدیگر میزهایی سرِ هم کردیم و با قلب‌هایی مملو از حس شکرگزاری، برای خوردن بهترین شامی که توی این هفت روز عذاب‌آور به چشم دیده بودیم، نشستیم. چه‌قدر نسبت به همین چند ساعت

پیش تغییر کرده بودیم. قبلاً وجودمان پر بود از حس بیچارگی، پریشانی، ناراحتی در چشم‌ها، گرسنگی و اضطرابی مملو از بی‌قراری و ناامیدی؛ ولی حالا پر بودیم از حس شکرگزاری، آرامش و شادی‌ای آن‌قدر عمیق که وصف‌ناشدنی بود. آن لحظات شادترین ساعت‌های زندگی پرحادثه‌ام بود. باد زوزه می‌کشید و برف را به‌طرزی وحشیانه دوروبر پناهگاه زندان‌مانندمان به این طرف و آن طرف می‌برد، امّا این‌ها دیگر نمی‌توانست باعث پریشانی خاطرمان بشود. من از هریس خوشم آمد. شاید می‌توانست بهتر طبخ بشود، امّا من بی‌هیچ اکراهی می‌گویم که توی عمرم هیچ‌کسی بهتر از هریس باب میلم نبوده و تا این حد اقناعم نکرده بود. مسیک، اگرچه پُر ادویه بود، خیلی خوب بود. باوجوداین، از نظر خالص بودن موادّ غذایی و خوشمزگی جوارح، هریس را ترجیح می‌دهم. مسیک نکات مثبت خودش را داشت ـ نمی‌خواهم آن‌ها را انکار کنم و اصلاً چنین قصدی ندارم ـ امّا دوست عزیز، او دقیقاً به‌اندازهٔ جسد یک مومیایی به درد صبحانه می‌خورد، نه بیش‌تر. لاغری‌اش را بگویم؟ آه، خدای من، سفت بودنش چه؟ آه که چه‌قدر سفت بود. نمی‌توانی تصوّرش کنی ــ هیچ‌وقت نمی‌توانی چیزی شبیهش را تصوّر کنی.

ـ «می‌خواهی بگویی که ...»

ـ «لطفاً وسط حرفم نپر. بعد از صبحانه فردی به اسم واکر از دیترویت را برای شام انتخاب کردیم. خیلی لذیذ بود. بعداً توی یک نامه به خانمش هم گفتم که همسرش چه‌قدر لذیذ بوده. او از همه نظر قابل‌تحسین بود. هیچ‌وقت واکر را فراموش نمی‌کنم. کمی نیم‌پخته بود ولی خیلی خوب بود. بعد از آن، صبح روز بعد برای صبحانه مورگان از آلاباما را داشتیم. او هم یکی از بهترین آدم‌هایی بود که فرصت هم‌نشینی‌اش را داشتم ـ خوش‌قیافه، تحصیل‌کرده و فرهیخته بود و توانایی سلیس حرف زدن به چندین زبان را داشت ـ مرد نجیبی بود، نجیب‌زاده‌ای تمام‌عیار ـ و به‌نحوی منحصربه‌فرد آبدار بود. برای شام، پیرمرد اورگنی را خوردیم، بدون‌شک او یک فریب بود ــ پیر، نزار، سفت، جوری که هیچ‌کس نمی‌تواند تصوّر کند. بالأخره من گفتم: «آقایان، شما مختارید هر طور دوست دارید عمل کنید، امّا من منتظر انتخابات بعدی خواهم ماند.»

گریمِز از ایلینوی گفت: «آقایان، من هم منتظر خواهم ماند. هر وقت کسی را انتخاب کردید که ویژگی قانع‌کننده‌ای داشت، از پیوستن مجدّد به شما خوشحال خواهم شد.»

خیلی زود مشخّص شد که توی انتخاب دیویس از اورگن نارضایتی عمومی‌ای وجود داشته و به همین دلیل، برای حفظ حسن نیّت دلپذیری که بعد از خوردن هریس به وجود آمده بود، انتخابات دیگری برگزار کردیم و نتیجه‌اش این بود که بِیکِر از جورجیا انتخاب شد. او عالی بود و خب بعدش، دولیدل، هاوکینز، مکِلروی (البته در مورد مکِلروی اعتراضاتی وجود داشت چون به‌نحوی غیرعادی قدکوتاه و لاغر بود)، پِنرود، دوتا اسمیت‌ها، بِیلی (که یک پای چوبی داشت که نمی‌شد خورد، ولی روی‌هم‌رفته خوب بود)، یک پسر سرخ‌پوست، یک نوازندهٔ دوره‌گرد و آقایی به اسم باکمینستر (یک وصلهٔ ناجور بدبخت که اصلاً خوب نبود و به درد صبحانه هم نمی‌خورد) را خوردیم. از این‌که قبل از نجاتمان این آخری را انتخاب کرده بودیم خوشحال بودیم.

ـ «پس یعنی بالأخره رهایی فرخنده و مبارک از راه رسید؟»

ـ «آره، یک صبح روشن و آفتابی درست بعد از انتخابات از راه رسید. جان مورفی انتخاب شده بود ــ باور کن انتخابی بهتر از آن گیرمان نمی‌آمد؛ ولی آخر سر جان مورفی هم همراه ما با قطاری که به کمکمان آمده بود، به خانه برگشت و تقدیرش این بود که با بیوهٔ هریس ازدواج کند ... بیوهٔ بازماند از ... بیوهٔ بازمانده از اوّلین انتخابمان. جان با او ازدواج کرد و هنوز هم که هنوز است خوشبخت و بااحترام و موفق است. آه، دوست عزیز، آن ماجرا مثل یک رمان بود، مثل یک داستان عاشقانه. دوست عزیزم، من باید این‌جا پیاده بشوم؛ باید از تو خداحافظی کنم. هر وقت که فکر کردی می‌توانی چند روزی را پیش من بمانی، من از وقت گذراندن با تو خوشحال می‌شوم. دوست عزیزم، من از تو خوشم می‌آید؛ علاقه‌ای نسبت به تو پیدا کرده‌ام. می‌توانم به همان اندازه‌ای که هریس را دوست داشتم تو را دوست داشته باشم. روز خوب و سفر دلپذیری داشته باشی، دوست عزیز.»

او رفت. هیچ‌وقت در زندگی‌ام تا این حد شوکه، مضطرب و گیج نشده بودم. در عمق وجودم از این‌که رفته بود خوشحال بودم. باوجود ملایمت رفتار و صدای لطیفش، هر وقت چشمان گرسنه‌اش را به من می‌دوخت، تن و بدنم به لرزه می‌افتاد و وقتی شنیدم که علاقهٔ خطرناک او را به خودم جلب کرده‌ام و برای او به‌اندازهٔ هریس مرحوم قابل‌احترام هستم، برای چند لحظه قلبم از تپش افتاد. بیش‌ازحد گیج شده بودم. در درست بودن حرف‌هایش شک نداشتم؛ نمی‌توانستم حتّیٰ یک کلمه از ماجرایی را زیر سؤال ببرم که مهر تأیید جدّیّت و صداقت او را بر خود داشت؛ امّا جزئیّات وحشتناک آن ماجرا به‌شدّت تحت‌تأثیر قرارم داد و در افکارم دچار سراسیمگی ناامیدانه‌ای شدم. در همین هنگام راهنمای قطار را دیدم که به من نگاه می‌کرد.

پرسیدم: «آن مرد کیست؟»

جواب داد: «زمانی از اعضای کنگره بود و اتّفاقاً از اعضای درست‌وحسابی‌اش به شمار می‌آمد؛ امّا توی یک قطار توی برف گیر کرد و جوری که من شنیدم تا حدّ مرگ گرسنگی کشید. به‌حدّی دچار سرمازدگی و یخ‌زدگی عمومی شده بود و بدنش به‌خاطر نیاز به غذا تحلیل رفته بود که مدّتی مریض بود و تا دو سه ماه بعد از آن حادثه دیوانه شده بود. الآن حالش خوب است. فقط دچار وسواس فکری شده و وقتی آن موضوع قدیمی یادش بیفتد تا آن یک واگن آدم را که در موردشان حرف می‌زند نخورد، داستانش را تمام نمی‌کند. اگر مجبور نبود پیاده بشود تا الآن همه‌شان را خورده بود. اسم‌هایشان را مثل الفبا حفظ است. همیشه وقتی همه‌شان را خورد و فقط خودش ماند، آخرش می‌گوید: «و بعدش که وقت انتخابات غیرعادی برای صبحانه شد و مخالفتی هم وجود نداشت، مطابق انتظار، من انتخاب شدم که بعدش بدون این‌که اعتراضی صورت بگیرد، کناره‌گیری کردم؛ و این‌طوری شد که الآن این‌جام.»

از این‌که فهمیدم به‌جای گوش دادن به تجربیّات دست‌اوّل یک آدم‌خوارِ تشنه‌به‌خون، فقط خیال‌بافی‌های بی‌خطر یک آدم دیوانه را گوش داده بودم به طرز غیرقابل‌توصیفی خاطرم آسوده شد.

راهنمای نویسندگان

نشریّهٔ قلم فصل‌نامه‌ای ادبی ـ فرهنگی در حوزهٔ زبان و ادبیّات فارسی است که از سال ۱۳۹۶ به‌صورت منظّم در پایان هر فصل منتشر می‌شود. دو شمارهٔ نخست این فصل‌نامه به انتشار نوشته‌های خلّاقانهٔ دانش‌آموزان مدارس استان کرمانشاه اختصاص داشت، امّا از شمارهٔ سوم رویکرد فصل‌نامه تغییر کرد و به انتشار مقالات و یادداشت‌های تخصّصی پژوهشگران در قلمرو زبان و ادبیّات فارسی روی آورد. در هر شماره از فصل‌نامهٔ قلم در کنار انتشار مقالات و یادداشت‌های علمی ـ تخصّصی صاحب‌نظران در حیطهٔ ادبیّات و فرهنگ، یادداشت‌هایی هم دربارهٔ زندگی و آثار یکی از بزرگان علم، فکر، فرهنگ و هنر استان کرمانشاه منتشر می‌شود و تصویر این شخصیّت زینت‌بخش جلد نشریّه است. فصل‌نامهٔ قلم به هیچ نهاد یا سازمان خصوصی و دولتی‌ای وابسته نیست.

شرایط و ضوابط ارسال مقاله

شرایط و ضوابط ارسال مقاله برای انتشار در فصل‌نامهٔ قلم به قرار زیر است:

- مقالهٔ ارسالی پیش از این در جایی منتشر نشده باشد.
- مقاله حاصل تأمّل و تحقیق نویسنده یا نویسندگان باشد.
- نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان و مرتبهٔ علمی ایشان در آغاز مقاله درج شود.
- مسئولیّت صحّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده یا نویسندگان است.
- چاپ هر مقاله منوط به تأیید هیئت تحریریّهٔ فصل‌نامه است.
- فصل‌نامه در ویرایش مطالب ارسالی آزاد است.
- آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.
- حجم مقاله باید بین هزار تا شش‌هزار کلمه باشد.
- مقاله باید در محیط نرم‌افزار وُرد (Word) و با قلم آی‌آر لوتوس (IR Lotus) نوشته شده باشد.
- رسم‌الخطّ مقاله باید مطابق دستور خطّ فارسی و فرهنگ املایی خطّ فارسی مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد (این بدین معنی نیست که در ویراست نهایی مجلّه لزوماً املای همهٔ واژه‌ها مطابق شیوه‌نامهٔ فرهنگستان است. ویراستاران گاه آگاهانه از برخی توصیه‌های فرهنگستان عدول می‌کنند).
- فصل‌نامه در این محورها آمادهٔ دریافت مقالات و یادداشت‌های پژوهشگران است:
  بررسی متون نظم و نثر کهن؛ نقد رمان، داستان و شعر معاصر؛ معرفی کتب تازه‌تألیف‌شده در زمینهٔ ادبیّات.
- چاپ اشعار و داستان‌های منتشرنشدهٔ مخاطبان در فصل‌نامه امکان‌پذیر است.
- لطفاً در ارجاعات پایان‌متنی و درون‌متنی مطابق راهنمای صفحات آینده عمل شود.
- به مقالاتی که شرایط و ضوابط بالا در آن‌ها رعایت نشده باشد رسیدگی نخواهد شد.
- مهلت ارسال آثار برای انتشار در هر شمارهٔ فصل‌نامه تا روز بیستم از آخرین ماه هر فصل است.
- مقالات خود را می‌توانید به رایانامه یا نشانی تلگرامی سردبیر فصل‌نامه ارسال کنید:

mohsenahmadvandi@yahoo.com
t.me/mohsenahmadvandy

شیوه‌نامهٔ ارجاع به منابع

۱. ارجاع درون‌متنی

(نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار کتاب یا مقاله به عدد: شمارهٔ جلد به عدد (برای کتاب‌های دارای بیش از یک جلد) / شمارهٔ صفحه یا صفحه‌های موردنظر به عدد)

مثال:

(حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲/ ۷۵۰ـ۷۷۶)

(نجفی، ۱۳۹۰: ۱۳)

۲. ارجاع برون‌متنی (در فهرست منابع)

۲. ۱. ارجاع به کتاب

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار به عدد [سال نخستین انتشار به عدد (برای کتاب‌های چاپ دوم به بعد)[1]]، نام کتاب به‌صورت ایتالیک یا ایرانیک، ج شمارهٔ جلد به عدد (یا شمار جلدها به عدد ج)، چ نوبت چاپ به عدد، شهر محلّ چاپ، ناشر.

مثال:

ـ حمیدیان، سعید، ۱۳۹۲، شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ، ۵ج، چ۲، تهران، قطره.

ـ خرّمشاهی، بهاءالدّین، ۱۳۸۹ [۱۳۶۶]، حافظنامه، ج۲، چ۱۹، تهران، علمی و فرهنگی.

۲. ۲. ارجاع به مقاله در مجلّه‌ها

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار به عدد، «عنوان مقاله»، نام مجلّه به‌صورت ایتالیک یا ایرانیک، س سال یا دورهٔ مجلّه به عدد، ش شمارهٔ مجلّه به عدد (پیاپی: شمارهٔ پیاپی/ مسلسل مجلّه به عدد[2])، ص شمارهٔ صفحهٔ آغاز مقاله به عدد ـ شمارهٔ صفحهٔ پایان مقاله به عدد.

مثال:

ـ نجفی، ابوالحسن، ۱۳۹۰، «ذوبحرین، مشکل بزرگ عروض قدیم»، نامهٔ فرهنگستان، س۱۲، ش۱ (پیاپی: ۴۵)، ص۸ـ۱۵.

---

۱. این مورد اختیاری است.

۲. این مورد اختیاری است.

۲. ۳. ارجاع به مقاله در مجموعه‌ها

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار مجموعه به عدد [سال نخستین انتشار مقاله به عدد[۱]]، «عنوان مقاله»، نام مجموعه به‌صورت ایتالیک یا ایرانیک، به‌کوشش[۲] نام و نام خانوادگی ویراستار (/ ویراستاران) یا گردآورندهٔ (/ گردآورندگان) مجموعه، ج شمارهٔ جلد به عدد، چ نوبت چاپ به عدد، شهر محلّ چاپ، ناشر، ص شمارهٔ صفحهٔ آغاز مقاله به عدد ـ شمارهٔ صفحهٔ پایان مقاله به عدد.

مثال:

ـ باطنی، محمّدرضا، ۱۳۹۹ [۱۳۶۷]، «اجازه بدهید غلط بنویسیم»، درست و غلط در زبان از دیدگاه زبان‌شناسی: مجموعهٔ مقاله‌ها و نقدها، به‌کوشش فرهاد قربان‌زاده، چ۱، تهران، کتاب بهار، ص۱۹ـ۲۷.

۲. ۴. ارجاع به مقاله / مدخل در دانشنامه‌ها

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار مجموعه به عدد، «عنوان مقاله/ مدخل»، نام دانشنامه به‌صورت ایتالیک یا ایرانیک، به‌سرپرستی[۳] نام و نام خانوادگی ویراستار (/ ویراستاران) یا سرپرست (/ سرپرستان) دانشنامه، ج شمارهٔ جلد به عدد، نوبت چاپ به عدد، شهر محلّ چاپ، ناشر، ص شمارهٔ صفحهٔ آغاز مقاله به عدد ـ شمارهٔ صفحهٔ پایان مقاله به عدد.

مثال:

ـ خالقی مطلق، جلال، ۱۳۸۸، «رستم»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، به‌سرپرستی اسماعیل سعادت، ج۳ (خارزنجی ـ سنایی غزنوی)، چ۱، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص۳۳۱ـ۳۴۲.

ـ خطیبی، ابوالفضل، ۱۳۷۳، «ابومنصور محمّد بن عبدالرّزّاق»، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۶ (ابوعزّه ـ احمد بن عبدالملک)، چ۱، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ص۲۹۰ـ۲۹۳.

۲. ۵. ارجاع به رساله / پایان‌نامه

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال دفاع رساله/ پایان‌نامه به عدد، عنوان رساله/ پایان‌نامه، رسالهٔ دکتری/ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نام رشته، به راهنمایی نام و نام خانوادگی استاد(ان) راهنما و مشاورهٔ نام و نام خانوادگی استاد(ان) مشاور[۴]، نام شهر، نام دانشگاه، منتشرنشده.

---

۱. این مورد اختیاری است.

۲. با توجّه به آن‌چه روی جلد یا در شناسنامهٔ کتاب آمده می‌توان از اصطلاحات دیگری چون گردآوردهٔ، ویراستهٔ و ... نیز بهره برد.

۳. با توجّه به آن‌چه روی جلد یا در شناسنامهٔ کتاب آمده می‌توان از اصطلاحات دیگری چون زیرِ نظرِ و ... نیز بهره برد.

٤. ذکر استاد(ان) مشاور اختیاری است.

مثال:

ـ تفضّلی، احمد، بی‌تا، تصحیح و ترجمهٔ سوتگر و ورشت مانسر نسک از دینکرد ۹ و سنجش این دو نسک با متن‌های اوستایی با واژه‌نامهٔ پهلوی ـ فارسی، پایان‌نامهٔ دکتری زبان‌شناسی و زبان‌های باستانی ایران، به راهنمایی صادق کیا، تهران، دانشگاه تهران، منتشرنشده.

چند نکته

ـ دربارهٔ چاپ اوّل کتاب‌ها می‌توان از نوشتن چ۱ صرف‌نظر کرد.

ـ برای آثار دارای دو یا سه مؤلّف به شیوهٔ زیر عمل می‌شود:

ـ نام خانوادگی نویسندهٔ نخست، نام نویسندهٔ دوم و نام و نام خانوادگی نویسندهٔ دوم و نام و نام خانوادگی نویسندهٔ سوم ...

مثال:

ـ ثروت، منصور و رضا انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، فرهنگ لغات عامیانه و معاصر، ویراست ۲، چ۱، تهران، سخن.

ـ صدری افشار، غلام‌حسین و نسرین حکمی و نسترن حکمی، ۱۳۸۱، فرهنگ معاصر فارسی، چ۳، تهران، فرهنگ معاصر.

ـ برای آثار دارای بیش از سه مؤلّف به شیوهٔ زیر عمل می‌شود:

ـ نام خانوادگی نویسندهٔ نخست، نام نویسندهٔ نخست و همکاران ...

مثال:

ـ کاظمی اسفه، ابراهیم و همکاران، ۱۳۸۲، فرهنگ کوچک فرانسه ـ فارسی رهنما، تهران، رهنما.

ـ درصورتی‌که از نویسنده‌ای بیش از یک اثر در یک سال منتشر شده باشد برای تمایز آثار از حروف الفبای فارسی استفاده می‌کنیم. مثال:

ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۲ الف، «فهلویّات عین‌القضات همدانی و چند فهلوی دیگر»، مجلّهٔ زبان‌شناسی، س۱۸، ش۱، ص۱۳ـ۲۴.

ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۲ ب، «فهلویّات شیخ صفی‌الدّین اردبیلی»، مجلّهٔ زبان‌شناسی، س۱۸، ش۲، ص۱ـ۳۳.

ـ مشخّصات مترجم، مصحّح و مانند آن پس از نام کتاب آورده می‌شود. مثال:

ـ سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۸۵، غزل‌های سعدی، تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، چ۱، تهران، سخن.

ـ کوپریلی، محمّدفؤاد، ۱۳۸۵، صوفیان نخستین در ادبیّات ترک، ترجمهٔ توفیق هـ سبحانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ـ درصورتی‌که بازهٔ بین دو عدد (سال، شمارهٔ صفحه و ...) موردنظر باشد، عدد کوچک‌تر در سمت راستِ خطّ تیره و عدد بزرگ‌تر در سمت چپ آن قرار می‌گیرد. مثال:

ص۴ـ۱۰

پرویز ناتل خانلری (۱۲۹۲ـ۱۳۶۹)

این شیوه‌نامه در شمارهٔ آینده تکمیل خواهد شد.