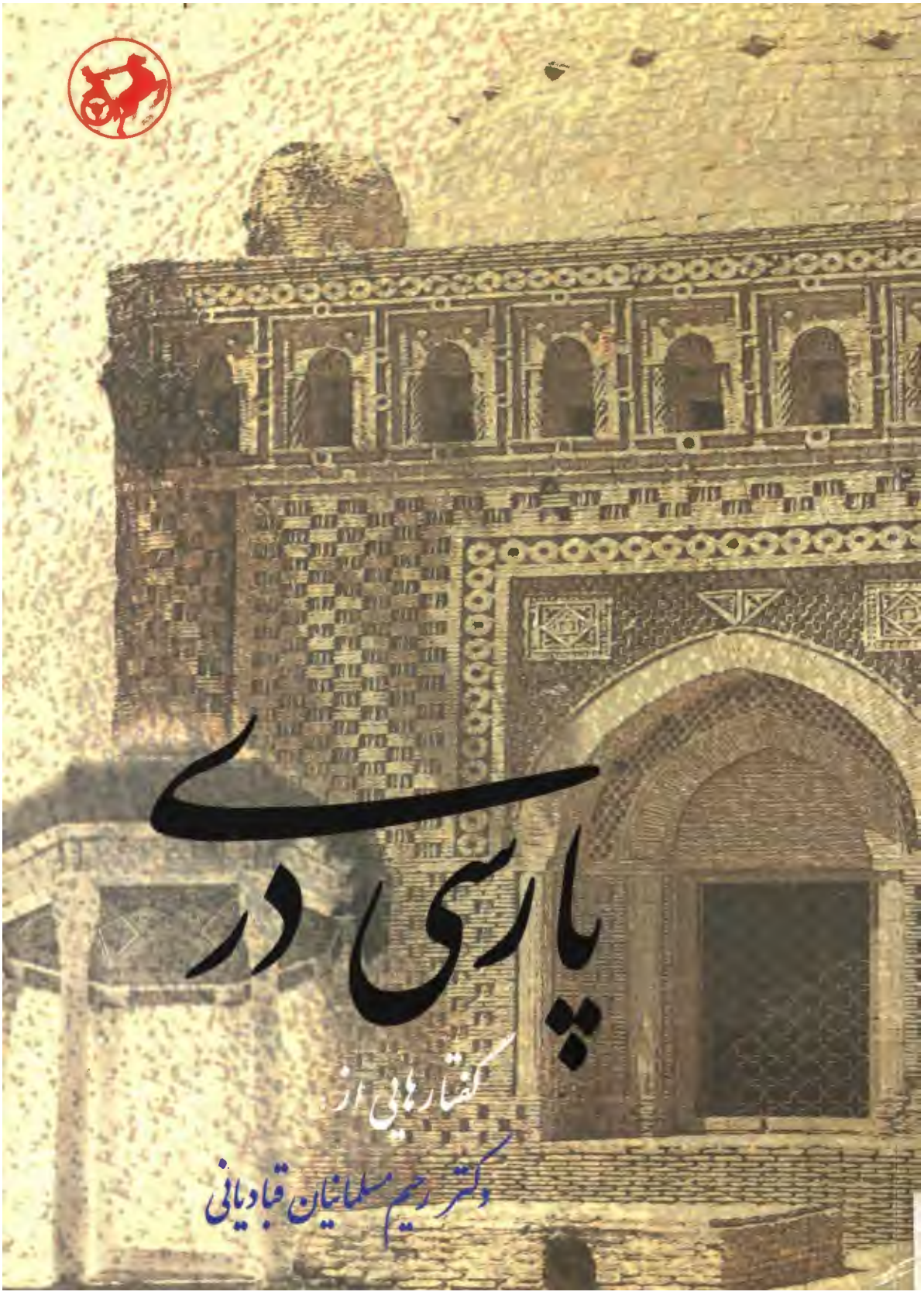


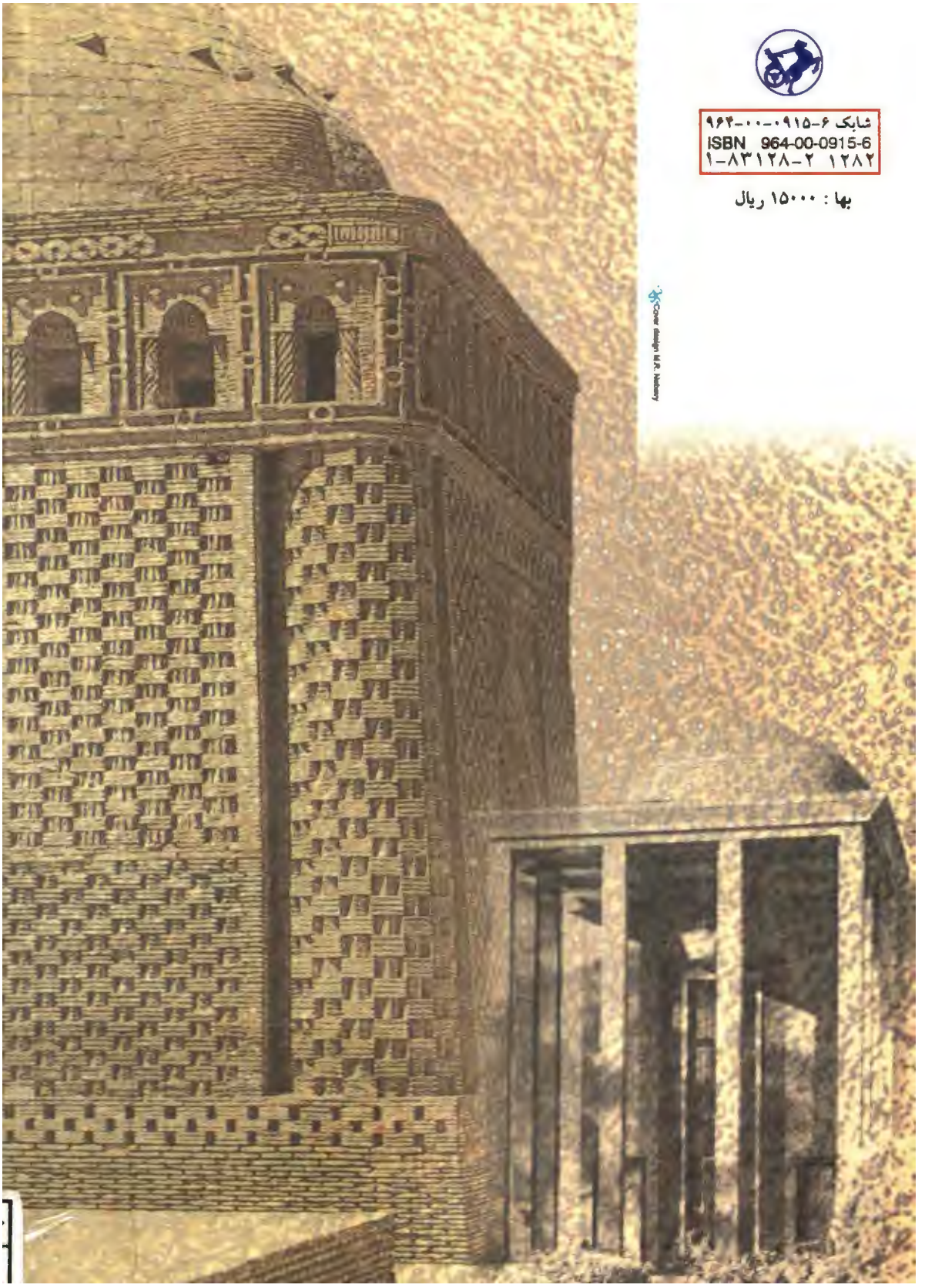
پارسی دری

گفتارهایی از

دکتر رحیم مسلمانیان قبادیانی

شابک ۶-۰۹۱۵-۰۰-۹۶۴
ISBN 964-00-0915-6
۱-۸۳۱۲۸-۲ ۱۲۸۲

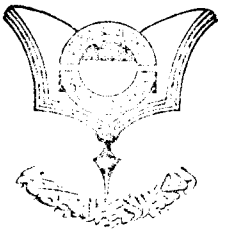
بها : ۱۵۰۰۰ ریال



پارسی دری
کتابخانه مرکزی جامعه مسلمانان قادیانی
۴/۸۸
ق ۱/۶

بسم الله الرحمن الرحيم

١٠٠٧



اسکن شد

پارسی دری

گفتارهایی از:

دکتر رحیم مسلمانیان قبادیانی

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

تهران، ۱۳۸۳

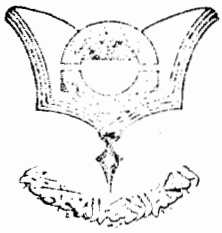
۱۸۲۴۴

مسلمانیان قبادیانی، رحیم، ۱۹۳۸ - م.
پارسی دری /گفتارهایی از رحیم مسلمانیان قبادیانی . - تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.
۲۴۶ ص.
ISBN 964-00-0915-6

فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه بصورت زیرنویس.
چاپ اول: ۱۳۸۳.
۱. فارسی دری. الف. عنوان.
۲ پ ۵ م / ۳۰۴۹ PIR ۰ف د ۴
کتابخانه ملی ایران
۸۲-۳۳۱۴۶م

پارسی دری
گفتارهایی از: دکتر رحیم مسلمانیان قبادیانی
چاپ اول: ۱۳۸۳
چاپ و صحافی : چاپخانه سپهر، تهران
شمارگان : ۲۰۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

شابک ۶-۰۹۱۵-۰۰-۹۶۴ ISBN 964-00-0915-6
مؤسسه انتشارات امیرکبیر تهران، میدان استقلال.
WWW.AMIR-KABIR.COM



فهرست مطالب

عنوان	صفحه
سرسخن (رهنمای این دفتر)	۷
خاستگاه زبان و ادب دری	۱۱
پرنده‌های بیگانه؟	۲۵
سه سخن پیرامون استاد رودکی	۳۳
۱. قطره باران	۳۳
۲. ردیف: «بود»؟ یا «شد»؟	۳۸
۳. شناختی دیگر از آدم‌الشعرا	۴۲
چند سخن پیرامون حکیم فردوسی	۴۷
۱. جایگاه حکیم فردوسی در جامعهٔ تاجیکان	۴۷
۲. شاهنامه‌پژوهی در آسیای مرکزی	۵۶
۳. شاهنامه، شاهِ نامه‌ها	۶۲
چار سخن پیرامون حکیم ناصرخسرو قبادیانی	۶۵
۱. نگاه حکیم به شعر خود	۶۶
۲. فخریهٔ حکیم	۷۳

۳. نگاهی به زبان «سفرنامه» ۷۸
۴. زادگاه حکیم ۸۴
دو سخن پیرامون «چهار مقاله» ۸۹
۱. شعر و شاعری ۸۹
۲. نگاهی به زبان ۹۷
حکیم نظامی: «بیدار تَرَک»؟ یا «بیدار تُرْک»؟ ۱۰۵
نقشی جاوید ۱۱۳
۱. فردوسی ۱۱۳
۲. نظامی ۱۱۷
۳. خسرو دهلوی ۱۲۲
چند برداشت ۱۲۶
خواجه‌نصیر نظریه‌دانی بی‌نظیر ۱۳۱
بررسی و چاپ آثار سعدی در تاجیکستان ۱۴۵
خواجه و طرز خواجو ۱۵۵
دو نشان شعر عالی ۱۶۳
خواجه حافظ و تیمور لنگ ۱۷۱
حسن مقطع کمال ۱۷۹
سخن‌شناسی که بی‌نظیر بوده، و مانده... ..... ۱۹۳
«تخلص» چیست؟ «گریزگاه» کدام؟ ۲۰۹
حیات اجتماعی و تصویر شاعرانه ۲۲۱

سرسخن

رهنمای این دفتر

خاستگاه زبان و ادب دری. این گفته که: زبان و ادب دری در خراسان بزرگ (بلخ و بخارا و سمرقند و خجند ...) به دنیا آمده، سپس در سراسر ایران‌زمین گسترش یافته است، حقیقت دارد. نخستین پارهٔ دری که دسترس هست، سال ۵۶ هـ. / ۶۷۶ م. در بخارا سروده شده است. پژوهشگرانی فارسی معاصر را «نازا» گفته‌اند؛ اگر ویژگی‌های دستوری زندهٔ فارسیِ تاجیکی به کار گرفته شوند، می‌توان این زبان را زایاکرد.

پرنده‌های بیگانه؟ واژه‌های «بالکان» و «سوژه» را بیگانه و آمده دانسته‌اند که درست نیست؛ اینها را داشتیم، و داریم.

سه سخن از آدم‌الشعرا رودکیِ سمرقندی:

۱. «قطره باران»؛ قطرهٔ باران نیست، دانهٔ گیاهی است مشهور.

۲. ردیف پایانی «شکایت از پیری»؛ «شد» است، نه «بود».

۳. میرِ بخارا رونده است و بخارا جاویدانه.

چند سخن از حکیم فردوسی. شاهنامه، «میهن‌نامه» است و جایگاه خداوندش پیش تاجیکان به اندازه‌ای است که در پایداری هویت این ملت کارساز آمده.

چارسخن از ناصرخسرو. حکیم با شعر خود افتخاری داشته، که حق هم با اوست. مدیحه

نگفته، بلکه کشاورزان و صنعت‌وران را ستوده و تنها همین‌ها را قهرمان واقعی دانسته.

دو سخن از نظامی عروضی سمرقندی. وی هم دربارهٔ شعر، نظری جالب داشته؛ هم در کاربردِ واژه‌های زبان مادری کوشیده و موفق هم بوده، درست همان کاری که حکیم قبادیانی کرده بود.

نظامی: «بیدار تَرَک»؟ یا «بیدار تُرْک»؟ حکیم پادشاه را «بیدار تُرْک» نگفته است، بلکه مصلحت داده: بیدار شاهی با کاردانی است، بیدارتر باش، هرچه می‌توانی!

نقشی جاوید. فردوسی و نظامی و امیرخسرو، با استفاده از نقش باربد، روی این معنیِ سازنده تأکید کرده‌اند که امن کشور و آسایش مردم و گسترش داد و راستی و پیشرفت فرهنگ و هنر وابستهٔ همدیگرند.

خواجه‌نصیر: نظریه‌دانی بی‌نظیر. اگرچه فارابی، بوعلی و دیگران به تعریف شعر پرداخته و نکته‌هایی مهم گفته‌اند، اما تعریفی کامل‌ترین، ساده و دسترس‌ترین را دانای توس به میدان آورده است، تعریفی که هنوز هم پای برجاست.

بررسی و چاپ آثار سعدی در تاجیکستان. شیخ، میان تاجیکان، در شمارِ عزیزترینِ عزیزان پیشین می‌آید که چاپ فراوان آثارش، پژوهش‌های بسیاری درباره‌اش، نگهداری کهنه‌ترین نسخهٔ قلمی کتابش گواه بوده می‌تواند.

خواجه و طرز خواجو. این بزرگوار از آن پیر اسرار، سرّ سخن آموخته است؛ و اما در نیمه‌راه نمانده، بلکه پیش رفته، تا ستیغ هنر رسیده است.

خواجه‌حافظ و تیمور لنگ. وی، آوازهٔ فرهنگ‌پروری این را دورادور شنید و گرم ستود؛ چون وحشانیت‌هایش را دید، با همهٔ توانش درافتاد، و تکه‌تکه‌اش کرد، با شمشیر سخن.

عطاءالله: سخن‌شناسی بی‌مانند. در شناخت سخن و ابزار آن، کسی مانند وی نبوده؛ پس از وی هم به میدان نیامده است.

«تخلص» چیست؟ «گریزگاه» کدام؟ یکی رشد کرد و معنی دیگر هم گرفت؛ معنی دوم، رفته‌رفته جامهٔ «گریزگاه» را به تن پوشید.

حیات اجتماعی و تصویر شاعرانه. اهل جامعه می‌خواهد یا نمی‌خواهد، محیط سیاسی و اجتماعی مُهر خود را بر فرهنگ زمان می‌گذارد. ادبیات، همانند تاریخ، آیینهٔ

زمان‌هاست؛ شاید با همین تفاوت که این آیینه قدنما نیست. بوی تاریخ را از همین یک تصویر شاعرانهٔ ترک نیز می‌توان شمید.

البته که این برداشت‌ها از یک رهی‌ست؛ برداشت پژوهشگران شاید دیگر باشد ...

در پایان این پیشگفتار کوتاه، سپاس از دست‌اندرکاران گرامی انتشارات امیرکبیر واجب است، که سبک نگارش تاجیکی را بزرگوارانه رعایت کرده‌اند.

تهران، دی‌ماه ۱۳۸۱

پروفسور رحیم مسلمانیان قبادیانی

استاد دانشگاه ملی تاجیکستان

مشاور علمی بنیاد دایرةالمعارف اسلامی

خاستگاه زبان و ادب دری[1]

دربارهٔ خاستگاه زبان و ادب دری دو عقیده گفته می‌شود: ۱. جنوب‌غربی ایران‌زمین. ۲. شمال‌شرقی همان سرزمین تاریخی.

پیشنهاد دوم بیش از پیش گفته می‌شود. چنانکه محمد محیط طباطبایی باور دارد:

در نخستین قرن هجری این زبان در وزن شعر
بر زبان مردمی در بلخ و سُغْد آغاز یافت.[2]

نکتهٔ مکانی در این شعر جای بحثی ندارد. دری در بلخ و سغد پدید آمده است، در سدهٔ نخستِ هجری زبان شعر بوده است. یعنی آن در شعر عرض هستی می‌کرده است.

آقای متین‌دوست، اگرچه احتیاط‌کارانه، اما درست می‌گوید: «شاید زبان فارسی چندین قرن پیش از غلبهٔ اعراب با کیش مانی در ماوراءالنهر نفوذ کرده بود.»[3]

استاد شفیعی کدکنی با اعتماد کامل می‌گوید: «نمی‌توانیم شعرِ دری را پدیده‌ای که

---

۱. خوانده شده در: نخستین همایش ملی ایرانشناسی، ۲۷ خرداد ماه ۱۳۸۱. چاپ شده در: فصلنامهٔ اکو، پاییز ۱۳۸۱. ش ۳. ص ۲۳ - ۳۰.

Adab, 2002, n. 4, s. 20 - 23.

۲. محمدمحیط طباطبایی. «زبان فارسی». آینده، (فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۶۷). ش ۱ ـ ۲، ص ۴.

۳. احمد متین‌دوست. «زبان‌های ایرانی کنونی در تاجیکستان». نامهٔ پارسی، س ۵، ش ۲، تابستان ۱۳۷۹، ص ۶۱.

پس از اسلام به وجود آمده باشد، بدانیم.»، «امروز ثابت شده و قراینِ استوارِ تاریخی و زبان‌شناسی بر این موضوع تصریح دارند که زبان دری، زبانِ تازه‌ای نیست، بلکه پیشینه‌ای کهن دارد که در عرض زبان پهلوی است.»[۱]

همین معنی را استاد خانلری هم گفته است: «می‌دانیم که شعر فارسی قدیم، مانند موجی، از گوشهٔ شمال‌شرقی ایران برخاست و همهٔ این سرزمین را فراگرفت.»[۲]

درست در مقابل این عقیده، فکر دیگری نیز گفته شده، و گفته می‌شود. چنانچه روانشاد نادر نادرپور در سال ۱۳۷۳ ه./۱۹۹۴ م. گفته بود که: «شهر مداین [...] نخستین پایگاه زبان دری بوده است و ماوراءالنهر و افغانستان [...] جلوه‌گاهِ بعدیِ این زبان به‌شمار رفته‌اند.»[۳]

به گفتهٔ پژوهشگر تاجیک، دکتر قیام‌الدین ستاری: «وطن اصلیِ فارسیِ دری، شرق ایران، ماوراءالنهر و خراسان است، و این زبان سپس به دیگر موضع‌ها گسترش یافته است.»[۴]

استاد کدکنی نیز همین معنی را تأکید کرده بود: «در مشرقِ ایران و دربارِ شاهان بدان سخن می‌گفته‌اند.»[۵]

دانشمندانی نیز مانند: ملک‌الشعرا بهار، صدرالدین عینی، عبدالغنی میرزایف، باباجان غفوروف، ذبیح‌الله صفا، علامه قزوینی و دکتر کامیار باور دارند که فارسی دری نخست در خراسان، به طور مشخص در سمرقند و بخارا و بلخ، پدید آمده است. راستیِ این گفته را گواهی‌هایی می‌توانند نشان دهند. چنانچه، هنگامی قتیبه‌بن مسلم سال ۹۵ ه. / ۷۱۳ م. در شهر بخارا مسجدجامع برپا کرد و مردم نماز می‌گزاردند، پاره‌ای از قرآن کریم را به فارسی ترجمه کنانندند، یعنی که عربی بلد نبودند و نماز را هم به فارسی ادا

---

۱. محمدرضا شفیعی کدکنی. «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی». آرش، شمارهٔ ۶، ۱۳۴۱، ص ۲۰.

۲. پرویز ناتل خانلری. هفتاد سخن، ج ۱. تهران، توس، ۱۳۶۷، ص ۴۳.

3. Nādiri Nādirpūr. Erāniyān: yakkasovārāni dugānagī. "Guli murād", 2000, N1-6 (9), s.28.

4. Qiyāmiddīn Sattārī. Naqshi zabāni fārsī dar tamadduni Āsiyaī Markazī. "Sipehr", 2001, w3, s. 6-7.

۵. شفیعی کدکنی. «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی». آرش، ش ۶ (۱۳۴۱). ص ۲۰.

کردند. همچنین، در ۱۱۰ هـ./ ۷۲۸ م. یک تبلیغ‌گر عرب در سمرقند از تبلیغِ اسلام دست کشید و عذر پیش آورد که خود فارسی را خوب نمی‌داند.[۱]

امروز بی‌تردید می‌توان گفت، این زبان، صرف‌نظر از اینکه دری نام داشت یا نامی دیگر و یا هنوز بدون نامی، مدت‌ها پیش از آمدن عرب‌ها به آن سامان، در ورارود، و به احتمال قوی، کنار چپِ آمونیز، زبانِ زندهٔ مردم بوده است. حق با استاد محمدجان شکوری بخارایی است که می‌گوید: «فارسی دری از زبان‌های خود ویژهٔ ایرانی بوده، از قدیم در میهن ایرانیان شرقی، در سرزمین اجداد تاجیکان، در خراسان و ماوراءالنهر ریشه‌های عمیق تاریخی داشته، در برابر زبان‌های باستانی سغدی، خوارزمی، باختری و غیره عمل می‌کرد و در حدودِ آنها با سرعت گسترش می‌یافت.»[۲] شاید توان گفت، این زبان در آن روزگار و آن سرزمین‌ها، جایگاه زبان بین‌المللی را داشته است.

کهنه‌ترین شعر پاره به زبان دری که مُستند است و دربارهٔ حادثهٔ سال ۵۶ هـ. / ۶۷۵ - ۶۷۶ م. حکایتی ظریفانه می‌کند، و به کوشش روانشاد استاد عبدالحسین زرین‌کوب آشکار گردیده[۳]، این است:

کور خمیر آمد،
خاتون دروغ کنده

و اما سخن‌شناسان در معنیِ این سخن درمانده‌اند. استاد زرین‌کوب اقرار کرده که: «ضبط و معنیِ الفاظِ این دو پاره شعر [...] روشن نیست و احتمال غلط و تصحیف در پاره‌ای از الفاظِ آن هست.»[۴] استاد شکوری «کنده» [kunda] را درست تفسیر کرده‌اند که به زبان کودکانه، معنیِ «کردن» [kardan] را دارد.[۵]

و اما دو واژهٔ نخست، «کور خمیر» مورد بحث قرار گرفته است. دکتر وحیدیان کامیار

---

۱. محمدجان شکوری بخارایی، خراسان است اینجا. دوشنبه، ۱۹۹۶، ص ۱۳۹ و بعد.
۲. همان. ص ۱۴۱ و بعد. رحیم مسلمانیان قبادیانی. «پارسی دری در آسیای مرکزی». انتخاب، ش ۳۲۳، ۲ خرداد ۱۳۷۹، ص ۶.
۳. دکترعبدالحسین زرین‌کوب. «یادداشت و اندیشه‌ها». از مقالات، نقدها و اشارات. تهران، سخن، ۱۳۷۹، ص ۱۴۵. منبع اصلی: «اسماءالمغتالین من‌الاشراف فی‌الجاهلیة والاسلام»، تألیف ابوجعفر محمدبن حبیب بغدادی (ف ۲۴۵ هـ.). ۴. همان.
۵. محمدجان شکوری بخارایی. خراسان است اینجا. ص ۱۴۱.

«گو ور خمیر» خوانده، و تخمین کرده که «ور خمیر آمدن یعنی شوهر خواستن» باشد.[۱] این معنی نمی‌تواند درست باشد. استاد شکوری نوشته است: «چنانکه متخصص زبان‌های قدیم فارسی دکتر دادخدا سیم‌الدین‌وف لطفاً شرح داد، واژهٔ «خمیر» گونهٔ سغدی و خوارزمیِ واژهٔ عربیِ «امیر» است.»[۲] دکتر ستاری نیز همین عقیده را جانبداری کرده.[۳]

و اما جالب دقت این است که استاد شکوری، صاحب «خمیر» را بدون اشتباه تعیین کرده: «در این صورت «کور خمیر» همان امیر خراسان سعیدبن عثمان خواهد بود که شاید چشمش نقصی داشته است».[۴]

شرحی که پیشنهاد می‌شود چنین است، واژهٔ موردنظر با خمیرِ اصلی، یعنی همان که از آن نان می‌پزند مناسبتی ندارد، بلکه در واقع با همان سعیدبن عثمان بستگی دارد.

باید یاد آورد که تکهٔ مذکور از سرودی بوده که از زبان کودکان به میدان آمده است. «کُنده» (کَرْده) می‌تواند به این گواه باشد. این حال در ادبیات دیده شده است؛ چنانچه در اسرار التوحید: «گفت: به دلم گذشت که اگر این خدمت وَرْنایی کُنْدی، بهتر باشدی.»[۵] کودکان و نوجوانان، حتی جوانانِ شوخ‌طبع، این عادت را دارند که جهت خنده و تمسخر، نام یکدیگر را شکنند، حرفی به نام حریف افزایند یا بکاهند، یا دیگر کنند، مانند «اکرم ـ پکرم»، «رحمت ـ شهمت»، «محسن ـ کوهسن»، و ... شکی نیست که «امیر ـ خمیر» نیز از همین شمار باشد.[۶]

باید افزود که موضوع نخستین شعرهای دری بحثی داغ دارد. چنانچه کیای شامیان

---

۱. دکتر تقی وحیدیان کامیار. «زبان دری، ادامهٔ پهلوی ساسانی نیست». همشهری، ش ۱۹۷۲ (۱۶ آبان ۱۳۷۸).
۲. محمدجان شکوری، همانجا.
۳. ستاری، همانجا.
۴. محمدجان شکوری، همان.
۵. اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید. تألیف محمدبن منوربن ابی سعدبن ابی طاهربن ابی سعید میهنی. مقدمه، تحصیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران، آگاه، ۱۳۸۱، ص ۱۵۹.
۶. در همین راستا، منظره‌ای پیش چشم می‌آید: در تاریخ ۹ بهمن‌ماه ۱۳۷۸ در اتوبوس خط «پل مدیریت» ـ «امامزاده»، به مشاهده رسیده بود. نوجوانی شوخ از شاگردان مدرسهٔ راهنمایی آیت‌الله سعیدی، به یک همدرس خود به تکرار خطاب می‌کرد (اگرچه مخاطب پروایی نداشت): «ای امیری، عجب خمیری!» یعنی که «هنر» از «خمیر» «امیر» ساختن را نه تنها بچه‌های بخارایی، بلکه نوجوانان امروزهٔ تهرانی هم داشته‌اند.

ساروکلائی مقاله‌ای جداگانه نوشته و با نقل مثال و دیدگاه‌های استادان بهار و صفا اکتفا کرده و اما از بررسی دیدگاه‌های استادان زرین‌کوب، شفیعی کدکنی، شکوری، کامیار، متین‌دوست و دیگران خود داشته است.[۱]

و اما دربارهٔ واژهٔ «کور»، تاریخ‌نگاران آورده‌اند: «سعیدبن عثمان» در سال ۵۶ هـ. / ۶۷۵ ـ ۶۷۶ م. به امارت خراسان منسوب شد. هنگامی وی «آهنگ بخارا کرد، گروهی بسیار از راهزنان و مردم‌کُشان و بندیان، به بوی تاراج و غنیمت، در سپاهِ وی در آمدند.»[۲] سعید در بخارا با خنگ خاتون که حکومت آن سرزمین را در اختیار داشت، آشتی کرد؛ خاتون به‌خاطرِ پیشگیری از خونریزی، تعدادی اشراف‌زادگان را گروگان داد و صلح کرد. امیر عازمِ سمرقند شد و جنگِ شدیدی درگرفت. سمرقندیان در دفاع از آب و خاک خود مقابلتی جانانه نشان دادند و در روز سوم از آن جنگ، سعید کور شد.

تاریخ‌نگار بلاذری نوشته است: «پس از آن، به جنگ سمرقند شد. [...] سعید بر درِ سمرقند فرود آمد. و سوگند خورد که تا شهر را فتح نکند، از جای نجنبد. و با منجنیق به سوی کُهن دژِ شهر سنگ می‌افکند. سه روز با اهل آن نبرد کرد. جنگِ سوم‌روز از جنگهای دیگر شدیدتر بود. در آن کارزار، چشم او و چشم مُهَلَّب‌بن ابی صفره، از کاسه به در آمد. بعضی گویند: «چشم مهلّب در طالقان کور شده بود.»[۳] بدین‌ترتیب، حدسی که استاد شکوری و دکتر ستاری زده‌اند به تمام درست بوده است.

بلاذری در ادامه گفته: «قُثَم‌بن عباس‌بن عبدالمطلب که همراه سعیدبن عثمان بود، در سمرقند درگذشت. بعضی گویند: در آنجا به شهادت رسید (...). مالک‌بن الرَیْب در هجای سعید گوید: روز نبرد سغد از وحشت چنان لرزیدی که ترسیدم ترسا شود.»[۴] افزودنی است، آرامگاه قثم‌بن عباس در تپه‌ای در کنار سمرقند واقع است، گورستانی که نام «شاه زنده» را دارد.

جایی تاریک در پارهٔ بالا «دروغ کنده» است. برداشتی امکان‌پذیر می‌تواند همین

---

۱. اکبر شامیان ساروکلائی. «پیشینهٔ شعر فارسی». کیهان فرهنگی، ش ۱۷۷، تیر ۱۳۸۰، ص ۳۲ ـ ۳۵.
۲. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب. «یادداشت و اندیشه‌ها». از مقالات، نقدها و اشارات. تهران، سخن، ۱۳۷۹، ص ۱۴۳.
۳. احمدبن یحیی البلاذری. فتوح‌البلدان. ترجمهٔ دکتر آذرتاش آذرنوش. چاپ دوم. تهران، سروش، ۱۳۶۴، ص ۱۶۶.
۴. همان، ص ۱۶۷ ـ ۱۶۸.

باشد: در بازگشتِ سعیدبن عثمان از جنگِ سمرقند، جنگاوران بخارایی حمله‌ور شدند، گویی خاتون عهد خود را شکست و سعید بزرگزادگان بخارا را آزاد نکرد، و با خود بُرد.[۱]

تنها نکته‌ای که نیاز به توضیح را دارد، این است که تاریخ‌نگارانی بیگانه، بنابر غرض‌هایی معلوم، از ملکهٔ بخارا بدگویی کرده‌اند، داغ بدنامی در عشق‌بازی با سعید زده‌اند. عجب است، گاهی پژوهشگران خودی نیز همان فریب را خورده‌اند. چنانچه، استاد بزرگوار زرین‌کوب هم بر این عقیده‌اند که: «خاتون بر این عرب شیفته گشت و مردم به زبان بخارایی در این باره سروده‌ها ساختند.»[۲]

عجایب اینجاست: پژوهشگرانی پارهٔ مذکور را بدون آنکه معنیِ آن را روشن کرده باشند کورکورانه و غرض‌آمیز، به عنوان سند آورده‌اند، گویی مردم بخارا ماجرای عشقی خاتون و امیر را داستان کرده‌اند، درحالی‌که بوی این معنی از آن شعر برنمی‌آید، درحالی‌که قضیه برعکس است: کور امیر محکوم شده است، نه خاتون.

و اما تاریخ‌نگار تاجیک، ابوبکر نرشخی (۲۸۶ ـ ۳۳۹ (۳۴۹) هـ. / ۸۹۹ ـ ۹۵۰ (۹۶۰) م.) که خود از همان سامان و همان زمان، و منشی امیر ابومحمد نوح‌بن نصر سامانی بوده و روشن است از حقیقت آگاهی بهتر داشت، چیزی دیگر می‌گوید. وی از تدبیر و رأی درست خاتون حکایت می‌کند: «به روزگارِ وی صاحب رأی‌تر کسی نبود. و به اصابت رأی مُلک می‌داشت، و مردمان او را مُنقاد گشته بودند.»[۳] این سخن به توضیح نیازی ندارد.

از قطعه‌های دیگرِ دری ـ همان تکهٔ مشهوری است که بچه‌های بلخ (یا قبادیان)[۴]

---

۱. ساتم‌خان الخ‌زاده، قصهٔ شیوایی با نام روایت سغدی دربارهٔ همین حادثهٔ تاریخی و جایگاه آن خاتون نوشته‌اند. دکتر یاحقی نیز یادگرمی به عمل آورده‌اند. محمدجعفر یاحقی. «ریگستان بخارا و سبزستان سامانیان». تک درخت. تهران، آثار ـ یزدان، ۱۳۸۰. ص ۳۶۷.

۲. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب. دو قرن سکوت. (تهران، سخن، ۱۳۷۹). ص ۱۲۴.

۳. ابوبکر محمدبن جعفر نرشخی، تاریخ بخارا، ترجمهٔ ابونصر احمدبن محمدبن نصرالقباوی، تصحیح و تحشیهٔ مدرس رضوی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۱، ص ۱۲.

۴. ستاری، همان. در تاریخ طبری آمده: «و هم در این سال [۱۰۸ هـ.] اسدبن عبدالله به غزای ختلان رفت. [...] خاقان به مقابلهٔ اسد آمد که سوی قوادیان رفته بود، و از نهر گذر کرد، ولی در میانه نبردی نرفت. [...] اسد را هزیمت کردند و رسوا کردند و کودکان دربارهٔ او می‌خواندند که: از ختهلان...» (محمدبن جریر طبری). تاریخ طبری. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، ج ۹. (تهران، اساطیر، ۱۳۷۵. ص ۴۵۷۹).

سروده‌اند، هنگامی اسدبن عبدالله در ختلان شکست خورد (سال ۱۰۸ هـ. / ۷۲۵ م.) و فرار کرد:

از خُته‌لان[۱] آمدی‌یه!
به رو تباه آمدی‌یه!
آواره باز آمدی‌یه!
خشنگ و زار آمدی‌یه![۲]

درکِ این شعر برای تاجیکان کنونی هم دشواری ندارد. کلیدِ ناروشنی در پسوند «یه» [ya] نهان است که در فارسی معاصر به کار نمی‌رود. این پسوند که در اصل انجامه‌ای است افاده کنندهٔ سرزنش و ملامت و کنایه و طعنه، امروز هم در گویش قبادیان کاربرد دارد، مانند «گفتی می‌آیم، نیامدی‌یه!» «قرض پرسیدم، ندادی‌یه!»، «گردنت را کج کرده، با پای خود آمدی‌یه!». افزودنی است، همین پسوند را امروز در ایران در شکل «هه» [ha] می‌توان شنید.

بدین‌ترتیب، «آمدی یه!» بیانگر تمسخر و طعنه است، به این معنی که: با غرور و اعتماد لشکر کشیدی، ولی شکسته برگشتی، هه ...

زبان دری که امروز «از نگاهِ ساختار یکی از پیشرفته‌ترین زبان‌های دنیا به شمار می‌آید»[۳]، و از نگاه هویت، متمدن‌ترین هم توان گفت، در زمان سامانیان پشتیبانی شایستهٔ سیاسی پیدا کرد.

---

۱. در شکل «ختّه‌لان» [Khuttalān] مشهور شده، اما احتمال می‌رود با زبر و بدون تشدید باشد. Khatalān یا Khutalān. در آثار ادبی «اسب ختلی» مشهور است. آن استان امروز در تاجیکستان جنوب‌شرقی واقع است و نام «ختلان» [Khatlān] را دارد.

۲. این شعر چند گونهٔ املایی دارد. نک: محمدرضا مرادی. گذری بر نظم و نثر فارسی. (تهران، بی‌نا، ۱۳۶۸). ص ۲۷ـ۲۸. شکل پیشنهادی ما با نظرداشت گویش زنده صورت گرفته است:

از خته‌لان آمدی‌یه!
به رو سیاه آمدی‌یه!
آواره باز آمدی‌یه!
خشنگ و زار آمدی‌یه!

نک: نمونه‌ها از فولکلور تاجیکان افغانستان. مرتب و مؤلف پیشگفتار داداجان عابدوف. (دوشنبه، عرفان، ۱۹۸۸). ص ۱۴۹.

۳. حمیدرضا مدد. «زبان در عهد سامانیان و عبرت آن برای امروز». سامان، ش ۸۴ (۱۹۹۹)، ص ۱ ـ ۴.

از عامل‌های موفقیتِ درازمدت امیران سامانی، بی‌گمان، یکی این بوده که سکانِ فرهنگی، و حتی سیاسی کشور را به دست دانشمندان و فرزانگانِ دوراندیش و پُردل سپرده‌اند؛ و آنها به‌خاطر امن و آسایشِ مردم و توانایی کشور، سودمندترین راه‌ها را پیش گرفته‌اند، که از جمله گسترشِ زبان و ادبِ خودی به شمار می‌آید. یعنی کلید موفقیتِ سامانیان در این بوده که در گزینشِ وزیران و دولتمردان اشتباه نکرده‌اند؛ و همین‌طور، بزرگیِ وزیران و دولتمردانِ دانشمند و ازخودگذشته، در این بوده که راه‌های درست‌ترین را جُسته و یافته، و برای رفتن با آن راهِ بهترین، همه‌گونه کوشش و تلاش را به خرج داده‌اند، حتی خود را دریغ نداشته‌اند.

در زمان حکیم فردوسی که آن سامان اکنون پراکنده شده بود، یادِ نیکی مانده و بس:

گرانمایه بولفضل دستورِ اوی، که اندر سخن بود گنجورِ اوی،
بفرمود تا پارسی و دری[1] نبشتند و کوتاه شد داوری.[2]

در روزگار سامانیان دوراندیش این رسم جاری شد: هر نامه‌ای ـ چه آنکه به دربار می‌آید، و چه آنکه بیرون می‌رود، ـ تنها به زبان مردم محل باشد، یعنی که به دری. و از همین روی که پشتیبانِ زبانِ مردمِ محل، دربار شده است، آن با نام دری و پارسی دری شهرت یافته است.

دانشمندی زباندان که روزگار سامانیان را خوب می‌دانست، یعنی ابوالقاسم جارالله زمخشری خوارزمی (۴۶۷ ـ ۵۳۸ هـ. / ۱۰۷۵ ـ ۱۱۴۴ م.) می‌گوید: «و این زبان را از آن «دری» می‌نامند که همه نامه و دفترها و نگارشِ دیوانِ خراسان بدان زبان نوشته می‌شود. و هر که بخواهد تا به دیوان نامه نویسد، باید که بدین زبان نویسد. و نام این زبان «دری» یا «پارسی دری» از واژهٔ «در» گرفته شده، یعنی: زبانی که در دربارِ شاه و دیوانِ او بدان سخن می‌گویند.»[3]

به نشانِ پشتیبانی سامانیان، مثال‌هایی عملی می‌توان آورد. چنانچه، ملک مظفر ابوصالح سامانی، با این بهانه که عربی برایش سنگین است، و اما می‌خواهد از تفسیر طبری بهره

---

۱. شاید «پارسیِ دری» بوده است. ۲. شاهنامه. چاپ مسکو. ج ۸. ص ۲۵۴.
۳. زمخشری خوارزمی، ابوالقاسم جارالله محمودبن عمر. پیشرو ادب یا مقدمة‌الادب. گردآورنده سیدمحمد کاظم امام. (تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۲). ص ۲۶.

بردارد، دانشمندانی را از بخارا و سمرقند و بلخ و سجستان و باب‌الهند و سپیجاب و فرغانه و دیگر شهرهای ماوراءالنهر و بیرون از آن «که این زبانِ پارسی از قدیم باز (!) می‌دانستند، از روزگار آدم(ع) تا روزگار اسمعیل(ع)»[۱]، در پایتخت که به گفتهٔ ترجمان‌های تفسیر طبری، «اینجا بدین ناحیت زبان، پارسی است، و ملوکانِ این جانب ملوک عجم‌اند»[۲]، گِرد آورد. و فقیهان بزرگ فتوا دادند که ترجمهٔ این کتاب بزرگ که معنیِ ترجمهٔ قرآن کریم را دارد، به زبان دری، رواست. و این کارِ بی‌مانند با خوبی و خوشی انجام شد.[۳]

این نکته عمقی بس عظیم دارد. سرورِ کشور، با این بهانه که عربی نیکو نمی‌داند، فقیهانِ قلمرو را گِرد آورد، تا مسئله حل شرعی و قانونی خود را یافته باشد: ترجمهٔ این کتاب ـ معنیِ ترجمهٔ کلام شریف را داشت. مراد، با سخنی دیگر، این بوده که زبان مردم همین مرز و بوم، یعنی پارسی دری، بر کرسی حکومت بنشیند و پس از به دست آمدنِ فتوا، دانشمندانی بزرگ در بخارا گِرد آورده می‌شوند که هم دری را نیکو بدانند، هم عربی را بدانند، هم قرآن و حدیث‌ها را.

خبر دیگری هم از همین امیر هست: «ابوصالح منصوربن نوح سامانی فرمان داد دستور خویش را، ابوعلی محمدالبلعمی را، که این تاریخ‌نامهٔ محمدبن جریر را که هست، پارسی گردان».[۴]

حق با استاد شکوری است که نوشته: «بخارا زادگاهِ فارسیِ دریِ ادبی، و یکمین نموّگاه ادبیاتِ فارسیِ نو شد».[۵] همین معنی را دیگران هم گفته‌اند، چنانچه: «از دیرباز سمرقند، بخارا و بلخ، مراکز نشر علوم و معارف اسلامی و ایرانی و مهد زبان فارسی بوده‌اند و اصولاً می‌توان گفت که زبان فارسی در این منطقه نشأت یافته و به دیگر نقاط سرایت و نفوذ کرده است.»[۶] باز: «این خودنگرستنی است که سرزمینی که در روزگار ما

---

۱. محمدبن جریر طبری. ترجمهٔ تفسیر طبری. به تصحیح و اهتمام حبیب یغمایی. ج ۱ ـ ۲. (تهران، توس، ۱۳۶۷). ص ۵. ۲. همانجا.

۳. نک: میرزا سلطان. «سامانیان و تشکل زبان فارسی». سامان، ۱۹۹۹، شمارهٔ ۱ ـ ۴، ص ۱۴.

۴. ابوعلی محمدبن محمد بلعمی، تاریخ طبری، ج ۱. تهران: زمان، ۱۳۸۰ / ۲۰۰۱ م، ص ۷.

۵. محمدجان شکوری بخارایی، همان، ص ۳۳.

۶. محمدتقی آذرمینا. «زبان فارسی در قلمرو ازبکان مقارن عهد صفوی». سومین ره‌آورد. گزارش سومین

«تاجیکستان» می‌خوانندش خود از خاستگاه‌های فارسی دری به شمار می‌آید و به باور بسیای از پژوهشگران، این زبان از خاور به باختر گسترید شده است»[۱] دیگر: «چون بعد از اسلام مردم بخارا و سمرقند کتاب‌های نظم و نثر را به زبان دری نوشته‌اند و شعرای خراسان هم بدان زبان شعر گفته‌اند واین زبان بتدریج به سایر ایران سرایت کرده است، می‌توانیم [...] موقن شویم که زبان دری همان زبان مردم بلخ و بخاراست و درواقع زبان سغدی و اهالی بلخ، بخارا و خراسان و زبان مانی همه یکی است و اصل آن زبان دری است.»[۲]

همزمان با سرِ کار آمدنِ سامانیان، ادبیات دری رشدی بی‌مانند کرد؛ ادبیاتی که از نگاهِ زبان و بیان، ساده و دسترس و مؤدبانه (مدنی)؛ از نگاه معنی و اهداف، بلند و انسان‌پرورانه است. ادبیاتی که بر ضرر هیچ قوم و نژادی نیست؛ ادبیاتی که باز است و بیگانه‌زبان‌ها را به سخنورانِ خودی تبدیل داده است. سامانیان بدرستی دریافته بودند که زبان و ادبیات ـ سلاحی الماسگون است در دست ملت، خیلی جالب است که همین دو پدیده ـ زبان و ادبیات ـ گویی گنجینهٔ بی‌پایان روشنایی شده‌اند. این همه روزگاران دراز نام پاک سامانیان را زنده و برازنده نگاه داشته، و نگاه می‌دارند. حق با آقای مدد است که می‌گوید: «اگر در عصر سامانیان زبانِ فارسیِ دریِ نوین، زبانِ گفتار و زبانِ نوشتار نمی‌شد، ایران نه تنها مسلمان می‌شد، بلکه عرب‌زبان هم می‌شد.»[۳]

نکته‌ای بس جالب اینجاست، زبان و ادبیاتی که سامانیان به‌کرسی نشانده بودند، نجاتگر تاجیکان آمد، در این مدتِ طولانی، یعنی زمانی به درازای بیش از هزار سال بی‌سامانی، بی‌سری و سروری، زنده نگاهش داشت.[۴]

استاد بازار صابر، شاعر ملی تاجیکان، راست و درست گفته، در شعر «زبان مادری»:

هرچه او از مال دنیا داشت، داد،

← مجمع بین‌المللی استادان زبان و ادبیات فارسی. (تهران، ۱۳۸۱، ص ۳۷۳).

۱. جویا جهانبخش «تاریخ زبان فارسی: فشردهٔ کارآمد و راهگشای مطالعات بیشتر». گلچرخ. ش ۱۲، (آذر و دی ۱۳۷۴). ص ۴۱.

۲. محمدتقی ملک‌الشعرا بهار. سبک‌شناسی، پیشگفتار.

۳. حمیدرضا مدد، «زبان در عهد سامانیان و عبرت آن برای امروز». سامان. ۱۹۹۶، ش ۸۴، ص ۱۸.

۴. حق با مجید یکتایی است که نوشته بود: «تاجیکستان وارث کهن‌سال‌ترین ادبیات زندهٔ جهان می‌باشد.» مجید یکتایی. نوپردازی در نقد شعر و سخن‌سنجی. (تهران، ۱۳۵۰).

خطّهٔ بلخ و بخارا داشت، داد.
سنتِ والا و دیوان داشت، داد،
تختِ سامان داشت، داد. [...]
لیک لفظِ مادری‌اش
همچو نامِ مادرش،
در زبان و در دهانش ماند، ماند.
هر سخن با شیر مادر
سخت شد، در استخوانش ماند، ماند [...]
در حد و سرحد شناسیِ جهان
سرحدِ تاجیک ـ زبان تاجیک است.
تا زبان دارد، وطن‌دار است او،
تا زبان دارد، بسیار است او.[1]

سال‌های هفتادم سدهٔ بیستم میلادی، آن زمان که تاجیکان در حال پریشانی، اگرچه در میهنِ تاریخی خود به سر می‌بردند؛ ولی شماری ناچیزشان در وطن سیاسی؛ شاعر گفته بود: تا زبان دارد، وطن‌دار است و بسیار است.

شاعر ملی دیگر، شادروان لایق شیرعلی، پرده از حقیقتی دیگر برداشت: گُم کردنِ زبان ـ به گُم کردن میهن می‌رساند، یعنی آنچه بازار اشاره داشت، لایق روشن‌تر کرد:

آن یکی قدرِ سخن گُم کرده‌ای، دیگری باغ و چمن گُم کرده‌ای.
از زبانِ مادری گُم کرده لیک می‌رسد روزی وطن گُم کرده‌ای.[2]

این معنی پیشتر از سال‌های نودم میلادی گفته شده بود، زمانی‌که زبان تاجیکی حالی ناگوار داشت و تنها در خانه به کار می‌رفت؛ حتی نشست‌های انستیتوی زبان و ادبیات، کانون نویسندگان گاهی به زبان روسی برگزار می‌شد و دیری نگذشت که توفانی مرگبار آمد. زبان گُم‌کردگان که میهن را هم گُم کرده بودند، با همدستی بیگانگان جنگی تحمیلی را راه انداختند ...

۱. برگزیدهٔ اشعار استاد بازار صابر. (تهران، الهدی، ۱۳۷۳). ص ۴۳ ـ ۴۶.
۲. لایق شیرعلی. روح رخش. (تهران، شورای گسترش زبان فارسی، ۱۳۷۹) ص ۱۲۴.

البته که چندان مهم نیست: درختی تناور و خوش‌میوه، و گلی خوش‌بوی، در کدام گوشه‌ای از یک باغ بهشتی سبزیده و میوهٔ دلخواه و گلِ خوش‌بوی به ارمغان آورده است؛ و اما شناختِ درستِ مکانِ آن درخت و آن گل، می‌تواند لااقل، این دو منفعت را داشته باشد.

نخست: با میراث پیشینیان ارتباطی سودمندتر برقرار می‌توان کرد. واژه‌های بسیاری در آثار گذشتگان هستند که میان تاجیکان زنده‌اند،[۱] اما در فارسی معاصر کاربُرد ندارند.

دکتر سمیعی از منبر نخستین هم‌اندیشی مسائل واژه‌گزینی و اصطلاح‌شناسی (۸ اسفند ۱۳۷۸) از جمله گفت که: «ما برای «برادرزن» واژه نداریم. درحالی‌که تاجیکان برادرزن را «خُسُربُرده» می‌گویند. افزودنی است، در فارسی معاصر برای «پدرزن» هم واژه نیست، درحالی‌که فردوسی وی را «خُسُر» گفته بود:

به دل گفت: با این سخن جنگ نیست، چو شنگُل خُسُر باشدم، ننگ نیست.[۲]

از چنین واژه‌های نرم و دل‌نشینِ خودی که اینجا از یادها رفته و چیزهایی بیگانه جای‌نشین شده، نمونهٔ بسیار می‌توان آورد[۳]، اما اینجا یکی بس است: «صدبرگ» ـ «رُز». اسدی گفته بود (و تاجیکان امروز هم می‌گویند):

هزاران صفت گُل دمیده ز سنگ، ز صد برگ و دو رو و از هفت رنگ.[۴]

دو دیگر: ابزار دستوری. در فارسی تاجیکی امکانات دستوری زنده هستند و میوه می‌دهند، مانند: پیشوند و میان‌وند و پسوندها و ... که می‌توانند در ساختنِ واژه و اصطلاحات نوین یاری رسانند. به این مثال توجه شود.

در زبان معاصر تاجیکی از فعل بواسطه (متعدی) فراوان استفاده می‌شود، مانند: پرتافتن: پرت کردن، پراندن: شلیک کردن، خواناندن: به‌واسطهٔ کسی خواندن، ترساندن: ترس دادن، خماندن: خم کردن، خشکاندن ـ خشک کردن. همین‌طور، فعل‌های ساده نیز کاربردی فعال دارند. در ضمن، نگرانی دکتر خانلری را می‌توان یادآور شد: «بسیاری از

---

۱. پرویز ناتل خانلری. هفتاد سخن. ج ۱. ص ۳۷۰ ـ ۳۷۲، ۴۲۶ ـ ۴۲۷.

2. Farhangi zabāni tājīkī, j. 2, s. 511.

۳. از جمله نک: شدّه‌ای از روزگار باستان ـ در کتاب نگارنده: زبان و ادب فارسی در فرارود. (تهران، دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، ۱۳۷۲). ص ۱۰ـ۳۷.

4. Farhangi zābāni tājīkī, j. 2,s. 194.

فعل‌های سادهٔ دیگر که متروک شده و جای آنها را فعل مرکب یا عبارت فعلی گرفته است.» سپس، استاد خانلری فهرست ۲۲ مصدر را به عنوان نمونه آورده که از جمله «دمیدن»، «گزیدن»، «چمیدن»، «تفسیدن»، «ورزیدن»، «تاسیدن» هم هستند[۱]، و اینها در زبان ما امروز هم کاربرد دارند.

نمی‌توان به اضطراب دکتر باطنی شریک نشد: فعل «شایستن» امروز بکلی از بین رفته و جای خود را به «شایسته بودن» داده است. مشتق‌های «شایسته»، «شایستگی»، «شایان» و «شاید» بازماندهٔ روزگار زایایی این فعل هستند. فعل «بایستن» بکلی از بین رفته و جای خود را به فعل‌های مرکب «لازم بودن»، «واجب بودن» و نظایر آن داده است. «باید» (و صورتهای دیگر آن، مانند «بایستی» و غیره) و «بایسته» تنها بازماندگان این فعل هستند. فعل «خشکیدن» و متعدی آن «خشکاندن» بسیار کم و در بعضی از لهجه‌ها به کار می‌روند. [...] فعل «گریستن» بسیار کم به کار می‌رود [...] و صورت متعدی آن «گریاندن» نیز جایش را به «به گریه انداختن» واگذار کرده است [...]. «آمیختن» تقریباً از استعمال افتاده است. [...] فعل «نگریستن» از استعمال افتاده. [...] «شتافتن» دیگر به کار نمی‌رود.[۲]

دکتر باطنی از یک پدیدهٔ دستوری زبان یادآور شده که در فارسی معاصر «فعل متعدی» می‌گویند و در فارسی تاجیکی «فعل بواسطه». وی در ضمن نوشته: «به رغم اینکه بعضی از فعل‌هایی که از این راه ساخته شده‌اند، قرن‌هاست در فارسی رایج هستند و بزرگانِ ادبِ فارسی نیز آنها را به کار برده‌اند، مانند «دزدیدن» و «طلبیدن» با این همه بسیاری از اُدبا و دستورنویسان آنها را «مصدر جعلی» می‌نامند که خود نشانهٔ اکراه و ناخشنودی آنها از این نوع افعال است.»[۳] این عجب است که اهل علم و ادب به یک پدیدهٔ زبانی خود با «اکراه و ناخشنودی» می‌نگرند، ولی این جای تعجب ندارد که یک دانشمندِ دلسوزِ زبان نمی‌خواهد و نمی‌تواند پای روی ویژگی سودمند و طبیعی زبان خود بگذارد. دکتر باطنی نوشته: «ما برای اجتناب از کاربردِ این اصطلاح («مصدر جعلی» ـ ر.م.) فعل‌هایی از این دست را «فعلِ تبدیلی» می‌نامیم و منظورمان این است که

---

۱. پرویز ناتل خانلری. تاریخ زبان فارسی، ج ۲ (تهران، بی‌نا، ۱۳۵۲). ص ۳۳۴.

۲. محمدرضا باطنی. «فارسی زبانی عقیم؟». پیرامون زبان و زبانشناسی. مجموعهٔ مقالات. (تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۱). ص ۵۲ـ۵۳.

۳. محمدرضا باطنی. همان. ص ۵۵.

اسم یا صفتی به فعل تبدیل شده است.» (همانجا).

افزودنی است، پسوندهایی مانند *īdan*، *dan* و *an* ـ در فارسی تاجیکی کاربردی فراوان دارند، مانند: سبزیدن، لرزیدن، ترسیدن، چرخیدن، دویدن، دمیدن، لنگیدن، خوابیدن، خوردن، روفتن، شستن ... شاید گواهی از توانایی دستور زبان ما باشد که به واسطهٔ پسوندهای زبان خودی از واژه‌های بیگانه نیز مصدر می‌سازیم، مانند: سولیدن، طلبیدن، فهمیدن، رقصیدن. گمان نمی‌رود، این مصدرها را «مصدر جعلی» گفتن، و یا نرم‌تر «فعل تبدیلی» نامیدن، روا باشد. باید افزود، از همهٔ این مصدرها فعل بواسطه ساخته می‌شوند، مانند: سبزاندن، پوشاندن، فهماندن، رقصاندن، طلباندن و ...

آرزوی پایانی این گفتار همین است، پژوهشگرانِ دلسوز سه کشور همزبان به دستور زبانِ یگانهٔ خود روی آورند و ویژگی‌های سودمندش را آشکار نمایند و بر کُرسی نشانند، تا این زبانِ کهن‌سالِ همیشه جوان، توانِ دیرینِ خود را دوباره دریابد و بر کرسیِ خود نشیند، برای همیشه.

پرنده‌های بیگانه؟[1]

پرندگانی هستند که مرز و بوم را نمی‌دانند. زماستان جایی وطن می‌کنند و تابستان، جایی دیگر را.

واژگانی هم هستند که به همان پرندگان می‌مانند. با این تفاوت که واژه در هر فصلی تغییر مکان نمی‌کند، بلکه هرجای رفت، ماندگار می‌شود، برای همیشه، شاید بهتر است گفته شود: تا پایان عمر خود. واژه‌ای که به خانه‌ای دیگر رفت، خانگی می‌شود، یعنی اهل همان خانواده.

و اما جای شگفتی اینجاست که ما صاحبان زبان فارسی تاجیکی، عادتی داریم غریب: واژه‌های بیگانه را پیوسته هشدار می‌دهیم و در پیشانی‌اش می‌چسبانیم که: «تو بیگانه‌ی! تو بیگانه‌ی!» چنانکه در کتابهای فرهنگ، دنبالِ هر واژهٔ بیگانه، علامت‌هایی مانند «ع» یا «ت» آورده می‌شود، یعنی: عربی یا ترکی.

ولی غریب‌تر این است که گاهی واژه‌های خودی را نیز دو دسته تیله (هول) می‌دهیم که: «بیگانه‌ی! بیگانه‌ی! ...»

توجه شود به این دو واژهٔ شیرین و زیبا که چون پرندگان خوش‌خوان و خوش‌پرواز،

---

۱. چاپ شده در: کیهان هوایی. ۱۱ شهریور ۱۳۷۷، ص ۱۱.

در آسمان ناپیدا کنار بال کشاده‌اند، در نیمی از جهانِ متمدن خودی شده، و اما در خانهٔ خود بیگانه مانده‌اند.

۱. بالکانه

دانشمند فرزانه، روانشاد دهخدا در «لغت‌نامه» ضمن «بالکانه» و «پالکانه» با استناد از لغت فرس، برهان قاطع، آنندراج و ... تفسیری داده که چندان روشن نیست:

«دریچهٔ مشبکی را گویند از طلا و نقره و امثال آن که در درونِ خانه، بیرون را توان دید و از بیرون درون را نتوان دید.»

دکتر معین گفته: «بالکانه ـ bālkāna [= پالکانه = پالگانه = پادگانه] ... پنجره‌ای که از میله‌های فلزی سازند.»

در لغت‌نامه واژهٔ «بالکن» مدخلی جداگانه شده و ضمن آن آمده: «فرانسوی است.» و همین تعیّنات در فرهنگ و کتابهای دیگر نیز به چشم می‌خورد. نزدیک‌ترین منبع معتبر، خبرنامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی است که «بالکن» [balcon] را «فرانسوی» خوانده و نوشته که: آن را به فارسی «ایوانک» و «ایوانگاه» باید گفت.[۱]

گمان می‌رود اصل این واژه از «بال» باشد، به معنیِ بالِ خانه.

در دانشنامهٔ ادبیات و صنعت تاجیک مدخلی جداگانه دربارهٔ «پالکانه» ـ با قلم پژوهشگر جوره‌یف نوشته شده و در آن از جمله آمده: «عنصر معماری، پیش ایوانِ خُرد و برجسته و به خانه پیوست را گویند که اطرافش[۲] با تواره، ستونچه‌ها، پنجره‌های گوناگون شکلِ فلزی یا بتونی و یا ... احاطه شده باشد.»[۳]

همین مؤلف، با استناد بر پژوهش و بازیافت‌های باستان‌شناسان، می‌نویسد که: «در تاجیکستان، یکی از پالکانه‌های قدیم‌ترین بنای دو آشیانهٔ پنجیکت (سده‌های ۷ ـ ۸ م.) به شمار می‌رود.»[۴]

---

۱. خبرنامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی. سال ۳، ش ۲۶ (بهمن ۱۳۷۶). ص ۵.

۲. بهتر بود: «سه‌طرف» گفته شود، چراکه یک‌طرف بالکان با دیوار خانه پیوند می‌خورد.

3. Ensiklāpediyai Adabiyāt va San'ati Tājik, j. 2. Dushanbe, 1989, s. 543.

۴. جوره‌یف. همانجا.

یعنی بخشِ به بیرون برجستهٔ خانه را «پالکانه» می‌گفته‌اند. اینکه «پالکانه» ـ همان «بالکانه» است، جای شکی ندارد، چرا که تفاوت «ب» و «پ» در تعداد نقطه است و بس.

اکنون باید دید که همین واژه در ادبیاتمان حضور داشته است؟ اگر حضور داشته، به چه معنی آمده؟

آدم‌الشعرا رودکی سمرقندی می‌گوید:

بهشت آیین سرایی را بپرداخت، ز هر گونه درو تمثال‌ها ساخت.
ز عود و چندن[1] او را آستانه، درش سیمین و زرین بالکانه.[2]

یعنی سرایی بهشت مانند، با آرایش‌هایی، چنانچه درش سیمین و بالکانه‌اش زرین.

سنایی غزنوی گفته:

ای جسمِ جان‌پذیر تو خوش خوش ز روی لطف،
هنجار جان گرفته و چون جان نهان شده.
و آنگه ز بالکانهٔ روحانیان چو دل
جای روان بدیده و با دل روان شده.[3]

تصویری زیبای شاعرانه را حکیم خاقانی شروانی ساخته است:

از برون تا بخانهٔ طبع یابی نزهتم وز ورای بالکانهٔ چرخ بینی منظرم.[4]

بالکانهٔ چرخ ـ واقعاً بازیافتی نادر است. همین واژه را این شاعر باز هم به کار برده، این بار در کنار «قصرِ بلقیسِ دهر»:

قصرِ بلقیس بین که شاه پری حارس بام و بالکانهٔ اوست.

(همان، ص ۸۳)

در پهلوی مفهوم‌های «قصر» و «بام» آمدنِ «بالکانه» بی‌سببی نیست.

خاقانی کشفی دیگر هم کرده ـ بالکانهٔ جنت:

---

۱. چَنْدَنْ: صندل.

۲. رودکی. دیوان شعر. پژوهش، تصحیح و شرح دکتر جعفر شعار. (تهران، مهد مینا، ۱۳۷۸). ص ۴۷. تفسیر ـ پالکانه: پنجره، دریچه.

۳. سنایی غزنوی. دیوان. به سعی و اهتمام مدرس رضوی. (تهران، سنایی، ۱۳۸۰). ص ۷۸.

۴. خاقانی شروانی. دیوان. به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی. (تهران، زوار، ۱۳۶۸). ص ۲۴۸.

بـر آسـتانهٔ وحـدت سـقیم خـوشتر دل، بـه پـالکانهٔ جـنت عـقیم بـه حـورا.
(همان، ص ۱۱)

کمال اسماعیل اصفهانی خیلی روشن و برجسته می‌گوید:

دلم از ایـن ظـلمات حـواس بگـرفتست، رهِ گـریز از ایـن بـالکانه مـی‌جویم.[۱]

شاعر تمثالی از حال خود را به قلم داده. از بالکانه راهِ گریز می‌جوید ـ یعنی که به پرتگاهِ بی‌ته.

همین شاعر تشبیهی برجستهٔ دیگری آورده که نیازی به تفسیر را ندارد و برای همیشه در خاطر نقش خواهد بست:

تـرسم، ز بـالکانهٔ دیـده بـرون جـهد این چند قطره خون که محل وفای توست.
(همان، ص ۵۷۳)

بدین‌ترتیب، می‌توان گفت:

۱. «پالکانه» یا «پالگانه»، همان «بالکان» است.

۲. این واژه در زبان و ادبیات از قدیم کاربرد داشته است.

۳. «بالکانه» این در اصل بخشی از بنا بوده که تصویرش را دانشنامهٔ نامبرده از ساختمانی در پنجیکت باستانی به چاپ رسانده.

به احتمال یقین، این واژه «بالِ خانه» (bāli khāna) بوده که زمان سبکترش کرده: بالکانه (bālkāna).

۲. سوژه

این واژه در بسیاری از فرهنگ‌نامه‌ها دیده شده. نخست، نگاهی می‌افکنیم به لغت‌نامه که گفته‌های دیگران را در خود گِرد آورده است.

«سوژه» ـ خِشتکِ پیراهن و جامه، و آن را بَغَلَکْ نیز گویند، برهان. خشتکِ جامه و سوجه، رشیدی. خشتکِ پیراهن، آنندراج. خشتچه، سوژهٔ پیرهن و جبه، فرهنگ اسدی. آن پارچه که از سرِ تریز ببُرند، تا خشتک بر آن دوزند، برهان، رشیدی. نوعی از رستنی

۱. کمال اسماعیل اصفهانی. دیوان. به اهتمام حسین بحرالعلومی. (تهران، ۱۳۴۸). ص ۶۴۲.

باشد مانند اسفناج، و آن را در آش‌ها کنند، و به عربی فثابری خوانند، و اهل خراسان برغست گویند، برهان. رجوع به سوجه شود. در تداول که از فرانسه مأخوذ است، آنچه دربارهٔ آن بحث یا آزمایش کنند».

و اما ذیل «سوژه» آمده: «تریز جامه است که چاپق باشد، برهان، آنندراج. تریزجامه، غیاث». سپس، شعرهایی از نظامی، عمید لومکی و شمس طبسی جهت مثال نقل شده.

ادامهٔ تفسیر در لغت‌نامه چنین است: «تکمهٔ قبا و در رشیدی به معنی پارچهٔ مربع که در بغل پیرهن دوزند، غیاث. پارچهٔ مثلثی که از سر تریز ببرند تا بغلک را بر آن دوزند، ناظم‌الاطباء. بغلک و خشتکِ پیراهن و جامه، آنندراج...»

و اما تفسیر دکتر معین چنین است:

«سوجه [sūja]، سوچه [sūča]: ۱. پارچه‌ای چهارگوشه که در زیر بغلِ جامه دوزند، بغلک. ۲. پارچهٔ مثلثِ متساوی‌الساقین که از سرِ تریز جامه ببرند تا خشتک را بر آن دوزند.»

«تریز: دو مثلث که از دو طرفِ دامنِ جامه برآورند، شاخِ جامه و قبا».

یک مثال از اسرارالتوحید دربارهٔ تریز: «شیخ یکی آستین با تریز جدا کرد و بنهاد.»[1]

احساس می‌شود، اصطلاحات «سوژه» (که آن بار دیگر چون «سوزه» مدخل شده است)، «خشتک»، «بغلک» و «تریز» ـ را با یکدیگر آمیخته‌اند.

در عرف تاجیکان، تا جایی‌که نگارنده آگاهی دارد، هر یکی از اصطلاحات نامبرده جای ویژهٔ خود را دارد و یکی نمی‌تواند جای دیگری را بگیرد. بدین ترتیب:

۱. خشتک (khishtak)، مخصوصِ اِزار (شلوار). تکه‌ای سه گوشه که بخشِ اِزار پاچه را با بخش بالایی می‌پیوندد. اما باید افزود که سخن از شلوار ملی می‌رود، نه اروپایی.

۲. بغلک [baghalak]، بیشتر آن را قلفک [qulfak] می‌گویند. ویژهٔ پیراهن و جامه است. آن هم پاره‌ای سه گوشه خواهد بود که آستین را با بخشِ اساسی پوشاک پیوند می‌زند. همین بخش را، اگر خاطره فریب ندهد، «تیریز» هم می‌گویند.

---

۱. اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید. به کوشش حسین بدرالدین. (تهران، سنایی، ۱۳۷۷). ص ۳۹۸. و اما تفسیر آقای بدرالدین ناکامل به‌نظر می‌رسد: «نوعی افزوده بر سر آستین مردان و زنان و پایین دامن زنان می‌باشد که به لحاظ تزیین البسه مورد استفاده قرار می‌گرفته است.»

۳. سوژه [sūzha]، تکه‌ای است دراز، از قلفک تا دامن پیراهن (هر دوطرف) و جامه (هر دو بَر)، معلوم که در جامه و پیراهن، اندازهٔ بخش‌های بالایی و میانه و پایانی یکسان و برابر نیستند و برای تنظیم اندازهٔ آنها همان پارهٔ سوژه خدمت خواهد کرد.

حالا نوبت آن است تا دیده شود که شاعران چه گفته‌اند.

حکیم نظامی گنجوی در مخزن‌الاسرار می‌گوید:

پُر زر و دُر گشته ز تو دامنش، خشتکِ زر سوزهٔ پیراهنش.[۱]

از عمید لومکی:

دواج آسمان در پیش قدرت، کمینه سوژه‌ای از پیرهن گیر.

(آنندراج)

شمس طبسی گفته:

گرنه به همت سزای سبز دواجی، از چه ز مه سوزه قبای تو آمد؟!

(آنندراج)

اگرچه واژهٔ مورد نظر را در شکلهای «سوژه» و «سوزه» آورده‌اند، شکی نیست که در اصل هر دو یکی باشد.

طوری که دیده می‌شود، وظیفهٔ سوژه ـ پیوستنِ بخش‌های پوشاک بوده است. همین معنی را از بیت‌های بالایی نیز می‌توان برآورد.

در شعر شاعران پیشین و فرهنگ‌نامه‌های معتبر زبان فارسی، مانند «السامی فی‌الاسامی»، «فرهنگ نظام» و ... آمدنِ «سوژه» ـ گواهِ روشنی از آن است که این واژه بیگانه نیست، بلکه خودی است.

امروزه سوژه جایی دیگر نیز کاربرد دارد: در ادبیات و هنر. خط یا رشته‌ای که واقعات را، یا بخش‌های یک واقعه را، در اثر بدیعی پیوند می‌زند، سوژه نامیده می‌شود. سوژه، معمولاً دو نوع دارد: ساده و مرکب که بحث آن از حوصلهٔ این گفتار بیرون است.[۲]

---

۱. نظامی گنجوی. کلیات خمسه. مقدمه و شرح از شبلی نعمانی. به اهتمام م. درویش. (تهران، جاویدان، ۱۳۶۶). ص ۱۶.

۲. برای کسب اطلاعات بیشتر نک:

Rahim Musulmāniyān. Nazariyai adabiyat, Dushanbe: Maārit, 1990, s. 200 - 204.

روشن است که آثار ادبی به دو گروه جدا می‌شوند: غنایی (مانند: غزل، رباعی، دوبیتی و ...). حماسی (قصه، داستان، رمان و ...) سوژه را گروه یکم ندارد، ولی برای گروه دوم حتمی است.

می‌گویند سوژه، واژهٔ فرانسوی است (sujet)[1]. امکان دارد، در معنی اصطلاح ادبی از اروپا آمده باشد. و اما نکته اینجاست که سوژه در فرهنگ ما همان وظیفهٔ پیوندگری را ادا می‌کرده (و می‌کند) و دور نیست که همین اصطلاح را برای ادای همان وظیفه، ولی برای فرهنگی دیگر ـ ادبیات و هنر ـ کوچانده باشند.

۱. از جمله نک: Ensiklāpediyai sāvetii Tājik, j.7, s. 10

سه سخن پیرامون استاد رودکی

۱. قطره باران[1]

سخنِ اصیل را به درّ و گوهر مانند کرده‌اند که درست است، و اما کامل نیست؛ چراکه شایستگی الماس را دارد. دیوارِ زمانها را می‌بُرد، از قعرِ سده‌ها به گوش می‌رسد، نه تنها خوش صدا می‌دهد، بلکه ره می‌نماید. تصور کردنش سخت است که اگر آن‌همه سخنِ زندگی‌آموز را نداشتیم، در کجا و در چه حال قرار داشتیم؟ ...

تشبیهِ سخنِ بزرگان به الماس، چندان مبالغه ندارد. پهلوهای بسیار دارد و در یک نگاه نمی‌توان همه را فرا گرفت. از سوی دیگر، وابسته به گرمی و سردی، تاریکی و روشنایی، و عامل‌های دیگر جلای خود را دیگر می‌کند.

همین معنی را در مثالِ بیتی از استاد رودکی سمرقندی پی می‌گیریم.

قصیدهٔ استاد رودکی که با نام «شکایت از پیری» مشهور می‌باشد، دو بیتِ آغازینش این است:

---

۱. با سپاس از استاد بزرگوار، پروفسور صاحب تبروف که نگاهِ نگارنده را در ۱۹۷۴/۱۳۵۳ به این موضوع کشیده بودند.

چاپ شده در: سومین ره‌آورد. گزارش سومین مجمع بین‌المللی استادان زبان و ادبیات فارسی. تهران، ۱۳۸۱، ص ۳۱۵-۳۱۹؛

Furughi she'ri jānparvar, Dushanbe: Irfān, 1984, s. 5-10.

مرا بسود و فرو ریخت، هر چه دندان بود نبود دندان، لابل چراغِ تابان بود.
سپید و سیم‌رده بود و درّ و مرجان بود ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود.

در همهٔ نشرهای آثار شاعر، بیتِ یکم، اساساً در شکلِ مذکور به نظر می‌رسد و اما در بیت دوم تغییرات جا دارد. از جمله واژهٔ «سیم‌رده» در کتاب آثار رودکی استالین‌آباد، ۱۹۵۸، ص ۱۹) و آثار منظوم (مسکو، ۱۹۶۴، ص ۲۶)، و ... به صورت «سیم‌زده» چاپ شده است. استاد سعید نفیسی[۱]، پروفسور عثمان کریم و پروفسور صدرالدین سعدی‌زاده[۲] و دیگران از ترکیب «سیم‌رده بود و دُر» پیوندکِ «و» ـ را انداخته‌اند.

و اما بیاییم بر سرِ «قطره باران».

پروفسور خالق میرزازاده[۳]، پروفسور شریف‌جان حسین‌زاده[۴] و چندی دیگر، در شکل «قطرِ باران» (qatri bārān) نوشته‌اند. به گواهی استاد سعید نفیسی، در کتابهای مجمع‌الصنایع، مجالس‌العشاق، التحفة نیز در همین صورت آمده است.

و اما در چاپ سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۷۴ ـ «قطره باران» (qatra baran) درج گردیده. علامه عینی بخارایی یک مورد[۵] «قطره باران»، ولی بار دیگر[۶] «قطرِ باران» ضبط کرده‌اند.

پژوهشگران در تفسیرِ عبارهٔ مذکور، «باران» را نشان داده‌اند.

پروفسور حسین‌زاده نوشته‌اند: «رودکی (...) دورهٔ پیری و بیچارگیِ خود را تصویر می‌کند، در یادآوران جوانی تشبیه‌های بسیار ساده، ولی خیلی زیبا به کار می‌بَرَد؛ چنانکه می‌بینیم، دندان‌های جوانی را به «چراغ تابان»، «ستارهٔ سحری» و «قطرهٔ باران» مانند می‌کند.»

ایران‌شناس شهیر، پروفسور محمد نوری عثمانف نیز «قطرهٔ باران» یادکرده و شرح داده است.

در ترجمه‌های روسی نیز این تشبیه به معنی قطرهٔ باران آمده است ...

---

۱. احوال و اشعار ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی سمرقندی، ج ۳. (تهران، بی‌نا، ۱۳۳۹). ص ۹۷۷.

2. Rūdakī. She'rhā. Dushanbe: Irfān, 1974, s.55

3. Abūabdullā Rūdakī Asāsguzāri adabiyāti klassikii tājtk. Istālināhād, 1958/s.23.

4. Adabiyāti tājīk, Kidābi darsī barāyi sinfi hasht. Dushanbe: Irfān, 1974, s.59

۵. نمونهٔ ادبیات تاجیک. (مسکو، بی‌نا، ۱۹۲۶). ص ۱۱.

6. Usdād Rūdakī. Istālināhād, 1940, s. 80.

آیا در واقع، دندان می‌تواند به قطرهٔ باران مانند باشد؟ بعید می‌نماید. چراکه:

نخست: دندان، در رنگ به قطرهٔ باران مانندی تمام ندارد، چراکه باران خیره‌تاب است و دندان سفیدِ سفید می‌باشد.

دو دیگر: *دندان، جسمی به غایت سخت است و قطرهٔ باران، برعکس، مایع.*

سه دیگر: دندان، با بقاست، حتی چند هزار سال باقی می‌ماند، اما قطرهٔ باران لحظه‌ای بیش عمر ندارد، در ثانیه‌ای دیگر نابود می‌شود، صفتِ خود را دیگر می‌کند.

چهارم: دندان، در شکل و صورت هم به قطرهٔ باران مانندی تام ندارد.

پنجم: شکل قطرهٔ باران در نظر نسبت به دندان روشن نیست، اگر تصور شود که منظور قطره‌های آویزانِ باران در شاخهٔ درخت است، تشبیه درستی نخواهد بود. فاصله‌های میانِ دندان‌ها، یعنی چه؟ دندان‌ها در کنار همدیگر جا دارند، اما میان قطره‌های باران فاصله موجود است.

در صورتِ پذیرفتنِ قطرهٔ باران به عنوانِ تشبیه‌کننده، تناسب خلل پیدا می‌کند، چراکه شاعر دندان را به چیزهایی تشبیه کرده است که در کیفیت و اهمیت، برجسته و ارزشمند می‌باشند. چنانچه نخست به چراغ تابان مانند شده است که معلوم و مشهور و حیاتاً ضرور است؛ سپس نقره (سیم) دانسته می‌شود که جایگاهش با چراغ متفاوت است؛ همین‌طور دُر ـ مرجان ـ ستارهٔ سحری می‌آیند که همه یا در صورت و یا در معنی ربطی و مناسبتی با دندان دارند. پذیرفتنش دشوار است که شاعرِ بزرگ، پس از ستارهٔ سحری که در صفت و کیفیت، افاده‌کنندهٔ اعلاترین درجهٔ سفیدی دندان است، مانندکنندهٔ ناقص و موهومِ قطرهٔ باران را آورده باشد.

پس، اساسِ تصویرِ شاعرانهٔ استاد رودکی چه هست؟

استادِ نگارنده، صاحب تبروف، گفتند که در ناحیهٔ «مؤمن‌آباد» (زادگاه استاد) گیاهی می‌روید با نام «قطره باران». سال ۱۳۵۳/۱۹۷۴ همراه رفتیم و دیدیم.

پژوهشها نشان دادند: این رستنی را کشاورزان قطره باران می‌گفته‌اند، نام روسی‌اش Esparset krasiviy و نام لاتینی‌اش Onobrichis Pulchella بوده است.[۱] این گیاه در

۱. نک: Flāra SSSR. t.13, M.L.s. 328-329.

منطقهٔ پامیر و آلای، از جمله در وادی‌های زرافشان، حصار، ولایت کولاب می‌رسته است. آن را در اطراف شهر دوشنبه هم پیدا کرده‌اند.[1]

افزودنی است، این گیاه در شعر هم کاربُرد دارد، چنانکه حاجی‌مراد می‌گوید:

سر تا سر کوه قطره باران روید　　هلمان بر یاله‌ها چو الوان روید
در دامنِ تیغه با همه نقش و نگار　　در صورتِ کِشته بخت دهقان روید

قطره باران: گیاهی یک‌ساله بوده، بهاران می‌سبزد، ماه اردیبهشت ـ خرداد گل می‌کند (گلش سفید و گلابی و بنفش است)، مرداد ـ شهریور می‌پزد. این رستنی از ۲۵ تا ۶۰ سانتی‌متر و از این هم بیشتر قد دارد و شاخه‌ها پهن می‌کند و هر شاخه باز شاخه‌چه‌ها دارد و این شاخه‌چه‌ها از سلسلهٔ شدّهٔ دانه‌ها عبارت‌اند. و همین دانه‌ها، از سویی به قطره‌های آویزانِ باران مانند می‌باشند، از سوی دیگر به ردهٔ دندان‌ها شباهت دارند. همچنین، هر یک دانهٔ قطره باران که شبیهِ دهان هم می‌باشد، ردهٔ تیغه‌ها دارد که به ردهٔ دندان مانند می‌شود.

با یک سخن، قطره باران از نگاه شکل و صورت، می‌تواند تشبیه کنندهٔ دقیق و مشخصِ دندان باشد. بدین ترتیب، می‌توان دل‌پُرانه تخمین کرد که زمینهٔ تشبیه استاد رودکی، نه قطرهٔ باران، بلکه گیاهِ قطره باران بوده است.

در ضمن، رَوِشِ تارفت وسعت‌یابندهٔ سلسلهٔ معنی‌های شاعرانهٔ دو بیتِ آغازین قصیدهٔ «شکایت از پیری»، شایستهٔ توجهی مخصوص است، چرا که تصویرها به طور موزون و متناسب رشد می‌کنند، چنانچه: آغازش از چراغ تابان است که هم معلوم و مشهور است و هم در زندگی همگان مهم، سپس: سیم رده ـ دُر ـ مرجان ـ ستارهٔ سحری ـ قطره باران. یعنی سلسلهٔ تصویرها با ذکر مفهوم حیاتاً ضرور قطره باران جای گرفته است. شاعر مفهوم‌های تشبیه کننده را طبقِ اصولِ «پیش‌آمد ـ خوش‌آمد» جای نداده است، بلکه نظم و ترتیب معنی‌داری را رعایت نموده است. قطره باران که گیاهی در روی زمین می‌باشد، با ستارهٔ سحری که در اوج آسمان جا دارد، به اعتبار دوری مسافت، تناسب تضادی پیدا

1. Āpredelitel rasteniy ākrestnāsti gārāda Stalinābād. Stalinabad, 1955, s. 111; Flāra Tadžikistana, t.5, s.s. 583-584.

می‌نماید و بدین وسیله، تابشِ معنویِ مطلب، نیرومند می‌شود و بر اثرِ حسی و عـقلیِ تصویر می‌افزاید.

با یک سخن، در این صورت، منطقِ متینِ بدیعی به دست می آید که بی‌گمان در خورِ توانِ شاعرانهٔ استاد رودکی هم می‌باشد.

در قطره باران (نه قطرهٔ باران) دیدنِ زمینهٔ تصویرِ شاعرانهٔ مذکور، چند اهمیتِ ویژه دارد، از جمله:

نخست: استاد رودکیِ سمرقندی از زندگی واقعی، از جمله محیط طبیعی و اهـمیتِ گیاهان، به حدّ کمال آگاهی داشته است.

دو دیگر: با رعایتِ تناسبِ متینِ زمینه‌های تصویرِ شاعرانه، استاد رودکی توانِ کم‌نظیر شاعری خود را در نمایش گذاشته است.

سه دیگر: و مهم‌تر از همه این است که بار دیگر به نتیجه‌ای می‌رسیم: استاد رودکی نابینای مادرزاد نبوده است (به طوری که چندی نابینایانه اصرار می‌کنند)، چرا که نابینا، قطره باران و دندانه‌های آن را، مانندی میان گیاه و دندان را با این نازکی هـرگز دریـافته نمی‌تواند. به دست‌گیری همین پیشنهاد، گواهی دیگر نیز در همین شعر: آن بزرگوار که ریزش دندان‌هایش را با دریغی سوزان به قلم داده است، از نابینایی مادرزادی که فاجعهٔ خردی نیست، اشاره‌ای انجام می‌داد.

این پیشنهاد را که در ۱۹۷۵/۱۳۵۴ چاپ و نشر شده بود، بعضی پذیرفتند، چندی رد کردند و یا نادیده گرفتند. از پژوهشگران استاد رسول هادیزاده[1]، دکتر سیدعلی سید که موضوع را جداگانه بررسی کرده‌اند، درستی نظر نگارنده را تأیید کرده‌اند.[2]

1. Hazār misrai Rūdakī. Dushanbe: Irfān, 1974, s. V.

۲. سیدعلی سید(اوزبکوف). «رودکی آفتاب است!» بزم‌آورد ادب، سال ۱، ش ۱، (فروردین ۱۳۸۰). ص ۱۰-۱۲.

۲. ردیف: «بود»؟ یا «شد»؟[۱]

مورد گفت‌وگو، همانا قصیدهٔ استاد رودکی (شکایت از پیری) است. ردیفِ آخر بیتِ آن شعر:

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم　　عصا بیار که وقتِ عصا و انبان ...

«بود»؟ یا «شد»؟ ...

نخست، باید روشن کرد که ردیف، خود چیست؟

در «فرهنگ اصطلاحات ادبیات‌شناسی» آمده است: «ردیف ـ یک یا دو لفظی که در آخر مصراع‌ها یا بیت‌ها، پس از قافیه، همیشه تکرار شده می‌آید». در این تعریف، اگرچه حدود ردیف با یک و دو واژه، محدود دانسته شده است، سه ویژگی آن یاد شده:

۱. در پایان مصراع (بیت) می‌آید؛

۲. پس از قافیه جا می‌گیرد؛

۳. همیشه (تا پایان شعر) تکرار می‌شود.

و اما بهتر این است که بخش «ردیف» از کتاب «نظریهٔ ادبیات» نقل شود.

آن واژه و یا گروه‌واژه‌هایی که پس از قافیه می‌آیند، ردیف نامیده می‌شوند. وظیفهٔ اساسی ردیف آن است که بار غایه (ایده) را می‌کشد، یعنی گوینده هدف اصلی خود را در ردیف می‌گزارد. خدمتِ مهم دیگر ردیف در یکلختیِ شعر است، یعنی ردیف است که یک شعر را به یک واحدِ یگانه تبدیل می‌کند، چراکه با یاری قافیه، تمام مصراع‌ها را با همدیگر پیوند می‌زند.

ردیف، بیشترین از یک یا دو واژه عبارت می‌شود، گاهی از این بیشتر. چند رباعی نیز هست که از هر مصراع تنها یک واژه قافیه است و باقی ـ همه ردیف.

ردیف لزوم شعر نیست، بلکه صنعتِ آن می‌باشد، یعنی شاعر می‌تواند بدون رعایت ردیف هم شعر سراید. این صنعت بازآوردهٔ ایرانیان است، از ادبیات ما به خلق‌های دیگر گذشته است. تخمینی می‌رود که ردیف در شعر، پیش از قافیه پدید آمده باشد،

---

۱. ارائه شده در: آیین بزرگداشت رودکی در فرهنگسرای جوان (خاوران)، ۱۰ دی‌ماه ۱۳۸۰.
چاپ شده در: Furughi she'ri jānparvar. Dushanbe: Irfān, 1984, s. 11 - 18.

چراکه در بعضی تکه‌های باستانی ردیف هست و قافیه نیست.[۱]

پرسش اینجاست که: ردیف را می‌توان شکست؟ یا نه؟

پاسخی روشن به این معنی، دیده نمی‌شود. اما دانشمندان بزرگ ادبیات اجازت داده‌اند که ردیف را می‌توان تغییر داد. چنانچه علامهٔ طوسی، خواجه‌نصیرالدین نوشته است: «تکرارِ ردیف واجب بَوَد، مگر در ترجیع‌ها، یا آنجا که شاعر به طریق بدعت ردیف بگرداند، یا ترک کند. و ذکرِ علت و عذر ایراد کند»[۲] یعنی که ردیف را می‌توان گرداند و یا حتی ترک کرد، به شرطی که علتْ گفته و عذر پیش آورده شود.

این خواجه بر ضرورتِ برگردانش هم اشاره کرده است: «و هر بدعت که مقبول و لطیف بود، نوعی از صنعت باشد»[۳] یعنی که برگردانشِ ردیف، از شمارِ هنر است، به شرطی که پسندیده و لطیف باشد.

سخن‌شناسی دیگر، کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی نیز همین معنی را تکرار کرده است: «و تکرارِ ردیف بر یک نسق واجب بُوَد. مگر آنجا که شاعر به طریق بدعت ردیف بگرداند و ذکر عذر و علت ایراد نماید. و هر بدعت که لطیف و مقبول باشد، آن را نوعی از صنعت می‌توان گفت».[۴]

سخن‌شناسِ بی‌نظیرِ ما، امیر برهان‌الدین عطاءالله محمود حسینی نیشابوری همان معنی را در یک جملهٔ کوتاه، در این شکل به قلم داده است: «و هرگاه که ردیف مختلف شود، عیب است، مگر آنکه اشارتی بدان واقع شود».[۵]

برای مثالِ برگردانشِ ردیف، در کتابهای کاشفی و عطاءالله پاره‌ای از قصیدهٔ کمال اسماعیل اصفهانی نقل شده که مطلع آن این است:

سپیده‌دم که نسیم بهار می‌آمد　　نگاه کردم و دیدم که: یار می‌آمد!

---

۱. رحیم مسلمانیان قبادیانی، نظریهٔ ادبیات. کتاب درسی برای دانشگاه‌ها. (دوشنبه، معارف، ۱۹۹۰). ص ۲۵۵.

۲. خواجه نصیرالدین طوسی. معیارالاشعار. (تهران، بی‌نا، ۱۹۲۵). ص ۲۰۴ ـ ۲۰۵.

۳. همان.

۴. کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی. بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار. (مسکو، ناؤکا، ۱۹۷۷). ص ۲۸.

۵. امیر برهان‌الدین عطاءالله محمود حسینی نیشابوری. رسالهٔ وافی در قواعد علم قوافی نسخهٔ خطی India Ofise، شمارهٔ ۲۹۳۰، برگ ۲۸ ب.

ضمنِ سخن، ردیف از «می‌آمد» به «می‌آید» تغییر می‌کند، و شاعر عذر هم پیش می‌آورد:

ز بهر حال ز ماضی شدم به مستقبل که بر انام چنین خوشگوار می‌آید
زهی رسیده به جایی که پیشِ دانشِ تو همه نهانِ سپهر آشکار می‌آید.

بدین‌ترتیب، ردیف را می‌توان دیگر کرد، با وجود دو شرط: یکی، بدعت باشد، و دیگری، خواننده را باید آگاه کرد، به معنی پوزش.

و اما شاعران گاهی شرط دوم را رعایت نمی‌کنند، یعنی عذر نمی‌پرسند. و این چندان هم ناشایسته نمی‌نماید. مثالش، از ادبیات معاصر تاجیک ـ یک غزل استاد میرزا تورسون‌زاده:

چوپان به سرِ کوه و چریدن رمه دارد،
از سنگ به خرسنگ جهیدن رمه دارد.
بوی گلِ کوهی و علفزارِ چراگاه
در پنجهٔ باد است و دویدن رمه دارد.
چون ابر سفیدی که گرفتست فضا را
چادر به سرِ سبزه کشیدن رمه دارد.
سرچشمه زند جوش، از آن بَرّه کند نوش
از جوی صفابخش پریدن رمه دارد.
در دستِ شُبان چوب، خطابی‌ست به دشمن
گرگان به هراسند و رمیدن رمه دارد.
چوپان نگرد با نظر مهر به پایان
از قلهٔ کُهسار خمیدن رمه دارد.
عشق و هوسِ دیدنِ این منظرِ زیبا
من دارم و تو داری و دیدن همه دارد.

ردیف «رمه دارد» در مقطع به «همه دارد» تبدیل یافته و در جمع‌بندیِ معنیِ شعر تأثیری مفید رسانده است. اگر تصور کنیم که شاعر عذری هم پیش می‌آوَرْد؟ گمان می‌رود، آن تأثیر مثبتی که شعر دارد، از دست می‌داد.

و برمی‌گردیم بر سر شعر استاد رودکی: ردیفِ «بود» را به «شد» تبدیل کرده؟ یا نه؟

آیا می‌توان پنداشت که آن خداوندِ سخن نیز از این امکان سود جسته و در مقطع قصیدهٔ دلآشوبِ «شکایت از پیری»:

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم
عصا بیار که: وقت عصا و انبان ...
... «شد» گفته باشد؟ بی‌گمان.

آیا دیگرگونی وزنئی که میانِ واژه‌های «بود» (v-) و «شد» (-) موجود می‌باشد، به این خلاصه خلل نمی‌رساند؟ گمان نمی‌رود. چراکه «شد» در آخر مصراع واقع گردیده است و می‌تواند نیم هجای معمولی را نداشته باشد. از سوی دیگر، این «کاستی» در آهنگ، به سود جمع‌بندیِ معنی شعر خدمت خواهد کرد.

در این صورت، شاعر چرا شرطِ آگاه کردن را به جای نیاورده است؟ آیا این رفتار، قبح شعر بشمار نمی‌آید؟ به باورِ بنده، این حُسنِ شعر است و استاد رودکی، دانسته این کار را کرده است. یعنی آگاهانه خواننده را آگاه نکرده است که ردیف را دیگر می‌کند. شاعر خواسته که تأثیر حسیِ شعر افزون باشد؛ و بر آن موفق هم شده است. وی خواسته خوانندهٔ خود را از زمانِ بالذت و با شوکتِ گذشتهٔ خود آگاه کند، و روی این تأکید به عمل آرد که: آن همه لذت و شوکت گذشته‌اند. و آن گذشته را در ۳۳ بیت با ۶۱ (!) «بود» به تکرار تأکید کرده، سپس، در پایان، در مقطع شعر، در یک بیت و یک بار (و آن هم واژهٔ آخرین از شعر) «شد» را می‌آرد و از زمان گذشته به حال می‌آید:

عصا بیار که وقت عصا و انبان شد!

پروفسور عبدالنبی ستارزاده همین شعر استاد رودکی را از نگاه استخوان‌بندی به پنج بخش جدا کرده‌اند.[1] و اما به نظر می‌رسد که شعر دو بخش دارد: همه بیت‌های بالایی، یک بخش، تنها بیت پایانی، بخش دوم.

نکته اینجاست که این دو بخشِ قصیده، نه تنها بازگو کنندهٔ دو دورهٔ زندگی شاعر

1. Sattārzāda A. Sheri Rūdakī va muammāi tahlīli kalāmi manzum. "Sadāyi Sharq" 1979, Ng, s. 97.

می‌باشد، بلکه آن مصادف هم هست با دو مرحلهٔ متفاوتِ تاریخ: اوج و تنزلِ دولتداریِ سامانیان. از درونِ دریغانامهٔ شاعر بزرگ صدای نوحهٔ او را نیز می‌توان شنید؛ از شتابِ پُر سرعتِ دولتِ سامانیان به پایان، و شکستِ نزدیکِ این خاندان.

۳. شناختی دیگر از آدم‌الشعرا

چهارده قرن است که با همین زبانِ مشترکِ ما و شما سخنوران شعر سروده‌اند، و می‌سرایند. اگر فهرستی از همهٔ شاعرانِ فارسی‌گو، از همان آغاز تا امروز، امکان می‌داشت، بی‌گمان این فهرست چند میلیون می‌بود. از آن چند میلیون، نامِ چند هزار در حافظهٔ تاریخ محفوظ مانده، و از آن چند هزار امروز نام چند ده نفر زنده است و بس؛ یعنی که همراه با ما زندگی می‌کنند و ره نشان می‌دهند. اینها همیشه زنده خواهند بود، تا زمانی که زبان ما زنده است. حتی آن زمان هم که خدای نکرده، زبانمان بمیرد، زنده خواهند بود. چرا؟ برای درونمایه‌اش: درونمایهٔ انسان‌سازانه و انسان‌پرورانه‌اش.

و اما در سر حلقهٔ همین چند تن، بی‌گمان، رودکی سمرقندی جا گرفته است. این گفتهٔ وی دربارهٔ خودش می‌تواند صداقت داشته باشد:

بزرگانِ جهان چون گِرد بندند　　تو چون یاقوت سُرخ اندر میانه

این هزار و صد سال گذشت و رودکی زنده است. به قول استاد تورسون‌زاده که در موردی دیگر گفته بود: از زنده‌ها هم زنده‌تر.

پُرسشی پیش می‌آید: سرنوشتی با این بلندی چه‌طور به وی نصیب گشته است؟

پاسخی کوتاه شاید همین باشد: وی رسالتِ خود را در حدّ کمال به مقام اجرا رسانده است. رسالتی که دو جنبه داشت: چه باید گفت؟ و: چه‌طور باید گفت؟ یعنی وی نغز دانسته است که: سکهٔ هنر تنها روی ندارد، بلکه پُشت هم دارد، یعنی برای پُشتِ سکه هم باید جوابگو بود.

با سخنی دیگر، استاد رودکی تنها ممتازترین شاعر زمان خود نبوده است، بلکه شایسته‌ترین فرزند زمان خود، بلکه همهٔ زمان‌ها، نیز بوده است.

شعر رودکی از جنبهٔ هنری جای سخن ندارد. هنوز در آن روزگار مهارتش را ستوده بودند:

گر سری یابد به عالم کس به نیکو شاعری

رودکی را بر سرِ آن شاعران زیبد سری

شعر وی در این روزگارانِ بیش از هزار ساله، پسندیده بوده است، پسندیده هست، و پسندیده خواهد ماند. سخن‌شناسان گفته‌اند که شعر وی سهل ممتنع است، یعنی آسان می‌نماید، اما گفتنش آسان نیست.

و اما این دم، سخن از هنر شاعرانهٔ رودکی نیست، در این معنی بسیار نوشته‌اند. بلکه مراد این است که از این منبر بلند، سخن از روی دیگر سکه به میان آورده شود. یعنی دنبال آن باید رفت که شاعر چه گفته است؟ یعنی آن بزرگوار چه گفته است که گفته‌اش کاهش نیافته، بلکه روزافزون هم بوده، امروز ارزشی بیشتر هم پیدا نموده است.

نکته اینجاست که آن شاعرِ حکیم (یا: حکیمِ شاعر) در مهم‌ترین موضوعاتِ زندگی‌ساز، شعر سروده است. از همان بخش اندکی که از پرویزنِ هزارچشمهٔ زمان گذشته، تا به امروز رسیده است، روشن می‌گردد که آن دارای پند و اندرزهای حکیمانه ـ چنانچه: فایدهٔ تجربهٔ روزگار، اهمیت دوستی و نکوکاری، نیروی عشق و شادمانی، جایگاه فرهنگ و مانند اینها می‌باشد ـ ارزش‌هایی که انسان‌ها بهره برداشته‌اند، و امروز هم بهره می‌بردارند.

دربارهٔ ارزش‌های بسیار بلندِ گفته‌های آن استادِ سخن، بررسی‌هایی فراوان انجام گرفته است که نیازی به تکرار نیست. و اما موضوعی به نظر می‌رسد که احساس می‌شود پنهان مانده، و مورد گفت‌وگوی جداگانه قرار نگرفته است. این موضوع، به تعبیر امروزه سیاسی و اجتماعی است. یعنی سزاوار، آن تافت که نگاهی گذرا به این معنی افکنده شود که رودکی چه دیدی به میهن و اهل آن داشته است؟ احساسِ میهن‌خواهی و ملت‌دوستی که همیشه از وظیفه‌های پاک و والای علم و ادب و هنر بوده‌اند، چه جایگاهی در شعر شاعرِ ما اشغال کرده‌اند؟

افزودنی است، دامان این موضوع در بیشترین موردها بی‌بلا نبوده، و اما دورانِ رودکی را، لااقل برای مدت زمانی، مستثنا می‌توان گفت.

در زمینهٔ آنچه از آن شاعر گرانمایه مانده، می‌توان گفت، در محور آثارش بخارا جا داشته است. به این چند نمونه توجه شود.

هر باد که از سوی بخارا به من آید — با بوی گل و مُشک و نسیم سمن آید
بر هر زن و هر مرد کجا بروزد آن باد؟ — گویی، مگر آن باد همی از ختن آید!
نی نی، ز خُتن باد چنین خوش نَوَزَد هیچ — کان باد همی از برِ معشوقِ من آید ...

توجه فرمایید: گواراترین باد از جانب بخارا می‌آید؛ و آن بادی عادی نیست، بلکه آمیزه‌ای از بوی گل و مشک و نسیم سمن است. گویی بادی از ختنِ افسانه‌ای است، اما نه! از آن هم بالاتر و گواراتر و جانبخش‌تر؛ از سوی معشوق شاعر ـ بخارا ـ می‌آید. باید گفت، این باد عام نیست، خاص است؛ همانی می‌شناسد و لذت می‌یابد که بخارا را شناخته؛ آن را به اندازهٔ معشوق خود، بلکه بالاتر از آن، دوست داشته باشد.

بی‌گمان، والاترین ایدآل رودکی، همین بخارا است:

ای بخارا، شاد باش و دیر زی — میر نزدت میهمان آید همی!

پیداست که رودکی برای بخارای خود دو چیزِ بسیار مهم آرزو کرده است: شاد بودن، و دیر زیستن. و اما نکته‌ای گوارا در مصراع دوم نهان است: شاه را میهمان می‌داند. روشن است که میهمان رونده است، برای همیشه نخواهد ماند. آنچه به عنوان میهمانخانه، برای همیشه، پایدار و استوار خواهد بود، بخاراست.

باوری کامل این است که همین معنی هرگز اتفاقی پیش نیامده، بلکه شاعر آن را دانسته و آگاهانه خلق کرده است. گواهِ این اندیشه آن است که وی آن را در همین شعر دو بار دیگر، از طریقِ معنی‌های ناتکرارِ شاعرانه، تکرار می‌کند، بدین‌گونه:

میر، ماه است و بخارا، آسمان — ماه سوی آسمان آید همی!
میر، سرو است و بخارا، بوستان — سرو سوی بوستان آید همی!

یعنی بخارا، همان آسمان است که همیشه بوده، و همیشه خواهد ماند، در حالی که ماه، میهمان است: آینده و رونده، زیاده از این: کاهنده و پُرشَوَنْده.

به دنبال، تشبیهی دیگر می‌آید: بخارا، بوستان است، و میر، یک سرو. همگان می‌دانند که بوستان از یک درخت، اگرچه سرو، عبارت نیست، بلکه درختان بی‌شمار خواهد داشت.

شاعر در ستایش بخارا خیلی بلند می‌رود. وی به اندازه‌ای می‌بالد که آن را در پهلوی بغداد می‌گذارد؛ بغدادی که در آن روزگار پایتختِ خلافتِ قلمروِ اسلام بود:

امـروز بـه هـر حـالی بـغداد بـخاراست،
کجا میرِ خراسان است، پیروزی آن جـاست

پژوهشگران به تکرار گفته‌اند، و درست هم گفته‌اند که رودکی شاعری مداح بود؛ هرچه می‌توانست سامانیان را ستوده است. چنانکه می‌گوید:

جـز بـه سـزاوارِ مـیر گـفت نـدانـم ور چه جریرم به شعر و طایی و حسّان

وی توان شاعریِ خود را برابر با جریر و طایی و حسّـان مـی‌دانـد، بـا ایـن وجـود، قناعت‌مند نیست: سزاوار میر نتوانسته است سخن گوید.

ستایشِ همگان اندازه دارد، جز از ستایشِ میر که اندازه ندارد:

مدحِ همه خـلق را کـرانـه پـدید است مدحتِ او را کـرانـه نـی و نـه پـایان

شاعر گفته: تو آفریدگار نیستی، به آفریده هـم نـمی‌مانی؛ پس، در مـیانهٔ آن دو جـا داری:

آنکه نماند به هیچ خلق، خدای است تو نه خدایی، به هیچ خـلق نـمانی!

این بیت هم در تقویت همین معنی است:

خـلق ز خـاک و ز آب و آتش و بـادند ویـن مَـلِک از آفـتابِ گـوهرِ سـاسان

چنین پُرسش پیش می‌آید: چرا جایگاه این ممدوح این اندازه بـلند است، چـرا وی بالاتر از مردمان و پایین‌تر از آفریدگار جا دارد؟ پاسخ را هم از شعرِ خودِ وی مـی‌توان دریافت:

دایـم بـر جـانِ او بـلرزم، زیـراک مـادرِ آزادگـان کـم آرد فـرزند
از مَلِکان کس چون او نبود. جـوانـی راد و سخندان و شیرمرد و خردمند

آن‌چنانکه نمودار است، این ممدوح چهار ویژگیِ ممتاز را در یک شخصِ خود گِرد آورده: راد، سخندان، شیرمرد و خردمند.

می‌تواند پُرسشی دیگر پیش آید: سامانیان شـایستهٔ چـنین سـتایش بـودند؟ بـا یک سخن: آری، بی‌هیچ گمانی.

امروزه بخوبی روشن است که سامانیان، بویژه نسـل‌های نـخستینِ آنـان، سـیاستی

زندگی‌ساز را پیاده می‌کرده‌اند، و اهل علم و ادب و هنر همان سیاست را به مردم دسترس می‌نموده‌اند.

امیران سامانی بر آن کوشیده‌اند تا مردمِ قلمرو، زندگی آرام و آسوده داشته باشند. این واقعیت را آنها بدرستی دریافته‌اند که آسایشِ مردم، بدون استقلال سیاسی، امکان ندارد. و در نوبت خود، استقلال سیاسی، بدون استقلال فرهنگی و خودشناسی مردم، تحقق پیدا نخواهد کرد.

به گواهی، گمان می‌رود، همین دو مثال بسنده باشد. مثال‌هایی که از تبار همدیگرند.

یکم: سامانیانِ دوراندیش این رسم را جاری کردند: هر نامه‌ای که از دربار بیرون می‌رود، تنها به زبان مردم همین سرزمین باشد؛ و هر نامه‌ای هم که از بیرون می‌آید، اگر به زبان دری است، مورد اعتبار قرار خواهد گرفت. توجه شود: حتی زبان عربی از این مقررات بیرون نبوده است. پژوهشگر ایرانی، آقای حمیدرضا مدد درست می‌گوید که: «اگر در عصر سامانیان زبان فارسی دریِ نوین، زبانِ گفتار و زبانِ نوشتار نمی‌شد، ایران نه تنها مسلمان می‌شد، بلکه عرب‌زبان هم می‌شد».

دوم: یکی از امیران سامانی (ملک مظفر ابوصالح) با این بهانه که می‌خواهد تفسیر طبری را فرا بگیرد، اما عربی نیکو نمی‌داند، فتوای ترجمهٔ آن را دریافت؛ و دانشمندان قرآن و حدیث و دری را در بخارا گرد آورد، و آن کتاب بزرگ را به پارسی برگردان کنانند. برگردانی که معنیِ ترجمهٔ کلام شریف را داشت؛ ترجمهٔ زبانِ دینِ اسلام را. کاری که تا آن زمان اجازه نداشت.

با یک سخن، سیاست و فرهنگ در زمان رودکی قرانِ سعد داشته‌اند، از یک گریبان سر برآورده‌اند، یعنی که دو بالِ هم‌پروازِ دولت بوده‌اند.

در پایان، این نکته درخورِ تأکید را دارد که شعر آدم‌الشعرا زینهار با منافع یک خلق و یک قوم، حتی اهل یک دین محدود نبوده است، بلکه انسان‌ها و ارزش‌ها از روی اندیشه و گفتار و کردار ـ به اصطلاح امروزه: هُمانیسم ـ مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند. این درست، همان جوهری است که به ادبیات ما تابش و جلای فراگیر بخشیده است.

چند سخن پیرامون حکیم فردوسی

۱. جایگاه حکیم فردوسی در جامعهٔ تاجیکان

باری گواه بر این گفت‌وگو شدم:

ـ فردوسی، پیش شما تاجیکان، چه جایگاه دارد؟

ـ در شمار ده تن ابرمرد فرهنگ و ادب و سیاست می‌آید.

ـ اگر هفت تن؟

ـ یکی فردوسی

ـ اگر سه تن؟

ـ یکی فردوسی ...

این پُرسش و پاسخ مرا به اندیشه بُرد ...

در سال ۱۳۱۳/۱۹۳۴، در دوشنبه شهر (آن روزگار، تا ۱۹۶۱/۱۳۴۰ «استالین‌آباد» می‌گفتندش)، پایتختِ تازه‌بنیاد جمهوری تازه‌بنیاد تاجیکستان، شاعران و نویسندگان تاجیک انجمن ادبی خود را درست کردند. انجمن نخستین کنگرهٔ خود را برپا کرده است. کنگره دو روز ادامه داشت: روز نخست کاری ساختاری و موضوع رهبری را بررسی کردند و روز دوم را سراپا به حکیم فردوسی و شاهنامه بخشیدند. چند تن سخنرانی آتشین کردند، بویژه گزارشهای متین استاد صدرالدین عینی بخارایی، استاد ابوالقاسم

لاهوتی کرمانشاهی و پروفسور عبدالرؤف فطرت بخارایی، شوقی برانگیختند و در یادها ماندند. در پایان آن روز دوم، استاد رحیم هاشم سمرقندی که آن روزگار جوانی دانشمند بود، «در هجو سلطان محمود» را با توانایی ویژهٔ خود پیشکش حاضران نمود. این گزارشها و این خوانش به اندازه‌ای کارساز بود که روزگار معنوی بسیاری از اهل مجلس را دیگرگون کرد (گواهی بر این گفته در پی خواهد آمد).

در همان سال ۱۳۱۳ کتاب استاد صدرالدین عینی: فردوسی و شاهنامهٔ او به زبان فارسی تاجیکی (در رسم‌الخط لاتینی تاجیکی) چاپ و دسترس خوانندگان و پژوهشگران شد. این کتاب نخستین کار جدی علمی و پربها به شمار می‌آمد، دربارهٔ سرایندهٔ بزرگ و سرودهٔ جاودانهٔ او.

سال‌های بعد، حکیم فردوسی و شاهنامهٔ او در تذکره و کتاب‌های دسته‌جمعی، درس‌نامه‌های دبیرستانی (هر سه مقطع) و دانشگاهی جای سزاوار خود را پیدا نمودند. داستان‌های جداگانه از شاهنامه بارها به چاپ رسیدند. متن کامل این شاه اثر که علمی و انتقادی نیز می‌شد، در ۹ مجلد، به خط سریلی تاجیکی، چاپ و پخش شد. کتاب جداگانهٔ فرهنگ شاهنامه دسترس خوانندگان شد که خیلی ارزشمند است.

پژوهشگران تاجیک به روزگار این سخنسرای بی‌مانند و آفریدهٔ بی‌زوال او دلبستگی گرمی نشان داده‌اند که دهها کتاب و صدها مقالهٔ آنان گواه بر همین دلبستگی گرم می‌باشد؛ بویژه در دانشگاه دولتی تاجیکستان، زیر سرپرستی زنده‌یاد، پروفسور شریف‌جان حسین‌زاده، صدها پایان‌نامهٔ ارزشمند نوشته شده و اکنون در «گنجینهٔ جامی» (بخشی از کتابخانهٔ علمی دانشگاه) نگاهداری می‌شوند. از شمار پژوهشگران، اشارهٔ همین یک مثال کافی است که دکتر ولی صمد، بجز از دهها مقاله و چند کتاب، اخیراً تحقیقاتی را که بسیاری از آنها شایستگی چاپ و نشر را دارند (در ۴۰۹ ص) انجام داده‌اند که چرنی‌شفسکی و فردوسی عنوان دارد.[۱]

با رهنمایی‌های دوراندیشانهٔ علامه باباجان غفوروف و استاد میرزا تورسون‌زاده، شاهنامه در روزگار معنوی تاجیکان جایگاهی بلند و استوار پیدا نمود. همین را گفتن

۱. طبق نامه‌ای که به نگارنده نوشته‌اند (از ۲۹ اکتابر ۱۹۹۸ م.).

کافی است، که استودیوی «تاجیک فیلم» ده فیلم سینمایی از روی داستان‌های شاهنامه به نوار برداشت که در بسیاری از کشورهای دنیا، از جمله ایران به نمایش رفت و موفقیت پیدا کرد.

هنگامی‌که سخن از کارهای شایستهٔ ادیبان و پژوهشگران تاجیک در رابطه با شاهنامه می‌رود، این نکته را باید گفت که با تشویق و همکاری‌های بی‌دریغ اهل قلم تاجیک، سرودهٔ حکیم فردوسی به دهها زبان دیگر ترجمه و نشر شد، و اکنون این شاه‌اثر، بدون مبالغه، مشعلِ فرهنگی بسیاری از مردمان دنیا، بویژه خلق‌های شوروی سابق را رخشانتر کرده است.

از سال‌های هشتادم سدهٔ بیستم میلادی، بخصوص از زمان «آشکاربیانی و بازسازی گورباچفی» حماسهٔ حکیم فردوسی در رادیوی تاجیکستان هم جایگاه استواری پیدا نمود. بجز از گفتارهای گوناگون دربارهٔ فردوسی و شاهکار وی، بخش عمده‌ای از آن را «شاهنامه‌خوانی» تشکیل می‌داد. این کار، یعنی «شاهنامه‌خوانی» در رادیو تاجیکستان از دو طریق جریان داشت: یکی از طریق زنده‌یاد دکتر رحیم هاشم، که به سبک سنتی سمرقندی و بخارایی ادا می‌کردند، و دیگری از طریق شاعران، بازار صابر و لایق شیرعلی، و نویسنده ساربان، که با سبک و لهجهٔ نسبتاً نو به اجرا می‌رساندند. هر دو برنامه هم به طور خود دلکش بودند و شوری میان شنوندگان داشتند.

در نخستین کنگرهٔ انجمن ادیبان تاجیک که ذکرش در بالا گذشت، نویسنده و منتقد جوانی نیز حضور داشت، با نام ساتم‌خان الوغزاده که دیرتر، تا مرتبهٔ بزرگترین رمان‌نویس تاجیک رسید. وی از گزارش‌ها دربارهٔ حکیم فردوسی و بویژه «شاهنامه‌خوانی» دکتر رحیم هاشم، برانگیخته و برافروخته شد. وی از آن روز، به این شاهکار ادبیات فارس و تاجیک، بلکه جهان، آن‌چنان دلبسته شد که تا پایان عمر خویش بستگی را نگشود.

الوغزاده جز اینکه دربارهٔ فردوسی و نامهٔ جاودانهٔ وی پژوهش انجام داد و مقاله‌ها نوشت، شاهنامه را به نثر برگردان هم کرد، و سرانجام داستان بلندی هم از روزگار حکیم به میدان آورد که آن، برندهٔ جایزهٔ بین‌المللی شد.

کار جدی و ارزشمند استاد الوغزاده در زمینهٔ سرودهٔ حکیم فردوسی داستان‌ها از

شاهنامه عنوان دارد و آن از دو کتاب عبارت است: کتاب نخست سال ۱۹۷۶/۱۳۵۵، و سالی بعد کتاب دوم دسترس خوانندگان شد. این رقم نشاط‌انگیز خواهد بود که تعداد کتاب یکم پنجاه هزار جلد بود و کتاب دوم (که همراه با کتاب یکم چاپ شده بود) چهل و پنج هزار تیراژ داشت.

و اما بزرگترین کار استاد ساتم‌خان الوغ‌زاده، نه تنها در رابطه با حکیم فردوسی، بلکه در تمام طول عمرِ پُر برکات نویسندگی ایشان، در نظر کمینه، رمان فردوسی می‌باشد. فردوسی (۱۹۸۴-۱۹۸۷ م.) به رسم‌الخط سریلی تاجیکی سال ۱۹۸۸ / ۱۳۶۷، به تعداد بیست هزار جلد چاپ و منتشر شد که آن، کار انتشارات «ادیب» بود. دو سال بعد، در ۱۹۹۰/۱۳۶۹، انتشارات دیگر تاجیکستان «عرفان» به خط فارسی، در چهار هزار نسخه به طبع رساند. این رمان برندهٔ جایزهٔ دولتی تاجیکستان به نام رودکی شد.

داستان «فردوسی» الوغ‌زاده سال ۱۳۷۵ در نمایشگاه جهانی کتاب تهران برندهٔ جایزه شد و در فاصلهٔ دو سال سه بار به چاپ رسید: نخست، سال ۱۳۷۷، با قلم نویسنده محمدرضا سرشار (رهگذر) با نام شبِ گرفتنِ ماه در شکل تلخیص، در رشتهٔ مفاخر ایران (دفتر نشر فرهنگ اسلامی؛ ۳۰۰۰ جلد). دوم، در همان سال ۱۳۷۷ از طرف دانشمند معروف، دکتر آیتی. سوم، در سال ۱۳۷۸، توسط انتشارات «سروش» با توضیح آقای بهمن حمیدی (در سه هزار نسخه).

استاد ساتم‌خان الوغ‌زاده، پس از داستان فردوسی چیزی نتوانستند خلق کنند و در تابستان ۱۳۷۷، در سن ۸۶ سالگی این جهان را بدرود گفتند ...

گواهی بی‌بحثِ دیگر از مهرِ گرمِ تاجیکان به حکیم فردوسی این است که مردم ضمن تظاهرات بزرگ سال ۱۹۹۱/۱۳۷۰ که همراه با اعتصاب غذای ده روزه بود، مجسمهٔ لنین را در میدان به نام او برکندند؛ به میدان نام بلند «آزادی» را دادند و اعلام داشتند که به جای این مجسمه، تندیس بزرگ حکیم فردوسی گذاشته خواهد شد. و سالی بعد، به مناسبت جشن نخستین سالگردِ استقلالِ جمهوری تاجیکستان تندیس بلند و بزرگ و جاذبه‌دار حکیم فردوسی، استوار شد. باید حق داد که در این کار میهن‌پرستانه شهید قدرالدین اسلانف، رئیس شورای عالی و شهید مقصود اکرام، شهردار دوشنبه، اقدام‌های شایستهٔ خود را انجام دادند. به طوری که استاد بازار صابر گفته‌اند:

هیکلِ فردوسی در میدان آزادی
قبلهٔ میهن‌پرستان
قطبِ میهن
جایگاهِ توبه و سوگند مردان (...)
ای زهی مقصودِ اکرام[۱]
شهردار صاحب اکرام
جای لنین را به فردوسی تو دادی
آنچنانی مسندِ ضحاکِ ماران را
پیر طوسی بر فریدون داد[۲]

و اما حکیم فردوسی، میان شاعران تاجیک، موردِ توجه بی‌مانندی قرار گرفته است. می‌توان گفت شاعری نداریم که یاد گرمی از دانای طوس نکرده باشد. شاعرانی نیز هستند که به سخنسرای گرانمایه و آفریدهٔ او، دوتا و بیشتر از آن شعر بخشیده‌اند. میان هدیه‌های سخنوران تاجیک به پیر طوسی، همه چیز هست: هم شعرِ بلندِ هنرمندانه، هم سخنانِ سُست و کم‌هنر، حتی گاهی با اشکال وزن و قافیه. و اما آنچه میان این همه شعر مشترک است، از سویی، ابراز مناسبات گرم و در غایت احترام، و از سوی دیگر، جستنِ یاری و همکاری از او، در بازگشایی کورگره‌های زندگی ...

به طور طبیعی پرسشی پیش می‌آید: چرا قدر و منزلت فردوسی و شاهنامهٔ او نزدِ تاجیکان این اندازه بلند است؟ بلندتر از هر جایی دیگر در دنیا؟

امید است که این موضوع ارزشمند از جنبه‌های گوناگون و با دقت تام بررسی می‌شود، و اما پیشکی هم می‌توان گفت که این حال ریشه‌ای عمیق و توانمند اجتماعی دارد.

پوشیده نیست که شاه‌ستونِ شاهنامه ایران است، یعنی میهن. و این «میهن» برای تاجیکان درد بوده است؛ دردی سوزنده و جانکاه. زبان نمی‌گردد، و اما از واقعیت جای

---

۱. «مقصود اکرام» را به خاطر این «گناهش» به زندان کشیدند؛ اما بناچار آزادش کردند، و در ۱۳۷۶/۱۹۹۷ به شهادت رساندند.

۲. برگزیدهٔ اشعار استاد بازار صابر. (تهران، الهدی، ۱۳۷۳). ص ۳۴۷، ۳۴۹.

گریز نیست: دردی بی‌دوا، یعنی که سرطانی. قرن‌هاست که این درد بر تن این قومِ بی‌آزار چسبیده، و کم‌کم مدارش را خشکانده است. چنانچه، در ابتدای همین سدهٔ بیستم میلادی (که امسال به پایان می‌رسد) پانتر کیست‌ها تاجیکان را از شهرهاشان راندند، حتی از شهرهای اصلی و تاریخی‌شان، حتی از روستاهاشان؛ گاهی خودشان را هم نراندند، هویتشان را راندند. آنانی که هویت برایشان از همه چیز بلند و عزیز بود، به کوهستان کوچ بستند، و در کوهستان یک جمهوری ساختند، با نام تاجیکستان، و اما آنانی که ماندند، هویت خود را باختند و یا بناچار باختن دارند.

اینکه در سال ۱۳۱۳، در بامداد بنیادِ جمهوری تاجیکستان، نیمی از کنگرهٔ انجمن ادبی تاجیکان به فردوسی و شاهنامه اختصاص یافت، بی‌سبب نبود: آن تاجیکانِ روشن و بیدار (مانند عینی بخارایی، صدرضیاء بخارایی، اکرامی بخارایی، منظم بخارایی، حمدی بخارایی، فطرت بخارایی، پیرو بخارایی، رحیمی بخارایی، الوغزادهٔ چُستی، دهاتی سمرقندی، پیر محمدزادهٔ سمرقندی، برادران غنی و رشیدعبدالله سمرقندی، بکتاش سمرقندی، یوسفی سمرقندی، ذهنی سمرقندی، رحیم هاشم سمرقندی، علیزادهٔ سمرقندی و دهها تن دیگر شاعر و نویسنده و پژوهشگر) که از زادگاه خود محروم شده و در دوشنبه گرد آمده، و در صددِ بنیاد پایتختی جدید، در روستایی ناآباد (با نام «دوشنبه») بودند، اَلمِ میهن را چون داغی در جگر داشتند، و دردِ این داغ را با سخنان حکیمانهٔ فردوسی تازه کردن می‌خواستند، از مرهم شاهنامه درمان می‌جستند.

اینکه در سال‌های اخیر، مراجعت به فردوسی و شاهنامه شدت و سرعتی بیشتر پیدا کرده است، بر تقویت همان فکر می‌باشد، یعنی که پدیدهٔ دلخواه شاهنامه صرف ادبی و فرهنگی نبوده است، بلکه به اندازه‌ای پدیدهٔ سیاسی و اجتماعی است. امروز، دولت تازه‌استقلالِ تاجیکان را که در یک گوشهٔ دورافتاده و سنگلاخ سرزمین پهناورِ این قومِ مظلوم و بیچاره بنیاد یافته است، خطری تازه تهدیدش می‌کند. اکنون شاعران و پژوهشگران، به شاهنامه باز هم بیشتر روی می‌آورند، از روانِ پاک و جاودانهٔ حکیم طوسی مصرّانه یاری می‌خواهند. یاری می‌خواهند، تا مردم متحد باشند، از خواب غفلت سر بر دارند، دوست را از دشمن، پدردار را از بی‌پدر بشناسند. بزرگواری کنند و

بر خودی ببخشند و از دشمن بپرسند، میهن را گرامی دارند و برایش سرِ یک پای بایستند ...

از آن شعرهایی که توسط مطبوعات ایران چاپ و پخش شدند، خوانندگان خوش ذوقِ ایرانی دریافته‌اند که شعر تاجیکی بار معنی و زندگی را بیشتر می‌کشد، تا بار هنر را. گاهی با سرزنش‌هایی روبه‌رو می‌شویم که هنر شاعران تاجیک پایین است. حتی در وزن و قافیه که الفبای شعر بشمار می‌آیند، می‌لغزند ... روی چشم ... راستی، عیب را گفتن جسارت است و شایستهٔ تحسین، ولی ریشهٔ آن را دیدن و احساس کردن، هنر است. همهٔ کوشش و تلاش روشنفکران تاجیک در حدود صد سال آخر، بر این بوده، تا این ملت زنده ماند. همین نظر، متأسفانه، امروز، در پایان سدهٔ بیستم میلادی هم، پا برجاست: بدخواهان سعی بر آن دارند، تا این قوم هرچه زودتر هویت خود را به تمام از دست بدهد، و دامن استقلال تاجیکستان برچیده شود.

اگر در شعر شاعران گرامی ایران، همان طوری که از مطبوعات به نظر می‌رسد، درد کم است و هنر بیش، این چنین معنی دارد که ملت بزرگوار و متین و شریف ایران، دردی خطرزا، خوشبختانه، ندارد (خدایا، هرگز آن را نبیند!) مصداقِ آن دردی که تاجیکان دارند.

در همین رابطه، یعنی مددجویی از روح فردوسی در مسائل زندگی، شعر آقای صدری عمر با نام «خیابان فردوسی» را می‌توان به یاد آورد که به تبدیل نام خیابانی به نام حکیم فردوسی، بخشیده شده است.

هرچند بیرون از رسم آداب است، با عرض پوزش، گوشه‌ای از خاطره پیش می‌آید. پایان سال‌های هشتادم میلادی بود. یعنی هنوز نمی‌دانستند، اگر کسی هم می‌دانست، نمی‌یارست گوید که امپراتوری شوروری عن‌قریب فرو می‌رود. یکی از همسایگان، استاد ریاضی دانشگاه دولتی تاجیکستان، دکتر صفرجان ملازاده، به مناسبت پنجاهمین سال تولد خود سفره آراسته بودند و حدود بیست تن از دانشگاهیان حضور داشتیم. چنانچه روانشاد دکتر محمود دولت، روانشاد پرفسور مردان مرادعلی، دکتر سعید حلیم، دکتر سیدجعفر قادری، دکتر خدایی شریف، دکتر تاش‌بای بابازاده، دکتر مظفر ایشان‌اُف، دکتر محمد ابراهیم نار محمد، دکتر سلطان نوروزوف، استاد محمودجان

شریف‌وف، استاد خیرالله محب‌وف، و ... هر کسی تبریک می‌گفت و آرزویی می‌کرد. چون نوبت به کمینه رسید، آرزوی دیرین را به زبان آورد:

ـ می‌خواهم همین خیابان ما که نام «کوال» را Kāval دارد، «فردوسی» شود ...

بر سرِ صحبت که داغ بود، گویا آب سرد ریخته شد. «کوال» دست‌نشاندهٔ مرکز امپراتوری در تاجیکستان رسماً سمت دوم را داشت، و اما در عمل حکم نخست را، هرچند خودش در آن زمان درگذشته و خیابان بزرگی را به نامش داده بودند، جانشینش، نفوذ و اعتبار او را محفوظ داشت ... برای دوباره زنده کردنِ مجلس، دکتر بابازاده که مردی روشن بودند و هستند، گفتند:

ـ آرزو، آرزو است، چه عیب دارد؟ ...

انگار، فرشتگان برای آن آرزو «آمین!» گفته بوده‌اند. دیری نگذشت فساد و بی‌ادبی‌های فراوان آقای کوال فاش گشتند و نامش را از همه جا و از جمله خیابان ما پاک کردند. و اما شیرین‌ترین این بود که خیابان ما به شادمانی همگان «فردوسی» نامگذاری شد. افزودنی است که این خیابان در بخش جنوبِ غربی دوشنبه‌شهر، طول کشیده و شهرکهای «۶۱»، «۶۲»، «۶۳»، «۶۴»، «۶۵» و «باغ دوستی» را با همدیگر پیوسته است، و یکی از سه بازار بزرگ پایتخت که نام «سخاوت» را دارد در بغل همین خیابان جای گرفته است.

سال ۱۹۹۹ م. تصمیم بر این شد که در میدان آزادی تندیس امیراسماعیل سامانی، جایگزین حکیم فردوسی شود.[۱] و فردوسی را بردند به باغ دوستی به کنار خیابانی که نام خودش را دارد.

و شاعر جوان تاجیک، صدری عمر، به همین مناسبت، یعنی به فردوسی که رمز ادب و فرهنگ نامیراست نامگذاری شدن یک خیابان مهم و زدوده شدن نام یک سیاستمدار، چهار پاره‌ای صمیمانه سروده است. بند مقطع آن شعر این است:

ای خوشا، از نام یک اهل ریاست شد همچو از بار سیاست کوچه‌ای آزاد
ای دوشنبه، مان که عمری همچنین باشی تو به نام زندهٔ اصل قلم‌آباد ...

۱. رحیم مسلمانیان قبادیانی. «جنگ اسماعیل با فردوسی». کیهان هوایی، ش ۱۳۱۲، (۱۴ دی ۱۳۷۷)، ص ۱۵.

حکیم فردوسی در مغز استخوان مردم تاجیک نشسته است. این معنی را از همین مثال ساده و عادی و عمومی هم می‌توان دریافت که در کوهسارترین روستا نیز آدمانی را می‌بینید، با نام‌های «رستم» و «اسفندیار»، «تهمینه» و «منیژه»، «سهراب» و «جمشید»، «فرنگیس» و «گُردآفرید» و ... که همه از «خانهٔ کتاب فردوسی» بیرون آمده‌اند. جالب این است که این نوع نام‌ها را به فرزندان خود، نه تنها فرهنگیان، بلکه آدمان عادی هم می‌دهند. اینکه «قوس و قزح» را تاجیکان «کمان رستم» می‌گویند، گواهی دیگر است از جایگاه بس بلند حکیم فردوسی و قهرمانان وی پیش مردم ما. اینکه در پنجیکتِ باستانی تالارهای منقَّش از کارنامه‌های رستم و سوگ سیاوش پیدا کرده‌اند، گواه از این است که معنی‌های میهن‌خواهانه در آن روزگار هم از اعتبار بزرگی برخوردار بوده است.

مراد از این گفتار کوتاه و ناهموار، گفتنِ این مطلب بود که «شاهنامه» پدیده‌ای زندگی‌ساز است.

شاهنامه درعمر بیش از هزار سالهٔ خویش، آدمان بی‌شماری را تربیت کرده است، راه درست نشان داده است، از تاریکی و بی‌راهی و جری نجات بخشیده است. شاهنامهٔ ما امروز نیز برای بسیاری از قوم و خلق‌های دنیا همین کار را ادا می‌کند. به این گنج شایگان بیش از پیش روی آوردن شاعران و پژوهشگران ما دلیل بر آن است که مردمان امروز بیش از پیش به پاکی معنوی، توانایی روحی، اتحاد و یگانگی، دوستی و میهن‌خواهی نیاز دارند.

در این مصراع‌های سادهٔ استاد بازار صابر معنی باریکی نهان است:

گویند اگر کلمهٔ خود را تو عرضه کن می‌خوانم از نوشتهٔ فردوسی بیتها ...

چون از «جواب‌نامه» به مانند مرده‌ها[1]

۱. برگزیدهٔ اشعار استاد بازار صابر، ص ۲۵۲.

۲. شاهنامه‌پژوهی در آسیای مرکزی[۱]
چو ایران نباشد تن من مباد!

این گزارش را بنده می‌خواهد با نام علامه صدرالدین عینی بخارایی (۱۸۷۸ ـ ۱۹۵۴ / ۱۲۵۷ ـ ۱۳۳۳) که نخستین فردوسی‌شناسِ دورهٔ نوین بود، آغاز نهد. و اما این معنی، دو پیش‌گره دارد:

نخست: در آغاز سدهٔ بیستم میلادی، در بخارا دو نیروی مخالف: روحانیانِ روشنفکر و ملاهای عقب‌مانده، رودرروی هم قرار گرفتند؛ جناح دوم پیروز شد که در نتیجه نسل‌کشی روشنفکران و نزدیکانِ آنها به عمل آمد. در این فاجعه برادر عینی ـ سراج‌الدین خواجه، شهید شد، خودش ۷۵ شلاق خورد؛ و از انقلاب بلشویک‌های روسیه گرم استقبال نمود.

دو دیگر: در نتیجهٔ سیاستِ مغرضانهٔ بلشویک‌ها دولت بخارا از میان رفت و استاد عینی راه حکیم فردوسی را پیش گرفت: کارِ سیاسی را با شمشیرِ فرهنگ انجام دادن. وی به این معنی رسید که هویتِ سیاسیِ شکستهٔ تاجیکان را تنها از راه خودشناسی می‌توان بازسازی کرد. وی، این را هم بی‌خطا دریافت که خودشناسی تنها یک راه دارد: آشنایی با گنجینهٔ فراموش شدهٔ معنوی و تاریخیِ خودی.

عینی، برای اجرای این هدف که برای همهٔ تاجیکان، بسیار والا بود، هم خود کمر بست، هم دیگران را تشویق نمود. از جملهٔ نخستین کارهای جدی عینی در راهِ پیاده کردنِ همین هدفِ نیک، تذکرهٔ جامع و مفیدِ نمونهٔ ادبیات تاجیک می‌باشد که در ۱۳۰۵/۱۹۲۶ چاپ و منتشر شد.

با عرضِ پوزش که پیشگفتار اندکی دراز شد، می‌رسیم به سرِ مقصدِ اصلی، یعنی نگاهی خواهیم افکند به وضعِ شاهنامه‌پژوهی در آسیای مرکزی.

این موضوع که در واقع گسترده است و آموختنی است، حداقل هفت پهلو دارد، چنانچه:

---

۱. ارائه شده در: مجمع علمی فردوسی در قلمرو تاریخ و فرهنگ (اول تا سوم شهریور ۱۳۷۹).

۱. تحقیقِ شاهنامه
۲. ترجمهٔ شاهنامه
۳. تحقیق ترجمه‌های شاهنامه
۴. تهیه و چاپ متنِ شاهنامه
۵. کاربُردِ امروزی شاهنامه، برگردانِ منثور، نمایشنامه، فیلمنامه، داستان و ...
۶. «شاهنامه» ـ مشعلِ زندگیِ مردمانِ دیگر
۷. ماجرای گردِ مجسمهٔ حکیم فردوسی که نیز آموزنده می‌باشد.
به این موضوع‌ها نگاهِ کوتاهی خواهیم افکند.

۱. تحقیقِ شاهنامه

سال ۱۳۱۳/۱۹۳۴ استاد عینی کتاب خود را با نام دربارهٔ فردوسی و شاهنامهٔ او به چاپ رساند. این کارِ نخستینِ جدی بود در قلمرو اتحادِ شوروی سابق، راجع به حکیم فردوسی و جایگاه شاهنامهٔ او. در عین زمان، این رسالهٔ عینی تکان‌دهنده هم بود، برای پژوهشگران دیگر.

دربارهٔ زندگیِ حکیم فردوسی و ارزش‌های شاهنامه بسیاری از پژوهشگرانِ شورویِ سابق کارهای مهم انجام دادند که آثار یوگینی برتلس، ابوالقاسم فردوسی و آثار او (۱۹۳۵ م.)، میخائیل دیاکاتف فردوسی، روزگار و آثار (۱۹۴۰ م.)، آلکسی استاریکُف فردوسی و داستان او شاهنامه (۱۹۵۷ م.)، محمد نوری عثمانُف فردوسی، زندگی و آثار (۱۹۵۹ م.) از همین جمله می‌باشند.

از پژوهشگران تاجیک کسی را پیدا کردن دشوار است که روی به فردوسی نیاورده و تکیه به شاهنامه نکرده باشد. بویژه تحقیقات پروفسور موسی رجبُف فردوسی و مسائل معاصر (۱۹۷۸ م.)، دکتر شریف شکوروف شاهنامهٔ فردوسی و سنت‌های نخستینِ آرایشی (۱۹۸۳ م.)، شادروان شادی اسراروف داستان سیاوش، از اهمیت جدی برخوردار می‌باشند.

۲. ترجمه‌های شاهنامه

از شاهنامه ترجمه‌های فراوان به زبان‌های مردمان دیگر انجام گرفته است که بررسیِ کاملِ آنها از اهمیت خالی نمی‌باشد. و اما اینجا تنها به دو مورد اشاره می‌شود:

یکی، ترجمهٔ ازبکی. دانشمند معروف ادبیات فارس و تاجیک، پروفسور شاه‌اسلام شاه محمدوف سال‌ها با این کار پُرارزش مشغول شد و بخشی از شاهنامه را به زبان ازبکی برگرداند. و این کار او را شایستهٔ جایزه بین‌المللی «فردوسی» دانستند (۱۹۷۳/۱۳۵۲).

دیگری، ترجمهٔ روسی. بسیاری از شاعران روس پاره‌هایی از شاه‌اثرِ حکیم فردوسی، گاهی داستان‌های جداگانه را نیز، به روسی برگردانده‌اند. و اما حالا منظور اشاره‌ای است به کار خانم سلسله‌بانو لاهوتی، همسر استاد ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی، که تمام متن شاهنامه را به روسی ترجمه و در پنج مجلدِ حجیم، به چاپ رساند. این ترجمه را که با همکاریِ روانشاد استاد لاهوتی شروع شده بود، کارِ اساسیِ تمامِ عمرِ بانو سلسله لاهوتی می‌توان دانست. شایستهٔ ذکر است که این کار، یک ترجمهٔ آزاد و عادی نیست، بلکه ترجمه‌ای دقیق می‌باشد که از نظر پروفسور الکساندر بولدیروف، ایرانشناسِ پاکیزه‌کار، گذشته است.

۳. بررسی ترجمه‌های شاهنامه

همین‌طور، در موردِ بررسیِ ترجمه‌ها نیز کارهایی صورت گرفته است که اینجا تنها به یکی اشارت می‌شود ـ به کارهای پروفسور حمیدجان حامدی، استاد دانشگاه آموزگاری (تربیت معلم) به‌نام نظامیِ شهر تاشکند. وی موضوع پایان‌نامهٔ خود را از ترجمه‌های ترکیِ شاهنامه برگزید؛ سن‌پترزبورگ رفت؛ با پروفسور بولدیروف مشورت کرد؛ استاد مصلحت دادند که تنها با «رستم و سهراب» اکتفا شود. دکتر حامدی کار را ادامه داد، پایان‌نامهٔ فوق‌دکترای را نیز دربارهٔ ترجمه‌های ترکی نوشت. اکنون وی یکی از شاهنامه‌شناسان مشهور منطقه به شمار می‌آید.

۴. تهیه و چاپ متن شاهنامه

دانش‌آموزان تاجیک با شاهنامه از کلاس‌های ابتدایی آشنا می‌شوند. پاره‌هایی از این شاه‌اثر در کتابهای درسی، تذکره و بیاض‌ها، مجموعه‌های دسته‌جمعی جایگاهِ مناسب پیدا کرده است. داستان‌های جداگانه به طور علی‌حده بارها به چاپ رسیده است.

انستیتوی خاورشناسی تاجیکستان با سروری اکادیمیسین عبدالغنی میرزایف سال‌های ۱۹۶۴-۱۹۶۶ متن کاملِ علمی و انتقادی «شاهنامه» را در ۹ مجلد (همراه با جلدِ ویژهٔ فرهنگنامه)، در رسم‌الخط سریلی تاجیکی، با تیراژ بزرگ، به چاپ رساند که در این کارِ پُرشرف، پژوهشگران شناختهٔ تاجیک: کمال عینی، رسول هادیزاده، علی دیوانقُلف و دیگران حضوری فعال داشته‌اند.

وقتی در سال ۱۹۵۶، اکادیمیسین باباجان غفوروف مسئولیتِ راهبریِ انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم اتحاد جماهیر شوروری را برعهده گرفت، از مهم‌ترین وظایفِ خود این را دانست که آثارِ دستِ اولِ فرهنگیِ خاورزمین چاپ، ترجمه و بررسی شود. در همین جمله «شاهنامه» نیز شامل می‌شد. ایران‌شناسانِ ورزیده، پدر و پسر یوگینی و آندره برتلس، محمد نوری عثمانف، رستم علی‌یُف، نوشین، آذر، طاهرجانف، اسمرناوا، گوزالیان و دیگران برای کار شاهنامه جذب کرده شدند. زحمت فراوان صرف گردید و حاصلش متن علمی و انتقادی خوبی است که سال‌های ۱۹۶۳ - ۱۹۷۱ / ۱۳۴۲ - ۱۳۵۰، در ۹ مجلد، در مسکو چاپ و نشر شد. باید حق داد که این متن تاکنون هم در جملهٔ متن‌های بهترین به شمار می‌آید. (افزودنی است که همین متن در تهران هم تجدید چاپ شده، و می‌شود).

۵. کاربُردِ امروزیِ شاهنامه

بیش از پیش روشن‌تر می‌گردد که شاهنامه از شمارِ آثارِ جاودانه می‌باشد؛ چرا که بیش از پیش در روزگارِ مردمانِ دنیا غریزه‌های پاکی و داد و راستی میهن ارزش پیدا می‌کنند.

بنابر همین دلیل است که فرهنگیانِ تاجیک بیش از پیش به شاهنامه روی آورده، و می‌آورند.

هنوز در دههٔ سال‌های سی‌ام میلادی عبدالشکور پیرمحمدزاده و غنی عبدالله

نمایشنامه نوشتند؛ سال‌های بعد فیلمنامه‌هایی به میدان آمدند و سریال‌هایی ساخته شدند؛ که «رستم و سهراب»، «کاوهٔ آهنگر»، «سیاوش» امروز از آبروی «تاجیک فیلم» خوش حکایت می‌کنند. کارگردان‌های توانمند از سوژه‌های شاهنامه در حلّ مسائل اجتماعیِ امروز سود می‌جویند که نمونهٔ برجسته‌اش کار استاد فرخ قاسم می‌تواند باشد. وی توسطِ نمایشنامهٔ «رستم و اسفندیار» که در صحنه‌های ایران نیز به نمایش رفت، و بهای بلندی را نیز دریافت کرد، نتیجهٔ نامطلوبِ عزت‌طلبی و تخت‌خواهی را با کمال مهارت در معرضِ بینندگان گذاشت.

با نظر داشتِ نیازِ معنویِ نوجوانان و جوانانِ تاجیک، استاد ساتم‌خان الوغ‌زاده، «شاهنامه» را به نثر گرداند و در دو کتاب به چاپ رساند. اقبال از این کتاب چنان بود که وقتی در ۱۹۷۶/۱۳۵۵ با تیراژ ۵۰ هزار، کتاب چاپ شد، تشنگیِ خوانندگان نشکست و سالی بعد، باز ۴۵ هزار جلد نشر کردند.

و باز هم با نیتِ برای خوانندگان بهتر آشنا کردنِ چهرهٔ شاعرانهٔ خداوند «شاهنامه»، استاد الوغ‌زاده داستانِ بلند (رُمان) فردوسی را نوشتند که برای مؤلف جایزهٔ دولتیِ تاجیکستان بنام رودکی و در نمایشگاه کتابِ تهران (۱۳۷۵) جایزهٔ بین‌المللی را آورد. این رمان در واقع آخرین و بهترین کارِ استاد الوغ‌زاده بشمار می‌آید. افزودنی است که این رُمان در ظرف دو سه سال، سه‌بار چاپ و منتشر شده؛ یک‌بار در شکل بازگو، برای جوانان، بار دوم با ویرایش، و باری دیگر عیناً.

۶. شاهنامه، مشعلِ مردمان

بنابر دلیلی که غایهٔ میهن‌خواهیِ شاهنامه بر ضررِ هیچ قومی و مردمی و نژادی نمی‌باشد، بلکه در هر شخصِ پاک‌دل، احساسِ وطن‌خواهی می‌پرورد، بیش از پیش در دل مردمان دنیا راه می‌یابد، زندگیِ انسان‌ها را بیش از پیش روشن‌تر و گرم‌تر می‌کند.

به طوری که اشاره شد، با فردوسی و شاهنامه کسانِ بسیاری سر و کار دارند. ولی از پژوهشگران خستگی‌ناپذیرِ این موضوع، بنده تنها نام دکتر ولیجانِ صمد را به زبان می‌آورد. نامبرده سال‌های بسیاری از دنبال فردوسی و شاهنامه در قفقاز گشت، سرانجام

کتابی نوشت که چندی پیش در تهران هم به چاپ رسید.[۱] دکتر ولیجانِ صمد، اکنون سال‌هاست که بیشه‌زارانِ سیبریا را می‌پیماید، دنبالِ غربتِ نیکولای چرنی‌شیفسکی، متفکر بزرگ روس، می‌گردد. این فیلسوف بیش از بیست سال در زندانِ تزار بود؛ و پژوهشگر تاجیک روشن کرده است که وی در تمام مدت تبعید شاهنامهٔ حکیم فردوسی را با خود داشته است و تنِ سردش را با دمِ گرمِ شاهنامه زنده نگاه می‌داشته است. افزودنی است که این پژوهشگر یک کتاب تحقیقی به میدان آورده است که امید می‌رود، سرانجام دسترس هم گردد.

۷. غوغای گرد مجسمه[۲]

فرهنگیان تاجیک، هنوز در دههٔ سال‌های سی‌ام، یعنی بامدادِ بنیادِ جمهوری شوروی سوسیالیستی تاجیکستان، به شرافتِ هزارهٔ حکیم فردوسی، می‌خواستند در پایتخت پیکرهٔ او را داشته باشند. حکومت تاجیکستان نیز با این آرزو موافق بود. و اما تندبادِ سال‌های بعدی که همهٔ شخصیت‌های روشن و ملی را طعمهٔ خود قرار داده بود و با نامِ «تصفیهٔ استالینی» به تاریخ وارد شده است، همچنین پیش آمدنِ جنگِ دوم جهانی، مانع شدند تا این آرزوی مردمی جامهٔ عمل بپوشد.

در پاییز ۱۹۹۱/۱۳۷۰، به نشانِ اعتراض به قانون‌شکنی‌های پارلمانِ کمونیستیِ تاجیکستان، تظاهراتِ پانزده روزهٔ مردمی، همراه با اعتصابِ غذای ده روزه، در دوشنبه‌شهر آراسته شد. ضمن تظاهرات، مجسمهٔ لنین افکنده[۳] شد و عزم قطعی اظهار گردید که به جای وی، تندیسِ حکیم فردوسی گذاشته شود. سالی بعد، در بزرگداشتِ نخستین سالگردِ استقلالِ جمهوری، پیکرهٔ بلند و آزادهٔ حکیم فردوسی به میدان مرکزیِ تاجیکستان که نام «آزادی» را بتازگی یافته بود، زیب و فرِ ویژه‌ای بخشید.

---

۱. ولیجان صمد. فردوسی و شاهنامه در قفقاز. (تهران، کارنگ، ۱۳۸۷).

۲. از جمله نک: Muhammadjān Shakārī. Haykali Firdavsīrā kujā guzārem? "Junbish", N24 (34), dekabri 1998, s. 1,3; Vaī Samad. Dāstāni paykarai hakīm. Firdavsī. Hamānjā, s. 4 - 5.

همچنین نک: ص ۵۴ همین کتاب، زیرنویس شماره ۱.

۳. این حادثهٔ نخستین بود در قلمرو اتحاد شوروی.

متأسفانه، حکیم فردوسی بدخواهان بسیار دارد[۱] (انگار، همیشه خواهد داشت) و آنان توانستند مسئولین را قانع کنانند که میدانِ اساسیِ پایتخت جای فردوسی نیست. و در ۱۳۷۸/۱۹۹۹ او را انتقال دادند به باغ «دوستیِ خلق‌ها» بر کنارِ خیابانِ زیبایی که نامِ خودِ حکیم را دارد.

با امیدی که آهنگِ یأس از پایان این گزارش برطرف گردد، اشاره به یک معنیِ خُرد، اما گرم می‌شود، و آن این است که تقریباً همه شاعران تاجیک در ستایشِ حکیم فردوسی و شاه‌اثرِ او شعر سروده‌اند، بعضی دو سه شعر گفته‌اند. بسیاری از این شعرها، چنانچه از استاد بازار، استاد لایق، بانو گل‌رخسار، بانو شهریه و ... خیلی بلند و شاعرانه می‌باشند.

۳. شاهنامه، شاهِ نامه‌ها[۲]

نام حماسهٔ بی‌زوال حکیم ابوالقاسم فردوسی که نه تنها کاخ بی‌مانند ادبیات فارس و تاجیک را زیب و فر می‌بخشد، بلکه عصرهاست که در گنجینهٔ تمدن عمومی جهانی، چون گوهری ناتکرار بشمار می‌آید، گاهی نادرست شرح و ایضاح می‌یابد. این نادرستی، اگر مرادِ آفریدگارش را خلل‌دار نمی‌کرد، کرایی گفت‌وگو نبود.

با چه هدفی، روشن نیست، گاهی می‌گویند: شاهنامه نامهٔ شاهان است، یعنی کتابی دربارهٔ پادشاهان. حتی در ترجمه‌هایی که به زبان‌های دیگر صورت می‌گیرد، همین معنی گنجانده می‌شود. چنانچه به روسی "kniga tsarey" ـ کتاب شاهان ـ گفته شده است. دردناکش این است که همین را گاهی در ایران هم می‌گویند، زادگاهِ فردوسی و شاهنامه.

این توضیح نامطلوب و نادرست، دلیلِ نظر فریبانه‌ای بیش نیست. در واقع، سیمای شاهانی، چه خوب و چه بد، در «شاهنامه» به تصویر آمده است. اما این چنین معنی

---

۱. رحیم مسلمانیان قبادیانی. «جایگاه حکیم فردوسی در جامعهٔ تاجیکان» ـ فصلنامهٔ هستی، (بهار ۱۳۷۹). ص ۱۰۸ـ۱۱۳. همو: شاهنامه، میهن‌نامه است». فصلنامهٔ آپاگاه، (پاییز ۱۳۷۹). ش ۳، ص ۱۰ـ۱۷. همو: «جنگ اسماعیل با فردوسی». کیهان هوایی، (۱۴ دی ۱۳۷۷). ص ۱۵.

۲. چاپ شده در: "Tājikistāni Sāveti," 1979, 15 may,s.4.

ندارد که هدف و ایدآل فردوسی همین‌ها باشند.

هر کسی با این حماسه اندکی آشنایی دارد، نغز می‌داند که محور هدف‌های آن بزرگمرد، ایران بوده است... ایرانی که تنها به واسطهٔ قهرمانانی مانند رستم و اسفندیار و سهراب و گردآفرید و بیژن، و ... پایدار بوده، و پایدار خواهد ماند.

پس، شرح درست شاهنامه چه می‌تواند باشد؟

پاسخ همین یکی خواهد بود: شاهِ نامه‌ها، یعنی بهترین و بالاترینِ نامه‌ها ـ داستان‌ها.

دلیلِ این تفسیر دوگانه است: یکی، واژه‌های سیرشماری که از همین قالب در زبان ما هستند؛ دیگری، ایدآل فردوسی است که شیوهٔ شاهنامه را تشکیل داده.

واژه‌های بسیاری در زبان زنده هستند که با «شاه» آغاز می‌یابند، مانند:

شاه‌اثر، شاه‌باز، شاه‌بلبل، شاه‌بیت، شاه‌پسر، شاه‌توت، شاه‌دارو، شاه‌دانه، شاه‌دختر، شاه‌راه، شاه‌رود، شاه‌سوار، شاه‌صفه، شاه‌کار، شاه‌کاسه، شاه‌مرد، شاه‌مرود.

روشن است که این واژه‌ها ربطی با «پادشاه» ندارند، مگر «شاه‌دختر» که معنیِ «بهترین دختر» را نیز دارد. «شاه» در این موردها معنی‌های بهترین، بالاترین، والاترین، شایسته‌ترین، خوبترین را دارد، چنانچه: شاه‌بیت یعنی بیتِ بهترینِ شعر؛ شاه‌راه یعنی بزرگترین و مهمترین راه عصر؛ شاه‌رود یعنی نهر بزرگ و حیاتبخش و آلت مهم موسیقی.

استاد عینی غزل مشهور استاد ابوالقاسم لاهوتی «کارش همه ناز است» را «شاه‌غزل» می‌نامد، و می‌افزاید: «من مثلش را از این پیش ندیده‌ام، مرا دیوانه کرد».

واژهٔ شاهنامه نیز، بی‌گمان، از همین گروه است، یعنی: شاهِ نامه‌ها.

و اما اشاره‌ای بر غایه و هدف مرکزی فردوسی.

همهٔ سخن‌ها، همه جنگ و نبرد و تلاش‌ها که شاهنامه را فراهم آورده‌اند، تنها به خاطر یک چیز است: میهن. بالاتر از میهن مفهومی نیست، والاتر از میهن جایی نیست. کسی که این را گم کرده است، چیزی در بساط ندارد، از هویتش کاسته است، اگرچه شاه بوده، و یا قهرمان. پس، حکیم فردوسی هم نامهٔ خود را به همین بالاترین گوهر بخشیده است.

براستی، کسانی هم دربارهٔ میهن چیزهایی نوشته‌اند؛ چه پیش از فردوسی، و چه پس از وی. و این هم راست است که هیچ‌یکی بر پایهٔ شاهکار آن حکیم نرسیده است.

پس، شاهنامه در معنی دوم هم صادق آمد؛ با گذشت زمان: شاهِ نامه‌ها، یعنی بهترین و بالاترین سروده‌ها، دربارهٔ میهن. صرف‌نظر از اینکه چنین پیشامد را خداوند شاهنامه در نظر داشته، یا نداشته است.

چار سخن پیرامون حکیم ناصر خسرو قبادیانی

ناصرخسرو با سفرنامه خود سلوکی را در عالم واقع شروع کرد که با زادالمسافرین در عالم اندیشه. او روشنفکری است آشنا به سراسر مسائل دنیای معاصر خود؛ که قدم گذاشته در راه نهضتی که در آن عهد مترقی بود و مبارزه می‌کرده در راهِ برانداختنِ ظلم و فقر و جهالت. اما هنوز زمینه برای آن مدعیات آماده نیست. این است که به اجبار در یمگان می‌نشیند، تا از پس مرگش بر گور او امامزاده‌ای بسازند. و این، یعنی مرد مبارزِ روشنفکری را به خاموشی عزلت سوق دادن، و سپس بر گورش بارگاه ساختن.

یعنی که حرفش را تا زنده است، نمی‌شنویم، تا بمیرد. و بدل شود به پناهگاه خاموشی و پذیرایی (همچو مستمسکی) برای ناتوانی‌هایمان.

(جلال آل‌احمد. در خدمت و خیانت روشنفکران. ج ۱. ص ۲۵۲)

۱. نگاه حکیم به شعر خود

دیدِ ناصرخسرو (۳۹۴-۴۸۱) از شعر چندپهلو دارد:

۱. وظیفهٔ شعر در زمان جاری از چه عبارت است؟

۲. شعرِ زمانِ خودش چگونه است؟

۳. چه کسی می‌تواند قهرمان شعر باشد؟

۴. شاعرِ مداح کیست؟

۵. شعر از نگاه شکل و مضمون، باید چگونه باشد؟

۶. شعر چه تأثیری به مردم خواهد داشت؟

۷. شعر خود را چه‌طور بها داده است؟ ...

گمان می‌رود، نگاهی گذرا افکندن به این پرسش‌ها و روشن‌تر دیدن پرسش پایانی ارزشی داشته باشد.

وظیفهٔ شعر، از نگاه ناصرخسرو، به غایت بلند است. وی تشبیهی مناسب هم آورده: آب خوش، همان آبی که می‌تواند خمار جهل را بشکند:

بشکن به سرِ بی‌خردان، در به سخن جهل،
زیرا که سخن آبِ خوش و جهل خمار است.

اگر خرد شاخهٔ درخت تصور شود، حکمت برگِ آن درخت بوده است که سایه دارد و در گرمای زندگی نجات می‌بخشد. و شایستهٔ تأکید است که این سخن، سخنی عادی نیست، بلکه آکنده از پند و حکمت باشد. در تشبیه شاعر، سخن اگر دریاست، پند، بخارِ آن خواهد بود، یعنی همان چیزی که باعث بر لطافت محیط می‌گردد:

مر شاخِ خرد را سخنِ حکمت برگ است، دریای سخن را سخنِ پند بخار است.

نظر شاعر به شعر زمانش خیلی منفی است. وی از آن انتقادی سوزان می‌کند. شاعران مداح را خر رمه‌ای می‌بینید که بند و فسار ندارند، و هر سویی بخواهند، چارپایه می‌تازند:

از بهرِ چه این خر رمه بی‌بند و فسارند؟ یک ذره نسنجند، اگر بیست هزارند!

چه گفتن؟ را این طایفه نمی‌دانند، اگر مصلحت می‌گویی، گوش فرا نمی‌دهند:

گفتن نتوانند، چو گویی، نه نیوشند، کز خمرِ جهالت همه سر پُر ز خمارند.

ستایشگرانِ نااهلان به کسانی مانند می‌شوند که حمیلِ دُر بر گردنِ خر بسته‌اند. تشبیهی‌ست خیلی سخت:

خرد بر مدح نااهلان بخندد، کسی بر گردن خر دُر نبندد.
چرا چیزی بیالایی به گدیه؟ که نرزد ملک دو جهانش هدیه.
تو را از خویشتن خود شرم ناید؟ که هر جایی دروغت گفت باید!

در نظر شاعر این منظره بسیار زشت است که، به پا راست ایستی و دروغی را در پیشِ ناکسی بخوانی:

به پا استادن و بر خواندنِ او؟ فرو ریزد سراسر آبت از رو.
تقاضا کردنش دشوار کار است، خرد را بی‌گمان زین کار عار است.

وی خود را زینهار می‌دهد، و خطاب می‌کند:

به مدحِ هیچ‌کس مگشای لب را! مرنجان خاطر معنی طلب را!
نه چون این شاعرانِ یاوه گویی که دست از آبروی خود بشویی!
ز معنی جان ایشان را خبر نیست، سخن‌هاشان سزا جز گاو و خر نیست
چه می‌خواهند ازین بیهوده گفتن؟ چه می‌جویند از این خرمهره سفتن؟

شاعر ما این واقعیت را هم پذیرفته که شاعران در گفتن صاحب اختیارند، یعنی هرچه دلشان می‌خواهد، همان را می‌گویند، و نصیحت‌های بیرونه هیچ اثری نخواهد داشت. ازاین‌رو وی به خدا روی می‌آرد که به یاوه‌گویان انصاف بدهد:

امیرانِ کلامند اهل اشعار، خداشان توبه‌ای بدهد از این کار!

ناصرخسرو نه تنها به شاعران یاوه‌گوی نیش می‌زند، بلکه گِله از محیطِ شعر ناشناس هم به میان می‌آورد. وی افسوس و دریغِ خراسانِ فرهنگی‌اش را می‌خورد، و فغان از تهِ دل می‌کشد، چراکه اطرافیانش از فرهنگ و پند و حکمت دورند:

بگذر ای بادِ دل افروزِ خراسانی بر یکی مانده به یمگان دره زندانی [...]
مردِ هشیارِ سخندان چه گوید سخن؟ با گروهِ همه چون غولِ بیابانی؟!

و حتی می‌خواهد از سعی و کوشش در روشنگری، دست نگه دارد:

نکند با سُفها مرد سخن ضایع، نان جو را که دهد زیرهٔ کرمانی؟

مرد خردمندِ سخندانْت بر خندد، چون مر آن بی‌خردان را تو بگریانی.

و اما روشن است که حکیم از این کار پرزحمت و بی‌پاداش دست نکشید، بلکه عرقشار زحمت کشید و دانه‌های معرفت را کارید. وی پاداشی شایستهٔ خود را دریافت نمود، پس از سده‌ها.

نگارنده خود مشاهده کرده که اهل بدخشان ــ چه مرد و زن، چه باسواد و بی‌سواد ــ امروز، یعنی پس از هزار سال هم، شعر فراوان را حفظ هستند که بیشترین از آثار ناصرخسرواند؛ همه شاد و بانشاط و زنده‌دل هستند؛ همه گونه نشست را با شعر و سرود و موسیقی برپا می‌کنند؛ نام آن حکیم را به زبان هرگز تنها نمی‌گیرند، بلکه «پیر ناصرخسرو»، «شاه ناصرخسرو» می‌گویند؛ چشمهٔ ناتکراری را در ناحیهٔ روشان به نام آن بزرگوار نامیده‌اند: «چشمهٔ شاه ناصرخسرو.»

ناصرخسرو به دنیای شعر به آسانی راه نیافته است. همین معنی را خود هم اشاره کرده:

رفتم به نزد هر سر و سالاری، گشتم به گِردِ هر در و میدانی.
خوردم ز مادرانِ سخن هر یک شیری دگر، ز دگر پستانی.

وی استادِ سخندان و دانایی یافت، استادی که قفل بسته را برایش باز کرد:

در باز کرد سوی من این کان را بگشاد قفلِ بسته‌ای سخندانی.
دست سخن ببست و به من دادش هرگز چنین نکرد کس احسانی.
بنده بدین شدست سخن پیشم، نارد بدان چه خواهم عصیانی.

وی به همان جایگاهی می‌رسد که می‌خواست:

من چون زبان به قول بگردانم، اندر سخن پدید شود جانی.

مبالغه‌ای پسندیده: اندر سخن پدید شود جان. راستی، آن سخنانِ پندآمیز و حکمت‌آموز، امروز هم، یعنی با گذشت هزار سال، کسان را رهنمایی می‌کند، راه درست را از نادرست نشان می‌دهد. یعنی آن شعرها این توان را دارند که به خوانندگان زندگی معنوی ببخشند.

حکیم شعر را گوهری بلندترین و نمیرنده می‌داند، چنانکه در لغزی (چیستان) گفته:

گرامی چو مال و قوی چون جبال، نکو چون جوانی و خوش چون جمال.

ارزشمندترین ویژگی سخن، گرامی، قوی، نکو و خوش‌بودن است. البته که تشبیه کننده‌ها نیز جالبند: مال، کوه، جوانی و زیبایی.

ناصرخسرو به سخنِ خوب و شایسته بهایی بسیار بلند می‌دهد؛ آن را به مُشک مانند می‌کند، مُشکی برآمده از نافه، و آن خاطرِ داناست. همزمان، این را هم تذکر می‌دهد که سخنِ خوب و ناخوب را هرکس نمی‌تواند بشناسد، این کار تنها از دست خردمندان می‌آید:

ارزِ سخن خوب خردمندان دانند، کز خاطر خود ریگ بیابان بشمارند.
مُشک است سخن، نافهٔ او خاطرِ داناء معنی بود آن مُشک که از نافه برآرند.

حکیم با شعر خود می‌بالد که حق هم دارد. ویژگی‌هایی وی بر شعر خود نسبت داده که چندی را می‌توان برشمرد.

۱. تأکید کیفیت: شعرش دُر است:

ای حجتِ بسیار سخن، دفتر پیش آر، وز نوک قلم دُرِّ سخنهات فرو بار!

۲. بسیار و دراز، اما خوش است:

هرچند که بسیار و دراز است سخنهات،
چون خوب خوش است آن، نه دراز است و نه بسیار.

شاعر قبول دارد که شعرهایش طولانی است. شاید به خیالی هم راه داده که این درازی ملالت‌آور هم باشد، و خود پیشگیری می‌کند و می‌گوید:

در شعر ز تکرارِ سخن باک نباشد، زیرا که خوش آید سخنِ نغز به تکرار.

در واقع، سخنی نغز اگر تکرار می‌یابد، لذت هم از آن بیشتر خواهد بود.

۳. نو (تازه و جدید) بودن. شاعر دُرُست و بی‌خطا دریافته که معنیِ شعرِ زمان کهنه شده است. وی خود کمرِ عزم را مردانه بربسته، تا معنیِ نو را جای‌نشین کند:

نو کن سخنی را که کهن شد به معانی، چون خاکِ کهن را به بهار ابر گهربار.

این نکته ــ کهنه شدنِ سخن به معانی ــ قابلِ اندیشه است: کدام است آن معانی؟ و چرا کهنه شده؟ می‌توان با باوری گفت که این معنی، مدح و مداحی باشد.

۴. پاکیزه بودنِ شعر:

ز دل بگذار، حجت، شاعری را، که کردی آشکارا ساحری را.

سخن‌هایت همه سحر حلال است، بسی پاکیزه‌تر ز آب زلال است.

این پُرسش می‌تواند پیش آید: شعرِ ناصرخسرو از چه پاک است؟ و پاسخ همین یکی خواهد بود: از مدح و مداحی. طوری که در ادامهٔ همان شعر می‌آید:

ولی او را مکن چون بدر در ابر، که زیر ابر ندهد روشنی بدر.

سخن، «بدر» است و آن ناپاکی، «ابر». روشن است که روشنایی ماه از پُشتِ ابر پخش نمی‌شود. شاعر در ادامه مراد خود را بیشتر باز می‌کند:

مبر بر درگهِ شاه و وزیرش، ز اصلاحِ حکیمان کن منیرش.
نبیند دیده زین سان شعرِ دلبند، که باشد زیورِ او حکمت و پند.
بهایش هست مُلکِ جاویدانی، تو مفروشش به زرّ و سیم کانی!

نیازی به توضیح را این مطلب ندارد. در واقع شعرِ اصیل به کان می‌ماند که پایان‌ناپذیری، مهم‌ترین ویژگی اوست. و این هم روشن است که هیچ خردمندی کان را به زر و سیم نمی‌فروشد، اگرچه حجم و اندازهٔ این زر و سیم خیلی هم بزرگ باشد.

دید حکیم زمینهٔ منطقی دارد: هنگامی شعر به فردی جداگانه بخشیده می‌شود، اگرچه این شخص حاکم زمان، و یا حتی یگانهٔ فرهنگی‌ست، ارزش آن شعر با دایرهٔ همان فرد محدود می‌گردد، ولی اگر آن سروده به عموم نگرانیده شده است، موردِ استفادهٔ عموم هم قرار می‌گیرد، صرف‌نظر از محدوده‌های زمانی و مکانی، حتی قومی و نژادی.

مداحی را ناصرخسرو روشن و آشکارا هم محکوم کرده است، خیلی سخت و خیلی تند:

به علم و به گوهر کنی مِدحت آن را که مایه است مر جهل و بدگوهری را!
به نظم اندر آری دروغ و طمع را دروغ است سرمایه مر کافری را!
پسند است با زهد عمار و بوذر کند مدح محمود مر عنصری را؟!

ستایشِ شاه و میر را ننگ می‌داند و کارِ جاهلان:

ننگ دار آن که همچون جاهلان نوک قلم
بر مدیحِ شاه یا میری قلم را تر کنی!

وی با سری بلند و افتخارِ تمام می‌گوید (و برای چنین گفتن حقی کامل هم دارد):

من، آنم که در پـای خـوکان نـریزم! مـر ایـن قـیمتی دُرّ لفـظ دری را!

دُرّ لفظ دری برای ناصرخسرو بالاتر و ارزشمندتر از همه هستیِ در این دنیاست. و آن را بیهوده حیف کردن؟ ریختن به پای خوکان (که حاکمان زمانند)؟ هرگز! هرگز!!

این پرسش جا دارد که: چرا مدیحه در زمان رودکی پسندیده بود و در روزگار حکیم قبادیانی ناپسندیده، حتی زشت شد؟ می‌توان گفت، سرّ ایـن دگـرگونی بـه شـخصیت ممدوحان بستگی داشته است. یعنی حاکمان زمان در عهد پیشین بیشتر یا کمتر در فکر مردم و کشور بوده‌اند، ولی در روزگار پسین جـز از کشـتار و تـاراج و غـارت چیزی را نمی‌دانسته‌اند.

ناصرخسرو، همان طوری که خودش هم اشـاره دارد، در کـار شـاعری زرگـر بـود. روشن است که زرگر زرشناس هم هست. وی شعر خـود را در هـمین تـرازو سـنجیده است، و می‌توان گفت دُرُست هم ارزشیابی کرده:

کـم بـیش نـباشد سـخنِ حـجت هـرگز،

زیـرا سـخنش پـاکـتر از زرِّ عـیار است.

زر چون به عـیار آیـد، کـم بـیش نگـردد،

کم بیش شود زرّی کان با غش و بار است.

این پرسش پیش می‌آید که: از نظر حکیم، چه کسی شایستگی قهرمانِ شعر شدن را دارد؟ به این پرسش وی خود پاسخی روشن داده:

بـهِ از صـانع بـه گـیتی مـقبلی نـیست،

ز کسب دست بـهتر حـاصلی نـیست.

بـه روز انـدر پـی سـامانِ خـویش است،

چو شب در خانه شد، سلطانِ خـویش است.

خـورد بـیش و کـم، آن مـایه کـه خـواهـد،

بـه روز افـزایـد آنـچ از وی بـماند [...]

ز کسب دست نـبود هـیچ عـاری،

بِـه از مکسب نـباشد هـیچ کـاری.

سرِ صانع به گردون بس فراز است،
سلاطین را به صناعان نیاز است.

یعنی صنعت‌وران به عنوان قهرمان شایستهٔ ستایش هستند. شاعر دلیلش را هم گفته: این گروه با کسبهٔ خود مشغولند، روزانه دنبالِ کار خود هستند و شبانه، سلطانِ خانهٔ خویش. جایگاهِ این به اندازه‌ای‌ست که سلطان‌ها به محصولِ دستانِ وی نیاز دارند.

در نظرِ حکیم ما طایفهٔ دیگری هم هست که به اصطلاح امروزه، نام بلندترینِ قهرمانی را با خود دارند. این طایفه کشاورزانند:

بِه از صُنّاعِ عالم دیهقان است، که وحش و طیر را راحت رسان است.
ز صانع رایگان نفعی نخیزد، ز دهقان عاقبت چیزی بریزد.
جهان را خرمی از دیهقان است، از او گه زرع، گاهی بوستان است.
از این بِه، با بنی آدم چه کار است؟ کز آدم در جهان این یادگار است![...]
براحت از دهاقین مرغ و مورند، همان گر آدمی و گر ستورند.
اگر دهقان چنان باشد که باید سبک گوی از ملایک در رباید.
اگر جویای قحط نان نباشد، کسی را پایهٔ دهقان نباشد.
به کار اندر همه مردانِ کارند، عرق ریزند و قوتِ خلق کارند.
کلید رزق و قسمت سخت در مشت، چراغ دلفروزی در ده انگشت.
به دنیا عاقلانه تخم کشتند، به عقبا در گلِ باغِ بهشتند.

این مشاهده جالب است: چیزی از صانع هدر نمی‌رود، و اما از دسترنج کشاورز همه موجود زنده بهره می‌برد، یعنی جایگاه این گروه از آن گروه بالاتر است. به این گفتهٔ خودِ شاعر نمی‌توان چیزی افزود: دیهقانی خاکپاش سبک‌گوی از ملایک می‌رباید و در عقبا گُلِ باغِ بهشت است.

۲. فخریهٔ حکیم[۱]

حکیم ناصرخسرو قبادیانی دربارهٔ شعر فراوان اظهار عقیده کرده است که گِرد آوردنِ همهٔ آن گفته‌ها و باریک‌بینانه سنجیدنِ آنان، اهمیت بزرگی در پی خواهد داشت. واقعاً هم در این کار گام‌هایی برداشته شده است که به عنوان مثال از مقالهٔ پروفسور یوگنی برتلس، ایران‌شناسِ شناختهٔ روس، می‌توان نام برد که حدود ۴۵ سال پیش از این در نشریهٔ فرهنگستان علوم تاجیکستان به چاپ رسیده بود.[۲] و اما این موضوع بسیار ارزشمند هنوز بر حل شایستهٔ خود نرسیده است.

این گونه شعرهای ناصرخسرو از چندین جنبه جذب توجه می‌کنند، همانند: قهرمان کیست؟ درونمایهٔ شعر چه باید باشد؟ رسالتِ شاعر در چیست؟ حکیم شعر خود را چگونه دیده است؟ دربارهٔ دیگران چه می‌گوید؟ و ...

از اهل فرهنگ فارسی‌زبانان امروز شاید کمتر کسی پیدا شود که این اعلامیهٔ افتخارآمیزِ آن آزاده مرد را نشنیده، و به شور نیامده باشد:

من آنم که در پای خوکان نریزم! مر این قیمتی دُرّ لفظِ دری را[۳]!

روشن است که «دُرّ لفظِ دری» همان سخن فارسی است، چه مَنظوم، و چه منثور. و اما این «خوکان» کیستند؟

می‌گویند که حاکمانِ زمانند. و اما چرا حاکمان خوکند؟

در حالی که برای دهها شاعران دیگر همین حاکمان، یا «خوکان»، ممدوحان و قهرمانان محسوب می‌شوند. حاکمانِ زمانِ رودکی در واقع قهرمان نبودند؟

پاسخ بر این پرسش، و نیز سؤال‌های دیگر، منوط است به بررسی همهٔ سروده‌های شاعر دربارهٔ شعر. و اما تنها بخشی از آنها یعنی فخریه‌های شاعر نیز می‌توانند پرسش را

---

۱. در چهارمین همایش سالانهٔ زبان و ادبیات فارسی، بهمن‌ماه ۱۳۷۵، در دانشگاه هرمزگان گزارش شده است. همچنین چاپ شده در: مجموعه مقالات همایش سالانهٔ زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه هرمزگان). همایش چهارم. تهران ۱۳۷۸. ص ۲۲۵ ـ ۲۲۸.

2. E. E. Bertels. Vzglyadi Nasira Khisrava ā pāez'ii - Izvestiya AN Tadzh SSR, ātd. ābsh.nauk, 1953. s.4.

۳. دیوان ناصرخسرو قبادیانی. به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران، ۱۳۷۰.

یک اندازه روشن کنند.

شاعر بارها اشاره کرده که آثار منظوم و منثور فراوان دارد. چنانچه در قصیده‌ای می‌گوید:

چون دلم انبارِ سخن شد، بس است　　فکرتِ من خازنِ انبار خویش.
دُرّ همی نظم کنم لاجرم　　بی‌عدد و مر در اشعار خویش

(ص ۱۷۹)

در واقع، ناصرخسرو گفتنی بسیار داشت. چرا که مردم اکثر عوام، به وی روی می‌آوردند. آنها تشنه بودند؛ تشنهٔ دانشهای اخلاقی، دینی و عینی. از سوی دیگر، شاعری بزرگ و عارفی توانا ـ یک دریای پرطغیانِ دانش ـ در خدمت کمر بسته بود، با میلی تمام.

وی خود به چند ویژگیِ شعرش اشاره کرده است؛ چنانچه فراوانی و درازی. وی به تکرارِ معانی نیز اقرار کرده است. چنانکه گوید:

ایَ حجتِ بسیار سخن، دفتر پیش آر
وز نوگِ قلم دُرّ سخنهات فرو بار.
هرچند که بسیار و دراز است سخنهات،
چون خوب و خوش است آن، نه دراز است، نه بسیار.

(صص ۳۷۶-۳۷۷)

ناصرخسرو به توصیفِ اشعار خود بسیار می‌پردازد. وی در این مورد واژه‌های «پاک»، «دُرّ»، «دُرّ شاهوار»، «گوهر» و مانند اینها را فراوان به کار می‌بَرَد. چنانچه:

گهر یابد به شعرِ حجت اندر طبعِ خواننده،
اگر هرگز به شعر اندر گهر یابد کسی مدغم.

(ص ۸۳)

شاعر شعر خود را «جانفزای» ارزیابی می‌کند، و در توصیفِ شعرش «آب زلال» را نیز بارها استفاده کرده است، چنانچه:

شعرِ من بر علمِ من برهان بس است،　　جانفزای و پاک، چون آب زلال.

(ص ۷۴)

شاعر با «آب زلال» نامیدن شعرش قناعت نمی‌کند، در جایی دیگر آن را بسی پاکتر از آب زلال می‌نامد، «سحر حلال» می‌شمارد و می‌گوید:

ز دل بگذار حجت شاعری را که کردی آشکارا ساحری را.
سخنهایت همه سحرِ حلال است، بسی پاکیزه‌تر ز آب زلال است.

مدت‌هاست که دربارهٔ شعر حکیم، بخصوص مسئله‌های شکلیِ آن، گفت‌وگوهایی ضد همدیگر در جریانند. بعضی‌ها در شعر وی، بیش از همه در زبان، ناروایی‌ها دیده‌اند. اما گمان می‌رود، چنین بها در ترازوی داد و راستی نگنجد. بلکه امکان دارد، از روی تعصب و غرض، شاید هم در رابطه با درونمایهٔ شعرش رخ داده باشد.

و اما حقیقتش این است که ناصرخسرو شاعری ریزه‌کار نبود، شعر را برای شاعر نمی‌گفت، برای مردم می‌گفت، و با زبان آنها گپ می‌زد. ازاین‌رو، سخن را حرف به حرف سفته‌گری نمی‌کرد، آن را چون عروس زیب نمی‌داد. بلکه برای معرفتِ مردم شعر می‌گفت، و در این کارِ شرافتمندانه از توان و امکانات گستردهٔ زبان مادری خویش استادانه بهره می‌برداشت. گفتنی‌ست، برای بی‌خطا ارزیابی کردن شعرِ آن بزرگوار، از لحاظِ زبان و طرز بیان، از نزاکت‌های گویشِ مردمی اهل خراسان، و بویژه بدخشان، حتی نام‌های جغرافیایی آن سامان، آگاهی داشتن لازم است. از جمله، توجه فرمایید به این واژه‌ها از آثار ناصرخسرو که در فارسیِ تاجیکی هنوز هم در همان شکل و معنی باقی‌ست: کاریز (قنات)، بادرنگ (خیار)، زورق (قایق)، گسیل (بدرقه)، نماز پیشین (نماز ظهر)، نماز شام (نماز عشا)...

شاعر شعر خود را ارزیابی کلی نیز کرده است، یعنی به آن از گوشه‌های معنی، وزن و لفظ نگاه انداخته است. چنانکه گوید:

شعرِ حجت بایدت خواندن همی گَرت آرزوست
نظمِ خوب و وزنِ عزب و لفظِ خوش و معنوی.

(ص ۳۴۷)

شعرِ شاعرِ ما، به گفتهٔ خودش ــ و این گفته راست هم هست ــ تُنْگ در تُنْگ دُر است:

شعرِ او خوان که اندر او یابی دُر نهاده تُنْگها بر تُنْگ.

(ص ۳۷۰)

و باز گفته ـ راست و درست هم گفته ـ که: شعرش «نرم و با قیمت و نیکو»ست، و دلکش ـ مانند جامه‌ای از ابریشمِ نیلگون:

سخنِ حجت بشنو که همی بافد نرم و باقیمت و نیکو، چو خزِ ادکن.
سخنِ حکمتی و خوب چنین باید: صعب و بایسته و در بافته چون آهن.

(ص ۳۷)

هنگامی کس به دریای شعر ناصرخسرو فرو می‌رود، گمان می‌برد که وی سربازی‌ست مظفر، در مقابلِ لشکری نادان‌ها و فرومایگان؛ و استادی‌ست موفق روبه‌روی انبوه شاگردانِ تشنه و کنجکاو. گوش فرا بدهید:

بشکن به سرِ بی‌خردان در، به سخن جهل،
زیرا که سخن آبِ خوش و جهل خمار است [...]
مر شاخِ خرد را سخنِ حکمت برگ است،
دریای سخن را سخن پند بخار است.

(ص ۸۷)

شاید بالاترین توصیف که شاعر به شعر خود نسبت داده است، «دُرّ عیار» باشد که در همان قصیده آمده است:

کم، بیش نباشد سخنِ حجت هرگز زیرا سخنش پاکتر از زرّ عیار است.
زر چون به عیار آمد، کم بیش نگردد، کم بیش شود زرّی کان باغشّ و بار است.

(ص ۸۸)

تا اینکه چگونگی شعرش روشن و دیدنی جلوه کند، حکیم از اصطلاحات و عمل زرگری و زرگدازی کمک خواسته است. زر در درجهٔ دقیق و معینِ حرارت، تمام پاک می‌شود، یعنی که به عیار می‌رسد، ولی اگر گرمی از آن اندازه گذشت، و یا به آن نرسید، در ترکیب زر چیزهای بیگانه یا پدید می‌آید و یا باقی می‌ماند. حکیم با قناعت‌مندی تام از شعرش می‌گوید که: آن پاکتر از زرّ عیار است.

وی در توصیفِ شعرش ادامه می‌دهد و می‌گوید: این نیرو را دارم که در شعر جان عطا کنم:

من چون زبان بـه قـول بگـردانـم، انـدر سـخن پـدید شـود جـانی.

(ص ۴۱۵)

ناصرخسرو بهای شعرش را خیلی بلند اعلام می‌دارد: ملکِ جاودانی. این ارزیابی به بهای استاد رودکی می‌ماند که برای شعر خود نقدِ هستی را خواسته بود.[۱] حکیم گفته:

نبیند دیده زین سان شعرِ دلبـند که باشد زیـورِ او حکـمت و پـند.

بـهایش هست مـلکِ جـاودانـی، تو مفروشش به زرّ و سیم کانی.

یعنی: شعرِ دلبندی که از پند و حکمت آرایش یافته است، ملکِ جاودان را سزاوار می‌باشد، ارزشش با زر و سیم قیاس نمی‌شود، بلکه کان است، چراکه هرگونه زر و سیم به پایان می‌رسد، اما کان پایان‌ناپذیر است. از داوریِ این دورانِ درازکـه سـپری شـده، می‌توان دریافت: شاعر در بهای خود چندان مبالغه نکرده است.

برمی‌گردیم به آغاز این گزارش: من ـ آنم که در پای خوکان نریزم ...

اکنون می‌توان دریافت که دلیل ناصرخسرو برای افتخار بلندش کدام است؟

دلیل ـ این بوده که وی مدیحه نسروده است، حاکمانِ ناشایسته را نستوده است. وی مدح را ابری می‌داند که بدر را در پشت خود پنهان کرده است، ابری کـه نـمی‌گذارد از روشنایی آفتاب و ماه آدمان بهره‌مند بشوند.

به گفتهٔ حکیمانهٔ شاعر، شعر را در مدح ناکسان صرف کردن مانند آن است که کان را به سیم و زر بفروشند.

ناخودآگاه، پرسشی پیش می‌آید: رودکی هم مداح بود و کارش را همگان پسندیده می‌دانند. و اما ناصرخسرو این کردار را زشت می‌شمارد و مردود، و این را هم پسندیده می‌دانند.

رفتار آن دو سخنور بزرگ در جای خود دُرُست و شایسته بوده است. نکته اینجاست که ممدوحان رودکی در واقع سازنده بودند و قهرمان محسوب می‌شوند، و اما حاکمانِ زمانِ ناصرخسرو سوزنده بوده، و خوکان بشمار می‌آیند.

افزودنی است، مداحی در زمان حکیم فردوسی که فاصلهٔ چندانی از رودکی ندارد،

---

۱. نک: رحیم قبادیانی. «نقد ادبی استاد رودکی». زبان و ادب فارسی در فرارود. تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، ۱۳۷۶، ص ۴۶ـ۴۷.

کاری ناپسندیده بشمار می‌آمد. چنانچه می‌گوید:

سرِ ناسزایان برافراشتن، وز ایشان امید بهی داشتن،
سرِ رشتهٔ خود گُم کردن است، به جیب اندرون مار پروردن است.

و اما شعر پند و حکمت که آثار ناصرخسرو از آن عبارت است، پرتوی جاودانه دارد، مانعه زمانی و مکانی را نمی‌پسندد، هر خواننده‌ای، صرف‌نظر از نژاد و زبان و زمان و مکانش، اگر به پدیده‌های نیکی و بدی، داد و بیداد، راستی و کژی، زیبایی و زشتی بی‌طرف نیست، و اگر هویت پاک انسانی را دارد، خریدار شعر شاعر قبادیانی خواهد بود. با سخنی دیگر، بازار شعرِ این حکیم، همگام با پیشرفتِ جهانی فرهنگ و تمدن، گرمتر خواهد شد.[۱]

۳. نگاهی به زبان «سفرنامه»

کتاب عزیزی بهانه شد تا به زبان «سفرنامه» نگاهی افکنده شود. اگرچه بهانهٔ کیای منصوری چیزی دیگر بود: «حکیم ناصرخسرو قبادیانی، آن مرد دانشمند و شاعرِ آزاده سفرنامه ننوشته است.»[۲] ولی نامبرده دربارهٔ زبان هم اظهار عقیده کرده، چنانچه «بعضی لغات عربی با علامت جمع فارسی به کار رفته است: مانند سلطانان، عربان، زائران، حاجیان» (ص ۲۸). «جمع مکسر عربی بار دیگر با نشانهٔ جمع عربی یا فارسی جمع بسته شده است؛ مانند مواجبات، صناع‌ها» (همانجا).

باز «آنچه در سفرنامه بیشتر ذوق را می‌زند تکرار افعال و اسماء و ضمایر است در یک عبارت با فاصلهٔ کم، یا با فاصلهٔ یکی دو سطر» (همانجا). مؤلف، برای اثبات فکر خود حدوداً سی تکه نقل کرده که سه تکهٔ نخستش این است: «آخر این ماه کسوف بود و

۱. پژوهش‌هایی جدی دربارهٔ زندگی و آثار آن بزرگمرد در تاجیکستان انجام شده، از جمله: با قلم دکترها: غفار عاشوروف، خیال دادخدایف، تاج‌النسا مراداوا، علی دیوانقلوف، شاه خماروف، ناظرجان عرب‌زاده. دفتری را هم کمینه به چاپ رسانده است: پارهٔ سمرقند. بازشناخت حکیم ناصرخسرو قبادیانی به راهنمایی آثارش. تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ص ۱۸۹، ۱۳۷۸.

۲. فیروز منصوری. نگاهی نو به زبان سفرنامهٔ ناصرخسرو. تهران: چاپخش، ۱۳۷۲، ص ۱۹.

حاکم زمان طغرل بیک محمد بود و بنای مدرسه‌ای فرموده بود»؛ «میان ری و آمل کوه دماوند است مانند گنبدی و آن را لواسان گویند. و گویند بر سر آن چاهی است که نوشادر از آنجا حاصل می‌شود. و گویند کبریت نیز» (همانجا). «از آنجا برفتم. رودی آب بود که آن را شاهرود می‌گفتند. بر کنار رود دیهی بود که خندان می‌گفتند. و باج می‌ستاندند جهت امیر امیران؛ و او از ملوک دیلمان بود. چون آن رود از این دیه بگذرد، به رودی دیگر پیوندد که آن را سپیدرود گویند؛ و چون هر دو رود به هم پیوندد، به دره‌ای فرو رود» (ص ۲۹).

دو نکته را از این سخنان باید روشن کرد: جمع‌بندی و تکرار. در زبان تاجیکی، معلوم می‌گردد از همان روزگار پیشین، واژه‌های عربی نیز طبق دستور زبان خودمان جمع بسته می‌شوند. حتی جمع عربی را بار دیگر جمع می‌بندند (مشکلات‌ها، معلومات‌ها، تغییرات‌ها، الحانها). فصلنامه فرهنگستان علوم تاجیکستان اخبارات علم‌های ... نام دارد. در حالی که قاعده در فارسی معاصر برعکس است: واژه‌های خودی گاهی از روی دستور عربی جمع بسته می‌شوند، مانند: اتراک، اکراد، افاغنه، ارامنه، میادین ...

ولی در مورد تکرار، مناسب است به جای ارزیابی مثال‌های مؤلف محترم تکه‌ای از نوشتهٔ خودِ او نقل شود، بدون تفسیر، و سپس اشاره‌ای باید کرد به نظر آن حکیم:

۱. «از حیث شیوهٔ نگارش، تاریخ بیهقی بیشتر مورد نظر بوده و بعضی لغات و عبارات آن عیناً در سفرنامه به کار رفته است. مثلاً قدیم‌ترین منبعی که واژهٔ «مشاهره» را به کار برده تاریخ بیهقی است. در سفرنامه چهار بار این لفظ به کار رفته است» (ص ۲۶).

۲. در شعر ز تکرارِ سخن باک نباشد، زیرا که خوش آید سخنِ نغز به تکرار.

حالا، آن «بود» و «رود» و «گویند»ها گنده‌اند، یا این «به کار برده» و «به کار رفته است»ها؟ بهتر آن است که خود خوانندهٔ هوشمند گوید.

به هر حال، بهانه‌ای شد تا به زبان سفرنامه نگاهی افکنیم.

در گسترش و پاداری زبان دری در قلمروِ ایران‌زمینِ تاریخی و بیرون از آن، جایگاه بزرگانی، مانند رودکی، بلعمی، بوعلی، بیرونی، فردوسی، نظامی، سعدی، و ... بس بزرگ است. در همین گروه حکیم ناصرخسرو قبادیانی نیز جایی شایسته دارد که سفرنامه می‌تواند گواهی بر آن باشد.

بررسی سفرنامه از چندین نگاه ارزشمند است، و اما اینک نیت این است که تنها از یک سوی نظری کوتاه افکنده شود، از این پهلو که زبان و طرزِ بیانِ این کتاب ارزشمند با زبان زندهٔ امروزی چه مناسبتی دارد.

در این کتابِ نفیس واژه‌هایی هستند که در زبان فارسی تاجیکی امروز هم در همان معنی کاربرد دارند، و اما در فارسی ایرانی[1] یا تغییر معنایی پیدا کرده‌اند و یا شکلی. به تأیید این معنی چند مثال می‌توان آورد.

۱. بادِرِنگ[2] [bādiring]؛ امروز در ایران «خیار» [khiyār] می‌گویند. ناصرخسرو هم «خیار» ـ را ذکر کرده است (ص ۹۳). ولی آن از بادرنگ تفاوت دارد، هم در حجم، هم در مزه: «روز سیوم دی‌ماهِ قدیم از سال چهارصد و شانزده عجم. این میوه‌ها و سپرغم‌ها به یک روز دیدم که ذکر می‌رود و هی هزه: گل سرخ، نیلوفر، نرگس، ترنج، نارنج، لیمو، مرکب، سیب، یاسمن، شاهپرغم، بهی، انار، امرود، خربوزه، دستنبویه، موز، زیتون، بلیلهٔ تر، خرمای تر، انگور، نیشکر، بادنجان، کدوی تر، ترب، شلغم، کرنب، باقلای تر، خیار، بادرنگ، پیاز تر، سیر تر، جَزَر (هویج)، چغندر» (ص ۹۲ـ۹۳).

«بهی» امروز هم همان، بهی‌ست، اما در ایران «به» [beh] شنیده می‌شود.

۲. «بسنده» [basanda]؛ به معنی کافی است: «حاکم گفته بود: حاجت نیست که این ساعت خود رومیان هر سال زر و مال می‌فرستند و راضی‌اند که لشکر ما نزدیک ایشان نرود و سر بسر بسنده است» (ص ۷۱).

۳. «خرپشته» [kharpushta]؛ شیروانی: «و همه بام‌های این مسجد به خرپشته پوشیده، همه نَجارت و نَقارت و مَنقوش و مَدهون کرده» (ص ۱۴).

۴. «دریچه» [darīcha]؛ درِ کوچک، پنجره. و اما «پنجره» در تاجیکی معنی به تمام دیگری دارد که در ایران آن را «نرده» می‌گویند: «آن خانه‌ای بزرگ است و در اندرون آن خانه‌ای دیگر است که گردِ او بر نتوان گشت. و چهار دریچه دارد که زیر آن گردِ خانه

---

۱. اصطلاحات «فارسی تاجیکستان» و «فارسی ایران» که بعضی‌ها می‌خواهند جایگزین کنند، ناصحیح می‌نماید.

۲. سفرنامهٔ ناصرخسرو قبادیانی، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی. تهران، زوار، ۱۳۷۳. همه اقتباس از همین کتاب است.

می‌گردند، و از هر دریچه قبر را می‌بینند» (ص ۵۹).

۵. «زورق» [zavraq]؛ کشتیِ کوچک، در فارسی معاصر «قایق» گفته می‌شود: «و آنجا نیز مسجد آدینه‌ای است، اما جِسر نیست، به زورق و مَعبر گذرند. و در مصر چندان کشتی و زورق باشد که به بغداد و بصره نباشد» (ص ۹۴).

۶. «غلتاندن» [ğaltāndan]؛ پرت کردن: «و مردم پوست گاو ببرند و بر[1] نوشادر کنند و از سر کوه بغلتانند که به راه نتوان فرود آوردن» (ص ۵).

۷. «کاریز» [kārez]؛ قنات، قنوات: «و قزوین را شهری نیکو دیدم، با رویی حصین و کنگره بر آن نهاده؛ و بازارهایی خوب؛ مگر آنکه آب در وی اندک بود، و منحصر به کاریزها در زیر زمین. [...] سه دیوار بر گردِ او کشیده، و کاریزی به میان قلعه فرو برده» (ص ۵،۷). «کاریز» را در فارسی کنونی نیز به کار می‌برند، و گاهی آن را با پسوند عربی «آت» جمع هم می‌بندند. واژه «قنات» نیز یک‌بار در سفرنامه آمده است.

۸. «کنده‌کاری» [kandakārī]؛ نجاری: «و این همه سنگ‌ها را کنده‌کاری و نقاشی خوب کرده، چنانکه در چوب بدان نیکویی کم کنند» (ص ۲۲).

۹. «گسیل» [gusēl]؛ یعنی تا جایی همراهی کردن. در فارسی امروزه «بدرقه» گفته می‌شود. و اما این واژه در تاجیکی معنی فرستادن و تا پایان همراهی کردن را دارد: «و سلطان جامهٔ کعبه می‌فرستاد به قرار معهود ــ که هر سال دو نوبت جامهٔ کعبه بفرستادی ــ و این سال چون جامعه به راه قلزم گسیل کردند، من با ایشان برفتم» (ص ۱۰۱-۱۰۲).

۱۰. نام نمازها را ناصرخسرو همان طوری به کار برده است که امروز هم در میان تاجیکان کاربرد دارد:

۱. نماز بامداد (نماز صبح)؛
۲. نماز پیشین (نماز ظهر)؛
۳. نماز دیگر (نماز عصر)؛
۴. نماز شام (نماز مغرب)؛
۵. نماز خفتن (نماز عشاء).

---

۱. شاید «پُر» باشد.

۱۱. در سفرنامه ترکیب‌هایی وامی‌خورند که در فراورد هنوز هم زنده‌اند، مانند:

برآمدنِ آفتاب: «و رسم ایشان است که مدام در ماه رجب هر روز درِ کعبه بگشایند، بدان وقت که آفتاب برآید» (ص ۱۳۵).

چراغ نهادن (که اکنون «چراغ ماندن» و «نوکچه گیراندن» هم می‌گویند): «مردم آن دیه [خطیره] آن مسجد و مزار را تعهد نیکو کنند، از پاک داشتن و چراغ نهادن و غیره «(ص ۲۸).

آمدن گیرد، رفتن گیرد، زیادت شدن گیرد: «و چون آب کم آمدن گیرد، مردم بر پی آن می‌روند و آنچه خشک می‌شود زراعتی که خواهند، می‌کنند» (ص ۷۰). «آن وقت آن پیر و یارانِ او بر دو طرفِ درِ خانه بایستند و حاج در رفتن گیرند، و در خانه در می‌روند، و هر یک دو رکعت نماز می‌کنند، و بیرون می‌آیند، تا آن وقت که نیمروز نزدیک آید» (ص ۱۳۶). «و چون تمام ارتفاع گیرد، بتدریج جزر کند و فرو نشستن گیرد، تا ده دوازده گز» (ص ۱۵۸). «و چون آفتاب به سرِ سَرَطان رود، آبِ نیل زیادت شدن گیرد» (ص ۶۹).

۱۲. در سفرنامه واژه‌های بسیاری هستند که در «آن طرف» هنوز هم زنده‌اند و اما در «این طرف» یا فراموش شده‌اند و جایشان را واژه‌هایی دیگر گرفته‌اند، و یا با تغییراتی به کار می‌روند، از جمله:

آمیختن: مخلوط کردن؛ اِزار: شلوار؛ امرود: گلابی؛ اندیشه: بیم، اضطراب؛ باردان: ظرف حصیری؛ باریک: نحیف (عکس ضخیم)؛ بیگانه: غریب؛ پالیز: جالیز؛ پایتابه: مُچ پیچ؛ پُشته: تل، تپه؛ پشکل: سرگین گوسفند ...؛ تُنُک: نفیس (عکس ضخیم)؛ تیز رفتن: سریع و تند رفتن؛ جامه: روپوش؛ جوز («چارمغز» هم گویند): گردو؛ چراغدان: جاچراغی؛ خاکناک: خاکی، خاک‌آلوده؛ در حال: فوری، زود؛ سربسر: برابر؛ فراغ: آسودگی؛ کَرَت: نوبت، مرتبه؛ کُرسی: صندلی؛ کَرَنب (اکنون: کرم): کلم؛ کندن: ویران کردن؛ گَنده: بدبوی، متعفن؛ گُنگ: لال؛ گَوْ: گاو؛ گورخانه: مقبره؛ ماندن: شبیه بودن، مانند بودن؛ نغز: نیکو؛ نیم‌مرده: نیم‌جان؛ یکباره: بتمام، کلی؛ یکلُخت: یکپارچه ... .

از ویژگی‌های زبان تاجیکی، یکی دیگر این است که پیشوند «بـ .» [-bi] کمتر کاربرد دارد، همان طوری که هزار سال پیش بوده است. ناصرخسرو هم گاهی از آن خودداری کرده، چنانکه در تکهٔ بالا، هر دو مورد «پیوندد» گفته، نه «بپیوندد». جایی دیگر، به خاطرِ

سبکتر شدنِ سخن، به جای «برو» تنها «رو» می‌گوید: «حاکم از آن خبر داشت، رکابداری از آنِ خود نزدیکِ او فرستاد، و نشان داد که بدان حُلیَت و صورت مردی در جامعِ بیت‌المقدس نشسته است، نزدیکِ وی رو، بگو که حاکم مرا نزدیکِ تو فرستاده است و می‌گوید ...»

سفرنامه نشان می‌دهد که خاستگاه زبان دری (یا پارسی دری)؛ در واقع هم «آن طرف» یعنی فرارود و دستِ چپِ همان رود، یعنی آمو بوده است ـ سرزمینی که در روزگار باستان بخشی از ایرانشهر تاریخی بشمار می‌آمده.

اینکه ناصرخسرو در تبریز معنی بعضی واژه‌های دری را به قطران می‌فهماند، درستی همین گفته را روشن‌تر می‌کند: «در تبریز قطران نام شاعری را دیدم. شعری نیک می‌گفت، اما زبان فارسی نیکو نمی‌دانست. پیش من آمد، دیوان منجیک و دیوان دقیقی بیاورد و پیش من بخواند و هر معنی که او را مشکل بود از من بپرسید، با او بگفتم، و شرح آن بنوشت» (ص ۹).

تاکنون در آن سامان زنده ماندنِ خیلی از واژه‌ها و ترکیب‌های نغز و شیرین، چیزهایی از ابزار دستوری زبان فکرِ بی‌اساسی را[1] باطل می‌کنند که فارسی را به فرارود سربازان ایرانی برده‌اند، سربازانی که زیر فرماندهی عرب‌ها، کشورگشایی می‌کردند.

برداشت مهمی که از مطالعهٔ آثار ادبی و علمی سده‌های ۴ و ۵ به دست می‌آید، این است: اگر با استفاده از نیروهای فرهنگی ایران و افغانستان و تاجیکستان، مشترکاتِ زبانی مورد بررسی علمی قرار بگیرند، ویژگی‌های کارساز آشکار خواهد شد و در آن حال راه کاربردی گسترده باز خواهد گشت. این کار، بی‌گمان در توانمندیِ زبانمان خواهد افزود.

---

۱. چنانچه نک: ایران کلباسی. فارسی ایران و فارسی تاجیکستان. ـ تهران، ۱۳۷۴، ص ۲۹: دانشنامهٔ ادب فارسی، ج ۱: آسیای مرکزی. تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۱۱.

۴. زادگاه حکیم[۱]

دربارهٔ زادگاه حکیم ناصرخسرو قبادیانی اساساً دو عقیده موجود است:

۱. کنارِ راستِ دریای آمو؛

۲. کنارِ چپِ همان رود.

بسیاری از دانشمندان تاریخ ادبیات بر این فکرند که حکیم در ناحیهٔ قبادیان جمهوری تاجیکستان به دنیا آمده است. ولی چندی از پژوهشگران گرامی چنین می‌پندارند که زادگاه وی کنارِ چپ آموست، حوالی بلخ، در افغانستان کنونی.

درست، ادعای سوم هم هست. کتابی در عشق‌آباد چاپ شده بود، با نام «شاعران ترکمن، *Turkmen shakhirlari*. آنجا گفته می‌شد: ناصرخسرو «نسبت مروزی» را دارد، یعنی که در مرو به دنیا آمده است، و ازاین‌روی وی شاعر ترکمان بشمار می‌آید. البته که این گپ کرای گفت‌وگو را ندارد.

در واقع هم، از دو «قبادیان» خبر هست: یکی، ناحیه‌ای در جنوب غربی جمهوری تاجیکستان؛ دیگری، محلی در کنار بلخ بامی.

از این دو «قبادیان» کدامی در آثار جغرافیایی یاد شده است؟ می‌توان کتابهایی را صفحه گردان کرد.

۱. خُتَّل در میانهٔ رود وخشاب و رود بدخشان مبنا و موضوع است، و آن را «جاریاب» خوانند، و در خلال و میانهٔ آن رودهای بسیار هست که تمامتِ رودها به نزدیک قوادیان، پیش از آنکه به ترمذ رسند، با یکدیگر جمع می‌شوند».

«و چون کسی از ختل و وخش می‌گذرد، بر نواحی واشجرد و قوادیان و ترمذ و صغانیان، و آنچه در حوالی آن است، و آن شهر در اعمال و دواوین تنها است».

«و رودهای قبادیان تمامت جمع می‌شوند و به نزدیک قبادیان به دریا می‌افتد».

«و از ترمذ تا قوادیان، دو منزل، و از قوادیان تا صغانیان، سه منزل».

(اصطخري؛ سده ۹/۳؛ المسالک‌الممالک)

---

۱. چاپ شده در: Adab, 2002, N2, s. 17 - 19.

۲. «رشته اصلیِ رود جیحون در خرباب (جریاب) است که از بلادِ وخان در حدودِ بدخشان، بیرون می‌آید؛ و در حدودِ ختل و وخش رودهایی بدان می‌پیوندد، و رودِ بزرگِ مذکور تشکیل می‌شود. از جملهٔ این رودها، رودِ باخشوا، در پشتِ خرباب (جریاب) است که نهر هلبک نامیده می‌شود. و پس از آن رودِ بربان. و سوم رود فارغر. و چهارم رود اندجاراغ. و پنجم رود وخشاب که از همه پرآب‌تر است، می‌باشد.

چهار رود از رودهای مذکور نزدیکِ ارهن به جیحون می‌ریزند؛ و پس از آن وخشاب، نزدیکِ قوادیان (قواذیان) بدان می‌پیوندد.

آنگاه رودهای دیگری که از بَتَم و سایر نواحی جاری می‌شوند، در آن می‌ریزند. از جملهٔ آنها رودهای چغانیان و رودهای قبادیان است که نزدیک ناحیهٔ قبادیان بدان متصل می‌شوند».

قُبادیان ـ شهرستانی است، و ولایتی به نام «فز» دارد و از ترمذ بسیار کوچکتر است. از شهرهای آن ـ نودیز[1] است که این نیز از قبادیان کوچکتر می‌باشد».

«از قبادیان روناس[2] حاصل می‌شود که مقدار فراوانی از آن را به هندوستان می‌برند. و سلطان در آن سهیم است».

(ابن حوقل؛ سده ۴/۱۰؛ صورت‌الارض)

۳. «با وی نیز عهدی و مقاربتی باید. هرچند بر وی اعتمادی نباشد. ناچار کردنی است. و چون کرده آمد، نواحی بلخ و تخارستان و چغانیان و ترمذ و قبادیان و ختلان به مردم آگنده باید کرد که هر کجا خالی یافت و فرصت دید، غارت کند و فرو کوبد».

«و در این وقت چنان افتاد، از قضای آمده که فوجی ترکمنانی قوی به حدود ترمذ آمدند و به قبادیان بسیار فساد کردند و غارت، و چهارپای راندند».

«و لشکر باید فرستاد، مگر بلخ به دست ما بماند که اگر آن را مخالفان بستدند، ترمذ و قبادیان و تخارستان بشود».

(بیهقی دبیر؛ سده ۱۱/۵؛ تاریخ بیهقی)

۴. «پادشاهی کی‌قباد صد سال بود. و به دیگر روایت صد و بیست و شش سال گویند

---

۱. این محل اکنون هم هست، در بالاسرِ مرکز قبادیان، با نام «جوی نودیز».

۲. مردم محل رویَن [rūyan] می‌گویند؛ ۵۰ سال پیش همچون رنگ سرخ (قرمز) به کار می‌بردند.

[...] بعد از این، کی‌قباد را با عبدالشمس ـ ملک عرب، و حمیر آل قحطان حرب افتاد. و بر آخر صلح کردند. و باز به زمینِ هیاتله رفت، از آن روی جیحون. و با ویسه او را حرب افتاد که در آن وقت افراسیاب به رم بود، به حرب. و کی‌قباد فیروزی یافت.

بر کنار جیحون شهری بنا کرد، «قُبادیان» خوانند، و اکنون «قُوادیان» خوانند.

(مجمل‌التواریخ و القصص؛ تألیف ۱۱۲۶/۵۲۰)

۵. قبادیان «جایی خوش و خرم است. یکی از شاخه‌های جیحون از میان آن می‌گذرد که رامیل[1] نامیده می‌شود و آب آن گواراترین و زلال‌ترین آبهاست. و همچنین چشمهٔ مشهوری دارد».[2]

(سمعانی؛ سده ۱۲/۶ ؛ الانساب)

۶. قبادیان یا قوادیان که بنابر قول سمعانی (در صورتی که نسخه صحیح باشد) «قُراذیان» هم نامیده می‌شد، قریه یا قصبهٔ کوچکی بود که در روی یکی از شاخه‌های جیحون و در ناحیه‌ای به همان اسم «قُبادیان» واقع بوده، و به قول سمعانی تفرجگاه باصفایی بوده، و آب شیرین و گوارایی داشته، و دارای باغ‌های قشنگ زیادی پر از سرو و درختانِ باصفا بوده و قسمتی از سکنه آن از عربِ تمیم بوده است. اشارات متعددی که در اشعار حکیم به ضیاع و عقار خود و باغ‌های باطراوتش و دیهقانی آمده، و مدح زیادی که در سعادت‌نامه از دیهقانی و زراعت می‌کند، و آن را اشرف صنایع می‌شمرد، و اشاره‌ای که در سطر ۷ صفحهٔ ۳۰۰ به قبیلهٔ تمیم دیده می‌شود، مؤید آن تواند شد که ناصرخسرو یکی از ملاکین قبادیان بوده، و به دیهقانی و زراعت نیز اشتغال داشته است.

امروز نیز قبادیان، اسم بلوکی است در همان محل، در شمال شرقی بلخ، نزدیکِ ترمذ، و نیز قریه‌ای به همان اسم موجود است. ولی هر دو در ماورای جیحون، در نقشه‌ها دیده می‌شوند».

(حسن تقی‌زاده، مقدمهٔ دیوان ناصرخسرو)

این اخبار، همه از قبادیانی حکایت می‌کنند که در دستِ راستِ آمو موجود است.

جز اینها، بازیافت و آثار باستانی نیز هستند که همان معنی را تأیید می‌کنند. چنانچه:

---

۱. رامیت، اکنون ـ «کافرنهان» ؛ سرگهش در درهٔ رامیت.

۲. که اکنون مردم «چشمه جان» می‌گویند. واقع در جنوب غربی قبادیان تاریخی.

۱. خزانهٔ آمودریا. گنجینه‌ای کم‌نظیر در سرگهِ آمو سال ۱۲۵۷ هـ. / ۱۸۷۸ م. پدید آمد که امروز مایهٔ فخر British Museum بشمار می‌آید.[۱]

۲. تخت قباد. اکنون هم موجود است، با نام «تخته قُوَّت» محله‌ای در ریزشگاه رودخانهٔ کافرنهان.

۳. شهر سنگین که با نام «تخت سنگین» هم شهرت یافته است. آثاری بزرگِ باستانی در کنارِ راستِ رودِ وخش پدید آمد که از تمدن یونانی و باختری حکایت می‌کند.

۴. کی‌کوه. نام کوهی است در دامن قبادیان.

۵. تپهٔ شاه. محلی است در دامنهٔ قبادیان که آثار گرانبهای باستانی به دست آمده است.

۶. مُنچاق تپه: محلی است در کنار راستِ رودِ کافرنهان که آثار باستانی پدید آمده است.

۷. کی‌قبادشاه. شهرستانی است در بخش شرقی مرکز ناحیهٔ قبادیان که امروز تا به «قیاد» کوتاه شده است ....

روشن است، همه جا سخن از قبادیانی رفته که در ریزشگاهِ کافرنهان ـ سرگهِ آمو واقع بوده. امروز نیز همان نام را دارد.

این هم پوشیده نیست که بلخ بامی از روزگاران باستان آبادان بوده، و قبادیان هم در زمان‌هایی از توابع آن بشمار می‌آمده است. و شهر بزرگ بلخ دارای دروازه‌هایی بوده، و یکی از آنها، به احتمال قوی، نام «قُبادیان» را داشته است، همان طوری که سمرقند دروازهٔ «بخارا» و بخارا دروازهٔ «سمرقند» را داشته‌اند. همان طوری که شهر تهران، از روی نقشهٔ عبدالغفار، در سال ۱۳۰۹ق.، ۱۳ دروازه داشته است: شمیران، دوشان‌تپه، دولاب، مشهد، راه‌آهن، شاه عبدالعظیم، غار، خانی‌آباد، گمرک، قزوین، باغ‌شاه، یوسف‌آباد و دولت.

هنگامی کس دنبال نام می‌رود، برای نسبت خود، در صورتِ بودنِ شهری بزرگ و مشهور، گمان است، نام دروازه ـ محل ـ گذر خود را بردارد ...

---

۱. نک: رحیم قبادیانی. از قبادیان تا کرمانشاهان. تهران: دبیرخانهٔ شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۸، ص ۱۶۱ـ۱۶۲.

اصلاً این بحث بر زیاد است و معنی ندارد، چراکه در هر دوکنار آمو، از همان آغاز یک خلق ــ تاجیکان ــ می‌زیسته‌اند، و می‌زیند. چه فرقی دارد که خالی دلکش در کدام روی خوش چهره‌ای پدید آمده است، چهرهٔ چپ؟ یا چهرهٔ راست؟!

دو سخن پیرامون «چهار مقاله»

۱. شعر و شاعری[۱]

فهرست چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی (۵۰۰ ـ ۵۶۰ ه.) جذب توجه می‌کند:

۱. در ماهیت دبیری و کیفیت دبیر؛

۲. در ماهیت علم شعر و صلاحیت شاعر؛

۳. در علم نجوم و غزارت منجم؛

۴. در علم طب و هدایت طبیب.

طوری که نمودار است، نویسندهٔ کتاب جای یکم را به کاغذ و قلم می‌دهد؛ سپس به فرهنگ و هنر روی می‌آورد؛ به دنبال ستاره‌شناسی می‌رود؛ و جای چارم را به پزشکی می‌دهد. با سخنی دیگر، پایهٔ جامعه، از نظر این نویسندهٔ دانشمند، کاغذ و قلم بوده است که درستیِ این بینش را روزگاران، چنانچه همین ایام بخوبی نشان داده، و می‌دهد: هر جامعه‌ای که مطبوعات آزاد و صاحب قلم‌های آزاده در اختیار دارد، پیشرفته و یا پیشرونده است و آینده‌اش نگران‌کننده نیست.

به دنبال، شعر و شاعری می‌آید که شرحش جداگانه خواهد بود.

نویسنده، سپس به آسمان می‌نگرد که سرنوشت زمین به دست وی است.

---

۱. چاپ شده در: کیهان فرهنگی، ۱۳۷۸، شمارهٔ ۱۵۱، ص ۲۸ ـ ۲۹.

و از آسمان به زمین می‌آید و با تن انسان مشغول می‌شود که هستی بدونِ وی هیچ است ...

اما حالا سخن از مقالهٔ دوم می‌رود، یعنی شعر چیست؟ شاعر کیست؟ جایگاه وی چگونه است؟

شعر در آن روزگار دو تعریف داشته که تفصیلاتش در کتابی دیگر آمده است.[۱]

نظامی عروضی، اگرچه آشکارا نگفته است، در پدیدهٔ شعر دوپهلو را دیده است:

۱. شعر علم است؛

۲. شعر هنر است.

با سخنی دیگر، هنرِ شعر علم هم دارد. یعنی، علم شعر را اگر دانستی و رنجش را کشیدی، می‌توانی شعر به دست آری.

وی در همان آغاز بخش دوم از کتاب خود می‌گوید: «شاعری صناعتی است».[۲] یعنی هنر است.

و در ادامه: «شاعر بدان صناعت اتساق[۳] مقدمات موهمه[۴] و التئام[۵] قیاسات مُنتجه[۶]» (همانجا). یعنی «اسباب و لوازم اولیه برای ایجاد ایهام، و فراهم آوردن معانی وهم‌انگیز و خیالی» (ص ۱۴۶).

این عمل برای آن است که «معنیِ خُرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خُرد» (ص ۴۳). یعنی در ذات شعر این جوهر هست که خُرد را بزرگ کند و بزرگ را خرد، «نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند» (همانجا).

همین‌طور، وظیفهٔ شاعر است که: «به ایهام قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد» (همانجا).

منظورِ نظامی سمرقندی، اگرچه آشکار نمی‌گوید، تأکید بر نیروی تخیل است.

---

۱. نک: رحیم مسلمانیان قبادیانی. شعر در سرچشمه‌های نظری. (تعریف و معیار تعریف؛ طرز تصویر؛ انواع). تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۷، ص ۵۶-۱۱.

۲. نظامی عروضی سمرقندی. چهار مقاله. از روی تصحیح محمد قزوینی. شرح و توضیح از: سعید قره‌بگلو، رضا انزابی‌نژاد. تهران: جامی، ۱۳۷۶، ص ۴۳.

۳. ترتیب دادن، راست و تمام شدن.

۴. توهم کننده، به شک‌اندازنده. «موهومه» نیز آمده است.

۵. بهم پیوستن.

۶. نتیجه دهنده.

درست، همان چیزی که پیش از وی بوعلی سینا سخن می‌گفت، و پس از وی ـ خواجه نصیرالدین طوسی.[۱]

با سخنی دیگر، نظامی عروضی ویژگی ذاتیِ شعر را در مبالغه می‌بیند. و این مبالغه هرچه بزرگتر و برجسته‌تر، کیفیتِ شعر همان اندازه بالاتر.

مناسب است دربارهٔ همان جوهر شعر که شرطاً «مبالغه» نامیده شد، توقفی بیشتر انجام گیرد. از سخن‌شناسان معاصر، شادروان دکتر زرین‌کوب نظر نظامی عروضی سمرقندی را مورد بررسی قرار داده که شایستهٔ توجه است. استاد در کتاب شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب در تعریفی که از شعر ارائه می‌دهد، وزن و قافیه را از سویی، و تخیل و خیال‌انگیزی را از سوی دیگر، به محاکمه می‌کشاند: «در هر حال با وجود اهمیتِ وزن و قافیه در شعر، تعریف شعر با اینکه کلام موزون و مقفی است، چنانکه ابن‌خلدون هم توجه داده است، در واقع فقط نزد عروضی‌ها درست است و از لحاظ بلاغت کافی نیست، بعضی هم قیدِ خیال‌انگیز بودن را بر آن افزوده‌اند، اما ظاهراً این قید لازم نیست؛ از آنکه هم‌وزن و هماهنگی که در شعر هست، خودش خیال‌انگیز بوده و هم قافیه و تکرار و تجدید آن آرامش‌بخش است، که در خیال و عاطفه تأثیر دارد».[۲]

همانگونه که دیده شد، دکتر زرین‌کوب به مبحث قدیمی حضور «خیال» و یا عدم آن در شعر، چندان توجهی ندارند. به نظر ایشان، همان مراد خیال‌انگیزی از وزن و قافیه و آهنگ حاصل می‌گردد. در ادامه آمده: «بیان شاعرانه هم ـ از تشبیه و مجاز ـ جنبهٔ خیال‌انگیزی دارد. به‌علاوه شعر ـ لااقل آنگونه که در ادب کلاسیک هست، فارسی و عربی ـ حاجت به قصه و خیال‌انگیزی آن ندارد. بدین‌گونه قید خیال‌انگیز بودن هم، که امثال نظامی و عروضی و خواجه نصیر آورده‌اند، در تعریف شعر ضرورت ندارد و چیزی را روشن نمی‌کند» (همانجا).

«خیال‌انگیزی» که ویژگی شعر باشد، در چهار مقاله به نظر نمی‌رسد. و اما این معنی برمی‌آید که شاعر کار خود را به نیروی خیال انجام می‌دهد، و این سخن به تمام درست است.

---

۱. مفصل‌تر نک: شعر در سرچشمه‌های نظری، ص ۱۱ و بعد.

۲. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: علمی، ۱۳۶۴، ص ۴۱ـ۴۰.

دکتر زرین‌کوب برای بی‌نیازی از حضور «خیال‌انگیزی» دلیل دیگری نیز دارند: «به علاوه این خیال‌انگیزی وافی هم نیست، چرا که مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یا عاطفه نیست. اشعاری هم هست که در آنها غیر از خیال و عاطفه و علاوه بر آنها عقل انسان نیز مخاطب است و در آن موارد شاعر نه فقط در عاطفه و خیال طرف تصرف می‌کند، در عقل او هم نفوذ می‌نماید و آن را متأثر می‌سازد» (همانجا).

استاد زرین‌کوب سال‌ها پیش ضرورت خیال‌انگیز بودن شعر را، بدین دلیل که از سویی مخاطبِ شعر جز از خیال، عقل و خرد را نیز دربرمی‌گیرد، و از سوی دیگر، تخیل و خیال‌انگیزی محصول تشبیه و مجاز است، رد کرده‌اند. استاد در کتاب نقد ادبی نظر خود را نسبت به این موضوع تا اندازه‌ای تصحیح نموده‌اند. ایشان در ماهیت شعر معتقدند که: «در تعریف شعر و ماهیت و اغراض آن غالباً نظر وی (نظامی عروضی) متوجه اقوال حکماست و چون ظاهراً با علوم یونانی مثل طب و نجوم آشنایی داشته است، در این باره از آرای فلاسفه متأثر شده است که صورت شعر یعنی وزن و قافیه را شرط قوام ماهیت آن نمی‌شمرده‌اند».[۱]

نامبرده در جایی دیگر از همین کتاب آورده: «نظامی عروضی که با کتب ابن‌سینا و شاید حکمای دیگر آشنایی داشته است، در تعریف شعر، به قول ارسطو بسیار نزدیک شده است» (همان، ص ۲۱۱). در ادامه، بدون اشاره به موضوع خیال‌انگیزی، مطلب را آن‌گونه جمع بسته‌اند: «این‌گونه تعبیر از ماهیت و اغراض شعر با این وضوح و صراحت نه در سخن متقدمان دیده می‌شود و نه کسی از ادبای دیگر این عصر تعریفی از شعر و شاعری کرده است» (همانجا).

پژوهشگر گرامی تقریباً همین معنی را در کتاب سیری در شعر فارسی تکرار کرده است: «در این [چهار مقاله] مخصوصاً دو مقالهٔ اولش که شامل بحث در شعر و شاعری و صناعت دبیری است، از جهت اشتمال بر روایات و داوری‌های ادبی ارزش خاصی دارد و اینکه در تعریف شعر و بیان ماهیت آن به اقوال حکما توجه داشته است، از ویژگی‌های آن محسوب می‌شود. مؤلف چون ظاهراً با علوم یونانی مثل طب و نجوم هم آشنایی

۱. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، نقد ادبی، ج ۱. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱، ص ۲۰۹.

داشته است از آرای فلاسفه در باب تعریف شاعری و دبیری متأثر شده است و کتاب او هرچند از جنبهٔ تاریخی ضعیف[۱] به نظر می‌رسد، از لحاظ نقد خالی از اهمیت نیست».

هرچند دکتر زرین‌کوب با بررسی درونمایهٔ تعریف نظامی عروضی عمیق‌تر کاردار نشده‌اند، اما تجدیدنظر ایشان، شاید بر اثر پژوهش‌های دانشمند گرامی، استاد شفیعی کدکنی رخ داده باشد.

دکتر خسرو فرشیدورد دربارهٔ چهار مقاله نظری منفی به قلم داده: «نظامی عروضی از آنهایی بوده است که با دیدی محدود برای شعر و شاعری قواعد و آیین‌نامه‌هایی وضع کرده است که پیش از آنکه به کار همهٔ شاعران آید، تنها به درد مدیحه‌سرایان و تملق‌گویان مقلد می‌خورد.[۲] و باز: «آیین‌نامه‌هایی را که نظامی عروضی و شمس قیس و نیما و اخوان و توللی و بسیاری دیگر نوشته‌اند، نباید دربست پذیرفت» (همان، ص ۲۰۲).

بدون شک، درست است که هیچ آیین‌نامه‌ای را نباید دربست پذیرفت. در همین راستا، این هم دور از انصاف است که «آیین‌نامه‌های نظامی عروضی» و دیگران را، بدون بررسی بی‌طرفانه و تشخیص نقاط قوت و ضعفشان، دربست مردود و منسوخ اعلام کرد.

دانشمند شهیر معاصر، استاد شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی درست گفته‌اند که مرادِ نویسندهٔ چهار مقاله در تعریف شعر، منظور از اتساق «صناعات موهمه» همان جنبهٔ تخیلی و زمینهٔ خیالی شعر است.[۳]

همین اشارهٔ کوتاه استاد شفیعی کدکنی مهم‌ترین نشانهٔ تعریف نظامی سمرقندی و همه منطقیون را دربر کرده است. در واقع این خیال است که شاعر توسط آن «معنی خرد را بزرگ گرداند، و معنی بزرگ را خرد، و نیکو را در خلعت زشت بازنماید، و زشت را در صورت نیکو جلوه کند».

گفتنی‌هایی در مورد خیال، تخیل، تخییل، کذب و دروغ هستند که هم اینجا گنجایش

---

۱. از حکایات که منسوب است به نثر بدیعی، تاریخ جستن، کاری‌ست بیهوده.

۲. خسرو فرشیدورد. دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ج ۱. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳، ص ۷۶.

۳. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی. صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه، ۱۳۶۶، ص ۸ـ۷.

ندارند، و هم جایی دیگر تا اندازه‌ای توضیح یافته‌اند.[۱]

و اما جالب این است که نظامی سمرقندی با بیان چگونگی شعر بسنده نمی‌کند، بلکه هدف از این کار را هم به قلم می‌دهد: «تا بدان ایهام، طباع را انقباضی[۲] و انبساطی[۳] بود، و امور عظام را[۴] در نظام عالم سبب شود» (ص ۴۳). با سخنی دیگر: شعر باعث گردد برای کارهای بزرگ.

نویسنده با همین تعریف قناعت می‌کند و در پی ده حکایت می‌آورد، و با مثال‌های زنده نشان می‌دهد که شعر چه تأثیر بزرگی داشته است، صرف‌نظر از اینکه این تأثیر گاهی مثبت است و گاهی منفی.

نخستین حکایت دربارهٔ احمد بن عبدالله الخجستانی است که خر بنده بود و دیوان حنظلهٔ بادغیسی به دستش خورد و قطعه‌ای را خواند:

مهتری گر به کام شیر در است — شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عزّ و نعمت و جاه — یا چو مردانْت مرگ رویاروی

(ص ۴۳)

وی به اندازه‌ای متأثر گشت که شغلش را رها کرد. خود گفته: «خران را بفروختم و اسب خریدم، و از وطن خویش رحلت کردم و به خدمت علی بن اللیث شدم» (ص ۴۴). و خر بندهٔ دیروز، تا مرتبهٔ امارت خراسان رسید.

به دنبال این حکایت، نظامی عروضی فصلی را می‌آرد: «در چگونگی شاعر و شعر او». وی پنج ویژگی شاعر را به قلم داده: «باید که سلیم‌الفطره، عظیم‌الفکره، صحیح‌الطبع، جیّدالرّوْیت، دقیق‌النظر باشد» (ص ۴۶). و اما این هنوز برای شاعر کافی نیست: وی باید «در انواع علوم متنوع باشد، و در اطراف رسوم مستطرِف» (همانجا). یعنی شاعر آگاهی کافی از علم‌های زمانه و عرف و رسوم مردم داشته باشد. و البته مستطرِف هم باشد، یعنی: نوآور، فرزند زمان خود.

از لوازماتِ دیگر شاعر: «باید که در مجلسِ محاورت خوشگوی بود، و در مجلسِ معاشرت خوشروی» (همانجا). شاعر حقیقی همان است: «شعر او بدان درجه رسیده

---

۱. نک: شعر در سرچشمه‌های نظری، ص ۳۳ و بعد. ۲. گرفتگی.
۳. گشودگی. ۴. کارهای بزرگ.

باشد که در صحیفهٔ روزگار مسطور باشد، و بر السنهٔ احرار مقروء، بر سفائن[۱] بنویسند، و در مدائن[۲] بخوانند که حظّ اوفر و قسم افضل از شعر، بقای اسم است، و تا مسطور و مقروء نباشد این معنی به حاصل نیاید، و چون شعر بدین درجه نباشد تأثیر او را اثر نبود و پیش از خداوند خود بمیرد» (همانجا).

نظامی سمرقندی برای شاعران جوان رهنمایی هم کرده که حتماً سودبخش بوده. وی می‌گوید: «در عُنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد، و ده هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند، و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد» (ص ۴۶-۴۷). باز: «عیب و هنر شعر بر صحیفهٔ خرد او منقش گردد، تا سخنش روی در ترقی دارد و طبعش به جانب عُلوّ میل کند». و اما برای شاعری، این هنوز کم است: «هر کرا طبع در نظمِ شعر راسخ شد و سخنش هموار گشت، روی به علم شعر آرد، و عروض بخواند، و گردِ تصانیف استاد ابوالحسن السرخسی البهرامی گردد» (ص ۴۸).

نظامی در ضمن لازم می‌داند که مصلحتی به پادشاهان داده باشد تا شاعران را نکو دارند. وی می‌گوید: «و اما بر پادشاه واجب است که [...] شاعر را تربیت کند تا در خدمت او پدیدار آید و نام او از مدحت او هویدا شود» (همانجا).

نویسنده از تجربه‌های موجود، نتیجه برمی‌دارد و بیش از همه بر بدیهه توجه می‌کند. وی مثال‌هایی آورده که شاعران بر بدیهه شعر گفته و عز و نعمت و جاه یافته‌اند.

نخستین حکایتی که از اثر ارزشمندِ شعرِ بدیهه می‌گوید، همان «بوی جوی مولیان» است: شعری که امیر نصربن احمد پادشاهی را که چهار سال در هری ماندگار شده بود وادار می‌کند پایِ بی‌موزه سوارِ اسب شود و راه بخارا پیش گیرد.

در حکایت سوم ماجرای محمود و ایاز به قلم آمده که وی در حال مستی این را فرمود تا کاکل خود را کوتاه کند، اما پس از هشیاری پشیمان شد و غمزده. و از بند غم محمود را عنصری رها داد:

کَی عیبِ سرِ زلفِ بُت از کاستن است؟ چه جای به غم نشستن و خاستن است؟

---

۱. سفینه‌ها، دفترها. ۲. شهرها.

جای طرب و نشاط و می خواستن است! کـاراسـتنِ سـرو ز پـیراسـتن است.

(ص ۵۱)

«محمود را با این دوبیتی به غایت خوش افتاد، بفرمود تا جواهر بیاوردند، و سه بار دهان او [عنصری] پرجواهر کرد» (همانجا).

حکایت چهارم دربارهٔ کارنامهٔ شاعرانهٔ فرخی است. وی در خدمت دهقانی در سیستان بود؛ خرجی بیشتر از درآمد داشت؛ قصیده‌ای گفت در ستایش شعر، به قول نظامی: «در غایت نیکویی»، «تر و عذب، خوش و استادانه»:

با کاروان حُلّه برفتم ز سیستان با حُلّهٔ تنیده ز دل، بافته ز جان

(ص ۵۲)

خواجه عمید اسعد که می‌خواست فرخی را به امیرِ چغانیان شناساند، باور نکرد که این شعر بلند را وی گفته باشد. بر سبیل امتحان گفت: «امیر بداغگاه است و من می‌روم پیشِ او، و تو را با خود ببرم بداغگاه [...] قصیده‌ای گوی لایق وقت، وصف داغگاه کن، تا تو را پیش امیر برم. فرخی آن شب برفت و قصیده‌ای پرداخت سخت نیکو، و بامداد در پیش خواجه عمید اسعد آورد، و آن قصیده این است:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار پرنیان هفت‌رنگ اندر سر آرد کوهسار

(ص ۵۳)

هنگامی فرخی قصیدهٔ یکمی را خواند، امیر که «شعرشناس بود و نیز شعر گفتی، از این [...] قصیده بسیار شگفتیها نمود»، هنگامی قصیدهٔ دومی را خواند، «امیر حیرت آورد، پس در آن حیرت روی به فرخی آورد و گفت: «هزار سر کُرّه آوردند، همه روی سپید و چهار دست و پای سپید، ختلی، راه تراست، [...] چندانکه بتوانی گرفت، بگیر، تو را باشد» (ص ۵۵-۵۶). «فرخی بیرون آمد و زود دستار از سر فرو گرفت، خویشتن را در میان فسیله افکند و یک گله در پیش کرد، و بدان روی دشت بُرد، بسیار بر چپ و راست و از هر طرف بدوانید که یکی نتوانست گرفت. آخرالامر رباطی ویران بر کنار لشگرگاه پدید آمد، کُرّگان در آن رباط شدند. فرخی به غایت مانده شده بود، در دهلیز رباط دستار زیر سر نهاد، و حالی در خواب شد [...] کُرّگان را بشمردند، چهل و دو بود» و آن همه را امیر به وی بخشید (ص ۵۶).

و اما نویسندهٔ چهار مقاله توجه برعکسِ قضیه نیز داشته و با مثال‌هایی رفتار بدفرجام سرورانِ شعر ناشناس را مذمت کرده و حدیث از بدنامی ابدی آنها زده است.

نظامی سمرقندی در این موضوع چند حکایت آورده که یکی دربارهٔ مسعود سعد سلمان است. وی که زندانی بود، از قلعهٔ نای دوبیتی به سلطان فرستاد:

در بند تو ای شاه ملکشه باید — تا بند تو پای تاجداری ساید
آنکس که ز پشتِ سعدِ سلمان آید — گر زهر شود مُلک ترا نگزاید

(ص ۵۶)

این دوبیتی علی خاص برِ سلطان بُرد، بر وی هیچ اثری نکرد، و ارباب خرد و اصحاب انصاف دانند که حسبیات مسعود در علوّ به چه درجه رسیده است و در فصاحت به چه پایه بود؟ وقت باشد که من از اشعار او همی‌خوانم، موی بر اندام من برپای خیزد، و جای آن بود که آب از چشم من برود. جملهٔ این اشعار بر آن پادشاه خواندند و او بشنید که بر هیچ موضع او گرم نشد، و از دنیا برفت و آن آزادمرد را در زندان بگذاشت» (ص ۶۰).

حکایت نهم نیز از همین جنس است: محمود قدر حکیم فردوسی نشناخت و یا شناختن نخواست. چون این داستان زیاده مشهور است، نیازی برای پرداختن به آن دیده نمی‌شود.

و اما در پایان این مطلب اشاره بر نکته‌ای واجب می‌نماید. در حکایات «چهار مقاله» و کتابهایی از همین جنس، مبالغه‌هایی جای دارند، مانند: با پای‌های بی‌موزه بر اسب سوار شدن امیر، موجودیت هزار کُرّهٔ پیشانی و دست و پای سفید. گاهی پژوهشگران گرامی نکته بر مؤلف می‌گیرند که: دروغ گفته است، در حالی که قانونیت سخن بدیعی را خود نادیده گرفته‌اند.

۲. نگاهی به زبان

زبان چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی از زبان مرحلهٔ پیشینِ دری تفاوت دارد:

پیچیده‌تر و بلیغ‌تر است. نویسنده، در برابر اینکه کوشیده، زبانش آراسته و پیراسته باشد، همزمان به ویژگی‌های زبان گفت‌وگویی خود نیز روی آورده، و از این راه نثر خود را بانمک‌تر کرده است. اگرچه این کار وی مشکلات پژوهشگران را، بویژه در روزگار ما، بیشتر کرده است. هنگام نگاه سرسری، چند نکته به چشم خورد که مناسب تافت اشاره‌ای انجام گیرد.

در چهار مقاله واژه (و «حرف»)هایی مورد استفاده قرار گرفته است که امروز در فارسی معاصر کاربُرد ندارند، و اما در تاجیکیِ معاصر دیده می‌شوند، مانند:

۱. تا: «رسمی قدیمی است و عهدی بعید، تا این رسم معهود و مسلوک است».[۱] این «تا» تفسیر شده: «برابر حرف «که» است» (ص ۱۰۵). در تاجیکیِ معاصر هم هست: «بارها اشاره کردم، تا خاموش باشی، اما نفهمیدی».

۲. ملایم: «دوم قوت جنباننده که به تأیید او حیوان بجنبد و بدانچه ملایم اوست میل کند» (ص ۲۲). توضیح درست است: «سازگار، مناسب طبع» (ص ۱۱۴). این واژه همین معنی را در تاجیکی امروز هم دارد.

۳. نغزی: «اعصاب ادراک کند و اندر یابد چون خشکی و تری، و گرمی و سردی، و سختی و نرمی، و درشتی و نغزی» (ص ۲۳). یعنی: «لطافت، نرمی و صافی» (ص ۱۱۴). «نغز» کاربرد فراوانی دارد. جز از معنیِ عکسِ «درشت» که در دیباچهٔ چهار مقاله آمده، باز در موردهایی استفاده می‌شود، چنانچه: «کاری نغز کردن» یعنی کار خیلی خوبی را انجام دادن: «نغز دیدن» یعنی دوست داشتن ...

۴. باز (دو بار آمده است): «لاجرم از آن روز باز این کلمه را بلغا و فصحا بر دلها همی‌نویسند» (ص ۳۴). شرحش روشن است: «بدین سوی، به بعد» (ص ۱۳۴). و اما بار دیگر: «باز یک قسم اهل بلاد و مداین‌اند که ایشان را تمدن و تعاون و استنباط حِرَف و صناعات بود» (ص ۲۵). شرحش توضیح طلب است: «به معنی لیکن، ولی» (ص ۱۱۶). احتمال یقین است که به معنی «این‌چنین» باشد، مانند: «از میهمانان فلان و فلان سخن گفت، باز فلان».

---

۱. چهار مقاله، چاپ ذکر شده، ص ۱۸. (همهٔ نقل‌های بعدی از همین کتاب است).

۵. هموار، یعنی روان، یکدست، دلپذیر: «هر که را طبع در نظم شعر راسخ شد، و سخنش هموار گشت، روی به علم شعر آرد» (ص ۴۷).

۶. آمدن: «هر دانه‌ای پنج درم سنگ بیاید» (ص ۴۸). شرحش: «کاربُرد ویژه‌ای است به معنی وزن داشتن» (ص ۱۵۹). همین افاده امروز هم هست: «این خربزه پنج کیلا می‌آید».

۷. بی‌اندام: «فرخی را سِگزیی دید بی‌اندام» (ص ۵۳). در تفسیر آمده: «بی‌تناسب، ناآراسته، بدشکل و ناساز» (ص ۱۶۹). این کلمه در همین معنی، امروز هم استفاده می‌شود. و اما بی‌رو را هم داریم که در فارسی معاصر «پُررو» می‌گویند.

۸. پرسیدن: «امیر دست داد و جای نیکو نامزد کرد، و پرسید و بنواختش» (ص ۵۵). در شرح درست آمده: «احوالپرسی کردن، مورد تفقّد قرار دادن» (ص ۱۷۱). این واژه امروز کاربرد بیشتری دارد (شاید در آن روزگار هم داشت)، چنانچه: «پدرت را پُرس» یعنی به پدرت سلام برسان؛ «پدرم شما را پرسید» یعنی پدرم بی‌شما سلام رساند؛ و همین‌طور حال بستگان و دوستان و نزدیکان را پرسیدن.

۹. سیاست: «سیاستِ محمود دانست، به شب از غزنین برفت» (ص ۶۴). یعنی: «خشم و قهر، تنبیه» (ص ۱۸۶). معنی «حشمت» را نیز دارد، چنانکه می‌گویند: «فلان مردی با سیاست است».

۱۰. کس: تا کسِ امیر به بخارا رفت و باز آمد، او کتاب منصوری تصنیف کرد و به دست آن کس بفرستاد» (ص ۸۶). یعنی: «مأمور، گماشته» (ص ۲۲۰). امروز هم هست: «فلان کس فرستاده بود که جوابش را گویم». گاهی به جای «کس» آدم هم می‌آید: «آدمش آمده بود، قرضش را طلب کرده است.»

۱۱. منتظر: «و آن باری تعالی و تقدس است که به خود موجود است، پس همیشه بوده است، زیرا که منتظرِ غیری نبود، و همیشه باشد» (ص ۲۰). شرح بدین ذیل است: «چشم‌دارنده، انتظار یاری از چیزی یا کسی‌دارنده» (ص ۱۱۰). این واژه در همان معنی امروز هم کاربرد فراوان دارد: «منتظر بودم، نیامدی».

کتاب چهار مقاله عباره‌های دشوارفهمی نیز داشته که مورد شرح و تفسیر قرار گرفته‌اند. چندی را می‌توان از نظر گذراند.

۱. گردان شدن کار: «او را عزیز کرد، و دیوانِ رسالت بدو تفویض فرمود، و کار او گردان شد» (ص ۳۱). در توضیح آمده: «روان شدن، رونق یافتن، و برابر آنچه امروز گویند: «کار فلان به غلتک افتاده». این ترکیب در جای دیگر دیده نشد» (ص ۱۲۷). این ترکیب در زبان زندهٔ تاجیکی امروز هم کاربرد دارد: «کارِ فلان تا پاره (رشوه) نداد، گردان نشد».

۲. آب و آتش: امیرنوح علی‌بی محتاج الکشانی را که حاجب‌الباب بود با الپتگین فرستاد با نامه‌ای چون آب و آتش، مضمون او همه وعید» (ص ۳۱). شرح عباره درست «ناسازوار» آمده (ص ۱۲۸) که در واقع امروز هم کاربردی فراوان دارد.

۳. یکسو شدن: چون کار الپتگین یکسو شد، اسکافی متواری گشت و ترسان و هراسان همی بود» (ص ۳۱). توضیح درست است: منظور شکست خوردن الپتگین است و از صحنه بیرون شدن وی» (ص ۱۲۹). در گویش امروزه در شکلهای «یکسونه» و «یکطرفه» نیز می‌آید.

۴. دیر در کشیدن: «مهرگان دیر در کشید و سرما قوت نکرد» (ص ۴۸). یعنی: «به درازا کشیدن، دوام یافتن. یعنی زیبایی‌های پاییز به درازا کشید. سرمایی که به باغ و چمن بتازد ــ از آنگونه که گاهی یک سرمای زودرس، زیبایی‌های پاییز را از میان می‌برد و باغ و گلزار را آشفته کند ــ پیش نیامد» (ص ۱۵۹). همین تعبیر در مورد هر فصل دیگر هم گفته می‌شود، مانند: «امسال زمستان دیر کشید».

۵. سره کردن: «گفت: سره کردی و بوقت آمدی» (ص ۵۸). یعنی: «خوب کردی» (ص ۱۷۵). همین ترکیب امروز هم سیر استعمال است، مانند: «سره کردی، نان آوردی، در خانه نان نبود»؛ «از جواب تلخ خودداری کردی، سره کردی»؛ «سره شد که زودتر آمدی».

۶. خرج شدن: «اما درین معالجت فلان اسب و فلان استر خرج می‌شود» (ص ۸۶).

در توضیح آمده، درست هم آمده که: «مصرف شدن، به کار رفتن» (ص ۲۲۱). معنی «تمام کردن» را نیز می‌دهد. اکنون در شکلهای «خرج کردن»، «به خرج رفتن» هم استفاده می‌شود: «همه روزم به خرج رفت، همین یک برگ را نتوانستم پُر کُنم».

۷. لگد خوردن: گفتم این مرد بزرگ لگد از جایی خورده است، بنگریستم هیچ‌کس نیافتم که شب از تو ناخشنود و برنج خفتی، بلکه از صدقات و صِلات و تشریفات تو بسیار کس همی آسوده است، تا خبر یافتم که پدر از تو بیازرده است، و میان تو و او نقاری هست»

(ص ۹۷). به نظر می‌رسد، بهتر باشد که پس از «گفتم» دو نقطه [:] «بزرگ لگد» را همراه نوشتن، پس از «بنگریستم» ویرگول، پس از «آسوده است» نقطه و ویرگول آورده شود. لگد از جایی خوردن توضیح شده است: «از جایی نامعلوم آسیب رسیدن، چوب از جای دیگر می‌خورد»؛ در مورد «نقار»: «کینه و عناد، اصطلاح شکرآب مناسبت بیشتری دارد» (ص ۲۳۰). همین معنی امروز هم هست؛ با این توضیح که عباره‌ای دیگر: شتّه [shatta] زدن (خوردن) نیز به کار می‌رود، با این تفاوت که لگد زدن (خوردن) عمدی صورت می‌گیرد و در مورد مخلوق زنده استفاده می‌شود، و اما شتّه امکان دارد غیرعمدی هم باشد و در مورد گِل هم استفاده می‌شود. چنانچه: گِل باید شتّه خورد، تا پخته شود.

۸. مانده شدن؛ حالی: «فرخی به غایت مانده شده بود، در دهلیز رباط دستار زیر سرنهاد، و حالی در خواب شد، از غایتِ مستی و ماندگی» (ص ۵۶). معنی دادِ (توضیحِ) «حالی» درست است. «در حال، فوری» (ص ۱۷۲). و اما «مانده شدن» و «ماندگی» که امروز در فارسی «خسته شدن» و «خستگی» می‌گویند، در زبان تاجیکان همان شکل پیشین خود را نگاه داشته است.

۹. افگار شدن: «بوریحان بر آن دام آمد، و دام بدرید، و آهسته به زمین فرود آمد چنانکه برِ وی افگار نشد» (ص ۷۲). یعنی: «آزرده و خسته و زخمی شدن» (ص ۲۰۰). درست است. امروز هم کاربرد دارد؛ گاهی در شکل «ابگار» هم می‌آید.

همزمان، به نظر می‌رسد که توضیحِ چندی واژه و عباره‌های چهار مقاله ناکامل است، چنانچه:

۱. تن و توش: «چون ستوران بهار نیکو بخوردند و بتن و توش خویش باز رسیدند و شایستهٔ میدان و حرب شدند» (ص ۴۸). «تن و توش: فربهی و توانایی» (ص ۱۵۸). «تن و توش» بیشتر معنی توانایی را دارد، تا فربهی.

۲. نرگس رسیدن گرفت: «چون امیر نصربن احمد مهرگان و ثمرات او بدید، عظیمش خوش آمد. نرگس رسیدن گرفت. کشمش بیفکندند در مالن و منقّی برگرفتند» (ص ۴۸). شرحی مفصل دربارهٔ آن آمده که «نرگس» نام انگوری است. و اما دربارهٔ «رسیدن گرفت» باید افزود که معنیِ «پیوسته می‌رسید»، «می‌پخت» را دارد. این نوع فعل معنی متعدی را دارد، و امروزه عباره‌های «گفتن گرفت» (پیوسته می‌گفت)، «آدم آمدن گرفت» (آدمان

پیوسته می‌آمدند)، «شعر خواندن گرفت» (شعرخوانی را آغاز کرد و ادامه می‌داد). «رسید» معنیِ «پختن» را هم دارد: «خربزه رسید»، «انگور سرخه در چل روز می‌رسد».

۳. فصلی به فصلی همی‌انداخت: «و چون مهرگان درآمد، گفت: مهرگان هری بخوریم و برویم». و همچنین فصلی بفصل همی‌انداخت تا چهار سال برین برآمد» (ص ۴۹ـ۴۸). در تفسیر آمده: «انداختن تقریباً برابر گذرانیدنِ روزها و هفته‌ها و امروز و فردا کردن و دفع‌الوقت» (ص ۱۶۱). باز: «به این معنی در فرهنگ‌ها دیده نشد». معنیِ روشنترِ «انداختن»، موکول کردن است. در گویش تاجیکان فراوان کاربرد دارد، چنانچه: «امروز را به فردا انداخت»، «امسال را به سال آینده می‌انداخت». همین معنی با عباره‌ای دیگر؛ «پس پرتافتن» هم استفاده می‌شود.

۴. اندیشیدن: «ای عنصری! این ساعت از تو می‌اندیشیدم، می‌بینی که چه افتاده است ما را؟» (ص ۵۱). این کلمه توضیحی نسبتاً مکمل دارد: «کاربرد اندیشیدن با حرف اضافهٔ «از»: «از کسی اندیشیدن» قابل توجه است، زیرا «اندیشیدن از» به معنی ترسیدن می‌آید حال آنکه اینجا به فکر کسی بودن و دربارهٔ وی فکر کردن است که شاهدی جز اینجا به نظر نرسید) (ص ۱۶۶). در واقع «اندیشیدن» امروزه چند معنی دارد که یکی از آنها همین است.

۵. ناخوش: «فرخی جُبّه‌ای پیش و پس چاک پوشیده، دستاری بزرگ سگزی‌وار در سر، و پای و کفش بس ناخوش، و شعری در آسمان هفتم!» (ص ۵۳). در توضیح: «زشت، درشت و نازیبا و ناخوشایند» (ص ۱۶۹). «ناخوش» ـ را «زشت گفتن دشوارتر است، همان «نازیبا» بسنده است، یعنی که «خوب» نیست. «ناخوش» کاربردی فراوان دارد: رفتارش ناخوش، گفتارش ناخوش، اندامش ناخوش ....

۶. آفتاب زرد: «فرخی را برنشاند، و روی به امیر نهاد، و آفتاب زرد پیش امیر آمد و گفت: ای خداوند! ترا شاعری آورده‌ام که تا دقیقی روی در نقاب خاک کشیده است، کس مثل او ندیده است» (ص ۵۵). شرح: «هنگام زردی آفتاب، نزدیک غروب که رنگ آفتاب پریده باشد» (ص ۱۷۱). این واژه در عرف ما معنیِ لحظهٔ پس از غروب آفتاب را دارد، یعنی آفتاب فرو رفته ولی زردیِ روشن آن هنوز باقی‌ست. و آن هنگام نماز شام است. و شاعری تصویر کرده:

شفق را لاله‌گون دیدم نماز شام بر گردون
مگر خورشید را کُشتست؟ دارد دامن پُر خون!

۷. پایتابه: «پس رداء بستد و نیمه کرد پیش مأمون و گفت: «دو پایتابه کنم» (ص ۷۱). ایضاح: «پارچه و نوار پهنی که به ساق پای می‌بستند» (ص ۱۹۹). پایتابه ویژهٔ تنها ساق پای نیست، بلکه پای را هم با آن می‌پیچند.

۸. گنده: «بگذاشت، و آن خون همی رفت گنده‌تر از مُردار» (ص ۹۲). شرحش: «بدبو» (ص ۲۲۵). در واقع، «گنده» معنی «بد» را دارد. و اما اینجا، به گمان یقین، در آن معنی نیست، چراکه خون روان است و خون روان هنوز بو نیاورده است. مراد از «گنده‌تر» بیشتر است. واژهٔ «مردار» که حیوانی تیرخورده و مرده است، همین معنی را تقویت می‌کند. جای‌هایی در چهار مقاله هستند که شرحشان به نظر نادرست می‌رسند. چنین مورد چندی بیش نیست.

۱. نبض امیر بگرفته بود: «رودکی قبول کرد که نبض امیر بگرفته بود و مزاج او بشناخته» (ص ۴۹). در توضیح آمده: «نبض او را به دست داشتن، رگ خواب او را به دست داشتن، بر او چیره بودن» (ص ۱۶۱). به نظر می‌رسد، بهتر است گفته شود: طبع و ذوق و مزاج امیر را دقیق می‌دانست.

۲. بگستراند گستراندن: «اما از این سه قوتِ او، یکی قوتی است که او را افزون کند بدانکه غذا درو بگستراند گستراندن متناسب و متساوی» (ص ۲۲). شرح: گستراندن مفعول مطلق نوعی است و به تأثر از ساختار زبان عربی» (ص ۱۱۲). گمان است که چنین باشد. احتمال، علامت‌های کتابتی مشکل ایجاد کرده باشند. پس از «بگستراند» خط تیری لازم است، یعنی: «بگستراند ـ ـ گستراندنِ متناسب و متساوی». در دستور زبان تاجیکی این فعل را «بواسطه» می‌گویند، و آن کاربردی فراوان دارد، مانند: خواناندن (مادر نامهٔ پسرش را خانهٔ همسایه بُرد، برای خواناندن)؛ پوشاندن و خوراندن (مادر پوشاک کودکش را پوشاند، پس خوراک خوراند)؛ راندن (داغی بسیار گنده بود، با دشواری راندم).

۳. کِراکشان: «هرچند با وی سخن گفتیم جواب نداد، و چون قصه او کردیم بگریخت، و در هزیمت چنان دوید که همانا هیچ اسب او را درنیافتی و کِراکشان ما ترکان بودند،

گفتند: «این آدمی وحشی است» (ص ۲۵). در توضیح: «کِراکشان» کاف دوم با «زیر» (کسره) آمده، در حالی که باید «زبر» (فتحه) باشد: از «کشیدن» است. ادامهٔ شرح نیز ناروانی دارد: «کسانی که ستور به کرایه دهند، کرایه‌کس، مُکاری» (ص ۱۱۶). «کراکش» ــ کراکَش است، نه خربنده.

۴. در دم شد: «چون مهرگان درآمد و عصیر در رسید و شاه سفرم و حَماحیم و اُقحوان در دم شد، انصاف از نعیم جوانی بستدند و داد از عنفوان شباب بدادند» (ص ۴۸). در حاشیه آمده: «شادروان ملک‌الشعراء بهار در سبک‌شناسی (...) نوشته‌اند: «در دم استعمال عجیبی است و هیچ جا در نظم و نثر ندیده‌ام و گمان حقیر این است که غلط باشد و اصل «دُمادُم» باشد یعنی پیاپی و متوالی و پشت سر هم». حق با استاد بهار است و کاربرد «در دم» غرابت دارد، اما «دُمادُم شد» نیز چندان به دل نمی‌نشیند» (ص ۱۵۸). گمانی ندارد که «در دم شدن» اینجا معنی زود، فوری، در کوتاهترین فرصت را داشته باشد. این واسطهٔ بیان امروز هم کاربرد فراوان دارد، مانند: «هرچه خواستی در دم رسید، باز چه می‌گویی؟

۵. بهارگاه، شمال: «نصربن احمد روی به هری نهاد و به درِ شهر به مرغ سپید فرود آمد و لشکرگاه بزد، و بهارگاه بود، شمال روان شد، و میوه‌های مالن و کروخ در رسید که امثال آن در بسیار جای‌ها به دست نشود، و اگر شود بدان ارزانی نباشد» (ص ۴۸). در شرح «بهارگاه» درست آمده: «هنگام بهار». پسوند «گاه» به معنی زمانی امروز هم فعال است: چاشتگاه، شبانگاه. و اما تفسیر «شمال» کامل نیست: «بادی که از طرف شِمال می‌وزد» (ص ۱۵۸). اتفاقاً، دیگران هم، چنین فهمیده و تفسیر می‌کنند. در حالی که «شَمال» عموماً باد است، از هر طرفی که وَزَد. تفاوتِ «باد» از «شَمال» شاید همین باشد که یکمی تند و با شدت است و دومی کم‌شدت و گوارا.

این رسالهٔ نظامی عروضی سمرقندی بار دیگر نشان می‌دهد که زبان دری نخست در آن سامان پدید آمده است.

حکیم نظامی: «بیدار تَرَک» یا «بیدار تُرْک»؟[1]

نظامی که نظم دری کار اوست　　دری نظم کردن سزاوار اوست

حکیم نظامی گنجوی (۵۳۰ ـ ۶۱۴ هـ.) بنیانگذارِ پنجگانه (خمسه)سرایی در ادبیات فارسی و تاجیک، در شمار همان خداوندانِ سخن می‌آید که نام نیکشان بیش از پیش مشهورتر می‌گردد و آثار پُربارشان بیشتر از پیشتر در خدمت آدمان قرار می‌گیرد. بی‌گمان، جهان به سوی فرهنگ و تمدن هرچه تندتر گام بردارد، شهرت و خدمت بزرگوارانی مانند همین شاعر، همان اندازه افزون‌تر خواهد شد.

اگرچه دربارهٔ این بزرگمرد و آثار جاویدانهٔ وی بسیار گفته‌اند، به نظر می‌رسد، گفتنی‌هایی هنوز در پیش هست. یکی از چنین گفتنی‌ها دربارهٔ واژه‌ای خواهد بود، از داستان لیلی و مجنون یعنی: «بیدار تَرَک»؟ یا «بیدار تُرْک».

بهانهٔ تصنیفِ داستان روشن است: شروان شاه اخستان خواسته تا عشق لیلی و مجنون را به نظم درآورد. وی در ضمن این معنی را هم اشارت کرده که داستان به زبانی بلند، یعنی دری باشد، نه به ترکی:

---

۱. چاپ شده در: Akhbārāti Akādemii ulumi Tājikistān, 1989, N 4, s. 44-47

ترکی صفت[1] وفای ما نیست ترکانه سخن سزای ما نیست
آن کز نسب بلند زاید او را سخن بلند باید[2]

از این اشاره برمی‌آید که نظامی ترکی را نیز بلد بوده. این نکته بحثی به دنبال آورده که خواهد آمد. و اما اینجا نگاهی به ترجمه‌های روسی همین تکه باید افکند.

نخستین ترجمهٔ علمی روسی را، تا آنجا که آگاهی هست، ایران‌شناس شهیر روس استاد برتلس انجام داده است:

Vernāst nasha ne ātlichaetsiya tiurkskimi svāiystvami

[pāetāmu] na *tiurkskiy lad* slāva nam ne pādābaiut. Tāmu, ktā rāditsiya iz visākāgā rāda,

nuzhni i visākiye slāva.[3]

این ترجمه، اگرچه چندان دقیق نیست، اما از اصل دور هم نیست.

به دنبال، ادبیات‌شناس تاجیک، شادروان پروفسور سعدالله اسدالله‌یف که روی این داستان تحقیقی جداگانه انجام داده بود، کمی تغییرات در مصراع دوم وارد نمود:

Tiurkskiye svāystva nam ne pādābaiut.[4]

ترکیبِ موردنظر «ترکی، صفتِ» یا «ترکی‌صفتی» است که موجبِ گوناگون‌فهمی شده، چنانکه بعضی آن را turkīsifatī خوانده‌اند، با «یای» نسبت، همچون یک واژهٔ مرکب، و گاهی turkī - - sifati، یعنی با کسرهٔ اضافه، همچون دو واژه.

همین ترکیب در ترجمهٔ برتلس: tiurkskiy lad معنیِ «سبک ترکی» را دارد، در ترجمهٔ اسدالله‌یف: tiurkskiye svāystva «ویژگی ترکی» را.

و اما ایران‌شناس مشهور آذربایجان شوروی، پروفسور رستم علی‌یف که ترجمهٔ

---

۱. در نسخه‌های قلمی «ج»، «چ» و «ح» که در چاپ مسکو مورد استفاده قرار گرفته‌اند، «صفتی» آمده، و همین درست هم به نظر می‌رسد.

۲. نظامی گنجوی، لیلی و مجنون. متن علمی و انتقادی به سعی و اهتمام اژدر علی اوغلی علی اصغرزاده و ف. بابایف. مسکو: دانش، ۱۹۶۵، ص ۴۲-۴۳.

3. Bertels E.E. Nizami i Fuzuli. M., 1962, s. 235.

4. Asadulloev S. Laĭli i Mazhnun v farsiyazichnāy pāezii, t.1. Dushanbe: Dānish, 1981, s. 57.

روسی لیلی و مجنون را انجام داده است، آن را در شکل tiurkstvā آورده[1] که معنی «ترکی‌گری» را دارد، و به اصل هم نزدیکتر می‌نماید.

می‌توان گفت، این گوناگون‌فهمی دو سبب دارد: اصلی و فرعی. سبب اصلی در نزاکت‌های زبان پارسیِ دری نهان است که بزرگوارانی مانند حکیم نظامی، نازکترش کرده‌اند: هر واژه و عباره می‌تواند چند تابشِ معنوی داشته باشد. و اما سبب فرعی در عین زمان، مربوط می‌شود به ترکیب مورد نظر: یعنی آن در اصل «ترکی‌صفتی» بوده؟ و یا «ترکی، صفتِ ...»؟

همین بیت در چاپ‌های ایران صورت‌های گوناگون دارد، چنانچه:

ترکی صفت «صفتی» وفای ما نیست ترکانه سخن سزای ما نیست[2]

نقل از متن استاد وحید دستگردی است. روشن است که مصراع یکم ناروان بوده، و هرگز و هرگز حکیم نمی‌تواند چنین بگوید.

عینِ همین صورت در چاپ نعمانی ـ درویش نیز دیده می‌شود.[3]

و اما در چاپ نسخهٔ قلمی سال ۷۱۸ ه. کمی دیگر است:

ترکانه صفت وفآء ما نیست

ترکانه صفت رآه ما نیست[4]

این متن هم چندان درست نیست.

و اما شکلی که در شهرهای دوشنبه و مسکو به چاپ می‌رسد، و درست هم هست، همان است که در بالا آورده شد، و شرحش هم تقریباً همان است که استاد وحید دستگردی گفته: «وفای ما چون ترکان، و عهد ما چون سلطان محمودِ ترک نیست که شکسته شود. پس آنگونه سخن که سزای پادشاهان ترکست، برای ما ناسزاوار است. ما

---

1. Nizami. Leyli i Mejnun. Per. s farsi, pred. i komm. R. Alieva. - - Baku: Elm, 1981, s. 54.

۲. لیلی و مجنون حکیم نظامی. با حواشی و تصحیح وحید دستگردی. تهران: ارمغان، ۱۳۱۳، ص ۲۶.

۳. خمسهٔ حکیم نظامی. مقدمه و شرح حال از پروفسور شبلی نعمانی، به اهتمام م. درویش. تهران: جاویدان، ۱۳۶۶، ص ۵۰۵.

۴. خمسهٔ نظامی. چاپ عکسی از نسخهٔ خطی مصور، مورخ ۷۱۸. با مقدمهٔ جمال‌الدین شیرازیان، محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: مرکز انتشار نسخ خطی، ۱۳۶۸، ص ۸.

را نسبتِ کیانی بلند است، باید سخنی که به نام ما ساخته می‌شود، بلند باشد»[۱].

این صحبت همین‌جا باشد، نگاهی به ترجمه‌های شاعرانه باید افکند.

نزاکتِ شعریِ ما سه اندازهٔ سنتی را داراست: ۱ـ تصویر شاعرانه، ۲ـ جنبهٔ معنوی، ۳ـ وزن و قافیه. این بُعدِ سومی هنگام برگردان مانعه‌ای چندان ایجاد نمی‌کند: خواه و ناخواه از میان می‌روند و ترجمان از روی قانون‌های زبان، خودش وزن و قافیه اختیار می‌کند. گفتنی است، ترجمانی نازک طبع می‌کوشد طبیعت وزنِ اصل را درست دریابد و معادل همان را در شعر خود پدید آورد. و اما دریافتِ معنیِ اصلیِ شاعرانه و تابش‌های آن، و گنجاندنِ آن در وزن و قافیهٔ دلخواه، کار ساده‌ای نیست.

شعر موردنظر، تا آن جایی که آگاهی هست، دو ترجمهٔ شاعرانه داشته است.

ترجمهٔ پاول آنتوکلسکی[۲]:

Nā k tiurkskim nravam neprichasten dvār Nam tiurkskiy neprilichen razgāvār.[۳]

یعنی: کاخ [ما] به رسوم ترک‌ها ربطی ندارد سخن ترکانه شایستهٔ ما نیست.

ترجمهٔ خانم تاتیانا اِسترشنیاوا[۴]:

Mi vā dvārtse ne terpim. tiurkskiy dukh, I tiurkskiye slāva nam rezhut slukh.[۵]

یعنی: دربار ما روح ترکی را تاب ندارد / و سخنان ترکی گوش ما را می‌خراشند.

در زمینهٔ همین ترکیب گفت‌وگوهایی درگرفت سُست پایه، بویژه در آذربایجان شوروی.

طوری که گذشت، استاد وحید دستگردی تخمین کرده: اشارهٔ اخستان به عهدشکنی

---

۱. لیلی و مجنون، چاپ وحید دستگردی، حاشیهٔ ص ۲۶.

2. Pavel Antākālskiy.

3. Nizami. Stikhātvāreniya i pāemi. M.: Sāv. pisatel, 1981, s. 301.

4. Tatyana Streshneva.

5. Nizami. Sābr. Sāch. v 5 tāmakh, t. 3. Leyli i Medznun. M.: Khud. lit. - ra, 1986, s. 30-31.

محمود است پیشِ فردوسیِ بزرگ. و اما برتلس بر این گفته شبهه دارد.[۱] وی احتمال داده که این تکه دستکاری شده باشد.[۲]

چهره‌هایی از آذربایجان شوروی، همانند: نویسنده اردوبادی[۳]، پژوهشگر مراد خانف[۴]، پژوهشگر حمید آراسلی[۵]، ادبیات‌شناس محمد عارف[۶] معتقدند که: نظامی خواسته داستان را به زبان خود، یعنی آذربایجانی انشاء کند، و اما اخستان مانع شده، و ناچار، به فارسی سروده.

رمان‌نویس مشهور میرزا ابراهیمف در پیشگفتاری که برای «لیلی و مجنون» نوشته است، گفته: سپارش اخستان که داستان نه به زبان مادری شاعر، یعنی آذربایجانی، بلکه به زبانی بیگانه ــ فارسی ــ تألیف گردد، شاعر بزرگ را سخت آزرده کرد[۷]. ترجمانِ ترکیِ آذربایجانیِ همین داستان، پروفسور مبارز علیزاده نیز همین عقیده را به قلم داده[۸].

پروفسور علی‌یف که ترجمهٔ علمیِ روسی «لیلی و مجنون» ـ را انجام داده، اشارهٔ اخستان را دربارهٔ پاداش، به تمام رد نمی‌کند. نکته اینجاست که: نظامی، پیش از این، داستانِ خسرو و شیرین را سروده، و به اتابک جهان پهلوان پیشکش نموده، و او با شادمانی پذیرفته، و پاداشی شایسته وعده داده، «ولی متأسفانه، جهان پهلوان همیشه در میدان نبرد حضور داشت، و با گناهِ مأمورانِ بی‌مسئولیت، شاعر چیزی دریافت نکرد»[۹].

نامبرده دلپُرانه نتیجه می‌گیرد: «اخستانِ یکم که نژادش را خودپسندانه به خاندان «والای» ایران باستان ــ ساسانیان ــ چسپانده، و افتخار به نسب داشته، و بدبینِ ترکان

---

۱. نظامی و فضولی، ص ۲۳۶. ۲. همان، ص ۲۳۷.

3. Ārdubadi M. S. Azerbaydzhanskaya Literatura epākhi Nizami. Baku, 1941, s. 20.

4. Muradkhanov M. A. Pedagāgicheskiye viskazivaniya Nizami. Baku, 1947, s. 91.

5. Arasli G. Nizami Giyandzhavi i egā tvārchestvo. Dākl. na sessii AN AzSSR, pāsv. 800-letiyu Nizami. Baku, 1947, s. 10-11.

6. Arif M. Istāriya azerbaydzhanskāy literaturi (kratkiy ācherk). Baku, 1971, s. 19.

7. Nizami. Leyli ve Mejnun. Filālāzhi terjume, izahlar ve geydler prāf. M. Elizadenindir. Baku: Elm, 1981, s. 6-7.

۸. همان، ص ۲۶۴.

9. Nizami Giyandzhavi. Leyli i Medzhnun. Per. s farsi, pred. i kāmm. R. Alieva, s. 9.

بوده، خواسته با استفاده از شرایط، غضب خود را بر سر دشمنان سیاسی‌اش فرو ریزد»[۱].

اگرچه انگیزهٔ سیاسی این ماجرا را نمی‌توان به تمام رد کرد، ولی همزمان، ویژگی‌های زبان‌ها را نیز نادیده گرفتن درست نخواهد بود. همان‌طوری که استاد برتلس می‌گوید: «در آسیای میانه، در سدهٔ ۱۲ م. زبان‌های ادبی ترکی شکل یافته بودند، و اما در منطقهٔ قفقاز در این مورد اطلاعی در دست نیست»[۲]. برداشت استاد اسدالله‌یف از همین بیت خیلی هم روشن است: ویژگی‌های زبانی، «سبکِ شاعرانه است، نه بیشتر»[۳].

پروفسور علی‌یف سخت بر این باور است که اخستان مجبور کرده، تا نظامی داستان را، نه به زبان مادری خود، انشاء کند. برای تقویت فکر خود، وی روی به مصراع‌های بعدی می‌آورد:

چون حلقهٔ شاه یافت گوشم — از دل به دماغ رفت هوشم
نه زهره که سر ز خط بتابم — نه دیده که ره به گنج[۴] یابم
سرگشته شدم در آن خجالت — از سُستیِ عمر و ضعفِ حالت
کس محرم نه که راز گویم — وین قصه به شرح باز گویم[۵]

از این تکه چنین معنی نمی‌توان برکشید که نظامی به خاطر زبان آزرده شده و قهر کرده باشد. آنچه برمی‌آید و روشن است، این است: سپارش، بسیار بلند است، اما «خجالت از سُستیِ عمر و ضعف حالت».

پروفسور علی‌یف با اطمینانی کامل نوشته: «نظامی آتش غضبِ خود را فرو بُرد و در چهار ماه داستان لیلی و مجنون را به پایان رساند»[۶]. وی در ادامه می‌گوید: «وی تصمیم گرفته، در حملهٔ اخستان بر مقابل ترک‌ها پاسخ بگوید، و آن را در خاتمهٔ کتاب جای داده، چرا که نخواسته شروان‌شاه را در همان آغاز برنجاند، بلکه او را وادارد که داستان را تا

---

۱. همان، ص ۱۰، ۳۵۱. ۲. نظامی و فضولی، ص ۲۳۷.

3. Asadullāev S., s. 59.

۴. این واژه را «گَنْج [ganj] آورده‌اند، به نظر می‌رسد «کُنْج» [kunj] باشد، چرا که شاعر جایی پنهان شدن می‌خواست. ۵. لیلی و مجنون، ص ۴۹.

6. Aliev R. Nizami i egā pāema "Layli i Mejnun", s. 10.

پایان بخواند. شاعر خطاباً به اخستان گفته»[۱] که اصل فارسی آن تکه این است:

گرچه دل پاک و بخت پیروز — هستند تو را نصیحت‌آموز
زین ناصح نصرت الهی — بشنو دو سه حرف صبحگاهی
بنگر که جهان چه سر فشاندست — وز چند ملوک باز ماندست
بیدار شهی به کاردانی — بیدار ترک شو، ار توانی[۲]

پروفسور علی‌یف این تکه را چنین ترجمه کرده است:

Khātya chistāe serdse i pābedānāsnāe schastye I yavliyayutsiya tvāimi dābrimi sāvetchikami, Vse zhe i āt etāgo sāvetchika s bāzhyey blagādatyu Vislushay dva-tri slāvā, slāvnā utrenniyiu malitvu.

Pāsmātri, skālkā gālāv pāgubil mir I skālkā tsarey ān perezhil.

Ti, bditelniy shakh, znayushiy svāye delā, Stanāvis zhe [teper], esli smāzhesh, bditelnim tiurkām.

ترجمهٔ روسی سه بیت نخست ایرادی ندارد، و اما بیت پایانی را نمی‌توان پذیرفت. برگردانِ فارسیِ این بیت چنین خواهد بود:

تو شاهِ بیداری هستی، کار خود را می‌دانی
باش [اکنون]، اگر می‌توانی، تُرْکِ بیداری

روشن است که معنیِ این دو مصراع، دانسته یا ندانسته، از اصل دورافتاده. شاعر گفته: «بیدار شاهی به کاردانی است»، ترجمان آورده: «تو شاهِ بیداری هستی و کار خود را می‌دانی».

و اما عیبی جدی‌تر در مصراع دوم ره یافته است. شاعر گفته: «بیدارتر بشو، اگر می‌توانی»، ترجمان آورده: «باش اکنون تُرْکِ بیداری، اگر می‌توانی». یعنی کلمهٔ «بیدار تَرَک» [bedortarak] «بیدار تُرْک» [bedorturk] خوانده شده است.

گمان نمی‌رود، نیازی به توضیح هم باشد.

---

۱. همانجا.

۲. بیت را شبلی ـ درویش انداخته‌اند؛ وحید دستگردی در حاشیه آورده با بدلِ «بیدار شهی» به «بیدار شهر» و الحاقی دانسته.

نقشی جاوید[1]

نام پاک باربد و اشاره‌ها به هنر نوازندگی و خوانندگی وی در شعر فارسی و تاجیک فراوان دیده می‌شود. اینجا مراد، نگاهی گذراست به نقش آن بزرگوار در سروده‌های سه تن از شاعران شهیر پیشین: حکیم فردوسی، حکیم نظامی و امیر خسرو. در دیدِ این بزرگان، آن بزرگوار تحولی جالب کرده است.

۱. فردوسی

خداوندِ شاهنامه باربد را دو بار، در رشته داستان‌های «خسرو پرویز» به تصویر درآورده است.

بار نخست، فردوسی در «داستان خسرو پرویز و شیرین» گفته که: خسرو به شکار رفت و با شیرین واخورد، و او را به مشکوی خود درآورد که موبدان از این رفتار وی ناراضی شدند و شاه را پند دادند؛ شیرین با زهر مریم راکُشت؛ خسرو از شیرویهٔ شانزده

---

۱. چاپ شده در:

Bārbad: Epākha i traditsii kulturi, Dushanbe: Dānish, 1989, s. 85-98.

ساله خوف بُرد و خانه‌بندش کرد؛ طاق ویس را ساخت. در انجامِ کارِ کاخ، خسرو بزم‌ها آراست که رهبرِ دستهٔ طرب‌انگیزان، سرکشِ رودی بود. همین جاست که «داستان باربدِ رامشگر» آغاز می‌یابد که حجم آن ۷۵ بیت است.

باربد، با گفتهٔ فردوسی، به دربار خسرو راه می‌جوید که این زمان بیست و هشتمین سالِ شاهیِ خسرو بود. سرکش آگاهی می‌یابد و به «سالارِ بار» دِرم و دینار «چندی نثار» کرده، می‌گوید که پُشتِ در رامشگری هست که «از من به سالِ هنر برتر است» و «نباید که در پیش خسرو شود». توجه باید کرد که سرکش به هنر باربد تن داده است و او را از خود هنرمندتر می‌شمارد.

سرکش خوب می‌داند که خسرو به هنر والای باربد بهایی بلند خواهد داد، و در نتیجه، این از نظر شاه خواهد افتاد. ازاین‌رو، سرکش نمی‌خواهد که «کهنه گردد» و باربد «نو شود».

باربد به دربار آمد، اما دربان راهش نداد. اینجا وضع ناگوار باربد را فردوسی نازک و ماهرانه به قلم داده که این را از همین دو بیت هم می‌توان خواند:

ز سرکش چو بشنید دربانِ شاه، ز رامشگرِ ساده بربست راه،
چو رفتی به نزدیکِ او باربد، همش کار بد بود، همش بار بد.

شایستهٔ گفتن است که در «داستان باربدِ رامشگر» نخستین بار صفت باربد تنها همین است: «رامشگرِ ساده» و فردوسی خواننده و شنونده را لحظه به لحظه برای آشنایی با قهرمان خود آماده می‌کند. قابل ذکر از پارهٔ بالا بیت دوم است که قافیهٔ تجنیسیِ «باربد» و «بار بد» را دارد یعنی بار نیافتن را. ارزش دیگر این بیت آن است که «باربد» را گاهی با پیش، در شکل bārbud می‌نویسند که درست نبوده است.

باربد «نومید برگشت از آن بارگاه»، و با بربط خود «سوی باغ شاه آمد»؛ با باغبان آشنا شد و توانست به باغ درآید. وی جامه و بربطش را به رنگ سبزرنگ کرده، بالای سروی سیر شاخ و برگ برآمد و خود را پنهان کرد. هنگامی که بزم شاهانه آغاز یافت و شاه جام یکم را به دست گرفت، «نغز دستان»، «سرودی به آواز خوش» شنیده می‌شود. همه حیران و شگفت‌زده ماندند، تنها سرکش «از آن زخمه بیهوش گشته» و «بدانست کآن کیست»، اما «خاموش گشت». خسرو فرمود تا صاحب ساز و آواز را پیدا کنند. «فراوان

بجستند»، ولی نیافتند. سرکش خوشامد زد که: «از بخت شاه»، «گل و سرو رامشگرش» باشند، شگفت نیست ... خسرو خواست جام دوم را بردارد که: «زننده دگرگون بیاراست رود، برآورد ناگاه دیگر سرود». باز هم سراینده را می‌جویند، اما باز هم نمی‌یابند. هنگامی خسرو جام سوم را گرفت، سرودی دیگر شنیده شد، شاه از جای برخیست:

چنین گفت: کاین گر فرشته بُدی، ز مشک و ز عنبر سرشته بُدی.
و گر دیو بودی، نگفتی سرود، همان نیز نشناختی زخم رود.
بجویید در باغ تا این کجاست؟ همه باغ و گلشن، چپ و دستِ راست.
دهان و برش پُر ز گوهر کنم! برین رودسازانش مهتر کنم!

این پاره گواهی گویایی است از دیدِ نازک فردوسی: اگر فرشته بود، مشک و عنبر داشت، اگر دیو بود، از رود و سرود آگاهی نداشت، پس آدمی است ...

باربد سخنان شاه را شنیده، «فرود آمد از شاخ سرو سهی»، و نزد شاه آمد. شاه پرسیدش: «چه مردی؟ بگوی!» باربد سرگذشت خود بگفت. و خسرو:

به سرکش چنین گفت: «کای بدهنر! تو چون حنظلی، باربد چون شکر!
چرا دور کردی تو او را ز من؟ دریغ آمدت رود از این انجمن؟!

فردوسی، از زبان خسرو، سرکش را بدهنر می‌نامد، هنرش را حنظل می‌داند، هنر و طینتش را زشت می‌خواند.

خسرو باربد را می‌نوازد، «دهانش پُر از دُرِّ خوشاب» می‌گرداند و «شاهِ رامشگران» می‌کند.

در شاهنامه پاره‌ای در هفت بیت ساقی‌نامه می‌آید که فردوسی در آن از جمله می‌گوید:

چو این نامور نامه آید به بُن، ز من روی کشور شود پُرسُخُن.
از آن پس نمیرم که من زنده‌ام، که تخمِ سخن من پراکنده‌ام.
هر آن‌کس که‌دارد هوش و رای و دین، پس از مرگ بر من کند آفرین.

فردوسی، شاعری مجردگو نیست. وی در بیان واقعه، تا حدِّ امکان سند می‌آرد تا هدف روان و باوری‌بخش باشد. چنانچه همان سه سرودی که باربد بر بالای سرو خوانده است، نام‌های «دادآفرید» و «پیکارگُرد» و «سبز در سبز» را داشته‌اند. البته که حقیقت این جزئیات را تصدیق و یا رد کردن دشوار است، و این ضرورت هم ندارد، و اما

مراد، این زمان تأکید بر متانتِ بند و بست بدیعیِ گفتنی‌ها بوده است. یعنی شاعرِ توانا اشارهٔ معنی بزرگی اثر خود را با تأکید بی‌مرگیِ هنر والای باربد، دُمادُم آورده، بدین وسیله هم دیدِ استتیکی (زیبایی‌شناسی) خود را دربارهٔ اولویت هنرِ اصیل نشان داده، هم تمامی و کمالِ بی‌مانندِ اثر خود را تأمین کرده توانسته است ...

در مورد دوم، خسرو ایوان مداین را بنیاد نهاده، اعتبار بزرگی به دست آورده، تا اندازه‌ای که از خود رفته است. بیدادی‌های بسیاری از وی پدید می‌آیند، لشکر از وی روی می‌گرداند و شیرویه را از بند آزاد می‌کند. خسرو از برگشتن سپاه، و تاج شاهی در یافتن شیرویه سخت آزرده‌خاطر می‌شود. در همین حالِ زار و نزارِ شاه، فردوسی فصل «شیون باربد به خسرو» را به قلم داده که از ۳۷ بیت عبارت است.

باربد، از ناکامی خسرو آگاهی یافته، از جهرم به تیسفون «پُر از آب مژگان و دل پُر ز خون» می‌آید و شیون آغاز می‌کند:

همی گفت: الا، ای ردا! خسروا! بزرگا، سُتُرگا، دلاور گوا!
کجات آن بزرگی و آن دستگاه؟ کجات آن همه فرّ و بخت و کلاه؟
کجات آن همه برز و بالا و تاج؟ کجا آن همه یاره و تختِ عاج؟!

فردوسی در این بخش که بیشترِ آن را خطابه تشکیل داده، احساسات رقت‌آمیزِ شاه را، از زبان باربد ماهرانه بیان کرده است. جهتِ جالبِ دقتِ دریغانامه این است که باربد در روبه‌روی خسرو، ناترسانه، حالت ناگوار او را به زبان می‌آرد و کاملاً غم‌شریکِ وی می‌شود. این تصور پیش می‌آید که شاعر بزرگ تنها برای روشن کردن وضع ناگوار خسرو، باربد را به رشتهٔ سوژه درآورده است.

این هم فکر و اندیشهٔ فردوسی است که پسر، یار و پُشتِ پدر می‌شود، و اما حالا، عکسِ آن رخ داده. باربد به سخن خود ادامه می‌دهد:

پسر خواستی تا بُوَد یار و پشت، کنون از پسر بختت آمد به مُشت.
ز فرزند شاهان بنیرو شوند، ز رنجِ زمانه بیآهو شوند.
شهنشاه را فرّ و نیرو بکاست، چو بالای فرزند او گشت راست.

فردوسی صداقت باربد را نسبتِ خسرو به درجه‌ای نشان داده که وی پنجه‌های خود را کوتاه می‌کند، تا دیگر موسیقی ننوازد:

«به یزدان و نـام تـو، ای شـهریار، به نوروز و مـهر و بـه خـرم‌بـهار،
اگر دست من زین سـپس نـیز رود بسـازد، مـبادا بـه مـن بـر دُرود،
بسـوزم هـمه آلت خـویش را، بـدان تـا نـبینم بـدانـدیش را».
بـبرّید هـر چـار انگشت خـویش، بریده همی‌داشت در مُشت خویش.
چو در خانه شد، آتشی برفروخت. همه آلت خویش یکسـر بسـوخت.

برداشت این است که باربد انگشتان خود را، همراه با آلت‌های موسیقی، آتش زد.

۲. نظامی

حکیم نظامی گنجوی که یکی از داستان‌های پنج‌گانه‌اش را به خسرو و شیرین بخشیده است، باربد را بر مدارِ سوژه بیشتر از فردوسی کشیده، در کشـایشِ طـینت و خـصلت خسرو، و از این راه، تجسمِ بینشِ خود، زیادتر بهره برده است.

این داستان چند بخش مقدماتی دارد کـه یکـی «در پـژوهش ایـن کـتاب» نـام دارد. نخست، شاعر از مشقتِ سخن یاد می‌کند، راست‌گویی را چون اصول کار خود بـه قـلم می‌دهد. وی می‌گوید که به دنبال مـخزن‌الاسـرار دست بـر خسـرو و شـیرین زده است. همین‌جا به سرچشـمه‌های اخـبار اشـاره مـی‌کند. سـپس نکـته‌های اسـاسی را بـه قـلم می‌دهد، و در بیتی از باربد یاد می‌کند:

حدیثِ باربد بـا سـازِ ده‌رود، همان آرام‌گاهِ شه به شه‌رود.

سپس آمده که: خسروِ جوان شکار می‌رود؛ با عیش و نوش مشغول می‌شود؛ به مردم آسیب می‌رساند. به شاه هرمز گفتند که: «سمندش کشتزار سبز را خورد، غلامش غورهٔ دهقان تبه کرد». هرمز پسرش را تنبه می‌دهد؛ وی پیران را گواه آورده، پوزش می‌خواهد؛ پدر گناه پسر را می‌بخشد. همین هنگام، خسرو نیای خود انوشروان را در خواب دید که چهار چیزِ گوارا را پیشگویی کرد: دلآرامی، شبدیز، تخت شاهی و باربد:

چهارم، چون صبوری کـردی آغـاز، در آن پرده که مطرب گشت بی‌ساز،

نـــواســـازی دهـــندت بـــاربد نـــام، که بر یادش گـوارد زهـر در جـام.[۱]

شایستهٔ اعتبار این ستایش است که از یادِ باربد، زهر هم گوارا خواهد گشت.

خسرو در مداین، از مرگ بهرام چوبینه، سه روز ماتم گرفت؛ روز چهارم بزم‌آراست. نظامی، برای سومین بار، هنگام بزم، باربد را به میدان آورد:

ملک چون شد ز نوش ساقیان مست، غـم دیـدارِ شـیرین بُـردش از دست.

طـــلب فـــرمود کـــردن بـــاربد را وز او درمـان‌طلب شـد دردِ خـود را.

همین‌جا نظامی، زیر «سی لحن باربد»، نخست چهار بیت در ستایش هنر باربد گفته، سپس در سی بیت، همهٔ لحن‌ها را نام می‌بَرَد که اینهایند: گنج بادآورد، گنج گاو، گنج سوخته، شادروان مروارید، تخت طاقدیسی، ناقوسی، اورنگی، حقهٔ کاووس، ماه بر کوهان، مُشک‌دانه، آرایش خورشید، نیمروز، سبز در سبز، قفل رومی، سروستان، سرو سهی، نوشین‌باده، رامش جان، ناز نوروز، مشکویه، مهرگانی، مروای نیک، شبدیز، شب فرخ، فرخ روز، غنچهٔ کبک دری، نخچیرگان، کین سیاووش، کین ایرج و باغ شیرین.

در تمام این سی مورد، شاعر توصیف‌هایی آورده، و هیچ یکی را تکرار نکرده است.

خسرو، با بهانهٔ شکار، سوی قصرشیرین می‌رود: گفت‌وگویی میان آنها رخ می‌دهد. و خسرو مجلس‌آراست که در آن باربد و نکیسا نیز حضور داشتند:

نشســـته بـــاربد بـــربط گـــرفته، جهان را چون فـلک در خـط گـرفته،

بـه دسـتان دوسـتان را قـصه‌پرداز، بـه زخـمه، زخـم دل‌هـا را شـفاسان،

ز دودِ دل گِـــرهِ بـــر عـــود مـــی‌زد، کـه عـودش بـانگ بـر داوود مـی‌زد.

همان نغمه دماغش در جرس داشت، که موسیقار عیسی در نـفس داشت.

ز دل‌هـــاکـــرده در مـــجمر فـروزی، بـــه وقتِ عـــودسازی، عـودسوزی.

چو بر دستان زدی دستِ شکـرریز، به خواب انـدر شـدی مُـرغِ شـباویز

بـدان سـان گـوشِ بـربط را بـمالید، کـــزان مـــالش دلِ بـــربط بـــنالید.

چـو بـر زخـمه فگـند ابـریشمِ سـان، درآورد آفـــــرینش را بـــه آواز.

نکـیسا نـام مـردی بـود چـنگی، نـدیمی خـاص امـیرِ سـخت سَـنگی،

---

۱. شاید «کام» بوده است: «گواریدن» بیشتر سازگارِ «کام» است تا «جام».

کـز او خـوشگوتری در لحـن آواز ندید این چنگ پشتِ ارغنون سـاز ...

در ۲۷ بـیت بـعدی شـاعر تـوصیف‌های بـاربد و نکـیسا را ادامـه داده، گـاهی از تأثیربخشیِ هنر بر شنونده، معنی ارزشمندی را هم اشاره کرده است. چـنانچه نـظامی آورده که هنرمندانِ نامبرده «به ناله سینه را سـوراخ کـردند، غـلامان را بـه شـه گسـتاخ کردند». بر اثرِ سرود و آهنگِ والا، بر شاه دلیری کردن غلامان را، از نشانه‌های برجستهٔ اولویت هنر دانستن ممکن است.

در همین لحظهٔ سوژهٔ داستان، یعنی مجلس آراستنِ خسرو برای رام کردنِ شـیرین، غزلگویی جالبِ دقتی صورت می‌بندد که نکیسا و باربد، گویی از زبان شیرین و خسرو، انجام می‌دهند. نخست، نکیسا از زبان شیرین، پاره‌ای در ۲۷ بیت می‌گوید که در کمال خاکساری و فروتنی ادا شده است. شیرینِ «افتاده و بیچاره» «کنیزی» کردن می‌خواهد، «نه شاهی». در پاسخ، باربد از زبان خسرو، سرود عشقی: پارهٔ مـثنوی، عـبارت از ۲۶ بیت، می‌گوید که تمنای لب و زلف شیرین را دربردارد. سپس نکیسا (۳۴ بیت)، باربد (۳۹ بیت)، نکیسا (۳۹ بیت)، باربد (۲۵ بیت)، نکیسا (۳۹ بیت)، باربد (۴۰ بیت) «غزل» و سرود می‌گویند. و در نتیجه:

پـری پـیکر بـرون آمـد ز خـرگاه چنان کز زیر ابـر آیـد بـرون مـاه.
چو عیارانِ سـرمست از سـر مـهر به پای شه درافتاد آن پـری‌چهر ...

حکیم نظامی[1] در نقطهٔ بسیار حسّاسِ سوژه، برای باز کردنِ گرهی کور، روی به هنر آورده است که بی‌سببی نیست. وی، نیروی عظیمِ سرود و موسیقی را در حل مشکلات سنگینِ زندگی نشان داده توانسته است.

شکل اجرای سرود و موسیقی، یعنی از زبان دو قهرمانِ داسـتان، هـمچون مکـالمهٔ هنری، سرودنِ باربد و نکیسا، شایستهٔ تأکیدی جداگانه است، چرا که طـبقِ سـنت‌های دیرین مردمی صورت بسته است. با اعتماد قوی می‌توان گفت نظامی بنابر اقتضای قانونِ مکالمه ــ گفت‌وگوی هنری ــ نکیسا را به مدار سوژه درآورده است.

این هم نباید تصادفی باشد که باربدِ معلوم و مشهودِ تاریخی، برای ابرازِ احساسات

---

۱. نظامی «غزل» را اینجا به معنی «شعر عشقی» آورده است، نه به جـای اصـطلاحی بـیانگر نـوع ویـژهٔ شعری. نک: رحیم مسلمانیان قبادیانی. شعر در سرچشمه‌های نظری. تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۳۵-۱۵۷.

خسرو ـ شخصیت تاریخی ـ به میدان آمده، رامشگری دیگر، نکیسا که نسبتاً کمتر آشناست، نقش شیرین را می‌بازد، غزل می‌خواند.

در مورد پنجم، خسرو، شیرین را به مداین می‌آورد، و بزمی آسمان‌کف برگزار می‌شود. اینجا هنر باربد چون عنصر شکوه‌بخشِ بزمِ شاهانهٔ خسرو، نقش ایفا می‌کند:

نوای باربد، لحن نکیسا — جبینِ زُهره را کرده زمینسا.
گهی گفتی به ساقی نغمهٔ رود، — بده جامی که باد این عیش بدرود!
گهی با باربد گفتی می از جام، — بزن کامسال نیکت باد فرجام!

در ادامهٔ همین بخش از داستان، پس از آنکه خسرو را وصلِ شیرین میسر می‌گردد، دیگران هم کامیاب می‌شوند:

همایون را به شاپورِ گزین داد، — تبرزد خورد و یادش انگبین باد.
همیلا را نکیسا یار شد راست، — سمن‌تُرک از برای باربد خواست.
خُتن‌خاتون ز روی حکمت پند — بزرگ‌امید را فرمود پیوند.
پس، آنگه داد با تشریف و منشور — همه ملک مهین‌بانو به شاپور.

تخمین می‌رود، محض به باربد رسیدنِ سمن ترک بی‌سببی نباشد: شاعر خواسته، بدین وسیله، والایی و جذابیتِ بی‌مانندِ هنر باربد را تأکید بکند، چراکه ترکان در ادبیات ما، از همان روزگاران باستان رمزی دوگانه کسب کرده: یکی بی‌رحمی، دیگری زیبایی. گفتنی‌ست، ترک، تصویری شاعرانه است و به نژاد ترکان ربطی چندان ندارد.

در پایانِ همین بخشِ بزم و بخشش‌های خسرو، پاره‌ای هست وابستهٔ باربد.

شاعر دربارهٔ خسرو سخن رانده، از این راه، اندیشهٔ ارزشمند فلسفی را به قلم می‌دهد: خسرو که هر چهار گوهرِ مقصودِ در خواب دیده‌اش: تخت شاهی، شبدیز راهوار، باربدِ نواساز و شیرینِ دلخواه را به دست آورده است، از خود می‌رود. نظامی بزرگ اینجا برداشتِ خود را از امرِ واقعی مقدار و کیفیت، با مثال‌های زندهٔ حیاتی ـ ماهی که پُرّه شد، به نقصان سر می‌کند؛ میوه‌ای که پُخت، از شاخ می‌ریزد و ویران می‌شود، ـ در نمایش می‌گذارد.

سرانجام، شیرین، خسرو را در داد و دانش اندرز می‌دهد، با بزرگ‌امید در موضوعات مهم فلسفی، همانند نخستین جنبش، چگونگی فلک، جرم‌ها و ستاره، مبدأ و معاد، و ...

پرس و پاس می‌کند؛ سپس، بزرگ‌امید چهل قصه از کلیله و دمنه با چهل نکته می‌گوید، به دنبال پارهٔ کلانِ غنایی (لیریک) «حکمت و اندرزسرایی حکیم نظامی»، و در پایان فصل «صفتِ شیرویه و انجام کار خسرو» می‌آید. در این فصل، از جمله گفته می‌شود که خسرو از مریم یک «فرزند خام» داشت، «شیرویه نامش». این «فرزندِ قتال» که هنگامِ عروسی شیرین «نُه سال» داشت، به شیرین، مادر اندرِ خود، دل داده بود. چشم خسرو از شیرویه می‌ترسد؛ شبهٔ خود را به بزرگ‌امید می‌گوید، اما وی پند و تسلی می‌دهد که: «پاره‌ای از گوهر توست، نشاید خصمی فرزند کردن، دل از پیوند بی‌پیوند کردن».

خسرو آتش‌خانه را اولی می‌داند، شیرویه «چو شیرِ مست برِ تخت»، با نوشانوش سرگرم می‌شود، شاه را از «دورادور پاس می‌داشت». شیرویه با این قانع نشده، و خسرو را «آخر بند کردش»، «جز شیرین کسی با او نگذاشت». خسرو با همین هم شاد بود، جز از شیرین چیزی و کسی در کارش نبود.

به دنبال، در داستان «کشتنِ شیرویه خسرو را»، «تمثیل»، «بیدار شدن شیرین»، «خواستگاری شیرویه شیرین را» و «جان دادن شیرین در دخمهٔ خسرو» می‌آیند. و همین‌جا باربد، برای آخرین بار نمایان می‌شود:

به آیینِ ملوکِ پارسی عهد — بخوابانید خسرو را در آن مهد.
نهاد آن مهد را بر دوشِ شاهان، — به مشهد[1] بُرد وقتِ صبحگاهان،
جهانداران شده یکسر پیاده، — به گِرداگِردِ آن مه ایستاده.
قلم ز انگشت رفته باربد را، — بریده چون قلم انگشت خود را.
بزرگ‌امید خُردامید گشته، — به لرزانی چو برگ بید گشته ...

چنانکه برمی‌آید، باربد، در تصویر نظامی، انگشت خود را در ماتم خسرو می‌بُرد. وی، با این جزء بدیعی گفتنی است: قطع سلطنتِ خسرو پرویز، همزمان، معنیِ قطعِ هنرِ عالی را نیز دارد.

---

۱. در چاپ دوشنبه‌شهر (ص ۳۷۶) این واژه به معنی خاص: شهر مشهد مقدس دانسته شده. امکان دارد، به معنی شهیدگاه، دخمه‌گاه، گورستان، قدمگاه باشد.

۳. خسرو دهلوی

یکی از شرط‌های نظیره، در داستان‌های حماسی، رعایهٔ نکته‌های مهم‌ترین نخستِ سوژه و قهرمانان اساسیِ آن است. این قانون را امیرخسرو نیز رعایت کرده. وی نام قهرمانان را پساپیش کرده است: شیرین و خسرو. وی باربد را در دو لحظهٔ مهم به حلقهٔ تصویر کشیده است.

بار نخست: خسرو هم در شکارگاه شیرین را می‌بیند و عاشق می‌شود؛ وی را از نیتِ سفر خود به سوی قیصر روم آگاه می‌کند؛ از قیصر یاری می‌خواهد و به مداین لشکر می‌کشد، و بهرام چوبینه را شکست می‌دهد. قیصر از پیروزیِ دامادش نگران شد، و خزینهٔ خود را: «دینار و زر هفتاد کشتی»، «گوهر شصت کشتی»، «پرنقره صد کشتی»، برای امانت، سوی شاه حبش می‌فرستد. هنگامی کاروان گنجینه به انتاکیا می‌رسد، خسرو آگاهی می‌یابد، و «به سوی گنجِ باد آورد چون باد» شتافته، آن را به‌دست می‌آورد. خسرو، از شادمانیِ این گنجِ بادآوردهٔ بی‌شمار، بزم و بخشش برپا می‌کند که همین هنگام، باربد و هنرِ وی به تصویر می‌آید.

خسرو به عوام و خواص زر و سیم، بی‌دریغ می‌بخشد، چنانچه:

به بانگِ کوس می‌داد از در و بام — صلای عام بر هر خاصه و عام،
چنان شد خانه و کو پُر خزاین، — که کس مفلس نماند اندر مداین.
از آن بخشش که داد آفاق را بهر، — مَثَل شد «گنج بادآورد» در دهر،
سخن‌گویان سخن را تازه کردند، — ثناها را بلندآوازه کردند.
فراوان ریخت از لؤلؤی منشور — به دامانِ بزرگامید و شاپور
نواسازی که بودش باربد نام، — نوایی ساخت آن روز آبگین فام.
نهاد از زخمه چون بر زد تمامش — نوای «گنج بادآورد» نامش.

جالبِ دقت این است که امیرخسرو نام نوای باربد: «گنج بادآورد»، را خیلی خوب اساس‌ناک کرده است: این نوا آنگاهی آفریده شده که خسرو گنج بادآورده را به مردم قسمت کرده است. صرف‌نظر از اینکه این بخشِ خُردک حقیقت داشت، یا نداشت، باید تن داد که آن، از نگاهِ بند و بست ادبی، در جای خود سخت استوار صورت بسته است.

شایستهٔ تأکید است که شاعر هم دربارهٔ «گنج بادآورد»، هم راجع به نغمه و سرود مفصل توقف کرده، اثر سودبخش آن را به قلم می‌دهد. نوا بر دل اثر دارد؛ هر پاره‌ای از لحن زخم کهنهٔ قلب را پاک می‌سازد که در نتیجه آدم حالات و حادثات کهن و نوین را دیگرباره می‌شناسد، برای حل مشکلات راه می‌جوید: و چون دل را روشن کرده است، بهترین راه را یافته می‌تواند.

به این توصیف خسرو باید اعتبار داد که نوا بر جان آتش می‌زند و می بر آن آتش روغن می‌پاشد:

چو در مجلس نوازش کردش از عود، برآورد از دماغ عاشقان دود.
دلِ شه را که بُد ریش از درون‌تر، به هر زخمه خراشی یافت از سر.
هر آتش کان نوا در جانش افروخت، ز باده روغنش می‌داد و می‌سوخت.
چو کارِ عاشق از غم زار باشد، شود دیوانه، گر هُشیار باشد.
دو چیز افزون کند در عاشق آتش: شرابِ جان‌نواز و نغمهٔ خوش.

شاعر، نوا و می و عاشقی را بنیادِ مستی می‌شمارد، و کمالاتِ مستی را در یگانگی (وحدت) همین سه چیز می‌داند.

نوای باربد خسرو را تماماً مست گرداند، «هوای دلبرش زیر و زبر کرد»؛ جان او را باربد آن اندازه خوش ساخت که خواست جهان را به او بخشد.

در داستان امیرخسرو، به دنبال تکهٔ مذکور، وضع آفرینشِ نوای دیگرِ باربد، «شادروان مروارید»، که نیز مشهور است، بیان می‌شود. خسرو که به طرب آمده است، دهان باربد را از مرواریدِ گنجینهٔ روم پُر می‌کند:

معلق پیش ایوان بود یکسر ز مروارید شادروانِ قیصر.
به‌تری هر دُری یک قطرهٔ آب که در دریا بُوَد آن قطره نایاب.
به چرخ از لؤلؤ تر تاب می‌شد، دهانِ ابر از او پُرآب می‌شد،
بگفتش: کز دهان چون ریختی دُر، بدین دُر کن دهان بار دگر پُر.

اینجا باید به آن اعتبار داد که خسرو ارج سرود و آهنگ باربد را درست ارزیابی کرده توانسته است: هر حرف و تکهٔ آن را دُر می‌داند. و اما باربدِ نواساز که شاعر او را «مردِ گوهرین‌ساز» می‌نامد، از کمال فروتنی، هنر خود را قطره‌ای در مقابل دریای

سخاوتِ شاه می‌شمارد:

زمین بوسید مرد گوهرین‌ساز ز ایوان کرد شادروانِ دُر باز.
نبود اندازهٔ دیدن خِرد را، چو حالی یافت آن‌گُم کرده خود را.
به حیرت گفت: کای ابرِ گهربار، نسنجد کفهٔ من این قدر بار.
تو خود پُر خواهی از گوهر دهانم ولی کی گنجد این دُر در دهانم؟!
چنین گنجی به جیب ما نهادن بُود در قطره‌ای دریا نهادن.

خسرو اعتراض باربد را نپذیرفت. وی گفت: دهنده داند که چرا داد، یعنی که: هنر تو بی‌گمان، شایستهٔ چونین ارمغان است. این هم جذب توجه می‌کند که باربد را شاه «چون تنگ چشمان، تنگ خو» می‌خواند که مرادش، همانا ترکانِ تندخو باشد. شاعر می‌گوید:

شهش گفتا: کز اینها چند گویی؟! مکن چون تنگ چشمان تنگ‌خویی!
کسی کز قسمتش روزی فراخ است، بَرَش زین باغ رنگین شاخ شاخ است،
دهنده می‌شناسد کو چرا داد؟ که هر کس را چه می‌باید عطا داد؟
برو، خوش خور، که افزون می‌دهد چیز؟ که افزون‌تر تواند دادنت نیز؟
ز هستی‌بخش، پندار، آنچه هستی‌ست، مرا صورت مکن، کاین بت‌پرستی‌ست!

مطرب هدیهٔ گرانسنگ شاه را خانه می‌بَرَد: نوای نَوْی می‌آفریند، با نام «شادروان مروارید»؛ نوایی که از «گنج بادآورد» بالاتر است. باید گفت که سببِ بنیادِ این نوا، به آنچه حکیم فردوسی گفته بود، نزدیک است، و اما با آن یکی نیست.

این شاعر حالت تألیف این نوای باربد را چنین به قلم داده:

طرب در مطرب آورد آن دمِ راست، گران‌بار از عطای شاه برخاست.
به شادی بُرد شادروان به خانه، زبان تر کرد در دیگر ترانه.
نوایی ساخت از می طبع گستر، بسی از «گنج بادآورد» خوشتر.
نوا را نام «شادروان به ره» بود، که آن پرده ز شادروانِ شه بود.
چو مروارید‌هایی تر فشاندش، که «شادروان مروارید» خواندش.

یعنی: باربد، هنگامی خانه می‌رفت، از مرواریدهایی که داشت، بی‌اندازه شادمان بود. و دور نیست که بر زمینهٔ همین مروارید و همین شادی، الهام یارگشت و زمینهٔ لحنی به ذهنش خطور کرد.

«شادروان مروارید» به خسرو آن‌چنان کاره داشت، که می و ساقی را هم فراموش کرد؛ عشقی که در تهِ دل نهان بود، جوشید و بیرون زد: خیالش نهانی در هوای شیرین به پرواز آمد.

شایستهٔ توجه است که امیرخسرو باربد را نه تنها با خسرو، بلکه با شیرین هم سخت پیوسته به قلم داده است. شاعر در سلسله‌بندیِ واقعه‌ها و حالت‌ها، در همبستگیِ پرسوناژهای مرکزی، از نقش (تمثال) باربد خوب و موفقیت‌آمیز فایده برده است.

بار دوم. پس از درگذشت مریم، خسرو سوی کاخ شیرین می‌رود، اما وی در می‌بندد. میان آنها پرس و پاس درازی پیش می‌آید. سرانجام، شیرین از بام کاخ فرود می‌آید، و خسرو را درون می‌بَرَد؛ بزمی برپا می‌شود که شه‌ستونِ آن دو نواسنج ممتاز: باربد و نکیسا بوده‌اند.

پس، آن‌چنان‌که در داستان حکیم نظامی بود، امیرخسرو هم باربد و نکیسا را «به کار» انداخته است، به جای خسرو و شیرین غزل گویانده است.

نخست، باربد از زبان خسرو (۳۹ بیت)، پس نکیسا به جای شیرین (۴۳ بیت)، همین‌طور: باربد (۴۵ بیت)، نکیسا (۴۱ بیت)، باربد (۴۴ بیت)، نکیسا (۵۱ بیت) ترانه می‌خوانند. در این پاره‌ها اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی شاعر دربارهٔ دوستی و دشمنی، «رخ خوب و می و لعل و جوانی»، پیوستگی غم و شادی، هجر و وصل، گل‌شکفت و خزان‌ریز، و مانند اینها به قلم آمده‌اند. دو نمونه:

بهشت و بوستان بی‌دوست زشت است، به روی دوستان زندان بهشت است.
جهان را برگِ دل‌تنگی فراخ است، طرب نایاب و محنت شاخ شاخ است.

از گفت‌وگوی هنری باربد و نکیسا، شیرین دل می‌بازد و عاشق‌تر می‌شود، و صبر از دست می‌دهد:

نکیسا کاین غزل بنواخت در ساز، شکیب از جان شیرین کرد پرواز.
چنانش درگرفت آن نغمهٔ زار، که گشت از خویش بی‌طاقت به یک بار.

همان‌طوری که نمودار است، امیرخسرو نیز در بازکشایی گِرهِ مهم سوژه، از هنر والا و سازندهٔ سرود و موسیقی سود جُسته است.

جز از این دو مورد، در داستان امیرخسرو، باربد در پایان کتاب هم یاد شده است. وی

دربارهٔ داستانش و ارزش‌های آن، ازجمله می‌گوید:

بدین ابجد که طفلان را کند شاد، مثالی بستم از تعلیم استاد.
گرش شیرین نخوانی، باربد هست، وگر جان نیست، باری کالبد هست.

چند برداشت

نام باربد: نام آن هنرپیشهٔ ممتاز در دو شکل دیده شده: باربَد [bārbad] و باربُد [bārbud]. برای دریافتِ شکلِ درستِ این نام، راهی معتمدْ قافیه است. خوشبختانه، داستان‌سرایان، «باربد» را در قافیه نیز آورده‌اند.

حکیم فردوسی نام آن هنرمند را چهار بار در قافیه گنجانده ست: باربد ـ ـ بد، بد ـ ـ باربد، باربد ـ ـ بد، باربد ـ ـ کالبد.

حکیم نظامی این نام را پنج بار در قافیه آورده است: باربد ـ ـ بد، چهار بار باربد را ـ ـ خود را.

داستان‌سرای دهلی این کار را یک بار انجام داده است ـ ـ در برابر «کالبد».

بدین‌ترتیب، این سه شاعر بزرگوار نام «باربد» را ده مورد در قافیه گنجانده‌اند، یعنی: در برابر «بد» چهار بار، «کالبد» سه بار، و «خود» سه بار. دربارهٔ اینکه «بد» [bad] است، جای شبهه ندارد. «کالبد» را هم kālbad می‌خوانند، هم kālbud. «خود» نیز چنین است: هم khud می‌توان خواند، هم khvad.

تخمینی نزدیک به یقین این است که نام آن بزرگوار باربَد [bārbad] باشد. چرا که فردوسی، شاعری نزدیکتر به خسرو و باربد، در سه مورد از چهار، «بَد» را آورده است. همچنین، «کالبد» و «خود» ـ را نیز kālbad و khvad می‌توان خواند.

پنجه‌های باربد: همان نوعی که در بالا گفته شد، باربد در تصویر فردوسی و نظامی، از گرفتاری خسرو، بی‌اندازه اندوهگین می‌شود. به گفتهٔ فردوسی، هنوز پیش از کشته شدن خسرو، باربد در حضور وی شیونی بنیاد کرده، در همان‌جا «هر چار انگشت خویش» بریده، «در مُشت خویش» نگاه داشته، چون به خانه رسید «آتشی برافروخت»، و «همه

آلت خویش یکسر بسوخت».

به گفتهٔ نظامی، باربد، پس از قتل خسرو، و خواستگاری شیرویه شیرین را، «چون قلم، انگشت خود را» می‌بُرَد.

باربد نه تنها شاعر و آوازخوان، بلکه پیش از همه و بیش از همه، نواساز و نوازنده بوده است. بنا بر تصویرِ آن سخنوران بزرگ، باربد آهنگهای ساختهٔ خود را، توسط سازهای موسیقی عود، رود، ده‌رود، بربط، سِتا، ارغنون، چنگ، تنبور، رباب، و ... خود به اجرا می‌گذاشته است. در حالی که به نکیسا تنها چنگ (امیرخسرو باری ارغنون نیز) نسبت داده شده است، باربد تقریباً در ده آلت ممتاز بوده. و این همه سازها با انگشتان نواخته می‌شدند.

بریده شدن انگشتان باربد معنیِ عمیقِ رمزی را در خود نهان کرده است، یعنی که همزمان با گُم شدنِ شکوه جلال سیاسی، بیخِ هنر عالی نیز بریده خواهد شد. آن سخنوران بزرگ که بی‌گمان حکیم نیز بودند، می‌خواهند بگویند که هنر اصیلِ و حقیقی با عشق پاک و بی‌آلایش، داد و راستی، و هشیاری و مردم‌پروریِ سرور جامعه توأم هستند: خسرو، پس از کامِ شیرین، آن‌چنان از مستی بی‌خود می‌شود که از زمینهٔ حقیقت دور می‌افتد، رشتهٔ داد را از کف رها می‌کند، لشکر و کشور همه فراموش می‌شوند که این‌همه طبعِ دلِ شیرویهٔ نااهل و قتال بود.

توأم بودنِ داد و راستی، حسن عالی و هنرِ والا از این هم روشن نمودار می‌گردد که شیرین نصیبِ شیرویه نمی‌شود، هنرِ باربد برایش باقی نمی‌ماند، چرا که پدرکُش از راهِ داد و راستی، بیرون افتاده بود.

از منطق بدیعی آن استادانِ سخن چنین برمی‌آید که سبب‌گارِ فاجعه‌های شیرین، باربد، و عموماً زوال داد و راستی، خسرو است. آن بزرگان خواسته‌اند بگویند که: نه تنها عدل و امن کشور، آبادانی مُلک، پیشرفت حیات مادی، بلکه غناوت حیات معنوی هم به سیاست سرور دولت وابسته است. این دید را از بازیافت‌های بزرگ انسان‌پرورانهٔ شاعران پیشین دانستن رواست.

بینش فردوسی و نظامی دربارهٔ همبستگیِ داد و هنر، بارها در تاریخ ثابت شده است.

از مثال‌های نزدیکش، یکی این است که پینوشه[1]، جلاد شیلی، انگشتان آوازخوان و نوازندهٔ معروف ویکتورخارا[2] را کوتاه کنانند.

چند نکتهٔ دیگر: همهٔ آن بزرگان در مرکز نقش باربد، هنر بی‌همتای او را دیده‌اند، و در کشایشِ بسیاری از مشکلات زندگی، هنر را چاره‌ساز دانسته‌اند. فردوسی، با هدفی برای نشان دادنِ هنر والای باربد، سرکش را نیز به صحنه کشیده، و برای نقشی منفی از وی سود جُسته است. فردوسی توانسته است، به واسطهٔ سرکش، وضع تیپی[3] اهلِ هنرِ دربار را که حسد و فتنه از ویژگی‌های ممتاز آن بوده، اعتمادبخش نشان دهد. این تکهٔ شاهنامهٔ فردوسی گواه از آن است که آن حکیم صنفی و طبقه‌ای بودنِ ادبیات و هنرِ جامعهٔ طبقاتی را دیده، و نتیجه‌هایش را هم نشان داده است.

نظامی و امیرخسرو، به جای سرکش، نواسازی دیگر: نکیسا را به رشتهٔ سوژهٔ داستان درآورده‌اند. مرادِ این مؤلفان از نیتِ ایجادی فردوسی تفاوت دارد: وی می‌خواست که طریقِ به دربار خسرو ره یافتنِ باربد و با هنر عالی خود مفتون ساختنِ شاه و اهل بزم وی را نشان دهد، اما اینها عزم داشته‌اند که از یک جفت هنرمند توانا، برای بازکشایی سیمای یک جفت قهرمان مرکزی داستان فایده ببرند، هنر والا را چون واسطهٔ توانای حلّ گِرهِ سوژه، به کار بگیرند. از روی این هدفِ ایجادی، نه سیمای هنرمند منفی، بلکه دو بازیگرِ نقشِ مثبت و تقریباً هم‌پایه لازم شده‌اند. این نکته هم گفتنی است که مرتبهٔ باربد بلند و بی‌همتاست.

گفتنی دیگر این است که در داستان‌های نظامی و خسرو، باربد از زبان خسرو سرود می‌خواند. سبب شاید در آن باشد که در سیستم سوژه و قهرمانان، هدف، بیش از دیگران خسرو پرویز بوده است. اینجا سخن دربارهٔ پیشی و بلندی قهرمان‌ها نمی‌رود، بلکه مراد آن است که اگر شیرین در مرکز جا داشته باشد، جای خسرو محورِ مرکز است.

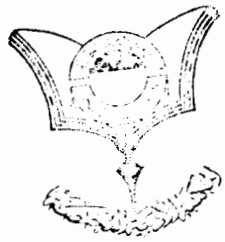
نکته‌ای دیگر این است که حکیم نظامی باربد را درونترِ سوژه درآورده، از وی برای تکمیلِ اوبراز[4] و طینت[5] قهرمانان مرکزی داستان، بیشتر بهره برداشته است. از این راه،

---

1. Pināchet.
2. Viktār Khara.
3. Type, tip.
4. Ābraz.
۵. به جای Kharakter.

نقشِ خودِ باربد هم کامل‌تر و مجلاتر به‌دست آمده است. اگر فردوسی و امیرخسرو متناسباً دو و سه سرود او را به زبان آورده باشند، حکیم نظامی سی لحن او را به قلم داده است. اگر در داستان‌های آن دو، باربد مجرد به تصویر آمده باشد، نظامی سُمَنْ ترک را جفتِ وی می‌گرداند. با یک سخن، حکیم نظامی توانسته که در برابر بزرگ امید و شاپور، باربد را به عنوان هم‌صف و همدمِ خسرو نشان دهد.

از مهم‌ترین غایه‌های ارزشمند و سازندهٔ سخنوران بزرگ، یکی وحدت ناگسستنیِ عشق پاک، عدالت کامل، هنر عالی، سخن ناب بوده‌اند که ویرانیِ یکی بر دیگری آسیب می‌رساند، یکی بی‌دیگری نمی‌تواند موجود باشد. بی‌شک، این غایهٔ عالی ادیبان پیشین و سخنورانِ بزرگِ انسان‌پرور بوده که از ارزش خود نکاسته، و هرگز نخواهد کاست.



خواجه نصیر نظریه‌دانی بی‌نظیر[1]

روشن است که دولتِ قدیم‌ترین ادبیات زندهٔ جهان را در اختیار داریم؛ ادبیاتی که به همین زبان زندهٔ امروزه، از روی آثار موجوده، تاریخی به درازای یک هزار و چهارصد ساله دارد؛ چراکه تکهٔ «کور خمیر آمد» دربارهٔ حادثه‌ایست که در سال ۵۶ هـ. ق. به وقوع پیوسته.

این هم گفتنی است، ادبیاتی دیرین علوم ادبی را نیز در بَغَلِ خود پرورده، اگرچه توجهی شایسته هنوز به وقوع نپیوسته. در واقع، علم‌های سه‌گانهٔ ادبیات‌شناسی را داریم:

۱. تاریخ ادبیات (تذکره‌های عوفی، دولتشاه سمرقندی، سام میرزا).

۲. نظریهٔ ادبیات (آثار محمدبن عمر رادویانی، رشید وطواط، شمس قیس).

۳. نقد ادبی که جاجا در همان آثار به چشم می‌خورد.

دلیل این کاستی، اگرچه ربطی چندان به موضوع این صحبت ندارد، این بوده که علم نظریهٔ ادبیات در دانشگاه‌های ایران تدریس نمی‌شود ـ همان ایرانی که خانهٔ ادبیات است.[2]

حالا مراد، این است که نظری کوتاه به دیدگاه‌های نظری خواجه نصیرالدین طوسی

---

۱. چاپ شده در: Furughi ..., s. 199-211.

۲. نک. به گفت‌وگوی کمینه: کتاب هفته، شمارهٔ ۴۶، ۱۱ اسفند ۱۳۸۰، ص ۲۰ـ۲۱.

افکنده شود.

خواجه‌نصیر طوسی (۵۹۷ هـ. ـ ۶۷۲ هـ.ق) که نام مبارکش در شکلهای نصیر طوسی، خواجهٔ طوسی، محقق طوسی، پیشوای محققان، و ... به زبان آمده، دانشمند زبردست زمان خود بوده است. گوشه‌ای از دریای دانش او را علم شعر تشکیل داده. وی، اگرچه کتابی با نام معیارالاشعار نوشته است، جداگانه از آن، در کتاب مشهور اساس‌الاقتباس نیز به مسئلهٔ نظریات شعری پرداخته. اینجا کوششی بر آن است تا به همین موضوع نگاهی افکنده شود.

نویسندهٔ اساس‌الاقتباس سخن را از روی ماهیت و ترکیب، به پنج گروه جدا می‌کند:

۱. برهان (induksiya)

۲. جدل (dialektika)

۳. مغالطه (sāfistika)

۴. خطابت (ritārika)

۵. شعر (pāeziya)

هر یکی از نوع‌ها ویژگی ممتازی دارد، بدین‌ترتیب:

ـ برای برهان، تحقیق؛

ـ برای جدل، تسلیم؛

ـ برای مغالطه، ترویج؛

ـ برای خطابت، ترجیح؛

ـ برای شعر، تخیّل.

یعنی: هیچ نوعی از سخن، بدونِ آن وجه ویژهٔ خود، نمی‌تواند کامل باشد.

بدین‌ترتیب، ویژگی ممتاز شعر، تخیّل بوده است. با سخنی دیگر، هیچ‌گونه سخن، اگر از تخیل بهره ندارد، نمی‌تواند شعر محسوب شود.

پس، تخیل که جانِ شعر بوده است، خود چیست؟

خواجه نصیر کلام مخیّل را چنین تعریف کرده: «کلامی بُوَد که اقتضای انفعالی کند در نفس به بسط، یا قبض، یا غیر آن، بی‌ارادت و رؤیت، خواه آن کلام مقتضی تصدیقی

باشد، و خواه نباشد، چه اقتضای تصدیق غیراقتضای تخیل بود»[۱]. و اما این حکمی مطلق نیست، بلکه امکان دارد، همان یک کلام هم اقتضای تصدیق کند، هم اقتضای تخیل: و اما «باشد که یک سخن بر وجهی اقتضای تصدیق تنها کند، و بر وجهی دیگر اقتضای تخیل تنها» (ص ۸۸-۵۸۷).

گفتنی است، نظریهٔ ادبی ما در آن روزگار با دو راهِ تفاوت‌ناک جریان داشته است که یکی را صِرْف ادبی می‌توان گفت، دیگری را فلسفی.

سخن‌شناسانی مانند محمدبن عمر رادویانی، رشیدالدین وطواط، نظامی عروضی سمرقندی، شمس قیس رازی با بررسی قانونمندی‌های ساختاری شعر مشغول بوده‌اند، ولی حکیمانی، چون ابونصر فارابی، ابوعلی‌بن‌سینا، خواجه نصیرالدین طوسی توجه را بر جوهر شعر روانه کرده‌اند. شعر، از نظر گروه یکم سخنی است موزون و مقفّی.

ولی این زمان موضوع صحبت نگاهی افکندن است به دیدگاه حکیمان، یا به اصطلاح منطقیان.

خواجه نصیر هنر شاعرانه را چنین تعریف کرده:[۲] «صناعت شعری ملکه‌ای باشد که با حصولِ آن بر ایقاع تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد» (ص ۵۸۶).

وی مقصد خود را روشن‌تر هم کرده: «پس، شعر در عرف منطقی، کلامِ مخیل است»، «و نظر منطقی خاص است به تخییل»[۳] (ص ۵۸۷). همین ویژگی مهم شعر را شیخ‌الرئیس بوعلی سینا هم تأکید کرده بود: «شعر سخنی است خیال‌انگیز».[۴]

این ویژگی، شاید هم قانونمندی گفتن بهتر باشد، جداً مورد تأکید قرار گرفته است. خواجه نصیر گفته: «و اصل تخیل[۵] که منطقی را نظر بر آن است، همیشه معتبر باشد، و اگرچه طُرَقِ استعمال بگردد» (ص ۵۸۶). جالب دقت است که مؤلف اهمیت این شیوه

---

۱. خواجه نصیرالدین طوسی. اساس الاقتباس. به تصحیح مدرس رضوی. تهران، ۱۳۲۶، ص ۵۸۷. اقتباس‌ها از همین کتابند.

۲. همان، ص ۳۴۲.

۳. شاید: تَخَیُّل.

4. Būalī Sīnā. Fanni She'r. Dushanbe, 1985, s. 72.

۵. از حاشیه. در متن: «تخییل».

را نیز تأکید کرده: «و این صناعت بالذات باعث از آن است، و بالعرض از دیگر احوالِ شعر» (همانجا).

حالا وقت آن است، گفته شود که مهم‌ترین ویژگی ادبیات به عنوان نوعی از هنر، با سخنی دیگر: جانِ آن، موجودیت اُبراز (ābraz) است. این مفهوم را در ادبیات‌شناسی معاصر ایران «نماد» (numād) هم می‌گویند که به جای اصطلاحِ موردِ نظر، سازگار نشسته نمی‌تواند. معنی لغوی ābraz که واژهٔ روسی است، تصویر، سیما، نقش، عکس، تمثال، شبیه می‌تواند باشد. تا یافتنِ اصطلاحِ مناسبِ فارسی، می‌توان از همین ābraz استفاده کرد.

و اما این اُبراز در شعر چه‌طور به‌دست می‌آید؟ پاسخی کوتاه این است: در نتیجهٔ کاربُردِ تخیل.

پیر پژوهشگران می‌گوید: «و اما قدما شعر، کلام مخیل را گفته‌اند، و اگرچه موزون حقیقی نبوده است» (همانجا). منظور از «قدما»، یقین که دانشمندان یونان باستان است. توجه شود که خواجه کلام مخیل را شعر می‌داند، اگرچه وزن ندارد، یعنی که موزون نیست.

و باز: «و اشعار یونانیان بعضی چنان بوده است. و در دیگر لغاتِ قدیم، مانند عبری و سریانی و فرس، هم وزن حقیقی اعتبار نکرده‌اند» (همانجا). در شمار زبان‌هایی که وزن رعایت نمی‌شده، شعرِ تا اسلامی ایرانی نیز آمده است، با نام «فُرْس». مؤلف در ادامه گفته: «و اعتبار وزنِ حقیقی به آن می‌ماند که اول هم عرب را بوده است» (همانجا). احساس می‌شود، مؤلف در این گفتهٔ خود اعتمادی کامل ندارد، چرا که آورده: «به آن می‌ماند». این گمان شاید مربوط باشد به شعر تا اسلامی عربی.

خواجه عروض را وزنی حقیقی می‌شمارد، و می‌گوید: آن از عرب آمده، که شکی در این نیست. در شعر قدیم ایرانی که خواجه از آن به عنوان خسروانی یاد می‌کند، بی‌گمان وزنی رعایت می‌شده، ولی ویژگی‌های آن امروز بخوبی روشن نیست.

افزودنی است، حماسهٔ مردمی تاجیکی «گورغولی» (غولی که در گور به دنیا آمده است) وزنی دارد که نه عروضی است و نه هجایی. وزنِ متن، اگرچه در قرائت ناهموار است، هنگام اجرا (سرایش) تنظیم می‌شود. شادروان پروفسور الکساندر بولدیروف

حدسی زده که وزن این حماسه با وزن اشعار عهد باستان ربطی داشته باشد.

و اما این هم روشن است که طبیعت وزن شعر ما از عروض چندان دور نبوده، چراکه بزودی هم پذیرفته شد، هم گسترش یافت، زیاده از این، بزرگان ایرانی اختراعاتی پدید آوردند. پیدایش عروض نو در شعر معاصر[1] این تخمین را پیش می‌آرد که این پدیده با آن سنت دیرین وابستگی داشته باشد.

تعریفِ دوم شعر را استاد طوسی چنین بـه قـلم داده: «و در عـرف مـتأخران، کـلامِ موزونِ مقفّی. چه به حسب این عرف، هر سخن را که وزنی و قافیتی بـاشد، خـواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، خواه صادق و خواه کاذب. و اگر همه به مثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد، آن را شعر خوانند» (همانجا). این سخن آهنگی کنایه‌آمیز دارد و از آن معلوم می‌گردد که برای مؤلف ناپسندیده است. واقعاً هم در ادبیات‌شناسی کنونی میان شعر و نظم تفاوت می‌بینند: شعر سخنی است که اوبراز داشته باشد، حتماً نظم سخنی است موزون، و شاید که مقفی هم باشد، ولی مهم نیست که اوبـراز داشـته باشد، و یا نه. بنابراین، نامه و آثار علمی موزون «شعر» محسوب نمی‌شوند.

و اما جالب‌تر آن است که این دانشمند هر دو تعریف را آمیخته، و تعریفی کـامل و دقیق به میدان آورده: «و محققان متأخران شعر را حدّی گفته‌اند جامعِ هر دو معنی، بر وجه اتم. و آن، این است که گویند: شعر کلامی است مخیلِ مـؤلف از اقـوالی مـوزونِ متساویِ مقفی» (ص ۵۸۶). اگر سهو نمی‌شود، در ترکیبِ «محققانِ متأخران» خواجه، پیش از دیگران، خود را در نظر داشته، ولی به خاطر خاکساری، پرده‌پوشی کرده.

از «کلام موزون» دو برداشت معمول بوده که دانای طوس می‌گوید: «کلام موزون، به اشتراک اسم، بر دو معنی افتد: یکی، حقیقی، و آن قولی بَوَد که حروف ملفوظِ او را به حسب حرکات و سکنات عددی ایقاعی باشد؛ و دوم، مجازی، و آن هیئاتی بُوَد سخن را از جهت تساوی اقوال، و به حسب ظاهر شبیه به وزن، چنانکه در «خسروانی‌های» قدیم بوده است. و وزن خطابت نزدیک بود به همین معنی. و مراد اهل این روزگار به موزون معنی اول است تنها. و مراد قدما هر دو معنی به هم بوده است» (همانجا).

---

۱. شمار تقطیع در مصراع‌ها گوناگون می‌آید.

صاحب اساس‌الاقتباس معنی واژه‌های «متساوی» و «مقفی» را شرح داده: «و معنی «متساوی» آن بُوَد که ارکان قول که آن راعروضیان «افاعیل» خوانند، در همه اقوال متشابه بُوَد، و به عدد متساوی، چه اگر متشابه نبود، بحر مختلف شود، و اگر به عدد متساوی نبود، ضرب مختلف شود، و مثمن مثلاً با مسدس در یک شعر جمع شده باشد. و معنی «مقفی» آن است که خواتیم اقوال متشابه باشد بر وجهی که مصطلح بُوَد. و شرطِ تقفیه در قدیم نبوده است، و خاص است به عرب، و دیگر امم از ایشان گرفته‌اند» (همانجا).

همین تعریف در جایی دیگر از همین کتاب باز آمده است: «و اگر در حدّ اعتبار غرض کنند، باید گفت: شعر کلامی بُوَد مؤلف از اقوال مخیل که انفعالی مطلوب به حسب غرضی از اغراض مدنی یا غیر آن تابع آن تخییل باشد» (ص ۵۸۹).

دانای طوس به موضوعی نیز روی آورده که دیگران کمتر توجه داشته‌اند، یعنی درجهٔ تأثیرِ نوع‌های سخن به انسان. وی می‌گوید: «پس، موادِ شعریات از همه عامتر بُوَد، چه موادِ برهانی و جدلی و دیگر اصناف در وی استعمال توان کرد، به سبب اقتضاء تخییل، نه سببِ اقتضاء تصدیق، و بعد از آن مواد خطابی، پس مغالطی و جدلی» (ص ۳۴۹). این درجه‌بندی خیلی جالب است: به نفس عامهٔ خواننده و شنونده، بیش از همه، شعر تأثیرگذار است، مواد خطابی و مغالطی و جدلی به دنبال می‌آیند. باز: «و مواد برهانی ازجمله خاص‌تر بُوَد، چه مواد خاص هیچ صنف از اصناف چهارگانه، در برهانی استعمال نتوان کرد» (همانجا).

این مشاهده درست و ارزشمند است که بالاترین لذت را نفس از شعر درمی‌یابد؛ و این به شرافت تخیل است. نویسنده اساس‌الاقتباس گفته: «بباید دانست که اعتبار انواع اخذ به وجوه و نفاق مهم‌ترین چیزی بُوَد در شعر. و منفعتِ آن در تخییل بسیار بُوَد. و تعلق آن اول و بالذات به شعر است و بعد از آن به خطابت» (ص ۵۹۵).

به نکته‌ای ارزشمند اشاره رفته، و آن این است که مخاطبِ شعر عام است، و مخاطب علم، خاص؛ با سخنی دیگر، شعر مورد استفادهٔ همگان قرار می‌گیرد، ولی از علم تنها اهل آن و دانشجویانِ تشنه بهره برمی‌دارند. ازاین‌رو، این گفته که: زبان عربی در قرون وسطا جایگاه زبان لاتین را داشت، راست است و درست. ولی گفته‌ای شبیه آنکه زبان

فارسی همان جایگاه را برای شاعران داشته باشد، چنانکه خانم شاگینیان[1] عقیده دارد، نمی‌تواند درست باشد، چرا که دامان وی خاص است و از این عام.

دانشمند طوسی جایگاه و ارزش تخیل را خوب و روشن نشان داده است. چنانچه گفته: «تخییل در بعضی نفوس مؤثرتر از تصدیق آید» (ص ۵۸۹). باز: «منفعتِ خاصِ این صناعت [یعنی شعر] که هیچ صناعتِ دیگر در آن مشارک نباشد، التذاذ و تعجبِ نفس بُوَد» (همانجا). باید اعتبار داد، در گوارایی و تعجب‌آوری، هیچ سخنی نمی‌تواند با هنرِ شعر برابری کند. این مشاهدهٔ آن خواجه ارزش عظیمِ علمیِ تاریخی دارد که شاعران معاصر او بیشتر به جنبهٔ احساسی شعر توجه داشته‌اند و اما در قدیم به معنی‌های اجتماعی: «و اشعار متأخران به سوی این غرض تنها بسیار بُوَد. و متقدمان بیشتر به سوی اغراض مدنی گفته‌اند» (همانجا).

خیال کردن و اندیشه راندن برای کسی بیگانگی ندارد، هر انسانی تندرست از این نعمتِ خداداده برخوردار است. برای ذهن انسانها این حالت نیز طبیعی است که به سخن و چیز و پدیدهٔ عادی چندان مراق ظاهر نمی‌کنند، ولی به سخنانِ خویش‌پرداز و چیز و پدیده‌های رنگین رغبتی بیشتر نشان می‌دهند. به گفتهٔ خودِ خواجه، «نفوسِ اکثر مردم تخیل را مطیع‌تر از تصدیق باشد. و بسیار کسان باشند که چون سخنی مقتضای تصدیق تنها شنوند، از آن متنفر شوند» (ص ۵۸۸). و دلیلش را هم گفته: «سبب آنست که تعجبِ نفس از محاکات بیشتر از آن بُوَد که از صدق، چه محاکات لذیذ بُوَد. و اما صدق اگر مشهور بُوَد، مانند چیزی باشد مکرر و منسوخ از جهت ظهور و اگر غیرمشهور بُوَد، در معرض طلب التذاذ به آن التفاتی نباشد» (همانجا).

درجه و اندازهٔ تأثیر اوبراز به نفس خواننده گوناگون است: درجهٔ تخیلات هرچه بیشتر، اندازهٔ لذت همان‌قدر افزون‌تر خواهد بود. و نصیر طوسی گفته: «چون تصدیقات مظنون مشهور بُوَد، یا نزدیک به شهرت، حصرِ آن ممکن باشد، و به حسبِ آن اعداد انواع غیرمتعذر. و اما تخییلات به سبب آنکه غیرمشهور بُوَد، محصور نتواند بود، چه هرچه غریب‌تر و مستبدع‌تر و لذیذتر مخیل‌تر. و علتِ انفعالِ نفس از آنچه مغافصة به او

1. Marietta Shaginyan.

رسد، بیشتر بُوَد از آنچه بتدریج رسد، یا رسیدنش متوقع باشد. و به این سبب بُوَد که مضاحک و نوادر اول بار که استماع افتد، لذیذتر باشد، و باشد که به تکرار اقتضای نفرتِ نفس کند از آن. پس، اعدادِ انواعِ درین صناعت ممکن نبود» (ص ۹۰-۵۸۹). مضمون اثر مضحکه یا خیالی در آشنایی نخست جذاب خواهد بود، اما در صورت تکرار، تأثیر نخواهد داشت، شاید که موجب نفرت هم گردد.

هنگام تفسیر قیاسات (sillāgism)، استاد طوس دربارهٔ مخیلات می‌گوید: «مخیلات، و آن قضایی بُوَد که تصدیق نیفکند، ولیکن تخییل افکند، و در نفس به واسطهٔ آن تخییل قبضی یا بسطی یا شوقی یا نفرتی یا حالی از حال‌ها حادث شود. پس، به سبب آنک آن تخییل به جای تصدیقی بُوَد در تأثیر، آن قضایا مبادی و مقدمات قیاسات شعری شود. مثالش: حکم بانک مطبوخ تلخ مانند شراب آسان تناول توان کرد، چه بسیار بُوَد که این تخییل سبب آسانیِ تناول مطبوخ شود» (ص ۳۴۸). و باز: «نفوس عوام تخییل را مطیع‌تر از آن بُوَد که تصدیق را. و از تصدیقات اقناعیات را مطیع‌تر از آن بُوَد که یقینیات را. این است اصناف مبادی قیاسات» (همانجا). و همچنین: «ظاهر است که استعمالِ آن از جهت تخییل است یا از جهت تصدیق. و آنچه از جهت تصدیق است، یا به حسب ترجیح یک طرف است از دو طرف نقیض، یا به حسب حکم جزم» (همانجا).

به گفتهٔ حکیم شیخ‌الرئیس بوعلی‌سینا، «اگر مقدماتِ راست اندر شعر اُفتد، یا مشهور، نه از بهر راستی را به کار آمده باشد، که از بهر مخیلی را».[1]

نصیر طوسی دربارهٔ سبب‌های هستیِ شعر نیز اظهار عقیده کرده است: «و علتِ وجودِ شعر دو چیز است: ایثار لذت محاکات، و شعف به تألیف متفق که در جوهر نفس مرکوز است؛ و بعد از آن به تهذیب صناعت آن را بتدریج از مرتبهٔ نازل به مرتبه‌ای که از آن بلندتر نباشد در حسن و نظام می‌رسانند» (اساس، ص ۵۹۳).

یکی از نشانه‌های توانِ بی‌مانندِ دانشمند طوس این است که روی ویژگی‌های زمانیِ شعر نیز تأکید به عمل آورده است. وی می‌گوید: «و بر جمله رسوم و عادات را در کار شعر مدخلی عظیم است. و به این سبب، هرچه در روزگاری، یا نزدیکِ قومی مقبول

1. Abūalī Ibni Sīnā. Dānishnāma. Āsāri muntakhab, j. 1. Dushanbe: Irfān, 1980, s. 51.

است، در روزگاری دیگر، و به نزدیکِ قومی دیگر مردود و منسوخ است» (ص ۵۸۷).

امروز روشن است که تاریخ، پیش هر قومی، در هر دوره‌ای، مسئله و مشکلاتی را می‌گذارد که روشن‌ترین فرزندان زمان احساس می‌کنند و بهترین راه‌حل را پیدا می‌نمایند و به گوش زمانداران می‌رسانند. این است که در ادبیات و هنرِ پیشرفتهٔ هر مردمی، خواه و ناخواه روح زمان انعکاس می‌یابد. بی‌سببی نیست که در مفکورهٔ اجتماعی اهل زمان، در چگونگی آداب و رفتار، حتی طرز زیست، نقش ادبیات به غایت بزرگ است. اینکه بزرگان ادب را در ردیف پیامبران آورده‌اند، بی‌دلیلی نبوده است. آن بزرگ طوس می‌گوید (و راست و درست هم گفته) که: «از جهت قدرت بعضی قدمای شعرا بر تصرف تام در نفوس عوام، ایشان شعرا را با انبیاء در سلک مشابهت می‌آورده‌اند» (ص ۵۹۰). وی مشاهدهٔ جالبی هم به قلم داده: «و در این روزگار نیز اشعار نیک از خُطَب در بعضی منافع مؤثرتر است» (همانجا). این مشاهده و مقایسه جذب توجه می‌کند که گاهی شعر بیشتر از خطبه تأثیرگذار است. شاعری توانا و دوراندیش که درمانِ دردِ مردم را وظیفهٔ اصلی خود می‌داند، به وی دانش می‌دهد، رسم خوب و آداب درست می‌آموزد، مشکلات آینده را پیشگویی می‌کند، و همه تلاش را به خرج می‌دهد تا اهل زمان علاج واقعه پیش از وقوع کرده باشند.[1] طبیعی است که اهلِ قدرشناسِ جامعه چنین شخصیت‌های نادر را به غایت محترم می‌دانند و احترام شایسته‌اش را می‌گزارند. نمونهٔ این حقیقت را استاد صدرالدین عینی بخارایی در کتاب یادداشت‌ها، ضمن تصویر عیسی مخدوم به قلم داده است.

و اما خطابت وظیفه دارد که مردم متوجهِ مسائل زمان باشند و راه راست و درست را گزینند. به گفتهٔ خواجه‌نصیر، «هرچند خطابت شریکِ شعر باشد در این منفعت، اما خطابت نفع به تصدیق کند و شعر به تخییل. و تخییل در بعضی نفوس مؤثرتر از تصدیق آید» (ص ۵۸۹).

طوری که اشاره رفت، حکیمانِ پیشینِ ما ویژگی اصلی ادبیات بدیعی، یعنی اوبرازناکی

---

۱. به عنوان مثال از دورهٔ نوین شاعر بازار صابر را می‌توان به یاد آورد که در سال‌های هفتادم قرن بیستم میلادی بحران شدید جامعهٔ تاجیکان را احساس کرد و به واسطهٔ شعرهایش اهل جامعه را از پیشامدهای ناخوش هشدار داد.

را درست دریـافته، و از ایـن راه در پـیشرفتِ ادبـیاتِ حـقیقی یـعنی انسـان‌پرورانـه، خدمت‌های بزرگ انجام داده‌اند. چنانچه همان خواجه نصیر می‌گوید: «محاکات ایـرادِ مثل چیزی بُوَد، به شرط آنکه هو هو نباشد، مانند حیوان مصور طبیعی را» (ص ۵۹۱). یعنی محاکات تقلید است، پیروی است، عکس و نسخه‌برداری است، به شرطی که این نسخه و عکس، و ... با اصل خود عیناً برابر نباشد.

قانون ذاتی هنر همین‌جا نهفته: یعنی هنرمند از روی ذوق و سلیقهٔ خود، و همین‌طور صلاحدیدش، موضوع تصویر را بازسازی می‌کند؛ چیزهایی از اصل را دور می‌اندازد، و چیزهایی نیز می‌افزاید، که در نتیجه همان، همان نمی‌شود.

اصطلاح «محاکات»، اگر اشتباه نشود، با اصطلاح میمی‌سیس (mimesis) که ارسـطو گفته بود، همسنگ است.

دلیل تأثیربخشی و گوارایی شعر، به خاطرِ همین پدیده بوده است، یعنی کـاربستِ محاکات. به گفتهٔ حکیم طوس، «محاکات لذیذ بُوَد، از جهت توهم اقتدار بر ایجاد چیزی، و از جهتِ امری غریب. و به این سبب، محاکاتِ صور قبیح و مستکره هم لذیذ بُـوَد» (همانجا). بی‌شک، این «لذت» همان کاتارسیس (katharsis) است که ارسـطو مـی‌گفت. یعنی غرض از «محاکات» لذت است، و مراد از «لذت»، به گفتهٔ خواجه نصیر، گوارایی است. واقعاً هم تصویر گواراست، به شرطی که هنرمندانه انجام یافته باشد.

هرگونه تصویر قابل تأثیر هست، و اما اندازهٔ تأثیر در ستایش و هجا بیشتر خواهد بود، چراکه در این دو تخییل، اختیاری آزاد دارد: «محاکات شعری به تحسین و تقبیح لذیذتر آید، چنانک در مدح و هجو افتد» (ص ۵۹۳).

شایستهٔ تأکید است، خواجه نصیر به چگونگی ذوق و جوهر روحـی انسـان‌ها نـیز توجه داشته می‌گوید: «نفوس خیّره به محاکات تحسینی مایل‌تر بُوَد، و شریره به ضدش. و اومیرس، از شعرای یونانیان، محاکاتِ خیر و فضیلت کردی، و در آن بر شـعرای آن زمان تقدم داشتی» (همانجا).

یعنی آدمان نیک به اوبرازهای تحسینی بیشتر میل خواهند کرد، ولی شخصان بد، به محاکات تقبیحی.

مؤلف به ذکر واسطه‌های محاکات پرداخته، و گـفته: «تشـبیه و اسـتعارات ازجـملهٔ

محاکاتِ لفظی است» (همانجا). وی در ادامه گفته، و به حدّ مُجاز و غیرمجاز اشاره کرده: «و باشد که استعارت به ممکنات بُوَد، چنانک از بوی خوش به بوی مشک. و باشد که محالات بُوَد، چنانک گویند: «زبان حال» و «چشم دل» (ص ۵۹۴).

هدف مؤلف از کاربُرد محاکات، سه گانه است: یا محکوم می‌کند، یا احسن می‌خواند، و یا بی‌طرف می‌ماند: «غرض از محاکات مطابقت بُوَد بر یکی از سه چیز: یا مجرد، یا مقارن تحسین، یا مقارن تقبیح» (ص ۵۹۲). و تفسیرش با مثال‌های روشنی آمده: «مطابقتِ مجرد مانندِ محاکاتِ نقاش بُوَد صورتی محسوس را. و به تحسین مانندِ محاکاتِ او صورتِ فرشته را. و به تقبیح مانند محاکاتِ او بُوَد دیو را. و باشد که محاکی غیرِ حیوان را در صورت حیوانی آرد، یا بر محاکات غرایب از او قادر شود. چنانک اصحاب مانی صورت رحمت و غضب را بر نیکوترین و زشت‌ترین صورتی نقش کنند. و شاعران امثال این بسیار کنند، چنانک شعرای قدیم خیر را به مثابت مردی نهادندی و ازو حکایتها کردندی. و همچنین شررا» (ص ۵۹۲ ـ ۵۹۳). خواجهٔ طوسی اینجا نظامی گنجوی را شاید در نظر داشته که «خیر» و «شر» را چون انسان گردان کرده بود.

تا آنجایی که آگاهی هست، در سرچشمه‌های ادبی نظری دوره‌های پیشین، این‌گونه تحلیل درست و علمی برای نخستین بار به وقوع پیوسته است.

حکیم طوسی نکتهٔ مهمی را فرونگذاشته، یعنی: حد «محاکات» و «دروغ» را. وی می‌گوید: آنچه مشتمل بُوَد بر عدول از ممکنات به محال، آن راخرافات خوانند» (ص ۵۹۴). و اما «باشد که مستملح‌تر شمرند. و به این سبب گفته‌اند: احسن‌الشعر اکذبه» (همانجا). این نظر، احسن‌الشعر اکذبه، که حکیم نظامی از آن یاد کرده بود، و معنی: از شعر آنچه بدروغ‌تر، بهتر را دارد، بحثی است جالب که جایی دیگر آمده است.[۱]

این دانشمند تفاوتِ روشنی را میانِ «دروغ مجاز» و «غیرمجاز» نشان می‌دهد: «بر جمله محاکاتِ شعری یا به طریق استدلال بود، یا به طریق اشتمال. و استدلال چنان بود که از حال یک شبیه بر حالِ دیگر شبیه دلیل سازند. و اشتمال چنانک چیزی فرا نمایند و چیزی دیگر خواهند. مثلاً هزل نمایند و جدّ خواهند. و خرافات بر هر دو وجه ممکن

۱. در این موضوع مفصل‌تر نک. به دفتر نگارنده: شعر در سرچشمه‌های نظری، تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۷، ص ۱۱ ـ ۵۶.

بُوَد. [...] غلطِ شاعر سوء محاکات بُوَد مانندِ غلطِ مصور که اسب را مثلاً پنجه کند و شیر را سم» (همانجا).

در راستای قضیهٔ «احسن‌الشعر اکذبه»، گفتهٔ دیگری نیز عرض وجود کرده: «خیرالشعر اصدقه»، یعنی: شعر نیک راست‌ترین است. خلاصهٔ این دو تعریف چنین خواهد بود: بعضی‌ها خیال را (fantaziya) نامحدود به کار می‌برند که تصویر از بنیاد واقعی خود فاصلهٔ بزرگی پیدا می‌کند، ولی دیگران دامن خیال را محدود نگاه می‌دارند که در نتیجه اوبراز از زمینهٔ واقعیِ خود چندان دور نمی‌رود. اگر با اصطلاحات امروزه گفته شود، حقیقت بدیعی با حقیقت واقعی در شعر «کذبی» ماهیتاً موافقت می‌کنند، ولی شکلاً مطابق نمی‌آیند، و اما در شعر «صدقی» آنها هم در ظاهر و هم در ماهیت موافق و مطابقِ همدیگرند ...

چیزی دیگر که از افکار سودمند و سازندهٔ خواجه نصیر اشاره شدنش ضرورت دارد، جایگاه زبان است در ادبیات. وی می‌گوید: «پس، مادهٔ شعر سخن است. و صورتش به نزدیکِ متأخران وزن و قافیه، و به نزدیکِ منطقیان تخییل» (ص ۵۸۷). نیمهٔ یکم این سخنان گفتهٔ ماکسیم گورکی[1] را به یاد می‌آورد که نوشته بود: «نخست عنصر ادبیات زبان است».

این نکتهٔ خواجه نصیر طوسی نیز دارای ارزش بزرگی است که استفادهٔ زبان در آثار بدیعی یکسان نمی‌باشد، قالبی یگانه ندارد. وی می‌گوید: «استعمال شاعر الفاظ را بر وجوهِ مختلف ممکن باشد. و بعضی اسامی اصناف الفاظ مستعمل این است: مستولی، لغت، زینت، نقل، موضوع، منفصل، متغیر و معنی» (ص ۵۹۵).

چنانکه برمی‌آید، نویسنده هشت بخشِ امکان‌پذیرِ زبانی را به قلم داده، سپس، همه را یکایک، به طور مختصر ولی مفهوم و دسترس شرح کرده، چنانچه: «لغت الفاظی را گویند که تعلق به قومی خاص دارد، و مشهور و مطلق نبود، مانند معربات در تازی و لغات قبایل» (همانجا). یا خود: «نقل لفظ‌هایی بُوَد که بعد از وضع بر چیزی دیگر اطلاق کنند، مانند لفظ جنس بر نوع، یا برعکس، یا لفظ شبیه بر شبیه، مثلاً پیری را شبانگاه عمر، یا

1. Maksim Gārkiy.

خریف عمر خوانند» (ص ۵۹۶). مثالی دیگر: موضوع ــ لفظ‌هایی بُوَد که شاعر وضع کند، و پیش از او استعمال نکرده باشند». و اما کاربُردِ واژهٔ نو تنها مخصوصِ شعر نیست، این عمل در علم نیز جاری است: «و اهل علوم را نیز باشد که به آن احتیاج افتد. و ایشان از مناسب‌ترین به مسمی اسم، موضوع اختراع کنند به حسب نسبی حقیقی». یعنی مراد پژوهشگر از استفادهٔ واژهٔ نو، معنیِ اصلی و واقعی آن است، و اما «شاعر ملاحظتِ نسبتی خیالی بیش نکند». (همانجا).

امروزه روشن است که زبان نویسندگان، بویژه در آثار حماسی، به دو دسته جدا می‌شود:

۱. زبان ناقل که خودِ نویسنده است؛ و آن هیچ‌گاه نمی‌تواند از چهارچوب زبان معیار بیرون برآید؛

۲. زبان کسان (persānazh) که طبق سن و سال، کسب و کار، درجهٔ دانش و فرهنگ، و عامل‌های دیگر فردی کنایده می‌شوند. یعنی پرسوناژها در آثار معاصر، بویژه داستان‌های واقع‌گرایانه (realistī) هویتِ خود را از طریق زبان باید آشکار کنند.

می‌توان گفت، همین نکتهٔ مهم نظری را خواجهٔ طوسی هنوز در آن روزگار پی برده است.

آن دانای بی‌نظیر طوس به مسئله‌های دیگر ادبی، همانند یگانگی شکل و معنی، استخوان‌بندی یا سوژه، صنعت‌های ادبی، وزن و قافیه نیز توجه داشته و نکته‌های مهمی گفته است که دیدنِ آنها از حوصلهٔ این گزارش بیرون است.

بررسی و چاپ آثار شیخ سعدی در تاجیکستان[1]

شـــنیدم کـه بگـریست دانـای وخش که: یارب، مر این بنده را توبه بخش!

نام پاک شیخ سعدی برای هر یک فرد تاجیک، چه خاص و چه عام، آشنا و گرامی است. آن‌چنان که نام استاد رودکی و حکیم فردوسی، حکیم ناصرخسرو و حکیم عمر خیام، حکیم نظامی و شیخ عطار، خواجه کمال و خواجه حافظ، و ... آشنا و گرامی است.

این گفته، یعنی آشنایی و گرامی بودنِ شیخ سعدی، هیچ مبالغه نـدارد، بـرای زیبِ سخن هم نیست، و به خاطرِ خوشامد پیش روی شـیرازیـانِ گـرم‌رو هـم نـیست. بـلکه حقیقتی است که هر یک سفر کرده به فرارود، خود به چشمش دیده و به دل احساس نموده است، و تأیید خواهد کرد، و این پدیدهٔ پسندیده ریشه‌ای توانا داشته است، و هم واسطه‌ای کارساز.

ریشه، جای گفت‌وگو ندارد، سخنِ نغز و پرمغزِ خودِ شیخ اجل بوده است که به هر فرد (به اصطلاح) معتدل، بی‌تأثیر نمی‌باشد. درست، همان سخنی که شیخِ ما جایگاهش را، در میان آفریده‌های خداوند، پس از جان، دومین مـی‌دانـد (تـوجه شـود بـه مـطلع بوستان).

و اما واسطهٔ کارساز در ایجادِ عشقِ همگانی به شیخ سـعدی ایـن است کـه در پـی

---

۱. چاپ شده در: ندای قمس، ۱۳۷۹، شمارهٔ ۳۵۷، ۲۶ اردیبهشت؛ فصلنامهٔ هنر، پاییز ۱۳۷۹، ص ۵۴ ـ ۵۹.

کوشش‌های مصرانهٔ علامه صدرالدین عینی، استادان عبدالسلام دیهاتی، سیدرضا علی‌زاد، عبدالغنی میرزایف، خالق میرزازاده، و ... تعلیمِ پیوستهٔ روزگار و آثار بزرگان جهانی ایرانی، سال‌های سی‌ام سدهٔ بیست میلادی، در برنامه‌های درسی (هر سه مرحله: ابتدایی، رهنمایی و میانه) گنجانده شد. دلیل دلبستگی به توس و نیشابور، شیراز و تبریز، و ... در مجموع: ایران بهشتی ـ این بوده است که هر یکی از افرادش[1] در سه بخش مهم از عمر خویش، یعنی کودکی و نوجوانی و جوانی، مکرر سه بار با نام و روزگار و آثار بزرگانِ این سرزمین آشنا شده‌اند؛ همان بزرگانی که آثار جاودانه به زبانِ خودِ آن قوم، به میراث گذاشته‌اند.

افتخار آشنا کردنِ مردم تاجیک با زندگی و سروده‌های شیخ سعدی، در دورهٔ شوروی، به علامه عینی تعلق دارد. وی هنوز در ابتدای سال‌های سی‌ام سدهٔ بیست میلادی مقاله‌ای نوشت و به چاپ رساند، در سال ۱۳۱۹/۱۹۴۰ رساله‌ای با نام «شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی» تألیف نمود که در ۱۳۲۱/۱۹۴۲ چاپ و نشر شد.[2] وی در سال ۱۳۲۴/۱۹۴۵ بوستان را همراه با پیشگفتار و توضیحات به طبع رساند.

نویسندهٔ نامی تاجیک، روانشاد، استاد ساتم‌خان الوغزاده که ادیبی دانشمند و دقیق‌بین بود و آثار ارزشمند بدیعی دربارهٔ رودکی و بوعلی و فردوسی و دیگران به میراث گذاشت، بخش سعدی را برای تذکرهٔ جامع نمونه‌های ادبیات تاجیک نوشت.[3] استاد الوغزاده سخنی از زندگی و آثار شاعر به میان آورده، چهار غزل، بخش‌هایی از گلستان و چند بیتِ پند و اندرز را به عنوان نمونه درج کرده بود که جهت عامهٔ خوانندگان مفید آمد.

کار برگردان (به خط سریلی تاجیکی) و چاپ آثار شاعر بزرگ از سالهای پنجاهم سدهٔ بیست میلادی سرعتی بیشتر پیدا کرد. چنانچه سال ۱۳۳۵/۱۹۵۶ منتخب کلیات به چاپ رسید که عبدالسلام دیهاتی و ابراهیم علی‌زاده تهیه کرده‌اند؛ گلستان بارها، چه در شکل گزیده و چه به طور کامل، از چاپ درآمد؛ سال ۱۳۵۸/۱۹۷۹ گزیده‌ای از

---

۱. در مکتب خواندن و سواد داشتنِ همگان حتمی بود.

۲. نک: Sadriddīn Ayni. Kulliyāt, j. 11, kitābi 2. Dushanbe, 1963.

3. Namunahāi adabiyāti tājīk, Dushanbe, 1940, s. 103-116.

غزلیات شاعر به دست خوانندگان رسید.

کار مهم دیگری که در تاجیکستان صورت گرفت، این بود که با هدفِ آشنا کردن خوانندگان خلق‌های دیگر اتحاد جماهیر شوروی سابق، آثار بزرگ به زبان روسی ترجمه و نشر شد، چنانچه در دوشنبه گزیده‌ای در سال ۱۳۲۸/۱۹۴۹ و پس از پنج سال دیگر (۱۳۳۳/۱۹۵۴) گزیدهٔ دیگری چاپ و منتشر می‌گردد.

همزمان، در مسکو، کارهای بررسی و تعلیق و ترجمه و چاپ آثار شیخ سعدی رُشد و رونقی پیدا کرد که نظیر ندارد. چنانچه به زبان روسی گلستان (۱۳۳۶/۱۹۵۷)، بوستان و شعرها (۱۳۴۱/۱۹۲۲) از چاپ بیرون آمدند؛ سال ۱۳۳۷/۱۹۵۸ تحقیقات جدی دکتر رستم علی‌یف با عنوان سعدی و گلستان او چاپ و نشر شد و سالی بعد (۱۳۳۸/۱۹۵۹) متن علمی و انتقادی این شاه‌اثر، به اهتمام همین «علی‌یف» به طبع رسید که به اعتراف همگان، «بهترین» ارزیابی شد. جز اینها، صدها نمونه از آثار شیخ سعدی به روسی و زبان‌های خلق‌های دیگر اتحاد شوروی سابق ترجمه و نشر شدند، دهها کتاب و مقاله در نشریه‌های گوناگون به طبع رسیدند.

باید گفت، مرکز اصلی این همه کارهای نیک و شایسته در مورد کل بزرگان ادب و فرهنگ پیشین، انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم اتحاد جماهیر شوروی سابق بود که بر آن دولتمرد نیکنام و دانشمند فرزانهٔ تاجیک، آکادیمسین باباجان غفوروف ریاست می‌کرد.

پژوهشگران تاجیک به بررسی و ترجمه و انتشار آثار سعدی به زبان‌های اروپایی نیز مشغول شده‌اند که جهت نمونه تنها به کار دکتر شاکر مختار در مورد گلستان به فرانسه‌یی اشارت می‌شود.

در زمینهٔ زندگی و آثار شیخ ما، اقدام بزرگی در تاشکند انجام شد. چنانچه بوستان (در ۱۳۳۹/۱۹۶۰) و گلستان (در ۱۳۴۷/۱۹۶۸) به زبان ازبکی طبع و نشر شدند؛ ایران‌شناسِ معروف، دارندهٔ جایزهٔ بین‌المللی فردوسی، پروفسور شاه اسلام شاه محمدوف کتابی از روزگار و آثار شاعر، با نام سعدی شیرازی نوشت و منتشر ساخت (۱۳۴۳/۱۹۶۴).

از پژوهشگران تاجیک، در سال‌های هفتادم و هشتادم میلادی، دو تن بیشتر کار

کردند: روانشاد، دکتر «نظیره‌بانو قهاراوا» و دکتر «ناظرجان عرب‌زاده».[۱] بانو «قهاراوا» به بررسی غزلیات شاعر پرداخت، گزیدهٔ زیبایی مرتب کرد، و اما متأسفانه، اجل امان نداد که پژوهش‌های خود را به سامان برساند. دکتر عرب‌زاده[۲] سال ۱۹۶۸/۱۳۴۷ کتاب «عقیده‌های اخلاقی سعدی» را به زبان روسی به چاپ رساند که خوش پذیرفته شد. وی این کتاب را سال ۱۹۸۱/۱۳۶۰ با تصحیح و تکمیلی دیگر، به زبان فارسی تاجیکی چاپ و نشر کرد. و مقالهٔ مفصل و جداگانه‌ای که در دانشنامهٔ بزرگ تاجیکان آمده است، به قلم همین دو تعلق دارد.[۳]

شایستهٔ تأکید است که هم در بررسی، و هم چاپ و نشر آثار شیخ سعدی، کار شادروان، دکتر صحاب‌الدین صدیق‌وف بلندترین دستاورد محسوب می‌شود. وی آثار شیخ شیراز را از نو تصحیح نمود و در چهار جلد، با پیشگفتاری کامل، سال‌های ۱۹۸۸-۱۹۹۰ (۱۳۶۷-۱۳۶۹) در دوشنبه منتشر کرد.[۴]

کار دکتر صدیق‌وف بیشتر از این دو جنبه جالب توجه است: نخست - زندگی‌نامهٔ کامل و صحیح شاعر بزرگ را برای خوانندگان تاجیک پیشکش کرده است؛ دیگری - اینکه به جز از چاپ‌های تهران، نسخه‌های خطی قدیم و معتمد را که در گنجینهٔ دست‌نویس‌های به‌نام «میرزایف» فرهنگستان علوم تاجیکستان به شماره‌های ۵۰۳ و ۴۲۱ نگهداری می‌شوند، مورد استفاده قرار داده است. بویژه نسخهٔ خطی ۵۰۳ که پس از ده پانزده سالِ فوتِ شاعر کتابت شده است.[۵] بسیار جای‌های دیوان را کامل‌تر کرده است. به عنوان نمونه سه مثال حواله می‌شود.

۱. در چاپ تهران:

---

۱. شرف همدرسی با اینان را در دانشگاه دولتی تاجیکستان بنده یافته است.

۲. وی پیشتر با امضای «قلمت‌وف» می‌نوشت.

3. Ensiklāpediyai Sāvetii Tājīk, j. 6. Dushanbe, 1986, s. 629-632.

۴. انتشارات ادیب، ج ۱، ۱۹۸۸، ۴۳۲ ص؛ ج ۲، ۱۹۸۹، ۴۱۶ ص؛ ج ۳، ۱۹۹۰، ۳۶۸ ص؛ ج ۴، ۱۹۹۰، ۳۰۴ ص. تعداد هر یکی از جلدها چهارده هزار نسخه است.

۵. دربارهٔ این نسخهٔ نک: Katalāg Vāstāehnikh rukāpisey AN Tadž. SSR, t. 2. Dānish, Dushanbe: 1968, s. 118 - 119, N 45 - 43.

علی‌الخصوص که سعدی مجال قُرب تو یافت،

حقیقت است که فکرت مع‌الزمان ماند[۱]

در نسخهٔ دوشنبه به جای «فکرت» واژهٔ «ذکرت» آمده است که با معنی بیت سازگارتر می‌نماید.

۲. در چاپ تهران:

چنان از خمر و زمر و نای و ناقوس نمی‌ترسم که از زهدِ ریایی[۲]

واژهٔ «زمر» (نای زدن) در بستر معنی جای ندارد، چرا که به دنبالْ «نای» هم آمده است. و اما در نسخهٔ ۵۰۳ به جای «زمر» «چنگ» آمده که مناسب می‌باشد.

۳. در چاپ تهران:

در آن حرم که نهندش چهار بالش حرمت

جز آستان نرسد خواجگان صدرنشین را

(متن کامل دیوان، ص ۶۸۲)

در معنی این بیت «حرمت» گنجایش دارد و اما واژهٔ «حشمت» که در نسخهٔ خطی دوشنبه موجود است، سازگارتر می‌نماید، چرا که سخن از اسباب حشمت می‌رود.

این حال، یعنی وجودِ نسخه‌های خطی معتمدتر در تاجیکستان، موضوعی را پیش می‌نهد که آثار شیخ سعدی از نو تصحیح و تکمیل شود. با همت بنیادگرامی فارس‌شناسی در شیرازِ جنت مکان، امید می‌رود که این کار نیک هرچه زودتر و بهتر انجام یابد. از جانب خود اطمینان خاطر می‌دهیم که پژوهشگران تاجیک شرکت در این کار را مایهٔ افتخار می‌دانند.[۳]

حضور عزیزان این هم عرض شود که اسبابِ گرایشِ سخت و دلپذیر تاجیکان به شیخ سعدی و آثار وی، تنها شیرینی و پُرمغزی سخن وی نیست، باز به خاطر این هم

---

۱. متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی، به کوشش دکتر مظاهر مصفا. تهران: کانون معرفت، ۱۳۴۰، ص ۶۹۹.

۲. غزلیات سعدی. به تصحیح حبیب یغمایی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۱، ص ۳۷۵.

۳. رئیس جمهوری اسلامی ایران جناب آقای خاتمی، سال ۱۳۸۱ هـ. / ۲۰۰۳ م. که میهمان تاجیکستان بودند، این نسخهٔ قدیم‌ترین را ملاحظه فرمودند و چاپ عکسی آن را در تهران مصلحت دادند.

هست که شاعر گرانمایه، خجند و خوارزم، سمرقند و مرو، بخارا و جیحون و دیگر گوشه و عناصر سرزمین فرارود را به نیکی و شادی بارها یاد کرده است. زیاده از این، شیخ ما، نام قوم تاجیک را هم با مهر و اخلاص به زبان گرفته است. چنانکه توجه فرمایید به این چند نمونه:

در باب نخست از بوستان حکایتی از دانشمندی هست که جهانگشته و ازجمله سرزمین‌های «عرب»، «ترک»، «تاجیک» و «روم» دیده است. چهار بیتِ اولِ این حکایت چنین است:

ز دریای عمان برآمد کسی — سفر کرده هامون و دریا بسی
عرب دیده و ترک و تاجیک و روم — ز هر جنس در نفسِ پاکش علوم
جهان گشته و دانش اندوخته، — سفر کرده و صحبت آموخته
به هیکل قوی، چون تناور درخت، — ولیکن فرو مانده، بی‌برگ سخت

(متن کامل دیوان، ص ۱۶۰)

شاعرِ شیرین‌سخن غزلی نغز دارد، در هشت بیت؛ و در آن «روی تاجیکانه» را بالاتر از «چهرهٔ ترکان یغمایی» می‌داند. این است آن غزل شیوا:

تا کی ای دلبر، دلِ من بارِ تنهایی کشد؟
ترسم، از تنهایی احوالم به رسوایی کشد!
کی شکیبایی توان کردن، چو عقل از دست رفت؟!
عاقلی باید که پای اندر شکیبایی کشد!
سرو بالای من، ار چون گُل آیی در چمن،
خاکِ پایت نرگس اندر چشم بینایی کشد.
روی تاجیکانه‌ات بنمای، تا داغ حبش
آسمان بر چهرهٔ ترکان یغمایی کشد.
شهد ریزی، چون دهانت دم به شیرینی زند!
فتنه‌انگیزی، چو زلفت سر به رعنایی کشد!
دل نماند بعد از این با کس که گر خود آهن است،
ساحرِ چشمش به مغناطیس زیبایی کشد.

خود هنوزم پستهٔ خندان عقیقین نقطه‌ای است
باش تا گِرْدَش قضا پرگار مینایی کشد.
سعدیا، دم درکش، ار دیوانه خوانندت که عشق
گرچه از صاحبدلی خیزد، به شیدایی کشد!

(غزلیات سعدی، ص ۴۶۶)

مثال سوم و آخرین. در ترجیع‌بند معروف «بنشینم و صبر پیش گیرم»، یک معنی نازک، شاعرانه اشاره شده؛ و آن این است که قهرمان غنایی (لیریکی) خود را «تاجیک» می‌شمارد و «حریف» بی‌رحم را «ترک». بند چهارم از آن شعرِ دلکش این است:

گفتار خوش و لبان باریک — ما أَطْیَبُ فاکَ جلَّ باریک[1]
از روی تو ماه آسمان را — شرم آمد و شد هلال باریک
یا قاتِلَتی بِسَیْفِ لَحْظٍ — واللهِ قَتَلْتَنی بِهاتیک[2]
از بهر خدا که مالکان، جَوْر — چندین نکنند بر ممالیک
شاید که به پادشه بگویند: — «ترک تو بریخت خون تاجیک!»
دانی که چه شب گذشت بر من؟ — لایأْتِ بِمِثْلِها اعادیک[3]
با این همه، گر حیات باشد، — هم روز شود شبان تاریک
فی‌الجمله نماند صبر و آرام — کَمْ تَرْ جرنی وَکَمْ أُداریک[4]
دردا که به خیره عمر بگذشت — ای دل، تو مرا کمی گذاریک
بنشینم و صبر پیش گیرم، — دنبالهٔ کار خویش گیرم!

(غزلیات سعدی، ص ۶۶۳)

به طوری که اشاره شد، شیخ سعدی نقاطی از فرارود را بارها گرم یاد کرده است. یکی از آن تلمیحاتِ دلکش که شیخ را برای تاجیکان، امروز باز هم گرامی‌تر و محبوب‌تر کرده است، «وَخْش» است. شاعر در باب چهارم از بوستان حکایتی جالب دارد که قهرمان آن «دانای وخش» از «خاک وخش» می‌باشد. این است آن حکایت:

---

۱. «چه پاکیزه است دهان تو، بزرگ است آفریدگار».
۲. «ای آنکه مرا به تیغ نگاه می‌کُشی، به خدا که مرا با آن کُشتی!»
۳. «بر دشمنان تو آن‌گونه نگذرد!» ۴. «چه قدر مرا می‌رانی، و من با تو مدارا می‌کنم».

شنیدم که در خاک وخش از مِهان / یکی بود در کُنج خلوت نهان:
مجرد به معنی، نه عارف به دلق / که بیرون کُند دست حاجت به خلق.
سعادت گشاده دری سوی او، / در از دیگران بسته بر روی او،
زبان آوری بی‌خرد سعی کرد، / ز شوخی به بد گفتنِ نیکمرد
که: «زنهار از این مکر و دستان و ریو / بجای «سلیمان» نشستن چو دیو
دمادم بشویند چون گربه روی / طمع کرده در صیدِ موشانِ کوی
ریاضت‌کش از بهر نام و غرور / که طبع تهی را روَد بانگ دور».
همی گفت و خلقی بر او انجمن / بر ایشان تفرج‌کنان مرد و زن،
شنیدم که بگریست دانای وخش / که: «یارب، مر این بنده را توبه بخش!
و گر راست گفت، ای خداوند پاک / مرا توبه ده، تا نگردم هلاک!
پسند آمد از عیب‌جوی خودم / که معلوم من کرد خوی بدم!»
گر آنی که دشمنت گوید، مرنج! / وگر نیستی، گو: «برو، باد سنج!»
اگر ابلهی مشک را «گنده» گفت، / تو مجموع باش، او پراکنده گفت.
وگر می‌رَوَد در پیاز این سخن، / چنین است، گو: «گنده مغزی مکن!»
نگیرد خردمند روشن ضمیر / زبان بندِ دشمن ز هنگامه گیر.
نه آیین عقل است و رای و خرد / که دانا فریب مشعبد خُرد،
پسِ کارِ خویش آنکه عاقل، نشست، / زبانِ بداندیش بر خود ببست.
تو نیکو روش باش، تا بدسگال / نیابد به نقص تو گفتن مجال،
چو دشوارت آمد ز دشمن سخن، / نگر، تا چه عیبت گرفت، آن مکن!
جز آن کس ندانم نکوگوی من / که روشن کند بر من آهوی[1] من.

(متن کامل دیوان، ص ۲۶۰-۲۶۱)

«خاک وخش»، بی‌گمان «وخشان زمین» است ـ سرزمینی واقع در تاجیکستان، در کنار رودخانهٔ «وَخْش» یا «وخش‌آب» که در عهد باستان Oaxwo - Oxwo[2] می‌گفته‌اند و در اوستا هم آمده است.

---

۱. عیب، بیماری.

2. Ensiklāpediyai Sāvetii Tājik, j. 1. Dushanbe, 1978, s. 593.

و اما «دانای وخش» روشن نیست که آن کیست. تخمین‌هایی میان مردم هستند که این مرد دانا، پیامبر خدا «زردشت» باشد، و یا حضرت بُرخ ولی که آرامگاهش در کنار یکی از شاخاب‌های «وخش» هنوز هم زیارتگاه مردمان است. به حدس شاعر محمدعلی عجمی[1]، حکیم ناصرخسرو قبادیانی هم می‌تواند باشد که پس از تحولات کلی در اندیشه، از زندگی بی‌پروای خود پاک برید و به مبارزِ متینِ داد و راستی تبدیل یافت. وی می‌تواند یکی از دانشمندان آن روزگار و یا حتی از دوستان شاعر باشد که هنگام سفرهایش پیدا کرده است. همچنین این «دانای وخش» می‌تواند جز از این حدس و گمان‌ها باشد، یعنی قهرمانی که خودِ شاعر بزرگ در اندیشهٔ شاعرانه پرورده است.

بی‌شک، جلبِ توجهِ پژوهشگران گرامی به این موضوع مهم می‌نماید، چرا که روشن کردنِ خُردترین جزئیات آثار بزرگان پیشین، و از جمله شیخ اجلّ، بر نفع بهبودی فرهنگی و اجتماعی حیاتِ امروزی و فردایی خودِ ماست. و اما مهم‌تر از این، جلبِ توجهِ عزیزان بر این است که در همان «خاک وخش» امروز چه می‌گذرد؟ و باز هم مهم‌تر آن است که نسبتِ «خاک وخش» امروز چه باید کرد، تا فردای مطلوب داشته باشد؟

آنچه در «خاک وخش» گذشت و می‌گذرد، با یک سخن این است که درازدستانِ بیگانه، با سوء استفاده از عناصر کم‌آگاهِ خودی، آتش فتنه‌ای دردادند که هنوز بدرستی خاموش نگشته است، چرا که درازدستان بیگانه هنوز از غرض‌های بدِ خود دست نکشیده‌اند و عناصر خودی نیز از خوابِ گرانِ غفلت بدرستی بیدار نشده‌اند.

راه، تنها همین است که این «دانای وخش» هرچه زودتر دوباره سر بردارد و توبه کند. و در این کار شرافتمندانه، وارثان و نامبرداران شیخ سعدی می‌توانند سهیم باشند؛ البته که با شمشیر زنگ نزن فرهنگ و اندیشه.

---

۱. در گفت‌وگویی که ۲۹ فروردین ۱۳۷۷ (۹۸/۴/۱۸) در تهران جای داشت.

خواجه و طرز خواجو[1]

در آغاز مناسب است، توجهِ علاقه‌مندانِ گرامی به یک حُکمِ ناعادلانهٔ تاریخ جلب کرده شود. همان حکم بی‌رحمانه‌ای که ملت تاجیک از آن آسیب‌هایی جدی دیده است.

هفتاد سال پیش از این، تاجیکان دولتی داشتند با نام امارت بخارا. هفتاد سال پیش از این، امارت بخارا پاره پاره شد، و یک پارهٔ ناچیزِ آن نام تاجیکستان شوروی را گرفت.

آسیب‌های دیدهٔ تاجیکان از چندین روی است، چنانچه:

یکی، قسمت شدنِ این ملت؛

دیگری، محرومیت از پایتخت، یعنی شهر بخارا، و مهم‌ترین مرکز فرهنگی و سیاسی و تاریخی، یعنی شهر باستانی سمرقند؛

سومی، گُسسته شدن رابطه با برادران ایرانی و افغانستانی؛

چهارم، بُحران عمیق و فراگیر که جامعهٔ ما امروز گرفتارِ آن آمده است.

این همه آسیب که تاریخ به تاجیکان روا دانسته، جانکاه است. سبب‌گار این همه آسیب، سیستم دیکتاتوری توتالی‌تاری حزب بلشویک روسیه می‌باشد که بعداً نام حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی را دربرکرد.

---

۱. مهرماه ۱۳۷۰/اکتابر ۱۹۹۱ در همایش بزرگداشت خواجوی کرمانی خوانده شده است.

از شرّ حزب کمونیست تنها ملت تاجیک آسیب ندیده است. بلکه میلیون‌ها آدمان، چه در درون امپراتوری شوروی، بلکه بیرون از آن هم، گرفتار بلاها آمده است. این آسیب به اندازه‌ای است که دهها قوم و ملت‌های مسکونِ روسیه (و نه تنها روسیه) زبان و فرهنگ خود، یعنی که هستیِ معنوی خود را از دست داده است. اینکه دهات روسیه از ساکنانش تهی گشته، نیز نتیجهٔ همین سیاست ناشایسته است.

از سیاست بلابار کمونیست‌ها در تاجیکستان همین مثال بس است که مکتب، مدرسه و مسجد، همه را خراب کرده، کتاب‌ها سوزانده یا به آب انداخته و یا زیر خاک افکنده، عالمان و فاضلان تیرباران یا زندان و یا تبعید شدند؛ رسم‌الخط فارسی را که میراثِ بیش از هزار سالهٔ نیاکان در آن درج بود، سال ۱۳۰۸ ش./۱۹۲۹ م. بیکار، و خط لاتین را جاری، و پس از ده سال دیگر آن را به سریلی عوض نمودند.

تا رشتهٔ سخن به درازا نکشد و بر خاطر مبارک عزیزان گرانی نیارد، سرِ رشته را سوی آثار خواجوی کرمانی باید کشید.

این دیباچهٔ در نظرِ نخست از موضوع دور، بنا بر آن واجب دانسته شد، تا معلوم گردد که امروز مردم تاجیکستان با آثار و افکار آن بزرگوار ــ بزرگواری که خواجهٔ شیراز به افتخار خود را پیرو او دانسته است ــ چه اندازه آشنایی دارند.

تا دههٔ سال‌های شصتم میلادی، بنا بر رژیمِ آهنین تقریباً چیزی معلوم نبود. و اما از آن به بعد خواجو میان تاجیکان جای پیدا کرد.

نخست، در تذکرهٔ گلشن ادب (جلد دوم) ۷۲۲ بیت از خواجو جا داده شد:

۱. ۱۱ غزل ـ ۹۷ بیت.

۲. ۱۱ رباعی ـ ۲۲ بیت.

۳. یک مستزاد ـ ۸ بیت.

۴. مثنوی «همای و همایون» ـ ۵۹۵ بیت.

کار مهمی دیگر که در تاجیکستان انجام شد، تهیهٔ متن علمی و انتقادی مثنوی‌های «همای و همایون» و «گل نوروز» است که در ایران هم شناخته شد و سال‌های ۱۳۴۸ و ۱۳۵۰ در تهران چاپ و نشر شد. این کار شرافتمندانه را دکتر کمال‌الدین عینی انجام دادند که خود در این جمع تشریف دارند. افزودنی است، نسخه‌های خطی آثار خواجو

در انستیتوهای خاورشناسی و زبان و ادبیات رودکی فرهنگستان علوم تاجیکستان نگهداری می‌شوند.

مدت‌هاست که سخن‌شناسان به هماهنگی‌های شعر خواجو و لسان‌الغیب توجه کرده‌اند. اما احساس می‌شود، این موضوع، گفتنی هنوز در پیش دارد.

بی‌سببی نیست که خواجه حافظ خود اعتراف کرده:

استادِ غزل سعدی‌ست نزد همه کس، اما
دارد سخن حافظ طرزِ سخنِ خواجو

جای تعجب این است: حافظ در زمانی از پیرویی خود به «طرز سخن خواجو» عرضِ ارادت می‌کند که ستارهٔ تابناک غزل سعدی در آسمان شعر برتافته، و شعلهٔ شعر خواجو را نیز پخش کرده بود.

شکی دیگر این است: سخنِ خواجو، چنانچه در مثنوی همای‌اش، در مقایسه با شعر شیخ، از متانت و سلاست دورتر است.

بازیافت‌های خواجو، چنانچه در این بیت‌ها، که ظاهراً در تتبع از شیخ گفته شده‌اند، به نظر می‌رسند، و اما ناچسپانی‌هاشان نیز پوشیده نمی‌ماند:

آخر، ای یار، فراموش مکن یاران را، دلِ سرگشته به‌دست آر جگر خاران را.

* * *

هیچ کس نیست که منظور مرا ناظر نیست،
گرچه بر منظرش ادراکِ نظر قاصر نیست.

* * *

نعلم نگر، نهاده بر آتش که عنبر است،
وز طره طوق کرده که از مشک چنبر است.

از این سه بیتِ زیرینِ سعدی که یقیناً منظور خواجو بوده‌اند، هویداست که پنجهٔ خیال او از این گیراتر است:

ای که انکار کنی عالم درویشان را
تو چه دانی که چه سودا و سر است ایشان را؟!

* * *

کیست آن کش سرِ پیوند تو در خاطر نیست؟
یا نظر با تو ندارد، مگرش ناظر نیست؟!

* * *

این بوی روح‌پرور از آن کوی دلبر است،
وین آب زندگانی از آن حوض کوثر است.

احتمال قوی این است: خواجه در کار خود نه سلاست و متانت، بلکه محض طرز سخن خواجو را پیروی کرده است.

پس، مرادِ حافظ چه هست؟ سلاست و متانت نیست؟ «طرز سخن خواجو» چه معنی دارد؟

می‌توان احتمال داد که شعر خواجو از این دو جنبه توجه خواجه را جذب کرده باشد: ۱. درونمایه، ۲ـ وجه لفظی (شکلی).

و اما درونمایه. می‌تواند به این معنی باشد که میان عاشق و معشوق و کسانِ دیگر، در شعر این دو شاعر، یعنی خواجو و خواجه، مانندیِ نزدیک به مشاهده می‌رسد. چنانچه عاشقان در شعر این دو شاعر چنین عمومیت را دارند که دوستدارِ سختِ می هستند، سخت مست هم هستند، و در عشق و عاشقی سخت استوار و وفادارند. مفهوم‌های «می» و «مستی» در بیشترین شعر این دو شاعر حضور دارند، گاهی نقش حل کننده هم بازیده‌اند.

توجه کنید: خواجو می‌گوید:

آخر ای باده‌پرستان، رهِ میخانه کجاست؟
تا کنم دلقِ مرقّع گروِ باده‌فروش
یارب، آن می ز کجا بود که دوش آوردند
که چنان مست ببردند مرا دوش بدوش
چون کشم بار فراق تو بدین طاقت و صبر؟
چون دهم شرحِ جفای تو بدین دانش و هوش؟!

باید گفته شود که عاشق در شعر خواجه هرگز نسخه‌ای از غزل خواجو نیست، بلکه این از وی کامل‌تر و رخشان‌تر است. ملاحظه شود، چنانچه این معنی که خواجو گفته است:

من نه آنم که ز کویش بجفا برگردم گر براند ز در آن حورِ پری‌زاد مرا

و این معنی را که خواجه می‌گوید:

چرخ بر هم زنم، ار غیرِ مرادم گردد، من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک!

وزن این دو شعر یکی است؛ عبارهٔ «من نه آنم» عیناً تکرار می‌شود، اما هدف‌ها متفاوتند.

زاهد و ساقی و پیر در شعر خواجو چهره و هویت و جایگاه خاصهٔ خود را دارند. چنانچه زاهد و خواجه و صوفی و عابد همیشه سنگ ملامت می‌خورند، و اما پیر همیشه موردِ حسنِ توجهِ گرم قرار می‌گیرد. چنانچه:

صوفیّ و زهد و مسجد و سجاده و نماز ما و میِ مغانه و روی نگار خویش

بیتی دیگر:

خرقه رهن خانهٔ خمّار دارد پیر ما ای همه رندان مریدِ پیرِ ساغرگیر ما

پوشیده نیست که در شعر حافظ نیز هم پیر، هم زاهد و عابد و امثال آنان چهرهٔ مشخص خود را دارند.

در مورد معشوقه همین اشاره کافی است که این لعبت در شعرِ هر دو سخنور چهرهٔ گرم و خیره کنندهٔ خود را داراست. به این دو نمونه توجه شود.

خواجو سروده است:

بر سرِ کوت گر از باد اجل خاک شوم شعلهٔ آتشِ عشقِ تو زند عظم رمیم

خواجه در پیروی از همان قالب گفته:

بعدِ صد سال اگر بر سر خاکم گذری سر برآرد ز گِلم رقص‌کنان عظم رمیم

ولی از این حقیقت چشم نباید پوشید که دلبرِ خواجه با دلبرِ خواجو قیاس‌پذیر نیست: وی در لطف و فیض و برکت بی‌مانند است، یعنی که سخنورِ بزرگ به نیروی تخیُّلِ آسمان‌گیرِ خود، محبوبه را به بالاترین نقطهٔ کمال و جمال می‌رساند، و در پرتوِ آن جمال و کمال، خود نیز آب و تاب می‌یابد. بیتِ بالا به این گواه بود، مثالی دیگرش این بیت است:

آنکه در طرز غزل نکته به حافظ آموخت یارِ شیرین سخنِ نادره گفتار من است

در این حکمِ خداوندِ سخن مبالغه جای ندارد، بلکه حقیقتی است که می‌توان تصور

کرد. نکته اینجاست که وی دلدادهٔ خود را بی‌اندازه و بی‌مانند دل داده است، و بی‌اندازه احترامش می‌گزارد، و با تمام هستی می‌کوشد، و خواب و خور و همه را بر باد می‌دهد، تا شایسته‌ترین سخن را گوید و بلندترین هنر را به کار گیرد، و ... و موفق هم می‌شود.

در همین گیرودارِ شاعرانه، خود آب و تاب می‌یابد، به کمال می‌رسد، چرا که نمی‌خواهد و نمی‌تواند دربارهٔ وی سخنی سُست گفته باشد.

از نقل چنین مثال خودداری می‌شود، تا رشتهٔ سخن به درازا نکشد. هر خوش‌ذوقی به آسانی می‌تواند نمونه‌هایی را از دیوان حافظ پیدا کند.

بهتر آن است به عمومیت و مشترکات آثار آن دو بزرگوار پرداخته شود.

در این بیت خواجو واژه «زار» در محور قرار دارد، ازاین‌رو، در دو مصراع چهار بار آمده است:

اگر زار کُشی، می‌کُش و بیزار مشو! زاری‌ام بین و از این بیش میازار مرا!

معنی‌های «زار کُشتن»، «بیزار شدن»، «زاری (خواری) دیدن»، «آزار دادن» با همدیگر بستگی دارند.

مثالی دیگر:

چون ما شکارِ آهوی شیرافکنِ تواییم گر می‌کُشی، به دور میفکن شکار خویش

«آهوی شیرافکن» که خواجو آن را بارها و بر جایگاه آورده است، از نگاهِ صور خیال بسی زیبا و ظریفانه است.

باز یک بیت:

عمری تو و، بی‌عمر نمی‌شاید زیست جانی تو و، ترکِ جان نمی‌باید گفت

محبوب، عمر است و جان است، و جانداری نمی‌تواند بی‌عمر و بی‌جان موجود باشد.

مثالی دیگر:

عمری‌ست که آن عمر عزیزم بشد از دست

ماهی‌ست که آن طلعت چون ماه ندیدم

مانندِ این لطف‌ها را که استادِ بی‌همالش حکیم نظامی بسیار می‌گفت، بسیار می‌توان آورد. اما با دو مثال بسنده می‌شود.

مثال یکم:

صوفی، بیا که آینه صافی‌ست جام را تا بنگری صفای می لعل‌فام را

مثال دوم:

با دلآرامی مرا خاطر خوش است کز دلم یکباره بُرد آرام را

آن لطفی که در بیت یکم: صوفی ـ صافی ـ صفا، و دوم: دلآرام ـ دلم ـ آرام دیده می‌شود، موجب شیرینی و گوارایی شعرها شده‌اند.

با نظرداشت مثال‌هایی که در آثار آن دو سخنور دیده می‌شوند، می‌توان تخمین کرد که خواجه حافظ در ایام جوانی که مصروفِ آموزش شعر و شاعری بود، به هنر خواجو گرم گرویده، و دل بسته، و آن هنر را از خود کرده است؛ ولیکن در چارچوبِ آن محدود نمانده، بلکه کوشیده و مشرّف گردیده تا هنر را به حد اعجاز برساند.

به این معنی، لسان‌الغیب اسرار هنر را در ابتدا از خواجوی کرمانی آموخته است، یعنی که شاگرد مکتبخانهٔ او بوده است. عجب نیست، آنها نزدیکیِ شخصی هم داشته باشند.

ازبس خواجه با طور خواجو رفته، اگرچه از وی بالا هم گذشته، بنا بر همتِ والایی که داشت، خودستایی نکرده است، حتی استاد غزل سعدی را نپسندیده، احترامِ نخست استادِ خود را به جای آورده است.

این مناسبت، حقیقتی را بار دیگر نشان می‌دهد که هنر هر اندازه بلند، پایهٔ همت همان اندازه بلند و بلندتر خواهد بود. یعنی: حُسن، بالای حُسن؛ دُرُست، حُسنت به اتفاق ملاحت، جهان بگرفت!

همتِ خواجه آموزنده است.

دو نشان شعر عالی

۱

در سخن بدیع نه تنها هر مصراع و عباره و واژه، بلکه هر حرف و آوا نیز از اهمیتی ویژه برخوردار است. سخنوران حقیقی و صاحب استعداد به طرز استعمال کلمه و عباره‌ها، همین‌طور موقع و ماهیت حرف و آواها، سازگاری آنها با ماهیت مضمون افاده‌شونده اعتباری جدی می‌داده‌اند.

خواجه حافظ نیز در این میدان ــ نشر حروف (alliteratsiya) ــ بی‌طرف نبوده، بلکه توجهی جدی می‌کرده است. این بزرگوار در شعرهای خود که لطافت و سلاست آنها را میلیون‌ها خوانندگان دنیا و در این دوران دراز اعتراف کرده‌اند، هر حرف هجا را وابسته با معنی مصراع و بیت مورد استفاده قرار داده است. توجه شود به این بیت:

تاب بنفشه می‌دهد طرهٔ مشکسای تو پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو

اینجا سخن از حسن و زیبایی رفته و معنی دلچسب با یاری آواهای نرم و فارم «ا»، «ب»، «پ»، «ش»، و... افاده یافته، یعنی معنی لطیف از طریق شکل لطیف بیان شده است.

نگاه کنید این بیت را:

بیا، تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم

فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

نمودار است که معنی‌های این دو مصراع یکسان نیست: در مصراع یکم نرمی و

لطافت جا دارد، و در مصراع دوم جامهٔ سیاسی و اجتماعی دربر می‌کند: چنانچه «سقف» و «طرح» هم در معنی و هم در آهنگ جذب توجه می‌کنند. اما گفتنی است، شاعر به معنی خراشنده به یک بار گذر نمی‌کند، بلکه در پایان مصراع یکم می‌آرد: ساغر اندازیم.

در بیت دوم نیز شاعر با همین راه رفته است:

اگر غم لشکر انگیزد کـه خـون عـاشقان ریـزد

من و ساقی به هم سازیم و بنیادش براندازیـم

آواز «ز» که در بیت نخست تنها در قافیه آمده بود، در بیت دوم بیشتر دیده می‌شود؛ اینجا «غ» و «ق» هم کاربرد می‌یابند. و اما شاعر بزرگ از صنعتی دیگر: نظم مسجع سود می‌جوید: انگیزد، ریزد، سازیم، براندازیم را مورد استفاده قرار می‌دهد تا از درشتی معنوی کاسته شود.

موافقت و مطابقتِ تامهٔ اهمیتِ مضمون با خاصیت آواها را از این دو بیت زیرین هم دیدن ممکن است. مضمون بیت مطلع، توصیف حسن محبوبه است و شاعر هـم ایـن معنی لطیف را در مجموع حرف‌های بی‌جرنگ گوش‌نواز ادا کرده. بیت یکم:

ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما! آفـتاب خـوبی از چـاه زنـخدان شـما!

و اما در بیت دوم سخن از بی‌پروایی و بی‌رحمی محبوبه می‌رود، و این معنی با یـاری حرف‌های صامت (همانند «د»، «ذ»، «ر»، «خ»، «گ»، «ق») درج یافته است:

دور دار از خاک و خون دامن، چو بر ما بگذری

کـاندر ایـن ره گشـته بسـیارند قـربان شـما!

در این بیت شاعر از درد تنهایی سخن می‌گوید، و این درد تلخ را با یاری حرف‌های صامت و «آ» های بسیاری به قلم می‌دهد که نمی‌توان به هنر آن بزرگوار تن نداد:

سینه مالامال درد است، ای دریغا، مرهمی!

دل ز تنهایی به جان آمد، خدا را، هـمدمی!

نه تنها بیت‌ها، بلکه مصراع‌های یک بیت نیز شکل‌های متفاوتی را دارند، یعنی در یک مصراع حرف‌های گوشنواز آیند، در مصراعـی دیگـر حـرف‌های گـوش‌خراش بـیشتر کاربرد پیدا می‌کنند، چنانچه:

ای نسیم سحر، آرامگه یـار کـجاست؟ منزل آن مه عاشق‌کش عیار کجاست؟

البته که معنی‌های این دو مصراع، مخالف یکدیگر نیستند: در هر مصراع، شاعر دنبال نشانی یار است، ولی اگر در مصراع نخست شخصیت یار، ناروشن باشد، در مصراع دوم روشن می‌گردد: وی عاشق‌کش و عیار است. معنی تند مصراع دوم را «ز» و «ق» در واژه‌های «منزل» و «عاشق‌کش» تندتر کرده‌اند.

بدین‌ترتیب، یکی از نکته‌های گوارای شعر خواجهٔ شیراز این بوده که آن بزرگوار در گزینش واژه، به ویژگی‌های صوتی نیز توجه می‌کرده، و برای به هدف رساندن مراد اصلی، از این امکانات ارزشمند زبان پارسی دری، استادانه سود می‌جسته است.[1]

۲

خواجه حافظ، در شمار صنعت‌های مهم ادبی، از نظم مسجع نیز ماهرانه استفاده کرده است. چنانچه ملاحظه شود این بیت:

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را

روشن است که در این نوع صنعت ادبی، بیت به چهار پارهٔ برابر تقسیم شده، سه پارهٔ اول قافیهٔ جداگانه داشته، پارهٔ چهارم با قافیهٔ عمومی شعر یکی خواهد بود.

گفتنی است که صنعت سجع نوع‌ها دارد. سجع بیت بالا را مطرف می‌گویند، چراکه واژه‌ها مسجع (هم‌قافیه) هستند، اما موزون نیستند.

اگر واژه‌های مسجع، موزون نیز باشند، آن‌را متوازی می‌گویند، چنانکه در این بیت خواجه، فرزانه، میخانه و پیمانه هم‌قافیه و هموزن نیز هستند:

الا، ای پیر فرزانه، مکن منعم ز میخانه

که من در ترک پیمانه دلی پیمان‌شکن دارم

گاه‌گاهی، سخنورانی که هنرشان حرف ندارد، مسجع را مردّف نیز می‌کنند. چنانکه در این بیت «من» ردیف است:

---

۱. این مطلب سال ۱۳۵۰ ش. ۱۹۷۱ م. نوشته شده، از جمله در کتاب فروغ شعر جان پرور (دوشنبه ۱۹۸۴) به چاپ رسیده بود. در ایران مقالهٔ عالی دانشمند بزرگوار، روانشاد دکتر پرویز ناتل خانلری «نغمهٔ حروف» به نظر رسید: پرویز ناتل خانلری هفتاد سخن. ج ۱. تهران: توس، ۱۳۶۷. ص ۱۶۹ ـ ۱۷۴.

عشق تو سرنوشتِ من، خاک درت بهشتِ من
مهر رخت سرشتِ من، راحت جان رضای تو

این هم نشانی از کارنامهٔ شاعرانهٔ حافظ است که دریای احساساتش لبریز می‌گردد و اما نشانی از تکلف دیده نمی‌شود. توجه شود به این بیت که «خوش» ردیف بوده، به لطایف معنی افزوده است:

چو در دست است رودی خوش، بزن مطرب سرودی خوش
که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سراندازیم

در این بیت، شاعر سجع مطرف: «خرامان» و «گلستان» را به کار برده، از فعل «کن» ردیف ساخته است:

شمشاد خرامان کن، و آهنگ گلستان کن تا سرو بیاموزد از قد تو دلجویی

بیتی دیگر که سجع و ردیف را همراه دارد:

چون عمر تبه کردم، چندان که نگه کردم در کنج خراباتی افتاده خراب اولی

استفاده از این نوع‌های نظم مسجع سخت دشوار است و شاعر را سوی تکلف می‌کشد، و او به ناچار معنی را قربان شکل می‌کند. و اما خواجه حافظ که تلاش کرده، و مسلم است، موفق هم گشته تا هر دو رشتهٔ شعر عالی: هم مضمون عالی، هم شکل عالی را در یک کف نگاه دارد، نمی‌توانست در این کار بسیار بپردازد.

و اما وی نوعی دیگر سجع ـ تشتیر را بیشتر به کار برده است. در این نوع شعر مسجع، سجع تنها در مصراع یکم رعایت می‌شود، چنانچه:

بوسیدن لب یار اول ز دست مگذار کآخر ملال گردی از دست و لب گزیدن

گفته شد، می‌توان باز هم تأکید کرد، که خواجه دنبال معنی رفته است و از پی سخنبازی، نه. هر کجا معنی اقتضای لطیفی داشته است، شاعر سجع آورده، خواه در مصراع یکم و خواه در مصراع دوم. نگاه کنید به این دو بیت:

به کجا برم شکایت؟ به که گویم این حکایت؟
که لبت حیات ما بود و نداشتی دوامی
عجب از وفای جانان که تفقدی نفرمود
نه به خامه‌ای سلامی، نه به نامه‌ای پیامی

این نکته جالب است که بیشترین بیت‌های مسجع در موضوع‌های عشقی و جوانی، در بیان طرب و شادی، وصال و فرح گفته شده‌اند. چنانچه:

می‌بیغش است، بشتاب، وقتی خوش است، دریاب!

ســـالی دگـــر کـــه دارد امـید نـوبهاری؟

در دیوان اشعار آن بزرگمرد نوعی دیگر از شعر مسجع به نظر می‌رسد: بخش‌های یکم از مصراع‌ها مقفّا هستند و مصراع‌های دوم آزاد، که این نوع را عطاءالله محمود حسینی نیشابوری «تجزیه» نامیده بود. خواجه گفته است:

از دست زاهـــد کـــردیم تـــوبه وز فـــعل عـــابد اســـتغفرالله

جـانا چـه گـویم، شـرح فـراقت چشمی و صد نم، جانی و صد آه...

در آثار این شاعر شیرین‌سخن غزل‌هایی را می‌توان دید که سراپا سجع دارند. چنانچه در این غزل که هم با معنی لطیف، هم با شکل دلنشینش، بسیار مشهور است، بجز از بیت مطلع، سجع چاربهره رعایت شده است:

آن کیست کز روی کرم با مـا وفـاداری کـند؟

بر جای بدکاری، چو من یک دم نکوکاری کند!

اول به بانگ نـای و نـی آرد بـه دل پـیغام وی

وان‌گه به یک پیمانه می با من وفـاداری کـند...

این نکته بس جالب است که حافظ نوعی نسبتاً نادر سجع: متوازن را نیز به کار برده است. چنانچه در این بیت واژه‌های «جعدش»، «ارزد» و «بودی» هموزن هستند و هم‌قافیه نه:

آن طره که هر جعدش صـد نـافهٔ چـین ارزد،

خوش بودی، اگر بودی بوییش ز خوشخویی

در بیت زیرین که آن را مرصع نیز گفتن ممکن است، هم سجع متوازنِ «بوسی» و «بویی» دلنشین است، هم «لب» با «می»، «گیری» با «نوشی»، «رخ» با «گل» همسنگ آمده‌اند:

مسند به گلستان بر، تا شاهد و ساقی را لب‌گیری و رخ بوسی، می‌نوشی و گل بویی

شعر مسجع از صنعت‌های دشوار ادبی به شمار می‌آید، در کنار وی صنعت دیگر کمتر

به‌کار می‌رود. و اما خواجه حافظ که هنرش همه را در حیرت آورده، اینجا نیز موافق بوده است، چنانچه:

خار، ار چه جان بکاهد، گل عذر آن بخواهد تلخی باده سهل است در جنب ذوق مستی

و اما پنداشتن که سجع تنها در شعر عشقی کاربرد داشته است، درست نخواهد بود. بیت‌ها، حتی غزل‌های کامل دیده می‌شوند که معنی‌های گوناگون زندگی را دربرکرده‌اند. چنانکه در این بیت:

تا فضل و عقل بینی، بی‌معرفت نشینی یک نکته‌ات بگویم: خود را مبین و رستی

و اما یک غزل کامل:

دلبر که جان فرسود از او، کام دلم نگشود از او
نومید نتوان بود از او، باشد که دلداری کند
گفتم: گره نگشوده‌ام زان طره تا من بوده‌ام
گفتا: منش فرموده‌ام تا با تو طراری کند!
پشمینه‌پوش تندخو از عشق نشنیدست بو
از مستی‌اش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند
چون من گدای بی‌نشان مشکل بود یاری چنان
سلطان کجا عیشی نهان با رند بازاری کند؟!
زان طرهٔ پرپیچ و خم سهل است اگر بینم ستم،
از بند و زنجیرش چه غم؟ هر کس که عیاری کند؟!
شد لشکر غم بی‌عدد، از بخت می‌خواهم مدد
تا فخرالدین عبدالصمد، باشد که غمخواری کند
با چشم پرنیرنگ او، حافظ مکن آهنگ او
کآن طرهٔ شبرنگ او بسیار طراری کند

بدین‌ترتیب می‌توان گفت، خواجه حافظ که ممتازترین شاعر هنرمند زمان، بلکه زمان‌ها، بوده است، برای به قلم دادن درونمایهٔ غنایی عشقی، پند و اندرز و... از نوع‌های نظم مسجع ماهرانه استفاده برده است.

جداگانه باید گفته شود که در هیچ بیت یا مصراع حافظ، سجع به معنی خلل نرسانده،

بلکه موجب وحدت شکل و مضمون، و حسن عالی کلام گردیده است. حافظ کوشیده، و موفق هم گردیده، تا معنی بلندترین باشکلی مناسب‌ترین به قلم آید.

در این نوع صنعت ادبی نیز کسی را از میان سخنوران پارسی‌گو نمی‌توان پیدا کرد که در پهلوی خواجهٔ شیراز گذاشتن ممکن باشد.

خواجه حافظ و تیمور لنگ[1]

خواجهٔ شیراز، میان تاجیکان، همانند حکیم فردوسی، از جایگاهی بسیار بلند برخوردار است. ایران‌شناس شناختهٔ روس، روانشاد الکساندر نیکولایویچ بولدیروف (۱۹۰۹-۱۹۹۳ / ۱۲۹۰-۱۳۷۴) که سال‌ها در تاجیکستان زیسته، با کار فرهنگی شغل ورزیده و دلبستگی گرم تاجیکان را به حافظ دریافته، به نشان کار خیری، گزیده‌ای از غزل‌های آن شیرین‌سخن را آماده، و با پیشگفتاری شایسته، در سال ۱۳۲۲/۱۹۴۱ به رسم‌الخط لاتین چاپ و نشر نمودند. سال‌های بعد، پژوهشگران و ادیبانی، مانند: پروفسور حسین‌زاده، پروفسور میرزازاده، پروفسور افصح‌زاد، شاعر شنبه‌زاده، دکتر خانم نظیره قهاراوا، پروفسور نصرالدین‌وف، و ... دست به باغ جاویدانهٔ حافظ بُردند: یا آثارش را به چاپ رساندند و یا پژوهش انجام دادند. همین امروز هم دو تن از ادبیات‌شناسان تاجیک با این کار شرافتمندانه مشغول هستند: دکتر ولیجان صمد روشن کرده‌اند که یک غزل شورانگیز آن استاد غزل: «اگر آن ترک شیرازی ...» به ۳۹ زبان دنیا، در مجموع ۸۲ بار برگردان شده است که از آن جمله ۱۳ ترجمه به زبان روسی است؛

---

۱ در هفتمین همایش زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه هرمزگان، ۲۱ بهمن ۱۳۷۸ خوانده شده است. همچنین چاپ شده در: مجموعهٔ مقالات همایش سالانهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه هرمزگان، همایش هفتم، ۱۳۸۰، ص ۲۴۷-۲۵۱.

دکتر شریف‌مراد اسرافیل‌نیا، با این وجود که قرن‌هاست با شرح و تفسیر آثار آن بزرگوار مشغول هستند و کتاب‌هایی گرانسنگ هم نوشته شده‌اند، به این کار دلخواه دست زده، به فرهنگی تازه دست زده و گفتنی‌های نو هم پیدا کرده‌اند.

شاید یکی از نشانه‌های بزرگیِ بزرگان در جهان متمدن همین باشد که از سویی بزرگی‌شان روشن‌تر می‌گردد، از سوی دیگر، پرسش‌هایی نو و تازه پیش می‌آیند.

یکی از پرسش‌هایی که جای پاسخش همچنان خالی است، به مناسبات خواجه حافظ و تیمور لنگ بستگی دارد. قرن‌هاست که این موضوع مورد گفت‌وگو بوده، و هست، و اما هنوز هم کورِ گِره باز نشده است. در حالی که پژوهش‌هایی جداگانه را هم در اختیار داریم: مانند مقاله‌های سیدمحمد علی جمال‌زاده، دکتر علی‌اصغر حریری، و...

دکتر حریری دیدار حافظ و تیمور را باور ندارد و آن را افسانه می‌داند.[۱] پاسخ ایشان بر زمینهٔ گفتارهای جمال‌زاده صورت گرفته که در «ارمغان» به چاپ رسیده بود.[۲]

کمینه نیز این ادعا را ندارد که گِرهِ را باز کرده باشد، تنها می‌خواهد توجه حافظ‌شناسانِ توانا بدان جلب گردد، چرا که این نکته دلالت بر جایگاه اجتماعی لسان‌الغیب می‌کند.

انگیزهٔ توجه بنده، عقیدهٔ یک تن پژوهشگر آذربایجان شوروی بوده که با استناد بر یک بیت از حافظ «ثابت کرده» که: استاد رودکی سمرقندی، بنیانگذار ادبیات یگانهٔ فارسی تاجیکی، ترک بوده است، از ترکان بومی سمرقند باستانی. دکتر یوسف ضیاء شروانی بر اساس این بیت خواجه:

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز نسیمش «بوی جوی مولیان آید همی»

نوشته بود، با اعتمادی کامل: «حافظ از ترکان بومیِ سمرقندِ باستانی بودنِ رودکی را روشن و آشکار (bālee chem yasnā) تأکید کرده است».[۳] ادعای این نویسنده، البته

---

۱. علی‌اصغر حریری. «امیر تیمور و خواجه حافظ». ارمغان، سال ۵۹، دورهٔ ۲۶، شمارهٔ ۱۰، دی ۱۳۵۶، ص ۴۶۰.

۲. چنانچه نک: ارمغان، دورهٔ ۴۶، ۲۵۳۶، شماره‌های ۱، ۲، ۳، و ...

3. Jusufziyā Shervānī. Āb ādnām beyte Khafiza ā Rudakī. Tezisi dākladāv Vtārāy Vsesāyuznāy Kānferensii vāstākāvedāv. Leningrad, 1962.

کرای گفت‌وگو نمی‌کند. با این وجود، موضوع لایق بحث هست: این «ترک سمرقندی» که خواجه می‌گوید، کیست؟ و تضمین مصراعی از استاد رودکی چه معنی می‌تواند داشته باشد؟

بیت مورد نظر، از غزلی است مشهور، با این مطلع:

سینه مالامالِ درد است، ای دریغا، مرهمی!
دل ز تنهایی به جان آمد، خدا را، همدمی!

این بیت در بسیاری از چاپ‌های آثار خواجه، چنانچه علامه قزوینی ـ قاسم غنی (ص ۳۳۲)، یحیی قریب (۱۳۵۴، ص ۴۷۵)، عبدالعظیم صاعدی (۱۳۷۰، ص ۵۱۶)، خلیل خطیب رهبر (۱۳۷۱، ص ۶۴۰)، و ... در همان شکل آمده که آورده شد.

همزمان، موردهایی نیز دیده می‌شوند که تهیه‌گران مصراع دوم را در شکل‌های دیگر آورده‌اند، چنانچه، مسعود فرزاد (۱۳۷۱، ص ۱۳۷۰):

کز لبانش بوی خون مولیان آید همی.

سلیم نیساری (۱۳۷۱، ص ۴۱۱):

کز لبانش بوی خون عاشقان آید همی.

چاپ عکسی نسخهٔ شاهان مغلیه (پتنه، ۱۹۹۳، ص ۳۳۳):

کز نسیم عنبرینش بوی جان آید همی.

به نظر می‌رسد، حق با استاد خرمشاهی باشد که ضمن نقد مفصل و ارزشمند خود به متنِ تصحیح کردهٔ دکتر نیساری نوشته‌اند: «یک چنین تصویر هیولایی ـ دراکولایی، از شعر حافظ یعنی در واقع از تصحیح عالی و علمی استاد نیساری بعید است».[۱]

همین غزل حافظ تصویرهای شاعرانه‌ای دارد قابل اندیشه، مانند: «چاه صبر»، «شمع چگل»، «شاه ترکان»، «رستم»، «رهروی جهانسوز»، و ... و اما در مرکز این سلسله، بی‌گمان، «ترک سمرقندی» و «شاه ترکان» جای گرفته‌اند و موردگفت‌وگوهایی بوده‌اند، و امروز هم هستند. در تفسیر «شاه ترکان»، ولی بیشتر «ترک سمرقندی»، اندیشه‌هایی ابراز

---

۱. بهاءالدین خرمشاهی. «اوجی دیریاب و کوششی کامیاب در تصحیح دیوان حافظ». فصلنامهٔ هنر، زمستان ۱۳۷۸، دورهٔ جدید، ۴۲، ص ۲۴۷.

شده. چنانچه به عقیدهٔ استاد زرین‌کوب[۱] و استاد فرزاد[۲]، این «ترک سمرقندی»، تیمور است، و اما به پندار دکتر خطیب رهبر «شاهد زیبای شهر سمرقند» است.[۳]

حدسی نزدیک به یقین می‌تواند این باشد که این «ترک سمرقندی» در واقع، تیمور است؛ همانی که سربداران را از میان برد.

وی ــ تیمور ــ که سال ۷۷۱ق. / ۱۳۶۹م. بر تخت نشست، هر شهری را فتح می‌کرد، اهل هنر، بویژه معماران را، در سمرقند گِرد می‌آورد، و این رفتار موجبِ کسبِ شهرتِ فرهنگ‌دوستی و هنرپروری او می‌شد. از سوی دیگر، شاه‌شجاع (ف ۷۸۶ق. / ۱۳۸۴م.)، از خاندان آل‌مظفر که در آغاز حکومتش حافظ از وی خوشنود بود، رفته‌رفته راه ظلم و ستم را پیش گرفت. به نوشتهٔ استاد دستغیب، «پادشاهی شاه شجاع برای مردم سخت و طاقت‌فرسا بوده است. فساد و نابسامانی در همه جا ریشه دوانیده. بیدادگری شاه‌شجاع تا آن اندازه است که حتی فرزندان خود را هم کور می‌کند».[۴]

می‌توان تصور کرد، حافظ که از بیدادی‌های محیط خود به ستوه آمده است، و همزمان شنیده که مردی از سمرقند سر بر زده، و عدالت را گسترش می‌داده، و از هنر و هنرور پشتیبانی می‌کرده ــ درست، همان طوری که امیران سامانی انجام می‌دادند ــ دعوت از مردمش به عمل آورده است، تا: خاطر بدان دادگستر بدهند، تا از نسیم وی شیراز، مانند بخارای روزگار رودکی و سامانیان، شکوفا گردد.

این اشاره نیز بیجا نیست، شعر استاد رودکی برای باز پس خواندنِ امیر سامانی به بخارا سروده شده که وی مدت مدیدی از پایتخت (در هری یا مرو) به سر می‌بُرد.[۵] تضمین یک مصراع از آن قصیدهٔ دلپذیر، و آن هم پیش از بیتِ مقطع، نفعی بر تخمینِ دعوت تیمور به شیراز، داشته می‌تواند.

---

۱. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب. از کوچهٔ رندان. دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ. تهران، بی‌تا، ص ۸۸.

۲. مسعود فرزاد. حافظ. صحت کلمات و اصالت غزل‌ها. «س» تا پایان «ی». تهران، ۱۳۴۹، ص ۱۳۷۱.

۳. دیوان حافظ، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. تهران، چاپ نهم، ۱۳۷۱، ص ۶۴۱.

۴. عبدالعلی دستغیب. «حافظ و رویدادهای اجتماعی همزمان او». پیام نوین، شمارهٔ ۵ (۱۰۵)، مرداد و شهریور ۱۳۵۲، ص ۴۳.

۵. نک: نظامی عروضی سمرقندی. چهار مقاله، به تصحیح علامه محمد قزوینی، به شرح دکتر محمد معین. تهران، ۱۳۷۲، ص ۴۹ـ۵۴.

و اما حسن توجه حافظ به تیمور پایدار نماند، بلکه به نفرتی سوزان بدل شد. معلوم است که تیمور در سال ۱۳۸۰-۱۳۸۱ به خراسان لشکر کشید، در هرات کله‌مناره ساخت، نشاپور را گرفت، در اصفهان از هفتادهزار، به قولی دیگر دویست هزار[1]، سر بریده، مناره درست کرد؛ چهار بار (۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۸، ۷۸۰) به خوارزم تاخت، و اما خوارزمیان دلاور و غیور هر باری شوریدند، و گماشتهٔ امیر را واژگون کردند. تا اینکه بار پنجم، عاقبت در ۱۳۹۱/۷۹۳ تیمور لشکر کشید و از آتش غضب همه را سوخت: مردم را قتل‌عام کرد، پایتخت ــ شهر اورگنج را ــ شدگار کناند، و جو کاراند و آب سر داد. و از آن زمان است آن شهر آبادان، خاستگاه دانشمندان و عارفان جهانی، به محلی متروک تبدیل یافت و خرابه‌اش اکنون در کویر ترکمنستان، با نام «کهنه اورگنچ» موجود است. و سببِ زنده ماندنِ این نام هم آرامگاه شاعر و عارف بزرگ خوارزمی شیخ نجم‌الدین کبری بوده است.

فاجعهٔ خوارزم به اندازه‌ای بوده که دودِ تُندش به شیراز هم رسیده، و دماغ خوش‌دماغان را هم ترکانده است. کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی (۸۱۶-۸۸۷) که روزگار تیمور را به رشتهٔ سخن درکشیده است، می‌گوید: «به طرفةالعینی شهر خوارزم مسخر شد و خزاین و دفاین چندین سالهٔ امیر با یک غود به دست لشکر منصور افتاد و تخریب عمرانات و انواع بیداد در آن خطه روی داد. و چون بلدهٔ خوارزم موطن ثنادید عالم و مسکن نهادیر بنی‌آدم بود، آوازهٔ خرابی آن‌چنان در اطراف جهان اشتهار یافت که بلبل دستان‌سرای مولانا حافظ را در گلشن شیراز به این زمزمه آواز درآورد».[2]

مطلع غزلی که خواجه از آن حادثه به شور آمد و سرود، این است:

سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی

خطاب آمد که: «واثق شو به الطاف خداوندی».

و در پایان، پیش از بیتِ مقطع، می‌گوید:

به ترکان دل مده حافظ، ببین آن بی‌وفایی‌ها

که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی.

---

۱. نک: احمدعلی رجایی بخارایی، فرهنگ اشعار حافظ. چاپ سوم، ۱۳۵۸، ص ۴۶۰-۴۶۱.

۲. کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی. مطلع‌السعدین و مجمع‌البحرین. به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی.

گفتنی است، در بعضی نسخه‌های خطی دیوان حافظ نبوده، و از همین سبب در بعضی چاپ‌ها نیز راه نیافته است. در بخشی از کتاب‌هایی که بیتِ بالا را دارد، به جای «ترکان» در صدر بیت، واژهٔ «خوبان» آمده است. استاد مسعود فرزاد که در حق حافظ کار بزرگی را انجام داده است، بدل‌های نسخه‌ها را نشان می‌دهد و می‌گوید: به خوبان. «عه»: به ترکان. این بسیار خوب نسخه بدلی است ولی چون در مصراع دوم نیز «ترکان» داریم گمان می‌کنم مناسب باشد که همان کلمه اینجا تکرار نشود».[۱] به نظر می‌رسد، حال برعکس باشد، یعنی شاعر بزرگ، به خاطر تأکید مطلبِ خویش، مفهوم مرکزی را در صدر جا داده، و با همین هدف، آن را در مصراع دوم به تکرار آورده است. از سوی دیگر، معنی «به خوبان دل ندادن» با ذوق حافظ کاملاً بیگانه است؛ حافظی که خوبان‌پرست بود.

درست، بعضی از پژوهشگران، چنانچه استاد جلال‌الدین همایی[۲]، هیچ شکی ندارند که این بیت در آن شعر موجود بوده، و منظور شاعر هم سفاکی‌های تیمور لنگ است، نه چیزی دیگر.

و اما چرا این بیت ارزشمند در بسیاری از نسخه‌های قلمی دیده نمی‌شود؟ به پندار کمینه، سببِ اصلی در «ارزشمند» بودنِ همین بیت نهان باشد: یعنی آن بیتی سیاسی است، و تُند و سوزنده، و «قهرمانش»، یعنی تیمور هم روشن و آشکار خوانده می‌شود. ازاین‌رو، امکان دارد که هوادارانِ شاعرِ بزرگ، به خاطرِ ایمن ماندن نام شاعر و آثار وی، این بیت را انداخته، و یا دیگر کرده باشند. اگر حادثه‌های سیاسیِ مشابه، از دوران گوناگون و کشورهای مختلف که این «تصحیحات» را فراوان تجربه کرده‌اند، ملاحظه شود، تخمین مذکور چندان از حقیقت دور نمی‌نماید.

حتی شرف‌الدین علی یزدی (ف ۸۵۸ ه. / ۱۴۵۴ م.) که ظفرنامه را در ستایش تیمور نوشته است، نتوانسته است از اشاره‌هایی خودداری کند:

وگر آتشِ قهرش افروختی، به یک شعله زان کشوری سوختی.
به کوه ار ز کین سایه انداختی، چو یخ پیش خورشید بگداختی [...]

---

۱. مسعود فرزاد، حافظ، ص ۱۲۴۶.

۲. جلال‌الدین همایی. مقام حافظ، چاپ دوم، بی‌تا، ص ۲۵-۲۶.

دم از کـین او کس بـه عـالم نَـزَد، وگـر زد، دگـر در جـهان دم نـزد.

حافظ در بیتی تیمور را «صوفی دجال...» می‌نامد، و حضور حضرت مهدی را می‌خواهد:

کجاست صوفی دجال فعل ملحد شکل؟ بگو، بسوز کـه مـهدی دیـن‌پناه رسـید!

میان پژوهشگرانی که در بررسی آثار خواجه قلم برداشته، و در «تُرک سمرقندی» و «تُرکان سمرقندی» تیمور لنگ را شناخته‌اند، استاد فرزاد هم هست. ایشان نوشته: «اگر از «ترک سمرقندی» منظورِ حافظ امیر تیمور بوده، و اگر ایـن غـزل («سینه مـالامال درد است...» ـ ر. م.) اشاره‌ای به سفاکی‌های او می‌کند، معلوم است که حافظ مجبور بوده است سخن در پرده بگوید و با جلب توجه خواننده یا شنونده به «بوی جوی مولیان» که مسلماً در میان اهل ادب شیوع وافر داشته است منظور اصلی خود را پنهان کند چنانکه جز «اهل راز» کسی آن را درک نکند».[1] این توجیه چندان نمی‌چسبد، چرا که سخن در پرده گفتن از ویژگی‌های قانونی شعر به شمار می‌آید.

و اما دکتر حسینعلی هروی که نقدی مفصل به کار مسعود فرزاد چاپ کرده، باوری کامل اظهار می‌کند که این «ترک سمرقندی» تیمور نیست، بلکه «ترکان سمرقندی به مثابهٔ معادلی برای «خوبان» (...) است».[2] وی در ادامه می‌گوید: «پس آنچه مجموعاً می‌توان از معنای کنایی «ترک» و «ترک سمرقندی»، از فرهنگ فارسی و زبانِ ویژهٔ شاعر، دریافت این است که هر دو از عروسان شعر فارسی بوده‌اند، «ترک» نوع عام، و «ترک سمرقندی» نوع منتخب و ممتازِ آن. به سخن خود بـازمی‌گردیم و مـعنایی را کـه در حـدّ وظـیفه و مسئولیت یک خوانندهٔ کنجکاو برای «ترک سمرقندی» یافته‌ایم با اجزای دیگر بیت و فضای مجموعهٔ غزل می‌سنجیم. غزل با «سینه مالامال درد است و دل ز تنهایی به جان آمد» آغاز می‌شود و به دنبال آن می‌گوید: برخیز تا از غم جهان به عشق پناه بریم و دل به شاهد خوبرویی بسپاریم».[3] روشن که پایهٔ این توضیح سُست است.

یکی دیگر از حافظ‌شناسان برجسته که در این مورد تیمور را درست شناخته و اشتباه

---

۱. مسعود فرزاد، حافظ، ص ۱۳۷۱.

۲. دکتر حسینعلی هروی. مقالات حافظ. تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۵۵.

۳. همان، ص ۱۵۵-۱۵۶.

نکرده، شادروان استاد عبدالحسین زرین‌کوب است. این دانشمند ژرف‌بین و ناترس نوشته: حافظ «سالها با پدرش (پدر زین‌العابدین ـ ر.م.) شاه شجاع دوستی داشت (...)؛ چنان از این شاهزادهٔ مغرور سرخورده بود که این روزها با وجود خبرهایی از قصابی‌ها و کله منارهای تیمور می‌رسید، باز وی خود را راضی می‌کرد تا «خاطر بدان ترک سمرقندی دهد کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی!».[۱]

برداشت این‌جانب این است که: شاعر، نخست تیمور را دعوت می‌کند («خیز، تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم ...»)، ولی سپس، احتمالاً در پایان عمرش، با شنیدن فاجعه‌های آخرین خوارزم، وی را شدیداً محکوم می‌نماید: «به ترکان دل مده حافظ، ببین آن بی‌وفایی‌ها که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی!» باید افزود، همین تحولات فکری را بعضی از پژوهشگران، مانند دکتر حسینعلی هروی، از نظر انداخته‌اند.[۲]

این واقعیت شایستگی اشارت را دارد که خوارزمیان کنونی هم آن ظلم رفته را هنوز که هنوز فراموش نکرده‌اند، هنوز که هنوز زهر دندان آن ترک سمرقندی از پیکر خوارزم چکان است و چکان. هنگامی که از تندیس تیمور در میدان شهر تاشکند پرده برداشتند، گروه استان خوارزم در میهمانخانه ماندند و میدان نرفتند. اگرچه پای استاندار به خوارزم نرسیده، از کرسی پرید، همچون شهروندِ سربلند، وظیفهٔ خود را انجام داد.[۳]

---

۱. عبدالحسین زرین‌کوب. از کوچهٔ رندان، ص ۱۶۸.

۲. حسینعلی هروی، مقالات حافظ. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: کتابسرا، ۱۳۶۸، ص ۱۴۹ ـ ۱۵۳.

۳. نک: Rahimi Qubādiyāni. Sadu yak andēsha. Tehrān, 1999.1378, s. 73.

حسن مقطع کمال

«کمال، خورشیدی است که فروغش در پی ابرهای فراموشی می‌تابد. سیمای فرزانهٔ این ستارهٔ درخشان آسمان ادب پارسی، بدرستی توسط منجمان کهکشان شعر، کشف نشد.»[1]

درواقع، گفتنی دربارهٔ این بزرگوار بسیار است. و اما این زمان نیم‌نگاهی گذرا به حسن مقطع غزل‌های شاعر افکنده خواهد شد.

حسن مطلع و حسن مقطع چه؟ حسن مطلع دیوان کمال ورد زبان‌هاست:

افتتاح سخن، آن به که کنند اهل کمال به‌ثنای ملک الملک خدای متعال

(ص ۳)

اینکه شیخ کمال خجندی از استادان ممتاز غزل بوده، از کسی پوشیده نیست. طوری که هم بارها گفته، چنانچه:

می‌چکد آب حیات از سخنان تو، کمال

سخن اینست که گویی تو؛ دگرها سخن است

(ص ۷۰)

---

۱. دکتر علی‌اصغر شعردوست. از پیشگفتار دیوان کمال خجندی. تصحیح عزیز دولت‌آبادی. تهران، ۱۳۵۷، ص «هفت». (همهٔ نقل‌قول‌ها از همین چاپ خواهد بود).

لعبت غزل کمال دیدنی بسیار دارد و گفتنی بسیارتر. و اما این بار نگاهی گذرا افکنده خواهد شد به حسن مقطع کمال. و اما در آغاز باید گفت که این شاعر از جملهٔ آن سخنورانی است که روی مطلع و به‌ویژه مقطع غزل بسیار کار می‌کرده، و می‌کوشیده تا بدین دو، پیراهن حسن را بپوشاند. و باید تن داد که وی در این کوشش‌های خود، بیشتر مورد موفق بوده است.

این چند نمونه را می‌توان دید.

باید گفت، خواجه کمال این هنر خود را بیشتر از همه در شعرهای عشقی نشان داده است؛ عشقی که از هر دو معنی حکایت می‌کند ـ بیشتر مجازی و گاهی حقیقی. و اکثراً هر دو معنی را می‌توان برداشت کرد.

به این چند نمونه توجه شود. با این توضیح که از تفسیر دراز خودداری خواهد شد، تا بر سر سخن گرم خواجه آب سرد ریخته نشود.

در این بیت مو لطف دارد و به دو معنی آمده:

کمال وصفِ میانش چگونه بنویسد؟ که آن سخن به زبان قلم چو مو آید

(۱۹۹)

کمال از انواع صنایع ادبی ماهرانه سود می‌جوید، و اما لطف، می‌توان گفت، در همه غزل شاعر حضور دارد.

کمال از خضر پرسش کرد وصف چشمه‌اش، گفتا:

چو آن لب دیده‌ام، زان آب اکنون دست می‌شویم

(۳۰۹)

یعنی لب آن لعبت حتی خضر را وادار کرده که دست از چشمهٔ خود شوید.

در این بیت از لطف تخلص خود سود جسته است:

گر تو روزی از سگان کوی خود خوانی مرا

خود همین باشد کمال دولت و بخت کمال

(۲۶۲)

از ویژگی‌های شعر کمال این است که سگ را بسیار آورده، خود را به این مخلوق مانند کرده، گاهی از آن هم بی‌قدرتر دانسته. چنانکه در غزلی از همین معنی حسن مطلع ساخته:

سـر بـر در تـوام، بـنگر سـربلندی‌ام
ای من سگ تو، عوف کن این خودپسندی‌ام!
(۳۰۳)

مبالغه‌ای زیبا به کار برده: اول خود را سگ می‌خواند، ولی این مرتبه را هم خودپسندی می‌داند. و اما در حسن مقطع همین غزل تلمیحی به سعدی انجام داده، در ضمن اشاره بر توان طبع خود هم کرده:

در لطف طبع، سعدی شیرازی ای کمال باور نمی‌کنند که گویی خجندی‌ام
(۳۰۳)

کمال در مبالغهٔ لطف مهارتی بی‌مانند داشته است. به این چند بیت توجه شود:

یافت جایی خوشتر از جنت درِ او را کمال
لیک از بسیاری سر، خویش را جایی نیافت
(۱۰۴)

دیگر:

کمال، از سر گذر، وانگه قدم نه در حرم او
که از بسیاری جان‌ها در آن در، سرنمی‌گنجد
(۱۲۸)

مبالغه‌های شاعر ما آغشته در دریای لطافت است. یعنی در شعرهای وی مبالغه‌ای ناپسندیده (اغراق) نمی‌توان دید. به مطلع و مقطع این غزل نگاه کنید:

یار گفت: «از غیر ما پوشان نظر!» گفتم: «بچشم!»
«وانگهی دزدیده در ما مینگر!» گفتم: «بچشم!»
[...] گفت: «اگر داری خیال دُرّ وصل ما، کمال،
قعر این دریا بپیما سربسر!» گفتم: «بچشم!»

بیتی دیگر از مبالغه‌های پسندیده:

بویش آمد در چمن، زد آنچنان آهی کمال
کز درخت خویشتن مرغ چمن بریان فتاد
(۱۲۵)

یکی دیگر از غلو پسندیده:

عجب مدار که روزی بـه آب چشـم کـمال
ز آسـتانهٔ او سـرو و گـل بـرون آیـد
(۱۹۹)

کمال از صنعت‌های ادبی به طور شایسته استفاده می‌کند. و این ویژگی جالب است که در کنار هر صنعتی لطفی نیز جا دارد ـ لطفی نازک:

گفته‌ای: از ما نگهدار آبروی خود، کـمال خاک کوی تست آب‌رو، نگهدارم بچشم!
(۲۸۳)

«آب» و «خاک» مفهوم‌های متضادند. نخست «آبروی» را تکرار می‌کند، سپس آن‌را «خاک‌کوی» می‌داند، و در پایان غیرمنتظره جمع مـی‌بندد: آن را ـ «خـاک کـوی» را بـا چشم‌نگه می‌دارم!

کمال خاک پا و خاک کو را زیاد به بازی درآورده است:

خاک راه تـوام، ای خـاک درت تـاج سـرم،
تاجدارست کمال ار چه تهیدست و گداست
(۴۲)

خاک راه، خاک در، تاج سر، تاجدار، تهیدست، گدا مفهوم‌هایی متضاد و پرمعنی هستند.

از تضادهای لطیف یک بیت، بدون حرفی:

از زلف او سـخن بـه‌درازی کشـد، کـمال
وصف دهانش کن که سخن مختصر شود
(۱۹۴)

لطفی دیگر:

وصـف دهـنت کـمالْ دایـم در قـافیه‌های تـنگ گـوید
(۲۱۳)

شاعر با تکرار واژه، آوردن مفهوم‌های متناسب و متضاد لطـافت سـخن را بـدست می‌آرد. به مطلع و مقطع این غزل توجه شود:

جان دارم و دل دارم، سر دارم و زر دارم گر از تو رسد فرمان، دل از همه بردارم

در این بیت نظم مسجع نیز به کار رفته است: دل دارم، زر دارم.

و حسن مقطع همین غزل:

گویند: «کمال، از تو عیبست نظربازی»

گر عیب من این باشد، من خود چه هنر دارم؟!

(۲۸۶)

مثالی دیگر از شمار همان لطف و همان ایهام:

گفتم: ملکی؟ یا بشری؟ گفت که: «هر دو!»

«کان نمکی؟ یا شکری؟» گفت که: «هر دو!»

(۳۴۶)

کمال، که هنر شاعرانه را به اندازهٔ اعلا می‌دانست، از اصطلاحات ادبی نیز آگاهی کامل داشت. چنانچه: حسن مطلع و مقطع غزل خود را درست شناخته، اصطلاحاتش را نیز بی‌خطا اشاره کرده است:

رخسار دلفروزت خورشید بی‌زوالست!

پیداست، مه که پنهان از شرم آن جمالست!

[...] نقشی از آن جمالست در حسن مطلع شاه

خود مقطعش چگویم؟ در غایت کمالست!

(۶۵)

مثال دیگر از مطلع و مقطع‌های لطیف که این بار شیوه نفیس گویش تاجیکی را هم به‌کار برده است:

دل به یاد زلف وی بر خویش پیچیدن گرفت،

شمع دیدش در میان جمع لرزیدن گرفت

[...] آب حیوان نیست روزی همچو اسکندر، کمال

خضر خطش چشمه را با سبزه پوشیدن گرفت

(۱۰۷)

از نزاکت‌های دلکش غزل خواجهٔ تبریز یکی این است که کمال حسن معشوق را همراه با عجز حال خود، به قلم می‌دهد که تضادی جذاب را در جلوه می‌گذارد:

روی زیبای تو در دیدهٔ گریان کمال کعبهٔ حسن و جمالست که زمزم با اوست

(۷۶)

روی زیبا و کعبهٔ حسن و جمال، از یک سو، و دیدهٔ گریان و زمزم از دیگر سو...

دیگر:

بر درش حلقه زدم، گفت: «کمال خاک این در نشوی، در[1] نشوی!»

(۴۰۳)

باز:

گر ریختن خون کمال است مرادت، ما نیز برآنیم که میل تو بر آنست

(۶۷)

شاعر، از خاصیت آواها، برای افادهٔ ماهیت مختلف معنی، ماهرانه سود می‌جوید. توجه شود به آواهای خراشندهٔ «خ» و «ز» و «ر».. در این بیت:

آمدی؟ خیز و ریز خون کمال! بعدِ تشریف، رسمِ انعام است

(۶۶)

همین آهنگ از این بیت هم به گوش می‌رسد:

گرچه لبت خشک شد از غم، کمال چهره‌ات از دیدهٔ خونین ترست

(۵۸)

غرور کمال از اشعارش هویداست؛ این معنی از مثال‌های بعدی روشن‌تر می‌شود.

و اما استثنا، تنها شعرهای عشقی و عرفانی بوده است. وی تنها در همین مورد خود را خوارترین و ذلیل‌ترین به قلم داده است. و اما این مورد نیز مطلق نبوده است. در شعر عشقی نیز وی جایی پیدا کرده، تا ستایش از خود به عمل آورد. و این مورد ـ هنر شاعرانه است. توجه شود:

وصف لعل یار کردم، دُرّ جگر سوراخ شد

زیر لب گفتا: کمال از عشق ما دُر سفته است

دیگر:

---

۱. در چاپ‌های استاد دولت‌آبادی و روانشاد ایرج گل‌سرخی: دُر [dur]. در این صورت، هم لطف معنی به آب می‌رود، هم لطف سخن.

آن لب خندان چو بیند، در حدیث آید کمال
بلبل خاموش، چون گل بشکفد، گویا شود
(۱۹۴)

کمال، اگرچه تشنهٔ وصال است، گاهی شعرش را از آن هم اولی‌تر می‌داند. چنانکه:

گفتی: «سخن مگوی، کمال، آن‌دهن ببوس!»
من طوطیم، سخن کنم، آنگه شکر خورم»
(۲۸۹)

لطف کمال خشک نیست، تر است، به اندازه‌ای که گاهی به شوخی نزدیک می‌شود، چنانکه در این بیت:

کمال، ار نگزیدی[1] تُرنج غبغب یار، نپرسمت، به خدا، کز خیارزار که‌ای؟
(۴۱۰)

افتخار به هنر شاعرانه، حق حلال هر شاعر بوده است. همهٔ سخنوران بزرگ این کار را کرده‌اند. سخنورانی نیز هستند که «یک» خود را «ده» قلمداد کرده‌اند، و حق هم داشته‌اند. البته که به تمام ناحق نباشند.

می‌توان به فخریه‌های شیخ کمال نیز نگاهی کرد. چنانکه گوید:

ختم شد بر کمال لطف سخن، هرچه بعد از کمال، نقصانست
(۶۸)

مصراع یکم هوایی بسیار بلند دارد، اما لطف مصرع دوم از شصت آن می‌گرداند: هرچه پس از کمال آید، نقصان خواهد بود.

کمال می‌گوید: نقش چین در دلکشی و زیبایی ورد زبان‌هاست، و اما شعر من از آن خیال‌انگیزتر:

نقش چین گرچه دلکش است، کمال، نقش کلک تو پر خیال‌تر است
(۵۷)

وی شعرش را بالاتر از خود می‌داند، مانند اینکه بلبل پرنده‌ای بیش نیست، اما آنچه

---

۱. از حاشیهٔ استاد دولت‌آبادی؛ در متن: نگزینی.

او را دلپذیر کرده، خوانش اوست.

گویند: گفتهٔ تو بود بِه ز تو، کمال من بلبلم، بلی، سخن من ز من به است

(۷۳)

در این بیت، کمال هفت‌بار از خود نام برده است: سه مورد «من»، دو بار «تو»، یک بار «کمال» و یک مورد «ام».

این تشبیه کننده ـ بلبل ـ در شعر کمال بارها آمده است. یک مثال دیگر:

گر بجویند به صد قرن نیابند کمال

بلبلی چون تو غزلخوان به چمن‌های خجند

(۱۷۲)

معنی‌های گل و بلبل زبانزد شده است، اینجا معنی تازه گفتن، کاری ساده نیست، هنری می‌خواهد. و اما کمال که آن هنر را داشته است، توانسته، هر باری معنی‌ای تازه بگوید، چنانکه:

شب فراق مپرسید از کمال حکایت چو گل برفت، نیاید ز عندلیب تکلم

(۲۶۸)

کمال که شعرش را آسان نمی‌گفت، بلکه هر واژه و هر مصراع را بارها و بارها در آب مینهٔ (مغز) خود می‌شست، قیمتش را نیز می‌شناخت. وی بارها سخنش را ارزیابی کرده، گاهی آن را به زبان هم آورده است. چنانکه در بیتی به کیفیت تخلص اشاره کرده:

کمال، از گفتهٔ خود هرچه داری تخلص‌های تو بس نامدار است

(۵۵)

جایی به خیالات لطیف تأکید می‌کند که بی‌گفتگو، حق با اوست:

دال زلف و الف قامت و میم دهنش

هر سه دامند و بدان صید جهانی چو منش

[...] عالمی روی نهادند به اشعار کمال

که خیالات لطیف است در آب سخنش

(۲۴۳ ـ ۲۴۴)

وی حق داشت به معنی غریب شعرش اشاره کند:

یافت شهرت چو جمع کرد کمال غـــزل و مـــعنی غـــریب بـــهم

(۲۹۹)

گفتنی است، «غزل» در معنی شعر عشقی نیز آمده است.

طوری که دیده می‌شود، شیخ کمال نکته‌هایی در رابطه با احکام شرع شریف آورده که ظاهراً نارواست، و اما از کمال مهارت مطلب را چنان آب داده کـه سـحر است و حـلال است. همین معنی را خود هم گفته:

دایم کمال شعرش در روی خود بمالد سحر حلال باشد در زر تـوان گـرفتن

(۳۲۰)

وی تعجبی شاعرانه به قلم داده که این سحر حلال را چرا «شعر» می‌گویند؟

شعر تو چون همه گـویند کـه سـحر است، کـمال

دوســـتان ســـخنت «شـــعر» چـــرا مـــی‌گویند؟

(۱۸۰)

در کاربرد صنعت‌های ادبی، کمال هنری ممتاز دارد. به این چند نمونه توجه شود:

کمال، حال دل و زلف او خـوش و بـد نـیست

که لف و نشر مشوش درین مـقام خـوشست

(۶۲)

برای آن که خوانندهٔ کم آگاه به اشتباه نه افتد، و منظور درست شاعر را از: «دل و زلف او خوش و بد» نادرست نفهمد، در مصراع دوم لطیفانه اشاره کرده که: اینجا صنعت لف و نشر مشوش به‌کار رفته، یعنی: خوش به زلف منسوب است و بد به دل.

نمونه‌های تشبیه، اگرچه تأکید نشد، در بالا بارها آمد. بیتی زیبای دیگـر را هـم بـه علاوه می‌توان آورد:

دور از آن لب‌های خندان چشم گریان کمال

طفل آب افتاده را مـاند کـه بـاشد سـرنگون

(۳۳۱)

نظم مسجع از شمار صنعت‌های لفـظی است؛ شـاید از ایـن سـبب کـمال بـدان زیـاد نپرداخته است. اما جاجا، نامحسوس این صنعت را نیز آورده. چنانچه:

پیش کمال وصلت یکدم بـه عـالم ارزد رسم است مشتری را اول بها شکستن
(۳۲۱)

مصراع نخست به دو پارهٔ برابر بخش است و در پایان هر یکی واژه‌های «وصلت» و «ارزد» آمده که موزون هستند، یعنی که سجع متوازن.

در این بیت پارهٔ سوم نیز متوازن آمده است:

دلبر چو خـط بـرآرد، سـوزد کـمال، جـانت
ایـن حـرف یـاد دارم از نـانوشته‌خوانـان
(۳۱۷)

بیتی دیگر که مصراع نخست سجع متوازی دارد:

سعی بسی کرده‌ام، تـا بـه تـو ره بـرده‌ام، غایت سعی کمال هست هـمین والسـلام
(۲۶۹)

جا دارد از صنعت تضاد مثالی آورده شود که خیلی پرمعنی است:

پیش نااهلان چه حـاصل ذکـرپردانـی، کـمال؟!
دانـهٔ گـوهر چـه ریـزی مـرغ ارزان خـواره را؟!
(۲۲)

کمال شعرش را معجون می‌داند. البته که حق هم دارد:

کمال، اهل حکمت چو شـعر تـو بـینند ازیـن خـوب تـرکیب سـازند مـعجون
(۳۳۳)

شاعر، جهت رنگارنگی و جذب توجه، گاهی واژه‌های نادر و بیگانه را نیز استفاده می‌کند که یک مثالش واژهٔ مفعولی «ترغو» در این بیت است:

کمال، آن ترک اگر آیـد بـه مـهمان سر و جان پیشکش بر رسم ترغو[1]

غرور و افتخار کمال، از هـر شـعر او احسـاس مـی‌شود. ایـن مـعنی گـاهی نـازک و پرده‌پوشانه می‌آید، گاهی دیگر آشکار. چنانکه در این بیت:

دست سـلطانان نـمی‌بوسد کـمال نیست سلطان را به درویش احـتیاج!
(۱۱۵)

---

۱. استاد دولت‌آبادی در تفسیر «ترغو» آورده‌اند که: نوعی از بافتهٔ حریر سرخرنگ را گویند. اما امکان دارد «گزک gazak» باشد، در معنی «مزه».

دامان فخریهٔ کمال گسترده است. وی نام محل‌ها را به طور دقیق در شعر خود می‌گنجاند، چنانچه:

تبریز، اگر کند هوس او را ازین مقام سیلاب اشک راست به سرخاب می‌برد

(۱۳۵)

وی اینجا از تناسب «سیلاب» و «اشک» و «سرخاب» سود جسته، و موفق هم بوده است.

وی در محل «ولیانکوه» ـ «بهشت خدای عزوجل»، به گفتهٔ خودش، که در نیم فرسخی از تبریز واقع بوده، بسر می‌برد. چون محبوبیت داشت، احترام صمیمانه بر این محل می‌گذاشت، به‌حدی که بالاتر از بهشت:

زاهدا، تو بهشت جو که کمال ولیانکوه، خواهد و تبریز

(۲۳۲)

وی با خجندش هم افتخار می‌ورزد، آن را در کنار شیراز ــ شیراز سعدی و حافظ ــ می‌آرد، و این معنی را می‌گوید که خجندش آبروی را از وی ــ کمال ــ یافته است:

خاک خجند را که ز شیراز کم نهند، آمد به‌روزگار تو آبی به‌روی کار

(۲۱۹)

در این معنی نیز حق با کمال است.

حالا که سخن از تلمیح رفت، باید گفت، وی از جای‌های دیگر هم یاد کرده است.

وی بارها خوارزم و جیحون را به زبان آورده است، چنانچه:

من که خوارزم گرفتم به سخن‌های غریب

نبود میل عراق و هوس تبریزم

(۲۹۳)

دیگر:

ز سیلاب مژگان درود کمال به جیحون خوارزم و یاران رسان

(۳۱۵)

کمال در تبریز بسر می‌بُرد، و همانجا هم عمرش بسر آمد. وی تبریز را که میهن

فرهنگی خودش هم بود، دوست می‌داشت، بارها اشاره‌ای گرم از آن کرده است.

با این همه، وی که زادهٔ خجند بوده، نمی‌توانست زادگاه خود را فراموش کند، مهر مادر و چهرهٔ پدر را از یاد ببرد. طبیعی است که وی بارها از خجند یاد کرده، گاهی دورادور، گاهی آشکارا و تند هم. چنانچه، وی جایی، با بهانه‌ای از خوارزم یاد می‌کند:

من به صد منزل ز خوارزم جدا و ز آب چشم
همچنان نظارهٔ مردم به جیحون می‌کنم
(۲۹۷)

وی این معنی را آشکار و تند هم گفته:

دل مقیم کوی جانان است و من اینجا غریب!
چون کند بیچارهٔ مسکین تن تنها غریب؟
[...] در غریبی جان بسختی می‌دهد مسکین کمال
وا غریبی! وا غریبی وا غریبی وا غریب!
(۳۴)

کمال، دلی نازک داشت؛ به غایت حساس بود. وی که مدتی دور از تبریز هم بوده است، و این غربت برایش سخت گذشته، و فغان از ته دل سر داده است. با اینکه تلخی معنی غربت زیاده سوزنده نباشد، آن را در حریر عشق پیچانده است، چنانچه:

از گریه مرا خانهٔ چشم آب گرفتست، در قصه چشم ترا خواب گرفتست
[...] بفرست کمال، این غزل سوی تبریز چون سیل سرشکت ره سرخاب گرفتست
(۴۹)

سرنوشت او را به سرای برد و یازده سال نگاه داشت. و اما این زمان با هوای تبریزش با آب چرنداب و گجیل و سرخابش نفس می‌کشید:

تبریز مرا بجای جان خواهد بود، پیوسته بدو دل نگران خواهد بود!
تا درنکشم آب چرنداب و گجیل سرخاب ز چشم من روان خواهد بود!

و اما توانست در ۷۹۸ به تبریزش برگردد و آرام یابد.

دامان تلمیحات کمال پهن است. بارها از بزرگانی، مانند سعدی و حافظ، با کمال احترام، و اما با تخیل شاعرانه، یاد کرده است. چنان که در غزلی پنج بیتی حکیم نظامی را بر

زبان آورده:

کمال، این پنج بیتت پنج گنجی است که ماند از تو چو آنها از نظامی

(۳۹۴)

جایی دیگر، با گرمی از شیخ عطار یاد می‌کند:

صوفیان مست شدند از سخنان تو، کمال

که در انفاس تو بوی سخن عطار است

(۵۶)

شعر کمال، اگرچه کم است، آهنگ اجتماعی نیز دارد. در این بیت اشاره‌ای به «تنگ‌دستی» انجام شده؛ به دنبال، آن‌چنان که سبک ویژهٔ شاعر است، با لطف «آن شیرین دهن»، از تندی کاهش یافته است:

نیستی و تنگ‌دستی باشدت دایم، کمال

چون نداری دل که داری، دست از آن شیرین دهن

(۳۱۴)

مناسب است، این گفتار کوتاه و پریشان با یک بیت فخریهٔ آن شاعر گرانمایه به پایان رسد:

گفته‌های تو که با آن زدهٔ سکه، کمال

هفت هفت است، ولی چون زر خالص ده ده!

(۳۶۴)

درواقع، از ۱۰۵۳ غزلی که استاد دولت‌آبادی به چاپ رسانده‌اند، ۹۳۵ هفت بیتی بوده است (۱ غزل چهار بیتی، ۲ غزل یازده بیتی؛ ۴ غزل ده بیتی، ۱۵ غزل نه بیتی، ۲۷ غزل هشت بیتی، ۳۸ غزل پنج بیتی و ۸۱ غزل شش بیتی است).

هفت هفت است و چون زر خالص ده ده...[۱]

شیخ کمال این قانون را خیلی خوب می‌دانسته که «ختم کلام به چیزی کنند که به حسب لفظ و معنی خوب و مرغوب باشد، چه آن آخر چیزی است که به گوش سامع

۱. دربارهٔ شیخ کمال از جمله نک: نگارنده. زبان و ادب فارسی در فرارود. تهران، دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، ۱۳۷۶، ص ۶۴ - ۹۴.

می‌رسد؛ پس، اگر خوب باشد، لذت و لطافت آن در خاطر او می‌ماند؛ و اگر در ابیات سابقه قصوری واقع شده باشد، آن را برطرف می‌کند، مانند طعام لذیذِ لطیف که در آخر طعام‌ها می‌خورند. وگر، نه چنان باشد که مذکور شد، حال برخلاف آن خواهد بود که گفته شد. و هر لذت و حلاوتی که از ابیات سابقه حاصل شده، به بی‌مزگی و تنفر بدل می‌شود.»[1]

و در پایان این گفتار نقل قول دیگری خواهد شد، و اما شفاهی، از زبان ایران‌شناس شناختهٔ روس، شادروان پرفسور الف. س. براگینسکی. سال‌های هشتادم سدهٔ بیست میلادی، نامبرده می‌گفت: در مسکو، ضمن صحبتی با ایرانیان مقیم آنجا سخن از کمال خجندی رفت؛ هرکه هرچه گفت؛ یکی به زبان آورد که: وی شاعری توانا نبود؛ من غزلی را به زبان آوردم، وقتی بیت مقطع را می‌گفتم:

در غریبی جان بسختی می‌دهد مسکین کمال،

واغـــــــریبی! واغـــــــریبی! واغـــــریب!

به چشم بسیاری از ایرانیان غریب اشک آمد...

1. Atāullāh Mahmud-i Husainī. Badāye'-us-sanāye. Dushanbe: Irfān, 1974, s. 186.

سخن‌شناسی که بی‌نظیر بوده، و مانده...[1]

با صدف هرات و دردانه‌های آن، نه تنها خراسان بزرگ، بلکه سراسر خاورزمین افتخاری دارد حقانی. در سینهٔ این شهر باستانی بزرگمردانی به کمال رسیده‌اند که از علم و عرفان و شعرِ ایشان بوستان تمدن جهانی رنگ و بوی تازه‌ای یافته است. پیر هرات ــ خواجه عبدالله انصاری ــ خود داستانی است ناتکرار. بویژه در سدهٔ ۹ ه./ ۱۵ م. هرات به گل نشست و میوه داد: هم علم، هم ادبیات، هم معماری و شهرسازی رونقی شایسته یافتند. میرخواند و خواندمیر، جامی و هاتفی، بهزاد و دولتشاه، نوایی و واصفی و بسیار فرزندانِ دیگر، پروردهٔ هرات در همین دوره بوده‌اند.

گواهی دیگر از کمالات برجستهٔ علمی و فرهنگی هرات در آن روزگار، می‌تواند سخن‌شناسی، به اصطلاح امروزه: نظریهٔ ادبیات به شمار آید. پیشرفت سخن بدیع باعث گردیده، تا علوم ادبی رواجی چشمگیر پیدا کند. نکته‌ای شایستهٔ تأکید این است که در آن زمان محیط سیاسی و اجتماعی برای رونق علم و ادب و هنر، تا اندازه‌ای مساعدت می‌کرده است.

به عنوان مثال، از امیر برهان‌الدین عطاءالله محمود حسینی نیشاپوری می‌توان یاد

---

۱. چاپ شده در: Furughi.., s. 211-223.

کرد که مورد نظر است ...

نزدیک به چهل سال پیش، در ۱۳۴۴ هـ. / ۱۹۶۵ م، روزگاری که نگارنده، به خاطر پایان‌نامهٔ دکترا، در موضوع «نثر مسجع فارسی تاجیکی»، دنبال سرچشمه‌ها می‌گشت، در شهر سن ـ پترزبورگ، در کتابخانهٔ ملی «سالتیکف شیدرین»، با کتاب ارزشمندی برخورد: نامش بدایع‌الصنایع، نویسنده‌اش: سید برهان‌الدین عطاءالله محمود حسینی نیشاپوری. این نسخه در زمان خود موقوفهٔ بقعهٔ شیخ صفی در اردبیل بوده است. در برگ اول، این یادداشت را دارد: «وقف نمود این کتاب را کلب آستانهٔ علی ابن ابی‌طالب(ع) عباس‌الصفوی بر آستانهٔ متبرکهٔ شاه صفی علیه‌الرحمه که هر که خواهد بخواند، مشروط آنکه آن را از آستانه بیرون نبرند، و هر که بیرون برد، شریک خونِ امام حسین (ع) بوده باشد. ـ ۱۰۱۷».

این نسخه، به احتمال قوی، در زمان زندگی مؤلف خوشنویسی شده است. دیباچه با این سخنان به پایان رسیده: «کتاب بدایع‌الصنایع من مصنفات حضرت مخدومی استادی سید عطاءالله المشهدی مدظله العالی الی مفارق‌الطالبین الی یوم‌الدین».

کاوش‌ها نشان دادند که:

۱. روزگار و آثارِ این دانشمند بدرستی بررسی نشده است.

۲. سه کتاب از وی در دسترس قرار دارد: تفسیر آیت‌الکرسی (به عربی)، رسالهٔ وافی در قواعد علم قوافی و بدایع‌الصنایع.

۳. این کتاب سوم ــ بدایع‌الصنایع ــ در نوع خود: تفسیر صنعت‌های ادبی، بی‌نظیر بوده، و بی‌نظیر هم مانده.

۴. با آن همه ارزشی بلند، این کتاب مورد توجه قرار نگرفته است.

۵. دلیل این مظلومیت، به گمانی یقین این بوده: پژوهشگران، بی‌آنکه آشنایی با حقیقت این کتاب داشته باشند، با اشاره‌های دورادور و بواسطه، و ناعادلانهٔ دیگران، قناعت کرده‌اند.

۶. نسخه‌ای قدیم‌ترین، زیاده از این، ویراستهٔ نویسنده، در سمرقند باستانی دسترس گردید ....

عطاءالله، بنابر گفتهٔ نوایی، خواندمیر، سامی‌بک در نیشاپور به دنیا آمده است. و اما

خواندمیر جای دیگر ـ جلد هفتم از روضة‌الصفا ـ زادگاه او را شهر مشهد نشان داده که شاید سهو کاتبی باشد: «امیر برهان‌الدین عطاءالله در عنفوان ایام جوانی از بلدهٔ مشهد که منشأ و مولدش بود، به دارالسلطنهٔ هرات آمد».

بابر میرزا نیز به وی نسبت «مشهدی» ـ را داده است: «دیگر، میرعطاءالله مشهدی بود؛ علم عربی را خوب می‌دانست».

فکر اول می‌تواند درست باشد، چرا که شخص نزدیک و پشتیبانش: علیشیر نوایی همین را می‌گوید.

تاریخ تولد عطاءالله معلوم نیست، اما در زمینهٔ یک رباعی، می‌توان تخمین کرد که در سال‌های ۸۳۰ هـ. به دنیا آمده باشد:

چل سال به خلق صرف کردم اوقات، ضایع کردم خلاصهٔ عمر و حیات.
شد وقت عطایی، دیگر بگریزی، از صحبت خلق، کاین بود راه نجات.

وی «عطاءالله» نام داشته، فرزند محمود حسینی بوده است. خودش می‌گوید:

کمینه بندهٔ معبود مغنی عطاءالله محمود حسینی

در سروده‌هایش خود را چون عطاء، عطائی و عطاءالله شناسانده است. وی سید بوده است. یکی از شاگردانش ـ علی نجم‌الدین زایری که نظم‌القواعد نام رساله‌ای، با رهنمای او، تألیف کرده است، استادش را «سید» معرفی می‌کند، و «والی اهل علم» می‌نامد:

سید اهل فضل و حشمت و جاه میر برهان‌الدین عطاءالله.
گویم: آن اهل علم را والی به دعا: مدظله العالی[1]

وی عنوان بلند «امیر» را داشته است، به احتمال قوی، بنابر جایگاه بلندش در دنیای علم و فرهنگ زمان باشد.

وی لقبِ بلند «برهان‌الدین» ـ را هم داشته است، آن‌چنان که جامی را «نورالدین»، کاشفی را «کمال‌الدین»، هلالی را «بدرالدین» می‌گفته‌اند.

عطاءالله در مدرسه‌های نامی هرات می‌خواند. وی که از دولت ذهن تیز برخوردار

---

۱. علی‌بن نجم‌الدین مشهور به زایری. نظم‌القواعد. نسخهٔ خطی ۸۱۷-A، برگ ۱۶۴،
نک: Persidskiye i tadzhikskiye rukāpisi Institute narādāv Azii. ch. 1. M. 1964. # 4472

بوده است، در اندک مدتی علم‌های دینی و ادبی را فرا می‌گیرد، به اعتراف نوایی، «زیاده از این ممکن نبود».[۱] وی پس از پایانِ تحصیل، در همان هرات به تدریس پرداخت ـ در مدرسه‌های نامیِ زمان: اخلاصیه، سلطانیه. هنگامی مدرسهٔ نو در شهر بنیاد یافت، در پهلوی استادان مشهور هرات: سعید صدرالدین ابراهیم، سید زین‌العابدین مرتاض، خواجه امام‌الدین عبدالعزیز ابهری نام امیر برهان‌الدین عطاءالله محمود حسینی نیز می‌آید، و اما در سرِ فهرست.[۲]

پایهٔ دانش و مهارتِ این فرزانه به اندازه‌ای بود که علیشیر نوایی سال ۹۰۲ ه. / ۱۴۹۷م. یعنی چهار سال مانده تا پایان عمرش، از درس‌های این استاد استفاده کرده است. خواندمیر که از احوال و اوضاع بخوبی آگاهی داشت، در خلاصة‌الاخبار خلاصهٔ خبری را درج کرده. وی می‌گوید: «از غایت جد و اجتهاد در کسب کمالات کار به جایی رسانید که در سنهٔ اثنی و تسعمایه [۹۰۲] چند ماه در مجلس عالی‌جناب مقرب الحضرت‌السلطانی به درس علوم پرداخت، و آن حضرت جزو به دست گرفته، خود را در سلک تلامذهٔ جناب افادت مآب منوط[۳] ساخت.[۴]

نوایی توان عطاءالله را واقع‌بینانه می‌ستاید، و در ضمن اشاره به نکته‌ای می‌کند که ترجمان‌های فارسی مجالس‌النفایس: سلطان محمد فخری هراتی و حکیم شاه محمد قزوینی از آن صرف‌نظر کرده‌اند. نوایی گفته: «مذهبیده انحراف بار ایکان دور. فقیر گستاخلیق یوزیدین میرغه دیرمینکیم: فضائیل و کمالاتینغیزغه کوره، ینه درویش لیغینغیز هم بولسه ایردی، خوب ایردی. بیلورکیم مسلّم توتماسه، ثابت قیلورمین، ضرورتدین مسلّم توتار».[۵]

یعنی: «در مذهبش انحراف بوده است. فقیر از روی گستاخی، به میر می‌گویم که: علاوه بر فضایل و کمالاتی که دارید، باز درویشی هم می‌داشتید، خوب می‌بود. می‌داند که مسلّم ندارد، ثابت خواهمش کرد، از ضرورت مسلّم می‌دارد».

---

1. Alisher Navāī. Majālis-un-nafāis. Tāshkand, s.94.

۲. خواندمیر، مکارم‌الاخلاق، نسخهٔ خطی شمارهٔ ۵۲۷۸ محفوظ در انستیتوی بیرونی تاشکند، برگ ۱۵ ب. ۳. وابسته.

۴. خواندمیر. خلاصة الاخبار فی بیان احوال‌الاخیار؛ نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۲۰۹ محفوظ در انستیتوی بیرونی تاشکند، برگ ۴۸۷ الف. ۵. مجالس‌النفایس، ۱۹۶۱، ص ۱۴۲.

نویسندهٔ حبیب‌السیر، در پایان زندگی، نابینا شدن این دانشمند را اشاره کرده: «امیر عطاءالله را در اواخر اوقات حیات دیدهٔ ظاهری از رؤیت اشیا عاطل گشت، و از بلدهٔ فاخرهٔ هرات به مشهد مقدسه رفته [...] درگذشت».[1] همین معنی از بدایع‌الصنایع هم برمی‌آید. مؤلف گفته: «در وقتی، این کمینه را رمدی عظیم شده بود. از شهر، به جهت حرارت هوا به ده انتقال نمود. و از یاران چشمداشت پرسش بود، و هیچ‌کس نیامد. بعد از مدت مدید، یکی از یاران یک بیت نوشته فرستاد، و آن این است:

خاطر مشوش است چو چشم تو، پیغام ده که هیچ ز صحت امید شد؟

این کمینه در جواب این بیت را فرستاد:

چشمم که گشته بود ز درد فراق سرخ،
بر راهِ انتظار تو آخر سفید شد!

احتمال یقین این است که وی از این درد چشم شفای کامل نیافته است.

در تاریخ درگذشت عطاءالله شش سنه به قلم آمده که بیش از سی سال فاصله دارد: ۹۰۶، ۹۰۹، ۹۱۷، ۹۱۹، ۹۲۹ و «بعد از ۹۳۰». میان این سنه‌ها، ۹۱۹ ه./ ۱۵۱۳ م. باید درست باشد، چراکه آن را خواندمیر به قلم داده است.

هشت عنوان کتاب را به عطاءالله نسبت داده‌اند. اما آنچه معلوم و دسترس است، همان سه کتاب است که در بالا گفته شد.

افزودنی است، از بدایع‌الصنایع چهارده نسخه در کتابخانه‌های دنیا نگهداری می‌شود، از رسالهٔ قافیه ـ هفتاد و نه نسخهٔ قلمی.

و اما حالا سخن از همین بدایع‌الصنایع می‌رود.

بابر که در سختگیری شهرت دارد، سخنی کوتاه، ولی دقیق و بلند و شایسته دربارهٔ این کتاب گفته: «خیلی خوب تألیف کرده».[2] ولی بهای شایسته‌ترین را علیشیر نوایی مناسب دانسته است. وی در تحریر یکم تذکرهٔ مجالس‌النفایس می‌نویسد: «در صنایع کتابی تصنیف کردن دارد که الحال به بیاض نرسیده است». معلوم می‌گردد که هنگام تألیف مجالس‌النفایس ـ سال ۸۹۶ ه./ ۱۴۹۰ ـ ۱۴۹۱ م. کتاب عطاءالله در حال تصنیف

---

۱. حبیب‌السیر، ص ۳۲۵؛ روضة‌الصفا، ج ۷، ص ۹۴.

2. Zahiraddīn Bābur. Bāburnāma. Tāshkand. 1960. s. 241.

بوده، و در زمان ویرایش دوباره: سال ۹۰۴ هـ. / ۱۴۹۸ م. سخن بالا را بدین صورت تکمیل کرده است: «در صنایع کتابی تصنیف کرده است، موسوم به بدایع عطایی، اکنون به بیاض رسیده.[۱] با اعتماد کامل می‌توان گفت: این حکم: تقلیدیست از حدایق‌السحر رشد وطواط[۲] ـ حقیقت ندارد.

عنوان کتابی که مورد نظر است، بدایع‌الصنایع بوده است، طوری که مؤلف خود گفته:

این بحر خیالات بدایع انجام، کز درّ صنایع است با زیب و نظام.
سازد به عطای حق، عطایی، چو تمام، آن را تو بدایع‌الصنایع کن نام.

طوری که مؤلف خود اشاره کرده، روی مطالب همین کتاب کار می‌کرده، ولی گرفتاری‌های تدریس و مشکلات زندگی امکان و فرصت نمی‌داده تا جداً مشغول شود و کار را به پایان برساند. از این شغل، نوایی آگاهی داشته که وادارش می‌کند دنبال آن برود و انجامش دهد. و عطاءالله آن را در ۸۹۸ هـ. / ۱۴۹۳ م. به پایان می‌رساند:

این نسخه که مثل او یکی از صد نیست، در فنُ بدیع خوبتر زان حد نیست.
تحریر بدیع یافته زان تاریخش: تحریر بدیع است که در وی بد نیست.

از جمع تحریر بدیع که ۹۰۴ است، حاصل «بد»، یعنی ۶، بیرون شود، ۸۹۸ باقی خواهد ماند که سنهٔ به پایان رسیدن این کتاب است. در ضمن، «بد» لطفی دارد: به دو معنی آمده است.

به دنبال، رباعی دیگری نیز آمده که تاریخ دقیق ختم کتاب را نشان می‌دهد: دهم جمادی‌الاخر ۸۹۸ هـ. / ۳ آوریل ۱۴۹۳ م.:

این نسخه که در صنایع آمد نادر، چون گشت تمام، کردم او را ظاهر.
پرسید ز عامیان یکی تاریخش، با وی گفتم: ده جمیدالاخر.

سبب تألیف کتاب هم جذب توجه می‌کند: نویسنده در آغاز آورده: «در بدایتِ حال و زمان فراغت‌بال این کمینه را بالطبع میل تمام به نظم مطبوع و کلام مصنوع می‌بود /.../ به آن فن اشتغال می‌نمود. اما با مرور اندک فرصتی و زمانی، و عبور اندک وقتی و آوانی، به سبب بلای ارتکاب وافع، بعضی وسوسه‌ها و ابتلای لوازم تدریسِ مدرسه‌ها، اصل آن

---

۱. مجالس‌النفایس، همانجا.
۲. رشید وطواط. دیوان، با مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران، ۱۳۳۹، ص ۳۹.

میل منعدم و بنای آن شغل منهدم شد، چنانچه سال‌ها می‌گذشت که خاطر گرد آن کار نمی‌گشت. و بعضی اوراق که در آن باب نوشته و ترتیب داده بود، ذره‌وار در زوایای بیت نسیمان ابتر و پریشان و از گرد و غبار بی‌اعتباری با خاک برابر و یکسان شده بود».

طوری که اشاره رفت، نوایی از روش کار آگاهی داشت، تشویقش کرد، و کار در کمال موفقیت به پایان رسید. مؤلف، به نشان سپاس، در دیباچه قطعه‌ای موشح می‌گوید که از سرِ مصراع‌ها «امیر علیشیر» برمی‌آید.

خواندمیر در مکارم‌الاخلاق حکایتی آورده که عبرت‌آموز است. روزی عطاءالله را مشکلی به مجلس نوایی می‌کشاند. نوایی از وی می‌پرسد:

ـ از کجا تشریف می‌آرید؟ و چه مهم دارید؟

عطاءالله که آن روزگار در مدرسهٔ «اخلاصیه» درس می‌گفت، چنین پاسخ می‌دهد:

ـ مدت مدید و عهد بعید است که طالب آنم که در نواحی مدرسهٔ «اخلاصیه» سرایی خریده، ساکن شوم /.../ و اکنون مثل آن جایی یافته‌ام و به مبلغ سه هزار دینار کِبکی می‌خرم. اما عملداری پیدا شده، چیزی بر این مبلغ می‌افزاید و بایع می‌خواهد که آن منزل را بدو بفروشد. امید آنکه ملازمان شما شفقت نموده، رقعه‌ای به آن شخص نویسند، تا از سر بیع درگذرد، و خریدن سرای را به من گذارد.

و اما نوایی این پیشنهاد را به میان می‌آرد:

ـ اگر یکی از فقیران سرایی که به وسعتِ ساخت، و کسرت عمارت، و لطافت هوا /.../ باشد، ایضاً به مدرسه نزدیک بود، پیش شما گذارند، مناسب‌تر باشد؟ یا آنکه سعی نماید تا همان سرا به دست شما درآید؟

سرانجام، همین سرای که از جای خریداری شونده، به مرتبه بهتر و دلخواه‌تر بوده است، به عطاءالله هدیه می‌شود ...

ساخت بدایع‌الصنایع بدین ترتیب است:

دیباچه ـ دربارهٔ شرایط تألیف کتاب،

مقدمه ـ «در اصول علم عروض»،

صنعت اول ـ «در بیان محسنات لفظیه» که تعدادشان شصت است،

صنعت دوم ـ «در بیان محسنات معنویه» که شصت و پنج است،

صنعت سوم ـ «در محسنات لفظیه و معنویه» بیست و دو صنعت مشترک را دربر گرفته است،

خاتمه ـ در دو بحث است: عیوب شعر و اصطلاحات ادبی،

عیوب دو گروه دارد: لفظی و معنوی،

بیان معانی بعضی الفاظ متداوله میان شعرا، عنوان آخرین بحث کتاب است.

مقدمهٔ کتاب تفسیر کوتاه بحرها و زحاف‌های عروض را فرا گرفته است. جمع بحر نوزده‌تاست: پنج (طویل، مدید، بسیط، وافر، کامل) مخصوص نظم عرب، سه (غریب، قریب، مشاکل) خاصِ شعر عجم، یازده ـ مشترک.

در آغاز «صنعت اول» مؤلف گفته که راه اختصار را پیش گرفته است. وی «دلیل» هم آورده: زانکه بالاتر از استاد دکان نتوان ساخت.[۱]

آن‌چنان که نمودار است، عطاءالله صنعت‌های ادبی را دسته‌بندی کرده است:

۱ـ لفظی، ۲ـ معنوی، ۳ـ لفظی و معنوی، یعنی مشترک. چنین تصنیفات در آثار سخن‌شناسان معلوم و مشهور پیشین، مانند: محمدبن عمر رادویانی، رشیدالدین وطواط، شمس قیس رازی و دیگران دیده نمی‌شود.

بدایع‌الصنایع چند ویژگی ارزشمند و کم‌نظیر دارد، چنانچه:

یک ـ سراپا علمی و تحقیقی و مستند است، در حالی که نوشته‌های دیگران، بیشترین حالت دستوری را دارد، یعنی هدف، آشنا کردن خوانندگان با صنایع کلام بدیع، قانونمندی‌های آنان و نمونه‌هاشان بوده است، و اما عطاءالله مهم‌ترین اختلافِ نظرِ موجود را معلوم می‌کند، پیشنهاد خود را، همراه با گواه بسنده، به قلم می‌دهد.

دو ـ دیدگاه‌های نظری عطاءالله ارزشمند هستند. بسیاری از نکته‌هایی که وی گفته، برای آن روزگار بی‌گمان تازه بوده، حتی امروز هم کاربرد دارند. به عنوان مثال، یک مورد یادرس می‌شود: دربارهٔ قانون تناسب لفظ و معنی.

نویسنده تأکید می‌کند: «بِدان که اصل در محسنات لفظیه آن است که الفاظ را تابع معنی سازند. بلکه اصل در جملهٔ محسنات آن است که کلام بر وجهی ادا یابد که در

---

۱. مثلی که الهام از خواجه کمال است که گفته بود: گفتم: این غمزهٔ شوخ از چه ز ابروست فرو؟ / گفت: بالاتر از استاد دکان نتوان ساخت. (دیوان شیخ کمال خجندی. تهران، ۱۳۷۵، ص۳۸).

انفهام معنی و لطافت آن، در احکام ترکیب و سلاست آن، اختلالی پدید نیاید. نه آنکه در تحسین و تزیین الفاظ کوشند و چشم از حال اختلال معنی بپوشند، یا آنکه مثلاً معنی خاص گویند و طریق حسن ادا نپویند».

با وجودی که این نظر نیازی به توضیح ندارد، افزودنی است، درجهٔ کنونی پیشرفت نظریهٔ ادب و هنرِ جهانی می‌گوید: آفرنده نخست معنی را می‌گزیند، سپس دنبال شکل می‌رود، و همه توان خود را به خرج می‌دهد، تا میان آن دو، یعنی شکل و معنی، موافقت تام فراهم آید. این، درست همان است که عطاءالله نیشاپوری گفته بود.

سه ـ این کتاب گواه از آن است که خداوندش از اسرار ذاتی هنر آگاهی کامل داشته. وی شعر را بدرستی شناخته، برداشت درست خود را آشکار کرده، و روی وظیفه‌های حیاتی و اجتماعی شعر و شاعر، ناترسانه تأکید به عمل آورده است. چنانچه توجه شود بر بحثی پیرامونِ یک تکهٔ عرفانی که در خاتمهٔ کتاب، ذیل «امتناع» آمده است:

«امتناع آن است که در مدح، یا دعا، یا غیر آن، چندان مبالغه کنند که به حدی رسد که عقل آن را محال شمرد، چنانکه یکی از قدما گفته است، بیت:

به تیر از چشم نابینا سپیده پاک بردارد، که نی دیده بیازارد، نه نـابینا خـبر دارد.

و علامه [قطب‌الدین شیرازی] گفته که: ممتنع آن است که موجود نشود، اما ممکن باشد تصور آن، چنانکه گویند، مصرع:

تا ابد باش داور دوران!

یعنی از ویژگی‌های ممتاز ادبیات، به عنوان نوعی از هنر، در تفاوت اصولی از علم، حضور مبالغه است. با سخنی دیگر، اگر در علم، چنانچه دو تا دو، همیشه و در هر حال، تنها چهار باشد، در هنر، هرگز چنین نیست: یکی می‌تواند «پنج» برداشت کند، دیگری حتی «سه» را هم نیابد. باید دانست که ایـن ویـژگی هـرگز عـیب هـنر نـیست، بـلکه از قانون‌های ذاتی آن به شمار می‌آید.

و عطاءالله هم در ادامه گفته: «به پیش بنده /.../ این وقتی از قبیل عیوب است کـه مراد، معنی حقیقی آن باشد. اما اگر آن را کنایت دارند از کمال در امری، مثل خوبی تیر انداختن در مثال اول، و به عمر دراز با دولت بودن در مثال ثانی، عیب نیست».

وی این معنی را بدان جهت مطرح کرده که بعضی کسانِ کم‌آگاه اعتراض‌هایی به قلم

داده‌اند درست، همان طوری که مانندش امروز هم دیده می‌شود، چنانچه این ماجرا که: سعدی سفر کرده است؟ ـ نکرده است؟ ...

چهار ـ زبان این اثر و طرز نگارش آن چنان شیوا، چنان گیرا، چنان زیبا، و آن‌چنان گواراست که با یک نگاه خواندن می‌خواهی بخوانی، یک بار خواندی، تشنه‌تر می‌شوی، در بار سوم حفظت می‌شود. گواه این گفته، پاره‌هایی می‌تواند باشد که در بالا آمد و در پایان هم خواهد آمد. نشانی از تکلف که ویژهٔ همین دست کتابهاست، اینجا دیده نمی‌شود. روشن است، فیض شغل شریف استادی، روی نوشته‌های این دانشمند نقشی باسزا گذاشته.

پنج ـ مؤلف در این کتاب کمال شکسته نفسی را نشان داده است. در هیچ موردی، نسبت به هیچ فردی یک واژهٔ دور از آداب، یک سخن ناشایسته را به کار نبرده. اگر بحثی هم پیش آمده، آن را در کمال احترام انجام داده است.

شش ـ قانون امانتداری در این کتاب، در حد اعلا است. چنانچه، ضمن تفسیر صنعت تجنیس پانزده نوع آن را با بیست و هفت اصطلاحِ مربوط شرح داده و مثال‌ها آورده است، در حالی که مثلاً رشید وطواط در کتاب مشهور حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر تنها هفت نوع تجنیس را شرح داده بود. عطاءالله ضمن تحلیل و توصیف همین صنعت جز از اشارت‌های عمومی «فصحای عرب گفته‌اند» و «شعرای عجم گفته‌اند»، باز سی و پنج بار به سرچشمه‌های مورد استفادهٔ خود استناد کرده است، بدین ترتیب: «مفتاح» ۱۰ مورد، «ایضاح» ۷ مورد، «تبیان‌البیان»، رشید وطواط و مولانا سعدالدین تفتازانی ۱ باری.

هفت ـ این مؤلف بدون دلیل سخن نگفته است. هر مثالی هم آورده، اگر سرودهٔ خودش نبوده، صاحب آن رانشان داده است. وی برای مثال از رودکی، ابوشکور، فردوسی، انوری، معزی، فرخی، سنایی، ازرقی، مسعود سعد، نظامی، مختاری، رضا نیشاپوری، جامی، امیرشاهی، نوایی، نمونه آورده، اگر اعتراض داشته دلیلش را هم گفته است.

جهت آشنایی با سبک کار عطاءالله، یک صنعت ادبی را به طور مختصر، می‌توان از نظر گذراند. «ترصیع ـ به قول اکثر فصحای عرب، عبارت است از آنکه چون دو بخش کلام را، خواه نظم و خواه نثر، ملاحظه کنند، هر لفظی از هر بخش مساوی باشد با لفظی

که مقابلِ اوست از بخشی دیگر در وزن، و موافق باشد با او در حرف آخرین، یا متقارب باشد. و بعضی از ایشان تقارب را نیز شرط نکرده‌اند. اما پیش شعرای عجم، موافقتِ الفاظ در حرف آخرین شرط است. و مراد به «حرفِ آخرین» حرف روی است، و آنچه به منزلهٔ اوست از نثر».

سپس مؤلف برای نمونه بیتی را می‌آرد که واژه‌های هر مصراع با واژه‌های روبه‌روی خود از مصراع دیگر، هموزن و هم‌قافیه هستند:

ز رویش منفعل گلها فتاده بوستان درهم،

به کویش متصل دلها کشاده دوستان خرم.

و مثالی دیگر هم آورده است از نوایی:

چنان وزید ز بُستان نسیم فصل بهار، کز آن رسید به یاران شمیم وصل نگار.

مؤلف به نوعی دیگر از ترصیع اشاره می‌کند: «اگر رعایت کنند که الفاظ در حرکات و سکنات نیز موافق باشند، در غایت لطافت باشد، چنانکه بیت:

به جفای رقیب دادم تن، به وفای حبیب شادم من».

عطاءالله در ادامه آورده: «و می‌باید دانست که از تکرار رابطه مطلقاً در نظم و نثر باکی نه، چنانکه رودکی گفته، بیت:

کس فرستاد بسر اندر عیار مرا که: مکن یاد به شعر اندر بسیار مرا!

و این را ارباب این فن از قبیل ترصیع دانسته‌اند، و از اختلافی در وزن که به جهت قافیه باشد هم، باکی نیست».

وی به عنوان دلیل، دو بیت از رشید وطواط آورده، و به دنبال آن گفته: «در حدایق‌السحر گفته که: «این قصیده بس دراز است، و از اول تا آخر مرصع است؛ و غالب ظنّ من آن است که پیش از من در عرب و عجم کس قصیدهٔ تمام مرصع نگفته.

نویسندهٔ بدایع‌الصنایع نوشته: «و بعضی اختلاف را در رابطه‌ها جایز دانسته‌اند، و مثال این صنعت از «قصیدهٔ مصنوع» خواجه سلمان این بیت است ـ از بحر هزج مثمن سالم، نظم:

صفای صفوت رویت صفای گلستان دارد،

هوای جنت کویت حیات جاودان دارد.

عطاءالله گفته که گروهی از دانشمندان عرب ترصیع را صنعتی جداگانه نشمرده، نوعی از صنعت سجع دانسته‌اند. به نوشتهٔ وی، آنها «موافقت تمام الفاظ هر دو بخش از کلام در وزن و حرف آخر را شرط نکرده‌اند، بلکه هرگاه که دو لفظ آخر از هر دو بخش موافق باشند در وزن و حرف آخر، و همچنین اکثرِ باقی الفاظِ هر دو بخش موافق باشند، آن نیز پیش این جماعت از قبیل ترصیع است». بنابر تأکید مؤلف، این جماعت دو گروه بوده‌اند: ۱ـگروهی تنها مخصوص نثر دانسته‌اند؛ ۲ـگروهی دیگر هم در نظم و هم در نثر روا دیده‌اند.

مؤلف به تفسیر معنی اصطلاحی پرداخته و گفته که آن را «از ترصیع عقد گرفته‌اند، و آن چنان است که جواهری که در یک جانب عقد است، مثل آن جواهر است که در جانب دیگر است؛ و وجه تسمیه ظاهر است».

پسان، عطاءالله «ترصیع مع‌التجنیس» عنوان برآورده، و نوشته: «بِدانکه چون با ترصیع صنعتی دیگر منضم شود، موجب کمال او می‌شود». وی، بیتی جهت نمونه آورده، سپس می‌گوید: «اگر رعایت کنند که مصراع ثانی به تمام تجنیس مصراع اول باشد، احسن و اکمل باشد، چنانکه، بیت:

نه یاری مدامم میاور به من، نیاری مدامم می‌آور به من!

واژه‌هایِ کلیدی این بیت: «مدام» و «می» بارِ دو معنی را کشیده‌اند: «مدام» ـ شراب و همیشه، «من» ـ جانشین (ضمیر) و واحد چینک. یعنی با من یار نیستی، دایم پیش من میا؛ اگر یک من شرابم نیاری، آن را برای من میاور!

مؤلف شرط دیگر هم افزوده: «اگر رعایت کنند که در صورت خطی نیز موافق باشند، در غایت کمال باشد».

در تفسیر صنعت‌های بدیعی و انواع آنها، عطاءالله به تفصیل سخن رانده، حسن و قبح، و راهِ استفاده را نشان داده است. چنانچه، پس از بیان انواع صنعت سجع، سه بار «فایده» عنوان آورده، سجع‌های سره را از ناسره جدا کرده است. وی، اندیشه‌های ارزشمند را در همین گونه فایده‌ها آورده است. چنانچه، «شرایط حسن سجع چهار است: اول ـ آنکه مفردات الفاظش پسندیده بود؛ دوم ـ آنکه ترکیبش ظاهرالمعنی و محکم و خوش‌آینده باشد؛ سوم ـ آنکه لفظ تابع معنی باشد، نه عکس؛ چهارم ـ آنکه

معانی فقره‌ها مکرر نباشد». باز: «حد او [سجع] از دو لفظ است، و هر فقره‌ای تا ده لفظ»؛ «الفاظ هرچند کمتر، حسن سجع بیشتر»؛ «اعلا مراتب سجع، از حیسیتِ تساوی و تفاوت فقره‌ها آن است که فقره‌ها برابر باشند»؛ «بنای سجع بر سکون ایجاز است»؛ «سجع در کلام مانند خال است بر روی محبوب، پس، اگر بسیار باشد، حسن و لطافت را ببرد».

خاتمهٔ بدایع‌الصنایع دو بحث دارد. بحث نخست، در نوبت خود، به دو بخش جدا می‌شود: «یکی ـ عیوبِ راجعه به لفظ، و دیگری ـ راجعه به معنی».

در بحث اول ده عیوب لفظی: تنافر، غرایب، مخالف قیاس، ضعف تألیف، تعقید لفظی، تکرار، اخلال، تثلیم، تذنیب و تغییر مورد بررسی قرار گرفته. نخست، عیبی تفسیر، سپس با مثالی نشان داده می‌شود. چنانچه: تثلیم آن است که در نظم لفظی آرند که محتاج باشند به آنکه چیزی از آن کم کنند تا وزن درست باشد. و کم کردن آن چیز میان شعرا شایع نباشد». جهت نمودار دو بیت آورده شده: از منصور منطقی و حکیم سنایی. شعر یکم این است:

باز گِرم دل ز تو، چنانکه ندادم، صبر کنم و صبر و هرچه بادا، بادم!

وزن شعر لازم دارد که «یا» در «باز گیرم» سبک خوانده شود، در حالی که روا نیست.

بخش دوم از «بحث اول»، یعنی عیوب راجعه به معنی، «نیز آنچه مشهور است، ده است»: نسبت شیأ، تناقص، امتناع، مخالف عرف، قلب‌المعنی، تکلف‌القافیه، نسخ، مسخ، سلخ و نقل. شرح «امتناع» که از همین بخش است، در بالا گذشت.

بحث دوم از خاتمهٔ کتاب را نوعی فرهنگ اصطلاحات ادبیات‌شناسی می‌توان دانست. عنوان آن چنین است: «در بیان معانی بعضی الفاظ متداوله میان شعرا که محتاج به بیان است». در این بخش پانزده اصطلاح به طور کوتاه ولی روشن ایضاح شده، بدین ترتیب: تشبیب، نسیب، غزل، مصرع، مزدوج، مقفّی، مجنح، تجمیع، بیت‌القصیده، مطبوع، متکلف، خصی، جزالت، سلاست، ارتحال و سهل ممتنع.

جهت نمودار، نگاهی به «مطبوع» افکنده خواهد شد: «مطبوع شعری را گویند که بنای آن بر وزن مقبولِ طباعِ سلیمه و قافیهٔ درست نهاده باشند. و الفاظ آن خوش‌آینده و مشهورالاستعمال باشد، و ترکیبِ آن درهم بسته و لطیف باشد، و معانیِ آن مقبول باشد

و زبانزدهٔ مردم نشده باشد. بر وجهی کمال باشد. و در فهم کلام و حسن ادا، به واسطهٔ آن قصوری پدید نشده باشد. و از حرف و الفاظ زایده و تغییر الفاظ که قدما، به جهتِ شعر زاید داشته‌اند، معرا باشد، مانند این بیت حضرت خداوندکاری[1]، بیت:

آتشین لعلی که تاج خسروان را زیور است،

اخگری بهر خیال خام پختن در سر است.

و اکثر ابیات این قصیده همچنین واقع شده».

درست است، کوشش عطاءالله در گردآوری و شرح اصطلاحات ادبی، تشبث نخستین نبوده است. پیش از وی، دست به چنین کار رشید وطواط و شمس قیس زده‌اند. و اما کار عطاءالله ویژگی‌هایی دارد، چنانچه:

۱. فهرست اصطلاحات را تغییر داده است، اصطلاحاتی معلوم و مشهور مانند رباعی، لغز، معمی را بیرون کرده است؛

۲. تفسیر مؤلفان پیشین را روشن‌تر و کامل‌تر نموده است؛

۳. اصطلاحات مهم دیگری که در متن کتاب حضور نداشته‌اند، مانندِ جزالت، سلاست، ارتحال، سهل ممتنع افزوده است.

۴. تفسیر موجوده به غایت کوتاه بودند، کار عطاءالله به اندازهٔ کافی کامل است.

۵. سخن عطاءالله در غایت متانت و ایجاز است، هیچ لفظی زاید به نظر نمی‌رسد. به عنوان مثال، تکه‌ای را می‌توان از نظر گذراند:

«سلاست ـ آن است که الفاظ شعر نازک باشد و ترکیب آن روان و خوش‌آینده، چنانکه در غزل‌های حضرت استادی خجسته فرجامی و امیرشاهی واقع شده. و طریق غزل و مثنوی و قطعهٔ قصیر و رباعی این است؛ و آن شعر راکه الفاظ و ترکیب آن نازک و روان و خوش‌آینده باشد، سلیس می‌گویند. وگفته‌اند که: آفتِ سلاست، رکاکت است. و «سلاست» در لغت نرم شدن است. و وجه تسمیه ظاهر است».

هر خوانندهٔ زیرک می‌بیند که مؤلف در تکهٔ بالا ویژگی‌های غنایی (lirik) نوع‌های شعری غزل، رباعی، مثنوی کوتاه و قطعهٔ کوتاه را راست و درست به قلم داده است. وی،

---

۱. یعنی: علیشیر نوایی.

می‌توان گفت، از زمان خود خیلی و خیلی پیش رفته است: بـه ویـژگی‌های حـماسی و غنایی انواع ادبی پژوهشگران اکنون توجه می‌کنند.

عطاءالله امانتداری را که از قانون‌های کار علمی به شمار مـی‌آید ــ هـمان‌که گـاهی امروزه رعایت نمی‌شود ــ با حساسیتی جدی مراعات داشته است. وی نام گویندهٔ هر فکر مهم را حتماً نشان می‌دهد، مانندِ: «رشید وطواط گفته»، «مولانا قطب‌الدین علامه از صاحب «مفتاح» نقل کرده»، و ...

این کتاب گنجینهٔ شعر پیشینیان هم هست: نـمونه‌هایی از آثـار رودکـی، ابـوشکور، فردوسی، انوری، معزی، فرخی، سنایی، ازرقی، مسعود سعد، نظامی، مختاری، رضـا نیشاپوری، جامی، امیرشاهی، نوایی، و ... به نشان تصدیق و یـا ردّ فکـر نـظری آورده شده‌اند.

ارزشیابی کامل و دقیق را دربارهٔ بدایع‌الصنایع هنوز علیشیر نوایی انـجام داده بـود: «معلوم نیست که در این فن (تفسیر صنعت‌های بدیعی ـ ر.م.) هرگز کسی به این اندازه جامع و مفید کتابی تألیف کرده تواند». نکته اینجاست که در پنج قرن پسین هم کتابی به اندازهٔ بدایع‌الصنایع جامع و مفید به میدان نیامد.

اشاره‌ای در بالا رفت که نسخه‌ای ویراستهٔ مؤلف در سمرقند نگهداری می‌شود: در موزهٔ دولتی تاریخ فرهنگ و هنر، به شمارهٔ ۳۳۵۱ ـ KII. به این چند حالت توجه شود:

۱. اشاره‌هایی، مانند: مرحومی، مخدومی، استادی، حتی سیدی دیده نمی‌شود.

۲. اختصار و افزوده‌هایی دارد.

۳. تصحیحات روی شعرهایی انجام یافته که متعلق به عطاءالله هستند.

۴. در پایان افزوده‌ها اشارهٔ «صح» دیده می‌شود ....

سخن پایانی این گفتار همین است که متن تاجیکی سریلی بدایع‌الصنایع سال ۱۳۵۳ هـ. / ۱۹۷۴ م. در شهر دوشنبه، پایتخت جمهوری تاجیکستان، به تعداد ۱۵ هزار نسخه، چاپ و نشر شد. و اما به رسم‌الخط اصلی ــ فارسی ــ در اختیار بنیادگرامی دکتر محمود افشار گذاشته شده که امید است، روی چاپ را ببیند و ظلمِ رفته در حق آن بزرگمرد هم برداشته شود. خدا خواهد.

«تخلّص» چیست؟ «گریزگاه» کدام؟[1]

در سرچشمه‌های نظری ادبی فارسی تاجیکی، و فرهنگ و دانشنامه‌ها، در رابطه با «تخلّص» واژه و اصطلاحاتی دیده شدند که بیتِ تخلّص، بیت مخلص، حُسن تخلّص، لطف تخلّص، تخلّص کردن، انتقال، گریز، گریزگاه از جملهٔ آنها می‌باشند. نگاهی افکندن به سیر تحول آنها، خالی از اهمیتی نیست.

نویسندهٔ ترجمان‌البلاغت محمدبن عمر رادویانی، هرچند «تخلّص» را جداگانه تعریف نکرده، اما معنی این اصطلاح از سخنانِ وی روشن می‌گردد. وی در فصل «فی حسن‌المخالص» گفته: «یکی از جملهٔ بلاغت آن است و صنعت کی تخلّص نیکوتر بُوَد. و چنان باید کی شاعر تکلّف کند و بیتِ مخلص نیکوتر و قویتر گوید. و اگر قویتر نگوید، باری کم از بیت‌های دیگر نباید، تا خویشتن را از تزویر جُدا گرداند. ایرا کی شعر مُزَوّر و نامُزَوّر به تخلص شناسند، و همچنین شعرِ منحول از نامنحول به ظاهر حال نشناسند».[2]

رادویانی، به عنوان شاهد، شعرهایی از آثار منجیک (سه بیت)، فرخی (دو بیت) و

---

۱. به یاد همیشه زنده استاد بزرگوار، پروفسور الکساندر نیکولایویچ بولدروف (۱۹۰۹ ـ ۱۹۹۳ م.) ایران‌شناس ممتاز روس که حدود بیست سال پیش، این نوشته را خواندند و ویراستند.

۲. محمد بن عمر رادویانی. ترجمان‌البلاغت. استانبول، ۱۹۴۹ م.، برگ ۲۵۸ ب. تهران، ۱۳۳۹، ص ۳۹. و اما در برگردان احمد آتش و بهار: «به ظاهرِ حال شناسند».

عنصری (سه تکهٔ دوبیتی، سه‌بیتی و چهاربیتی) آورده است. شایستهٔ ذکر است، مؤلف اگرچه «بیت مخلص» عنوان کرده، اما شواهد از دو تا چهار بیت آورده که روشن می‌شود، مراد از «بیت مخلص» صرف «یک بیت» نیست، بلکه به آن معنی است که به «پارهٔ تخلص» دلالت می‌کند.

توجه فرمایید به یک مثال رادویانی، از شعر فرخی:

خجسته باشد روی کسی کی دیده بُوَد خجسته روی بُتِ خویش بامدادِ پگاه
اگر نبودی بر من خجسته دیدنِ تو خدای شاد نکردی مرا به دیدنِ شاه

(ترجمان، ۱۹۴۹، ص ۵۹)

بدین‌ترتیب، از سخنانِ رادویانی و شواهد وی برمی‌آید:

۱. «تخلّص»، گذرگاه است از نسیب یا تَشبیبِ شعر به قسمتِ مدح.

۲. «بیتِ مخلص»، آن پارهٔ شعر است که معنیِ گذر را دربر کرده است.

۳. «حسنِ تخلّص»، آن گذرگاهی است که دارای کیفیتِ خوبی باشد، یعنی لفظ و معنی شایستهٔ همدیگر باشند، همین‌طور، آن تکه موضوع بخش بالایی را با موضوع بخش زیرین، به طور نرم و ملایم و نامعلوم پیوندد.

سخن‌شناسِ دیگرِ پیشینِ ما، رشیدالدین وطواط، دربارهٔ «حسن تخلّص» گفته است: «حسن تخلّص آن است که مادح از صفتِ معشوق یا غیره، به مدحِ ممدوح رَوَد، و تخلص به وجهی کند از خوبی و رأی آن تصور نتوان کرد»[1]. سپس، وی پنج پاره شعر، به عنوانِ نمونه آورده است که اینهایند:

یک:

سر بر نمی‌کنی ز تکبر مگر که پا بر آستانِ شاه مظفر نهاده‌ای

دو:

هر نمازِ دگری بر فلک از قوس قزح درگهی بینی افراشته تا اوج زحل
به مثالی که به چیزیش مثل نتوان زد جز به عالی دَرِ دستور جهان صدر اجل

سه:

۱. رشیدالدین وطواط، حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر. تهران، ص ۴۰.

سر به سر روی زمین را ابـر سـیم انـدود کـرد
تـــا نـــیالاید بـــه گـــل پـــا ســـمندِ شـــهریار

چهار:

سـوادِ خـالِ تـو بـر آفـتاب مـی‌بینم مگر که سایهٔ چتر رفیع ظل خداست

پنج:

لبِ زنـــده‌رود و نسـیمِ بـهار رُخِ دلستان و می خـوشگوار
چـنان بـیخ انـدُه ز دل بـرکند که بیخِ ستم، خنجرِ شـهریار

(حدایق، ص ۴۰-۴۱)

دانشمند توانای دیگر شعر، شمس قیس رازی که از «تخلّصات»، «لطـف تـخلّص»، «تخلّصاتِ مستحسن»، «تخلّصاتِ نادرِ بلیغ» یاد کـرده است[1]، هـمین‌طور، «تـخلّصاتِ زشت» را نیز به قلم داده است، بدین صورت: «و از تخلّصاتِ زشت، ازرقی گفته است:

اگـر تـو تـیغِ جـفا را دلم نشـانه کـنی به جانِ خواجهٔ فاضل نگویمت کی: مزن!»

(المعجم، ص ۴۱۲)

این مؤلف ضمن سخن، اصطلاح «مطلع» را نیز به کار بُرده، و اما نه به معنی معمولی، یعنی آغازگاه شعر، بلکه به معنیِ بیتی که مصراع نخست نیز تابع قافیه باشد. وی نوشته است: «و باشد که در نقل از نسیب به مدح، مطلع نو کند» (المعجم، ص ۴۲۰).

نوشتهٔ تاج‌الحلاوی این اندازه تازگی دارد نسیب و تشبیب را «شعر» دانسته و بخش اساسی را «قصه» عنوان کرده است: «شرطِ دیگر است که چون شاعر از انشا شعری یا قصه‌ای یا معنیِ دیگر به سوی مدح گراید، به وجهی احسن و طریقی اجمل نقل کـند، چنانک سخن ناتمام ننماید و در سـلاستِ سـخن نـقصانی پـدید نـیاید».[2] وی، جـهتِ نمودار، دو مثال ــ دو بیت از انوری و بیتی از کمال اصفهانی ــ آورده که دومی این است:

رُخ زرد و سر بریده، نگونسار و اشکبار گویی که نوکِ خامهٔ دستورِ کشـورست

(دقایق، ص ۸۲)

شرف‌الدین رامی تبریزی، شارح دیگر «دقایق‌الشعر» کوشیده تا اشتباهی را برطرف

---

۱. شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم. تهران، ص ۳۲۸، ۴۱۰، ۴۱۱.
۲. تاج‌الحلاوی، دقایق الشعر. تهران، ص ۸۲.

نماید. وی نوشته است: «حسن تخلص را (بیت‌القصیده) می‌گویند؛ اما بیت‌القصیده آن است که شاعر قبل از شروع در قصیده‌ای بحری اختیار کند، و اسم یا لقب ممدوح را در آن بحر به عبارت خوش توان آورد، و اگر در قافیه آرد، خوشتر باشد».[۱] متأسفانه این مؤلف آشکار نگفته است که: «حسن تخلّص» را که «بیت‌القصیده» نامیده است؟ هرچند عقیدهٔ رامی تبریزی دربارهٔ یکی نبودنِ «حسن تخلّص» و «بیت‌القصیده» درست می‌باشد، اما تفسیرِ او را در مورد «بیت‌القصیده» نمی‌توان پذیرفت. در علم نظریاتِ ادبی، «بیت‌القصیده» همان بیتی را می‌گویند که میان بیت‌های شعر، نخستین سروده شده باشد؛ و هیچ مهم نیست که در آن لقب و یا نام ممدوح اشاره شده باشد و یا خیر. همین‌طور، «بیت‌القصیده» بیتِ بهترینِ شعر هم نیست. توجه فرمایید، شمس قیس چه می‌گوید: «بیت‌القصیده آن است کی نخست شاعر را معنیی در خاطر آید، و آن را نظم کند، و بنای قصیده[۲] بر آن نهد. و ممکن باشد کی [در] قصیده بهتر از آن بیت بسیار افتد. و عامهٔ شعرا «بیت‌القصیده» آن را خوانند کی بهترین ابیات قصیده بود و لامُشاحَّةَ فی‌الالقاب الّا آنک قول اول درست‌تر است» (المعجم، ص ۴۲۶).

شعرشناس دیگر، وحید تبریزی برای مثال رمل مثمن محذوف این بیت خود را آورده و افزوده که آن دارای صنعتِ حسن تخلّص می‌باشد:

با سگانِ آستانت تا وحیدی بُرده ره سر نهد بر آستانش بهر خدمت پادشه[۳]

دکتر آندره برتلس، پژوهشگر و مترجم جمع مختصر به زبانِ روسی، دو بارِ معنویِ اصطلاح «تخلّص» را ــ نامِ شاعرانهٔ شاعر، و بیتِ تخلّص ــ تشخیص نکرده، و همین‌طور، «حسن تخلّص» را نیز روشن ننموده است (جمع، ص ۱۲۰ـ۱۱۹). امکان دارد، معنیِ نخستِ «تخلّص» یعنی «گذرگاه» از مقدمهٔ شعر بر بخش اساسیِ آن، برای وحید معلوم نبوده و او گمان کرده که «حسن تخلّص»، جای دادن نام است در شعر، به وجهی احسن.

حمیدالدین نجاتی نیشاپوری، شارحِ قصیدهٔ مصنوع قوامی گَنجوی، «حسن تخلّص»

---

۱. شرف‌الدین رامی تبریزی. حقایق‌الحدایق. تهران، ص ۴۱.

۲. دربارهٔ این موضوع که «قصیده» در معنی «شعر» کاربُرد داشته است، نک: شعر در سرچشمه‌های نظری، ص ۶۱ ـ ۸۹.

۳. وحید تبریزی. جمع مختصر. به کوشش آ.الف.برتلس. مسکو، ۱۹۵۹، ص ۷۱.

را چنان تفسیر کرده که به نظر می‌رسد، کامل باشد. وی نوشته است: «این صنعت چنان بود که از غزل یا معنی دیگر[۱] که شعر بدان تشبیب کرده باشند، به مدح ممدوح آیند، به وجهی خوبتر و لطیف‌تر، و در.آن سلاست لفظ و نفاست نگاه دارند».[۲] جالب آن است که مؤلف اصطلاحات «نسیب» و «قصیده» را به کار نبرده، بلکه «غزل» و «تشبیب» و «معنی دیگر» را به جای «پیشگفتار» آورده، و «مدح ممدوح» را «بخش اساسی» دانسته است.

توضیح «تخلّص» در زمان کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری و عطاءالله محمود حسینی نیشاپوری روشن و کامل شده است. چنانچه کاشفی نوشته است: «تخلّص در لغت نجات یافتن باشد؛ و در اصطلاح، انتقال است از ابتدای کلام به مقصود».[۳]

این سخنانِ کوتاه از چند نگاه جذبِ توجه می‌کنند:

یکم، معنی لغوی اصطلاح را دربر کرده است.

دوم، به جای «نسیب» و «تشبیب» که ویژهٔ نوع شعری قصیده هستند، واژهٔ فراگیرِ «ابتدا» آمده است.

سوم، واژهٔ «کلام» ذکر یافته که بر معنی‌های «شعر»، «اثر»، «گفتار» و امثال اینها دلالت می‌کند، یعنی که مخصوص و محدودِ قصیده نمی‌باشد.

چهارم، کلمهٔ «مقصود» آمده، تا معلوم گردد که بخشِ اساسیِ اثر مخصوص و محدود مدح ممدوح نمی‌تواند باشد.

پنجم، گریز آشکارا از ذکرِ واژهٔ «قصیده» به عمل آمده است. یعنی کاشفی این معنی را پی بُرده که تخلّص ویژهٔ تنها نوع قصیده نمی‌باشد.

و اما این مؤلف همان تعریف موجوده را نیز آورده است: «و حسن تخلّص» آن باشد که شاعر از نسیب یا تشبیب به عبارتی خوب و استعاراتی مرغوب به سوی مدح گراید و

---

۱. توجه شود به ترکیب: «غزل یا معنی دیگر» که دلالت بر آن می‌کند: «غزل» بیانگرِ شکلِ ویژهٔ شعری نبوده، بلکه بر معنی غنایی و عشقی اشارت می‌کند.

۲. حمیدالدین نجاتی نیشاپوری، رسالهٔ پیروزی و مقالهٔ نوروزی. نسخهٔ خطی انستیتوی خاورشناسی روسیه، بخش سن‌پترزبورگ، شماره B.564، برگ ۴۹ الف.

۳. کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی. بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار. مسکو، ۱۹۷۷، برگ ۲۲ ب.

به وجهی احسن و طریقی اجمل از روشِ سخنِ اول به اسلوب دیگر آید» (بدایع‌الافکار، برگ ۲۲ «ب»). از ادامهٔ توضیحِ کاشفی، میل او را می‌توان خواند که این معنی تنها مخصوصِ قصیده نمی‌باشد. وی نوشته است: «و رعایتِ ملایمتِ الفاظ و مناسبتِ معانی در تخلّص لازم است، چه سامع مترقبِ آن است که انتقال از افتتاحِ سخن به مقصودِ قایل بر چه وتیره خواهد بود و به چه کیفیت وقوع خواهد یافت» (همانجا).

شایستهٔ تأکید است که این نویسنده معنیِ دیگرِ «تخلّص» را نیز به قلم داده؛ وی گفته: «و تخلّص در عرف عبارت است از آن که شاعر نام یا لقبِ خود را که بدان شهرت یافته باشد، در شعر ذکر کند، خواه قصیده و خواه غزل، و خواه قطعه و رباعی» (همان، برگ ۲۳ «الف»).

جالب توجه است که صاحبِ بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار به جای ذکر تخلّص (نام یا لقب) در غزل هم اشاره کرده است و آن بیشتر «آخر غزل» می‌باشد که این حال نیاز به مثال ندارد. تخلّص همچنین، در ردیف می‌آید که آن کم اتفاق می‌افتد، مثالش از شعر سلمان:

ای چینِ سرِ زلفت مأوای دل سلمان! مأوای همه دلها، چه جای دل سلمان؟!

(بدایع‌الافکار، برگ ۲۳ «الف»)

جای دیگرِ تخلّص، آغاز غزل می‌باشد. و این، به نوشتهٔ کاشفی، «بسیار خوش‌آینده است»، مثالش از امیرخسرو:

خسروا، گر عاشقی، جام بلا پیش نه! داغِ عقوبت، بیا، بر جگرِ ریش نه!

(همانجا)

مطلع از خواجهٔ شیراز:

حافظِ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد،

از سرِ پیمان گذشت، بر سرِ پیمانه شد!

(همانجا)

میانِ پیشینیانِ کاشفی، به طوری که اشاره شد، شمس قیس رازی از «تخلّص زشت» سخن به میان آورده بود. و اما کاشفی در باب دوم از این کتابِ خود که «علم نقد» نام دارد، فصلی جداگانه با عنوانِ «رکاکت تخلّص» باز کرده، و آنجا، از جمله گفته: «این چنان

باشد که از نسیب یا تشبیب به نوعی به سر مدح آید که پسندیده نباشد» (بدایع‌الافکار، برگ ۳۷ «ب» ـ ۳۷ «الف»).

مؤلف جهت نمونهٔ تخلّص رکیک، سه بیت: یکی از ازرقی (آن را شمس قیس نیز نقل کرده بود) و این مثال را آورده است:

نمی‌بُرّم امید از وصل زیرا واثقم کز تـو　　به توفیقِ شهنشاهی مرادِ خویش بردارم

(بدایع‌الافکار، برگ ۳۷ «ب»)

نمونهٔ دوم:

بـرارم از لبِ لعـلش مـرادِ ایـن دلِ مـفتون　　به عز دولت و دستور ملک و سایهٔ یزدان

(همانجا)

و اما اخبار کامل و روشن دربارهٔ تخلّص، تا آن جایی کـه آگـاهی هست، در کـتاب بدایع‌الصنایع نوشتهٔ امیر برهان‌الدین عطاءالله محمود حسینی، درج یافته است. وی در فصل «حسن تخلّص» نوشته است: «و آن را «براعت تخلّص» نیز می‌گویند».[1]

این مؤلف به بیان معنیِ لغویِ واژه پرداخته است: «بِدان که معنی «تخلّص» در لغت، رستن است، از چیزی» (همانجا).

و اما در مورد معنی اصطلاحی «تخلّص»، عطاءالله نوشته است: «خـروج و انـتقال است از ابتدای کلام به مقصود، با رعایت ملایمت و مناسبت میان ایشان» (همانجا). این مؤلف با ذکر «ملایمت و مناسبت» بسنده نمی‌کند، بلکه بر تفسیری بیشتر می‌پردازد، و از جمله می‌گوید: «و حسن او آن است که آن مناسبت از روی لفظ و معنی به کمال باشد، و میانِ ابتدا و آنچه به واسطهٔ او به مقصود می‌آیند، ارتباط تمام باشد» (همانجا). به طوری که نمودار است، عطاءالله تخلّص را مخصوصِ قصیده و مدح نمی‌داند.

و اما از نکاتِ جالب‌ترین نوشته‌های این دانشمندِ بی‌نظیر، یکی این است که وی از اصطلاح فارسی و تاجیکی تخلّص، یعنی گریزگاه یاد کرده است.

این مؤلف ضمن فصل «استطراد» تفسیر نویسندهٔ «ایضاح» علامهٔ تفتازانی را آورده. «استطراد انتقال است از معنی به معنی دیگر که متصل باشد به وی، و مقصود از ذکـر

1. Atāullāh Mahmūdi Husaynī. Badāyé us sanāye. Bā kūshishi Rahīm Musulmānqulāv. Dushanbe, 1974, s. 184.

«معنی اول» توصل نباشد به ذکر معنی ثانی [...] و همو گفته که: گاهی مقصود معنی دوم می‌باشد و ذکر معنی اول از برای توصل می‌باشد به معنی دوم [...] و گفته که: باک نیست که این را «ایهام استطراد» نام کنند» (بدایع‌الصنایع، ص ۱۲۳).

سپس، عطاءالله در مورد اصطلاح «ایهام استطراد»، به مؤلف پیشین اعتراضی هم به قلم داده: «و پوشیده نماند که این معنی دوم را «ایهام استطراد» نام کردن، از غیر صاحب «ایضاح» مشهور نیست؛ و مشهور آن است که قدما این را «تخلّص» می‌گفته‌اند و متأخرانِ شعرای عجم «گریزگاه» می‌گویند» (همانجا).

چنانکه برمی‌آید، عطاءالله روشن تأکید کرده که در زمانِ او، به جای «تخلّص»، اصطلاحِ خودیِ گریزگاه را به کار می‌برده‌اند. وی همین معنی را در جای دیگری از کتاب خود تکرار کرده است: «و «تخلّص» را در عرف متأخران شعرای عجم «گریزگاه» می‌گویند».

پوشیده نیست، سببِ اصلیِ کاربُرد پیدا کردنِ «گریزگاه» به جای «تخلّص»، این بوده که اصطلاح دوم در مورد نام یا لقبِ گویندهٔ شعر مستعمل بوده است. راجع به این معنی خود عطاءالله هم تأکید به عمل آورده است، بدین طریق: «و ایشان (شعرای متأخر عجم) «تخلّص»، آن بیت را می‌گویند که شاعر نام یا لقب خود را در آنجا درج کرده باشد، و بر نفس نام یا لقب شاعر که آن را در ابیات درج می‌کنند، هم اطلاق می‌کنند».

شواهد شعرئی که عطاءالله آورده است، نیز قابل دقت می‌باشند. وی گفته است: «و مثالِ حسن تخلّص این بیت است که در گریزگاهِ قصیده‌ای که مطلع‌اش در حسن ابتدا مذکور شد، واقع شده». هرچند در این مورد عطاءالله «بیت» می‌گوید، و اما مثالِ شعری او از سه بیت عبارت است. از سوی دیگر، مثال‌های اقتباسی پیشین، همه در موضوعات عشقی و یا مدحی باشند، شعر عطاءالله اگرچه در ستایش امیر علیشیر نوایی است، ولی گریزگاهش از حالِ طاقت گدازِ «قهرمانِ لیریک» حکایت می‌کند. توجه فرمایید:

گهی چرخم به توران بُرد و کرد اوقاتِ من تیره
گهی افکند در ایران و کرد احوالِ من ویران

جفای چرخ چون بر من گذشت از حد، خرد گفتا:

«برو، تا دادِ تو بستاند از وی نایبِ سلطان

امـــانِ مـــلک، امـــینِ دیـــن، امـیرِ مـعدلت آیـین
نظام‌الدین علیشیر، آن جهانِ دانش و احسـان».
(بدایع‌الصنایع، ص ۱۸۵)

عطاءالله، به دنبال، گفته‌های علامه قطب‌الدین شیرازی را نقل کرده که آن هماهنگ است با مضامینِ نوشته‌های کاشفی و خودِ عطاءالله.

از نکاتِ ارزشمندِ دیگرِ کتابِ بدایع‌الصنایع این است که مؤلف به تعداد بیت‌های تخلص (گریزگاه) اشاره کرده است: آن معمولاً از یک تا سه بیت می‌تواند باشد.

پس از حسن تخلّص، عطاءالله به تفسیر «اقتضاب» می‌پردازد: آن قصیده‌ای است که تخلّص (گریزگاه) ندارد. در بدایع‌الصنایع آمده: «و اگر از مقدمهٔ کلام به مقصود، بی‌رعایتِ ملایمت و مناسبت کنند، آن را «اقتضاب» می‌گویند. و این در اشعار قدمای فصحای عرب بسیار است؛ خصوصاً آن جماعت که به شرف اسلام مشرف نشده بوده‌اند» (همانجا).

هرچند عطاءالله حدود اصطلاحی «اقتضاب» را روشن نکرده است، از روشِ سخنش معلوم می‌گردد که دامنِ آن گسترده می‌باشد، چنانچه: «و بعضی اقتضابات قریب است به تخلّص، به جهت آن که شائبه‌ای از ملایمت و مناسبت دارد، مثل آنکه بعد از ادای حمد و صلواة گویند: «اما بعد». و این مشابه تخلّص است، به جهت آنکه به یک‌بار از حمد و صلواة انتقال به مقصود نکرده‌اند، بلکه فی‌الجمله ارتباطی میانِ سابق و لاحقِ کلام رعایت کرده‌اند. و بعضی «اما بعد» را «فصل‌الخطاب» می‌گویند، یعنی جدا کنندهٔ سخن یکدیگر» (همانجا).

این نکته جالب است که اگر سخن‌شناسانِ پیشین تخلص (گریزگاه) را مخصوصِ مدح و قصیده دانسته باشند، عطاءالله چیزی دیگر می‌گوید. به اعتقاد وی، این نوع عنصر در هر اثری، حتی آثار علمی و نامه‌نگاری نیز موجود می‌باشد. چنانکه وی در ادامه نوشته: «و از جملهٔ اقتضابات که نزدیک است به تخلّص، لفظ «هذا» است که در مکاتیب می‌نویسند، وقتی که از نوشتنِ سلام و دعا فارغ شدند. و همچنین است لفظ «بعده» که در آن محل می‌نویسند. و لفظِ «ایضاً» که در میانِ دو کلام می‌نویسند، و از آن جمله است لفظ «مقدمه» و «باب» و «فصل» و «خاتمه»، و آنچه در معنی اینهاست» (همانجا).

همچنین، جذب توجه می‌کند که عطاءالله ترکیب «گریزگاه کردن» را آورده است ـ این در هنگامی است که سخنان علامه قطب‌الدین را نقل می‌کند: «و همو گفته [...] دیباچه‌ها که منشیان در اوایل بعضی نشان‌ها می‌نویسند و فلکیات و بهاریات، و امثال آنها که شاعران در اوایل قصاید می‌گویند تا آنجا که گریزگاه می‌کنند و به مداحی مشغول می‌شوند، ازقبیل استطراد است».

بدین ترتیب، شرح عطاءالله دربارهٔ تخلّص ـ گریزگاه، نسبت به همهٔ مؤلفان پیشین (و نیز بعدی) کامل بوده، و دارای چند ویژگی است، چنانچه:

نخست ـ عطاءالله شرح‌های موجوده را جمع‌بندی کرده است؛ عقیدهٔ هر یکی از سخن‌شناسان پیشین را ــ چه ایرانی و چه عرب ــ دقیقاً نشان داده است.

دوم ـ برای نخستین بار، تا آنجایی که آگاهی هست، اصطلاح همسنگ و فارسی «تخلّص» یعنی «گریزگاه» را به میدان آورده است.

سوم ـ کاربردِ «تخلّص» را با قصیده محدود و مخصوص ندانسته، بلکه برای انواعِ دیگر کلام نیز روا دیده است.

از تفسیر و توضیح سخن‌شناسانِ پیشین بویژه عطاءالله محمود حسینی نیشاپوری، برمی‌آید که حسن تخلّص از نشانه‌های ممتازِ شعرِ فارسی و تاجیکی می‌باشد. رعایت نشدنِ شرط حسن تخلّص در شعر دورهٔ جاهلی، و بندرت دیده شدنِ آن در مراحل نخستِ اسلام، همین تخمین را پیش می‌نهد. از سوی دیگر، سخن‌شناسانِ قدیم عرب به عنصرِ حُسنیِ کلام توجه نکرده‌اند. این معنی هم بی‌چیز نیست، آن مؤلفانِ عربی‌زبان که به این نکته توجه کرده‌اند، مانند علامهٔ تفتازانی و قطب‌الدین شیرازی، اصلاً ایرانی هستند و طبیعی است که آنها از نزاکت و سنت‌ها و رسومِ فرهنگیِ خود آگاهی داشته‌اند.

جالبِ توجه است که اگرچه در سدهٔ ۹/۱۵ مرزهای اصطلاحیِ «تخلّص» (نام یا لقب شاعر) و «گریزگاه» (بخشی از شعر یا مانند آن) به اندازهٔ برجسته روشن شده باشد، در دوره‌های بعدی، حتی در زمانِ ما، بعضی از مؤلفان مرزها را آمیزش داده‌اند. چنانچه در

فرهنگ غفاروف[۱]، «تخلّص»، تنها لقب تفسیر شده است، و اما مؤتمن[۲] و ایلویل ساتن[۳]، «تخلّص» و «گریزگاه» را مترادفاتی برای بخش گریز دانسته‌اند.

دهخدا گفته: «تخلّص [...] در اصطلاح شعرا، نام ممدوح آوردن است. چنانکه در جامع‌الصنایع آمده، ولی در اساس‌الفضلا که تصنیف قاضی شهاب‌الدین است، مندرج است که حسن تخلّص است که خروج از غزل و دخول در مدح با حسن وجه باشد و در این معنی لغوی مرعی می‌شود زیرا چه رستن از غزل است [...] نامی که شاعر برای خود مقرر کند و بدان مشهور گردد [...] هر بیتی که شاعر تخلّص خود را در آن آورد». یعنی که نویسندهٔ لغت‌نامه یک اصطلاح «تخلّص» را در دو معنی شریک دانسته است. سبب این حال، یقیناً در آن بوده است که بدایع‌الصنایع عطاءالله از نظر پژوهشگران معاصر ایرانی پنهان مانده است.

این معنی نیز شایستهٔ ذکر است که اگر دانشمندان توانای قرون وسطایی گریزگاه را با نوع قصیده محدود نکرده‌اند، بعضی مؤلفان امروزی، مانند مؤتمن، دهخدا، معین آن را ویژهٔ قصیده دانسته‌اند. همین حال در آثار پژوهشگران تاجیک نیز به مشاهده می‌رسد.[۴]

تعریف کوتاه و پُرمحتوای «گریزگاه» را علامه صدرالدین عینی بخارایی درج کرده است: «گریزگاه: ۱ـ جای گریختن؛ ۲ـ جایی است در شعر یا نثر که از موضوعی به موضوعی می‌گذرند».[۵]

---

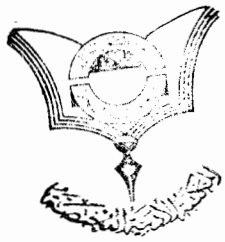
۱. نک: .M.A.Gaffârāv. Persidskā - russkiy slāvar, t.1. M. 1976. s.152.

۲. زین‌العابدین مؤتمن. تحول شعر فارسی. تهران، ص ۱۵ و بعد.

3. L. P. Elwel-Suttān. The foundations of Persian Prosody and Metriks. "Iran", 1975, v. x..., s.92.

4. Farhangi zabāni tājīkī, j. 1, s.295: R.Hādīzāda, M. Shukūrāv, T. Abdujabbārav. Farhangi istilāhat adabiyātshināsī. Dushanbe: Irfān, 1966, s. 117.

5. Sadriddīn Aynī. Kalliyāf, j, 12. Dushanbe. Irfān, 1976, s. 80.



حیات اجتماعی و تصویر شاعرانه[1]

در آغاز باید گفته شود که هدف از این نوشته، بیانِ یک تصویر شاعرانه است که از راه محاکات به دست می‌آید و به ذات هنر منسوب می‌شود. و اما اصطلاح «تصویر شاعرانه» در علم نظریهٔ ادبیات[2] نسبتاً نو است، اگرچه پدیده نو نیست، و آن را سخن‌شناسان پیشین معانی بکر، معنی خاص، تشبیه تازه، مجاز نو[3]، و ... گفته‌اند.

ناگفته نماند، تصویر شاعرانه در هر ادبیاتی ویژگی‌هایی ممتاز دربر داشته که طرز زیستِ مردم، ذوق و آداب و رسوم، محیط جغرافیایی، شرایط تاریخی و زمانی، خاصیت‌های زبان و ادبیات، و ... از عامل‌های آن به شمار می‌آیند.

در ادبیات ما که تاریخش، در همین زبان زندهٔ امروزی، بیش از سیزده قرن است، تصویرهایی ظریفانه پدید آمده و گسترش یافته که در کمال لطف و ملاحت بوده و خواننده، تشبیه شونده را بی‌هیچ دشواری می‌شناسد و مراد را درمی‌یابد، مانند: آفتاب، زهره، ستاره، بلبل، گل، سرو، لاله، شمشاد، سوسن، غزال و ...

---

۱. چاپ شده در: Furughi ..., s. 164-182

۲. یکی از علوم سه گانهٔ ادبیات‌شناسی است، در کنار نقد ادبی و تاریخ ادبیات. ولی با سببی نامعلوم در دانشگاه‌های ایران تدریس نمی‌شود.

3. Bāldirev A. N. K vāprāsu ā literaturhā kriticheskikh vzglyadakh Džamī. i egā sāvremennikāv. "Narādi Azii i Afriki", 1969, N 2, s. 149-150.

در شمار همین تشبیهات مشهور، «تُرک» هم شامل می‌شود که اینک مراد، سیری است در ادبیات فارس و تاجیک، به دنبال همین معنی.

این واژه در ترکیبِ عباره‌هایی، مانند: ترکِ پریچهره، ترک چشم، ترک کافرکیش، ترکِ ختن، ترکِ سیاه‌مست، ترکِ سمرقندی، ترکِ شیرازی، ترکِ فلک، ترکِ قباپوش، ترکِ عشق، ترکِ لشکری، ترکِ یغمایی، و ... فراوان کاربُرد یافته، و تابش‌های گوناگون، گاهی مختلفِ معنوی دربر کرده است.

بی‌هیچ گمانی، در ادبیات علمی و تاریخی، گاهی نظم و نثر ادبی نیز، «ترک» در معنی اصلی خود، یعنی بیانگر طایفه‌های ترک‌نژاد، کاربُرد داشته است که با اشاره به یک گفتهٔ «سودی» اکتفا می‌شود: ترک: اینها (= پارسی زبان‌ها) به «تاتار» ترک گویند، و این لقب از هر لحاظ مناسبِ این قوم است، زیرا که یغماگری و چپاولی از خصوصیات قوم ترک است». شرح سودی بر این بیت حافظ بوده است:

بیا که ترکِ فلک خوانِ روزه غارت کرد هلالِ عید به دور قدح اشارت کرد[1]

و اما این زمان، مورد توجه، آن لحظه‌هایی است که واژهٔ مذکور در معنیِ مجازی آمده، ولی گاهی از آن معنی اصلی برداشته‌اند.

ترجمان‌ها و پژوهشگرانی: مانند: فریتاگ[2]، دُنایفسکی[3]، قئوم‌وف[4]، لپسکیوروف[5]، حسرت[6]، و ... «ترک» را از شعر مشهور خواجه حافظ (۷۲۱ - ۷۹۱ ه./ ۱۳۲۱ - ۱۳۸۹ م.) در معنی اصلی تصور کرده‌اند. چنانکه پژوهشگر آذربایجانی یوسف ضیاء شروانی، با نظرداشت همان بیت:

خیز، تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز نسیمش «بوی جوی مولیان آید همی»!

به نتیجه‌ای رسیده: حافظ با کمال روشنی اشاره کرده که رودکی در خانواده‌ای از ترکان

---

۱. شرح سودی بر حافظ، ج ۲. تهران: زرین، ۱۳۶۶، ص ۸۱۰.

2. Freytag K. Vāstāk, kn. 2. M.L., 1935, s. 405.

3. Khāfiz. Lirika. M., 1935, s. 77.

4. Qayumāv A. Quqān adabiy muhiti. Tāshkand, 1961, s.203.

5. Khāfiz. 50 gazeley. Stalinabad, 1955, s. 62; khāfiz. Gazeli. M. 1969, s.6.

6. Hāfiz. Sechilmish she'rlar. Baki, 1967, s. 18.

بومی سمرقند باستانی به دنیا آمده است.[۱] این دعوی کرای بحث را نمی‌کند.

دانشمندانی روی معنی مجازی «اگر آن ترک شیرازی» تأکید کرده‌اند. چنانچه روانشاد پروفسور خالق میرزازاده نوشته: «ترک شیرازی کنایه از محبوبه و زیباهای شیرازی» است.[۲] به گفتهٔ دکتر ولی صمد هم «حافظ به قوم ترک‌نی، بلکه به محبوبهٔ زیبا و خوشروی اشاره کرده است».[۳]

در صورت پذیرفتن این حقیقت که «ترک» تصویری (ایماژ) است شاعرانه، یعنی دارندهٔ معنی‌های مجازی، می‌تواند این پرسش‌ها پیش آید:

۱. چه معنی‌ها را تجسم می‌کند؟

۲. کاربُردش چه ربطی به روحیهٔ زمان دارد؟

۳. زمینه و انگیزه‌اش چه بوده است؟

همان‌گونه که از سخنان میرزازاده، ولی‌صمد و دیگران برمی‌آید، مراد از «ترک»، محبوبه‌ای زیبا و خوشروی بوده است. استاد میرزازاده افزوده: «این تصویر از زمان‌هایی که به ادبیات بدیعی داخل شده، به معنای محبوبه و معشوقه‌های زیبا کار فرموده شده است که دختران ترک را همچون کنیزکان در شهرهای آسیای میانه و ایران می‌فروختند».[۴]

به معنی زیباروی آمدن «ترک» را (در مورد «اگر آن ترک شیرازی») پرتو علوی نیز تأکید کرده است[۵]. استاد محمدرضا شفیعی کدکنی گفته که: «عشق [...] اندک اندک کار را به جایی کشانیده که «ترک» مفهوم لغوی و قاموسی خود را از دست داده، و به معنیِ مطلق

---

1. Yusufziyā Shervani. Āb ādnām beyte Khāfiza ā Rudaki. "Nauchnaya kānferensiya pā Iranskāy filālāgii". L., 1962, s. 40.

   در همین موضوع نک:. Valī Samad. Qadri yak ghazal. "Sadāyi Sharq" 1971, N. 3, S. 87-88.

   و نیز نوشتهٔ نگارنده: خواجه حافظ و تیمور لنگ در کتاب:

   Furughi She'ri jānparvar. Dushanbe: Irfān, 1984, s. 35 - 41.

2. Hāfizi Sherāzi. Muntakhabi devān. Tartibdihanda Kh. Mīrzāzāda. Stalīnābād, 1957, s.33.

۳. ولی صمد، همانجا.

۴. حافظ شیرازی، منتخب دیوان، ص ۳۳.

۵. پرتو علوی. بانگ جرس. (راهنمای مشکلات دیوان حافظ). تهران، ۱۳۴۹، ص ۱۱۷.

معشوق و مطلق زیبا به کار رفته»[۱].

بدین‌ترتیب، «ترک»:

۱. تصویری است شاعرانه؛

۲. تمثالی است از خوبرویان؛

۳. بر زمینهٔ خرید و فروش شدن ترک‌دختران، در ادبیات پدید آمده است.

بخش یکم از این خلاصه حرفی ندارد. و اما دو دیگر بررسی‌ای بیشتر می‌خواهد. برای این کار واجب است نگاهی گذرا به تاریخ ادبیات افکنده شود.

این واژه در نخستین مرحلهٔ ادبیات دری به کار رفته است، یعنی در سدهٔ ۴ هـ. / ۱۰ م. آدم‌الشعرا ـ رودکی سمرقندی (۲۴۴ ـ ۳۳۰ هـ. / ۸۵۸ ـ ۹۴۱ م.) بارها روی به وی آورده است. چنانچه می‌گوید:

همی خرید و همی سخت بی‌شمار درم به شهر هر که یکی ترک نارپستان بود[۲]

این ترک نارپستان، همان طوری که استاد میرزازاده گفته، به حادثهٔ خرید و فروشِ ترک‌دختران ربطی داشته است. دانشمند توانای معاصر استاد شفیعی کدکنی شرحی دیگر را هم مناسب دانسته که پیدایش و رواج این تصویر به رسم امردبازی مربوط باشد. استاد، با تکیه بر گفته‌های جاحظ، ثعالبی و شعرهای شاعران پیشین، به خلاصه‌ای آمده که این عادت زشت بنا بر سببی، مدت دراز در جنگ و کشورگشایی‌ها حضور داشتن و دور از خانه و جای بودن، از سوی دیگر حضورِ ترکانِ خادم و غلام، پدید آمده، و رشد کرده است. ولی گمان است که تنها همین پدیدهٔ ناپسندیده زمینهٔ کامل گسترش تصویر پسندیدهٔ مذکور شده باشد.

استاد رودکی این واژه را در موردهایی گوناگون به کار بسته است.

ای ترکِ کمربسته، چنانم ز فراقت گویند: قبای تو مرا پیرهن آید[۳]

وی در قصیدهٔ «مادر می» بارها «ترک» را یاد کرده و معنی‌های سپاهی، خادم، خوبروی را در آن گنجانده است. در این پاره سه بار از وی یاد می‌شود:

---

۱. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر پارسی. تهران، ۱۳۵۰، ص ۲۴۱.

2. Hazār misra'yi Rūdakī. Dushanbe: Irfān, 1984, s. 18.

۳. رودکی، آثار منظوم. مسکو، نأوکا: ۱۹۶۴، ص ۳۳۴.

یک صف میران و بلعمی بنشسته — یک صف حوران و پیر صالح دهقان
خسرو بر تختِ پیشگاه بنشسته — شاهِ ملوکِ جهان، امیر خراسان
ترک هزاران به پای پیشِ صف اندر — هر یک چون ماهِ پُر دو هفته درافشان
هر یک بر سر بساکِ مورد نهاده — روش می سُرخ و زلف و جعدش ریحان
باده دهنده بُتی: بدیع، ز خوبان — بچهٔ خاتونِ ترک و بچهٔ خاقان
چونش بگردد نبید چند به شادی — شاه جهان شادمان و خرم و خندان
از کف ترکی سیه‌چشمِ پری‌روی — قامتِ چون سرو و زلفکانش چوگان

(آثار منظوم، ص ۸۰ ـ ۷۸)

شاعری دیگر از همان روزگار، عمارهٔ مروزی (۳۹۵ ـ ۴۰۵ هـ. / ۱۰۰۴ ـ ۱۰۱۴ م.) می‌گوید:

بنشان به تارم اندر مر ترک خویش را — با چنگ سغدیانه و با بالغ و کدو[1]

کسایی مروزی (و ۳۴۲ هـ./۹۵۳ م.) خوبرویان ـ ترکان ما را آورده است:

به خوبرویان ترکان ما همه بر ما — و ما چو فانه کشاده شده ز کازهٔ دام

(اشعار همعصران رودکی، ص ۱۹۷)

عباس ربنجنی بخارایی (سدهٔ ۴/۱۰)، یکی از معاصران رودکی گفته:

گر ببخشد حسن خود بر زنگیان — ترک را بی‌شک به زنگ آید حسد

(همانجا، ص ۸۵)

ابوشکور بلخی (و ۳۰۲ هـ. / ۹۱۵ م.) سخن‌بازیی پسندیده به عمل آورده:

به گهِ رفتن کآن ترکِ من اندر زین شد — دلِ من زان زین آتشکدهٔ برزین[2] شد

(همانجا، ص ۸۱)

به طوری که نمودار است، سخن تنها از حسن و جمال نمی‌رود، بلکه خوی و رفتار نیز مورد توجه قرار گرفته است. چنانکه رابعهٔ بلخی (سدهٔ ۴ هـ. / ۱۰ م.) اشاره به چابکی محبوب کرده:

---

1. Jashnnāmayi Rūdakī. Ash'āri hamasrāni Rūdakī. Stalīnābād, 1958, s. 94.

۲. یکی از سه آتشکدهٔ مهم عهد ساسانی، محل آن در ایوند (خراسان) بوده، و به کشاورزان اختصاص داشته است. (معین)

ترک از درم درآمد، خندانک آن خوبروی، چابک، مهمانک

(همانجا، ص ۱۱۲)

افزودنی است، «ترک» در این شعر رابعه معشوقه نیست، معشوق است و صفت‌هایی که به‌نظر شاعره رسیده است: خندان، خوبروی، چابک و به عنوان مهمان حضور یافته و پسوند ak ـ که در سه مورد آمده، معنی نوازش را تأکید می‌کند.

و اما فرالاوی (سدهٔ ۴ هـ./۱۰ م.) آشفتگی ترک را در نظر دارد که می‌گوید:

میغ چون ترکی آشفته که تیر اندازد برق تیر است مر او را مگر رخش کمان؟

(همانجا، ص ۱۹۷)

فرخی سیستانی (۳۷۸ ـ ۴۲۸ هـ. / ۹۸۸ ـ ۱۰۳۷ م.) می‌گوید:

بلورین ساق و ساعد ترکِ سرمست ستاده بر سر پا، باده در دست[1]

بیتی دیگر:

برکش ای ترک و به یک سو فکن جامهٔ جنگ

چنگ برگیر و بنه درقه و شمشیر از چنگ[2]

توجه شود به مفهوم‌های متضادِ: جامهٔ جنگ و درقه و شمشیر، از یک سو، و چنگ، از سوی دیگر، که شاعر طالبِ دومی است، نه اولی.

تکه‌ای دیگر، از همین شاعر:

هندوی به که ترا باشد و زان تو بُوَد

بهتر از ترکی کانِ تو نباشد، صد بار

هندوان شوخک و شیرینک و خوش بانمکند

نیز بی‌مشغله باشند گهِ بوس و کنار

(همانجا، ص ۴۳۷)

هنرِ هنرمندانِ بزرگ نهان اینجاست که به معنی جدی (نگوییم: گزندهٔ) واقعی و اجتماعی، جامهٔ نفیس و دلکشِ عشقی می‌توانند بپوشانند. همان طوری که همان فرخی می‌گوید:

---

۱. شرف‌الدین رامی، انیس‌العشاق. تهران، ۱۳۲۵، ص ۵۳.

۲. دیوان حکیم فرخی سیستانی، به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: زوار، ۱۳۷۱، ص ۲۰۴.

ای تـــرکِ دل‌فـــریب، دلِ مـــن نگـــاه‌دار جز ناز و جز عتاب، چه داری دگر؟ بـیار!
تا کـی بـود بـهانه و تـا کـی بـود عـتاب؟ این عشق نیست، جانا، جنگست و کارزار!
(همانجا، ص ۱۹۱)

از منوچهری دامغانی (ف ۴۳۲ هـ.)

تو خوارکار تُرکی، مـن بُـردبار عـاشق، زشتست خوارکاری، خوبست بُردباری[1]

شاعر ضدیت بزرگی را به قلم داده، میانِ قهرمانِ لیریک و معشوقه که یکی بُـردبار است و دیگری خوار و زار و حقیر و ذلیل کننده.

از انوری ابیوردی

سـلطانِ غـمت بـنده‌نوازی نکـند تـا خـواجـهٔ هـجر ترکتازی نکـند
از والیِ وصـــل تـو نشـانی بـاید تا شحنهٔ غـم دست‌درازی نکـند[2]

و اما زینبی (ف ۵۷۴ هـ./۱۱۷۸ م.) عباره‌ای دلنشین: «خوب ترکِ نوآیین» را به کار بُرده، او را غارتگر صبر خود می‌داند:

بنارحـمت ای خـوب‌ترکِ نـوآیین درآورد در صبر من بی‌نوایی[3]

طوری که نمودار است، ویژگی این قهرمانِ شعر در آن روزگار: یکی حسـن و جـمال دلبرانه است، دیگری رفتار و کردار حیرت‌انگیز.

از ملاحظهٔ این شعرها به نتیجه‌ای می‌توان دست یافت که دو واقعیت معلوم: خرید و فروش ترک‌دختران و امردبازی، نمی‌توانند زمینهٔ بسندهٔ تصویرهای شاعرانهٔ «ترک» باشند. یکی از عامل‌های جدی، به احتمال قوی، این باشد که: چه امیران سامانی و چه حاکمان بعدی، با نظرداشت چستی و چالاکی، و بیرحمی و بی‌باکی ترکان به خدمات سربازی و مقام‌های فرماندهی، آنها را جلب می‌کردند، یعنی که دست و پای آنها را باز می‌گذاشتند.

---

۱. دیوان منوچهری دامغانی، به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران، ۱۳۴۷، ص ۹۸.
۲. دیوان انوری، ج ۲، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴، ص ۹۸۴.
۳. محمد ابن عمر رادویانی. ترجمان‌البلاغت، به سعی و کوشش احمد آتش. استانبول، ۱۹۴۹، ص ۲۳. و اما مصراع یکم از این بیت در کتاب رشید وطواط: دیوان، با حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر، با مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران، ۱۳۳۹، ص ۶۳۳، در شکل: «نوای تو، ای خوب ...» دیده می‌شود که صحیح می‌نماید. شمس فخری در همین شکل آورده، و آن را به منوچهری نسبت داده. نک: واژه‌نامهٔ فارسی، بخش چهارم «معیار جمالی» شمس فخری اصفهانی، ویراستهٔ دکتر صادق کیا. تهران، ۱۳۳۷، ص ۱۸.

غلام‌داری از پدیده‌های مهم اجتماعی در آن روزگار بوده است که به این معنی اشاره شد. توجه شود به تکه‌ای از قابوس‌نامهٔ کیکاووس (سدهٔ ۵ هـ./۱۱ م.): «و جدّ تو سلطان محمود رحمت‌الله چهارهزار غلام ترک داشتی به‌سرای دایم و چهار هزار هندو، دایم ترکان را به هندوان ترسانیدی و هندوان را بترکان، تا هر دو جنس از یکدیگر ترسان بودندی و مطیع».[۱]

ناگفته نماند که «ترک و تاجیک» گاهی در معنی همگان، یعنی کل قوم و قبایل کاربُرد داشته است، طوری که از این پارهٔ حسن‌بیک روملو نمودار می‌شود: «عبیدخان با جیش فراوان به شهر [هرات] درآمده، در مسند سلطنت متمکن گردید. اشرار ازبکیه [...] دست ظلم و ستم به ترک و تاجیک و دور و نزدیک دراز کردند».

و اما این زمان، هدف، دنبال کردن موضوعی دیگر است: دلیل‌های گسترش تصویر شاعرانهٔ «ترک» در ادبیات.

چُستی و چالاکی، همیشه و در هر حال آماده بودن به هر اتفاقی ناگهانی، و همین‌طور بیرحمی و سنگدلی در نبردها و تاخت و تازها کارسازند. به احتمال قوی، شاعران پیشینِ ما (و نه تنها پیشین) بر زمینهٔ چنین فعل و اطوار، تصویرهای شاعرانهٔ «ترک» را ساخته، و برداشت‌هایی از آنها داشته‌اند که قابل بررسی جدیِ علمی هستند.

به علاوهٔ آنچه گذشت، مثال‌هایی دیگر نیز می‌توان آورد.

اسیرالدین اخسیکتی (سدهٔ ۶ هـ. / ۱۲ م.) که چند مورد واژهٔ موردنظر را آورده است، در شعری می‌گوید:

زلف تو برآمد، آسمان گفت: هندوی تو من به ترکتازی[۲]

می‌توان گفت، سبب اصلی پیدایش «ترکتاز» و «ترکتازی» و مانند اینها، در ادبیات، در تاخت‌های قبیله‌های بادیه‌نشین بوده است که به شهر و روستا، باغ و کشتزار پیوسته تاخت آورده، آرامش مردم بومی را برهم می‌زدند.

بدر چاچی (ف ۷۴۵ هـ./۱۳۴۴ م) افاده‌هایی مانند: «ترکِ مست»، «ترکِ سیه‌مست» ـ

---

۱. عنصرالمعالی کیکاووس‌بن اسکندربن قابوس وشمگیربن زیار. قابوس‌نامه، به اهتمام غلامحسین یوسفی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲، ص ۲۳۴ـ۲۳۳.

۲. اثیرالدین اخسیکتی. دیوان. تهران، ۱۳۳۷، ص ۴۵۲.

را فراوان به کار برده است، از جمله:

چون تیر و کمان دارد، آن ترک چرا دارد؟ تا آهوی سرمستت در نرگس تر افتد[1]

این تصویر زیبای شاعرانه که تابیدی رازی ساخته، بر زمینهٔ مهارت، بسیار بلندِ تیراندازیِ ترکان بنیاد یافته است:

کردی تنِ من کمان به بازی بازی از بس که در او تو تیر مژگان سازی

ترکان همه تیر از کمان اندازند پس، چون که تو تیر در کمان اندازی؟![2]

و اما سنایی غزنوی (ف ۵۳۴ هـ./ ۱۱۴۰ م.) راه و سفر و کوچ را، خیلی نازک، به ترکان نسبت داده:

قصهٔ یوسف مصری همه در چاه کنید ترکِ خندان لبِ من آمد، هینِ راه کنید[3]

بیتی دیگر از وی:

می نبیند آن سفیهانی که ترکی کرده‌اند

همچو چشم تنگ ترکان گور ایشان تنگ و تار[4]

(همانجا، ص ۱۸۳)

جالب است، سنایی ترکان و ایرانیان را آشکارا مقابل همدیگر هم آورده که البته به خاطر لطف سخن است:

وفا ناید از ترک هرگز پدید ز ایرانیان جز وفا کس ندید

خاقانی شروانی (۵۱۴-۵۹۴ هـ. / ۱۱۲۰-۱۱۹۸ م.) بارها از این واژه استفاده کرده، معنی‌هایی جالب، از جمله: تندخویی و کوچی بودن آنها را گنجانده است که برای مثال چند پاره نقل می‌شود:

۱- در کشاده دیده‌ام خرگاه ترکان فلک

ماه را بسته میان خرگاهسان آورده‌ام[5]

---

1. "Sadāyi Sharq", 1969, N 9, s.88.

۲. شمس قیس رازی. المعجم فی معاییر اشعار العجم. تهران، ۱۳۳۸، ص ۴۷۱.

۳. دیوان حکیم سنایی غزنوی، به اهتمام مدرس رضوی. تهران: کتاب‌فروشی سنایی، ۱۳۵۴، ص ۱۸۰.

۴. مدرس رضوی: «بیرحمی و قساوت نمودن و بی‌ادبی کردن» (ص ۱۱۸۵).

۵. دیوان خاقانی شروانی، به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار، ۱۳۶۸، ص ۲۵۵.

۲ـ دلم را غـــــــارتیدی، ز بس تـــرکتازی
ز پـــــایم فکـــندی، ز بس دست یـــازی
(همانجا، ص ۶۸۷)

۳ـ شب کـــه تـرکانِ فـلک کـوچ کـنند — کـاروان حـیات بـر حـذر است
چـــند تـرکان کـــنند بـر سـرِ کـوچ — غارتِ کاروان که بر گـذر است
(همانجا، ص ۶۵)

۴ـ ولکـــن گـــرفتم کـــه هـــرگز نـجویم — نه ملک و مـنالی، نـه مـال و مـتاعی
نه ترکی و شـاقی[1]، نـه تـازی بـراقـی — نه رومی بساطی، نه مصری شراعی
(همانجا، ص ۴۰۰)

مـهارت بسـیار بـلند تـرکان را در تـیراندازی و کـمانکشی، بسیاری از شـاعران و نـویسندگان، حـتی پـژوهشگران، بـه قـلم داده‌انـد، و مـبالغه هـم نکـرده‌انـد. چـنانچه شرف‌الدین رامـی تـبریزی (ف ۷۹۵ هـ./۱۳۹۳ م.) در بـاب شـانزدهم از رسـالهٔ خـود می‌گوید: «چنانکه در وصف آستین بر زدنِ ترک تیرانداز گفته‌اند»[2].

کمال‌الدین عبدالرزاق سـمرقندی (۸۱۶ ـ ۸۸۷ هـ./ ۱۴۱۳ ـ ۱۴۸۲ م.) صـفت‌های بیرحمی، جنگجویی و تیراندازی را به محبوبهٔ خود، بدین صورت نسبت داده است:

بـــاز ابـــرو کـرده بـالا تـرکِ تیرانـدازِ مـن — عالمی را کُشت و دارد این زمان انداز من[3]

شیخ کمال، با اینکه شاعری نزاکت‌پسند است، «ترک کافرکیش» را به کار برده:

شهِ لشکرکشِ ما بُرد از ما عـقل و هـوش و دیـن
چرا آن ترک کافرکیش غارت می‌کند چندین به؟[4]

این نکته جذب توجه می‌کند که اگر در سده‌های ۴ ـ ۵ هـ./ ۱۰ ـ ۱۱ م. شاعران بیشتر صورت ترک را به قلم داده باشند، در دوره‌های بعدی، بیشتر صیرتِ وی مورد توجه قرار گرفته است. دلیلِ این حال شاید آن واقعیت باشد که در مرحلهٔ نخست اختیار سیاسی در دست سامانیان بود و تاخت و تازهای ترکان صحرایی هم چندان گسترده نبود و به روند

---

۱ کنیز، غلام.
۲. انیس‌العشاق، ص ۲۶.
3. Sukhanvarāni sayqali rūyi zamīn. Dushanbe, 1973, s. 68.
۴. دیوان شیخ کمال خجندی. تصحیح عزیز دولت‌آبادی. تهران، ۱۳۷۵، ص ۳۳۵.

جامعه تأثیری چندان نمی‌رساند. از سوی دیگر، دهشت‌هایی که در گوشه‌هایی اتفاق می‌افتادند، هنوز به گوش عموم نرسیده بود.

همزمان با بر سر کار آمدنِ خاندان‌های ترکی، کردارهای زشت و خودسری‌های بی‌شرمانهٔ آنها بیش از پیش آشکار گردیدند و در نتیجه، سیرتِ تصویرِ شعریِ موردِ نظر نیز تکمیل یافت.

این نکته هم گفتنی است، اگر در روزگار پیشین، این ترک صنمی است دوست داشته و نزدیک و همدم با قهرمان لیریک (یعنی: سرایندهٔ شعر)، چنانکه بر وی به عنوان «ترک من» و «ترک ما» خطاب می‌شود، در دوره‌های بعدی، میان این دو تن: «من» (قهرمان لیریک) و «تو» (قهرمان شعر) دوری و جدایی و بیگانگی پدید می‌آید، و کار تا دشمنی و غارتگری می‌کشد.

مثال زیاد شد، اما از چند تکهٔ دیگر هم گزیر نیست.

شیخ سعدی (ف ۶۹۱ هـ./۱۲۹۲ م.) خیلی نرم گفته، و گله از غارتگر صبر کرده:

ترک عشقش بُنهٔ صبر چنان غارت کرد که حجاب از حرم راز معمّی برخاست[1]

همین شاعر که لطیف‌گویی شیوهٔ ویژهٔ اوست، در جایی دیگر معنی‌های متناسب و متضاد: «روی تاجیکانه»، «داغ حبش»، «آسمان»، «ترکان یغمایی»، را استادانه استفاده نموده، معنی عمیقی را در نهادِ تصویرِ شاعرانهٔ چهرهٔ ترکان یغمایی جا داده است:

روی تاجیکانه‌ات بنمای تا داغ حبش آسمان بر چهرهٔ ترکان یغمایی کشد

(همانجا، ص ۴۳۲)

اگر در این بیت، کردارِ تمثال تصویر (یعنی: قهرمان شعر) پرده‌پوشانه اشاره شده باشد، در بیتی دیگر، سعدی آشکارا سخن می‌گوید، و از «ترکِ تو» دامنگیر می‌شود. بدین صورت:

شاید که به پادشه بگویند: ترک تو بریخت خون تاجیک!

(همانجا، ص ۶۳۱)

این شاعر نکته‌ای جالب دیگر هم دارد:

---

۱. متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی، به کوشش مظاهر مصفا. تهران: کانون معرفت، ۱۳۴۰، ص ۶۸۵.

احـــوال بـــرادرم شـــنیدی؟ فـی‌الجـمله تـرا خبر نـباشد
خـرمای بـه طـرح داده بـودند جـرم بـد ازیـن بـتر نـباشد
اطـفال و کسـان و هـم رفـیقان خـرما بـخورند و زر نـباشد
آنگـه چـه مـحصلی فـرستی؟ تـرکی کـه ازو بـتر نـباشد
چـندان بـزنندش، ای خـداونـد کـز خـانه رهش بـدر نـباشد

(همانجا، ص ۷۳-۸۷۲)

همو:

نگفتمت[1] که به ترکان نـظر مکـن، سـعدی،
چـو تَـرکِ تُـرک نگـفتی، تـحملت بـاید!

(همانجا، ص ۴۶۳)

حکیم نظامی گنجوی (۵۳۵-۶۰۶ هـ./ ۱۱۴۱ /۱۲۰۹ م.) که با ترک و ترکان بی‌علاقه نبوده است، بارها از آنها یاد کرده، و معنی‌هایی جالب بـه قـلم داده است. چـنانکه در شرف‌نامه تنگ‌چشمی را به بازی درمی‌آورد:

برون راند پیل افکنِ خـویش را رخ افکـند پـیلِ بـداندیش را
به نفرینِ ترکان زبان برکشاد کـه: بی‌فتنه ترکیْ ز مـادر نـزاد!
ز چینی بجز چین ابرو مـخواه! نـدارنـد پـیمانِ مـردم نگـاه!
سـخن راست گـفتند پـیشینیان که عهد و وفا نیست در چینیان
همه تـنگ‌چشمی پسـندیده‌انـد فراخی به چشم کسان دیده‌اند[2]

همسر نظامی ترک بوده؛ وی این معنی را خود به قلم داده:

تـو کـز عـبرت بـدین افسـانه مـانی چـه پـنداری؟ مگـر افسـانه خـوانـی!
درین افسـانه شـرط است اشک رانـدن گـــلابی تـلخ بـر شـیرین فشـاندن
بـــه حکـــم آنکـه آن کـم زنـدگانی چـو گُـل بـر بـاد شـد روز جـوانـی
سـبک‌رَوْ، چـون بُتِ قـبچاقِ مـن بـود گـمان افـتاد خـود کآفـاقِ مـن بـود؟

---

۱. در: «غزل‌های سعدی»، بخش نخست، به کوشش نورالله ایزدپرست. تـهران: دانش، ۱۳۶۲، ص ۳۹۷: بگفتمت؛ خوبان.

۲. کلیات خمسهٔ نظامی گنجوی، به اهتمام م. درویش. تهران: سازمان انتشارات جاویدان، ۱۳۶۶، ص ۱۲۳۷.

همایون‌پیکری، نغز و خردمند — فرستاده به من دارای دربند
پرندش درع و از درع آهنین‌تر — قباش از پیرهن تنگ آستین‌تر
سران را گوش بر مالش نهاده — مرا در همسری بالش نهاده
چو ترکان گشته سوی کوچ محتاج — به ترکی داده رختم را به تاراج
اگر شد ترکم از خرگه نهانی — خدایا، ترک‌زادم را تو دانی!

(همانجا، ص ۵۹-۴۵۸)

این تکه دارای نکته‌هایی است، جالب: اشاره به کوچی بودن و تاراجگری‌های ترکان، تأکیدِ دلبستگیِ بسیار سخت به همسرش دختر قپچاقی که فرستادهٔ حاکم دربند بود، افشای اندوه بی‌پایان از درگذشت نابهنگام وی، نگرانی از ترکزادش ...

سیف فرغانی (نیمهٔ دوم قرن ۷ ه. ـ نیمهٔ نخست قرن ۸ ه.) چشم ترک‌سان را به کار برده است:

ما را دلی‌ست دایم، درهم چو موی زنگی — از خال هندوآسا وز چشم ترک‌سانت[1]

همین شاعر روی ترکانه را نیز به تصویر کشیده، معنی جالبی به قلم داده است:

عجب، گر ملک روم و چین نگیرد[2] — نگار ترک‌رو با خال هندو!

(همان، ص ۱۱۳)

شایستهٔ توجه است که شاعران با گذشت زمان، برای بیان جبر و جفای دلبران، بیش از پیش به مفهوم «ترک» روی آورده‌اند. به این قهرمان صفت‌هایی نسبت داده می‌شود که پیش از این به نظر نمی‌رسید.

به نمونه‌هایی می‌توان اشاره کرد.

عذار ترکِ توسن خو و زلف ماه سوسن بو
یکی چون روضهٔ مینو، یکی چون نافهٔ آهو[3]

شاعر نسیمی (۷۷۱ ـ ۸۲۰ ه./۱۳۶۹ ـ ۱۴۱۷ م.) که در شعر فارسی خود تقریباً ده

---

۱. دیوان سیف‌الدین محمد فرغانی. به اهتمام و تصحیح ذبیح‌الله صفا، ج ۲. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۱، ص ۶۹.

۲. همان. اما «نگیرد»، اینجا «بگیرد» آمده که نادرست می‌نماید.

۳. کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، به کوشش رحیم مسلمانقلُف. مسکو: نأوکا، ۱۹۷۷، برگ ۴۴ ب.

بار «ترک» آورده است، در جایی می‌گوید:

به چشمش دل چرا دادی؟ نگر با من! نگر با من!
که عاشق چون نگه دارد؟ دل از ترکان یغمایی؟[۱]

شایستهٔ تأکید است که این شاعر بیش از هر نقطهٔ دیگر، دیده به چشم ترک دوخته، و هشت مورد از آن یاد کرده، عباره‌هایی، مانند: چشم ترک، چشم ترک تو، چشم ترکِ سیهت، چشم ترک مست، ترک کماندار را آورده است. وی در جایی خودِ چشم را ترک می‌خواند:

چشمش به تیر غمزه مرا زد، بلی بلی! ترک است چشم یارِ من، اصلش خطا نکرد!

(همانجا، ص ۱۳۱)

این واقعیت که سخنوران بیش از همه به چشم دیده دوخته‌اند، و روی عباره‌هایی، مانند: ترکِ چشم، ترک‌چشم، چشمِ ترک تأکید کرده‌اند، اندیشه می‌خواهد. روشن است که چشم، هم خانهٔ مهر است، و هم می‌تواند بیانگر غضب و فتنه باشد. یعنی وضع روحیِ انسان را از چشمان وی می‌توان خواند.

در تأکید همین معنی دو بیت از صائب (۱۰۱۲ ـ ۱۰۸۸ هـ. / ۱۶۰۳ ـ ۱۶۷۷ م.):

۱ـ ترکِ چشمِ مخمورش مستِ ناتوانی‌هاست
فتنه با نگاهِ او گرم همعنانی‌هاست[۲]

۲ـ ز تُرکِ تنگ‌چشمی، مردمی، صائب، طمع مدار
که تلخ افتاد چون بادام، گوئی دیدهٔ تنگش

(همانجا، ص ۶۱)

با باوری می‌توان گفت، مراد سخن‌بازی‌های شاعران در زمینهٔ چشمان ترکانه، حسن و نزاکت این چشمان نیست، و یا حداقل، تنها همین چیز نیست. بلکه هدف اصلی و اساسی، اشاره‌ای است شاعرانه به کردارهای ترکانِ یغماگر، تنگی و نادیدن، تنگی و سخت گرفتن، امکانی مناسب برای سخن‌بازی (لطفِ سخن) فراهم می‌آرند.

جهتِ نموداریِ این معنی، نمونه‌هایی می‌توان آورد. چنانکه عبید زاکانی (ف ۷۷۳ هـ./ ۱۳۷۱ م.) می‌گوید:

---

۱. نسیمی. دیوان. باکو، ۱۳۷۲، ص ۳۲۵.

۲. کلیات صائب تبریزی، با مقدمهٔ امیر فیروزکوهی. تهران: کتابفروشی خیام، ص ۲۷۳.

کجا کسی که از آن چشمِ ترک وا پرسد که: عقل و هوشِ جهانی چرا کنی یغما؟![1]

باز از همین شاعر:

چو خیلِ ترک که بر لشکرِ حبش تازد چو شاه روم که آهنگ زنگبار کند

(همانجا، ص ۱۳۰)

البته که رشد معنوی تصویر شاعرانهٔ «ترک» به کشتارهای بی‌مانند مغول‌ها وابستگی دارد.

امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ ـ ۷۲۵ ه. / ۱۲۵۳ ـ ۱۳۲۵ م.) که بعضی‌ها[2] ترکش به قلم داده‌اند، می‌گوید:

هندوان را زنده سوزند، این چنین مرده مسوز!

بنده خسرو را که ترک است آخر و هندوی تُست[3]

باید دید که اینجا «ترک» پرده‌ای دارد شاعرانه: وی، با اینکه در کمالِ غرور و سرکشی قرار دارد، خود را به هندویی تبدیل داده که در هر امری حلقه بر گوش است.

همو گفته:

ز چشم و ابروی او گوشه‌گیر شو، خسرو،

ز ترک مست حذر به، چو در کمال آویخت

(همانجا، ص ۱۷۸)

از همین تصویر شاعرانه حسن دهلوی (۶۵۱ ـ ۷۳۷ ه. / ۱۲۵۳ ـ ۱۳۳۷ م.) نیز ماهرانه استفاده کرده که این سه بیت می‌تواند نمونه باشد:

۱ـ ز ابرو کمانی ساختی، بر ما خدنگ انداختی

از خویش دورم ساختی، ای ترکِ دورانداز من!

---

۱. کلیات عبیدزاکانی، با مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی. تهران: پیک فرهنگ، ۱۳۷۶، ص ۷۵.

۲. از جمله خانم دکتر غنی یوا. نک:

Ghanieva S. "E'jāzi Khusravī va inshā" san'atining ba'zi mas'alalari. Sb.: Nauchniye trudi, N575, Tashkent, 1978, s. 30.

۳. دیوان امیرخسرو دهلوی، به تصحیح اقبال صلاح‌الدین، با مقدمهٔ محمد روشن. تهران: آگاه، ۱۳۸۰، ص ۱۲۲.

۲ـ یـــاری دهـــدم، آن بُتِ عـیار کـی دانـد؟
یـا دل دهـدم، تـرک جگـرخـار کـی دانـد؟

۳ـ چـــــون زلف تـــو هـــندویی نـــدیدم
در چـــــین و حـــبش بـــه تـــرکتازی[1]

مولانا عبدالرحمن جامی (۸۱۷ـ۸۹۸ هـ. / ۱۴۱۴ـ۱۴۹۲ م.) نیز روی به ترک آورده است. اشاره‌های این بزرگوار را به سه دسته می‌توان جدا کرد.

یک، آنجا که شاعر، ترک را دوست می‌دارد و صمیمانه احترام می‌گذارد. مثال:

۱ـ نـیستم چـون یـار ترکی‌گو، ولی تـا زنـده‌ام
چشم ترک و لعل ترکی‌گوی او را بـنده‌ام[2]

۲ـ بـه یـمن سـایهٔ چـتر فـلکسای خـداونـدی
خراسان غیرت چین شد ز ترکان سـمرقندی
(همانجا، ص ۷۸۵)

تخمین این است که در بیت نخست منظور شاعر، میرعلیشیر نوایی باشد که میان آنان مناسباتی برقرار بوده، به اعتراف خود نوایی: پیر منگا، استاد منگا، دستگیر منگا = پیر است مرا، استاد است مرا، دستگیر است مرا.

و اما در بیت بعدی اشاره به اولاد تیمور است که در خراسان می‌کردند. مانندش را خواجه حافظ هم گفته بود: «خیز، تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم ...».

دو ـ جامی رفتار و کردار محبوبهٔ ایده‌آلی را به تصویر می‌کشد، مانند:

۱ـ ترکِ شهرآشوب من زین سـان کـه شـد صـحرانشـین
خواهم از شوقش به صحرا رو نـهادن بـعد از ایـن
(همانجا، ص ۶۶۶)

۲ـ ترکی‌ست چشم مست تو کـز ابـرو و مـژه تیر و کمان کشیده به قصد شکـار دل
(همانجا، ص ۵۵۷)

---

۱. دیوان حسن دهلوی. حیدرآباد، ۱۳۵۲، ص ۱۵۳، ۳۰۶، ۳۹۳.
۲. دیوان مولانا نورالدین جامی، ج ۱. تهران: میراث مکتوب، ۱۳۷۸، ص ۵۹۰.

۳ـ اینک، سوار می‌رسد آن ترک کج‌کلاه — خلقی نهاده روی تظلم به خاک راه

(همانجا، ص ۷۲۹)

۴ـ اینک، دل فگار من، ای ترک تندخو — بهر خدنگ غمزه چو خواهی نشانه‌ای

۵ـ ترک یغماگری که می‌گویند — شک ندارم در این یقین که: توئی!

(همانجا، ص ۸۳۳)

۶ـ بنان، ای چشم شوخت فتنهٔ خوبان ترکستان

به چشمِ مست، چون غارتگر تاجیک و ترک است آن![1]

جامی در این نوع اشعار عشقی و عرفانی، از تصویرهای زبانزد استفاده کرده، و اما به‌معنی‌هایی بکر نیز دست یافته است.

سه ـ همین مفهوم یعنی «ترک»، در شعر جامی، گاهی نثرش نیز، معنی نکوهش را دربرکرده است. طوری که در «بهارستان» می‌گوید: «ترکی را گفتند: کدام دوست‌تر داری، غارت امروز؟ یا بهشت فردا؟ گفت: آنکه امروز دست به غارت بکشایم، و هرچه یابم، بربایم، و فردا با فرعون در آتش درآیم»![2]

معنی تاراجگری، از سخنان جامی در همه حال خوانده می‌شود، با این ویژگی که یا در غایتِ نرمی و ملایمتی است، و یا تند و غضب‌آلوده. این غضب، گاهی عریان و گزنده هم هست، ولی ظریفانه، چنانکه در تکهٔ بالا دیده شد.

و اما این تأکید واجب می‌نماید که مراد هیچ شاعری طعنه و ملامت قومی مشخص به طور کلی نبوده است. یعنی زمینهٔ تصویر شاعرانه را رفتار ناشایسته و ظالمانهٔ آدمان، یا گروهی، و یا شاید هم طایفه‌هایی جداگانه و در دوره‌ای از تاریخ، مهیا نموده است.

در تقویت همین معنی، نمونه‌هایی باز می‌توان آورد.

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (۵۶۶ ـ ۶۳۵ هـ.) در زمان خود، با نزاکتی تمام گفته بود:

ای ترک، چرا چهره برافروخته‌ای؟ — خود از همه چیز کینه اندوخته‌ای؟

این تنگ فرو گرفتنت بر مردم — مانا که ز چشم خویش آموخته‌ای![3]

---

1. Abdurhmāni Jāmī. Āsāri muntakhab, j.2. Dushanbe, s.68.

۲. جامی، بهارستان. کانپور، ۱۳۲۱، ص ۱۶.

3. "Sadāyi Sharq", 1987, N 12, s. 96.

بدرالدین هلالی (ف ۹۳۵ ه./۱۵۲۹ م.) که خود به قولی، چغتایی بود، فارسی می‌سرود، گفته:

ای ترکِ شوخ، باری در سر چه فتنه داری؟ کز شوخیِ تو هر دم صد فتنه بر سر آید[1]

همین شاعر که لطیف‌گوی بود، باری لطفی از tark و turk ساخته که جذب توجه می‌کند:

تاب جفا ندارم، ای وای اگر از این پس ترکِ ستم نکرد آن ترکِ ستمگر من!

(همانجا، ص ۱۱۷)

جالب است، به این حال، یعنی استفادهٔ رمزی از تصویر شاعرانهٔ «ترک»، شاعران ترکی زبان هم روی آورده، و به طور شایسته از آن سود جسته‌اند. چنانچه همان نوایی هم در شعرش وی را آورده، هم در تذکره‌اش «مجالس‌النفایس» اقتباس‌هایی از شاعران دیگر نقل کرده است.

از سیدجعفر:

ترک من دست چون بر خنجر بیداد بُرد تشنه را آب زلال خضر از یاد بُرد[2]

از مولانا عبدالواسع. توجه شود به ترک چشمت:

ای کشیده ترکِ چشمت در کمان پیوسته تیر

ماهِ نو گشت از کمانِ ابروانت گوشه‌گیر

(همانجا، ص ۱۳۳)

بیتی از مولانا کوکبی:

کُشتی منِ دل‌خسته را، ترکِ کمان ابروی من

تا باز یابم زندگی، تیری بیفکن سوی من!

(همانجا، ص ۱۵۲)

شاه نعمت‌الله ولی (سدهٔ ۱۱ ه./۱۷ م.) این معنی را به قلم داده که: ترک آن‌چنان مست است، هرچه خواهد، همان را انجام می‌دهد، از کسی و چیزی نه هراس دارد، نه آگاهی، حتی از خود. گفتنی است، این بزرگوار هم خود را ترک معرفی کرده که معنی دارد:

---

1. Badriddīn Hilālī. Āsāri muntakhab. Stalīnābād, 1958, s. 49.

۲. علیشیر نوایی. مجالس‌النفایس. تاشکند، ۱۹۶۶، ص ۱۸۹.

ترک مستم، می‌پرستم، یل یلی ساغرِ باده بدستم، یل یلی [...]
مدتی بودم اسیر بند عقل از چنین بندی بجستم، یل یلی[۱]

شاعر توانای هروی ناظم (ف ۱۰۸۲ ه./۱۶۷۱ م.) در داستان یوسف و زلیخا عبارهٔ «ترکِ سیه‌مست» را با اشاره‌ای نازک به نوایی، مورد استفاده قرار داده است:

ز گیسویش دماغ شانه تاریک چو در شعر نوایی فکر تاجیک
ز چشم خشمناکش سُرمه می‌جست چو صاحب‌تقوا از ترکِ سیه‌مست[۲]

با گذشت زمان شاعران از لطف سخن کاسته، بیش از پیش تندتر و عریان‌تر سخن گفته‌اند. چنانکه ممتاز سمرقندی (سدهٔ ۱۱ ه./۱۷ م.) می‌گوید:

شوخی دارم به کج‌کلاهی مشهور ترکی دارم به باج‌خواهی مشهور
چشمی دارد ظالمِ مظلوم‌نما بیدادگری، ز دادخواهی مشهور[۳]

بخارا بیش از پیش عقب می‌رفت. امیران که گرفتار جهل معنوی و فساد اخلاقی شده بودند، علمای سوء با سوءاستفاده از این شرایط، خرافات را از سویی، بیدادی را از سوی دیگر، گسترش می‌دادند. خودسری‌های حاکمان اندازه نداشت. به عنوان مثال، حادثه‌ای را می‌توان به یاد آورد که در زمان عبدالعزیزخان اشترخانی (سدهٔ ۱۲ ه./۱۸ م.) رخ داده است.

سخن از تواناترین شاعر آن روزگار شوکت بخارایی (ف ۱۱۰۷ یا ۱۱۱۱ ه.) می‌رود: «روزی دو سوار ازبک در پیش دوکان او [شوکت] با هم گفت‌وگو داشتند. اسبانِ ایشان بساط دوکان را پامال کردند. شوکت شوریده حرف ناخوشی زد. سپاهیان ازبک بهم برآمده، او را به دشنام و تازیانه اذیت رسانیدند. شوکت همان ساعت دل از یار و دیار برداشته، راه خراسان پیش گرفت».[۴] وی دوباره به وطن برنگشت و در اصفهان درگذشت. وی شعر میهن‌خواهانه زیاد گفته است، این یک بیت سوزان از آن نمونه است:

---

۱. دیوان شاه نعمت‌الله ولی. تهران: گلی، ۱۳۷۸، ص ۴۷۶.
2. Nāzimi Hiravī. Ash'āri muntakhab. Dushanbe, 1967, s. 138.
۳. سخنوران صیقل روی زمین، ص ۱۷۸.
۴. صدرالدین عینی. نمونهٔ ادبیات تاجیک. مسکو، ۱۹۲۶، ص ۱۶۰.

به کف سر رشتهٔ غربت، به دل یاد وطن دارم
بُوَد همچون گهر چشمی به رو، چشمی به دنبالم

مانند این واقعاتِ تلخ، دورادور و پرده‌پوشانه، در شعر هم عکس یافته است. سخنوران روشنی‌خواه اهداف خود را از همین تصویر شاعرانهٔ «ترک» که معنی جامعی را دربر کرده بود، استفاده نموده‌اند. توجه شود به نمونه‌ای از آثار شاعران آن روزگار.

عبدالشکور شکوری سمرقندی (سدهٔ ۱۲ ه./ ۱۸ م.):

تیری ز غمزه سوی من آن ترک شصت داد،
بر قلبِ صد توبهٔ من صد شکست داد.[۱]

میرزا صادق منشی (ف ۱۲۲۴ ه./۱۸۰۹ م.):

شد ز خواب ناز بیدار آن ستمگر ترک مست
خنجر خونریزِ مژگان بر میان غمزه بست[۲]

همو:

دل و دینم به یغما بُرد، صادق، ترکِ چشمِ او
فغان از ترکتازی‌های این ترکان یغمایی!

(همانجا، ص ۸۰)

محمدصدیق حیرت بخارایی (۱۲۹۵ - ۱۳۱۹ ه./ ۱۸۷۸ - ۱۹۰۲ م.):

ناله رویاند به رنگ لاله، حیرت، خاک من
بعدِ قتلم گر قدم آن ترکِ بدخو می‌زند[۳]

همو:

بس که از صحبت اتراک به جان آمده‌ام
چهرهٔ من شود از غصه، عجب نیست سریغ

(همانجا، ص ۸۵)

تکرار به تکرار باید گفت: به تصوری نباید راه داد که سخنوران پیشین، ضمن تصویر

---

۱. سخنوران صیقل روی زمین، ص ۲۰۸.

2. Karīmāv U. Mīrzā Sādiqi Munshī. Dushanbe, 1972, s. 56.

3. Muhammad Siddīqi Hayrat. Ash'āri muntakhab. - - Dushanbe, 1964, s. 48.

شاعرانهٔ موردنظر، مردمان ترک‌نژاد را سرزنش کرده باشند. زینهار این‌طور نیست. مثال‌های فراوانی می‌توان آورد که پیشینیان ما هم به ترکان، هم به زبان و رسوم ایشان احترام داشته‌اند. و اما تحقیر از هیچ مثالی به نظر نمی‌رسد.

سیفی اسفرنگی (۵۸۱ ـ ۶۶۵ ه./ ۱۱۸۵ ـ ۱۲۶۷ م.) زبان ترکی را در کنار پهلوی آورده است:

گنج حکمت زیر هر حرفی نهان دارد، ولیک
گاه ترکی خواندش با اهل، گاهی پهلوی[1]

در صمیمیت خواجه حافظ نمی‌تواند شکی جا داشته باشد:

یکی‌ست ترکی و تازی، در این معامله، حافظ،
حدیث عشق بیان کن، بدان زبان که تو دانی[2]

این نکته شایستگی تأکید ویژه را دارد که همین پدیده در ادبیات مردمان ترکی‌زبان هم جایگاه دارد. یعنی شاعران ترکی‌زبان هم این تصویر شاعرانه را به بازی درآورده‌اند. به عنوان نمونه چند مثال پیشنهاد می‌شود.

میرزا خلیل‌بن میرانشاه‌بن تیمور (ف ۸۱۴ ه./۱۴۱۱ م.) که هنر شاعری هم داشت، جفاکاری را به «ترک پری‌پیکر» نسبت داده است:

ای ترکِ پری‌پیکری میز، ترکِ جفا قیل! کامِ دلِ‌میز لعلِ روان‌بخش روا قیل!

(سخنوران صیقل روی زمین، ص ۶۵)

ترجمه‌اش: ای ترک پری‌پیکر ما، ترک جفاکن! //کام دل ما لعل روانبخش روا کن!

نوایی (فانی) در نظیره‌ای که به خواجه گفته است، می‌آورد:

گر آن ترک ختایی نوش سازد جام صهبا را
نخست آرد سوی ما ترکتاز قتل و یغما را[3]

محمدرضا آگهی (۱۲۲۴ ـ ۱۲۹۱ ه./ ۱۸۰۹ ـ ۱۸۷۴ م.):

فنا خیلی وجودیم ملکینی گر ترکتاز ایتسا

---

1. Sulaymānāva L. Hayāt va ejādiyāti Sayfii Isfarangī. Dushanbe, 1973, s. 14.

۲. حافظ، منتخب دیوان، ص ۲۶۷.

3. Alīshēri Navāyī. Dēvāni Fānī, kitābi 1. Tāshkand, 1965, s. 32.

دیماسمان لحظه‌ای آندین جدا بو ترکتاز اولسون![1]

مضمونش: خیل فناگر ملک وجودم ترکتازی کند // نخواهم گفت: لحظه‌ای از آن ترکتازی جدا باد!

همین شاعر واژهٔ «ترکتاز» را پسندیده است: در بیتی آن‌را سه بار تکرار می‌کند:

قیلدی عشقینگ خیلی صبریم ملکی گا

ترکتاز و ترکتاز و ترکتاز[2]

شاعری دیگر، توردی (ف ۱۱۱۰ ه./۱۶۹۹ م.)، در پیشانی بیت توصیفِ «ترکانه»، و در دامان آن «یغما» را آورده، تناسبی محکم ساخته است:

ترکانه خرام ایله‌دی اُول شوخِ دلارا

دل ملکی‌نی بیر گوشهٔ چشم ایله‌دی یغما[3]

یعنی: ترکانه خرامیدنِ شوخِ دلارا // به یک گوشهٔ چشم ملک دل را یغما کرد.

بابر میرزا (۸۷۷ - ۹۳۷ ه./ ۱۴۸۳ - ۱۵۳۰ م.)، بنیانگذار سلسلهٔ مغول‌ها در هند، «ترک» را بارها به عنوان صفت آورده است. چنانچه ضمن بیان امیران سلطان حسین میرزا، دربارهٔ امیر تانگری بیردی می‌گوید: «یه نه تینگری بیردی سه مانچی ایدی، ترک و مردانه و قیلیچ لیک بیگیت ایدی».[4]

یعنی: «دیگر تینگری بیردی سمانچی بود. ترک و مردانه و جوانی شمشیردار بود».

باز هم از «بابرنامه»: «یه نه اسلیم برلاس ایدی. ترک کیشی ایدی. قوشچی لیکنی یخشی بیلور ایدی» (همانجا، ص ۲۳۶).

مضمونش: «دیگر اسلیم برلاس بود. شخصی ترک بود. بازیاری را نیک می‌دانست».

دیگر: «یه نه امیر عمر بیک ایدی [...] مردانه و ترک و یه خشی کیشی ایدی. (همانجا، ص ۲۳۸).

یعنی: «دیگر امیر عمر بیک بود [...] مردانه و ترک و شخصی خوب بود».

---

1. Āgahī. Ta'vīz-ul-āshīqīn. Tāshkand, 1960, s. 317.

افزودنی است، واژهٔ مورد نظر هر دو بار هم در شکل نادرست: tarktāz به چاپ رسیده.

۲. همانجا، ص ۱۷۲. اینجا نیز تُرکتاز اشتباهاً tark tāz آمده.

3. Uzbek shériyati antālāgiyasi, s. 109.

4. Zahīraddīn Muhammad Bābur. Bāburnāma. Tāshkand, 1960, s. 238.

نمودار است که در این تکه‌ها «ترک» معنی توصیفی داشته، از دلیری و بی‌باکی و جسارت حکایت می‌کند.

افزودنی است، این تصویر شاعرانه، خواه به امر سنت، و خواه غیر آن، تا به امروز ادامه پیدا کرده است. در بالا دو بیت از حیرت آورده شد. چند تکهٔ دیگر هم نقل می‌شود.

ملا سیداحمد راسخ بخارایی (ف ۱۲۸۸ هـ./۱۸۷۱ م.):

آباد باد خانهٔ آن ترک بی‌وفا از یک نگاه خانهٔ دلهاخراب کرد

محمد عثمان صدقی:

در کشتنم آن ترک ختا را که خبر کرد؟ در بستنم آن زلف دوتا را که خبر کرد؟

صدرالدین عینی بخارایی (۱۲۹۵ - ۱۳۳۳ هـ./ ۱۸۷۸ - ۱۹۵۴ م.):

دوشینه برم آمد از راه ستمگاری یک ترک پری‌پیکر، رشک بت فرخاری

همو:

چشم خونریزت به عالم آن‌قدر بیداد کرد

هر کس از ترکان چنگیزی به خوبی یاد کرد

ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی (۱۳۰۵ - ۱۳۳۶ هـ. / ۱۸۸۷ - ۱۹۵۷ م.)

دلِ از خویش غافل، یارِ از دین بی‌خبر دارم

به ایمانِ خود ازین ترکِ کافرکیش می‌ترسم

همو:

مسلمانی اگر این است کان ترکِ ختا دارد

به کفر طرهٔ خوبان قسم، من ترک دین کردم

همو:

دلم را بی‌سبب آزرده و خستند چشمانت

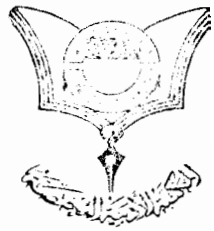
چه باید کرد؟ هم ترکند و هم مستند چشمانت

مهدی اخوان ثالث:

این زمان گرچه با هزاران رنگ

ترکتازی کند فساد فرنگ

گند و ننگ عرب زنده‌تر است
این کهن غم تبه‌کننده‌تر است
دین و دنیا و شعر و ساز و سرود
جشن و آیین و آفرین و درود
هر چه نغزست و نیک و زیبایی
هر چه پاک و اهورمزدایی [...]



بدین ترتیب، می‌توان به نتیجه‌ای رسید که: دلیل‌های کاربُردِ گستردهٔ واژهٔ «ترک»، به عنوان زمینهٔ تصویر شاعرانه، گوناگون بوده است، و از جمله می‌توان به موردهای زیرین اشارت کرد:

یک ـ این واژه یعنی «ترک»، در معنی اصلی: افاده کنندهٔ طایفه‌های ترکی‌نژاد، کاربُرد داشته است.

دو ـ و اما در سخن بدیعی معنی‌های مجازی دربر کرده است.

از پاره‌هایی که نقل شدند، می‌توان خواند، «ترک» در ایفای چنین معنی‌های مجازی خدمت کرده است:

۱. رمزِ چشمان تنگ و زیباست.
۲. مژگانِ این چشمان نوک‌تیز و خلنده‌اند.
۳. وی وجودی بیرحم است.

در مورد زمینه‌های پیدایش و عامل‌های رشد این تصویر شاعرانه، می‌توان بدین پدیده‌های اجتماعی و تاریخی اشارت کرد:

۱. ترکان خرید و فروش می‌شده‌اند.
۲. به عنوان کنیز (کلفت) خدمت می‌کرده‌اند.
۳. مورد امردبازی قرار می‌گرفته‌اند.
۴. پیوسته در حال کوچ و حرکت بوده‌اند.
۵. در طینت اصلی ایشان تاخت و غارت جا داشته است.
۶. قرن‌های زیادی بر سر حکومت بوده، و هرچه خواسته، انجام می‌داده‌اند.

۷. کشتارهای چنگیز و کله مناره‌های تیمور[۱]، به عنوان بلندترین نمونهٔ تشبیه کننده خدمت کرده‌اند.

۱. دربارهٔ کارهای وی در اصفهان، سبزوار، شیراز، خوارزم، و ... از جمله نک:
Istāriya tadžikskāgā narādā, t. 2, kn. 1. M.: Nauha, 1964, s. 331-334; Gafurāv B. Tadžiki, s. 481-484; Nāvāseltsev A. P. Ā rāli Timura v istarii. "Vāprāsi istārii", 1973, N 2, s. 3-20.