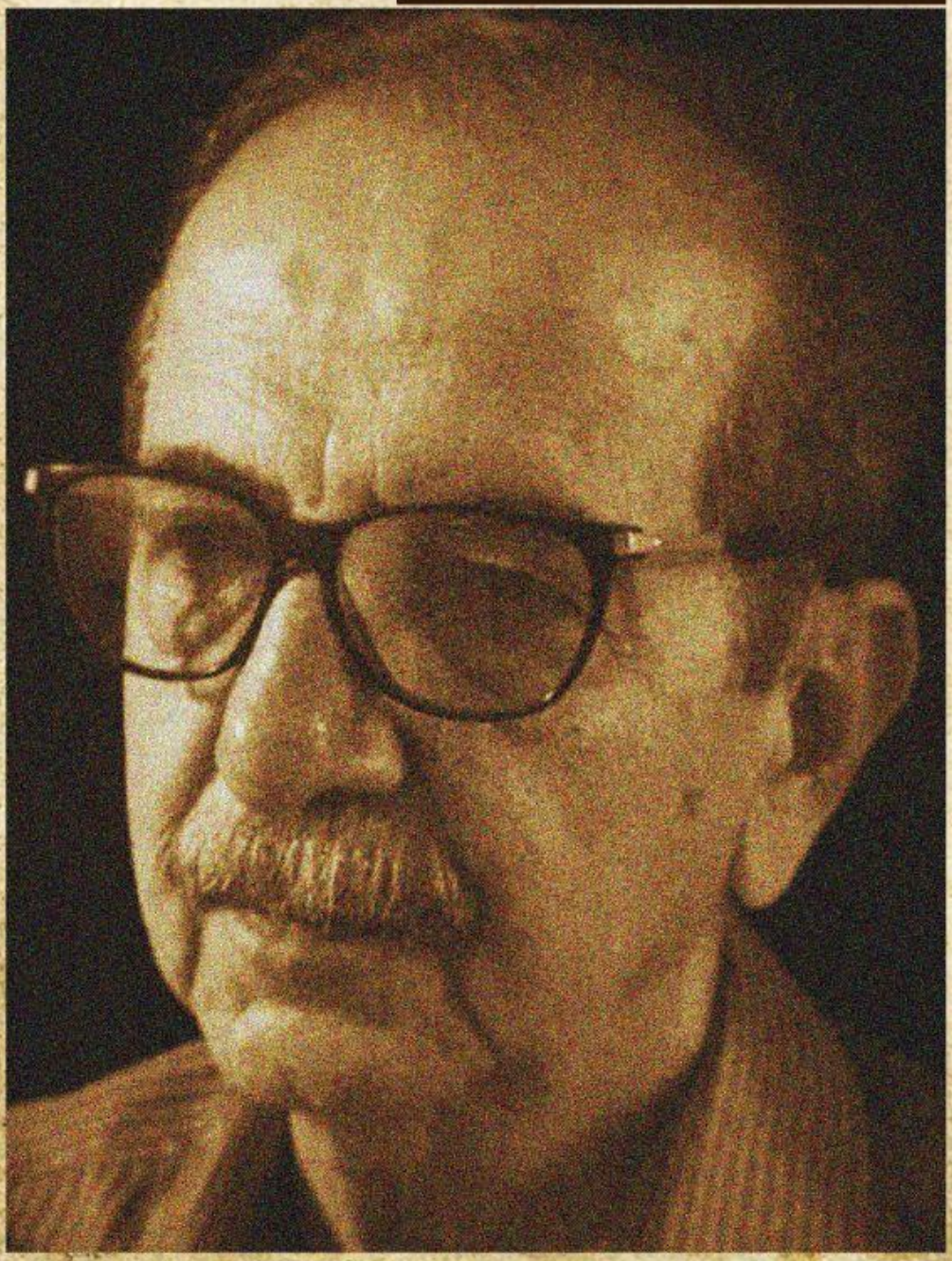
قلم

فصل‌نامهٔ ادبی فرهنگی

شمارهٔ ۱۴، تابستان ۱۳۹۹



محسن احمدوندی. مختار جعفری. مصطفی جیحونی.
محمدمهدی حاتمی. یدالله عاطفی کرمانشاهی. منوچهر فروزنده فرد.
داریوش فلاحی. سهیل یاری گلدره.

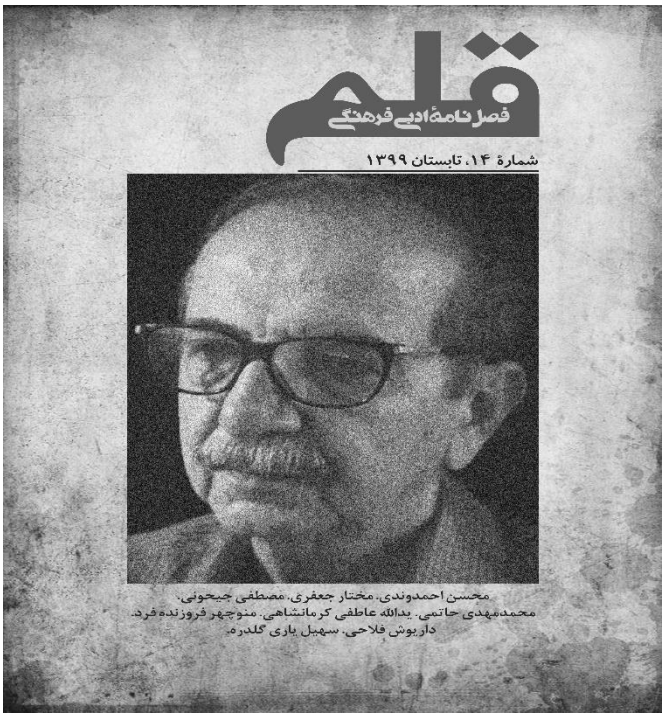
صاحب امتیاز: گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی
متوسطهٔ اوّل استان کرمانشاه

مدیر مسئول: الهه دارابی
سردبیر: محسن احمدوندی
طراح جلد و صفحه‌آرا: مریم دارابی

مقالات ارسالی به فصل‌نامه بازگردانده نخواهد شد.
فصل‌نامه در ویرایش مطالب آزاد است.
آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.

نشانی دفتر فصل‌نامه: کرمانشاه، بلوار شهید بهشتی، بعد از میدان سپاه پاسداران، پژوهشکدهٔ تعلیم و تربیت.

Email: mohsenahmadvandi@yahoo.com



فهرست

۱ **فردوسی اسوهٔ ایران‌دوستی، شرف، نجابت و عزّت است** | گفتگوی محسن احمدوندی با استاد مصطفی جیحونی

۷ **یادی از شاهنامه‌پژوهِ دانشمند استاد مصطفی جیحونی** | یدالله عاطفی کرمانشاهی

۱۲ **کجا بودنی بود و شد کار بود** | منوچهر فروزنده فرد

۱۹ **اوراق بادبُرده (۷)** | محسن احمدوندی

۳۷ **چرا غزل شعر زمان ما نیست؟** | محمدمهدی حاتمی

٤۷ **مستدرکی بر یادداشتِ «گویندهٔ دو بیت مشهور»** | سهیل یاری گُلدَرّه

٤۸ **اهمیت و جایگاه مردم در شهریار ماکیاولی** | داریوش فلاحی

٥٤ **آتش دل** | مختار جعفری

سخن سردبیر

شکی در این نیست که سیر قهقرایی اقتصاد کشور در چند سال اخیر وضعیت فکری و فرهنگی ما را به شدت تحت تأثیر قرار داده است، مردمی که تمام فکر و ذکرشان این شده است که یک شکم سیر غذا بخورند، مردمی که تمام هم و غمشان داشتن یک سرپناه شده است، مردمی که در تأمین نیازهای اولیه‌شان روزبه‌روز عاجزتر و درمانده‌تر شده‌اند، طبیعی است که دیگر مسائل و مباحث فکری و فرهنگی برایشان در اولویت نباشد. با وجود این هنوز هم هستند کسانی که چشم به آینده دارند و از جان و دل می‌کوشند تا این شبان دیرپایِ مرگزای را پسِ پشت نهند، زیرا بر این باورند که شب رفتنی است و سحر دمیدنی، و برای چشم در چشم شدن با خورشید و روشنی نباید از پای نشست. شاهنامه‌پژوه متین و متواضع کرمانشاهی مهندس مصطفی جیحونی انسانی از این تبار است؛ شمارهٔ چهاردهم فصل‌نامهٔ قلم به پاس یک عمر تلاش صادقانه در عرصهٔ فکر و فرهنگ به حضرت ایشان تقدیم می‌شود، باشد که قبول افتد. از خدای خویش برای این محقّق ارزنده، طول عمر با عزّت و سلامتی تن و جان را خواهانیم و همراه با سعدی دعا می‌کنیم که:

مر این یگانهٔ اهل زمانه را یارب　　به کام دولت و دنیا و دین متمع دار

محسن احمدوندی

فردوسی اسوهٔ ایران‌دوستی، شرف، نجابت و عزّت است

گفتگوی محسن احمدوندی با استاد مصطفی جیحونی

استاد جیحونی عزیز سلام، اگر برایتان مقدور است در آغاز گفتگو، مختصری از زندگی‌تان برایمان بگویید.

ـ هفدهم مهرماه سال ۱۳۲۴ در کرمانشاه و در خانواده‌ای متوسط زاده شدم. چهار سال ابتدایی دانش‌آموز دبستان منوچهری بودم که آموزگارانش خانم بودند. احداث خیابان جوانشیر این مدرسه را ویران کرد. نکتهٔ درخور توجه این است که پس از گذراندن کلاس چهارم دبستان به ما ورقه‌ای به نام شهادت‌نامهٔ پایان چهار سال تحصیلات ابتدایی دادند، یعنی که درس چهارساله اهمیتی داشته است. دو سال بعد را در دبستان محمدیه گذراندم و سه سال اول دبیرستان را در دبیرستان پهلوی که محل آن استیجاری بود و پس از انقلاب به جای دیگری منتقل شد و نام مصطفی پروینی جایگزین نام پهلوی گشت. مرحوم پروینی مدیر دبیرستان ما صاحب شخصیت یک انسان وارسته بود. سه سال دوم برای تحصیل در رشتهٔ ریاضی به دبیرستان محمدرضا شاه رفتم. سال ۱۳۴۳ در دانشکده فنی دانشگاه تهران پذیرفته شدم و دوره چهارسالهٔ مهندسی راه و ساختمان را گذراندم و با مدرک فوق لیسانس آماده کار در رشتهٔ خود گشتم. در آن روزگار صنعت فولاد و ایجاد کارخانهٔ ذوب‌آهن چشم و چراغ و آرزوی حکومت وقت بود و به همین سبب طرحی گذراندند که خدمت در کارخانهٔ ذوب‌آهن به منزلهٔ طی دوران سربازی بود و من همچون بسیاری از همدرسان دانشکده از این طرح بهره بردم و با طی ۲۴ هفته آموزش سربازی، به کار در آن کارخانه مشغول شدم. در آغاز سال ۱۳۵۳ از ذوب‌آهن استعفا دادم و در شرکت خصوصی دی که فرودگاه اصفهان را می‌ساخت مشغول کار شدم. در سال ۱۳۵۶ به اتفاق دو تن از دوستان، شرکتی ساختمانی تأسیس کردیم و تا سال ۱۳۶۵ در پروژه‌های تصفیه‌خانه‌های آب در استان اصفهان مشغول فعالیت بودم و این بود که به قول دوست درگذشته‌ام شاعر گرانمایه شادروان محمد قهرمان «کرمانشاهی‌الأصلِ اصفهانی‌المسکن» شدم.

از آثار پژوهشی‌تان برای مخاطبان ما بگویید.

ـ پژوهش بنده در زمینهٔ شاهنامه فردوسی بوده است. متن *شاهنامه* در چهار مجلّد به همراه یک مجلّد به نام کتاب صفر شامل مقدّمه و برخی نکته‌ها در سال ۱۳۷۹ منتشر شد که به سه صورت یکی با جلد سخت و دیگری با جلد

نرم و سومی در سی دفتر کوچک عرضه شد. سپس *گزیدهٔ شاهنامه* را در هزار صفحه تهیه و عرضه کردم. کتاب دیگر *حماسه‌آفرینان شاهنامه* است که شرح حال و کار شخصیت‌های شاهنامه است.

بیشتر تحقیقات شما در حوزهٔ شاهنامه فردوسی بوده است. چرا از میان این همه شاعر و این همه متن به سراغ فردوسی و شاهنامه رفتید؟

ـ عشق و مهر «با شیر اندرون شد و با جان به در رود»؛ شاید قصه‌گفتن پدرم در بستر هنگامی که سه چهار سال داشتم و شاید جوّ مصدقی خانهٔ ما در شش تا هشت‌سالگی و فردوسی و مصدق را تجلی ایران دانستن و شاید تعلیمات عمویم؛ شادروان خان‌بابا جیحونی که دبیر ادبیات بود و در یک خانه زندگی می‌کردیم و شاید اثر ایران‌دوستی شادروان یدالله بهزاد کرمانشاهی که دبیر مورد علاقهٔ من بود و شاید حدود صد و بیست بیت نامهٔ رستم هرمزان (فرخ هرمزد) به برادرش در کتاب درسی سال نهمِ ما در این علاقه مؤثر بوده باشند. به هر روی مرحوم عمویم بیش از همه موجد علاقهٔ من به شعر و ادبیات بود و سبب شد که در سال‌های چهارم و پنجم دبستان به خواندن غزل حافظ روی بیاورم، هر چند که بسیاری از مفاهیم را درنمی‌یافتم. باید گفت که شاهنامه حماسهٔ ملی ایرانیان و سند هویت ماست و اگر کسی توان گام نهادن در تحقیق و پژوهش این متن را در خود ببیند و خودبینی هم در کار نباشد باید مقدم او را گرامی داشت. پاسخ قطعی این است که حوزهٔ مورد علاقه‌ام شاهنامه بوده و هست.

اگر به عقب برگردید آیا باز هم به سراغ فردوسی و شاهنامه خواهید رفت یا شاعر دیگری را برمی‌گزینید. این پرسش را می‌توان به گونه‌ای دیگر بیان کرد و آن این‌که آیا از انتخاب خود راضی هستید؟

ـ پاسخ این است که از انتخاب راه خود راضی هستم.

چه شد که به فکر تصحیح مجدّد شاهنامه افتادید و برای این کار طاقت‌فرسا چقدر وقت گذاشتید؟

ـ اگر چاپ‌های ماکان و مل را ناکافی بدانیم و قدیم به حساب آوریم، پیش از اقدام بنده باید چاپ معروف به چاپ مسکو را تصحیح به حساب آورد که مدتی از چاپ آن نگذشته به نقایص آن معترف شدند و برای اصلاح از دو تن آکادمیسین‌های شوروی دعوت شد که با اصلاحاتی دو جلد نخست در ایران چاپ شد. کار بنیاد شاهنامه هم منحصر به داستان رستم و سهراب و در زمانی دیگر داستان سیاوش بود که ارائه شد. سال ۱۳۶۵ که

کار مهندسی را کنار نهادم، تصمیم گرفتم که برای شاهنامه فرهنگ لغات و ترکیبات تهیه کنم و از چاپ مسکو که نسخه‌بدل داشت استفاده کردم. برگه‌نویسی را آغاز کردم و هنوز برگه‌های جلد اول آن چاپ به پایان نرسیده بود که متوجه شدم در بسیاری جاها ضبط نسخه‌بدل از ضبط متن منتخب بهتر است. همین امر شوق تصحیح جدیدی از شاهنامه را در من برانگیخت. برای انجام کار از دو جهت اقدام کردم، یکی دست یافتن و تهیهٔ عکس برخی نسخه‌های خطی کهن و دیگری فراهم آوردن ابزار انجام پژوهش؛ روشی که انتخاب کردم بی‌فاصله مقایسهٔ نسخه‌ها نبود، بلکه ابتدا از روی چاپ مسکو بیت‌هایی را که در نسخه‌ها تفاوت ضبط نداشتند یادداشت کردم. سپس که جلدهای نخست چاپ آقای خالقی فراهم شد با آن چاپ مقابله کردم. نتیجه حدود هفت هزار بیت شد که در تمام نسخه‌ها یکسان بود و آن را سخن فردوسی به حساب آوردم که جملگی روان و دور از تعقید بودند. دوم فراهم آوردن فرهنگی از قافیه‌های حدود هشت هزار بیت شاهنامه بود که روشن می‌کرد فردوسی چه کلماتی را در اغلب موارد با هم قافیه کرده است و ابزار دیگر برگه‌هایی بود که از واژه‌های دشوار و ترکیبات خاص شاهنامه فراهم کردم که از موارد روشن می‌توانستم موارد تاریک را روشن کنم. به هر حال گمان می‌کنم که این روش نو است و در مقابلهٔ نسخه‌ها و دست یافتن به وجه اصح راهنماست. پس تصحیح و انتخاب متن از سال ۱۳۶۷ آغاز شد و کارم در سال ۱۳۷۹ به پایان رسید. چون در دفتری ساعات کار و استراحت را یادداشت می‌کردم، جمعاً پنجاه هزار ساعت برای تصحیح متن وقت صرف شد.

فردوسی را از ورای تاریخ و از خلال تنها اثر برجای‌مانده از او چگونه انسانی می‌بینید؟

ـ فردوسی خداوندگار و پیشوای من است و زبانم از وصفش عاجز. اسوهٔ ایران‌دوستی، شرف، نجابت و عزّت است. نوشته‌های راجع به فردوسی را شادروان دکتر محمدامین ریاحی در کتابی به نام *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی* فراهم آورده است که در آن معدودی فردوسی را نپسندیده و بدِ او گفته‌اند، ولی اغلب وصف نیکی فردوسی و شاهنامه است. بنابر مصراع مثنوی «هرکسی بر طینت (خلقت) خود می‌تند» یا مناسب‌تر و به قول حافظ: «وصف خورشید به شبپره اعمی نرسد» باید گفت که کتابی همسنگ شاهنامه نداریم و انسانی بزرگ مانند فردوسی هم کم داشته‌ایم.

از میان شاعران کلاسیک غیر از فردوسی به کدام شاعر یا شاعران دیگر علاقه‌مندید و چرا؟

ـ از خواندن غزل سعدی و غزل حافظ بسیار لذت برده و می‌برم. علاقه داشتن به این دو شاعر و شعر آنان دلیل نمی‌خواهد، غزل هر دو جلادهندهٔ روح و روان هر فارسی‌زبان است.

عموم پژوهشگران ادبیات کهن ما نسبت به ادبیات معاصر خیلی خوشبین نیستند یا خیلی پیگیر آن نمی‌شوند. نظر شما دربارهٔ ادبیات معاصر (شعر و داستان) چیست؟ آیا آثار شاعران و نویسندگان معاصر را می‌خوانید؟

ـ اگر مراد از ادبیات معاصر شعر و نثر از انقلاب مشروطیت به این سو باشد، بنده از قصاید مرحوم ملک‌الشعرا بهار و از غزل مرحوم قهرمان و شعرهای مرحوم یدالله بهزاد و چند غزلسرای خوب دیگر بسیار لذت می‌برم. اگر مراد شعر در قالب نیمایی باشد خواندن شعرهای مرحوم اخوان ثالث برایم لذت‌بخش بوده و هست. اگر منظور شعر منثور یا شعر سپید باشد در عمرم نتوانسته‌ام آن را درک کنم، شاید ذهن من موزون و مقفّی را بیشتر می‌پسندد. من نوشته‌های نثر کوتاه و تحقیقی را بیشتر می‌پسندم و اگر نثر زیبا مد نظر باشد نثر مرحوم دکتر خانلری و مرحوم دکتر یارشاطر را دوست می‌دارم. و اما داستان، متأسفانه تاکنون تعدادی را که خوانده‌ام به لحاظ نثر نپسندیده‌ام. از نظر من نثری که در آن اصول زبان مراعات نشده باشد و نحو غیر متعارف داشته باشد آزاردهنده است. زبان فارسی زبان شعر است.

میانهٔ شما با ادبیات غرب چگونه است؟

ـ روزگاری که سه سال اول دبیرستان را می‌گذراندم، دبیرستان ما کتابخانه نداشت و مرحوم عمو که در دبیرستان محمدرضاشاه تدریس می‌کرد، کتاب‌های داستان بنگاه ترجمه و نشر کتاب را از کتابخانهٔ دبیرستان به امانت می‌گرفت و برایم به خانه می‌آورد و می‌خواندم که در سه سال بعد که خودم دانش‌آموز همان دبیرستان شدم داستان خواندنم ادامه یافت. ولی این کار دوام نیاورده و اکنون هم گاهی کتاب داستان می‌خوانم و ترجیح می‌دهم که ترجمه‌های مرحوم محمد قاضی را بخوانم. اضافه کنم که خود را در داستان خواندن پیاده می‌بینم.

بگذارید کمی هم دربارهٔ آینده شاهنامه‌پژوهی از شما بپرسم. آیندهٔ این حوزهٔ پژوهشی را چگونه می‌بینید؟ از میان جوانانی که در این حوزه تازه‌کار هستند و در این سال‌ها نخستین پژوهش‌هایشان را منتشر کرده‌اند چه کسانی را می‌شناسید و چقدر به آنها امیدوارید؟

ـ به نظرم آیندهٔ این حوزه بسیار روشن و امیدوارکننده است. در شهرهای مختلف جلسات شاهنامه‌خوانی و بحث دربارهٔ درستی ضبط چاپ‌ها و تفسیر و تحلیل برقرار است که از دل هر گروه بالفعل یکی دو تن به تحقیق خواهند پرداخت. شاهنامه حماسهٔ ملی ایرانیان است و متعلّق به تمام کسانی است که می‌توانند این کتاب را بخوانند. تحقیق هم منحصر به تصحیح متن نیست، از بررسی دقیق یک واژه و تحلیل یک بیت تا تحلیل و تفسیر داستان‌ها می‌تواند موضوع پژوهش باشد. علاوه بر جنبهٔ نوشتاری می‌توان از هنرها و ابزارهای دیگری هم برای

خدمت به شاهنامه و ایران بهره برد، مانند: فیلم و نمایش و کتاب کودک و سایه‌بازی و... . اما باید عرض کنم که یک تن را می‌شناسم که در سال جوان است و به دانش پیر؛ با آقای دکتر سجاد آیدنلو بیش از بیست سال است که افتخار دوستی دارم، از زمانی که دانش‌آموز دبیرستانی بود تاکنون که استاد دانشگاه و نویسندهٔ چندین کتاب و چندین مقاله است. به ایشان همانند فرزندان خود علاقه دارم و از خداوند برایشان عمر دراز و توفیق خدمت به ایران و شاهنامه آرزو دارم و امیدوارم در تمام شهرها و روستاهای ایران جوانان به صف شاهنامه‌پژوهان بپیوندند و روزی برسد که صدها محقّق شاهنامه داشته باشیم. شاهنامه کتاب ملی ماست و به تمام اقوام ایرانی تعلّق دارد.

اگر حرفی مانده است که دوست دارید آن را با مخاطبان فصل‌نامهٔ قلم در میان بگذارید بفرمایید:

ـ در سخنان پایانی دو نکته را عرض می‌کنم: یکی نکته‌ای عام است و دیگری خطاب به شما و شاید دوستانتان:

۱. بسیاری از مردم عادت دارند که برنامه‌های تلویزیون را تماشا کنند و این کار را در حد متعارف رعایت نمی‌کنند، بلکه ساعات زیادی به این جعبهٔ جادو چشم می‌دوزند. تلویزیون داخلی که گسترش‌دهندهٔ غم و غصه است و تلویزیون‌های خارجی هم اغلب برنامه‌های ناخوشایند دارند. آرزوی من این است که خانواده‌ها برنامهٔ داخلی خود را به گونه‌ای تنظیم کنند که در شبانه‌روز نیم‌ساعت تلویزیون و گوشی‌های همراه را خاموش کنند و یکی از اعضای خانواده شاهنامه بخواند و دیگران گوش کنند. از هر چاپی که باشد گو باش و تا هر حدی هم که درست یا نادرست خوانده شود اشکال ندارد، این امر سبب می‌شود که گوش کودکان خانواده با شاهنامه بیشتر آشنا شود و علاقهٔ آنان به زبان فارسی و ایران بیشتر شود.

۲. اخیراً کتابی نوشتهٔ آقای دکتر سجاد آیدنلو به نام *شاهنامه و آذربایجان* منتشر شده است و ایشان در پایان پیشنهاد کرده است که مانند آن تحقیق سترگ در دیگر شهرها و استان‌ها عملی شود. شما هم همّت کنید یا خود یا مشترکاً با دوستان ادبیاتی چنین تحقیقی را آغاز کنید. سابقاً تعداد استانهای ایران ده بوده و منطقهٔ غرب (ماد بزرگ) استان پنجم بود که شامل استان‌های کنونی کرمانشاه و همدان و سنندج و ایلام بود. می‌توان این تحقیق را در این زمینه و با نام شاهنامه و سرزمین ماد بزرگ (نام استان‌های کنونی در حاشیه) به دوستداران ایران و شاهنامه عرضه کنید. توفیق شما را آرزومندم.

از این که وقتتان را در اختیار ما گذاشتید بسیار متشکریم. صمیمانه برایتان سلامتی و سربلندی را آرزومندیم.

یادی از شاهنامه‌پژوهِ دانشمند استاد مصطفی جیحونی

یدالله عاطفی کرمانشاهی

شاعر و پژوهشگر ادبی

افق‌های کرانه ناپیدای ادب پارسی چنان گسترهٔ باشکوهی دارد که بسیارشگفتی‌زاست، به‌گونه‌ای که سبب حیرت شیفتگان و دوستدارانش می‌شود. گذشته از متن‌های ارجمند منثور با محتواهایِ علمی، فلسفی، تاریخی، حِکمی، عرفانی،ادبی، داستانی، عاشقانه و... ادبیات منظوم ما چنان شورانگیز و بی‌همتاست که توصیف و بیان کردن ویژگی‌هایش بسیار دشوار است. از قصیده‌های محکم و غَرّا گرفته تا غزل‌های ناب و پُرشور و مثنوی‌های حماسی، حِکمی، عرفانی و عاشقانه‌های دلنشین و منظومه‌های شورآفرین و رباعی‌ها و دوبیتی‌هایی که سخنوران چیره‌دست و توانا با روانی و سادگی تمام سروده‌اند؛ ولی هرکدام دنیایی از فلسفه، اندیشه‌های ژرف و شور و شوق و عشق و شیدایی را در خود دارند و خوانندگان و دوستداران را ناخودآگاه به این پرسش‌ها وا می‌دارند که: پروردگارا! رودکی، فردوسی، سنایی، نظامی، خیّام، عطار، مولوی، سعدی، حافظ، صائب و بیدل و امثال این بزرگان، چگونه انسان‌هایی بوده‌اند؟ چگونه زندگی کرده‌اند؟ چه مطالبی را و در کدام مکتب‌خانه خوانده‌اند؟ محیط زندگی و دیدگاه‌های آنها چگونه بوده است؟ و از آن محیط‌ها و مردمانشان چه تأثیراتی گرفته‌اند که توانسته‌اند این شاهکارهای بی‌مانند و جاودانه را پدید بیاورند؟

از جملهٔ این شاهکارهای تکرار نشدنی و بی‌بدیل ـ که شهرت جهانی دارد ـ شاهنامهٔ استاد توس است که از دیرباز، ذهن و زبان و اندیشه مردم ایران و بهتر است بگوییم پارسی‌زبانان ایران، افغانستان، تاجیکستان، شبه قارهٔ هند و پاکستان بلکه همهٔ جهان را از سده‌های دور تا امروز به خود مشغول داشته است و از مردم عوام گرفته تا خواص و دانشمندان و عاشقانِ شاهنامه در طول تاریخ، با پهلوانان و خردمندان آرمان‌خواه و وطن‌دوست آن زندگی کرده‌اند، با شادی‌هایشان شاد و خوشحال و با سوگ‌ها و ماتم‌هایشان، اندوهگین و بدحال شده‌اند و دردمندانه گریسته‌اند. بسیاری از پژوهندگان ایران و جهان، همهٔ عمر و هستی خود را در راه پژوهش شاهنامه صرف کرده‌اند تا متن اصیلِ ویراسته، شیوهٔ درست خواندن، بهتر درک کردن و شناخت فراز و فرود و پیروز شدن بر دشواری‌های آن را به ما و آیندگان بیاموزند و راه فهمِ شاهنامه را هموارتر کنند.

اکنون نه مجال آن است و نه جای آن که در این نوشتهٔ کوتاه، یاد خیر و بزرگداشتی کنیم از گروهی دانشمند شاهنامه‌پژوه نامدار و اهل فن و پژوهش‌های ارزشمند و ماندگار آنها. چون این ویژه‌نامه، به نامِ نامی استاد گرامی و ژرف‌اندیش و پژوهشگر نستوه، مهندس مصطفی جیحونی کرمانشاهیِ ساکن اصفهان و کتاب‌های ماندگارش دربارهٔ شاهنامه و سخنور بزرگ توس آراسته شده است، فرصت را غنیمت شمردم که با احترام و ادب و ارادت، از این دوست گرامی و دانشمند فرهیخته که عمر پر بار خود را در راه شناخت و ارج‌گذاری به شاهنامه و فردوسی به سر برده است یاد و ادای دین کنم.

این بزرگوار، از آن ایرانیان پاک‌سرشت و نژاده و مردان بزرگ و فرشته‌سیرتی است که سال‌های سال است با شور و شوق و ژرف‌اندیشی و کار و تلاش شبانه‌روزی، خود و همکاران ارجمندش: همسر، فرزندان و همفکران دیگر را به شاهنامه‌خوانی و شاهنامه‌شناسی و پدید آوردن متنی درست، علمی و انتقادی با ویرایشی تازه و مطالب نویافته و فهرستی سودمند و راهگشا، به کار و تلاش و پژوهشی پر دامنه واداشته‌است. باید پروردگار بزرگ را سپاس گفت که نخل تلاش و کوشش‌های توان‌فرسایشان به بار نشست و ثمری شیرین و خوش گوار داد.

در این راه دراز و دشوار، آثار شکوهمندی پدید آوردند که مورد توجّه و رجوع بیشتر شاهنامه‌پژوهان و دوستداران و دل‌بستگان حماسهٔ بی‌همتای فردوسی قرار گرفت و این پژوهشگران با نقد و بررسی آگاهانه، به تأمل، تأیید و تحسین کتاب‌های *شاهنامهٔ پنج‌جلدی*، *گزیدهٔ شاهنامه* و *حماسه‌آفرینان شاهنامه* پرداختند و از سوی دیگر نیز، حق به حق‌دار رسید و *شاهنامهٔ پنج‌جلدی* او، از سوی داوران کتاب سال وزارت ارشاد اسلامی، به عنوان بهترین پژوهش سال ۱۳۷۸ خورشیدی شناخته و برگُزیده گردید.

به دنبال آن موفقیت چشمگیر، مصطفی جیحونی در اصفهان به تأسیس مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات شاهنامه‌پژوهی همّت گماشت که چندین کتاب ارزشمند چاپ و منتشر کرده‌است. افزون بر این تلاش‌های علمی فرهنگی و سودبخش، سال‌ها است که در اصفهان، جلسه یا گردهماییِ هفتگیِ شاهنامه‌خوانی و شاهنامه‌پژوهی او بر پاست و شیفتگان و دوستداران شاهنامه فردوسی، از پیر و جوان و عارف و عامی گرفته تا دانشجویان و استادان دانشگاه از سخنان گهربار و پژوهش‌های دُرَربارِ او بهره‌مند می‌شوند.

انتشارات شاهنامه‌پژوهی او علاوه‌بر چاپ کتاب‌هایی که دربارهٔ شاهنامه و حماسهٔ ملّیِ ایران است، کتاب‌های پر ارج دیگری هم چاپ و منتشر کرده است و از آن جمله می‌توان به این آثار اشاره کرد: دو کتاب خواندنی و

ماندنی از استاد محمّد قهرمان، شاعر و پژوهشگر نامدار معاصر، صائب‌شناس و صاحب‌نظر در سبک اصفهانی ـ هندی و آشنا به فراز و فرود اشعار و مضامین شاعران پیرو این شیوه. یکی از آن دو کتاب، گزیده‌ای است بسیار خوب و شاید بی‌نظیر از اشعار صائب تبریزی در حدود شش هزار بیت به نام در *خلوت خیال* و دیگری دیوان اشعار خود استاد قهرمان است به نام *حاصل عمر*[1].

باز می‌گردیم به شاهنامهٔ پر ارجی که مصطفی جیحونی چاپ کرد و کتاب برگزیدهٔ سال هفتاد و هشت شد. برای اهمیت این کتاب و شناخت بیشتر پژوهنده و ویراستارآن، به بیان خاطره‌ای می‌پردازیم که در بین آن با رأی و نظر و داوری دو استاد برجستهٔ کرمانشاهی که خود سال‌ها مُدرّسِ ادب پارسی بوده‌اند دراین‌باره آشنا می‌شوید.

به یاد می‌آورم لحظه‌های خوب، شیرین و فراموش‌نشدنیِ روزها و شب‌هایی را که سعادت رفیق راه می‌شد و به خدمت استاد الاساتید حضرت یدالله بهزاد[2] و دوست دیرینش، استاد خانبابا جیحونی[3] (عموی عزیز مصطفی جیحونی) می‌رسیدم و از آن بزرگ‌مردان که سرچشمه‌های روشن و جوشان شعر و ادب و دانش و آزادگی و هنر بودند بهره‌مند می‌شدم و فیض می‌بردم.

در گفت‌وگوهای پراکنده‌ای که در مورد کتاب‌های ادبی، تاریخی و اشعار شاعران بزرگ پیش می‌آمد، هر جا و هر بار که سخنی از شاهنامه و فردوسی بر زبان می‌رفت، خواه‌ناخواه دنبالهٔ سخن به شاهنامه‌پژوهان ایران و جهان از جمله به مصطفی جیحونی و کارهای بزرگ او بر روی شاهنامه می‌کشید. آن دو بزرگوار که اوّلی در دبیرستان، استاد ادبیّاتِ او بوده است و دیگری عموی گرامی و استاد و راهنمایش در خانه و اجتماع، از هر دو تأثیرات نیکو گرفته و نکاتِ ظریف و معانی لطیف آموخته است. به دنبال نام او هر دو استاد، از هوش، دانش، ادب، دقّت، امانت‌داری و نظم و ترتیبش در تمام امور سخن می‌گفتند و پژوهش و ویرایش شاهنامهٔ او را می‌ستودند و به همت و پشتکارش آفرین می‌گفتند و گه گاه، با شادی و افتخار نگارنده را مورد خطاب قرار می‌دادند که یدالله! مصطفی در تمام دوران تحصیل خود در مدارس کرمانشاه شاگرد بسیار ممتاز و نفر اول و به ندرت، دوم یا سوم بوده است و پس از گرفتن دیپلم و رفتن به دانشگاه هم در دانشکدهٔ فنی مهندسی بسیار خوب درخشیده بود.

لازم به یادآوری است که مصطفی جیحونی هم حّقِ شاگردی و استادی آنها و دیگر حق‌داران را خوب به‌جا آورده و در اوّلِ شاهنامهٔ پژوهشی و ویرایشی خودش، کتاب را به آنان تقدیم کرده و چنین نوشته است:

«ـ به جوانان برومند ایرانی که در هر جای جهان باشند به سرزمین پاک خود عشق می‌ورزند؛ و با یاد نیک از پدرم که با گذشت بیش از پنجاه سال داستان‌هایی را که برایم نقل می‌کرد همیشه همنشین جان من است؛

ـ جناب آقای یدالله بهزاد کرمانشاهی و شادروان مهندس احمد حامی استادان بزرگوارم که مرا عشق ورزیدن به ایران و زبان فارسی آموختند؛

ـ همسرم که با یاری و همدلی او این کار به سامان شد.»

آثار پُر ارجِ استاد مصطفی جیحونی فراوان است ولی تا آن‌جا که نگارنده آگاهی دارد و آنها را دیده‌است افزون بر نوشته‌های پژوهشی در نشریه‌ها، ماهنامه‌ها و فصل‌نامه‌های علمی ـ پژوهشی و سخنرانی‌ها و مصاحبه‌ها در کنگره‌ها و نشست‌های شاهنامه‌پژوهی یا ادبی ـ فرهنگی که گردآوری آنها خود کتابی بزرگ و سودمند خواهد شد، کتاب‌هایی که جداگانه منتشر کرده است عبارتند از:

۱. *شاهنامهٔ فردوسی* در پنج جلد (جلد اوّلِ مقدّمه و پژوهشی ارزشمند دربارهٔ فردوسی و شاهنامهٔ اوست)، شاهنامه‌پژوهی ۱۳۷۸
۲. *اختیارات شاهنامه* (متنی گُزیده از قرن پنجم هجری) به انتخاب علی‌بن احمد به تصحیح مصطفی جیحونی و محمّد فشارکی، مرکز خراسان‌شناسی آستان قدس رضوی ۱۳۷۹
۳. *حماسه‌آفرینان شاهنامه* (فرهنگ نام‌های خاص شاهنامه)، شاهنامه‌پژوهی ۱۳۸۰
۴. *گزیدهٔ شاهنامه فردوسی* در یک جلد، شاهنامه‌پژوهی ۱۳۸۰
۵. *واژه‌نامهٔ شاهنامهٔ فردوسی* که سال‌ها به آن مشغول است و هنوز چاپ نشده است.

یدالله عاطفی ـ کرمانشاه ۱۳۹۹/۶/۱

در روزهای تلخ و غم‌انگیز کرونایی و خانه‌نشینی

پی‌نوشت‌ها

۱ـ چاپ این دو کتاب، آن هم از سوی انتشارات شاهنامه‌پژوهی اصفهان، معنایی لطیف و سمبلیک در بر دارد. نخست این‌که مؤلّف و گویندهٔ آن‌ها، محقّق و شاعری است خراسانی، همشهری فردوسی و دیگر این که استاد

قهرمان، هر چند که خراسانی است ولی در کار شعر و شاعری و نقد و پژوهش، پیرو سبک اصفهانی ـ هندی است و سخت دوستدار و مُرید صائب، به‌گونه‌ای که پس از سی سال جست‌وجو و نقد و بررسی و یافتن نسخه‌های خطّی فراوان از صائب، با تلاش و عشقی رَشک‌برانگیز، کامل‌ترین دیوان صائب تبریزی را که در بر دارندهٔ هفتادوسه هزار بیت است در شش جلد و با احتساب فهرست مفید اشعار صائب به کوشش سرکار خانم کبری عزیزیان بر مبنای چاپ استاد قهرمان، در هفت جلد بین سال‌های ۱۳۶۴ـ۱۳۷۰، از سوی انتشارات علمی فرهنگی چاپ و منتشر کرده است که تا به حال چند بار تجدید چاپ شده و حالا هم نایاب است. در ضمن بد نیست اشاره شود که مولانا صائب تبریزی (۱۰۱۶ـ۱۰۸۶هـق) در اصفهان تحصیل و نشو و نما کرده و در آن شهر نیز مدفون است و تکیهٔ صائب در آن جا زیارتگاه خاص و عام. استاد قهرمان پس از دیوان صائب، با تلاشی جانانه و همّتی مردانه دیوان‌های شاعران برجستهٔ این شیوه را یعنی کلیم همدانی (کاشانی)، قدسی، دانش مشهدی، ناظم هروی و بسیاری دیگر از سخن‌سرایان عصر صفوی را با مقدّمه‌ها، فهرست‌ها و واژه‌نامه‌های سودمند و راهگشا چاپ کرده است.

۲ـ سخنور دانشمند و ادیب هنرمندِ خوشنویس، استاد یدالله بهزاد کرمانشاهی (۱۳۰۴/۱۱/۱۵–۱۳۸۶/۱/۵خورشیدی) از شاعران نامدار معاصر است که از دیوان بزرگ خطّی او تنها دو مجموعهٔ کوچک به نام‌های *گلی بی رنگ*، نشر آگه بهار ۱۳۸۱ و *یادگار مهر*، نشر آگاه پاییز ۱۳۸۷ منتشر و هر دو تجدید چاپ شده‌اند.

۳ـ شاعر و ادیبِ هنرمند و خوشنویس، استاد خانبابا جیحونی (۱۳۰۲/۱/۴–۱۳۸۹/۱۲/۱۸خورشیدی) شاعری کم‌گوی و گُزیده‌گوی بود و در طنزپردازی نیز ماهر و توانا و بی‌ادعا. دیوان نسبتاً مختصری دارد که به گردآوری و کوشش این بنده مُدوّن شده و سال‌هاست که آمادهٔ چاپ است. این مجموعه به برادرزاده‌های ارجمند آن زنده‌یاد : مهندس مصطفی جیحونی و خواهران بزرگوارش تقدیم شده است.

کجا بودنی بود و شد کار بود
(تأملی در خوانش و معنای بیتی از گشتاسپ‌نامهٔ دقیقی)

قطره‌ای پیشکشِ جیحونِ دانش، استاد مصطفی جیحونی

منوچهر فروزنده فرد

زبان‌پژوه[1]

مقدمه

در ابیاتی از دقیقی که در *شاهنامه* نقل شده‌است، آنجا که جاماسپ فرجام نبرد ایرانیان با ارجاسپ را پیشگویی می‌کند، سخنی به گشتاسپ می‌گوید که قصد داریم بر جمله‌ای از آن درنگ کنیم. مطابق چاپ استاد جیحونی جاماسپ به گشتاسپ می‌گوید:

تو زین خاک برخیز و برشو به گاه مکن فرّه[2] پادشاهی تباه
که دادِ خدای است و زین چاره نیست خداوند گیتی ستمگاره نیست
ز اندوه خوردن نباشدت سود کجا بودنی بود و **شُدکار بود**

(نک. فردوسی، ۱۳۷۹: ۱۰۶۸)

استاد توضیحی دربارهٔ این خوانش و معنای آن نداده‌اند. خوانش استاد کزازی نیز مانند استاد جیحونی است (اختلاف مصراع اول در بحث ما اهمیتی ندارد):

... کجا بودنی بود و **شُدکار بود** (نک. همو، ۱۳۸۴: ۶۳).

ایشان در گزارش بیت می‌نویسند:

شُدکار در معنی شدیار است: زمین شیارکرده و شکافته و شخم‌زده؛ اما، در بیت، برابر با «بودنی» به کار رفته است و در معنی کاری که بی‌گمان روی خواهد داد. این واژه، در آغاز، جمله‌ای بوده است: شد کار؛ کار شد: کار انجام گرفت. شدن در این جمله، با کاربردی که

1. manouchehr_forouzandeh@yahoo.com

۲. در چاپ استاد جیحونی، های «فرّه» همواره ناملفوظ در نظر گرفته شده‌است، حال‌آنکه برپایهٔ ملاحظات ریشه‌شناختی باید آن را ملفوظ بدانیم و در حالت اضافی «فرّهِ» ضبط کنیم و نه «فرّه‌یِ/ فرّهٔ». حتی شاید صورت «فرّه»، بی هیچ نشانه‌ای، احتیاط‌آمیزتر باشد.

آن را «بودنیِ بی‌گمان» (= مستقبل محققِ‌الوقوع) می‌نامیم، در ساختِ گذشته به کار رفته است. نمونه‌ای دیگر از کاربرد این واژه سراغ نداریم. [...] شگرفی در واژهٔ «شد کار» انگیزه‌ای شده است که در ژ به «این کار» دگرگون گردد (کزازی، ۱۳۸۴: ۴۳۹).

اشکال خوانش استاد کزازی همان است که خود متذکر شده‌اند: «نمونه‌ای دیگر از کاربرد این واژه سراغ نداریم»، ضمن اینکه به لحاظ دستوری هم توجیه ساختار واژه دشوار می‌نماید.

همچنین استاد خالقی مطلق بیت را در هر دو چاپ قدیم و جدید خود به‌صورت زیر ضبط کرده‌اند:

... کجا بودنی بود و **شد کارِ بود!** (نک. فردوسی، ۱۳۷۵: ۱۱۷؛ همو، ۱۳۹۴: ۳/ ۵۶).

ایشان در *یادداشت‌های شاهنامه* می‌نویسند:

بودنی یعنی «آنچه مقدّر» است، فعل ماضی بجای مضارع بکار رفته است: آنچه مقدّر است روی دهد و کار روی‌دادنی رخ دهد! و یا: آنچه مقدّر است بشود و آنچه شده است، دیگر شده است! (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۲/ ۲۲۹).

به نظر می‌رسد استاد رندانه از پیچش بیت گذشته‌اند وگرنه آشکار است که با توضیحات ایشان «بودنی بود» و «شد کارِ بود» به یک معنا و حشو خواهد بود[۱]. ضمن اینکه شاهدی برای «کارِ بود» عرضه نکرده‌اند. مرحوم استاد شریعت، مصحح و شارح *دیوان دقیقی طوسی* نیز نظری مشابه دارند. ایشان در متن مصحح خود بیت موردبحث را نشانه‌گذاری نکرده‌اند (نک. دقیقی، ۱۳۷۳: ۶۷)، اما در یادداشت‌های شرح‌گونهٔ خود دربارهٔ آن چنین می‌نویسند:

«شد» [...] ماضی است که در معنی مستقبل بکار رفته‌است یعنی خواهد شد. امّا کلمهٔ «بود» پس از کار صفت است برای کار یعنی «بودنی و واقع‌شدنی». و معنی مصراع این است: زیراکه آنچه باید واقع شود واقع خواهد شد و کار واقع‌شدنی به انجام خواهد رسید (شریعت، ۱۳۷۳: ۲۱۸).

گفتنی است که در چاپ مسکو نیز بیت به‌صورت زیر و بدون هیچ نشانه‌گذاری‌ای ضبط شده‌است:

... کجا بودنی بود و **شد کار بود** (نک. فردوسی، ۱۹۶۷: ۹۵؛ همو، ۱۳۹۱: ۶/ ۶۹).

۱. به قول نولدکه (۲۵۳۷ {=۱۳۵۷}: ۴۹) دقیقی «در ایراد خطابه‌های مفصل و نیز در نامه‌نویسی بیشتر مهارت دارد» و از این رو ایجاز سخن فردوسی را نمی‌توان از او انتظار داشت (نیز نک. خالقی مطلق، ۱۳۸۱: به‌ویژه ۳۳۱ـ۳۳۵ و ۳۴۰ـ۳۴۱). بااین‌همه به نظر این نگارنده حشو قبیحی چون «بودنی بود و شد کارِ بود» از دقیقی بعید است.

جنیدی نیز بیت را به نشانهٔ الحاقی/ افزوده بودن با حروف ریز و ایرانیک چاپ کرده و در پایان بیت نشانهٔ پرسش گذاشته‌است:

... کجا بودنی بود و **شد کار بود (؟)** (نک. همو، ۱۳۸۷: ۳/ ۳۹۳).

راهکار جنیدی تازه نیست. از دیرباز نیز برخی کاتبان که معنای این بیت را درنیافته‌اند آن را کنار گذاشته و برخی دیگر ـ چنان‌که پیش‌تر در گزارش کزازی دیدیم ـ «شد کار» را به «این کار» ساده کرده‌اند (نک. دقیقی، ۱۳۷۳: ۱۴۱؛ فردوسی، ۱۹۶۷: ۹۵؛ همو، ۱۳۷۵: ۱۱۷، پانوشت؛ همو، ۱۳۹۱: ۶/ ۳۸۵؛ همو، ۱۳۹۴: ۴/ ۱۱۲۵).

پیشنهاد نگارنده

نگارنده با توجه به کاستی‌های دو خوانش یادشده، و به‌عنوان خوانشی در کنار آنها، پیشنهاد می‌کند که در جملهٔ «شد کار بود» کلمهٔ «بود» را صفت و به معنی «تمام» در نظر بگیریم که در اینجا نقش مسندی دارد و بر این اساس «شد کار بود» را به معنی «کار تمام شد» بدانیم. اما شرح این پیشنهاد و قرائنی که می‌توان در تأیید آن عرضه کرد:

۱. **بودن:** «بودن» در *لغت‌نامه* به معنی «به آخر رسیدن، به انتها کشیدن» آمده و این شاهد از *تاریخ بیهقی* نیز برای آن ذکر شده‌است: «[خواجه حسن] چون دانست که **کار** خداوندش [یعنی امیر محمد] **ببود** دل در آن مال نبست و خویشتن را به دست شیطان نداد» (نک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «بودن»؛ نیز نک. بیهقی، ۱۳۹۰: ۱/ ۷۸ و توضیحات شارح، همان: ۱۴۴، که «بودن» را به معنی «به پایان رسیدن، سپری شدن، به سر آمدن» دانسته‌است). چنان‌که ملاحظه می‌شود، «کار ببودن» معادل «کار بود شدنِ» پیشنهادی ماست (نیز سنج. عطار، ۱۳۸۸: ۱۳۱ بیت ۴۸۸ و توضیحات مصحح، همان: ۵۱۲).

۲. **بوده/ بیده:** از معنای یادشده برای «بودن» می‌توان صفت فاعلی گذشتهٔ[1] «بوده» را در فارسی به معنی «تمام، کامل» فرض کرد. این فرض بر شواهد زیر استوار است:

الف) واژهٔ «بوده» (bu:da) به معنی «کامل» در گویش روستای «بلوچی» از توابع دهستان دُرز شهرستان لار استان فارس (نک. سلامی، ۱۳۹۰: ۲۳۰ و ۲۳ـ۲۵).

۱. امروزه به‌نادرست همهٔ صفت‌های ساخته‌شده از «مادهٔ ماضی + ه» را صفت مفعولی می‌نامند اما صحیح آن است که حاصل «مادهٔ ماضی لازم + ه» را «صفت فاعلی گذشته» و حاصل «مادهٔ ماضی متعدی + ه» را «صفت مفعولی گذشته» بنامیم (نک. ابوالقاسمی، ۱۳۷۵: ۲۱۳).

ب) واژهٔ «بیده» به معنی «کامل» در فارسی که ـ به شرط اصالت ـ گونه‌ای از «بوده» می‌نماید[1] (سنج. حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۱/ ۵۶۴)[2].

۳. **بود:** کلمهٔ «بود» به معنی «تمام» نیز صفت فاعلی گذشتهٔ مرخم است از «بودن». «بود» به این معنی در کاربرد صفتی و اسمی خود (به ترتیب به معنی «کامل» و «همه، کل») در گویش‌های ایرانی ـ از جمله در استان‌های کرمان، فارس[3]، خراسان رضوی، خراسان جنوبی و سیستان و بلوچستان ـ زنده است (نک. پورمختار و فروزنده فرد، ۱۳۹۶)[4].

چنان‌که پورمختار و فروزنده فرد (۱۳۹۶) نشان داده‌اند، کلمهٔ «بود» را به‌عنوان اسم (به معنی «تمام، همه، کل») در برخی متون فارسی نیز می‌توان یافت، از جمله در این بیت حافظ: «همچو گلبرگ طری بودِ وجود تو لطیف/ همچو سرو چمن خلد سراپای تو خوش». به نظر نگارنده کاربرد صفتی آن را نیز در بیت موردبحث از دقیقی شاهد هستیم.

۴. **بونده/ بوندگ:** از دیگر کلمات مرتبط با «بود»، به معنی پیشنهادی نگارنده، می‌توان به واژهٔ «بوندگ» (bo(a)wandag) به معنی «کامل» در فارسی میانه و پهلوی اشکانی اشاره کرد[5] که ظاهراً

---

۱. برای شواهدی از تبدیل «بود» به «بید»، نک. برومند سعید (۱۳۷۹: ۲۷۳). «بید» هنوز در بسیاری از مناطق کشور، به‌ویژه در روستاها، به‌جای «بود» کاربرد دارد. در فارسی میانه هم «بید» (bīd) به‌جای «بود» (būd) به کار رفته‌است (نک. بهار، ۱۳۴۵: ۱۰۴).

۲. پورمختار و فروزنده فرد (۱۳۹۶: ۵۲) با اعتماد به حسن‌دوست این کلمه را متفاوت با «بود» و «بونده» دانسته‌اند، اما نگارنده اکنون قائل به ارتباط ریشه‌شناختی میان این کلمات است.

۳. پورمختار و فروزنده فرد (۱۳۹۶: ۴۵ـ۴۶) اشاره کرده‌اند که با وجود مراجعه به گویش‌نامه‌های فارس و پرسش از دوستان شیرازی کلمهٔ «بود» یا گونه‌هایی از آن را در استان فارس نیافته‌اند اما پس از چاپ آن مقاله نگارنده با مراجعه به دفتر ششم از *گنجینهٔ گویش‌شناسی فارس* دریافت که در گویش چاه‌گونویی کلمهٔ «بوذ» (buδ) به معنی «کامل» رایج است (نک. سلامی، ۱۳۹۰: ۲۳۱). همچنین سنج. «بوده» (bu:da) در گویش روستای بلوچی استان فارس که پیش‌تر بدان اشاره شد.

۴. کوشش در حل مشکلات متون ادبی به کمک گویش‌ها بی‌سابقه نیست و برای نمونه دربارهٔ *شاهنامه* می‌توان به مقالات چرمگی عمرانی (۱۳۸۹)، صادقی محسن‌آباد (۱۳۹۳) و آیدنلو (۱۳۹۴) اشاره کرد. البته این بدان معنا نیست که لزوماً توجیه گویشی همواره حرف آخر را می‌زند. مثلاً دربارهٔ کلمهٔ «مری»، که در مقالهٔ صادقی محسن‌آباد کلمه‌ای گویشی در نظر گرفته شده، نظریات مقرون‌به‌صواب دیگری نیز وجود دارد؛ نک. وفایی و دالوند (۱۳۹۵) و خطیبی (۱۳۹۷).

۵. مکنزی این کلمه را به‌صورت bowandag ضبط کرده (نک. MacKenzie, 1971: 19) و نوبرگ آن را به‌صورت سنتی bavandak خوانده‌است (نک. Nyberg, 1974: 45). بویس صورت پهلوی اشکانی مانوی‌اش را bawandag دانسته (نک. Boyce,1977: 28) و دورکین ـ مایسترارنست نیز علاوه بر پهلوی اشکانی مانوی، صورت فارسی میانهٔ مانوی آن را نیز bawandag ضبط کرده‌است (نک. Durkin-Meisterernst, 2004: 117). در ارمنی نیز این کلمه به دو صورت bavandak و bovandak وام گرفته شده‌است (نک. نوبرگ، همان‌جا). بر همین اساس رواقی (۱۳۸۱: ۷۱) نیز کلمهٔ فارسی «بونده» را به‌صورت bo(a)vande(a) واج‌نگاری کرده‌است.

صفت فاعلی مضارع از فعل «بودن» است (نک. راستارگویوا، ۱۳۴۷: ۳۶). این کلمه به‌صورت «بونده» به فارسی رسیده‌است (نک. رواقی، ۱۳۸۱: ۷۱-۷۲ و ۴۱۲).

۵. **بُتُن:** واژهٔ دیگری که احتمالاً به بحث ما مربوط است صفت «بُتُن» به معنی «کامل، درسته، ناکاسته» در فارسی قزوینی است (نک. خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۳۶۴).

با توجه بدانچه ذکر شد، به نظر نگارنده، در بیت دقیقی می‌توان خوانش سومی به خوانش‌های پیشین (یعنی خوانش شریعت ـ خالقی مطلق و خوانش جیحونی ـکزازی) افزود و آن همانا خوانش «شد [فعل] کار [نهاد] بود [مسند]» به معنی «کار تمام شد» است. همچنین، در صورت صحت وجه پیشنهادی ما، واژهٔ «بود» را با مقولهٔ دستوری صفت به معنی «تمام، کامل» (با شاهد بیت دقیقی) و با مقولهٔ دستوری اسم به معنی «تمام، همه، کل» (با شاهد بیت حافظ) می‌توان به فرهنگ‌های فارسی وارد کرد[1].

منابع

ـ آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۴). «کَرز (karz) واژه‌ای از گویش خراسان در شاهنامه؟ (طرح مسأله و اقتراح)». *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، س۱۱، ش۲۰، ص۱۱ـ۲۴.

ـ ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۷۵). *دستور تاریخی زبان فارسی*. تهران: سمت.

ـ برومند سعید، جواد. (۱۳۷۹). *دگرگونی‌های آوایی واژگان در زبان فارسی*. ج۱. چ۳. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

ـ بهار، مهرداد. (۱۳۴۵). *واژه‌نامهٔ بندهش*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ بیهقی، محمد بن حسین. (۱۳۹۰). *تاریخ بیهقی*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. ج۱. چ۱۵. تهران: مهتاب.

ـ پورمختار، محسن و منوچهر فروزنده فرد. (۱۳۹۶). «همچو گلبرگ طری بودِ وجود تو لطیف: پیشنهاد خوانشی نو برای بیتی از حافظ بر پایهٔ شواهد گویشی». *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، س۹، ش۴ (پیاپی ۳۴)، ص۳۹ـ۵۶.

ـ چرمگی عمرانی، مرتضی. (۱۳۸۹). «بازخوانی مصراعی از شاهنامه: "هَم" یا "هُم"». *جستارهای ادبی*، س۴۳، ش۱ (پیاپی ۱۶۸)، ص۱۳۵ـ۱۴۶.

ـ حسن‌دوست، محمد. (۱۳۹۳). *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*. ج۱. چ۲. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۱. از دوستان دانشمند آقایان مسعود راستی‌پور، دکتر علی شاپوران، دکتر سعید مهدوی‌فر، دکتر خلیل کهریزی و دکتر الوند بهاری که پیش‌نویس این مختصر را ملاحظه و نگارنده را در اصلاح آن یاری فرمودند صمیمانه سپاسگزارم.

ـ خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۱). «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی». *سخن‌های دیرینه (سی گفتار دربارهٔ فردوسی و شاهنامه)*. به کوشش علی دهباشی. تهران: افکار. ص۳۲۹ـ ۴۰۶.

ـ خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۹). *یادداشت‌های شاهنامه*. ج۲. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

ـ خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۷). «صد واژه از فارسی قزوینی». *از واژه تا فرهنگ*. تهران: ناهید. ص۳۵۹ـ ۳۷۵.

ـ خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۹۷). «هیون مَری: دربارهٔ مصراعی بحث‌انگیز در شاهنامه». *فرهنگ‌نویسی*، ش۱۳، ص۱۵۵ـ ۱۵۹.

ـ دقیقی، محمد بن احمد. (۱۳۷۳). *دیوان دقیقی طوسی*. به اهتمام محمدجواد شریعت. چ۲. تهران: اساطیر.

ـ دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی. ج۴. تهران: دانشگاه تهران.

ـ راستارگویوا، و. س. (۱۳۴۷). *دستور زبان فارسی میانه*. ترجمهٔ ولی‌الله شادان. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ رواقی، علی. (۱۳۸۱). *ذیل فرهنگ‌های فارسی*. با همکاری مریم میرشمسی. تهران: هرمس.

ـ سلامی، عبدالنبی. (۱۳۹۰). *گنجینهٔ گویش‌شناسی فارس*. ج۶. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـ شریعت، محمدجواد. (۱۳۷۳). نک. دقیقی.

ـ صادقی محسن‌آباد، محسن. (۱۳۹۳). «مری، واژه‌ای نادر در شاهنامه». *فرهنگ‌نویسی*، ش۸، ص۱۲۴ـ ۱۲۹.

ـ عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۸). *الاهی‌نامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. ویرایش۲. چ۵. تهران: سخن.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۷). *شاهنامهٔ فردوسی*. ج۶. به اهتمام م. ن. عثمانوف. زیر نظر ع. نوشین. مسکو: دانش.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. ج۵. کالیفرنیا و نیویورک: مزدا و بنیاد میراث ایران.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). *شاهنامهٔ فردوسی: تصحیح انتقادی، مقدمهٔ تحلیلی، نکته‌های نویافته*. به کوشش مصطفی جیحونی. ج۳. اصفهان: شاهنامه‌پژوهی.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). نک. کزازی.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *شاهنامهٔ فردوسی*. ویرایش و گزارش فریدون جنیدی. ج۳. تهران: بلخ.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۱). *شاهنامه*. به تصحیح و اهتمام ا. پ. چلیشف و دیگران. زیر نظر مهدی قریب. ج۶. تهران: سروش و مسکو: فرهنگستان علوم روسیه، انستیتوی خاورشناسی.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). *شاهنامه*. پیرایش جلال خالقی مطلق. ج۳و۴. تهران: سخن.

ـ کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۴). *نامهٔ باستان: ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*. ج۶. تهران: سمت.

- نولدکه، تئودور. (۲۵۳۷ {=۱۳۵۷}). *حماسهٔ ملی ایران*. ترجمهٔ بزرگ علوی. چ۳. تهران: سپهر.
- وفایی، عباسعلی و یاسر دالوند. (۱۳۹۵). «دو واژهٔ محل نظر در شاهنامه». *متن‌پژوهی ادبی*، س۲۰، ش۶۷، ص۳۷ـ ۴۹.
- Boyce, M. (1977). *A Word-list of Manichaean Middle Persian and Parthian (=Acta Iranica 9a)*. Téhéran-Liège: Bibliothéque Pahlavi and Leiden: Brill.
- Durkin-Meisterernst, D. (2004). *Dictionary of Manichaean Middle Persian and Parthian*. Turnhout: Brepols.
- MacKenzie, D. N. (1971). *A Concise Pahlavi Dictionary*. London: Oxford.
- Nyberg, H. S. (1974). *A Manual of Pahlavi*. Vol. II. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

اوراق بادبُرده (۷)

محسن احمدوندی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

۱ـ الملوک علی دین ناسهم

شاید شما هم سخن مشهورِ «الناس علی دین ملوکهم» را شنیده باشید و به کار برده باشید. اغلب ما این جمله را وقتی به کار می‌بریم که می‌خواهیم حاکمان و حکومت‌ها را عامل اصلی هر نوع کاستی و ناراستی‌ای که در جامعه وجود دارد بدانیم و مردم را بی‌تقصیر جلوه دهیم. جالب است بدانید که کاربرد این سخن مشهور با چنین رویکردی پیشینه‌ای بس دیرینه دارد و کمتر متنی از متون ادبی کهن فارسی را می‌توان یافت که در حوزهٔ اخلاق یا سیاست باشد و برای بیان تأثیرگذاری اخلاق و منش حاکمان جامعه بر مردم به آن استناد نجسته باشند (برای نمونه بنگرید به وراوینی، ۱۳۸۸: ۵۶۵، یا نصیرالدین طوسی، بی‌تا: ۲۵۸). عده‌ای این سخن را حدیث دانسته‌اند اما اکثر پژوهشگران آن را مَثَلی به شمار می‌آورند که در بین مردم رواج یافته و زبانزد خاص و عام شده است. نویسندگان متون کهن با استناد به این سخن مشهور همیشه کوشیده‌اند تا نشان دهند که حاکمان هر جامعه بر هر سیرتی که باشند مردمان آن جامعه نیز بر همان سیرت خواهند بود. اگر پادشاه عادل باشد، مردم نیز عادل خواهند بود و اگر پادشاه ظالم باشد، مردم نیز به ظلم و ستم روی می‌آورند. در اغلب کتاب‌هایی که به این سخن استناد جسته شده است، هدف نویسندگان این است که هر نوع کاستی و ناراستی‌ای را که در جامعه می‌بینند متوجه آن کسی بدانند که در رأس هرم قدرت است، تا از این طریق به او هشدار دهند که مراقب اخلاق و رفتار خود باشد، زیرا الگوی مردم است و مردم از او تبعیت می‌کنند. این سخن ظاهری مردم‌مدارانه دارد و در تقابل دوگانهٔ مردم و حکومت، طرفِ مردم را می‌گیرد، اما اندیشه‌ای که در پس آن است پیش از هر چیز استبداد و خودکامگی را به رسمیت می‌شناسد، زیرا اصالت را به پادشاه می‌دهد و برای دیگر اقشار جامعه ارزش چندانی قائل نیست. در این سخن پیش از هر چیز نقش محوری از آنِ پادشاهی است که در رأس هرم قدرت قرار می‌گیرد، او اصل است و دیگر طبقاتی که در لایه‌های میانی و قاعدهٔ هرم قرار می‌گیرند فرع‌اند. رابطهٔ پادشاه و مردم هم کاملاً یکسویه و از بالا به پایین است، زیرا او اثرگذار است و مردم اثرپذیر، بنابراین اگر براساس این سخن نقدی متوجه مردم نمی‌شود، به این دلیل است که آنها اصلاً نقشی در اوضاع و احوال جامعه ندارند. و این همان ساختار استبدادی‌ای است که قرن‌ها بر ذهن جمعی ما چنبره زده است. سخن من در اینجا این نیست که از

امروز به بعد هر نوع کژی و کاستی‌ای را که در جامعه دیدیم به مردم نسبت دهیم و حاکمان را مبرا بدانیم، بلکه بر آنم که این رابطه دوسویه است، درست است که حاکمان مؤثرند اما قدرت مردم را هم نباید نادیده گرفت، مردم اگر بخواهند می‌توانند حاکمان را تغییر دهند و شرایط را بر هم بزنند. خواست عمومی جامعه قادر به تغییر خواست حاکمیت است به شرطی که همهٔ مردم بخواهند و برایش تلاش کنند. حاکمان در مقابل خواست عمومی مردم چاره‌ای جز عقب‌نشینی نداشته‌اند و ندارند.

تا آنجا که نگارنده خوانده است، در اغلب متون ادبی کهن به هرم قدرت و کسی که در رأس آن قرار می‌گیرد از همین دریچه نگریسته شده است، اما نورالدین عبدالرّحمن جامی در روضهٔ دوم از کتاب ارزندهٔ *بهارستان* حکایتی نقل می‌کند که به صراحت در تقابل با این اندیشه است و از نوعی چرخش ایدئولوژیک خبر می‌دهد. او در این حکایت هرم قدرت را برعکس می‌کند و اصالت را به مردم می‌دهد نه حاکمان. از دیدگاه او این حاکمان‌اند که متأثر از مردم‌اند نه مردم متأثر از حاکمان. از منظر او پادشاه آینه‌ای است که منعکس‌کنندهٔ خلق‌وخوی مردم است، نه این که مردم آینه‌ای برای بازتاب خلق‌وخوی حکّام باشند. شاید پیش از جامی نیز کسانی این سخن را گفته باشند، اما نگارنده بیان این مطلب را با این صراحت و روشنی در متنی پیش از *بهارستان* جامی ندیده است. حکایتی که جامی نقل می‌کند از این قرار است:

> حَجّاج را گفتند از خدای بترس و با مسلمانان ظلم مکن. به منبر برآمد و وی به‌غایت فصیح بود و گفت: خدای تعالی مرا بر شما مسلّط کرده است، اگر من بمیرم شما بعد از من از ظلم نخواهید رَست به این فعل که شما راست، خدای تعالی را جز من بندگان بسیارند. اگر من بمیرم یکی بتر از من بیاید.

قطعه

خواهی که شاه عدل کند عدل پیشه باش — در کار خود که معرکهٔ گیر و دار توست
شاه آینه است و هرچه همی‌بینی اندر او — پرتو فکنده قاعدهٔ کار و بار توست

(جامی، ۱۳۷۹: ۴۸ـ۴۹)

جامی در این حکایت اصالت را به مردم می‌دهد نه پادشاه و این دقیقاً نقطهٔ مقابل اندیشه‌ای است که در قالب آن سخن مشهور قرن‌ها بر ذهن و زبان ما ایرانیان حکم‌فرما بوده است. از دیدگاه جامی این مردم‌اند که تعیین می‌کنند حاکمان چگونه عمل کنند؛ قدرت اصلی از آن مردم است نه از آنِ حکّام. اگر مردم طرفدار عدل باشند، پادشاه ناچار است دیر یا زود قدم در جادهٔ عدل نهد و اگر مردم خواهان ظلم و ستم باشند، پادشاه خواسته

یا ناخواسته به ستمگری روی خواهد آورد. در رویکرد قبلی اصلاح جامعه وابسته به تغییر آن کسی بود که در رأس هرم قدرت قرار داشت اما در این رویکرد تا مردم اصلاح نشوند، تغییر آن‌که بر اریکهٔ قدرت تکیه زده است نمی‌تواند به اصلاح جامعه منجر شود و با این کار تنها مستبدی جایگزین مستبدی دیگر می‌شود.

۲ـ تصویری کهن با رنگ و لعابی نو

هوشنگ ابتهاج شعر کوتاهی با عنوان «احساس» دارد که یکی از موفّق‌ترین شعرهای کوتاه معاصر است:

بسترم

صدف خالی یک تنهایی است

و تو چون مرواريد

گردن‌آویز کسان دگری

(ابتهاج، ۱۳۹۹: ۶۵)

این شعر در عین کوتاهی، کامل است، نه چیزی کم دارد و نه چیزی زیاد، همه چیز آن به اندازه است و تمام عناصر آن در وحدتی اندام‌وار در کنار هم قرار گرفته‌اند تا مضمونی واحد و مشخّص را خلق کنند. اساس شعر بر دو تشبیه استوار است، دو تشبیه که با استفاده از دو عنصر طبیعی صدف و مروارید ساخته شده است:

۱. بستر عاشق همچون یک صدف است.
۲. معشوق همچون مرواریدی است.

در شعر کلاسیک فارسی تصویرسازی با صدف و مروارید بسیار پرتکرار است و بیشتر این تصاویر ریشه در این باور عامیانه دارد که در فصل بهار و هنگام بارش باران، صدف به سطح آب دریا می‌آید و دهان می‌گشاید تا قطره‌ای از باران بهاری را در دل خود جای دهد، بپرورد و به مروارید (دُرّ، گوهر) بدل کند. نمونهٔ شعریِ موفّقی که این باور عامیانه را به‌خوبی منعکس کرده، ابیاتی از باب چهارم *بوستان* سعدی است:

یکی قطره باران ز ابری چکید　　خجل شد چو پهنای دریا بدید
که جایی که دریاست من کیستم　　گر او هست حقّا که من نیستم
چو خود را به چشم حقارت بدید　　صدف در کنارش به جان پرورید

سپهرش به جایی رسانید کار که شد نامور لؤلؤ شاهوار
بلندی از آن یافت کو پست شد درِ نیستی کوفت تا هست شد

(سعدی، ۱۳۵۹: ۱۰۰)

در دیوان شاعران کهن مضامین فراوانی با این دو عنصر طبیعی ساخته شده است، اما مضمونی که سایه با کمک این عناصر ساخته است تازه و نو به نظر می‌رسد، شاعر در اینجا بستر خود را به صدفی خالی و تهی مانند کرده است و معشوقش را به مرواریدی که یک روز در این صدف آرام گرفته بود و حالا گردن‌آویز دیگران و زینت‌بخش مجالس آنان شده است. لحن شاعر گلایه‌آمیز است و نشان از آن دارد که از این معشوقِ بی‌وفا سخت رنجیده و آزرده‌خاطر است. آیا سایه برای نخستین بار این مضمون را با این عناصر تصویری در شعر فارسی خلق کرده است یا پیش از او نیز سابقه داشته است؟ نگارنده برای خلق چنین مضمونی در شعر کلاسیک دو نمونه را یافته است که در اینجا نقل می‌کند. نمونهٔ اول از فرخی سیستانی است که در آن این عناصر تصویری برای وصال معشوق به کار گرفته شده است:

دوش متواریک به وقت سحر اندر آمد به خیمه آن دلبر
مست گشت و ز بهر خفتن ساخت خویش را از کنار من بستر
راست گفتی کنار من صدف است کاندر او جای خویش ساخت گهر

(فرخی سیستانی، ۱۳۸۸: ۱۲۴)

تصویری که در شعر فرخی آمده است، شباهت بسیار زیادی به تصویری دارد که سایه در شعرش آورده است، تنها تفاوتی که وجود دارد این است که فرخی از این تصویر برای وصالِ معشوق بهره برده و سایه برای فراق معشوق.

نمونهٔ دیگری از شعر کهن که یادآور شعر سایه است، ابیاتی از *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی است، ابیاتی که در آن ویس از جدایی رامین می‌نالد و بر وفاداری خود تأکید می‌کند و مصمّم است که در فراق رامین دل به هیچ یاری نخواهد بست:

به گاه وصلت ای خورشیدِ لشکر کنار من صدف بود و تو گوهر
صدف چون شد تهی از گوهر خویش نبیند نیز گوهر در بر خویش
چون او گوهر نگیرد بار دیگر سزد گر من نگیرم یار دیگر

(فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۷۰)

چنانکه می‌بینید تصویر و مضمونی هم که فخرالدین اسعد گرگانی با این عناصر ساخته است، بسیار شبیه به شعر سایه است. این مثال‌ها ما را مجاب می‌کند تا بپذیریم که بسیاری از تصویرها و ایماژهای ادبی‌ای که بکر و نو به نظر می‌رسند، این‌گونه نیستند و با کمی جستجو می‌توان ریشهٔ آنها را در متون پیشین یافت و شاعران متأخر تنها با تغییراتی جزئی از تصاویر ادبی شاعران متقدم آشنایی‌زدایی می‌کنند و دوباره آنها را به کار می‌گیرند. بر این اساس موفقیت شاعر تنها در این نیست که تصاویری تازه خلق کند، بلکه گاهی دست بردن در تصاویر کهن و رنگ و لعابی تازه به آنها بخشیدن نیز نشان از توانمندی شاعر است.

۳ـ اختلاس، پدیده‌ای تاریخی

عامهٔ مردم و گاهی حتی روشنفکرانِ ما وقتی دست به قضاوت دربارهٔ گذشته می‌زنند اغلب به دلیل احساسات ناسیونالیستی و رمانتیسیستی دچار خطا در داوری می‌شوند و تحت تأثیر این هیجانات، گذشتهٔ این سرزمین را چون بهشتی گمشده به تصویر می‌کشند که از هرگونه فساد و تباهی به دور بوده است، گویی در گذشته دزدی نبوده است، ستم نبوده است، قتل نبوده است، غارت نبوده است و یا اگر هم بوده است به این شدّت و حدّت نبوده است، این در حالی است که از روزی که آدمی پا بر این کرهٔ خاکی نهاده است، قتل و غارت و ستم و خونریزی نیز همزاد او بوده‌اند. گفتگوی فرشتگان با خدا در هنگام آفرینش انسان، پیشینهٔ فساد و خونریزی نوع بشر را تا آغاز خلقت به عقب برمی‌گرداند:

وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ»

و چون پروردگار تو به فرشتگان گفت: «من در زمین جانشینی خواهم گماشت»، [فرشتگان] گفتند: «آیا در آن کسی را می‌گماری که در آن فساد انگیزد و خون‌ها بریزد؟ و حال آن‌که ما با ستایش تو، [تو را] تنزیه می‌کنیم و به تقدیست می‌پردازیم.» فرمود: «من چیزی می‌دانم که شما نمی‌دانید» (بقره، آیهٔ ۳۰).

این در حالی است که ما اگر می‌خواهیم گذشته را چراغی فرا راه آینده بداریم، راهش این نیست که گذشته را تقدّس ببخشیم و آن را پاک و پالوده جلوه دهیم، تاریخ و فرهنگ ما نیز مانند هر تاریخ و فرهنگ دیگری کم بی‌اخلاقی نداشته است، بر ما واجب است که با نگرشی واقع‌گرا و انتقادی با گذشتهٔ تاریخی و فرهنگی خود روبه‌رو شویم، نقاط قوّتمان را بشناسیم، ضعف‌هایمان را بپذیریم و در جهت تقویت و اصلاح آنها گام برداریم،

مهم‌تر از این‌ها این‌که تأمل کنیم که سرمنشأ این بی‌اخلاقی‌ها کجاست؟ چه شرایطی ما را به سمت‌وسوی این بی‌اخلاقی‌ها سوق می‌دهد و برای تکرار نشدن آنها چه باید کرد؟

شاید یکی از خطاهایی که ما در سال‌های اخیر در قضاوت‌هایمان نسبت به گذشتهٔ تاریخی و فرهنگی‌مان مرتکب شده‌ایم این باشد که فکر می‌کنیم اختلاس و غارت بیت‌المال پدیدهٔ نوظهوری است و حاصل سیستمی است که در چنددههٔ اخیر بر کشور حکمرانی کرده است، غافل از این‌که ما قرن‌هاست که در چنین سیستمی زیسته‌ایم و تاریخ ما پر از چنین ماجراهایی است، و یک بار هم از خودمان نمی‌پرسیم که چرا هر حکومتی در این سرزمین روی کار می‌آید به چنین روزی می‌افتد و فساد همچون موریانه بنیان‌های آن را می‌خورد؟ بگذارید از کتاب *قابوس‌نامه* نوشته‌شده در قرن پنجم هجری یعنی حدوداً هزار سال پیش برایتان نمونه‌ای بیاورم، کتابی که شادروان ملک‌الشعرای بهار آن را «مجموعهٔ تمدن اسلامی پیش از مغول» نامیده است. ببینید در این کارنامهٔ تمدنی، اندیشمندی چون عنصرالمعالی چه توصیهٔ تربیتی‌ای به فرزندش گیلانشاه دارد. او در باب چهلم کتاب خود که در باب آیین و شرط وزارت است، به فرزندش می‌گوید اگر در آینده وزیر شدی و به شغل وزرات دست یافتی، دو نکته را مدنظر داشته باش، یکی این‌که بکوش کم‌کم از بیت‌المال غارت کنی و از سفره‌ای که پهن شده با دو انگشتت لقمه برداری تا در گلویت گیر نکند. دیگر این‌که همهٔ بیت‌المال را برای خودت نخواه، همه‌اش را یک‌تنه غارت نکن، بالاخره باید چیزی به اطرافیانت بماسد تا صدایشان درنیاید و پتهٔ تو را روی آب نریزند. پس وقتی اختلاس می‌کنی سهم اطرافیانت را هم بده و تک‌خور نباش:

> اگر چنان بُود که به وزارت افتی، محاسبت و معاملت‌شناس باش و با خداوند خویش راستی و انصاف کن و همه طریق راستی نگه دار و همه خود را مخواه که گفته‌اند: «من طلب الکلّ فاته الکلّ» که همه را به تو ندهند، اگر دهند بعد از آن، آن را خواستار بُود، اگر اول فراگذارند آخر بنگذراند. پس چیز خداوند نگاه دار و اگر بخوری به دو انگشت خور تا در گلو بنماند. اما یکباره دست عُمال فرومبندکه چون چربو از پانه دریغ داری کبابت خام آید، تا دانگی به دیگران بنگذاری درمی بنتوانی خوردن و اگر بخوری، آن محرومان خموش نباشند و نگذارند پنهان بماند (عنصرالمعالی، ۱۳۶۴: ۲۱۶).

این‌ها توصیه‌های یکی از اندیشمندان بزرگ فرهنگ ما به فرزندش است، البته من همیشه گفته‌ام عنصرالمعالی واقع‌گراترین پدری است که من در تاریخ این سرزمین شناخته‌ام و مقصر را او نمی‌دانم، سخن او ناظر به شرایطی است که در آن زندگی می‌کند، پس خودش را موظّف می‌داند فرزندش را برای زندگی در چنین شرایطی تربیت کند. مقصر او نیست، بلکه تقصیرِ شرایطی است که او و فرزندش در آن زیست می‌کنند.

دولتمردان و اندیشمندان دلسوز این سرزمین اگر می‌خواهند مردم را از دست این دست‌درازی‌ها به بیت‌المال نجات دهند و حافظ دارایی‌های آنها باشند، چاره‌اش تعیین قوانین و چارچوب‌هایی است که راه سوءاستفاده را بر تک‌تک انسان‌ها ببندد و زمینهٔ فساد را از بین ببرد، وگرنه در بی‌قانونی همهٔ ما در معرض فسادیم و از دین و مذهب و اخلاق و وجدان نیز به‌تنهایی کاری برنمی‌آید.

٤ـ یک ساختار نحوی کلیشه‌شده در شعر امروز

ساختارهای نحوی و نحوهٔ چینش ارکان جمله یکی از حوزه‌هایی است که در بررسی شعر فارسی چه شعر کلاسیک و چه شعر مدرن چندان به آن توجه نشده است، البته در سال‌های اخیر کارهایی در این زمینه انجام شده است اما جای پژوهش‌های دقیق و همه‌جانبه هنوز خالی است. از طریق بررسی ساختارهای نحوی می‌توان نشان داد که چگونه یک شاعر با چینش واژگان به شکلی خاص و ویژه، از ساختار کلیشه‌شدهٔ زبان آشنایی‌زدایی می‌کند و به آن طراوت و تازگی می‌بخشد و شاعران مقلّد بعدی که توان نوآوری در این قلمرو را ندارند، در این ساختارها محصور می‌شوند و محدود می‌مانند. در اینجا تنها به بررسی یک ساختار نحوی از شعر معاصر می‌پردازیم تا سخن‌مان را روشن‌تر کنیم. یکی از ساختارهای نحوی پرتکرار در شعر آزاد فارسی امروز، این ساختار است: «الف ب است.» در این جمله که اغلب مواقع از نظر بلاغی یک تشبیه بلیغ است، الف مشبه و ب مشبه‌به است، برای مثال جملهٔ «عشق پرواز پرنده است» از چنین ساختاری برخوردار است. آشناترین و مشهورترین استفاده از این ساختار در شعر معاصر از آن فروغ فرخزاد است. فروغ در شعر بلند «تولّدی دیگر» به تکرار از این ساختار بهره می‌برد و با این کار باعث می‌شود که ما بعد از او با خواندن هر شعری که در آن از چنین ساختار نحوی‌ای استفاده شده است به یاد او و شعرش بیفتیم و شعر او در ذهن ما تداعی شود. البته این سخن ما به این معنی نیست که این ساختار نحوی در شعر پیش از فروغ در زبان فارسی وجود نداشته است، بلکه برآنیم که فروغ با استفادهٔ به‌جا، مناسب و پُربسامد از این ساختار نحوی موفق شده است مهر خود را بر آن بزند و از این طریق بر ذهن و زبان شاعران بعد از خود سیطره یابد:

زندگی شاید

یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد

زندگی شاید

ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد

(فرخزاد، ۱۳۹۸: ۴۰۳)

در دفتر شعر شاعران جوانِ این سال‌ها این ساختار بسیار تکرار شده است و به همین دلیل طراوت و تازگی‌اش را از دست داده است و به کلیشه بدل شده است، اشعار زیر نمونه‌هایی هستند که این ساختار نحوی را تقلید کرده‌اند:

تنهایی

زخمی‌ست که از تن بزرگ‌تر است

(عبدالملکیان، ۱۳۹۶: ۴۷)

هر ستاره

تیری هوایی است

که با تفنگی شلیک شده باشد

(اشرفی، ۱۳۹۶: ۸)

اتوبوس

بیمارستانی است با چهل تختخواب

که هر روز بیمارانش را

به اداره می‌برد و برمی‌گرداند

(اشرفی، ۱۳۹۷: ۶۱)

صبحْ دختری است

که ساعت‌های جهان پشت پلک‌هایش زنگ می‌زنند

(کردبچه، ۱۳۹۷: ۵۹)

زمین

گورستان مدوّری است

که در شبی ابدی می‌چرخد

(کردبچه، ۱۳۹۴: ۵۶)

عشق کثیف‌ترین دیکتاتور است

زخمی می‌زند به درازای عمر آدمی

بی‌آن‌که مسئولیت هیچ جنایتی را قبول کند

(کاکاوند، ۱۳۹۹: ۱۹)

باد

کولبری است که ابرها را مرز به مرز قاچاق می‌کند

(کاکاوند، ۱۳۹۹: ۶۴)

هر کلمه

گلوله‌ای است

که یک زن به زنی دیگر شلیک می‌کند

(نظریان، ۱۳۹۷: ۱۳)

دهان ما

اتوبوس مشکوکی در ایست بازرسی است

(نظریان، ۱۳۹۷: ۱۰)

دل کندن از تو

تن دادن به آپارتمان کوچکی است در شهر

(نظریان، ۱۳۹۷: ۲۲)

چنان‌که می‌بینید همهٔ نمونه‌های بالا یک ساختار نحوی و یک صنعت بلاغی را تکرار کرده‌اند، ساختاری که به علت کثرت در تکرار کلیشه و نخ‌نما شده است و دیگر زیبایی و طراوت لازم را ندارد. بر این اساس می‌توان یکی از راه‌های مهم نوآوری در شعر امروز را تغییر در ساختارهای نحوی دانست و شاعر امروز اگر می‌خواهد به سبک شخصی خودش دست یابد، گذشته از تغییر نگرش، کاربرد واژگان نو، استفاده از تصاویر بلاغی تازه، به ساختارهای نحوی بدیع نیز فکر کند، ساختارهای نحوی‌ای که پیش از او به نام کسی مهر نخورده باشد و مخاطب را به یاد شاعران پیشین او نیندازد.

۵ـ کیمیای شعر

این بیت از *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی را بخوانید. از آنجای داستان است که ویس در فراق رامین گریه سر داده و مویه می‌کند و از حال خراب خود در هجر یار می‌گوید. لطافت و ظرافت این تصویر را ببینید، آیا از این بهتر هم می‌شود حال خراب عاشق را از غم دوری معشوق به تصویر کشید؟

بلرزم چون بیندیشم ز هجران چو گنجشکی که تر گردد ز باران

(فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۹۹)

ببینید شاعر چقدر ساده از غمی بزرگ گفته است و چقدر صمیمی حرفش را زده است. اساس بیت بر یک تشبیه و چند کلمهٔ دم‌دستی و تکراری استوار است، اما در عین سادگی دل آدمی را می‌لرزاند و نسبت به این گنجشک خیس‌شده در باران به رحم می‌آورد. این همان هنر شاعری است، همان کیمیایی که با چند کلمهٔ ساده و کمی تخیّل معمولی، مس را به زر بدل می‌کند. این همان هنری است که بی‌نیاز از شعبده‌بازی و کارهای محیّرالعقول است و فقط دلی سوخته می‌خواهد و زبانی پالوده. جالب است بدانید که حتی تشبیه موجود در بیت

هم تکراری است و در شعر عربی و فارسی پیش از فخرالدین اسعد گرگانی سابقه دارد. استاد مهدی محقق برای سابقهٔ این تصویر در شعر شاعران عرب این بیت از ابوصخر را ذکر کرده است:

و انّی لتعرونی لذکراک هَزّةٌ کما انتفضَ العصفورُ بلّلهُ القطرُ

(محقق، ۱۳۳۶: ۴۶۲)

البته همین تصویر در شعر فارسی پیش از فخرالدین اسعد گرگانی هم آمده است، این بیت از ابوالعباس ربنجنی شاهد این مدّعا است.

بِنجشک چگونه لرزد از باران؟ چون یاد کنم تو را چنان لرزم

(مدبری، ۱۳۷۰: ۱۳۴)

باید یادآور شد این بیت با اندکی تغییر به آغاجی بخارایی نیز نسبت داده شده است:

گنجشک چگونه لرزد از باران؟ چون یاد کنم تو را چنان لرزم

(مدبری، ۱۳۷۰: ۱۹۵)

ما حتی اگر این بیت فخرالدین اسعد گرگانی را متأثر از شاعران عرب یا فارسی‌زبان پیش از او بدانیم، باز هم نمی‌توانیم در شاعر بودن او شک کنیم. این را هم یادمان باشد که این فقط یک بیت از هزاران بیت زیبای منظومهٔ چندهزاربیتی *ویس و رامین* است.

٦ـ تأمّلی در پیوند شعر و عشق

شاید شما هم در بین دوستان و اطرافیانتان کسانی را بشناسید که با شکست یک رابطهٔ عاشقانه و جدایی از معشوق خود به شعر و شاعری روی آورده‌اند. البته این امر به دوستان و اطرافیان شما محدود نمی‌شود؛ بلکه وقتی زندگی‌نامهٔ شاعران بزرگ معاصر را هم ورق می‌زنیم ردِپای پیوند شعر و عشق را می‌توانیم ببینیم، آغاز و گاهی استمرار شاعرانگی شاعران بزرگی چون نیمایوشیج، اخوان ثالث، رهی معیری، عماد خراسانی و ... در گرو همین شکست‌های عاشقانه بوده است و نشان از آن دارد که چگونه شکستی عشقی این بزرگان را در وادی شعر و شاعری انداخته است یا به پیش برده است. البته عکس این قضیه نیز صادق است و بسیارند کسانی هم که با وصالِ معشوقشان، از دنیای شعر و شاعری کناره گرفته‌اند، کسانی که می‌توانستند شاعران موفّقی شوند، اما به محض رسیدن به معشوق و گذشتن چند ماه از این وصال، چشمهٔ جوشان شعر در آنها خشکیده است. به‌راستی چرا چنین می‌شود؟ چه ارتباطی بین وصال و فراق معشوق و سرودن شعر وجود دارد؟

ابتدا بگذارید ببینیم در عشق چه اتفاقی می‌افتد. مهرِ کسی ـ یا در یک لحظه یا در طی یک فرایند ـ در دل شما می‌نشیند، از حرکات، سکنات، گفتار و رفتار او خوشتان می‌آید، با دیدنش قلبتان به تب‌وتاب می‌افتد، خون با سرعت بیشتری در رگ‌هایتان جریان می‌یابد و تا به خودتان می‌آیید می‌فهمید که دل دیگر در جای خودش نیست و لشکر عشق ولایت دلتان را تسخیر کرده است. نقطهٔ آغاز کار بسیاری از شاعران همین‌جاست و بسیاری از شاعران به این قضیه اذعان خواهند داشت، البته اگر اهل خودسانسوری نباشند. بسیاری از آنها به شما خواهند گفت که اولین شعرهایشان را در چنین بزنگاه‌هایی سروده‌اند. همین‌که شما عاشق می‌شوید شروع می‌کنید به اندیشیدن دربارهٔ معشوق و بزرگ‌نمایی او. شما به مدد تخیّل خلاقتان از همان انسانی که چون شماست، از همان انسانی که از همان دست است که شمایید، خدایی می‌آفرینید، خدایی زمینی، خدایی ملموس، خدایی از جنس گوشت و پوست و استخوان. معشوق مثلِ خود شماست، با تمام زشتی‌ها و کاستی‌هایش، اما شما نمی‌خواهید او چنین باشد، نباید چنین باشد، عشق این را نمی‌پذیرد. او باید بری از هر عیب و نقص باشد، بهترین باشد، زیباترین باشد، وفادارترین باشد و دارندهٔ هزاران صفت دیگر که باید همگی پسوند «ترین» را به یدک بکشند تا عشق در شما رخ بدهد، تا عشق به شما رخ بنمایاند. اینجاست که شاعر شروع می‌کند به ستایش کردن، ستایش کردن در قالب کلمات، ستایش کردنی که نامش را شعر می‌نهیم، شعر عاشقانه، شعری در ستایش معشوق، شعری در ستایش خدایی زمینی، خدایی که شما ساخته‌اید نه خدایی که شما را ساخته است.

تخیل خلاق عاشقی ـ که حالا شاعر هم شده است ـ شروع می‌کند به بزرگ‌نمایی معشوق، تا جایی که معشوق تمام ذهن و روح و جان او را می‌گیرد، تا جایی که تمام ذهن و روح و جانِ عاشق لبریز از معشوق می‌شود. اما بعدش چه می‌شود؟ از دو حالت خارج نیست، یا وصال رخ می‌نمایاند یا فراق شمشیر می‌کشد. یا شاعر به معشوق می‌رسد یا نمی‌رسد.

۱. اگر شاعر به معشوقش نرسد، این دور از دسترس بودن زمینه را برای فعالیت خلاق تخیل فراهم‌تر می‌کند و همچنان بزرگ‌نمایی معشوق با سوز و گداز ادامه می‌یابد و شعر دست از سر شاعر برنمی‌دارد. شاعر چون امکان رودررویی با معشوق در عالم واقع را از دست می‌دهد، در رؤیا بارها و بارها و به شکل‌های مختلف به ستایش معشوق یا همان خدای خودساخته‌اش می‌پردازد و شعر عاشقانه چیزی نیست جز همین نیایش‌ها و ستایش‌ها. بر این اساس باید به شما بگویم که وفور شاعر و شعر عاشقانه در یک جامعه می‌تواند دلیلی بر وفور آدم‌های ناکام در آن جامعه باشد، دلیلی بر روابطی شکننده و متلاطم. در چنین جامعه‌ای آدم‌ها ناتوان از ایجاد روابط

واقع‌گرایانه‌اند و می‌کوشند به دامان رؤیاپردازی و خیالبافی پناه ببرند، زیرا توان مواجهه با واقعیت و سختی‌ها و تلخی‌های زندگی واقعی را از دست داده‌اند.

۲. اما اگر شاعر به معشوقش برسد و معشوق در دسترس عاشق قرار بگیرد، چه می‌شود؟ چه اتفاقی در روند شاعری رخ می‌دهد، به نظر می‌رسد که در اینجا نیز با دو حالت مواجهیم:

الف) شاعرِ عاشق به معشوقش می‌رسد و معشوق همان چیزی است ـ البته بسیار بعید است ـ که شاعر در ذهن خود از او ساخته است. در این شرایط شاعر به وصال معشوقی دست یافته که عیناً با موجودی که در ذهن خود از او ساخته است انطباق دارد، بنابراین او به تمام آمال و ایدئال‌هایش رسیده است و دیگر شعر موضوعیتی ندارد، چون شعر اساساً با آرمان‌ها و ایدئال‌ها سر و کار دارد و از آنچه «باید» باشد سخن می‌گوید و نه از آنچه «هست»، و این همان تمایز دقیقی است که ارسطو بین شعر و تاریخ قائل می‌شود. بدیهی است که وقتی «آنچه باید باشد» به «آنچه هست» بدل شده است، شعر دیگر کارکردی ندارد، زیرا معشوق خودْ شعرِ مجسّم و در دسترس است و شاعر دیگر باید برای چه شعر بگوید؟ از این منظر من همیشه آرزو می‌کنم که کاش روزی فرابرسد که هیچ انسانی در جهان شعر نگوید. کاش روزی فرابرسد که هیچ شعری در جهان سروده نشود، روزی که همهٔ «بایدها» به «هست‌ها» بدل شده باشند و شعر از موضوعیت افتاده باشد، چنین جهانی اگر تحقّق یابد همان بهشت موعودی است که خداوند در قرآن کریم وعدهٔ آن را داده است، آنجا که فاصلهٔ «خواستن» و «خواسته» از میان برمی‌خیزد: «وَ لَکُمْ فِیهَا مَا تَشْتَهِی أَنْفُسُکُم وَلَکُم فِیهَا مَا تَدَّعُون» (فصلت، آیهٔ ۳۱).

ب) شاعرِ عاشق به معشوقش می‌رسد و معشوق همان چیزی نیست که شاعر در ذهن خود از او ساخته است و این البته محتمل‌تر است. چون اساساً در عشق سوژه ـ که همان عاشق است ـ اُبژه را ـ که همان معشوق است ـ به شکل و شمایلی که خود می‌خواهد خلق می‌کند، نه آن‌گونه که در واقعیت وجود دارد. عاشق معشوقی را خلق می‌کند که باید باشد، نه آن معشوقی که در واقعیت هست، به همین دلیل در فرایند عشق معشوقِ ذهنی بر معشوقِ واقعی ارجحیت می‌یابد و حتی جای آن را به‌کلی می‌گیرد. وصال رخ می‌دهد و معشوق با آرمان‌های و ایدئال‌های شاعر همخوان نیست، شاعر با چهرهٔ زشت، مهیب و ویرانگرِ دنیای واقعی روبه‌رو می‌شود و می‌فهمد آنچه تا امروز در ذهن داشته است چیزی جز یک مشت خیالبافی و اغراق شاعرانه نبوده است، واقعیتْ پتکِ خود را با تمام توان بر سر و تنِ شاعر فرود می‌آورد تا دست از خیالبافی‌های شاعرانه بکشد. معشوقی که تا دیروز زیبا، کامل، بی‌عیب و بی‌نقص جلوه می‌کرد، امروز انسانی از آب درآمده است چون خود شاعر، با تمام زشتی‌ها، کاستی‌ها، عیب‌ها و نقص‌هایش. شاعر از این مواجهه سرخورده می‌شود و چه بسیار شاعرانی که بعد از

این مواجههٔ تلخ دست از شعر کشیده‌اند و دیگر سراغ شعر نرفته‌اند. شاعرانی هم بوده‌اند که در قلمرو دیگری از شعر دست به تجربه زده‌اند، قلمروی غیر از عشق، بر این اساس بسیاری از شاعرانی که شعر مذهبی، سیاسی، اجتماعی سروده‌اند و در این زمینه موفقیت‌های چشمگیری هم کسب کرده‌اند، چه بسا همان شاعران شکست‌خورده در جبههٔ شعر عاشقانه بوده باشند، شاعرانی که این بار «بایدهایشان» را در قلمروی دیگر جستجو کرده‌اند. شاید بپرسید پس تکلیف شاعرانی که یک عمر در کنار معشوقشان زیسته‌اند و برایش شعر عاشقانه گفته‌اند چه می‌شود؟ پاسخ من این است که این دست شاعران اگرچه در کنار معشوقشان زندگی می‌کنند، اما در خیال خود معشوق آرمانی دیگری ساخته‌اند که سرودنشان به یاد اوست، معشوقی که وصالش همیشه به تعویق می‌افتد و هیچ‌گاه در دسترس قرار نمی‌گیرد که اگر چنین نشود، فرایند سرودن متوقف می‌شود. شعر عاشقانه همیشه برای معشوق غایب سروده می‌شود و سرودن شعر عاشقانه برای معشوق حاضر موضوعیتی ندارد.

۷ـ تأثیر عوامل فرامتنی بر متون ادبی

گاهی دلیل توجه مردم به یک متن ادبی، فروش بالای آن و اثرگذاری و ماندگاری‌اش[1] تنها به وجوه هنری آن برنمی‌گردد، بلکه در اغلب مواقع این عواملی فرامتنی هستند که به کمک متون ادبی می‌آیند تا مردم به آنها بیشتر توجه کنند، بیشتر آنها را بخرند و در ذهن‌ها اثرگذارتر و ماندگارتر شوند. این سخن به این معنی نیست که این متون خالی از وجوه هنری هستند، بلکه مقصود این است اگر این عوامل فرامتنی نبودند این متون به چنین توفیقی دست نمی‌یافتند، بدیهی است که وجوه هنری یک متن ادبی یکی از عوامل اصلی اثرگذاری و ماندگاری آن در کنار دیگر عوامل فرامتنی است. باید در نظر داشت همان‌گونه که عوامل فرامتنی باعث توجه بیشتر به یک متن ادبی می‌شود، با تغییر این عوامل، میزان توجه به آن متن ادبی نیز دستخوش تغییر خواهد شد. در ادامهٔ این یادداشت بخشی از این عوامل فرامتنی را برمی‌شمریم.

۱. وضعیت اجتماعی ـ سیاسی: گاهی وضعیت اجتماعی ـ سیاسی جامعه موجب می‌شود شاعر یا نویسنده‌ای در مرکز توجه قرار گیرد و شاعر یا نویسنده‌ای دیگر در حاشیه. برای نمونه گرایش جامعهٔ ایرانی به شعر حافظ در چند دههٔ اخیر بی‌ارتباط با گسترش روزافزون ریاکاری در فضای اجتماعی ـ سیاسی کشور نبوده است.

۲. تبلیغات رسانه‌ای: تبلیغ یک متن ادبی در رسانه‌های صوتی، تصویری و مجازی می‌تواند به اثرگذاری و ماندگاری آن کمک کند. برای نمونه شاعری که هر هفته در یکی از شبکه‌های تلویزیونی شعر

۱. منظور ما از ماندگاری، ماندگاری نسبی یک اثر است و می‌تواند از یک سال تا یک قرن را شامل شود.

می‌خواند خواه‌ناخواه در بین مردم شناخته‌شده‌تر است و ممکن است به فروش بیشتر آثارش کمک کند.

۳. منتقدان و جریان‌های نقد ادبی: منتقدان ادبی و جریان‌های نقد ادبی می‌توانند با مورد توجه قرار دادن یک متن ادبی یا مسکوت گذاشتن آن، در اقبال عمومی مردم یا بی‌توجهی آنان به آن متن ادبی مؤثر باشند. گاهی ما یک متن ادبی را تنها به این دلیل می‌خوانیم که فلان منتقد از آن تعریف و تمجید کرده است و گاهی یک متن ادبی را تنها به این دلیل نمی‌خوانیم که فلان منتقد آن را رد کرده است.

۴. جوایز ادبی: جوایز ادبی بسته به میزان اهمیتشان در خوانده شدن یک اثر ادبی مؤثرند، چه بسا اثری که سال‌ها در بازار کتاب باشد و کسی به آن توجه نکند و با برنده شدن در یک جایزهٔ ادبی به چاپ دهم و بیستم برسد.

۵. اصول اعتقادی یا ایدئولوژیک: گاهی فراگیر شدن یک ایدئولوژی در سطح جامعه و حمایت از این ایدئولوژی از سوی قدرت‌ها موجب می‌شود به نوعی از شعر و داستان که در راستای همان ایدئولوژی نوشته شده است توجه بیشتری شود. برای نمونه بسیاری از داستان‌هایی که در دههٔ سی و چهل به شهرت و محبوبیت ملی دست می‌یافتند، به این دلیل بود که در راستای ایدئولوژی چپ نوشته می‌شدند و حزب توده و رسانه‌های وابسته به این حزب از این شاعران و نویسندگان و آثارشان با تمام توان حمایت می‌کرد.

۶. وقایع طبیعی: گاهی یک رخداد طبیعی تأثیر مستقیمی بر توجه مردم به یک متن ادبی دارد، برای نمونه بیت معروف «از زلزله و عشق خبر کس ندهد/ آن لحظه خبر شوی که ویران شده‌ای» از شفیعی کدکنی، چند سال قبل از زلزلهٔ سرپل‌ذهاب سروده شده بود، اما با این زلزله بود که بر سر زبان‌ها افتاد و دهان به دهان چرخید.

۷. شهرت و محبوبیت صاحب اثر: گاهی پیش می‌آید که شعر یا داستانی چندان دلچسب نیست، اما چون آن را فلان شاعر بزرگ گفته است، دست به دست بین مردم بچرخد و در مرکز توجه جامعهٔ ادبی قرار می‌گیرد. در این گونه مواقع شهرت صاحب اثر باعث شهرت خودِ اثر می‌شود، وگرنه خود اثر چیزی برای گفتن ندارد. مثلاً به تازگی شعری چندسطری از هوشنگ ابتهاج منتشر شد که بسیار مورد توجه قرار گرفت، در حالی که خود شعر حرفی برای گفتن نداشت و توجه مردم به آن تنها به این دلیل بود که سایه آن را سروده است. فروش چندهزار جلدی کتاب‌های شعر ، داستان افراد مشهور (سلبریتی‌ها)

در اغلب مواقع در گرو همین عامل است، مخاطبان در چنین مواقعی کتاب شعر یا داستان فلان بازیگر یا بازیکن فوتبال را نه به دلیل وجوه هنری‌اش بلکه فقط و فقط به سبب محبوبیت صاحب آن می‌خرند.

۸. اقتباس از یک متن ادبی: اقتباس از یک متن ادبی و تبدیل آن به فیلم، سریال، نماهنگ و... نیز می‌تواند به دیده شدن بیشتر آن متن ادبی کمک کند. برای نمونه تبدیل نمایش‌نامهٔ «گاو» غلام‌حسین ساعدی به فیلمی به همین نام از سوی داریوش مهرجویی کمک شایانی به ماندگاری این اثر کرد.

۹. توجه افراد مشهور (سلبریتی‌ها) به یک اثر ادبی: گاهی یک اثر ادبی تنها به این دلیل مورد توجه قرار می‌گیرد و به فروش می‌رسد که فلان شخصیت سیاسی، سینمایی، ورزشی و... از آن تعریف و تمجید کرده است.

۱۰. پیوند موسیقی و متن ادبی: موسیقی و هنرهای کلامی به ویژه شعر از دیرباز همسایهٔ دیوار به دیوار هم بوده‌اند، چه بسا یک شعر به مدد همراهی با موسیقی و آوازِ خوش یک خواننده توانسته است در حافظهٔ هزاران انسان ماندگار شود، و اگر این همراهی نبود قطعاً این میزان اثرگذاری هم نبود. برای نمونه نمی‌توان تأثیر صدای حبیب و ناصر عبداللهی را در ماندگاری و اثرگذاری بسیاری از غزل‌های محمدعلی بهمنی نادیده گرفت.

۱۱. خواندن متن ادبی با صدایی دلنشین: دکلمهٔ یک شعر یا خواندن یک داستان با صدایی شیوا و رسا و دلنشین نمی‌تواند در اثرگذاری آن دخیل نباشد. برای نمونه بخشی از موفقیت شعرهای شاملو مدیون صدای تأثیرگذارش است و یا صدای خسرو شکیبایی در دهان به دهان چرخیدن برخی شعرهای سیدعلی صالحی بی‌تأثیر نبوده است.

۱۲. گنجاندن یک متن ادبی در کتاب‌های درسی: همهٔ ما شعرها و داستان‌هایی را از دوران کودکی و نوجوانی خود به یاد داریم که آنها را در کتاب‌های درسی خوانده‌ایم و در خاطرمان ماندگار شده‌اند. این آثار ممکن است که آثار درجه یکی نبوده نباشند، اما چون با خاطرات کودکی و نوجوانی ما گره خورده‌اند، زمزمهٔ آنها برای ما خوشایند است. برای نمونه شعر «باز باران! با ترانه!» از گلچین گیلانی یا شعر «دو کاج» از محمدجواد محبت ممکن است از نظر ادبی اشعار درجه یکی نباشند، اما گنجاندن آنها در کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی به ماندگاری آنها در حافظهٔ جمعی هم‌نسلان من کمک شایانی کرده است.

۱۳. وضعیت روحی مخاطب: گاهی تأثیرگذاری یک شعر یا داستان بستگی مستقیمی به حال و هوای مخاطب دارد، مخاطبی که عاشق شده است یا عزیزی را از دست داده است، ممکن است با شنیدن یک

شعر عاشقانه یا یک مرثیهٔ درجه چندم هم بسیار متأثر شود و با شاعر آن همذات‌پنداری کند و سال‌ها آن را با خود زمزمه کند.

۱۴. ویژگی‌های ظاهری اثر ادبی: گاهی طراحی جلد، حروف‌چینی و صفحه‌آرایی یک اثر ادبی در میزان فروش و شهرت آن مؤثر است.

منابع

ـ ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۹۹). *آینه در آینه (گزیدهٔ اشعار)*. به‌انتخاب محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ سی‌ونهم. تهران: چشمه.

ـ اشرفی، مهدی. (۱۳۹۶). *افراد*. چاپ سوم. تهران: نیماژ.

ـ اشرفی، مهدی. (۱۳۹۷). *اتاق پرو*. چاپ هشتم. تهران: نیماژ.

ـ جامی، عبدالرحمن‌بن احمد. (۱۳۷۹). *بهارستان و رسائل جامی*. به‌تصحیح اعلاخان افصح‌زاد، محمدجان عمراُف و ابوبکر ظهورالدین. چاپ اوّل. تهران: میراث مکتوب.

ـ سعدی، مصلح‌بن عبدالله .(۱۳۵۹). *بوستان*. تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی. چاپ اول. تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.

ـ عبدالملکیان، گروس. (۱۳۹۶). *پذیرفتن*. چاپ چهاردهم. تهران: چشمه.

ـ عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن اسکندر. (۱۳۶۴). *قابوس‌نامه*. به اهتمام و تصحیح غلام‌حسین یوسفی. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

ـ فخرالدین اسعد گرگانی. (۱۳۴۹). *ویس و رامین*. به‌تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا. چاپ اول. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ فرخزاد، فروغ. (۱۳۹۸). *دیوان اشعار*. چاپ یازدهم. تهران: مروارید.

ـ فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۸۸). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. چاپ هشتم. تهران: زوّار

ـ کاکاوند، علی. (۱۳۹۹). *هـ دو چشم سیاه ه آخر تنها*. چاپ اول. تهران: نصیرا.

ـ کردبچه، لیلا. (۱۳۹۴). *کلاغمرگی*. چاپ چهارم. تهران: فصل پنجم.

ـ کردبچه، لیلا. (۱۳۹۷). *صدایم را از پرنده‌های مرده پس بگیر*. چاپ چهارم. تهران: فصل پنجم.

ـ محقق، مهدی. (۱۳۳۶). «یادداشت‌هایی دربارهٔ منظومهٔ ویس و رامین». *یغما*. سال دهم. شمارهٔ ۱۰ (پیاپی ۱۱۴). صص ۴۶۱ـ ۴۶۴.

ـ مدبری، محمود. (۱۳۷۰). *شاعران بی‌دیوان*. چاپ اول. کرمان. پانوس.

ـ نصیرالدین طوسی، محمدبن محمد. (بی‌تا). *اخلاق ناصری*. تهران: علمیهٔ اسلامیه.

ـ نظریان، مریم. (۱۳۹۷). *پرچم‌های کهنهٔ صلح*. چاپ اول. کرج: آثار برتر.

ـ وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۸). *مرزبان‌نامه*. به‌کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ چهاردهم. تهران: صفی‌علی‌شاه.

چرا غزل[1] شعر زمان ما نیست؟[2]

محمدمهدی حاتمی[3]

دکتری فلسفهٔ غرب

قالب‌های شعر سنتی (غزل، مثنوی، قصیده و...) برای دوران ما مناسب نیستند. این قالب‌ها محدود، پیش‌بینی‌پذیر و آفاقی‌اند[4]. در مقابل، شعر مدرن نامحدود، پیش‌بینی‌ناپذیر و انفسی[5] است. شاعری که در دورهٔ مدرن زندگی می‌کند لاجرم نمی‌تواند قالب‌های سنتی را به عنوان قالب‌های اصلی فعالیت هنری انتخاب کند مگر آنکه تعمداً بخواهد دوران مدرن را نادیده بگیرد و برای دوران پیشامدرن اصالت قائل شود[6]. امّا شاعری که می‌داند جهان از قرن هفده‌ام به بَعد تغییر کرده‌است و می‌خواهد در چنین تغییری به لحاظ شعری مشارکت کند چاره‌ای جز تغییر قالب‌های شعری ندارد. این کاری است که در شعر فارسی توسط نیمایوشیج و پیروان او به‌ویژه فروغ فرخزاد و احمد شاملو صورت گرفت. تیزبینی نیما و پیروانش و وجه تمایز ایشان از متجدّدان ادبی دورهٔ مشروطه این بود که مدرن بودن[7] را با نوآوری[8] خلط نکردند. نیما می‌خواست مدرن باشد و نه صرفاً نوآور. او نوآوری را درون رویکرد اساساً متفاوتی دنبال می‌کرد؛ رویکردی که تفاوتش با رویکرد پیشینیان نه صرفاً در لفظ و حتی معنای جدید بلکه در ساختار و قالب اساساً متفاوت بود و به همین دلیل به‌درستی «پدر شعر نو فارسی» (بخوانید شعر مدرن فارسی) خوانده می‌شود. نیما به‌واسطهٔ نبوغ شعری خود چیزی را دریافت که پیشینیان متجدّد او مانند محمدتقی بهار، ایرج میرزا، نسیم شمال، عارف قزوینی، میرزادهٔ عشقی و... از درک آن عاجز بودند. این عجز

---

۱. غزل را صرفاً به عنوان نمونه برگزیده‌ام و چنان‌که در بدنهٔ مقاله دیده خواهد شد؛ ادعای اصلی‌ام دربارهٔ سایر قالب‌های شعر سنتی نیز صادق است.

۲. عنوان برگرفته از گفتاری از احمد شاملو است.

3. mohammadmehdi.hatami@yahoo.com

4. Objective

5. Subjective

۶. یک نمونه از شُعرایی که چنین رویکردی دارند علی معلم دامغانی است.

7. Modernity

8. Innovation

هنوز هم ادامه دارد هر چند خود را در شکل‌های فریبندهٔ غزل نئوکلاسیک، غزل مدرن، غزل پست‌مدرن و... پنهان کرده‌است و طرفدارانش پنداشته‌اند روح شعر نیمایی را در جسم غزل حفظ کرده‌اند[1]!

یکی از مهم‌ترین دلایل چنین اشتباهی خلط مدرن بودن با نوآور بودن است. هر چند دوران مدرن دورانی است که نوآوری در آن اهمیّت حیاتی دارد اما صرفاً به‌واسطهٔ نوآوری در چیزی نمی‌توان آن چیز را مدرن نامید. اگر چنین باشد هر شاعر اصیلی مانند فردوسی، مولوی، سعدی، حافظ و... که بعضاً نوآوری‌های شگفت‌انگیزی نسبت به پیشینیان و اقران خود داشته‌اند باید مدرن تلقی شود؛ اما فی‌الواقع چنین نیست. ایشان شاعرانی نوآور بوده‌اند اما قطعاً مدرن نبوده‌اند. چنین خلطی بسیاری از شاعران از دورهٔ مشروطه تا امروز را به اشتباه انداخته است. و برخی علی‌رغم تسلط فراوان بر زبان شعر، توانایی تصویرسازی و استعمال واژه‌های نو، همان‌چنان درجا زده‌اند و نتوانسته‌اند به لحاظ شعری با دورهٔ مدرن هماهنگ شوند.

عده‌ای می‌پندارند آن‌چه در مدرنیته نسبت به پیشامدرنیته رخ داده‌است ورود اسباب تکنولوژیک به زندگی انسانی است؛ و جز این، تفاوت اساساً بنیادینی میان جهان‌های مدرن و پیشامدرن وجود ندارد. اگر زمانی عاشق سوار بر اسب به دیدار معشوق می‌رفت امروز با پیکان می‌رود! و اگر زمانی سنایی می‌سرود که:

اسب در میدان وصلش تاختم
کعبهٔ وصلش ز هجران توختم

شاعر امروزی، چنین می‌گوید:

عاشـــق اگر باشی برای بردن معشوق
اسب سفیدت می‌شود پیکان معمولی[2]

شاعر شعر اخیر، درک سطحی خود از تغییر جهان و لذا تغییر در تفسیر هنری از چنین جهانی را در بیت دیگری، بهتر نمایان می‌سازد:

محبوب من جای قدح نوشیدن از ساغر
یک عمر چایی خورده از فنجان معمولی

۱. اشاره به شعری از محمدعلی بهمنی که می‌گوید: «جسمم غزل است اما جانم همه نیمایی است/ در آینهٔ تلفیق این هر دو تماشایی است».
۲. شعر از غلامرضا طریقی است.

گویا چنین پنداشته که اگر به جای اسب، پیکان بگذارد و به جای قدح و ساغر، چای و فنجان، رسالت شاعرانه‌اش را انجام داده و توانسته برای دورهٔ خود شعر بگوید.[1]

برخی کمی عمیق‌تر فکر می‌کنند و می‌پندارند اگر به جای واژه‌های نو از مفاهیمِ نو مانند آزادی، قانون، مجلس، عدلیه و... استفاده کنند، به سرحدّات مدرنیسم در شعر رسیده‌اند. با چنین رویکردی است که عارف قزوینی دادِ آزادی‌خواهی سر می‌دهد:

فکری ای هم‌وطنان در رهِ آزادی خویش
بنمایید که هر کس ننماید چو من است

و یا فرخی یزدی از لزوم طرحِ بدون هراس قوانین در مجلس می‌گوید:

می‌روم در مجلس روحانیـــون آخرت
واندر آنجا بی‌کتک طرح قوانین می‌کنم

و یا محمدتقی بهار گذرش به عدلیه می‌افتد:

دلِ غارت شده در محضر عدلیهٔ عشق
متظلّم شد و چشـــمان تو حاشا دارند

شاعرِ بیت اخیر که در غزل خود از عباراتی مانندِ روسیه، اروپا، کمیسیون، پلتیک، استقلال، آزادی، سیاسی، قزاق و... استفاده کرده، سخن تازهٔ خود را حاکی از ناطقهٔ گویای شرقی‌ها می‌داند:

سخن تازه عجب نیست ز طبع تو بهار
که همه مشرقیان منطق گویـــا دارند

برخی دیگر از شاعران زمینهٔ اساسی نوآوری را نوآوری در زبان قلمداد می‌کنند و می‌انگارند زبان قدما برای شرح احوال انسانِ امروز ناکافی است، لذ باید به تحول در زبان و به تَبَع آن به تحول در نحوهٔ بیان اندیشید:

دیگر برای دم زدن از عشق، باید زبانی دیگر اندیشید
باید کلام دیگری پرداخت، باید بیانی دیگر اندیشید[2]

---

۱. دربارهٔ این‌که چقدر ردیف در این شعر، بد نشسته و شاعرانگی شعر را مختل کرده، چیزی نمی‌گویم.
۲. شعر از حسین منزوی است.

در کنار چنین نوآوری‌هایی، نوآوری در تصویر نیز مشاهده می‌شود. نمونه‌های از چنین تصاویری را می‌توان در بیت‌های زیر مشاهده کرد:

خوردیم چو گنجشگ به دیوار بلورین
پنداشته بودیم که این پنجره باز است[1]

و یا:

هنگام وصل ماست به باغ بزرگ شب
وقتی که سیـــب نقره‌ای ماه می‌رسد[2]

شکل دیگری از نوآوری درغزلِ امروز، نوآوری در وزن عروضی است. نمونهٔ برجستهٔ چنین شاعرانی سیمین بهبهانی است. تا جایی که راقم این سطور توانسته احصاء کند، بیش از شصت وزن تازهٔ عروضی درکارهای منتشر شده از او مشاهده می‌شود. مثلاً در شعر معروف زیر:

یک متر و هفتاد صدم افراشت قامت سخنم
یک متر و هفتاد صدم از شعر این خانه منم

که بر وزنِ مستفعلن مفتعلن مستفعلن مفتعلن سروده شده‌است و یا در شعر معروف زیر:

دوباره می‌سازمت وطن اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم اگر چه با استخوان خویش

که بر وزنِ مفاعلاتن مفاعلن مفاعلاتن مفاعلن سروده شده‌است.

شکل دیگری از نوآوری، تغییر در چینش شعر سنتی بوده‌است، به نحوی‌که ضمن حفظ ساختار کلی شعر سنتی، شکل نیمایی نیز به خود بگیرد. نمونهٔ چنین رویکردی را می‌توان در غزل‌های منوچهر نیستانی مشاهده کرد:

من که زنبورصفت زمزمه‌خوانِ تو گُلم
می‌خورم،
می‌خورمت،

۱. شعر از سیدحسن حسینی است.
۲. شعر از حسین منزوی است.

شهد معطر تن توست.

در کنار این نوآوری‌ها، وارد کردن عنصرهایی از سایر هنرهای مدرن به شعر سنتی و غزل امروز نیز وجود داشته‌است. گویا پنداشته شده‌است که اگر هنرِ شعر خود را با یکی از هنرهای مدرن پیوند بزند، مدرن شده‌است. یک نمونه از چنین ورودهایی را می‌توان در ورودِ روایت‌های داستانی و سینمایی به غزل مشاهده کرد:

لبخند زد به ساعـــت روی جلیقه‌اش
فرقی نداشت ساعت و ماه و دقیقه‌اش
مو شانه کرد، ریش تراشید، عطر زد
این بــار هیچ حرف ندارد سلیقه‌اش
بر صندلی نشست، و کبریت زد به پیپ
دستی کشیــد روی تفنگ عتیقه‌اش
همراه این چقدر پدر قوچ و میش کشت
خود را ولی نه ـ مثل زن بد سلیقه‌اش ـ
در لولهٔ تفنگ گلوله گذاشت گفت:
«آدم چه فرق دارد قلب و شقیقه‌اش؟»
شلیک! گُمب! بعد گلی مخملی شکفت
بــر دکـمه‌های تنـبـل روی جلیـقه‌اش[1]

نحوهٔ دیگری از نوآوری در واکنش نشان دادن به حوادث روز تبلور یافته است. شاعران امروز تصور می‌کنند اگر نسبت به حوادث امروز واکنش نشان دهند در جادهٔ روزآمدِ شعر قرار گرفته‌اند. برای مثال می‌توان به شعری که به اقتفای پیدا شدن مومیایی منسوب به پهلوی اول سروده شد، اشاره کرد، که شاعر از زبان مومیایی اعتراض خود را بیان می‌کند:

ایرانیا! در این شبِ بی‌در چگونه‌ای؟
از ظالمی به ظالم دیگر چگونه‌ای؟
ای خسته از تعفّنِ شاهان سلطه‌ور

۱. شعر از محمدسعید میرزایی است.

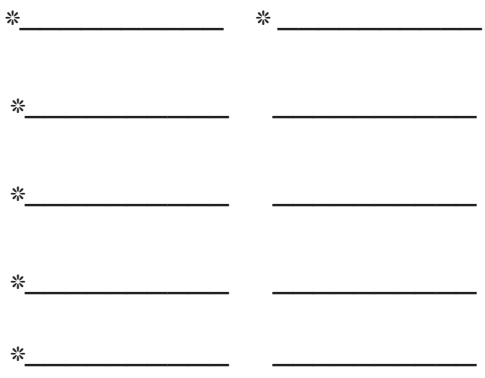
حالی در این فضای معطّر چگونه‌ای؟[1]

این شکل از نوآوری‌ها هر چند ارزشمند و حاکی از خلاقیت شاعران است، اما اگر به خلط نوآوری و مدرن بودن دامن بزند، راهزن است. شعر چه در قالب‌های سنتی سروده شود و چه در قالب‌های مدرن، برای این‌که از یک اصالتِ حداقلی برخوردار باشد باید نوآورانه باشد. اما هر نوآوری را نباید معادل با مدرن بودن تلقی کرد.

شعر مدرن به اقتفای اندیشهٔ مدرن ویژگی‌هایی دارد که آن را تا حدی از شعر سنتی و اندیشهٔ سنتی جدا می‌کند. برای اینکه بتوانم این تمایز را روشن کنم از فلسفه و علم مدرن که از اشکال منقّح اندیشهٔ مدرن‌اند و می‌توانند وجه تمایز اندیشهٔ مدرن و اندیشهٔ سنتی را بهتر آشکار کنند بهره می‌برم و آن را به شعر تعمیم می‌دهم.

اولین ویژگی‌ای که چنین تمایزی را آشکار می‌کند از حیث کاسمولوژیک اهمیت دارد. جهان سنتی یک جهان بسته، کرانمند و محدود بود که در عین بسته بودن، کامل پنداشته می‌شد، بنابراین بهترین جهان ممکن نیز بود. این بسته، کرانمند و محدودبودن در نجوم بطلمیوسی به نحو اتمّ مشاهده می‌شود. اما جهان مدرن از حیث کاسمولوژیک، جهانی باز، نامحدود و بی‌کران است. الکساندر کوایره[2] مورّخ و فیسلوف علم، در کتابِ *از جهان بسته تا کیهان بی‌کران* به خوبی چنین تغییر کاسمولوژیکی را معرّفی و اهمیت آن را در تغییر نگرش سنتی به نگرش مدرن برجسته کرده‌است. این تغییر نگرش که ریشهٔ آن در کاسمولوژی سنتی و مدرن است در قالب‌های هنری نیز مشاهده‌پذیر است.

قالب غزل به مثابه یک قالب سنتی که آن را در این مقاله به عنوان نمونه برگزیده‌ایم، بازتابِ محدود بودن جهان سنتی است. نمودار شماتیکی غزل به صورت زیر نمایش‌پذیر است:



۱. شعر از حسین جنتی است.

2. Alexandre Koyré

شکل شماتیک غزل حاکی از آن است که ما با یک قالب محدود طرفیم، قالبی که از پیش متعیّن شده‌است و شاعر موظف است پیشاپیش درون آن حرکت کند. این قالب زنجیری است که به دست و پای شاعر زده شده و او صرفاً می‌تواند با آن درون یک یا چند دایرهٔ محدود حرکت کند. نوآوری او صرفاً محدود به بلند و کوتاه کردن زنجیر یا عوض کردن نقش و نگارهای آن است. امّا او نمی‌تواند و نباید چنین زنجیری را از دست و پای خود بگشاید. مرزهای جهان او از پیش متعیّن و دایرهٔ نوجویی‌اش تحدید شده‌است. قالب‌های شعر کلاسیک از جمله شکل شماتیک غزل، بازتاب چنین تحدیدی‌اند. در مقابل شعر مدرن اساساً با چنین شکل شماتیکِ از پیش متعیّنی مواجه نیست. شاعر مدرن، با یک جهان نامحدود، باز و بی‌کران طرف است و قالب کار خود را با آزادی کامل و از درون فعالیت خود برمی‌گزیند و می‌سازد. این تغییر از محدود به نامحدود یکی از ویژگی‌های جهانِ انسان مدرن است، که در شعر مدرن نیز بازتاب می‌یابد. شاعر شعر مدرن محدودیت شکل شماتیک شعر سنتی را می‌شکند و در یک قالب نامحدود شعر می‌گوید. شکل شماتیک شعر مدرن چیزی نیست که بتوان قبل از سرایش شعر آن را ترسیم کرد، بلکه در حین انجام فعالیت شعری ساخته می‌شود. و پس از ساخته شدن به همان شعر نیز محصور می‌شود و به سایر شعرهای مدرن بسط نمی‌یابد. این نامحدودیت، یکی از تفاوت‌های عمدهٔ شعر مدرن و شعر سنتی است. شعر سنتی هر چقدر هم که در آن نوآوری صورت بگیرد، باز محدود است. زیرا کاسمولوژی انسان سنتی که در نجوم بطلمیوسی به بهترین شکل خود را نشان داده‌است محدود است. امّا کاسمولوژی انسان مدرن چنین نیست. این کاسمولوژی حکایت از یک جهانِ بی‌حد و مرز دارد. نمی‌توان با حفظ محدودیت کاسمولوژیک عالَم سنت به جهان مدرن وارد شد. کسی منکر آن نیست که نمی‌توان مثلاً نجوم بطلمیوسی را در جهان مدرن به کار گرفت، امّا کاسمولوژی نظام بطلمیوسی اساساً کاسمولوژی مدرن نیست. بر همین سیاق نیز در زمانِ ما، می‌توان در قالب غزل شعر سرود و نوآوری‌های نیز کرد، اما چنین کاری اساساً یک کُنش مدرن نیست. جهان مدرن، اقتضائات خاص خود را دارد و نمی‌توان این اقتضائات را با کمی تغییرات ساده‌انگارنه با اقتضائات عالَم سنت جمع کرد. نامحدود بودن شعر مدرن در مقابل محدود بودن شعر سنتی، یکی از این اقتضائات است.

یکی دیگر از چنین اقتضائاتی، پیش‌بینی‌ناپذیری در شعر مدرن است. در حالی‌که شعر سنتی به اقتضای محدودیت قالب، ذاتاً پیش‌بینی‌پذیر است، شعر مدرن چنین نیست. پیش‌بینی‌پذیری در شعر سنتی بداعت، شگفتی و تا حدی خوی وحشی هنر را رام و آرام می‌کند. شاعری که در قالب سنتی شعر می‌گوید به هر حال وزن عروضی خاصی را برمی‌گزیند و در آن وزن شعر می‌سُراید. او مجاز نیست از چنین وزنی عدول کند و

باید مضامین خود را به گونه‌ای انتخاب کند که در چنین وزنِ عروضی‌ای قابل عرضه باشد. مخاطبی که در مصراع اول وزن را پیدا می‌کند تا آخر با همین وزن روبه‌رو خواهد بود و انتظار هیچ امر نامنتظری را ندارد. در چنین حالتی خطوط کلی شعر برای مخاطب ترسیم شده است، و او به لحاظ موسیقایی منتظر یک کشف جدید نیست که غافل‌گیر و شگفت‌زده‌اش کند[1]. این در حالی است که شعر مدرن، وزنِ از پیش متعیّنی ندارد، شاعر می‌تواند کلامش را در اوزان مختلف و متفاوت و به اقتضای فضای شعر ارائه دهد، و یا اصلاً در بی‌وزنی کامل شعر بگوید. این ویژگی ذهن موسیقایی مخاطب را هوشیار نگه می‌دارد و هر لحظه او را آمادهٔ پدید آمدن چیزی نو می‌سازد. طرحوارهٔ کلی شعر مدرن نیز ـ بر خلاف شعر سنتی ـ از قبل آماده نیست و شاعر باید همه چیز را خودش ابداع کند. در مورد موسیقی کناری شعر نیز چنین است. در شعر کلاسیک حرف رَوی شاعر را محدود می‌کند و او مجبور است به اقتضای قافیه، کلام خود را صورت‌بندی کند. شاعری که حروف «...ام» را برای قافیهٔ خود انتخاب کرده، علی‌القاعده گذرش به دام، شام و بام، کام، نام و... می‌خورد! و کسی که شعر را می‌شنود به توجه به چینش کلمات می‌تواند قافیه را پیش‌بینی کند. اما شعر مدرن التزامی به قافیه ندارد و شاعر می‌تواند از آن به مثابه زنگ کلام[2] سود ببرد. پیش‌بینی‌ناپذیری شعر مدرن امکان خلاقیت در هر لحظه را برای شاعر گشوده می‌گذارد، و مخاطب را در آن لحظه‌ها آگاه نگه می‌دارد که چیزی را در شعر از دست ندهد[3]. در حالی‌که شعر سنتی، امکانِ پیش‌بینی‌ناپذیری را محدود می‌کند و با قیودی که بر دست و پای شاعر می‌بندد راه خلاقیت هنری او را از پیش معیّن می‌سازد.

تفاوت دیگرِ جهان سنت و جهان مدرن و به‌تَبَع آن‌ها شعر سنتی و شعر مدرن، در آفاقی بودن اولی و انفسی بودن دومی است. بنیان‌های این تفاوت را می‌توان در فلسفه یافت و ردّ آن را در شعر پی گرفت. در فلسفه‌های پیشادکارتی به مثابه نمونه‌های اندیشهٔ پیشامدرن، جهان خارج از ذهن نقطهٔ آغاز فلسفه پنداشته می‌شد. فیلسوفان پیشامدرن تفکر فلسفی را عمدتاً با دو انگارهٔ اساسی می‌آغازیدند. نخست آن‌که، واقعیت موجود است و دوم آن‌که شناخت این واقعیت موجود، ممکن است. این چیزی است که آن را ویژگی آفاقی اندیشهٔ سنتی می‌نامم.

---

۱. علی‌القاعده منظور موسیقی بیرونی شعر است، نه موسیقی درونی.

۲. تعبیر زنگ کلام از نیمایوشیج است.

۳. چنین ادعایی دربارهٔ نسبت موسیقی سنتی ما و موسیقی دورهٔ کلاسیک غرب نیز قابل تکرار است. در حالی‌که در موسیقی سنتی دستگاه و ردیف آماده است و صدا باید مطابق آن‌ها چینش شود، در موسیقی کلاسیک، صدا اساساً باید خلق و نسبتش با اصوات قبل و بعد از خودش ساخته شود. مخاطب اولی می‌تواند به صورت نیمه‌هشیار با موسیقی همراه شود و مخاطب دومی باید همواره و در لحظه گوش فرادهد و نسبت‌ها را به صورت فعّال بیابد.

رنه دکارت[1]، فیلسوف و ریاضی‌دان فرانسوی قرن هفدهم با این استدلال ساده اما تحول‌بخش که وجود جهان خارج از ذهن و علم به چنین جهانی، شک‌پذیر و لذا برای شروع تفکر غیریقینی است؛ به دنبال یک مبنای یقینی برای چنین شروعی برآمد. به نظر او، آن‌چه شک‌ناپذیر است، ذهنِ منِ اندیشنده است. و این ذهن تنها نقطهٔ آغاز تفکر مطمئن دربارهٔ انسان و جهان است. این ویژگی به مثابه ویژگی انفسی فلسفهٔ دکارت، فی‌الواقع یکی از وجوه ممیز اندیشهٔ انسان مدرن است. به عبارت صریح‌تر، جهان سنت جهان اندیشه‌های آفاقی و جهان مدرن جهان اندیشه‌های انفسی است. شعر سنتی و شعر مدرن نیز از این ویژگی بی‌بهره نیستند. قالب‌های از پیش تعیّن‌یافتهٔ شعر سنتی معادلِ جهانِ آفاقی است. همان‌طور که فیلسوف سنتی جهان را نقطهٔ آغاز تفلسف خود می‌پندارد، شاعر شعر سنتی نیز قالب را برای آغاز فعالیت شعری خود برمی‌گزیند. در هر دو چیزی بیرون از ذهن موجود است که اصالت دارد و نقطهٔ آغاز فعالیت ـ چه فعالیت فلسفی و چه فعالیت شعری ـ است. امّا در جهانِ مدرن، نقطهٔ آغاز متفاوت است. این نقطه چیزی جز ذهن متفکر نیست، خواه این متفکر فیلسوف باشد و خواه شاعر. شاعر شعرِ مدرن به جای آنکه نقطهٔ آغاز فعالیت شعری خود را یک قالبِ از پیش متعیّن که پیش از او و بیرون از ذهن او تشکیل یافته‌است قرار دهد؛ از ذهن خود آغاز می‌کند و *متناسب با موقعیت، مقولات شاعرانهٔ اساساً جدید را می‌سازد. این در حالی است که در شعر سنتی، مقولات شاعرانه باید متناسب با قالب از پیش‌متعیّن صورت‌بندی شوند.* قالب‌های شعر سنتی، شبیه صور افلاطونی ابدی و ازلی‌اند و از کمال برخوردارند. هنر اصیل در چنین نگرشی به میزان نزدیک شدن به این صور و بهره‌مندی از آن‌ها، ارزشمند است. امّا شعر مدرن اساساً با نفی چنین قالب‌های ازلی و ابدی آغاز می‌شوند. این شاعر است که در یک موقعیت خاص، بی‌آنکه بخواهد به چیزی ازلی و ابدی نزدیک شود، به خلق یک موقعیت شاعرانه در زبان دست می‌زند. این موقعیت محصول تجربهٔ شاعرانهٔ هنرمند در تعامل با محیط است نه آن که برگرفته از یک حقیقت بیرونی باشد. ذهن هنرمند چنین تجربهٔ شاعرانه‌ای را در تعامل با محیط برمی‌سازد نه آن‌که چیزی بیرون از او، علی‌الاصول امکان سرایش شعر در قالبی خاص و محدود را فراهم کند. او بر اساس انگاره‌های انفسی شعر می‌سراید و شاعر سنتی بر اساس انگاره‌های آفاقی.

کسانی به اشتباه می‌پنداشتند و می‌پندارند که نوآوری وجه ممیز شعر مدرن از شعر سنتی است. در حالی‌که شعر در ادوار خاصی به تکرار حرف گذشتگان دچار شده بود، عدّه‌ای توانستند با ایجاد نوآوری بر چنین تکراری غلبه کنند و شعر متناسب با دورهٔ جدید بسرایند. شعری که هم از چارچوب محکم قالب سنتی برخوردار باشد و

1. René Descartes

هم از عناصر مدرن بهره برده باشد. به این منظور نوآوری‌های مختلفی در شعرِ سنتی توسط شاعران امروز آزموده شد که به نمونه‌های از در این جستار اختصاراً اشاره کردیم[۱]؛ امّا این نوآوری‌ها صرفاً معادل با نوکردن زنجیرهای کهنه است و نه گسستن زنجیرها. شعر مدرن با گسستن این زنجیرها آغاز می‌شود. شاعر شعر مدرن، با نفی وزن و قافیهٔ از پیش متعیّن، در عرصهٔ میدان فراخ آزادی قدم می‌گذارد. او باید وزن و قافیه را از درون موقعیت‌های شاعرانه و با اختیار درونی، و نه اجبار بیرونی بسازد. او با ردّ قالب‌های متعیّن شعری از جهان بستهٔ محدود سنتی وارد جهان نامحدود مدرن می‌شود و مترصّد است که شعری خلق کند که در هر لحظه شگفت‌انگیز و پیش‌بینی‌ناپذیر باشد. او به این منظور، جهان را از منظر خویش می‌بیند. به ذهن خویش اصالت می‌دهد و شعر را با ابتناء بر ذهن خویش می‌سراید.

وانهادن قالب سنتی و برگرفتن شعر مدرن، برای شاعر یک انتخاب ساده‌ای نیست، بلکه انتخابِ نوع زیست‌جهان هنری است. چنین نیست که بتوان با انتخابِ قالب‌های سنتی تجربه‌های مدرن داشت و بالعکس. شاعر با دو زیست‌جهان مختلف روبه‌رو است و ناگزیر باید دست به انتخاب بزند و بداند که انتخابش او را به شیوهٔ خاصی از تجربهٔ هنری سوق می‌دهد. در هر کدام از این دو زیست‌جهان، امکان نوآوری هست امّا یکی با جهان مدرن سازگار و متناسب است و دیگری به گذشته تعلّق دارد؛ کمااین‌که می‌توان در استفاده از گاری نوآوری‌های زیادی کرد امّا این نوآوری‌ها، گاری را به قطار و هواپیما تبدیل نمی‌کند![۲] حکایت شعر سنتی و شعر مدرن نیز تفاوت چندانی با این تمثیل ندارد.[۳]

---

۱. در این نمونه‌ها تعمداً از شاعران متجدد پیش از نیما و شاعران پس از نیما نام بریدیم که نشان دهیم همهٔ این نوآوری‌ها اساساً در یک سطح قابل تحلیل‌اند و آن سطح نوآوری در شعر سنتی است. امّا شعر نیمایی در سطح دیگری قرار دارد، در این سطح اساساً رابطه با شعر سنتی گسسته و شعری متناسب با جهان مدرن سروده می‌شود.

۲. شعر سنتی بخش عمده‌ای از توانایی خود را در طول تاریخ پرافتخارش آشکار کرده‌است. امّا بعید است راه جدیدی را بر ما مکشوف کند. ما نیازمند راه‌های نو، تجربه‌های نو، و شیوه‌های نگریستن نو در زیست‌جهانِ هنری مدرن هستیم. ممکن است نود و نه درصد چنین نوجویی‌هایی نهایتاً غلط و نامطلوب از کار درآید، امّا همان یک درصد می‌تواند در جهان پرچالش معاصر برای ما راهگشا باشد.

۳. در زمان نگارش مقاله به کتابخانه‌ام دسترسی نداشتم و اشعار را از حافظه نقل کردم، امیدوارم در ذکر شعرها و نام شاعران به علّت ضعف حافظه خطایی رخ نداده باشد. هر چند چنین چیزی ادعای اصلی مقاله را با چالش مواجه نمی‌کند. امیدوارم مقاله واکنش منتقدانهٔ برخی از اهالی شعر را به دنبال داشته باشد که بتوانم از طریق آن نقدها، و شرح و بسط مطالب این مقاله و ذکر نمونه‌های بیشتر، دلایل بهتر، روشن‌تر و ملموس‌تری اقامه کنم.

مستدرکی بر یادداشت «گویندهٔ دو بیت مشهور»

سهیل یاری گُلدَرّه

پژوهشگر ادبی

راقم این سطور در یادداشتی با عنوان «گویندهٔ دو بیت مشهور»[1]، دربارهٔ این دو بیت:

شَربنا شَراباً طَیِّباً عندَ طَیِّب　　کَذلک شرابُ الطَّیِّبین یَطیبُ

شَربنا و أهرَقنا عَلی الأرضِ جرعةً　　و لِلأرضِ مِن کأسِ الکِرامِ نصیبُ[2]

با توجّه به تصریح دو جُنگِ خطّی سدهٔ هشتم، گویندهٔ آن دو بیت را بدیع‌الزَّمان همدانی (۳۵۸ـ۳۹۸) دانست و اشاره کرد که در دو چاپی که از دیوان بدیع‌الزَّمان به دست آورد، نشانی از آن دو بیت نیافت.

باری، چندی پس از چاپ آن یادداشت، هنگام مطالعهٔ کتاب ارزندهٔ *الأمثال الصّادرة عَن بُیوتِ الشّعِر* حمزهٔ اصفهانی (م: ۳۶۰) بیت دوم را به این گونه دید:

شَربنا و أهرَقنا عَلی الأرضِ سُؤرَنا　　وللأرضِ مِن سُؤرِ الکِرامِ نصیبُ

(اصفهانی، ۱۴۳۰: ۶۲)

با توجّه به تقدّم ابوحمزه اصفهانی و وجود آن بیت در کتابش، بیت مزبور از بدیع‌الزّمان همدانی نیست، مگر این‌که بیت را تضمین کرده باشد.

منابع

ـ اصفهانی، حمزة بن حسن. ۱۴۳۰. *الأمثال الصّادرة عن بیوتِ الشّعِر*. تحقیق: احمدبن محمد الضّبیب. بیروت: دار المدار الإسلامی.

ـ خوارزمی، مؤیّدالدّین محمد. ۱۳۸۶. *ترجمهٔ إحیاء علوم الدّین غزّالی*. به کوشش حسین خدیو جم. چاپ ششم. تهران: علمی ـ فرهنگی.

۱. فصل‌نامهٔ پاژ، دورهٔ جدید، سال دوم، شمارهٔ سوم و چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.

۲. ترجمهٔ این دو بیت از مؤیّدالدّین محمّد خوارزمی (مترجم إحیاء العلوم در اوایل سدهٔ هفتم): «شرابی خوش خوردیم نزدیک پاکی، همچنین شرابِ پاکان خوش باشد. خوردیم و فضلهٔ آن بر زمین ریختیم، و زمین را از کأس کریمان بهره‌ای است» (*خوارزمی*، ۱۳۸۶: ج۱۶۷/۴).

اهمیت و جایگاه مردم در *شهریار* ماکیاولی

داریوش فلاحی

پژوهشگر حوزهٔ فلسفه

حجم حمله‌هایی که به ماکیاولی به عنوان فیلسوفی ضداخلاق شده است بر کسی پوشیده نیست. *شهریار* به‌عنوان آموزه‌ای برای سیاست‌ورزی به لورنتسو مدیچی تقدیم می‌شود، کتابی که دربردارندهٔ آموزه‌هایی است که نه‌تنها برای پادشاه وقت، بلکه برای هر قدرتی در هر دوره‌ای می‌تواند کارآمد باشد؛ آموزه هایی همچون ظلم، زیرکی، هوش سیاه، ریاکاری و به‌طورکلی هر آنچه در میان ما با واژهٔ منفیِ «سیّاس بودن» شناخته می‌شود. اما مسئله‌ای که در *شهریار* کمتر دیده می‌شود مردم است. *شهریار* کتابی درباره شیوه‌های حکم‌رانی مبتنی بر حفظ رضایت مردم است. در این تعارض بین مردم و شهریار، در تمام فرازهای آن، ترازوی قدرت به سمت مردم سنگینی می‌کند.

شهریار ماکیاولی را به‌طورکلی می‌توان به چهار بخش تقسیم کرد:

۱. انواع شهریاری و ارتباط با شهریاری‌های دیگر.
۲. ارتباط شهریار با سپاه
۳. ارتباط شهریار با مردم
۴. ارتباط شهریار با درباریان

در ادامه به بررسی ارتباط این چهار بخش و نقش و جایگاه مردم در هر کدام می‌پردازم. اما لازم می‌دانم قبل از بررسی مطالب اصلی دو مفهوم در اندیشهٔ ماکیاولی را توضیح بدهم: روش ماکیاولی در بررسی‌هایش بر پایه دو مفهوم اصلی شکل گرفته است: «ویرتو(virtu) » و «فورتونا (fortuna)». در ترجمهٔ داریوش آشوری به عنوان منبع اصلی مطالب، برای فورتونا معادل فارسی «بخت» و برای ویرتو معادل فارسی «هنر» استفاده شده است. ماکیاولی وجود بخت در زندگی را انکار نمی‌کند اما معتقد است که می‌توان جلوی بخت ایستاد. به تعبیری بخت مانند سیلی است که می‌آید و همه چیز را ویران می‌کند، اما این سخن به این معنی نیست که ما نمی‌توانیم سیل‌بند بسازیم. سیل همان بخت (فورتونا) است که می‌آید و نمی‌توان جلوی آمدنش را گرفت و ساخت سیل‌بند «هنر» و رفتار «هنرمندانه» است. شهریار موفق کسی است که بتواند هنر خود را در برابر بخت به بالاترین سطح برساند. فصل‌های اول دربارهٔ شیوه‌های به قدرت رسیدن شهریار در کشور خود، چگونگی حفظ قدرت در

برابر دشمن خارجی و حفظ قدرت در سرزمین‌های فتح‌شده می‌باشد. بررسی ارتباط بین قدرت‌ها و تعارض بین آنها چه به شکل تعارض با دشمن خارجی (ملت‌های همسایه) و چه به شکل قدرت‌های داخلی (مخالفان) همیشه ضلع سوم قدرتمندی دارد که رکن اصلی و تعیین‌کننده در حفظ و یا نابودی یک قدرت است: «مردم». از نگاه ماکیاولی لازمهٔ حفظ قدرت در برابر دشمن خارجی و دسیسه‌های داخلی «رضایت مردم» و لازمه فتح و تصاحب سرزمین‌های تازه «عدم رضایت مردمی» است. ماکیاولی مسئله را به سادگی به پادشاه گوشزد می‌کند که اگر مردم از تو راضی نباشند برایت نمی‌جنگند. این مردم هستند که تعیین می‌کنند کدام پادشاه برود و کدام پادشاه بماند. هیچ شهریاری با تمام زیرکی‌هایش بدون حمایت مردم نمی‌تواند قدرتش را حفظ کند. در بررسی انواع شهریاری‌ها و در فصل بررسی شهریاری‌های به ارث رسیده، پایداری در قدرت آسان‌تر از شهریاری‌های نوبنیاد است. چرا که این شهریاری‌ها نیازی به آزار مردم ندارند و مردم آنها را دوست داشته و تا زمانی که دست به بیدادگری‌های نابه‌جا نزنند که مردم را از خود بیزار کنند، همه با آنها به مهر خواهند بود. در ادامه و در فصل سوم و بررسی شهریاری‌های پیوندی و آنها که دست به تصاحب سرزمین‌های دیگر می‌زنند می‌نویسد: «کشورگشا هر اندازه هم که سپاه نیرومند داشته باشد، باز برای پا گشودن به یک سرزمین تازه از نیک‌خواهی مردم بومی بی‌نیاز نتواند بود» (ماکیاولی، ۱۳۹۷: ۶۰). ماکیاولی در فصل ششم و دربارهٔ سرزمین‌های نوبنیاد از پادشاهی موسی و کوروش مثال می‌آورد. ماکیاولی هنرمندی و مواجههٔ درست این پادشاهان با بخت را ستایش می‌کند. اما هر آنچه با نام بخت نیک در سر راه این شهریاران بزرگ که سرزمینی تازه را بنا کرده‌اند قرار گرفته است «مردمان ناراضی» بوده‌اند. این رابطهٔ تعارض‌آمیز بین مردم و شهریاران و این وضعیت انقلابی در میان مردم بوده است که شرایط و بخت کافی برای رفتار هنرمندانهٔ این پادشاهان برای رسیدن به قدرت را فراهم کرده است. ماکیاولی می‌نویسد: «نخست موسی می‌بایست بنی‌اسرائیل را در مصر بنده و ستم‌دیده یابد و آماده برای آن‌که برای رهایی از بندگی از وی پیروی کنند... کوروش می‌بایست پارسیان را از پادشاهی مادها ناخشنود یابد» (همان: ۸۰ و ۸۱). در فصل‌های بعد ماکیاولی هر نوع به قدرت رسیدن با تبهکاری را نکوهش می‌کند و آن را خلاف هنر و نیرومندی می‌داند. «کشتار همشهریان و فریب دادن دوستان و بی‌وفایی و سنگدلی و بی‌ایمانی را هنر نمی‌توان نامید. با چنین شیوه‌ها به قدرت پادشاهی دست توان یافت، اگرچه به بزرگی نتوان رسید» (همان، ۹۶). این همان ماکیاولیِ دشمن اخلاقیات است که می‌شناختیم. همان که برای هنر به یک مقدار از اخلاقیات و فضیلت معتقد است. ماکیاولی دربارهٔ کسانی که با سخت‌کشی به قدرت می‌رسند می‌گوید که آنها حتی هنگام صلح نیز نمی‌توانند از شهریاری خود دفاع کنند. ماکیاولی در فصل دهم (در باب ارزیابی قدرت شهریاری‌ها) بار دیگر بر اهمیت مردم و رضایت‌شان از شهریار تأکید می‌کند. شهریار در ارزیابی قدرت شهریاری‌های دیگر

باید این مسئله را در نظر داشته باشد که «حمله بردن به شهریاری که شهرش باروبندی نیک دارد و مردم از وی بیزار نیستند، کاری آسان نیست» (همان، ۱۰۸). چرا که اگر مردم از شهریار بیزار نباشند و انبارها از خوراک و نوشیدنی پر باشد و اسباب کار حرفه‌ای را گرد آورند تا آسایش مردم را تأمین کنند، سپاه و جنگیدن نزد مردمش ارجمند خواهد بود. ماکیاولی در فصل اول آسان‌ترین شیوه حکمرانی را، حکمرانی بر مردمی می‌داند که خودْ شهریار را انتخاب کرده باشند. مردم و سالاران در یک تعارض همیشگی به دنبال قدرت هستند. سالاران می‌خواهند زور بگویند و مردم تنها در پی این هستند که زور نشنوند. شهریاری که از دل این تعارض با انتخاب مردم به قدرت برسد همواره باید بکوشد که مردم را راضی نگه دارد نه سالاران را. چرا که «سالاران را شرافتمندانه و بی آزار رساندن به دیگران خرسند نتوان کرد... سالاران اندک‌شمارند اما مردم بسیارند» (همان، ۱۵۲). در اینجا به پیروی از ماکیاولی «این اصل را بگویم و بگذرم که شهریار را از دوستی مردم گریزی نیست وگرنه در روزگار ناسازگاری وی را پناهی نخواهد بود» (همان، ۱۰۳).

ماکیاولی در فصل‌های بسیاری بر اهمیت مردم و قدرت آنها در حفظ و تصاحب قدرت حکم تأیید می‌گذارد و سپس به بررسی شیوه‌های ساخت سپاه نیکو از دل همان مردم می‌پردازد. ماکیاولی سپاهیان شهریار را به سه نوع تقسیم‌بندی می‌کند.

۱. مردمان همان کشور
۲. مزدوران
۳. بومیان و نیروهای کمکی

ماکیاولی هرگونه کمک گرفتن از سپاهیان مزدور و بومی را خطرناک می‌داند. «اگر کسی کار دفاع از کشور خویش را به مزدوران سپارد، هرگز ایمن و آسوده‌خاطر نتواند بود، چرا که از هم گسیخته و قدرت‌طلب و بی‌بندوبار و پیمان شکن‌اند... ترسی از خدا ندارند و وفایی با انسان... جز آن دستمزد ناچیز هیچ انگیزه‌ای ایشان را به پایداری در میدان پایبند نمی‌کند» (همان، ۱۱۶). و دربارهٔ بومیان می‌نویسد: «این سپاهیان برای خداوندگار خود خوب‌اند و کارآمد، اما برای آن‌کس که فرا می‌خواندشان کمابیش همیشه خطرناک. زیرا اگر جنگ را ببازند شما باخته‌اید و اگر ببرند اسیر ایشان‌اید» (همان، ۱۲۴). پس از آنکه ماکیاولی هرگونه کمک گرفتن شهریار از نیروهای غیر مردمی را خطرناک توصیف می‌کند، در فصل چهاردهم، شهریار را دعوت می‌کند که ویرتو خود را با خواندن تاریخ، شناسایی مناطقی جنگی و غیره به بالاترین سطح برساند. اما نه بر ما و نه بر

واقع‌بینی ماکیاولی پوشیده نیست که شهریار هرچقدر هنرمندانه فن جنگ‌آوری را بیاموزد عاقبت به مردم و رضایت مردم برای پیروزی در جنگ نیاز دارد.

فصل‌های پانزده تا نوزده *شهریار* مرکزی‌ترین و مهم‌ترین بخش‌های رساله هستند. فصل‌هایی که مستقیم به شیوهٔ ارتباط شهریار با مردم و حفظ رضایت عمومی می‌پردازد. در اینجا شهریار حداکثر اضطراب را تحمل می‌کند. بیشترین استرس را دربارهٔ تشخیص درست از غلط و حفظ تعادل دارد. ماکیاولی در ابتدا علیه هر نوع آرمان‌گرایی و خیال‌پردازی موضع می‌گیرد. بعضی رفتارهای غیراخلاقی را برای شهریاری سودمند تلقی می‌کند، و چه بسا این رفتارها غیراخلاقی و غیر عقلانی نباشند، چرا که هدف حفظ رضایت و آسایش مردم است. شهریار باید بتواند تعادل بین کردار نیک و بد را حفظ کند. این مسئله عامل اصلی اضطراب شهریار است. او هیچ‌وقت نمی‌تواند بفهمد که کدام رفتار به حفظ قدرتش کمک خواهد کرد و واکنش مردم چه خواهد بود. شهریار مجبور است که در تمام تصمیم‌ها و رفتارهایش اضطراب واکنش مردم را داشته باشد. او دائم از قدرت مردم هراس دارد و تعادل بین تصمیم درست و غلط امری سخت به نظر می‌رسد. مردم غیر قابل پیش‌بینی‌اند و قدرت دارند. به تعبیر خود ماکیاولی «مردم بسیارند». ماکیاولی می‌گوید شهریار باید هنرمندانه برای حفظ قدرت تنگ‌چشم و برای حفظ رضایت مردم بخشنده باشد. در گام بعد شهریار می‌باید به نرم دلی نامدار باشد نه سنگدلی. اما ماکیاولی یادآور می‌شود که نرم دلی تا جایی مناسب است که موجب آشوب نشود. زیرا «از آشوب تمام جماعت آسیب می‌بینند» اما با سنگدلی و بردار کردن چند کس به فرمان شهریار، نه‌تنها به سنگدلی و بدنامی ختم نمی‌شود، بلکه برای حفظ رضایت مردم نیاز به احساس امنیت الزامی است. ماکیاولی می‌گوید که بهتر است مردم از شهریار بترسند تا آن‌که او را دوست بدارند. اما ترس نباید چنان باشد که مردم را برانگیزد. چرا که مردم «تنها در پی آنند که زور نشوند» (همان، ۱۰۲). و این‌که «شهریار در میان مردمی که با وی کینه‌توز باشند آسوده نتواند بود. چرا که مردم بسیارند» (همان، ۱۰۲). شهریار باید از دست‌برد زدن به مال مردم پرهیز کند. چرا که «مردم مرگ پدر را زودتر فراموش می‌کنند تا از دست رفتن میراث پدر را» (همان، ۱۴۳). فصل هجدهم شاید بیشترین قرابت را به ماکیاولی دشمن اخلاقیات داشته باشد. در این فصل قاعدهٔ اصلی دنیای سیاست مطرح می‌شود: ریاکاری. ماکیاولی به تعبیری از ضرب‌المثل «عقل مردم به چشمشان است» شهریار را به ریاکاری دربارهٔ مردم، دین و صداقت دعوت می‌کند. اما این تمام مسئله نیست. ماکیاولی پس از آنکه به بررسی چند کردار مهم از قبیل بخشندگی، تنگ‌چشمی، نرم‌دلی و سنگ‌دلی و... که شهریار باید در قبال مردم تعادل

بین آنها را حفظ کند می‌پردازد، به مسئلهٔ اصلی در چرخهٔ مباحث کتاب بر می‌گردد که همان رضایت مردم و قدرت مردم است.

فصل نوزدهم به عنوان طولانی‌ترین فصل رساله، مهم‌ترین فصل رساله نیز هست. در این فصل شهریار باید تمام اعمالش را معطوف به حفظ رضایت مردم بکند. نفرت‌انگیز شدن در چشم مردم نکته‌ای است بس سترگ. نفرت از شهریار عامل اصلی سقوط او در برابر سایر قدرت‌طلبان و دسیسه‌گران است. چرا که اگر دسیسه‌گران احساس کنند که با کشتن شهریار مردم را به جوش می‌آورند، هرگز دست به این کار نمی‌زنند. ماکیاولی در یک پاراگراف نتیجهٔ تمام مثال‌هایش را چنین می‌نویسند: «پس تا زمانی که مردم در حق شهریار نیک‌اندیش‌اند، نمی‌باید از دسیسه‌ها غمی به دل راه داد، اما آنگاه که مردم دشمن وی باشند و از او بیزار، می‌باید از هرکس و هرچیز بهراسد» (همان، ۱۵۴). پس از بررسی ارتباط شهریار با مردم، در بخش چهارم کتاب ارتباط شهریار با درباریان بررسی می‌شود. شهریار برای انجام این مسئولیت سترگ به رایزنی با دیگران نیازمند می‌شود. ماکیاولی سه نوع مغز را برای رایزنی شهریار برمی‌شمارد. یکی آنکه خود را درمی‌یابد، دوم آنکه آنچه را دیگران دریافته‌اند درمی‌یابد. سوم آنکه نه به خود درمی‌یابد و نه به دیگران. ماکیاولی بهترین آنها را وزیری می‌داند که در اندیشهٔ شهریار باشد نه خود؛ و بدترین نوع رایزن را چاپلوسان می‌داند. اگر وزیران کارآمد و وفادار باشند و همچین خود شهریار بتواند رضایت وزیران را حفظ کند، حفظ رضایت مردم و حفظ قدرت راحت‌تر خواهد بود.[۱]

شهریار کتابی است که در تمام فرازهای آن حضور مردم دیده می‌شود. قدرت دائماً مضطرب است و نگران جایگاه خود. باید این نکته را دائم به شهریار گوشزد کرد که به تعبیر فوکو هر جا قدرت هست، مقاومت هم هست. و به تعبیر اسپینوزا هیچ شئ فردی وجود ندارد که شئ دیگری نتواند به لحاظ توان و قدرت بر آن پیشی نگیرد. شئ مذکور هرچه باشد شئ قدرتمند دیگری وجود دارد که آن را از میان بردارد. و طبق گفتهٔ خود ماکیاولی «کدام زیر و زَبَر شدنی است که زیر و زبر شدن‌های دیگر نطلبد؟»(همان، ۵۸).

این قدرت و شهریار است که در جای اشتباهی ایستاده است و باید برای حفظ جایگاه خود تلاش کند. در اندیشهٔ ماکیاولی شهریار هرگز قادر نیست قدرت مطلق خود را بر مردم اعمال کند، بلکه مقاومت و شورش

۱ . نکتهٔ جالب دربارهٔ مطالب *شهریار* این است که اگر خواندن چهار بخش اصلی این کتاب را از پایان رو به آغاز بخوانیم، انسجام خودش را حفظ می‌کند. این وحدت و یکپارچگی، ارتباط مستحکم این چهار رکنِ شهریاری را نشان می‌دهد که هر کدام لازم و ملزوم یکدیگرند.

هربار به یک شکل خودش را پدیدار می‌کند. ارتباط بین هنر و بخت، ارتباط بین قدرت و مردم است. *شهریار* ماکیاولی کتابی است دربارهٔ مواجههٔ شهریار با قدرت مردم. رابطهٔ شهریار با مردم در اندیشهٔ ماکیاولی مانند رابطه لویاتان و مردم در اندیشهٔ هابز نیست. برای ماکیاولی برخلاف تلقی هابز از «انسان گرگ انسان است» با «مردم گرگ شهریارند» مواجهیم. ماکیاولی اشاره‌ای به شیوه‌های مقاومت و شورش مردم نمی‌کند. او فقط هشدار می‌دهد که اگر ناراضی باشد سیل می‌شوند و بنیان‌های قدرتت را با خود می‌برند. در واقع سیل اصلی که ماکیاولی به عنوان نوعی از بخت مثالش را می‌زند مردم و قدرتشان است. تمام آنچه با نام هنرمندی شهریار تعریف می‌شود، شیوه‌های جلوگیری از آسیب‌های سیل عظیم ناراضیان است. شورش ناراضیان تهدیدی است که دائم احساس می‌شود. سخن را با این جمله از خود ماکیاولی از فصل «در باب سودمندی یا زیانمندی دژها» کوتاه می‌کنم: «بهترین دژ همانا پرهیز از نفرت انگیختن در مردم است، زیرا هیچ دژی تو را در امان نخواهد داشت اگر مردم از تو بیزار باشند» (همان، ۱۶۹).

منابع

ـ اسپینوزا، بندیکت. (۱۳۹۶). *اتیک (علم اخلاق)*. چاپ دوم. تهران: شفیعی.

ـ دل لوکزه، فیلیپو. (۱۳۹۷). *مواجههٔ ماکیاولی و اسپینوزا*. چاپ اول. تهران: ققنوس.

ـ ماکیاولی، نیکولو. (۱۳۹۷). *شهریار*. چاپ هشتم. تهران: آگه.

ـ ماکیاولی، نیکولو. (۱۳۹۴).*گفتارها*. چاپ سوم. تهران: خوارزمی.

آتش دل

مختار جعفری

لیسانس زبان و ادبیات فارسی

آتش قرار دل سوخت چون خشک بیشه‌زاران　　فریاد برکشم من چون نالهٔ هزاران
می‌جوشد از درونم از هجرْ چشمه‌ساران　　سیلاب اشک جاریست چون آب جویباران
بگذار تا بگرییم چون ابر در بهاران　　کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

صبرم چو تیر طایر از دل رمیده باشد　　از آتش فراقت خون در دو دیده باشد
بحریست عاشقان را کز آب دیده باشد　　مرغ قرار عاشق چون سر بریده باشد
هر کو شراب فُرقت روزی چشیده باشد　　داند که سخت باشد قطع امیدواران

هر شب دعا کنم بل آید به خواب چشمم　　دور است خواب و آرام از اشک و تابِ چشمم
می‌دوزم از فراقت بر ماهتاب چشمم　　دلخوش کند ز هجرت دل بر سراب چشمم
با ساربان بگویید احوال آب چشمم　　تا بر شتر نبندد محمل به روز باران

ذکرش به بحر یادم پیوسته رو به کثرت　　یاد شمیم زلفش صبرم نمود غارت
وصل جمال محبوب باشد نعیم و ثروت　　پر گشت جام عمرم از تلخی مرارت
بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت　　گریان چو در قیامت چشم گناهکاران

در آتش فراقت نی خواب و راحت آمد　　اغلال و بند گویی بر پای ساعت آمد
بستم ره خیالت اشک ندامت آمد　　انوار فجر صادق گویی به غارت آمد
ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد　　از بس که دیر ماندی چون شام روزه‌داران

بر کوه طورِ صبرم از ابرهای عشقت　　بگرفت برق و گم شد صبر از هوای عشقت
سر گشت مات و حیران در سرسرای عشقت　　دل شد غریق بحرِ طاقت‌زدای عشقت

چنـــدین کـــه برشـــمردم از مـــاجرای عشـــقت
انـــــــدوه دل نگفـــــــتم الا یـــــک از هـــــزاران

پیچیـــده از فـــراقش بـــر دل بســـی سلاســـل
مهـرش بـه دل درآمیخـت چـون جـان در آب و در گـل

نوشـــم شـــراب هجـــرش لبریـــز از هلاهـــل
بـــر تـــار و پـــود جـــانم دلـــدار کـــرده منـــزل

ســعدی بـــه روزگـــاران مهـــری نشســـته در دل
بیـــرون نمـــی‌تـــوان کـــرد الا بـــه روزگـــاران

احـــوال دل نگنجـــد در شـــعر و در حکایـــت
چشـــم از غمـــت فروبســـت ســـیلاب بـــی‌نهایـــت

در گـــوش شـــاه دلبـــر بســـته ره شـــکایت
مختـــار و برگزیـــده گـــویم ســـخن بـــه غایـــت

چنـدت کـنم حکایـت، شـرح ایـن قـدر کفایـت
بـــاقی نمـــی‌تـــوان گفـــت الا بـــه غمگســـاران