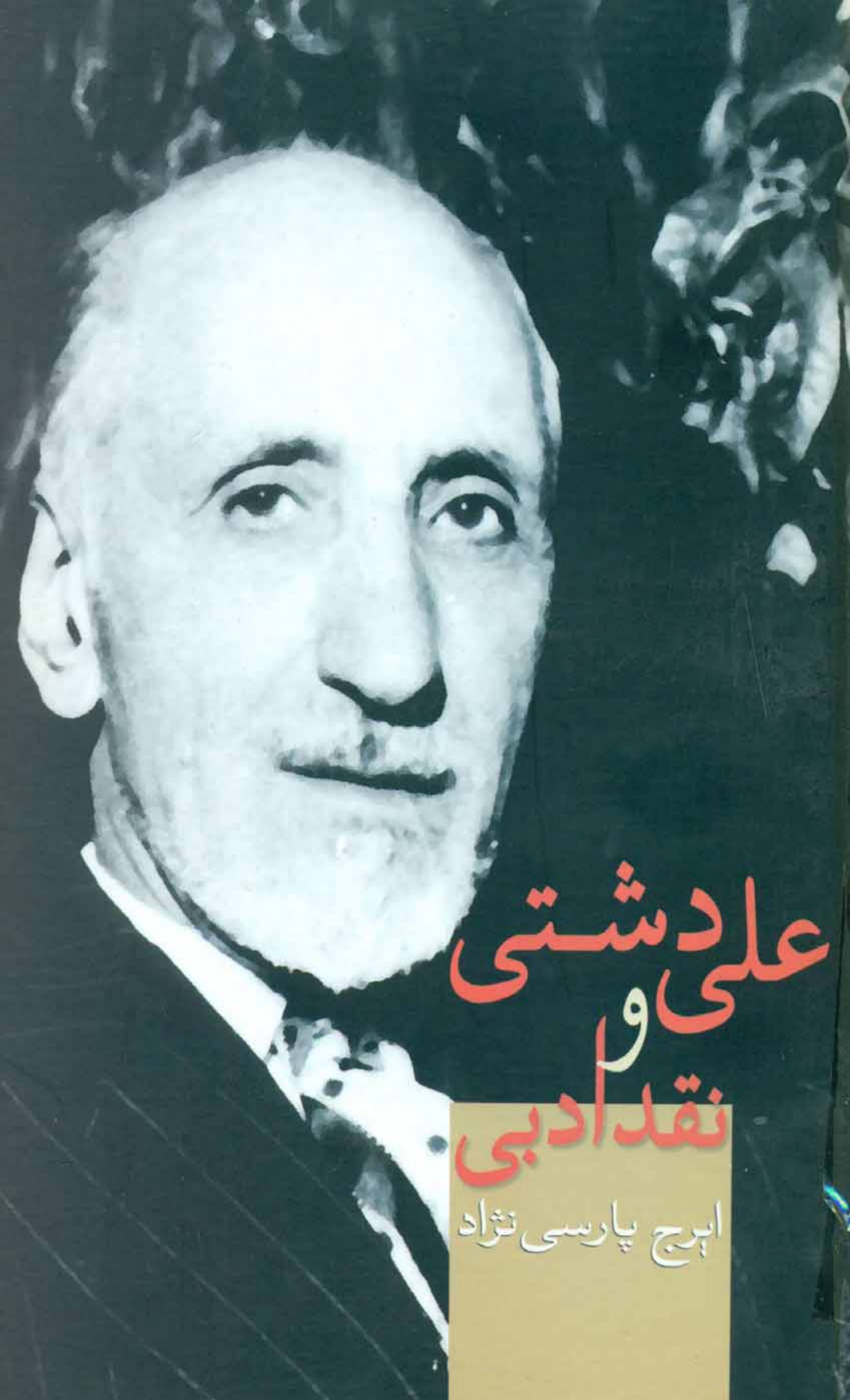


علی دشتی و نقد ادبی

ایرج پارسی‌نژاد

سرشناسه	: پارسی‌نژاد، ایرج، ۱۳۱۷ -
عنوان و پدیدآور	: علی دشتی و نقدادبی / ایرج پارسی‌نژاد.
مشخصات نشر	: تهران: سخن، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری	: ۲۷۰ ص.
شابک	: 978 - 964 - 372 - 232 - 6
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا.
یادداشت	: نمایه.
یادداشت	: کتابنامه: ص. ۲۴۱-۲۴۲؛ همچنین به‌صورت زیرنویس.
موضوع	: دشتی، علی، ۱۲۷۲؟ - ۱۳۶۰. - - نقد و تفسیر.
رده‌بندی کنگره	: ۸ع۲پ / ۸۰۴۳ PIR
رده‌بندی دیویی	: ۶۲ / ۳ فا ۸
شماره کتابخانه ملی	: ۱۰۶۸۰۴۴

علی دشتی و نقد ادبی

علی دشتی و نقد ادبی

ایرج پارسی‌نژاد

انتشارات سخن

علی دشتی و نقد ادبی

ایرج پارسی‌نژاد

چاپ نخست: ۱۳۸۷

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

حروفچینی: گنجینه

لیتوگرافی: کوثر ۸۸۲۹۹۵۹

چاپ: چاووشگران نقش

حق چاپ و نشر محفوظ است.

خیابان انقلاب ـ خیابان دانشگاه، خیابان وحید نظری، شمارهٔ ۱۴۶

تلفن: ۶۶۴۰۵۰۶۲ ـ ۶۶۴۰۵۰۶۳

شابک ۶ ـ ۲۳۲ ـ ۳۷۲ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

همهٔ حقوق چاپ و نشر محفوظ است.

۵۵۰۰ تومان

فهرست

زندگی‌نامه ۱۳

فصل اوّل ـ سایه ۱۹

پادشاه نثر ۲۱

فردوسی یا حافظ ۲۶

مد جدید نویسندگی ۲۹

در میان پیغمبرها جرجیس ۳۲

اندیشه‌هایی دربارهٔ شعر نو ۳۶

فصل دوم ـ نقد شعر صوفیه ۴۳

شعر و نثر صوفیه ۵۵

فصل سوم ـ نقشی از حافظ ۶۱

زبان فاخر حافظ ۶۸

حافظ در اوج بلاغت ۷۵

حافظ در جهان اندیشه ۷۶

حافظ رنج می‌برد ۷۷
هنر حافظ ۷۹
انجام ۸۰
حاصل گفتار ۸۱
فصل چهارم ـ سیری در دیوان شمس ۸۷
تفلسفات، شعریات ۹۰
نخستین برخورد با مولانا ۹۴
قالب بی‌روح (ترجیح لفظ بر معنی) ۹۵
مبدع تعبیرآفرین ۹۷
عرفان در سیمای عشق ۹۸
کوزهٔ ادراکها تنگتر از تنگناست ۹۹
اشراق به‌جای دلیل ۱۰۱
طوفان و آرامش ۱۰۱
روح پهناور ۱۰۴

فصل پنجم ـ در قلمرو سعدی ۱۰۷
خط منحنی ۱۰۹
ابداع سعدی ۱۱۱
انوری و سعدی ۱۱۵
ناصر خسرو ـ سعدی ۱۱۸
ترجیع‌بند سعدی ۱۲۱
معاصران سعدی ۱۲۲
گلستان ۱۲۴
حکایت جدال سعدی با مدعی ۱۳۶

بوستان ۱۳۸
جلوه‌گاه شخصیت سعدی ۱۴۲
استاد غزل ۱۴۵
سعدی در منطقهٔ فکر و عقیده ۱۴۸

فصل ششم ـ شاعری دیرآشنا ۱۵۳

فصل هفتم ـ دمی با خیام ۱۶۳
خیام شاعر ۱۶۵
نقد دمی با خیام ۱۷۲

فصل هشتم ـ کاخ ابداع ۱۷۷
فرزانه ۱۸۱
شیوهٔ رندی و مستی ۱۸۲
بر لبِ بحرِ فنا ۱۸۳
عشق و غزل ۱۸۴
شکایت ۱۸۵
مدایح حافظ ۱۸۵
نکته‌ها ۱۸۶

فصل نهم ـ نگاهی به‌صائب ۱۸۹
مسحور صائب ۱۹۳
پیشوای صائب ۱۹۴

نخستین بیت صائب ۱۹۴
شاعر نکته‌پرداز ۱۹۹

فصل دهم ـ تصویری از ناصر خسرو ۲۰۱

فصل یازدهم ـ حاصل گفتار ۲۲۷

کتاب‌شناسی مراجع ۲۳۹

فهرست راهنما ۲۴۳

این دفتر بحثی است در ادامهٔ روشنگران ایرانی و نقد ادبی که پیش ازین منتشر شده بود. در آن کتاب افکار و آثار میرزا فتح‌علی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا ملکم‌خان، زین‌العابدین مراغه‌ای، طالبوف تبریزی، احمد کسروی و صادق هدایت، در حوزهٔ نقد ادبی، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته بود و سهم هریک در نگرش انتقادی بر ادبیات باز نموده شده بود.

در ادامهٔ کارِ کتابِ نخستین یادداشت‌هایی دربارهٔ میراث نقد ادبی محمدتقی بهار، فاطمهٔ سیاح، نیما یوشیج، علی دشتی، احسان طبری و پرویز ناتل خانلری فراهم آمده است که پیش از نشر آنها در یک کتاب، هریک در دفتری جداگانه، منتشر خواهد شد.

این دفتر به‌آثار نقد ادبیِ علی دشتی نویسنده، منتقد و سیاستمدار نام‌آور معاصر ایران اختصاص می‌یابد. کوشیده‌ام از آثار بسیار او در بررسی و نقد ادبیات، تحلیلی انتقادی ارائه شود و ضعف و قوّت کارهایش باز نموده شود.

امیدوارم با نشر همگی این دفترها تصویری روشن و کامل از آثار نخستین منتقدان ادبی معاصر ایران، به‌دور از گرایش‌های سیاسی و اجتماعی ایشان، ارائه شود.

ایرج پارسی‌نژاد

لوس‌آنجلس ـ اردیبهشت ۱۳۸۶

زندگی‌نامه

علی دشتی در ۱۱ فروردین ۱۸۹۴/۱۲۷۳ در کربلا زاده شد. پدرش شیخ عبدالحسین دشتستانی روحانی محترمی بود که گاه در کربلا و نجف اقامت داشت و گاه در موطن اصلی خود دشتستان و بوشهر به‌سر می‌برد. دشتی در کربلا و نجف و بغداد علوم دینی را فراگرفت و در ۱۹۱۶/۱۹۲۷، در جنگ جهانی اول، همراه پدر و برادرانش به‌ایران آمد و پس از اقامت در بوشهر، دشتستان، برازجان و بندرعباس، مدّتی در شیراز به‌سر برد و پس از دو ماهی اقامت در اصفهان به‌تهران آمد.

در اصفهان بود که از قرارداد ۱۹۱۹ وثوق‌الدوله آگاه شد. شیخ علی دشتی با نوشتن مقاله‌ای در مخالفت با آن قرارداد واردکار روزنامه‌نویسی و سیاست شد. در تابستان ۱۹۲۰/۱۲۹۹ به‌زندان رفت و از تهران تبعید شد. در همدان بود که دولت وثوق‌الدوله سقوط کرد و مشیرالدوله سرِ کار آمد. پس از مدتی اقامت در کرمانشاه در زمان زمامداری سپهدار به‌تهران آمد و به‌نوشتن مقاله‌های سیاسی پرداخت. دوباره به‌زندان رفت و پس از آزادیِ از زندان در سوم اسفند ۱۹۲۰/۱۲۹۹ با کودتای سید ضیاءالدین طباطبائی گرفتار حبس شد. در این زمان بود که ایام محبس را نوشت. این نوشته نخست در پاورقی روزنامهٔ شفق سرخ در شرح حوادث زندانیان سیاسی، منتشر شد، بعد همراه با یادداشت‌های تبعید در زمان حکومت

وثوق‌الدوله به‌صورت کتاب (۱۹۲۲/۱۳۰۱)انتشار یافت.

ایام محبس در ادبیات فارسی، نخستین اثر در گزارش زندان سیاسی است که نثر سادهٔ آن در رواج ساده‌نویسی در کار نویسندگان و روزنامه‌نویسان زمانه بی‌اثر نبود.[۱] هرچند که مضمون آن جز مشتی شعارهای سطحی و عوام‌پسندانه و حمله و پرخاش و نفی و انکار ثروت و تمدن جدید و عقل چیزی نیست.[۲]

شیخ جوان بر آن است که «عقل، این قوه‌ای که اشرف مواهب طبیعه‌اش می‌خوانند، بیش از هرچیز مورث بدبختی است» و «تمدن غیر از محنت و بدبختی در دنیا چه نتیجه‌ای دارد؟ تمدن یعنی همان قوانین، همان رسوم و آداب، همان علوم، همان صنایع... جز بدبختی چه نتیجه‌ای داده است؟ باید این تمدن ظالم را ویران کرد و بر آثار و خرابه‌های او توحشی که نسبتاً به‌سعادت نزدیک‌تر باشد برپا نمود!»

گفته‌اند که دشتی در زندان هلوئیز جدید[۳]، اثر ژان‌ژاک روسو را با خود داشته و نوشتن ایام محبس تحت تأثیر روسو و رمانتیک‌های فرانسه در بیزاری از تمدن و روی آوردن به‌طبیعت بوده است.[۴] اما حقیقت این است که شیخ جوان، در بیست و هشت سالگی، جز شور و هیجان و التهاب و افکار آشفته و متناقض چیزی در سر نداشته است. او در عین حال که ثروت و تمدن و علوم و صنایع جدید و حتی عقل و خرد را نفی می‌کند از

---

۱. جلال همایی می‌نویسد: «با انتشار ایام محبس مکتبی نو در جهان نثر گشوده شد و اگر بگویم دشتی پدر نثر تازهٔ فارسی است سخنی به‌گزاف نگفته‌ام.» دشتی در تاریخ و ادب معاصر ایران، مهدی ماحوزی، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۴۵.

۲. همین حرف‌ها را پنجاه سال بعد جلال آل‌احمد در نفی و انکار تمدن و علوم و صنایع جدید و پناه بردن به‌اسلام در غرب‌زدگی تکرار کرد.

3. *La nouvelle Héloise* (The New Heloise), 1761

۴. نگاه کنید به یحیی آرین‌پور، از نیما تا روزگار ما، تهران، ۱۳۷۴، ص ۳۲۴

«اصول سوسیالیسم» دم می‌زند و خطاب به‌ثروتمندان هشدار می‌دهد:

ای مزدورهای سعادت دیگران، ای شمایی که به‌قوهٔ الفاظ مجوّف اصول سوسیالیسم را مخالف عمران و تکامل تمدن می‌دانید. بس است. یک قدری عمیق شوید. به‌فلسفهٔ حیات و زندگانی مراجعه کنید و منتهی‌الیه زندگانی را جستجو نمایید.

شیخ علی دشتی پس از رد و انکار همهٔ مظاهر فکر و فلسفه و تمدن جدید سرانجام به‌اسلام پناه می‌برد و آن را راهِ رستگاری می‌داند:

عقاید خشک مادیون و طبیعیون اینها را به‌طرف یأس، ناامیدی، بدبختی و قساوت و بالنتیجه جرایم و جنایات می‌کشاند؛ همچنان که عقاید تصوف به‌سوی ذلت و نکبت و اسارت سوق می‌دهد. پس بهترین طریق برای سعادتمند کردن مردم، یعنی ایجاد سعادت نسبی، همان حدودی است که تعالیم یک دیانتی مانند اسلام برای پیروان وظایف طبیعی و اخلاق تعیین کرده است...[1]

دشتی پس از برافتادن دولت سید ضیاءالدین طباطبایی و آزادی از زندان به‌کار روزنامه‌نویسی پرداخت. پس از همکاری با میرزا حسین‌خان صبا مدیر روزنامهٔ ستارهٔ ایران و توقیف آن روزنامه، خود به‌نشر روزنامه‌ای مستقل پرداخت و در ۱۱ اسفند ۱۳۰۰/۱۹۲۱ نخستین شمارهٔ روزنامهٔ شفق سرخ را منتشر کرد و نویسندگان جوان و بااستعداد را

---

۱. شگفت این‌جاست که پنجاه سالی بعد از شیخ علی دشتی در ایام محبس، جلال آل‌احمد پس از سر سپردن به‌مارکسیسم و سوسیالیسم در غرب‌زدگی به‌اسلام باز می‌گردد.

گفته‌اند: «نویسنده با همان لطف و زیبایی که بایرن زندانی شیلون (۱۸۱۶) را وصف کرده است، احساسات و انطباعات خود را از بند و زندان بیان می‌کند.» یحیی آرین‌پور، پیشین، ص ۳۲۳. اما، هیچ شباهتی بین اثر بایرن (Byron) (۱۷۸۸-۱۸۲۴)، که از شاهکارهای ادبیات رمانتیک جهانی است، با پراکنده‌گویی‌های دشتی در ایام محبس نیست.

گرد خود آورد؛ نویسندگانی که در سال‌های بعد هریک در زمینه‌ای از ادبیات و تاریخ و فرهنگ ایران نام‌آور شدند. دشتی سال‌ها بعد در یادی از رشید یاسمی، از همکاری دیگر نویسندگان شفق سرخ، چنین نوشت:

> رشید نخستین همکار من در شفق سرخ و بلکه مشوق و مؤید من در تأسیس آن بود... رشید به‌تهران منتقل شده بود. ستون انتقاد ادبی روزنامه، از همان شمارهٔ نخست، به رشید اختصاص داشت. او سعید نفیسی و چند تن از اهل ادب را به‌همکاری در شفق سرخ دعوت کرد، به‌طوری که حوزهٔ دوستان و همکاران شفق سرخ از همان کار رونق گرفت. به‌تدریج، و اندکی پس و پیش، نصراله فلسفی، رضا هنری، مجتبی طباطبایی، رضا شهرزاد، محمود عرفان، محمد سعیدی، بدیع‌الزمان فروزانفر، سید احمد صانی‌نجفی (بهترین مترجم رباعیات خیام به‌عربی)، لطفعلی صورتگر، احمدی‌بختیاری، میرزا آقاخان فریار، سید فخرالدین شادمان، یحیی ریحان و غیره گرد هم آمدند. حوزه‌ای دوستانه، که عباس خلیلی اسم آن را اقمار سرخ گذاشته بود، رونق گرفت.[۱]

دشتی در نخستین شماره‌های شفق سرخ رضاخان سردار سپه را با مقاله‌های بی‌پرده و ملامت‌آمیز خود مورد انتقاد قرار داد. سردار سپه، با آن که وزیر جنگ مقتدری بود، این مقاله‌های انتقادی را تحمّل کرد، تا آن‌جا که دشتی به‌او نزدیک شد و «قلم و زبان و فکر خود را در اختیار مقاصد میهن‌پرستانهٔ حضرت اشرف گذاشت»[۲] و او را برای مقام

---

۱. «نخستین همکار ادبی من»، اطلاعات، شماره ۱۴۲۲۰، ص ۱۵. به‌نقل از: هوشنگ اتحاد، پژوهشگران معاصر، تهران، ۱۳۸۰، ج ۳، ص ۳۳۷.

۲. این که دشتی و دوست او، ابراهیم خواجه‌نوری، ادعا کرده‌اند در تمام مدت سلطنت دیکتاتوری رضاشاه یک مقالهٔ تملق‌آمیز از دشتی منتشر نشد درست نیست. علاوه بر ←

ریاست‌جمهوری نامزد کرد، اما همزمان با محدود شدن آزادی مطبوعات و قدرت مطلقِ سردار سپه، دشتی از کار روزنامه‌نویسی کناره گرفت و ادارهٔ شفق سرخ را به‌همکارش مایل تویسرکانی واگذاشت؛ تا این که سرانجام این روزنامه توقیف شد و دشتی بار دیگر به‌زندان افتاد و چهارده ماه در زندان و یا در خانه تحت نظر ماند تا آزاد شد. دشتی در سال ۱۹۲۷/۱۳۰۶ برای شرکت در جشن دهمین سال انقلاب روسیه به‌مسکو رفت و چند ماهی در کشورهای اروپایی به‌سر برد.

با آغاز جنگ جهانی دوم و برکناری رضاشاه دشتی در سخنرانی خود در روز ۲۵ شهریور ۱۳۲۰ در مجلس شورای ملی به‌فروغی، نخست‌وزیر، هشدار داد که پیش از خروج شاه از ایران به‌حساب بیست‌سالهٔ زمامداری او رسیدگی شود.

دشتی چند بار به‌نمایندگی مجلس شورای ملی و سنا انتخاب شد و مأموریت‌های دیگری مانند سفارت ایران در مصر و لبنان نیز به‌او واگذار شد. او پس از پیشامد تجزیه آذربایجان در اردیبهشت ۱۳۲۵ چند ماهی زندانی شد، تا آن که پس از آزادی به‌اروپا رفت و بیست ماهی در آن‌جا به‌سر برد. در خرداد ۱۳۲۷ به‌تهران بازگشت و پس از آن عنوان سناتوری داشت. از ۱۳۲۷ تا ۱۳۲۹ سفیر ایران در قاهره بود. در ۱۳۲۹ در دولت حسین علا وزیر مشاور شد و از ۱۳۴۱ تا ۱۳۴۲ سفیر ایران در لبنان بود. دشتی پس از انقلاب اسلامی دوبار و هر بار حدود یک ماه زندانی و سپس آزاد شد. علی دشتی در ۲۶ دی ماه ۱۳۶۰ در تهران درگذشت.

← سرمقاله‌های شفق سرخ، مقاله‌های دیگر با نام صریح و مستعار، از او در دست است. نگاه کنید: به‌پنجاه و پنج، بازیگران عصر طلایی، بخش پنجم، تهران، ۱۳۴۰.

سایه

سایه مجموعه‌ای است از نخستین مقاله‌های علی دشتی در نقد ادبی. نقد و تحلیل هر یک از مقاله‌های این مجموعه می‌تواند دیدگاه‌های دشتی را در زمینهٔ ادبیات نشان دهد:

پادشاه نثر

«پادشاه نثر» مقاله‌ای از مجموعهٔ سایه است که دشتی در سال ۱۳۲۳ به‌مناسبت جشن صد سالگی تولد آناتول فرانس[1] منتشر کرده است.

دشتی دراین مقاله یادآور شده که تاکنون از آناتول فرانس تنها رمان‌های عصیان فرشتگان و تایید به‌ترجمهٔ دکتر قاسم غنی منتشر شده، اما دشتی ادعا می‌کند که تمام کتابهای آناتول فرانس را، به‌استثنای تاریخ

---

۱. آناتول فرانس Anatole France نام مستعار ژاک آناتول تیبو (۱۸۴۴-۱۹۲۴) نویسندهٔ فرانسوی است. از آثار اوست که به‌فارسی نیز ترجمه شده: جنایت سیلوستر بونار (۱۸۸۱)، دوست من (۱۸۸۵)، تایید (۱۸۹۰، ترجمه فارسی، تهران ۱۳۰۸ ش)، بریان‌پزی ملکهٔ سبا (۱۸۹۳، ترجمه فارسی، تهران ۱۳۲۳)، زنبق سرخ (۱۸۹۴)، جزیرهٔ پنگوئن‌ها (۱۹۰۸) و عصیان فرشتگان (۱۹۱۴، ترجمه فارسی، تهران ۱۳۰۹). در ۱۹۲۱ جایزه نوبل در ادبیات به‌او داده شد.

حیات ژاندارک، خوانده است.[۱] اما آنچه دشتی در وصف خصوصیات نثر آناتول فرانس می‌گوید چیزی جز همان عبارات کلی و مبهم و تکراری تذکره‌نویسان قدیم ایران نیست؛ این که او را به‌خاطر «فصاحت و بلاغت» پادشاه نثر خوانده‌اند:

> انشاء او خیلی سلیس و روان است. بدون تکلف و عاری از هرگونه ابهام و تاریکی... من هروقت قدرت و استیلای آناتول فرانس را در نثر می‌بینم بی‌اختیار به‌یاد طیّبات و بوستان و ترجیع‌بند معروف شیخ که فصاحت را به‌حد اعجاز رسانده است می‌افتم.[۲]

اما گذشته از این که این عبارات هیچ خصوصیت سبکی و ساختاری نثر نویسنده را بیان نمی‌کند، قیاس نثر نویسندهٔ متجدد فرانسوی به‌شعر و غزل شاعر قرون وسطایی ایرانی مضحک و بی‌معنی است.

گذشته از این دشتی ظاهراً از یاد می‌برد که مقالهٔ او قرار است به‌مختصات نثر و سبک آثار نویسندهٔ مورد بحث بپردازد، اما دشتی به‌جای آن اطلاعاتی از خصوصیات اخلاقی و رفتاری شخص نویسنده به‌دست می‌دهد:

> آناتول فرانس مرد خوش‌صحبت و خوش‌معاشرت، ظریف و بذله‌گوست، یک حالت حجب یا بیم از رنجاندن سایرین او را از صراحت لهجه محروم کرده و حتی می‌توان گفت یک نوع دورویی در وی به‌وجود آورده بود که در حضور اَشخاص خیلی مؤدب و مهربان و متواضع [بود] و حتی به‌تقاضای آنها تسلیم می‌شد، ولی در غیاب همه را مسخره و استهزا می‌کرد. زندگانی را زیاد دوست می‌داشت. به‌اشیاء نفیسه خیلی علاقه‌مند بود. از مردن به‌حدّ مرض هراسان بود. آناتول فرانس زن را زیاد دوست می‌داشت و

---

۱. سایه، تهران، ۱۳۸۳، ص ۲۰.

۲. سایه، ص ۱۸.

معتقدات خیلی مبسوطی راجع به‌جنس لطیف در کتابهای وی پراکنده است...[۱]

دشتی در بیان شیفتگی خود به‌آثار آناتول فرانس از «سه وجه امتیاز» این نویسنده یاد می‌کند: اول «حسن تعبیر و کثرت لطافت و تنوع تشبیهات و ابتکار»، دوم «کثرت اطلاع؛ اطلاع و تبحری که با قوهٔ اجتهاد و ملکهٔ تعقل و ادراک قوی توأم است... سومین وجه امتیاز این نویسنده «شک» است. کثرت مطالعه و تبحر و اطلاع بر افکار و آراء گذشته و حال، هوش خیلی تند و روشن، فکر ثاقب و عمیق که به‌ظواهر و مسلّمیات قانع نمی‌شود... همهٔ اینها آناتول فرانس را یک متفکر بی‌عقیده و شکاک، نویسندهٔ بلندفکر و بلندنظری ساخته است که غیر از حقایق ریاضی هیچ‌چیز در نظر او ثابت و غیرقابل تخلف نیست».[۲]

این امتیازاتی که دشتی دربارهٔ نویسندهٔ مورد علاقهٔ خود بر می‌شمارد، گذشته از آنچه مربوط به‌آثار اوست، از قبیل حسن تعبیر و کثرت لطافت و کثرت اطلاع، سومین امتیازی که سخت به‌دل دشتی نشسته و در ذهن و ضمیر او اثر کرده آناتول فرانس به‌عنوان «متفکر بی‌عقیده» است. به‌نظر دشتی «شک با طبیعت بشری سازگار نیست و انسان هر عقیده‌ای را، هرقدر سست و خفیف باشد، حتی اوهام و خرافات را، بر شک ترجیح می‌دهد»، اما آناتول فرانس «مثل ولتر با تمسخر شدید بر ضد معتقدات بشری قیام نمی‌کند؛ خیلی با ملایمت، با ظرافت و تأدب زیاد، با یک استهزا خیلی خفی و شاعرانه... معتقدات جاریه را تخطئه می‌کند، ولی

---

۱. سایه، ص ۲۳-۲۴.

۲. پیشین، ص ۱۸-۱۹.

عقیدهٔ مثبتی را هم حمایت نمی‌کند.»[۱]

ظاهراً دشتی صفاتی از قبیل «دورویی» و «بی‌عقیده بودن» آناتول فرانس را موافق طبع خود یافته و همدلی او را برانگیخته است. هم‌چنان که بعضی از رجال ادیب هم‌مشرب او نیز کم و بیش ازین خصوصیت کلبی مذهبی (Cynicism) مبنی بر بی‌اعتقادی به‌اصول عقیده و اخلاق بی‌بهره نبوده‌اند.

مقالهٔ دیگر در «انتقادهای ادبی» سایه نوشته‌ای است دربارهٔ اشتفان تسوایگ (Stephen Zweig) نویسندهٔ اتریشی، که دشتی نام او را در تلفظ فرانسوی‌اش «استفان زویگ» ثبت کرده است. دراین مقاله نیز دشتی در بیان خصوصیات نثر و سبک نویسندهٔ اتریشی از اوصافی کلّی چون «قوت تعبیر، دقت نظر، قدرت تحلیل و تعلیل، روشنی و پاکی یک هوش نافذ و شفاف و بالاتر از همه روح عدالت و بی‌طرفی و انصاف» یاد کرده که روشنگر هیچ خصلت خاصی نیست. دشتی علت رواج آثار تسوایگ را دراین نکته می‌داند که او از هرچه عایق جریان طبیعی داستان و حادثه و بیوگرافی بوده پرهیز داشته است. غافل از این که هریک از این انواع «داستان»، «حادثه» و «بیوگرافی» ساختار و صناعت خود را دارد و نمی‌توان برای همهٔ این انواع حکم کلی صادر کرد. اگر این گفته دشتی برگرفته از نقل‌قولی از تسوایگ باشد خالی از سوءتفاهم نیست. نکتهٔ دیگر این که دشتی به‌نقل از تسوایگ از رمان‌هایی یاد می‌کند که نود درصد آنها سرشار از توصیف‌های بیهوده و گفت و شنودهای زائد اشخاص درجه دومی است که نویسنده می‌تواند به‌آسانی از آنها چشم

---

۱. پیشین، ص ۱۹-۲۰.

بپوشد. دشتی در ادامهٔ بیان این نظر از پیشنهاد جسورانهٔ نویسندهٔ اتریشی به‌یکی از ناشران با تأیید یاد می‌کند که در نشر آثار ادبیات جهانی، از همر گرفته تا بالزاک و داستایوسکی، «زوائد و حشوها»ی آنها را تهذیب کند تا تأثیر آنها ضعیف نشود! گویا پیشنهاد آناتول فرانس به‌ناشر خوشبختانه پذیرفته نشده، وگرنه معلوم نیست به‌بهانهٔ «تهذیب حشو و زوائد» چه بر سر آثار کلاسیک بزرگ جهان می‌آمد.

دشتی در ادامهٔ بحث خود از داستان ترحم خطرناک

(La Pitié Dangerous)

تسوایگ یاد می‌کند که با آن که از سیصد صفحه تجاوز نمی‌کند و اشخاص آن بیش از سه چهار تن نیستند، اما برخلاف رمان‌های داستایوسکی «که یک شهری را همراه خود دارد، تجزیه و تحلیل روحی دقیقی از اشخاص داستان به‌دست می‌دهد که پیچیدگی و موشکافی و خستگی‌انگیزیِ پروست را ندارد و از استاندال هم جاری‌تر و روان‌تر است.» به‌این ترتیب دشتی بی‌توجه به‌خصوصیات سبک هر نویسنده و ارزش‌های خاص هریک، در اثبات «هنر» آثار تسوایگ «عیب» نویسندگان دیگری را بر می‌شمارد که به‌نظر منتقدان از ارزش ادبی بیشتری برخوردارند. در قیاس تسوایگ و پروست این تمثیل دشتی گفتنی است که قلم تسوایگ در بیان حالاتِ روانی اشخاص «به‌نقاشی بیشتر شبیه است تا به‌تحلیل و تجزیه‌ای به‌سبک پروست، چه کار پروست به‌تشریح یک جسد نزدیک‌تر است.» اما واقعیت این است که دشتی در این قیاس درک و دریافت و سلیقهٔ شخصیِ خود را در ارزیابی دو نویسنده نشان می‌دهد: نویسنده‌ای که به‌بیان احساسات سطحی می‌پردازد و نویسندهٔ دیگری که

پیچیدگی‌های ناشناختهٔ روانِ آدمی را می‌نمایاند.

بخش دیگر مقاله مقایسهٔ اشتفان تسوایگ است با امیل لودویک (Ludwig) (۱۸۸۱-۱۹۴۱) و آندره موروا (Maurois) (۱۸۸۵-۱۹۶۷) که به‌خاطر پرهیز از «خشکی تحقیقات خسته‌کنندهٔ علمی و تتبعات ملال‌انگیز» آثار تسوایگ را بر آن دو نویسندهٔ دیگر ترجیح می‌دهد.[۱]

واقعیت این است که طبع آسان‌پسند دشتی پیچیدگی‌های تودرتوی جهان نویسندگان را بر نمی‌تابد، تا آن‌جاکه حتی در شرح احوال بزرگان در پی «هیجان و حرکت و جذبه» است. در توصیف آثار تسوایگ می‌گوید:

> در نگارش‌های او هیجان و حرکت و جذبه‌ای شبیه آنچه در شعر و موسیقی احساس می‌کنیم موجود است که خواننده را، مخصوصاً خواننده‌ای که کتاب را از نقطه نظر گذراندن وقت و تفنن و لذت می‌خواند نه اندوختن معلومات، سرگرم و مأنوس می‌کند.[۲]

چنین است که دشتی خواستِ خوانندهٔ متفنن را تأیید می‌کند که در پی خواندن کتاب به‌قصد «وقت‌گذرانی و تفنن و لذت» است. بنابراین طبیعی است که ذوق و پسند چنین خوانندهٔ کتابی، مانند دشتی، نوشته‌های تسوایگ را بر آثار پروست ترجیح دهد.

فردوسی یا حافظ

«فردوسی یا حافظ» مقالهٔ دیگری از مجموعه انتقادهای ادبی سایه است. طرح این مقاله گفتگوی نویسنده با دوست صاحب‌نظری است دربارهٔ این پرسش که «بزرگترین شاعر ایران کیست؟» پرسش مهملی که موجب طرح پرسش‌های مهمل‌تری می‌شود. سرانجام معلوم می‌شود که

---

۱. سایه، ص ۳۵-۳۶.

۲. پیشین.

غرض پرسش‌کننده از «بزرگی شاعر» بزرگی جثهٔ شاعر یا کمیت شعر و یا موضوع شعر او نیست، بلکه غرض از «بزرگترین شاعر» «بهترین شاعر» است!

این مکررگویی (Tautology) بی‌مزه بین نویسنده و مخاطب فرضی‌اش همچنان ادامه می‌یابد تا سرانجام به‌رأی محمدعلی فروغی می‌رسد که فردوسی و مولوی و حافظ و سعدی را به‌عنوان چهار شاعر بزرگ پیشنهاد می‌کند تا از میان ایشان یکی را به‌عنوان بزرگترین برگزینند. راوی، که ظاهراً همان دشتی نویسندهٔ مقاله است، پیشنهاد می‌کند که نظامی را هم بر این چهار شاعر بیفزایند. اما پیش از هرچیز باید معلوم شود که غرض از «شعر» چیست؟ پاسخ این پرسش این است که «شعر باید دارای فصاحت و بلاغت باشد و موضوع شعر موضوع شعری باشد»! توضیح موضوع شعر نیز چنین است: «تخیلاتِ زیبا، رؤیاهای پر از وجد و شوق، احلام مملو از اندوه و ناکامی، احساسات سرشار از تحسین و تعجب، تأثر از زیبایی‌های جسمی و روحی، بیان صفات بزرگ انسانی» یعنی تصویر مبهمی از تصورات شاعران رمانتیک که نویسنده در ذهن دارد.

نویسنده در پی این تعریفات و توصیفات به‌ارزیابی چهار شاعر نامزد «بزرگترین» می‌پردازد. اول مولوی را از ردیف شعرا خارج می‌کند و در صف «فلاسفه و محققین» قرار می‌دهد. بعد به‌سراغ فردوسی می‌رود، اما سعدی را «از حیث فصاحت و جزالت و عذوبت» بر فردوسی برتری می‌دهد. دیگر جایی برای نظامی باقی نمی‌ماند، زیرا «با وجود اشعار متوسط و سست در خمسهٔ او نمی‌توان او را بزرگترین شاعر ایران دانست.» در نتیجه سعدی و حافظ باقی می‌مانند. کدام یک را باید

«بزرگترین» خواند؟ مسأله این است.

استدلال نویسنده در کنار گذاشتن حافظ و گزینش سعدی درخور توجه است:

> زبان حافظ زبان خاص و ممتازی است. دقت در انتخاب کلمات و تعبیرات، باریک‌بینی و مرصع‌کاری لفظی زبان او را خیلی دور از زبان جاری مردم قرار می‌دهد و نمی‌تواند کالای رایج و متداول ادب عمومی قرار گیرد. و ازین‌رو باید او را از جرگه دور و از صف خارج ساخت.[۱]

به‌این ترتیب، حافظ به‌عذر این که زبانش «زبان جاری مردم» نیست در این گزینش مردود می‌شود و سعدی برنده می‌شود که «سخن ملکی است سعدی را مسلّم. سعدی رب‌النوع فصاحت و بلاغت است. سعدی خداوند زبان پارسی است. کلیات شیخ قرآن زبان فارسی است.» و از این قبیل...

چنین است که دشتی بی‌هیچ دلیل نقادانهٔ مستدلی، صرفاً با کلی‌گویی‌های متعارف رجال ادیب عصر، در آذرماه ۱۳۱۳ سعدی را بزرگترین شاعر ایران اعلام می‌کند، هرچند که او در قلمرو سعدی، در سال ۱۳۳۸، با اشاره به‌همین مقاله نظر خود را نقض می‌کند و اعتراف می‌کند که «نتیجهٔ مقاله به‌کلّی مغایر با عنوان آن «فردوسی یا حافظ» بود و بحث مختصری که در باب شعر شده بود به‌این رأی می‌رسید که شعر غنایی صادق‌ترین، یا لااقل طبیعی‌ترین آینهٔ روح انسانی است و بالملازمه نتیجهٔ جستجو به‌سعدی منتهی می‌شد.»[۲]

اما واقعیت این است که مقالهٔ دشتی نه تنها در نتیجه‌گیری که از بنیاد،

---

۱. پیشین، ص ۶۰.
۲. قلمرو سعدی، تهران، ۱۳۳۸، ص ۷.

در طرح پرسش نیز، یاوه و بی‌معنی است و استدلال او در رد یکی و قبول دیگری هیچ یک براساس موازین نقد ادبی و زیبایی‌شناسیِ شعر استوار نیست.

مد جدید نویسندگی

«مد جدید نویسندگی» از مقاله‌های خوب دشتی است که با توجه به‌تاریخ نوشته شدن آن (۱۳۱۲ش) استعداد تحلیل و داوری نویسندهٔ جوان را در نقد زبان فارسی معاصرش نشان می‌دهد.

دشتی در توجیه کاربرد واژهٔ «مُد»، در آغاز مقاله، از ادیبان معاصرش، به‌طعنه، اجازه می‌خواهد تا این کلمه را در همین معنی مصطلح امروزی آن به‌کار ببرد، زیرا نمی‌داند «مُد» در فارسی زمان بیهقی یا فارسیِ قبل از فتح عرب چه بوده است! پس از اشاره به‌رواج «مُد» در خوراک و پوشاک، به‌وضع زبان فارسی در جامعهٔ ایرانیِ آغاز مشروطه می‌پردازد که در آن هر چند ساده‌نویسی معمول شده بود، اما کاربرد کلمات و ترکیبات و تعبیرات بیگانه نیز خیلی مد بود. اخیراً فضلا و ادبا نه تنها از این کار پرهیز دارند، بلکه هوسِ بازگشت به‌سبک انشاء قدیم کرده‌اند و خیال می‌کنند که سبک نثر قدیم عاری از نفوذ اجنبی است. کار این مد به‌جایی کشیده که ساده‌نویسی نوعی «جلافت» و مغلق‌نویسی وقار و متانت در نویسندگی شناخته می‌شود.

دشتی در پی این مقدمه به‌تمایل فارسی سره‌نویسان از یک‌سو و طرفداران سبک فارسی بیهقی از سوی دیگر می‌پردازد و فارسی سره‌نویسی را نوعی بیماری می‌داند که گریبان جوانان «وطن‌پرست» را

گرفته است.

به‌گمان اینان وجود لغات عربی در فارسی یادگار شکست قادسیه و نهاوند و توهین به‌شؤون ملی است، در حالی که وطن‌پرستی واقعی در این است که زبان به‌سوی کمال برود. اگر لغات عربی را از زبان فارسی بیرون بریزیم زبان ما ناقص‌تر خواهد شد.

دشتی به‌درستی می‌گوید

ما به‌جای همهٔ لغات عربی لغت نداریم، چه تمدن قدیم ایران بعد از فتح عرب چنان در هم پیچیده شد که تمام گذشته از خاطر ملت محو گردید. شما اگر بخواهید برای تمام افکار و مصادیق آن کلمات داشته باشید اقلاً باید پانصد جلد کتاب از فلسفه و اخلاق و علوم و شرایع و فنون مختلف آن عصر را در دست داشته باشید که بدانید مثلاً لگن خاصره را در آن زمان چه می‌گفته‌اند و مُثُل افلاطونی را چه‌طور تعبیر می‌کرده‌اند.[۱]

حرف دشتی درست و منطقی است. هرچند که پیش از او، در عصر مشروطه، اشخاص روشن‌بینی چون میرزافتح‌علی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا زین‌العابدین مراغه‌ای و میرزا عبدالرحیم طالبوف در این‌باره بحث کرده‌اند و به‌نتایج دشتی رسیده‌اند.[۲] با این همه، از آن‌جا که دشتی می‌بیند دوباره احساسات وطن‌پرستی بعضی از جوانان همزمانش برانگیخته شده که ننگ لغات عربی را از دامان زبان فارسی پاک کنند، لازم دیده در مقالهٔ خود رفع سوءتفاهم کند.

---

۱. سایه، ص ۶۸، ۷۰.

۲. برای مطالعهٔ سوابق این مبحث و علل و اسباب آن از گذشتهٔ دور تا عصر مشروطه، نگاه کنید: ایرج پارسی‌نژاد، روشنگران ایرانی و نقد ادبی، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۱۳-۲۱۹.

دشتی در جای دیگری از مقالهٔ خود به‌انتقاد از طرفداران سبک فارسی بیهقی می‌پردازد. آنها که تصور می‌کنند کلمات و تعبیرات فارسیِ چند قرن پیش را خدا از آسمان نازل کرده و یا مثل فرمول‌های ریاضی بداهت عقل آن را ایجاب کرده است. پس تخطی از آن گناه کبیره یا خلافِ عقل است. ازین‌رو فارسی درست را جز تاریخ بیهقی و یا مثلاً سفرنامهٔ ناصر خسرو علوی نمی‌دانند.[۱]

دشتی در پیِ برشمردن نظریات هر دو گروه به‌شیرینی عقاید جماعت علما و فضلای معاصرش را دست می‌اندازد:

> دستهٔ دیگر خیال می‌کنند چون فارسی امروزه را همه‌کس می‌فهمد مبتذل است. آدم عالم و فاضل باید طوری حرف بزند که همه‌کس نفهمد. و بنابراین باید سعی کرد کلمات و تعبیراتی پیدا کرد که دور از فهم عموم و غیر مصطلح باشد تا انسان قدری متین‌تر و مؤثرتر و یا اقلاً متمایز و متشخص‌تر از دیگران جلوه کند.[۲]

دشتی با منطق روشن‌بین و شم زبانی خود به‌قانون تحول زبان استناد می‌کند و آنچه را که امروز اهل زبان می‌گویند و می‌نویسند درست می‌داند و کمال زبان را در تعبیر هرچه دقیق‌تر اندیشه می‌داند و هر آنچه را که مخالف این اصل است مردود می‌شناسد:

> زبان هم مثل لباس و عادات و اخلاق و طرز فکر پیوسته در تحول است و هیچ ممکن نیست ملتی خود را مقید کند که لغات و تعبیرات هزار سال قبل خود را، با همهٔ محدودیت‌هایی که در آن هست به‌کار برد، زیرا لغات وسیلهٔ بیان افکار است و افکار ملتی ممکن نیست در طی یک قرن بر حال خود باقی بماند، دیگر چه

---

۱. سایه، ص ۶۷. ۲. پیشین.

رسد به‌ده قرن.[۱]

هشیاری و روشن‌بینیِ دشتی و توجه او به‌قانون تحول زبان، در زمانی که مباحث زبان‌شناسی مراحل نخستین خود را در جهان طی می‌کرد، همچنین داوری علمی و عقلی او در مباحث ادبی و فکری و فلسفی، از جمله همین مقاله، ستودنی است.

در میان پیغمبرها جرجیس

«در میان پیغمبرها جرجیس» از مقاله‌های دیگر دشتی در کتاب سایه است که تاریخ اسفند ماه ۱۳۰۴ را بر خود دارد. این نوشته در نقد مقاله‌ای از یحیی دولت‌آبادی (۱۲۴۱-۱۳۱۸)[۲]، شاعر و نویسندهٔ معاصر دشتی،

---

۱. پیشین، ص ۷۶.

۲. حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی از پیشروان فرهنگ نو در ایران است. او پس از تحصیلات مقدماتی در بیست و دو سالگی برای تحصیل علوم دینی به‌نجف و مصر و حجاز رفت. در بازگشت از پیشگامان نهضت مشروطه شد. در تبعید به‌استانبول معاشر و مصاحب زین‌العابدین مراغه‌ای بود. پس از پیروزی مشروطه وکیل مجلس شورای ملی شد. سه سال در اروپا اقامت کرد و زبان فرانسه را آموخت. در بازگشت به‌خدمت وزارت معارف درآمد و سرپرستی نخستین گروه از دانشجویان اعزامی به‌خارج را در بلژیک بر عهده گرفت.

یحیی دولت‌آبادی از نخستین کسانی است که در اثر آشنایی با زبان فرانسه نمونه‌هایی از شعر شاعران قرن نوزدهم فرانسه مانند کنت دولیل (Le Conte de Lisle) و سولی پرودوم (Sully Prudhomme) را به‌شعر فارسی ترجمه کرد. او نخستین بار سرودن شعر هجایی را در وزن غیرعروضی تجربه کرد؛ هرچند این تجربه توفیقی در زبان فارسی به‌دست نیاورد. بنای این‌گونه «وزن» تنها بر تناسب شمارهٔ هجاها بود و تقلیدی بود از وزن شعر هجایی در زبان فرانسه و برای ایرانیان وزن قابل ادراکی نداشت.

به‌نوشتهٔ دولت‌آبادی در سال ۱۳۳۰ هـ.ق، در ایام اقامت در سویس، بنا به‌درخواست ←

دربـارهٔ قـاآنی شـیرازی (۱۲۲۳-۱۲۷۲ق)، شـاعر دربـار مـحمدشاه و ناصرالدین‌شاه، نوشته شده است.

هرچند انتقاد از قاآنی، شاعر لفاظ و مداح درباری، مـوضوع تـازه‌ای نبود و شصت سالی پیش از دشـتی مـیرزا فـتحعلی آخـوندزاده و مـیرزا آقاخان کرمانی به‌صراحت قاآنی و شعر او را مورد انتقاد قرار داده بودند،[1]

← ادوارد براون، از انگلیس، که گمان کرده بود به‌علت سابقهٔ شعر هجایی در ادبیات ایران پیش از اسلام، ادامهٔ آن امکان‌پذیر است از او می‌خواهد برای تجربه منظومه‌ای براساس تساوی تعداد هجاها، در وزن غیر عروضی بسازد و برای او بفرستد. دولت‌آبادی دو قطعه شعر هجایی می‌سازد. قالب شعرها همان مسمط و مستزاد بود و قافیه در آنها رعایت شده بود. هر بند یکی از این قطعه‌ها، از چهار مصراع دوازده هجایی، بـا قـافیهٔ واحـد، و دو مصراع هشت‌هجایی با قافیهٔ متفاوت ترکیب شده بود:

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار و مریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار
نه مست بودم نه هشیار...

(اردیبهشت، تهران، ۱۳۰۴، ص ۱۲۳)

این تجربهٔ دولت‌آبادی نتیجه‌ای به‌بار نیاورد. زیرا بنای وزن در شعر فارسی براساس کمیت یا امتدادِ هجا است، در حالی که در زبان‌های انگلیسی و آلمانی و روسی وزن شعر مبتنی بر شدت و ضعف هجاها و یا هجای تکیه‌دار (Stressed Syllable) است و در زبان فرانسه تفاوت هجاها از حیث این دو صفت (کمیت و کـیفیت) بـارز و آشکـار نـیست. هر چند دولت‌آبادی خود نیز تجربهٔ شعر هجایی را پیگیری نکرد، اما به‌هر حال نام او در شمار ادیب‌الممالک فراهانی، تقی رفعت، شمس کسمایی، علی‌اکبر دهخدا، ذبیح بهروز، ابوالقاسم لاهوتی، رشید یاسمی و محمد مقدم که در جستجوی تجدد در صورت و قالب و وزن شعر فارسی آزمایش‌هایی کردند ثبت است. از میان ایشان تنها تجربهٔ نیما یوشیج بود که موفق شد و پیروان بسیار پیدا کرد.

۱. آخوندزاده در مقالهٔ قریتکا (۱۷ رمضان ۱۲۸۳/ ۱۶ مه ۱۸۶۶)، نخستین مقاله در نقد ←

با این همه از آن‌جا که مقصود ما تحقیق در نقد ادبیِ دشتی است، ناچار این مقالهٔ او را نیز بررسی می‌کنیم.

دشتی در این مقاله، با اشاره به‌این که ابتدا مقالهٔ دولت‌آبادی را دربارهٔ قاآنی نوعی انتقاد از اشعار و اخلاق آن شاعر پنداشته: «ولی متأسفانه آقای دولت‌آبادی، بدون وجود الزام معقولی، ملزم دیده بودند از وی حمایت کرده و همه‌چیز را خوب بدانند»، به‌نکته‌ای اساسی می‌پردازد که از نظر تاریخی مهم است:

> بالاخره باید این اصل کهنه و بی‌فایده از نوشته‌ها و ادبیات ما دور بیفتد و نویسندگان ما نیز، مثل محققین اروپایی، در نوشتنِ احوال کسی اسناد به‌دست آورده خوب را خوب و بد را بد بنویسند. شخص مورد بحث را همان‌طور که هست نشان بدهند و دست از این فرمول‌های کهنه، که غالباً این‌طور شروع می‌شود: «فلانی

← ادبی ایران، در انتقاد به‌شعر فارسی معاصرانش (سروش و قاآنی) چنین می‌نویسد:

> ابداً نمی‌دانند که پوئزی چگونه باید باشد. هرگونه منظومهٔ پوچ را پوئزی حساب می‌کنند و چنان پندارند که پوئزی عبارتست از نظم کردن چند لفظ بی‌معنی در یک وزن معین و قافیه دادن به‌آخر آنها و وصف نمودن محبوبان با صفات غیر واقع و ستودن بهار و خزان با تشبیهات غیر طبیعی، چنان که دیوان یکی از شعرای متأخر طهران متخلص به‌قاآنی ازین گونه مزخرفات مشحون است.
> (پارسی‌نژاد، ایرج، روشنگران ایرانی و نقد ادبی، ص ۶۴-۶۹)

همچنین میرزا آقاخان کرمانی در سه مکتوب می‌نویسد:

> هر شاعر گدای گرسنه و متملق اغراق‌گویی را که الفاظ قلنبه بهتر به‌کار ببرد و عبارات معلق و پیچیده‌تر بیان نماید او را شاعرتر و فصیح‌تر دانسته ملک‌الشعرایش لقب می‌دهند؛ مانند قاآنی سفیه مغلق‌گوی هرزه‌درای را که در مدیحهٔ فلان زن قحبه بیست قصیدهٔ مطنطن ساخته و جز به‌الفاظ با طمطراق پر اغلاق دیگر به‌هیچ معنی و مقصودی نپرداخته او را حکیم و ابلغ و افصحش می‌گویند. (پیشین، ص ۱۳۴)

شاعری بود سخن‌سنج و در میدان فصاحت و بلاغت یکه‌تاز، اخلاق او حمیده، در علوم ادبیه بی‌نظیر و در علوم عقلیه ماهر... الخ» بردارند.[۱]

در این مقاله دشتی همهٔ نظریات دولت‌آبادی را در ستایش دانش و اخلاق و شعر قاآنی، که به‌راستی همه تعارفات بیهوده و بی‌معنی است، رد می‌کند. حرف‌های غریب دولت‌آبادی در باب معلومات، اخلاق و قدر و قیمت شعر قاآنی و از همه عجیب‌تر سهم قاآنی در انقلاب ادبی به‌قدری پرت و بی‌بنیاد است که نیازی به‌شرح آن نیست. غریب‌تر این که دولت‌آبادی خود از روشنفکرانی بوده که در زمینهٔ تجدد در شعر، در تأثیر شعر اروپایی، نخستین تجربه را در شعر فارسی کرده است. با این همه دشتی لازم دانسته که نوشتهٔ دولت‌آبادی را در مقوله‌های مختلف رد کند.

از جمله پس از اشاره به‌بی‌دانشی و فساد اخلاق قاآنی، در پاسخ به‌نوشتهٔ دولت‌آبادی، که مداحی‌های قاآنی را به‌خاطر تأمین زندگی توجیه می‌کند، می‌نویسد:

گمان می‌کنم نان خوردن و زندگانی متوسط کردن مستلزم هیچ‌گونه کثافت‌کاری و در هم شکستن اصول عفت و تقوا نیست. و تصور نمی‌کنم قاآنی برای تحصیل معاش این‌طور شعر می‌گفته است، بلکه طمع رسیدن به‌معیشت وسیع و میل به‌خوشگذرانی او را به‌این راه انداخته است... همچنان که قاآنی برای بیشتر صله گرفتن در مدح درباریان فاسد بیشتر مبالغه نموده و برای رسیدن به‌دربار سلطنتی و تهیهٔ لوازم زندگانی تا فرق سر در منجلاب تملق فرو رفته است.[۲]

---

۱. سابه، ۰شین، ص ۷۹.

۲. پیشین، ص ۸۳.

دشتی در این‌جا آن‌چنان ایرادهایی بر قاآنی وارد می‌کند که گویی خود از وارستگان و آزادگانی است که از تشبث به‌دولت و دربار مبرّا بوده و میل به‌خوشگذرانی نداشته است. با این همه، حرف‌های او در اساس درست است. به‌عبارت دیگر، توجیهات و تعارفات دولت‌آبادی در حق قاآنی، از این دست که او را «فاتح سبک جدید» و «خاتم سبک‌های قدیم» دانستن، چنان سست و بی‌اعتبار است که نیاز به‌استدلال ندارد. همچنان که حرف‌های مضحکه‌آمیزی ازین قبیل که شعر قاآنی «شروع انقلاب ادبی در قرن نوزدهم است» و «دفتر طرزهای قدیم را قاآنی در هم پیچیده و از دفتر جدید به‌اقتضای روشنایی عصر خود ورقی چند زده است» بیشتر درخور استهزاست تا انتقاد.

حرف آخر این که دشتی مقالهٔ دولت‌آبادی را در ستایش قاآنی سخت جدّی گرفته است و حرف‌های او چیزی جز توضیح واضحات نیست. ستایش غریب حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی، مرد محترمی که در روزگار جوانی از روشن‌اندیشان و آزادی‌خواهان زمانه بوده، از شاعر لفاظ و مداح درباری، که در زندگی و شعر از اراذل روزگار بوده، حیرت‌انگیز است. تنها توجیه در باب حرف‌های او شاید عوارض پیری باشد؛ موضوعی که، با در نظر گرفتن سابقهٔ فکری و فرهنگی دولت‌آبادی، دشتی به‌آن توجه نکرده است.

اندیشه‌هایی دربارهٔ شعر نو

«اندیشه‌هایی دربارهٔ شعر نو» مقاله‌ای است که دشتی بر یکی از دفترهای شعر فریدون مشیری نوشته و در سایه در شمار انتقادهای ادبی

آمده است. در این مقاله دشتی از تمایل بهار و وحید دستگردی و یحیی دولت‌آبادی به‌کاربرد کلمات بیگانه، اصطلاحات دورهٔ مشروطه و کلمات و تعبیرات فرنگی در آغاز مشروطه در شعر یاد می‌کند و به‌ترجمهٔ شعرهای اروپایی می‌پردازد که تحت تأثیر آنها آثاری به‌شعر فارسی در آمد که در آنها تغییراتی در کاربرد قافیه داده بودند. در پی این گروه دشتی اشاره به‌شاعرانی دارد که از وزن شعر هم چشم پوشیدند و سرانجام این که «هنگامی شعر نو به‌اوج جذبه و ملاحت رسید که از معنی هم صرف‌نظر کردند و هذیان‌هایی به‌عنوان شعر نو منتشر ساختند.»[1]

از این‌جا به‌بعد لحن دشتی در نقد به‌پرخاش و دشنام می‌کشد و شاعرانی را که با سلیقهٔ آنها موافق نیست دیوانگانی می‌خواند که هذیان می‌گویند و باید ایشان را برای تیمار و درمان به‌آسایشگاه فرستاد!

در پی این مقدمه دشتی به‌طرح مبحث شعر نو می‌پردازد و تعریفی کلی و مبهم از شعر به‌دست می‌دهد. برای شعر خوب دو شرط قائل می‌شود: «عوام فهم و دور از لهجهٔ عوام». غرض او از عوام فهم ظاهراً دور بودن شعر است از تعقید و آنچه مخلّ فصاحت است. اما می‌دانیم که تنها دوری از تعقید در شعر لزوماً موجب فهم عوام نیست. عوام سلیقه و فهم تربیت نشده و خامی دارند که هر شعر ساده و روشنی را که با درک و ذوق آنها موافق نباشد پس می‌زنند. آثار بهار و نیما که جای خود دارد، گاه شعرهایی که در صورت و معنا ساده‌تر و آسان‌تر نیز هست با ذوق و فهم آنها سازگار نیست. شاید در روزگار جوانی دشتی آثار اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) به‌فهم عوام نزدیک‌تر بوده باشد. اما دشتی در

---

۱. پیشین، ص ۹۴.

توضیح «دور از فهم عوام بودن» می‌گوید: «گوینده در انتخاب کلمات، در طرز تعبیر به‌سطح مبتذل لهجهٔ عامیانه سقوط نکند» و این را از خصائص زبان سعدی می‌داند. دشتی از این واقعیت غافل است که خصائص زبان سعدی موافق با افکار و معانی زمانهٔ خودِ اوست و مناسب زبان و زمانهٔ دشتی نیست. اما او به‌غلط بر این باور است که ایرانیان نوابغی در شعر داشته‌اند که انحراف از سبک و روش دیرین ایشان «اجتناب و تنافر و اشمئزاز» بر می‌انگیزد.

با این همه، اندک‌اندک فکر و لحن دشتی معتدل می‌شود و به‌صورت «موافق مشروط» در می‌آید.

> اساساً شعر باید نو شود و تحولاتی در شعر فارسی در آید، زیرا شعر نو هم مانند تمام عناصر تمدن و فرهنگ ملل از تماس و اصطکاک با فرهنگ و فکر سایرین تغییر می‌کند... مخصوصاً که عصر ما عصر برق و رادیو و سینماست و صدها کتاب از زبان‌های مختلف به‌فارسی ترجمه شده و خواهد شد. طبعاً در طرز فکر و تخیل و تعبیر گویندگان تحول‌هایی پیدا می‌شود و نمونهٔ بارز و موجه و معقول آن اشعار متین فریدون توللی و قطعات حساس ابوالحسن ورزی است.[1]

این‌جاست که دشتی نشان می‌دهد که در کار نقد شعر معاصر شناخت و آگاهی لازم را ندارد. فریدون توللی از شاعران متجددی است که از سال ۱۳۲۶ به‌بعد در پیروی از وزن عروضِ آزادی که نیما آن را پیشنهاد کرد آثاری هنرمندانه آفرید، اما احتمالاً اشارهٔ دشتی به‌این‌گونه آثار توللی نیست؛ به‌غزل‌هایی است که همانند غزل‌های ابوالحسن ورزی و رهی

---

۱. سایه، پیشین، ص ۹۹

معیری تنها از عشق و سرمستی می‌گویند و با زبان و فکر فرسوده و علیل تجسم بی‌دردی و بی‌خیالی‌اند.

دشتی در ادامهٔ مقالهٔ خود به‌نمونه‌هایی هذیانی از شعر نو می‌پردازد و از هوشنگ ایرانی، از دفتر بنفش تند بر خاکستری، «شعر کبود» را که در آن صورت ذهنی «جیغ بنفش» آمده[1] نمونه می‌آورد. ناگفته نماند که در آن سال‌ها آثار هوشنگ ایرانی و متفننانی از طراز او بهانه‌ای به‌دست معاندان داده بودند که به‌انکار بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج و استعدادهای اصیل و بالندهٔ پیروان او برخیزند.[2]

دشتی در پی هوشنگ ایرانی یادآور نیمایوشیج می‌شود که «یکی از جوانان با ذوق و با قریحه‌ای» بوده که در بدو طلوع شفق سرخ با او همکاری می‌کرده و فصلی از کتاب حسنک وزیر نیما را به‌عنوان نثر حساس و قوی منتشر کرده و «زاده‌های قریحهٔ او گاهی مانند قلب حساسی از تپش لبریز است.»[3]

دشتی پس از این تعارفات به‌شعر «وگ‌دار» نیما می‌پردازد و آن را نقل می‌کند. روایت نادرست ناشی از چاپ نادرست شعر نیما وقتی با ناباوری و ناآشنایی توأم باشد حاصلش برای شخصی مثل دشتی، که با ذهن و زبان نیما هیچ‌گونه انس و الفتی ندارد، طبعاً چیزی جز حیرت نیست. طرفه

---

۱. هوشنگ ایرانی، خروس جنگی بی‌مانند، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران، ۱۳۸۰، ص ۵۹

۲. به‌گفتهٔ احمد شاملو «خزعبلاتی از طراز «جیغ بنفش» از روزنامه‌های مبتذل بازاری گرفته تا مجلات به‌اصطلاح هنریِ طراز اول، از انجمن‌های (بی‌ادبی می‌شود) ادبی گرفته تا بلندگوهای رسمی همه‌جا «جیغ بنفش» و نیما نامردانه در یک هاون کوبیده شد.» بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج، مهدی اخوان‌ثالث، تهران، ۱۳۵۷، ص ۳۴.

۳. پیشین، ص ۱۰۱

این است که ایرادهایی که دشتی بر شعر «وگ‌دار» نیما وارد می‌کند همه حاصل چاپ نادرست شعر است،[1] اما اگر دشتی روایت درستی نیز از شعر نیما می‌داشت هنوز هم از او رفع حیرت نمی‌کرد! زیرا کسی که با آثار گذشتگان شعر فارسی انس و الفت دارد و ذهن و ذوق خود را با شعر شاعران قدیم پرورش داده است طبعاً این‌گونه آثار، با نمونه‌هایی که او از شعر می‌شناسد، مطابقت نمی‌کند و آن را خلاف آنچه در ذهن دارد می‌یابد و احساس رمیدگی و بیزاری می‌کند.

اما حقیقت این است که نیما در شعر «وگ‌دار» نیز، مانند دیگر آثارش، در عین حال که بنای وزن عروضی شعر فارسی را حفظ کرده، یکی از قیود اصلی شعر کلاسیک فارسی را، که تساوی شمارهٔ اجزا و ارکان در هر

---

۱. روایت درست شعر «وگ‌دار»، که عنوان «شب است» را برخود دارد، چنین است:

شب است،
شبی بس تیرگی دمساز با آن.
به‌روی شاخ انجیر کهن «وگ‌دار» می‌خواند، به‌هر دم
خبر می‌آورد طوفان و باران را. و من اندیشناکم

شب است،
جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور،
و من اندیشناکم باز:
ـ اگر باران کند سرریز از هر جای؟
ـ اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟

در این تاریکی‌آور شب
چه اندیشه ولیکن، که چه خواهد بود با ما صبح؟
چو صبح از کوه سر بر کرد، می‌پوشد از این طوفان رخ آیا صبح؟

مجموعه آثار نیمایوشیج، دفتر اول، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران، ۱۳۶۴، ص ۶۰۵

مصراع است، فروگذاشته است. و این کار به‌این منظور صورت گرفته، که به‌گفتهٔ خود او، بحور عروضی بر شاعر تسلط نداشته باشد، بلکه شاعر طبق حالات و عواطف خود بر بحور عروضی مسلط باشد. اما هنر نیما تنها در این نبود. هنر او در این بود که اندیشه و عاطفه و مضمون شعر خود را مستقیماً از زندگی و طبیعت می‌گرفت. به‌عبارت دیگر، او تجربهٔ شخصی خود را از زندگی اجتماعی و عواطف فردی به‌زبان شعر بیان می‌کرد و از لحاظ نگاه به‌طبیعت و انسان و تصویر آن به‌صورت شعر دیدی داشت که در سنت هزار سالهٔ شعر فارسی بی‌سابقه بود. علاوه بر این، او با ترکیب و تلفیق دقیقی از ذهنیت و عینیت شاعرانه و به‌کارگیری عناصر طبیعی و بومی برای خلق فضایی شعری و تصویر جامعهٔ روزگار خود و بیان امیدها و آرزوهایش به‌زبان رمز و تمثیل بدعت‌هایی آورد که در شعر فارسی سنت و سابقه نداشت.

در همین شعری که موجب حیرت دشتی شده «شب»، «طوفان»، «باران»، «صبح» و «وگ‌دار» رمزها و نمادهایی هستند که اشاره به‌اختناق و اضطراب و رهایی و رستگاری مردم ایران دارند. از این‌رو دور از انتظار نیست که ذهن و زبان نیما برای دشتی، که به‌قول و غزل‌های ابوالحسن ورزی و رهی معیری خو گرفته، غریب بنماید و آن را هذیان و پریشان‌گویی بداند.[1]

---

۱. نیما در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش، در اشاره به‌مقاله‌ای از علی دشتی علیه خود می‌نویسد: «علم و هنر امروز بازیچهٔ دست جاه‌طلبی است که سیاستمداران در آن شلنگ می‌اندازند. مرا حقیقتِ من، بدون سعی و کوششِ من، حفظ کرده است. دشتی به‌ضدِ من و پیروان من مقاله نوشته است. (در اطلاعات ماهانه).»

برگزیدهٔ آثار نیمایوشیج، نثر به‌انضمام یادداشت‌های روزانه، تهران، ۱۳۶۹، ص ۲۶۱.

نقد شعر صوفیه

دشتی در حوزهٔ نقد ادبی، گذشته از کتاب‌ها و مقاله‌هایی که در بررسی آثار شاعران (حافظ، سعدی، خاقانی، خیام، صائب و ناصر خسرو) نوشته، مقاله‌ها و کتاب‌هایی نیز در نقد شعر صوفیه و شاعران صوفی (عطار و مولانا جلال‌الدین محمد) از خود به‌یادگار گذاشته که دیوان شمس، پردهٔ پندار و در دیار صوفیان از آن جمله است.

این بخش از نقد دشتی بر شعر صوفیه را باید ضعیف‌ترین بخش از کارنامهٔ انتقاد ادبی او دانست. دشتی نیز در پی طرز فکر روشنگران ایرانی، از آخوندزاده تا کسروی، می‌کوشد که آثار شاعران قرون وسطایی ایران رابا اندیشه و جهان‌بینی و «خرد» امروزی خود بسنجد، غافل از این واقعیت که شعر و اندیشهٔ این شاعران را باید در متن تاریخی خود قرار داد و آن را در اوضاع و احوال تاریخی و اجتماعی زمانه‌شان بررسی کرد.

از این گذشته، به‌گفتهٔ سنجیدهٔ یکی از صاحب‌نظران، تصوف جدا از این که به‌زبان شعر یا نثر بیان شود، خود نوعی بینش هنری است از مذهب که در مجموعه‌ای از صورت‌های جمال‌شناسانهٔ «تخیل» و «رمز» بیان می‌شود. کسی که با مبانی جمال‌شناسی شعر خاقانی و انوری و

نظامی و فرخی و منوچهری انس و الفت گرفته باشد و از درون آن منظومهٔ فرهنگی بخواهد دربارهٔ مجموعهٔ فرهنگی عطار داوری کند حق دارد که او را شاعری یاوه‌گو و بسیارگوی و خرافاتی و مضحک بیابد.[۱]

دیگر این که به‌نظر می‌رسد که دشتی از عوالم «حال» و «قال» مشایخ صوفیه غافل مانده باشد. عطار در تذکرة‌الاولیا می‌گوید:

> چون از قرآن و احادیث گذشتی هیچ سخن بالای سخن مشایخ طریقت نیست که سخن ایشان نتیجهٔ کار و حال است نه ثمرهٔ حفظ و قال است... که اینان ورثهٔ انبیائند.[۲]

مهم‌ترین تکیه و تأکید دشتی در کتاب‌های پردهٔ پندار، در دیار صوفیان و عقلا بر خلاف عقل در نفی و انکار نویسندگان و شاعران صوفی ایرانی و آثاری از قبیل تذکرة‌الاولیای عطار و اسرارالتوحید ابوسعید ابوالخیر بر بنیاد کرامات و خرق عاداتی است که به‌ایشان نسبت داده‌اند.

دربارهٔ ماهیت کرامت و حدود قدرت ولایت از نخستین ادوار تصوف بحث بسیار شده است. در زمانهٔ ما نیز دربارهٔ این که آیا کرامت تنها از طریق ایمان قابل درک است و یا می‌توان آن را با مبانی روانشناسی جدید توجیه و تفسیر کرد سخن رانده شده است.[۳] با این همه، باید توجه داشت بسیاری از حکایات کرامات واقعیت تاریخی ندارد و ساخته و پرداختهٔ خیال مریدان مجذوب مشایخ است که با گذشت زمان بر آن افزوده‌اند و

---

۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، زبور پارسی، تهران، ۱۳۸۰، ص ۱۷. (اشاره به‌نظر حمیدی شیرازی دربارهٔ عطار.)

۲. تذکرة‌الاولیا، چاپ نیکلسون، ۱۹۰۷/۱۳۲۵، ج ۱، ص ۲.

۳. غنی، قاسم، بحث در آثار و احوال و افکار حافظ، ج ۲؛ تاریخ تصوف در اسلام، تهران، ۱۳۵۶، ص ۲۶۶.

به‌تعبیر خود دشتی «کرامت هرقدر از موازین عقلی دورتر باشد بهتر و بیشتر دلیل شأن و مقام «شیخ» است»[۱]، حال آن‌که «در این‌گونه کرامات هیچ امر غیر طبیعی و خرقِ عادتی، به‌معنی تصرف در قوانین حاکم بر طبیعت، وجود ندارد.»[۲] این که دشتی به‌رأی علمای اسلامی استناد می‌کند که «معجزه از خواص انبیا و دلیل صدق نبوت آنهاست، پس نباید چنین اعمالی از دیگران سر بزند، زیرا جهان ما جهان اسباب است و هر حادثه‌ای معلول علتی است، ولی دربارهٔ پیمبران استثنایی وجود دارد.»[۳] باید گفت همان‌گونه که معجزهٔ پیامبران به‌عنوان وسیله‌ای برای ایمان آوردن مردم به‌رسالت ایشان قابل توجیه است، کرامت مشایخ نیز برای باور کردن مریدان به‌ارشاد ایشان توجیه‌پذیر می‌نماید، زیرا به‌گفتهٔ حافظ:

در کارخانه‌یی که ره علم و عقل نیست
وهم ضعیف رای فضولی چرا کند

عقل و علم و استدلال رموز عشق و ایمان را نمی‌تواند حلّ کند. این جلوهٔ دیگری از روش و نگرش اشراقی افلاطونی بر بنیاد عشق و شهود است، در برابر روش و نگرش مشّایی ارسطویی که براساس عقل و استدلال استوار است. سعدی گفت:

عقل را گر هزار حجت هست عشق دعوی کند به‌بطلانش

گذشته از این همه، باید توجه داشت ادبیاتی که به‌عنوان کرامات صوفیان از قرن‌های گذشته به‌جا مانده از عنصر زبانی شکل گرفته که سرشار از رمز و نماد است؛ ناچار برای فهم معنی این کرامات نیز باید با

---

۱. پردهٔ پندار، تهران، ۱۳۶۳، ص ۶۲.
۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، اسرارالتوحید، تهران، ۱۳۶۷، مقدمه، ص ۹۹.
۳. پرده پندار، ص ۳۵-۳۶

زبان اشارت آشنا بود و رمزها را شناخت و معنی آن را دریافت. همچنان که برای درک معنای قصه‌هایی از قبیل در فرمان داشتن درندگان و اژدها که به‌بوسعید نسبت داده‌اند باید به‌رمز اژدها، که اشاره به‌نفس آدمی است و تسلط بر آن از هر اژدهای دیگری دشوارتر است، پی برد.[۱] رازگشایی از رمز کرامات شگفت‌انگیز عارفانِ گذشته با روش تأویل (Hermeneutics) جدید و کشف زیبایی‌های خیال‌انگیز آن می‌تواند موضوع بررسی‌های تازه در قلمرو نقد ادبی مدرن باشد[۲]:

> فهرستی از افسانه‌های عطار اگر فراهم آید خود می‌تواند یکی از خواندنی‌ترین مجموعه‌های حکایات سوررئالیستی عالم باشد که در هنر مدرن، چه نقاشی و چه تئاتر و سینما، سخت بدان شیفتگی نشان می‌دهند. از داستان توبهٔ او بردستِ درویشی که به‌مرگ

---

۱. شفیعی‌کدکنی، اسرارالتوحید، پیشین.

۲. در بازخوانی از افسانهٔ کرامات و رازگشایی از کلام مشایخ گزارش‌هایی دلپذیر از تذکرةالاولیای عطار به‌دست داده‌اند:

> بایزید در میانهٔ حکایتی که در آن خیال تنبیه ابراهیم هروی را دارد کرامتی را آشکار می‌کند: «شیخ دست ابراهیم بگرفت و به‌کناره‌ای برد. دست فرا دیواری زد. دری گشاده شد و دریایی بی‌نهایت ظاهر گشت. گفت: بیا تا در این دریا رویم. ابراهیم بترسید و گفت: مرا این مقام نیست.»

این شرح کرامت که در میانهٔ داستان آمده ارتباطی منطقی با روایت و عبارت‌های پیش و پس از خود ندارد، یا نسبت‌های آن آسان شناخته‌شدنی نیست. این دریا چیست؟ چرا ناگهان همچون پرده‌ای از نقاشی‌های مگریت [نقاش سوررئالیست] پشت دری گشوده ظاهر شده؟... به‌گمان من دریا در حکایت بایزید و ابراهیم معنایی یکسره تازه دارد: مرگ است. پای نهادن در بحر فناست... اینجا دریا طلب مرگ است که همواره در پس کلام عارفان نهان است.

احمدی، بابک، چهار گزارش از تذکرةالاولیای عطار
تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۸۵-۱۸۶)

ارادی بر درِ دکان او مرد تا وقتی که سر شاعر را بریدند و او سرش را زیر بغل گرفت و فاصلهٔ دوری از راه، با سر بریده در زیر بغل، منظومهٔ بی‌سرنامه خود را سرود.[۱]

آیا این تصویرها و تصورات شگفت‌انگیز سوررئالیستی که در فضایی خیال‌انگیز در عالمِ جذبه و بی‌خویشی و لحظه‌های «سرّ و سرود و هوش و حیرانی» به‌ذهن شاعر عارف القا می‌شود و به‌صورت «کرامات» به‌روایت در می‌آید می‌تواند با معیارهای علمی و عینی و عقلی سنجیده شود؟ می‌دانیم عارف در حال جذبه و شورِ و شیدایی، که به‌نوعی به‌قطع آگاهی و هشیاری و گسست از عقل می‌انجامد، شبهات و القائات ذهن خود را به‌صورت امری واقعی تجربه می‌کند و در بازگویی و روایت آن گویی از رویدادی واقعی خبر می‌دهد. سخنور فرزانهٔ ما، سعدی، خرقِ عادت‌ها را چنین توجه می‌کند:

شنیدی که در روزگار قدیم
شدی سنگ در دست ابدال سیم
مپندار کاین قول معقول نیست
چو قانع شدی سنگ و سیمت یکی‌ست[۲]

اما دشتی می‌کوشد تا چهرهٔ عطار را در آینهٔ «خرد» امروزی خود ببیند، در حالی که چهرهٔ قدیس‌گونهٔ عطار، درست مانند یک مذهب، در

---

۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، زبور پارسی، حاشیه، ص ۱۵، همچنین نگاه کنید به‌مقالهٔ «ادراک بی چه‌گونهٔ هنر» بخارا، مجله، تهران، ۱۳۸۳، ش ۳۸، ص ۱۸۹-۱۹۶ در این مقاله نویسنده تئوری خود را در توجیه شناخت عاطفی و هنری آثار صوفیه با بیانی دیگر تبیین کرده است.

۲. سعدی، کلیات، تصحیح فروغی، محمدعلی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۳۲۱.

درون همین افسانه‌ها و همین سخنان مجعول گذشتگان رشد کرده و به‌صورت امروزین در آمده است. تا وقتی کسی به‌این مذهب نگرویده است بسیاری از اجزای این آیین در نظرش بی‌ارزش و حتی مضحک جلوه می‌کند، اما وقتی درون این منظومهٔ «آیینی» قرار گرفت همهٔ آن حرف‌های ظاهراً سست و نامعقول جلوه و جلا پیدا می‌کند و از هر جهت زیبا و استوار سیطرهٔ خود را گسترش می‌دهد. به‌عبارت دیگر:

> بقای هر مذهبی را تناقض‌های درونی آن تضمین می‌کند، هم از آن‌گونه که یک نظام «علمی» را تناقض‌های درونی آن نابود می‌کند، چراکه مذهب مرتبط با عالم غیب است و در غیب اجتماع نقیضین محال نیست. این در عالم حس و شهادت است که عقل می‌گوید اجتماع نقیضین محال است.[۱]

ظاهراً دشتی از جماعت عقلاست و می‌خواهد تخیلات متصوفه را با استدلال‌های عقلی و قیاسات منطقی بسنجد، غافل از آن که شاعرانِ صوفی عقل و خرد را که بر بنیاد حواسِ خطارکار استوار است مقرون به‌خطا می‌بینند و عشق را تنها راه وصول به‌حقیقت می‌شناسند؛ اما دشتی از این حرف‌ها قانع نمی‌شود:

> می‌گویند خرد آدمی محصول حواس اوست. تعقلات و تصورات از راه حواس پنجگانه در ذهن نقش می‌بندد و این حواس محدود و ناقص است، اما فراموش کرده‌اند که جز این حواس پنجگانه مدخلی برای ذهن ما تعبیه نکرده‌اند. آیا بدین دلیل که حواس پنجگانه قادر نیست به اسرار مافوق‌الطبیعه برسد آنها را دور بیندازیم؟ اگر آنها را دور بیندازیم دیگر چیزی در دست نداریم.[۲]

---

۱. شفیعی کدکنی، زبور پارسی، ص ۱۶.

۲. دشتی، علی، در دیار صوفیان تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۹۵.

دشتی در همین زمینه در جای دیگر می‌گوید:

صوفیان عقل و کلیهٔ مواهب طبیعی انسان را برای وصول به‌حق کافی نمی‌دانند. به‌طور جوابِ نقضی ما به‌آنان نمی‌گوییم اگر عقل انسان نتواند او را به‌خدا راهنمایی کند آیا بی‌عقلی به‌چنین امری قادر است؟ زیرا بی‌درنگ خواهند گفت از راه کشف و اشراق این امر میسر است. اما کشف و اشراق چگونه دست می‌دهد؟[۱]

و در جستجوی راه‌های گوناگون کشف و اشراق یادآور می‌شود:

پاره‌ای ریاضت شاق را راه وصول می‌دانند، ولی شیخ اشراق این عمل را در صورتی مفید می‌داند که با متابعت از شرع اسلام توأم باشد وگرنه ریاضت برهمنان آنها را به‌کشف مغیبات یا اعمال خارق‌العاده می‌رساند، اما آنها شیطانی است. دستهٔ معتدل دیگر چون امام محمد غزالی نماز و روزه و ذکر و بیخوابی را توصیه می‌کند. صاحب کتاب تعرّف از قول مشایخ می‌گوید راه وصول به‌حق خود حق است. دیگری از بزرگان صوفیه می‌گوید بسا شخصی خوابیده به‌فیض نظر حق نائل می‌شود که عارف شب‌زنده‌دار از آن محروم می‌ماند.[۲]

اما راه روشن و جدل‌ناپذیری که پاره‌ای از بزرگان صوفیه پیش گرفته‌اند عشق است که راه آن با راه عقل جداست. راه عقل راه استدلال و احتجاج و تفکر است، در حالی که شاعر صوفی پای استدلالیان را چوبین می‌بیند که با آن به‌سختی می‌توان راه سپرد، همچنان که عقل و اندیشه عصایی است در کف کوری که چشم دل او به‌نور عشق روشن نشده باشد. به‌گفتهٔ مولانا جلال‌الدین.

---

۱. پیشین، ص ۱۹۸-۱۹۹.

۲. همان‌جا.

عشق را اندیشه نبود زان که اندیشه عصاست
عقل را باشد عصا یعنی که من اعماستم

و همو می‌گوید:

طریق عقل لجاج است و اعتراض و دلیل
طریق دل همه دیده است و ذوق و شهد و شکر

آنچه منشأ عشق الاهی است توفیق روحانی و معنوی است که نزد صوفیه اصل طریقت محسوب است و ایشان عشق را از مهم‌ترین مقامات وصول دانسته‌اند. بیان صوفیه در عشقِ به‌حق و محبت بین انسان و خدا، که آن را عشق حقیقی می‌دانند، مبتنی بر گرایش روح به‌مبدأ وجود است که از تأثیر افکار افلاطون و فلوطین بر کنار نیست. حاصل این عشق و طلب وصالِ حق است که معشوق ازلی صوفی است و نهایت آن اتحاد بین انسان و خداست که تعبیری از فناست.

اما صوفی عقل جزئی را، که منکر عشق است، باور ندارد. و معتقد به‌عقل کل است، که آن را عقل اول نیز گفته‌اند، و آن جوهر مجرّدی است که صادر اول است. عقل جزئی همان عقل عملی است که آنچه را بر انسان در وصول به‌مقاصد اختیاری او واجب باشد استنباط می‌کند.

عقل جزوی عشق را منکر بود گرچه بنماید که صاحب سر بود
زیرک و داناست اما نیست نیست تا فرشته لا نشد اهریمنی است

در زبان عربی عقل را با عقال به‌معنی بند مربوط دانسته‌اند. عقل بندی است بر آزادی و ارادهٔ انسانی:

سخت‌تر شد بند من از پند تو عشق را نشناخت دانشمندِ تو

ازین‌روست که صوفیان اهل فلسفه را، که تابع عقلند، گمراه می‌دانند،

زیرا که آنان از «معقولات دون» سخن می‌رانند:

فلسفی گوید ز معقولات دون　　عقل از دهلیز می‌ماند برون
فلسفی منکر شود از فکر و ظن　　گو برو سر را تو بر دیوار زن

اما دشتی، که اهل عقل و اندیشه و استدلال است، از این حرف‌ها قانع نمی‌شود و می‌پرسد:

اگر عقل از دهلیز بیرون می‌ماند و به‌حریم حقیقت راه نمی‌یابد پس چه چیز در دهلیز باقی می‌ماند؟ اگر فکر و ظن ملاک نباشد پس چه ملاکِ قابل اعتماد در دست می‌ماند؟[1]

در دیوان شمس، همانند دیوان شاعران عارف ایرانی دیگر، عشق ظاهر می‌شود که در قالب غزل به‌شرح می‌گوید. به‌تعبیر حافظ:

دل چو از پیر خرد نقل معانی می‌کرد
عشق می‌گفت به‌شرح آنچه بر او مشکل بود

از بحث عقل و عشق گذشته، دشتی خود تفسیر و تعبیری از تصوف در سیر تاریخی خود در ایران دارد. او بر آن است که در قرن اول و دوم هجری اندیشه در ایران به‌حال سکون در آمده بود. روایات و اخبار و احادیث مذهبی مشکوک بر زندگی مردم حاکم بود. این حالت اگرچه با مزاج عقلی اعراب، که تحرک فکری کمتری داشتند، موافق بود، با تعقل آریایی ایرانیان چندان سازگاری نداشت. ازین‌رو اندیشهٔ ایرانیان به‌کار افتاد و در تمام رشته‌هایی، که بعدها به‌معارف اسلامی معروف شد، از حدیث و تفسیر و لغت و کلام و حکمت گرفته تا نجوم و معماری و طب و شعر و ادبیات، آثاری ارجمند بار آورد.

---

۱. پیشین، ص ۱۹۲.

تصوف ایرانی حاصل تلفیق عقاید تعبدی و منقولات دینی با مقولات عقلی و فکری ایرانیان در این روزگار است. ایرانیان تصوف را از صورت زهد خشک و خشن به‌در آوردند و با آمیزه‌ای از اندیشه‌های نو افلاطونی به‌آن زیبایی و مهربانی انسانی بخشیدند. به‌این ترتیب مهر و شوق و جذبه و خوبی و زیبایی و مدارا بر جای نفرت و کینه و تقاص و تعصب نشست. تصور خدایی جبار و منتقم و بی‌گذشت بدل شد به‌پروردگاری سراسر روشنی و مهربانی و بخشایش.

گفتارها و سروده‌های عارفان وارسته و آزاداندیشی چون ابوالحسن خرقانی، بایزید بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، عین‌القضات همدانی، سنایی، عطار و جلال‌الدین محمدبلخی به‌جای تعلیمات و تحکّمات صوفیان متعبد متشرعی چون مالک دینار، حسن بصری، نجم‌الدین رازی و احمد جام پذیرفته شد. تحت تأثیر آن گفتارها و آموزه‌ها آدمیان دیگر موجودات مسکین و حقیری نیستند که زیر تازیانهٔ تکالیف خرد شده باشند و از خوف خدا اشک بریزند، بلکه پرتوی از نور ازلی هستند که در قفس تن گرفتار آمده‌اند و پس از مرگ به‌اصل خویش باز می‌گردند. جلال‌الدین محمد در غزلی سیر این تحول را شرح می‌دهد:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
دیدهٔ سیر است مرا جان دلیر است مرا
زهرهٔ شیر است مرا زهرهٔ تابنده شدم[1]

---

۱. عقلا بر خلاف عقل، تهران ۱۳۶۲، ص ۱۴۰-۱۴۳.

شعر و نثر صوفیه

دشتی متن‌های منثور صوفیانه، آثاری چون تذکرة‌الاولیاء عطار و فیه‌مافیه مولانا جلال‌الدین را به‌علت در برگرفتن کرامات صوفیان سخت نکوهش می‌کند، اما در توصیف آثار منظوم عطار و مولانا (منطق‌الطیر و مثنوی) لحنی ستایش‌آمیز دارد:

> در این کتاب [تذکرة‌الاولیا] عارف وارسته‌ای که «پای وحدت بر سر کفر و مسلمانی زده» محو می‌شود و جای خود را به‌صوفی محدودالفکری چون شیخ نجم‌الدین دایه می‌دهد... صفحات فیه‌مافیه سرد و خاموش بود. رقص شعله‌ها دیده نمی‌شد و صدای تلاطم دریا به‌گوش نمی‌رسید. آن جهش اندیشه، آن قدرت تعبیر و توالی معانی که چون امواج پیاپی در حرکت و تصادمند، آن نیروی تصرف در مباحث عرفان و کلام و شریعت مثنوی، آن گردبادی که در دیوان شمس به‌حرکت می‌آید، هیچ‌کدام در فیه‌مافیه نبود. چرا؟[1]

در پاسخ دشتی می‌توان به‌آسانی گفت نثر، که مادهٔ اصلی آن کلمه و واحد آن جمله است، برای ادای افکار و معانی گوناگون به‌کار می‌رود و غرض آن ایجاد رابطه میان گوینده و شنونده و انتقال معانی از ذهنی به‌ذهن دیگر است، در حالی که غرض شاعر القاء حالت نفسانی است که بیان آن جز به‌زبان شعر ممکن نیست. زبان نثر زبان عقل و منطق است. وسیلهٔ رفع نیاز فردی و اجتماعی است، اما شعر هنر است و غرض آن ایجاد حالتی در شنونده یا خواننده است. پس زبان شعر و نثر در غرض و هدف اختلاف دارد و در استفاده از اجزاء و مواد و در شیوهٔ ترکیب و

---

۱. پردهٔ پندار، ص ۱۸-۱۹.

تألیف با هم متفاوت هستند.[1] ازین‌روست که عطار همان سخنان حلاج و عین‌القضات را به‌شعر می‌گوید و سنایی به‌مقامات دینی می‌تازد، اما کسی به‌ایشان اعتراض نمی‌کند. اما جامعه کلام منثور را نه برخاسته از عمق حس و هستی سهروردی که برآمده از عقل و منطق می‌داند و او را مسؤول می‌شناسد و سهروردی و حلاج و عین‌القضات تکفیر می‌شوند وسرشان بر باد می‌رود.

اما تجربهٔ زبانی عطار در نثر تذکرة‌الاولیا و مولانا در فیه‌مافیه که دشتی راگیج و خسته و خشمگین کرده از مرز و منطق نثر پا فرا می‌گذارد و به‌زبان شعر نزدیک می‌شود. خیال‌پرداز و خردگریز می‌شود. بی آن‌که به‌صورت شعر باشد، در معنی لحظه و تجربهٔ شعری و صورت‌های ذهنی و خیالی شعر را به‌خود می‌گیرد، زیرا که زبان عارفانی چون عطار و مولانا، در نثر و نظم، زبان ذوق و حال است نه حفظ وقال. اما دشتی در دو کتاب پردهٔ پندار و در دیار صوفیان چون زبان حفظ وقال و عقل و استدلال را در تذکرة الاولیا نمی‌بیند و «موضوع نثر را عینی و واقعی» می‌داند و «موضوع شعر را ذهنی و تخیلی» در رد و انکار متون نثر صوفیه به‌تکرار و تأکید بسیار می‌کوشد. گویا دشتی تحت تأثیر این توهّم است که نظم، به‌علت برخورداری از وزن و قافیه و صنایع بدیعی خاص خود، آن جواز و اختیار را دارد که مضمونی را، هرچند کرامات و خرافات باشد، در خود جای دهد، اما نثر را چنین جوازی نیست.

دشتی از جهان نمادین و خیالی پارسایان و بیان رمزی در روایت عطار در شگفت می‌شود: ماری که با شاخه‌ای نرگس در دهان عبدالله مبارک و

---

۱. خانلری، پرویز ناتل، هفتاد سخن، ج ۱، شعر و هنر، تهران، ۱۳۶۷، ص ۱۶۴-۱۶۵.

مالک دینار را باد می‌زند؛ شیری که به‌پاسِ حرمت خرقهٔ درویش روی بر خاک می‌نهد؛ گرگانی که گلهٔ گوسفند را شبانی می‌کنند؛ شیری که بر سرِخاک ابوالحسن خرقانی طواف می‌کند؛ چراغی که بر سر انگشت رابعه روشن می‌شود و بسیاری از این دست...[۱]

باید توجه داشت که عطار روایات خود را در کرامات مشایخ با عبارت «نقل است» می‌آورد. آیا این عبارت خود اشاره به‌این ندارد که مضمون این کرامات تاریخ و واقعیت نیست، بلکه نقل از مریدانی است که ذهن ایشان آمادگی بیشتری برای قبول خرق عادات و کرامات دارد. به‌گفتهٔ خود دشتی «قصد بیان کرامت است. و کرامت هر قدر از موازین عقلی دورتر باشد بهتر و بیشتر دلیل شأن و مقام «شیخ» است.»[۲]

اگر این نظریهٔ شفیعی‌کدکنی را بپذیریم که «عرفان چیزی جز نگاه هنری و جمال‌شناسانه به‌الاهیات و دین نیست» و زبان ابزار هنری عارف است، دیگر تحقیق در تشخیص افسانه و حقیقتِ روایات صوفیان کاری بیهوده می‌نماید. زیرا در این نوشته‌ها ما با گزاره‌هایی سر و کار داریم که برای یک تن می‌تواند عین «حقیقت» باشد و برای دیگری «افسانهٔ»

---

۱. گویا کرامات و خرق عادات و معجزات جماعتی از صوفیه مورد تصدیق و قبول عارفانی چون ابوسعید ابوالخیر نبوده است. در اسرارالتوحید آمده: «شیخ ما را گفتند فلان بر آب رود. گفت این سهل باشد که چغزی وبط نیز بر آب روند. گفتند فلان در هوا رود. گفت این نیک ممکن باشد که مگس و زغن نیز در هوا پرند. گفتند فلان به‌دمی از مشرق به‌مغرب شود. گفت این سخت آسان باشد که شیطان نیز به‌دمی از مغرب به‌مشرق شود. مرد آن است که بخورد و بخسبد و به‌بازار رود و ستد و داد کند و با مردم درآمیزد و زن خواهد و با این همه دمی از یاد خدا غافل نماند.» اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، ص ۱۹۹.

۲. پرده پندار، پیشین، ص ۶۲.

محض. و در شرایط دیگر آنچه برای کسی حقیقت بوده است دوباره تبدیل به‌افسانه شود و همان کسی که فلان امر را دیروز افسانه می‌دانست در حالاتی دیگر آن را حقیقت محض به‌حساب آورد. اینجا قلمرو «اثبات» و «نفی» نیست. اینجا قلمرو اقناع است و بس. این که شما با این گزاره‌ها اقناع شده باشید یا نه. اگر اقناع شده باشید «حقیقت» است و اگر اقناع نشده باشید «افسانه» است. برخلاف قلمرو علم که گزاره‌های آن را می‌توان اثبات کرد، گزاره‌های عرفانی قابل نفی و اثبات نیستند. تنها می‌توان در برابر آنها اقناع شد یا نشد. «دانستن» در اینجا معنایی جز «دانستن» در قلمرو علم دارد. اگر اقناع شدید دانسته‌اید و اگر اقناع نشدید ندانسته‌اید. هر که این کار ندانست در انکار بماند.[۱]

بنابراین معلوم نیست دشتی چرا در انکار مانده است. ظاهراً رویکرد دشتی به‌تصوف اشکال روش‌شناسی (Methodology) دارد. چنین رویکردی، که مبتنی برعقل و استدلال است و در پی رد و انکار، نه تنها تصوف که مشمول کل آرا و افکاری خواهد شد که ریشه در ماوراء طبیعت دارند و قابل اثبات علمی نیستند.

حاصل همین خطای دشتی است که او با استناد به‌روش محمد قزوینی در بررسی‌های تاریخی افسانه‌های عارفانهٔ تذکرةالاولیای عطار بر مبنای روش علمی مطالعات تاریخی می‌پرسد: «به‌روش مرحوم قزوینی باید پرسید که حادثه‌ای بدین غرابت چرا در تاریخ آن زمان ثبت نشده؟» غافل از این که افسانه‌های عطار در کرامات صوفیان واقعیت خارجی ندارند که درخور ثبت در تاریخ باشند. این افسانه‌های سرشار از اوهام و خیالات

---

۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، دفتر روشنایی، تهران، ۱۳۸۴، ص ۲۸-۲۹.

شـاعرانـه را بـاید در هـمان مـتن روایـی‌شان، بـی‌چون و چـرای عـقلی، پذیرفت؛ هم‌چنان که جهانیان اساطیر و افسانه‌ها و تراژدی‌های خرافی یا نیمه‌خرافی شاعران و نویسندگانی چـون اشـیل و اوریـپید و سـوفوکل را به‌عنوان آثار هنرمندانهٔ زادهٔ خیال پذیرفته‌اند و ستوده‌اند.

از این گذشته، براساس نظریهٔ عبدالقاهر جرجانی در باب بلاغت، که در نقد ادبی مدرن با بیان دیگر بازگو می‌شود، نظم در شعر ریطی به‌وزن و قافیه (Versification) ندارد، بلکه هنری است در ترکیب کلام کـه شـاعران جهان از این هنر برخوردارند. به‌این ترتیب می‌توان بسیاری از شـطحات صوفیه و افسانه‌های کراماتی را که در متن هایی از قبیل تذکرة‌الاولیا آمده از مقولهٔ شعر دانست. بنابر این نظریه عنصر تخیّل نیست که نثر صوفیه را گـاه تـا حـدّ شـعر بـرمی‌کشد، بـلکه هـنر نـظام (System)، در مـعنی زیـبایی‌شناختی آن، است کـه صـورت‌های خـیالی را قـدرت القـایی می‌بخشد.

براساس این تعریف در برخی از نوشته‌های صوفیه نظم (Versification) نیست، اما نظام (System) هست. جوهر شعر، که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است، از «نظام» سرچشمه می‌گیرد؛ و این نظام گاهی با «نظم» همراه است مثل شعر حافظ و گاه این «نظام» از «نظم» جداست، چنان‌که در برخی از آثار منثور صوفیه دیده می‌شود.[1] یکی از مظاهر «نظامِ» این آثار بیان نقیضی و پارادوکسی (Paradoxical) است، چنان که در نثر صوفیه از آن شواهد بسیار می‌توان به‌دست داد: «عشق باریده بود و زمین‌تر شده» یا «روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم» از بایزید بسطامی عارف بـزرگ

---

۱. شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر، تهران، ۱۳۶۸، ص ۲۳۹-۲۴۱.

قرن پنجم هجری. در بلاغت صوفیه، در شعرهای ناب ایشان، در نظم و نثر، محور زیبایی‌شناسی، شکستن عرف و عادت‌های زبانی و آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) است، چه در دایرهٔ اصوات و موسیقی و چه در دایرهٔ معانی.[۱]

با همهٔ سوءتفاهماتی که گریبان دشتی را در قرائت متون صوفیه گرفته نیّت او در زدودن غبار اوهام و افسانه‌های خرافی از اندیشهٔ ایرانی قابل فهم است. مشکل دشتی نیز، همانند روشنگران ایرانی در گذشته، در این است که چنان تحت تأثیر خرد امروزی خود می‌خواهند متون قرون وسطایی صوفیه را بازشناسی کنند که حتی نشر آنها را به‌عنوان میراث زبان و ادبیات گذشتهٔ ایرانی صلاح نمی‌دانند، زیرا می‌پندارند نشر این متون موجب ترویج اوهام و جهل و خرافات در جامعه خواهد شد. اما درست این است که این متون را باید خواند، راز و رمزهایش را گشود و تأویل‌ها و تفسیرها و گزارش‌های تازه‌ای، با معیارهای نقد ادبی جدید جهانی، از آن به‌دست داد و از گنجینهٔ واژگان و ترکیبات و تعبیرات آن برای غنی کردن زبان فارسی امروز بهره گرفت.

---

۱. پیشین، ص ۴۲۷.

نقشی از حافظ

نقشی از حافظ نخستین پژوهشی است که دشتی در سلسله نقد و بررسی‌های خود از شاعران ایرانی به‌آن دست زده است. نویسنده در همان مقدمهٔ آغاز کتاب اعتراف می‌کند که به‌درخواست دوستی به‌این کار پرداخته و احاطه و اهلیت لازم را برای شناخت کامل حافظ ندارد:

> نشان دادن اندیشهٔ وسیع و معنویت این شاعر بزرگ مستلزم احاطه بر فنون ادب و رموز شعر، خواص لغات و کیفیت ترکیب آنها، همچنین اطلاع بر معارف زمان حافظ و علاوه داشتن حوصلهٔ تحقیق و تتبع و صرف چند سال وقت است و هیچ‌یک از این شروط در من موجود نیست.[1]

دشتی تأکید می‌کند که شاید درخواست دوست او به‌علت آگاهی به‌مراتب ارادتمندی و علاقهٔ مفرطی است که در دشتی نسبت به‌حافظ می‌دیده «غافل از این که این ارادت از چیزی دیگر غیر از احاطه به‌رموز فصاحت و بلاغت و استیلای بر محیط اندیشه و معرفت حافظ ناشی شده است.»[2] دشتی در توضیح بیشتر می‌گوید که راز این ارادت در حساسیت

---

۱. دشتی، علی، نقشی از حافظ، تهران، ۱۳۸۱، ص ۱۶.

۲. پیشین، همان‌جا.

شدید و بیمارگونه‌ای است که از دیرباز به«زیبایی» داشته و خوبی و زیبایی را در هر صورتی ستایش می‌کرده است. با این همه دوباره تأکید می‌کند که:

> بدبختانه موهبت تحقیق و تتبع ندارم و در این نوشته مدعی این نیستم که تمام حقایق راجع به‌شخصیت حافظ را کشف و ذکر کرده‌ام. من فقط خواسته‌ام شبحی از حافظ، از حافظی که در تصوراتم موجود است، نشان دهم و نمی‌دانم از عهدهٔ این کار برآمده‌ام یا نه؟

ایرادی که به‌بررسی دشتی، همچون بررسی‌های تفنن‌آمیز دیگر او دربارهٔ شاعران گذشتهٔ ایرانی، وارد است همین تکیه بر «تصورات» است؛ از این‌روست که می‌گوید: «از هرچه حافظ را از آسمان تصورات من فرود آورد و در صف بشرهای معمولی در آورد اجتناب دارم.»[1] این‌جاست که وقتی ملاک و معیار «علم و عقل» در کار نباشد باید از قول خود حافظ گفت «وهم ضعیف رای فضولی چرا کند؟»

باید دید غرض از این تحقیقات و بررسی‌ها و کنجکاوی‌ها چیست؟ مگر نه این است که می‌خواهیم چهرهٔ شاعر را روشن‌تر ببینیم و از نیات و افکارش بیشتر با خبر شویم؟ اگر چنین است ناچار باید شاعر را از آسمان تصورات به‌زمین آورد و با آگاهی بر واقعیت‌های تاریخی زمین و زمانش ابهام‌های ذهنی و زبانی او را روشن کرد. اما دشتی را با این حرف‌ها کاری نیست. او می‌گوید «این حافظ که در ذهن ما پیدا شده شیرازی نیست، زمینی نیست، پسر فلان و پدر بهمان نیست، او پسر مضامین عالی و پر مغز خویش است؛ او پدر فصاحت و بلاغت کم‌نظیر خود است، او...»[2]

---

۱. پیشین، همان‌جا.　　۲. پیشین، ص ۱۸.

دشتی همچنان به‌این قبیل جمله‌پردازی‌های خود ادامه می‌دهد و به‌حافظ‌پژوهان طعنه می‌زند که «بیماران کنجکاو به‌مدد فرض و تخمین و از روی گردهٔ زندگانی مسکین و بازاری خویش برای او تاریخچه‌ای تنظیم کرده‌اند»[۱] و بار دیگر تاکید می‌کند:

> من در این مختصر این گناه را مرتکب نشده‌ام که حافظ را به‌سطح زندگانی عادی فروانداز‌م. حتی از ذکر عقایدی که سایرین نسبت به‌حافظ ابراز داشته‌اند صرف‌نظر کرده‌ام؛ زیرا خواسته‌ام موجود ذهنی خود را نشان دهم، انفعال روحی خود را بگویم، شمه‌ای از آنچه حافظ در من برانگیخته است منعکس سازم؛ خواه بر آن‌چه سایرین گفته‌اند منطبق باشد یا نه.[۲]

به‌این ترتیب تکلیف ما با نقشی که دشتی از حافظ می‌زند روشن است. حقیقت این است که این نقش خودِ دشتی از حافظ است و حاصل تأثرات او از غزل‌های خواجهٔ شیراز و ربطی با واقعیات تاریخی و زمانی و مکانی شاعر ندارد. از این‌جاست که «ذوق سلیم»، که همانا «ذوق دشتی» است، معیار اصالت غزل‌های حافظ قرار می‌گیرد. او تلاش‌های محققان را در دستیابی به«اقدم نسخ» بیهوده می‌داند: «چه سودی از این حاصل که به‌شیوهٔ شیفتگان آثار عتیقه در نسخه‌های کهنه به‌حفاری پرداخته بخواهیم حافظ را آنجا پیدا کنیم؟»[۳]

جواب این است که همهٔ این کوشش‌ها برای این است که حتی‌المقدور به‌نسخهٔ نزدیک‌تر به‌خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی دست یابیم! زیرا هرچه تاریخ کتابت نسخه‌ای از زمان گوینده یا نویسنده دورتر باشد احتمال تصرف یا خطا در آن بیشتر است. با این همه به‌نسخه‌های

---

۱. پیشین، ص ۲۰. ۲. پیشین، ص ۲۳. ۳. پیشین، ص ۲۷-۲۸.

قدیم‌تر تا آن‌جا باید اعتماد کرد که از غلط آشکار ناسازگار با شیوهٔ سخن گوینده و سنت‌های ادبی و مقبول و متداول زمان او به‌دور باشد. در حالی که دشتی گمان می‌کند «اگر از ابیات یا غزل‌های متوسط، که ترکیب یا تعبیرات آن متناسب با شیوهٔ حافظ نیست، صرف‌نظر کنیم چیزی گم نکرده‌ایم، ولو این که در پاره‌ای از نسخه‌های کهنه به‌نام وی ثبت شده باشد.»[1] اما معیار داوری ما دربارهٔ اصالت ترکیب‌ها و تعبیرهای حافظ نباید ذوق و پسند امروزیِ ما باشد. ذوق و سلیقهٔ امروز ما شاید بسیاری از کلمات و ترکیب‌ها و تعبیرهای زبان‌فارسی چند قرن پیش را نپسندد، ولی ما در بازخوانی این آثار حق تغییر و تصحیح و تصرف در آنها را نداریم. ظاهراً دشتی در قرائت حافظ این اصل را نادیده می‌گیرد و بنای تفسیر و تعبیر خود را بر روایتی می‌گذارد که اصالت ندارد. به‌گفته سنجیدهٔ یکی از صاحب‌نظران:

«اقدم نسخ» را بسیاری از فضلا و بزرگان مسخره می‌کنند و ذوق و دریافت عقل سلیم خود را مقدم بر هردلیل عینی می‌دانند و همین است سرّ تعدد بیش از حد نسخ دیوان حافظ یا شعرای معروف دیگر که هیچ کاتب و ناسخ و ناشری حاضر نشده است آنچه را که خود می‌پسندد بر آنچه شواهد و دلایلی عینی در پیشش نهاده است ترجیح ندهد...

من فقط از این فضلای با ذوق و حافظ‌شناسان متبحر می‌پرسم که معیار شما در پذیرفتن شعر حافظ مگر نه نسخ دیوان اوست؟ جواب این واقعیت که هر چه نسخه‌ها به‌زمان ما نزدیکتر می‌شود اختلاف آن بیشتر می‌شود چیست؟ چرا نسخه‌های قدیم‌تر و

---

۱. پیشین.

نزدیکتر به‌زمان حافظ اختلاف کمتری دارند؟ مگر جواب همهٔ اینها نیست که کاتبان از روی عقل و ذوق سلیم خود در آن دخل و تصرف کرده‌اند.[۱]

دشتی در شرح «مسخ محسوس» از حافظ به‌این بیت استناد می‌کند:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی
بخواه جام و گلابی به‌خاک آدم ریز

می‌نویسد:

این بیت حافظ که مانند یک سونات بتهوون خیال‌انگیز است و اعصاب را چون سیم‌های ویولن زیر آرشهٔ نوازندهٔ چیره‌دستی مرتعش می‌کند، در حافظ دکتر غنی به‌این شکل خاموش و خفه در آمده است... تاکنون معمول نبوده و کسی نشنیده است که گلاب بر خاک بریزند... اگر بنا باشد گلاب بر خاک آدم بریزند دیگر چرا ساقی را بخوانند؟ ساقی شراب دارد نه گلاب. اگر گلاب لازم بود به‌یکی از مباشرین مجلس ترحیم یا عملهٔ موتی خطاب می‌شد! وانگهی در جام همیشه شراب است نه گلاب. گلاب را در گلاب‌پاش می‌ریزند. جام، ساغر، مینا، قدح و کلماتی از این قبیل در زبان شعر همه ظرف شراب و کنایه از خود شراب است. قوهٔ مخیلهٔ من هم‌اکنون کاتب بیچاره‌ای را مصور می‌کند که در برابر عبارت «خاک آدم» متحیر شده و سخت اندیشناک است که چگونه حافظ عارف... چنین کفری گفته و بر قبر حضرت آدم می‌خواهند شراب بریزند. و حال آن‌که عبارت خاک آدم بهره‌مند از همان ابهام و موجی است که تعبیرات و ترکیبات حافظ بدان ممتاز است... باید چاره‌ای اندیشید. خوش‌بختانه «گلاب» بر وزن «شراب» است، پس بهتر است شراب به«گلاب» مبدل شود. ریختن آن بر

---

۱. زریاب‌خویی، عباس، آیینهٔ جام، تهران، ۱۳۶۷، ص ۱۹۳.

قبر آدم معصیت نیست، بلکه ثواب هم می‌باشد. با این تدبیر ساده هم حافظ را از شر لعن و نفرین مردم و هم مردم را از سقوط در گمراهی نجات داده است![1]

دشتی در استنباط خود در تفسیر بیت یاد شده از طعن و طنز در حق کاتب بیچاره خودداری نکرده است. غافل از این که در همهٔ نسخه‌های قدیم و معتبر «گلاب» آمده؛ «گلاب» استعاره از «شراب» است. همچنان که حافظ در جای دیگر می‌گوید: «به‌روی ما زن از ساغر گلابی / که خواب آلوده‌ایم ای بخت بیدار». شگرد ایهام و هنر حافظ در همین‌جاست. از گلاب شراب قصد می‌کند. هم گلاب رحمت به‌خاک آدم می‌پاشد و هم خاک آدم را از «جرعهٔ کأس‌الکرام» بی‌نصیب نمی‌سازد و هم رابطهٔ عشق و شراب را تفهیم می‌کند.[2] و از این همه گذشته از دیرباز تا به‌امروز گویا بر قبر اموات گلاب می‌پاشند نه شراب![3]

زبان فاخر حافظ

دشتی در بررسی زبان و شیوهٔ سخن حافظ بر این نکته تأکید می‌کند که «زیر آسمان کبود مضمون و مفهوم تازه‌ای نیست... آنچه تازه است قالب است. ادبیات جز طرز تعبیر چیزی نیست.»[4] او فراموش می‌کند که در صفحات پیش گفته «اندیشه علت غایی شعر است و اگر در شعر [اندیشه] نباشد دیگر شعر شعر نیست.»[5]

---

۱. پیشین، ص ۱۱۳، ۱۲۱-۱۲۲.
۲. زریاب‌خویی، عباس، آینهٔ جام، ص ۱۹۷
۳. خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، تهران، ۱۳۶۷، بخش دوم، ص ۸۵۳.
۴. نقشی از حافظ، ص ۶۱.
۵. پیشین، ص ۳۸.

این‌که در ادبیات و هنر آنچه اعتبار دارد قالب و صورت است نه معنی و مضمون حرف درستی است؛ زیرا اندیشه تنها اگر به‌زبان هنرمندانهٔ خیال‌انگیز بیان شود بدل به‌شعر و هنر می‌شود، اما نقد زبان شعر و هنر از عهدهٔ دشتی، با آن مأنوسات ذهنی و معیارهای کلی و مبهم «فصاحت و بلاغت»، بر نمی‌آید و همان‌گونه که خود یادآور می‌شود «این کار مستلزم ورود در مباحث معانی و بیان و فن خاص شعر است که کار من نیست.»[1]

با این همه، به‌سبک تذکره‌نویسان قدیم در توضیح «زبان فاخر و شیوهٔ سخن حافظ» صفحاتی را در «پختگی بیان، انسجام ترکیب، اجتناب از هرگونه سَبُکی و سستی تعبیر و بهره‌مندی کامل زبان خواجه از ایجاز و ایهام مطلوب» سیاه می‌کند و کلیاتی در وجه تشخیص زبان حافظ در «انتخاب مفردات، ابداع ترکیب‌های خاص، کیفیت نشاندن کلمه میان جمله و طرز تلفیق آن» و همچنین «ابداع مضمون و آوردن تعبیرات تازه، به‌کار بردن استعاره و تشبیه و کنایه» می‌گوید و در واقع چیزی نمی‌گوید. توقعی هم نمی‌توان داشت. شاید همهٔ دوستداران متفنن حافظ در پاسخ راز زیبایی شعر حافظ بتوانند چنین جمله‌های کلی و مبهمی را بر زبان برانند که «حافظ سبکی مشخص دارد!»

دشتی برای نشان دادن شیوهٔ سخن خاصِ حافظ به‌نقل مفرداتی می‌پردازد، مانند: نقش، فیض، دولت، زرق، ریا، سالوس، واقعه، حادثه، ملول و ملالت، خورشید و ذره، درویش و گدا و فقیر، لطف، حرم، حریم، مرصع، نقد و غیره. هریک از این مفردات را می‌توان در دیوان شاعران معاصر حافظ چون ناصر بخاری و خواجوی‌کرمانی و سلمان ساوجی و

---

۱. پیشین، ص ۵۸.

شاعران صوفی نازل پس از او همچون شاه نعمت‌الله ولی و شاه قاسم انوار نیز سراغ گرفت؛ اختصاص به‌حافظ ندارد. دشتی از آن همه راز و رمزی که در سخندانی حافظ شیرین‌سخن نهفته و از صنایع لفظی و معنوی و بدیعی و موسیقی الفاظ و ایهام و کنایه و ارسال مثل و طنز و لطایف حکمی چیزی نگفته و گرهی نگشوده است. تنها به‌توضیح چند واژه و اصطلاح، از جمله «باده» پرداخته، آن هم با این حکم نادرست که باده‌ستایی را از مشخصات سبک حافظ شناخته، با این توضیح گره‌گشا در مورد بیت «روز در کسب هنر کوش که می خوردن روز/ دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد» می‌نویسد: «گویی با انگلیسیان هم‌رأی و هم‌عقیده بوده است که قبل از رسیدن شامگاهان به‌ویسکی روی نمی‌آورند!»[1]

در توضیح «رند»، که از اصطلاحات مهم در زبان حافظ است و دربارهٔ آن مقاله‌های بسیار نوشته شده، به‌چند سطری بسنده کرده و آن را مترادف «قلندر» و «درویش» دانسته است. می‌نویسد: «از ابیاتی که این کلمات در آنها به‌کار رفته است سیمای مردمان وارسته‌ای که بی‌نیازی روح آنها را برتر از مردمان عادی قرار می‌دهد ظاهر می‌شود.»[2] توضیحی که از آن چیزی دستگیر خواننده نمی‌شود.

دشتی از «مفردات» که فارغ می‌شود به«ترکیبات خاص» حافظ می‌پردازد. در این‌جا هم باز همان عبارات مبهم و کلی تکرار می‌شود که هیچ نکته‌ای را روشن نمی‌کند. از جمله این که این «ترکیبات خاص» پیش

---

۱. پیشین، ص ۷۳. برای آگاهی از پیوند حافظ با باده و شراب و می و زمینه‌های تاریخی آن و همچنین القاب باده و انواع می و آیین میگساری و جایگاه حافظ در بزم‌های خسروانی نگاه کنید: ناطق، هما، حافظ، خنیاگری، می و شادی، لوس‌آنجلس، ۱۳۸۳

۲. نقشی از حافظ، ص ۷۹.

از حافظ در آثار خاقانی و مولوی نیز دیده می‌شود و «از ترکیبات خاص حافظ کمتر غرابت بر می‌خیزد و در مصور ساختن مفاهیم ذهنی او تأثیر بسزایی دارد»(؟). در پی این عبارات بیت هایی از حافظ آورده تا شاهدی باشد بر آن ترکیبات خاص.

بخش سوم از مبحث شیوهٔ سخن حافظ به‌تلفیق جمله اختصاص دارد. در بیان این موضوع این جمله را می‌خوانیم: «در این هنر او را می‌توان سرآمد تمام گویندگان هنرمند شناخت. کیفیت هم‌آهنگی کلمات حافظ نوازندهٔ چیره‌دستی را به‌خاطر می‌آورد که در آنِ واحد به‌دو سیم متفاوت و دور از هم انگشت می‌زند و از نشاندن کلمات پهلوی هم مفهومی پوشیده و گریزان در ذهن بر می‌انگیزد، به‌طوری که به‌موازات معنی صریح جمله، ایهامی می‌آفریند و مفهوم دیگری در ذهن می‌آید»[1] در پی این تعریف علمی و رسا و روشنگر بیتی را شاهد می‌آورد و بعد به‌بیتی دیگر می‌پردازد و به‌یاد می‌آورد که روزی خوانندهٔ آواز کلمه‌ای از آن بیت را به‌غلط جانشین کلمهٔ دیگر کرده بود که با شیوهٔ سخن خواجه سازگار نبوده است.

می‌بینیم که این حرف‌های پراکنده و بیهوده از شگرد و شیوهٔ حافظ نشانی نمی‌دهد و از راه و روشی در کار پژوهش پیروی نمی‌کند.

در بخش بعدی ازین مبحث دشتی حافظ را پیشوای سبک هندی می‌شناسد، از این لحاظ که او «مطالب خود را در لفافه و استعارات و تشبیهات بیان می‌کند» با این تفاوت که شاعران سبک هندی «از جزالت و انسجام خواجه بهره‌مند نیستند.»[2] در پی این عبارات شاهدی از شعر

---

۱. پیشین، ص ۹۱. ۲. پیشین، ص ۹۴.

صائب می‌آورد که از «جزالت تلفیق جمله» برخوردار نیست و شاهدی از حافظ که از جزالت تلفیق جمله برخوردار هست. این تعبیرها و تفسیرها نیز روشنگر هیچ معنایی نیست.

مبحث شیوهٔ سخن حافظ در توضیح «غزل ناب» است «یعنی به‌کار بردن استعاره و تعبیرات غیر مستقیم بیشتر در مقام بیان اندیشه و جایی که به‌شیوهٔ خود فکری را در حلیهٔ غزل عرضه می‌کند» (؟)

در پی این توضیح شاهدی می‌آورد و این جمله‌ها را برای روشن شدن بیشتر معنی «غزل ناب» اضافه می‌کند: «در غزلِ ساده موسیقی الفاظ بارزتر می‌شود، رقت و حساسیت گوینده فزونی می‌گیرد و این خوش‌آهنگی غالباً با نوعی افتادگی و گاهی با طنز زیبایی همراه است و انسان بی‌اختیار این گویندهٔ حساس و بار محرومیت کشیده را دوست می‌دارد.»[1]

گمان می‌کنم با این توضیحات به‌حدّ کافی راز و رمز شیوهٔ سخن حافظ برخواننده گشوده شده باشد و نیازی به‌شواهد دیگر نباشد که به‌گفتهٔ خود نویسنده نقشی از حافظ «این فصل دراز راَ ملال‌انگیز می‌کند.»

دشتی در بخشی که با عنوان **مسخ اشعار حافظ** آورده به‌موارد معروفی که مورد نزاع حافظ‌شناسان است نپرداخته؛ به‌جای آن به‌غلط‌های فاحشی اشاره می‌کند که کاتبان نادان نسخه‌های حافظ، به‌عمد یا به‌سهو، در نسخهٔ مورد کتابت خود ثبت کرده‌اند. این غلط‌های آشکار مبتذل درخور ذکر نیست که محققی صفحاتی از کتاب خود را در بیان آنها سیاه کند:

---

۱. پیشین، ص ۹۵.

حافظ می‌گوید: «قصر فردوس به‌پاداش عمل می‌بخشند / ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس» در نسخه‌ای آمده: «قصر فردوس به‌سرمایهٔ طاعت بدهند»! دشتی در بی‌ذوقی «کاتب متدین» و مردود بودن روایت او شرح مفصلی نوشته است. یا این بیت معروف: «گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود / طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد.» در نسخه‌ای آمده: «گوهری را که به‌بر داشت صدف در همه عمر» دشتی آن را نیز مورد بحث قرار داده است!

از این گذشته بسیاری از مواردی که دشتی از آن به«مسخ اشعار حافظ» تعبیر می‌کند از نظر شخص او که سلیقهٔ امروزی خود را معیار قرار می‌دهد «مسخ» است، حال آن‌که گذشته از شهادت قدیم‌ترین نسخه‌ها شیوهٔ سخن شاعر و سنت و سیاق ادبی مقبول و متداول زمانهٔ او گواه بر اصالت مواردی است که خلاف نظر دشتی است. از جملهٔ معروف‌ترین این موارد بیت‌های زیر است:

* بانگ گاوی چه صدا باز دهد عشوه مخر
سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد

اغلب نسخه‌های قدیم چنین ضبط کرده‌اند. تلمیحی است به‌روایتی از قرآن (سوره اعراف) که در مدت غیبت حضرت موسی قوم بنی‌اسراییل به‌شیادی موسوم به‌سامری گرویده بودند که از زینت‌های زرین ایشان بتی به‌صورت گوساله‌ای ساخته بود که مانند گاو از خود بانگ بر می‌آورد.

اما امروز بانگ گاو به‌گوش دشتی خوش نمی‌آید و این روایت که تنها در یک نسخه ضبط شده خوش‌آهنگ‌تر می‌نماید:

سحر با معجزه پهلو نزند دل خوش دار
سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد

*ای کبک خوشخرام که خوش می‌روی بایست
غره مشو که گربهٔ عابد نماز کرد

همهٔ نسخه‌های معتبر چنین ضبط کرده‌اند، اما دشتی روایت «ای کبک خوشخرام که خوش می‌روی به‌ناز» را خوش‌تر می‌دارد و استدلال می‌کند که «با آوردن کلمه بایست شعر از نرمی و ترنمی که در اشعار حافظ هست می‌افتد... به‌این می‌ماند که فرمان خشک نظامی به‌کبک می‌دهند.»[۱]

به‌این ترتیب می‌توان در بسیاری از کلمات و تعبیرات حافظ با معیار «نرمی و ترنم» ذوق شخصی تصرف کرد.

* اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به‌هم تازیم و بنیادش براندازیم

دشتی قول معروف «من و ساقی به‌هم سازیم...» را که تنها در یک نسخه آمده می‌پسندد، در حالی که به‌دلایل و شواهد بسیار ضبط قزوینی و خانلری «به‌هم تازیم» اصیل‌تر است، زیرا تاخت و تاز با لشکر انگیختن مناسب‌تر است و «به‌هم تازیم» صورتی از «با هم تازیم» است و شواهد بسیاری در شعر قدیم فارسی این نکته را تأیید می‌کند.[۲]

خلاصه این که مواردی که دشتی در ابیات حافظ تعبیر به‌مسخ کرده براساس اولویت بخشیدن ذوق و استدراک شخصی اوست و با معیارهای علمی و عینی تصحیح انتقادی متون کهن درخور اعتبار نیست.

---

۱. پیشین، ص ۱۱۷.
۲. نگاه کنید، خرمشاهی، بهاءالدین، **حافظ‌نامه**، بخش دوم ص ۱۰۵۰-۱۰۵۱.

حافظ در اوج بلاغت

«حافظ در اوج بلاغت» عنوان بخشی دیگر از کتاب دشتی است که ظاهراً در جستجوی رموز بلاغت در شعر حافظ است، اما همچنان جز عبارات مبهم و کلی چیزی نمی‌گوید، از جمله این که:

> تفاوت سبک‌ها و تنوع آنها ناشی از همین است که هر گویندهٔ بزرگی قریحهٔ خود را به‌کار می‌اندازد و شعر او زاییدهٔ روح و فکر اوست، نه مولود معرفت و فن و معلومات لغوی و ادبی، ولی آنچه شخصی و غیرقابل انتقال و اقتباس است همان قریحه و موهبت است که در حافظ به‌حد وافر و مؤثری موجود [است] و به‌واسطهٔ نیروی این قریحهٔ خاص است که هر مضمون پیش‌پاافتاده‌ای هم در زبان وی رونق و جلای تازه و بدیع به‌خود می‌گیرد.

از خواندن عبارات یادشده خواننده نه از سبک‌شناسی شعر به‌طور عام چیزی می‌آموزد و نه از سبک حافظ به‌طور خاص. و خلاصه آن که جز توضیح واضحات و انشائیات و ادبیات چیزی در برندارد.[1] سرانجام این بخش با این جملات در شرح بلاغت حافظ پایان می‌گیرد:

> شرح بلاغت حافظ، پختگی زبان، وقار تعبیر، انسجام و خوش‌آهنگی کلام، مثل هر زیبایی و کاملی که سهمی از لایتناهی دارد، از عهدهٔ من و هر کسی که بخواهد موازینی از آن به‌دست دهد خارج است. انسان باید شعر زیاد خوانده باشد، با استادان سخن زیاد سر و کار داشته و خسته شده باشد و بعد به‌حافظ برسد تا نمونهٔ کامل را حس کند.[2]

---

۱. نگاه کنید به: نقشی از حافظ، ص ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۳۸.

۲. پیشین، ص ۱۴۰.

حافظ در جهان اندیشه

دشتی در پی سخنوری دربارهٔ شیوهٔ سخن و فصاحت و بلاغت حافظ، در فصلی با عنوان **حافظ در جهان اندیشه**، می‌کوشد تا از اندیشهٔ حافظ چیزی بگوید، اما دراین فصل نیز در بخش‌های گوناگون (حافظ در قیافهٔ مسیح، بیرون از حصار تعبد، حافظ رنج می‌برد، عشق و زیبایی) حرفی نمی‌زند که به‌تعبیر خود حافظ نقاب از رخ اندیشهٔ او بگشاید.

در این فصل نیز همان حرف‌های مبهم و کلی دیده می‌شود که در آثار بسیاری از «حافظ شناسان» به‌تکرار آمده، از این قبیل که «حافظ همان‌طور که از حیث زبان در میان بزرگان سخن درخشندگی خاص دارد... شیوهٔ خاصی آفریده است که او را از گذشتگان ممتاز می‌کند.»[1] معلوم نیست این «خاص» چیست که در عبارات دشتی چنین تکرار می‌شود، یا آن‌جا که می‌خواهد از «آزاد فکری» حافظ بگوید، می‌نویسد: «حافظ شیعه نیست، سنی نیست، صوفی نیست، ملامتی نیست، متدین نیست، بی‌دین نیست، حافظ حافظ است.»[2]

با این همه انصاف باید داد دشتی که خود در عقاید شخصی فرزانه‌ای است آزاداندیش، در این‌جا نیز بر روشنی عقل و اندیشهٔ حافظ به‌درستی تأکید می‌کند که «تعصب و تلقینات جاهلانه روشنیِ عقل او را تیره نکرده است»، در عین حال دشتی با همهٔ وابستگی به‌هیأت حاکمهٔ وقت، به‌عنوان پیر کار آزمودهٔ سیاست، در اشاره به‌حاکمان زمانهٔ حافظ، فرصتی به‌دست می‌آورد تا بر «عُجب و غرور» حاکمان زمانه و «اثر ناگوار و مسموم رأی و مطلق العنانی نامحدودی که آنها را به‌انواع ستم و اعمال خلاف انسانیت و

---

۱. پیشین، ص ۱۴۳. ۲. پیشین، ص ۱۵۹.

مغایر مصالح اجتماعی می‌کشاند و غالباً سرّ سقوط آنها در همان غرور و همان بی‌اعتنایی به‌حقوق مردم است»[1] اشاره‌ای به‌تعریض بکند.

حافظ رنج می‌برد

در این بخش نیز دشتی به‌رنج حافظ از تزویر و ریا و استبداد امرا و مرگ آزادی فکر اشاراتی دارد که چیزی بر معلومات خواننده نمی‌افزاید، خاصه آن‌جا که به‌قصه‌هایی استناد می‌کند که صحت تاریخی ندارد؛ از جمله قصهٔ معروفی که از تاریخ حبیب‌السیر نقل کرده‌اند و آن داستان گربهٔ عماد فقیه شیخ‌الاسلام معاصر حافظ است که شاه شجاع به‌او اعتقادی تمام داشت و آورده‌اند هرگاه عماد فقیه به‌نماز می‌ایستاد گربهٔ دست‌آموز او نیز از امام و مربی خود پیروی می‌کرد. حافظ در غزلی به‌کنایه و تعریض از این گربهٔ عابد یاد کرده و از حقه‌بازی و حیله و مکر عماد سخن گفته است: «ای کبک خوش‌خرام کجا می‌روی بایست/ غره مشو که گربهٔ عابد نماز کرد.» شاه شجاع از این تعریض حافظ به‌عماد فقیه رنجیده خاطر شده است. یا این بیت حافظ: «گر مسلمانی ازین است که حافظ دارد/ وای اگر از پس امروز بود فردایی» که شاه شجاع مصراع دوم این بیت را دلیل بر شک حافظ در معاد پنداشته تا آن جا که حافظ برای تبرئهٔ خود این بیت را قبل از آن می‌آورد:

«این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می‌گفت

بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی»

تا توجیه کند که بیت کفرآمیز از زبان ترسا صادر شده است.

---

۱. پیشین، ص ۱۶۱.

ظاهراً جای نقل این قصه‌ها در کتاب تحقیقی که اساس آن باید بر اَسناد تاریخیِ مسلّم بنا شده باشد نیست[1]، اما دشتی همان‌گونه که در میانهٔ بحث خود از حافظ از خاطرهٔ «سکوت خیال‌انگیز شبی مهتاب و سر پنجهٔ هنرمند محجوبی بر پیانو و آهنگ ماهور» سخن می‌راند نقل این قصه‌های معروف را هم در بیان جهان اندیشهٔ حافظ بی‌ربط نمی‌داند.

در میانهٔ انشائیات خطابی دشتی به‌حافظ نیز بخش‌هایی است که درخور هیچ توجیهی نیست. به‌این معنی که در تفسیر جدال حافظ با زاهدان ریایی زمانه‌اش ناگاه قطعاتی می‌آورد که با خطاب «ای حافظ». آغاز می‌شود و در آنها از «معرفت و مناعت روح» حافظ که از مال وقف بی‌نیاز بوده و از استبداد و ریا رنج می‌برده و صفات عالی انسانی دیگر شاعر ستایش می‌کند و طبق معمول فرصت را مغتنم می‌داند که وسط دعوا، از «ظلم و استبداد فرد یا گروه قلیلی که می‌خواهند بر ارواح و عقول مردم حکومت کنند» به‌سبک روزنامه‌نویسان انتقاد کند.

بخش دیگر به‌عشق و زیبایی اختصاص یافته است؛ مفاهیمی که دشتی به‌آنها توجه بسیار دارد. او می‌کوشد تا از این مفاهیم در غزل‌های حافظ سخن براند اما جز عباراتی کلی از قبیل «مهاجمات اقوام بیگانه بر فتور در پرستش زیبایی و خوبی در ایران افزود» و «حافظ در جستجوی چیزی گرانبهاتر و ارزنده‌تر از زیبایی‌های ظاهری است» و نقل ابیاتی در وصف زیبایی و حسن و ملاحت از حافظ چیزی نمی‌گوید. دشتی به«عشق» در حافظ هم اشاره کوتاه و گذرایی می‌کند که «در روح حافظ جایی بلند و

---

۱. برای آشنایی بیشتر با قصه‌های ساخته و پرداخته دربارهٔ حافظ، نگاه کنید به: اخوان ثالث، مهدی، مجموعهٔ مقالات، تهران، ۱۳۴۹، ص ۳۰۹-۳۹۰.

گسترده دارد» اما این عشق «در حد ابهام است» و «یگانه پناهگاه از شر و بدی است» و سرانجام این که حافظ هم «چون حضرت مسیح به‌اجتماع می‌نگرد و انسان را به‌مهرورزی ارشاد می‌کند» این مبحث را هم ختم می‌کند. به‌این ترتیب مبحثی که مفسران حافظ با استناد به‌آیات قرآنی و اساطیر و افسانه‌های ایرانی و اسلامی آن همه از آن سخن گفته‌اند در تفسیر شتابزده و متفننهٔ دشتی با چند کلمه پایان می‌گیرد.

هنر حافظ

دشتی هنر حافظ را محصول تأثیر زبان سعدی، فکر خیام و روح مولانا می‌داند و برای اثبات این نظر می‌کوشد، اما در این کوشش جز بیان تصوراتی که از آن سه شاعر در سر دارد، و گمان می‌کند چکیدهٔ آن را در ابیات غزل حافظ می‌توان یافت، دلیلی نمی‌آورد. سرانجام می‌گوید:

> بدیهی است نشان دادن حقیقت ادب حافظ و عناصری که این ترکیب متشخص و با جلال را آفریده است مستلزم باز کردن باب مقایسه و ترسیم سه متوازی خیام ـ حافظ؛ سعدی ـ حافظ؛ جلال‌الدین ـ حافظ می‌باشد. دست زدن بدین کار خود مستلزم صرف چند سال وقت و مطالعهٔ دقیق این چهار گویندهٔ بزرگ است تا بشود تمام ابیات لازمه را از آنها استخراج کرد و در فیش‌های منظم جای داد و این کار از حوصلهٔ تنگ من و از گنجایش این مقال ـ که طرح مبهمی از حافظ بیش نیست و قصد اساسی آن نثار ارادتی به‌ساحت خواجه و ادای دینی بوده است به‌دیوان ارجمند او ـ خارج است.[۱]

---

۱. پیشین، ص ۲۱۹.

عجب این‌جاست دشتی که خود بارها، در این کتاب و کتاب‌های دیگر، اعتراف به‌تنگ‌حوصلگی خود در کار تحقیق دارد، در این بخش از این کتاب که بنا را بر مقایسهٔ حافظ با سعدی و خیام با مولانا گذاشته می‌نویسد:

> آنچه ناپسند و موجب تأسف می‌شود این است که هموطنان ما حوصلهٔ تحقیق و تجزیهٔ امور را ندارند. به‌طور مطلق و کلی می‌خواهند یکی را بر دیگری تفضیل و ترجیح دهند و در مقایسه تحت تأثیر احساس و ذوق شخصی خود قرار می‌گیرند. و این کار دربارهٔ بزرگان سخن ما، که هر یک خصوصیتی و مزایایی دارند، شایسته نیست. سعدی، سعدی است و حافظ، حافظ.[1]

این ایراد دقیقاً مشمول حال خود دشتی نیز می‌شود که «حوصلهٔ تحقیق و تجزیهٔ امور را ندارد» و «در مقایسه تحت‌تأثیر احساس و ذوق شخصی خود قرار می‌گیرد.»

انجام

بخش پایانی نقشی از حافظ به‌رفع شبهه‌ای می‌پردازد که نویسنده احتمال می‌دهد از تصویری که در بخش پیشین از هنر حافظ به‌دست داده این تصور برای خواننده ایجاد شده باشد که حافظ آمیزه‌ای است از زبان و اندیشهٔ سعدی و خیام و جلال‌الدین محمد، در حالی که «بزرگترین هنر حافظ اعتدال او و در این است که به‌حال توازن میان سه گویندهٔ بزرگ که هر کدام در رشتهٔ خود عظیم و بی‌نظیرند قرار دارد.» هرچند دشتی می‌کوشد غرض خود را از «اعتدال» روشن کند، با این همه سرانجام

---

۱. پیشین، ص ۲۳۷.

هیچ‌چیز بر خواننده روشن نمی‌شود، جز معانی مبهم و کلی از این قبیل که «حافظ معتدل، معتدل در عشقبازی، معتدل در جذبهٔ صوفیانه، معتدل در افکار فلسفی... حافظ در مدار هیچ‌یک از اینها نیست. خود فلکی جداگانه دارد؛ مداری که به‌مدار هر یک از آنها نزدیک و از آن دور می‌شود.»[۱]

معنی این حرف‌ها چیست؟ حافظ در چه مداری است؟ فلک حافظ کدام است؟ این احکام کلی و مبهم چه اصلی را ثابت می‌کند و چه معنایی را توضیح می‌دهد؟

حاصل گفتار

ایراد اساسی به‌نقشی از حافظ این است که تصویر حافظ در نقش او روشن نشده است. مشتی خطوط در هم است که از سر ذوق و در کمال بی‌حوصلگی و شتابزدگی بر کاغذ دویده بی آن که صورتی را نشان دهد.

به‌گمان من مشکل اصلی دشتی، در کار نقد و بررسی شعر، زبان اوست که زبانی است پرورده در کار روزنامه‌نویسی و مباحث سیاسی و در نهایت تجربه‌هایی در داستان‌های عاشقانه و احساساتی که در مجموعه‌های فتنه، سایه، جادو، و هندو فراهم آورده است. واقعیت این است که زبان نقد القای معانی مبهم و کلی را بر نمی‌تابد، بلکه به‌زبانی نیاز دارد که مقیّد به‌ایجاز، صراحت و دقت علمی باشد.

دشتی در کار نقد قلم‌انداز آنچه را که بر ذهن و زبانش می‌گذرد ثبت می‌کند بی‌آن‌که مقیّد به‌مرز باریک و دقیق الفاظ و اصطلاحات باشد. به‌عنوان مثال در مقایسهٔ طرز تعبیر معانی در سعدی و حافظ می‌نویسد:

---

۱. پیشین، ص ۳۲۴.

لهجهٔ سعدی، حتی در هنگام شکایت و شکست...، همه‌چیز را در زندگانی زیبا می‌بیند... در لهجهٔ حافظ هم تذلل نیست، ولی یک نوع خستگی، افتادگی و خاکساری احساس می‌شود.[۱]

و در معنی «لهجه» در حاشیه می‌نویسد:

بدیهی است استعمال این کلمه به‌آن معنایی که متداول است، یعنی طرز ادای کلمه و درجهٔ تکیه‌ای که اهل ناحیه‌ای روی حروف مصوته می‌کنند و در فرانسه آن را «دیالکت» می‌گویند نیست، مانند لهجهٔ یزدی، شیرازی، خراسانی... بلکه مقصود طرز بیان و تأثیری است که از کیفیت ترکیب جمله و ادای مقصود در ذهن مخاطب پیدا می‌شود، چنان که در اصوات، آهنگ صدای هر شخصی اثر مخصوصی دارد. حافظ نیز به‌همین معنی آن را استعمال کرده است: «دلم از دست بشد حافظ خوش لهجه کجاست»[۲]

آنچه دشتی در همین چند سطر گفته یکسره نادرست و بی‌اعتبار است. سعدی و حافظ هر دو به‌یک زبان شعر گفته‌اند: زبان فارسی. در شعر هر دو شاعر در لحظه‌های شکایت و شکست هم حالت شکر و تسلیم دیده می‌شود و هم شکوه و اندوه. شواهد این حالت‌ها در آثار هر دو شاعر بسیارست که مجال توضیح آن این‌جا نیست. اما معنی «لهجه» نیز آن نیست که دشتی توضیح داده است. لهجه (Accent) مشخصه‌ای است در آهنگ جمله که با تکیه بر هجای کلمات حاصل می‌شود، در حالی که گویش (Dialect) گونه‌ای از زبان (دستور، واژگان، تلفظ) یک شخص یا گروهی است که به‌لحاظ تفاوتی که با زبان اعضای دیگر همان جامعهٔ

---

۱. پیشین، ص ۲۳۹. ۲. پیشین، ص ۲۳۹.

زبانی دارد پدید می‌آید؛ مانند گویش کردی، بلوچی، طبری. از این گذشته غرض دشتی از عبارت «طرز بیان و تأثیری که از کیفیت ترکیب جمله و ادای مقصود در ذهن مخاطب پیدا می‌شود» معلوم نیست. آیا غرض نحو کلام، ترکیب کلمات یا موسیقی الفاظ است؟ هر یک از این اصطلاحات معنی خاص خود را دارد که نمی‌توان همه را در یک عبارت کلی جا داد و از آن ارادهٔ «لهجه» کرد. منظور حافظ نیز از «خوش لهجه» در مصراع «دلم از دست بشد حافظ خوش لهجه کجاست» آن نیست که دشتی گمان کرده است. تعبیر «خوش لهجه» ناظر به‌صفت خوش‌خوانی و خوش‌آوازی حافظ است که او در جاهای دیگر از غزل خود («غلام حافظ خوش‌لهجهٔ خوش‌آوازم» یا «سخندانی و خوش‌خوانی نمی‌ورزند در شیراز») به‌آن اشاره کرده است.[1]

ایراد دیگر بی‌اعتقادی دشتی به‌اصالت نسخهٔ دیوان حافظ و اعتماد به‌ذوق سلیم خود در انتساب روایت درست یا نادرست از حافظ است. او در نقشی از حافظ به‌برخی ابیات غزل‌ها استناد می‌کند که بنا به‌نوشتهٔ خودش «در نسخه‌های خلخالی و قزوینی نیست... و از خصوصیات زبان خواجه نیز کاملاً در آن دیده نمی‌شود، ولی در بسیاری از نسخه‌های دیگر هست»[2] غافل از این که این «بسیاری از نسخه‌ها» درخور اعتبار نیست که به آن استناد شود. اگر بپذیریم که نقد ادبی بر متن به‌شرطی معتبر است که اصالت و هویت آن متن از نظر تاریخی کاملاً محقق باشد چگونه می‌توان ابیاتی منسوب به‌حافظ را مورد نقد قرار داد که اصالت نسبتش به‌حافظ

---

۱. خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، بخش ۱، ص ۱۱۷، ناطق هما، حافظ، خنیاگری، می و شادی، ص ۵۶.

۲. نقشی از حافظ، حاشیه ص ۲۳۴.

مورد تردید باشد؟

دشتی در کار مقایسهٔ حافظ با خیام نیز به‌رباعیاتی از خیام استناد می‌کند که در نسبت آنها به‌خیام جای شک بسیار هست. به‌یاد داشته باشیم که از خیام بیش از چهارده رباعی، که در متون نزدیک به‌عصر او آمده باشد، به‌دست نیامده است. آنچه به‌نام خیام آورده‌اند آثاری است از دیگران که از نظر سنخ فکری آن را به‌او نسبت داده‌اند. دشتی در بررسی «فکر خیام» در بسیاری از ابیات غزل‌های حافظ اندیشه‌ای می‌یابد و آن را تحت تأثیر خیام می‌داند و نتیجه می‌گیرد که «حافظ بیش از هر شاعری دیگر از خیام ارث برده است»[1] غافل از این که مسلّم نیست که اصلاً حافظ حتی یک رباعی از خیام را خوانده یا شنیده باشد!

و اما مهم‌ترین ایراد در کار دشتی در نقشی از حافظ آشفتگی مفاهیم است در ذهن او که با سهل‌انگاری و شتابزدگی می‌کوشد در مقام مقایسه صفاتی از شاعران دیگر را در شعر حافظ بیابد یا به‌حافظ نسبت دهد. گاه کار این انتساب‌ها و اتصاف‌ها و اختلاط‌ها به‌جایی می‌کشد که خواننده از درک نوشتهٔ دشتی فرو می‌ماند:

> در مسئلهٔ وحدت وجود و جبر، که هر دو اصل رایج شاعران صوفیه است، حافظ بیشتر قیافهٔ جلال‌الدین را پیدا می‌کند، ولی جلال‌الدین که با خیام مخلوط شده است و این خود منظرهٔ تماشایی است که خیام منفی و جلال‌الدین مثبت، خیام شکاک با مشرب دهری و مولوی سرشار از عشق و جذبهٔ الهی در حافظ با هم مخلوط شده و جبر مطلق را نمایش می‌دهند.[2]

ظاهراً مفاهیمی از قبیل وحدت وجود و جبر و اختیار که دشتی در آثار

---

۱. پیشین، ص ۲۵۷. ۲. پیشین، ص ۳۰۹.

شاعران متصوفه می‌بیند و گاه یکی و گاهی آمیزه‌ای از آنها را در دیگری می‌یابد مفاهیم رایجِ زمانهٔ این شاعران است که خواه‌ناخواه، کمابیش، در آثارشان منعکس است. بدیهی است که حدّ این مفاهیم نیز در شعر این شاعران قابل اندازه‌گیری نیست و گویا نیازی هم به‌این کار نیست!

اما فضیلت دشتی در نقشی از حافظ ـ همچنان که در آثار مشابه دیگرش ـ به‌تکرار یادآور می‌شود اعترافِ به‌این واقعیت است که تحقیق نقادانه نیاز به‌حوصله و وقت و «مطالعهٔ دقیق و منظم» دارد... که از «طبع گریزپای و ملال‌پذیر و فطرت سهل‌انگار» او بیرون است.

با این همه او خوش دارد یادداشت‌های خود را در حاشیهٔ دفتر و دیوان‌ها برای دوستانش به‌یادگار بگذارد. او چنین کرده و کتاب هایی خوشخوان از این دست فراهم آورده و خوانندگان بَسیار یافته است. می‌توان به‌تفنن آنها را خواند بی آن که از آنها توقع نقد ادبی روشمند علمی داشت.

سیری در دیوان شمس

دشتی این رساله را در پی نقشی از حافظ در ۱۳۳۷ نوشته است. نویسنده خود در یادداشت مقدمه می‌گوید که «این نوشته صورت لرزانی است از اثرهایی که دیوان شمس تبریزی در ذهن من گذاشته و انعکاس تصورات مبهمی است از سیمای روحانی جلال‌الدین محمد.»[1]

بنابراین، تکلیف خواننده از همین مقدمه روشن است که با نوشته‌ای سر و کار دارد که مانند آثار دیگر دشتی در این زمینه حاصل تأثرات شخصی اوست از غزلیات دیوان شمس مولانا جلال‌الدین و به‌تصریح خودش «در آن از تحقیقات تاریخی و ادبی یا شرح نشو و نمای فکر و بررسی نظریات دشتی در جواب محقق تصوف و عقاید متموج عرفا که از عهدهٔ فاضلان متتبع و پر حوصله ساخته است چیزی نمی‌یابید.»[2] خلاصه این‌که، به‌شرحی که می‌گوید، مقدمه‌ای است که به‌درخواست ناشری برمنتخبات دیوان شمس تبریزی نوشته و در پی آن مقاله‌ای است که به‌درخواست انجمن ملی یونسکو در برگزاری جشن هفتمین سدهٔ وفات

---

۱. دشتی، علی، سیری در دیوان شمس، تهران، ۱۳۸۰، ص ۹.

۲. پیشین، همان‌جا.

مولانا تهیه کرده بوده است. این کتاب در برگیرندهٔ این «یادداشت‌های پراکنده» است. دشتی خود یادآور می‌شود:

> برای نشان دادن حقیقت دیوان شمس تبریزی ناگزیر باید این کتاب دقیقاً و به‌طور منظم مطالعه شده، مطالب مختلفهٔ آن که جهات و جوانب گوناگون روح مولانا را نشان می‌دهد، طبقه‌بندی و به‌سبک کارهای فرنگیان فیش‌های عدیده از آن تنظیم گردد... و من با کمال صراحت و بدون فروتنی ساختگی اعتراف می‌کنم که این کار از حوصلهٔ تنگ و انرژی خاموش شدهٔ من ـ که هنگام روشنی هم در نقطه‌ای متمرکز نشده و صرف موضوع‌های مختلف می‌شد ـ ساخته نیست.[۱]

در یادداشت مقدمهٔ چاپ دوم نیز یادآور قصور خود در تجدید نظر فصل‌بندی کتاب شده؛ به‌عذر این که «این کار مستلزم زحمت و صرف وقت بود و با فطرت سهل‌انگار من سازش نداشت»[۲] پوزش خواهی کرده است.

به‌این ترتیب، خواننده درمی‌یابد که این کتاب نیز فرآورده‌ای است از نوع نقشی از حافظ که نباید آن را به‌عنوان یک اثر «تحقیق ادبی» یا «نقد ادبی» تلقی کرد، بلکه به‌تعبیر خود دشتی «یادداشت‌های پراکنده»ای است که او دور از آداب و ترتیب در حاشیهٔ غزل‌های دیوان شمس ثبت کرده و ذوق و شوق و حال خود را نمایانده است.

تفلسفات، شعریات

دشتی سیری در دیوان شمس را با تعریف و تفسیر شعر و موسیقی

---

۱. پیشین، ص ۱۰-۱۱.

۲. پیشین، ص ۱۲.

آغاز می‌کند و همین نکته او را به‌عالم تأملات فلسفی می‌کشاند ؛ تا آن‌جا که علم و عقل او در برابر درک زیبایی‌های شعر و موسیقی عاجز می‌ماند:

> راستی ما با همهٔ داعیه‌های مضحک عقل و حکمت در برابر این پدیدهٔ وحشتناک، این نمود غامض و معمای لاینحل عالم هستی، عاجز و بیچاره‌ایم و جز فرض و تخمین‌های کودکانه از خرد و دانش از ما کاری ساخته نیست... شبی به‌ساز گوش می‌کردم. از سیم‌های بیجان آن شعر و خیال بیرون می‌ریخت. شعری که در قالب محدود کلمات نمی‌گنجید و خیال‌هایی که در فضای تنگ عقل و ادراک جای نمی‌گرفت... سایهٔ پهناور یک خواب آرام‌بخش مرا فراگرفت. پلک‌های چشمم به‌روی هم افتاد. روی بال‌های گستردهٔ موسیقی به‌پرواز آمدم...[۱]

اما این حرف‌های سرشار از خیال و خلسه و شور و شیدایی چه ربطی با غزل مولانا دارد؟ دشتی که لاف عقل می‌زند چگونه یکباره خود را در برابر «معمای لاینحل عالم هستی» عاجز و بیچاره می‌بیند؟ پاسخ این است از آن‌جا که دشتی به‌غزلیات مولانا رویکردی عاطفی دارد، ناچار خود در دام عوالم حس و شور و عشق و شیدایی می‌افتد، حال آن‌که همو وقتی با معیار علم و عقل تذکرةالاولیای عطار را بررسی می‌کند به‌نفی و انکار آن بر می‌خیزد، زیرا که خرد و منطق او نمی‌تواند در تأثیر زیبایی افسانه‌های کرامات این اثر اقناع شود، ناچار با منطق علم و عقل آن را مردود می‌شناسد.[۲]

دشتی صفحاتی را در بیان «موسیقی دیوان شمس» سیاه کرده، اما جز

---

۱. پیشین، ص ۱۶.

۲. نگاه کنید به: مبحث نقد شعر صوفیه؛ همچنین مقدمه‌های شفیعی‌کدکنی بر زبور پارسی و اسرارالتوحید و مقاله ادراک بی چگونهٔ هنر، یاد شده.

بیان تأثرات عاطفی خود، با زبانی احساساتی، از علل و اسباب علمی موسیقایی غزل‌های مولانا چیزی نگفته است. علت آن آشکار است. او دانش و تخصص این کار را ندارد. حال آن که مقالهٔ «چندآوایی موسیقی در منظومهٔ شمسی غزلهای مولانا» با زبانی علمی راز و رمز موسیقی غزل‌ها را آشکار می‌کند.[۱]

در این بخش گاه دشتی به‌نکته‌هایی به‌درستی اشاره کرده، اما چون اهل اصطلاح نیست و به‌اعتراف مکرر خود در علوم بلاغت و عروض و بدیع و قافیه اجتهاد و تخصص ندارد، تعبیرش از موضوع خام و نارساست. به‌عنوان نمونه او می‌کوشد به‌قافیهٔ درونی میان مصراع‌ها اشاره کند که علت آن همراهی شعر با نواختن ضرب در هنگام سرایش شعر بوده که در این حال طبعاً مصراع‌ها تقسیم می‌شود و قافیهٔ درونی شکل می‌گیرد.

دشتی به‌جای این تعبیر می‌نویسد: «غزل‌هایی که قافیهٔ واحد ابیات آن را به‌هم مربوط نمی‌کند، بلکه هر بیتی قافیه‌ای جدا دارد، ولی یک ردیف در آخر هر بیت تکرار می‌شود، مانند:

چو به‌یاد کردگارم هله لبّ لبّم
سر و پا برهنه دارم هله لبّ لبّم
نه امیر و پادشاهم نه حریص مال و جاهم
نه اسیر خانقاهم هله لبّ لبّم»[۲]

یا به‌جای تحلیل فنّی از مسألهٔ تنوع اوزان و بحور عروضی در غزل‌های

---

۱. موسیقی شعر، شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ص ۳۸۷-۴۲۰.
۲. سیری در دیوان شمس، ص ۲۱.

مولانا یادآور می‌شود که غزل‌های مولانا برخوردار از بیست و دو وزن گوناگون است، در قیاس با غزل‌های سعدی که هیجده وزن و حافظ که دوازده وزن دارد. در مقام مقایسه می‌توان این تعبیر شفیعی‌کدکنی را با نظر دشتی سنجید:

> این پویایی و خیزابی بودن اوزان چندان چشم‌گیر است که بار دیگر مفهوم «بحر» را در ذهن با «دریا» مرتبط می‌کند، چنان‌که هزج او دریایی است و رمل او دریایی و «بحر» در معنی دقیق کلمه در شعر او دیده می‌شود. در صورتی که در غالب دیوان‌های شعر، «بحر» فقط بحرِ عروضند و هیچ آب و موجی در آن «بحر»ها دیده نمی‌شود.[۱]

دشتی به‌سبک خود از این مسالهٔ دقیق فنی چنین یاد کرده است:

> دیوان شمس دریاست. آرامش آن زیبا و هیجان آن فتنه‌انگیز است. مثل دریا پر از موج، پر از کف، پر از باد است. مثل دریا جلوه‌گاه رنگ‌های بدیع گوناگون است: سبز است، آبی است، بنفش است، نیلوفری است. مثل دریا آیینهٔ آسمان و ستارگان و محل تجلی اشعهٔ مهر و ماه و آفرینندهٔ نقش‌های غروب است. مثل دریا از حرکت و حیات لبریز است و در زیر ظاهر صیقلی و آرام دنیایی پر از تپش و پر از تلاش دارد.[۲]

چنین است که دشتی به‌جای تحلیل مبانی عنصر موسیقایی در دیوان شمس بیشتر «قطعه ادبی» می‌نویسد و احساسات شورانگیز خود را در عبارات شعرگونه بیان می‌کند.

---

۱. موسیقی شعر، ص ۴۰۰.

۲. سیری در دیوان شمس، ص ۲۳.

نخستین برخورد با مولانا

دشتی در این بخش از آشنایی نخستین خود با مثنوی جلال‌الدین محمد یاد می‌کند؛ این که در جستجوی داستان و قصه این کتاب را ورق می‌زده است، اما آغاز بی‌نظیر مثنوی «مثل کسی که برای نخستین بار باده نوشد یا سیگار کشد، سستی مطبوع و بی‌سابقه‌ای تمام نسج‌های بدنم را فراگرفت.»[۱]

دشتی اصالت مثنوی را در «شکل تعلیمی و درسی آن، در فراوانی اندیشه و آوردن تمثیل و شواهد گوناگون» می‌داند. در این که همه‌چیز در آن هست: «قرآن، تفسیر، حدیث، حکمت، تصوف، فلسفهٔ جهان‌بینی، امثال و حکایت‌های فراوان برای تقریب ذهن و تأیید مدعا... اما دیوان شمس‌تبریزی از مقوله‌ای دیگر است. دفتر عشق است، عشق به‌زیبایی، عشق به‌وجود مجرد، جهش به‌طرف کمال مطلق و مُثُل اعلی، پرواز به‌سوی نامحدود و لایتناهی...»[۲]

در این بخش دشتی به‌موضوعات گوناگون جبر و اختیار، معجزه و خرق عادت و تناقضاتی که در آراء جلال‌الدین محمد در این‌باره هست اشاراتی می‌کند، بی‌آن‌که بتواند توجیهی برای این تناقضات به‌دست دهد، جز این که یادآور شود «مثنوی در حال تعقل و به‌قصد ارشاد گفته شده و ازین‌رو گوینده نمی‌تواند از قیود سنن و معتقدات شایع محیط خود رها باشد... اما در دیوان شمس [مولانا] پیغمبر است، پیغمبر مرسل، ولی بدون تشریع. ارمیای نبی است، اما به‌جای ریختن لعن و نفرین نوید می‌دهد و امید می‌پراکند.»[۳] توجیه درست مسأله این است که مولانا به‌عنوان شاعر

---

۱. پیشین، ص ۲۹. ۲. پیشین، ص ۳۱. ۳. پیشین، ص ۳۲.

زیبایی کارش در همین گره زدن هر دو سوی متناقضات است و آزاد گذاشتن آدمی که در دو سوی این خط به‌هر سوی که می‌خواهد حرکت کند.[۱] اما می‌بینیم که دشتی در این بخش نیز جز بیان اوصاف کلی، معنی تازه‌ای که حل مسأله یا رفع ابهام کند، به‌دست نمی‌دهد.

قالب بی‌روح (ترجیح لفظ بر معنی)

این بخش از کتاب سیری در دیوان شمس بحثی است کلی دربارهٔ ماهیت شعر و تأملاتی است در این موضوع که از تعریف‌ها و تحلیل‌هایی که صاحب‌نظران ایرانی و غیرایرانی از گذشته تا به‌امروز در این‌باره کرده‌اند خالی است. تعریفی که خود دشتی دربارهٔ شعر به‌دست می‌دهد مبهم و نازل و بی‌اعتبار است. می‌گوید: «شعر جوهر سیّالی است که از مغز انسانی حسّاس تراوش می‌کند.»[۲]

بعد ازین «تعریف» به‌ارزیابی شعر خوب و بد می‌پردازد و «تناسب معنی و لفظ یا روح و قالب» را معیار ارزیابی خود قرار می‌دهد و تأکید می‌کند: «بر اشعاری که فاقد این دو رکن اساسی باشند نمی‌توان نام شعر اطلاق کرد»[۳] اما در نهایت، شاعری را که در شعر او «اندیشه» و «مضمون» باشد بر آن که تنها پختگی و استحکام زبانی را داراست ترجیح می‌دهد و از این‌رو عنوان «شاعر» را بر صائب برازنده‌تر از عنصری می‌داند.

دشتی در این بخش از نوشتهٔ خود به رضاقلی خان هدایت و مجمع‌الفصحای او نیز اشاره می‌کند و از این که او در کتاب خود از آثار

---

۱. موسیقی شعر، ص ۴۳۲.

۲. سیری در دیوان شمس، ص ۴۳.

۳. همان‌جا.

شاعران مدیحه‌سرا از فرخی و عنصری و انوری گرفته تا قاآنی و فتحعلی‌خان صبا مدایحی آورده و این آثار را «شعر» پنداشته انتقاد کرده است.

دشتی در پی این مقدمه به‌جلال‌الدین محمد می‌پردازد؛ از این که تناسب میان قالب و روح در دیوان شمس تبریزی نیست «دیوان شمس تبریزی از حیث معنی توانگر است، از حیث لفظ فقیر نیست، ولی انبوهیِ معنی و تراکم مفاهیم به‌گویندهٔ بزرگ مجالی برای پرداختن به‌لفظ و صیقل زدن به‌آن نداده است.»[۱] دشتی علت بی‌توجهی مولانا را به‌لفظ بیخودی و بی خویشتنی و ناهشیاری شاعر دانسته است که در حال جذبه و خلسه معانی از ذهنش بیرون می‌ریزد؛ در این‌حال «گوینده بر خویشتن تسلطی ندارد، دیگر چه رسد به‌مراعات موازین ادب.»[۲]

اما حقیقت این است که صورت و معنی در غزل‌های مولانا یک واحد اندام‌وار (Organic) به‌هم پیوسته است. زبان جلال‌الدین محمد در غزل متعهد ابلاغ شور و شیدایی و عشق و سرمستی و سودایی عارفانه‌ای است که از «موازین ادب» در می‌گذرد. با خوگر شدن با این جهان ذهنی و زبانی و همدلی با او نه تنها نارسایی و ناتوانی و ضعفی نمی‌یابیم، که در «چندآوایی موسیقی در منظومهٔ شمسیِ» غزل‌های او دلپذیرترین صدای شعر را می‌توانیم شنید.[۳]

تنها نکتهٔ درخور توجهی که در این بخش از مقالهٔ دشتی هست، نقل‌قولی است باریک‌بینانه از استاد فروزانفر که به‌تعبیرات تازهٔ مولانا در

---

۱. پیشین، ص ۴۷.　　۲. پیشین، ص ۴۸.
۳. نگاه کنید: موسیقی شعر، ص ۳۸۹-۴۲۰.

مثنوی و در دیوان شمس اشاره کرده و آن را موجب تمایز این شاعر از شاعران دیگر دانسته است: «در حدود ۷۵۰۰۰ ترکیب وصفی و اضافی در غزلیات مولانا هست که ۱۰۰۰۰ آن مخترع اندیشه و ضمیر مولاناست.»[۱] دشتی ابیاتی از غزل‌ها را در تأیید این نکته آورده است.

مبدع تعبیرآفرین

در ادامهٔ بحث پیشین دشتی در جستجوی ابداعات و بدایع تازهٔ مولانا ابیاتی می‌آورد و می‌کوشد تازگی و بداعت آنها را با اصطلاحات بدیعی و بلاغی بیان کند، اما چون بر این اصطلاحات آگاهی چندانی ندارد با عبارات مبهم و مکرر درصدد توضیح برمی‌آید. به‌عنوان نمونه در شرح این بیت: «بر مَثَل زاهدان جمله چمن خشک بود / مستک و سرمست شد از لب خمار تو» می‌نویسد:

> چمن که مست نمی‌شود. ابداع در همین است؛ و قوت زبان مولانا در این‌گونه تعبیرات است. مثل این که چمن موجود زنده‌ای است، ولی افسرده. باده او را به‌حال و نشاط می‌آورد و این باده هم شیرهٔ انگور نیست، لب معشوق است. عاشق جز دیدن معشوق چیزی نمی‌خواهد. باده و هر مخدر و مسکری برای انصراف است. آن چیزی که او را زنده و مست می‌کند لب معشوق است...[۲]

این همان صنعت مردم‌نمائی یا تشخیص (Personification) است که دشتی ظاهراً آگاهی از آن نداشته و به‌جای کاربرد این اصطلاح به‌توضیح

---

۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان، به‌نقل از دشتی، سیری در دیوان شمس، ص ۵۸.
۲. سیری در دیوان شمس، ص ۷۰.

نارسا ناگزیر شده است.[۱]

نمونه‌های گوناگون بسیار از غزل‌های مولانا در این بخش آمده که از نظر دشتی ارائهٔ بدعت‌ها و بدایع تازه موجب شده که غزل‌های دیوان شمس به‌قبول عامِ شعر شاعرانی چون سعدی و حافظ دست نیافته باشد.

عرفان در سیمای عشق

این بخش توضیح واضحاتی است که برمعلومات خواننده چیزی نمی‌افزاید. این که جلال‌الدین در غزل عشق و عرفان را به‌هم آمیخته حرف تازه‌ای نیست که خواننده نداند یا دیگران یادآور آن نشده باشند. دشتی این معنا را با تعبیرات شاعرانه به‌سبک خود مکرر می‌کند و در این که این شعر و غزل‌ها همه «آینهٔ روح» مولانا بوده او را با خیام قیاس می‌کند:

> با آن که دو گوینده در دو قطب مخالف قرار دارند ولی وجه مشابهت و قیاس این است که رباعیات خیام نیز صددرصد آینهٔ جان اوست، با این تفاوت که در اشعار خیام اندیشه و ارتعاش یک روح پر از قلق، پر از واقع‌بینی و بالنتیجه یأس‌آمیز هست و در دیوان شمس گردبادی از جذبه و شور به‌حرکت آمده است.[۲]

---

۱. استاد خانلری اصطلاح «تشخیص» را نمی‌پسندد و معتقد است که در زبان امروز فارسی این کلمه به‌معنی «باز شناختن» است و مفید این معنی نیست و به‌جای آن «مردم‌نمائی» را پیشنهاد می‌کند. در توضیح بیشتر یادآور می‌شود که «در علوم ادبی ما [این اصطلاح] معادل و تعریفی خاص ندارد و آن عبارت از نوعی استعاره یا مجاز است که به‌وسیله آن اشیا و معانی انتزاعی را انسان فرض کنند و اعمال و حرکات بشری را به‌آنها نسبت دهند.» خانلری، پرویز ناتل، **هفتاد سخن**، ج ۳، **از گوشه و کنار ادبیات فارسی**، تهران، ۱۳۶۹، ص ۱۳۸

۲. سیری در دیوان شمس، ص ۱۰۷.

این که شعر مولانا «آینهٔ روح» اوست کشفی نیست که نیاز به‌گفتن آن باشد. گویا شعر همهٔ شاعران آینهٔ روح ایشان است، امّا جلال‌الدین محمد چه ربطی به‌خیام دارد؟ چند رباعی منسوب به‌خیام که در آن تأملات فلسفی نومیدانه و دردمندانهٔ شاعر آمده تا چه حدّ با بیش از چهل هزار بیت غزلیاتی که دریایی از شور و شیدایی و شادی و امید را سرریز می‌کنند درخور قیاس است؟

کوزهٔ ادراکها تنگتر از تنگناست

این بخش با طرح افسانهٔ کرامات مشایخ و اولیا از اسرارالتوحید آغاز می‌شود و این که «نظیر این روایات سخیف و غیر معقول را در اطراف جلال‌الدین نیز نوشته‌اند.»[1] دشتی به‌عنوان شاهدی بر گفتهٔ خود روایتی را از افلاکی از زبان حسام‌الدین در حرکت جسد مولانا پس از غسل می‌آورد. هرچند که دشتی خود به‌این واقعیت اشاره می‌کند که استعداد قبول خرق عادت و ایمان به‌وقوع انواع حوادث غیر طبیعی منشأ نقل روایاتی از این قبیل شده، با این همه به‌درستی تأکید می‌کند که «این‌گونه روایات مولود طرز تعقل و دماغ افسانه‌پسند ماست. همان‌طور که در افسانه‌های ما علت و معلولی در کار نیست، خرق عادت و صورت گرفتن امور محال امری است جاری.»[2]

دشتی از افسانهٔ نخستین دیدار شمس تبریزی با جلال‌الدین محمد یاد می‌کند. این که در افسانه‌ها چنان به‌این دیدار رنگ معجزه داده‌اند که گویی در اثر همین دیدار فقیه قشری به‌عارفی وارسته و بلندپرواز بدل شده

---

۱. پیشین، ص ۱۳۲. ۲. پیشین، ص ۱۳۳.

است. حال آن که اطلاعات تاریخی حاکی از آن است که جلال‌الدین محمد پیش از این دیدار صرفاً فقیه و محدثی نبوده که با ظواهر شرعی سر و کار داشته باشد بلکه از جمله کسانی بوده که همچون ابوسعید ابوالخیر طریقت و شریعت را به‌هم می‌آمیخته‌اند. بهاءالدین ولد، پدر جلال‌الدین، نیز از این جماعت بوده و چنین مشربی داشته است. بنابراین درست آن است که شمس تبریزی به‌دیدار کسی رفته که با معارف صوفیه آشنایی کامل داشته و شعر می‌گفته و آوازهٔ او در شهر کوچک قونیه محصور نمانده، بلکه به‌آفاق بلاد اسلامی کشیده شده تا آن‌جا که شمس تبریزی را به‌دیدار او کشانده است.

به‌گمان دشتی از آن‌جا که جلال‌الدین محمد پیش از دیدار شمس تبریزی نیز غزل می‌گفته، و بسیاری از این غزل‌ها به‌کلمهٔ «خاموش» یا «خموش» ختم می‌شود، می‌توان دست به‌پژوهشی زد که با مطالعهٔ دقیق مضمون غزل‌ها سیر روحی و تحول فکری مولانا را مشخص کرد. از زمانی که گفت:

زاهد کشوری بدم صاحب منبری بدم
کرد قضا دل مرا عاشق و کف‌زنان تو

اشاره به‌پیشینهٔ وعظ و خطابهٔ خود می‌کند تا آن‌جا که پس از دیدار شمس می‌گوید:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

اما از آن‌جا که واقعیات زندگی در زبان هنرمندانهٔ سرشار از حس و خیال کمتر انعکاس می‌یابد مشکل بتوان حتی سایه‌ای از سیر تحول

فکری شاعر شوریده‌ای چون مولانا را در شعر و غزل‌هایش یافت؛ به‌ویژه آن‌که غزل مولانا حاصل لحظه‌های بی‌تابی و بی‌خویشتنی اوست.

اشراق به‌جای دلیل

در این‌جا نیز حرف تازه‌ای نیست، جز همان‌ها که خود می‌دانیم و دیگران نیز مکرر گفته‌اند: زبان مولانا تکلف‌پذیر نیست، صدای جان است، خردستیز است، بیرون ز کفر و دین است... و برای هر مورد شواهد گوناگون به‌دست می‌دهد.

طوفان و آرامش

در این فصل از تناوب هیجان و آرامش در روح مولانا می‌گوید که بازتاب آن را در غزل‌هایش می‌توان دید. به‌گمان دشتی این حالت‌ها ربطی به‌شمس تبریزی و دیدار او ندارد. چه بسا غزل‌هایی که پیش از این دیدار سروده شده و سرشار از شور و شادی است و غزل‌هایی که در پی این دیدار گفته شده اما از آرامش شاعر خبر می‌دهد. «گویی خود وی نیز متوجه این حالت بوده و آن را به‌صرع یا یک نوع جنون موقتی و ادواری مانند می‌کند:

باز فروریخت عشق از در و دیوار من
باز ببرید بند اشتر کین دار من
باز سرِ ماه شد نوبت دیوانگی‌ست
آه که سودی نداشت دانش بسیار من

این «سرِ ماه» کی بوده و موج جذبه چه هنگامی برجان وی مستولی

می‌شده است کسی نمی‌داند...

من سرِ هرماه سه روز ای صنم　　بی‌گمان باید که دیوانه شوم
هر که را در سر غم شاهی بود　　دم به‌دم او را سرِ ماهی بود

«مثنوی، دفتر پنجم»

دشتی در این‌جا از سرودن غزل‌های مولانا در حال سماع و بی‌خویشتنی می‌گوید و به‌تأثیر موسیقی در برانگیختن جذبهٔ روحی مولانا اشاراتی می‌کند. این که یکی از تعریف‌های شعر را «تجلّی موسیقایی زبان» دانسته‌اند و ساختمان عروضی غزل‌های دیوان شمس را تحت تأثیر یک نوع جاذبهٔ موسیقایی به‌وقت سماع گفته‌اند در پژوهش یکی از صاحب‌نظران به‌صورت روشمند و علمی آمده است[1]؛ اما دشتی نیز در این‌جا دریافت‌های خود را باز می‌گوید و به‌سبک خود قلم‌انداز یادداشت‌های خود را همراه با شواهدی از قول و غزل‌های مولانا عرضه می‌کند.

آنچه مسلم است این که همیشه محرکی جلال‌الدین محمد را به‌شعر گفتن بر می‌انگیخته است. این محرک البته بیرون از حس و فکر نیست. حس او تحت تأثیر جذبه و سماع موسیقی است و فکر او برانگیخته از مساله‌ای فلسفی، مثلاً در قضیهٔ جبر و اختیار یا وجوب فریضهٔ حج. دربارهٔ جبر و اختیار از دیدگاه مولانا دشتی بر آن است که «جلال‌الدین مانند قاطبهٔ عرفای ایران مایل به‌جبر است، ولی پیوسته در حال جزر و مد... این عقیده که از دو قطب مخالف فلسفی و مذهبی آغاز می‌شود، در ذهن

---

۱. شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۸۹-۴۲۰.

مه‌آلود صوفیان به‌شکلی پیچیده و غیر قابل تمایز مخلوط شده است.»[۱] دشتی به‌سبک خود با بهره گرفتن از ابیات شعری مولانا توضیحاتی می‌دهد که چندان موضوع را روشن نمی‌کند.

خلاصهٔ دیدگاه جلال‌الدین محمد در مسالهٔ جبر و اختیار این است که مولانا تردیدی ندارد که انسان صاحب اختیار است، چون اگر راه صواب را بر نمی‌گزید درخور اجر و پاداش نبود. از سوی دیگر مولانا به‌دخالت خدا در امور دنیا و حدوث برخی وقایع و تعلیق یا بسط اختیارات بشری تصریح دارد.[۲] به‌عبارت دیگر او بر آن است که حکم الهی در برخی مواقع تکمیل‌کنندهٔ اختیارات بشری است و موجب خیر و صلاح اوست، هرچند که آدمی قادر به‌درک این اجتماع نقیضین نباشد، اما به‌اعتقاد مولانا اولیای صاحب بصیرت می‌توانند راز و رمز و حکمت جبر و اختیار را درک کنند.[۳]

دربارهٔ فریضهٔ حج چندین غزل و بیت هایی پراکنده در دیوان شمس دیده می‌شود که از رفتن مکه به‌طرز قوی و صریح انتقاد می‌کند. به‌گمان دشتی «این شجاعت و صراحت از قوّت ایمان اوست و قطعاً موجباتی باعث گفتن آنها شده است، از قبیل سؤال مرید یا طعن به‌ریاکارانی که برای خودنمایی به‌خانهٔ خدا روی آورده‌اند... اشخاص آلوده به‌ظلم و تعدی، با نفوس تیره و اهریمنی می‌خواهند با رفتن مکه برای خود تشخص و تعینی درست کنند.»[۴]

دشتی در این زمینه نیز بیت‌ها و غزل‌های معروفی از مولانا به‌دست

---

۱. سیری در دیوان شمس، ص ۱۹۴.

2. Lewis, Franklin, *Rumi, Past and Present East and west*, Oxford, 2000, P.411.

۳. نگاه کنید به‌زیبایی کار مولانا در گره زدن دو سوی متناقضات، موسیقی شعر، ص۴۳۲

۴. سیری در دیوان شمس، ص ۱۹۲.

می‌دهد، اما معلوم نیست او که زیر عنوان «طوفان و آرامش» گویا می‌خواسته از لحظات بی‌تابی دریای جان بی‌قرار مولانا و در پی آن صحو و سکون او سخن بگوید و آثار این لحظات را در غزل‌های او نشان دهد چگونه یکباره به‌تأملات فکری و فلسفی او پرداخته است که خود مبحثی جداگانه است و صاحب‌نظران در این‌باره کتاب‌ها و مقاله‌های بسیار نوشته‌اند. تنها می‌توان گفت دشتی در مقاله‌های پژوهشی و نقد ادبی خود انضباط لازم را برای وقف و تمرکز موضوع در یک محدودهٔ معین ندارد. ناچار کار او گاه به‌پراکنده‌گویی می‌کشد. او خود نیز به‌این نکته آگاه است:

> من نتوانسته‌ام آنچه را در اندیشه‌ام گذشته است بیرون ریزم. خود اعتراف می‌کنم آنچه در این یادداشت‌ها نوشته شده از قبیل پریدن از این شاخ بدان شاخست و هنوز آن نقطهٔ اساسی که جلال‌الدین را از دیگران متمایز می‌کند روشن نشده است.[۱]

روح پهناور

نکته‌هایی که در این بخش می‌آید، همان‌گونه که از این عنوان پیداست، گسترده و پراکنده است. مبحث خاصی نیست که موضوع آن با مباحث دیگر کتاب متفاوت باشد. ادامهٔ همان یادداشت‌های پیشین است که از قلم خیال‌پرداز دشتی در بحث از غزل‌های مولانا نوشته شده است. این که حدود هفتاد هزار بیت رباعی و غزل و مثنویِ جلال‌الدین محمد همه سرشار از اندیشه‌های رنگ‌رنگ است که از «جان سرگردان» او نشان دارد با ارائهٔ نمونه‌هایی از غزل‌ها تصویر شده است. از غزل‌هایی که از عالم کشف و اشراق نشان دارد و نقش‌های عجب و صورت‌های شگفت را

---

۱. پیشین، ص ۲۱۲.

می‌نمایاند تا لحظه‌هایی که از جوش و التهاب فرو می‌افتد و گفته‌هایش رنگ حکمت و تعقل می‌پذیرد. خلاصه این که انبوهی مفاهیم و وسعت تخیل به‌زبان شاعر گونه‌گونیِ تعبیر می‌بخشد تا آن‌جا که گاه فهم تصورات و تعبیراتش که به‌زبان رمز در آمده، حتی برای آشنایان با این عوالِم، دشوار می‌شود.

اما دشتی با آن که شواهد بسیاری از غزل‌ها می‌آورد و نکته‌های پراکندهٔ زیادی در رمز و راز اندیشه‌های مولانا می‌گوید اما جز طرح حرف‌های شاعرانهٔ گاه دلنشین نمی‌تواند حتی گوشه‌ای از چهره اندیشهٔ جلال‌الدین محمد را نشان دهد. مشکل، گذشته از برخورداری از «اهلیت و صلاحیت» کار، همان است که دشتی خود به‌آن تصریح می‌کند:

> صورتی که دیوان شمس تبریزی از جلال‌الدین محمد در ذهن ما منعکس می‌کند درست قابل وصف نیست. یا لااقل باید اعتراف کنم من نمی‌توانم با نداشتن روش (متد) و نظم در مطالعه وجوه ذهنی خود را بازپس فرستم. این‌گونه کارها را نمی‌شود سرسری گرفت. به‌طور تفنن و با صرف کمترین وقت، در عین حال پرداختن به‌مشغولیات گوناگون دیگر، نشان دادن یکی از بزرگترین گویندگان جهان میسر نیست. من خود می‌دانم که تاب کار منظم و جدی، یعنی صرف دو سه سال وقت و جستجوی کامل در دیوان شمس تبریزی و طبقه‌بندی اشعار آن و استخراج مطالب زیادی که جنبه‌های گوناگون روح مولانا را نشان دهد ندارم.[۱]

به‌راستی کمتر کسی از «محققان» و «منتقدان ادبی» معاصر ما این‌چنین با واقع‌بینی و انصاف از کار خود انتقاد کرده است.

---

۱. پیشین، ص ۲۳۰.

در قلمرو سعدی

خط منحنی

دشتی در اولین گفتار خود در کتاب در قلمرو سعدی، که به‌آن عنوان «خط منحنی» داده گویا قرار است دربارهٔ اسرار بلاغت سعدی بگوید، اما خود اعتراف می‌کند: «نشان دادن سرّ تفوق زبان سعدی برای اهل فن شاید میّسر باشد ولی برای من دشوار است.»[1] به‌این ترتیب چون دشتی «اهل فن» نیست، کمابیش جز تکرار همان اصطلاحات کلی و مبهم تذکره‌نویسان پیشین حرفی نزده و کشفی نکرده است.

دشتی در توجیه عنوان «خط منحنی» به‌رأی اینشتین (Einstein) استناد می‌کند که خط منحنی را، که قسمتی از دایره است، جانشین ابعاد نامتناهی قرار داده، او نیز می‌پندارد که «میان خط منحنی و زیبایی تلازمی و یا لااقل تناسبی هست.»[2] دشتی در توصیف این پندار خود به‌خاطره‌گویی می‌پردازد؛ از جاده‌های کوهستانی سویس و ساووا و انحناهای آن می‌گوید و اینَ خاطره، صحنه‌های پاتیناژ (Patinage) و موسیقی و حرکات اندام انسانی و خطوط منحنی آن را به‌یادش می‌آورد و از آن‌جا به‌یاد

---

۱. در قلمرو سعدی، تهران، ۱۳۸۱، ص ۳۱.

۲. پیشین، ص ۴۷.

«دیدگان حریص خود» می‌افتد که همچنان دنبال «انحنا» می‌رفته، از خطوط منحنی اندام گرفته تا قوس ابرو و لب و دهان و چانه و بینی، تا انحنا در خلق و رفتار و جاذبه و سحر زن در نرمی خوی و انعطاف او، تا سیاستمدارانی «توانا» که «منحنی خُلقی» داشته باشند و «مردم موفق» که از قابلیت انعطاف و انحنا برخوردار باشند و صدای موسیقی و آواز و خط نستعلیق و کاشی‌های مسجد شیخ لطف‌الله و قالی‌ها و مینیاتورهای ایرانی و سرانجام زبان غنایی سعدی همه رازشان در «خط منحنی» است!

به‌قصد بیان بلاغت سعدی به‌راستی به‌این حرف‌ها، به‌این سیر تداعیِ معانی و خیال‌پردازی که جریان سیال ذهن خود را سرریز کرده و آسمان و ریسمان را به‌هم بافته و از ری و روم و بلخ و بغداد گفته، و در واقع هیچ نگفته، می‌توان نام «نقد ادبی» داد؟ تنها نکته‌ای که دشتی در این بخش به‌درستی گفته توجه به‌قانون تحول زبان است که مشمول تغییر تلفظ کلمات و قواعد دستور زبان نیز می‌شود و سعدی، که گاه انحراف از هنجار زبان متداول نیز در شعر و نثر او دیده می‌شود، ضابطه و معیار زبان فارسی زمانه است. اما دشتی از این فرضِ درست به‌این نتیجهٔ غلط رسیده است که می‌گوید:

> پس از سعدی تحول محسوس در زبان پیدا نشد و اگر پس از حافظ تغییراتی در آن روی داده به‌سوی ضعف و سستی بوده است[1]

چنین نیست. پس از سعدی زبان فارسی دستخوش تحولات بسیار شده و حاصل آن زبان امروز فارسی است که به‌نسبت زمانهٔ سعدی سادگی و رسایی بیشتر یافته است.

---

۱. در **قلمرو سعدی**، پیشین، ص ۵۶.

اما یکی از آنچه دشتی در مبحث سخن سعدی و اسرار بلاغت او باید می‌گفت و نگفته مسالهٔ آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) در حوزهٔ قاموسی و نحوی زبان فارسی است که بنا به‌تعبیر منتقد صاحب‌نظر معاصر ما موجب «رستاخیز کلمات» و در نهایت آفرینش «شعر» است که در این قلمرو سعدی استاد است.[۱]

ابداع سعدی

در پی «خط منحنی» دشتی در این بخش می‌کوشد از نوآوری سعدی در نثر بگوید؛ اما تنها اشاره‌ای به‌پیشینهٔ نثر فارسی پیش از گلستان سعدی، کتاب تاریخ وصاف و تباهی نثر آن می‌کند و توضیح واضحاتی از این قبیل که:

> سراسر گلستان نثری است ساده و منزّه از حشو و در عین حال مرصّع به‌شعر و آیات و امثال، بدون این‌که در عبارات آن تعقیدی روی دهد و به‌نقل مطلب خللی رسد.[۲]

دشتی سادگی نثر سعدی را حاصل سادگی فکر او می‌داند. گذشته از این سادگی فطری طبیعت ذهن اوست که در «غور مباحث علمی و فلسفی فرو نیفتاده و چون خیام و ناصر خسرو و حافظ دچار تأملات شک‌انگیز نشده و از این‌رو در ذهن و روح او غموض مسائل فلسفی سایه نینداخته است.»[۳]

این بخش پایان می‌یابد بی‌آن‌که هیچ نکتهٔ تازه‌ای از ابداع سعدی در

---

۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، **موسیقی شعر**، ص ۲۸-۳۶. نویسنده به‌نمونه‌هایی از شگردهای زبانی سعدی اشاره کرده و شواهدی آورده است.

۲. در **قلمرو سعدی**، ص ۶۹.

۳. پیشین، ص ۶۷.

سبک نثر او، زبان و واژگان و ساختار صرفی و نحوی آن، مطرح شود. جز آن که «چیزی که در آن شک ندارم این است که پاکی اسلوب و روشنی بیان و ایجاز آن همیشه می‌تواند سرمشق منشیان قرار گیرد.»[1] نکته‌ای که البته درخور شک است؛ زیرا نثر سعدی، با همهٔ سادگی، نثر مسجع و موزونی است با صنعت بسیار در عبارت و درج آیات و احادیث و اشعارِ متناسب با حکایات گلستان. این نثر به‌عنوان یکی از نمونه‌های درخشان نثر کلاسیک فارسی می‌تواند مطالعه شود، اما نمی‌تواند آن‌گونه که دشتی می‌انگارد «برای همیشه سرمشق قرار گیرد.»

در این بخش خواننده انتظار دارد مطلبی دربارهٔ تأثر سعدی از شاعران پیش و یا تأثیر او بر شاعران پس از خود بخواند، اما جز نقل‌قول‌های پراکنده از شعرهای سست و گفته‌های بی‌بنیاد تذکره‌های مونس‌الاحرار و دولتشاه چیزی نمی‌یابد. هرچند که ظاهراً غرض از نقل آن شعرها و گفته‌ها اثبات کمال فصاحت و بلاغت سعدی است.[2]

تنها نکته‌ای که دشتی در این بخش به‌آن اشاره دارد این است که سعدی «به‌ابتکار در مضمون شهره نیست... ولی طرز بیان و شیوهٔ سخن او به‌خودِ او اختصاص دارد.» این نکته نیز بلافاصله مورد چالش قرار می‌گیرد که «مضمون‌ها تا چه حد به‌شاعر تعلق دارد؟ و آیا مضمون و مفهوم است که به‌شاعر تعلق دارد یا طرز تعبیر؟»

این مسأله البته مبحث کهنه و مکرری است که فرمالیست‌های روسی نیز به‌آن عقیده داشته‌اند که مضمون، کمابیش یکسان است. آنچه در طول تاریخ دگرگون می‌شود صورت (Form) است نه محتوی (Content).

---

۱. پیشین، ص ۷۲.　　۲. پیشین، ص ۸۵.

به‌عبارت دیگر، این زندگی است که دگرگون می‌شود و صورت‌های ادبی را دگرگون می‌کند.[۱]

دشتی پس از بحثی در این زمینه، با اشاره به‌این که «نمی‌توان به‌طور قطع و روشن بدین مطلب شک‌پذیر رسید» آن را رها می‌کند و بر سادگی گفتار سعدی تأکید می‌کند، هرچند که دلایل ادبی و بلاغیِ این سادگی را نیز ناگفته می‌گذارد، زیرا که در حوزهٔ دانش و تخصص او نیست.

یکی از شگردهای دشتی در نقد و بررسی شعر شاعران قیاس آثار دو شاعری است که از نظر مضمون و اندیشه و صورت و سبک شعری نه تنها شباهتی ندارند که در تضاد با یکدیگر نیز هستند. شاید او از راه قیاس ضدین می‌خواهد به‌ماهیت ادبی شاعر مورد نظر خود پی ببرد و خواننده را با آن آشنا کند. این قیاس‌ها از قبیل برابر نهادن سعدی با خاقانی و سعدی با ناصر خسرو است که از آن‌جا که دور از موازین و مبانی علمی نقد ادبی صورت گرفته و به‌نتیجهٔ دلخواه نرسیده مورد انتقاد دیگران نیز قرار گرفته است.[۲]

دشتی قیاس خاقانی و سعدی را با انشائیات شاعرانه‌ای آغاز می‌کند که زبان آن به‌کار نقد نمی‌خورد و هیچ کمکی به‌روشن شدن چهرهٔ این دو شاعر نمی‌کند:

> سعدی جویبار مترنمی است که با زمزمهٔ جوان از میان چمنزارهای معطر می‌گذرد و خاقانی رود کف‌آلودی که با غوغا راه

---

1. Erlich, Victor, *Russian Formalism*, 1980.

۲. نگاه کنید به: دشتی، علی: تصویری از ناصر خسرو، به‌اهتمام مهدی ماحوزی، تهران، ۱۳۷۹، ص ۶ و دهقانی، محمد، پیشگامان نقد ادبی، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۳۳.

خود را از لابلای تخته‌سنگهای ناهموار باز می‌کند.[۱]

توضیحات مکرر دشتی در این بخش توضیح واضحات است؛ این که ذهن و زبان خاقانی در قصیده و غزل پیچیده و دشوار و دیریاب است و در سعدی ساده و آسان. دشتی در توجیه ساده و آسان نبودن زبان خاقانی از عاملی یاد می‌کند که در شرح احوال خاقانی نوشتهٔ محققان معتبر دیده نشده و آن این که به‌تعبیر دشتی «یکی از عوامل دشواری زبان خاقانی از آن‌روست که فارسی‌زبان مادری او نبوده و به‌نیروی تحصیل و مطالعه و تبحر در لغت و ادب بر آن مسلط شده است.»[۲]

راست است که خاقانی از مادری نسطوری تبار است که اسلام آورده، اما هیچ‌گونه روایتی در دست نیست که زبان مادری او فارسی نبوده باشد. فکر و زبان دشوار خاقانی را می‌توان محصول شخصیت و منش او دانست که هم تخلص پر آوازهٔ او (خاقانی) و هم بیان پر تکلف او را که پر از خودنمایی و فصل‌فروشی است، ناشی از احوال روحی عقده‌آمیز او دانسته‌اند.[۳] ازین‌روست که شاعر خود کاربرد آن همه کنایات و تلمیحات و صنایع ادبی و اصطلاحات علمی و عقلی و نقلی را، که فهم شعرش را دشوار می‌کند، دلیلی بر امتیاز و تشخص آثار از شاعران دیگر دانسته و از تحقیر و بدگویی و بدزبانی در حق همگنان کوتاهی نکرده است. در حالی که استاد فروزانفر «پوشیدگی آرا و افکارِ سادهٔ» خاقانی را «حاصلِ بسیاری اطلاع و احاطهٔ او بر لغات فارسی و عربی و اصطلاحات فلاسفه و اطبا و دقت ادبی او در ترکیب الفاظ» می‌داند و معتقد است «سبب دوری و

---

۱. در **قلمرو سعدی**، ص ۹۱.
۲. پیشین، ص ۹۴.
۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، **با کاروان حله**، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۸۹.

ناآشنایی به‌دیوان او ازجهت الفاظ و کیفیت تعبیرات اوست که بر اصول علمی و ذوقی متکی است و پسندیدهٔ ارباب فضل تواند بود و در برابر عامه که مقدمات دریافت آن لطایف و دقایق را حاصل نکرده‌اند از آن ابیات فاضلانه برخودار نمی‌گردند.»[۱]

تنها راه برای نشان دادن خصلت‌ها و خصوصیات ذهن و زبان خاقانی و سعدی، که به‌نظر دشتی می‌رسد مضمون‌های مشابهی است که از زبان این دو شاعر روایت شده و البته که زبان غزل در روایت سعدی ساده‌تر، زیباتر و دلپذیرتر جلوه می‌کند. اما نکته‌ای که دشتی از آن غافل مانده این است که هنر خاقانی در قصیده‌سرایی است که از نظر سخنوری و بیان پر طنطنه و تکلّف‌آمیز البته که متمایز از زبان ساده و فروتن سعدی است.

انوری و سعدی

در مقایسهٔ این دو شاعر دشتی بیشتر بر انوریِ قصیده‌سرا تأکید دارد، تا آن‌جا که سهم این شاعر را در تاریخ غزل فارسی از یاد می‌برد و توانایی او را در ماهیت زبان تغزل فرو می‌گذارد. در حالی که استاد فروزانفر انوری را پیشرو سعدی در غزل شناخته و سبک اختراعی او را حاصل نزدیک کردن بیان شعری به‌محاورهٔ عمومی دانسته است.[۲]

هرچند دشتی نیز یادآور می‌شود که «انوری قطعی‌ترین و روشن‌ترین مرحلهٔ تکامل غزل به‌شمار می‌رود و سعدی را در رسیدن به‌ذروهٔ کمال آن کمک کرده است»[۳]، اما او نمی‌تواند بر این ادّعا توجیهی عالمانه بیاورد، در

---

۱. سخن و سخنوران، تهران، ۱۳۵۰، ص ۶۱۵.
۲. سخن و سخنوران، ص ۳۳۳-۳۳۴.
۳. در قلمرو سعدی، ص ۱۱۶.

حالی که شفیعی‌کدکنی در بررسی ماهیت تأثیر انوری بر سعدی در زبان غزل تحلیلی دقیق و قانع‌کننده آورده و زبان غزل را بیشترین و قالب غزل را کمترین آثار این تأثیر شناخته است. او برای نشان دادن چگونگی موارِد تأثیر در زبان شعر به‌استفادهٔ سعدی از حروف اضافه در زبان غزل اشاره می‌کند و با ارائهٔ شواهدی از آن تأکید می‌کند «این نکته‌ای است که بی‌هیچ تردیدی آن را از انوری آموخته است.»[۱] نکتهٔ دیگر «جمله‌های معترضهٔ بسیار طبیعی و زنده‌ای است که در متن شعر او به‌تکرار دیده می‌شود و از این لحاظ هیچ شاعری جز سعدی با او قابل مقایسه نیست.»[۲]

اما مهم‌تر از زبان غزل مایه و مضمون غزل است و ارائهٔ طبیعی مضمونِ حسی و تجربی شاعرانی چون رودکی و فرخی و منوچهری در شعر که با توصیف مظاهر زندگی و طبیعت، گل‌ها، درخت‌ها، ابر و برف و باران و موسیقی و شادی و شراب در انوری ادامه می‌یابد و در سعدی به‌اوج می‌رسد. پس از اوست که «روحیهٔ بیمار و آزارجوی و آزاردهندهٔ معشوق خیالی، و حتی وهمی، اندک‌اندک جَای آن را می‌گیرد و البته رشد و گسترش تصوف در این تحول نقش آشکار دارد»[۳] و به‌گفتهٔ یکی از دانشمندان «به‌تدریج مضامین و تخیلات در شعر شاعران ایرانی دگرگون می‌شود. بیان حس شادی و سرخوشی از مظاهر حیات به‌صورت تأمل و تفکر و ستایش از موجودات ذهنی و دور از دسترس در می‌آید و عاشق کام‌جو به‌موجودی ذلیل و زبون بدل می‌شود که می‌خواهد از هرچیز، از جمله از تمنای بهشت، به‌خاطر یک لحظهٔ دیدار و حتی یک سخن

---

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، مفلس کیمیافروش، تهران، ۱۳۷۲، ص ۵۷.
۲. پیشین، ص ۴۵.
۳. پیشین، ص ۵۵-۵۶.

مهرآمیز معشوق درگذرد.»[۱]

در مقایسهٔ انوری و سعدی یکی از نکته‌های مهمی که دشتی آن را از یاد برده تسلط انوری بر علوم و معارف عصرش است که فهم قصیده‌های او را مشکل کرده، در حالی که شعر سعدی به‌همان سادگی و آسانی که در قالب غزل آمده در قصیده‌های او نیز شکل گرفته است.

نکتهٔ دیگر این که انوری در سرودن قصیده‌های مدیحه‌آمیز، که خود آن را «شعر باطل» می‌خواند، استاد مسلم بوده است. با توجه به‌این که شعر هنری است کلامی و انوری بر فنون و صناعات سخنوری، که در معیار زمانه «هنر» شناخته می‌شده، آن‌چنان توانا بوده که اگر کسی «پارسی شناسد و بهای او» نمی‌تواند در برابر این «معماری کلمات» و «هندسهٔ ترکیب الفاظ» احساس شگفتی نکند.[۲] بنابراین، این حرف دشتی که انوری را شاعر مفلوکی تصور می‌کند که «برابر امیری ترک و مستبد ایستاده مدیحه‌سرایی می‌کند»[۳] اگر از نظر نفی و انکار مدیحه‌سرایی درست باشد از دید هنر شاعری انوری قابل قبول نیست. اگر سعدی در مدیحهٔ خود نیز با دلیری شاه و امیر و حاکم زمانه را نصیحت و دلالت می‌کند این فضیلت البته در مدایح انوری نیست، زیراکه سعدی در نظامی با استبداد متمرکز به‌حالت تأمل و تفکر و ستایش از موجوداتِ از نوع استبداد عصر انوری زندگی نمی‌کند. در دورهٔ مغول از فشار استبداد دینی بازمانده از عهد سلجوقی کاسته شده و به‌سعدی آزادی گفتار بیشتر داده

---

1. Yarshater, Ehsan, *The Persian Presence in the Islamic* world, Cambridge University Press, U. S. A, 1998, P. 98.

۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا، مفلس کیمیافروش، ص ۴۰.

۳. دشتی، علی، در قلمرو سعدی، ص ۱۱۵.

است.[۱] از این گذشته، از یاد نباید برد که شاعران ایرانی در قرون وسطا نیز همانند هنرمندان دیگر جهان در حمایت شاهان و امیران و حاکمان می‌زیسته‌اند و شعر خود را بر ایشان عرضه می‌کرده‌اند و خشنودی ایشان را در نظر داشته‌اند. تنها با توجه به‌این واقعیت تاریخی است که باید دید مدایح شاعرانی چون انوری و سعدی در چه پایه و مایه‌ای بوده است. دشتی در بررسی خود در بخش «انوری ـ سعدی» از توجه به‌این نکات غافل مانده و تنها به‌مقایسهٔ ابیاتی برخوردار از شباهت‌هایی لفظی و معنایی بین این دو شاعر بسنده کرده است.

ناصر خسرو ـ سعدی

قیاس دشتی در باب ناصر خسرو و سعدی را نیز مانند مقایسهٔ خاقانی و سعدی باید «مع‌الفارق» دانست، تا آن‌جا که خود دشتی نیز به‌آن اشاره دارد: «وجه اشتراکی میان این دو نیست تا این تداعی معانی صورت گیرد. سعدی خداوند غزل است و ناصر خسرو قصیده‌سرا.»[۲]

در پاسخ به‌پرسش دشتی در این‌باره که «چرا از روزی که در نیمه تاریکی‌های ذهنم طرحی از سعدی پدید شد پیوسته شبح ناصر خسرو با وی همراه بود؟»[۳] همان‌گونه که در مقایسهٔ سعدی با خاقانی یادآور شدیم باید این تداعی معانی را از نوع «تضاد» دانست؛ دشتی از راه قیاس ضدین می‌کوشد مشخصات فکری و سبکی سعدی را در قیاس با ناصر خسرو بیشتر آشکار کند، اما همان‌گونه که در بیشتر بررسی‌های دشتی دربارهٔ

---

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، مفلس کیمیافروش، ص ۹۳-۹۴.
۲. دشتی، علی، تصویری از ناصر خسرو، ص ۶۶.
۳. در قلمرو سعدی، ص ۱۵۱.

شاعران می‌بینیم در این مقایسه نیز دشتی از سرِ ذوق و قلم‌انداز اشاراتی به‌وجوه افتراق آشکار دو شاعر می‌کند، بی آنکه هیچ حرفی از خصوصیات اجتماعی عصر دو شاعر به‌میان آورد و تحول فکری و روحی ناصرخسرو را از خوشباشی و شادخواری در روزگارِ نوجوانی‌اش در عهد مسعود در دربار خراسان تا روی آوردن او در چهل سالگی به‌حکمتِ باطن و تحمل رنج و تلخکامی زندان و تبعید در یمگان بررسی کند.

با این همه دشتی اشاراتی به‌تفاوت ذهن و زبان دو شاعر دارد، اما در اشتراکات آن دو به‌راه خطا می‌رود، آن‌جا که می‌گوید: «در سعدی و ناصرخسرو داعی مذهبی قوی است. هر دو متدین و متشرع و در قالب عقاید دینی خود محصور و اسیرند.»[1] چنین نیست. در سعدی دیانت تمایلی فردی و اخلاقی است، حال آنکه در ناصرخسرو رسالتی اجتماعی و سیاسی است. گرایش به‌مذهب سنت در ذهن سعدی آن‌چنان با اعتدال و آسانگیری همراه است که به‌گفتهٔ خود دشتی «هم بر قتل مستعصم ندبه می‌کند و هم قاتل وی را می‌ستاید.»[2] اما ناصرخسرو چنان به‌مذهب اسماعیلیه دل‌بسته که پیروان هر دین و مذهب دیگری را نادان و خر و گاو می‌داند، سهل است، از تغزل و ستایش زن و زیبایی می‌پرهیزد و حتی خنده را حاصل «بی‌خردی» می‌داند.[3]

دو جهانِ فکری و عاطفی چنین متفاوت هرگز درخور قیاس نیست. جهان سعدی سرشار از روشنی و قول و غزل و عشق و شور و شادی و زندگی است، در حالی که جهان ناصرخسرو آکنده از تاریکی وعظ و

---

۱. پیشین، ص ۱۵۹. ۲. پیشین، ص ۱۵۶.

۳. خنده از بی‌خردان خیزد، چون خندم / چو خرد سخت گرفته است گریبانم (دیوان به‌اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۹۶)

خطابه و زهد و پند است. گرایش سعدی به‌دین حاصل تمایل متعادل به‌اصول اخلاقی و انسانی است، اما ایمان مذهبی ناصرخسرو همهٔ اصول فکری و عقیدتی او را دربارهٔ انسان و جهان و رفتار و روابط انسانی می‌سازد. او مانند همهٔ «مؤمنان» تنها ایمان خود را درست و بر حق و «خردمندانه» می‌داند و راه و روش و دین و آیین دیگران را عین گمراهی و «بی‌خردی» می‌شناسد. این تفاوت بنیانی در بینش و منش دو شاعر طبعاً در زبان و معنای آثار هر دو دیده می‌شود. در زبان سعدی لفظ و معنی تعادل دارند، اما در ناصرخسرو معناست که مورد نظر است. معنایی همانند خطبه‌های مذهبی در قالب الفاظی دشوار و درشت و سخت و سنگین که معانی فلسفی و کلامی و اخلاقی را ابلاغ و تبلیغ می‌کند. زبان سعدی حتی هنگام وعظ و نصیحت هم نرم و آرام و مهربان است، حال آن‌که زبان ناصرخسرو در همه حال تحکم‌آمیز و آمرانه و درشت و پرخاشجوست.

نکتهٔ دیگری که دشتی در قیاس ناصرخسرو و سعدی از آن غافل مانده این که اگر سعدی در قصیده به‌مدح می‌پردازد، مدحی است معتدل که آمیخته به‌پند و هشدار است، اما قالب قصیده نزد ناصرخسرو یکسره وقف تعلیم و تبلیغ است. گویا ناصرخسرو شعر را وسیله‌ای برای ترویج و تبلیغ مذهب خود می‌دانسته، در حالی که شعر نزد سعدی بیان حالات نفسانی و حدیث حس و حال اوست.

خلاصه این که دشتی در قیاس میان ناصرخسرو و سعدی در کتاب در قلمرو سعدی بسیاری نکته‌هاست که فروگذاشته است. شاید مجال سخن در این بخش از کتاب تنگ بوده، گرچه در رسالهٔ مستقل دیگر دشتی که

تصویری از ناصر خسرو نام دارد نیز تصویر شاعر به‌تمامی ترسیم نشده است.

ترجیع‌بند سعدی

در این بخش، دشتی، جمال‌الدین‌بن عبدالرزاق اصفهانی، شاعری غیر قابل قیاس با سعدی را یافته و به‌مقایسهٔ ترکیب‌بند او در مدح پیامبر با ترجیع‌بند معروف عاشقانهٔ سعدی (بنشینم و صبر پیش گیرم/ دنبالهٔ کار خویش گیرم) پرداخته است و از قول کسی می‌نویسد که وزن مشابه و قافیهٔ یکسان از چند بند جمال‌الدین اصفهانی با ترجیع‌بند سعدی قرینه‌ای است بر این که سعدی به‌اقتفای شاعر نامدار اصفهان رفته و شعر خود را متأثر از آن سروده است.[۱]

هرچند که دشتی این بار نیز در جدال با راوی خیالی یادآور می‌شود که اگر سعدی در سرودن ترجیع‌بند خود تحت تأثیر جمال‌الدین بوده باشد از شأن او نمی‌کاهد، «زیرا قالب و شکل آن را گرفته ولی موضوع را تغییر داده است»، با این همه معلوم نیست غرض دشتی از طرح این «قیاس مع‌الفارق» چه بوده است. آخر چه نسبت است میان ترجیع‌بند عاشقانه‌ای که بسیاری از ابیات آن به‌علت شور و شیرینی و سادگی و روانی در زبان فارسی حکم مَثَل را پیدا کرده با ترکیب‌بندی با مضمون مذهبی در مدح پیامبر اسلام که مانند مدایح معمول و مشابه آن گوینده، به‌تعبیر خود دشتی، «شوری و جذبه‌ای در سرودن آن نداشته است» و در نتیجه ناشناخته مانده «و حتی به‌قدر ترجیع‌بند همشهری چند قرن بعدی خود،

---

۱. در قلمرو سعدی، ص ۱۷۱.

هاتف، شهرت نیافته است.»[۱]

بنابراین، در این‌جا نیز گویا دشتی می‌خواسته با نوعی قیاس به‌نتایج دلخواه خود در اثبات برتری شعر سعدی بر شاعران دیگر برسد و آن را با انشائیاتی از این قبیل که «ترجیع‌بند سعدی مثل زمزمهٔ جویباری مترنم به‌گوش می‌رسد و شخص آن را مانند آب گوارایی می‌نوشد»[۲] پایان دهد.

معاصران سعدی

اشارات دشتی در این بخش از در قلمرو سعدی به‌همامِ تبریزی، عراقی و اوحدالدین کرمانی و نقل ابیاتی از ایشان روشنگر هیچ موضوع و مطلب تازه‌ای از سعدی و سه تن شاعر معاصر او نیست. به‌راستی معلوم نیست همام تبریزی یا اوحدالدین کرمانی، به‌کنار، حتی شیخ فخرالدین عراقی با غزل‌های متوسط عارفانه چه ربطی با سعدی آفرینندهٔ هنرمند گلستان و بوستان و سرایندهٔ هفتصد غزل زیبای عاشقانه دارد؟

گویا غرض دشتی از طرح این سه شاعر به‌عنوان معاصران سعدی و به‌کار بردن همان شیوهٔ معروف خاص او، یعنی مقایسه با شاعران دیگر، نشان دادن فضیلت سعدی است و رسیدن به‌همان جواب مقدّر که «همه گویند ولی گفتهٔ سعدی دگرست.» دشتی در مقایسهٔ همام و اوحدالدین با سعدی حرفی نمی‌زند که درخور یاد کردن باشد، جز مقایسهٔ ابیاتی از آن دو که با زبانی ناتندرست به‌اقتفای سعدی رفته‌اند و ناکام مانده‌اند، اما دشتی در بحث از عراقی و مقایسهٔ او با سعدی موضوعی را مطرح می‌کند که به‌تعبیر خود او مسأله را «احساس» می‌کند، اما نمی‌تواند «بیان» کند. آن مسأله این است: زبان سعدی در شعر، با همهٔ سادگی، به‌گفتهٔ دشتی

---

۱. پیشین، ص ۱۷۴. ۲. پیشین، ص ۱۷۷.

«ریزه‌کاری‌های نامحسوس» دارد که آن را از زبان گفتگو فراتر مـی‌برد و بدل به«شعر» می‌کند، حال آن‌که سادگی زبان عراقی «شعر او را بـه‌نثر و حتی به‌زبان گفتگو مانند می‌کند.»[۱]

به‌راستی این «لطیفهٔ نهانی» که دشتی می‌گوید: «من احساس می‌کنم و نمی‌توانم به‌طور صریح و قطعی و مشخص بیان کنم» چیست؟ این «لطیفهٔ نهانی» که شعر ازو خیزد همان «خیال» است که حاصل تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است.[۲] این همان معنایی است که حکمای گذشتهٔ ایران، کسانی مانند ابوعلی سینا و خواجه نصیر طوسی آن را به«کلام مخیل» تعبیر کرده‌اند و غرض آن را «خیال‌انگیزی» دانسته‌اند. اما دشتی از آن‌جا که ملاک و معیارش در نقد شعر همان «ذوق» اوست و آگاهی و تخصصی هم در این مباحث ندارد بیت‌هایی از عراقی و سعدی را در برابر هم می‌گذارد و نتیجه می‌گیرد:

> مثل این که دو جور سادگی هست. سـادگی طـبیعی و ابـتدایـی و سادگی خواسته‌شده و با قوهٔ هنری آفریده شده... یقین دارم آنچه خواسته‌ام بگویم نتوانسته‌ام بیان کنم و از این‌رو باز به‌ایراد شاهد دیگری متوسل می‌شوم.[۳]

شاهدهایی که دشتی از عراقی برای بیان منظور خود می‌آورد به‌آسانی مسأله را روشن می‌کند: کاربرد صنایعی از قـبیل انـواع تشـبیه، اسـتعاره، مجاز، رمز و گونه‌های متفاوتی که صور خیال را می‌سازد. در زبان سعدی این صنایع چنان به‌سادگی به‌کار گرفته شده که خواننده متوجه صنعتگری

---

۱. پیشین، ص ۱۸۲.
۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۲.
۳. در قلمرو سعدی، ص ۱۸۴.

سعدی نمی‌شود و در عین حال از تاثیر آن، که همان «خیال‌انگیزی» و در نهایت «احساس شعر» است، برکنار نمی‌ماند.

عراقی می‌گوید: «مُهر مِهر دلبری بر جان ماست/ جان ما در حضرت جانان ماست.» سعدی همین مضمون را چنین می‌پردازد: «ترک دنیا و تماشا و تنعم گفتیم/ مُهر مِهری‌ست که چون نقش حجر می‌نرود.»

نوع گویاتری که در مورد سعدی و عراقی می‌تواند شاخص «زبان شعر» و «زبان نثر» و در نتیجه ارزش هنری کار آن دو باشد، این است: سعدی می‌گوید: «گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه/ به‌آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد» همین مضمون را عراقی با اقتباس از مصراع اول سعدی چنین باز می‌گوید: «گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه/ سفید کردن آن نوعی از محالات است.»

ناگفته پیداست «زبان» که مواد و مصالح خام آن، مجموعه‌ای از کلمات است و می‌تواند موجد «شعر» یا «نثر» باشد در گفتهٔ عراقی تنها موجب ایجاد معنایی به‌نثر شده و وزن و قافیه هم تأثیری در این تغییر معنا نداشته است. به‌عبارت دیگر عراقی معنایی غیر شعری را با وزن و قافیه به«نظم» آورده، در حالی که سعدی همان معنا را به‌زبان «شعر» بیان کرده است.

و این نکتهٔ باریکی است که دشتی در بخش معاصران سعدی و در بررسی مقایسهٔ عراقی و سعدی آن را حس کرده اما نتوانسته بیان کند.

گلستان

دشتی بحث خود را دربارهٔ گلستان سعدی با نقلی از نوشتهٔ رالف والدو امرسون (Ralph Waldo Emerson) (۱۸۰۳-۱۸۸۲) نویسنده و شاعر

امریکایی در قرن نوزدهم آغاز می‌کند. امرسون کشیشی بود که در اثر اختلاف با مقامات کلیسا کار خود را رها کرد و با سفر به‌اروپا و مطالعهٔ آثار ادبیات اروپا افکار دینی خود را گسترش داد و مقاله‌هایی دربارهٔ فلسفهٔ ایده‌آلیستی خود و بر ضد فلسفهٔ مادی امریکایی منتشر کرد.

آنچه دشتی به‌نقل از کتاب گنجینهٔ ادبیات آسیایی از امرسون نقل می‌کند درخور بحث است. از این قبیل که «امرسون کتاب گلستان را یکی از اناجیل و کتب مقدسهٔ دیانتی جهان می‌داند و معتقد است که دستورهای اخلاق آن قوانین عمومی و بین‌المللی است.»[۱] این نقل‌قول دشتی اشاره‌ای است به‌مقدمه‌ای که امرسون بر ترجمهٔ فرانسیس گلدوین (Francis Gladwin) نوشته است و گلستان را «یکی از کتاب‌های مقدس جهان» خوانده است.[۲]

ناگفته نماند که امرسون فارسی نمی‌دانسته و از خلال ترجمه‌های نه چندان خوب دربارهٔ سعدی چنین داوری کرده است.[۳] گلستان با آن که دارای بعضی مضمون‌های تربیتی و اجتماعی است که می‌تواند فراتر از زمان و مکان قرار گیرد، با این همه احکام اخلاقی آن که به‌صورت پند و اندرز در قالب کلمات قصار آمده در حدی نیست که از آن بتوان به‌عنوان «کتاب مقدس» یاد کرد و پیروی از دستورهای اخلاقی آن را لازم و قطعی دانست. گلستان به‌عنوان یک اثر ادبی قرون وسطایی ایرانی در متن

---

۱. پیشین، ص ۱۹۹.

2. *The Gulistan or Rose Garden*, by Musle-Huddeen Shaik Sady of Sheeraz, translated from the original by Francis Gladwin with a preface by R. W. Emerson, (Boston, Tiknor and Fields, 1865).

۳. جهانپور، فرهنگ، «سعدی و امرسن»، ایران‌نامه، واشنگتن، س ۳، ص ۶۹۰-۷۰۴.

تاریخی خود قابل مطالعه است و گفته‌های سعدی نیز نمایندهٔ افکار و مقتضیات و مناسبات انسانی زمانهٔ اوست و نمی‌تواند بر احوال همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها، از جمله زمانه و سرزمین امروزین ما، قابل انطباق باشد. گذشته از این سعدی برخلاف کتاب‌های مقدس که عواقب تخلف از اوامر و نواهی را به‌دنیای دیگر محول کرده‌اند خیر و مصلحت آدمیان را در نیکی و پرهیز از بدی در همین جهان می‌داند.

در جایی دیگر از این نوشته آمده: «گلستان در طی قرون متمادی کتاب درسی و قرائتی کلیهٔ مدارس اسلامی بوده و وقتی انگلیسی‌ها به‌هندوستان دست یافتند مأمورین آنها بهترین طریقی که برای دست‌یابی به‌روحیات غامض و کیفیت افکار و بینش هندیان مسلمان پیدا کردند همانا مطالعه در مندرجات گلستان بود.»[1]

چنین نیست. اگر گلستان «در طی قرون متمادی کتاب درسی و قرائتی کلیهٔ مدارس اسلامی بوده» به‌عنوان متنی برای آشنایی بیشتر با زبان و ادبیات کلاسیک فارسی از آن بهره‌برداری می‌شده است. از این رو نکته‌ای که باید بر آن تأکید ورزید این است که «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیزست و طیبت‌آمیز» و ارزش و اعتبار گلستان بیش از آنچه در مضمون گفتار آن باشد در زیبایی‌های کلامی و شیرینی گفتار و «فصاحت و بلاغت» آن است. از این‌رو این ساده‌اندیشی است که مأموران انگلیسی برای دست‌یابی بر افکار هندیان مسلمانِ معاصر خود متن ادبی چند قرن گذشتهٔ شاعر و نویسندهٔ ایرانی را مطالعه کرده باشند.

گفته‌های دیگر این بخش از نوشته‌ای که دشتی به‌نقل آن پرداخته

---

۱. در قلمرو سعدی، ص ۲۰۰.

جملگی از حرف‌های سست و بی‌بنیاد و تعارفاتی است که برخی از ادیبان ما برای اثبات دعوی‌های خود از زبان بزرگان علم و ادب ملل دیگر نقل می‌کنند بی‌آن‌که در مضمون این گفته‌ها تردید و تأمل کنند.

دشتی در بخشی از بحث خود در باب گلستان به‌طرح آراء انتقادی خود بر نظریات سعدی در حکمت عملی و زندگی مدنی پرداخته و کوشیده از آنچه که در حکایات گلستان ناسازگار با عقل و منطق خود دیده انتقاد کند.

مشکل دشتی در این انتقادات این است که گلستان را نه یک متن هنری و ادبی که یک اثر تئوریک در اخلاق دیده که غرض آن تهذیب رفتار و عادات عامهٔ مردم در زندگی روزانه است. با آن که دشتی گاه خود یادآور این نکته می‌شود که «نمی‌توان آن را کتابی تربیتی و یا اخلاقی نام نهاد» با این همه ایرادهایی که بر آن می‌گیرد و تضاد و تناقض‌هایی که در آن می‌یابد کمابیش همه بر محور اصول اخلاق انسانی است. دشتی از یاد می‌برد که حکایات گلستان در نهایت مجموعه‌ای است پراکنده از یادداشت‌های سفرهای سعدی به‌اقالیم عالم که به‌تعبیر خودش «کلمه‌ای چند به‌طریق اختصار از نوادر و امثال و شعر و حکایات و سیَر ملوک ماضی» در آن درج کرده و غالب گفتار او طرب‌انگیزست و طیبت‌آمیز. بنابراین هرگونه استدلال عقلی و منطقی در باب آن و جستجوی نکته‌هایی متناقض و منافی با اخلاق انسانی، آن هم براساس معیارهای مدنیت امروزی، نادرست است.

از یاد نباید برد که سعدی راوی حکایاتی است که هر چند واقع‌گرایانه نباشد متأثر از اعتقادات و باورهای عامهٔ مردم همزمان خود (قرن هفتم

هـجری قـمری/ سـیزدهم مـیلادی) است «بـه‌عادت مألوف و طـریق معروف.» طبیعی است که شیخ بزرگوار، با همهٔ بینش و بصیرت و سعهٔ صدر، نمی‌تواند از آن اعتقادها و بـاورها بـر کـنار بـماند. او مـانند هـمهٔ شاعران کلاسیک بیش از آنچه آثارش بـازگوکـنندهٔ نـفسانیات و زنـدگی شخصی‌اش باشد، بازتاب‌دهندهٔ سنت‌های گذشته است[1]؛ خاصه این که موعظه‌های خود را در حدیث و حکایتش «به‌شهد ظرافت بـرآمـیخته» و خواسته با شیرینی گفتار و حسن فصاحت و بـلاغت کـتابی بـپردازد کـه «متکلّمان را به‌کار آید و مترّسلان را بلاغت افزاید.»

اما دشتی با آن‌که خود یادآور می‌شود که به گلستان نباید به‌عنوان متنی در تعلیم و تربیت اخلاق نگاه کرد، با این همه چنین به‌نظر مـی‌رسد کـه مجموعهٔ انتقادهای او بر حکایات گلستان از نظر اخلاق، اخلاق زمانهٔ ما، ایراد شده است. از جمله حکایت عشق معلم و شاگرد سعدی را هرچند با عباراتی از این قبیل که «در نظر مردمان آن زمان امری عادی و جاری بوده است» توجیه می‌کند، با این همه یادآور می‌شود: «با نظر مـدارا مـی‌توان قضیه را چنین توجیه کرد که هنگام جـوانـی انسـان در مـعرض ایـن‌گونه لغزش‌هاست... اما امر غیرقابل تفسیر و توجیه این است که چرا این عمل را در ایام کهولت در کتاب ارجمندی چون گلستان، که برای تهذیب اخلاق نگاشته است، نقل می‌کند.»[2] ظاهراً دشتی از یاد می‌برد که خود قبلاً گفته گلستان با «حکایتهای گوناگون وضع اجتماعی ایران و طرز فکر و آداب جاریه را نشان می‌دهد، ولی نمی‌توان آن را کتابی تربیتی و یا اخلاقی نام

---

۱. موحد، ضیاء، سعدی، تهران ۱۳۷۳، ص ۴۱.

۲. در قلمرو سعدی، ص ۲۲۲.

نهاد... متناقضات و حتّی گاهی مطالب مخالف اخلاق و مباین مصالح اجتماع و حتی منحرف از روش و نیت خود سعدی در آن به‌چشم می‌خورد.»[۱]

حکایت عشق معلم به متعلم سعدی یادآور عشقی است که افلاطون در رساله‌های فدروس و سمپوزیوم از آن سخن می‌گوید و غرض او عشق میان دو همجنس، عشق میان دو مرد، است که از آن‌جا که خالی از شائبهٔ شهوت و هوس است شریف‌تر و روحانی‌تر از عشق میان مرد و زن است[۲] هرچند یکی از پژوهشگران این‌گونه تمایلات شهوانی و گرایش‌های جنسی مابینِ جنس‌های مذکر را با مفاهیم اِروس افلاطونی و فیلیای ارسطویی متفاوت می‌داند[۳] و معتقد است که در ذهنیات سعدی غرض از این‌گونه عشق دلبستگی‌های نفسانی گذرا و ناپایدار مابین مردان پیر و جوان با پسران است که پس از رشد و بلوغ پسران فروکش می‌کند. این‌گونه تمایلات را باید به‌عنوان بچه‌بازی، کودک‌بارگی، غلام‌بارگی یا لواط‌گری (Pederasty یا Pedophilia) شناخت و با همجنس‌گرایی (Homosexuality) اشتباه نکرد.[۴] همین نویسنده در انکار تأثیر رسم غلام‌بارگی ترکان بر سعدی می‌نویسد:

> ظاهراً زمینه‌های روانی و اخلاقی مناسب برای پذیرش این‌گونه انحراف‌ها ـ حتی در شاعران، فیلسوفان، روشنفکران و سرآمدان جامعه نظیر سعدی و سایر شاعران بزرگ آن دوران ـ فراهم بوده وگرنه این‌گونه تمایلات جنسی نابهنجار را به‌افراد عادی جامعه

---

۱. پیشین، ص ۲۰۳.
۲. انوری، حسن، گلستان، تهران، ۱۳۷۷، مقدمه، ص ۸.
۳. صاحب‌جمعی، حمید، عشق در گلستان، آمریکا، ۱۳۸۵، ص ۶۱.
۴. پیشین، ص ۶۴.

نمی‌توان تحمیل کرد چه رسد به‌سرآمدان جامعه.[۱]

با این همه از این واقعیت تاریخی نمی‌توان چشم پوشید که عاملی تاریخی سبب شده است که این‌گونه معانی در ادبیات فارسی گسترش یابد و این خصوصیت از ادب دورهٔ قبل، یعنی قرن چهارم و پنجم، به‌شعر دوره‌های بعد انتقال یابد، زیرا عشق به‌همجنس، که اغلب معشوق غلامی ترک و سپاهی است، موضوع عمومی گویندگان این عصر است و کار همجنس‌بازی در مشرق ایران، که مرکز انتشار ادب و شعر دری است، در این عصر امری شناخته و آشکار بوده است.[۲] صاحب‌نظر دیگری در تایید این موضوع چنین نوشته است:

> در آن دوره حکام و امرا در جنگها به‌خانواده‌های مغلوب شبیخون می‌زدند و کودکان نرینه و مادینهٔ آنان را می‌ربودند و برای آن که از نتیجهٔ عمل خود سودی برده باشند از پسر زیبا همان توقعی را داشتند که از دختر زیبا دارند. طبقات پایین چون با زنان معاشرت نداشتند ناچار انحراف به‌سوی غلامان پیدا می‌کردند و طبقات بالا برای آن که در لذت حیوانی تنوعی حاصل کرده باشند این انحراف‌در آنان پیدا می‌شد و این امر از طبقه‌ای به‌طبقهٔ دیگر

---

۱. پیشین، ص ۱۱۷-۱۱۸.

۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، **صور خیال در شعر فارسی**، ص ۳۰۵. مؤلف در توضیح بیشتر از قول ثعالبی در **ثمارالقلوب**، به‌نقل از جاحظ، می‌گوید: «سبب شیوع این کار در میان مردم خراسان و عادت ایشان بدین کار این بوده که ایشان در جنگ‌ها بسیار شرکت می‌کردند و چون نمی‌توانستند زنان و دوشیزگان را به‌میدان جنگ ببرند ناگزیر غلامانی را با خود می‌بردند تا در تهیهٔ مئونهٔ زندگی ایشان را یاری کنند و چون کار ماندن غلام با خواجهٔ خویش در جنگ به‌طول می‌انجامید و در همهٔ احوال همراه او بود ایشان را که در تنگنای شهوت بودند وادار کرد که به‌غلامان روی آورند و در سفرها بدین کار عادت کنند و چون به‌منازل خویش بازگشتند این میل در ایشان ریشه دوانده بود...»

رسوخ پیدا می‌کرد. صوفیان می‌گفتند از آداب مرید یکی آن است که تزویج نکند وگرنه کارشان به‌رسوائی می‌کشد (رسالهٔ قشیریه، ص ۲۰۳) و اگر هم تزویج می‌کنند پس از آن که دست‌گیرنده‌ای برای پل صراط ایجاد کردند باید زن را رها کنند (سیرة ابن‌خفیف، ص ۲۲۴). در قابوسنامه امیری به‌پسر خود پند می‌دهد که تابستان را میل به‌غلامان کن و در زمستان میل کن به‌زنان (قابوسنامه، ص ۷۵). امیری دیگر وقتی غلام زیبایش اسیر می‌شود می‌گوید این مصیبت برای من از مصیبت از دست رفتن مملکت بالاتر است (ابن‌اثیر، ۴۹۵-۴۹۸). شاعری همچون منوچهری گوید:

غلام و جام می را دوست دارم
نه جای طعنه و جای ملام است
همی‌دانم که این هر دو حرام است
ولیکن این خوشی‌ها در حرام است

صاحب کتاب‌النقض (ص ۶۴۱) گوید: «شاهد بازی حرام است و همه پیران و زاهدان کنند». وقتی فقها با این اوضاع روبرو می‌شدند ناچار بودند فتوائی بدهند که نه سیخ بسوزد نه کباب، لذا برخی از فقها غلام غیر مملوک را منع و غلام مملوک را تجویز کرده‌اند (طبقات‌الشافعیه، ج ۳، ص ۱۸)

چنین وضعی امر تعلیم وتعلم را دشوار می‌ساخت. بسیاری از علمان پسران بی‌ریش را به‌درس خود راه نمی‌دادند و بسیاری از طالبان علم ناچار بودند که ریش مصنوعی بگذارند و به‌مجلس درس حاضر شوند و در بسیاری از موارد هم معلمان و مدرسان خود دل به‌گرو این شاهدان رعنا می‌دادند... در آن محیط چشم‌ها و گوش‌ها از این‌گونه مطالب پر بود و سعدی هم جسته گریخته

داستانی را که این امر را می‌رساند در گلستان آورده است.[۱]

چنین است که با توجه به‌واقعیات تاریخی زمانه می‌توان از این موضوع درگذشت؛ خاصه آن که سعدی در این حکایات همواره راوی مانده است و هیچ شاهدی در دست نیست که این حکایات تجربهٔ شخصی او بوده باشد. از این‌رو از مضمون روایاتی چون حکایت یادشده یا عشق بین راوی و شاهد پسری در ایام جوانی و یا حکایت قاضی همدان، به‌خاطر شیرین‌زبانی و زبان‌آموزی آن، می‌توان چشم پوشید و آن را نمایش واقعیات زمانه انگاشت. یک نکته را نیز از یاد نباید برد و آن این که گویا شرم‌ستیزی خصلت ذاتی ادبیات طنزآمیز ایران و جهان است. در بیان مطایبات و لطایف نمی‌توان به‌حسن و قبح موضوع یا هنجارهای اخلاق حاکم و آداب و سنن موجود اندیشید.

و اما تضادها و تناقضاتی که دشتی در بررسی حکایات سعدی می‌بیند از قبیل لعن ملاحده و حکایت در باب همسایهٔ جهود، که آن را منافی شعار نوع دوستانهٔ سعدی می‌داند، یا گفتهٔ بوذرجمهر بر موافقت رأی پادشاه که دشتی آن را پندی ماکیاولی می‌داند (حال آن که دشتی قبلاً ماکیاولی و کتاب پرنس او را ستوده است)[۲] هریک درخور بررسی و پاسخ است.

---

۱. محقق، مهدی، رای صاحب‌نظران دربارهٔ قلمرو سعدی، شاعری دیرآشنا، دمی با خیام، تهران، ۱۳۴۶.

۲. «کتاب پرنس با همهٔ بدنامی، کتاب باارزشی است، زیرا ماکیاول اوضاع عصر خود را در نظر گرفته و روش و سیاستی را که «شاه» و «زمامدار» برای نگهداری خود، حفظ دودمان خویش، رفتار با همسایگان و رقبای خود باید به‌کار ببرد شرح می‌دهد و نسبت به‌اوضاع اواخر قرون وسطی و آغاز قرون جدید آراء صائب و خردمندانه‌ای دارد.» در قلمرو سعدی، ص ۲۰۴.

سعدی اگر ملاحده را با عبارت «لَعَنَهُم اللهُ عَلیٰ حِدَه» یاد می‌کند گذشته از رعایت سجع «با یکی از ملاحده» از یاد نباید برد که سعدی از طلاب مدرسهٔ نظامیهٔ بغداد بوده که محمد غزالی در آن‌جا تدریس می‌کرده است. غزالی با حمایت خواجه نظام‌الملک در مخالفت با خلفای فاطمی، که سلسلهٔ شیعهٔ اسماعیلی و رقیب خطرناک برای خلافت عباسی بودند، ایشان را «ملاحده» می‌خواند و سعدی تحت تأثیر «امام مرشد» و سنّت رایج ایشان را لعن می‌کند.

در حکایتی دیگر طعنهٔ راوی به‌همسایهٔ جهود که نشان‌دهندهٔ اکراه ناسزاوار مسلمانان از همسایگی با ایشان در آن عصر است و یا تأیید رأی پادشاه از جانب بزرگمهر به‌جای قبول نظر وزیران که به‌قولی در آن مصلحت وقت و صیانت نفس بیشتر رعایت شده است تا جستجوی حقیقت[1] همه از تأثیر عقاید و سنت‌های زمانه حکایت دارد. در این باره توضیح محقق صاحب‌نظر درخور توجه است:

> سعدی در محیطی پرورش یافته که نظامی فاسد را به‌زور سنت‌های کهن می‌خواسته‌اند نگه بدارند و برای این منظور باید افکار عامه را تخدیر کنند؛ کلام اشعری که متکی به‌جبر است یگانه ایدئولوژی بود که این منظور را تامین می‌کرد؛ لذا در مدارس نظامیه خواندن آن اجباری بود. هرکس مبانی کلام اشعری در اندیشه‌اش رسوخ می‌یافت و وضع موجود را به‌مصداق «لیس فی الامکان احسن مماکان» بهترین وضع می‌دانست. او تن به‌قضا می‌داد و هرگونه بدبختی و مذلت را به‌عنوان قضای محتوم تحمل می‌کرد. اگر مورد ستم قرار گرفت معتقد بود که چاره‌ای جز دعا

---

۱. یوسفی، غلامحسین، گلستان، تهران، ۱۳۶۸، مقدمه، ص ۳۴.

ندارد، زیرا در همان سنت‌ها به‌او تحمیل شده که بر امیر سفاک و ستمگر نباید شورید و فقط باید او را دعا کرد. متملقان و چاپلوسان و مخنثان راه را بر فرزانگان و خردمندان بسته بودند. فلسفه و منطق که روشنگر اندیشه بود تعطیل و زندقه به‌شمار می‌آمد. کتب علمی و فلسفی دستخوش نهب و حرق می‌گشت و کار بدان‌جا کشیده بود که خردمندی همچو کمال اسماعیل آرزو می‌کند که خداوند عادل کافری را مسلط کند تا آنان را از شر مسلمانان ظالم و فاسق برهاند:

ای خداوند هفت سیاره/کافری را فرست خونباره. در چنین جوامعی تعجب نیست که سعدی هم بر مستعصم ندبه کند و هم هلاکو را ستایش گوید. آن روز او مظهر سنت‌های کهن بود امروز این. نه رفتن او به‌اختیار و قدرت ما بود و نه آمدن این.»

دربارهٔ لعن سعدی به‌ملاحده می‌گوید:

مقصود از ملاحده الموتیان هستند. گرچه به‌بعضی از آنان اعمالی نسبت می‌دهند که حاکی از کفر و الحاد می‌باشد ولی سعدی در این تشنیع متأثر از محیط خود می‌باشد، محیطی که خلفای بنی‌عباس با تسلط کامل بر مردم حکومت می‌کردند و این تسلط خود را متکی به‌حق معنوی و روحانی کرده بودند. یعنی می‌گفتند ما همان اولوالامرانی هستیم که خداوند گفته است: اطیعوا الله و اطیعوا الرسول و اولی الامر منکم (سورهٔ نساء، آیه ۶۲) پس از آن که فاطمیان در مصر به‌خلافت رسیدند تشکیلات منظم تبلیغاتی ترتیب دادند و داعیان و مبلغان به‌اطراف عالم فرستادند و جنایات و فجایع برخی از خلفای عباسی را به‌مردم نمایاندند و بنیاد روحانیت و معنویت آنان را متزلزل کردند. خلفای عباسی برای جبران این شکست ناچار شدند که نخست نسبت آنان را به‌پیغمبر انکار کنند و به‌مردمی مجوسی اهوازی برسانند و

دیگر آنکه اعمال زشت و نکوهیده به‌آنان نسبت دادند و پیروان آنان را به‌کفر و زندقه و الحاد متهم کردند تا آن که مقام خلیفةالهی آنان بدون رقیب و مزاحم باشد.[۱]

با شناختی که از سعدی و طبع معتدل و منفعل او داریم باید پذیرفت که داوری‌های او ناگزیر تحت تأثیر مناسبات اجتماعی و عادات زمانهٔ اوست. سعدی دارای طبع ستیهنده و پرخاشگر نیست که همچون ناصرخسرو علیه ستم پادشاهان و امیران و تزویر فقیهان و نادانی عامهٔ مردمان بشورد و فریاد کند. او در نهایت هشدار می‌دهد و نصیحت می‌کند.

گذشته از این، باید توجه داشت که این تضاد و تناقضی که در آراء سعدی در گلستان می‌بینیم حاصل انبوهی خاطرات پراکنده و یادداشت‌های سیر و سفرهای سی و چند سالهٔ اوست. او عالمی منطقی و حکیمی فلسفی نیست که در تدوین حکایت گلستان به‌مثابهٔ تألیف کتابی نظری در علم منطق و اخلاق عمل کرده باشد. او سخنوری است شیرین‌زبان که یادمانده‌های پراکندهٔ خود را دستمایهٔ «گفتار طرب‌انگیز» و «طیبت‌آمیز» خود می‌کند تا سخن نغز و دلنشین بگوید که البته از نکتهٔ ظریف و معنی لطیف نیز خالی نباشد.[۲]

دشتی در پایان نقد و بررسی خود از گلستان به‌دو حکایت «مشت‌زن» و «جدال با مدعی» می‌پردازد و براین صناعت سعدی تأکید می‌کند که هنر

---

۱. محقق ـ مهدی، رأی صاحب‌نظران...، یاد شده، ص ۵۹-۶۰.

۲. نگاه کنید: صاحب جمعی، حمید، بررسی کتاب، لوس‌آنجلس، مسأله تناقض در «گلستان»، ۱۳۸۴، ش ۴۴، ص ۴۰-۴۸ نویسنده در مقالهٔ جامع و سودمند خود به‌تحلیل و بررسی مسألهٔ تناقض در گلستان سعدی پرداخته و به‌نتایج روشنگری رسیده است.

او در ترتیب مناظرهٔ شخصیت‌های حکایت است. هریک در اثبات نظر خود دلیلی می‌آورند، اما راوی حکایت رأی خود را آشکار نمی‌کند، تنها می‌کوشد استدلال‌های هر دو طرف قضیه را به‌زیبایی و استواری بیان کند. به‌گمان دشتی سعدی در پایان حکایت مشت‌زن از حالت ناظر بی‌طرف خارج می‌شود و در مناظرهٔ دفاع از سعی و عمل از جانب پسر و تأثیر قضا و قدر از سوی پدر حکم به‌قضا و قدر می‌دهد.

در این‌جا نیز باید به‌تأثیر تسلط اعتقادات و باورهای زمانهٔ سعدی توجه کرد. از نظرگاه معاصران سعدی قضا و قدر و تقدیر و سرنوشت احکام ثابتی هستند که سرانجام زندگی آدمیزادگان را رقم می‌زنند تا آن‌جا که سعی و کوشش و ارادهٔ انسانی نمی‌تواند آن احکام ازلی را تغییر دهد. در زمانهٔ سعدی نبودِ دانش‌های امروز در فلسفه و علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی و اقتصاد راهی جز اعتقاد به‌حکم ازلی باقی نمی‌گذاشته، تا آن‌جا که ارادهٔ انسانی نمی‌توانسته «رزق مقسوم» را تغییر دهد: بنابراین طبیعی است اگر راوی حکایت سعدی نیز تحت تأثیر اعتقادات زمانه قضا و قدر را در قیاس با اراده و اختیار و سعی و عمل نافذتر بداند.

حکایت جدال سعدی با مدعی

این حکایت نمایش دیگری است از قدرت استدلال و سخنوری در بیان توانگری و درویشی. در این حکایت سعدی هنر قصه‌گویی و گفتگوپردازی خود را نمایان می‌کند. دشتی یادآور می‌شود ترجیح داشت سعدی این مناظره را میان دو تن قرار می‌داد و شبههٔ داوری را از خود سلب می‌کرد. این نظر ناشی از این گمان است که آراء شخصیت

حکایت‌ها را به‌سعدی، نویسندهٔ آن، نسبت دهیم؛ حال آن که سعدی چنان در برخورد آراء شخصیت‌های خیالی موازنه و اعتدال را حفظ می‌کند که خواننده در داوری و جانبداری از یکی از طرفین دعوا دچار تردید می‌شود. در این حکایت نیز، حتی در داوری قاضی، می‌بینیم که سعدی همچنان تعادل را نگاه می‌دارد و از تمایل به‌جانب یکی به‌زیان دیگری سر باز می‌زند.

دشتی در ملاحظات انتقادی خود در باب گلستان به‌نکته‌های دیگری نیز می‌پردازد که البته بر بنیاد تصورات اوست و هیچ شاهد و قرینه‌ای بر درستی آن حدسیات در دست نیست؛ از این قبیل است آن‌جا که می‌پندارد علت ناهمسازی ابیات در تایید مضمون حکایت این است که شاید شاعر حکایت را برای بیان آن شعر ساخته باشد، یعنی سعدی قبلاً شعر را گفته و بعد حکایت را براساس آن پرداخته است. این نظر با گفتهٔ پیشین دشتی هماهنگی ندارد که به‌درستی گلستان را مجموعه‌ای از یادداشت‌ها و یادمانده‌های سیر و سفرهای سعدی دانسته بود. سعدی در گلستان نشان می‌دهد که بر نثر و شعر یکسان تسلط دارد و نیازی ندارد که حکایتی را مستمسک نمایش شعرش قرار دهد. ابیاتی که در حکایات گلستان می‌آید، گذشته از تزیین و ترصیع آن، بر قوت معنی و استدلال موضوع آنها می‌افزاید.

دشتی در پایان ملاحظات انتقادی خود بر گلستان از بیم آن که مبادا خرده‌گیری‌های او موجب رنجش ارادتمندان سعدی شده باشد یادآور می‌شود که هدف «انتقاد گلستان» نبوده، بلکه «طرز پذیرش گلستان» است؛ این‌که تصور عمومی آن را «کتابی اخلاقی و تربیتی» انگاشته‌اند،

حال آن‌که «مجموعه‌ای است از لطایف و پند و موعظه و بیان اوضاع روحی و اخلاقی زمان و خلاصه سندی که طرز فکر و معاش مردم را می‌توان در آن یافت.»[۱]

نکته‌ای که دشتی، همچون ادیبان دیگر ما، از آن غافل مانده این است که گلستان متنی است هنری ـ ادبی که مضمون و درونمایهٔ آن را باید در صورت و ساختار هنرمندانه و شکل سخنورانهٔ آن در نظر گرفت. تنها از این دیدگاه است که این متن نیز مانند دیگر آثار کلاسیک ادبیات جهان ارزش یافته و ماندگار شده است، وگرنه چه بسیار متون کهن که سرشار از لطایف و پند و موعظه بوده است که به‌مرور زمان متروک شده و از یادها رفته و امروزه کسی از آنها سراغ نمی‌گیرد.

بوستان

در این بخش نیز دشتی جز همان عبارات کلّی و تکراری ادبا را در این که «بوستان اثر فصیح و بلیغ سعدی است که مطالب اخلاقی و ملاحظه‌های اجتماعی، پندها و دستورالعمل‌های زندگی» معنی آن را بلند و گرانمایه کرده، حرف تازه‌ای ندارد.

آنچه دربارهٔ بوستان سعدی تاکنون ناگفته مانده توجه به‌هنر بلاغت و سخنوری (Rhetorics) اوست که به‌گمان صاحب‌نظری این هنر سعدی در نظم بوستان، همچون فردوسی در نظم شاهنامه، در ساختارهای نحوی زبان او نهفته است؛[۲] موضوعی که تاکنون در نقد شعر ما مورد توجه قرار

---

۱. در قلمرو سعدی، ص ۲۴۲.

۲. شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۱.

نگرفته است. از این‌رو کسانی که «شعر» را تنها در برخورداری از صور ذهنی و خیالی می‌دانند بوستان سعدی و شاهنامهٔ فردوسی را «نظم» می‌دانند، زیرا از استعاره و تشبیه و کنایه و صنایع بدیعی دیگر خالی است، در حالی که دیوان بسیاری از متشاعران گمنام سرشار از استعاره و مجازست، حال آن‌که کمتر کسی ایشان را می‌شناسد، اما فردوسی و سعدی با همان «نظم» خود، که اوج هنر شاعری را می‌نمایانند، در رفتار با زبان آن‌چنان هنری آورده‌اند که عام و خاص را مجذوب و متحیّر کرده‌اند. گشودن راز و رمز کار ایشان و تحلیل بلاغی ساختارهای نحوی شعرشان البته کار دشتی نیست که دانش و تخصص آن را ندارد و در حوزهٔ نقد شعر تنها تفنن می‌کند. از این‌رو آنچه او در این بخش دربارهٔ بوستان نوشته، همچون بخش‌های دیگر، کمتر نکتهٔ تازهٔ درخور توجهی دارد.

بوستان از نظر صورت، مانند شاهنامه، در قالب مثنوی به‌بحر متقارب در حدود پنج‌هزار بیت گفته شده و شعر آموزشی (Didactic) است که به‌اخلاق و تربیت می‌پردازد. چنین نوعی از شعر در تاریخ ادبیات ایران پیشینه‌ای دراز دارد، از کسایی و رودکی گرفته تا ابن‌یمین و ناصر خسرو که شعرشان سرشار از آموزش و پند و اندرز است، اما شیوهٔ مؤثری که سعدی بر خلاف ایشان بر می‌گزیند این است که به‌جای لحن خطابیِ تعلیمی، نخست حکایتی کوتاه را روایت می‌کند و ضمن آن، و یا در پایان آن حکایت، پند می‌دهد؛ اما از آن‌جا که پند و اندرز نه از زبان سعدی که از جانب راوی حکایت است تأثیر آن بیشتر است. این همان شگردی است که در «فابل» (Fable) و داستان‌های اخلاقی منظوم و منثور جهان از پنچتنترای هندی و ازوپ (Aesop) یونانی تا لافونتن فرانسوی و درایدن

انگلیسی و کریلوف روسی و همچنین کلیله و دمنه و انوار سهیلی در ایران به‌کار رفته است؛ هرچند قهرمان‌های «فابل»ها غالباً حیوانات یا اشیاء بی‌جان و اشخاص حکایت‌های سعدی افراد انسانی‌اند، اما غرض در هر دو شکل همان تعلیم اخلاقی و پندآموزی است.

به‌گمان دشتی بوستان را از این نظر باید «شاهکار سعدی» دانست که در آن «پختگی بیان، ترکیبات منسجم، استحکام جمله‌بندی، عذوبت و روانی از سایر گفته‌های سعدی پیشی گرفته است»، در حالی که در غزل «الفاظ غلط» آورده و «اجزای جمله در غیر جای خود قرار گرفته است»، حال آن که «این‌گونه انحراف‌ها در بوستان دیده نمی‌شود.»[1] اما حقیقت این است که هنر سعدی در گلستان و بوستان یکسان عرضه می‌شود. راز هنر او نه در «نادرستی‌های» لفظی است که دشتی در غزل‌های سعدی دیده و «درستی»هایی که در بوستان، بلکه در شیوه‌ها و شگردهایی است که در هنر سخنوری سعدی نهفته است. از این گذشته مگر نه این است که یکی از معیارهای «درستی» کلمه و کلام را در کاربرد فصحای اهل زبان جستجو باید کرد. پس چه کسی فصیح‌تر از «افصح‌المتکلمین»؟ بنابراین، حکم دشتی بر ترجیح اشعار بوستان سعدی، حتی بر غزل‌های او، به‌دلیل «انحراف‌ها» نادرست است. هنر سعدی گاه در همان «انحراف»های او از هنجار زبانی ظاهر می‌شود که باید آن را دقیقاً در بررسی شعر او باز نمایاند.

اما این کار از دشتی بر نمی‌آید. او برای نشان دادن «نمونهٔ کامل بلاغت و فصاحت و پختگی طبع مقتدر و به‌کمال رسیدهٔ سعدی» ابیاتی از بوستان

---

۱. در قلمرو سعدی، ص ۲۴۶.

را نقل می‌کند با این تأکید که «زبان سعدی در بوستان به‌اوج کمال خود رسیده است»، بی آن‌که نشان دهد که «کمال» چیست که سعدی به«اوج» آن رسیده است.

نکتهٔ دیگری که دشتی در تأیید مواعظ سعدی در بوستان بر آن تأکید می‌کند اعتبار گفته‌های او، حتی برای آدمیانِ جهان امروز، است. نصایح کلی مجرّد سعدی در مزایای نیکی و مضار بدی البته به‌مقتضای زمان می‌تواند معتبر باشد، اما این که دشتی گمان می‌کند این پند سعدی از زبان انوشیروان «مراعات دهقان کن از بهر خویش/ که مزدورِ خوشدل کند کار بیش» همان «اصلی است که خردمندان و مصلحین در قرون اخیر گفته‌اند» درست نیست. خردمندان و مصلحان اجتماعی امروز نصیحت نمی‌کنند، بلکه با وضع قانونِ ناشی از اراده و خواست مردم می‌کوشند تا عدالت را برای افراد جامعه تأمین کنند. اما این نکتهٔ دشتی البته هوشمندانه و درست است: «علت این که بسیاری از اوامر و نواهی دینی سست و متروک می‌ماند برای این است که هادیان دین عواقب تخلف از آن اوامر و نواهی را به‌دنیای دیگر محول کرده‌اند.»[1] از این‌روست که پند و اندرز هم زمانی بر طبایع انسانی می‌تواند کارگر باشد که صحت اعتبار آن در جامعه به‌طور عینی مشاهده و تجربه شود. چنین است که اهمیت و اعتبار بوستان را نیز، مانند گلستان، امروز نه در کاربرد عملی پند و اندرزهای آن، که در زیبایی ادبی ـ هنری آن به‌عنوان شاهکاری از ادبیات کلاسیک ایرانی جستجو باید کرد.

آخرین نکته‌ای که دشتی آن را علّت تفوق بوستان بر گلستان می‌داند

---

۱. پیشین، ص ۲۴۹.

این است که در بوستان «سخن به‌لباس نظم درآمده و نظم قلمرو بلامعارض سعدی است.»[۱] اگر غرض از «نظم» تنها اوزان عروضی و قافیه نباشد، سعدی با طبع موزون و توجه به‌سجع و تقارن و موسیقی کلام در «نثرِ» گلستان نیز نوعی «نظم» پدید آورده است. بحث و بررسی در بیان نوعی وزن در نثر گلستان موضوع رسالهٔ پژوهشی جداگانه‌ای است که در این‌جا مجال پرداختن به‌آن نیست.[۲]

جلوه‌گاه شخصیت سعدی

دشتی در این بخش می‌کوشد منش و شخصیت حق‌گو و مصلحت‌جوی سعدی را نشان دهد و برای این منظور به‌قصاید او ارجاع می‌دهد که برخلاف مدیحه‌سرایان پیش از او، شاعرانی چون ظهیر فاریابی، غضائری و عنصری، شعر خود را وسیلهٔ چاپلوسی و دریوزگی نکرده است. توجیه دشتی در مدایح سعدی بر موقعیت سعدی به‌عنوان بزرگ‌ترین شاعر عصر در شیراز تکیه دارد که او را به‌مدح امیری که از طرف خان مغول به‌فارس می‌آید ناگزیر می‌کند. از سوی دیگر وضع اجتماعی شاعر بزرگ به‌گونه‌ای است که به‌عنوان واسطهٔ میان مردم و حکومت باید دفع شرّ کند؛ ناچار باید با «ولی امر» ارتباط داشته باشد. راه ارتباط سرودن قصیده و گفتن مدح است.[۳]

اگر نتوان این توجیه دشتی را پذیرفت، باری می‌توان در لحن سعدی در خطاب به‌ممدوحان تأمل کرد که از پسِ ستایشی کوتاه زبان به‌ملامت و

---

۱. پیشین، ص ۲۶۴. ۲. نگاه کنید: موحد، ضیاء، سعدی، ص ۱۴۲-۱۵۸.
۳. در قلمرو سعدی، ص ۲۷۳-۲۷۴.

اندرز دراز می‌کند و ایشان را از بیداد و ستم باز می‌دارد. هشدار او به عطاملک جوینی در توجه به‌گذشت روزگار و تشویق او به‌نکوکاری و خطاب او به انکیانو حاکم فارس و اتابک ابوبکربن سعد زنگی در ناپایداری عمر و بی‌ارزشی مال و مکنت و نکوهش ستم و تشویق به‌داد و انصاف سخت پر تأثیر است. این شیوهٔ مدح سعدی را می‌توان گونه‌ای نوآوری در مدح دانست و دلیری او را در صراحت هشدار و انذار به‌صاحب قدرتان روزگار ستایش کرد.

به‌گمان دشتی، سعدی از آن‌جا که برخلاف حافظِ رند و وارسته یا ناصرخسرو ستیهنده یا عارفانی چون بوسعید و بایزید و مولانا جلال‌الدین در جامعه حضور دارد و با مردم آمیزش و با امرا آمد و شد می‌کند، ناگزیر خود را متعهد می‌داند که امیران و حاکمان زمانه را از ستم و سختگیری و بیداد بر مردم بر حذر دارد و به‌داد و دهش فرابخواند. نکتهٔ باریکی که دشتی با هشیاری یادآور می‌شود این که سعدی برخلاف عقیدهٔ رایج زمانه که شاه را چوپان و خلق را رمهٔ او می‌دانست پادشاه حقیقی را خودِ مردم می‌داند. «قوهٔ حکومت از طرف عامهٔ مردم که نمی‌توانند به‌هیئت اجتماع سلطنت کنند به‌شخص پادشاه تفویض شده است تا به‌آنها خدمت کند: به‌چشم عقل مر این خلق پادشاهانند/که سایه برسرِ ایشان فکنده‌ای چو همای.»[1]

دشتی تأکید می‌کند که غرض او همانندی فکر سعدی با اندیشهٔ متفکرانی چون ولتر و روسو نیست که در قرن هجدهم میلادی قوت گرفت و انقلاب کبیرِ فرانسه آن رامقرر داشت؛ اصلی که قوّت و قدرت را

---

۱. پیشین، ص ۲۷۹.

ناشی از ارادهٔ ملت می‌داند. سعدی هرچند تحت تأثیر عقاید دینی ظلم را مستلزم عقوبت اخروی می‌داند، اما در عین حال می‌کوشد تا تعلیمات دین را با موازین عقل تطبیق دهد و به‌شاه هشدار دهد که ظلم در همین دنیا نیز نکوهیده است و باعث تزلزل پایهٔ سلطنت می‌شود.

سعدی با اشاره به‌مداحی‌های فریبندهٔ شاعران درباری پیشین با آزادگی و فروتنی به‌پادشاه خطاب می‌کند:

نگویمت چو زبان‌آوران رنگ‌آمیز
که ابر مشک‌فشانی و بحر گوهرزای
نکاهد آنچه نوشته است و عمر نفزاید
پس این چه فایده گفتن که تا به‌حشر بپای
مزید رفعت دنیا و آخرت طلبی
به‌عدل و عفو و کرم کوش و در صلاح افزای

به‌این ترتیب دشتی با اشاره به‌سابقهٔ مناعت و استغنا و زهد سعدی مدایح او را از جنس قصاید شاعران مدیحه‌سرا نمی‌داند، خاصه آن که خیراندیشی و مصلحت‌بینی را در مضمون این قصاید مستتر می‌داند.

نمی‌توان این داوری دشتی را در بررسی شخصیت سعدی از انصاف و روشن‌بینی دور دانست، خاصه آن که این سیاستمدار کارآزمودهٔ عصر شاهان پهلوی می‌کوشد با زیرکی سرّ دلبران را در حدیث دیگران بگوید:

«دو خصلتند نگهبان ملک و یاورِ دین
به‌گوش جان تو اندازم این دو گفتِ خدای:
یکی که گردنِ زورآوران به‌قهر بزن
یکی که از درِ بیچارگان به‌لطف درآی

دشتی با دلیری هشدار می‌دهد: «راستی اگر این دو اصل در هیئت حاکمه نباشد و پادشاه مقتدر بدان آرایش نیافته باشد معنی حقیقی حکومت صورت نپیوسته، دیگر شاه سایهٔ خدا نیست.»[۱] اما گویا «پادشاه مقتدر» زمانهٔ ما نه تنها با نصیحت سعدی آشنایی نداشته، که تذکّر سیاستمدار عاقبت‌بین و مصلحت‌اندیش خود را نیز درخور اعتنا و اعتبار نمی‌دانسته است.[۲]

استادِ غزل

در این‌جا دشتی با «قطعهٔ ادبی» فردِ اعلایی در توصیف طبیعت آغاز می‌کند، طبیعت خیال‌انگیزی که یادآور روزهای جوانی او بوده است؛ در روزهایی که سعدیِ غزل‌سرا را دوست داشته و اشعار غنایی سعدی با آرزوهای گنگ و مبهم جوانی او نجوایی تمام‌نشدنی داشته است...

دشتی در پی این توصیفات رمانتیک یادآور می‌شود که در بررسی غزل سعدی بر آن است که «بیش از سایر فصول کتاب به‌حس‌کردهٔ خویش و استنباط‌های شخصی» اتکا کند. ظاهراً بر بنیاد همین «حس کرده‌ها»ست که نمی‌تواند بر موضوع بررسی خود متمرکز شود. پس از اشاره‌ای به‌معنی «صحرا» در زبان سعدی (در معنی باغ‌ها و کشتزارهای بیرون شهر)، از نخستین دیدار خود از شیراز در سفری از بوشهر، یاد می‌کند: «در بامداد بهاری درخت‌ها غرق شکوفه بودند، زمین‌ها سبز و چمن...» انشائیاتی که هیچ حسی را القا نمی‌کند، اما گویا دشتی می‌خواهد

---

۱. پیشین، ص ۲۷۸.

۲. نگاه کنید به: عوامل سقوط، یادداشت‌هایی منتشر نشده از علی دشتی، گردآورندهٔ مهدی ماحوزی، تهران، ۱۳۸۲.

به‌یاری آنها حس خود را از غزل‌های سعدی نشان دهد!

دشتی در بیان زبان غزل می‌کوشد چیزی بگوید که نمی‌تواند یا نمی‌داند:

> گویا ضرورتی اجتناب‌ناپذیر حکم می‌کند که زبان شعر به‌نوعی از زبان مکالمه و حتی از شیوهٔ نثر متمایز باشد... این مقصود تا حدّی به‌واسطهٔ وزن و قافیه و ردیف‌های آخر غزل حاصل می‌شود، چه شاعر مجبور می‌شود جای اجزای جمله را تغییر دهد، کلمات را به‌هم جوش دهد، به‌استعاره و مجاز دست زند، تعبیرات خاص و تازه‌ای بیافریند و همهٔ اینها گفتار وی را از زبان متداول و شیوهٔ نثر دور می‌کند، ولی گاهی این دوری به‌درجه‌ای است که باعث تعقید و غموض می‌گردد و گاهی این دوری به‌قدری کم و ناچیز است که سخن به‌سطح عادی فرو افتاده از هرگونه تشخصی عاری می‌شود. سعدی متشخص‌ترین شاعری است که این دو متغایر را با هم جمع کرده است.[۱]

دشتی در این حرف‌ها، گذشته از این که موضوع شعر و نثر را، در غرض و ماهیت، از یاد می‌برد فراموش می‌کند که شعر را جز با زبان شعر نمی‌توان گفت. زبان شعر در وزن و قافیه و استعاره و مجاز نیست. زبان شعر ماهیت خود را دارد که این ماهیت در زبان نثر و در زبان گفتار نیست. در زبان شعر جان و جوهری در واژه‌ها و ترکیب آنها و موسیقی آنها و ساختار نحوی آنهاست که شعر از آن می‌زاید. دشتی خود مصراعی از سعدی را مثال می‌آورد: «بازآی کز صبوری و دوری بسوختیم» و می‌گوید: «من خیال می‌کنم شاعر دیگری نتوانسته است شوق دیدار و بیان وجد را

---

۱. در **قلمرو سعدی**، ص ۲۹۶-۲۹۷.

در عبارتی موجزتر و گرم‌تر از این مصراع مصور کند. چرا؟ در این جمله نه تشبیهی هست و نه اغراقی» با این همه دشتی در پاسخِ پرسش خود می‌گوید: «راز تأثیر و قوت تعبیر آن در سادگی الفاظ نهفته است.»[۱]

اما حقیقت این است که راز این پاره از شعر در خود این کلمات، در شعریت شعرش، است. در این است که اگر بخواهیم عین معنی و مضمون آن را به‌نثر بازگو کنیم ناگزیر باید کلمات بسیاری بر آن بیفزاییم، بی آن‌که متوقع تأثیر همانند آن در صورت موجودِ شعریش باشیم.

بیتی از سعدی که استاد خانلری در مقالهٔ «زبان شعر» خود می‌آورد مثال گویایی است:

شهری متحدثان حسنت　　الّا متحیران خاموش

در این زبان تنها ایجاز نیست که اعجاز می‌کند. بلاغت درخشان ساختار نحوی آن و دقت و مراقبتی که ذهن در معماری کلام آن به‌کار برده در حدّی است که «تنها همزبانی میان گوینده و شنونده کافی نیست، بلکه وجود همدلی میان دو طرف ضرورت دارد. اینجا ذهن شنونده باید درست همان عمل را انجام بدهد که ذهن گوینده انجام داده است. این «حضور ذهن» برای شنونده شرط لازم ادراک است.»[۲]

محقق دانشمند در توضیح هنر سخنوری سعدی به‌حرف «که» اشاره می‌کند که در شعر سعدی گاهی به‌قدر یک جمله معنی دارد: یکی را کرم بود و قوّت نبود /کفافش به‌قدم مروّت نبود /که سفله خداوند هستی مباد/ جوانمرد را تنگدستی مباد. در این شعر سعدی حرفِ «که» به‌تنهایی

---

۱. پیشین، ص ۲۹۲.

۲. ناتل‌خانلری، پرویز، هفتاد سخن، شعر و هنر، تهران، ۱۳۶۷، ص ۱۷۷.

یعنی «امیدوارم که» یا «آرزو می‌کنم که» یا «دعا می‌کنم که.»[۱]

اما دشتی در بیان زبان غزل سعدی نکتهٔ تازه‌ای نمی‌گوید، جز حرف‌های کلی و مبهم تذکره‌نویسان قدیم که زیبایی زبان سعدی در «جزالت ترکیب، پختگی بیان، وقار و قوّت تعبیر» آن است. و نهایت این که زبان سعدی «سهل و ممتنع» است. به‌این ترتیب به‌گمان خود خواننده را قانع می‌کند و بیت‌هایی در اثبات مدعای خود شاهد می‌آورد و سخن را تمام می‌کند.

حقیقت این است که کشف رموز فنی شیوهٔ سخن سعدی نیاز به‌تخصصی دارد که دشتی از آن محروم است و او خود فروتنانه به‌آن اعتراف می‌کند:

بزرگ‌ترین وجه امتیاز سعدی شیوهٔ سخن اوست. و بحث در این موضوع مستلزم تخصص در تمام فنون لغت و ادب است تا با تحلیل‌ها و تعلیل‌های فنی بتوان سرّ زیبایی و استحکام زبان او را نشان داد. و این امر برای مردمان متفنی که زیبایی را می‌ستایند و پیوسته مجموع را می‌بینند و به‌وجد می‌آیند، بدون این‌که وارد رموز فن کار شوند، دشوار می‌نماید.[۲]

سعدی در منطقهٔ فکر و عقیده

چنین به‌نظر می‌رسد که مطالعهٔ فکر و عقیدهٔ سعدی، همچون هر شاعر و نویسنده‌ای، از خلال آثارش راه به‌جایی نمی‌برد. سعدی شاعری است که از کلام برای ارائهٔ صورت‌های هنرمندانه در قالب شعر بهره می‌گیرد و آن را به‌زیباترین شکل هنری آن ارائه می‌کند. به‌عبارت دیگر

---

۱. پیشین، همان‌جا. ۲. **قلمرو سعدی**، ص ۱۹.

رفتار هنرمندانهٔ سعدی با کلام است که باید با معیارهای زیبایی‌شناسی و زبان‌شناسی جدید بررسی شود نه فکر و عقیدهٔ او که پراکنده و ناپایدار است. به‌فکر و عقیدهٔ شاعر تنها در صورت و ساختار هنرمندانهٔ آن است که باید توجه شود؛ این که «فکر و عقیده» در اثر او تا چه حدّ به«شعر» بدل شده است.

بحث و جدلی که دربارهٔ فکر و عقیدهٔ سعدی برخاسته همه از چند مضمون بحث‌انگیزی است که در چند حکایت گلستان و بعضی قصاید او آمده است. در این آثار شاعر به‌جای حس و خیال به‌عقل و استدلال پرداخته و دستخوش تضادها و تناقضاتی شده و موجبات ایراد عیب‌جویان را فراهم کرده است. امّا باید این حرف صاحب‌نظر دانا را پذیرفت که به‌هر حال «سعدی نه حکیم است و نه عارف. فقط شاعر است، شاعر واقعی.»[۱]

دشتی در طلب دست‌یابی به«فکر و عقیدهٔ» سعدی نخست به‌او ایراد می‌گیرد که «هرقدر سعدی در عرصهٔ لفظ روشن، واضح و صریح است در ناحیهٔ روح و معنی قیافه‌ای مشوّش و متلون پیدا می‌کند.»[۲]

گویا دشتی از یاد می‌برد که سعدی شاعر است. طبیعی است که در حفظ معانی و افکار بی‌ثبات و بی‌قرار باشد و حس و خیال بیش از اندیشه و منطق بر ذهنیات او غلبه داشته باشد. هرچند دشتی در ایراد به‌مضمون قصیده‌ای از سعدی اعتراف می‌کند: «من تصدیق می‌کنم شعر جای استدلال عقلی نیست و سعدی در غزل یا قصیده‌ای نمی‌توانست شیوهٔ

---

۱. زرین‌کوب، عبدالحسین، با کاروان حلّه، ص ۲۵۷.
۲. در قلمرو سعدی، ص ۳۱۷.

متکلمین و حکمای الهی را پیش گیرد.»[1] با این همه دشتی سعدی را با ناصر خسرو مقایسه می‌کند که رأی او محکم و مستقیم است، حال آن که می‌دانیم ناصر خسرو بیش از آن که شاعر باشد مردی فلسفی و حکیم است. ناصر خسرو افکار فلسفی خود را به«نظم» در می‌آورد، در حالی‌که سعدی از تأملات فکری و فلسفی خود «شعر» می‌آفریند.

اما دشتی در جستجوی اصول فکری و عقیدتی سعدی، همچون نقادی که به‌نقد ضعف‌ها و تضادها و تناقضات مردی فلسفی بپردازد، از چند قصیدهٔ سعدی در حمد خالق و مسألهٔ جبر و اختیار، با اشاره به‌آراء علمی داروین و کپرنیک و کپلر و گالیله انتقاد می‌کند، بی آن‌که نسبت شاعر ایرانی قرون وسطایی را با آراء بزرگترین دانشمندان جهان متمدن در عصر روشنگری در نظر گیرد.

از آن‌جا که دشتی اصرار دارد ماهیت فکری و عقیدتی سعدی را، بر بنیاد آن‌چه در شعرهای اوست، دریابد به‌طبقه‌بندی معتقدات جامعهٔ انسانی عصر دست می‌زند و سرانجام سعدی را در گروهی قرار می‌دهد که «معلومات مکتسبه را به‌تأیید معتقدات تعبدی خود گماشته است.»[2] معلوم نیست از شیخی که چیزی جز قرآن و حدیث و تفسیر نیاموخته و ذهنیاتش تخته‌بند آموخته‌ها و تعلیمات زمانه‌اش است چه انتظاری باید داشت؟ سعدیِ شاعر که بیرونی و رازی و خیام نیست که به‌جنگ «معلومات مکتسبه» و «معتقدات تعبدی» رفته باشد. از این گذشته، آثار هنری سعدی در شعر و ادبیات که لزوماً بازتابِ معتقدات دینی و عقیدتی او نیست که بتوان با مطالعه و بررسی آنها افکار شخصی او را کشف کرد و

---

۱. پیشین، ص ۳۱۸. ۲. پیشین، ص ۳۳۶.

اثر «معلومات مکتسبه» و «معتقدات تعبدی» او را باز شناخت. معلومات شخصی در استحالهٔ شعری تا آن‌جا می‌تواند دگرگون شود که ماهیت و هویت اصلی آن به‌کلّی از دست برود. اما دشتی که نمی‌تواند از کنجکاوی در شناختن ماهیت فکر و عقیدهٔ سعدی دست بردارد و راز تناقض و تغایر در افکار او را کشف کند، پس از حدسیات بسیار، سرانجام به‌این نتیجه می‌رسد:

> در سعدی اصول دیانت با معتقدات عمومی و حتی با عادات اجتماعی، که هیچ‌گونه مبنای فلسفی و اخلاقی یا شرعی ندارد، مخلوط گشته و تغایر در گفته‌های وی از این‌جا ناشی می‌شود.[۱]

گویا این همه سرگشتگی از آن‌جاست که محقق فرزانهٔ ما در شعر سعدی در جستجوی نظام فکری و فلسفی روشن و استواری است که نمی‌یابد.

در پایان این بخش دشتی «بی‌اعتنایی» سعدی را به‌حس وطن‌دوستی از خلال ابیاتی نظیر «سعدیا حُبّ وطن گرچه حدیثی است شریف/ نتوان مُرد به‌خواری که من اینجا زادم» بررسی می‌کند و یادآور می‌شود که با آشنایی به‌طبع ظریف و عاطفی سعدی نمی‌توان او را از حس غریزی وطن‌دوستی بیگانه پنداشت.

این نکته درخور یادآوری است که «وطن» در آثار شاعران گذشتهٔ ایران در مفهوم زادگاه و زیستگاه و خاک آشنای مأنوسی است که آدمیزاد در آن متولد می‌شود و رشد می‌کند و طبعاً به‌آن اُنس می‌گیرد و از دوری و جدایی آن دلتنگ می‌شود.[۲] طبیعی است اگر در چنین وطنی شاعر

---

۱. پیشین، ص ۳۴۱.

۲. وطن در آثار گذشتگان ما در مفهوم امروزی آن (Patri)، واحد جغرافیایی و سیاسی

آزاده‌ای چون سعدی از آزار و آسیب هموطنان و حاکمان بر وطنش برنجد و با همهٔ دلبستگی به‌یار و دیار هوای زیستن در سرزمینی دیگر کند.

در این‌جا نیز دشتی فرصت می‌یابد که هشداری به«دیکتاتورهای عصر» دهد که از هموطنان توقع دارند در وطنی که در آن آزادی و عدالت نیست بمانند و به‌آن علاقه‌مند باشند و در راه آن فداکاری کنند. توقعی که بیهوده و باطل است و حرف سعدی، پس از گذشت قرن‌ها، همچنان اعتبار خود را حفظ کرده است.

← دارای ملیت و حاکمیت ملی، نیست. این مفهوم جدید از وطن در ایران، بعد از انقلاب کبیر فرانسه، از قرن نوزدهم توسط روشنگران ایرانی شناخته و شناسانده شد. نگاه کنید به: شفیعی‌کدکنی، «تلقی قدما از وطن»، الفبا، مجله، تهران، ۱۳۵۲، ج ۲، ص ۱ـ۲۶.

شاعری دیرآشنا

دشتی به‌گفتهٔ خود خاقانی را در مقابلهٔ با سعدی باز می‌یابد که برخلاف سعدی بیان خاقانی دشوار و تاریک و محتاج تفسیر و مراجعه به‌تاریخ و لغت است، اما گویا در مطالعهٔ بیشتر او را «شاعری گرانمایه و سخن‌پرداز کم‌نظیر» می‌یابد. با این همه در رسالهٔ شاعر دیر آشنا نکتهٔ تازه‌ای نمی‌گوید که بر آنچه فروزانفر سی سال پیش از او گفته بود بیفزاید. نهایت این که دشتی از دشواری بیان خاقانی، به‌لحاظ انبوهی استعاره و مجاز و اصطلاحات و کنایات، می‌گوید که شعر او را به‌لغز و معما بدل کرده و این «تکلف و تصنع در زبان او ارادی و عمدی نیست، بلکه زادهٔ طبع و قریحهٔ اوست»[1] اما فروزانفر در تحلیل انتقادی خود علت غرابت و دیرآشنایی شعر خاقانی را آشکار می‌کند و آن این که «پی نبردن بعضی به‌مقاصد او همان عدم انس به‌الفاظ و مراد گوینده از تعبیرات جدیدی است که خود ایجاد می‌کند و استعمال آنها در آن مفاهیم به‌سر حد شهرت نرسیده است.»[2] فروزانفر نظر انتقادی خود را بر شیوهٔ بیان خاقانی به‌این

---

۱. خاقانی، شاعری دیر آشنا، تهران، ۱۳۸۱، ص ۲۷.

۲. سخن و سخنوران، حاشیه ص ۶۱۵.

صورت تعبیر می‌کند که: «یقین است که دقت و باریک‌اندیشی بسیار که خیال را از حدّ طبیعی بدان سو کشاند مطلوب نیست و بدین جهت گاهی اندیشهٔ خاقانی به‌نظر بیرون از اعتدال می‌آید.»[۱]

خودستایی و فضل‌فروشی خاقانی تا به‌آن‌جاست که برخلاف سعدی که معانی دشوار را به‌زبان ساده بیان می‌کند، خاقانی می‌کوشد معانی ساده را با دشواری عرضه کند. این‌جاست که در این حرف دشتی، که تکلف و تصنع را در زبان او طبیعی و حاصل اصالت (Originalité) او می‌داند، باید تردید کرد. همچنان آن‌جاکه «خویشاوندی دو سبک خاقانی و حافظ را غیرقابل ترَدید نشان می‌دهد»[۲] در حالی که با قبول همهٔ مضامین و تعابیر مشابهی که پژوهشگران در غزل‌های حافظ از خاقانی یافته‌اند و غزلیات هم‌وزن و هم‌قافیه‌ای که حافظ با خاقانی دارد به‌این نتیجه رسیده‌اند که حافظ سبک «تودرتوی نغزگونهٔ» خاقانی را خوش نمی‌داشته است. از این‌رو تأثیر خاقانی را بر حافظ هرگز در حد تأثیر کمال‌الدین اسماعیل، خواجو و سعدی ندانسته‌اند.[۳]

در توجیه دشواری زبان خاقانی و تعمّد او در پرهیز از بیان مأنوس و متداول بعضی بر نسطوری تبار بودن مادر شاعر اشاره کرده‌اند و این که پارسی زبان مادری خاقانی نبوده و او با فرورفتن در کتاب‌های لغت و ادب حوزهٔ لغوی خود را گسترش داده است. اما استاد زرین‌کوب فضل‌فروشی خاقانی را که در زبان شعری او بازتاب دارد حاصل نوعی «عقدهٔ حقارت» می‌داند که از خاطرهٔ او از پدری نجار از اهل شروان و

---

۱. پیشین، ص ۶۱۸. ۲. خاقانی، شاعری دیر آشنا، ص ۸۷.
۳. خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، بخش ۱، ص ۴۶.

مادری که کنیزکی از تبار ترسایان آن سرزمین بوده نشأت می‌گیرد.[۱] همین عقدهٔ حقارت او را بر می‌انگیزد که با سعی بسیار در آموختن هرچه بیشتر لغت و ادب و کلام و نجوم و حکمت و طب و تفسیر و کاربرد آن در شعر خود احساس برتری کند و بر شاعران پیش از خود از رودکی گرفته تا عنصری فخر بفروشد و حتی با استاد خود ابوالعلاء گنجوی، که دختر خود را به‌او داد و او را برکشید و به‌دربار خاقان شروان برد و لقب «خاقانی» داد، ستیز کند. طبعی چنان ستیهنده و تلخ و پرخاشگر و عبوس با آثاری دشوار و دیریاب طبیعی است که مهری بر نیانگیزد و بر دل ننشیند. با این همه قصیدهٔ «ایوان مدائن» و قصایدی که در سوگ همسر و فرزند سروده پر تأثیر است، اما حتّی همان ایوان مدائن نیز به‌گفتهٔ یکی از صاحب‌نظران جوشش «شعر محض» نیست، یعنی نوعی نمایش سلطه بر سخن و قدرت نظم کلمات در آن دیده می‌شود.[۲] و یا قصیده‌ای که در رثای فرزندش با مطلع «صبحگاهان سر خوناب جگر بگشایید/ ژالهٔ صبحدم از نرگس‌تر بگشایید» با همهٔ دردمندی اسیر صناعت سخنوری است.[۳]

خلاصه این که آثار خاقانی را، در بهترین نمونه‌ها، می‌توان نظم‌هایی هنرمندانه شناخت که سخنوری در آنها بر شور و شهود شاعرانه

---

۱. با کاروان حله، ص ۱۸۷-۱۸۸ و نیز نگاه کنید به‌ص ۸۲-۸۳ در بحث قیاس خاقانی و سعدی.

۲. یوسفی، غلامحسین، چشمهٔ روشن، تهران، ۱۳۶۹، ص ۱۶۷.

۳. شفیعی‌کدکنی در هماهنگی ردیف و موضوع این قصیده می‌نویسد: «تکرار بگشایید در پایان ابیات گرفتگی خاطر و عقدهٔ بسته در گلوی شاعر را که هر لحظه در فشار و اضطرابش قرار داده نشان می‌دهد و از خواننده طلب گشایش این گره زندگی و این عقدهٔ بسته را می‌کند.» موسیقی شعر، ص ۱۶۱.

می‌چربد. حتی آثاری که دشتی در آنها «بارقه‌ای از عرفان» دیده، نه تجربه‌ای عرفانی، که تقلیدی از سنایی است.

این نظر دشتی درست است که خاقانی «مردی است متشرع و به‌درجه‌ای مقید به‌ظواهر شرع که متابعت از فلسفه و احکام عقل را تخطئه می‌کند:

فلسفه در سخن میامیزید　　وانگهی نام آن جدل منهید
مرکب دین که زادهٔ عرب است　　داغ یونانش بر کفل منهید
قفل اسطورهٔ ارسطو را　　بر درِ احسن‌الملل منهید
فلسفی مرد دین مپندارید　　هیز را جفت سام یل منهید.»[1]

امّا این نظر با عقیدهٔ جماعت اهل تصوف تفاوت دارد. آنها احکام عقل و فلسفه را به‌کشف حقیقت راهنمون نمی‌دانند و عالم جذبه و عشق را راهی نزدیک‌تر به‌وصول حق می‌شناسند، اما متشرعانی چون خاقانی، به‌تعریض، فرجام منطق جدلِ اهلِ فلسفه و کلام را کفر می‌دانند:

جدل فلسفی است خاقانی　　تا به‌فلسفی نگیرد احکامش
فلسفه در جدل کند پنهان　　وانگهی فقه بر نهد نامش
مس بدعت به‌زر بیالاید　　پس فروشد به‌نقرهٔ خامش
علم دین پیشت آورد وانگه　　کفر باشد سخن به‌فرجامش

این که دشتی خاقانی را نسبت به‌علایق مادی بی‌اعتنا و از آلودگی‌های متداول زمان خود دور دانسته و این وجه از اخلاق او را مشترک با عارفان شمرده نیز محلّ تردید است. هرچند که به‌گفتهٔ مستند فروزانفر «این گوینده جز ستایشگری و زرپرستی و کامرانی آرزوهای معنوی هم داشته

---

۱. خاقانی، شاعر دیرآشنا، ص ۴۲-۴۳.

و در طلب جستجوی آن عمری سپری کرده است.»[۱] اما این خصلت او ربطی به‌عوالم عارفانه نداشته است، بلکه «شهرت و نام را از نان و جامه بیش می‌خواست و از این‌رو هرگاه بی‌التفاتی می‌دید مناعت و شهامت نفسانی اجازت قرار و اقامت به‌وی نمی‌داد و با کمال بی‌اعتنایی از عطا و لقای ممدوح چشم می‌پوشید و به‌دیگر جای سفر می‌کرد.»[۲]

شکوه و شکایت‌های او نیز بیش از آن که به‌اوضاع حکومت و اخلاق زمانه ربط داشته باشد بیشتر در خصلت خودشیفتگی (Narcissism) و خودبینی و «بزرگ‌خویشتنیِ»[۳] او ریشه داشته است. آن همه بدبینی و بدگویی از زمین و زمان و شاعران و همگنان و ناسپاسی در حق استاد و مربّی و پشتیبان و تحقیر مردمان اگر حاصل خودپسندی و خودبزرگ‌پنداری نباشد از چیست؟ چنین است که فروزانفر نیز این خصلت او را «از فرط اعتقاد به‌فضائل و مقامات خود و بی‌اعتنایی به‌گذشتگان و معاصرین»[۴] می‌داند، هرچند دشتی نیز آن را حاصل «ساختمان مزاج عصبی» و «حالت زودرنجی» او می‌شناسد. هرچه هست این همه با عوالم «وارستگی و آزادگی» که دشتی برای خاقانی قائل است فاصلهٔ بسیار دارد. اگر از پس سال‌ها مداحی به‌درگاه شاهان و زیستن در تنعّم و تحمّل در پایان عمر از مدح کناره جسته و به‌زهد گراییده و به‌حج رفته و به‌تصوف رغبت کرده گویا این همه بیش از ایمان و اعتقاد نتیجهٔ تحولات روحی و هیجانات عاطفی شاعر بوده است. چنان‌که در پی

---

۱. سخن و سخنوران، ص ۶۲۱.
۲. پیشین، همان‌جا.
۳. غزالی در کیمیای سعادت «بزرگ‌خویشتنی» را در معنی «خود بزرگ‌پنداری» (Megalomania) به‌کار برده است.
۴. سخن و سخنوران، ص ۶۲۵.

رنجش از سفر به‌حجاز در سفر دوم به‌مکه به‌هجو عرب پرداخته و در دیدار از ویرانه‌های ایوان مدائن قصیده‌ای دردمندانه سروده و از سرگذشت و سرنوشت ایوان کسری و خسروپرویز و انوشیروان یاد کرده و حس ملی و ایرانی خود را نشان داده است.

همین خصلت عدم اعتدال حاکم بر شخصیت اوست که با همهٔ شریعت‌مآبی و کفر دانستن فلسفه و دوبار زیارتِ کعبه و مدح پیغمبر یکباره زنجیر پاره می‌کند و از ستایش کعبه دست می‌کشد و به‌باده‌گساری و باده‌ستایی می‌پردازد.[1] همین خصلت کلبی‌منشانه (Cynical) است که وارستگی و آزادگی که سهل است، حتّی توقع ثبات رای و وفاداری را از این شاعر سلب می‌کند.

دفتر شاعر دیرآشنای دشتی را نمی‌توان بست، بی آنکه از ستایش‌های خاقانی در دمیدن بامداد سخن نگفت. دلبستگی شاعر در این ستایش تا به‌آن‌جاست که او را «شاعر صبح» نامیده‌اند.[2] اما در ستایش صبح نیز، همچون مظاهر دیگر طبیعت، آن‌چنان به‌استعاره و مجاز و کنایه و اساطیر و افسانه‌ها و احادیث و اصطلاحات درآویخته که طبیعی بودن بیان او، حتی در ستایش طبیعت، پاک از دست رفته است و کشف معنی ابیات آن نیاز به‌فهم معانی تعبیراتی دارد که شاعر صور خیال خود را بر آن بنیاد

---

۱. اشاره به‌بیتی از قصیده‌ای که در آن می‌گوید: گر محرم عیدند همه کعبه‌ستایان/ تو محرم می باش و مکن کعبه‌ستایی. در قصیده‌ای دیگر میکده (بیتِ بنت‌العنب) را بهتر از خانهٔ کعبه (بیت‌ام‌القری) می‌داند: مرا قبله‌گه بیت بنت‌العنب به/ که از بیت ام‌القری می‌گریزم.

۲. سجادی، سید ضیاءالدین، گزیده اشعار خاقانی‌شروانی، تهران، ۱۳۵۱، مقدمه، ص ۱۶.

کرده است. گویی خاقانی ساده‌گویی را در حدّ شاعران «ساده» و «عامی» می‌پنداشته و در شأن شاعری عالم و فاضل چون خود شایسته‌تر می‌دیده که معانی و خیالات را با بهره‌وری از دانش وسیع خود در ادبیات و دین و فلسفه و نجوم و طب با باریک‌اندیشی بسیار بیان کند.

سرانجام این که دشتی نقد و بررسی خود را در باب خاقانی با ابیاتی پراکنده از شاعر پایان می‌دهد با این اعتراف صادقانه که درستی کار مستلزم آن بوده که دیوان خاقانی را دوباره مرور کند «و این کار با طبع کاهل و گریزپای» او منافات داشته است.

دمی با خیام

هرچند دمی با خیام را «جدی‌ترین و روشمندترین کار دشتی در زمینهٔ نقد و تحقیق ادبی» گفته‌اند،[1] و ترجمه‌اش به‌زبان انگلیسی[2] شهرتی برای مؤلف در خارج از ایران کسب کرده است، با این همه اگر به‌دیدهٔ تحقیق بنگریم این اثر نیز هیچ‌گونه تفاوتی با آثار دیگر دشتی ندارد. به‌گفتهٔ خودش «غرض منعکس ساختن شبح خیامی بوده که در تصورات خود داشته» و به‌سبک خود خواسته با «قوهٔ تخیّل و ذوق صورت معنوی شاعر را ترسیم کند.»[3]

خیام شاعر

دشتی در این فصل می‌کوشد تا به‌استناد رساله‌های علمی و فلسفیِ خیام رباعیات اصیل و مسلّم‌الصدور او را بازشناسی کند، اما همان‌گونه که او خود در فصل ششم یادآوری می‌کند:

نوشته‌های علمی صرف مانند کتاب «جبر و مقابله» یا «رساله در

---

۱. دهقانی، محمد، پیشگامان نقد ادبی در ایران، ص ۲۲۲.

2. L. P. Elwell Sutton, *In Search of Omar Khayyam*, Ali Dashti, 1971.

۳. دمی با خیام، تهران، ۱۳۸۱، ص ۲۶۹.

باب مشکلات مصادرات اقلیدس» یا «میزان‌الحکمه» و غیره که قدرت علمی او را نشان می‌دهند در این باب کمکی نمی‌رسانند. خیام در فلسفه دست به‌تألیف کتابی نزده و آنچه در این باب نوشته (۱ـ رسالهٔ کون و تکلیف، ۲ـ جواب سه مسأله فلسفی، ۳ـ رسالهٔ فارسی با عنوان رساله در علم کلیات، ۴ـ رساله در تحقیق معنی وجود) بسیار موجز و همه جواب سؤال‌هایی است که گویی از پاسخ به‌آنها ناگزیر بوده است.[۱]

بنابراین، این فرضیه که با پی بردن به‌آراء و عقاید فلسفی خیام می‌توان رباعیات اصیل متعلق به‌او را بازشناخت، به‌علت در دست نداشتن آثاری مبیّن نظریات فلسفی او، امکان‌پذیر نیست؛ هرچند که آثار شعری یک شاعر فیلسوف نیز لزوماً نمایندهٔ دقیق و واقعی افکار فلسفی او نتواند بود.

با این همه دشتی در کنجکاوی برای دست‌یابی به‌آرا و عقاید فلسفی شاعر به‌بررسی همان چهار اثری که در باب مسائل فلسفی از خیام بازمانده می‌پردازد و به‌روی هم نتیجه می‌گیرد که خیام مانند زکریای رازی، که با کمال صراحت در قرن سوم منکر ضرورت نبوت شده، قضایا را از زاویهٔ فلسفی صرف نمی‌نگرد، بلکه «به‌سیرهٔ تمام خردمندان... موجبی نمی‌دیده است که با بحث فلسفی صرف و ریختن شکوک خود بنیان معتقدات مردم را متزلزل کند. ولی آنچه محقق به‌نظر می‌رسد در کیفیت معتقدات دینی با عامه همفکر و همرای نیست، ولی جانب عقل و مصلحت و احتیاط را نیز فرو نمی‌گذارد.»[۲]

گویا دشتی خیام را سیاستمداری مصلحت‌اندیش می‌داند که «نمی‌خواهد با ابراز رأیی قاطع و جازم اشکالاتی برانگیزد و شبههٔ اباحه از

---

۱. پیشین، ص ۷۵. ۲. پیشین، ص ۸۱-۸۲.

رأی او تراوش کند.»[۱] دشتی در توجیه علل پرهیز و خودداری خیام از ظاهر کردن عقاید فلسفی خود دلایل گوناگونی می‌آورد: در جایی به‌سلب آزادی فکر و عقیده از مردم در نتیجهٔ آغاز سلطنت ترکان غزنوی و فرمانروایی محمود و تشدید آن در دوران سلجوقیان اشاره می‌کند:

> ترکان نژادی بودند بیگانه و می‌خواستند بر کشورهای اسلامی حکومت کنند، ناچار دیانت را دستاویز قرار داده کاسهٔ از آش گرم‌تر شدند. دکانداران شریعت را به‌استخدام خود درآوردند و در نتیجه بازار فقیهان و محدثان و واعظان گرم شد. فلسفه و منطق و تمام مقولات عقلی رفته‌رفته مردود و منفور و مخالف شریعت گردید، به‌حدی که تمام امور عادی زندگی می‌بایستی از زاویهٔ دید محدثان نگریسته شود.[۲]

دشتی یادآور می‌شود که خیام برای آن که:

> از ترکتازان فقه و حدیث در امان بماند و مورد احترام نیز باشد در امور علمی اهتمام می‌کرد و از هرگونه برخوردی با معتقدات رایج عمومی پرهیز داشت. او از خواجه‌نظام‌الملک مقتدرترین وزیر سلجوقی نیز یاد می‌کند که اشعری متعصب و نسبت به‌رافضیان، معتزله و اسماعیلیان سختگیر و بی‌اغماض بود. در عین حال او حامی علم بود و از خیام نیز حمایت می‌کرد. از این‌رو دستگاه سلطنت و خلافت با فلاسفه که نمی‌توانستند در حدّ معتقدات اشعریان محبوس بمانند نظر خوبی نداشتند، زیرا سیاست در کار بود و می‌بایستی فقیهان و محدثان را پشت سر خود داشته باشند.

دشتی از این توضیحات خود نتیجه‌گیری می‌کند که «خیام راه و رسمی نداشت که شک و شبهه‌ای را نسبت به‌خویش برانگیزد»[۳] زیرا «خردمند

---

۱. پیشین، ص ۸۶. ۲. پیشین، ص ۳۸. ۳. پیشین، ص ۳۹.

بودن بیش از دانش و تبحر در فنون به‌کار می‌آید. داشتن طبعی سازگار و روشی در حد اعتدال شخص را بیش از دانش از مکاره ایام صیانت می‌کند.»[۱]

به‌استنباط دشتی ملاحظات خیام در باب اوضاع اجتماعی و سیاسی روزگار تا به‌آن حدّ بوده که او با همهٔ احترام به‌ابن‌سینا و پیروی از فلسفهٔ مشائی‌اش هرگز همانند او به‌تربیت شاگردان نپرداخته و به‌تألیف کتابهایی در فلسفه دست نزده است. این استدلال دشتی در این‌زمینه سست و ضعیف می‌نماید که خیام «از احترامی که به‌ابن‌سینا داشته و او را استاد خود و «افضل‌المتأخرین» می‌گوید چنین بر می‌آید که آراء فلسفی او را پذیرفته و مطالب او را مطابق ذوق و فهم خود یافته پس دیگر دلیلی ندارد کتاب بنویسد و آراء او را تکرار کند.»[۲]

گویا فیلسوف زمانی می‌تواند کتابی بنویسد که خود فلسفه‌ای تازه آورده باشد. از این گذشته توجیه دیگر دشتی در علت پرهیز خیام از پرداختن به‌مباحث فلسفی، ننوشتن کتاب و نپذیرفتن شاگرد پذیرفتنی نیست. به‌این ترتیب همهٔ دانشمندان و فیلسوفانی از قبیل رازی و فارابی و بیرونی و ابن‌سینا هریک به‌خاطر رعایت ملاحظاتی می‌بایست از تألیف و تعلیم تن می‌زدند. اما آنها آثار بسیاری در بیان عقاید خود در فلسفه و حکمت پدید آوردند.

آنچه مسلم است خیام مردی «حکیم»، در معنی متعارف آن روزگار، بوده و مانند همگنان حکیم خود از علوم عقلی و نقلی زمانه کمابیش

---

۱. پیشین، ص ۳۷، طنز و طعن سرنوشت این که دشتی خود با همهٔ «خردمندی» و «اعتدال» نتوانست خود را از مکارهٔ ایام صیانت کند.

۲. پیشین، ص ۴۷.

بهره‌ای داشته است. طبیعی است که در حوزهٔ حکمت و فلسفه نیز مطالعات و تأملاتی داشته و چهار رساله‌ای که از او در این زمینه به‌جا مانده شاهدی بر آن است. از آنچه از کُنه مفاهیم فلسفی این چهار رساله و رباعیات مسلم‌الصدور خیام بر می‌آید نه افکار مادی و الحادی است، چنان‌که بعضی گمان کرده‌اند،[1] و نه تمایلات عرفانی و الهی، بلکه آنچه هست حیرت و سرگشتگی است در برابر پرسش‌هایی که پاسخی برای آن ندارد، اما اندیشه‌های او آن‌چنان نیست که بتوان آن را در یک نظام فلسفی امروزی گنجاند. آن‌قدر هست که می‌توان او را حکیمی لاادری (Agnostic) خواند که عقل او از درک حقیقت نهایی ناتوان مانده است.

بنابراین، تأکید بسیار دشتی بر محدودیت‌های اجتماعی و عقیدتی زمانه که خیام را به‌احتیاط و مصلحت‌بینی در ابراز عقاید خود وادار کرده شاید درست نباشد. خیام، از نظر عقاید فلسفی، همین است که در رباعیات معدود خود باز نموده است.

و اما برای تشخیص رباعیات خیام دشتی در چند فصل از کتاب خود دربارهٔ **رباعیات کلید، شیوهٔ سخن و اندیشه و رباعی‌های مشابه خیام سخن** رانده و ۱۷۴ رباعی برگزیده و سرانجام با حذف ۶۸ رباعی «مظنون‌الاصاله» به ۷۴ رباعی می‌رسد که آن را در فصل **رباعیات مختار**

---

۱. صادق هدایت در مقدمه بر ترانه‌های خیام شک و حیرت خیام را به‌انکار خدا تعبیر کرده و در جستجوی دلایلی بر اثبات حکم خود در مادی بودن خیام از هر قرینه‌ای سود جسته است. در حالی که هدایت در مقدمهٔ دیگری که پیش از آن بر رباعیات خیام (۱۹۲۴/۱۳۰۳) نوشته عقاید و آراء فلسفی خیام را از دیدگاه عینی‌تر و بی‌طرفانه‌تری بررسی کرده است. نگاه کنید: پارسی‌نژاد، ایرج، روشنگران ایرانی و نقد ادبی، ص ۲۷۹-۲۸۶.

خود می‌آورد. نکتهٔ درخور توجه این که دشتی در این مورد یادآور می‌شود: «در اختیار این رباعی‌ها ناچار، چون مرحوم فروغی، اعتراف می‌کنیم که رهنمون ما ذوق و استنباط ما بوده است نه برهان؛ ذوق و استنباطی که هم به‌روایات تکیه کرده است همه به‌امارات و قراین.»[1]

چنین است که کار جستجوی دشتی در دست‌یابی به‌معیاری در نقد و داوری دربارهٔ رباعیات خیام نیز به«ذوق و استنباط» می‌کشد؛ معیاری که از اصول متن‌شناسی علمی و انتقادی به‌دور است. همچنان که محمدعلی فروغی نیز با آن که مأخذ گزینش خود را در رباعیات خیام کتاب‌هایی قرار داده است که پیش از قرن نهم هجری تألیف شده (مرصادالعباد، تاریخ جهانگشای جوینی، تاریخ گزیده، نزهة‌المجالس، مونس‌الاحرار و جنگ اشعاری به‌تاریخ سال ۷۵۰ هجری) سرانجام به۶۶ رباعی منسوب به‌خیام می‌رسد.

فروغی این ۶۶ رباعی را معیاری برای سنجیدن ۵۰۰ رباعی دیگر قرار داده و براساس آن سرانجام ۱۷۸ رباعی را برگزیده و در توجیه گزینش خود می‌گوید:

> این رباعی‌ها را که ما اختیار کرده و به‌نام خیام قلمداد می‌کنیم مدعی نیستیم که به‌طور قطع و یقین از خیام است، یا این که رباعیات خیام منحصر به‌این است که ما فراهم کرده‌ایم. به‌نظر ما این‌ها از نوع سخن حکیم نیشابور است و می‌تواند کلام او باشد؛ اما حاکم حقیقی در این امر ذوق و سلیقهٔ ما بوده است نه سند و دلیل و برهان.[2]

---

۱. دمی با خیام، ص ۲۴۱.

۲. جلال متینی در انتساب همین ۶۶ رباعی به‌خیام نیز شک دارد، زیرا بعضی از آنها

می‌بینیم که سنّت تحقیق ادبی از روزگار محمدعلی فروغی تا علی دشتی بر معیار «ذوق و سلیقه» بوده نه «سند و دلیل و برهان.» حتی صادق هدایت در جستجوی رباعیات اصیل خیام تنها سیزده رباعی را در کتاب مونس‌الاحرار همراه با دو رباعی در مرصادالعباد از آنِ خیام می‌داند، با یادآوری این که یکی از این دو رباعی تکراری است، یعنی مجموعاً چهارده رباعی به‌گمان هدایت «با روح و فلسفه و طرز نگارش خیام درست جور می‌آید.» با این همه همو صد و بیست و نه رباعی را براساس چهارده رباعی «اصیل» خیام بر می‌گزیند، به‌گمان این که رباعیات برگزیدهٔ او منطبق با ذهن و زبان خیام است. گذشته از این که این کار تا چه حدّ از اصول متن‌شناسی علمی و انتقادی به‌دور است، یکی از همین سیزده رباعی برگرفتهٔ هدایت از کتاب مونس‌الاحرار، که او بنیاد و معیار کار خود را بر آن نهاده به‌صراحت دارای کلمه و کنایهٔ صوفی مشربانه است،[1] همچنان که در کتاب نزهة‌المجالس (تحریر در ۷۳۱ هجری) که مأخذ معتبر فروغی در گزینش سی‌ویک رباعی «اصیل» خیام است نیز رباعی‌هایی آمده که هیچ‌گونه تجانسی با ذهن و زبان خیام ندارد. بنابراین در استناد به‌منابع تاریخی گذشته نیز تنها نمی‌توان به‌اعتبار قدمت تاریخی‌شان اعتماد کرد.

← به‌دیگران (ابن‌سینا، فخررازی، باباافضل و شاعری بی‌نام) نسبت داده شده است. نگاه کنید: ایران‌شناسی، خیام شاعر، س ۹، ش ۲، واشنگتن، ۱۳۷۶، ص ۲۲۹. از آن‌جا که به‌نظر بعضی محققان بحث دربارهٔ «خیام شاعر»، به‌علت در اختیار نداشتن اسناد تاریخی متقن هنوز جایز نیست، بهتر آن است که از «خیامیات» به‌عنوان نوعی شعر در ادبیات فارسی یاد کنیم که تعدادی از آن منسوب به‌حکیم عمر خیام نیشابوری است.

۱. جز راه قلندران میخانه مپوی — جز باده و جز سماع و جز یار مجوی
برکف قدح باده و بر دوش سبو — می نوش کن ای نگار و بیهوده مگوی

دشتی می‌گوید که در بحث رباعیات و تشخیص اصیل از دخیل موازینی در دست داشته که برگرفته از «رساله‌های فلسفی» خیام است، با این همه اعتراف کرده که این کار مستلزم استقصایی بیشتر و کاوشی دقیق‌تر در کتب قدیم است که با روح و ذوق او سازش ندارد. در نتیجه او «خیام تصورات» خود و «صورت ذهنی» خود را بیان کرده است.[۱]

با همین چند کلمه در اشاره به‌سبک کار دشتی از زبان خودش می‌توان به‌ارزش و اعتبار تحقیق او دربارهٔ خیام پی برد.

با این همه در بررسی ۷۴ رباعی برگزیدهٔ دشتی می‌توان احتمال داد که پنجاه رباعی از آن سرودهٔ خیام باشد. بنیاد احتمال ما البته تنها بر «ذوق سلیم» استوار نیست که بر منابع تاریخی معتبر نیز تکیه دارد. علاوه بر آن ملاک‌های سبک‌شناسی علمی و انتقادی نیز منظور نظر ماست. هرچند اگر بیش از این احتیاط و وسواس به‌خرج دهیم دیگر به‌گفتهٔ دشتی «رباعیات زیادی باقی نمی‌ماند که بتوان آنها را از سنخ سخنان خیام دانست.»

نقد دمی با خیام

دمی با خیام رساله‌ای است آشفته که از طرح پژوهش روشمند محروم مانده است. یادداشت‌هایی است پراکنده که کوشیده در فصل‌هایی جدا تمرکز یابد، اما از آن‌جا که به‌اعتراف خود مؤلف «عدم تقید به‌فراهم ساختن یک نوشتهٔ تحقیقی»[۲] در میان بوده است، حاصل آن اوراق پریشانی از کار در آمده که نکته‌های درست آن را می‌توان از میان آن همه

---

۱. دمی با خیام، ص ۲۸.

۲. پیشین، ص ۲۴۳.

پراکنده‌گویی و خیال‌پردازی برگرفت و در چند صفحه جا داد.

چنین است که فصل چهارم کتاب **قهرمان یا شهید** که پاسخ دشتی است به‌ایراد روزنامه‌نویسی در ردِ انتسابِ خیام به«بخل در تعلیم»، و توضیح دشتی در این که «فلسفهٔ فارابی و ابن‌سینا را به‌قدر کفایت نوشته بودند و خیام ضرورتی نمی‌دیده است که آنها را تکرار کند»[1] که توجیه منطقی و معقولی نیست، یا ترس از واکنش عامهٔ مردم که آن هم پذیرفتنی نیست. اما دشتی در مقام پاسخ روزنامه‌نویسی به‌همکار خود مهار قلم را بی‌محابا رها می‌کند و در توصیف برخورد اندیشهٔ صاحبان فکر و فلسفه‌ای چون گاندی، لنین، هیتلر و موسولینی قلم‌فرسایی می‌کند و حکم‌هایی صادر می‌کند که به‌راستی حیرت‌انگیز است.[2]

در فصل ششم که عنوان خیام از خلال نوشته‌هایش را بر خود دارد، دشتی جدا از نوشته‌های علمی، به‌چند نوشتهٔ خیام در باب فلسفه اشاره می‌کند که پاسخ‌هایی است به‌پرسش‌هایی پراکنده دربارهٔ مسائل فلسفی از قبیل صفت بقا برای خدا، جبر یا اختیار در مورد انسان یا این که وجود خیر و شر ناشی از ارادهٔ خداست و مسائلی از این قبیل. امّا پاسخ خیام به‌این پرسش‌ها تازگی و اصالتی ندارد و بیشتر تکرار گفته‌های متکلمان است. توجیه دشتی این است که: «قضیه را صرفاً از لحاظ فلسفی بحث نکرده، معلومات فلسفی خود را به‌یاری طلبیده تا مصالح اجتماعی را مراعات کند.»[3] گویا «مصالح اجتماعی» از نظر دشتی رعایت «معتقدات عامه» است، زیرا بلافاصله اضافه می‌کند «موجبی نمی‌دیده است که با

---

۱. پیشین، ص ۵۷.

۲. پیشین، ص ۶۳-۶۷، حکم‌هایی از این قبیل: «لنین بی‌گمان از حیث روشنی فکر و صفای روح و استواری مقصد به‌گاندی می‌ماند!»

۳. پیشین، ص ۸۱.

بحث فلسفی صرف و ریختن شکوک خود بنیان معتقدات مردم را متزلزل کند»[۱] هرچند که باور دارد خیام «در کیفیت معتقدات دینی با عامه همفکر و همرای نیست، ولی جانب عقل و مصلحت و احتیاط را نیز فرو نمی‌گذارد.»[۲]

گویا دشتی در پاسخ به‌پرسش‌های فلسفی خیام صبغه‌ای از مصلحت‌بینی و احتیاط و ملاحظه و محافظه‌کاری سیاستمداران را یافته، غافل از این که به‌گمان ما لحن تردید و ابهام و احتیاط آن جواب‌ها با آهنگ اضطرار و عجز و حیرت او در حلّ معماهای فلسفی در رباعیات همخوانی دارد.

در فصل‌های هفتم و هشتم دشتی به‌بررسی معتقدات دینی خیام می‌پردازد و در این بررسی می‌کوشد تا خیام را از انتساب به‌معتقداتی، بر بنیاد فرض‌های باطل، مبرا کند. به‌گمان ما انتساب نسبت‌های عقیدتی گوناگون به‌خیام و منشأ آن، که همان فرض‌های باطل است، آن‌چنان آشکار است که نیازی به‌طرح و رد آنها نبوده است، اما از آن‌جا که دشتی گویا در جستجوی معتقدات دینی خیام خود را به‌بررسی نسبت‌های رایج به‌او نیازمند می‌دیده صفحات بسیاری از کتاب خود را به‌این موضوع اختصاص داده است.

در مورد تمایل خیام به‌تصوف، هیچ قرینهٔ مستند و مستدلی در دست نیست. این‌که از مضمون چند رباعی سخیف و چند روایت عامیانه تمایل خیام به‌افکار صوفیانه استنباط شده یکسره بی‌پایه و به‌دور از عقل و منطق است. معلوم نیست چرا دشتی رباعیات و روایاتی را که خود به‌ابتذال و

---

۱. پیشین، ص ۸۱-۸۲.

۲. پیشین، همان‌جا.

بی‌اعتباری آن اذعان دارد مطرح می‌کند و پس از بحث‌های بیهوده سرانجام به‌واهی بودن آنها نظر می‌دهد و نسبت تمایل خیام را به‌تصوف مردود می‌داند.

همچنین است انتساب عقاید اسماعیلیه به‌خیام که دشتی آن را در فصل هشتم از کتاب خود آورده است. شخصی موسوم به‌احمد حامد صراف، که دشتی از او به‌عنوان «نویسندهٔ عراقی» یاد کرده، کتابی دربارهٔ خیام نوشته و براساس فرضیات مهملی خیام را یکی از دُعات اسماعیلی دانسته است. دشتی یک فصل شانزده صفحه‌ای از کتاب خود را صرف رد فرضیات و استنباط‌های نامعقول نویسندهٔ مورد بحث کرده است. به‌راستی معلوم نیست طرح این نسبت‌ها و بحث‌ها چه کمکی به‌شناختن خیام می‌کند.

دشتی در پایان این فصل از «گوستاو لوبُن» نقل می‌کند که «انسان اول به‌امری معتقد می‌شود بعد برای آن دلیل و منطق می‌تراشد.»[1] این صفت را اگر برای مردم عوام بتوان قائل شد هرگز نمی‌توان در مورد مطلق انسان به‌کار برد؛ وانگهی بحث و استدلال زمانی دربارهٔ مساله‌ای موّجه است که موضوع آن مبهم یا محلّ نزاع صاحب‌نظران باشد. افکار متفکرانی از نوع خیام که به‌تعبیر خود دشتی «سنخ معتقدات آنان مولود تفکر و تأمل است نه معلول عقاید تعبدی و تقلیدی»[2] جایی برای طرح فرضیات بی‌اساس باقی نمی‌گذارد.

---

۱. پیشین، ص ۱۳۰. ۲. پیشین، ص ۱۳۱.

کاخ ابداع

کاخ ابداع مجموعهٔ یازده مقاله است دربارهٔ حافظ که دشتی قبلاً با عنوان «خلوتگه کاخ ابداع» در مجلهٔ یغما منتشر کرده بوده و سپس آن را به‌صورت کتابی درآورده است.

هرچند که دشتی در بررسی حافظ، پیش از کاخ ابداع، نقشی از حافظ را نوشته بوده، اما ظاهراً زمینهٔ این کار با اثر پیشین او متفاوت است؛ با این توضیح که:

> اعتراف می‌کنم در این باب ابتکار از من نیست. سالها پیش مرحوم هژیر دست بدین کار زد و کتابی به‌نام حافظ تشریح فراهم ساخت که دیوان حافظ را از حیث موضوع تجزیه و فصل‌بندی کرد. اما راست گویم این کتاب نتوانست دوستداران حافظ را، که می‌خواستند حافظ را در شئون مختلفهٔ فکری بنگرند، راضی کند.[1]

دشتی در خلوتگه کاخ ابداع، که تعبیر حافظ است از جهان هستی، می‌کوشد تا با نقل ابیاتی پراکنده از حافظ، که گویای بی‌خبری و حیرت شاعر است در کار جهان و راز هستی، از رخ اندیشهٔ شاعر پرده برگیرد، اما

---

۱. کاخ ابداع، تهران، ۱۳۵۲، ص ۸.

سرانجام به‌این نتیجه می‌رسد که حافظ نیز، با همهٔ دانش و دانایی از «چهارده روایت قرآن» و فلسفهٔ مشایی ارسطو و اشراق افلاطون، همچون دیگر دانایان و اندیشمندان جهان، راه به‌جایی نبرده است.

بخش دوم کاخ ابداع به‌نوع **خداشناسی حافظ** پرداخته است. دشتی بر آن است با آن که «حافظ رسماً مسلمان، سنی و شافعی مذهب است، اما از آن افرادی است که نمی‌توانند در قالب تنگ معتقدات مذاهب و ادیان قرار گیرند.»[1] با این همه دشتی در توجیه اشارات و تناقضاتی که متشرعان و قشریان آن را قرینه‌ای بر الحاد حافظ دانسته‌اند می‌گوید: «شاعر فیلسوف نیست که منظومهٔ فکری قطعی و جازم داشته باشد.»[2]

در این‌جا نیز دشتی با نقل بیت‌های پراکنده‌ای، که محل نزاع اهل نظر در باب ایمان و عقیدهٔ مذهبی حافظ است، آراء شاعر آزاداندیش را مافوق عقاید اهل تعصب می‌داند: «یزدان بزرگ و کریم بدان صورتی که خوارج یا حنبلیان تصور می‌کنند و موجودی می‌شود قهار، جبار، زود خشم، بی‌اغماض... در تصورات حافظ وجود ندارد.»[3]

همچنین دشتی تغایر و تخالفی را که نکته‌گیران در بعضی از ابیات غزل‌های او دیده‌اند حاصل انفعالات روح حساس و تأثرپذیر شاعر می‌داند که به‌تناسب حالات دیگرگون می‌شود یا بر اثر مرور زمان در

---

۱. پیشین، ص ۱۶.

۲. پیشین، ص ۱۸. در این‌باره نگاه کنید به‌نظریهٔ شفیعی‌کدکنی: آن‌جا که می‌گوید: «تناقض اگر در فلسفه و علم و منطق زشت است و مایهٔ فروپاشی یک نظام علمی و فلسفی به‌شمار می‌آید در قلمرو مذهب و هنر این تناقض نه تنها عیب نیست بلکه مایهٔ استمرار حیات و جاودانگی آن هنر و مذهب نیز می‌تواند باشد.» **موسیقی شعر**، ص ۴۳۹.

۳. **کاخ ابداع**، ص ۲۱.

معرض تغییر قرار می‌گیرد.

در بخش سوم دشتی در جستجوی آدم در دیوان حافظ بر می‌آید، هرچند در نمی‌یابد که حافظ خود چگونه آدمی بوده است، اما در شعر خود گاه نشان از آدمیانی می‌دهد که مظهر کمال و مناعت طبعند و گاه از به‌دست آمدن آدمی در عالم خاکی اظهار نومیدی می‌کند.

دشتی بار دیگر این تغایر در گفتار حافظ را نه عیب او که هنر او می‌داند، زیرا دیدار آدم کامل برای او ستایش‌انگیز است و نبودِ آن غم‌انگیز. به‌گمان دشتی حافظ در جستجوی گم‌کرده‌ای است که چون عنقا و کیمیا کمیاب است. وقتی آدمیان معمول زمانه‌اش طبع کمال طلب او را خشنود نمی‌کنند ناگزیر زبان به‌شکایت می‌گشاید و عالمی و آدمی از نو آرزو می‌کند.

فرزانه

فرزانه عنوان بخش چهارم است که ظاهراً حاصل تأملات دشتی است در باب حکمت عملی زندگی در برخی از ابیات غزل‌های حافظ. در این بخش دشتی کنجکاوانه می‌کوشد تا از خلال بعضی بیت‌ها به‌حافظ چهرهٔ «حکیم فرزانه»ای ببخشد که دربارهٔ راه و رسم معیشت و گذران زندگی و «پاره‌ای مطالب اجتماعی و اخلاقی» توصیه‌هایی دارد. دشتی از نقل ابیاتی چند سرانجام به‌این نتیجه می‌رسد: از آن‌جا که رشک، آز، کینه، صدای عقل و منطق را در آدمی خاموش می‌کند، به‌گمان حافظ «فرزانه» کسی است که به‌جای کین مهر بورزد.

در گفتار پنجم دشتی بیزاری حافظ را از سالوس و ریای زاهد و صوفی

مطرح می‌کند و فرصت می‌یابد تا واقعیتی را فاش بگوید:

در حکومت‌های ضعیف و متزلزل بازار روحانی نمایان رونق می‌گیرد، زیرا امرا و جاه‌طلبان به‌پشتیبانی مردم نیازمندند و زمامدار افکار عامه کسانی هستند که بر مسند شرع تکیه کرده‌اند. و این مسندنشینان روحانی‌نما برای جلب افکار و عواطف عامهٔ ناس ناچار باید ذوق و سلیقهٔ عمومی را پیروی کنند، یعنی به‌جای این که راهنما و مقتدا باشند تابع و پیرو عامه می‌شوند و خود را به‌سطح معتقدات و موهومات آنان فرود می‌آورند. سطح معتقدات عامه، هیچ‌گاه و در هیچ‌جا، قرارگاه روشن‌فکران و آزاداندیشان نیست. مردم در همه‌جای جهان و در تمام ادوار تاریخ می‌خواهند در دائرهٔ عادات و معتقدات پدران خود باقی بمانند. هرچه مخالف عقل و منطق باشد و هرکس از آن دائره پای فراتر نهد خرق اجماع کرده عنصری نامطلوب بلکه مردود و منفور و گاهی ملعون و سزاوار قتل است.[۱]

بیت‌هایی که دشتی در تأیید گفتهٔ خود از حافظ شاهد می‌آورد همگی در شکایت و ملامت از زاهدان و صوفیان ریایی است.

شیوهٔ رندی و مستی

شیوهٔ رندی و مستی عنوان گفتار ششم است که به‌تفسیر و تأویل «رند» در زبان حافظ می‌پردازد که به‌گمان دشتی در معنی «شخص زیرک و آزاداندیش» است؛ هم‌چنان که باده‌نوشی و مستی را در مشرب حافظ چنین تأویل می‌کند که «باده‌گساری با یاران زیرک نه تنها قابل عفو است، بلکه از آن لذت روحانی حاصل می‌شود»[۲] و با نقل ابیاتی از حافظ بر این

---

۱. پیشین، ص ۴۷-۴۸.

۲. پیشین، ص ۵۹.

نکته تأکید می‌کند که «صراحت و تنوع گفته‌های حافظ در این باب به‌مثابه‌ای است که خود جواب قشریان بیچاره‌ای را که منکر باده‌نوشی حافظ‌اند داده است.»[۱]

بر لبِ بحرِ فنا

برلب بحر فنا عنوان هفتمین بخش از کاخ ابداع دربارهٔ زندگی زودگذر آدمی و تلقی حافظ از آن است. به‌گمان دشتی از آن‌جا که حافظ زندگی را فرصت زودگذری می‌بیند که مجال تجدیدش نیست آن را مغتنم می‌داند. مهر و دوستی حافظ به‌زندگی از آن‌روست که مانند خیام به‌بازآمدنی دیگر امیدوار نیست یا به‌خاطر آن است که محرومیت‌ها شوق بهره‌گیری هرچه بیشتر از حیات را در او شدت بخشیده است. هرچه هست حافظ نیز چون خیام مرگ را حتمی می‌داند و می‌خواهد که از فرصت زندگی کام جوید. با این تفاوت که لحن حافظ چون خیام، در یاد کردن از مرگ، تلخ و تاریک نیست. او می‌کوشد که مرگ را با کام‌جویی از زندگی شیرین کند. دشتی در این‌جا نیز نظر خود را با بیت‌هایی مناسب از حافظ مستند می‌کند.

دشتی در هشتمین گفتار خود با عنوان جبر ضمن اشاره به‌سنت و سابقهٔ تاریخی مبحث جبر و اختیار در میان مسلمانان و اختلاف معتزلیان و اشعریان در این‌باره، بر اعتقاد به‌جبر، در تعبیرات گوناگون حافظ، تأکید می‌کند. به‌گمان دشتی اثری از این اندیشه که آدمی فاعل مختار و مسؤول اعمال خویش است در حافظ کمتر دیده می‌شود. نظر دشتی دقیق نیست. در دیوان حافظ، مانند قرآن مجید، هم اقوالی حاکی از جبر هست و هم

---

۱. پیشین، ص ۶۴.

حاکی از اختیار.[۱]

عشق و غزل

به‌گمان دشتی غزل حافظ چون غزل سعدی نیست. او تأملات خود را از عرفان همراه با اندیشه‌ها و جهان‌بینی فلسفی و نکته‌های اجتماعی با غزل درهم‌آمیخته است. با این همه «غزل ناب» نیز در دیوان حافظ می‌توان یافت. اما دشتی در حافظ ابیاتی می‌یابد که گرایش محض به‌اندیشهٔ عارفان دارد و در آنها شاعر نقش عقل را در برابر تجلی عشق کم‌رنگ و بی‌اعتبار می‌داند.

دشتی به‌خطا می‌کوشد تا به‌تمامی معانی و صور خیال شاعرانهٔ حافظ جلوهٔ مادی و واقعی ببخشد. حاصل چنین تأویلی از ابیات غزل‌های حافظ چنین می‌شود که به‌گمان دشتی حافظ «در مقابل زیبایی خوبان دست و پای خود را گم می‌کرده است!» یا ناز و نیاز عاشقانهٔ غزل‌های خواجه را به«تنگدستی» او تعبیر می‌کند. این که سیم و زری نداشته که رایگان نثار زیبارویان کند و «شاید همین عدم تعادل و تناسب میان آرزوها و مقدورات گردی از حزن و ملال برگفته‌های وی پاشیده است!»[۲] اصرار بسیار دشتی در واقعیت بخشیدن به‌تصورات شاعرانه معانی بلند حافظ را فرود آورده و آن را نازل و عوامانه کرده است.

---

۱. نگاه کنید به: **حافظ‌نامه**، بهاءالدین خرمشاهی، شرح غزل‌های ۲۳ و ۱۹۲.
۲. پیشین، ص ۹۶.

شکایت

شکایت موضوع دیگری است که دشتی در فصل دهم کتاب آن را در غزل‌های حافظ جستجو می‌کند. او پس از اشاره به‌این مضمون در شاعران گذشتهٔ ایران موارد مشابه محدودی در حافظ می‌یابد. اگر شکوه و شکایتی هست از ریاورزی و زهدفروشی معاصران است و حسادت بی‌هنران و سعایت مدعیان. مناعت طبع و عزت نفس حافظ نمی‌گذارد که او حتی از افلاس و تنگدستی، جز به‌اشاره‌ای چند، شکایت کند. چنین است که به‌گمان دشتی در شعر حافظ نه تنها اثری از نومیدی و مرگ‌اندیشی دیده نمی‌شود بلکه نابسامانی‌ها او را به‌زندگی حریص‌تر می‌کند.

مدایح حافظ

دشتی به‌طرح مدایح حافظ در یازدهمین گفتار کتاب خود می‌پردازد. به‌گفتهٔ او حافظ در پنج قصیده و قریب سی غزل زبان به‌مدح گشوده است. «ترس یا دفع شرّ یا امید به‌آیندهٔ بهتر او را به‌ستودن شاهی یا وزیری کشانیده، و یا شکر نیکی و لطف بزرگی یا منعمی را با یک بیت ادا کرده است.»[۱]

بنابراین، اشارات مدیحه‌آمیز حافظ را که بیشتر از سر سپاس‌داری و حق‌گزاری است تا خوشامدگویی و چاپلوسی (آن‌گونه که در آثار شاعران مداح قصیده‌سرا آمده) می‌توان بر آن رند آزاده بخشود.

---

۱. پیشین، ص ۱۱۵.

نکته‌ها

گفتار پایانی کاخ ابداع به«نکته‌ها» پرداخته است. گویا دشتی موضوعاتی را که فرصت طبقه‌بندی و شرح آن را نیافته یک‌جا در این بخش گنجانده است.

از جملهٔ نکته‌ها این که دشتی با تأمل در این بیت «خاطرت کی رقم فیض پذیرد هیهات/ مگر از نقش پراکنده ورق ساده کنی» سادگی نقش ذهن آدمی را که در تأثیر عادات و اوهام و تلقینات نبوده باشد شرط پذیرش نقش و فیضی تازه می‌داند. دشتی از نکتهٔ نهفته در این بیت به‌امام محمد غزالی گریز می‌زند که از آن‌جا که لوح ذهن او از نقش تلقینات گذشته پاک نبوده نتوانسته به‌اتکاء عقل و استدلالِ شخص خود داوری کند، در حالی که ابن‌طفیل در کتاب حیّ‌بن یقظان به‌علت ذهن پاک‌تر، بیش از غزالی، به‌عقل و خرد خود تکیه دارد.

نکتهٔ دیگر این که به‌گمان دشتی حافظ مضمون بیت «ساقی به‌جام عدل بده باده تا گدا/ غیرت نیاورد که جهان پربلا کند» را تعبیری از عدم مساوات تعادل در بهره‌مندی آدمیان از نعمت‌های زندگانی، که موجب طغیان و عصیان محرومان می‌شود، در نظر داشته است. دشتی بعید نمی‌داند که «خواجه از وقایع دورهٔ نوشروان و ظهور مزدک و یا پیدایش فتیان و سربداران خراسان و حتی نهضت نزاریان ملهم شده باشد و این بیت حکیمانه ناظر به‌این معنی باشد.»[1] حدسی که متکی به‌هیچ سندی نیست، گذشته از این که معلوم نیست غرض حافظ از «عدل» عدالت باشد.

---

۱. پیشین، ص ۱۲۱.

نکته‌های دیگر تأملات دشتی است در ابیات دیگری از حافظ که از آن‌جا که از منظر «واقع‌بینی تاریخی» ناشی می‌شود و از ملاحظات هنری و زیبایی‌شناسی و نقد ادبی به‌دور است، با بحث‌های «استدلالی» از این دست ادامه می‌یابد که دربارهٔ بیت: «شکوه آصفی و اسب باد و منطق‌طیر / به‌باد رفت و از آن خواجه هیچ طرف نبست» به‌تعریض، با اشاره به‌سلیمان بن داود، می‌گوید: «چگونه هیچ طرف نبست؟ چهل سال بر سرزمین‌های فلسطین و سوریه با نهایت اقتدار سلطنت کرد. به‌روایت تورات قلمرو حکومت او از مرز مصر تا کناره‌های فرات گسترش داشت. برای یهّوه خانه‌ای از سنگ‌های گران و چوب سدر برپا ساخت و آن را با سیم و زر و مفرغ مزین کرد. کاخی به‌شکوه و فخامت خشایارشاه برپا ساخت و بنابر ادعای اساطیر یهود هزاران زن بومی و خارجی را برای عیش شبانه آماده داشت... دیگر می‌خواستی خواجه چه طرفی از دنیا بربندد!»[۱]

چنین است که دشتی می‌کوشد تا به‌صورت‌های ذهنی شاعرانهٔ حافظ واقعیتی مادی و امروزی و فراتاریخی (Anacronistic) ببخشد. همچنان که در بیت:

«نه‌عمر خضر بماند نه ملک اسکندر / نزاع بر سر دنیای دون مکن درویش»

می‌گوید: «اما متأسفانه درویش‌ها بر سر دنیای دون نزاع می‌کنند و برای رسیدن به‌نعمات همین دنیای دون پیوسته انشعاب می‌کنند!»[۲]

وقتی ابیات غزل شاعری قرون وسطایی، با صبغهٔ عارفانه، با معیارهای تضادهای طبقاتی، اقتصاد و جامعه‌شناسی امروزی تفسیر شود البته حاصل جز تفسیری چنین از ابیات حافظ نخواهد بود.

---

۱. پیشین، ص ۱۲۷. ۲. پیشین، همان‌جا.

حاصل گفتار این که دشتی در کاخ ابداع به‌نسبت نقشی از حافظ (که به‌اعتراف خود خواسته نقشی از حافظِ زادهٔ تصورات خود را به‌دست دهد) این بار کوشیده چند اصل از مبانی فکری شاعر را، با استناد به‌ابیاتی از او، تشریح و تحلیل کند. اما حقیقت این است که دشتی در این سلسله مقالات نیز جز توضیح ابیاتی از شاعر، با استنباط و استدراک خاص خود، حرف تازه‌ای نزده است؛ علی‌الخصوص که برخی از استنباط‌های او، که براساس نگرشی فراتاریخی به شاعران قرون وسطایی و بر بنیاد اندیشه و جهان‌بینی و «خرد» امروزی او تنظیم شده طبعاً نامعقول و بی‌اعتبار است. به‌عبارت دیگر، دشتی در بررسی مفاهیمی از غزلیات حافظ دچار همان خطای روشنگران ایرانی پیش از خود، از آخوندزاده تا کسروی، شده و بدون توجه به‌معیارهای تاریخی زمانهٔ حافظ شاعر را از دیدگاه عقل و منطق خود سنجیده است.

نگاہی بہ صائب

دشتی در مقدمه گونه‌ای که برکتاب نگاهی به‌صائب نوشته است در توجیه چگونگی پرداختن به‌صائب یادآور می‌شود که در پی دریافت نامه‌ای از «نویسنده‌ای فاضل» از آذربایجان شوروی (سابق) که از او خواسته نگاهی به‌صائب «قهرمان سبک هندی» کند، هرچند که نمی‌داند این لقب (قهرمان سبک هندی) برازندهٔ صائب است یا بیدل.

دشتی در این یادداشت یک بار دیگر به«تفنن‌آمیز» بودن بررسی‌های ادبی خود اشاره می‌کند: «نوشته‌های ادبی من صرفاً مولود تفنن طبع هوسناک و تأثرپذیر من بوده. گاهی پیشامدهایی از اشتغال‌های سیاسی و اجتماعی به‌عرصهٔ ادبم کشانیده است.»[1]

بنا به‌پیشنهاد دشتی با توجه به‌این که دیوان صائب ۸۰ تا ۹۰ و حداقل ۴۰هزار بیت دارد نخست باید گزیده‌ای از سروده‌های صائب مشتمل بر پنج - شش هزار بیت فراهم آید و برحسب معنی و مضمون طبقه‌بندی شود. «بدیهی است که این کار آسانی نیست. ذوق سلیم می‌خواهد که هم عاری از جانبداری باشد و هم آراسته به انصاف. به‌محتوا و معارف و

---

۱. نگاهی به‌صائب، تهران، ۱۳۶۴، ص ۷.

جنبه‌های روحانی اهمیت بسزایی دهد و از حذف چند بیت از یک غزل نهراسد.»[۱]

دشتی بر دو خصلت صائب یعنی نظیره‌گویی، در استقبال از شعر شاعران بزرگ و مضمون آفرینی، در تک بیت‌هایی که در برگیرندهٔ تأملات روحی و ملاحظات اجتماعی شاعر است، تأکید می‌کند و می‌کوشد تا در رسالهٔ خود این دو خصلت را توضیح دهد.

در بخش صائب یا بیدل دشتی به‌مقایسهٔ دو شاعر پرداخته است. وجه قیاس این که هر دو شاعر به‌سبک هندی شعر می‌گویند، اما در این که کدام‌یک را می‌توان «قهرمان سبک هندی »شناخت دشتی تردید دارد، زیرا به‌تعبیر او سنجش زیبایی «محدود کردن نامحدود» است. با این همه باور دارد که زبان بیدل با آن همه ابهام و پیچیدگی ناشی از سرشاری کنایه و مجاز، تشبیهات غریب و تعبیرات معماگون، در بیان مفاهیم عارفانه بیشتر درون‌گرا (Subjective) است، در حالی که صائب مضمون‌های بدیع خود را از رویدادهای عینی زندگی گرفته و با زبانی بیان کرده که دریافتنش چندان دشوار نیست.

> التذاذ از شعر بیدل، مانند التذاذ از هر شعر «نوآیینی» نیاز به‌مقدماتی دارد که مجموعهٔ آن مقدمات را می‌توان «سنت ادبی» پیرامون آن شعر نامید... وقتی کسی در درون یک سنت هنری یا ادبی قرار گرفت، اندک‌اندک و به‌تدریج دیگر به‌مفردات آن توجهی ندارد و کل یا پاره‌هایی به‌هم‌پیوسته از یک کل هنری را، به‌طور اجمال احساس می‌کند[۲] هرچند متاسفانه این همه

---

۱. پیشین، ص ۱۱-۱۲.

۲. شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، تهران ۱۳۶۶، ص ۱۰، ص ۱۰۵.

اندیشه‌های دور پرواز و این همه خیال‌های رنگارنگ چنان در پردهٔ ابهام و در تاریکی ضعف بیان و بی‌اعتنایی به‌موازین طبیعی زبان فارسی پنهان شده که برای درک شعرهای عادی او هر خواننده از مقداری صرف وقت و کوشش ذهنی ناگزیر است.[۱] از این روست که شعر بیدل در ایران، برخلاف شبه‌قارهٔ هند و افغانستان و تاجیکستان، رواج و شهرتی چندان نیافته است.

ناگفته نماند که دشتی در اشاره به‌مفاهیم عارفانه در شعر بیدل فرصت می‌یابد تا تصوراتی از قبیل پیدایش جهان هستی، که حاصل انعکاسی است از جمال ازلی، را باطل و «خلاف عقل» بداند، با این همه می‌پذیرد که چنین باوری شاعرانی چون بیدل را به‌وجد و هیجان برانگیخته و آنها را به‌رجزخوانی روحانی کشانده است.

مسحور صائب

مسحور صائب عنوان بخش سوم کتاب است در بیان حال شاعر ادیب امیری فیروزکوهی که عشق و اعتقاد او به‌شعر صائب به‌حدّ سحر و شیفتگی رسیده است. دشتی که چنین ارادتی به‌صائب ندارد در بررسی شعر او یادآور می‌شود که صائب نه تنها در توصیف طبیعت دستی ندارد، بلکه در باب عشق نیز از او «جز ابیات خیلی محدود، آن هم وارفته و بی‌حال، چیزی در دست نیست.» طنز و موعظهٔ او نیز در قیاس با عبید و سعدی، از نظرِ دشتی، سخت کم‌رنگ است.

---

۱. پیشین، ص ۱۹.

پیشوای صائب

این بار دشتی در قیاس صائب با شاعران پای حافظ را به‌میان می‌کشد و معتقد است که صائب با همهٔ احترام به«مرشد روم» مجذوب حافظ است.

شکی نیست که حافظ با آن زبان شیرین و دلنشین بر شاعران پس از خود بی‌تأثیر نبوده، اما زبان صائب که به‌محاورهٔ عامهٔ قرن یازدهم گرایش دارد، کجا درخور قیاس با زبان فاخر حافظ است که صنعت بسیار در عبارت می‌کند. وانگهی راز سرفرازی حافظ تنها در زبان او نیست؛ نکته‌های بسیار در معنا و مضمون ابیات غزل‌های اوست که با تقلیدی چند در ردیف و قافیه و مضمون نمی‌توان از «تشابه» دم زد. با این همه دشتی به‌غلط می‌کوشد تا «تشابهاتی» بیابد و شواهدی می‌آورد که از حد تقلید در نمی‌گذرد.

نخستین بیت صائب

آنچه دشتی در این یادداشت از آن به‌عنوان «بیت زیبا و شگفت‌انگیز» یاد می‌کند و آن را موجب آشنایی و علاقهٔ خود به‌صائب می‌داند این بیت است: «نیم سنگ فلاخن لیک دارم بخت ناسازی/که برگرد سر هرکس که گردم دورم اندازد» می‌بینیم بیتی است مانند ابیات دیگر صائب که هنر مخصوص او را که «تمثیل» باشد داراست. تمثیل در شعر صائب عبارت از این است که مفهومی عام و کلی، چه مضمون عاشقانه و چه حکمت و عبرت و پند، در مصراعی بیان شود و در مصراعی دیگر برای تأیید یا توجیه یا تعلیل آن مثالی از امور محسوس یا مقبول عام بیاید. یکی از این

نوع تمثیل‌ها بیان مثالی شاعرانه برای ذکر علت است که در اصطلاح فنون ادبی آن را «صنعت تعلیل» خوانده‌اند. اما آوردن تمثیل همیشه برای بیان علت نیست. گاهی برای توضیح مطلب است و گاهی برای آن که مفهوم کلی و انتزاعی را مصور کنند یا محسوس و مقبول جلوه دهند. صائب در شیوهٔ شاعری برای همهٔ این اغراض از تمثیل استفاده می‌کند. در این بیت شاعر میان خود و سنگ فلاخن وجه مشترکی یافته است. سنگ فلاخن گرد سر می‌گردد تا مسافتی دورتر پرتاب شود. او نیز گرد سر هرکس گردیده، یعنی به‌آنها مهر ورزیده است، آنها از خود دورش انداخته‌اند.

شفیعی‌کدکنی دربارهٔ اصول ساختاری ابیات سبک هندی بیان دقیق‌تری دارد که از آن به«اسلوب معادله» یاد می‌کند. در این اسلوب دو مصراع از لحاظ نحوی مستقل است و هیچ حرف ربط یا شرط یا ادات دیگری آنها را، نه فقط به‌لحاظ نحو، حتی معناً، به‌هم مرتبط نمی‌کند. در اسلوب معادله همیشه مصراع دوم است که کلید معنایی بیت را تشکیل می‌دهد و از لحاظ نحو (Syntax) و بهنجار بودن روابط کلمات در محور جانشینی گفتار (Paradigmatic Axis) مصراع‌های دوم غالباً طبیعی‌تر و بهنجارترند، چراکه در این اسلوب شعر شاعر نخست مصراع دوم را می‌سراید.[۱]

در این‌جا دشتی لازم می‌بیند برای نقد دقیق‌تری از صائب فصلی در بیان خصوصیات سبک هندی بنویسد و از ممیزات آن، از قبیل مسامحه‌های لفظی، باریک خیالی، مبالغه و اغراق، زنجموره و مضمون‌تراشی، یادکند. او ابداع مضمون و تشبیهات تازه، باریک خیالی و

---

۱. شاعر آینه‌ها، ص ۷۵.

تصورات دقیق و گاه دور از ذهن و مبالغه‌آمیز را از مشخصات سبک هندی می‌داند. خاقانی را مبدع این سبک می‌شناسد، «با این تفاوت که در سرایندگان سبک هندی صلابت تعبیر و استحکام تلفیق خاقانی دیده نمی‌شود.»[۱]

در بخش **مسامحه‌های لفظی** دشتی به‌کار بردن الفاظی از قبیل «چقدر»، «قدر» و «ته» را در شعر صائب نازل و ناخوشایند می‌پندارد، حال آن‌که او ذوق امروزی خود را در سنجش این کلمات معیار قرار می‌دهد. باید دید آیا این الفاظ در زبان قدما آمده و در این‌صورت در آن زمان نیز مانند امروز ناخوشایند بوده است؟[۲]

---

۱. نگاهی به‌صائب، ص ۱۰۱-۱۰۲. شفیعی‌کدکنی، در توضیح سبک، یعنی انحراف از هنجار و نرم (Norm) زبان، به‌نکتهٔ دقیقی اشاره می‌کند در ارتباط با منشأ تاریخی سبک هندی و شباهت‌هایی که سبک خاقانی، در بعضی عناصر، به‌سبک هندی دارد. این که به‌تعبیر او «بودن یا نبودن یک عنصر یا چند عنصر آن‌قدر اهمیت ندارد که بسامد (Frequency) آن عنصر یا عناصر... تمام نزاع‌های حاصل از آغاز سبک هندی که گروهی آن را به‌خاقانی و گروهی به‌فغانی نسبت می‌دهند نتیجهٔ بی‌اطلاعی از همین مسأله نقش بسامد یا فرکانس در تحلیل‌های سبکی است.» او در پی بر شمردن مهم‌ترین عناصر سبک هندی (تصویرهای پارادوکسی Oxymoron، حسامیزی Synaesthesia، وابسته‌های خاص عددی Determiner، تشخیص Personification، ترکیبات خاص، تجرید Abstraction، اسلوب معادله و شبکه‌های جدید تداعی در پیرامون موتیوهای (Motief) قدیم و ایجاد موتیوهای نو) تأکید می‌کند که افزونی بسامد عناصر یاد شده است که به«سبک هندی» معنی می‌بخشد وگرنه کمابیش در آثار خاقانی و فغانی و حتی سعدی و حافظ نیز می‌توان از عناصر یادشده یافت. نگاه کنید: **شاعر آینه‌ها**، ص ۳۹-۴۰.

۲. در این‌باره نظر استاد خانلری درخور استناد است: «دیگر مجموعهٔ خاصی از الفاظ وجود ندارد که «شاعرانه» شمرده شود. شاعران امروز برای بیان معانی خود از زبان جاری استفاده می‌کنند و آنجا که معانی تازه است و از زندگی شاعر سرچشمه گرفته است ناچار الفاظ جاری و عادی را برای بیان آنها به‌کار می‌برند.» **هفتاد سخن**، ج ۱، ص ۲۹۰.

در بخش باریک خیالی از ابیاتی که از تخیل ظریف و دقیق به‌اغراق و ابهام و غرابت روی آورده‌اند انتقاد می‌کند، همچنان که در مبالغه و اغراق آنچه را که به نازک‌خیالی و به‌ذهن و ذوق نزدیک است می‌ستاید و اغراق‌هایی را که با تخیلات و استعاره‌های غریب توأم است نکوهش می‌کند.

در بخش زنجموره، که دشتی آن را یکی از خصلت‌ها و خصوصیات سبک هندی می‌داند، به‌درستی از آن همه زاری و زبونی که در آثار این سبک راه یافته انتقاد می‌کند:

> این خوی زشت و ناسزاوار بازتاب تاریخ ماست. اثر شوم حکومت‌های عرب و ترک و مغول است. این خوی به‌حدی در ما ریشه گرفته است که به‌معتقدات مذهبی نیز سرایت کرده است. با آن که به‌خاندان علی به‌حد تقدیس احترام و مهر می‌ورزند در عین حال بزرگان دین در ذهن تباه آنها به‌شکل ناسزاواری زبون و ستمدیده‌اند.[۱]

پرسش این است که به‌راستی این مضمون‌سازی‌ها و بیان آنها به‌صورت تمثیل در قالب ابیات پراکنده «شعر» است؟ اگر شعر بیان نفسانیات آدمیزاد باشد که در آن پیوند اندیشه و خیال، به‌صورت طبیعی ظاهر شده باشد، مضمون‌های از پیش اندیشیده را که به‌تصنع در ابیاتی چند جاسازی شده‌اند، و چه بسا خوشایند و دلپذیر نیز باشند، می‌توان «شعر» خواند؟

ظاهراً این پرسش به‌خاطر دشتی نیز گذشته است که آن را به‌صورت «یک سؤال» مطرح می‌کند که:

---

۱. نگاهی به‌صائب، ص ۱۰۱-۱۰۲.

آیا کثرت مضمون‌های بدیع و غریب و تنوع تأملات و ملاحظات در آثار قریحهٔ کسی می‌تواند او را در زمرهٔ شاعران درجهٔ اول قرار دهد؟... شاعر حقیقی بازگویندهٔ انفعالات نفسانی و تأثرات خود است، اما صائب در شاه‌بیت‌های خود به‌اندیشمندی می‌ماند که افکار خویش را عرضه می‌دارد، نه تأثرات روح حساس خود را. از این‌رو گفته‌های وی بیشتر به‌کلمات قصار می‌ماند.[۱]

اما در توجیه سبک هندی باید توجه داشت که:

خصوصیت برجستهٔ این شیوه گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سرایندگان آن است که هر بیتی از عالمی ویژهٔ خویش سخن می‌گوید و حتی در یک غزل گاه معانی متضاد با یکدیگر در کنار هم قرار می‌گیرند. با این همه غرابت خیال و تازگی حرفها در شعر این دسته از شاعران نوعی لذت ـ که شاید لذت هنری محض نباشد ـ در خواننده ایجاد می‌کند. این لذت بیشتر شبیه لذتی است که از حل یک معما یا یک معادلهٔ ریاضی برای انسان حاصل می‌شود و در حقیقت خواننده را به‌شگفتی وا می‌دارد. لذت انتقال یک عاطفه یا یک حس و هیجان طبیعی نیست، بلکه لذتی است که از قدرت‌نمایی شاعر در به‌هم پیوستن خیالهای مختلف به‌خواننده دست می‌دهد.[۲]

دشتی پس از اشاره به‌این که شور و جذبهٔ عشقی که در شعر سعدی و مولوی و حافظ هست در دیوان صائب کم‌رنگ و کم‌صداست، این دو بیت را از صائب می‌آورد: «طفل می‌گرید چو راهِ خانه را گم می‌کند/ چون نگریم من که صاحبخانه را گم کرده‌ام»؛ «پردهٔ پندار سدّ راه وحدت گشته است/ چون حباب از خود کند قالب تهی دریا شود»، با این توضیح:

---

۱. پیشین، ص ۱۹۶-۱۹۷.

۲. شاعر آینه‌ها، ص ۲۹-۳۰.

«صائب در این بیت همان را گفته است که مولوی گفته و تمام عارفان رسیدن به‌وحدت را «فنای تعینات» گفته‌اند، نهایت صائب با تمثیل حباب و دریا قضیه را روشن و قابل فهم عامه کرده است.»[۱]

در پاسخ به‌دشتی باید گفت که معیار نقد شعر در چه گفتن نیست، که در چه‌گونه گفتن است. و همین نکتهٔ باریک می‌تواند حدّ شعر شاعران را از سعدی و مولوی و حافظ گرفته تا صائب و بیدل و کلیم نشان دهد.

شاعر نکته‌پرداز

شاعر نکته‌پرداز آخرین یادداشت دشتی است که در حقیقت تکرار مطالب پیشین اوست، از این قبیل که صائب در بیان مضمون، تأملات و تأثرات خود را منعکس می‌کند. به‌عبارت دیگر «مضامین او بازتاب اندیشه و سایهٔ تأملات روحی اوست.»[۲]

در توضیح این معنی، که دشتی آن را سخت کلی و مبهم تعبیر کرده، استاد صاحب‌نظر آن به‌روشنی بیان می‌کند:

> پیروان طرز هندی از «برون‌نگری» که روش بیشتر شاعران پیش از ایشان بود روی گردانده و به«درون‌نگری» روی آورده‌اند. شاعر این مکتب به‌اموری که پیرامون او می‌گذرد بی‌اعتنا نیست، اما این امور را به‌اعتبار تأثیری که در ذهن و روح می‌گذارد مناط اعتبار قرار می‌دهد. امور طبیعی در نظر پیروان سبک هندی، و از آن جمله در آثار بزرگترین نمایندهٔ این گروه، یعنی صائب، تنها از این جهت مورد توجه قرار می‌گیرند.[۳]

---

۱. نگاهی به‌صائب، ص ۱۹۸.
۲. پیشین، ص ۲۰۳.
۳. خانلری، پرویز ناتل، هفتاد سخن، ج ۳، یادی از صائب، ص ۱۴۶.

آنچه دشتی در نکته‌پردازی صائب از آن یاد کرده بیت هایی است دربارهٔ جهان هستی و دریافت شاعر از زندگی و علوّ نفس و پاکیزگی روح و حوزهٔ اخلاق و تأملات اجتماعی که به‌استنباط دشتی «عین اوضاع اجتماعی این عصر در آن زمان هم بوده و معیارهای اخلاقی خیلی فروافتاده بوده است.»[۱]

خلاصه این که دشتی در این بخش از یادداشت‌های خود بیشتر با آوردن بیت‌های پراکنده‌ای از صائب خواسته خصوصیاتی از ذهن و زبان شاعر را برای خوانندهٔ متفنن شعر او روشن کند، اما از آن‌جا که به‌اعتراف صادقانهٔ خود این یادداشت‌ها «مولود طبع هوسناک و تأثرپذیر» او بوده و «حوصلهٔ تنگ او مجال بحث فنّی و تخصصی را به‌او نمی‌داده» به‌این حد بسنده کرده و کار را به‌کارشناسان واگذاشته است.

مقالهٔ بیست صفحه‌ای خانلری[۲] که در آن پرده از بسیاری هنرهای صائب برگرفته و خصوصیات «طرز نو» او را در شاعری، از «معنی بیگانه» و «نازکی اندیشه» و «زیبایی در غرابت» گرفته تا «صول خیال پویا» و «اوصاف غریب» و «منبع تمثیل‌ها»، با بیانی روشن و شیوه‌ای روشمند برشمرده بسیار سودمندتر از کتاب «نگاهی به‌صائب» دشتی است که خواننده از آن همه پراکنده‌گویی چیز تازه‌ای از هنر شاعری صائب دستگیرش نمی‌شود.

---

۱. پیشین، ص ۲۱۲-۲۱۳.

۲. خانلری، پرویز ناتل، **هفتاد سخن**، ج ۳، یادی از صائب، ص ۱۲۹-۱۴۸.

تصویری از ناصرخسرو

تصویری از ناصر خسرو آخرین کتاب از مجموعهٔ پژوهش‌های ادبی علمی دشتی است که به‌همّت پژوهندهٔ فرزانه مهدی ماحوزی خویشاوند و دستیار کاردانِ دشتی فراهم آمده است.

به‌نوشتهٔ ماحوزی پرده برگرفتن از چهرهٔ «شاعر اصیل خراسان» مستلزم مطالعهٔ دقیق و تحلیل عمیق زندگی و آثار اوست، اما «خوی سرکش و ذهن گریزان از کاوش و جستجوی دشتی، آن‌چنان که شیوهٔ محققان است، مانع از اجابت این تقاضا بود.»[1] نویسندهٔ پیشگفتار در عبارات بعدی می‌کوشد تا سبک «غیر محققانهٔ» دشتی را در بررسی ناصر خسرو توجیه کند:

> دشتی در این نوشته، همچون سایر آثارش، به‌کاوش و جستجو دست نزده است. و بر سر آن نیست تا در قیافهٔ پژوهشگری پرکار و متبحر ظاهر گردد، بلکه بیشتر به‌آفرینش و ابداع پرداخته... می‌خواهد بر روح اندیشمند، جستجوگر، شدیدالتأثر و بیزار از مدح ناصر خسرو رنگی از نثر بپاشد و از خلال آن حس کرده‌های

---

۱. تصویری از ناصر خسرو، علی دشتی، به‌کوشش مهدی ماحوزی، تهران، ۱۳۷۹، پیشگفتار، ص ۵-۶.

خود را بگوید و مکنونات ضمیر ملتهب و روح تسخیرناپذیر خود را بیرون ریزد.[۱]

می‌بینیم که در این اشارهٔ درست نیز پاسخ نکته‌گیران و عیب‌جویان پیشاپیش داده شده که از این نوشتهٔ دشتی نیز توقع «تحقیق مدقق» نداشته باشند. نویسنده تصویرهای ذهن و حس‌کرده‌های خود را از ناصر خسرو بازگفته و به‌تأکید فراهم‌آورندهٔ این یادداشت‌ها «کاری هم به‌این ندارد که آن تصاویر ذهنی با موازین شناخته‌شده تطبیق می‌کند یا نه.»[۲] با این همه تأملات خردجویانهٔ دشتی در اندیشه و شعر شاعر خردمند خراسان سودمند و روشنگر است.

ظاهراً دشتی می‌خواسته برآنچه با عنوان تصویری از ناصر خسرو از او منتشر شده، نام «شاعر بی‌همتا» نهد. او می‌گوید این لقب (شاعر بی‌همتا) را در ستایش ناصر خسرو علوی قبادیانی نیاورده، «جهات عدیده» او را در میان شاعران بزرگ ایران «بی‌نظیر» ساخته است.

اما جهاتی که ناصر خسرو را در نظر دشتی «بی‌همتا» و «بی‌نظیر» کرده بیش از آن که به‌هنر شاعری او ارتباط داشته باشد، به‌افکار و سوانح زندگانی شاعر مربوط می‌شود. ناصر خسرو به‌گفتهٔ خود در سفرنامه تا سن چهل و دو سالگی در خدمت «بارگاه ملوک عجم» بوده و از روزگار محمود و مسعود غزنوی تا دوران طغرل سلجوقی و ابوسلیمان چغری‌بیک امیر سلجوقی در دیوان کار می‌کرده است و مانند اغلب شعرای زمان خود به‌باده‌خواری و عشق‌ورزی و گفتن اشعار مدح و غزل و لهو و هزل

---

۱. پیشین، ص ۷. ۲. پیشین، ص ۶.

گذرانده است.[۱] از آغاز امارت سلجوقیان است که ناصر خسرو دگرگون و ناخرسند می‌شود و خدمت دربار و دیوان را ترک می‌کند. چنین تحولی در اندیشه و زندگی ناصر خسرو «بی‌همتا و بی‌نظیر» نیست. در زندگی غزالی، عطار و سنایی نیز کمابیش چنین تحولی می‌یابیم.[۲]

حقیقت این است که تاریخ تحول روحی ناصر خسرو از زمانی آغاز می‌شود که به‌گفتهٔ خود او «جویای خرد گشت مرا نفس سخنور.» در پی این چون و چرا و جویندگی است که دور اول سفر خود را در شرق ایران آغاز می‌کند:

پرسنده همی‌رفتم ازین شهر بدان شهر
جوینده همی‌گشتم ازین بحر بدان بر
از پارسی و تازی و از هندو و از ترک
وز سندی وز عبری و رومی همه یکسر
از فلسفی و مانوی و صابی و دهری
درخواستم این حاجت و پرسیدم بی‌مر[۳]

سرانجام پیوند خود را با درباریان و امیران و اشراف قطع می‌کند و به‌روحانیان روی می‌آورد، اما دریغا که ایشان را مردمانی نادان و متعصب و ریاکار و از پادشاهان و امیران پلیدتر می‌یابد:

از رنج روزگار چو جانم ستوه گشت
یکچند با ثنا به‌در پادشا شدم

---

۱. تقی‌زاده، سید حسن، مقدمه، دیوان اشعار ناصر خسرو، برلن، ۱۳۰۵، ص یه.
۲. تقی‌زاده به‌استناد قول «مصنفین فرنگی» احتمال می‌دهد که ناصر خسرو قبل از سفر مصر سنی و شاید حنفی بوده باشد. ← مقدمه، دیوان اشعار ناصر خسرو، ص، م.
۳. دیوان، ص ۵۱۰.

صد بندگی شاه ببایست کردنم
از بهر یک امید کز او می روا شدم
از مال شاه و میر چو نومید شد دلم
زی اهل طیلسان و عمامه و ردا شدم
از شاه زی فقیه چنان بود رفتنم
کز بیم مور در دهن اژدها شدم[1]

سرانجام به‌سبب خصومت علما و غوغای عامه و هجوم آنها بر ضد او امرای سلجوقی در صدد آزارش بر آمدند و او را تبعید کردند.[2]

دشتی در نخستین فصل از کتابی که تصویری از ناصر خَسرو نام گرفته یادداشت‌هایی فراهم آورده و کوشیده که این یادداشت‌ها را در فصل‌های بعد شرح کند.

نکتهٔ درخور توجه در این فصل نقد هوشمندانهٔ دشتی است از عقاید و آراء متناقضی که دربارهٔ شخصیت ناصر خسرو نوشته‌اند و در تذکره‌ها او را به‌علت نسبتش به‌فرقهٔ شیعهٔ اسماعیلیه دهری، قرمطی، رافضی، مشرک، ملحد، منکر معاد و قائل به‌تناسخ گفته‌اند. همچنین شعر او را، که بیش از دوازده هزار بیت نیست، به‌سی‌هزار رسانده‌اند و از کاخی افسانه‌ای که شاعر آزادهٔ تنگدست در یُمگان برافراشته بوده سخن ساز کرده‌اند. دشتی، هرچند به‌اشاره، این نسبت‌های بی‌بنیاد را به‌درستی مردود شمرده و رواج آن را حاصل باورهای شاعر دانسته که خلاف معتقدات زمانه بوده است.

---

۱. دیوان، ص ۱۳۹.

۲. تقی‌زاده، سید حسن، مقدمه، دیوان اشعار ناصر خسرو، ص، کا.

فصل دوم کتاب با عنوان شاعر اصیل خراسان به‌بررسی خصوصیات زبان و سبک شعر ناصر خسرو اختصاص یافته است، اما آنچه دشتی در این زمینه می‌گوید کلی و مبهم است و در واقع چیزی نمی‌گوید: «شیوهٔ سخن ناصر خسرو خاص اوست و می‌توان آن را از نمونه‌های برجستهٔ اصیل‌ترین سبکی گفت که به‌خراسانی مشهور است.»[۱]

آنچه می‌توان گفت این است که زبان شعر ناصر خسرو زبان شعر دریِ شاعران دورهٔ سامانی است، با این تفاوت که واژگان این زبان از شاعرانی چون رودکی درشت‌تر و ناهموارتر و بحور عروضی شعر او نامطبوع است. علت این است که ناصر خسرو چون رودکی در پی بیان عواطف نفسانی خود نیست. او خطیبی است که شعر را وسیله‌ای برای بیان خطبه‌ها و موعظه‌ها و هشدارهای دینی و اخلاقی قرار داده است، حال اگر این زبان درشت و تلخ و گزنده است درخور مضامینی است که برای بیداری عامه تحکّم و پرخاش را اقتضا می‌کرده است. به‌گفتهٔ دشتی ناصر خسرو حتی وصف طبیعت را مقدمه‌ای برای بیان معانی فلسفی و اخلاقی و ترویج مذهب خود قرار می‌دهد.

در این فصل دشتی آثاری از رودکی، فردوسی، منوچهری و سنایی را به‌قصد قیاس با ناصر خسرو برابر می‌نهد؛ اما حقیقت این است که در این مقایسه شباهتی جز همانندی وزن و قافیه، و گاه مضمون، دیده نمی‌شود، در حالی‌که لحظه‌های شعری در آثار شاعرانی که از ایشان نمونه آورده بسیار بیشتر از سروده‌های ناصر خسرو است که تنها به‌نظم مفاهیم فلسفی، کلامی و اخلاقی پرداخته است.

---

۱. تصویری از ناصر خسرو، ص ۲۹.

فصل سوم کتاب با عنوان شاعر اخمو می‌کوشد به‌علل تلخی و تاریکی ذهن و زبان ناصر خسرو بپردازد. در بررسی قصیدهٔ «پانزده سال بر آمد که به‌یُمگانم / چون و از بهر چه؟ زیرا که به‌زندانم» که آن را «قصیدهٔ حسب حال» شاعر می‌داند از تفاخر شاعر به‌خرد و حکمت خود می‌گوید؛ این که خرد آن‌چنان سخت گریبانش را گرفته که او را از آمیزش با «گاوان و خران» (که غرض پیروان مذاهب دیگری جز «اسماعیلیه» است) باز می‌دارد. دشتی به‌درستی می‌پرسد با چنین زبانی خوش و مهربان متوقعی «تا تو خران و گاوان را از آخور خلافت عباسی به‌آخور خلفای فاطمی بکشانی؟»[1] اما ناصر خسرو که از امیر سلجوقی «چغری‌بیک» تحقیر و بی‌اعتنایی دیده و با احترام و نوازشِ «المؤید فی‌الدین» در بارگاه خلیفهٔ فاطمی روبرو شده آن‌چنان به‌ستایش «المستنصر بالله» و «خواجه مؤید» می‌پردازد که نافیِ دعوی آزادگی و بی‌نیازی اوست. با این همه دشتی چهرهٔ عبوس ناصر خسرو را در شعرش حاصل تلخکامی و شوربختی او می‌داند. شاعری که عزت و حرمت خود را از دست داده و از بلخ رانده شده و به‌گوشهٔ یُمگان افتاده است. تا آن‌جا که حتی رسیدن بهار و نوروز نیز نمی‌تواند او را چند روزی سرخوش و شاد کند. شگفتا که حتی سبزه و گل نیز درخور ستایش «شاعر خردمند» نیست. آنچه ستودنی است خرد است، خرد خویشتن.

بیزاری ناصر خسرو از بهار و خنده و عشق و غزل و تغزل سعدی را به‌یاد دشتی می‌آورد که ستایشگر زیبایی و زندگی و عشق و سرمستی است. این تداعی که ظاهراً حاصل نوعی تضاد است برای خود دشتی نیز

---

۱. پیشین، ص ۵۷.

پرسش‌انگیز است. با این همه او در پی اشاراتی به‌خصوصیات متخالف ذهنی و زبانی هر دو شاعر، وجه خلاف آنها را در طبیعت‌شان می‌داند: طبع آسانگیر و عشقباز و با ذوقِ سعدی هیچ شباهتی با سرشت قشریِ مذهبیِ متعصبی چون ناصرخسرو ندارد که شیفتهٔ اندیشه‌ها و باورهای خود است. شاید راز محبوبیت سعدی همین زبان خوش و دلپذیر و خوی نرم و آسانگیر و درس و تلقین او به‌خوشباشی و شادی است که با طبیعت ایرانیان هماهنگ است؛ حال آن‌که چهرهٔ عبوس و لحن خشن و پرخاشگر و موعظه‌های زاهدانه و واعظانه ناصرخسرو را، با همهٔ توانایی در سخنوری، چندان مقبول طبع مردم ایران نکرده است.

هم‌چنان که جلال‌الدین محمد بلخی، گذشته از این که در دیار خود عزیز و محترم است، از آن‌جا که جهان هستی را پرتوی از ذات خدا می‌بیند و همه‌چیز و همه جا را خوب و زیبا و سرشار از شادی و امید تصویر می‌کند درخور قیاس با ناصرخسرو نیست که به‌خاطر تبلیغ فکر و عقیده از خانه و زندگی خود در بلخ آواره شده و به‌گوشهٔ یمگان بی یار و یاور افتاده است. اما معلوم نیست که چرا دشتی این دو شاعر را نیز مقایسه کرده است. شاید چنان که شیوهٔ کار اوست خواسته از طریق قیاس ضدین خصوصیات و خصلت‌های ناصرخسرو را بیشتر و بهتر آشکار کند.

دشتی فصلی دیگر را با عنوان شاعر طبیعت به‌توصیف ناصرخسرو از مظاهر طبیعت، شب و غروب و آسمان و خزان و بهار، اختصاص می‌دهد و در ستایش شاعر از توجه به‌طبیعت می‌گوید: «باگرفتاری‌های فکری و با این که تمام قوای معنوی ناصرخسرو صرف مقاصد سیاسی و مذهبی و

مبارزه با مخالفان است چندان انتظار نمی‌رود که مجالی برای وصف طبیعت برایش باقی بماند.»[۱]

گویی تأثر پذیرفتن از طبیعت مجال خاصی می‌طلبد که تمرکز فکر شاعر به‌مسائل فلسفی و مقاصد کلامی و دینی و اخلاقی مانع از آن است!

نمونه‌هایی از شعر ناصرخسرو در توصیف طبیعت در این بخش آمده، بی‌هیچ اشاره‌ای به‌این نکته که شاعری که در فلسفهٔ خود جهان را خوار می‌شمرد و توصیف بهار و گل و نسرین را سبکسری می‌داند چگونه است که در این شعرها به‌ستایش مظاهر طبیعت و جهان پرداخته است؟

واقعیت این است که ناصرخسرو از این جهت فرقی با شاعران مدیحه‌سرا، که در آغاز مدیحه‌های خود شعرهایی به‌عنوان «تشبیب» در وصف بهار و خزان و یا دیگر مظاهر طبیعت می‌آوردند، ندارد؛ او نیز در پی وصف‌های زیبا و دلنشین از طبیعت به‌طرح موعظه‌های اخلاقی و مذهبی و یا مسائل فلسفی و کلامی خود پرداخته و زلال زیبایی‌های وصفی را با خطبه‌های خود مکدر کرده است. آن‌جا که شب را به‌زیبایی وصف می‌کند، در پایان به‌ظلمت جهل می‌پردازد که دین را چون شب تاریک کرده است[۲] و در قصیده‌ای دیگر که بهار را وصف می‌کند زاغ سیاه را که جامهٔ عباسیان بر تن کرده و دشمن نبیرهٔ زهرا است، گریزان می‌یابد.[۳]

چنین است که گویی بیان همهٔ زیبایی‌های جهان و طبیعت در شعر ناصرخسرو مقدمه‌ای است برای بیان احساسات مذهبی و یا درج

---

۱. پیشین، ص ۸۷-۸۸.

۲. همچو شب دنیا دین را شب است ظلمت از جهل و ز عصیان سحاب

۳. معزول گشت زاغ چنین زیرا چون دشمن نبیرهٔ زهرا شد
کفر و نفاق از اوی چو عباسی برجامهٔ سیاهش پیدا شد

موعظه‌های اخلاقی و یا طرح مسائل فلسفی و کلامی. به‌گفتهٔ استاد فروزانفر:

> به‌لحاظ نشر دعوت و نفاذ عقیدت شعر می‌گفت. ابیات او مجموعه‌ای از ادلهٔ عقلی و مذهبی گردید و از شور و افکار شاعرانه خالی ماند. و اگر احیاناً بدان افکار متوجه می‌شد روح فلسفی و مذهبیش او را با کمال شدت منصرف ساخته به‌طرف خود جذب می‌نمود. برای همین هر قصیده‌ای که در وصف یکی از مناظر طبیعی گفت و مثلاً بهار یا شب را وصف کرد از آن تحول و عدم ثبات احوال روزگار را نتیجه گرفت.[۱]

تردید هوشمندانهٔ استاد فروزانفر را در هنر شاعریِ حکیم ناصر خسرو از عباراتی می‌توان دریافت که استناد به‌کلام خود شاعر می‌کند. فن شاعری و دبیری را، که هنر خود و حرفت قدیمش بود، بی‌معنی نمی‌پندارد و گاهی می‌ستاید، ولی این دو فن را هنر ندانسته «پیشه» می‌خواند و به‌خود اسم شاعر نمی‌دهد و فقط شعر زهد و طاعت و پند و حکمت و یا منقبت اولیای حق و یا مصیبت وارده بر ائمه را ممدوح می‌داند.[۲]

به‌این ترتیب، با اعتراف به‌قدرت سخنوری آن حکیم، آیا می‌توان او را شاعر، در معنی آفریننده و هنرمندانهٔ آن، دانست؟

دشتی در توجیه آشفتگی فکری ناصر خسرو به‌سروده‌ها و رساله‌های او اشاره می‌کند که خدا را برتر از عقل و درک و وهم می‌داند. می‌پرسد: خدایی که از مرز عقل و ادراک و حتی قوهٔ واهمه بیرون است چگونه مورد ستایش قرار می‌گیرد؟ در آدمی قوهٔ ادراک، یا به‌تعبیر ناصر خسرو، جان

---

۱. سخن و سخنوران، ص ۱۵۴-۱۵۵.

۲. پیشین، ص ۱۵۸.

سخنگوی هست. اگر توسط آن بتواند دربارهٔ خدا تصوراتی بکند پس به‌چه وسیله‌ای دست یازد و چگونه او را بستاید؟

از سوی دیگر اگر راه دیگر شناخت خدا با صفات او امکان‌پذیر باشد ناصر خسرو در جامع‌الحکمتین این راه را نیز می‌بندد، زیرا شایسته نمی‌بیند صفاتی را که در بشر موجود است به‌حق نسبت داده شود. دشتی به‌درستی می‌پرسد اگر صفاتی چون دانایی، بینایی، و توانایی را برای ذات خدا قائل نباشیم پس ما چگونه او را بستاییم؟ و چگونه ناصر خسرو متدین و متشرع و مؤمن به‌قرآن صفات بصیر، علیم، قادر و حکیم را که در قرآن برای خدا آمده تفسیر می‌کند؟

این‌جاست که «تأویل» کارساز است. ناصر خسرو هر معنی را که مخالف مصرّحات قرآن می‌بیند با تأویل خود توجیه می‌کند. مثلاً دربارهٔ آیات قرآنی در قصهٔ آدم و ابلیس تأویل او آن است که زمانی که آدم آفریده شد ابلیس هنوز زاده نشده بود.

از این گذشته دشتی از مردی حکیم چون ناصر خسرو، که لاف عقل می‌زند و دعوی خردمندی و فرزانگی دارد، گاه گفته‌هایی در نظم و نثر می‌یابد که برای او شگفت‌آور است. از این جمله است ستایش او از المستنصر بالله هشتمین خلیفهٔ فاطمی که در تجمل و استبداد و ستمگری او بسیار گفته‌اند. گویا دشتی از یاد می‌برد که ناصر خسرو مرید این امام بوده است و نیروی ایمان و اعتقاد شرعی و معتقدات فرقه‌ای می‌تواند بر منطق خرد و فرزانگی و فلسفه چیره شود. این یکی از آن موارد است.

دشتی در ادامهٔ جستجو در آشفتگی‌های فکری ناصر خسرو می‌گوید که این حکیم فرزانه باور دارد که تفکر در چونی و چرایی جهان آفرینش از

خصایص جان سخنگوی یا نفس ناطقه است و به‌این صفت از دیگر جانداران زمین ممتاز است. از این‌رو با قشری مذهبانی که جستجوی راز آفرینش را بیهوده،و حتی کفرآمیز می‌شناسند و علم نجوم را فضولی در کار خدا می‌دانند می‌ستیزد. از سوی دیگر معتقد است که تفکر در راز آفرینش و شناختن سیر کواکب و بازیافتن اسرار علوم ریاضی موهبتی است از جانب خدا به‌انسان که از راه علم به‌وجود صانع پی ببرد و در نتیجه به‌سعادت ابدی برسد.

دشتی به‌این شیوه از تفکر معترض است. می‌گوید: ناصرخسرو نمی‌خواهد پویندگی اندیشهٔ آدمی را حاصل خاصیت ذاتی وجود او فرض کند. همچنان که آتش می‌سوزاند آدمی نیز می‌اندیشد. او معتقد است که خدا خواسته است که آدمی از راه اندیشه به‌دانسته‌هایش برسد. معنی چنین رایی این است که پویندگی اندیشهٔ آدمی و کوشش او در شناخت اشیا و کشف علل رویدادهای هستی و ارتباط علت‌ها و معلول‌ها اعتباری ندارد و سیر تمدن بشر که به‌تدریج حاصل شده است در نظر او بی‌ارزش است، زیرا همهٔ دانش‌ها را خدا توسط پیامبران به‌آدمیان آموخته است.

دشتی در شگفت است که چگونه ناصرخسرو نمی‌داند سیر تمدن بشری از قرنی به‌قرنی و از قومی به‌قومی در طی قرون و اعصار حاصل شده و درک خاصیت اشیاء و کشف رابطهٔ علت‌ها و معلول‌ها به‌تدریج در نتیجهٔ کار و کنجکاوی انسان به‌دست آمده است. اگر چنین نبود تمام علوم و فنون، از همان لحظه‌ای که آدم بر کرهٔ خاک گام نهاد، موجود بود و در دسترس قرار داشت. ناصرخسرو مردی است که علم را درّ و گوهرِ عقل

می‌گوید و بر آن است که آدمی با علم است که به‌اسرار جهان پی می‌برد. هموست که در جامع‌الحکمتین می‌گوید: «همهٔ روحانیات و جسمانیات زیر علم است و هرچه زیر علم است نشاید آن را هست گفت.» چگونه چنین مردی گاه خلاف آن می‌اندیشد؟

اما با همهٔ ایرادهایی که دشتی بر تعارضات و آشفتگی‌های فکری ناصرخسرو وارد می‌کند از یک نکته غافل است که ناصرخسرو مردی بوده مؤمن و متعصب به‌دین و داعی فرقه‌ای از شیعه که همهٔ زندگی خود را فدای آن کرده است. گذشته از این، آنان که در مذهبی تعصب دارند منقولات آن را جزو معقولات می‌شمارند و جدایی میان عقل و شرع را روا نمی‌دارند و گویند شرع عقل خارجی است و عقل شرع داخلی.[1]

ناصرخسرو از آن‌جا که تعقل را در مقابل تعبد و فلسفه را در برابر ایمان می‌گذارد با تسلط و قشریت افکار حنفی و شافعی و ریاکاری‌های فرقه‌هایی از قبیل ایشان در ستیز بوده و «پرخاشگری» او نیز به‌تعبیر دشتی حاصل این طرز تلقی بوده است.

در بخش شاعر خردگرای دشتی به‌جای کوشش در جهت بیان اصول فکری و فلسفی و کلامی ناصرخسرو، که تمایل او را به‌عقل و خرد موجب شده، به‌نقل نمونه‌هایی از شعر او در ستایش خرد می‌پردازد و حاشیه‌هایی سردستی بر آنها می‌نویسد.

حقیقت این است که ناصرخسرو خرد را از این نظر گرامی و ارجمند می‌دارد که آدمی را به‌علم رهبری می‌کند. از دست‌یابی به‌علم است که انسان به‌معرفت می‌رسد تا به‌ذات صانع ایمان آورد. اما در جهان‌بینی

---

۱. محقق، مهدی، رأی صاحب‌نظران...، ص ۵۶

ناصر خسرو تضاد آشکار میان احکام خرد و ضد خرد دیده می‌شود. از یک‌سو دعوت به‌اقامهٔ حق و عدل در این جهان و از سوی دیگر باور به‌جاودانگی روح و جهانِ پس از مرگ و خوار داشتن این جهان مطرح می‌شود. به‌باور ناصر خسرو جسم خاکی است و جان آسمانی و برای پرورش جان و خرد باید از پروش جسم و لذت جهان خاکی درگذشت. غافل از این که خرد روشن جسم و جان را خوار نمی‌دارد، از آن در راه دانایی و توانایی انسانی بهره می‌گیرد. دیگر این که ناصر خسرو نیز، چون دیگر پیروان اسماعیلیه، هرچند عقل و خرد را حاکم می‌داند، آن را در برابر تعلیمات ائمهٔ معصومین محکوم و مطیع می‌شناسد.

ناصر خسرو در زادالمسافرین ضمن سخن راندن علیه «ریاست‌جویان دین» به‌عالمان عقلی و متفکران مادی عصر خود می‌تازد. از خلال ایرادهای او به«اصحاب هیولی» است که ما با آراء فلسفی زکریای رازی آشنا می‌شویم. این که اصول اعتقادی ایشان تقدیم هیولی (ماده) است بر صورت و همچنین ازلی بودن عالم و اشیاء است. به‌اعتقاد ایشان عالم مصنوع نیست، بل قدیم است و صانع موالید خود عالم است و او را صانعی نیست.[1] ناصر خسرو ایرانشهری را استاد رازی می‌داند و او را در شمار «اصحاب هیولی» می‌شناسد و می‌گوید «محمد زکریا قول‌های ایرانشهری را به‌الفاظ زشت و ملحدانه باز گفته و معنی‌های استاد و مقدّم خویش را اندر این معانی به‌عبارت‌های موحش و مستنکر بگزارده است.»[2]

علاوه بر این در زادالمسافرین و جامع‌الحکمتین نظر رازی را که قائل

---

۱. زادالمسافرین، برلن، ۱۳۴۱ ق، ص ۷۳-۷۵.
۲. پیشین، ص ۹۸.

به‌پنج قدیم (زمان، مکان، هیولی، نفس و ذات باریتعالی) است رد می‌کند و جز خدا، که ازلی و ابدی است، قائل به‌قدیم دیگر نیست.

ناصر خسرو ضمن نکوهش قشریت اشعری مذهبان و مخالفت ایشان با تمایلات عقلی معتزله، تحت تأثیر تعصب و تنگ‌نظری کیش خود، هر که را چون او به‌مذهب فاطمی (اسماعیلی) در نیاید خر می‌داند! چنین است که تعصب دینی می‌تواند حتّی کار متفکر مدعی خردمندی و آزادگی را به‌اسارت و خودستایی بکشاند.

دشتی در بخش دیگر با عنوان **شاعر پرخاشگر** نمونه‌هایی از شعرهای اعتراض‌آمیز ناصر خسرو را در خطاب به‌فقیهان در مذاهب اشعری و حنفی و حنبلی و شافعی و همچنین حشویان و کرامیان، که به‌تشبیه و تجسیم خدا باور داشتند، نقل می‌کند، بی‌آن‌که تحلیلی از عقاید اسماعیلیه و وجوه اختلاف ایشان با مذاهب دیگر به‌دست دهد.

چنان‌که می‌دانیم ناصر خسرو پیرو و مبلّغ اسماعیلیه، فرقه‌ای از شیعه، بوده است. نام این مذهب از اسماعیل (پسر بزرگ امام جعفر صادق) امامِ ششم شیعیان، گرفته شده است. پیروان این مذهب امامت را حق اسماعیل می‌دانند که پیش از پدر درگذشته بود، زیرا گمان می‌برند که امامِ بر حقّ او بوده و دور هفتمین امام به‌او تمام شده است از این‌رو ایشان را شیعهٔ سبعیه نیز می‌گویند؛ در حالی که شیعیان دوازده‌امامی پیرو موسی‌بن جعفر (ملقب به‌کاظم) پسر دیگر جعفر صادق هستند. به‌اسماعیلیان «باطنیه» نیز گفته‌اند، زیرا که به‌جای ظاهر به‌باطن آیات و احادیث می‌پرداختند و آن را به‌تصور خود تأویل می‌کردند.

اسماعیلیان در آغاز ظهور، که آزادی بیشتری داشتند، روش تبلیغ

اصول اصالت رأی و تعقل را در تأویلات خود از آیات و احادیث در نظر می‌گرفتند. آنها فلسفه و دین را مکمّل یکدیگر می‌شمردند و فیلسوفان بزرگی مانند افلاطون و ارسطو را همانند انبیا می‌دانستند و معتقد بودند «سیاست عامه» از آن پیامبران است و «حکمت خاصه» از آن فیلسوفان. از این‌رو می‌کوشیدند موازین عقلی و فلسفی برگرفته از فلسفهٔ یونان را به‌پیروان خود آموزش دهند.[۱]

ناصر خسرو نیز تحت تأثیر دوران آغازین دعوت اسماعیلیه به‌درآمیختن عقل و دین و ایمان و فلسفه به‌این کیش روی آورده بود، زیرا که روش تبلیغ ایشان جذب رجال حکومت و فرزانگانی چون او بوده است. در حالی که در دوران حسن صباح سیاست ایشان به‌جلب عامهٔ فقیر و جاهل برای «عمل به‌سیف» و مبارزات قهرآمیز تغییر یافته است.

دشتی به‌درستی ناصر خسرو را «شاعر حکمت شعار» لقب داده و در بخشی با همین عنوان به‌تحلیل قصیده‌ای از ناصر خسرو (بالای هفت چرخ مدوّر دو گوهرند/کز نور هر دو عالم و آدم منوّرند) پرداخته است و به‌سهم خود تعارضات و تناقضات فکری شاعر را برشمرده است.

دو گوهری که شاعر به‌آن اشاره کرده همان «جان» و «خرد» است که اساس فلسفهٔ نوافلاطونی است. بنابراین فلسفه نخستین آفریده یا صادر اول از خدا در اصطلاح «عقل» خوانده می‌شود که مجرد از ماده است. «نفس کل» صادر دوم است که از صادر اول پدید آمده است. از اقتران صادر اول با صادر دوم افلاک نه‌گانه، ستارگان ثابت و سیاره، فلک، قمر و

---

۱. به‌گفتهٔ ادوارد براون اسماعیلیه در آغاز کیشی التقاطی بود از اندیشه‌های ایرانی و سامی و عناصری از افکار نوافلاطونی. نگاه کنید به:

Browne, E. G. *A Literary History of Persia*, Cambridge, 1957, P. 197.

زمین پدید آمده‌اند.

ناصر خسرو ضمن پذیرش اساس فلسفهٔ نوافلاطونی آفرینش نخستین را «ابداع» می‌گوید که به‌تعبیر او «آفرینش چیزی نه از چیزی» است. از سوی دیگر ناصر خسرو در عین حال که از حکمت یونانی آگاهی دارد مسلمانی مؤمن و متشرع است. از این‌رو می‌کوشد از عقل یونانی برای توجیه اصول مسلمانی خود بهره گیرد. او وجود آفریدگار را براساس حکمت نوافلاطونی و روایات هند و ایرانی، که قائل به‌ازلیت و ابدیت فیض قدسی هستند، نمی‌پذیرد، بلکه به‌روایت تورات و معتقدات اقوام سامی باور دارد که خدا از نیستی مطلق جهان هستی را خلق کرده است.

دشتی این تعارض را حاصل دو شخصیت متفاوت ادراکی و ایمانی ناصر خسرو می‌داند که در یکی حکیم و در دیگری شخصی متشرع سخن می‌گوید. در عین حال این تلقی او را نوعی تأویل می‌داند که طبق شیوهٔ باطنیان ظاهر را رها کرده و آدم و حوای سامی را به‌عقل اول و نفس کل تأویل کرده است. با این همه این پرسش هوشمندانه را مطرح می‌کند که:

> اگر «ابداع» را آفرینش «چیزی نه از چیزی» بدانیم لازم می‌آید که عین آن را در پیدایش آسمان‌ها، ثوابت و سیارات، کرهٔ زمین، عناصر اربعه و موالید سه‌گانه‌اش صادق بدانیم، زیرا تمام آنها از «نه چیزی» پدید شده‌اند، چه در آن دم که عقل و نفس پیدا شدند، چیز دیگری در جهان هستی وجود نداشت تا از آنها افلاک، کواکب و سیارات به‌وجود آیند.[۱]

دشتی با باریک‌اندیشی در قصاید شاعرِ حکیم گاه در اعتقاد

---

۱. تصویری از ناصر خسرو، ص ۱۴۹.

ناصر خسرو به‌فرضیهٔ نوافلاطونیان در باب قدیم بودن عقل اول و نفس کل تعارض می‌یابد و به‌این نتیجه می‌رسد که ناصر خسرو جز ذات آفریدگار قدیم دیگری نمی‌شناسد. با این همه این تعارضات را باید بر شاعر آسان گرفت، زیرا واقعیت این است که نظریهٔ یادشده دربارهٔ پیدایش جهان از آن فلوطین (Plotinus) (۲۰۴-۲۰۷ب‌م) فیلسوف بزرگ یونان، بنیانگذار فلسفهٔ نوافلاطونی، است. در آثار ناصرخسرو نیز، چون حکیمان و عارفان دیگر ایرانی، تمایلاتی از این دست می‌توان یافت.

دشتی در پایان بررسی خود از ناصر خسرو برای نشان دادن بطلان اعتقادات شاعرِ حکمت شعار اشاراتی به‌پیشرفت‌های علمی جهان معاصر در زمینهٔ نجوم و ریاضیات می‌کند؛ در عین حال یادآور می‌شود که نمی‌توان بر باورهای شاعر قرن پنجم هجری، که از انقلاب عظیم کیهان‌شناسی امروز ناآگاه بوده، ایراد گرفت. ظاهراً دشتی از یاد برده که باورهای دینی و ایمانی جنبهٔ عاطفی و اقناعی دارند نه ادراکی و عقلانی. حتّی در جهان معاصر ما، با همهٔ پیشرفت‌های انسان در تسخیر سیاره‌های دیگر، هنوز هستند کسانی از اهل علم و حکمت که نیازهای عاطفی و اقناعی آنها را به‌قبول فرضیات موهوم و بی‌اساس بر می‌انگیزد.

دشتی در بخش‌های بعدی تصویری از ناصر خسرو در جستجوی علل و اسباب تحول فکری شاعر حکیم برآمده است. بر بنیاد اسناد تاریخی، در روزگار پادشاهی محمود و مسعود غزنوی، ناصر خسرو مقرّب دستگاه بوده و کار دیوانی داشته و بر مذهب عامهٔ زمان خود بوده و از باده‌گساری و خوشگذرانی پرهیز نداشته است. موجبات تحول فکری او به‌روشنی آشکار نیست. شاید پشیمانی و ناخشنودی شخصی و پرسش و تردید در

اعتقاداتش را بتوان از عوامل تحول فکری او دانست.

از آنچه ناصر خسرو در سفرنامه‌اش می‌نویسد چنین بر می‌آید که یکی در خواب او را از خوردن شراب منع می‌کند، او در جواب می‌گوید: «حکما جز این چیزی نتوانند ساخت که اندوه دنیا کم کند.» جواب داد «بیخودی و بیهوشی راحتی نباشد و حکیم نتوان گفت کسی را که مردم را به‌بیهوشی رهنمون باشد، بلکه چیزی باید طلبید که خرد و هوش را بیفزاید.» گفتم که «من این از کجا آرم؟» گفت «جوینده یابنده باشد.» پس سوی قبله اشارت کرد و دیگر سخن نگفت. چون از خواب بیدار شدم آن حال تمام بر یادم بود و بر من کار کرد. با خود گفتم که از خواب دوشین بیدار شدم، اکنون باید که از خواب چهل‌ساله نیز بیدار گردم.»[1]

به‌گمان دشتی این اشارهٔ ناصر خسرو به«قبله» شاید «کعبه» نبوده، بلکه اشاره به‌سوی مغرب است که مرکز خلافت فاطمیان بوده است و آزاداندیشان از ستم ترکان عباسی به‌قاهره پناه می‌برده‌اند. ضمن آن که مغرب برای مشرق زمینیان قبلهٔ روحانی و عرفانی به‌شمار می‌رفته است.

بنا به‌قرائن می‌توان حدس زد که سفر ناصر خسرو به‌سوی «قبله» صرفاً در تأثیر رویای او نبوده بلکه حاصل نفرت و نارضایی از ترکمانان سلجوقی بوده است که او را به‌سفر به‌مرو و درگاه چغری‌بیک برانگیخته است. هرچند که بر اثر بی‌اعتنایی آن امیر نیز ناصر خسرو همراه با برادر کوچک و غلامش راهی سفر دراز خود شده‌اند؛ سفری که گرچه همراه با کاروان حج بوده اما گویا هدفش رسیدن به‌قاهره بوده است. از قصیده‌ای که شاعر حکیم در وصف قاهره گفته بیزاری او از مذهب تسنن رایج در

---

۱. ناصر خسرو، سفرنامه، به‌کوشش نادر فرزین‌پور، ص ۲.

وطنش و میل نهفته‌اش به‌خلافت فاطمی دیده می‌شود. در قاهره است که با پیشکار خلیفهٔ فاطمی، دانشمند ایرانی «المؤید فی الدین شیرازی»، از فقیهان و متکلمان فاطمی که از دعاة بزرگ مذهب اسماعیلیه بوده و حجت جزیرهٔ فارس خوانده می‌شده، آشنا می‌شود و مشکلات فقهی و کلامی خود را با او مطرح می‌کند و پاسخ‌هایی می‌شنود که در قصیده‌ای آورده است.

حقیقت این است که با همهٔ توضیحات پراکندهٔ دشتی و شرح بر قصیدهٔ ناصر خسرو در مباحثهٔ کلامی شاعر با المؤید فی الدین، علل و اسباب واقعی تحول فکری ناصر خسرو در روی آوردن به‌مذهب فاطمیان همچنان بر خواننده پوشیده می‌ماند، هر چند از مدارک و مآخذ چنین برمی‌آید که مؤید شیرازی، بیش از هر عامل دیگری در جذب ناصر خسرو به‌مذهب فاطمیان موثر بوده است، تا آن‌جا که ناصر خسرو در نتیجهٔ حضور در مجالس درس مؤید در دارالعلم قاهره در شرح عقاید اسماعیلی به‌سوی این مذهب گرویده است.[۱]

در بخش **حکمت در خدمت عقیده** دشتی اشاراتی به‌آراء فلسفی ناصر خسرو در زادالمسافرین و جامع‌الحکمتین او می‌کند و یادآور می‌شود که در این دو کتاب ناصر خسرو با دلایل عقلی به‌اثبات عقاید کلامی خود پرداخته است. به‌باور ناصر خسرو وجه امتیاز آدمی خرد و دانش است که برای «جان سخنگوی» آدمی یگانه مایهٔ تغذیه و بقاست. جان سخنگوی، که از مبدأ اعلا آمده و در کالبد خاکی مستقر شده، ما را

---

۱. محقق، مهدی، رأی صاحب‌نظران، ص ۵۷-۵۸ مقایسه شود: تقی‌زاده، سید حسن، مقدمه، دیوان اشعار ناصر خسرو، ص، یح.

به‌سوی خرد و دانش، و خرد و دانش ما را به«دین حق» رهنمون می‌شود، که البته غرض از «دین حق» همان معتقدات ناصر خسرو است.

ناصر خسرو برخلاف صوفیان که عقل را تحقیر می‌کنند و عایق وصولش به‌حق می‌دانند تنها خرد را وسیلهٔ پی بردن به‌اسرار کائنات می‌داند و بدین وسیله به‌حدوث عالم و اثبات ذات صانع می‌رسد. دشتی در پی این اشارات فصلی از زادالمسافرین را در حدوث و قدم عالم آورده و استدلال ناصر خسرو را در باب حدوث عالم در مقابل عقاید دهریان دربارهٔ ازلیت عالم از آن کتاب نقل کرده که سرشار از مغالطه است و معلوم نیست غرض دشتی از نقل مبحثی به‌گفتهٔ خودش «غامض و پیچیده که از آن چیزی دستگیر نمی‌شود»[1] چه بوده است.

در بخش آدم و ابلیس دشتی پس از اشاراتی به‌توجیهات عارفانی چون احمد غزالی و عین‌القضات همدانی، در عصیان ابلیس از فرمان خدا در سجدهٔ آدم پس از خلقت، غزلی از سنایی را در همین زمینه می‌آورد بااین یادآوری هوشمندانه: «بدیهی است این‌ها شعر است و با منطق کلامی چندان سازگار نیست و به‌آسانی می‌توان نقایص فکری و دیالکتیک آن را مردود ساخت.»[2]

اما ناصر خسرو با ذهن خردگرا و ذوق فلسفی خود در تأویل قصهٔ آدم و حوا می‌گوید: «این قصه همی بدید آدم/ ابلیس نیامده ز مادر» یعنی زمانی که آدم آفریده شد ابلیس هنوز زاده نشده بود. در این‌صورت باید فرض کرد که ناصر خسرو آدم را نخستین ابداع ذات خداوند دانسته و آن را به«صادر اول»، یعنی عقل نخست، تأویل کرده است.

---

۱. تصویری از ناصر خسرو، ص ۲۱۵.

۲. پیشین، ص ۲۲۵.

دشتی از تأمل در این نظر شاعر حکیم در قصهٔ آدم و ابلیس یکبار دیگر بر اصالت آراء ناصر خسرو در مسائل فلسفی و کلامی تأکید می‌کند و می‌گوید: تمام گفته‌های او سایهٔ اندیشهٔ او است.[۱]

دشتی در بخش دیگر روشنایی‌نامه را بررسی می‌کند؛ کتابی که بنا به‌نظر معتبر مجتبی مینوی از ناصر خسرو نیست. به‌احتمال یک شیعی اسماعیلی ساکن یمگان، که او هم لقب حجت داشته، سال‌ها پس از تألیف روشنایی‌نامهٔ منثور منسوب به‌ناصر خسرو، براساس آن روشنایی‌نامه را نظم کرده است.[۲]

این یادداشت را زمانی دشتی بر مقالهٔ خود دربارهٔ روشنایی‌نامه افزوده که گویا کتاب به‌دست چاپ سپرده شده بوده است. به‌این ترتیب تمام مطالبی که دشتی در بررسی روشنایی‌نامهٔ منظوم نوشته بیهوده است. طبعاً بررسی آن هم کار بیهوده‌ای خواهد بود. با این همه می‌توان به‌آن اشاره‌ای کرد.

دشتی دربارهٔ «علت انشاء روشنایی‌نامه» می‌نویسد: «گویا بیخوابی، خستگی، تأمل در عالم بالا و سودای دینی و فلسفی ناصر خسرو را برانگیخته تا به‌نظم روشنایی‌نامه دست زند و آن را در طول یک هفته به‌پایان برساند.»[۳]

آنگاه دشتی در توضیح تأمل و تنهایی شاعر هنگام به‌نظم آوردن روشنایی‌نامه انشاءپردازی دل‌انگیزی می‌کند که یادآور داستان‌های عاشقانهٔ او و طبع خیال‌پرداز اوست. در این‌جاست که به‌جای نثر مناسب

---

۱. پیشین، ص ۲۳۲.
۲. یادنامهٔ کنگرهٔ جهانی ناصر خسرو، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۵، ص ۵۷۵.
۳. تصویری از ناصر خسرو، ص ۲۴۳.

تحقیق ادبی، که نثری سخت موجز و دقیق است، عبارت‌پردازی‌هایی بی‌معنی، سرشار از تعبیرات شاعرانه و توصیفات خیال‌انگیز در وصف حال ناصر خسرو می‌یابیم که دستخوش بیخوابی شده است:

> ناصر پوستین فرسودهٔ خود را به‌تن کرده، از کلبهٔ تنگ و تاریک به‌بیرون شتافت و به‌دامان بی‌انتها و خوش‌پذیرای طبیعت روانه شد. همه‌چیز آرام و همه‌چیز ساکت بود. اثری از غوغای عوام‌فریبان نبود. نشانه‌ای از خودستایی و نامردمی امیران خونخوار دیده نمی‌شد. تا چشم کار می‌کرد آسمان بود و آسمان. لعبتان فلکی هریک به‌نحوی به‌او چشمک می‌زدند. بنات‌النعش، باوقار، به‌دور جدی می‌گشت. پروین چون خوشهٔ نسترنی بود که بر سبزه افتاده است. از شعرای یمانی اثری نبود. در عوض ستارهٔ درخشان انتاریوس با وی به‌سخن درآمد. ناصر خسرو خود را فراموش کرد. گویی جزئی از طبیعت شده است. آسمان شفاف کوهستان او را احاطه کرد. همهٔ غم‌های زمینی فراموش شد. گویی خود او نیز از این موجودات زیبا و جاودانی شده است. به‌همان درجه که خویشتن را از یاد می‌برد رؤیا جان می‌گرفت...[۱]

به‌گمان دشتی «ناصر خسرو می‌خواهد نظام فکری خود را در مثنوی روشنایی‌نامه به‌قالب نظم درآورد تا بهتر در ذهن بماند.» دشتی در توضیح نظام فکری ناصر خسرو در این اثر، برای چندمین بار، نظریهٔ شاعر حکیم را در باب پیدایش جهان هستی تکرار می‌کند. این که «عقل و نفس است که نخستین ابداع آفریدگارند و سایر موجودات از ازدواج این دو، یعنی عقل و نفس، به‌وجود آمده و هست شده‌اند.»[۲]

از مباحث فلسفی دیگر روشنایی‌نامه، که مورد بحث و بررسی دشتی

---

۱. پیشین، ص ۲۴۱. ۲. پیشین، ص ۲۴۴.

قرار می‌گیرد، قدم و حدوث عالم، جبر و اختیار انسان و معاد روحانی یا جسمانی است که او در آراء ناصر خسرو دربارهٔ آنها تناقض بسیار می‌بیند و سرانجام اعتراف می‌کند که بررسی آراء متخالف و متناقض ناصر خسرو کار دشواری است که از عهدهٔ او خارج است!

آخرین بخش از کتاب تصویری از ناصر خسرو به‌تحلیل «آشفتگی» در مبانی فکری شاعر حکیم و تعارض میان اندیشه و عقیدهٔ او اختصاص یافته است. به‌گمان دشتی خدا به‌دو صورت متمایز در ذهن ناصر خسرو نقش می‌بندد: خدای فلسفی و خدای تشریعی. خدای فلسفی مولود گنوستیسیسم (Gnosticism) یا مذهب گنوسی[1] است که به‌اعتقاد ناصر خسرو، به‌شیوهٔ ابداع، عقل نخست از آن صادر شده و از عقل نخست نفس کلی پدید آمده و از اقتران این دو گوهر افلاک نه‌گانه، ستارگان ثابت و سیار و عالم زیرین پدیدار شده‌اند. اما خدای تشریعی، مطابق روایت تورات، موجودی است که مستقلاً و بدون واسطهٔ خرد نخستین و نفس کلی جهان را آفریده و حتی از گل مجسمه‌ای ساخته و از روح خود در آن دمیده و آدم را آفریده است. چون آدم، اشرف مخلوقات، موجودی ضعیف است و در معرض اغوای شیاطین قرار می‌گیرد، پیغمبران را برای هدایت نسل او می‌فرستد که پیروی از آنها آدمی را به‌بهشت و تمرّد از اوامر و نواهی آنان او را به‌دوزخ می‌کشاند.

به‌گمان دشتی این دو شیوهٔ اندیشه، که او آن را اندیشهٔ آریایی و اندیشهٔ

---

۱. گنوستیسیسم یا مذهب گنوسی عنوان مجموعه‌ای از ادیان و مذاهب قدیم است که اندیشهٔ آن در مذاهب قدیم و فرقه‌هایی از مسیحی‌ها و مانوی‌ها و صبی‌ها وجود دارد و در آنها نوعی معرفت باطنی و روحانی و فوق طبیعی، که می‌توان از آن به‌کشف و اشراق و مشهود، تعبیر کرد مایهٔ رستگاری انسان است.

سامی می‌داند، بنیاد تعارض میان اندیشه و عقیدهٔ ناصرخسرو را پدید می‌آورد و موجب آشفتگی در افکار او می‌شود، زیرا اندیشهٔ فلسفی نوافلاطونی با عقاید شرعی و تعبّدی سازگار نیست و نمی‌توان این دو را در نظام فکری واحد درآورد، اما حاصل اصرار ناصرخسرو در این پیوند موجب نوعی ابهام و آشفتگی می‌شود.

حاصل گفتار

کارنامهٔ علی دشتی در حوزهٔ نقد ادبی، با همهٔ ایرادهایی که بر آن وارد است، حائز اهمیت و درخور توجه است.

به‌یاد داشته باشیم که دشتی با برخورداری از عقل نقاد و تعقل تاریخی خود به‌ضعف کارش در نقد و بررسی ادبیات بیش از دیگران آگاه بود. در نوشته‌های خود مکرر یادآور شده که تحلیل انتقادی درست و دقیق از آثار گذشتهٔ ادبیات ایران نیازمند حوصله و دانش تخصصی است که او از آن محروم است. می‌گفت که نوشته‌های او «صرفاً مولود تفنن طبع هوسناک و تأثرپذیر» او بوده است و به‌طور کلی ورودش به‌این وادی بر حسب تصادف بوده، به‌این معنی که نخست سیری در دیوان شمس را به‌درخواست ناشر دیوان آن شاعر به‌عنوان مقدمه نویسانده و در پی آن دوستش جمال امامی از او خواسته تا مشابه آن نوشته را دربارهٔ حافظ بنویسد. حاصل آن نقشی از حافظ بوده است. به‌همین ترتیب در قلمرو سعدی به‌درخواست رهی‌معیری و دمی با خیام را به‌اشارهٔ فروزانفر نوشته است. تنها کتابی که به‌صرافت طبع خود فراهم آورده شاعری دیر آشنا دربارهٔ خاقانی است که این کار را هم از دوستش دکتر صورتگر خواسته

بود اما مرگ نابهنگام آن دوست به‌اجابت درخواست او فرصت نداده است!

به‌این ترتیب دشتی به‌اعتراف خود برای بررسی‌های انتقادی در آثار ادبی هیچ‌گونه طرح و برنامه‌ای نداشته است. او خود مکرر به«بی‌حوصلگی و شتابزدگی» خود در اول و آخر رساله‌هایی که دربارهٔ شاعران نوشته اشاره می‌کند؛ این که از سر ذوق یادداشت‌های ثبت‌شدهٔ خود را در حاشیهٔ دفتر و دیوان شاعران به‌صورت کتاب در آورده است.

دشتی برای تحقیقات تاریخی در آثار ادبی شأن و اعتباری قائل نیست. تحقیق تاریخی وقت و حوصله و انضباط و دقت بسیار می‌طلبد که طبیعت متفنن دشتی از آن گریزان است. او ابداع‌کنندهٔ در آمیختن تأثرات منتقد با متن ادبی است و به‌کیفیت ادراک خواننده و طرز پذیرش اشیا در ذهن او باور دارد. از این‌روست که محمد سعیدی دشتی را «نویسندهٔ امپرسیونیست» خوانده که «تأثرات شخصی او از زیبایی‌های آثار شاعران و نقش آنها با الفاظ خوش‌رنگ و خوش‌آهنگ همانند مکتب رنوار در نقاشی به‌امپرسیونیسم می‌گراید.»[1] و عبدالحسین زرین‌کوب نیز از نوشته‌های دشتی در بررسی آثار شاعران به‌عنوان «نقد تأثر نگار» یاد کرده است.[2]

دشتی نیز خود جای‌جای بر استنباط حسی (Impression) و تصور ذهنی خود از آثار ادبی تاکید دارد و با چنین عقیده و سلیقه‌ای است که به‌تحقیقات ادبی و تأملات انتقادی بر اساس اسناد و مدارک تاریخی

---

۱. سعیدی، محمد، رأی صاحب‌نظران، ص ۱۱۱.

۲. زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، تهران، ۱۳۵۴، ج ۲، ص ۶۶۳.

چندان اعتقادی ندارد.

دشتی خود تاکید می‌کند که تنها به«ترسیم صور ذهنی» خود از خوانده‌هایش اعتماد دارد و از بیم آن که تحت‌تأثیر نوشته‌های دیگران قرار گیرد از خواندن حاصل تحقیق دیگران می‌پرهیزد:

> من به‌همان قیاس که برای لذت می‌خوانم نه کسب معلومات در نگارش هم به‌ترسیم صور ذهنی خود می‌پردازم. روش من در نگارش نقشی از حافظ و سیری در دیوان شمس چنین بود. یعنی صرفاً ذاتی و انعکاس احساسات شخصی. من ابداً دنبال حافظ خارج، حافظی که در طی کتب تاریخ و ادب موجود است، نرفته‌ام. حافظ تصورات خود، حافظی که از اشعار بلند وی منتزع شده و در ذهنم به‌شکل مجرد زندگی می‌کرد رسم کرده‌ام... بدین جهت از هزاران صفحه‌ای که دربارهٔ مولوی و حافظ نگاشته شده است شاید بیش از صد صفحه نخوانده باشم...
>
> من گاهی خیال می‌کنم علاوه بر طبع گریزان از تفحص و تدقیق و گذشته از بیزاری فطری که نسبت به‌کهنه و گذشتهٔ مشکوک دارم شاید این حالت ناشی از نقطه‌ضعفی باشد. آیا شائبهٔ این بیم درکنهِ مشاعر ناآگاهم نیست که خواندن نوشته‌های دیگران مرا تحت‌تأثیر گرفته و صورت‌های ذهنیم را مشوش می‌کند؟[1]

از این‌روست که دشتی به‌علت بی‌حوصلگی از جستجو و تحقیق در مدارک تاریخی یا بیزاری از کهنه و مشکوک و یا ترس از پذیرش تأثیر نوشته‌های دیگران از تحقیق ادبی می‌پرهیزد و به‌تأثرات خود از متن ادبی روی می‌آورد.

نثر دشتی در رساله‌هایش در بررسیِ آثار شاعران فاقد خصوصیت نثر

---

۱. در قلمرو سعدی، ص ۱۹-۲۰.

تحقیقی است. نثر تحقیقی باید دقیق، سنجیده، روشن و موجز باشد و از هیجانات و احساسات مبالغه‌آمیز و تعبیرات شاعرانه و عاطفی دور بماند. غرض آن ابلاغ معنی در کوتاه‌ترین، دقیق‌ترین، روشن‌ترین و مستدل‌ترین وجه باشد. اما چه می‌توان کرد که قلم هیجان‌آمیز و شورانگیز دشتی این نظم را بر نمی‌تابد. نثر او که آموخته و پروردهٔ تجربه سال‌ها روزنامه‌نگاری و داستان‌نویسی است بیشتر خصوصیات داستان‌های او (فتنه، جادو، هندو) را دارد: نثری رمانتیک، احساساتی، با رنگی از تعبیرات شاعرانه که به‌هیچ‌وجه به‌درد القای مفاهیم پژوهشی نمی‌خورد. از این‌روست که قلم دشتی در بررسی آثار شاعران به‌جای تحلیل مستدل تاریخی و انتقادی ناگهان سرکشی می‌کند و موضوعاتی پراکنده و گسیخته را مطرح می‌کند و به‌حکم تداعی معانی خاطره‌های بی‌ارتباط با موضوع را به‌یاد می‌آورد.

تمثیلات و تعبیرات دشتی در نقد ادبی، در جایی که می‌کوشد از پدیده‌های جهان امروز در علوم و فنون برای بیان نظرگاه‌های خود بهره بگیرد، درخور توجه است. در جایی می‌نویسد:

> اگر اندیشه و جهش روح را از شعر برداریم چه می‌ماند؟ لامپی که جریان برق به‌سیم‌های سوختهٔ آن راه ندارد.[1]

و در جایی دیگر از عینیت و ذهنیت مولانا تعبیری چنین دارد:

> قرائن و امارات کوچک و نامحسوس، همچنین نوع بیان مولانا و صحنه‌سازی‌های گوناگون که در دیوان شمس پراکنده است این پندار دیگر را در ما بیشتر می‌پرورانند که حوادث و مشاهدات ناچیز در مولانا به‌مثابهٔ پیچ رادیویی است که آنتن او را به‌فضای پر از امواج برق متصل می‌کند و زبان او را به‌گفتن می‌گشاید.[2]

---

۱. سیری در دیوان شمس، ص ۴۵-۴۶.

۲. پیشین، ص ۸۲.

دشتی گاه کلمات فرنگی را در نوشتهٔ خود می‌آورد بی‌آن‌که به‌معنای دقیق آن آگاه باشد. به‌عنوان نمونه Obsession را که می‌توان «مشغله ذهنی و وسواس» دانست گاه به‌نادرست «تمرکز فکری» ترجمه می‌کند[۱] و گاه در معنی مجذوب (Facinated) به‌کار می‌برد.[۲]

به‌نظر می‌رسد تسلط دشتی بیشتر بر زبان عربی بوده و ترجمه‌ها و ارجاعات او از ادبیات اروپایی بیشتر از این زبان باشد. به‌درستی دانسته نیست دشتی تا چه حدّ با آثار نویسندگان بزرگ جهان آشنایی دارد. اشاراتی که در آثار خود به‌نام ایشان می‌کند چیزی را ثابت نمی کند. این اشارات بسیار کلی و مبهم است:

> آنچه ثابت و جاویدان و با ارزش است این گسترش روح است که شکسپیر و گوته را از دیگران ممتاز می‌کند. ولتر و روسو از این سرچشمه فیض گرفته‌اند. آثار داستایوسکی از جان منقلب و پرقلق او سیراب و زنده شده است. دنیایی که پروست آفریده است در ذهن وسیع او زندگی کرده‌اند نه در محلهٔ سنت ژرمن. ژان کریستف سرگذشت روح بیرون جسته از قالب‌های تنگ قومی و نژادی و مذهبی خود رومن رولان است و قوهٔ خلاقهٔ بالزاک و قدرت طبع هوگو در مخیلهٔ پهناور و پر اشباح آنها آرمیده است و زردشت در فضای پر غوغای نیچه زندگی کرده است.[۳]

و در جایی دیگر می‌نویسد:

> مثل این است که هنرمندان اصیل نمی‌توانند از زیر سلطهٔ نبوغ و اهریمن روح خود رها شوند. به‌موضوع‌های خارجی که دست می‌زنند جز تلاشی برای بیان مکنون اندیشه و نشان دادن زاویه‌های پر غموض روح خود چیزی نیست. و این نکته در بعضی

---

۱. پیشین، ۱۰۸. ۲. پیشین، ص ۷۹. ۳. پیشین، ص ۲۱۸.

از نویسندگان و شعرا مانند ادگار آلن‌پو، فرانتز کافکا، بودلر، رمبو، داستایوسکی به‌شکلی محسوس‌تر مشاهده می‌شود.[۱]

به‌راستی این ردیف کردن نام‌های نویسندگان برای چیست؟ اوصافی که دشتی از این نویسندگان و شاعران می‌آورد می‌تواند بسیاری از نویسندگان و هنرمندان را دربرگیرد. آیا در ذکرِ این نام‌ها نیت فضل‌فروشی پنهان نیست؟

دشتی برکنار از تمرکز و انضباط لازم در کار تحقیق است. گاه در حال بحث از موضوعی معین ناگهان وارد موضوعی دیگر می‌شود و کارش به‌پراکنده‌گویی می‌کشد. خود نیز به‌مشکل «از این شاخ به‌آن شاخ پریدن‌ها» اشاره دارد.[۲]

می‌دانیم که کار تحقیق کاری است دشوار که انضباط و نظم فکری و سماجت و کنجکاوی و زحمت و دقت و حوصلهٔ بسیار می‌طلبد. این کار با عوالم ذوق و طرب و خوش‌باشی و خیال‌بافی فاصلهٔ بسیار دارد. اما دشتی چنان‌که خود می‌گوید منتقد ادبی در معنی تخصصی نیست. او از شمار کسانی است که در اصطلاح به‌ایشان «اهل ذوق» می‌گویند. دشتی به‌هنگام فراغت از کار سیاست دیوان و دفتر شاعران گذشته را از سرِ تفنن ورق‌زده و هر کجا نکته‌ای مطابق ذوق خود یافته یادداشت کرده است. او خود نیز جز این ادعایی ندارد:

> نوشته‌های من صرفاً مولود تفنن طبع هوسناک و تأثرپذیر من بوده. گاهی پیشامدهایی از اشتغال سیاسی و اجتماعی به‌عرصهٔ ادبم کشانده است.[۳]

معیار اصلی دشتی در بررسی‌های تفنن‌آمیزش از شاعران استنباط

---

۱. پیشین، ص ۲۱۹. ۲. پیشین، ص ۲۱۲. ۳. نگاهی به‌صائب، ص ۷.

شخصی و تصور ذهنی اوست از یک اثر ادبی. این معیار نه تنها او را از مطالعهٔ آثار دیگران باز می‌دارد، که از هر نوع تأمل انتقادی که حاصلِ استدلال عقلی و منطقی است، نیز معاف می‌کند. دشتی به‌استنباط حسی از اثر ادبی معتقد است که طبعاً هر شخص صاحب‌ذوقی می‌تواند دارا باشد. ظاهراً از نظر او نقش عقل و استدلال تنها در حوزهٔ مسائل فکری و فلسفی می‌تواند مطرح باشد نه ادبیات و هنر. ملاکِ داوری دشتی دربارهٔ ادبیات «ذوق سلیم» است و بحث دربارهٔ واقعیات تاریخی را درخور مسائل ریاضی و علمی می‌شناسد نه مباحث ذوقی و ادبی. به‌اعتبار همین «ذوق» است که هرکس می‌تواند تصور خاص خود را از یک اثرادبی و هنری داشته باشد.

اما معیار این «ذوق» چیست؟ ذوق سلیم؟ طبعاً هرکس خود را صاحب ذوق سلیم می‌داند. حتی احمد کسروی هم که دیوان و دفتر سعدی و حافظ را مستوجب آتش می‌دانست در سلامت ذوق خود تردید نداشت. از آن گذشته به‌گفتهٔ خودِ دشتی «ذوق و پسند شخصی پیوسته بر یک قرار نمی‌ماند.»[1] از این‌روست که روزگاری دشتی سعدی را بزرگ‌ترین شاعر ایرانی می‌دانست و در سال‌های بعد مولوی و حافظ را ترجیح می‌داد.[2]

اما «ذوق» تنها معیار دشتی در نقد شعر نیست. معیارهای غریب دیگری را هم مطرح می‌کند که نظریهٔ «خط منحنی» یکی از آنها است. دشتی میان خط منحنی و زیبایی تلازم و تناسب می‌بیند و به‌عنوان شاهد از انحناهای جاده‌های کوهستانی سویس و جمال انسانی در رقص روی یخ و منحنی خلقیات سیاستمداران و نرم‌خویی و انعطاف زنان گرفته تا

---

۱. شاعری دیرآشنا، ص ۱۰.

۲. سایه، ص ۴۴.

تحریر آواز بنان و نقش کاشی‌های مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان را همه از برکت خط منحنی می‌داند.[۱]

با این همه فضیلت دشتی بر بسیاری از محققان کم‌مایه فروتنی اوست. او خود می‌داند که تحقیق ادبی، مانند هر کاری دیگر، نیاز به‌برخورداری کامل از مقدماتی دارد که او از آن کم‌بهره است. او البته خوانندهٔ هوشمند و نکته‌یاب و صاحب ذوق متن‌های ادبی است، اما در کار تحلیل فنی راز و رمز سخن ایشان دانش و صلاحیت کافی ندارد و خود نیز فروتنانه به‌آن معترف است:

> من در لحظات فراغت ایام سفرها، در حدوث قضیه‌ای، برای بیان نکته‌ای که ذهنم را تحریک کرده نوشته‌ام؛ حتی در این زمینه زیاد نوشته و ترجمه کرده‌ام. در هر صورت طبیعت خستگی‌پذیر و متنوع دوست من اگر فقط به‌یک رشته کار بپردازد از کار خواهد افتاد. این بد است. من هم می‌دانم بد است. و شاید به‌همین جهت باشد که نه یک ستایشگر ماهر شده‌ام و نه یک داستان‌نویس زبردست و نه در هیچ موضوعی صاحب تخصص نگردیده‌ام.[۲]

میراث پژوهشی دشتی در فراهم آوردن دفترهای بررسی آثار شاعران ماندگارترین بخش از حاصل عمر سیاسی، اجتماعی و ادبی اوست. از یاد نبریم که پیش از نشر آثار دشتی، آنچه دربارهٔ شاعران گذشتهٔ ایران نوشته شده بود، یا از نوع تحقیقات فاضلانه‌ای بود که در اصالت نسخهٔ اثر منسوب به‌شاعر بحث کرده بودند و یا با عبارات مبهم و کلی به‌وصف یا ستایش از آن اثر برخاسته بودند و کمتر به‌تحلیلی انتقادی در موضوع و

---

۱. **قلمرو سعدی**، ص ۵۰-۵۶.

۲. گفت‌وگو با علمی دشتی دربارهٔ سیاست، قصه، شعر و عرفان، رستاخیز، روزنامه، تهران، ۱۳۵۵، ش ۲۷۲، ص ۱۴-۱۵.

سبک و زبان اثر شاعر توجه شده بود.

دشتی با نگرش تعقلی و تحلیلی خود در آثار ادبی گذشته، به‌ویژه میراث شعر صوفیه و تأمل انتقادی در معنا و مضمون آثارشان، با همهٔ ایراد و انتقادهایی که بر او وارد است، به‌سهم خود تجددی در کار آورد که از افراط نگرش آخوندزاده و میرزا آقاخان و کسروی بر کنار بود و در عین حال تحجر و تقلید و تصدیق بلاتصور بسیاری از محققان و فاضل‌نمایان عصر را نیز نداشت. او در تحلیل گفتارها و سروده‌های اهل تصوف در حالی که بلندی و ارجمندی و زیبایی اندیشهٔ عارفانی وارسته و آزاداندیش چون ابوالحسن خرقانی، بایزید بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، عین‌القضات همدانی، سنایی، عطار و جلال‌الدین محمد بلخی را می‌ستاید از تعلیمات و تحکمات صوفیان متعبد متشرعی چون مالک دینار، حسن بصری، نجم‌الدین رازی و احمد جام نکوهش و انتقاد می‌کند. تأکید دشتی بر ارائهٔ جوهر اندیشهٔ این شاعران، با همهٔ ایراد و انتقادی که بر ملاک‌ها و معیارهای انتقادی او وارد است، در تحریک فکر خوانندگان به‌تأمل بیشتر در معنی و مضمون آثار شاعران درخور توجه است.

از این همه گذشته، دشتی با برخورداری از تجربهٔ دراز روزنامه‌نگاری و آشنایی با نوع زبان و حدّ درک طبقهٔ متوسط مردم توانست نوشته‌هایی در بررسی آثار شاعران گذشتهٔ ایران به‌یادگار بگذارد که گذشته از برخورداری از خصلت انتقادی، بی‌آنکه نازل و مبتذل باشد، آسان و خوش‌خوان و دلپذیر جلوه کند. به‌این ترتیب دشتی بسیاری از کسان را با چهرهٔ شاعران ایرانی، که برای ایشان عبوس و نامأنوس جلوه می‌کرد، آشتی داد و بسیاری از ناآشنایان را با شاعران ایرانی آشنا کرد.

کتاب‌شناسی مراجع

الف ـ فارسی:

آرین پور، یحیی، از نیما تا روزگار ما، تهران، ۱۳۷۴.

اتحاد، هوشنگ، پژوهشگران معاصر، تهران، ۱۳۸۰، ج ۳.

احمدی، بابک، چهارگزارش از تذکرةالاولیای عطار، تهران، ۱۳۷۶.

اخوان ثالث، مهدی، مجموعهٔ مقالات، تهران، ۱۳۴۹.

ـــــــ ، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، تهران، ۱۳۵۷.

انوری، حسن، گلستان، تهران، ۱۳۷۷.

ایرانی، هوشنگ، خروس جنگی بی‌مانند، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران، ۱۳۸۰.

پارسی‌نژاد، ایرج، روشنگران ایرانی و نقد ادبی، تهران، ۱۳۸۰.

تقی‌زاده، سید حسن، دیوان اشعار ناصر خسرو، مقدمه، برلن، ۱۳۰۵.

جهانپور، فرهنگ، سعدی و امرسن، ایران‌نامه، مجله، واشنگتن، ۱۳۶۴، س ۳، ش ۴.

حافظ، شمس‌الدین محمّد، دیوان، تصحیح، پرویز ناتل خانلری، تهران، ۱۳۶۲.

خانلری، پرویز ناتل، هفتاد سخن، ج ۱، شعر و هنر، تهران، ۱۳۶۷.

ـــــــ ، هفتاد سخن، ج ۳، از گوشه و کنار ادبیات فارسی، تهران،

۱۳۶۹.

خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، بخش اول و دوم، تهران، ۱۳۶۷.

خواجه‌نوری، ابراهیم، بازیگران عصر طلایی، تهران، ۱۳۴۰.

دشتی، علی، سایه، تهران، ۱۳۸۳.

ـــــــــ ، نقشی از حافظ، تهران، ۱۳۸۱.

ـــــــــ ، دمی با خیام، تهران، ۱۳۸۱.

ـــــــــ ، در قلمرو سعدی، تهران ۱۳۸۱.

ـــــــــ ، پردهٔ پندار، تهران ۱۳۶۳.

ـــــــــ ، در دیار صوفیان، تهران، ۱۳۶۳.

ـــــــــ ، سیری در دیوان شمس، به‌کوشش مهدی ماحوزی، تهران، ۱۳۸۰.

ـــــــــ ، تصویری از ناصر خسرو، به‌اهتمام مهدی ماحوزی، تهران، ۱۳۷۹.

ـــــــــ ، خاقانی، شاعری دیرآشنا، تهران، ۱۳۸۱.

ـــــــــ ، کاخ ابداع، تهران، ۱۳۵۲.

ـــــــــ ، نگاهی به‌صائب، تهران، ۱۳۶۴.

ـــــــــ ، عقلا برخلاف عقل، تهران، ۱۳۶۲.

ـــــــــ ، پنجاه و پنج، تهران، ۱۳۵۵.

ـــــــــ ، عوامل سقوط، گردآوردنده: مهدی ماحوزی، تهران، ۱۳۸۲.

ـــــــــ ، گفت و گو دربارهٔ سیاست، قصه، شعر و عرفان، ، رستاخیز، روزنامه، ۱۳۵۵، ش ۲۷۲، ص ۱۴ـ۱۵.

دولت‌آبادی، یحیی، اردیبهشت، تهران، ۱۳۰۴.

دهقانی، محمّد، پیشگامان نقد ادبی تهران، ۱۳۸۰.

رأی صاحب‌نظران دربارهٔ قلمرو سعدی، شاعری دیر آشنا، دمی با خیام، تهران، ۱۳۴۶.

زریاب خویی، عباس، آئینهٔ جام، تهران، ۱۳۶۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین، با کاروان حلّه، تهران، ۱۳۷۰.

ـــــــــ ، نقد ادبی، تهران، ۱۳۵۴، ج ۲.

سجادی، سیدضیاءالدین، گزیدهٔ اشعار خاقانی، تهران، ۱۳۵۱.

سعدی، مصلح‌الدین، دیوان، تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران، ۱۳۶۲.

صاحب‌جمعی، حمید، مسالهٔ تناقض در گلستان، بررسی کتاب، مجله، لوس‌آنجلس، ۱۳۸۴، ش ۴۴.

ـــــــــ ، عشق در گلستان، لوس‌آنجلس، ۱۳۸۵.

عطار، فریدالدین، تذکرةالاولیاء، تصحیح، رنولدآلن نیکلسون، لیدن، ۱۳۲۵ / ۱۹۰۷.

غنی، قاسم، بحث در آثار و احوال و افکار حافظ، ج ۲؛ قسمت اول، تاریخ و تصوف در اسلام، تهران، ۱۳۵۶.

فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، تهران، ۱۳۵۰.

ماحوزی، مهدی، دشتی در تاریخ و ادب معاصر ایران، تهران، ۱۳۸۰.

متینی، جلال، خیام شاعر، ایران‌شناسی، مجله، واشنگتن، ۱۳۷۶، س ۹، ش ۲.

محقق، مهدی، رأی صاحب‌نظران دربارهٔ قلمرو سعدی، شاعری دیر آشنا، دمی با خیام، تهران، ۱۳۴۶.

محمّدبن منوّر، اسرارالتوحید فی‌مقامات الشیخ ابی‌سعید، تصحیح محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، ۱۳۶۶.

موحد، ضیاء، سعدی، تهران، ۱۳۷۳.

مینوی، مجتبی، یادنامهٔ کنگره جهانی ناصر خسرو، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۵.

ناصر خسرو، زادالمسافرین، برلن، ۱۳۴۱ ق.

ـــــــــ ، دیوان، به‌تصحیح سیدنصرالله تقوی، تهران، ۱۳۳۹.

ـــــــــ ، دیوان، به‌تصحیح مجتبی مینوی، مهدی محقق، تهران، ۱۳۵۷.

هدایت، صادق، رباعیات خیام، تهران، ۱۳۰۳.

ـــــــــ ، ترانه‌های خیام، تهران، ۱۳۳۹.

یوسفی، غلامحسین، گلستان، تهران، ۱۳۶۸.

ـــــــــ ، چشمهٔ روشن، تهران، ۱۳۶۹

ب ـ انگلیسی:

Browne, E. G. A **Literary History of Persia**, Cambridge, 1957.

Erlich, Victor, **Russian Formalism**, History - Doetrine; Moutou, The Hague, 1980.

L. P. Elwell Sutton, **In Seareh of Omar Khayyam**, Ali Dashti, London, 1971.

Lewis, Franklin, D., Rumi, Past and Present, East and West One World Puldication, Oxford, England, 2000.

Sady of Sheeraz, Shaik Musle - Huddin, The Gulistan or Rose Garden, Translated from the original with a preface by R. W. Emerson (Boston, Tiknor and Field), 1865.

Yarshater, Ehsan, **The Persian in The Islamic World**, Cambridge University Press, U. S. A, 1998.

کوتاه نوشت‌ها

(ا): اصطلاح
(ج): جا، محل
(ن): نژاد، قوم
(ک): کتاب
(مذ): مذهب
(ز): زیرنویس

فهرست راهنما

آ

آخوندزاده، میرزا فتح‌علی: افراط در نگرش، ۲۳۷؛ خطای ~ ۱۸۸؛ سره‌نویسی، ۳۰؛ قریتکا، ۳۳؛ نقد ادبی، ۱۲، ۳۰، ۳۳؛ نقد شعر صوفیه، ۴۵

آذربایجان شوروی (ج): ۱۹۱

آشنایی زدایی (ا): ۶۰، ۱۱۱

آئینهٔ جام (ک): (ز) ۶۷، ۶۸ ← زریاب‌خویی، عباس

آرین‌پور، یحیی: ۱۴، ۱۵

آل‌احمد، جلال: ۱۴، ۱۵

ابن‌اثیر: ۱۳۱

ابن‌طفیل: ۱۸۶

ابن‌یمین: ۱۳۹

ابوبکربن سعدزنگی، اتابک: ۱۴۳

ابوسعید ابوالخیر: ۴۶، ۵۴، ۵۷، ۱۰۰، ۱۴۳، ۲۳۷

ابوعلی سینا/ ابن‌سینا: ۱۲۳، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۳
اتحاد، هوشنگ: ۱۶ ← پژوهشگران معاصر
اجتماع نقیضین (ا): ۵۰، ۱۳۰
احمد جام، ۵۴، ۲۳۷
احمدی، بابک، چهار گزارش از تذکرةالاولیای عطار (ز): ۴۸
احمدی بختیاری: ۱۶
اخوان ثالث، مهدی، بدعتها و بدایع نیمایوشیج (ک): ۳۹؛ مجموعهٔ مقالات، ۷۸
ادراک بی‌چگونهٔ هنر (مقاله): ۴۹، ۹۰ ← شفیعی کدکنی
ادیب‌الممالک فراهانی: ۳۳
ارسطو، فلسفهٔ مشایی: ۴۷، ۱۵۸، ۱۸۰، ۲۱۷
ارمیای نبی: ۹۴
از نیما تا روزگار ما (که): ۱۴
ازوپ، داستان: ۱۳۹
استاندال: ۲۵
اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی‌سعید/ اسرارالتوحید (ک): ۴۶، ۴۷، ۵۷، ۹۱، ۹۹
اسکندر: ۱۸۷
اسلام، پیامبر: ۱۲۱
اسلوب معادله (ا): ۱۹۵ ← سبک هندی
اسماعیل، پسر بزرگ امام جعفر صادق: ۲۱۶
اسماعیلی، شیعه (مذ): ۱۱۹، ۲۰۶، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۳؛ نسبت به‌خیام، ۱۶۷، ۱۷۵؛ نسبت به‌ناصرخسرو، ۱۱۹، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷؛ مذهب فاطمی، ۲۱۶؛ باطنیه، ۲۱۶؛ دعوت به‌مذهب، ۲۱۱؛ نظر براون، ۲۱۷
اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال): ۳۷
اشعری (مذ): ۱۳۳

اشیل: ۵۹
اصحاب هیولی (ا): ۲۱۵
افغانستان (ج): ۱۹۳
افلاطون: ۵۲، ۱۲۹، ۱۸۰، ۲۱۷
افلاطونی، فلسفه اشراقی: ۴۷
افلاکی ← مناقب‌العارفین
الفبا، مجله: (ز) ۱۵۲
المستنصر بالله: ۲۰۸، ۲۱۲
الموید فی‌الدین: ۲۰۸، ۲۲۰، ۲۲۱ ← خواجه موید
امامی، جمال: ۲۲۹
امپرسیونیسم، نقد دشتی: ۲۳۰
امرسون، رالف والدو: ۱۲۴-۱۲۵ ← گلستان سعدی
امیری فیروزکوهی: ۱۹۳
انقلاب کبیر فرانسه: ۱۴۳، ۱۵۲
انحراف از هنجار (ا): ۱۴۰، ۱۹۶
انکیانو: ۱۴۳
انوار سهیلی (ک): ۱۴۰
انوری ابیوردی: ۹۶؛ و سعدی، ۱۱۵-۱۱۸؛ مدیحه: شعر باطل: ۱۱۷
انوری، حسن: (ز) ۱۲۹
انوشیروان: ۱۸۶
اوحدالدین کرمانی ← مقایسه با سعدی، ۱۲۲
اوریپید: ۵۹
ایران‌شناسی: ۱۷۱
ایرانشهری: ۲۱۵
ایران‌نامه: ۱۲۵

ایرانی، هوشنگ: ۳۹
اینشتین: ۱۰۹
ایوان مدائن / ایوان کسری: ۱۵۷

ب

بابا افضل: ۱۷۳
باریک خیالی (ا): ۱۹۷
بازیگران عصر طلایی (ک): (ز) ۱۷ ← خواجه‌نوری، ابراهیم
باطنیه (مذ): ۲۱۶، ۲۱۸ ← اسماعیلی
با کاروان حله (ک): (ز) ۱۱۴،(ز) ۱۴۹، (ز) ۱۵۷ ← زرین‌کوب، عبدالحسین
بالزاک: ۲۵، ۲۳۳
بایرن: ۱۵
بایزید بسطامی: ۵۴، ۵۹، ۱۴۳، ۲۳۷
بتهوون: ۶۷
بحث در آثار و احوال و افکار حافظ (ک): (ز) ۴۶ ← غنی، قاسم
بخارا، مجله: (ز) ۴۹
بخاری / بخارایی، ناصر: ۶۹
براون، ادوارد، (ز): ۲۱۷
برلن (ج): ۲۰۵، ۲۱۵
بریان‌پزی ملکهٔ سبا (ک): ۲۱
بزرگمهر: ۱۳۳
بسامد (ا): ۱۹۶
بصری، حسن: ۵۴، ۲۳۷
بغداد (ج): ۱۳۳
بلوچی، گویش: ۸۳

بنان، غلامحسین، آواز: ۲۳۶
بنفش تند بر خاکستری (ک): ۳۹ ← ایرانی، هوشنگ
بنی‌اسراییل: ۷۳
بودلر: ۲۳۴
بوستان سعدی: ۱۲۲، ۱۳۸-۱۴۲؛ بلاغت و سخنوری، ۱۳۸؛ شعر آموزشی، ۱۳۹؛ پند و اندرز، ۱۳۹؛ شاهکار سعدی، ۱۴۰؛ زبان، ۱۴۰؛ هشدار به‌شاه، ۱۴۴
بهاءالدی ولد، ۱۰۰
بهار، محمدتقی: نقد ادبی، ۱۲؛ کلمات فرنگی، ۳۶؛ شعر نو، ۳۷
بهروز، ذبیح، ۳۳
بیدل: ۱۹۲، ۱۹۹؛ صائب یا بیدل، ۱۹۲؛ در هند و افغانستان و تاجیکستان، ۱۹۳
بیرونی، ابوریحان: ۱۵۰، ۱۶۸
بیهقی، ابوالفضل: ۲۹، ۳۱

پ

پاتیناژ/ رقص روی یخ (ا): ۱۰۹
پادشاه نثر، مقاله: ۲۱-۲۲ ← فرانس، آناتول
پارادوکسی / نقیضی، بیان: ۵۹؛ تصویرها، ۱۹۶
پارسی (ن): ۲۰۵
پارسی‌نژاد، ایرج: ۳۰، ۱۶۹؛ روشنگران ایرانی و نقد ادبی، (ز) ۳۰؛ (ز) ۳۴، ۱۶۹
پردهٔ پندار (ک): ۴۵، ۴۷، ۵۵، ۵۶، ۵۷ ← دشتی، علی
پرودوم، سولی: ۳۲
پروست، مارسل: ۲۵، ۲۳۳
پرنس (ک): ۱۳۲ ← ماکیاول
پژوهشگران معاصر (ک): ۱۶ ← اتحاد، هوشنگ

پنجاه و پنج (ک): (ز) ۱۷ ← دشتی، علی
پنچنترا (ک): ۱۳۹
پو، ادگار آلن: ۲۳۴
پیشگامان نقد ادبی (ک): (ز) ۱۱۳، (ز) ۱۶۵ ← دهقانی، محمد

ت

تاجیکستان (ج): ۱۹۳
تاریخ ادبیات ایران (ک): (ز) ۲۱۷ ← براون، ادوارد
تاریخ بیهقی (ک): ۳۱
تاریخ تصوف در اسلام (ک): (ز) ۴۶ ← غنی، قاسم
تاریخ گزیده (ک): ۱۷۰
تاریخ حیات ژاندارک (ک): ۲۲ ← آناتول فرانس
تاریخ وصاف (ک): ۱۱۱
تازی (ن): ۲۰۵
تأویل/ هرمنوتیک (ا): ۴۸، ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۲۲ ← ناصرخسرو
تاییس، رمان: ۲۱ ← آناتول فرانس
تجرید (ا): ۱۹۶
تحول زبان (ع): ۱۱۰ ← بلاغت سعدی
تذکرةالاولیا (ک): ۴۶، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۵۹، ۹۱
ترانه‌های خیام (ک): (ز) ۱۶۹ ← هدایت، صادق
ترحم خطرناک، داستان: ۲۵ ← تسوایگ، اشتفان
ترک (ن): ۲۰۵
تسنن (مذ): ۲۲۰
تسوایگ، اشتفان/ زویگ، استفان: ۲۴-۲۶، ۲۳۰
تشخیص (مردم‌نمایی)، صنعت (ا): ۹۶، ۱۹۶

تصویری از ناصرخسرو (ک): (ز) ۱۱۳، ۱۱۸، (ز) ۲۰۳-۲۲۶ ← دشتی، علی
تعرف (ک): ۵۱
تقی‌زاده، حسن: ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۲۱ ← ناصر خسرو، دیوان
تورات (ک): ۱۸۷، ۲۱۸، ۲۲۵
توللی، فریدون: ۳۸
تناسخ (ا): ۲۰۶ ← ناصرخسرو

ث

ثعالبی: ۱۳۰
ثمارالقلوب (ک): ۱۳۰ ← ثعالبی

ج

جاحظ: ۱۳۰
جادو (ک): ۲۳۲ ← دشتی، علی
جام، احمد: ۵۴، ۲۳۷
جامع‌الحکمتین (ک): ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۱ ← ناصرخسرو
جان سخنگوی (ا): ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۲۱
جبر و اختیار: در آثار متصوفه، ۹۴؛ در حافظ، ۱۸۳؛ در خیام، ۱۷۳؛ در سعدی، ۱۳۶؛ در مولوی، ۱۰۲-۱۰۳
جبر و مقابله، رساله: ۱۶۵ ← خیام
جرجانی، عبدالقاهر، نظریه: ۵۹
جزیرهٔ پنگوئن‌ها (ک): ۲۱
جعفر صادق: ۲۱۶
جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی: ۱۲۱
جنایت سیلوستر بونار (ک): ۲۱

جواب سه مسألهٔ فلسفی، رساله: ۱۶۶ ← خیام
جهانپور، فرهنگ: ۱۲۵ ← سعدی و امرسن
جهانگشای جوینی (ک): ۱۷۰

چ

چشمهٔ روشن (ک): (ز) ۱۵۷ ← یوسفی، غلامحسین
چفری‌بیک، ابوسلیمان: ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۲۰
چهار گزارش از تذکرةالاولیای عطار (ک): (ز) ۴۸ ← احمدی، بابک

ح

حافظ: آدم در دیوان ~، ۱۸۱؛ انگیزهٔ نوشتن دربارهٔ ~، ۶۳، ۲۲۹؛ الحاد ~، ۱۸۰؛ بر لب بحر فنا، ۱۸۳؛ تفسیر فراتاریخی، ۱۸۷؛ ~ تشریح، ۱۷۹؛ جبر و اختیار، ۱۸۳؛ ~ و خاقانی، ۱۵۶؛ خداشناسی، ۱۸۰؛ ~ و خیام، ۸۴، ۱۸۳؛ زبان ~، ۶۸-۷۱؛ ~ و سبک هندی، ۷۱؛ ~ و سعدی، ۲۸؛ شکایت ~، ۱۸۵؛ شیوهٔ رندی و مستی، ۱۸۲؛ عشق و غزل، ۱۸۴؛ ~ فرزانه ۱۸۱-۱۸۲؛ قیاس با صائب، ۷۲، ۱۹۴؛ کاخ ابداع، ۱۷۱-۱۸۸؛ مدایح ~، ۱۸۵؛ ~ و مولوی، ۹۸؛ نظام و نظم، ۵۹؛ نقشی از ~، ۶۳-۸۵، ۱۷۹، ۱۸۸
حافظ‌نامه (ک): (ز) ۶۸، (ز) ۸۳، (ز) ۱۵۶، (ز) ۱۸۳ ← خرمشاهی، بهاءالدین
حافظ، خنیاگری، می و شادی (ک): (ز) ۷۰، ۸۳ ← ناطق، هما
حامد صراف، احمد: ۱۷۵
حبیب‌السیر، تاریخ (ک): ۷۷
حج، فریضه: ۱۰۳ ← مولوی
حسام‌الدین: ۹۹
حسامیزی (ا): ۱۹۶
حکمت خاصه (ا): ۲۱۷

حلاج: ۵۶
حمیدی‌شیرازی، مهدی: (ز) ۴۶
حنبلی (مذ): ۱۸۰، ۲۱۶
حشویان (مذ): ۲۱۶
حنفی (مذ): ۲۰۵، ۲۱۴، ۲۱۶
حی‌بن یقظان (ک): ۱۸۶ ← ابن‌طفیل

خ

خاقانی: ۴۵؛ باده‌ستایی، ۱۶۰؛ ~ و حافظ، ۱۵۶؛ خاقان شروان، ۱۵۷؛ خودستایی، ۱۵۶؛ درخواست صورتگر، ۲۲۹؛ زیارت مکه، ۱۵۹؛ زرپرستی و آرزوهای معنوی، ۱۵۸؛ سخنوری، ۱۵۷ ~ و سعدی، ۱۱۴-۱۱۵، ۱۵۶؛ شاعر صبح، ۱۶۰؛ شاعری دیر آشنا، ۱۵۵-۱۶۱، ۲۲۹؛ عقدهٔ حقارت، ۱۱۴، ۱۵۶، عناصر سبک هندی، ۱۹۶؛ کلبی منشی، ۱۶۰؛ گزیدهٔ اشعار، ۱۶۰؛ مادر نسطوری، ۱۵۶؛ مبدع سبک هندی، ۱۹۶؛ ~ متشرع، ۱۵۸
خانلری، پرویز ناتل: الفاظ شاعرانه، ۱۹۶؛ به‌هم سازیم/ به‌هم تازیم، حافظ، تصحیح دیوان، ۷۴؛ زبان شعر، ۱۴۷؛ نقد ادبی، هفتاد سخن (ز)، ۵۶، ۹۸، ۱۴۷، ۱۹۶، ۱۹۹، ۲۰۰؛ یادی از صائب، ۱۹۹، ۲۰۰
خاموش/ خموش: ۱۰۰ ← مولوی
خرقانی، ابوالحسن: ۵۴، ۵۷، ۲۳۷
خرمشاهی، بهاءالدین: (ز) ۶۸، (ز) ۸۳، (ز) ۱۵۶، (ز) ۱۸۳ ← حافظ‌نامه
خسروپرویز: ۱۶۰
خشایارشاه: ۱۸۷
خط منحنی: ۱۰۹-۱۱۰
خضر: ۱۸۷
خلخالی، عبدالرحیم: ۸۳

خلیلی، عباس: ۱۶
خواجوی کرمانی: ۶۹، ۱۵۶
خواجه موید: ۲۰۸، ۲۲۰ ← موید فی‌الدین
خواجه نصیر طوسی: ۱۲۳
خواجه نوری، ابراهیم: ۱۶
خیام: ترجمه به‌انگلیسی، ۱۶۵؛ ترانه‌های ~، ۱۶۹؛ جواب سه مساله فلسفی، ۱۶۶؛ حکیم، ۱۶۸؛ رباعیات، ۸۴، ۱۶۹-۱۷۲؛ رساله در تحقیق معنی وجود، ۱۶۶، رسالهٔ جبر و مقابله، ۱۶۶؛ ~ و سعدی، ۱۵۰؛ فلسفه ~، ۱۶۸؛ عقاید فلسفی، ۱۶۸-۱۶۹؛ رساله در علم کلیات، ۱۶۶؛ رسالهٔ کون و تکلیف، ۱۶۶؛ مشکلات مصادرات اقلیدس، ۱۶۶؛ لادری، ۱۶۹؛ معتقدات دینی، ۱۶۷؛ میزان‌الحکمه، ۱۶۶؛ نسبت اسماعیلی به~، ۱۷۵؛ نسبت تصوف به~، ۱۷۴؛ نقد دمی با ~، ۱۷۲-۱۷۵

د

داروین: ۱۵۰
داستایوسکی: ۲۵، ۲۳۳، ۲۳۴
درایدن: ۱۳۹
در دیار صوفیان (ک): ۴۵، ۴۶، ۵۰، ۵۶ ← دشتی، علی
در قلمرو سعدی (ک): ۲۸، ۵۹، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۰-۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۶ ← دشتی، علی
در میان پیغمبرها جرجیس: ۳۲-۳۶ ← دشتی، علی
دشتی، علی (← ص ۹)
دفتر روشنایی (ک): (ز) ۵۸ ← شفیعی‌کدکنی، محمدرضا
دولتشاه، تذکره: ۱۱۲

دمی با خیام (ک): ۱۶۵-۱۷۵
دولت‌آبادی، یحیی: شعر هجایی، ۳۲-۳۳؛ دربارهٔ قاآنی، ۳۴-۳۶؛ کلمات بیگانه، ۳۶
دهخدا، علی‌اکبر: ۳۳
دهری (مذ): ۲۰۵، ۲۰۶
دهقانی، محمد: ۱۱۳، ۱۶۵ ← پیشگامان نقد ادبی
دیوان ناصرخسرو (ک)، تصحیح سید حسن تقی‌زاده (ز)، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۲۱، تصحیح مجتبی مینوی، مهدی محقق (ز)، ۱۱۹

ر

رابعه: ۵۷
رازی، زکریا: ۱۵۰، ۱۶۶، ۱۶۸، ۲۱۵
رازی، نجم‌الدین: ۵۴، ۲۳۷
رای صاحب‌نظران (ک): ۱۳۲، ۱۳۵، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۳۰
رافضیان (مذ): ۲۰۶
رباعیات خیام (ز): ۱۶۹ ← هدایت، صادق
رساله در باب مشکلات مصادرات اقلیدس: ۱۶۶ ← خیام
رساله در تحقیق معنی وجود: ۱۱۶ ← خیام
رساله تشیریه: ۱۳۱
رساله در علم کلیات: ۱۱۶ ← خیام
رساله کون و تکلیف: ۱۱۶ ← خیام
رستاخیز روزنامه: ۲۳۶
رستاخیز کلمات (ا): ۱۱۱ ← بلاغت سعدی
رضاشاه: ۱۷
رفعت، تقی: ۳۳

رمبو، آرتور: ۲۳۴
رنوار: ۲۳۰
رودکی: ۱۱۶، ۱۳۹، ۲۰۷
روسو، ژان‌ژاک: ۱۴، ۱۴۳، ۲۳۳
روشنایی‌نامه (ک): ۲۲۳، ۲۲۴ ← ناصر خسرو
روشنگران ایرانی و نقد ادبی (ک): ۳۰، ۳۴، ۱۶۹ ← پارسی‌نژاد، ایرج
روشنگری، عصر: ۱۵۰
رولان، رومن: ۲۳۳
رومی (ن): ۲۰۵
ریحان، یحیی: ۱۶
دشتی، علی: استنباط حسی، ۲۳۰؛ استنباط شخصی، ۲۳۵؛ اشتفان تسوایگ، ۲۴-۲۶؛ اشکال روش‌شناسی/ متدولوژی، ۵۸، ۱۰۵؛ اصالت خاقانی، ۱۵۶؛ اصالت مثنوی، ۹۴؛ اصول سوسیالیسم، ۱۵؛ اعتراف به‌نداشتن صلاحیت درتحقیق، ۶۳-۶۴، ۷۹، ۸۵، ۹۰، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۴۸، ۱۶۱، ۲۲۹، ۲۳۰-۲۳۱، ۲۳۴؛ اندیشه‌هایی دربارهٔ شعر نو، ۳۶-۴۱؛ ایام محبس، ۱۲، ۱۴، ۱۵؛ بوستان سعدی، ۱۳۸-۱۴۲؛ پادشاه نثر، ۲۱-۲۲؛ پردهٔ پندار، ۴۵-۴۷؛ پناه به‌اسلام، ۱۵، پنجاه و پنج، ۱۷؛ تاریخ و ادب معاصر ایران، ۱۴؛ تصوف و عقل و استدلال، ۵۴؛ تصویری از ناصر خسرو، ۱۱۳، ۱۱۸، ۲۰۳-۲۲۶؛ تفسیر فرا تاریخی، ۱۸۷، ۱۸۸؛ تناقض در گلستان، ۱۳۵، ۱۴۹؛ جادو، داستان، ۲۳۲؛ جلوه‌گاه شخصیت سعدی، ۱۴۲-۱۴۵؛ حاصل گفتار، ۲۲۹-۲۳۷؛ خاقانی متشرع، ۱۵۸؛ خاقانی، شاعری دیر آشنا، ۱۵۵-۱۶۱، ۲۲۹، ۲۳۵؛ خط منحنی، ۱۰۹-۱۱۰، ۲۳۵؛ درگذشت ـ، ۱۷؛ در میان پیغمبرها جرجیس، ۳۲-۳۶؛ در قلمرو سعدی، ۲۸، ۱۰۹-۱۵۲، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۶؛ در دیار صوفیان، ۴۵، ۵۰؛ دمی با خیام، ۱۶۵-۱۷۵، ۲۲۹، ذوق سلیم، ۶۵-۶۷، ۲۳۵؛ روزنامه‌نویسی ـ، ۱۲، ۱۵-۱۷؛ زبان سعدی،

۳۸، ۷۹؛ زنجموره در سبک هندی، ۱۹۷؛ زندانی شدن ~، ۱۳؛ زندگی‌نامه ~، ۱۳-۱۷؛ سایه، ۲۱-۴۱، ۲۳۵؛ سفارت ~، ۱۷؛ سناتوری ~، ۱۷؛ سعدی، بزرگترین شاعران ایران، ۲۸؛ سعدی در منطقهٔ فکر و عقیده، ۱۴۸-۱۵۱؛ سیری در دیوان شمس، ۸۹-۱۰۵؛ شاعر پرخاشگر، ۲۱۶؛ شاعر خردگرای، ۲۱۴-۲۱۵؛ شفق سرخ، ۱۲، ۱۵؛ عقلا بر خلاف عقل، ۵۴؛ عوامل سقوط، یادداشت‌های ~، ۱۴۵؛ فردوسی یا حافظ، ۲۶-۲۸؛ فروتنی ~، ۱۳۶؛ فلسفهٔ خیام، ۱۶۸-۱۶۹؛ قیاس ضدین، ۱۱۸؛ کاخ ابداع، ۱۷۹-۱۸۸؛ کلبی مذهبی ~، ۲۴؛ گفت و گو ~، ۲۳۶؛ گلستان سعدی، ۱۱۱-۱۱۲، ۱۲۲؛ لهجه، ۸۲-۸۳؛ مُد جدید نویسندگی، ۲۹-۳۱؛ مسخ اشعار حافظ ۶۷-۶۸؛ معتقدات دینی خیام، ۱۶۷؛ نمایندگی ~ در مجلس شورا و سنا، ۱۷؛ نثر ~، ۲۳۲؛ نقد ذوقی و تأثری ~، ۲۳۰-۲۳۱؛ نقد شعر صوفیه، ۴۵-۶۰؛ نقشی از حافظ، ۶۳-۸۵، ۱۷۹؛ نگاهی به‌صائب، ۱۹۱-۲۰۰؛ نویسندهٔ امپرسیونیسم، ۲۳۰؛ نیما یوشیج، ۳۹-۴۱؛ وطن سعدی، ۱۵۱-۱۵۲؛ هشدار ~ به‌شاه، ۱۴۴؛ هوشنگ ایرانی، ۳۹

ز

زادالمسافرین (ک): ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۲۲ ← ناصرخسرو

زبور پارسی (ک): ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۹۱ ← شفیعی کدکنی، محمدرضا

زردشت / چنین گفت زردشت (ک): ۲۳۳ ← نیچه

زریاب خویی، عباس: ۶۶، ۶۸

زرین‌کوب، عبدالحسین: ۱۱۴، ۱۵۶؛ نقد دشتی، ۲۳۰؛عقدهٔ حقارت خاقانی، ۱۱۴، ۱۵۶ ← با کاروان حله

زندانی شیلون (ک): ۱۵ ← بایرون

زنبق سرخ (ک): ۲۱

ژ

ژان کریستف (ک): ۲۳۳ ← رولان، رومن

س

سامانی، دوره: ۲۰۷

ساتن، الول: ۱۶۵ ← ترجمهٔ انگلیسی «دمی با خیام»

سامری: ۷۳

سامی: ۱۶، ۲۱۸

ساوجی، سلمان: ۶۹

ساووا (ج): ۱۰۹

سایه (ک): ۲۱-۴۱ ← دشتی، علی

سبک هندی: ۱۹۱-۲۰۰؛ اسلوب معادله در ~، ۱۹۵؛ باریک خیالی، ۱۹۷؛ خصوصیات ~، ۱۹۵؛ زنجموره در ~، ۱۹۷؛ لذت از ~، ۱۹۲؛ مسامحه‌های لفظی در ~، ۱۹۵-۱۹۶

سپهدار، زمامداری: ۱۲

ستارهٔ ایران، روزنامه: ۱۵

سجادی، ضیاءالدین: ۱۶۰ ← خاقانی، گزیدهٔ اشعار

سخن و سخنوران (ک): ۱۱۵، ۱۵۵، ۱۵۹ ← فروزانفر، بدیع‌الزمان

سربداران، نهضت: ۱۸۶

سردار سپه / رضاخان: ۱۶ ← رضاشاه

سروش اصفهانی (ز): ۳۳

سره‌نویسی (ا): ۲۹-۳۰

سعدی: آسانگیری ~، ۱۱۹؛ آشنایی‌زدایی ~، ۱۱۱؛ ابداع ~، ۱۱۱-۱۱۵؛ استاد غزل ~، ۱۴۵-۱۴۸؛ بزرگترین شاعر ~، ۲۸؛ بلاغت ~، ۲۸؛ بوستان، ۲۲؛ تاثیر انوری بر ~، ۱۱۵-۱۱۶؛ ترجمهٔ گلدوین از ~، ۱۲۵؛

ترجیع‌بند ~، ۱۲۱-۱۲۲؛ تناقضات در گلستان، ۱۳۵، ۱۴۹؛ جبر و اختیار، ۱۳۶؛ خط منحنی، ۱۰۹-۱۱۰، ۲۳۵؛ درخواست رهی معیری، ۲۲۹؛ در قلمرو ~، ۲۸، ۱۰۹-۱۵۲، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۶؛ زبان ~، ۳۸، ۷۹؛ زبان غزل ~، ۱۴۶؛ ~ و امرسن، ۱۲۵؛ ~ و اوحدالدین کرمانی، ۱۲۲؛ ~ و جمال‌الدین عبدالرزاق، ۱۲۱؛ ~ و حافظ، ۲۷، ۲۸؛ ~ و خاقانی، ۱۱۳-۱۱۴؛ ~ و سبک هندی، ۱۹۵؛ ~ و صائب، ۱۹۳؛ ~ و طیبات، ۲۲؛ ~ و فخرالدین عراقی، ۱۲۳-۱۲۴؛ ~ و معاصران، ۱۲۲-۱۲۴؛ ~ و ناصر خسرو، ۱۱۳، ۲۰۸؛ ~ و همام تبریزی، ۱۲۲؛ فکر و عقیدهٔ ~، ۱۴۸-۱۵۱؛ قتل مستعصم، ۱۳۴؛ کلیات ~، ۲۸، ۴۹؛ گلستان ~، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۴-۱۳۸؛ گلستان: حسن انوری، ۱۲۹؛ گلستان: متنی در تعلیم و تربیت، ۱۲۶-۱۲۸؛ گلستان: متنی هنری ـ ادبی، ۱۲۷؛ نثر ~، ۱۱۱؛ وجه امتیاز ~، ۱۴۸؛ وطن ~، ۱۵۱-۱۵۲؛ همجنس‌بازی، ۱۲۹-۱۳۲؛ هنر ~، ۱۳۵؛ هشدار ~ به پادشاه، ۱۴۴-۱۴۵

سعدی (ک): ۱۲۸، ۱۴۲ ← موحد، ضیاء

سعیدی، محمد: ۱۶، ۲۳۰

سفرنامه (ک): ۳۱، ۲۰۴، ۲۱۹، ۲۲۰ ← ناصر خسرو

سمپوزیوم (ضیافت): ۱۲۹ ← فدروس و سمپوزیوم

سنایی: ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۲۲، ۲۳۷

سنت ژرمن‌دپره (ج): ۲۳۳

سندی (ن): ۲۰۵

سورهٔ اعراف: ۷۳

سور رئالیستی، حکایات (ا): ۴۸-۴۹

سوریه (ج): ۱۸۷

سوسیالیسم، اصول: ۱۵

سوفوکل: ۵۹

سویس (ج): ۱۰۹، ۲۳۵
سلجوقیان: ۱۶۷؛ عهد، ۱۱۷؛ امارت، ۲۰۵؛ امیر، ۲۰۶، ۲۰۸؛ ترکمانان، ۲۲۰
سلمان ساوجی: ۶۹
سلیمان: ۱۸۷
سُنی (مذ): ۱۸۰، ۲۰۵
سهروردی، شهاب‌الدین: ۵۶ ← شیخ‌اشراق
سه مکتوب (ک): ۳۴ ← کرمانی، میرزا آقا خان
سیاح، فاطمه، نقد ادبی: ۱۲
سیاست عامه (ا): ۲۱۷
سیدضیاءالدین طباطبایی: ۱۲، ۱۵
سیرة ابن‌خفیف (ک): ۱۳۱
سیری در دیوان شمس (ک): ۸۹-۱۰۵، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲ ← دشتی، علی.

ش

شادمان، سیدفخرالدین: ۱۶
شاعر آینه‌ها (ک): ۱۹۲، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸ ← شفیعی کدکنی، محمدرضا.
شافعی (مذ): ۱۸۰، ۲۱۴، ۲۱۶
شاملو، احمد (ز): ۳۹
شاه شجاع: ۷۷
شاه قاسم انوار: ۷۰
شاهنامهٔ فردوسی: ۱۳۹
شاه نعمت‌الله ولی: ۷۰
شروان (ج): ۱۵۷
شفیعی کدکنی، محمدرضا: آشنایی‌زدایی (ا)، ۶۰؛ اجتماع نقیضین، ۵۰، ۱۰۳؛ ادراک بی‌چه‌گونهٔ هنر (ا)، ۴۹، ۹۱؛ اسرارالتوحید (ک)، ۴۶، ۷۵، ۹۱؛ اسلوب

معادله (ا)، ۱۹۵؛ تاثیر انوری بر سعدی، ۱۱۶؛ تصوف، نوعی بینش هنری، ۵۷-۵۸؛ تناقض در علم و عرفان، ۵۸، ۱۸۰؛ چندآوایی موسیقی در منظومهٔ شمس مولانا (ا)، ۹۲، ۹۳؛ دفتر روشنایی (ک)، ۵۸؛رستاخیز کلمات (ا)، ۱۱۱؛ رمز کرامات (ا)، ۴۶-۵۰؛ زبور پارسی (ک)، ۴۶،۴۹، ۵۰، ۹۱؛ سبک: انحراف از هنجار (ا)، ۱۹۶؛ سبک هندی، ۱۹۲-۱۹۳، ۱۹۵-۱۹۸؛ سخنوری خاقانی، ۱۵۷؛ شاعر آینه‌ها (ک)، ۱۹۲، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸؛ صورخیال در شعر فارسی (ک)، ۱۲۳، ۱۳۰؛ موسیقی شعر (ک)، ۵۹، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۱۰۲،۱۰۳، ۱۱۱، ۱۳۸، ۱۵۷؛ مفهوم وطن، ۱۵۱-۱۵۲؛ مهم‌ترین عناصر سبک هندی، ۱۹۵؛ نظم و نظام، ۵۹.

شکسپیر: ۲۳۳

شمس تبریزی:۵۳، ۸۹، ۱۰۵ ← سیری در دیوان شمس

شهرزاد، رضا: ۱۶

شیخ اشراق: ۵۶ ←سهروردی، شهاب‌الدین

شیخ لطف‌الله، مسجد (ج):۱۱۰، ۲۳۶

شیعه (مذ): ۲۱۶

ص

صائب: دشتی دربارهٔ ~، ۱۹۱؛ دیوان ~، ۱۹۱-۱۹۲؛ سبک هندی، ۱۹۵-۱۹۹؛ ~ یا بیدل، ۱۹۲-۱۹۳؛ مسامحه‌های لفظی، ۱۹۶؛ نظیره‌گویی، ۱۹۲؛ نگاهی به~، ۱۹۱-۲۰۰

صابی / صبی (مذ): ۲۰۵، ۲۲۵

صانی نجفی، سیداحمد: ۱۶

صاحب‌جمعی، حمید: ۱۲۹ ← عشق در گلستان؛ تناقض در گلستان، ۱۳۵

صبا، فتحعلی‌خان: ۹۶

صبا: میرزا حسین‌خان: ۱۵

صباح، حسن: ۲۱۷
صراف، احمدحامد: ۱۷۵
صنعت تعلیل (ا): ۱۹۵
صورتگر، لطفعلی: ۱۶، ۲۲۹
صورخیال در شعر فارسی (ک): ۱۲۳، ۱۳۰ ← شفیعی کدکنی

ض

ضیافت (سمپوزیوم)، رساله: ۱۲۹ ← افلاطون

ط

طاهباز، سیروس: ۳۹، ۴۱ ← نیما یوشیج، مجموعهٔ آثار؛ هوشنگ ایرانی، خروج جنگی: ۳۹
طالبوف تبریزی، میرزا عبدالرحیم: نقد ادبی، ۱۲؛ سره‌نویسی، ۳۰
طباطبایی، سیدضیاءالدین: ۱۲، ۱۵ ← سیدضیاءالدین
طباطبایی، مجتبی: ۱۶
طبری، احسان: نقد ادبی: ۱۲
طبری (گویش): ۸۳
طبقات‌الشافعیه (ک): ۱۳۱
طغرل سلجوقی: ۲۰۴

ظ

ظهیر فاریابی: ۱۴۲

ع

عباسی، خلافت: ۱۳۴، ۲۲۰

عبری: ۲۰۵
عبید زاکانی: ۱۹۳
عراقی، فخرالدین: ۱۲۲-۱۲۴؛ مقایسه با ← سعدی
عرفان، محمود: ۱۶
عصیان فرشتگان (رمان): ۲۱ ← آناتول فرانس
عطار: ۴۶، ۴۹، ۵۴-۵۷، ۹۱، ۲۰۵، ۲۳۷؛ بی‌سرنامه ـ، ۴۹
عطاملک جوینی: ۱۴۳
عقلا برخلاف عقل (ک): ۴۶، ۵۴ ← دشتی، علی
علا، حسین: ۱۷
عماد فقیه: ۷۷
عنصری: ۹۶، ۱۴۲
عوامل سقوط (ک): ۱۴۵ ← دشتی، علی
عین‌القضات همدانی: ۵۴، ۵۶، ۲۲۲، ۲۳۷

غ

غرب‌زدگی: ۱۴، ۱۵ ← آل‌احمد، جلال
غزالی، احمد: ۲۲۲
غزالی، محمد: ۵۱، ۱۵۹، ۱۸۶، ۲۰۵
غزنوی، ترکان: ۱۶۷
غضائری: ۱۴۲
غنی، قاسم: ۲۱، ۶۷؛ بحث در آثار و احوال و افکار حافظ، ۴۶؛ تاریخ تصوف در اسلام، ۴۶

ف

فابل (ا): ۱۳۹، ۱۴۰

فارابی: ۱۶۸، ۱۷۳
فاطمی، خلفا: ۱۳۴، ۲۰۸، ۲۱۲؛ خلافت، ۱۳۴، ۲۲۰؛ مذهب ـ، ۲۱۶
فتنه (داستان): ۲۳۲ ← دشتی، علی
فتیان، نهضت: ۱۸۶
فخررازی: ۱۷۱
فدروس (رساله): ۱۲۹ ← افلاطون
فرات، رود (ج): ۱۸۷
فرا تاریخی (ا): ۱۸۷، ۱۸۸
فرانس، آناتول: ۲۱-۲۳ ← پادشاه نثر
فرخی سیستانی: ۹۶، ۱۱۶
فردوسی: ۲۷، ۲۰۷
فردوسی یا حافظ (مقاله): ۲۶-۲۸ ← دشتی، علی
فروغی، محمدعلی: ۱۷، ۲۷؛ کلیات سعدی، تصحیح، ۴۹؛ رباعیات خیام، ۱۷۰-۱۷۱
فروزانفر، بدیع‌الزمان: اشاره به‌نوشتن «دمی با خیام»، ۲۲۹؛ دربارهٔ خاقانی، ۱۱۵، ۱۵۵-۱۵۶، ۱۵۸-۱۵۹؛ دربارهٔ ناصر خسرو، ۲۱۱؛ سخن و سخنوران، ۱۱۵، ۱۵۵، ۱۵۹، ۲۱۱؛ غزلیات مولانا، ۹۷؛ همکاری با شفق سرخ، ۱۶
فرمالیست‌های روسی (ا): ۱۱۲
فریار، میرزا آقاخان: ۱۶
فغانی (ز): ۱۹۶
فلسطین (ج): ۱۸۷
فلسفی، نصرالله: ۱۶
فلوطین: ۵۲، ۲۱۹
فنه‌مافیه (ک): ۵۵، ۵۶ ← مولوی

ق

قاآنی شیرازی: ۳۳-۳۶، ۹۶ ← دولت‌آبادی، یحیی
قابوسنامه (ک): ۱۳۱
قاهره، مرکز خلافت فاطمیان (ج): ۲۲۰، ۲۲۱
قرآن (ک): ۲۸، ۷۳، ۲۱۲
قدم و حدوث (ا): ۲۲۳
قرمطی (مذ): ۲۰۶
قریتکا (مقاله): ۳۳ ← آخوندزاده
قزوینی، محمد: روش، ۵۸، ۷۴ ← حافظ
قونیه (ج): ۱۰۰
قیاس ضدین (ا): ۱۱۸

ک

کاخ ابداع (ک): ۱۷۹ ← دشتی، علی
کافکا، فرانتز: ۲۳۴
کپرنیک: ۱۵۰
کپلر: ۱۵۰
کتاب‌النقض (ک): ۱۳۱
کرامیان (مذ): ۲۱۶
کتاب مقدس: ۱۲۵ ← گلستان سعدی
کردی، گویش: ۸۳
کرمانی، خواجو: ۶۹ ← خواجوی‌کرمانی
کرمانی، میرزا آقاخان: ۱۲، ۳۰؛ افراط در نگرش، ۲۳؛ سره‌نویس، ۳۰؛ سه مکتوب، ۳۴؛ نقد ادبی، ۱۲
کریلوف: ۱۴۰

کسایی: ۱۳۹
کسروی، احمد: افراط در نگرش، ۱۸۸، ۲۳۷؛ دربارهٔ سعدی و حافظ، ۲۳۵؛ نقد شعر صوفیه، ۴۵؛ نقد ادبی، ۱۲
کسمایی، شمس: ۳۳
کلام مخیل، شعر: ۱۲۳
کلبی مذهبی (مذ): ۲۴، ۱۶۰
کلیله و دمنه (ک): ۱۴۰
کلیم: ۱۹۹
کمال‌الدین اسماعیل: ۱۳۴، ۱۵۶
کنتِ دو لیل: ۳۲
کیمیای سعادت (ک): ۱۵۹ ← غزالی، محمد

گ

گالیله: ۱۵۰
گاندی: ۱۷۳
گزیده، تاریخ: ۱۷۰
گلدوین، فرانسیس: ۱۲۵ ← گلستان سعدی
گلستان سعدی (ک): تصحیح انوری، حسن، ۱۲۹؛ تصحیح یوسفی، غلامحسین، ۱۳۳؛ تناقضات، ۱۳۴-۱۳۵؛ کتاب مقدس، ۱۲۵؛ گنجینهٔ ادبیات آسیایی، ۱۲۵؛ متنی در تعلیم و تربیت، ۱۲۶-۱۲۸؛ متنی هنری ـ ادبی، ۱۲۷؛ نثر ـ ، ۱۱۱، ۱۴۲؛ همجنس‌بازی و غلامبارگی، ۱۲۹-۱۳۲
گنجوی، ابوالعلا: ۱۵۷
گنجینهٔ ادبیات آسیایی (ک): ۱۲۵
گنوستیسیم/گنوسی (مذ): ۲۲۵
گوته: ۲۳۳

ل

لافونتن: ۱۳۹

لاهوتی، ابوالقاسم: ۳۳

لنین: ۱۷۳

لوبن، گوستاو: ۱۷۵

لودویک، امیل: ۲۶

لویس، فرانکلین: ۱۰۳

م

ماحوزی، مهدی: ۱۴، ۱۱۳، ۱۴۵، ۲۰۳

مارکسیسم: ۱۵

ماکیاول / ماکیاولی (ز): ۱۳۲

مالک دینار: ۵۴، ۵۷، ۲۳۷

مانوی (مذ): ۲۰۵، ۲۲۵

مایل تویسرکانی: ۱۷

مبارک، عبدالله: ۵۶

مبالغه (ا): ۱۹۵

متینی، جلال (ز): ۱۷۰

مثنوی (ک): ۵۵، ۹۶؛ اصالت، ۹۴ ← مولوی

مجمع‌الفصحا (ک): ۹۵ ← هدایت، رضاقلی‌خان

محمدشاه: ۳۳

محمود، سلطان: ۱۶۷، ۲۰۴، ۲۱۹

محجوبی، مرتضی (پیانو): ۷۸

محقق، مهدی: ۱۱۹، ۲۱۴، ۲۲۱ ← دیوان ناصرخسرو؛ رای صاحب‌نظران، ۱۳۲، ۱۳۵، ۲۱۴، ۲۲۱

مُد جدید نویسندگی (مقاله): ۲۹-۳۲ ← دشتی، علی
مراغه‌ای، میرزا زین‌العابدین: نقد ادبی، ۱۲؛ سره‌نویسی، ۳۰
مرصادالعباد (ک): ۱۷۰، ۱۷۱
مزدک: ۱۸۶
مستعصم [خلیفهٔ عباسی]: ۱۳۴
مسعود غزنوی: ۲۰۴، ۲۱۹
مسیح: ۷۶، ۷۹
مسیحی (مذ): ۲۲۵
مشرک (مذ): ۲۰۶
مشهد، دانشگاه (ز): ۲۲۳
مشیرالدوله: ۱۲
مشیری، فریدون: ۳۶
مصر (ج): ۱۸۷
مضمون‌تراشی (ا): ۱۹۵
معتزله (مذ): ۱۶۷
معیری، رهی: ۳۸، ۴۱، ۲۲۹
مغول، خان: ۱۴۲
مفلس کیمیافروش (ک): ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸ ← شفیعی کدکنی، محمدرضا
مقدم، محمد: ۳۳
مکررگویی (ا): ۲۷
مکه (ج): ۱۵۹
موسولینی: ۱۷۳
موسی: ۷۳
موسیقی شعر (ک): ۵۹، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۳۸، ۱۵۷
موسی‌بن جعفر: ۲۱۶

مونس الاحرار (ک): ۱۱۲، ۱۷۰، ۱۷۱
مولوی (مولانا جلال‌الدین محمد): ۲۷، ۵۱، ۵۴، ۵۵، ۸۴، ۸۹، ۹۶، ۱۴۳، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۷؛ اجتماع نقیضین، ۵۰؛ بهاءِ ولد، ۱۰۰؛ جبر و اختیار، ۱۰۲-۱۰۳؛ جشن هفتمین سدهٔ وفات، ۸۹؛ خاموش (خموش)، ۱۰۰؛ دیدار با شمس، ۹۹-۱۰۰؛ روایتی از افلاکی، ۹۹؛ سماع موسیقی، ۹۲-۹۳، ۱۰۲؛ سیری در دیوان شمس، ۸۹-۱۰۵؛ غزل‌ها، ۱۰۲، ۹۲-۹۳؛ فریضهٔ حج، ۱۰۳؛ معجزه و خرق عادت، ۹۹؛ ~ و خیام، ۸۴-۸۵، ۹۸؛ ~ و سعدی، ۹۸؛ ~ و ناصر خسرو، ۲۰۹
ملاحده (مذ): ۱۳۳-۱۳۴، ۲۰۶ ← اسماعیلی
ملکم‌خان، میرزا: نقد ادبی: ۱۲
منطق‌الطیر (ک): ۵۵ ← عطار
منوچهری: ۱۱۶، ۱۳۱، ۲۰۷
موتیو (ا): ۱۹۶
موّحد، ضیاء: ۱۲۸، ۱۴۲ ← سعدی
موروا، آندره: ۲۶
موسیقی دیوان شمس: ۹۲، ۹۳ ← سیری در دیوان شمس
موسیقی شعر (ک): ۵۹، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۳۸، ۱۵۷، ۱۸۰ ← شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۷، ۵۸، ۶۰
موید، خواجه: ۲۰۸، ۲۲۰
میزان‌الحکمه (ک): ۱۶۶ ← خیام
مینوی، مجتبی: ۱۱۹، ۲۲۳ ← ناصر خسرو

ن

ناصرخسرو: اسماعیلیه، ۲۰۶، ۲۰۸؛ پذیرش فلسفهٔ نوافلاطونی، ۲۱۸؛ پیرو و مبلغ اسماعیلیه، ۲۱۶؛ تأویل، ۲۱۲، ۲۱۸؛ تصویری از ~، ۲۰۳-۲۲۶؛

تناسخ، ۲۰۶؛ تعارض در آرا، ۲۱۸، ۲۲۵؛ جامع‌الحکمتین، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵؛ جان سخنگوئ، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴؛ جبر و اختیار، ۲۲۴؛ خدمات دیوانی، ۲۰۴-۲۰۵؛ داعی مذهبی، ۲۱۶؛ ستیهنده، ۱۴۳؛ سفرنامه، ۳۱، ۲۰۴؛ شاعر اخمو، ۲۰۷؛ شاعر خردگرای، ۲۱۴-۲۱۵؛ شاعر طبیعت، ۲۰۹-۲۱۰؛ شعر آموزش و پند، ۱۳۹؛ فلسفه، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۴؛ مینوی دربارهٔ «روشنایی‌نامه»، ۲۲۳-۲۲۴؛ ~ و سعدی، ۱۱۸-۱۲۱، ۱۳۵، ۲۰۸؛ نسبتش به‌فرق و مذاهب، ۲۲۵؛ یادنامهٔ کنگرهٔ جهانی ~، ۲۲۳

ناطق، هما: ۷۰، ۷۳ ← حافظ: خنیاگری، می و شادی

نحو (ا): ۱۹۵

نزاریان (مذ): ۱۸۶

نزهة‌المجالس (ک): ۱۷۰، ۱۷۱

نصیرطوسی، خواجه: ۱۲۳

نظام‌الملک، خواجه: ۱۳۳، ۱۶۷

نظامی (گنجوی): ۲۷

نظامیه، مدرسه (ج): ۱۳۳

نظم و نظام (ا): ۵۹ ← شفیعی کدکنی، محمدرضا

نظیره‌گویی (ا): ۱۹۲

نقشی از حافظ (ک): ۶۳-۸۵ ← دشتی، علی

نفیسی، سعید: ۱۶

نقیضی، بیان (ا): ۵۹ ← شفیعی کدکنی، محمدرضا

نوافلاطونی، فلسفه: ۵۴، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۵

نگاهی به‌صائب: ۱۹۱-۲۰۰ ← دشتی، علی

نیچه [فردریک]: ۲۳۳ ← چنین گفت زردشت

نیما یوشیج: نقد ادبی، ۱۲؛ شعر نو، ۳۷؛ دشتی دربارهٔ ~، ۳۹-۴۱؛ بدعتها و بدایع ~، ۳۹؛ همکاری با شفق سرخ، ۳۹؛ حسنک وزیر، ۳۹؛ وگ‌دار ~، ۳۹-۴۱؛

یادداشت‌های روزانه~، ۴۱؛ برگزیدهٔ آثار~، ۴۱

و

وابستهٔ عددی (ا): ۱۹۶

وثوق‌الدوله: ۱۲، ۱۴

وحدت وجود (ا): ۸۴

وحید دستگردی: ۳۶

ورزی، ابوالحسن: ۳۸، ۴۱

وصاف، تاریخ: ۱۱۱

وگ‌دار [شعر نیما یوشیج]: ۴۰-۴۱

ولتر: ۲۳، ۱۴۳، ۲۳۳

هـ

هاتف اصفهانی: ۱۲۲

هدایت، رضاقلی‌خان: ۹۵ ← مجمع‌الفصحا

هدایت، صادق: نقد ادبی، ۱۲؛ ترانه‌های خیام، ۱۶۹؛ رباعیات خیام، ۱۶۹

هروی، ابراهیم (ز): ۴۸

هژیر، عبدالحسین: ۱۷۹ ← حافظ تشریح

هلاکو: ۱۳۴

هلوئیز جدید (ک): ۱۴ ← روسو، ژان‌ژاک

همام تبریزی: مقایسه ~ با سعدی، ۱۲۲

هند (ج): ۱۹۳، ۲۱۸

هندو [داستان]: ۲۳۲ ← دشتی، علی

هندو (ن): ۲۰۵

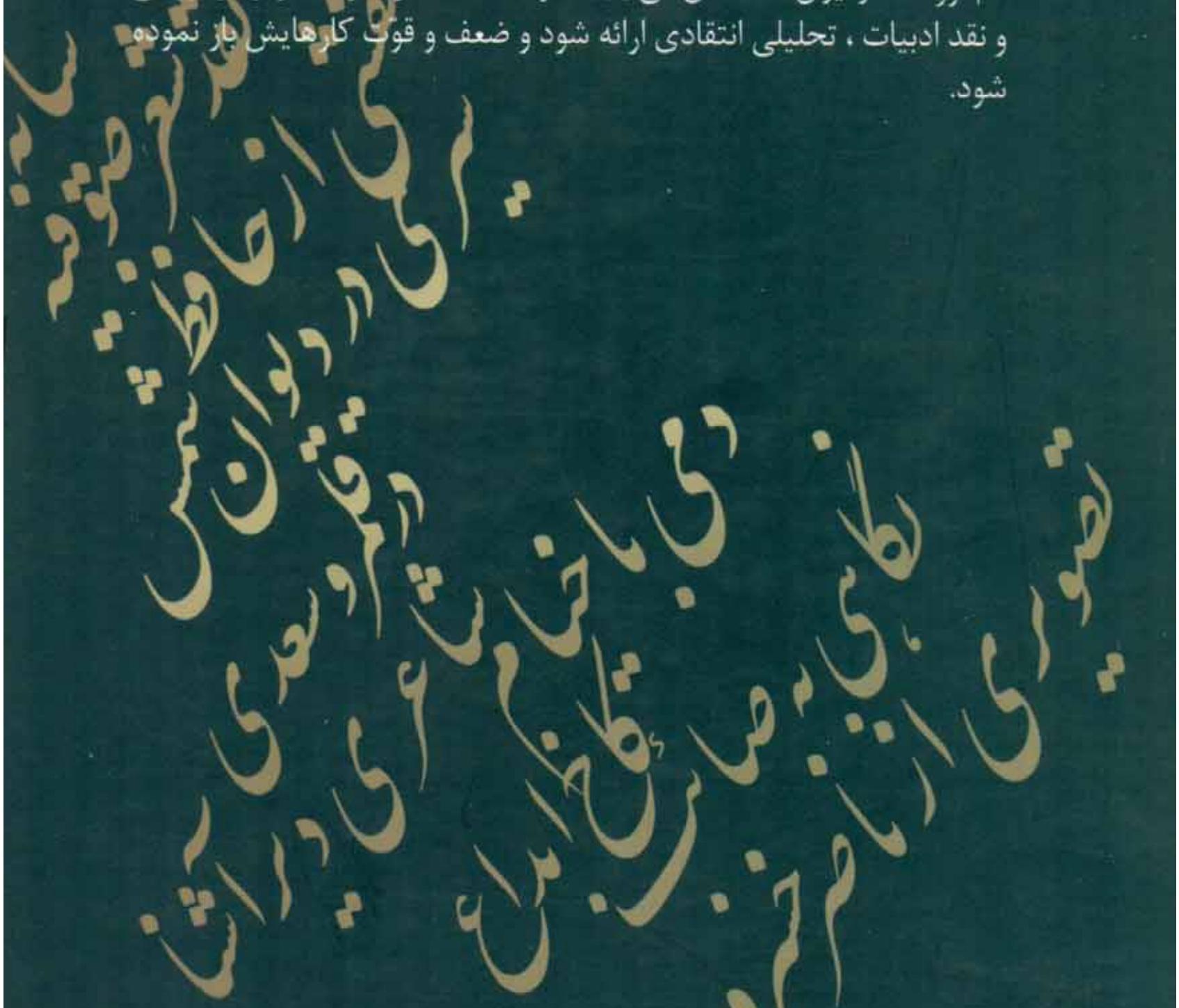
هنری، رضا: ۱۶

هوگو، ویکتور: ۲۳۳
هیتلر: ۱۷۳

ی
یادداشت‌های روزانه (ک): ۴۱ ← نیما یوشیج
یار شاطر، احسان: ۱۱۷
یاسمی، رشید: همکاری با «شفق سرخ»، ۱۶؛ تجدد در شعر، ۳۳
یغما (مجله): ۱۷۹
یمگان (ج): ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۲۳؛ ناصرخسرو
یوسفی، غلامحسین: ۱۳۳ ← گلستان سعدی، ۱۵۷
یونان، فلسفه: ۲۱۹
یونانی، عقل (ا): ۲۱۸؛ حکمت ~، ۲۱۸
یونسکو، انجمن ملی: ۸۹
یهود، اساطیر: ۱۸۷
یهوّه: ۱۸۷

این دفتر بحثی است در ادامهٔ روشنگران ایرانی و نقد ادبی که پیش ازین منتشر شده بود. در آن کتاب افکار و آثار میرزا فتح علی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا ملکم خان، زین العابدین مراغه ای، طالبوف تبریزی احمد کسروی و صادق هدایت، در حوزهٔ نقد ادبی، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته بود و سهم هر یک در نگرش انتقادی بر ادبیات بازنموده شده بود.

این کتاب به آثار نقد ادبیِ علی دشتی نویسنده، منتقد و سیاستمدار نام آور معاصر ایران اختصاص می یابد. کوشیده شده از آثار بسیار او در بررسی و نقد ادبیات، تحلیلی انتقادی ارائه شود و ضعف و قوت کارهایش باز نموده شود.



ISBN 964-372-232-5
۵۵۰۰ تومان
9 789643 722326