

پژوهش ادبی

سرشت، شیوہا، متنہا، منابع



دکتر شوقی ضیف

ترجمہ

عبدالله شریفی خجستہ

پژوهش ادبی در واقع شیوه‌نامه‌ای است دربارهٔ چگونگی انجام تحقیقات ادبی و روشهای تدوین یک پژوهشنامه. دکتر شوقی ضیف، که خود صاحب آثاری معتبر در زمینهٔ ادبیات و نقد ادبی است، در چهار بخش اصلی این کتاب به تعریف پژوهش ادبی، معرفی شیوه‌های گوناگون تحقیق، چگونگی برخورد با متون کهن، و روش استفاده از منابع پرداخته است.

در معرفی روشهای تحقیق، ابتدا شیوهٔ قدام، یعنی روایان شعر و حدیث، توضیح داده شده و سپس به تفصیل از رویکردهای امروزی تحقیق و شیوه‌های نقد سنت بو، لانسون، ریت، برک و دیگران سخن به میان آمده و دیدگاههای مختلفی که می‌توان از منظر آنها به یک اثر ادبی نگاه کرد بررسی شده است. فصلهایی نیز به تحقیقات ادبی با گرایشهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، زیبایی‌شناختی، و ... پرداخته و با معرفی منتقدان صاحب‌نام و شیوه‌های هر یک، نمونه‌هایی گویا از کار آنان به دست داده است.



شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

شابک ۹۶۴-۴۴۵-۰۷۴-۴

ISBN 964 - 445 - 074 - 4

پژوهش ادبی

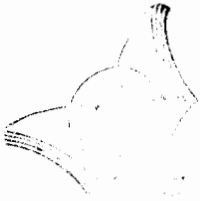
دکتر شوقی ضیف

ترجمه عبداللہ شریفی خجسته



۱۰۰/۱ ف ا

۱۰/۳



کتابخانه عمومی
شهرستان لاریجان
۱۳۸۶

پژوهش ادبی

سرشت، شیوه‌ها، محتوا، منابع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دکتر شوقی ضیف

پژوهش ادبی

سرشت، شیوه‌ها، متنها، منابع

ترجمه

عبدالله شریفی خجسته



تهران ۱۳۷۶

ضیف، شوقی

Dayf. Shawqi

پژوهش ادبی: سرشت، شیوه‌ها، محتوا، منابع / شوقی ضیف؛ ترجمه عبدالله شریفی خجسته. - تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
پازده، ۳۵۴ ص.

ISBN 964-445-074-4

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار)

عنوان اصلی: البحث الادبی.

۱. ادبیات - تحقیق. الف. شریفی خجسته، عبدالله، ۱۳۴۰ - مترجم. ب. شرکت انتشارات

علمی و فرهنگی. ج. عنوان.

۸۰۷/۲

PN ۷۳/ ۳۰۴۱

۱۳۷۶

۴۰۴۸ - ۷۶م

کتابخانه ملی ایران

پژوهش ادبی

نویسنده: دکتر شوقی ضیف

مترجم: عبدالله شریفی خجسته

ویراستار: پرویز اتابکی

چاپ اول: ۱۳۷۶؛ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

آماده‌سازی و چاپ: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

حق چاپ محفوظ است.



شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

○ اداره فروش و فروشگاه مرکزی: خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه کمان، پلاک ۴، کد پستی ۱۵۱۷۸

صندوق پستی ۳۶۶-۱۵۱۷۵؛ تلفن: ۷۱-۸۷۷۴۵۶۹؛ فاکس: ۸۷۷۴۵۷۲

○ فروشگاه یک: خیابان انقلاب - روبروی دراصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۶۴۰۰۷۸۶

○ فروشگاه دو: خیابان انقلاب - نبش خیابان ۱۶ آذر؛ تلفن: ۶۴۹۸۴۶۷

○ فروشگاه سه: خیابان جمهوری - نبش آقا شیخ هادی؛ تلفن: ۶۷۴۳۰۰

فهرست مطالب	
-------------	--

هفت	پیشگفتار مؤلف
۱	بخش یکم: سرشت پژوهش ادبی
۳	۱ موضوع پژوهش
۱۳	۲ انتخاب موضوع
۲۵	۳ منظم کردن مواد پژوهش
۳۷	۴ استقراء و استنباط
۵۳	۵ دقیق بودن تفسیر
۷۰	۶ دریافت و تحلیل
۸۴	۷ ارائه و بیان
۹۱	بخش دوم: شیوه‌ها
۹۳	۱ از گذشته تا اکنون
۱۰۱	۲ از دیدگاه علوم طبیعی
۱۱۳	۳ بررسیهای جامعه‌شناختی
۱۲۵	۴ پژوهشهای روانشناختی
۱۴۰	۵ از دیدگاه فلسفه زیبایی‌شناسی
۱۵۴	۶ بررسیهای شخصی و بررسیهای بیطرفانه
۱۶۵	۷ شیوه تلفیقی

۱۷۳	بخش سوم: متنها
۱۷۵	۱ تحقیق و گواهی اعتبار
۱۸۳	۲ اصول گواهی اعتبار حدیث
۱۹۱	۳ گواهی اعتبار روایت شعر و دیوانها
۲۰۲	۴ گواهی اعتبار نوشته‌های ادبی و لغوی
۲۱۱	۵ بررسی نسخه‌های اصلی متن
۲۲۷	۶ دشواریهای بررسی متون
۲۴۲	۷ دنباله‌های پژوهش

۲۵۳	بخش چهارم: منابع
۲۵۵	۱ گوناگونی منابع
۲۶۰	۲ بهره‌گیری پیشینیان از منابع
۲۷۴	۳ پیشینیان و بررسی منابع
۲۸۵	۴ بهره‌گیری محدثان از منابع
۲۹۹	۵ محدثان و بررسی منابع
۳۱۶	۶ یادداشتها و برگرفته‌ها
۳۲۰	۷ پاورگها و حاشیه‌ها

۳۲۳	خاتمه
۳۲۹	فهرست نام‌کسان، جایها، و کتابها

دیری است که احساس می‌کنم دانشجویان تحصیلات تکمیلی رشته‌های گوناگون زبان و ادبیات عرب در دانشگاه‌های مختلف ما برای انجام دادن پژوهش‌های ادبی خود به کتابی نیاز دارند که آنان را در چگونگی انتخاب موضوع، شیوهٔ پیشبرد پژوهش، راه‌های بررسی و گواهی اعتبار متون، و بهترین شکل استفاده از منابع راهنمایی کند. انگیزه‌ام در نوشتن این کتاب کوتاه برآوردن همین نیاز بود. مطالب کتاب را با بیان ماهیت و ویژگی‌های پژوهش ادبی آغاز کرده‌ام و به نکته‌هایی که رعایت آن، هنگام انتخاب موضوع، بر پژوهشگر مبتدی لازم است و خطرهای چندگانه‌ای که در این انتخاب هست اشاره کرده‌ام؛ مثلاً اینکه محقق نباید در انتخاب موضوع تحقیق، بی‌آنکه خود کوششی کرده باشد، به دیگران تکیه کند، یا موضوعی را انتخاب کند که با ذوق و استعدادش سازگار نیست؛ که این شروعی بد خواهد بود، و ممکن است نه تنها در انتخاب موضوع بلکه در تمام نظریاتش هم سربار دیگران شود. خطری دیگر که اهمیتش کمتر از این نیست گسترده گرفتن دامنهٔ پژوهش است، مانند اینکه بخواهد دوره‌ای را به طور کامل و با همهٔ پیچیدگی‌ها و لغزشگاه‌هایش یا سرزمینی را با همهٔ شهرها و حادثه‌ها و شخصیت‌های آن بررسی کند؛ در صورتی که بررسی یک شخصیت از سرزمینی خاص یا چشم‌اندازی ویژه از دوره‌ای مشخص برایش بس است. حتی بهتر است تنها به پژوهش دربارهٔ یک موضوع شایان توجه از شخصیت شاعر یا نویسنده‌ای برجسته بس کند. باید مطالب را چنان دقیق کنار هم بچیند که سر تا پای پژوهش ساختمان‌ی استوار شود و هر فصل، بلکه هر قسمت از هر فصل، پیوندی پابرجا و منطقی با قبل و بعد از خود داشته باشد، زیرا اگر

شکافی در این پیوستگی پدید آید و حشو و زایدی به آن راه یابد همه ساختمان درهم لرزیده پایه‌هایش فرو خواهد ریخت. پژوهشگر باید متون را استقراء کامل کرده و ویژگی‌های کلی هر یک را با نگاهی تیز استنباط کند، زیرا استقراء و استنباط ستونهای یک پژوهشند و بدون این دو پژوهشی برپا نمی‌ماند و سودی نمی‌رساند. باید درباره نکاتی جزئی و کلی که در شعر یک شاعر یا در یکی از دوره‌های ادبی و یا یک سرزمین هست تحلیل‌های درست و به‌هم پیوسته در متن پژوهش بیاید. این تفسیرها باید سراسر پژوهش را فراگیرد و چنان با همه زمینه‌های آن پیوندی که حاصلی گیرا به دست دهد و برای دیگر پژوهندگان نیز سودمند افتد. محقق مبتدی باید دریافتهای ادبی قابل استدلالی داشته باشد و بتواند شخصیت، هنر، و ویژگی‌های ممیز ادیبان را تفسیر کند. مطالب را باید بخوبی دریابد، بدقت عرضه کند، از تعمیم پرهیزد، از کلماتی استفاده کند که نشان‌دهنده گمان و احتمال است، و نگارشش رسا و زیبا باشد.

درباره شیوه‌های پژوهش از قدیم تا امروز، بتفصیل سخن گفته‌ام. درباره پی‌آیند نهضت علوم طبیعی، یعنی چیرگی قوانین علوم طبیعی بر پژوهشهای ادبی و پیدا شدن رشته‌ای که می‌توان آن را تاریخ طبیعی ادبیات نامید، نیز بحث کرده‌ام. در این گرایش، ادیبان نیز مانند گیاهان و جانوران به چند تیره مشخص تقسیم می‌شوند و اصولی بر همه آنها حاکم است. این اصلها که عبارت است از اصل نژاد، اصل مکان، و اصل زمان فردیت شاعر و نویسنده را بکلی نفی کرده و به صورت قوانینی جبری، قطعی، و غیرقابل انکار درآمده است. در دوران رونق این گرایش، نظریه تکامل و پیشرفت دقیقاً بر انواع ادبی نیز تطبیق داده شد و مباحث ادبی اندک اندک از جنبه‌های گوناگون تحت تأثیر تحقیقات جامعه‌شناختی و مسائل مربوط به آن، از قبیل نمادها، طبقات، و اوضاع اقتصادی و سیاسی جامعه، قرار گرفت. روزگاری در ادبیات معیاری به نام تعهد مطرح شد که ادیب را بر پایه اندازه تأثیرش بر جامعه و موضع‌گیریهایش در برابر مسائل مردم و انجام وظیفه و مسئولیت‌پذیری اجتماعی می‌سنجید. سپس پرتوهایی فراوان از مباحث روانشناسی به بررسیهای تازه درباره شخصیت ادبا تابیدن گرفت؛ بویژه نظریات مربوط به ناخودآگاه و عقده‌های سرکوب شده پنهان، مانند عقده اودیپ، خودشیفتگی انحرافی، ترکیب ناقص، ناخودآگاه جمعی و ته‌نشینهای کهنه آن، و ارزشهای روانشناختی آثار ادبی و بازتابش در مخاطبان، اعم از خواننده و شنونده.

تأثیراتی بسیار از فلسفه زیبایی‌شناسی به پژوهشهای ادبی راه یافت و تحقیقات زیبایی‌شناختی هنری و حقیقتها و ارزشهای این زیبایی و میزان ارتباطش با زیبایی مطلق و با جامعه، و نیازها و معیارهای اجتماعی به پژوهشهای ادبی وارد شد. بسیاری از پژوهندگان بر آن شدند که پژوهش ادبی باید نشان دهنده تأثیراتی باشد که اثر ادبی بر روح پژوهشگر گذاشته است. در همین حال گروهی دیگر بر دور ماندن تحقیقات ادبی از هر گونه احساس شخصی تکیه می‌کردند و بر آن بودند که پژوهش ادبی باید بر بی‌طرفی کامل بنیان شود و هدفش روشن کردن اندازه نفوذ جریان هنر موروئی در ادیبان و ادبیات باشد و در ضمن به بحثهای لغوی و بلاغی نیز تکیه کند. سزاوار است که پژوهشگر ادبیات از همه این روشهای متقابل بهره برد و به اندازه توان خود از همه آنها استفاده کند.

در بخشی از کتاب به متون میراث فرهنگ عربی و به تحقیق و گواهی اعتباری که شایسته آن است پرداخته‌ام. از کتابهای علمی خوب در این زمینه کتاب اصول نقد و تصحیح متون، نوشته برگشتریزر^۱، است. توضیح داده‌ام که اهل حدیث چگونه پیشگام تحقیق و گواهی اعتبار احادیث پیامبر شدند و دامنه این کار چگونه به همه انواع فعالیتهای ادبی کشیده شد. توجه کرده‌ام که محدثان در سنجش اعتبار روایت حدیثها و متون حدیث چه کرده و چگونه به وضع علوم حدیث راه یافتند و برای نقل و روایت حدیث چه ستنهایی گذاشتند و کارشان در همه این زمینه‌ها چرا بر گواهی اعتبار روایت شعر و دیوانهای شعری به وسیله اهل ادب، اثر عمیق گذاشت. آثار اصمعی، ابن سلام، و ابوالفرج اصفهانی این مطلب را نشان می‌دهد. در نخستین صفحه‌های دیوانها و نسخ خطی سلسله سند راویان را، به عنوان راهنمای تحقیقی دقیقتر، می‌نوشتند. در زمینه گواهی علمی و متین اعتبار آثار لغوی و ادبی کارهای زیبایی می‌بینیم؛ مثلاً سنجش اعتبار لغتنامه کتاب‌العین، که به خطا به خلیل منسوب شده است. از چیزهایی که اعتبار متنی را گواهی می‌کند این است که به خط مؤلفش نوشته شده یا امضا و تأیید او بر آن باشد مبنی بر اینکه یکی از شاگردانش - از راه سماع، قرائت، یا اجازة - آن را از وی روایت کرده است. اگر نسخه‌ای خطی بدقت با اصلش مقابله شده باشد معتبر است. هر

1) Gotthelf Bergstraesser (1886 - 1933)

نسخه خطی که نویسنده در مقدمه یا لابه‌لای اثر نام هم‌معصران خود را بیاورد موثق است. همچنین مهر وقف، مالکیت، و گواهی دانشمندانی که اثر را خوانده‌اند در اعتبار بخشیدن به آن مؤثر خواهد بود. پیش از تصحیح هر متن باید ابتدا همه نسخه‌های خطی آن را فراهم آوریم، سپس نسخه مؤلف یا نزدیکترین نسخه به آن را اساس قرار داده در تصحیح و تحقیق خود به آن تکیه کنیم. اگر نسخه‌ها بسیار بود به چند دسته تقسیم و در هر دسته نسخه مادر مشخص می‌شود تا مقابله نسخه اساس و نسخه‌های مادر صورت گیرد. اگر دیوانی دو یا چند روایت داشت پژوهشگر همه روایتها را، بدون اینکه به هم بیامیزد، در یک جا گرد می‌آورد. به قصد آسان شدن کار، برای نسخه‌های مختلف دیوان یا هر کتاب دیگر نشانه‌های اختصاری به کار می‌برد؛ مانند کاری که یونینی در تصحیح کتاب صحیح بخاری انجام داده است - که از دید ما این تصحیح از همه تصحیح‌های تازه کتابهای میراث فرهنگی برتر است. شایسته است که پژوهنده کتابی را که می‌خواهد تصحیح کند با اصل و فرعهایش مقابله کند؛ بویژه اگر برگهایش آشفته باشد یا پاک‌شدگی، خوردگی، و پارگی در آن به چشم بخورد، یا افزوده‌هایی از سوی برخی از نسخه‌نویسان به آن وارد شده باشد. پژوهشگر ناگزیر است اصطلاحات پیشینیان را درباره خط و نگارش بداند و آنچه را بررسی می‌کند بخوبی بشناسد تا تصحیف، افتادگی، یا غلطی از چشم او دور نماند. خوب است برای کتابی که مورد تحقیق قرار داده مقدمه‌ای در معرفی اثر، نویسنده، منابع، و بیان ارزشهای کتاب بنویسد. و حتماً باید به شماره‌گذاری و تهیه فهرستهای گوناگون توجه فراوان کند.

از منابع و تقسیمشان به اصیل و دست دوم سخن گفته‌ام، و اینکه روایت شفاهی، منبع اساسی نخستین و قدیمترین نوشته‌ها بوده است. توضیح داده‌ام که نویسندگان قدیم، در عین چندگونگی تخصصهایشان، در مقدمه و لابه‌لای کتابهای خود به منابعی که مطالب لغوی، تاریخی، جغرافیایی، تفسیری، قرائتی، دستوری، بیانی، بلاغی، و ادبی خود را از آن گرفته‌اند تصریح کرده‌اند. اهل حدیث نسبت به نقد دقیق نخستین منابع و کتب حدیث توجهی شایان داشته و ملاکها و معیارهایی محکم به کار برده‌اند و لغت‌شناسان و شعرشناسان نیز در به کارگیری همان ملاکها از آنان پیروی کرده‌اند. همگی نسبت به جرحهای دور از حقیقتی که به انگیزه دشمنی یا تعصبهای شدید مذهبی و عقیدتی صورت گرفته بسیار بوده‌اند؛ مانند جرحهای متقابل برخی از فقها و صوفیه، و

حنبلیان و اشعریان. روشن است که پژوهشگران باید توجهی گسترده به منابع داشته باشند، زیرا گواه درستی اندیشه‌هایشان است. برای پژوهنده تازه کار بهتر است که موضوع پژوهش خود را گسترده نگیرد تا بتواند منابعش را بدقت بکاود. نباید منابع قدیمی را رها کند و به منابع جدیدتر ارجاع دهد، یا به نسخه‌هایی خطی که در مالکیت افراد است استناد کند. باید برای شناسایی منابع تحقیق خود از هر وسیله ممکن بهره برد. برخی از محققان معاصر به نقد دقیق نخستین منابع شعر جاهلی و بررسی کامل روایت آن پرداخته‌اند، و گاهی با نقدهای عالمانه و پربار پژوهندگان درباره روایتهای طبری، یا روایتهای ابوالفرج اصفهانی در اغانی رو به رو می‌شویم. باید در بررسی منابع قدیمی نسبت به هوسها و گرایشهایی عقیدتی که موجب داوریهای نادرست شده است هشیار باشیم. برای اینکه محقق بیشترین بهره را از منابع ببرد بهتر است مطالب و یادداشتهای گردآمده از آنها را روی فیشها (برگچه‌ها)ی جدا بنویسد و نقل قولها را کلمه به کلمه و حرف به حرف منتقل کند. نباید پی‌نوشت‌های فراوان بیاورد و پابرها را از نام منابع بی‌شمار پر کند، زیرا خواننده را خسته می‌کند و خواهد پنداشت که مقصود پژوهشگر نه استدلال دقیق علمی که گزافه‌گویی بوده است.

و تنها از او هدایت می‌خواهیم و کامیابی

شوقی ضیف

قاهره، اول فوریه ۱۹۷۲

بخش یکم

سرشت پژوهش ادبی

روشن است که موضوع پژوهش ادبی ادبیات است با دو شاخه اش نثر و شعر، و فرعیات هر یک از این دو. ما به دلیل برخورد و آشنایی بسیاری که با شعر و نثر داریم، کلمه ادبیات را چندان فراوان به کار می‌بریم که گویی هیچ گمان نمی‌کنیم نیازی به تعریف و توضیح این واژه داشته باشیم، و گویا ادبیات نیز از پدیده‌های فیزیکی و چیزی مانند نور است که به چشم می‌توان دید؛ اگرچه علم همین پدیده‌ها را نیز چنان دقیق تحلیل و تبیین می‌کند که نکته‌ای ناگفته و ابهامی بی‌توضیح باقی نمی‌ماند. ولی ادبیات و تمام مسائل پیوسته به آن، در پشت پنجره‌های سحرآمیز چنان مخفی مانده که گویا پیداهایش هم پنهان است و در حصار پرده‌ها گرفتار. دلیلش این است که ادبیات با احساس سر و کار دارد و احساس موضوعی است پیچیده یا، دست کم، پیچیده می‌نماید و به همین علت، و بحق، روانشناسان به آن پرداخته و بررسیهایی درباره‌اش انجام داده‌اند؛ هرچند توضیح جزئیات و عناصر آن همیشه دشوار بوده است. ما تنها نمودهای بیرونی عواطف، مانند خنده، اخم، زرد و سرخ شدن چهره، و از این قبیل ظواهر را می‌بینیم ولی نمی‌توانیم به عمق حس پی ببریم چون آزمایشگاهی برای مطالعه این حالتها در کار نیست و ملاک و معیاری وجود ندارد. تنها چیزی که می‌دانیم این است که، به عنوان مثال، نمودهای بیرونی حس شادی و حس اندوه با یکدیگر تفاوتهایی آشکار دارند.

هدف ادبیات تأثیر گذاشتن بر احساس خوانندگان و شنوندگان است و از این رو بر تخیل متکی است هم در ترکیب کلی یک اثر (چنان که در ترکیب کل یک داستان و آفریدن شخصیتها و حرفها و کارهایی که می‌گویند و می‌کنند دیده می‌شود)، و هم در

عناصر تشکیل دهنده و یکایک مفردات آن (مانند آنچه در زبان تصویری آثار ادبی می‌بینیم، مثل تشبیه، مجاز، کنایه، استعاره و ...) کلام یک سخن‌شناس مانند گفتار مردم عادی نیست، سخنی است تصویری که چه در معنا، چه در نوع نگاه، چه در حس، و چه در درک و فهم مسائل با حرفهای معمولی تفاوت دارد. گاه نویسنده یا شاعری در ساحلی می‌ایستد و با شنیدن صدای آب احساس می‌کند بانگ شیون دریا را می‌شنود و حس می‌کند جنگی پیوسته میان موجها و ساحل درگیر است. همین فرد در شرایطی دیگر و حال و هوایی متفاوت در همان ساحل و در برابر همان دریا قرار می‌گیرد، و دریا را درخشان و آب را شاد و خندان می‌بیند و در خیالش می‌گذرد که دیداری لذت‌بخش میان موج و ساحل در جریان است، می‌پندارد موج و ساحل چون دو دوست سر در گردن هم دارند، و موجهای آب با چهره‌ای سرخ از شوق دیدار، خرامان می‌آیند و باز می‌گردند.

این تفاوتها تنها در نوع نگاه نیست، در واژه‌هایی که نویسنده به کار می‌برد و تابلویی که با این واژه‌ها می‌سازد نیز هست. گاه گل بابونه را به راهبه‌ای تشبیه می‌کند؛ که با این صورت خیالی ممکن است دو حالت را تصویر کرده باشد: شرم و لطف، یا حشمت و وقار. وقتی یک ادیب دهانی را کور توصیف می‌کند منظورش این است که در این دهان کلمات آرام و قرار ندارند و می‌لغزند، یا سخنانی که از این دهان بیرون می‌آید شایسته نیست. گاه هنرمندی شکوفه پژمرده‌ای را می‌بیند و چنین می‌انگارد که دستی گناهکار خواهر این شکوفه را از شاخه چیده و موجب اندوه جانگاهی شده که در دل این شکوفه خانه کرده و تنش را رنجور و چهره‌اش را زرد و افسرده کرده است.

نویسندگان و شاعران از این دست تخیلات، احساسها، و اندیشه‌ها درباره همه پدیده‌ها دارند. سرچشمه این گونه برخورد با جهان پیرامون، همان خیالپردازیها و تصورات دوران کودکی است، که آنچه را می‌دیدیم آن گونه تصور می‌کردیم و می‌پنداشتیم که خود می‌خواستیم. درست مانند کودکانی که الآن منی‌بینیم با عروسکهایشان حرف می‌زنند، همبازی می‌شوند، آنها را به سینه می‌فشارند و حسشان این است که عروسکها زنده‌اند. این حالت در اعماق وجود ما هم باقی مانده و از همین روست که وقتی نویسندگان چنین موقعیتهایی را می‌پردازند برای ما خوشایند است. آنان به این ترتیب یکی از زوایای پنهان و ماندگار روح ما را مخاطب قرار می‌دهند. این

کیفیت ادیبان را از دیرباز تا امروز واداشته که سخنان خود را در قالب تصاویری زنده ارائه کنند تا بتوانند تأثیر دلخواه را بر شنوندگان و خوانندگان خود بگذارند. تفاوت بین دو تعبیری که می‌آید و هر دو دربارهٔ طلوع فجر است مسئله را از برخی جهات روشن تر می‌کند: «نور سپیده پیدا شد» و «از پشت پنجره، دست نیلی صبح را دیدم که چنگال بر حلقوم ستارگان لرزان نیمه‌جان فرو می‌برد.» عامل این تفاوت، صور خیال و تأثیر آن بر ماست. ما در برخورد با صور خیال حالت کسی را پیدا می‌کنیم که در رؤیاست و طبعاً حساستر و تأثیر تخیلات بر او بیشتر و عمیقتر است.

نویسنده القاکنندهٔ مفاهیم، اندیشه‌ها، عواطف و همهٔ چیزهایی است که به ذهنش می‌آید. تفاوت ادبیات و موسیقی در همین است. موسیقی به طور مستقیم و بدون نیاز به شناخت آن بر ما اثر می‌کند. چه بسا همهٔ آنچه را ادبیات با واژه بیان می‌کند موسیقی با آهنگ بگوید ولی برای لذت بردن و تأثیرپذیرفتن از موسیقی نیازی به دانستن و شناختن آن نیست. اما در ادبیات درک اندیشه‌ها و عواطفی که در ذهن نویسنده یا شاعر گذشته است حتماً لازم است. زیرا او با ما حرف می‌زند و از راه سخن او و فهم ماست که می‌توان از گفته‌هایش سود برد و از غذای روحی و عاطفی که در آن است بهره‌مند شد. این تغذیه هرچند روانی است اما اندیشه و عقل هم در آن سهیم است؛ البته نه برای منع ادبیات از وظیفهٔ اصلیش، یعنی انگیزش حس، بلکه برای انگیزش بهتر آن. ادبیات نه زبان خرد و تفکر که نمایشگاه حس و عاطفه انسانی است. به همین جهت، از ادبیات انتظار بیان حقایق خشک عقلی نمی‌رود و اگرچه گاه مطالب عقلی هم در آن هست ولی از ضروریات آن نیست. وظیفه ادبیات ارائه و بیان حالتها و کیفیتهای عاطفی است. می‌بینیم واقعیتی واحد در نظر یک سخن‌پرداز هنرمند در شرایط روحی گوناگون او متغیر است. پیش از این نمونه‌ای را آوردیم. هنرمند وقتی شاد است گویی با همهٔ آفرینش سرآشتی دارد، و همه چیز و همه کس به رویش می‌خندند و با او نجواها دارند؛ نسیم نام دوستش را نرم در گوشش می‌خواند و ستاره‌ها مهربان و صمیمی نگاهش می‌کنند، و پیرامون او همهٔ دنیا می‌رقصد. اما وقتی افسرده است انگار تمام طبیعت دشمن اوست، باد به او و غمهایش نیش‌خند می‌زند، ستاره‌ها به تلخی نگاهش می‌کنند و گویا همهٔ هستی برایش روترش کرده است. در حالی که هیچ چیز عوض نشده مگر حال شاعر یا نویسنده که، پرو آن، واقعیتها در ذهن و خیال او تغییر و تحول یافته است.

پس ادبیات ربطی به واقعیت ندارد و راست و دروغ بودن در آن بی معناست. نه اینکه هیچ واقعیتی در آثار ادبی مطرح نمی شود بلکه گاه، چنانکه گفتیم، واقعیتها مطرحند ولی هدف اصلی ادبیات چیز دیگری است. هدف ادبیات چیزی جز خود آن و تأثیراتی که بر حس می گذارد نیست، زیرا ادبیات فقط دریافت، حس، و عاطفه درونی است و نمی خواهد گزارشگر وقایع، راست یا دروغ و حق یا باطل، باشد. تفاوت علم و ادبیات در اینجاست. در علم وقتی مثلاً می گوئیم «زمین کروی است.» این جمله براساس معنایی که دارد بر کروی بودن زمین دلالت دارد و باید راست باشد. این معنا یک واقعیت است و واقعیتی است خدشه ناپذیر. عبارتهای ریاضی در این مورد خاص روشن کننده تر از تعبیرات علوم انسانی است. وقتی می گوئیم «دو به اضافه دو مساوی با چهار است.» عبارت ریاضی راستی گفته ایم که ارزشش به درستی آن است. ولی اگر گفته شود «دو و دو می شود سه.» یا «پنج»، جمله ریاضی ما غلط و در نتیجه بی ارزش خواهد بود زیرا ارزش آن بسته به انطباقش با واقعیت است و چون منطبق نیست پس ارزش ندارد و هیچ به حساب نمی آید.

چنین مسئله ای در ادبیات پیش نمی آید. یک اثر ادبی ممکن است خرافه محض باشد مانند قصه هزار و یک شب یا افسانه های خدایان یونان، ولی این، کمترین آسیبی به ادبیات نمی زند. پیشینیان ما درست متوجه این قضیه بوده اند که گفته اند: «خَيْرُ الشَّعْرِ أَكْذَبُهُ» (= شعر هر چه دروغتر زیباتر). منظورشان از دروغ، معنای محدود منطقی نیست، مقصود این است که هدف در شعر راست گفتن و واقعیت نگاری نیست، شعر چیزی جدا از اینهاست، سرشت شعر و ادبیات از پایه با علم و واقعیتهای عقلی و منطقی، که بنیانش بر راست بودن است، تفاوت دارد.

افزون بر این، شایسته است توجه کنیم که «راست» یا «دروغ» بودن، دو مقوله اخلاقی است؛ و ادبیات ربطی به اخلاق ندارد، وگرنه مانند این خواهد بود که در مسائل ریاضی حکم اخلاقی صادر کنیم و مثلاً بگوئیم مثلث متساوی الساقین درست تر و از نظر اخلاقی بهتر از مثلث متساوی الاضلاع است! نباید اخلاقیات و صدق و کذب را ملاک ارزیابی ادبیات بدانیم به این دلیل روشن که غرض از ادبیات تربیت اخلاقی و پند و موعظه کردن نیست. ادبیات فقط می خواهد بر احساس و عاطفه اثر کند، خطاست که «اخلاق» و همزادش «اعتقاد» را بر آن حاکم کنیم.

گذشتگان بخوبی به این مطلب آگاه بوده‌اند و به همین دلیل همچنان که اشعار بت پرستانه شاعران دوران جاهلی را روایت کرده‌اند به نقل شعر شراب و هزلیات شاعران عباسی همعصر خود نیز پرداخته‌اند؛ و همان طور که سروده‌های مسلمانان را آورده‌اند اشعار مسیحیانی چون اخطل^۱ را هم ذکر کرده‌اند. گویا عمیقاً احساس می‌کرده‌اند که شعر زمینه عاطفی ویژه خود را دارد که آن را از همه عرصه‌های دیگر مانند اخلاق، اعتقاد، حق، باطل، راست، و دروغ جدا می‌کند. آنها هیچ یک از این موارد را در شعر دخالت نمی‌دادند زیرا از دید آنان اینها همه خارج از دایره عاطفه و احساس بودند.

ولی آیا معنای آنچه گفته شد این است که ادبیات از اهداف اجتماعی و ارزشهای اخلاقی که بر جامعه حاکم است، یا باید باشد، کاملاً جداست؟ به دیگر سخن، آیا سخن پردازان و اهل قلم در برجهای عاج خود به دور از جامعه و تمام ارزشهای آن زندگی می‌کنند؟

حقیقت این است که ارزشهای اصلی در ادبیات، ارزشهای ویژه حسی است، ولی افزون بر این شایسته است که آثار ادبی پیوندی استوار با جامعه خود داشته باشند. ارزشهای خاص اجتماعی از همین رو همواره در ادبیات نمایان است؛ ضمن آنکه ارزشهای عام انسانی نیز مطرح است و موجب می‌شود که آثار ادبی برای کل جامعه بشری دارای ارزش و اعتبار باشد.

برخی از منتقدان بر آنند که همان گونه که نور زائیده طبیعی خورشید است ارزشها نیز به ادیبان اهل قلم پیوسته است و، بناگزیر و بدون نیازی به تصمیم قبلی، در آثارشان متجلی است، زیرا این ارزشها را در اعماق وجود خود حس کرده با آن زندگی می‌کنند و طبعاً در نوشته‌هایشان بازتاب می‌یابد.

این منتقدان بر این عقیده‌اند که آزادی و استقلال اهل قلم باید محفوظ باشد و چیزی بر آنان تحمیل نشود. این نظریه متأسفانه برخی از قلم به دستان را گمراه کرده و باعث شده است آنها خود را بکلی از اجتماع دور کنند و چندان به تمایلات شخصی خود پردازند که گویی جدا از مردم زندگی می‌کنند. در حالی که باید هر نویسنده، شاعر،

(۱) غیاث بن غوث. متولد حدود سال ۲۰ ه‍.ق، شاعر عرب مسیحی و مردی دشنامگوی و بدخوی و باده گسار بود. [همه پابرگهای کتاب از مترجم است.]

یا هر هنرمندی چنان چون جزئی جدایی ناپذیر با جامعه‌اش درآمیزد و همه اندیشه‌ها و احساسهای جامعه و اندیشه و حس خود را به قلم آورد. مگر نه این است که او ادبیات را نه برای خود بلکه برای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند می‌خواهد؟ اگر جز این بود نه می‌نوشت، نه نوشته‌هایش را منتشر می‌کرد، و نه به این وسیله جامعه را مخاطب قرار می‌داد، بلکه همه آثارش را در قفسه کتابخانه‌اش زندانی می‌کرد. ولی می‌بینیم که این کار را نمی‌کند بلکه همیشه و در هر فرصت مناسب نوشته‌هایش را به چاپ می‌سپارد. پس ناچار است به جامعه خود توجه کند و چیزی بگوید که مردم می‌فهمند یا می‌خواهند بفهمند، و احساسها، نگاهها، و اندیشه‌هایی را به آنان منتقل کند که آنها در ضمیر خود می‌یابند.

با این حساب آثار ادبی در عین حال شخصی و همگانی است. شخصی، از این دیدگاه که بیانگر حس و اندیشه صاحب اثر است؛ و همگانی، به این دلیل که تصویری است از افکار، احساسات، و ارزشهای گوناگون جامعه. از این رو خواننده با مطالعه یک اثر ادبی تنها پی به شخصیت نویسنده نمی‌برد بلکه، علاوه بر آن، خود و مردم را نیز می‌شناسد و مانند این است که به میان مردم رفته با احساسات و عواطف آنها زندگی کرده باشد. اما تصویری که در ذهن یک خواننده ایجاد می‌شود با تصویرهای ذهنی دیگر خوانندگان متفاوت است. به این ترتیب یک شعر خاص از شاعری معین، مثلاً احمد شوقی^۲، خود به صورت یک مجموعه شعر درمی‌آید چون همان یک شعر آینه‌ای می‌شود که هر خواننده «خود»، «جامعه»، و «احمد شوقی» را در آن می‌بیند. و به دلیل وجود همین «خود»، آن شعر برای هر خواننده معنایی دارد متفاوت از معنایی که دیگران می‌فهمند، تفاوتی کم یا زیاد. این حالت درباره حتی یک بیت نیز وجود دارد. اگر بیت شعری را به بیست دانشجو بدهید و از همه بخواهید آن را شرح دهند بیست شرح مختلف دریافت خواهید کرد، زیرا در هر یک از پاسخها هاله‌ای از طرز تفکر ویژه پاسخ دهنده و برداشت وی از مفاهیم و ارزشهای اجتماعی منعکس خواهد بود. این برداشتها و نگرشهای فردی، از آنجاکه از مقوله بی حد و مرز ذهنیات به حساب می‌آیند همواره سیالند و در هیچ جا متوقف نمی‌شوند. شاعر با هر سروده‌اش ما را به فضایی تازه

و ناشناخته می‌برد و با هر بیت شعر مه‌آلودگی فضا بیشتر می‌شود و خواننده یا شنونده نمی‌تواند چهره‌ی شاعر را از آن میان بوضوح ببیند، و وقتی شعر را در ذهن خود می‌شکافد دایره‌ی معنایی گسترشی بیشتر می‌یابد هر چند کمتر اتفاق می‌افتد که بتوان ابعاد گوناگون یک شعر را بتمامی دریافت و از همین روست که برخی از شعرها را بدون اینکه خسته یا کم‌حوصله شویم بارها می‌خوانیم، زیرا دامنه‌ی معنای آن محصور و محدود نیست.

این ویژگی، موجب نوعی پیچیدگی، بویژه در شعر، شده است. سخن اهل ادب در بردارنده‌ی مضامین حسی است و مفاهیم حسی و عاطفی در سرشت خود آمیخته به ابهام است. شماری از شاعران و گاه نویسندگان، سخنان خود را به عمد در لفافه‌ی ابهام می‌پیچند و مقصود خود را بصراحت بیان نمی‌کنند. مایلند شعر یا نثرشان را در سایه نگه داشته فقط اندک نوری بر آن بپاشند؛ چنانکه سمبلیستها، سوررئالیستها، و پیروان تئاتر پوچی^۳ می‌کنند. یکی دیگر از عوامل زمینه‌ساز ابهام در ادبیات این است که واژه‌ها – برخلاف تصور عموم – معانی تعریف شده‌ای ندارند و تنها چیزی که قطعی است حرفها، حرکتها، و فاصله‌هاست، اما معنای واژه‌ها سیال و متغیرند. واژه‌هایی چون عشق، شادمانی، ناخشنودی، اندوه، رضایت، خشم و... همه بیانگر گونه‌های مختلفی از عواطف آدمیند اما شدت و ضعف آن را نمی‌رسانند و هر کدام از اینها می‌تواند معانی بسیاری داشته باشد. کلمات مورد استفاده در تاریخ نیز همین حالت را دارند. وقتی مثلاً می‌گوییم «انقلاب سال ۱۹۵۲»^۴، تاریخی طولانی همراه با حوادثی پیاپی که پیش از انقلاب، در دوران انقلاب، و پس از انقلاب تا امروز واقع شده در ذهن ما مجسم می‌شود. و وقتی شعری را می‌خوانیم و به واژه‌ای مانند «آرزو» می‌رسیم به دنیایی دیگر پا می‌گذاریم و هر کدام از ما دنیای خاص خود را دارد.

وجود این ابهامها در واژه‌های ادبی و، در نتیجه، گستردگی و تنوع معانی موجب شده ترجمه‌ی ادبیات از زبانی به زبان دیگر از دشوارترین کارها باشد. مترجم هر چند در زبان مادری خود ادیب و سخن‌شناس باشد، به دلیل همین گستردگی و ابهام، نخواهد توانست واژه‌های مورد استفاده سخن‌پرداز دیگری را چنانکه شایسته است بی‌کم و

۳) نمایش پوچی (absurd): نوعی نمایش اروپایی و آمریکایی، حاصل از ناامیدی شرایط زندگی پس از جنگ دوم جهانی؛ بیان هستی بی‌معنا و کوششهای بیهوده‌ی انسان.

۴) قیام افسران انقلابی مصر به رهبری ژنرال نجیب و جمال عبدالناصر.

کاست ترجمه کند. چنین وضعی در جمله‌ها و عبارتهای نثر و شعر هم هست. این آثار گرچه در نگاه اول گاه واضح به نظر می‌رسند اما این وضوح گمراه‌کننده است، زیرا نثر و شعر هنرمندانه بیان حالات روحی و مفاهیم عاطفی نامحدود و بی‌کرانه‌اند و هر چیز نامتناهی غیرقابل تعریف است. حتی در واژه‌هایی با معانی محسوس که اهل قلم به کار می‌برند نیز این گسترده‌گی دامنه‌ی معنا را می‌بینیم. وقتی ادیبی بگوید: «دریا (آبی) بود»، درجه آبی بودن رنگ دریا مبهم است. رنگ آبی خود گونه‌های کمابیش متفاوتی دارد. البته سخن‌پردازی که برای بیان دقیق واقعیتی که آن را می‌بیند نمی‌تواند واژه‌ای بیابد به طریق اولی برای یافتن کلماتی دقیق که بر معنایی عاطفی و غیرمشهود دلالت کند نیز با دشواری رو به رو می‌شود.

شاید همین گسترش دامنه‌ی معانی واژه‌های ادبی اهل ادب را از دیرباز بر آن داشته که یک واژه را به چند معنا بگیرند، این امر در فرهنگهای لغت پیداست. در کتابهای لغت یک کلمه را با چند معنا می‌بینیم؛ معنایی که، برخلاف تصور ما، مترادف نیستند بلکه هر کدام با دیگری تفاوتی دارد. گویا میان هر واژه هسته‌ای هست که از کناره‌هایش معانی مختلف رویداده و هر معنا پیوندهای دور و نزدیکی با دیگری دارد. به نظر می‌رسد حتی معنای تحت‌اللفظی یک کلمه هم حد و حصری ندارد.

در کنار معنای لغوی، معنای دومی نیز هست که معنای مجازی یا بیانی کلمه است. نویسنده گاه برای یافتن دقیق حس تعریف نشده‌ای که دارد ناگزیر است بعضی نامها را بر چیزهایی بگذارد، مثلاً بخشنده را «دریا» بنامد، یا کلمه‌ای را در معنایی جز معنای خودش به کار برد مانند اینکه «دست» را به معنای توانایی و دارایی به کار گیرد. استادان سخن این موضوع را در دو مبحث مجاز و استعاره مورد بررسی قرار داده و به کرات اشاره کرده‌اند که هر کلمه‌ای بر زبان هر زبان‌دانی، بسته به مقصود او، معنایی ویژه دارد که، زیاد یا کم، با منظوری که دیگران ممکن است از همان کلمه داشته باشند متفاوت است. این واقعیت نشان می‌دهد که کلام ارباب سخن افزون بر معنای پیدا (لغوی) معنایی پنهان (مجازی) نیز دارد.

آثار ادبی، علاوه بر معنای لغوی و مجازی، مفهوم سومی هم دارند برخاسته از آهنگ سخن. ادبا از قدیم برای جبران «نارسایی حسی» که ممکن است در کلامشان باشد از موسیقی کلمات بهره گرفته و نقص معنا را با زنگ موسیقی پر کرده‌اند. شعرا در

این خصوص پیشگامند زیرا چندان آهنگ واژه‌ها و جمله‌های خود را حک و اصلاح کردند تا توانستند اوزان شعری را کشف کنند. نویسندگان، به تبع شاعران، به پرداخت عبارت‌ها و بهسازی چگونگی ادای جملات پرداختند و در پی ایجاد هماهنگی بین حرف‌ها، حرکت‌ها، و واژه‌ها برآمدند. این گرایش، در نثر عربی به اوج رسید و سجع پیدا شد.

نوشته‌های ادبی باید، نه تنها از نظر مضمون، بلکه از جهت پیوستگی آهنگین واژه‌ها به هم، برای خواننده و شنونده دلنشین باشد تا صاحب اثر بتواند آنجا که امکان انتقال مفاهیم دلخواه از راه معانی مجرد، و نیز بیان تصویری، وجود ندارد از زیبایی آهنگ سخن بهره جوید و بیانش را کامل کند.

هرکس به معنای لغوی واژه‌ها در ادبیات بدقت بنگرد درمی‌یابد که، ضمن ترکیب واژگان در جمله‌ها و عبارات، معانی آنها دیگرگون می‌شود، گویا هر واژه دو وجه دارد: وجه لغوی فردی و وجه لغوی گروهی، که گاه در ترکیب با گروه جدید همچنان بر معنای فردی خود دلالت دارد و گاه با نشستن در کنار دیگر واژه‌ها معنایی تازه می‌یابد و با موقعیت گروهی و خواست گروه سازگار می‌شود. واژه‌ها، از این نظر، مانند صاحبان خود هستند که اغلب وقتی عضو گروه کوچک یا بزرگ تازه‌ای می‌شوند اندیشه‌هایشان تغییر پیدا می‌کند. هیچ‌کس منکر ارزش واژه‌ها نیست. همه آنچه از دانش و تمدن انسانی در دست ماست همین کلماتند، ولی شایسته است در ذهن ما جایگیر شود که، هرچند انسان از ابتدای پدید آمدن کلمه برای بیان عواطف و احساسات خود به آن تکیه کرده، واژه‌ها در نشان دادن درون آدمی سخت ناتوانند. از این رو، کلمه در پهنه ادبیات مانند شماره رمز و کُد است که به معنایی دور یا نزدیک اشاره می‌کند و اساس بر رمز و اشاره است. انسانها در آغاز حیات بشری خود زندگی کاملاً رمزآمیز داشته‌اند که در شیوه‌های پرستش آنان بوضوح پیداست. تاکنون نیز همواره بسیاری از آنان، بویژه در قبایل عقب مانده و بدوی، عبادتهایی رمزآمیز انجام داده و می‌دهند. حتی امروز هم این جنبه رازآلود کهن همچنان در ادبیات و بویژه در شعر باقی است. جلوه‌گاه این ویژگی تعدد و فراوانی شرح و تفسیرهایی است که پیرامون اشعار و آثار ادبی وجود دارد. گذشتگان ما کوشش بسیاری در این زمینه کرده‌اند. آنها به ابهام و رازآمیز بودن معانی شعر و ادب توجه داشته و می‌دانسته‌اند که رازهای نهان که ظاهر ادبیات و شعر را

آشکار و باطنش را پوشیده داشته نیاز به شرح و توضیح فراوان دارد. شاید همین آگاهی و ادراکشان کرده برای تاباندن نوری که از جهات دیگر در روشن کردن معنا مفید باشد، افزون بر شرح اشعار، به مناسبت‌هایی که شعر یا اثر ادبی در آن خلق شده است نیز اشاره کنند. آنان دامنه کار را گسترش دادند و زندگینامه شاعران را نوشتند، زیرا خواسته‌اند هرچه را به شناخت شاعر و شعرش یاری می‌دهد در اختیار بگذارند تا کمکی باشد در فهم دقیق حس و حالی که در دل شاعر گذشته است. و برای کامل کردن درک خواننده و روشن شدن بیان شاعر بسیاری از ملاحظات بیانی و موسیقایی را نیز به دیگر توضیحات افزودند. غریبان جدید به این احساس دامن زدند و ادبیات را پیرو شیوه‌های علوم طبیعی و انسانی و فلسفه زیبایی‌شناسی و پژوهش‌های روان‌شناختی کردند؛ که در جایی دیگر و با تفصیل بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

انتخاب در پژوهش ادبی کار ساده‌ای نیست زیرا پژوهنده برای انجام یک تحقیق ادبی بکر و تازه باید دانشی گسترده داشته باشد. از همین روست که پژوهشگران نوکار در انتخاب موضوع پژوهش گرفتار مشکل می‌شوند و در بسیاری از موارد به محققان و بویژه به استادان دانشگاه رجوع می‌کنند تا در انتخاب موضوع راهنماییشان کنند. در صورتی که این شیوه خطرناکی است، چون گاه این محققان موضوعاتی را به آنان پیشنهاد می‌کنند که با علایق واقعیشان همساز نیست و از این رو در کار تحقیق دچار خطا و لغزش می‌شوند و بندرت از عهده انجام درست آن برمی‌آیند. پس نخستین وظیفه این تازه کاران است که در تحقیقات خود اختیار را به دیگران ندهند و خود در پی مطالعات و توجه به آثار پژوهشگران پیشین به نکته‌ای تازه برسند. باید به موضوعهایی گوناگون بپردازند و درباره آنها مطالعه کنند تا برایشان روشن شود چه موضوعی مورد علاقه آنهاست و مایل به بررسی آن هستند.

این شیوه سودهای بسیار دارد. زیرا پژوهندگان نوکار با موضوعاتی از پیش تهیه شده - که با استعدادهایشان سازگار نیست و هر قدر هم زحمت بکشند طبعاً نخواهند توانست حق مطلب را ادا کنند - رو به رو نمی‌شوند، بلکه موضوعاتی را انتخاب خواهند کرد که خود ضمن مطالعه بسیاری از بحثهای ادبی به آن رسیده‌اند. چنین مطالعاتی می‌تواند اندیشه‌ها و دیدگاههایی فراوان در آنان بیافریند که در پژوهش انتخابی آنان نیز قابل استفاده باشد. همچنین این حس عمیق را در آنان زنده می‌کند که مسابقه‌ای فشرده و سخت میان آنان و دیگرانی که با این گونه پژوهشها سر و کار دارند درخواهد گرفت،

و حس می‌کنند که لازم است به خواندن تنها اکتفا نکنند بلکه همه کوشش خود را به کار برند که آنچه را می‌خوانند دریابند و تا آنجا که می‌توانند به عمق اندیشه‌هایی که پیشینیان به آن نرسیده و در پژوهشهایشان ذکر نکرده‌اند برسند.

به این ترتیب، محقق تازه کار خود را برای رهایی از بندگی افکار محققان گذشته و پانهادن به جهان آزاد بحث آماده می‌کند و مانند دستگاه فتوکی آثار محققان گذشته را بدون هیچ نقد و جرح و تعدیلی تکرار نمی‌کند، بلکه دارای اندیشه‌ای آزاد خواهد بود و ویژگیها و دیدگاههای خود را داشته به طور جدی می‌خواهد در اندیشه و رأی با دیگر پژوهندگان سهیم شود و نسخه‌ای بدلی و مخدوش از آنان به حساب نیامده ریزه‌خوار پس‌مانده‌های تفکر آنان نباشد. از خطرناکترین حالتهاست که پژوهنده و محقق زندگی‌اش را با سربار محققان پیشین بودن آغاز کند، زیرا این از ویژگیهای همیشگی آثارش خواهد شد و پس از آن نخواهد توانست، به معنای واقعی کلمه، «محقق» شود. مهر دنباله‌روی از دیگران بر او می‌خورد، وجود حقیقی خود را حس نمی‌کند، و همیشه تابعی از متغیر وجود دیگران است؛ مانند پیچکی بر تنه درختی تنومند.

بنابراین، سزاوار است که تازه‌کاران دست به کار پژوهش در زمینه ادبیات نشوند مگر آنکه پیشتر، با مجهز شدن به مطالعات فراوان درباره ادبیات و مباحث ادبی، خود را یافته باشند و شخصیتشان شکل اولیه را پیدا کرده باشد. اکنون که هنرمندان ادیب و غیر ادیب زمانی دراز را صرف مطالعه، آموزش، و تمرین می‌کنند و سپس به شناخت استعدادهای خود نایل شده استقلال رأی می‌یابند و آنگاه دست به فعالیتهایی هنری می‌زنند که مایه شهرتشان می‌شود، آراء و نظریات پژوهشگران هم باید برابند مطالعاتی باشد که در زمینه ادبیات، آثار ادبی، تاریخ ادبیات، شرح احوال ادیبان، و درباره نقد ادبی با تمام شاخه‌هایش انجام می‌دهند؛ تا آنکه پس از شناختن خود و پی بردن به استعدادها و امکاناتی که در امر پژوهش دارند با بینش و آگاهی وارد بحث شوند تا دیگر نه خطای فاحش کنند، نه دچار لغزش شوند، و نه در بیراهه‌های بسیار سرگردان بمانند، زیرا در آن صورت راهی مشخص فرارویشان گشوده شده و سنگهای نشانه و تابلوهای راهنما در برابرشان برپاست.

برای اینکه گامهای پژوهشگر ادبی استوار باشد شایسته است دوره مورد نظر،

مکان یا منطقه، ویژگیها، و جوانب گوناگون مربوط به پژوهش را برای خود تعریف کند. مقصود از «دوره» فاصله زمانی است که قرار است مورد پژوهش قرار گیرد. بر پژوهنده و محقق لازم است وضع خود را در برابر آن دوره مشخص کند و جنبه‌ای خاص یا شخصی معین را به عنوان موضوع پژوهش برگزیند. ولی اگر تمامی یک دوره را موضوع بحث بگیرد رشته کار از دستش بیرون خواهد رفت، زیرا محدوده زمانی گسترده است. حتی اگر فرض کنیم «دوره جاهلی» را، که دست کم از نظر محتوای تفکری کمترین پیچیدگیهای ادبی را داراست، برای پژوهش انتخاب کند بزودی خود را در جنگلهایی انبوه خواهد یافت که از کمی تجربه راه خلاصی از آن را هم نمی‌داند، چون ناچار است تاریخ باستان جزیره العرب را بررسی کرده شئون زندگی اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و دینی آن را مطالعه کند، همچنین باید تاریخ زبان عربی و شاخه‌ها و لهجه‌های آن را چه در قدیم و چه در عصر جاهلی بداند، و نیز در روایت، تدوین، و شناخت ویژگیهای شعر جاهلی و شاعران زبردست دوران جاهلیت و خصوصیات هنری هریک تعمق کند. اینها زحمتی است سنگین که بهتر است پژوهشگر نوکار در نخستین کارهایش چنین باری بر دوش خود نگذارد. باید از آن میان موضوعاتی را که به کار پژوهشی بدیع می‌آیند به‌گزین کند. مثلاً شاعری مانند امرؤ القیس یا زهیر، و یا نابغه را انتخاب کند. حتی برای اینکه تحقیقش دستاوردهایی تازه ارائه کند باید در بحث از یک شاعر نیز مباحثی را برگزیند که کسی پیش از او به آن نپرداخته است. به عنوان نمونه اگر امرؤ القیس را انتخاب کرد به مقایسه لغوی دقیقی بین روایت اصمعی و دیگر لغت‌شناسان موثق از دیوان او بپردازد. و افزون بر آن، مقایسه‌ای انجام دهد بین این روایتها و اشعار فراوان دیگری که جعل شده است و به امرؤ القیس نسبت داده‌اند. یا اگر زهیر یا نابغه را برای پژوهش انتخاب کرد مقایسه‌ای دراز دامن میان روایت بصریان و کوفیان از دیوانهای آن دو انجام دهد و فهرست راهنمایی برای هریک ترتیب دهد که واژه‌های مشترک در دو روایت و واژه‌های خاص هر روایت را برشمارد، و میان واژه‌هایی که در شعرهای منسوب به آن دو وجود دارد با شعرهایی که قطعاً از آنهاست مقایسه‌ای کند. حتی می‌تواند ویژگیهای هریک را نسبت به دیگر شاعران جاهلی توضیح دهد. عصر جاهلی بدون تردید نسبت به دوره‌های پس از آن پیچیدگی کمتری دارد، زیرا درهم آمیختگی ملتها و فرهنگها و تمدنها و شکوفایی شعر و نثر، و فراوانی تعداد

شاعران و نویسندگان در دوره‌های بعد از عصر جاهلیت پژوهش را با لغزش و خطا همراه و سرشار از رنج و عذاب می‌کند. از این رو شایسته است که پژوهشگر تازه کار سراغ پژوهشی همه جانبه درباره دوره‌های مختلف نرود و به پژوهش درباره شخصیتی معین یا وجهی خاص و جنبه‌ای محدود و تنگ از یک دوره اکتفا کند. هرچه دایره موضوع تنگتر باشد بیشتر شایسته بحث و تحقیق است.

همچنان که در انتخاب محدوده زمانی موضوع پژوهش باید احتیاط کرد درباره گستره مکانی و محدوده جغرافیایی موضوع نیز باید محتاط بود؛ که البته گاه پژوهشگران تازه کار در این باره نیز دچار خطا می‌شوند. طبیعی است که تحقیق درباره پهنه‌ای گسترده مانند سرزمین مصر یا اندلس از جنبه‌هایی، که گاه اساسی هم هست، دچار نقص خواهد شد زیرا توان پژوهشگر، بویژه اگر در آغاز فعالیت عملیش باشد، محدود است. او، بخواهد یا نخواهد، ناگزیر است از نظریات محققان پیش از خود کمک بگیرد و چه بسا تبدیل به کسی شود که فقط حاصل تفکر و تحقیق گذشتگان را، بدون اینکه بتواند مطلب مهمی به آن بیفزاید، بازنویسی می‌کند. خطر تحقیق ادبی درباره سرزمینهای عربی در این است که هرچند به دلیل وجود چندین دوره مختلف در هر منطقه پژوهشگر مبتدی ناگزیر است دوره‌ای خاص در سرزمینی خاص را انتخاب کند، ولی گستردگی دامنه کار باز هم تهدیدکننده است. فرض کنیم فعالیت‌های ادبی مصر دوره ابوبیان را انتخاب کرده باشد؛ باز هم خود را در دریایی ژرف انداخته است، زیرا در همان دوره شعر مقاومت صلیبیان، شعر تصوّف، شعر مدح پیامبر، و موشحات^۱ در رونق است و هریک از اینها خود نیازمند پژوهشی عمیق است. کافی است در هر کدام از این بخشها تنها به یکی از چهره‌های سرشناس آن توجه شود؛ مانند ابن فارس از متصوّفه، یا ابن سناءالملک، نخستین واضع اوزان شعر موشح. به عنوان مثال در مورد سرزمین اندلس چاره‌ای جز انتخاب یکی از دوره‌های تاریخ آن نیست؛ مثلاً دوره ملوک طوایف^۲، که حدود ۶۰ سال ادامه یافت و دوره‌ای است پر از خلاقیت‌های شعری. در آن

(۱) جمع موشح، نوعی از شعر که دارای قافیه‌های معینی است و شاعر مقید به یک قافیه نیست. این نوع شعر از ابتکارات اندلسیان است (لاروس). این غیر از غزل موشح فارسی است که از جمع حروف آغاز بیت‌ها یا مصرع‌های آن نام شخصی یا مصراعی به دست می‌آید.

(۲) در دوره عبدالرحمن سوم دولت اسلامی اندلس به اوج عظمت رسید. ولی کمی پس از آن رو به

زمان شهرهایی چون قرطبه (=گردوبا) و اشبیلیه (=سویل) در فضایی سرشار از توجه به شعر و شاعران نفس می‌کشیدند، و موشحات پیدا شد. هریک از شهرهای اندلس می‌تواند موضوع یک پژوهش ناب ادبی باشد. در کتاب المغرب^۳، نوشته ابن سعید، مواد خامی بسیار برای چنین پژوهشهایی وجود دارد. وی در بررسی هر شهر اندلس از حکام، امیران، خاندانها، وزیران، و دانشمندان هر طبقه سخن گفته چنان که به نویسندگان، شاعران، موشح‌سرایان و دیگر ادیبان پرداخته است. گاه برای یک شهر مهم فصلی جداگانه نوشته و در آن به بنیانگذار شهر، فعالیت‌های علمی و ادبی آن منطقه، و دانشمندان و ادیبانی که در آن ناحیه بوده‌اند اشاره می‌کند؛ مانند کاری که در مورد شهر «زهره»^۴ در روزگار عبدالرحمان ناصر و پسرش، حکم، کرده است و یا درباره شهر زاهره در عهد منصور بن ابی‌عامر. گاه در یک شهر چندین شاعر نامدار وجود دارد که هر کدام نیازمند پژوهشی جداگانه‌اند؛ مانند اشبیلیه در دوره ملوک طوائف که شاعران برجسته‌ای چون معتمد بن عباد، امیر مشهور شهر، و ابن زیدون، ابن عمار، ابن لبانه، و بسیاری دیگر در آن زندگی می‌کرده‌اند.

در بررسی شخصیت‌های شناخته شده یک منطقه در یک دوره خاص نیز باید سخت احتیاط کرد؛ بویژه که پژوهشگر مبتدی به گمنامانی که معمولاً فقط از یک جنبه قابل توجه‌اند نمی‌پردازد، بلکه بخش عمده توجهش به شاعرانی است چندبعدی و دارای استعدادهای درخشان. بنابراین، کافی است فقط یک بعد خاص از این گونه شاعران را برای بررسی و تحقیق خود انتخاب کند. شاعری چون بشار^۵ که، بنا به مشهور،

→

انحطاط گذاشت و در ۴۲۲ ه‍.ق (۱۰۳۱ ب م) منقرض شد، و به جای آن سلطنت‌های کوچک محلی پیدا شد که در تاریخ به نام ملوک الطوائف خوانده می‌شوند. (غلامحسین مصاحب، دایرةالمعارف فارسی) (۳) المغرب فی حلی المغرب، نوشته علی بن سعید مغربی. (پیشین)

(۴) شهری در اندلس. عبدالرحمان سوم آن را در سال ۹۳۶ در دامنه کوه عروس در شمال قرطبه بنیان نهاد و به نام یکی از کنیزانش نامگذاری کرد. (المنجد)

(۵) بشار بن بُرد، شاعر بزرگ و خطیب و ادیب عرب، متولد حوالی بصره. اصلاً از طخارستان بود. نابینا به دنیا آمد. مقدم شعرای زمان خود بود. در عهد مهدی خلیفه، دشمنانش او را متهم به زندقه کردند. بشار دستگیر و محکوم به تازیانه شد و سپس او را در باتلاقی در باطیح انداختند. این کور

←

کور بود، توانست در زمان خود شعر عربی را به حیات و حرکت وادارد، چندان که پیشوای نوگرایان عصر عباسی به شمار می‌آید. کسی چون او را نباید از همه جوانب در یک پژوهش بررسی کرد، بلکه شایسته است بعدی خاص از زندگیش را انتخاب کنیم؛ مثلاً نابینایی او و اثرش را در شعرهایش، یا تلفیقی که میان سبک نو و کهنه برقرار کرد، یا شعوبیگری و زندقه‌اش، یا غزلهای عاشقانه و بی‌پروای او و بازگشتش از خوی عمومی در این نوع غزل. همه اینها را می‌توان موضوع پژوهشی مستقل قرار داد. باز به عنوان نمونه در مورد شاعری مانند ابونواس بیقیدی اخلاقیش را بررسی می‌کنند؛ یا موضوعی که عقاد برگزیده، یعنی نارسسیم (= خودشیفتگی) و عوارضش در ابونواس؛ چنانکه خمریات (اشعار مربوط به می)، غزلیات، و طردیاتش^۶ و نیز زبان و موسیقی کلامش مورد تحقیق قرار می‌گیرد. هر کدام از این موضوعها می‌تواند به تنهایی عنوان پژوهشی دامنه‌دار شود. شاعری چون ابوتّمّام نیز ابعاد گوناگون دارد. می‌توان در مورد او پژوهشی مستقل در زمینه توصیفی که او از میدانهای جنگ و پیروزیهای سرنوشت ساز اعراب بر خرمدینان و پیروان بابک و یزانی‌ها در عصر خود دارد انجام داد. همچنین می‌توان به بررسی سبک شعری، پیچیدگیهایی که شعر او را در میان گرفته، و مضامین تازه‌ای که در اشعارش هست پرداخت. حتی می‌توان موضوع «استعاره» را به تنهایی در شعر او مورد تحقیق قرار داد و در خلال آن به نقد آراء آمدی و دیگر منتقدان عرب و صاحب‌نظران از زمان ارسطو تا حال توجه کرد. همچنین است موضوع «ترکیب اضداد» که ابوتّمّام مضامین شعرش را به رنگهای شاد آن آرایش می‌کند و همچون سبزی بهار که بر همه درختان پراکنده است در تمام اشعار او به چشم می‌خورد. مثنوی ابعادی گسترده‌تر دارد: مانند خصوصیات فردی، تعصبش در عرب‌گرایی و جنگ سردی که در این راه به پا کرد، تمجید او از نیرومندی و قهرمانی اعراب در «سیفیات» و «کافوریات» و پند و



روشندل در شعر تشبیهاتی دارد که چشم دارها مانند آن را نمی‌توانستند آورد. در بعضی اشعارش علاقه وی به ایران کهن و تمایلات شعوبی او مشهود است. (دایرة المعارف فارسی)

۶) طرد عکس: این صنعت چنان است که سخن را به ترتیبی براند بعد بازگرداند. مثال: حسن ابروت ماه نو دارد * نه که ابروت حسن ماه نو است: و کلام الملوك ملوک الکلام، و عادات السادات سادات العادات. (کشاف اصطلاحات الفنون)

اندرزها و نظریاتی اجتماعی، انسانی، و فلسفی که ضمن آنها گفته است. برای آنکه پژوهشگر تازه کار بتواند بخوبی در موضوع پژوهش خود تعمق کند و از مجموع نظرها برداشتی نو و درست ارائه دهد و به دستاوردهای پژوهشهای ادبی بیفزاید بهتر است به یکی از ابعاد گوناگون متنبی یا مواردی همانند در دیگر شاعران برجسته اکتفا کند. ولی اگر بخواهد به همه جنبه‌های شاعران یاد شده یا امثال آنان، که تحقیقاتی بسیار درباره ایشان انجام شده، یورش برد خطری از سوی محققان پیشین تهدیدش خواهد کرد. آنها معمولاً از او قوی‌ترند و ترس این هست که نظر آنان را نقض کرده یا مخدوش و سست وانمود کند با این گمان که حرف تازه‌ای زده، در حالی که مطلب درستی نگفته است. اما وقتی جنبه‌ای خاص از شاعری را انتخاب کند امید این هست که به منبع قدیم و ویژه‌ای درباره آن شاعر برخورد کند که پیش از او کسی امکان دستیابی به آن را پیدا نکرده است. احتمال دیگر، که شاید مهمتر باشد، این است که شاید نگاه پژوهشگر به آن شاعر از بعد خاصی که انتخاب کرده، نگاهی دقیق باشد و بتواند به کشف نکاتی تازه و ارائه آن برای نخستین بار موفق شود.

پژوهشگر نوکار همیشه باید در بعدی از فعالیتهای ادبی تحقیق کند که پیش از او محققان به آن توجه نکرده باشند، و تصمیم بگیرد موضوع را چنان قوی تبیین کند که مطلب از هر سو به طور کامل روشن شود. دوباره اندکی به دوره جاهلی توجه کنیم. درباره شعر و شاعران عصر جاهلیت سخن فراوان گفته شده ولی هیچ کس به پژوهش درباره لهجه‌های مختلف آن دوره توجهی نکرده است، با اینکه بخش زیادی از آن لهجه‌ها در کتب لغت ثبت شده و باقی است و فقط یک عنوان، مثل «اماله»^۷ کافی است که موضوع بحثی گسترده قرار گیرد. لغت‌شناسان لهجه‌هایی خاص را به قبایل قحطانی و لهجه‌های خاص دیگری را به قبایل مُضَری^۸ منسوب دانسته‌اند و باز از میان لهجه‌های گروه اخیر زبان قبیله قریش، تمیم، و حجازیها را جدا کرده‌اند. در فرهنگها و کتابهای لغت موادی خام وجود دارد که می‌تواند هسته یک و حتی چند پژوهش شود. افزون بر این، موضوعاتی یافت می‌شود که تاکنون تحقیق نشده است؛ مانند ارزشهای اخلاقی و

۷) میل دادن صورت «آ» (الف) به «ی» (در قدیم یای مجهول ē و اکنون یای معروف ī). کتاب = کتیب، حجاز = حجیز، سلاح = سلیح، حساب = حسیب. (فرهنگ معین)
 ۸) قبایلی در شمال شبه جزیره عربستان قدیم.

انسانی در شعر جاهلی. شاعران جاهلی بسیاری از این ارزشها را در سروده‌های خود گنجانده‌اند و سزاوار است که بحث و بررسی شود. اشعار شاعر جاهلی همواره تصویری ارزنده از بدویت و زندگی ابتدایی او ارائه داده و می‌دهد؛ چه تصاویر عینی از رفت و آمد و کوچ و اطراق در پی یافتن زمینهای بارانگیر، و چه تصاویر ذهنی از سطحی بودن در تحلیل عواطف و بیان احساساتی که در نهان جانش می‌گذشته، همچنین از نظر غالب بودن گرایش به بیان غرایز جنسی در تصاویر شعری و ارائه حسهای واقعی بدون پرده‌پوشی و فریبکاری و به‌دور از خیالپردازی و مفاهیم ذهنی و خالی از غلو و اغراق در تخیل، با اشاره‌های سریع و گذرا به هر حس و اندیشه. همه اینها نیازمند پژوهشی مستقل است. قصیده‌هایی چند نیز هست که نیکوست پژوهشهایی ویژه در مورد هر یک انجام شود. مثلاً به «لامیه» شَنْفَری^۹ توجه کنید، با تصویرهایی که از شخصیت عرب جاهلی و روح بزرگمنش بدویش ارائه می‌کند. این قصیده می‌تواند دستمایه‌ای برای پژوهش درباره جوانمردی، بزرگواری، مناعت طبع، عزت نفس، و قدرت اراده و تصمیم مرد عرب باشد. پیشتر گفتیم که سزاوار است برای روایت‌های متفاوت دیوان زهیر یا نابغه واژه‌نامه‌ای تهیه شود، و اکنون می‌افزایم که اگر بخواهیم برای بررسی علمی شعر جاهلی به دیوانهای دیگر شاعران جاهلی استناد کنیم تهیه چنین واژه‌نامه‌هایی برای همه آنها لازم است. از آنجا که چنین واژه‌نامه‌هایی تاکنون تهیه نشده معلوم می‌شود پژوهش علمی شعر جاهلی همواره پایه‌ای مهم را کم داشته است. یکی از وظایف کسی که درباره شاعری کهن تحقیق می‌کند تهیه چنین واژه‌نامه‌ای است برای اینکه روشن شود چه واژه‌هایی را اختصاصاً او به کار می‌برده و در چه واژه‌هایی با دیگر شاعران مشترک بوده است. بررسی شعر جاهلی در حقیقت همیشه نقصی بزرگ داشته. کافی است بدانیم که معلقات^{۱۰} هرچند بر همه زبانها جاری است همیشه و تا امروز نیازمند کسی است که

۹) شاعر مشهور عرب جاهلی. در نام و نسبش اختلاف است. در بسیاری از مآخذ او را عمرو بن مالک از دی خوانده‌اند. از شَنْفَری، بجز چند قطعه، دو قصیده مشهور بر جای مانده است: یکی قصیده تائیه که در المفضّلیات مذکور است؛ و دیگر قصیده لامیه العرب که از قصاید بسیار مشهور زبان عربی است و به عده‌ای از زبانهای اروپایی ترجمه شده است. (دایرة المعارف فارسی)

۱۰) معلقات سبع [= آویزهای هفتگانه]: نام هفت قصیده منسوب به هفت تن از شاعران دوره جاهلیت عرب است که در نوع خود بی‌نظیر بودند. گویند این قصاید را به خاطر بلاغت و فصاحتی که داشته است از دیوار خانه کعبه آویخته بودند. (فرهنگ معین)

به شیوه علمی آنها را بررسی کند. بسیاری از افراد، بحق، به انتشار شرحهای قدیم تعلقات همت کرده‌اند اما هیچ پژوهشگری به بررسی ادبی آنها توجه نکرده است؛ در حالی که سزاوار است در پژوهشی مستقل ابتدا به سلسله روایان و اسنادها و اختلاف نظرهای روایان درباره شماره ابیات هر قصیده و کلمات هر بیت پرداخته شود، و در مرحله دوم میان موضوعهایی که شاعر فقط در معلقه خود به آن توجه کرده و موضوعاتی که علاوه بر معلقه در دیوانش نیز آورده مقایسه‌ای انجام گیرد و میزان ارتباط بین موضوعهای مطرح شده در معلقه و دیوان روشن شود. در مرحله سوم باید به ویژگیهای ادبی هر معلقه توجه شود و میان ویژگیهای سبک خاص هر معلقه و دیگر اشعار همان شاعر مقایسه‌ای صورت گیرد و بررسی شود که چه مقدار از آن ویژگیهای سبکی در باقی اشعار وی گسترش یافته است. هر قصیده نیاز به پژوهشی زبانشناختی دارد که پژوهشگر ابتدا به شرحهای گوناگون هر قصیده و ویژگیهای هر شرح بپردازد، بعد به زبان خاص هر معلقه پرداخته میان آن و زبانی که شاعر در دیوانش به کار برده مقایسه‌ای تحقیقی انجام دهد، و سپس به ویژگیهای ترکیبی و دستوری هر معلقه و مقایسه بین آنها و ویژگیهای دستوری دیوان شاعر توجه کند.

پژوهشهایی از این دست درباره بسیاری از جوانب شعر جاهلی انجام نشده، چه رسد به شعر دوره‌های دشوار بعدی و خصوصیات شاعران و نویسندگان برجسته‌ای چون جاحظ. شمار زیادی از کتابهای جاحظ هنوز نیازمند تحقیقی ویژه است. تاکنون کتاب البخلاء او مورد پژوهش واقع نشده و درباره اشاره‌هایی که در آن به تمدن آن عصر وجود دارد تحقیقی انجام نپذیرفته است. رسائل جاحظ را نیز مورد تحقیقی جداگانه و پربار قرار نداده‌ایم. حتی درباره موضوعی مانند «شعر عاشقانه»، میان کتاب زهره ابن داوود اصفهانی^{۱۱} با مناظره‌ای که در همین زمینه در مجلس برمکیان انجام شده و مسعودی شرحش را در مروج الذهب آورده است و نیز با غزلهای معاصر مقایسه‌ای صورت نگرفته است. اشعار فلسفی فراوانی، مانند اشعار ابن سینا درباره روح و جز آن و اشعار ابن شبلی بغدادی، وجود دارد که مورد تحقیق و بررسی واقع نشده است. درباره

۱۱) محمد اصفهانی بغدادی (۸۶۸ - ۹۰۹) شاعر، فقیه، و نویسنده کتابهای الوصول الی معرفة الاصول والزهره. در کتاب اخیر ۵۰۰ شعر را با شرح هر یک گرد آورده است و سروده‌ای در آن دارد درباره عشق. (المنجد)

شعر تصوف، مثل اشعار غزالی، وضع از همین قرار است. اشعار بوصیری در مدح پیامبر را نیز کسی مورد تحقیق و بررسی قرار نداده است تا روشن کند که اینها فقط مدح پیامبر نبوده بلکه تحریک و ترغیبی بوده بر ضدّ صلیبیان.

آنچه همواره مهم است تنگ کردن دامنه تحقیق است برای اینکه پژوهنده مبتدی بتواند به جوانب موضوع توجه کافی کند، شناختی دقیق از جزئیات آن به دست آورد، و اعماق مطلب را بکاود، همچنین برای اینکه به مصادر و منابع موضوع اشراف پیدا کند و گاه بتواند به مأخذی فراموش شده دست یابد. از همین رو پژوهنده تازه کار نباید موضوعی گسترده دامن چون «غزل در اندلس» را به تحقیق بکشد. برای وی کافی است درباره طوق الحمامة از ابن حزم^{۱۲} یا غزلهای شاعری غنایی سرا مانند ابن زیدون^{۱۳} تحقیق کند. وقتی، در تحقیق راجع به شاعران گذشته، گستردگی دامنه موضوع پژوهشگر مبتدی را در معرض لغزش و سست پایگی و سطحی بودن قرار می دهد در پژوهش راجع به شاعران معاصر زیان این گستردگی موضوع بیشتر و در کشاندن پژوهشگر به لغزش و سطحی نگری مؤثرتر است، زیرا همچنان که فرهنگ این شاعران با یکدیگر متفاوت است شیوه ها و گرایشهایشان نیز متنوع است و باعث می شود اشعارشان تفاوت های بزرگی با یکدیگر داشته باشد، و درست نیست همه را زیر یک عنوان پژوهشی گرد آوریم و مثلاً درباره «شعر غنایی در دوره جدید» تحقیقی بنویسم، زیرا زیر چنین عنوانی شاعران سنتی سرا، پیشروان نسل جدید - مانند عقّاد^{۱۴} مازنی^{۱۵}، و شکری^{۱۶} -، پیروان رمانتیسم - مانند محمود طه^{۱۷} -، رئالیستهای جوان، و افزون بر آنها شاعران مهاجر به امریکا - مانند جبران و ایلیا ابوماضی^{۱۸} - می گنجند. باید برای مبتدیان مسلم شود که هدف از پژوهش گردآوری و ارائه اشعار نیست. هدف تحلیل شخصیت شاعر و

۱۲) ابومحمد علی بن احمد (۳۸۴ - ۴۵۶ ه.ق) فقیه و طیب و شاعر و فیلسوف اندلسی. طوق الحمامة (در عشق و عشاق) و الفصل فی الملل و الأهواء و النحل (در مذاهب) از اوست. (دایرة المعارف فارسی)

۱۳) ابوالولید احمد بن عبدالله (۳۹۴ - ۴۶۳ ه.ق) شاعر و نویسنده عرب اسپانیایی. شعرش روح یک اندلسی را مجسم می سازد و وصف مناظر طبیعی و اظهار عواطف قلبی زیاد دارد. (پیشین)
۱۴ تا ۱۸) برای آشنایی با زندگینامه و سبک شعری هر یک نگاه کنید به: دکتر مصطفی بدوی، گزیده ای از شعر عربی معاصر، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر یوسف بگار، انتشارات اسپرک، تهران ۱۳۶۹.

سرچشمه‌های فرهنگی است که شاعر از آن نوشیده است. کسی که شاعری را موضوع پژوهش خود قرار می‌دهد باید از اندیشه و فرهنگ وی آگاهی کامل داشته باشد. خطای آشکار است که پژوهشگری نوپا که خود زبان و فرهنگ بیگانه را بخوبی نمی‌شناسد شاعری را که عمیقاً متأثر از آن فرهنگ است مورد پژوهش قرار دهد، زیرا این پژوهش بی‌گمان به ناهماهنگی میان شاعر و پژوهشگر و بروز خطاهای بسیار در نظریات او منجر می‌شود. این، هم در ادبیات کهن صادق است و هم در ادبیات امروز. کسی که به بررسی تأثیر فرهنگ ایران بر شاعر یا نویسنده‌ای از دوره عباسیان می‌پردازد و خود احاطه کامل بر این فرهنگ و شاخه‌های گوناگونش ندارد، پژوهشش پربار نخواهد بود و هیچ سودی برای محققان نخواهد داشت. کسی چون او باید از پژوهشهای تطبیقی دوری گیرند، زیرا لازم است در دو، بلکه سه، زمینه عمل کند: ادبیات خودی، ادبیات بیگانه، مقایسه میان دو گونه ادبیات، و راهیابی به دستاوردهایی نو که پژوهندگان پیشین به آن نرسیده‌اند.

محقق نوپای ادبیات ناگزیر است که در علوم زبان عربی، مانند صرف، نحو، بلاغت، و بیان، و در تاریخ عرب دانشی پر دامنه و با اندیشه فلسفی آشنایی کامل داشته باشد تا شاعری چون ابوالعلاء را بفهمد. پژوهشگری که مذاهب کلامی و آراء معتزله و مرجئه و دیگران را نشناسد هرگز نمی‌تواند در اعماق ادبیات دوره عباسی تحقیق کند، زیرا از همه این اندیشه‌ها رگه‌هایی به جریان ادبیات و افکار ادیبان نفوذ کرده چنان که رگه‌هایی دیگر از فرهنگهای گوناگون ملل غیرعرب به آن راه یافته است. جوینده تازه کار باید همه اینها را بداند تا نظریه‌هایی که می‌دهد درست باشد. چه بسا وظیفه پژوهشگر ادبیات جدید دشوارتر باشد، زیرا ناچار است ادبیات گوناگون ملل بیگانه را بشناسد و چندان با آن آشنایی پیدا کند که بتواند درباره ادیبانی که بهره‌هایی متنوع از آن زبانها گرفته‌اند نظر دهد.

یکی از مهمترین، و شاید مهمترین، توشه‌ای که پژوهشگران باید برای خود فراهم کنند آشنایی با نقد ادبی امروز است. محقق که چیزی درباره نظریه شعر از دید منتقدان معاصر غربی نمی‌داند و آثاری را که آنان درباره نقد روانی، نقد زیبایی‌شناختی، نقد طبیعی، نقد اجتماعی، نقد دریافتگرا، و نقد بی‌طرف نوشته‌اند نخوانده است چگونه می‌تواند درباره یک شاعر معاصر سخن بگوید؟ برای اینکه بتواند تحقیق کند، بفهمد، و آنچه را بررسی می‌کند بدرستی دریابد و تحلیل کند و حقایق را بدون انحراف و

اعوجاجی به دست آورد دانستن اینها که گفتیم چون آب و غذا ضروری است. پیش زمینه دیگری که اهمیتش کمتر از آنچه تا کنون گفتیم نیست آشنایی با تاریخ ادبیات عرب است؛ شناختی که محقق را به جریان تغییر و تحول ادبیات عرب در مقاطع زمانی مختلف کاملاً آشنا کند، به گونه‌ای که سیر گذشته ادبیات ما از سرچشمه‌های آغازینش تا زمان حال در آگاهی او جایگیر شود. اگر زمینه پژوهش وی ادبیات امروز است واجب است که با جریان این تحول و همه نمودهایش در طول تاریخ آشنا شود تا نظریاتش مبتنی بر دانشی دقیق نسبت به تاریخ ادبیات و الگوهای ثابت مانده آن در طول زمان باشد. خطای بزرگی است که پژوهنده ادبیات معاصر گمان کند ادبیات جدیدمان گسسته از ادبیات کهن است. هیچ ادبیاتی، چه غربی و چه شرقی، سزاوار عنوان «ادبیات» نیست مگر اینکه به تاریخ ملت و روح جاودان آن پیوسته باشد. اگر در روزگار ما ادبیاتی بی‌ریشه و بی‌پیوند با گذشته ادبی ملتش ظهور کند خطاست آن را، به معنای دقیق کلمه، «ادبیات» بنامیم، زیرا نماینده روح تاریخی ملت نیست؛ روحی که از آغاز پدید آمدن آن قوم بر صحنه تاریخ بر زبان فرزندان متجلی بوده است. در حقیقت ادبیات هیچ قومی را نمی‌یابد که با تاریخ ادبی آنان پیوندی نداشته باشد بلکه همواره رشته‌هایی محکم ادبیات روز را به ادبیات گذشته وصل می‌کند و بر پژوهندگان مبتدی و غیرمبتدی است که همیشه در کار کشف این رابطه میان فرزندان و پدران باشند. کشف این پیوندها چشم‌اندازهایی بسیار را فراروی محققانی خواهد گشود که به انجام مقایسه‌هایی ابتکاری بین ادیبان معاصر و ادبای قدیم همت کرده و در پی آنند که با شخصیت یک ملت و شخصیت سخن‌پردازان آن آشنا شوند و بدانند میزان گرایش یا دوری هر یک از آنان نسبت به سبکهای کهن، بویژه آنها که سترون و ایستا شده‌اند، تا چه پایه است.

شاید در نگاه اول تصور شود مرتب کردن مواد اولیه پژوهش کاری بیش از گردآوری مطالب و سپس تقسیم آنها در فصلهای پیاپی نیست. این درست است. اما هنگام عمل که می‌رسد دشواری کار هویدا می‌شود. در لابه‌لای موادی که پژوهشگر، بویژه وقتی که هنوز تازه کار است، گرد می‌آورد مطالبی فراوان یافت می‌شود که گمان می‌کند مربوط به بحث است، و چون تصمیم می‌گیرد همه را پی در پی بیاورد موضوع اصلی از هم می‌پاشد و متن پژوهش سرشار از مطالب فرعی بی‌حد و حصر می‌شود. از این رو شایسته است موضع خود و پژوهشش را نسبت به موادی که جمع می‌کند مشخص سازد. همه آنچه فراهم می‌کند شایسته گنجاندن در متن تحقیق نیست. مطالب مربوط به هر تحقیق باید چنان با یکدیگر پیوسته باشد که هر مطلب خود نشان دهد که در کجای زنجیره بحث باید بنشیند. گویی پژوهشگر در برابر قیاسی منطقی قرار گرفته که دو مقدمه و یک نتیجه دارد، و روشن است که جای هر یک از مطالب فراهم شده در مقدمه اول، مقدمه دوم، یا در نتیجه است. ولی اگر مطالب سیل‌وار و بی‌ربط یا با پیوندهای سست پشت سر هم بیاید پژوهش از هم خواهد گسیخت و چه بسا بنیاد آن از جایی که بر پژوهشگر نامعلوم باشد درهم ریزد.

تنها استخوانبندی بخشهای تحقیق نیست که باید به صورت قضایای منطقی مرتب باشد بلکه فصلها نیز باید مانند اجزاء قضیه‌ای منطقی چنان به هم پیوسته باشند که گویا سرتاسر پژوهش یک قضیه منطقی است که بخشهای گوناگون آن با ترتیبی منطقی و استوار درهم تنیده است؛ پس نه کلمات زاید در آن است، نه حاشیه رفتنهای بیجا، نه

عبارات بی‌فایده، و نه مبحثی که بدون پیوندی محکم با کل پژوهش، بیهوده در آن گنجانده شده باشد. پژوهش به معنای پرکردن صفحات سفید نیست، کاری است علمی. ما در کتابهای علمی، بویژه آنجا که به توضیح یک آزمایش می‌پردازند با هیچ مطلب خارج از موضوعی رو به رو نمی‌شویم، و مطالب مانند حلقه‌های یک زنجیر در پی هم می‌آیند بی‌آنکه سخنی پیش یا پس از جای واقعی خود بیاید، یا میان دو حلقه از زنجیر کلام چیزی بیاید که باعث سستی پیوند شود. در تحقیقات ادبی نیز باید چنین باشد. ارتباط منطقی میان فصلها با یکدیگر و میان مطالب هر فصل باید کامل باشد، هر فصل باید مجموعه‌ای باشد از دلایلی منطقی که در ساختار کل بنا سهیمند، و هر بخش قسمتی از ساختمان به حساب آید و هر جمله آجری محکم از این بنا باشد که ساختمان جز به وسیله آن کامل نشود. هر جزء باید متمم اجزاء قبل و بعد از خود باشد به طوری که فهمیدن مطالب پیشین و پسین جز با فهم آن ممکن نباشد و اگر عبارتی را حذف کنیم حس کنیم همه بنا متزلزل است؛ چه رسد به حذف یک بخش، که در آن صورت بنا از پایه فروخواهد ریخت. این کار مانند آن است که قسمتی از گزارش یک آزمایش علمی یا بند «ج» یا «د» از یک پژوهشنامه را حذف کنیم. در این صورت کل سخن نامفهوم می‌شود و دیگر اجزاء نیز معنای مورد نظر را نخواهند داد.

به این ترتیب باید در ذهن پژوهندگان تازه کار جا بگیرد که در کلام خود با روابط منطقی محکم سر و کار دارند. عبارات را نباید بی‌هدف نوشت و بدون محکم کردن پیوندشان با مطالب قبل و بعد بیهوده در کنار هم چید. در متنی تحقیقی، درست مانند گزارش یک آزمایش علمی، هر بند به دو بند قبل و بعد از خود پیوسته است و باید بدانیم همچنان که در یک گزارش علمی هیچ بند جداگانه‌ای یافت نمی‌شود و هر بند باقی‌مانده بند پیش از خود است و فهم آن جز با درک این ممکن نیست بندهای درونی پژوهشهای ادبی، یعنی هر فصل آن، نیز چنین است و پیوندی منطقی و استوار با فصل پیشین خود دارد. حتی باید این را به همه جملات یک متن پژوهشی تعمیم داد. هیچ جمله‌ای مستقل و بی‌ربط نیست. هر جمله پیرو جمله قبل و مکمل معنای آن است و مانند اندامی از تن کل پژوهش است که شکل آن را کامل می‌کند. همچنان که هر اندامی برای اینکه بهنجار باقی بماند هیچ کاهش و افزایشی را بر نمی‌تابد جمله‌ها و بندهای یک فصل نیز باید از فزونی و کاستی دور باشد، وگرنه متن پژوهش همچون پیکری ناهمگون

کژ و ناساز خواهد شد. مجسمه‌سازان به این نکات دقت می‌کنند و شایسته است که پژوهشگران مبتدی هم به آن توجه داشته باشند و همیشه احساس کنند در حال آفریدن یک تندیسند و باید اندامها و تنه‌ها کاملاً موزون و هماهنگ باشند بی‌آنکه اندامی جای اندامی دیگر را تنگ کند. باید نظمی نیرومند در سرتاسر آن بدقت مراعات شود.

خواننده گمان نکند که این کاری ساده است. بسیاری از متنهای تحقیقی ادبی فاقد این تسلسل منطقی محکمند. حتی گاه گمان می‌رود که توان این کار، موهبتی خداداد است که تنها شمار اندکی از آن برخوردارند. ولی این، موهبت نیست؛ اینکه پژوهشگر خود را هنگام تحقیق کنترل و اداره کند و تحقیقش را به صورت یک آزمایش دقیق علمی درآورد نتیجه رنج و کوشش است. چنین محقق، پس از گردآوری مواد اولیه، هرچه را دور و برش باشد به کاغذ نمی‌آورد. تنها چیزهایی را می‌نویسد که به تجربه‌های به هم پیوسته‌ای که پیوندی منطقی بر همه آنها حاکم باشد تبدیل شده و به صورت مقدمات و نتایج درآمده باشد، به گونه‌ای که متن پژوهش ادبی همچون رشته‌ای کشیده و بی‌گره و بدون پستی و بلندی شود. چنین پژوهشی اندیشه‌های استوار و واژه‌های زلال و روشن است، و پیداست که پژوهشگر تا توانسته برای آن کوشش کرده، سخنی اضافی نگفته و پرگویی نکرده است مگر آنجا که نیاز بوده، و می‌دانیم شرح و بسط‌های ضروری زیاده‌گویی نیست مگر اینکه بیش از اندازه باشد که نوعی یاوه‌سرایی خواهد شد. البته محقق نباید هر جا گمان کرد ممکن است در شرح و تفصیلهایش مطلب مفید یا نکته تازه‌ای باشد به نوعی زیاده‌گویی دست زند، زیرا این کار او را به پرحرفیهای زیانبخش خواهد کشاند.

پژوهشگر با قیاسهای منطقی رو به رو است و هیچ‌گاه نباید این را فراموش کند. و برای اینکه همواره از آن پیروی کند و دچار آشفتگی و بی‌نظمی نشود بهتر است ترتیب زمانی را مراعات کند. اگر در یکی از زمینه‌های شعری شاعری معین تحقیق می‌کند باید تا آنجا که ممکن است اشعار او را بر اساس تاریخ سرودن مرتب کند. مثلاً اگر ستایش، سوگ، یا سرزنش را در اشعار شاعری مورد تحقیق قرار می‌دهد زمانبندی به او کمک می‌کند که با چگونگی تحولات تدریجی شاعر و سیر دگرگونی اندیشه‌های او در آن زمینه خاص آشنا شود. حتی اگر موضوع پژوهش به شخصی مربوط نبوده و مثلاً توصیف طبیعت باشد باز این زمانبندی باعث می‌شود تحولات هنری شاعر بر پژوهشگر

آشکار شود و اگر دگرگونی و تغییری در سبک و شیوه‌های شاعر بوده است پژوهنده از آن آگاهی یابد. زندگی شاعر طبعاً تابعی از متغیر زمان است و حال که ترتیب زمانی در بررسی یک شاعر و اشعار وی باید رعایت شود بهتر است در هر موضوع مورد تحقیقی مراعات شود. به عنوان نمونه در بررسی غزل در نخستین دوره عباسی شایسته است پژوهنده به ترتیب و همگام با زمان پیش رود تا بتواند تحولاتی را که از نسلی تا نسلی یا حتی از شاعری تا شاعری دیگر پدید آمده بدقت بنگرد. همین را درباره نقد شعر کهن نیز باید تعمیم داد. اگر پژوهشگری با مسئله‌ای چون لفظ و معنی، یا استعاره، یا هر مسئله‌ای دیگر از شعر کهن رو به رو شود حتماً باید ترتیب زمانی را بدقت رعایت کند، و مثلاً از جاحظ، پس از او از قدامة، پس از او از ابن معتز، پس از او از ابن اثیر، پس از او از ابوهلال عسکری، و سپس از ابن رشیق بحث نکند. زیرا فقط همین کنار هم چیدن موضوعات تحقیق به این صورت آشفتگی از نظر تاریخی، نشان می‌دهد که هیچ پژوهش علمی درستی انجام نخواهد گرفت.

نخستین مبنا در مرتب کردن پژوهش «ترتیب زمانی» است، ولی گاه «مکان» نیز در جای خود زمینه تنظیم یک پژوهش می‌شود. نقش مکان در تنظیم پژوهش، در اندلس دوره ملوک طوایف - که چنان که گفتیم ۶۰ سال به درازا کشید - آشکار می‌شود. اندلس در آن روزگار به امیرنشینها و اندلسهایی بسیار تقسیم و هر امیرنشین سرزمینی مستقل شده بود. معمول این است که بررسی‌کنندگان شعر اندلس همه شعرهایی را که در تمام اندلس سروده شده در یک پژوهش گردمی‌آورند و جز ترتیب زمانی زندگی شاعران چیز دیگری مراعات نمی‌شود؛ در صورتی که می‌توان دسته‌بندی مکانی را نیز به آن افزود، زیرا شعر در بسیاری از شهرها، مانند قرطبه (= کردوبا)، اشبیلیه (= سویل)، بلنسیه (= والنسیا)، مرسیه (= مرسیا)، غرناطه (= گرانادا)، و طلیطله (= تولدو)، شکوفایی درخشانی یافت. آیا همه را باید یکسان دید یا در جریان پژوهش باید شهری که هر شاعر به آن منسوب است مورد توجه قرار گیرد و متن تحقیق به شهرهای زیادی تقسیم شود؟ این گرایش، خود، محقق نوکار را به مطلبی دیگر راه می‌نماید، یعنی وی می‌تواند هر شهر را پایه پژوهشی قرار دهد و مثلاً درباره «شعر قرطبه در روزگار ملوک طوایف» یا شعر اشبیلیه و یا دیگر شهرهای بزرگ اندلس در آن روزگار تحقیق کند و چندان در پژوهش خود دقیق شود که حاصل کارش بتواند مورد بهره‌برداری دیگر

تحقیقات ادبی شود بسیار بیشتر از آن هنگام که دایره موضوع فراخ می‌بود و او می‌خواست شعر را در همه آن شهرها تنها بر پایه ترتیب زمانی بررسی کند. در آن صورت بیم آن می‌رفت که در ضمن کار، بررسی انواع فعالیت‌های اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی فراموش شود و یا چنان کمرنگ مطرح شود که مبهم بماند. در حالی که اگر شعر را تنها در یک شهر بررسی کند نتیجه گیریهایش دقیقتر است، زیرا از آنجا که پژوهش وی مربوط به جامعه‌ای خاص است و نظریاتش به طور مستقیم برخاسته از بررسی آن جامعه و شناخت کامل شرایط سیاسی، اندیشگی، و اجتماعی آن است هنگام اظهار نظر دچار لغزش نمی‌شود و به راه گزافه گویی و تعمیم‌های ناروانی‌رود.

مقصود این است که آنچه در تنظیم اصل پژوهش مؤثر است ارتباط با مکان یا دوره‌ای خاص است. کسی که مثلاً به بررسی ادبیات سده ششم هجری در مصر می‌پردازد روشن است که خود را با اسناد علمی ناقص و پژوهشی آشفته درگیر می‌کند، زیرا باید افزون بر آگاهی از فعالیت‌های ادبی و آشنایی با نویسندگان و شاعران برجسته، شناختی کامل از حرکت‌های اندیشگی، سیاسی، اقتصادی، و اجتماعی دوره‌های گوناگون این سده داشته باشد و این، بویژه برای تازه کاران، ناممکن است. تنها این نیست، بلکه دستمایه‌ها و سند‌های علمی پژوهش نیز، به دلیل فراخی دامنه موضوع، دچار پراکندگی شدید خواهد بود و پژوهشگر همچون غریقی میان امواج ناآرام دست و پا خواهد زد. او درباره یکی از دورانهای این سده، مانند روزگار فاطمیان یا ایوبیان، رنج بسیار می‌برد و همه آگاهی‌های مربوط به آن را گرد می‌آورد که گاه ممکن است پیوندی دقیق با موضوع نداشته باشد. در صورتی که اگر تنها یک مقطع خاص، مانند دوره صلاح‌الدین، را برمی‌گزید و فقط شعر آن دوره را بررسی می‌کرد انبوهی فشرده از اطلاعات درباره ادبیات و بازتاب‌های مسائل سیاسی، اجتماعی، و اندیشگی بر آن را در برابر خود می‌یافت.

خطای بزرگی است که پژوهنده‌ای تازه کار گمان کند همه آگاهی‌های مربوط به یک موضوع، ارزش علمی یکسانی دارند و همه آنها را بدون جداسازی اطلاعات مهم و غیرمهم در بحث خود بگنجانند. اطلاعات گوناگون هم در سرشت خود با یکدیگر متفاوتند و هم در چگونگی پیوندشان با موضوع و دلالتشان بر معنای ویژه مورد نظر. از این رو لازم است پژوهنده به نوعی به گزینی و انتخاب دست زند. هرچه می‌خواند

شایسته یادداشت نیست. باید برگردد و وانهد، آنچه را شایسته نگارش است برگردد و آنچه را سزاوار حذف است وانهد. چه بسیار مطالبی که پژوهشگری، به معنای درست کلمه، می‌خواند ولی از آنجا که معلوماتی مهم به اصل بحث نمی‌افزاید آنها را در شمار کار خود نمی‌آورد، چه رسد به آنچه هیچ معنای قابل توجهی دربر ندارد. گزاف نیست اگر بگوییم بر کسی که درباره موضوعی ادبی دست به کار پژوهشی می‌شود واجب است تنها اطلاعاتی را در تحقیق خود بیاورد که دلالتی نیرومند بر یک اندیشه یا سبکی هنری داشته باشد و به بحث جان تازه ببخشد. اما اگر بخواهد هرچه را می‌خواند و می‌داند در متن پژوهش خود بگنجانند از سرشت پژوهشهای علمی، که هدفش یافتن چشم‌اندازهای تازه در میدان ادبیات است، خارج می‌شود. در این کند و کاوها معلومات گوناگون باید تبدیل به دلایلی برای اثبات نتایج نهایی تحقیق شود، و اگر مطلبی که در یک اثر تحقیقی آمده از زمره آن دلایل به شمار نیاید ارزش خود را از دست می‌دهد و به نظر می‌آید که نیازی «ضروری» به آن نبوده وجودش زاید است. از واژه «ضرورت» به این جهت استفاده کردیم که در ذهن پژوهندگان، بویژه مبتدیان، جایگیر شود که در پژوهشهای خود مطلبی را نیاورند و چیزی ننویسند مگر آن که ضرورت علمی - ادبی ایجاب کند. معلومات مختلف را بی‌جهت کنار یکدیگر نگذارند، بلکه تنها اطلاعاتی را گرد آورند که از نیازهای ضروری بحث باشد. پس باید بسیاری از آن مطالب را رها کنند، زیرا بیشتر به انبوه خزه‌هایی مانند است که راه را می‌گیرد و مانع از جریان آزاد آب می‌شود.

شاید خطرناک‌ترین چیزی که پژوهش را در معرض تباهی قرار می‌دهد این است که محقق، هر مطلب علمی را که ربطی به موضوع داشته باشد، بدون دسته‌بندی و انتخاب، در تحقیق خود بیاورد. این کار باعث خواهد شد پژوهش او به مجموعه‌ای از اطلاعات پیوسته و گسسته تبدیل شود به گونه‌ای که مطالب کاملاً پیوسته با موضوع اندک باشد و برخی نیز فقط پیوندی سست با آن داشته باشد. حتی به این ترتیب بسیاری از قسمتهای پژوهش دچار آشفتگی و به هم پاشیدگی خواهد شد. از این رو ضروری است که متن یک پژوهش ادبی به بخشها و فصلهایی تقسیم شود تا عنوانهای مشخص شود و هر عنوان محدوده‌ای ویژه داشته باشد و تحقیقی موشکافانه درباره‌اش انجام شود. این خود نیز به تنهایی بس نیست. پژوهشی که به چند بخش و فصل تقسیم شد باز در خطر این هست که تبدیل به سرفصلهایی شود که برای هر یک، مطلبی بدون حد و

مرز معین از اینجا و آنجا فراهم آید. شمار زیادی از متنهای پژوهشی به همین شیوه تهیه شده و بخشها و فصلهای آنها زمینه‌های باز و گسترده‌ای است برای انبوهی از اطلاعات که بسیاری از آنها قابل حذف است. پس فصلها نیز باید به قسمتهای کوچکتر تقسیم شود و هر قسمت از نظر محتوای علمی مستقل باشد تا محدوده‌اش معلوم، نشانه‌هایش آشکار، و خطوطش بخوبی روشن باشد. چنین کاری نه تنها برای تنظیم مطالب هر فصل سودمند است بلکه به حذف بسیاری از زواید و اضافاتی می‌انجامد که به متن پژوهش آسیب می‌زند. می‌بینیم کسانی که از این شیوه پیروی نمی‌کنند وقتی می‌خواهند در یک فصل، قسمتی را در پی قسمت دیگر بیاورند چون نمی‌توانند مطالب را به هم مرتبط کنند ناچار از افزودن عبارتهایی می‌شوند که همچون پلی دو ساحل جدا را به هم ربط می‌دهد. آنها همیشه حيله می‌کنند و مطالب جدا را، به وسیله عباراتی که به ظاهر پایان مطلب قبل و آغاز مطلب بعد به نظر می‌آید، به هم وصل می‌کنند؛ در صورتی که اگر هر فصل را به اجزای جدا از هم تقسیم و هر قسمت را با شماره‌ای مشخص می‌کردند دیگر هیچ نیازی به آن عبارتها نبود و می‌توانستند بطور مستقیم به بحث درباره هر یک از قسمتهای ارائه شده بپردازند بی آنکه لازم باشد از بهانه‌های ناچیز یا، به عبارت دقیقتر، از سست‌ترین پیوندها استفاده کنند و برای ربط دادن قسمتهای مختلف خود را به زحمت اندازند. چنین کاری در هنگام تنظیم متن یک پژوهش ادبی نه تنها خوب بلکه ضروری و حتمی است، چون به این وسیله هر فصل دارای بندهای مشخصی می‌شود که جداگانه مورد پژوهش و بررسی قرار می‌گیرد. هر بند یا قسمت ناگزیر باید عنوانی داشته باشد و به این ترتیب هر فصلی مثلاً پنج قسمت، یا بیشتر و یا کمتر، می‌شود که پژوهنده هر قسمت را جداگانه بحث می‌کند و چون سخنش در یک قسمت پایان یافت به قسمت بعد پرداخته موضوع بحث را طرح و خطوط آن را مشخص می‌کند.

موضوعهای فرعی فصل نباید فقط برای اینکه یک، دو، یا چند صفحه مطلب ذیل آن بنویسیم تبدیل به عنوان شود. عنوانها تابلوی راهنمایی نیستند، موضوعاتی هستند که می‌خواهیم مورد بررسی و کند و کاو قرار دهیم و حرف آخر را درباره آنها بنویسیم. یا به بیان دقیقتر، عناوین فرعی «قضیه»هایی هستند برآمده از قضیه‌ای بزرگتر که عنوان فصل باشد، و پژوهشگر باید به اثبات قضیه بزرگ و شاخه‌های منشعب از آن بپردازد. همچنان که در اقامه دعاوی واقعی نیاز به دادستان و وکیل مدافع هست تا هر

یک نظر خود و دلایل اتهام یا دفاعی را که گرد آورده است ارائه دهد، در قضیه‌های طرح شده در پژوهش ادبی نیز شخص پژوهنده هم مدّعی است و هم مدافع و باید هر دو وجه قضیه را مطرح و با کمال بی‌طرفی و در نهایت دقت و انصاف، موضعگیری کند. اینکه از واژه «قضیه» استفاده کردیم تنها به این جهت نبود که بگوییم قسمتهای یک فصل به منزله قضایایی است که باید به وسیله پژوهنده از سویی متهّم شود و از سوی دیگر مورد دفاع قرار گیرد، برای این نیز هست که متوجه باشیم کار پژوهنده سخن پردازی درباره موضوعات نیست بلکه وظیفه‌اش استدلال کردن است؛ و از این رو تمامی اجزای یک فصل مجموعه‌هایی از برهانها، استدلالها، و قیاسهای منطقی است. فصل و قسمتهای آن توده‌های معلومات بر هم انباشته نیست، احکامی است که برای هر یک از آنها شواهد و دلایل منطقی مستند آورده شده است. شگفت‌آور است که بیشتر پژوهشهایی علمی که می‌خوانیم فقط توده‌های فشرده معلومات است، توده‌ای کنار توده دیگر و بر هر کدام عنوانی. ولی هیچ پژوهش یا شبه پژوهشی در آن به چشم نمی‌خورد به این دلیل طبیعی که فصلها و اجزای هر فصل - اگر اجزایی باشد - به قضیه‌ها و مسئله‌هایی که درباره هر یک قیاس و استدلالی شده باشد تبدیل نشده است، فقط مطالبی از اینجا و آنجاست که در بسیاری از موارد رابطه‌ای در کار نیست نه میان قسمتهای فرعی یک فصل و نه میان فصلها با یکدیگر. بلکه حتی میان بندهای یک فصل یا یک قسمت، و گاه بین جمله‌های یک بند، نیز ربطی نیست، و می‌بینیم پژوهشگر، بدون هیچ ارتباطی، از عبارتی به عبارت دیگر می‌پرد. وقتی تمام متن پژوهش به صورت خندقها، گذرگاهها، و فاصله‌های بی‌شمار بین فصلها، قسمتهای فرعی، بندها، و عبارات هر فصل درآید چگونه می‌توان پیوندی در آن میانه یافت؟ در این هنگام رشته سخن را گم می‌کنیم و ارتباطی میان مطالب نمی‌یابیم، بلکه کل پژوهش را از دست رفته می‌بینیم. دیگر چیزی وجود ندارد که بتوانیم آن را به معنای دقیق و علمی کلمه، «پژوهش» بنامیم. چون نخستین کاری که یک پژوهش واقعی به آن توجه می‌کند، آن است که ضمن بحثی استوار و منطقی قضایا و مسائلی را طرح کند، شاهد پشت شاهد و دلایل محکم از پی دلایل محکم بیاورد.

شاید همه آنچه تا اینجا گفتیم نشان داده باشد که وجود ترتیب منطقی در هر

پژوهش ادبی ضرور است و چنان که در فصلها، قسمت‌ها، بندها، و عبارات آن لازم است در شمای کلی پژوهش، یا به عبارت دیگر در شیوه بررسی و در فصل‌بندی متن، نیز مطلوب است. یک پژوهش به اندازه‌ای که از نظر روش کلیش آسیب‌پذیر است از جنبه‌های دیگر نیست و اگر استخوانبندی بخشها و فصلهایش محکم نباشد خطری بزرگ بنیادش را تهدید می‌کند. گویا از این پس، همچون پیش از این، بارها و بارها تکرار کنیم که محدوده زمانی هر پژوهش باید مشخص باشد به گونه‌ای که به حد یکدیگر تجاوز نکنند. اما بسیاری از پژوهشگران نوکار عادت کرده‌اند که هرگاه تحقیقی می‌نویسند مقدمه یا پیش درآمدی بر آن یفزایند. این کاری معقول است تا وقتی که در بیست یا سی صفحه پایان بگیرد، ولی چون به صد یا دویست صفحه رسید از وظیفه اصلی دور می‌شود و خود تحقیقی می‌شود در دل تحقیقی دیگر. به عنوان نمونه فرض کنیم پژوهنده‌ای بخواهد درباره ادبیات مصر در دهه سوم قرن بیستم تحقیقی بنویسد. وی اگر درباره ادبیات پیش از دوره مورد نظر مقدمه‌ای فراهم آورد و در بیست صفحه خلاصه‌اش کند پذیرفتنی است. ولی چنانچه دامنه سخن را بگستراند و بخشی مستقل درباره ادبیات قرن بیستم تا پیش از دهه سوم بنویسد موضوعی را بر موضوعات تحقیق افزوده که متن پژوهش، آن را بر نمی‌تابد. او حتی عملاً ساختار بحث را به هم ریخته است زیرا مقدمه را به اندازه‌ای بزرگ کرده که به حریم اصل پژوهش دامن گسترانده است. این کار بی‌تردید بیرون رفتن از دایره و مرز پژوهش است، حتی ویران کردن حد و مرز بین تحقیقات است؛ چون هدف او فقط بررسی ادبیات دهه سوم قرن حاضر بوده، ولی اکنون، گویا کار خود را فراموش کرده رنجی را بر خود تحمیل می‌کند که کسی از او نخواسته است. وی کاری برای خود تراشیده که اضافه بر وظیفه اصلی اوست، بنابراین در دل خود می‌پذیرد که این کار از وظایف او نیست و باید مطالبش را از دیگران اقتباس کرده به آنان تکیه کند یا، دست کم، خواهد گفت باکی نیست که از دیگران هم کمک بگیرم. به این ترتیب این بخش افزوده خلاصه‌ای می‌شود از نظریات دیگران و درواقع هیچ سودی برای پژوهش ادبی دربر نخواهد داشت و تأثیرش در تحقیق، سست و بی‌اهمیت است. زیان دیگری که دارد این است که پژوهشگر به چیزهایی سرگرم می‌شود که اگر وقت و نیرویی را که برای آن صرف می‌کند در راه پژوهش اصلی خود، درباره دهه سوم این قرن، به کار می‌برد نتیجه بزرگی به دست

می‌آورد. همه اینها باز در صورتی است که تنها به ادبیات پیش از دهه سوم همین قرن پردازد، چه رسد به اینکه بخواند از دوره‌های گذشته آغاز کند و تا آخرین دهه‌های قرن نوزدهم پیش آید. وای بر ما اگر در پیشگفتارهای خود تنها به ادبیات اکتفا نکنند و دامن سخن را به اوضاع سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، و اقتصادی آن دهه‌ها نیز بکشاند که در آن صورت، به قول معروف، آش شله قلمکار خواهد شد. خواننده آن تحقیق خود را در می‌بیند، بلکه پژوهنده نیز خود را در فضایی مه‌آلود خواهد یافت، همه چیز در نظرش تار است و هیچ چیز را درست نمی‌تواند دید. گاه ممکن است مطالبی زیاد درباره ادبیات دهه سوم این قرن بنویسد ولی همه‌اش بی‌بنیاد خواهد بود. نمی‌گوییم پژوهش او کم حجم و ناچیز است، ممکن است بسیار هم دراز دامن باشد و صدها صفحه را پر کند اما در عین حال مطالبی مهم از نظرش دور خواهد ماند. مثلاً اگر درباره خطابه و سخنرانی مطلب می‌نویسد تنها به سخنرانی سیاسی توجه می‌کند و خطابه‌های قضایی را که منجر به مسائل سیاسی، مانند قتل سردار به سال ۱۹۲۴، شده‌اند، و خطابه‌هایی طولانی را که وکلای مدافع نامدار ایراد کرده‌اند از یاد می‌برد. همچنین سخنرانیهای شگفت‌آوری را مانند آنچه در مراسم گشایش بانک مصر ایراد شد، فراموش می‌کند. بلکه گاه حتی سخنرانان بزرگ سیاسی را نیز از قلم می‌اندازد. گاهی به مقاله‌نویسان دهه سوم می‌پردازد ولی فقط از درگیریه‌های ادبی میان طه حسین و مصطفی صادق الزّافعی یاد می‌کند و بساری از نویسندگان برجسته همچون عقّاد، هیکل، و مازنی را از یاد می‌برد. حتی بعضی اوقات «روزنامه‌نگاری» را بکلی فراموش می‌کند و هیچ از مجلات الهلال، السياسة الأسبوعية، و البلاغ الأسبوعي و نویسندگان آن یاد نمی‌آورد. ریشه همه این کاستیها همان مهی است که خود پیرامون خود پراکنده است، زیرا زمینه اصلی پژوهش خود را رها کرده و به محدوده‌هایی دیگر پانهاد که چندین محقق باید به آن پردازند نه یک تن. او با این کار رنجی بیش از توان بر خود بار کرده و باعث شده است پژوهشش نابسامان شود و مطالب آن همگی درهم ریزد.

اکنون از بحث مقدمات و تمهیدات بازمی‌گردیم و به اصل پژوهش و بخشها و فصلهای آن می‌پردازیم. لازم است بخشها و فصلها مکمل یکدیگر بوده هر یک پی‌آیند طبیعی دیگری باشد، به گونه‌ای که سرناسر پژوهش، کلی یکپارچه و تنی واحد

جلوه کند که اندامهایش به ترتیب در زایمانی طبیعی یکایک زاده می‌شود. بهترین کار برای ترسیم چهره پژوهش ادبی از این دیدگاه، مقایسه آن با کار شناخته شده ادبی دیگر، یعنی نمایشنامه نویسی، است. همچنان که یک نمایشنامه به چند پرده و چند صحنه تقسیم می‌شود پژوهش ادبی نیز به چند بخش و چند فصل تقسیم می‌شود، و همچنان که باید بر سر تا پای نمایشنامه وحدت عمل^۱ حاکم باشد پژوهش ادبی نیز باید از وحدت عمل پیروی کند و فصلهای گوناگون آن زنجیروار از پی هم بیاید، و مانند نمایشنامه باشد که از پیکره‌ای یکپارچه برخوردار است و صحنه‌ها در لابه‌لای آن آفریده می‌شود. و همان گونه که در نمایشنامه آمدن هر حادثه خارج از موضوع به پیکر داستان آسیب می‌رساند در پژوهش ادبی نیز آوردن مطالبی بیرون از زمینه ویژه پژوهش که فقط اندک تناسبی با موضوع دارند خطر ساز است. در پژوهشنامه و نمایشنامه از وجود پیوندهایی در هم تنیده و استوار میان اجزای سخن ناگزیریم، به طوری که مجالی برای حاشیه رفتن نماند و حتی هر جمله برخاسته از ضرورتی باشد و با معنای خاص خود به ترسیم چهره افراد یا حوادث داستان کمک کند. لازمه چنین بافت محکمی در قصه نمایش دست زدن مدام به انتخاب و به‌گزینی است: انتخاب موضوع، و به‌گزین کردن گفتار و رفتاری که آن را تفسیر کند و به وسیله آنها شخصیت‌های داستان در جریان وقایع، حوادث، و ماجراها بخوبی شناسانده شوند. پژوهش ادبی از این جهت دقیقترین شباهت را با نمایشنامه دارد. پژوهشگر موضوعش را برمی‌گزیند، همواره آنچه را می‌نویسد به دید انتقاد نگاه می‌کند، مدام در حال حک و اصلاح جمله‌ها و بهسازی مضمونهاست، و دقت و استحکام را همیشه در نظر دارد تا فرضیات خود را بیان کند و با کمک دلایل درست و برنده آنها را آشکارا در معرض داوری بگذارد. و چنان که نمایشنامه بر پایه محدودیت زمان، مکان، عمل، و اشخاص بنا می‌شود پژوهشهای ادبی نیز، برای پرهیز از آشفتگی، بر پایه محدودیت در پرداختن به موضوعات استوار است. در یک پژوهشنامه هر فصل، بلکه هر بند، حلقه‌ای است از یک زنجیرواره که قسمتهای

۱) وحدت عمل (unity of action) از وحدتهای سه‌گانه‌ای است که براساس نظریه سه وحدت، مراعات آن در نمایش ضروری است. وحدتهای سه‌گانه عبارتند از وحدت زمان، وحدت مکان، و وحدت عمل. «نظریه سه وحدت می‌گوید که تراژدی باید از وحدت زمان، مکان، و عمل پیروی کند.» (خسرو شهریاری، کتاب نمایش، دفتر اول، ص ۱۴۷)

گوناگونش بی هیچ افزوده بیجا و درازای بیمورد، استوار از پی هم می آید. در پژوهشهای ادبی و نمایشنامه‌های ارزشمند جای درازگویی نیست. جای آن در داستان است که نویسنده، هرگاه بخواهد، بنا به نیاز داستان از این شاخه به آن شاخه می‌رود، طول و تفصیل می‌دهد، و به درازا سخن می‌گوید. از همین رو داستان می‌تواند کتابی بزرگ و حتی دو یا چند جلد شود، ولی نمایشنامه به طور معمول از صد صفحه بیشتر نمی‌شود. زیرا گفتیم نمایشنامه بافتی است فشرده و کاری است سریع و شتابمند، و گسستگی، پراکندگی، و حاشیه رفتن به آن راه ندارد و نمی‌توان در لابه‌لای عبارتهای یک گفت و گو به چپ و راست منحرف شد. گویی نمایش فرصتی برای بیننده باقی نمی‌گذارد که نفسی تازه کند و جانی بگیرد، بلکه تا آخرین جمله را نگوید گریبانش را رها نمی‌کند. پژوهش ادبی نیز باید همین گونه باشد، نه از این شاخه به آن شاخه پرد و نه حشو و زواید داشته باشد، بلکه باید عبارت باشد از پیوندی علت و معلولی و استوار و اندیشه‌هایی پیاپی. متن پژوهش باید مانند داستان یک نمایشنامه باشد و انگیزه‌ها و انگیزه‌ها، و مقدمات و نتایج منطقی با پیوندی تنگاتنگ در کنار یکدیگر بیاید. با توجه به این نکته، اندکی روشن می‌شود که چرا بعضی از پژوهشهای ادبی بسیار طولانی ناموفقند. این نوع پژوهشها اغلب فاقد عوامل ربط و بافت منطقی محکم میان فصلها، قسمت‌ها، و حتی بندهای خود هستند. شاید به گراف نرفته باشیم اگر بگوییم هر پژوهش ادبی که بیش از پانصد صفحه متوسط چاپی باشد در دل خود آستن عوامل تباهی قطعی خود است، زیرا از ویژگیهای یک پژوهش ادبی که باید بر پایه به‌گزینی، تمرکز، پیوستگی، و نظم و ترتیب استوار باشد دور افتاده و انواع بی‌شماری از حاشیه‌رویهای گوناگون، کنار هم آوردن اطلاعات مهم و پیش پا افتاده، گونه‌هایی از زیاده‌نویسی و درازگویی، و شرح و تفصیلهای بی‌فایده به آن راه یافته و چنان تباهش می‌کند که دیگر اصلاح‌پذیر نخواهد بود.

هر پژوهش ادبی بر دو کار اساسی استوار است: یکی جست و جوی حقایق جزئی (استقراء)، و دیگر دریافت حقیقت کلی و گزارهٔ عام (استنباط). مقصود از استقراء و جست و جو، گردآوری اطلاعات مفید و غیرمفید نیست. همواره از انتخاب و گلچین کردن، کند و کاو دقیق، و آگاهی کامل از همهٔ مطالب مربوط به موضوع پژوهش و بندهای فرعی تحقیق ناگزیریم. از این راه است که می‌توان به حقیقت کلی دست یافت. از این رو بر پژوهشگر ادبی لازم است کار را با گردآوری متن‌ها و نمونه‌ها آغاز کند و سپس آنها را براساس موضوعات بحث خود دسته‌بندی کند.

مهم است که بدانیم پژوهشهای ادبی مانند پژوهشهای علوم طبیعی است، که با جزئیات، یا از جزئیات آغاز می‌شود و به کلیات می‌رسد، از پژوهش موارد خاص شروع شده به بررسی کلی پایان می‌پذیرد. پس پایهٔ آن بر موارد جزئی و نمونه‌های گوناگون است؛ به عکس دانشمندان علوم ریاضی که از حقایق کلی شروع کرده به حقایق جزئی می‌رسند، یا به عبارت دیگر از «عام» آغاز می‌کنند و از رهگذر آن به «خاص» دست می‌یابند. ریاضیدانان ابتدا با یک فرضیه شروع می‌کنند و سپس آن را با موارد جزئی تطبیق می‌دهند، که گاه آن حقیقت کلی و موارد جزئی آن در عالم خارج قابل لمس است و گاه نیست. به این ترتیب ریاضیات، برخلاف علوم طبیعی، به فرضیات و بحثهای ذهنی بسیاری منجر می‌شود. ولی علوم طبیعی بر واقعیت مادی قابل لمس متکی است و همیشه، پس از آنکه گروه‌ها و گونه‌های مختلف موجودات را طبقه‌بندی و صفات هر یک را تعریف کرد، به پژوهش دربارهٔ موارد جزئی می‌پردازد تا خاصیتی را

کشف کند یا به نظریه‌ای برخاسته از واقعیت راه یابد. از همین قرار است پژوهشهای ادبی. آنها نیز از موارد جزئی و نمونه‌های فردی آغاز می‌شود. مثلاً از یک قصیده شروع می‌شود و آن قصیده با قصاید دیگر از همان دوره مشخص مقایسه می‌شود تا مشترکات یا نشانه‌هایی خاص در میان آنها آشکار گردد. گاه کار تحقیق با بررسی درباره چند بیت از یک قصیده آغاز می‌شود تا به ویژگی یا خصوصیتی برجسته در آن پی ببریم. اما هرگز عکس این قضیه اتفاق نمی‌افتد. یعنی پژوهش ادبی هیچ‌گاه به صورت مجموعه‌ای از ویژگیها یا نشانه‌های کلی که براساس آنها به بررسی متون ادبی زمانی خاص پردازیم نیست. چنین کاری پژوهش ادبی عالمانه نیست زیرا مبتنی بر فرضیه است نه بر استقراء و کند و کاو در نمونه‌ها. بلکه استقراء را کاملاً نفی می‌کند.

اما استقراء با داشتن فرضیه منافاتی ندارد، فقط آن را تا هنگام گردآوری نمونه‌ها به تأخیر می‌اندازد. پژوهشگر ادبی پس از گردآوردن موارد جزئی به بررسی و یافتن ویژگیهای آنها می‌پردازد و در آن هنگام گاه خود فرضیه‌ای را عنوان می‌کند. اما برای شناخت میزان درستی آن به نمونه‌ها برمی‌گردد، و به این ترتیب، فرضیه از دایره «فرضیه محض» بیرون آمده به صورت «فرضیه مشروط» درمی‌آید که باید برای اثبات درستی یا نادرستی آن در لابه‌لای موارد جزئی جست و جو کرد. این کار برای اینکه به کشف ویژگی یا پدیده‌ای خاص بینجامد مستلزم دقت نظر و اشراف پژوهشگر بر مجموعه‌ای از موارد و نمونه‌هاست. پژوهشگر ادبی برای کشف این ویژگیها به عوامل و انگیزه‌های آن توجه می‌کند. به عبارت دیگر، هنگام کند و کاو و فهم و استخراج این ویژگیها از قانون علت و معلول بهره می‌جوید. پس همواره در حال ارائه دلایل و شواهد گوناگونی است که فرضیه مورد نظر او را تأیید می‌کند. نمونه‌ها و موارد جزئی مختلف باید فرضیه را مستند سازد. یعنی وی نخست ناگزیر است نمونه‌ها را گردآورد و برشمارد و نیز ناچار است صفت و ویژگی فرضی را از آن نمونه‌ها استخراج کند به طوری که قانون عمومی علت و معلول نیز آن را تأیید کند. در این صورت استنباطش درست و مستند به شواهد و دلایل کافی است.

استقراء، بحق، پایه پژوهش ادبی و مایه استواری آن است. فرض کنیم کسی به بررسی دوره‌ای، مانند دوره جاهلی، می‌پردازد در حالی که همه متنهای آن دوره یا، دست کم، اکثر آنها را نخوانده است، یا بخواهد به پژوهش درباره شاعری مشغول شود

ولی همه شعرهای وی را نخوانده باشد؛ پژوهش او بناگزی ناقص خواهد بود زیرا استقرارش ناقص است. برای درست بودن نظریاتش حتماً باید استقرائی فراگیر داشته باشد. چگونه ممکن است پژوهشگری ادبی تحقیقی درباره شاعری چون جریر، یا ابوتّمّام، یا بارودی، و یا شوقی بنویسد در حالی که همه سروده‌هایش را نخوانده باشد؟ برای اینکه بتواند به نظریاتی دقیق دست یابد واجب است که نه تنها همه اشعار شاعر مورد نظر را بخواند بلکه باید آنها را بررسی و طبقه‌بندی نیز بکند. مثالی که می‌زنیم مطلب را قدری روشن می‌کند. کسی که آثار ابوتّمّام را بخواند می‌بیند که در مدح ابن ابوداود مشاور مشهور خلیفه عباسی، معتصم، می‌گوید:

قد غَرَسْتُمْ غَرَسَ المودة الشَّحْه ساء فی قلب کلِّ قارٍ و بادی...

نهال دوستی و دشمنی را در دل هر روستائین و بیابانگرد کاشتید. با عَرّت شما دشمن و با فضل و بخششهای شما دوستند، و مهر و کین را در پی‌تان روان می‌کنند. کاش بزرگواری شگفتی را که یافته و زیور اصداد را در گرهِگاههای آن آویخته‌اید هرگز از دست مدهید.

به ممدوح خود می‌گوید شما تخم دوستی و دشمنی را در ساکنان روستاها و بیابانها پاشیده‌اید. و بعد در توضیح مقصود خود می‌گوید: آنان به خاطر اقتدار ریشه‌دارتان بر شما حسادت، بلکه کینه، می‌ورزند؛ و به خاطر بذل و بخششی که خود را به آن آراسته‌اید دوستان دارند و گویی شما را از مهر و کین خوراک می‌دهند. این تناقضی شگفت است. مردم هم دوستدار ابوداودند و هم از او اکراه دارند. او به این ترتیب محل تلاقی اصداد شده است، و ابوتّمّام دعا می‌کند که وی همواره لباس بزرگواری و شرف خود را به زیور این اصداد خیالی، آراسته دارد. این ابیات همچون بلندگویی نیرومند بیانگر برجسته‌ترین ویژگی هنری شعر ابوتّمّام است و نشان می‌دهد که وی اندیشه‌ها و تخیلات خود را در قالب اصداد متناقض، یا به قول خود او «نوافر الاصداد»، می‌ریزد. از دید او هر چیز و هر کس جامع اصداد است. این دیدگاه پدیده یا ویژگی منحصر به فرد ابوتّمّام در میان همه شاعران عرب است. چنین دیدگاهی مفاهیم و تصاویر شعری او را به گنجینه‌ای سترگ از اصداد متقابل بدل کرده و در همه سروده‌هایش پراکنده است. گاه، در شعر او، وقتی معشوقش از راه می‌رسد روز روشن تبدیل به شب تار می‌شود زیرا درخشش او بر روشنایی روز چیره است. گاه شتر هر چه را

در بیابان است، از گیاه و خاشاک تا طوفانها و بادهای داغ و سوزان، می‌چرد. گاه روز آفتابی بر پهنه باغهای پرشکوفه همچون شب ماهتاب است با رویاها و شعاعهای نقره‌ای‌اش. توصیف نویسنده سخن‌پرداز، ابن زیات، از تابلوی اضداد که بیشتر همانند رنگین‌کمانی دل‌انگیز است کاری است دشوار. این اضداد زیبا و درخشان در همه سروده‌های ابوتمام هست و همچون رنگ سبزی است که بهار بر همه درختان، ساقه‌ها، شاخه‌ها، برگها، و چمنها می‌گستراند. اگر پژوهنده ابوتمام اشعار او را بتمامی نخواند و ابیات قبلی او را به مطالعه نگیرد چه بسا این ویژگی، که برجسته‌ترین خصیصه شعر و اندیشه اوست، بر او پوشیده بماند و پنهان و ناشناخته رها شود.

چه بسا که یک استقراء و جست و جوی همه‌جانبه نظریه‌ای نادرست را که میان محققان شیوع یافته تغییر دهد. بهترین نمونه‌ای که مسئله را روشن خواهد کرد نظریه‌ای است که خاورشناسان، و به تبع آنان بسیاری از معاصران، درباره شعر صدر اسلام ابراز کرده‌اند. می‌گویند شعر آن روزگار همچنان در شکل جاهلی خود باقی ماند بجز برخی از آثار اندک شمار که حسان و دیگر هموطنانش در مدینه سرودند، و دیگر شاعران، همچون شعرای نجد و جز آن، نشخوارکنان مضامین موروثی جاهلی را تکرار می‌کردند. این نظریه خلاف جریان طبیعی امور است. عرب و شعرای آن از زندگی بت‌پرستانه مادی به زندگی معنوی اسلام درآمدند. قرآن کریم را با خشوع در برابر عظمت، جلال، رحمت، و محبت خداوند تلاوت کردند، به هر آنچه در آن بود، از قیامت و حساب و کیفر و پاداش آن دنیا ایمان آوردند و پارسایانه در انجام فرایض دینی پای فشردند، مسیر اخلاقی را دریافتند، آنچه را خداوند از گناهان پیدا و پنهان حرام کرده بودند دانستند، آگاه بودن و اشراف خداوند را بر هر خرد و کلانی فهمیدند، و بیم و هراسی بی‌اندازه آنان را فراگرفت که در روزی که به پیشگاه پروردگارشان خوانده می‌شوند به نعمت و پاداش یا به عذاب و کیفر او می‌رسند. با همه اینها گفته می‌شود شعور شاعران عرب با زندگی روحی نوپدیدی که در پرتو اسلام برای اعراب پیش آمده بود هیچ پیوندی نیافت. ولی می‌دانیم اعراب چنان شدند که جانشان را در راه دین حنیف خود می‌باختند، و به محض آنکه آن را در جزیره العرب گسترانند برای گسترش آن در دیگر نقاط زمین به راه افتادند، قرآن می‌خواندند و چون زنبوران عسل با هم زمزمه می‌کردند. باتوجه به همه اینها باز خاورشناسان و هم‌رأیانشان می‌گویند

شاعران مَحْضَر^۱ تأثیری آشکار از اسلام نپذیرفتند جز نمونه‌هایی اندک که سست و ضعیف در اشعار اهل مدینه به چشم می‌خورد. این نظریه بوضوح خلاف منطق است، زیرا منطقی نیست که بگوییم این تحول شگرف در روح اعراب پیدا شد اما هیچ بازتابی در شعر آنان نیافت. در صورتی که بازتاب این تحول همه جای جزیره العرب و همه شعرای آن را از بدوی و غیربدوی فراگرفت. این حقیقت تنها وقتی روشن می‌شود که ما کتابهای تاریخ، ادب، زندگینامه‌های ویژه اصحاب، مانند سیره ابن هشام، تاریخ طبری، اغانی، طبقات ابن سعد، الاستیعاب ابن عبدالبر، الإصابه ابن حجر، و اسدالغابه ابن اثیر را ورق بزنیم تا نادرست بودن این نظریه، که ناشی از کوتاهی در استقراء اشعار صحابه پیامبر و کند و کاو کافی نکردن در منابع بسیاری است که احتمال وجود چنین اشعاری در آنها می‌رود بخوبی بر ما روشن شود.

همان‌طور که برای نیفتادن به ورطه تعمیمهای ناروا و نظریات نادرست بر پژوهشگر لازم است استقرائی کامل در متنهای دوره مورد نظر انجام دهد استقراء همه جانبه در آثار شاعر نیز واجب است بویژه وقتی محقق می‌خواهد درباره روحیات و عقاید شاعر سخن را به عمق بکشانند. تحقیقهایی که درباره مُتَنَبِّی و ابوالعلاء نوشته‌اند این موضوع را از جهاتی روشن می‌کند. اما مُتَنَبِّی؛ معروف است که وی زندگیش را در تفاخر به عربیت و اخلاق و عادات عرب سپری کرد و آن را پرگرامی می‌داشت. از همین رو در آغاز زندگیش انقلابی برانگیخت، و در پی آن دچار بدبختی شد، به زندان افتاد، و پس از مدتی آزاد شد. ولی این حبس چیزی از باورش نسبت به ضرورت شوریدن بر ضدّ عجمیان نکاست؛ همانها که کلیدهای قدرت را در بغداد به دست داشتند و حکومتی بر اعراب روا می‌داشتند که سرتاسر ظلم و ستم بود و عدالتی را که زندگی مردم جز به آن سامان نمی‌گیرد به محاق می‌انداخت. سرنوشت او چنین بود که مدتی کوتاه از تحمّل عواقب این انقلابی که در اعماق جانش شعله‌ور بود بیاساید؛ تا آن هنگام که با سیف الدّوله حمدانی، امیر حلب، برخورد می‌کند و قهرمانیهای او را در جهاد با رومیان

(۱) محضرم به کسی گفته می‌شود که بخشی از عمر خود را در دوران جاهلی و بخشی را در روزگار اسلام گذرانده باشد.

شرقی می‌بیند. شرایط وادارش می‌کند که بارگاه و بهشت خود را رها کند و رو به دمشق آورد. یاران کافور اخشیدی، فرمانروای وقت مصر، او را می‌بینند و به او وعده می‌دهند که اگر به دربار کافور فرود آید ولایت یکی از ایالت‌های مصر در شام را به او واگذار خواهد کرد. منتبّی دستخوش آرزوی دیرین خود می‌شود که صاحب حکومتی عرب تبار شود، باشد که هسته‌ای شود برای بازگشت قدرت عرب. راهی مصر می‌شود و کافور را مدح می‌کند درحالی که آرزویش همچنان در دل بود. اهمیت استقراء اشعار منتبّی درباره کافور در همینجا ظاهر می‌شود. می‌بینیم برخی از پژوهشگران درباره این شاعر نابغه عرب می‌گویند شاعری جیره‌خوار کافور و بنده پول و برده قدرت او شد و برای سودهای زودگذر خود در حد کمترین مردم پایین آمد و کرامت انسانی خود را به بهای اندک چند درهم فروخت. اینها و همه این گونه نکوهشهای زشت از این شاعر برجسته عرب بدون استقراء کامل اشعار کافوری او ابراز شده است. وی در این شعرهای خود تصریح می‌کند که برای دارایی و زر و سیم کافور در بارگاه او فرود نیامده بلکه به خاطر وعده ولایتی است که یاران کافور به او داده‌اند و او گمان می‌کند که بتواند به وسیله آن بزرگی اعراب و عظمت عربیت را بازگرداند. وی در یکی از مدیحه‌های خود به این مطلب اشاره کرده است و می‌گوید:

وَمَا زَغَبْتِي فِي عَسَجِدِ اسْتَفِيدَهُ وَلَكِنَّهَا فِي مَفْخَرِ اسْتَجِدَهُ

آرزویم به چنگ آوردن زر نیست، در اندیشه تجدید حیات افتخاراتم.

پس او در پی طلا و جواهر نبوده فقط خواهان مفاخر است. به دنبال قدرت است نه ثروت، و می‌خواهد دولت را به جای عجم از آن عرب سازد. اما کافور وی را به آرزویش نمی‌رساند و او یک شب، خشمگین و هجوگویان از مصر بیرون آمده کافور را به تلخی هجو می‌کند، و به سوی کوفه و بغداد رومی آورد. ابن عمید بزرگترین کاتب آن روزگار، که اداره کننده کارهای رکن الدولة بویه‌ای و پسرش، عضدالدوله، در ایران بود، از او می‌خواهد که به دیدارش رود. می‌رود و آن دو را مدح می‌گوید. برخی از پژوهندگان می‌گویند منتبّی عربیت را در آن روز در پای آل بویه قربانی کرد. در صورتی که اگر امیدی در ابن عمید می‌دید او را می‌یافت و سپاهی کامل از او می‌خواست تا به آرزویش یعنی حکومت عربی موعود خود جامه عمل بپوشاند. می‌گوید:

إِنْ لَمْ تُغْنِنِي خَيْلَهُ وَبِلَاخَهُ فَمَتْنِي أَقْوَدُ إِلَى الْأَعَادِي عَسْكَرَا

اگر اسبها و اسلحه او مرا درنیابد کی به سوی دشمنان سپاه برانم؟

پس نه برای یافتن دارایی و زر و سیم بلکه برای فراهم آوردن سپاهی خونریز به دستگاه او و عضدالدوله آمده است. در قصیده هائیه اش برای عضدالدوله تصریح می کند که شایستگی آن را دارد که عضدالدوله ولایتی را به او ببخشد. منتبئی در لابه لای اشعاری که برای او و وزیرش سروده اشتیاق خود را به سرزمینهای عربی شام و عشق بی همتایش را به اعراب و زبان فصیحشان به نمایش می گذارد. بنابراین نسبتی ناروا به این شاعر بزرگ داده ایم اگر بگوییم با اقامت در مصر یا سرزمین پارس وظیفه اش را در برابر عربیت و در برابر وجدان خویش از یاد برده و از کف نهاده است.

چون منتبئی را رها می کنیم و به ابوالعلاء می رسیم بسیاری از پژوهشگران معاصر را می یابیم که، بدون استقراء همه جانبه در اشعار او، بر آنند که وی ملحد است و زندیق. برای آنها همین کافی است که ابیاتی از ابوالعلاء ببینند که از آنها گاه چنین استنباط می شود که وی از دین سرتافته است. به همین چند بیت بس می کنند و نگاهی به دیگر سروده های او نمی افکنند. در صورتی که شاید آن چند شعر را دشمنانش از زبان او جعل کرده اند، چنان که هموطنش ابن عدیم در رساله ای که آن را به ابوالعلاء اختصاص داده و در کتاب تعریف القدماء بآبی العلاء چاپ شده است، با اطمینان به این جعل اشاره می کند. بر این اساس، بر پژوهنده لازم است که، پیش از متهم کردن ابوالعلاء به کفر و خروج از دین، شعرهای او را بتمامی بجوید و استقراء کند تا به ورطه خطا نلغزد، بویژه اینکه مسئله مربوط به دین و اعتقاد اوست. تردید نداریم که اگر این قبیل پژوهشگران اندکی کندتر می رفتند و دیگر بار در شعرهای ابوالعلاء نگاه می کردند از ادعای خود برمی گشتند و یا، دست کم، از تندیش می کاستند و با قاطعیت بیانش نمی کردند. آنها چون دیده اند ابوالعلاء گاه از قدیم بودن ماده، زمان، افلاک و ستارگان سخن گفته پنداشته اند مقصود او قدمت ازلی است و گویا به خدای یکتای قدیم جاوید ایمان ندارد. و توجه نکرده اند که منظور او تنها قدمتی است که عکس حوادث و نو بودن است، نه قدمت نقیض حدوث و آفریده بودن. در این باره بصراحت گفته است:

وَلَيْسَ اعْتِقَادِي خُلُودَ النُّجُومِ وَلَا مَذْهَبِي قِدَمَ الْعَالَمِ

نه به جاودانگی ستارگان معتقدم و نه به قدیم بودن جهان.

پیدا است که وی تصریح می‌کند که به قدیم بودن عالم و همه آنچه در جهان هست، از زمان و مکان، ایمان ندارد چنان که به قدیم و جاودان بودن ستارگان و افلاک معتقد نیست. بنابراین همه اتهامهای اعتقادی خطرناکی که این پژوهشگران به او زده‌اند از وی زدوده می‌شود. دیگر اینکه برخی از پژوهشگران معتقدند ابوالعلاء ادیان را مورد حمله قرار می‌داده. در حالی که از بسیاری از شعرهای مورد استناد آنان می‌توان چنین فهمید که قصد او پیروان ادیان بوده‌اند نه خود ادیان. مقصود او دیندارانی هستند که از راه راست و درست بیرون رفته‌اند. این قبیل محققان گاه یک یا دو بیت را که شاید سندی بر درستی نظریه نادرستشان درباره ابوالعلاء باشد، از قبل و بعدش جدا کرده برمی‌گیرند و به آن استناد می‌کنند. برای اینکه مطلب از جهاتی روشن شود نمونه‌ای می‌آوریم. این پژوهشگران در اثبات هجوم او به ادیان این دو بیت را مثال می‌زنند:

أُمُورٌ تَسْتَخِفُّ بِهَا خُلُومٌ وَ مَا يَدْرِي الْفَتَى لِمَنِ الثُّبُورُ
کتاب محمد و کتاب موسی وَ انجیل ابنِ مریم وَ الزَّبُورُ

چیزهایی است که خردها آن را خوار می‌دارند و رادمرد نمی‌داند هلاکت از آن کیست. کتاب محمد [ص]، کتاب موسی، انجیل پسر مریم، و زبور.

و گمان می‌کنند بیت دوم تفسیر همان چیزهاست که در بیت نخست گفته است خردها خوارشان می‌دارند. ولی در حقیقت بیت دوم بخشی است مربوط به دنباله شعر که بعد می‌آید. می‌توان گفت بیت دوم نهادی است که گزاره‌اش در بیت بعد است که می‌گوید:

نَهَتْ أُمَّامًا فَمَا قَبِلَتْ وَ بَارِثٌ نَصِيحَتُهَا فَكُلُّ الْقَوْمِ بَوْرُ

مردمان را نهی کرده‌اند اما پذیرفته نشده و پندهاشان هدر رفته است، پس در هیچ قومی خیری نیست.

بیت دوم و سوم توضیح موارد استخفاف عقل است. به عبارت دقیق‌تر، رویگردانی مردم از اندرزها و راهنماییهای این کتب آسمانی که آنان را در معرض نابودی و هلاک قرار داده از نظر عقل خوار شمرده شده است. آنان پیامها و امر و نهی

پیامبران را نپذیرفتند و ابوالعلاء هلاکت و بدبختی ایشان را مسلم می‌شمارد. این، نه حمله به ادیان است نه تاختن به رسالت پیامبران، بلکه هجوم به منکران و معاندان گمراه پیغمبران است.

بعضی از پژوهشگران پنداشته‌اند که او از انجام فرایض دینی تن می‌زده و حتی منکر آن بوده است. ولی اگر به شعرهای او مراجعه می‌کردند شعری مانند این را می‌یافتند که می‌گوید:

و لا تُتْرَكَنَّ وَرَعًا فِي الْحَيَاةِ وَ اَذِّإِلَى رَبِّكَ الْمَفْتَرَضُ

در زندگی پرهیزگاری را از دست مگذار، و واجبات خود را در پیشگاه پروردگارت بگذار.

ابوالعلاء بارها تکرار می‌کند که عاجزترین اهل زمین کسی است که از انجام روزه و ادای زکات و نمازهای واجب پنجگانه ناتوان باشد. آرزو می‌کند که به حج رود، لباس حِلّ^۲ را فروگذارد و لباس احرام بپوشد و به زیارت منی و انجام دیگر مناسک و شعایر حج نایل شود. باز در سخنانشان آورده‌اند که او منکر روز رستاخیز و حساب بوده است. در حالی که «لِزُومِيَّاتِ» سرشار از ایمان ابوالعلاء است به اینکه دو فرشته حسنات (و سیئات) را می‌نویسند و نکیر و منکر خیلی زود در قبر به محاسبه کار او خواهند پرداخت و درباره آنچه پیش فرستاده از او پرسش خواهند کرد؛ و اینکه او به پیشگاه پروردگارش برده خواهد شد و پس از آن یا به دوزخ یا بهشت خواهد رسید. می‌گوید:

وَعَنْ يَمِينِي وَعَنْ شِمَالِي يَضْحَبُنِي حَافِظٌ وَقَعِيدٌ

در راست و چپ من دو فرشته مراقب (حافظ و قعید) همراه منند.

در جایی خطاب به شبهاگوید:

خَلَّصْنِي مِنْ ضَنْكِ مَا اَنَا فِيهِ وَ اَطْرَحْنِي، لِمَنْكَرٍ وَ نَكِيرٍ

از تنگنایی که در آنم نجاتم دهید و مرا به نکیر و منکر واگذارید.

(۲) لباس غیر احرام، لباسی که جز هنگام حج بپوشند.

وَهی الحیاءُ فِیْمَةً أَوْ فِیْتَةً ثُمَّ الْمَمَاتُ فَجَنَّةُ أُونَاَزَ

اینک زندگی است، که یا پاکدامنی است یا فتنه‌انگیزی، و آنک مرگ، که از آن پس بهشت است یا دوزخ.

معنای آنچه گذشت این است که پژوهنده ابوالعلاء و عقاید وی به خطا می‌رود اگر همه اشعار او را استقراء نکند و تنها به چند بیت، که چه بسا ساخته دشمنانش باشد، اکتفا ورزد یا چند بیت را بگیرد و اشعار دیگر را، که آن چند بیت را تصحیح و اتهام کفر و زندقه را از او می‌زداید، واگذارد.

استنباط همیشه با استقراء همراه است. بلکه استقراء تنها برای استنباط و دریافت ویژگیها و صفات انجام می‌شود. پژوهشگر ادبی موارد مختلف را استقراء کرده به ضبط می‌آورد و سپس به تحقیق درباره آنها می‌پردازد تا با بیان علتها، انگیزه‌ها، گرایشها، و هدفها به استنباط و درک ویژگیهای عام در همه آن موارد دست یابد. مبالغه نیست اگر بگوییم پژوهشگر همواره باید از استنباطی به استنباط دیگر بپردازد. او صفحات کاغذ را با عبارتهای نقل قول سیاه و پر نمی‌کند. بلکه باید پیایی نظریات و استنباطها را بیاورد. به عنوان نمونه به بررسی شعر دوران جاهلی می‌پردازیم. این شعر جانمایه تحلیلی عمیقی ندارد. چون شاعر جاهلی نیروی هنری خود را در دل احساسات و اشیاء نفوذ نمی‌داده است و همه حسها و اشیاء به همان شکل واقعی خود، و بدون اینکه شاعر تصرفی جوهری در آنها بکند، باقی می‌مانند. مضمونها نیز محدود و همچون اشیاء سخت، محسوس و دارای جسمیتی حل ناشدنی بوده‌اند، زیرا شاعران آن روزگار همواره با عقل ابتدایی و فطری زندگی می‌کرده‌اند. در مضامین شعر عصر جاهلی اصل «حرکت» فراگیر است، چون زندگی آنان سفری همیشگی بوده در جست و جوی باران و زمین سبز. در این شعر کوتاه گویی و تک و تایی تند و سریع میان خاطره‌ها نیز همه گیر است. هر بیتی خود معنایی دارد یکپارچه و مستقل، درست مانند بیت (= خانه)ها و خیمه‌های آنان در صحرا. مفاهیم از یکدیگر جدایند و شاعر با نردبان تدریجی منطق آشنا نیست. یک شعر ممکن است در بردارنده موضوعات گوناگونی باشد، که گاه پیوند آشکاری نیز با یکدیگر ندارند. پهنه یک قصیده همچون فلات گسترده‌ای که آنان خود در آن می‌زیسته‌اند، حاوی موضوعات و حسهای پراکنده و بی‌ربطی است که تنها پیوندشان این است که در

کنار هم بیان شده‌اند. مضامین شعر جاهلی بی‌گمان نیازمند پژوهشی جداگانه و همه‌جانبه است که در فهم و ارائه ویژگیها و نشانه‌های خاص آن تعمق کند. مثلاً به بیان ویژگیهای لفظی، ساختارهای موسیقایی، و دیگر محسنات معنوی و لفظی، بویژه جناس، که شاعران جاهلی به کار گرفته‌اند، پردازد. درباره همه اینها باید بتفصیل سخن گفت و هر یک را جداگانه بررسی کرد. در پژوهش درباره شاعران نیز قضیه از همین قرار است. مثلاً «زُهِیر» شاعر حقیقت، خوبی، و زیبایی است و شایسته است که این مفاهیم در شعر او بررسی شود. شهرت «نابغه» به دلیل دفاعهای زیبایی است که خود از سرشاری ملکات عقلی و طبع نازک متمدانه خود می‌کند که با زندگی در حیره و دستگاه غسانیان به دست آورده و بازتابش در مدیحه‌ها و همه مضامین دقیقی که پرداخته هویدا است. «عتره» به عشق پاکش معروف است؛ عشقی سوای عشق مادی جوانانی چون «طَرَفَه». عتره سوارکاری قهرمان و تیزپا بود، ولی چون سیاه و فرزند زنی از بردگان حبشی بود به او طعن می‌زدند و این، احساسِ فخر و مباهات را در او برانگیخت و چنان شد که او خود را بزرگمردی به تمام معنا حس می‌کرد، و همچنان که از عشق پاکش می‌سرود از صفات برجسته خود نیز شعر می‌گفت.

به عنوان نمونه‌ای دیگر، هنگام پژوهش در شعر اسلامی، از استنباط تأثیرات گوناگون اسلام بر شعر شاعران مُخَصَّرَم، و دریافت ویژگیهای شعر جوامع مختلف اسلامی، و پی بردن به انگیزه‌ها و عللی که در هر جامعه باعث پیدایش نوع یا انواع خاص شعری شد که آن جامعه به آن شهرت دارد ناگزیریم. نیز در چنین پژوهشی باید به دنبال یافتن عوامل مؤثر در کل شعر آن روزگار و تأثیرات آن باشیم و به ترسیم چهره‌های برجسته در هر زمینه شعری، مانند مدح، هجو، نقیضه‌سرایی،^۳ و سیاست پردازیم و ویژگیهای شعری هر یک را از لابه‌لای اشعارشان دریابیم؛ چه شاعران منفرد چون جریر، فرزدق، و اخطل، و چه گروهی از شعراء، مثلاً شاعران خوارج. بهتر است انگیزه حماسه‌سراییهای آنان نیز بیان شود، و معلوم شود که آنها همچون نیاکان جاهلی خود از سر اعتقاد به خونخواهی شعر حماسی نسروده‌اند بلکه با انگیزه سیاسی و دینی این کار را

۳) نقیضه: شعری که جواب واژگونه شعری دیگر است. نقاض جریر و فرزدق از آن گونه‌اند. (فرهنگ معین، المنجد)

کرده‌اند؛ این انگیزه و اعتقاد مرگ را برای آنان گوارا و زندگی را در چشم ایشان حقیر و خوار می‌کرد. تا آنجا که مرگ آرزوی هر خارجی شد. حتی می‌بینیم، برخلاف مرثیه‌سرایهای پیشینیان و نیز دیگر اطرافیان‌شان، بر کشتگان خود اشک نمی‌بارند. مرگ، اندوه نه که شادمانی است. زیرا با شهادت، به خدا نزدیک می‌شوند. این معنا در جان ایشان رسوخ کرده بود، و می‌دانستند که هرکس، بلکه هر چیز، ناگزیر خواهد مرد. حتی عمران بن حطان می‌گوید:

لَا يَنْجِزُ الْمَوْتَ شَيْءٌ دُونَ خَالِقِهِ وَالْمَوْتُ فَإِنْ إِذَا مَا نَالَهُ الْأَجَلَ

مرگ را جز آفریدگارش به عجز نشاند، مرگ نیز چون مهلتش سرآید فنا شود.

پس «كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ»^۴ (= هرکس روی زمین است از بین رفتنی است). حتی مرگ، خود نیز ناگزیر از مرگ و فناست. همچنان که در پژوهش عام شعرگروهی خاص از شاعران استنباطها یکی پس از دیگری بیان می‌شود در پژوهشهای موردی و توصیف چهره‌ای برجسته از میان شعرا نیز باید دریافتهایی پیاپی ارائه شود.

از اشعار شاعری چون جریر لطافت عاشقانه استنباط می‌شود و دلیل آن نیرومندی ایمان او به اسلام است که روحش را سبک ساخته و چندان پاک و فرزانه‌اش کرده که جانش روشن و نرم و لطیف شده است. دلیل دیگرش اندوه عمیق اوست، زیرا در خانواده‌ای فقیر و تنگدست پرورش یافته است و اندوه جان را صافی و روشن می‌سازد. این دو چشمه جوشان، ایمان و اندوه، در او سر به هم داده‌اند و روح او را برای غزلسرایهای لطیف عاشقانه و مهرجویی و شکوه و زاری و پناه بردن به معشوق آماده کرده‌اند.

به بررسی «عمر بن ابی ربیع» می‌پردازیم. در غزلهای او بازتابی از حس عشق دیده می‌شود. ولی او از جهان آشنای زبان عربی، یعنی جهان عاشقان، به دنیای نامأنوس معشوقان پا می‌گذارد. می‌گوید که زنان مزاحم اویند، و او به آنان ناز و دلال می‌فروشد و سر باز می‌زند و در حالی که دل ایشان از شدت اندوه و حسرت آب می‌شود او همچنان تن می‌زند و بر کرشمه می‌افزاید، و از زنان می‌خواهد اسم او را به زبان نیاورند.

۴) سورة الرحمن، آیه ۲۶.

در اشعار تابلو گونه شاعری طبیعت پرداز چون «ذوالرّمّه» پژوهش می‌کنیم. همه شعرهایش را می‌جویم تا دریابیم دریافت او از کل هستی چگونه بوده: حسی مطلق و رها از زمان و مکان، حسی ژرف که در آن همه چیز با هم نزدیک و همانند، بلکه یگانه، است؛ چندان که زمان از میان می‌رود و فاصله و مکان نیز.

پژوهشگر باید همه این موارد را در شعر این شاعران و همانندانشان در روزگار اسلامی به تحقیق نشیند به این امید که بسیاری از حقایق و نشانه‌ها و ویژگی‌هایی را که پژوهندگان پیشین روشن نکرده‌اند کشف کند.

پژوهش ادبی به همین شیوه پیش می‌رود، یعنی در آغاز استقراء و جست و جوی کامل متون و اِشراف همه جانبه به آنها، و در نهایت استنباط، دریافت، و استخراج ویژگی‌ها و صفات و نشانه‌ها از لابه‌لای متون، و توضیح علل پنهان و پوشیده. در هر استنباط ناچار باید متونی برای استخراج حقایق وجود داشته باشد. اگر استنباط با شواهدی از متن‌ها همراه نباشد نظریه نیست، فرضیه است؛ و برای پژوهش‌های ادبی هیچ چیز به اندازه فرضیه‌هایی که از متون برنخاسته و مورد تأیید آنها نباشد زیانبار نیست. باید در ذهن ما جایگیر شود که پژوهش‌های ادبی کاری به فرضیه‌پردازی ندارد. سر و کارش تنها با متون است و می‌خواهد از بررسی آنها به کشف خصایص و نشانه‌ها برسد. اگر شواهد و عبارات متون ما را به درستی فرضیه‌ای رهنمون نشود آن فرضیه ارزش خود را بتمامی از دست می‌دهد. از این رو در ارائه فرضیه‌ها رعایت احتیاط لازم است. مهم است که بدانیم وظیفه پژوهشگر ادبی ارائه فرضیه نیست، وظیفه‌اش بررسی متن‌ها و نمونه‌هاست و پی بردن به ویژگی‌ها و نشانه‌های ادبی، هر چند برخی از محققان کاردان و تیزهوش نیز بدون استناد به دلایل و شواهد کافی فرضیه‌ای ارائه می‌کنند و بعدها پژوهشگری می‌آید و آن فرضیه را با ارائه شواهد بسیار تأیید می‌کند. یکی از کسانی که به دلیل هوش سرشارش فرضیه‌هایی بسیار ارائه کرده طه حسین است. به دو نمونه اکتفا می‌کنیم: نمونه نخست اینکه فراوانی ساختار «حال» دستوری در نوشته‌های عبدالحمید کاتب، طه حسین را به این فرضیه رهنمون شده که عبدالحمید در این خصوص زیر تأثیر فرهنگ یونانی است زیرا شیوه استفاده او از «حال» همان شیوه یونانیان قدیم از آن است. اصل فرض، یعنی زیاد استفاده کردن عبدالحمید از «حال» درست است. ولی می‌بینیم استادش، سالم، نیز در به کار بردن حال زیاده‌روی می‌کرده، پسرش عبدالله نیز

چنین روشی داشته است، و در زبان عربی و قرآن کریم نیز «حال» به وفور یافت می‌شود. اما فرض دوم تردیدی است که طه حسین نسبت به اصل و نسب منتبّی، شاعر عرب زبان، ابراز کرده است. وی این فرض را در آغاز پژوهشی که دربارهٔ منتبّی نوشته آورده است. می‌گوید او در دیوان خود پدرش را نستوده، به او افتخار نکرده، برایش مرثیه نسروده، و در مرگش اظهار اندوه نکرده است و در شعرهایش از یاد آوردن نیای خود نیز طفره می‌رود. طه حسین دربارهٔ مادر منتبّی هم تردید کرده که عرب بوده است یا عجم. می‌گوید شک نیست که او عرب است اما نه به استناد نژادش بلکه به اعتبار جامعه‌ای که در آن می‌زیسته. و می‌گوید شاید عربی باشد از قحطان یا عدنان، شاید ایرانی باشد، شاید نبطی باشد و یا هر چیز دیگر. طه حسین پس از اینها همه می‌گوید قانع شده است که زادگاه منتبّی ناشناخته است.

در حالی که این فرضیه‌ها را دربارهٔ همهٔ شعرای پیش از او هم می‌توان گفت. مثلاً می‌توان اینها را به بُحُری هم نسبت داد، زیرا او هم در شعر خود از نیاکانش حرفی نزده است. بی‌گمان آنچه طه حسین را به این فرضیه‌ها و مانند آن رهنمون شده فقط هوش سرشار و استعداد حیرت‌انگیزش در رسیدن به نظریات نو بوده است. او توانست نسب منتبّی، این شاعر بزرگ زبان عربی را چنان در فضایی آکنده از تردید معرفی کند که پیش از او هیچ کس در گذشته و حال نتوانسته است.

در حالی که باید دانست منتبّی دشمنانی فراوان داشت و نوعی برتری جویی در او بود که بسیاری از شاعران و غیر شاعران را به دشمنی با او برمی‌انگیخت؛ و چنانچه اصل و نسبش مخدوش می‌بود دشمنانش آن را بهانهٔ طعن می‌ساختند و به زشت‌ترین شکل رسوایش می‌کردند، در صورتی که شعرهایش پر است از ایمان او به عرب بودن خود و انتسابش به عربیت و اینکه از کیانی عربی ریشه دارد. حتی وی بدون هیچ قید و شرط بزرگترین شاعری به شمار می‌آید که حس عربیت در جان‌ش ریشه داشته، و او خود همواره تا آخرین نفسهای زندگی آن را به زبان می‌آورده است.

شاید هیچ نقصی به اندازهٔ کم بودن استنباطها به پژوهشهای ادبی لطمه نزدند، زیرا خواننده خود را در برابر پژوهشگری حس می‌کند که در پژوهش خود عمیق نیست. چند نمونه می‌آوریم: نخستین نمونه ابوالعاهیه است. هر کس «زهدیات» و پندهای او را بخواند و به سخنانی که از ثواب و عقاب گفته توجه کند می‌پندارد که او اعتقاد اسلامی

درستی داشته و زهد را از منابع اسلامی گرفته است. وی به تردیدی که معاصران ابوالعتاهیه درباره زهد او ابراز داشته‌اند و به اتهامی که برای اقتباس اصل زهد از کیش مانوی به او زده‌اند توجه نمی‌کند مگر زمانی که به کتاب الحیوان جاحظ مراجعه کند و ببیند که می‌گوید یاران ابوالعتاهیه به دو جوهر خیر و شر ایمان داشته‌اند و معتقد بوده‌اند که در هر یک از حواس آدمی جوهری قائم به ذات از هر دو نوع وجود دارد. و بعد خود، عین نظریه را در شعر ابوالعتاهیه بخواند که گفته است:

الخَيْرُ وَالشَّرُّهُمَا أَزْوَاجٌ لِذَا نِتَاجٌ وَلِذَا نِتَاجٌ

خیر و شر جفتند، آن را حاصلی است و این را ثمری.

اینجاست که به درستی نظر قُدماء در اینکه روح و روان ابوالعتاهیه از سرچشمه‌های کیش مانوی سیراب شده است پی می‌برد. دومین نمونه رساله التَّوَابِعُ و الزَّوَاجِ از ابن شهید اندلسی است. این رساله سفرنامه‌ای است خیالی به جهان جن و شیاطین. وی با شیطانهای شاعر و نویسنده دیدار می‌کند و برای آنها از شعر و نثر خود می‌سراید و می‌خواند و آنان را به شگفتی وامی‌دارد. ایشان به استقبال شعر او شعر می‌سرایند ولی به پیشگامی او در میدان سخن معترفند. پژوهشگران روزگار ما اختلاف نظر دارند در اینکه ابن شهید اندلسی زیر تأثیر رسالة الغفران ابوالعلاء است یا ابوالعلاء از او تأثیر پذیرفته است. توجه نکرده‌اند که یکی از شیطانهایی که ابن شهید در سفرنامه‌اش با او دیدار می‌کند شیطان بدیع الزمان همدانی است که شماری از نثرهایش را برای او هم می‌خواند و او به پیروی از ابن شهید شعری می‌گوید. هر که مقامات بدیع الزمان همدانی را بخواند در آنجا مقامه‌ای شیطانی می‌یابد که در آن شیطانی با چند شاعر گفت و گو می‌کند. همدانی در آنجا اشاره می‌کند که شعرهایش را شیطانها به او الهام می‌کنند. بنابراین سزاوار است میان این دو کار همانند تطبیقی صورت گیرد نه میان رسالة الغفران ابوالعلاء و آن رساله، زیرا تنها وجه اشتراکشان این است که هر دو شرح سفری تخیلی به جهان غیبند. سومین نمونه شعر بوصیری است. پژوهندگان شعر بوصیری در مدایح نبوی او درنگ بسیار می‌کنند ولی به برجسته‌ترین نکته آن، یعنی تعبیر او از حقیقت محمد [ص]، توجه نمی‌کنند. شعر او نور محمدی را سرچشمه و مرکز حیات جهان و روح کل آفرینش ترسیم می‌کند. از دید بوصیری و کسانی چون او این نور ازلی است که

همچنان از زمان آدم به چهرهٔ پیامبران ظاهر شد تا آنکه در صورت پیامبر اسلام علیه السلام تجلی کرد. در این باره بوصیری در قصیده‌ای مشهور به نام «البردة» می‌گوید:

وَكَيْفَ تَدْعُو إِلَى الدُّنْيَا ضَرُورَةً مَّنْ لَّوْلَاهُ لَمْ تَخْرُجِ الدُّنْيَا مِنَ الْعَدَمِ
وَكُلَّ آيٍ أَتَى الرُّسُلَ الْكِرَامَ بِهَا فَإِنَّمَا أَتَّصَلْتُ مِنْ نُورِهِ بِهِم

چگونه ضرورت (حقیقت هستی)، که اگر او نمی‌بود دنیا از نیستی به هستی

در نمی‌آمد، (آدمی را) به دنیاگرایی می‌خواند؟

(ذاتی) که هر آیت که پیامبران گرامی آورده‌اند، پرتوی از نور او را بدیشان پیوسته

است.

این اعتقاد متصوِّفه است و بوصیری به آن ایمان آورده. روشن است که پژوهشگری که به تحقیق دربارهٔ بوصیری پرداخته اگر این مطلب را توضیح نداده باشد نشان ضعف استنباط اوست و دانسته می‌شود که از این رهگذر استنباطهایی بسیار از او فوت شده است.

شاید دقیق بودن تفسیر مهمترین خصیصه لازم برای یک پژوهش ادبی است. این ویژگی در حقیقت به چیره‌دستی پژوهشگر و میزان توان او در تبیین علل عام پدیده‌های ادبی باز می‌گردد. او مدام به بررسی علل و عوامل فرعی می‌پردازد تا در نهایت به عوامل کلی یک پدیده ادبی، که حقایق جزئی آن را نیز دربر می‌گیرد و تفسیری دقیق از پدیده به دست می‌دهد، برسد. گاه یک پدیده چنان پیچیده است که پژوهشگران یا درباره اصل آن یا در توضیح و تبیین عواملش اختلاف نظر بسیار پیدا می‌کنند، مانند اختلافی که در تبیین گسترش لهجه عام ادبی دوره جاهلی می‌بینیم؛ همان زبان فصیحی که امروز به آن سخن می‌گوییم. نولدکه^۱ بر آن است که این لهجه ترکیبی است از لهجه‌های حجاز، نجد، و نواحی فرات. این تفسیر و تبیین نیست و فقط مشخص کردن سرزمینهایی است که این لهجه در آنها رواج داشته است. گویدی^۲ می‌گوید این لهجه عیناً یکی از لهجه‌های نجد است که قبیله‌ای آن را برای خود انتخاب کرده بود. این توضیح مبهم است، چون قبیله مورد نظر را مشخص نمی‌کند. نالینو^۳ معتقد است که این، زبان قبایل معدّ است — که تا اندکی پیش از نیمه سده پنجم میلادی زیر بیرق امیران کِنده^۴ گرد آمده بودند — و زائیده یکی از لهجه‌های نجدی است. این تفسیر هم پیچیده است، چون معلوم نمی‌کند از کدام

1) Theodor Noldeke (1836-1931)

2) Ignazio Guidi (1844-1935)

3) Carlo Alfonso Nallino (1872-1938)

۴) کِنده، قبیله‌ای معروف از اعراب یمن. به حجاز و نجد کوچ کردند و بر برخی از قبایل آنجا سیطره یافتند. (المنجد)

لهجه نجدی پدید آمده است. فولرس^۵ پنداشته که این لهجه همه اعراب نجد و یمامه است و قریش به آن سخن نمی گفتند. گفته فولرس نه تنها یک تفسیر نیست که نظریه ای است بکلی نادرست، زیرا قرآن به زبان قریش نازل شد و زبانش با آن زبان عام کاملاً یکسان است. بلاشر^۶ خواسته برای آن زبان فصیح جاهلی نقشه ای جغرافیایی رسم کند که مرزهای آن از جنوب مکه تا خلیج عدن و از حوالی مدینه تا شمال حیره امتداد دارد. وی معتقد است که زبان فصیح برخاسته از شعر جاهلی و قرآن کریم، هر دو، است. این نیز تحلیل نیست، فقط گویندگان به این زبان در دوره جاهلی، مرزهای جغرافیایی، و متون آن را مشخص کرده است. پیداست که همه این تفسیرها متکی بر فرضیات است و دلایل و شواهد محکم ندارد. هدف این خاورشناسان از بیان فرضیه های یاد شده شکستن این باور گذشتگان ماست که زبان فصیح رایج در عصر جاهلیت زبان قریش بوده است. خاورشناسان خود پیش از همه بخوبی می دانند که گسترش و رواج یک لهجه از میان چند لهجه دیگر در میان گروه یا ملتی مستلزم همراه بودن آن لهجه با رهبری سیاسی، روحی، یا فرهنگی است که امکان چنان گسترشی را فراهم آورد و آن زبان بتواند زبان اندیشه و شعور جامعه ای بزرگ شود. ما نیز اگر در پی یافتن دلیل چیرگی لهجه یکی از قبایل نجد بر دیگر لهجه ها برآیم به همان مشکلی برخوردیم که این خاورشناسان با آن روبه رو شده اند. ولی اگر به جست و جوی همین علت در قریش برآیم عواملی گوناگون را که برای لهجه قریش امکان این برتری را فراهم آوردند خواهیم یافت. این قبیله در روزگار جاهلیت نفوذی روحی، اقتصادی، و سیاسی بر قبایل عرب داشت، زیرا نگاهبان پرستشگاه آنان، کعبه، بود و کاروانهای بازرگانش کالاها را نواحی اقیانوس هند را به منطقه دریای مدیترانه می برد و با متاع بسیار بازمی گشت، و سرزمینهای پیرامون جزیره العرب میان ایران و روم و حبشه تقسیم شده بود. از این رو اعراب به قریش پناه آوردند و هرگاه به حج کعبه می رفتند خراجی به قریش می پرداختند. به این ترتیب عوامل سیاسی، اقتصادی، و دینی دست به دست هم دادند تا مکه کانون توجه عرب و لهجه اش زبان همه آنان شد و ایشان نیایشهای مذهبی و اندیشه ها و افکار خود را در قالب آن زبان ریختند. اینک ادعای برتری لهجه قریش

5) Johann August Vullers (۱۸۸۰-۰۰۰)

6) Regis Blachere (1900-1973)

تردیدناپذیر است چون دلایل و شواهد قاطع تأییدش می‌کند. گویا تفسیر پدیده‌های شعری هیچ‌گاه آشفته‌تر از روزگار امویان نبوده است. پژوهشگران عرب و خاورشناسان از دیرباز بر این گمانند که شاعران این دوره به عناصر و ساختهای به ارث مانده از شعر جاهلی آویخته‌اند و خود در اشعارشان نوپردازی نکرده و تحولی نیافریده‌اند مگر در پیدایش شعر سیاسی، غزلهای عشق افلاطونی، و یا در گسترش شعر در نجد و بیابانهای حجاز، ولی از آن پس شعر همواره در همان شکلهای سنتی باقی ماند تا خداوند موالی^۷ را برای عرب رساند و آنها شعر عرب را دگرگون کردند و شیوه‌های تازه و متفاوت در آن آفریدند. گویا قوم عرب، هر چند تأثیرهای روحی، فرهنگی، و تمدنی مختلف بر آنان وارد آید، در نهاد خود از تحول گریزانند. در صورتی که این حالت با سرشت ملتها مخالف است و از همین رو به محض اینکه پرده‌هایی را که چنین نظریات نادرستی روی شعر آن عصر کشیده است کنار می‌زنیم انواع تغییر و تحولاتی را در آن می‌بینیم که شعر عصر اموی را به دنیای هنری مستقلی تبدیل کرده که در سایه‌اش عرب نه تنها به تمدن گرایید که غرق در نعمت شد. اینک عمر بن ابی ربیع است که شیوه‌ای نو از غزل را پدید می‌آورد و در آن، چنان که گفتیم، عشق زن حجازی عاشق را به تصویر می‌کشد؛ و اکنون این ولید بن یزید است که، پیش از ابونواس و دیگر شاعران عباسی چون او، فنّ خمریه‌سرایی را ابداع می‌کند؛ و مدیحه‌سرایان می‌خواهند ایده‌آلیسم دینی روحی را در اشعار خود بیان کنند و این امر عمیقاً در برخی از آنان نفوذ می‌کند، و از این رو در پارسایی و ریاضت شدید و روی گرداندن از متاع زندگی فانی به نظم می‌پردازند. در همان حال ذوالرّمّه دستمایه‌ای از این معنویت برمی‌گیرد که به نیروی آن می‌تواند هستی و عناصر آن را، همانطور که پیشتر گفتیم، یکپارچه حس کند. چنان که عوامل مؤثر روحی و تمدن مادی اثری عمیق بر شاعران می‌گذارد عوامل اندیشگی نیز چنین می‌کنند. شاعری چون کُمیت که شیعه زیدی

(۷) جمع مَوَلی، بردگان آزاد شده مسلمان غیرعرب. «مسلمانان غیرعرب که در جنگ با مسلمین شرکت نکرده و اسیر نشده بودند به طور کلی «موالی» عرب به شمار می‌آمدند. زیرا اعراب به سبب آنکه بلاد آنها را با جنگ فتح کرده بودند آنان را بندگان آزاد شده خویش می‌شمردند.» (حمدالله شارق و دیگران، سیری در تاریخ فرهنگ ایران، ص ۱۳۷). نیز — محمد تقی بهار، سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۱۴۹.

است، برخلاف آنچه محققان عادت کرده‌اند درباره‌اش بگویند، تنها در قالب شعر سیاسی شیعی نمی‌سراید، بلکه شعرش را به نخستین دفاع در تاریخ عقیده شیعه زیدی تبدیل می‌کند. او در مدح این یا آن امام زیدی قصیده‌سرایی نمی‌کند، درباره اصل امامت زیدی و شرایط آن شعر می‌سراید، از آن سخن می‌گوید، و همچنان که حسن بصری درباره قدر و دیگر مسائل علم کلام با همعصرانش مجادله می‌کرد او نیز از عقیده زیدیه بحث می‌کند. و باز همچون او به ارائه و تنظیم دلیل و برهان تکیه می‌کند، چندان که گویی ما در برابر مقاله‌ای عقیدتی قرار داریم نه شعر و قصیده. لغت‌شناسان هرگاه برای دانشجویان خود از اشعاری که واژه‌های غریب و نامأنوس دارد بحث کنند بی‌درنگ شاعری را خواهند یافت که در ارجوزه‌های خود چندان که توانسته انبوهی از واژه‌های گمنام و ناشناس را گنجانده است: رُوْبَةُ بن عَجَّاج. وی ارجوزه‌هایش را به چیزی شبیه متون لغوی برای آموزش مبتدیان تبدیل کرده است. بدین ترتیب او نخستین کسی است که زمینه پدید آمدن «شعر تعلیمی» عصر عباسی را فراهم کرد.

حتی هنر نیز زیر تأثیر عوامل اجتماعی و اندیشگی متحول می‌شود. جریر و فرزدق در این زمینه هنر تازه نقیضه‌سرایی^۸ را می‌آفرینند. مقدمات پدید آمدن این شیوه در روزگار جاهلی و صدر اسلام فراهم شده بود ولی در میان شاعران تمیمی به مناظره‌ای گسترده دامن تحول یافت. در این مناظره‌ها جریر نه تنها از قبیله‌اش تمیم بلکه حتی از قیس نیز که ضد تمیم بود دفاع می‌کند. فرزدق نیز به مقابله او برمی‌خیزد. این دو تن، هر دو، از مناظراتی که علما در مساجد و مجالس خود داشتند بهره می‌گیرند و نزدیک به چهل سال همچنان این مناظره بزرگ را اداره می‌کنند؛ مناظره‌ای که، برخلاف هجو قدیم، هدفش برانگیختن قبایل و افروختن آتش جنگ میان آنان نیست، بلکه منظور آن از بین بردن فاصله‌ای و حشتناک است که در میان اعراب مسکن گزیده در بصره وجود دارد. آنان برای دیدن شاعران و برای بازی و تفریح و کف زدن و هورا کشیدن، در سوق مرید^۹ کنار هم گرد می‌آمدند. اینها همه تغییر و تحولاتی است فراوان و گسترده در شعر

(۸) — کتاب حاضر، ص ۴۷، پابرج شماره ۳.

(۹) مرید انجمنی بود که در سمت صحرائشینه‌های بصره تشکیل می‌شد و جایگزین «اسواق» جاهلیت بود و در آن از شعر و مفاخر قومی سخن به میان می‌آمد. (علیرضا ذکاوتی قراگزلو، زندگی و آثار جاحظ، ص ۱۹)

عربی عصر امویان. جز اینها شکل‌های همانند و فراوان دیگری هم وجود دارد؛ مانند آنجا که شعر شکوه از زندانها پدید می‌آید؛ یا مویه‌سرایی بر وطن قدیم، یعنی بادیه؛ یا آنجا که شاعران فساد اعضای حکومت و ظلم و بیدادی را که آنان بر مردم روا می‌دارند به تصویر می‌کشند. با استفاده از همه اینها می‌توان شعر عصر اموی را به گونه‌ای نو طرح کرد که پژوهشهای علمی سودمندی درباره‌اش به جریان افتد.

موضوع بکری دیگر در شعر این دوره وجود دارد که در انتظار پژوهنده‌ای است تا آن را به قلم تحقیق درآورد، یعنی «تعهد» در شعر اموی، که موضوعی است پرمایه، زیرا پژوهشگر را به نوشتن درباره نظریات متعارض سیاسی، مانند نظریه قریش و حجاز، نظریه خوارج، و نظریه شیعه، و سپس نظریات انقلابیون مختلف وقت، وادار می‌کند. وی به تحقیق درباره شعر متعهد، که تصویرگر این دسته‌ها و گروه‌ها و نظریات آنهاست، می‌پردازد و آن را همراه با عدل و انصافی که نظریات درست را تأیید کند و آنها را با دلایل نیرومند مستند سازد، می‌نگارد. از برجسته‌ترین شاعران متعهد - مانند «قطری بن الفجاءة» خارجی، «عبدالله بن خُر»، و «کُمیت» شیعی، و «أعشى همدان» انقلابی، که در راه دفاع از آراء و اندیشه‌های خود زیستند و جان باختند - سخن می‌گوید. از کسانی یاد می‌کند که به نظریه‌ای خاص پایبند بوده و بعدی اعتقاد شده‌اند؛ مانند «ابن قیس الرقیات» زبیری، «طرمّاح» خارجی، و «کثیر» شیعی. باکی نیست اگر از شاعران غیرمتعهد، همچون غزلسرایان، مدیحه‌سرایان، هجوگویان، و سرایندگان «لهویات» و «هزلیات»، نیز سخن به میان آورد. موضوع پژوهش به این ترتیب تکامل می‌یابد. کسی که به بررسی شعر در دوره اول حکومت عباسیان پردازد با پدیده پربار آمیزش عناصر تقلیدی و ابتکاری (سنتی و نو) روبه‌رو می‌شود، و نیز مضامین باریک فراوانی را خواهد دید که جامعه معتزله به وسیله آن، شعر و شاعران را نیرو بخشیدند زیرا که نام‌آورترین شعرای آن دوره شاگردان مکتب اعتزال بوده‌اند به پیشاهنگی بشّار، ابونواس، و ابوتّمّام. نزد نخستین فرد این سه تن مسئله «جبر و اختیار» را می‌بینیم که همیشه درباره آن میان معتزله و دیگر اصحاب علم کلام بحث بوده است. نزد دومین، نظریه «تولد» و نظریه «جزء لا یتجزّأ» دیده می‌شود - او مدتی دراز در این موضوع با نظام و دیگر اعتزالیون مجادله داشته است. و نزد سومین تن، ابوتّمّام، اصطلاحات خاص معتزله به فراوانی یافت می‌شود. ابوتّمّام از رهگذر دانش کلامی خود به قانون «نوافر الأضداد» رسید، که پیشتر

به آن اشاره شد^{۱۰} و او در بیان عواطف و مضامین مورد نظر خود بسیار از آن سود جسته است. همهٔ اینها نشان می‌دهد که اندیشهٔ روزگار عباسیان نه تنها در مباحث اعتزال و علم کلام بلکه در زمینه شعر و شاعران نیز مدیون معتزله است. هر که در شعوبیگری عصر عباسیان پژوهش کند ملاحظه خواهد کرد که هیچ‌جا شعوبیگری بدون زندقه یافت نمی‌شود. زندقه هیمهٔ نیرومندی بود که آتش شعوبیگری و تعصب کینه‌مندانه بر ضد عرب را دامن زد. از همین رو کسانی چون خُریمی و همانندان او که خواستار برابری میان اعراب و موالی بودند شعوبی خوانده نشدند، زیرا اساس دعوتشان از روح اسلام مایه می‌گرفت. خطای بزرگی که دربارهٔ این دوره شده مطلبی است که خاورشناسان، و پیرو آنان بسیاری دیگر، پراکنده‌اند؛ و آن اینکه مسلمانان اهل زهد و تصوف در آن روزگار، افرادی بی‌مسئولیت بوده و وظایف ملی و میهنی خود را انجام نمی‌داده‌اند. مستشرقان گمان کرده‌اند که اینان نیز چون راهبان مسیحی آنانند. در صورتی که این تفسیر نادرست است. پارسایان مسلمان خود را از زندگی جدا نکرده بودند و چون زنده به گوران نمی‌زیستند، بلکه همیشه به کار بازرگانی و حرفه‌های بسیار دیگر اشتغال داشته‌اند و همواره به ندای میهن خود پاسخ داده و در پیشاپیش صفوف جنگ بوده‌اند. شاهد این مدعا شعرهایی است که عبدالله بن مبارک برای یکی از پارسایان مکه فرستاده و در آن جهاد خود را با دشمنان خدا به مراتب بالاتر از پارسایش دانسته و حتی عبادت را گونه‌ای بازی خوانده است. اهل تصوف در طول تاریخ اسلام در مسئولیتهای جنگی شرکت داشته‌اند، تا آنجا که «زاویه»^{۱۱} اهای آنان «أربطه» - جمع رُباط به معنای سنگر جنگ - خوانده می‌شد برای اشاره به اینکه زاویه‌ها جای گرد آمدن نیرو برای جنگیدن با دشمنان است.

به همین ترتیب دوره‌های ادبی به پژوهشهایی نو و همه‌جانبه نیاز دارد، و اگر پژوهندگان خود را به اندکی ژرف‌نگری وادارند تفسیرهایی دقیق از حرکتهای ادبی و زندگی عربی پدید خواهد آمد. شاید هیچ دوره‌ای همچون دوره‌های متأخر، و بویژه روزگار ایوبیان و ممالیک، مورد ستم واقع نشده باشد. بارها و بارها گفته شده است که شاعران این دوره‌ها دچار جمود شدند و آثارشان نیز به جمود گرایید و چشمه‌های شعر

۱۰ — کتاب حاضر، ص ۳۹. ۱۱ — خلوتخانه سالکان و پارسایان در خانقاهها.

خشکید، و آنها با ریزه‌خواری و پیرویِ بشدت بی‌رویه از دستاوردهای گذشته زندگی می‌کردند. ولی اینها ستمی است در حق شعرای روزگار ایوبیان و ممالیک، و عاملش تحلیلی اشتباه‌آمیز از غیرت و حمیت شعرای آن دوره‌هاست. پژوهشگران پنداشته‌اند که این تعصب پی‌آیند ایستایی و فسرده‌گی اندیشه است. اما چگونه می‌توان این رکود و جمود را به عصری نسبت داد که در همان زمان، توان جنگی ما به ما بازگشت و صلیبیان و مغولان را جسرت نابود کردیم. حقیقت این است که نه رکودی در کار بوده، نه سکونی، و نه فروماندن ذهنی؛ آنچه بوده تعصب نیرومندی بوده است برای پاسداری از شخصیت عرب در برابر دشمنان مهاجم در حمله صلیب و قوم تاتار، تا مبادا کیان عرب ناتوان یا نابود گردد، یا دچار ضعفی شود که می‌توانست بر نیروهای دشمن کوب ما اثر منفی گذارد.

همچنان که در بررسی پدیده‌های ادبی دوره‌های گوناگون نیاز به «دقت در تفسیر» داریم، در تفسیر شیوه‌های فنی نیز به آن نیازمندیم. به عنوان مثال شیوه‌ای چون تصنع و تکلف سخت که از سده چهارم هجری بر شعر عربی سایه افکند نیازمند آن است که به تکلف و تصنعی مشابه در زندگی عرب و تمدن اسلام مستند شود. از نمونه‌های آن وزیری است به نام مَهْلَبی بغدادی^{۱۲} که یک نوع غذا را با قاشقهای گوناگون می‌خورد. و نشان می‌داد که وسایل طبیعی برای انجام کار کافی نیستند و، بناچار، ابزار باید متعدد و پیچیده باشد و تصنع و هنرنمایی به شکلهای گوناگون در آن وارد شود. این روحیه به ادبیات نیز کشیده شد. نویسندگانی برجسته چون بدیع الزمان همدانی، در این جو سنگین از بار دشوارگرایی، تصمیم می‌گیرد پختگی ادبی خود را با نوشتن رساله‌ای نشان دهد که از پایان به آغاز درست همان گونه خوانده می‌شود که از آغاز به پایان؛ یا رساله‌ای که همه سطرهایش با میم آغاز و به جیم ختم می‌شود؛ یا رساله‌ای که الف و لام ندارد یا حروف بی‌نقطه در آن نیست. بسیاری از شاعران قصیده‌هایی پرداختند بدون حرف نقطه‌دار یا بدون حرف بی‌نقطه، یا بدون همزه، یا بدون حروفی که هنگام تلفظشان لبها به هم بچسبد. شماری از شعرا در پیچیده‌تر کردن جناس و دیگر صنایع بدیعی موروثنی

۱۲) حسن بن محمد بن علی مهلبی. (خیرالدین زرکلی، الأعلام)

پیش رفتند. گروهی به ساختارهای نامأنوس دستوری و ترکیبهای ناآشنای لغوی یا اصطلاحات غریب تشیع، تصوّف، و فلسفه روی آوردند. ابوالعلاء در «لزومیّات» خود تصنع را به اوج رسانده است، وی این دیوان سبّ را سراسر با حروف نقطه‌دار نوشته و خود را ملزم کرده که هر حرف را به صورتهای ساکن، مفتوح، مکسور، و مضموم بیاورد. در حالی که شاعران پیش از او خود را به التزام حرف «رَوّی» یا یک حرف که همه ایات قصیده‌ها و قطعه‌های خود را به آن پایان دهند مقید می‌کردند ابوالعلاء خود را به التزام دو رَوّی یا دو حرف در پایان قصاید و قطعاتش وادار ساخت. بازگویا می‌پنداشته کار نظم این دیوان هنوز ساده است، از این رو فراوان آوردن واژه‌های ناشناخته و رعایت جناسهای دشوار بسیار را التزام کرده وجود بسیاری چیزها را میان نخستین و آخرین واژه در هر بیت شرط می‌کند. اینها همه برای هر چه تنگتر کردن راهایی است که می‌خواسته در «لزومیّات» خود آن را پیماید. او به این اجبارهای فراگیر که در همه جای لزومیّات در جریان است بس نمی‌کند و در جای جای آن التزامهای جنبی دیگری را، با بهره‌گیری از اصطلاحات علوم و فنون عربی و دینی، می‌افزاید. به این ترتیب اصطلاحات نحوی، عروضی، و دینی در آن موج می‌زند. در همان روزگار و پس از آن شمار زیادی از شاعران به پیروی از ابوالعلاء برآمده در شعرهای خود همان راههای تنگ را رفتند که او رفت، و شعرشان به تصنع محض تبدیل شد و حتی برخی از منظومه‌ها به صورت تمرینهای بغرنج هندسی درآمد.

همچون پژوهش در شیوه‌های فنی و دوره‌های ادبی، پژوهش در تاریخ علم بلاغت و نحو و مکاتب گوناگون آن که به مرور زمان پدید آمده است، نیز به تفسیر دقیق نیازمند است. هر که به تاریخ علم بلاغت مراجعه کند این نظر قدما را در آن خواهد یافت که: اصول بلاغت در زبان عربی را متکلمان سده‌های دوم و سوم هجری پی ریختند. شاید اصل چنین نظری به این واقعیت بازگردد که متکلمان، خود را موظف کرده بودند به جوانان بیاموزند که چگونه حریفان خود را در بحث مجاب کنند و چگونه سخن گویند که ذهن شنوندگانشان را بفریند. از این رو اهل کلام وادار شده بودند به دو موضوع اصلی پردازند: «چه بگوییم؟» و «چگونه بگوییم؟» چنان که کتاب البیان و التبیین جاحظ با آوردن نگرشهای او و متکلمانی چون بشر بن معتمر و عتّابی نشان‌دهنده این امر است. چیزی نمی‌گذرد که کتاب البدیع اثر ابن معتمر، در سده سوم هجری پدید

می آید و برای نخستین بار فنون علم بدیع یکجا نمایانده می شود. ابن معترّ قریحه‌ای غیرتمند را به نمایش می‌گذارد و آشکارا و بی‌نیرنگ تعصبش را نسبت به اعراب نشان می‌دهد و اعلام می‌کند که تازه کاران، فنون بدیع را از خود اختراع نکرده‌اند و همه سهمی که از آن دارند به کار بردن فراوانِ فنونی است که اعراب بدون شک پیشگامان آنند. به نظر می‌آید که این گرایش ابن معترّ پاسخی است به گرایشی که می‌خواست ملاک بلاغت زبان عربی را از فلسفه و بلاغت یونان بگیرد، همان گرایشی که بُحُری را واداشت تا در شعرهای معروفش به ردّ آن برخیزد و بگوید شعر در ارزشهای زبانی خود نیازی به منطق یا فلسفه ندارد؛ و ابن معترّ نیز با او همداستان می‌شود. این گرایش در میان اهل فلسفه و کسانی که ترجمه‌های یونانی را خوانده بودند فراگیر بود و در همان حال گرایش تعصب آمیزی که ابن معترّ نمایندۀ آن بود در میان اهل لغت گسترش داشت. حدّ وسط این دو، گرایش میانه‌روانه اهل کلام بود که به نگرشهای یونانیان و غیر یونانیان توجه داشت ولی به اندیشه عرب نیز گردن می‌نهاد، و از لابه‌لای نظریات اعراب و دیگران درباره هنر سخن‌پروری به وضع قوانینی دست می‌زد که با ذوق اصیل عربی سازگار افتد. شایع است که نظریۀ نظم، عبدالقاهر جرجانی را به کشف علم معانی برانگیخت. شاید تعجب کنیم اگر بدانیم قاضی عبدالجبار معتزلی، که حدود پنجاه و شش سال پیش از جرجانی فوت شده بود، او را به علم معانی راه نمود. قاضی عبدالجبار فصاحت و بلاغت را به چگونگی گفتار، ساختار ترکیبی، و نوع پیوندهای دستوری سخن وابسته می‌دانست با این عقیده که زیبایی آهنگ، معنا، و صور بیانی در بلاغت و فصاحت دخیلند ولی از پایه‌های اساسی آن نیستند و پایه‌های اساسی فصاحت و بلاغت چگونگی گفتار، ویژگیهای ترکیبی، و سنتهای دستوریند که لازم است بدقت سنجیده شوند. وی به این ترتیب کلید سازی را که جرجانی بعدها در کتابش، دلائل الاعجاز، کوک کرد در اختیار او می‌گذارد. جرجانی در جای جای این کتاب نظریاتش را درباره علم معانی توضیح می‌دهد.

شایسته است هنگام پژوهش تاریخ بلاغت زبان عربی همواره میان مباحث بلاغی و حرکت‌های ادبی پیوندی برقرار کنیم. به عنوان نمونه از سده چهارم هجری آتش بحث سرقت‌های شعری داغ است و چنین تفسیر می‌شود که گونه‌ای فسرده‌ای به شعر عرب راه یافته است و شاعران نمی‌خواهند به موضوعات نو بیندیشند، بلکه همواره در لابه‌لای

موضوعات مستعمل در رفت و آمدند و بعد مدام آنچه را پیشینیانشان قبل از آنها به کار برده بودند - از مضمونها گرفته تا صور بیانی و انواع صنایع بدیعی - تکرار می‌کنند، با این باور که گذشتگان موضوعی برای ابتکار و نوآوری آنان باقی نگذاشته‌اند. پس به نقل بازنهادهای آنان رومی آورند و هر کدام به میزان پختگی می‌کوشد و ام گرفته‌هایش را پنهان دارد تا خواننده پندارد وی آنها را بتازگی گفته است، در حالی که قضیه چنین نیست و او فقط به گذشته بازگشته و بیهوده خود را به زحمت انداخته است. زبان‌دانان و منتقدان درباره این شاعران تأمل کرده اشعار آنان را به ریشه‌های موروثی باز می‌گردانند و مفاهیم، حسها، و شیوه‌های بیانی و بدیعی و ام گرفته را باز می‌نمایانند. شایسته است تحول تاریخی بلاغت به همین گونه از رهگذر تحول ادبی تحلیل شود، زیرا بلاغت و ادب همیشه پیوندی استوار با هم دارند مگر آنجا که به خشکی و ایستایی شدید بینجامند.

بی‌گمان در پژوهش تاریخ نحو نیز به «دقت در تفسیر» سخت نیازمندیم. نخستین چیزی که در این زمینه با آن روبه‌رویم مطلبی است که از دیرباز تکرار می‌شود که: ابوالاسود دؤلی (فت ۶۸ هـ) بنیانگذار دانش نحو عربی است. اما خطاست، و ریشه خطا این است که او نخستین کسی بوده که حروف پایانی کلمات قرآن کریم را اعراب‌گذاری کرده است. از این روست که برخی از قُدماء پنداشتند که او بنیانگذار نحو عربی است، و مسئله بر راویان گنگ شد. برخی گمان کردند ابوالاسود بخشهای نخست نحو را بنیان نهاده است؛ که این نیز خطاست. سیبویه را پایه‌گذار مکتب بصره دانستن نیز از همین قبیل و خطاست. پایه‌گذار آن استاد او، خلیل بن احمد، است که کاخ نحو عربی را پی‌ریخت با هر آنچه در آن است از نظریه عوامل و معمولات تا سماع، قیاس، و تعلیل و دیگر دلایلی که این نظریه را مستند می‌سازد. الکتاب سیبویه هم خود به آن گواهی می‌دهد. خاورشناس آلمانی، وایل^{۱۳}، منکر وجود هر دو مکتب کوفه و بغداد است و به نظر او در نحو مکتبی جز مکتب بصره و نحو آن وجود ندارد. این نظری کاملاً نادرست است، زیرا در اینجا مکتب کوفی وجود دارد که بزرگترین پیشوایش فراء است. این مکتب، خود خصوصیت‌هایی برجسته دارد: هم از نظر گستردگی روایت، هم از نظر قیاس، و قبض

و بسط شاخه‌هایش در آن، هم از نظر کامیابیش در آفریدن اصطلاحات نحوی نو، هم از نظر اختلاف دربارهٔ عوامل و معمولها، و هم از نظر زیاده‌روی در زمینهٔ انکار بعضی از قرائنها، بویژه نزد شخص فراء. بنابراین مکتب کوفه واقعیتی است که وجود داشته بلکه واقعیتی چشمگیر و تردیدناپذیر است. اما در مورد مکتب بغداد بسیاری از پژوهشگران از وایل پیروی کرده‌اند و بر آنند که نظریه پردازان این مکتب بصریان یا کوفیانند. و گفته‌اند برجسته‌ترین چهره‌های سرشناسی که می‌توان در سلک این مکتب به شمار آورد «ابوعلی فارسی» و شاگردش «ابن جنّی» اند. این دو در لابه‌لای آثار خود هر جا از بصریان یاد می‌کنند به کلمهٔ «اصحابنا» [= یارانمان] اکتفا می‌کنند و در بسیاری از موارد برخی از کوفیان را بغدادی می‌نامند. می‌دانیم که مکتب بغداد شیوهٔ به‌گزینی را انتخاب کرده و همواره به آن ملتزم بوده است. این روش بر پایهٔ به‌گزین کردن نظریات مکتب بصره و کوفه و رهیابی به نظریات اجتهادی نو استوار بود و در آغاز کار، از طریق ابن کئسان، ابن شقیر، و ابن خیاط، گرایش کوفی بر این مکتب چیره بود و سپس به وسیلهٔ زجاجی، ابوعلی فارسی، و ابن جنّی غلبه گرایش بصری آغاز شد. به این ترتیب علت اینکه فارسی و ابن جنّی برخی از کوفیان را بغدادی می‌خوانده‌اند روشن می‌شود؛ مقصود آنان همهٔ اصحاب مکتب کوفه نبوده‌اند، قصدشان تنها بغدادیانی چون ابن کئسان بوده که گرایش کوفی داشته‌اند. همچنین دلیل اینکه این دو تن خود را بصری می‌خوانده‌اند دانسته شد؛ منظورشان این نیست که بواقع بصریند، فقط خواسته‌اند گرایش بصری خود را اعلام کنند، ولی گذشته از این بغدادیند و نظریات خود را گاه از مکتب بصره و گاه از مکتب کوفه انتخاب می‌کنند و گاه خود به نظریات تازهٔ ابتکاری دست می‌یابند. این تفسیر از مکتب بغداد و کوفه خطای برخی از معاصران را، که فراء را استاد مکتب بغداد دانسته‌اند، بوضوح نشان می‌دهد. این خطایی بزرگ است، چون، به دلیلی طبیعی، منجر به فروپاشی مکتب کوفه می‌شود. و آن اینکه استاد واقعی مکتب کوفه به ناحق از آن گرفته می‌شود و پایه اساسیش درهم می‌ریزد بلکه بنیادش از ریشه ویران می‌شود. این خطا به فروپاشی مکتب بغداد نیز خواهد انجامید، زیرا در این صورت راه و روش دقیق و قواعد روشن آن به ابهام راه می‌سپرد.

چنان که دقیق بودن تفسیر در مباحث تاریخی نحو، بلاغت، و ادب و روشهای

فنی آن لازم است در پژوهشهای مربوط به شاعران، بویژه هنگامی که شعرشان برخاسته از عقاید شیعی یا اندیشه‌های فلسفی یا اعتزالی باشد، نیز ضروری است. ناگزیر باید عقاید و اندیشه‌های آنان بدقت فهمیده شود تا پژوهشگر از سر نادانی به خطا نلغزد. نمونه ابن هانی اندلسی مطلب را از جهاتی روشن می‌سازد. او در لابه‌لای مدیحه‌هایش از خلیفه فاطمی، المعزالدین الله، یکی از عقاید افراطی اسماعیلیان را درباره امامان این خلافت شیعی پراکنده است. آنان بر این باورند که امامان اسماعیلی در دوره‌های متوالی از پی هم می‌آیند، هر دوره شامل هفت تن از ایشان است، هفتمین تن، مانند المعز، امام ناطق به نیروهای خارق‌العاده است، شریعت او همه شرایع پیشین را نسخ می‌کند، او عقل فعال است، و امامان ششگانه پیش از او نفوس کلیه‌اند. عقل فعال برابر خداوند - جلّ و جلاله - است و گویی همتای اوست در جهان طبیعت. از همین رو نامها و لقبهای خداوند را بر او می‌نهند. چنان که ابن هانی در مدح المعز این بیت مشهورش را می‌سراید که:

مَا شَيْتَ لِمَا شَاءَتِ الْأَقْدَارُ فَاحْكُمْ فَأَنْتَ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ

آنچه تو خواهی، نه آن‌چه قضا و قدر خواهد. پس حکم بران، که یکتای سخت چیره تویی.

معنای این بیت، بلکه معنای بسیاری از شعرهای ابن هانی، فهمیده نمی‌شود مگر هنگامی که عقیده اسماعیلیه را بفهمیم و بدانیم که معتقدند «قدرت خداوند به امام ناطق و از او به همه آفریدگان منتقل می‌شود»، و می‌گویند «اگر او به صفاتش شناخته نشود. مردمان به شناخت او نرسند زیرا حیاتش جاودان و سرشتش خدایی است»؛ و دیگر پایه‌های به هم پیوسته عقیده اسماعیلیه، که بعضی از آنها برای تقدیس الحاکم بامرالله وضع شده است. باید همه این اصول اعتقادی تبیین شود تا بتوان در پرتو آن تفسیری دقیق از شعر ابن هانی به دست داد. اما کسی که شعر او را به شیوه معمول و گذرا بخواند خواهد پنداشت که ابیاتی از این دست در شعر او، نمونه‌ای از مبالغه افراطی است. چنین پژوهشگری راه تحلیل شعرهای ابن هانی را گم خواهد کرد.

از نمونه‌هایی که نیاز شدید به پیگیری اندیشه‌های اعتزالی را هنگام پژوهش درباره برخی از شاعران نشان می‌دهد سخنی است که بر زبان بسیاری از پژوهشگران رفته است. گفته‌اند ابوالعلاء جز به خدای خود و پس از آن جز تنها به عقل ایمان نداشته

است و از دید او آنچه عقل درست بداند درست و آنچه نادرست شمارد نادرست است. شگفت اینجاست که صاحبان این سخن نخواستند ابوالعلاء را در این باور به معتزله پیوند دهند، در حالی که اگر چنین می کردند موضوع کاملاً روشن می شد. معتزله از زمان بشر بن مُعْتَمِر، در اوایل سده سوم هجری، به تعظیم و تقدیس عقل می پرداخته اند. وی در این باره شعرهایی مشهور دارد که جاحظ در کتاب الحیوان خود آنها را روایت کرده است. آنان همواره به بزرگداشت و تقدیس عقل می پرداختند تا هنگامی که ابوعلی جُبَّائِی معتزلی در سده سوم هجری و پسرش ابوهاشم - به گفته شهرستانی - در پی اثبات شریعتی عقلی در برابر شریعت نبوی برمی آیند. و احکام و طاعاتی را که عقل به آن راه نمی برد به شریعت نبوی وامی گذارند. اشعری، با پی ریزی مکتب مشهورش، در این باره با استادش ابوعلی به مخالفت برمی خیزد. گویا مخالفت او با ابوعلی درباره شریعتی که در کنار شریعت نبوی برای عقل قائل می شود ابوالعلاء را وامی دارد تا در رسالة الغفران بر او سخت بتازد و او را چنین تصویر کند: «شبان گله ای، که در تیره شبان آخر ماه راه گم می کند.» به همین دلیل کسانی که پنداشته اند ابوالعلاء برخلاف پیشینیان و پسینیانش معتقد به عقل بوده، و توجه نکرده اند که او این ایمان را از بزرگان معتزله گرفته است هم آنان پنداشته اند که او عقل را بر شرع مقدم می دارد و حتی شاید به نوعی منکر شرع است، چون مثلاً گفته است:

وَقَدْ كَذَبَ الَّذِي يَغْدُو بِعَقْلٍ لِتَصْحِيحِ الشَّرْعِ إِذَا مَرَضَهُ^{۱۴}

دروغ می گوید آن کس که بخواهد شریعتها را، وقتی بیمارند، با عقل به اصلاح آورد.

واژه «شروع» به معنای همان شرایع است. گویا آنان توجه نکرده اند که ابوالعلاء در این بیت صفت «بیمار» را برای شرایع آورده و قصدش ظاهر سخن نیست و نمی خواهد بگوید شرایع بیمارند و عقلها نمی توانند بیماری آنها را درمان کنند، مقصودش این است که دلایل و علل قوانین شرعی پنهان است و عقل از حقایق شرع آگاه نمی شود و می پندارد که شریعت فاسد یا، به گفته ابوالعلاء، بیمار است، در حالی که این

(۱۴) هاء در آخر بیت افزوده شاعر است برای تکمیل وزن، و در بیتهای بعدی نیز آمده است.

عقل است که بیمار و فاسد است. ممکن است این بیت اشاره به مذهب جُبّائیان باشد که در آن شریعتی عقلی و در برابرش شریعتی نبوی است که با عقل و استدلالهای عقلی سازگار نیست - و ما پیشتر به آن اشاره کردیم. معروف است که اهل سنت، خود بر آنند که در شریعت چیزهایی هست که ما تعبداً به آن باور داریم و شایسته است که از سر تسلیم و رضا و اطاعت، هیچ از پی فهم آن از راه عقل برنماییم. پس در این شعر انکار شرع یا چیزی مانند آن نیست. تنها این نکته هست که دامنۀ قیاس و استدلال عقل در امور گوناگون تا جایی گسترده است که در مرز شرایع پایان یابد. در آنجا، بویژه در مسائل پیچیده و دشوار، واجب است عقل در مرز خود بماند. ابوالعلاء بی درنگ به این مطلب تصریح کرده، در پی آن بیت می‌گوید:

عَدَّتْ حُجَجَ الْكَلَامِ حَاجَا عَدِيرٍ وَ شَيْكَا يَنْعَقِدْنَ وَيَنْتَقِضُنَّ
وَلِلْأَشْيَاءِ عِلَاتٌ وَلَوْلَا خُطُوبُ الْجُجُومِ لَمَا زُفِضُنَّ
وَ غَارَتْ لِاتِّصْرَامِ حَيَا مَيَاةٍ وَ كُنَّ عَلَى تَرَادُفِهِ يَفِضُنَّ

استدلالهای کلام همچون حبابهای برکه‌اند که زودازود تشکیل می‌شوند و از بین می‌روند. هر چیز را علتی است، و اگر آسیبی به اجسام نرسد از میان نروند. چون باران بند آید آبها در زمین فرو رود هر چند تا می‌بارید، بر آن جاری بود.

«حَجَا» جمع حَجَاة و به معنای حبابهای آب است. می‌گوید استدلالهای عقل گویی حقیقتی ثابت ندارند و همچون حبابهایی که چون بر سطح برکه‌ای که آنها را تشکیل داده نشینند، لحظه‌ای پس از تشکیل شدن از میان می‌روند. می‌گوید هر چیز سبب و علتی دارد که با بودن آن علت موجود می‌شود و در نبودن آن معدوم، همچنان که وقتی رگبار یا باران می‌بارد آب از هر جا سرازیر می‌شود ولی چون بارش بایستد آبها به زمین فرو می‌رود؛ رفتنی بی بازگشت. گویا پس از اینکه استدلالهای عقلی را مست پایه شمرد اکنون می‌خواهد بگوید هر چه در شریعت هست علتی دارد هر چند از هوش و نگاه تیزبین ما پنهان ماند. پیشتر گذشت که ابوالعلاء به ادیان می‌تازد ولی مقصودش تاختن به گروندگان است که از راه درست ادیان برگشته‌اند. این تاختن را تفسیری نکردیم، از دید ما آنچه بیشتر انگیزۀ او بوده مذهب افراطی اسماعیلی است که هنگام سخن از ابن هانی به آن اشاره شد؛ مذهبی که دولت فاطمی مصر و توابعش در شام آن را

گسترش می دادند. داعیانش همواره خلیفه را عقل فغال می دانستند که کارهای جهان آفرینش را تدبیر می کند. گویی ابوالعلاء با شعرهایش رودرروی عالمان دین که به مذهب اسماعیلی می خوانند ولی جلوی خلیفه و داعیان (مبلغان) اسماعیلیه را نمی گیرند می ایستد و بانگ برمی آورد. کسی که به این نکته توجه نکند تحلیل درست فریادی که ابوالعلاء بر سر عالمان دین می کشد و حمله های سختی که در نهایت سنگدلی بر آنان می برد بر او پوشیده خواهد ماند.

شعرای کهن را رها کنیم و به شاعران جدیدمان پردازیم: پیرامون اینان مسائل فراوانی یافت می شود که تفسیر دقیق آن دشوار است، دو نمونه می آوریم: شوقی^{۱۵}، بارودی^{۱۶}، عباس محمود عقّاد^{۱۷} و دیگر منتقدان حمله های جانانه بسیاری به شوقی کرده اند که چرا در شعرهایش از سرشت، هوسها، تمایلات، و عواطف روحی خود سخن نمی گوید. اینان گویا برای نغمه های سرشاری که وی از احساسات میهنی، قومی، و دینی مردم میهنش و دیگر سرزمینهای عرب سرمی دهد هیچ ارزشی نمی شناسند. برای نغمه هایی که از افتخارهای گذشته و مبارزه ما بر ضد استعمار می سراید نیز ارجی قائل نیستند؛ نغمه هایی که هر عربی آن را دوست دارد چرا که زبان جان و دل اوست. با وجود این، حمله های سخت ادامه یافته و انبوه گرد و غبار چندان زیاد شده که میان پژوهشگران و حقایق ادبی جدایی انداخته است. گویا توجه ندارند که شاعران دو گروهند: خودگرا و دیگرگرا. دسته نخست از عواطف و احساسات شخصی خود می سرایند و دسته دوم از عواطف مردم و احساسات اجتماعی. نباید از گروه دوم عیبجویی کنیم. آنان نسبت به گروه نخست با مردم خود هماهنگ ترند. شاعر را نباید به خودگرا یا دیگرگرا بودن سنجید، باید به میزان برتری هنرش سنجیده شود. برتری شعر شوقی در حدی است که بلامنازع، بزرگترین شاعر روزگار خود شمرده شده است.^{۱۸}

طه حسین و دیگران حملاتی فرسایشی بر ضد شوقی کرده اند که چرا در شعرش

(۱۵) — کتاب حاضر، ص ۸، پابرج شماره ۲.

(۱۶) محمود سامی البارودی (۱۸۳۹-۱۹۰۴) شاعر مصری.

(۱۷) عباس محمود العقّاد (۱۸۸۹-۱۹۶۴) شاعر، نویسنده، منتقد، و روزنامه نگار مصری.

(۱۸) او در جهان عرب شهرت زیادی کسب کرد چندان که او را «امیرالشعراء» نامیدند. (گزیده ای از شعر عربی معاصر، ص ۷۰)

برخی از تعبیرهای شعر کهن را به کار برده است، مثلاً در توصیف برخی دخترکان شهر آشوب آنان را به «رمة گاوان وحشی» و «آهوان بیابان» مانند کرده، یا برای ترسیم چهره جنگهای امروز از واژه‌های «شمشیر» و «نیزه» سود جسته است. می‌دانیم که شاعران غربی هم در شعرهای خود عناصر یونانی و رومی را فراوان به کار برده‌اند، این نشان می‌دهد که قصد شوقی نیز از این گونه عناصری که به کار می‌گیرد معنای مستقیم آنها نیست، از آنها به عنوان رمز استفاده می‌کند. به جای «دوشیزگان» «رمة گاوان وحشی» را به کار می‌برد تا با دمیدن حال و هوایی کهن جانی تازه به موضوع ببخشد. در «شمشیر» و «نیزه» هم قضیه همین است. هیچ یک از اینها را در معنای محدود تحت‌اللفظی به کار نمی‌برد، برای جان بخشیدن به شعرش از آنها بهره می‌گیرد. کلمات به معنای دقیق و اصلی خود دلالت نمی‌کنند؛ یا اینکه شوقی چنین منظوری از آنها ندارد. کلمات تبدیل به رمز شده و معنای قدیمی خود را از دست داده‌اند و به معنای تازه‌ای دلالت دارند که در آن، امروز و دیروز شعر به یکدیگر می‌پیوندند و سر در گردن هم می‌نهند. همه ما می‌دانیم که انسان نمی‌تواند از گذشته خود بگسلد. ملتها نیز چنینند، هر ملتی تاریخی دارد. هر ادبیاتی نیز گذشته‌ای دارد که با آن آمیخته است. هدف این آمیزش پایداری و پیوستگی زنده‌وار است. و شوقی چنان تزیین بوده که شعرش همواره با عناصر شعر سنتی، که نیاکان و گذشتگانش سروده بودند، به هم آمیخته است.

در شعر بارودی این آمیختگی با عناصر کهن چندان ژرف‌تر است که برخی از منتقدان را بر این باور داشته که وی با تکیه به یاری گوش شعر می‌سروده نه به کمک چشم. یعنی، نه از زبان جان خود و درباره آنچه به چشم می‌دیده، بلکه با تکیه بر محفوظاتی که از شعر کهن داشته شعر می‌گفته است. این اتهامی سخت نارواست. حقیقت این است که بارودی با چشمش شعر می‌سروده نه با گوشش. البته با اعتراف به اینکه وی گوشی تیز داشته که او را آماده کرده است تا نمونه‌هایی درخشان و کمیاب از شعر، منطبق با ساختار سنتی، به دست دهد در همان شکلهای ناب کهن و پیش از آنکه به محاصره زنجیر بدیع و تکلفهای سنگین درآمده باشد. از این رهگذر شعر امروز را، با پیوند دادن آن از سویی به ساختار کامل و استوار شعر کهن و از سوی دیگر به زندگی امروز خود و ملتش، از تباهیهای دوره‌های اخیر رها کرده است. این پیوند آتش شعرش را چنان زنده نگه داشته است که او را پدر شعر امروز و مکاتب گوناگون آن می‌شمارند؛

از محافظه کاری گرفته تا نوگرایی. او فارغ التحصیل مدرسه جنگ است و دریافته‌های یک جنگجوی قدیمی عرب در نهادش خانه کرده. وی در جنگهای کُرت و جنگهای بالکان هم بوده و تجربیات خود را از این وقایع به زیبایی به تصویر می کشد، ضمن اینکه در شعرش جایی برای عشق، وصف می، و نغمه سرایی از زیبایی طبیعت نیز باز می گذارد. او خیلی زود در جنبشهای میهنی شرکت جسته و با شعرهایش شعله های بزرگ آتش را پرتاب کرده است. در این شعرها احساسات تند خود و ملتش را بر ضد اسماعیل^{۱۹} و توفیق^{۲۰} ترسیم می کند. به سیلان تبعید می شود، ولی دریای انقلاب همچنان در دلش موج می زند و به آهنگی اندوهبار و جانکاه غم دوری از میهن و خانواده را می سراید. این شعرها از معجزات اوست که نه پیش از آن در تاریخ شعر عرب همتایی داشته و نه پس از آن. با وجود این، توجه عمیقش به بهره گیری از عناصر شعر سنتی وی را از جهان دیده ها به جهان شنیده ها نکشاند است، زیرا عناصر سنتی را به عنوان رمزهایی برای بیان اندیشه های خود به کار گرفته و از این روست که نو و کهنه چنان در شعر او به هم آمیخته است که همیشه بر نهاد شنوندگان اثر می گذارد. گویا شعر او برآمده از دل آنان و برگرفته از زندگی گذشته و حال ایشان است؛ دستاوردی گوارا و تغذیه کننده عقل و دل.

بدین ترتیب پژوهش ادبی ناگزیر باید به تحلیلی فراگیر و به تفسیرهایی فرعی که در ساختمان کلیش تعبیه می شود متکی باشد چندان که سخن به دلخواه خود پیش نرود. باید عوامل و دلایلی برای مطالب فراهم آورد که همه پژوهش را به فرایندی به هم پیوسته و درهم تنیده تبدیل کند.

۱۹) اسماعیل پاشا (۱۸۳۵-۱۸۹۵) خدیو (۱۸۶۳-۱۸۷۹) مصر، پسر دوم ابراهیم پاشا و جانشین سعید پاشا.

۲۰) توفیق پاشا، محمد توفیق بن اسماعیل (۱۸۵۲-۱۸۹۲) خدیو (۱۸۷۹-۱۸۹۲) مصر، پسر ارشد و جانشین اسماعیل پاشا.

پژوهشگر ادبی باید بتواند حس موجود در آثار ادبی را دریابد، و این ملکه‌ای است که پس از مطالعه پایدار و دراز آهنگ شعر و آثار ادیبان گذشته و امروز برایش پدید خواهد آمد، و چنان می‌شود که آنچه را می‌خواند بدرستی درمی‌یابد. این نخستین گام در پژوهش است. پژوهشگر باید یک کار ادبی را حس کند، و در خود بیابد که آن اثر ادبی با شکوفندگی خود وی را تحت تأثیر قرار داده است. به عبارت دیگر، ناچار باید احساسی هنری در پژوهشگر وجود داشته باشد که بتواند آثار ادبی را بدرستی لمس کند. این احساس، خود تحت تأثیر شخصیت و دریافته‌ها، حسها، هوسها، و عاداتهای آمیخته به شخصیت ماست. از این رو مقداری نه چندان اندک از اعتقادات، اخلاق، و اندیشه‌های ما در این احساس نفوذ می‌کند و شایسته است که ما آن را از هر عنصر تباه‌کننده‌ای پاک سازیم تا حسمان حسی درست و دریافته‌مان از آثار ادبی دریافتی صحیح و برداشتمان سالم باشد.

وقتی این برداشت و بازتابهایش را بر روحمان بیان می‌کنیم گام زدن به سوی پژوهش ادبی را آغاز کرده‌ایم. اما اینها گامهای نخست است. پژوهش ادبی تنها به توصیف حس پژوهشگر نسبت به آثار ادبی اکتفا نمی‌کند بلکه می‌خواهد این احساسات را مستدل سازد و، پس از احساس، به علل و انگیزه‌های آن راه یابد و از این رهگذر اثر ادبی را به گونه‌ای تحلیل کند که عناصر زیبایی شناختی آن و دلایل تأثیرش را بر روان آدمیان روشن سازد. اگر دریافت، همان بنیانی است که پژوهش ادبی بر آن استوار می‌شود تحلیل، خود اصل بناست یا، می‌توان گفت، باید اصل بنا باشد. هر پدیده‌ای، هر

قصیده‌ای، هر کار ادبی، و هر ادیبی را باید به عناصر تشکیل دهنده‌اش تجزیه و تحلیل کرد. باید اجزاء آن از یکدیگر جدا شود تا بتوان بخوبی آن را دید و بدقت شناخت. مثلاً هنر زُهر در روزگار جاهلی در توجهش به تصویرسازی نهفته است. تصویرسازی قابل تقسیم است به: تکیه بر جزئیات، بر زمان، مکان، رنگ، و بر بهره‌گیری از عباراتی که به تصویرها نیروی واقعیت ببخشد، و نیز تکیه به تصاویر شگفت‌ناشنا. هنر شاعری چون ابوتَمّام تقسیم و تحلیل می‌شود به: استفاده‌اش از گونه‌های جناس، طباق، مشاکله، و تصویر، و این همه چنان به یکدیگر می‌آمیزند که هر گونه با گونه‌های دیگر آریز می‌شود، هر کدام زیور گلو و گردن دیگری می‌شود و بر سر و بر یکدیگر می‌آویزند. گویی هر گونه به گونه‌ای دیگر که با آن می‌آمیزد تغییر می‌یابد. تصویرسازی او نیز به انواع چهره‌پردازی، جسم بخشیدن، روح دادن، و بی‌شمار صور خیالی ابتکاری تقسیم و تحلیل می‌شود، و اینها همه با فلسفه و فرهنگی ژرف درمی‌آمیزد. از این رو ابهامی رؤیایی، همچون راز سحرگاهان، شعرهایش را در خود می‌گیرد با آن رمز و رازها و اضداد شگفت‌متناقض، با آن قرینه‌سازیه‌ای هنرمندانه به قصد رازگشایی از حقایق پنهان زندگی، و با آمیزشی دل‌انگیز میان عقل و احساس و شعر. سرچشمه‌های زیبایی هنر شاعری چون متنبی قابل تحلیل است به: جان بخشیدنش به اندیشه‌ها و احساسات عرب‌گرایانه و مفاهیم جوانمردی و قهرمانی، تصویرسازیه‌ای شکوفایش از اعتماد به نفس و دوری گزیدن از پستیها، احساس بی‌اندازه‌اش نسبت به بزرگواری و کرامت، و بدبینی و اندیشیدن در حقیقت‌های حیات و تجربه‌های فراوان زندگی که در جای جای شعر او پراکنده است. متنبی در لابه‌لای اینها با به کارگیری لغات غریب، سبکهای نادر، اندیشه‌ها و تعبیرهای فلسفی، و برخی از عبارتهای خاص شیعی و صوفی به تصنع می‌گراید. اما این تصنع و شیوه‌های متکلفانه‌ای که در آن است مانع از پرواز او در آسمان بلند شعر عربی نیست. بالهای او به نیرو چنان است که او را به بلندایی برده که هیچ شاعری پیش از او به آن نرسیده است. هنر شاعری چون مهیار که بنیاد آن با مضامین طولانی آمیخته است به شیوه او در لفّ و نشرهای دور از یکدیگر بازمی‌گردد. و از این رو فشردگی و برندگی، که نشان امتیاز شعر عرب در آثار کسانی مانند بشّار، ابوتَمّام، و متنبی است، از شعر مهیار رخت بر بسته است مگر در نمونه‌هایی اندک. تیزی نیز در آن نیست و جای آن را نرمی، ملایمت، نازکدلی بی‌حد، و افراط در احساسات و

عواطف گرفته است. اغلب در عواطف نیز گرما و نیرو و برندگی معمول را نمی‌یابیم. همان گونه که تحلیل «هنر» شاعر لازم است، در نوشته‌های مربوط به تاریخ ادب، تحلیل «شخصیت» وی نیز بایسته است و باید آن را به عناصر درونی و برونی، یا به عبارت دیگر، به آنچه از زندگی و آثارش به دست می‌آید و آنچه از محیط و زمانش برمی‌آید، تقسیم کرد. زیرا او برآیند شرایط درهم تنیده فراوانی است. از آن جمله است شرایط اجتماعی، شرایط اقتصادی خانواده، شرایط تربیتی، گرایشهای تأثیرگذار فردی، فرهنگی که در شکل دادن به او مؤثر بوده، شرایط دینی و اعتقادی که محیط وی را دربرگرفته، و فزونیها و کاستیهای که در زندگیش و در روابطش با اطرافیان تأثیر گذاشته است، و نیز، بسته به مورد، محروم بودنش از یکی از حواس مثلاً بینایی. با بررسی همه اینها و کارها و آثار شاعر نشانه‌های روشن شخصیت وی نمایان می‌شود. نمونه‌ای می‌آوریم که شیوه ترسیم شخصیت ادبی را، همراه ویژگیهای سازنده شخصیت و عناصری که ترکیب یافته و آن را ساخته‌اند، تا حدودی نشان می‌دهد. این نمونه دربارهٔ بشار است:

«سرشت بشار ساده و سهل نه، بلکه پیچیده است. او ایرانی تبار است و از ایرانیان تندمزاجی را به میراث برده. برده و برده‌زاده است. نابینا زاده شد و از این رو تلخی بسیاری حس می‌کرد. نیازمندی و عقب‌ماندگی خانواده‌اش این تلخی را در کام جانش دو چندان کرده بود. در محیطی عربی پرورش یافت، زبان عربی را نیک آموخت و روح آن را با همه ارزشها و اصولش دریافت، و خیلی زود رفت و آمد به حلقات متکلمان در مسجد جامع را آغاز کرد و به گفت و گوهای صاحبان اندیشه‌ها و گرایشهای گوناگون گوش فراداد. تردیدی نیست که از آداب فارسی و اندیشه‌های مزدکی و مانوی که ابن مقفع به عربی ترجمه کرده بود آگاه شد. اینها باعث شد افکارش آشفته و جانش سرشار از شک و حیرت شود و نتواند از آن رهایی یابد. پس زندیق شد و دین حنیف را دشمن داشت. تا آنجا که چون انقلاب عباسیان به پیروزی رسید وی به شعوبی دشمن عرب و عربیت تبدیل شد. محیط او پر از بردگان و کنیزانی بود که نه دین آنان را از گمراهی نگاه می‌داشت و نه عرف. وی با آنان درآمیخت و درباره آنان غزلهای جسمانی سرود. چه بسا، از جهتی، نابینایی‌اش او را به این سو کشاند، زیرا نابینا زیبایی را به چشم نمی‌تواند دید و تنها با حس لامسه آن را درمی‌یابد. از این رو آزمندی

جسمانی او چندان بالا گرفت که مواردی از شعر عاشقانه‌اش گونه‌ای فریاد غریزه بشری است نه ذوق شعری.»

روشن است که این قطعه دربردارنده ویژگی‌هایی اساسی است که شخصیت بشار را شکل می‌دهد. او ایرانی و تندمزاج است، برده است و برده‌زاده، نابیناست، از خانواده‌ای است تنگدست. او فصاحت را در میان جامعه عرب فصیح فراگرفت و سواد آموخت، و به کتابهای زندیقان روی آورد که به کینه او بر ضد دین حنیف و گروندگان به آن دامن زد. تا آنکه دولت عباسیان برپا شد و همراه آن ایرانیان بر اعراب پیروز شدند و او شعوبی بودن خود را نمایان ساخت. وی با کنیزانی، که نه دین جلودارشان بود و نه آداب و آیین، معاشرت داشت. پس به دامان غزل جسمانی لغزید. نابینایی‌اش این روش را در او پابرجا ساخت زیرا او زیبایی را جز در شکلی مادی حس نمی‌کرد و از همین رو زیبایی‌خواهی او تبدیل به زیاده‌طلبی جسمی شد؛ طمعی چنان سیری‌ناپذیر که وی، ناپسندانه، آن را فریاد می‌کرد.

به همین ترتیب همواره هنگام پژوهش درباره هر شاعر یا نویسنده‌ای عوامل مؤثری که در آفریدن شخصیت ادبی او سهم بوده‌اند ترسیم می‌شود. مثلاً درباره بارودی توجه می‌کنیم به خمیرمایه‌ای چرکسی، که تندخویی و تمایل به جنگجویی و تاخت و تاز را در او به ارث نهاد؛^۱ به خمیرمایه‌ای عربی که با خواندن شعر کهن آن را به دست آورد؛ به خمیرمایه فرهنگی که با مطالعه ادبیات ترکی و فارسی آموخت؛ و به عامل جامعه مصر که دیدگاه‌هایش بر او اثر گذاشت و مسائل ملی و سیاسی چنان در جان او ریشه دواند که وی شاعر مصر و زبان بی‌آلایش و راستگوی اندیشه‌های آن شد. درباره اسماعیل صبری به این نکته توجه می‌شود که وی اهل قاهره است و شعرش برآمده از روحی مصری و قاهره‌ای است که به نرمخویی، نازکدلی، سبک روحی، و شوخ طبعی شهره است. در فرانسه تحصیل کرد، به مطالعه ادبیات رمانتیک فرانسه، در آثار لامارتین و همانندانش، پرداخت و تأثیر این مطالعات را در استفاده او از برخی از ضرب‌المثلها و عبارتهای فرانسه می‌بینیم. به محافل بانوان مصری، که بی‌شبهت به سالنهای بانوان فرانسوی نبود، رفت و آمد داشت و این روابط تأثیری عمیق بر خوی او

(۱) خانواده بارودی چرکسی بودند. (گزیده‌ای از شعر عربی معاصر، ص ۵۲)

نهاد. از رهگذر مطالعات پیوسته‌اش، با نیاکان خود، شاعران پیشین، بویژه شاعر نازک‌اندیش عاطفی، زُهریر، و شاعر صوفی، ابن فارض، پیوند برقرار کرد. و همه این عناصر در تکوین هنر شاعری او سهیم بود.

همچنان که باید عوامل مؤثر در تکوین شخصیت ادیبان را تحلیل کرد، تحلیل عواملی که به پدید آمدن هدفی خاص در شاعر یا نویسنده‌ای کمک کرده و دستاوردها و آثار او را به رنگی ویژه درآورده است نیز لازم است. برای تحلیل هدف معین یک نمونه می‌آوریم، و آن غزل عمر بن ابی‌ربیع است. وی از خاندانی بسیار ثروتمند بود. در مکه تنها در کنار مادر یمنی خود بزرگ شد که در تکوین شخصیت پسر تأثیری عمیق داشت، به ناز و دلال تربیتش کرد، و چون پسرش زیباروی بود علاقه‌اش به او سخت‌تر شد و با بهره‌جویی از ثروت شوهر به آراستن و خوشبو داشتن فرزند توجه می‌کرد. جامعه آن روز مکه زیر تأثیر بردگان رومی و ایرانی، که پس از فتوحات، مکه را پر کرده بودند، در حال تغییر و تحول بود. آنها برای مکیان به هنر ترانه‌خوانی پرداختند، و آنان را با همه وسایل زندگی متمدانه و پر تجمل در خوراک و پوشاک، و با هنرهای تزیینی آشنا کردند و کاخها پر شد از کنیزان. اینها باعث شد زنی که عمر بن ابی‌ربیع به تغزل با او می‌پردازد با مادر و مادر بزرگش تفاوت کند؛ زن مورد نظر او ثروتمند است، کنیزان به خدمتش کمر بسته‌اند، و او ساعاتی از وقت خود را به شنیدن آواز می‌گذراند. نخستین پدیده در شعر عمر این است که زن غزلهای او متمدن است و در هاله‌ای از کرامت و بزرگمنشی با جوانان دیدار می‌کند، زیرا به پدران و پسرعموهایش، همان فاتحان دنیای قدیم، تکیه دارد. وی به حضور جوانان درمی‌آید و با آنان گفت و گو می‌کند. از انگیزه‌هایی که این زن را به سوی جوانان می‌راند این است که مکه آن روزگار پر است از کنیزان بیگانه، و بسیاری از پسران جوان به جنگ و جهاد از مکه بیرون رفته‌اند و اینک این دختر جوان قریشی به قصد ربودن باقیمانده جوانان از دست این کنیزان به دیدار آنان می‌رود. او اجازه یافته بیرون آید و آزادی و کرامت خود را تا نهایت احساس کند و از وسائل رفاه و آسایش برخوردار باشد؛ همان گونه که در شعر عمر می‌بینیم، زن در شعر او مرقه است و کنیزان، با ملیتهای گوناگون، گرد او را گرفته‌اند. شاید زندگی کردن عمر با مادرش این فرصت را برایش فراهم کرد که زنان قریشی را، که به دیدار مادرش می‌رفتند، بشناسد و با آنان معاشرت کند. او روح زن را از نزدیک شناخت و آن را با

همهٔ وسوسه‌ها، یاهوها، و احساساتی که در درونش می‌گذرد در شعر خود به تصویر کشید. دلبستگی مادرش به او اثری ژرف بر روح وی گذاشت. او در تخیل خود زنان و دخترانی را هم که پیرامونش بودند دلبسته خود می‌دانست. این است که غزلهایش معشوقانه می‌شود نه عاشقانه؛ و همین ویژگی آشکار و منحصر به فرد اوست. احساسات او وارونه است. می‌گوید که چگونه دختران و زنان که تیر عشق او در چشم و دلشان نشسته بوده خواهانش بوده‌اند، متعرضش می‌شده‌اند، و نامش را به زبان می‌آورده‌اند. اما او، بی آنکه بدی یا گناهی کرده باشند، به آنان ناز می‌فروشد، مانعشان می‌شود، و ترکشان می‌کند. آنها دوستش می‌داشته‌اند، تشنهٔ محبتش بوده‌اند و آرزومند نگاهی از سر مهر، و او غرق ناز و سرگرانی و بی‌اعتنایی. به این ترتیب در غزلهایش شخصیتی منحصر به فرد دارد. او در غزلهای خود گفت و گوهای بسیاری را از زبان دختران دربارهٔ زیبایی خود و دلدادگی آنها و رنجی که از کناره‌جویی و سرسختی او می‌برند به شعر گفته است. عمر خود را وقف غزلهای عشقی کرد. شاید دیگر شاعران مکه و مدینه که پیرامون او بودند نیز چنین کردند. عشق هر چند برای شاعر جاهلی جنبهٔ عارضی داشت و وسیله‌ای بود برای پرداختن به اهداف دیگر، برای عمر و کسانی چون او، از شاعران مکه و مدینه، هم وسیله بود و هم هدف. آنها جز عشق به مضامین دیگر نمی‌پرداختند مگر آنچه گاه بر حسب اتفاق پیش می‌آمد، و عمر شخصاً جز در عشق شعر نسروده است. این ویژگی به عوامل تأثیرگذار فردی و اجتماعی باز می‌گردد. عامل مؤثر فردی این است که افراد در این دو شهر حجاز فردیت خود را حس می‌کردند، اما در جاهلیت هر کس در قبیله‌اش حل بود و احساسی از «خود»، جدا از دیگران، نداشت و به این جهت از حوادث جنگی و مفاخر قبیله‌ای شعر می‌گفت و در مدح بزرگان و هجو و دشمنان قبیله نغمه سر می‌داد، ولی در این زمان جوانان مدینه و مکه می‌فهمیدند که وارث کسری و قیصرند و جهان به آنان مدیون و در برابرشان خاضع است. این، خود آگاهی عمیقی در آنان آفرید و شعر را از سخن گفتن دربارهٔ قبیله تبدیل کرد به حدیث نفس و سخن گفتن از دریافته‌ها و احساسات شخص در پاسخ به عاطفهٔ جاودانهٔ عشق انسانی. عامل مهم دیگری نیز هست که نیاز جامعهٔ دو شهر مکه و مدینه است به گونه‌ای تفریح سالم برای گذراندن اوقات فراغت. زمینهٔ آن را بردگان بیگانه، با ایجاد تحول در ترانه‌سرایی عربی، و شهروندان این دو شهر با استقبال بی‌همتایشان از این دگرگونی،

فراهم آوردند. هر یک از این دو شهر صحنه‌ای بزرگ برای هنرنمایی زنان و مردان آوازخوان شد. در این دو شهر محافل روزانه برپا می‌شد و سرچشمهٔ پایان‌ناپذیری که این محفله‌ها ترانه‌هایشان را از آن می‌گرفتند غزلیات عمر بن ابی‌ربیع بود. زنان و مردان خواننده همواره وی را به ساختن قطعه‌های تازه می‌انگیختند، که خود تأثیری گسترده‌دامن بر غزل او نهاد، زیرا وادارش می‌کرد با ترکیب چند قطعه ترانه‌های نو بسراید تا خوانندگان زن و مرد در خانه‌ها، سالنها، و تفریحگاههای دو شهر صدای خود را به ترنم آن برآوردند. این کار در شعر او عمیقاً اثر گذاشت زیرا وزنهایی سبک، چون خفیف^۲، رمل^۳، و مقارب^۴، را برمی‌گزید تا با سبک تازه‌ای که موالی ترانه‌خوان پدید آورده بودند هماهنگ باشد و آنها بتوانند نغمه‌ها و لحنهای دلخواه خود را با آن اجرا کنند. تنها این نبود، بلکه او در پی کوتاه‌سازی و بخش‌بخش کردن وزنهای نیز برآمد، از این روست که وزنهای بریده در شعر او بی‌اندازه فراوان است. همچنین، برای اینکه فهم شعرهایش برای موالی که آن را به آواز می‌خواندند دشوار نیفتند و بتوانند آن را بجشنند و با شگفتی و تحسین به آن روآورند، ترانه‌هایی به زبان ساده و سبک ساخت که شاید گاه تا حد زبان روزمره پایین می‌آمد.

به همان شکل که گرایشهای شعری و شخصیت ادبی شاعران تفسیر می‌شود، جهتگیریهای تازهٔ فردی و اجتماعی آنان نیز مورد تحلیل قرار می‌گیرد. اگر در یکی از شیوه‌های شاعری معاصر تأثیری از غرب وجود دارد که آتش شعر را در او زنده می‌کند باید تحلیل شود، ضمن اینکه پاسداریش از شخصیت عربی شعر ما بیان می‌شود و توضیح می‌دهیم که او هر اندازه در نو ساختن شعر پیش رفته باشد باز با پیوندهای روحی و هنری به شعر سنتی عرب سخت پیوسته است و از این رهگذر، اندیشه‌ها، احساسها، و زیبایی‌شناسی نسلهای گذشته را درمی‌یابد. او همهٔ اینها را حس می‌کند، خود و زمان

(۲) یکی از بحرهای سبک وزن، بر وزن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن. (فرهنگ معین)

(۳) بحری از نوزده بحر شعر مبتنی بر تکرار شش یا هشت بار فاعلاتن در هر بیت. (پیشین)

(۴) یکی از بحرهای عروض که بنای آن بر خماسی مجرد است و اجزای آن چهار بار فعولن فعولن. مثال از مثنیٰ سالم [در شعر فارسی]: دو عید است ما را از روی دو معنی * هم از روی دین و هم از روی دنیا. (پیشین)

خود را نیز می‌فهمد، و میان گذشته و اکنون پلی می‌سازد سودمند و پیوندی پر بار. آنچه را گفتیم اکنون با چند نمونه روشن می‌کنیم. مثلاً «بدبینی» در شعر عبدالرحمن شکری؛^۵ این بدبینی را، که بر بخش بزرگی از تاریخ بشری و تاریخ عرب سایه افکنده، می‌توان با توضیح درباره رنجی که انسان از مشکل حیات و بد و خوب جاری در آن می‌کشد بررسی کرد و گفت که از دیرباز همین دشواریها بسیاری را به بدبینی شدید کشانده است. باید آثار این بدبینی را در روزگار جاهلی نشان داد، و نیز این را که زمان بر اعراب می‌گذرد و با افزایش بدکاریهای حکومت اموی و ظلم و بیداد آن، که خوارج و شیعه را بر آن داشت که خواهان عدالت و برابری شوند، بدبینی گسترده‌ای پدید می‌آید و چنان به نظر می‌رسد که اصلاح دست‌اندرکاران حکومت ناشدنی است. سپس دوره عباسیان فرامی‌رسد که دوران فلسفه و شک و الحاد است. بدبینی بر بسیاری از مردم سایه می‌گسترده، زندگی اعراب سخت آشفته می‌شود، زنجیان^۶ و قرمطیان^۷ سر به شورش

۵) شاعر مصری (۱۸۸۶ - ۱۹۵۸)، در پُرت سعید ولادت یافت، تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در اسکندریه گذراند، وارد دانشسرای عالی قاهره شد، برای آموختن تاریخ و زبان انگلیسی به بریتانیا اعزام شد. دیوان شعری در هفت جلد منتشر کرد. شکری در موضوعات اجتماعی و نقد ادبی نیز قلم زده و اعترافات خویش را با نام مستعار منتشر ساخته است. این اعترافات نمودار اضطرابهایی درونی است که به زعم شکری در میان اندیشه‌وران جوان روزگار او رواج داشت. (گزیده‌ای از شعر عربی معاصر، ص ۱۹۰)

۶) زَنج: نام قبایل سیاهپوست سواحل شرقی افریقا و زنگبار که گاه به طور کلی، به همه سیاهان اطلاق شده است. در قرون نخستین اسلام، جمع کثیری از افراد این قبایل را مسلمانان به بردگی به بین‌النهرین سفلی برده و همراه با رعایای بومی، با دادن قوتی لایموت از مشتی آرد و خرما به کار آباد کردن زمینهای شوره‌زار گماشتند. این بردگان در نتیجه تماس با اربابان مسلمان خود تا حدی به حقوق خود پی بردند، و چند بار طغیان کردند، ولی هر بار شورش آنها با کمال قساوت فرونشاند. معروفترین قیام آنها به سرکردگی «صاحب‌الزنج» روی داد که در ۲۷۰ ه‍.ق به قتل رسید و شورشیان با نهایت وحشیگری منکوب شدند. (دایرةالمعارف فارسی)

۷) قرامطه: به معنی خاص آن در کتب تاریخ به پیروان جنبشهایی گفته می‌شود که در نیمه دوم قرن سوم ه‍.ق از حدود سالهای ۲۶۴ یا کمی پیش از آن، در قسمت سفلی بین‌النهرین، سواحل بحرین و احساء، یمن، و سوریه، برای سرنگون کردن خلافت عباسی و دعوت به یکی از ائمه علوی که نام او پنهان نگاه داشته می‌شد روی داد، و تا اواسط قرن چهارم ه‍.ق موجب نگرانی شدید خلافت بغداد و عاتمة مسلمین و مایه کشتارها و غارت‌هایی عظیم شد. این شورשהا و قیامها را از لحاظ اجتماعی می‌توان

برمی دارند، و شعر سیاه اندوهبار و سرشار از احساس خفقان و دلمردگی فراوان می شود. متنّبی این وضعیت را، با بیان حقایق سیاسی و اجتماعی موجود و واقعیت‌های سیه‌فام زندگی، به بهترین شکل به نمایش می‌گذارد. ابوالعلاء در پی او می‌رود، و تلخ‌اندیشی در او به نهایت خود می‌رسد. زندگی در نگاه او هول و هراس‌های مدام است و رنج‌های سنگین. سپس به «بدبینی» و انگیزه‌های آن در عبدالرحمن شکری می‌پردازیم که ریشه‌اش زخم‌های عمیقی است که جوانان مصر، از روزگار اشغال‌کننده جویانه کشورشان از سوی انگلیس، بر دل دارند. این دردها ریشه نومی‌دی را در جان همه دواند و همراه آن بدبینی سیاه و دردناکی گسترش پیدا کرد و در روح شکری به ژرفی نشست، از این رو به خواندن آثار شعرای تلخ‌اندیش عرب - مانند ابن رومی، متنّبی، و ابوالعلاء - و آثار شاعران تلخ‌اندیش و رمانتیک غرب که به همین درد دچار بودند روی آورد. تلخ‌کامی او در هرچه می‌سراید هویداست؛ از عشق گرفته تا وصف طبیعت، و تا همه چیز. بدبینی بلایی می‌شود که شکری را از آن رهایی نیست. او در این حال زبان‌گویای روح مصر در روزهای اشغال است و از رنج و اندوهی سخن می‌سراید که بر سینه مصر سنگینی می‌کند. با این همه، پژوهشگر رگه‌هایی از نور امید را می‌بیند که از فراسوی چشم‌انداز این بدبینی تلخ پیداست، و شکری را به طغیانگری خیرخواه تبدیل کرده و میان او و روح جوانان مصر سازش داده است. آنان با اینکه بدبینند، نور امید رهایی از ظلم و بیداد اشغالگران همواره فرارویشان می‌درخشد.

پژوهشگران درباره تأثیرپذیری شاعران عرب مهاجر به امریکا از ادبیات غرب، و به ویژه ادبیات رمانتیک، بسیار سخن گفته‌اند. ولی مسلم است که آنها تأثیری پر دامنه از روح شرق گرفته‌اند. این تأثیرپذیری را می‌توان در نوعی حس تاریخگرایی دید که این شاعران را با پیوندی ناگسستنی، همیشگی، و سخت به نیاکانشان وصل می‌کند. حتی در سفرنامه‌های خیالی این شعرا نیز چنین حسی هست؛ مثلاً در «علی بساط الریح» اثر فوزی معلوف و «عبر» سروده شفیق معلوف. از نشانه‌های نیرومند روح شرقی در شعر آنان شکوه‌هایی است که از دوری میهن سر می‌دهند. گویی تنهاشان از وطن بیرون آمده اما



در ناخرسندی شدید مردم طبقه کشاورز و پیشه‌ور از سوءسیاست و اجحاف و تعدی عمال خلافت بغداد جستجو کرد، و آن را دنباله شورش بزرگ سیاهان در قسمت سفلی بین‌النهرین دانست. (پیشین)

دل‌هایشان همچنان بسته به آن است؛ به مکانهای خاطره‌انگیزش، به خاکش، به صخره‌هایش، و به باغستانهایش. آنها همواره در نهان خود عمیقاً احساس غربت می‌کنند. انگار از مقدس‌ترین مکانها دور افتاده‌اند آرزو می‌کنند که در آن دفن شوند. دل‌بستگی اینان به میهن خود چنان‌شان داشت که بر ضد زندگی جدید خود در شهرهای امریکا برآشوبند و با حرارتی تمام خواهان زندگی در جهان طبیعت و در دامن بیشه‌زارها شوند. شاید آن را به عنوان کنایه‌ای از باغهای سرسبز و کشورهای گمشده خود به کار می‌بردند. بیرون آمدن از این باغهای بهشت روحشان را پر از حس اندوه و بدبختی و حرمان کرده بود و بسیاری از شعرهایشان در هاله‌ای از بدبینی سیاه و فراگیری که سرشار از حسرت و سوز و درد و رنج بود فرو رفت و برخی از آنان به صوفی‌گری، که از سرچشمه‌های روح شرقی سیراب می‌شد، رو آوردند. شماری از شاعران زیر تأثیر قصیده «عینیه» ابن سینا قرار گرفتند که از جان و فرود آمدنش در تن سخن می‌گفت و از جدا شدنش از آن و فرار رفتن از منزلگاهی پست و بی‌مقدار که در آن فرود آمده بود. بر اشعار بسیاری از این شاعران صراحتی نیرومند حاکم بود و شعرشان از هر گونه پیچیدگی، ایما، رمز، و مانند آن پاک بود. آنان فرزندان صحرای عرب بودند و هر چه در بیابان است برهنه است و بی‌پرده. این است که وقتی در مقابل شعر یک شاعر مهاجر به امریکا قرار می‌گیریم خود را در برابر شعری حس می‌کنیم که زبان و روح و عقل و دل و حس و شعورش همه عربی است.

از نکته‌های مهم این است که پژوهشگر به بیماری که در ادیبی بوده و آزارش می‌داده توجه کند. گاه این توجه تأثیری بسزا در تحلیل برخی از گرایشها یا ویژگیهای آن ادیب دارد. چند نمونه می‌آوریم: نمونه اول جاحظ است. او نزدیک به سی سال دچار فلج بود و پرآوازه‌ترین کتابهایش را در این دوران نوشت، که عبارت است از *الحيوان*، *البيان* و *التبيين*، *البخلاء*، و چند رساله از رساله‌های بسیارش. بی‌گمان همین بیماری راز از این شاخه به آن شاخه پریدنهایی است که در نوشته‌های جاحظ فراوان است. همین بیماری موجب می‌شده که نتواند مدتی دراز روی یک موضوع توقف کند. از این رو پراکندگی در سخنش فراوان است و در بسیاری از موارد نظم کلام بریده شده و سیاق سخن درهم ریخته است. بیماریش باعث شد خود نتواند بنویسد، بلکه به دیگری املا

می‌کرد و از این جهت نوشتارهایش به صورت گفتار درآمده است و، همچون دیگر آثارِ املایی، گاه فشرده‌گویی‌هایی شدید دارد و گاه درازگویی‌های بی‌دلیل. نیز او وقتی سخنش را املای می‌کند خود را، یا بگو سخن خود را، می‌شنود و می‌خواهد کلامش برای گوش خودش و کسی که آن را می‌شنود و می‌نویسد خوشایند باشد. از این رو به انتخاب واژه‌ها و آهنگ کلمات توجه می‌کند تا زبان و گوش از گفتن و شنیدنش لذت ببرند. به همین دلیل ساختارهای سخن او سرشار از قرینه‌سازیهایی آهنگین است، تا بخوبی بر دل شنونده بنشینند. دیگر نشانِ املای او تکرار و واگویی است برای اینکه به بهترین کیفیتِ موسیقی‌های دلخواهش دست یابد. نمونهٔ دوم مصطفی صادق الرافعی است، که در هفده سالگی شنوایی‌اش را از دست داد و زندگیش در حالی می‌گذشت که هیچ صدایی را نمی‌شنید. میان مردم، اما غریبه با آنان می‌زیست و با آنها حرف می‌زد ولی سخنشان را نمی‌شنید. این حال تأثیری عمیق بر ادبیات او نهاد، زیرا همواره با اندیشه‌ها و تصورات ذهنی و درونی خود سر می‌کرد و با عقل و دل خود سخن می‌گفت، در عالم خیال به ژرفنای حقایق و اندیشه‌های محض سفر می‌کرد و پرتوهای خرد خود را بر آن می‌افکند. به همین جهت میان نویسندگان همعصرش ویژگی‌های منحصر به فرد دارد. وی در دنیای ذهنی و ویژهٔ خود زندگی می‌کرد، دنیایی که ناشنوایی‌اش او را به آنجا رانده بود. ناشنوایی پرده‌ای سبب پیرامون او کشیده بود که هیچ چیز نمی‌توانست از پس آن پرده به گوش او راه یابد، جهانی درونی که او به تنهایی زندگی عقلی و ژرف‌اندیشانهٔ خویش را در آن می‌گذراند. این است رازِ پیچیدگی، دشواری، و بافتهای سنگین منطقی که در نوشته‌های رافعی وجود دارد و بر پایهٔ اندیشهٔ محض، مفاهیم کلی، دستاوردهای تفکر، و پیوندهای دیرپای میان مسائل استوار است. نمونهٔ سوم شابی^۸ است، که دردی سخت

۸) ابوالقاسم الشَّابِّي: در تونس تولد یافت. بعد از آموختن قرآن وی را به مدرسهٔ معروف «جامع الزیتونه» فرستادند و در آن جا علوم قدیمه اسلامی و زبان و ادب عربی را فراگرفت، سپس در دانشکدهٔ حقوق تونس، به تحصیل حقوق اسلامی پرداخت. در سال ۱۹۲۹ نخستین بار دردی در قلب خود احساس کرد که همان، سبب مرگ زودرس او شد. شابی با هیچ زبان خارجی آشنایی نداشت ولی از راه مطالعهٔ آثار ادبای «الرَّابطة القلمیة» که انجمنی از نویسندگان و شاعران مهاجر عرب در امریکای شمالی بود، از روح رمانتیک غربی متأثر شد. شابی زیباترین قصاید رمانتیک را سروده و بی‌شک برجسته‌ترین شاعر افریقای شمالی در عصر حاضر است. (گزیده‌ای از شعر عربی معاصر، ص ۳۲۱).

در شعر او محسوس است. این احساس به دلیل وجود بیماری خطرناک هیپرتروفی^۹ در قلب اوست که درد را به شعرش نیز می‌کشد. هرچه بیماریش پیشتر می‌رود حس درد در او بیشتر می‌شود. درد همیشه با اوست و پیمانه‌اش را همواره از رنج و عذاب و خفقان پر می‌کند، زیرا درمان و دارویی برایش نمی‌یابد، تنها چیزی که می‌تواند یافت دردهای طاقت‌فرسات. اشک از چشمش روان و قلبش در چنگ بیماری است و او سایه‌های مرگ را پیرامون خود می‌بیند. در او درد بیماری و درد مردم از گرانی باری که از بیداد استعمار بر دوش دارند به هم می‌آمیزد و این تن رنجور رودرروی اشغالگر ستم‌پیشه فریاد می‌کشد، فریادی به تمام نیرو برای آماده‌سازی و برانگیختن مردم به انقلاب و فرود آوردن ضربه‌ای سرنوشت‌ساز بر پیکر دشمن غاصب. درد سومی بر این دو افزوده می‌شود: رنجش از کسانی از ملتش که چشم خود را به روی شعر او بسته بودند و هنرش را اندک می‌شمردند. هرگاه از درد به خود می‌پیچد فریادش بلند و محکم می‌شود. او در حالی که آتشی سوزان در قلب و زوایای سینه‌اش فوران می‌کند و آرزوی زندگی بزرگوارانه برای ملتش در جانش می‌روید و می‌بالد از مردم کناره می‌گیرد و به دامن طبیعت، به بیشه‌زارها پناه می‌برد. اما مرگ رهایش نمی‌کند و دست از دشمنی‌اش نمی‌کشد تا جانش را می‌گیرد و بی‌هیچ مهر و شفقتی در همش می‌کوبد هرچند هنوز چون جوانه‌ها جوان بود و بکر و شکننده.



این شاعر پرحرارت و زنده، در سن ۲۵ سالگی درگذشت. دیوانش *اغاني الحياة* [سرودهای زندگی] نام دارد و تحت تأثیر جبران خلیل جبران، ابوالعلاء معری و ابن فارض است. شعرش آمیزه‌ای است از تمرد و تصوّف. از شعرهای خوب الشّائبي، شعر «ارادة الحياة» [اراده زندگی] است. ظاهراً خواننده بزرگ مصر، ام‌کلثوم، این شعر را خوانده است: إذا الشعب يوماً أراد الحياة * فلا بد أن يستجيب القدر * ولا بدّ للّيل أن ينجلي * ولا بدّ للّقيد أن ينجس * و من لم يعانقه شوق الحياة * تبخر في جوّها و اندثر. [چون ملتی آهنگ زندگی کند سرنوشت را چاره‌ای جز قبول نیست، شب باید به روشنی گراید و زنجیرها بگسلد. آن که شوق زیستن هماغوش او نیست در فضای زندگی بخار شود و از میان برود.] این قصیده دل‌انگیز بر وزن فعولن فعولن فعل (بحر متقارب) است و کوشهای آن یادآور سرودهای فلسطین است. (دکتر عبدالحسین فرزاد، «شعر معاصر عرب»، ماهنامه ادبستان، شماره ۳۱، تیر ۱۳۷۱، ص ۲۰)

۹) hypertrophy، پُر سازی، افزایش حجم بافت یا عضو که به علت بزرگ شدن یاخته‌های موجود در آن بافت یا عضو می‌باشد. (دکتر محمد هوشمند ویژه، واژه‌نامه پزشکی)

چنان که اثر بیماریها را بر آثار سخن‌پروان تحلیل می‌کنیم همه ویژگیهای دیگر آنان نیز باید تحلیل شود و نشانه‌هایش در نوشتارهایشان مورد شناسایی قرار گیرد. تحلیل ویژگی «واقعگرایی» در نوشته‌های جاحظ نمونه‌ای است که مطلب را قدری روشن می‌کند. این خصوصیت آنجا پیداست که وی تصویرهایی بی‌پرده از واقعیتها ارائه می‌دهد و چهره‌کل جامعه خود را با هرچه در آن است، از پاکی و گناه و دین و کفر، و هر که در آن است، از طبقات بالا و متوسط و پایین، ترسیم می‌کند. گفته‌های عوام را با خطاها و لغزشهایی که دارد، بدون اصلاح، یا تصحیح و تنقیح، نقل می‌کند، سخنانش از آرایشهای لفظی و اغراق‌گویی تهی است و، جز در مواردی ناخواسته، از تشبیه و استعاره نیز. باید بدانیم سبکهای هنری در ادبیات همان شأن را دارد که نظریه‌ها در علوم. همچنانکه نظریه‌ای علمی بخشی بزرگ از پدیده‌ها را به یک سرچشمه اصلی مربوط می‌سازد و همه را، بدون اینکه یکی از قلم بیفتد، یکجا بررسی می‌کند سبکهای ادبی نیز، به شیوه استقراء و با برداشت دقیق از متنها، گروهی از ویژگیها یا پدیده‌های ادبی را زیر یک عنوان گرد می‌آورد. پژوهشگر از دانستن سبک هنری شاعر بهره‌ای آشکار می‌برد، زیرا به این ترتیب می‌تواند شعرهای او را تحلیل کند. یکی از نمونه‌هایی که این مطلب را نشان می‌دهد پژوهش درباره ابراهیم ناجی^{۱۰} است با علم به اینکه وی نماینده رمانتیسیم است. رمانتیسیم گرایش یا مکتبی است که پیروانش در غرب به عشق و به طبیعت می‌پرداختند، ولی کدام عشق؟ عشقی سرشار از آزرده‌گی و احساس ناکامی و غربت. ناجی را می‌بینیم که در دیوانش وراء الغمام [= آن سوی ابر] از عشقی شکست خورده که قلبش را از سوز و نومییدی آکنده است نغمه سر می‌دهد، و پژواک آن به طبیعت پیرامونش باز می‌تابد. این مفاهیم در دیوان دوش لیلالی القاهرة [= شبهای قاهره] گسترش می‌یابد، چنان که در قصیده «الأطلال» [= ویرانه‌ها] می‌بینیم. این شعر داستان

۱۰) منتقد و مترجم مصری (۱۸۹۸ - ۱۹۵۳)، در قاهره ولادت یافت. در دوره زندگی به پزشکی اشتغال داشت و مانند «ابوشادی» یکی از فریفتگان «خلیل مطران» و نیز از اعضای فعال انجمن «آپولو» بود. به علاوه در ادامه انتشار مجله آپولو به دوست خود، ابوشادی، کمک فراوان کرد. ناجی زبانهای انگلیسی و فرانسوی را آموخت و به آثار شعرای رمانتیک این دوزبان علاقه پیدا کرد. وی گلهای بدی (Les Fleurs du mal, 1857) اثر «بودلر» را به نام ازهار الشر به عربی ترجمه کرد و این ترجمه بعد از وفاتش انتشار یافت. ناجی سه مجموعه شعر دارد که اولی به سال ۱۹۳۴، دومی در ۱۹۴۴، و سومی در ۱۹۵۳ بعد از مرگ شاعر منتشر شد. (گزیده‌ای از شعر عربی معاصر، ص ۲۵۲)

عشق خانمان سوز دو تن است که عاشق یکدیگرند اما عشقشان اندک اندک از بین می‌رود، عاشق به ویرانه یک روح تبدیل می‌شود و معشوقه به ویرانه یک تن. قصیده دیگرش «السراب» [= سراب] نیز چنین است، تصویری است از ناکامی او در عشق و راستی و سهیم شدن طبیعت با او در این غم و اندوه. نمونه دیگر، دیوان سۆمش الطائر الجریح [= پرنده زخمی] است که در آن، مانند زخم خورده‌ای بی‌یار و غمخوار، می‌نالد. پیداست که شناخت رماتیسیم برای هر کس بخواهد شعر ناجی را به قصد تبیین موشکافانه ویژگیهای آن بررسی کند بی‌اندازه مفید خواهد بود، زیرا ابراهیم ناجی در تمام زندگیش به این تب تند دچار بوده است.

شایسته است که در هر پژوهشنامه ادبی دقت بیان در نهایت خود باشد، به گونه‌ای که سخن استوار، مقدمات و نتایج به هم پیوسته و محکم، و همه فصلها بلکه هر بخش درست در جای خود بوده آغازی روشن، میانه‌ای روشن، و پایانی روشن داشته باشد. هستند کسانی که نمی‌توانند دو مطلب را به یکدیگر پیوندند. چنین کسانی همان به که خود را به زحمت پژوهش نیفکنند، زیرا نخستین ابزار آن را، که توان آراستن و سامان دادن است، فاقدند. برای آنانی هم که می‌دانند گفته‌های خود را چگونه منظم کنند دانستن چگونگی نظم کلی به سخن دادن به تنهایی بس نیست، زیرا به مهارت‌های بسیاری نیاز است که در پیشاپیش همه دقت در گزینش عنوانهاست. عنوانها باید دقیقاً با متنی که در پی آنها می‌آید و سخنی که در آن گفته می‌شود هماهنگ باشد. باید هر جمله، بلکه هر واژه، در محدوده و ویژه آن عنوان بگنجد و به هیچ رو از آن بیرون نباشد، و نتیجه‌گیریها چنان در پی یکدیگر بیاید که همیشه سخن پیشین در خدمت سخن پسین باشد و سگان خود را در دست او گذارد.

ولی اگر نتیجه‌ها در سمتی و مقدمات در سویی دیگر باشد ارزش پژوهش، مفتضحانه اُفت خواهد کرد. از این رو لازم است که هیچ پژوهشگری دست به کار نوشتن مباحث ادبی نشود مگر آنکه همه مواد پژوهش را کاملاً دریافته و محتوای بحث را بدقت برای خود روشن کرده باشد، تا پژوهش به انبوهی از اطلاعات به هم چسبیده نامربوط تبدیل نشود، چون در آن صورت نه پژوهش که توده‌ای است از معلومات برهم فشرده. پس پژوهشگر نباید در نوشتن پژوهشنامه‌اش شتاب ورزد. باید صبر کند تا

احاطه‌ای تمام به موضوع پیدا کند، جوانبش را کاملاً دریابد، زوایای آن برای خودش روشن و محتوایش جزئی از سرشت او شود. اما اگر دستمایه‌های پژوهش همچنان به حال نخستین خود به صورت اطلاعاتی کنار هم چیده شده باقی بماند، دستاورد پژوهشگر مانند حاصل کار کارگران چاپخانه خواهد بود که حروف را روی هم می‌ریزند؛ ممکن است صندوقها حرف جمع شود ولی سخنی سزاوار خواندن در آن میان نخواهد بود. این به آن معناست که پژوهش نه بر پایه گردآوردن اطلاعات و معلومات که مبتنی بر دریافت کلی و تصور یکپارچه است. مثلاً هنگامی که پژوهشگری درباره شاعری عباسی مطلب می‌نویسد باید با صبح و شام او و با شعرها و تخیلاتش درآمیزد و چون این درآمیختگی به معنای دقیق کلمه، به نهایت رسید آغاز به نوشتن کند. بی‌گمان کسانی که بدون درآمیختن با زندگی، اندیشه‌ها، و احساسات یک شاعر به نوشتن درباره او دست می‌زنند خود را فریب می‌دهند، زیرا به خطا می‌پندارند که پژوهشنامه‌ای نوشته‌اند، در حالی که تنها معلومات گسسته‌ای را گرد آورده‌اند، و چون شاعر را بدرستی دریافته‌اند چه بسا شخصیت وی و حقایق مربوط به او از دید آنها دور ماند.

پس تکیه گاه هر پژوهشگر ادبی در ارائه یک پژوهشنامه داشتن نگاهی یکپارچه است که پژوهش را به صورت کاری یکدست درمی‌آورد. پژوهشگر به ارائه معلومات نمی‌پردازد، ساختاری می‌آفریند همگن که بر همه قسمت‌ها و بخش‌هایش منطق و پیوندهای استوار اندیشگی حاکم است، اینجا و آنجا آشفتگی و تکرار، که می‌تواند به استحکام بحث آسیب بزند، وجود ندارد. همچنان که رنگ نوارهای نوری در رنگین کمان نامکثر است در پژوهش ادبی نیز تکرار هیچ مطلب کوتاه یا بلندی درست نیست. بلکه اگر ضرورتی پیش آمد فقط می‌توان به مطلبی که پیشتر آمده اشاره کرد و گذشت. نگاه یکپارچه همواره باید رعایت شود زیرا بدون آن، بواقع پژوهشی در کار نخواهد بود، هر چند رعایتش دشوار است، چون پژوهشگر باید شیوه، مواد، و ابزار کار را، از نقد گرفته تا به کارگیری ذوق و تحلیل موشکافانه، همه را استوار کند، و ناگزیر است نسبت به موضوع احاطه‌ای فوق‌العاده یابد و خود دارای ملکات سرشار عقلی باشد تا بتواند از حقایق جزئی به حقایق کلی و صفات ویژه یا عمومی موضوع راه یابد.

همان گونه که بیان و ارائه پژوهش به اشرافی نیرومند نیاز دارد به قدری باریک بینی نیز نیازمند است. همچنانکه نقاشان مناظر طبیعی و چهره نگاران در آثار خود، هر چه باشد، رنگها را درهم نمی آمیزند بلکه وضعیتی را برمیگزینند که نوعی وضوح به نقاشیهایشان ببخشد پژوهشگران نیز به موضعگیری پژوهشنامه های خود در فصلها، عنوانهایی که انتخاب می کنند، و اندیشه هایی که ضمن پژوهش طرح می شود توجه دارند. بسیاری از اوقات برخی از پژوهشگران موضعی نامأنوس را برمیگزینند تا با پژوهش یا پژوهشهای خود در خوانندگان تکانهایی تند ایجاد کنند. بهترین کسی که با پژوهشهای خود نشان دهنده چنین شیوه ای است طه حسین است. او پژوهشهای خود را اغلب به گونه ای نامأنوس برای خوانندگان پیش می برد تا در آنان کشش ایجاد کند. در بررسیش از ادبیات جاهلی این حالت نمایان است. مردم عادی با اطمینان و بدون اینکه در متون مربوط به دوره جاهلی و انتساب آن به صاحبانش تردید کنند به مطالعه این ادبیات رومی آورند در حالی که خاورشناسان، به پیشاهنگی مارگولیو، درستی این متنها را به طور گسترده ای مورد تردید قرار داده اند. از این رو طه حسین «انتساب ناروا» را به عنوان هسته پژوهش خود برمیگزیند و تحقیقش را پیرامون آن متمرکز می کند تا با تکیه بر این موضعگیری نا آشنا در مورد شعر جاهلی، سر و صدای دلخواه را با پژوهش خود به راه اندازد؛ که تا امروز نیز گوشها را کر کرده است. دومین بررسی او که این جهتگیری را نشان می دهد تحقیقی است در کتابش من حدیث الشعر و النثر درباره ابن مقفع. طه حسین دیده است که قدما از ادبیات ابن مقفع با عظمت یاد می کنند و حتی او را یکی از ده تن سخن شناس پیشگام روزگار عباسیان می شمارند زیرا فضل تقدم در ایجاد تحول در زبان عربی و شیوه های بیانی آن و گستردن دامنه امکانات این زبان برای در بر گرفتن ادب و اندیشه ایران و منطق و قیاسهای دقیق یونان، همه از آن اوست. معلوم است که او نخستین مترجم چیره دستی است که برجسته ترین آثار ادبی ویژه قوم خود و نیز آثاری از آن ملت هند را از زبان مادریش ترجمه کرده است. چنان که از ترجمه کیله و دمنه اش پیداست. همچنین منطق و مقولات منطقی یونان را نیز از زبان خود به عربی برگرداند. افزون بر اینها رساله هایی دارد که در زیبایی و استواری عبارات ممتاز است. گویا طه حسین می خواهد در بررسی این نویسنده، که به سخندانی شهره است، موضعی را برگزیند که با همه نظریات آشنایی که درباره او به همه زبانها و در همه زمانها از

روزگار خودش تا امروز شایع بوده به مخالفت برخیزد؛ می‌گوید: ابن مقفع هنگامی که به مفاهیمی باریک می‌رسد که نیاز به تعبیر دقیق دارد سست می‌شود، و هم خود را به زحمت می‌اندازد و هم سخن را، زیرا می‌بینیم که سخنش آشفته است و از چنگش گریخته. طه حسین بی‌درنگ موضعی تازه می‌گیرد که نگاهها را به خود جلب می‌کند. می‌گوید ابن مقفع، این سخن‌شناس پرآوازه، خاورشناسی است چون دیگر خاورشناسان، که زبان عربی را خوب می‌فهمد ولی در بسیاری از موارد در سخن گفتن به این زبان ناتوان است. سومین بررسی طه حسین که آن نیز نشان دهنده این گرایش در اوست همان است که پیش از این در جایی دیگر گفتیم. گفته شد که وی وقتی به پژوهش دربارهٔ متنبی، این شاعر مسلم زبان عربی، می‌پردازد می‌خواهد موضعی بگیرد که بزرگترین جار و جنجال ممکن را به پا کند، بنابراین، موضوع تردید در عرب بودن متنبی را انتخاب می‌کند. از نگاه ما علاقه طه حسین به موضع‌گیریهایی نامأنوس وی را به این نظریهٔ جدید کشانده است. همان‌گونه که وادارش کرده ابن مقفع را خاورشناسی معرفی کند چون دیگران که در گفتن یا نوشتن به عربی در بسیاری جاها دچار ضعف است. طه حسین توجه نکرده است که ابن مقفع، برخلاف خاورشناسان، در دامن زبان عربی بزرگ شده است نه در سرزمینی بیگانه، و هر چند عرب‌نژاد نبود عرب زبان بود و مانند دیگر شاعران موالی، چون بشار ایرانی تبار، در بصره رشد کرد و آمیزشش با مردم چندان بود که این امکان را به او، همچنان که به بشار و دیگران، داد که ذائقه‌ای عربی برای خود فراهم آورد. خاورشناسان به زبان عربی نمی‌نوشتند و از زبانی دیگر به عربی ترجمه نمی‌کردند بلکه تنها از عربی به زبانهای خود برمی‌گرداندند در حالی که ابن مقفع از زبان خود، فارسی، به عربی ترجمه می‌کرد و رساله‌هایش به زبان عربی در میان دیگر آثاری که همعصرانش نوشته‌اند از زیباترینهاست، و اگرگاه در برخی از رساله‌هایش در شیوهٔ بیان ضعفی هست از دید ما علتش این است که در طول بیش از هزار سال نسخه‌نویسان بسیاری با این رساله‌ها سر و کار یافته‌اند که شمار زیادی از آنان زبان عربی را بخوبی نمی‌دانسته‌اند و از این رهگذر به برخی از عبارتها و شیوه‌های سخن‌پردازی وی ستم رفته است. شاید آنچه گفته شد خطر موضع‌گیریهایی نامتعارف را در پژوهشهای ادبی روشن کرده باشد و دانسته باشیم که نباید چنین مواضعی هدف پژوهشگر قرار گیرد. هدف پژوهنده باید دقت، احاطه، و دریافت درست ویژگیهای ادیب مورد

پژوهش باشد. بارودی را مثال می‌زنیم؛ می‌توان او را از دیدگاه‌های بسیاری بررسی کرد اما همه آنها باید موضوعی درست باشد. مثلاً اینکه وی را در چهره یک جنگجوی عرب بررسی کنیم، که دیدگاه درستی است؛ یا اینکه او را به عنوان نماینده کم نظیر ساختار شعری عرب به شمار آوریم، شاعری که در عین حال، از توصیف جامعه خود و محیط مصر، از عشقش، از احساسش نسبت به جنگاوری، و از بیان اندیشه‌های سیاسی و ملی خود و اندوه غربتی که در طول دوران تبعید، به خاطر دوری میهن، همسر، فرزندان، و دوستانش دلش را پر کرده است غافل نمی‌ماند؛ یا به عنوان احیا کننده شعر نو عربی که کفنه‌های کهنه را از تن شعر عرب بیرون می‌آورد و زندگی و خرمی را به آن بازمی‌گرداند؛ یا به عنوان نمونه‌ای زنده از تجربه شعر صادقانه و بسیاری جایگاه‌های درست دیگر که می‌توان بارودی را در آن نشانند.

در کنار دقیق بودن و درستی موضع‌گیریها در ارائه پژوهش، بیان باید استوار نیز باشد. یعنی پژوهشگر، بویژه اگر تازه کار است، لازم است واژه‌های مورد استفاده خود را نیک بشناسد. بسیار اتفاق می‌افتد که پژوهشگران مبتدی واژه‌هایی را از نقادان پیشین به ارث برده و، بی آنکه معنای آن را به اندازه کافی برای خود روشن کرده باشند، از آن استفاده کرده‌اند. یکی از آنان درباره سبک یک قصیده می‌گوید: «این قصیده جزل، سائغ، رصین، و سلس» [= محکم، گوارا، پابرجا، و روان] است. «جزل» در اصل برای چوب محکم به کار می‌رفته و اکنون وقتی در توصیف سبکی ادبی به کار می‌رود به معنای سخن فصیح و متین است که کلماتش طولانی و حروف سخت مانند ق، ط، ص، ض، و ظ و شبیه اینها در آن بسیار باشد. «رصین» نیز در اصل برای توصیف ساختمان قوی بنیه و استوار به کار می‌رفته است. ولی واژه‌های «سائغ» و «سلس» برای آب آسان‌نوش خوشگوار که براحتی وارد حلق می‌شود به کار می‌رفته و نقادان برای توصیف بیان روان و رقیق از این تعبیر بهره برده‌اند. بنابراین معنای این دو واژه خلاف معنای استحکام و پابرجایی است و خطاست که در توصیف یک قصیده این دو را در کنار آن دو به کار بریم، زیرا سبک آن یا سخت و پابرجا یعنی نیرومند و استوار است، یا ساده و روان است و به همان سهولتی به گوش می‌نشیند که آبی گوارا به کام می‌لغزد. چنان که پژوهنده نوکار در استفاده از واژه‌هایی که برای توصیف سبکها به کار

می‌رود تحقیق و تفحص می‌کند شایسته است هنگام صدور حکمهای ادبی نیز در به کار بردن کلمات احتیاط کند. واژه‌ها را به صیغه تعمیم به کار نبرد مگر هنگامی که از فراگیری آن حکم ادبی نسبت به همه اجزاء زیر پوشش کاملاً مطمئن شود، که چنین حالتی کم پیش می‌آید زیرا بسیاری مصادیق جزئی یک حکم ادبی که از شمول عام آن حکم بیرونند. از این رو برای پژوهشگر مبتدی بهتر است که هیچ حکمی را به شکل کلی بیان نکند مگر وقتی که نسبت به تطبیق درست و قطعی آن حکم بر تمام افراد و جزئیاتش اطمینان یابد. همواره بهتر آن است که حکم خود را با تعبیرهای تردیدآمیز بیان کند، مثلاً بگوید «به گمان قوی»، «گمان می‌کنم»، «شاید» و از این دست کلمات که نشان دهنده احتمال است. ولی عبارتهای یقینی و قاطع را همان به که به کار نبرد، زیرا حکمهای ادبی همیشه احکامی احتمالیند و شایسته است که آن را بسیار به کار نگیریم جز با احتیاط سخت، و بندرت. خطرناکترین حالت این است که حکمهای ادبی ما به نوعی غیبت‌گویی تبدیل شود.

به هر حال محقق تازه کار باید جایی برای تعبیرهای رساننده احتمال باز بگذارد چنان که باید سخن خود را از هر گزافه‌ای دور سازد. چه بسیار پیش می‌آید که محقق تازه کار به گزاف‌گویی می‌افتد؛ مثلاً درباره شاعری می‌گوید: «اکنون زندگی او را بتفصیل بیان خواهیم کرد و نکته‌ای را پیرامون او ناگفته نخواهیم گذاشت.» یا درباره شعرش می‌گوید: «اشعار او را چنان بررسی کنم که هیچ محقق پیش از من نکرده است.» یا «اینک که شعرهای او را از هر سوی و روی تصویر کردیم این می‌ماند که به شکلی دقیق موسیقی شعرش را عرضه کنیم.» این عبارتها و مانند آن اهانت به خواننده‌ای است که انتظار دارد فقط استنباطها و دریافتهای درست و دلایل قانع کننده و محکم پژوهشگر را بخواند. اشارات تکراری به فصلها و بخشهای پژوهش و کارهایی که از آن پس به آن خواهد پرداخت به هر صورت که باشد سستی کار او را می‌نمایاند، و نشان می‌دهد که او به جای آنکه اصل مطلبی را بدقت بیان کند بدون دلیل بارها به آن اشاره می‌کند و گاه [پیش از بیان مطلب] برای خلاصه کردن کلام سخن را پایان می‌دهد. اینها همه به عرضه و ارائه دقیق آسیب می‌زند.

برای پژوهشگران مبتدی، بلکه برای همه پژوهشگران، لازم است که از دشواری‌نویسی دوری کنند، سجع به کار نبرند مگر آنجا که ناخواسته پیش آید، از صور

بیانی استفاده نکنند مگر بندرت و آنجا که با سخن بیامیزد، و بهتر است از این نیز درگذرند تا به خیالپردازیهای پیچیده و مغشوش و احتمالاً به استفاده از صور بیانی تقلیدی، که به سبک و سیاق آنان آسیب می‌رساند، کشیده نشوند. پژوهنده باید مدتی دراز تمرین نوشتن کند تا به زبانی روشن و رسا دست یابد که واژه‌های نامأنوس و کلمات عامیانه مبتذل در آن نباشد، شیوه‌ای میانه، نه از درک فرهیختگان فراتر و نه از زبان عوام فروتر، سبکی منظم و هموار که آشکارا نشان دهد نویسنده‌اش بر کلمات مسلط است و به هر گونه بخواهد آنها را به کار می‌گیرد. بسیاری از افراد توجه ندارند که برخی از کسانی که به داشتن تحقیقات ارزشمند ادبی مشهور شده‌اند درواقع به دلیل نیروی بیان و قدرتشان در سخن‌پردازی است که شهرت یافته‌اند، و چه بسا اندیشه‌هایشان کم عمق، سطحی و سترون باشد، در عین حال خوانندگان، به دلیل پیوستگی عبارات و روشنی و زیبایی بیان، به خواندن آثار ایشان رومی آورند.

بخش دوم

شیوه‌ها

شاید نخستین شیوه پژوهش علمی و راههای استدلال و استنباط در آن، شیوه ارسطو باشد که خود آن را «منطق» نامیده است و در آن از کلیات خمس سخن می‌گوید. کلیات پنجگانه عبارت است از جنس، نوع، فصل، عرض خاص، و عرض عام. «حد»ها و «تعریف»ها نیز از ترکیب این کلیات به دست می‌آید. این شیوه برای عرب نقشی بزرگ در همه دانشها بازی کرده است، هر چند امروزه به آن توجه نمی‌شود زیرا در بسیاری از موارد گمراه کننده است. از این بهتر، شیوه تقسیم است؛ که بر پایه تحلیل و تقسیم مسئله مورد نظر به عناصر، جزئیات، افراد، و گونه‌های آن استوار است. آنچه در منطق ارسطو از خود کلیات خمس مهمتر است این است که به اینجا راه می‌برد که هر استدلال از چند قضیه تشکیل می‌یابد. این قضیه‌ها همان عناصری هستند که استدلال به آنها تقسیم می‌شود، و شایسته است شکلها و انواع ترکیب آنها را، که عبارت است از موجهه کلیه، موجهه جزئی، سالبه کلیه، و سالبه جزئی، بررسی کنیم. مقدمه‌های قیاس از همین قضایا پدید می‌آید چنانکه اگر این مقدمه‌ها درست باشد قیاس درست است و اگر نادرست باشد نادرست. مثلاً وقتی می‌گوییم «محمد انسان است» و «هر انسانی ناطق است»، زائیده پیوند این دو یا آنچه مترتب بر این دو قضیه است این است که «محمد ناطق است». به این ترتیب از نظر ارسطو قیاس گفته‌ای است که نتیجه لازم مقدمه‌هایی معین باشد که پیش از آن است، این گفته خود از سه قضیه یا سه «حد» ترکیب می‌شود که دو حد آن سه به حد سوم وابسته است چنان که نهاد به گزاره یا، به گفته منطقیان، چنان که موضوع به محمول. شکلهای قیاس ارسطویی چندان گوناگون و گسترده است که درباره آن و منطق ارسطویی

کتابهایی مستقل نوشته شده است که شکل‌های قیاس، انواع مقدمه‌ها، قضایا، و حدها، و نیز تناقض، جدل، سفسطه، استقراء و تمثیل را بتفصیل مورد بررسی قرار داده است. عرب از زمان ابن مقفع به منطق ارسطو توجه کرد. در آغاز شروع به ترجمه آن کردند، سپس در کتابهایی بسیار به شرح و تلخیص آن پرداختند. آنها این منطق را معیار قرار دادند و، به عبارت دیگر، در پی‌ریزی علوم خود از آن الهام گرفتند. منطق را در علم فقه و اصول فقه به عیان می‌بینیم. فقیهان از حدها، تعریف‌ها، کلی، جزئی، عرض خاص، عرض عام، و قیاس سخن می‌گویند. در علم لغت و نحو نیز آشکارا دیده می‌شود. زیرا نحویان از زمان خلیل^۱ به بعد در بحث از قیاس بسیار سخن می‌گویند. همچنان که به تقلید از ارسطو، که در منطقش از علل چهارگانه مادی، صوری، فاعلی، و غایی سخن می‌گوید، از عللی که قیاس بر آن استوار است بحث می‌کنند. نحویان، فقیهان، و دیگر عالمان عرب برای نخستین بار دریافتند که قیاس ارسطویی قیاسی ریاضی است که از عام کلی آغاز می‌شود و حکم کلی را در افراد جزئیش پی می‌جوید. درستی این شیوه در ریاضیات به اثبات رسیده ولی در علوم طبیعی و انسانی برای درست بودن قیاس ناگزیر از روشی وارونه هستیم؛ یعنی رسیدن از جزئیات به کلی. این روش تأثیری گسترده بر علوم عربی نهاد، زیرا استقراء و مشاهده جزئیها دو پایه اساسی این علوم به شمار آمد. در علوم طبیعی اصلی دیگر به نام تجربه نیز بر آن دو افزوده شد. چنین بود که علوم عربی توانست در همه پهنه‌ها به حرکت درآید و این حرکت، به کمک تجربه‌های فراوان طبیبان و داروسازان، زمینه‌ساز شکوفایی علم طب و داروسازی شد. در شیمی، فیزیک بصری، علم نجوم، و ساخت رصدخانه‌های عظیم آن نیز چنین نقشی داشت. از مهمترین مباحث علمی که میزان بهره‌جویی اعراب از اصل استقراء را نشان می‌دهد علم نحو است که سراسر بر شنیدن متکی است؛ شنیدن زبان نمونه قرآن کریم، و شنیدن زبان عرب بیابانی خالص، یعنی اهالی حجاز و نجد و تهامه که فصاحتشان مورد اطمینان است. نحویان اینها را پایه‌هایی اساسی شمرده‌اند که قوانین برآمده از آنها غیرقابل نقض است. از این رو برای به دست آوردن هر قانون ناگزیر از استقرائی گسترده هستیم تا به آن تکیه

۱) خلیل بن احمد بن عمرو بن تمیم فراهیدی آزدی (فوت بین ۱۷۰ و ۱۷۵ هـ ق) عالم نحو و فقه‌اللغة عرب و واضع علم عروض عربی. (دائرة المعارف فارسی)

کنیم، و چنین قانونی فقط بر اساس اکثریت و فراگیرتر بودن استوار است. قیاس نیز این گونه است؛ به موارد کمیاب یا آنچه به ضرورت در شعری آمده باشد قیاس نمی‌کنیم، تنها به کثرت غالبی قیاس می‌شود که با استقراء و جست‌وجویی دقیق به دست آمده باشد. شاید برجسته‌ترین بحث ادبی از اعراب، که تأثیر منطق ارسطو و شیوه او در آن نمایان است کتاب البرهان فی وجوه البیان باشد که نوشته ابن وهب است ولی به خطا به نام نقد النثر انتشار یافته و به قدامه منسوب شده است. نویسنده آن فصلی را به قیاس اختصاص داده و در آن از حد، وصف، مقولات، و به کارگیری آنها در زبان عربی بحث کرده است. وی صورتهای قیاس را بتفصیل آورده می‌گوید برای هر قیاس ناگزیر از دو مقدمه یا دو قضیه هستیم که یکی از آنها وابسته به دیگری باشد. نویسنده تصریح می‌کند که همه این فصل را از قول منطقیان نقل کرده است. در پایان فصل می‌نویسد: «این مختصری بود درباره انواع استدلال و قیاس که خردمند را به آنچه نیاز دارد راهنماست. هر که آگاهی کامل خواهد به کتابهای منطق بنگرد، که منطق ستون و معیار عقل است و میزانی است برای سنجش آنچه بیم نادرستیش می‌رود. چنان که پرگار میزان دایره است و خط‌کش میزان خط.» ابن وهب در گفتار دوم از کتابش، تحت تأثیر سخن ارسطو درباره سوفسطائیان، به مبحث سفسطه می‌پردازد. و در گفتار سوم که ویژه عبارت‌پردازی است دامنه سخن را درباره جدل می‌گستراند و از نوشته‌های ارسطو در این خصوص و آنچه متکلمان به آن افزوده‌اند بهره می‌گیرد. در این فصل می‌گوید: «حق جدل آن است که بر پایه مقدماتی استوار باشد که مورد موافقت خصم است، هرچند درستیش برای عقل کاملاً آشکار نباشد.» می‌گوید جدل درباره علتی صورت می‌گیرد که مورد پرسش واقع شده است و علتها بر دو گونه است: علت نزدیک و علت دور. سپس از شکلهای علت و از *علة العلة* سخن می‌گوید. گفتاری را به موضوع تناقض اختصاص می‌دهد و در آن از تضاد، خلاف، و عموم و خصوص بحث می‌کند. وی در همه این مباحث از منطق ارسطو متأثر است و نیز از مباحث و مناظرات متکلمان و فقیهان و گفته‌ها و اندیشه‌های فیلسوفان مسلمان که بر آن افزوده است.

برای علوم دینی شیوه خاص آن وضع می‌شود؛ همان که مباحث علم اصول فقه

به آن پرداخته و کتاب، سنت، اجماع، و قیاس^۲ را شامل می‌شود. مثلاً برای نحو و زبان اصولی وضع می‌شود که می‌توان در کتاب الخصائص، نوشته ابن جَنّی، آن را آشکارا یافت، در حالی که پژوهشهای مربوط به حدیث نبوی شیوه‌ای ویژه می‌طلبد، که آن را از دیگر مباحث متمایز می‌سازد. این شیوه بر پایهٔ بیشترین توجه به روایت بنا می‌شود. هر حدیث باید به سندی متّکی باشد، رجال سند بتفصیل بررسی می‌شوند و کتابهایی فراوان دربارهٔ آنها نوشته می‌شود. در این خصوص علمی به نام علم مصطلحات حدیث پی‌ریزی می‌شود که مباحث بسیاری در زمینه روایت دارد و در فصل آینده که از سنجش اعتبار متون بحث می‌کنیم به آن خواهیم پرداخت. مهم است بدانیم که قدما همان شیوه یا شیوه‌های دقیقی را که محدثان در حدیث پیش گرفته‌اند تمامی در روایت شعر و بررسی احوال شاعران پی می‌گیرند. کافی است در اینجا به کتاب اغانی ابوالفرج اصفهانی اشاره کنیم. این کتاب بزرگترین نوشته در زمینهٔ زندگینامهٔ شاعران عصر جاهلی، شاعران سه سدهٔ نخست اسلام، نظریات منتقدان، و سلیقه‌های شعری آن روزگاران است، ولی مانند روش امروز ما شاعران را از دیدگاه تاریخی بررسی نکرده دربارهٔ جامعه‌ای که در آن می‌زیسته‌اند، زمان، شرایط فردی، و میزان سَنّی‌سرایي یا نوگرایی آنان سخن نمی‌گوید، بلکه فقط خبرهایی است پراکنده، از اینجا و آنجا، که دقیق است و به محض اینکه دستی سازنده به آن برسد می‌تواند زندگی، دورانها، شرایط، فرهنگ، و روابط هر شاعر با معاصرانش را بازسازی کند. در بسیاری از موارد ابوالفرج در آغاز شرح احوال یک شاعر فشرده‌ای از نظر خود را دربارهٔ او می‌گوید و به برخی از ویژگیهای وی و شعرش، که می‌تواند تفسیری دقیق از او به دست دهد، اشاره می‌کند. مثلاً در ابتدای شرح زندگی ابوالعتاهیه، شاعر معروف عباسی، می‌نویسد:

در کوفه رشد یافت. در آغاز مخنّث‌گون بود و با مخنّثان به یک شیوه می‌رفت. پس از آن در کوفه سفال‌فروشی می‌کرد. سپس شعر گفت و در آن برجسته شد و پیش رفت. گفته‌اند خوش قریحه‌ترین مردم بشار، سید جمیری، و ابوالعتاهیه‌اند. شعر این سه تن چندان زیاد است که کسی را تاکنون توان گردآوری آن نبوده است. ابوالعتاهیه در اوزان بسیاری شعر سروده، مضامینش لطیف، واژه‌هایش

(۲) چهارمین مأخذ فقه نزد شیعه عقل است.

روان، هنرنمایی‌اش بسیار و دشوارگویی‌اش اندک است. ولی شعر پست و بی‌ارزش نیز فراوان دارد. بیشتر اشعارش دربارهٔ پارسایی و از ضرب‌المثلهاست. گروهی از همعصرانش وی را به اعتقاد به مذهب فیلسوفان منکر قیامت متهم کرده‌اند و استدلال می‌کنند که شعر او فقط به ذکر مرگ و نابودی می‌پردازد بی‌آنکه از رستخیز و معاد یاد کند. او در بدیع و زنهایی دارد که پیشنهاد نداشت‌اند، و بخیل‌ترین مردم بوده هر چند دستش باز و دارایی گردآورده‌اش بسیار بوده است.

این قطعه با اینکه کوتاه است محل رشد ابوالعتاهیه، شیوهٔ رفتار او، حرفه‌اش در اوایل زندگی، و طبع سرشارش در شعر را بیان می‌کند و نیز این را که شعر او همهٔ احساساتی را که به خاطرش می‌رسیده در خود می‌پذیرفته است، و تصریح می‌کند که مهمترین اهداف شعرش چیست. همچنین به اعتقادات وی و به نوآوری‌اش در وزنه‌های شعری اشاره دارد. حس می‌کنیم که ابوالفرج سخت مایل است دربارهٔ زندگی، اخلاق، و عقاید شاعر و نیز نظر منتقدان نسبت به او تحقیقی همه‌جانبه انجام دهد. بسیار اتفاق می‌افتد که برای شناخت این یا آن ویژگی در شاعری به دیوان شعر وی باز می‌گردد. چنان که برای دریافت عقیدهٔ دینی ابن میاده و دانستن اینکه مسلمان است یا مسیحی به اشعار او رجوع می‌کند و چون می‌بیند وی به انجیل و زُهبان و دیگر مقدسات مسیحیان سوگند می‌خورد به مسیحی بودن او یقین می‌کند. از اینجا می‌توان تا حدودی دانست که پژوهشهای ادبی عرب چگونه به جست و جوی کامل، استقراء، مشاهده و استنباط دقیق، و استواری دلایل توجه نشان می‌دهد و همین باعث می‌شود به کشف ویژگیها و سبکهای هنری شاعران دست یابند.

محققان عرب در پژوهشهای ادبی خود به این ترتیب از منطق ارسطو سود می‌جستند و به جزئیات، مفردات، استقراء کامل، و استنباط درست توجهی در خور نشان داده دامنهٔ مشاهدات خود را بی‌اندازه می‌گسترانده‌اند. برای عرب «مشاهده» در پژوهشهای ادبی جایگزین «آزمایش» در مباحث علمی است. همواره بر اساس منطق ارسطو حکم می‌کردند و از قانونها، ضابطه‌ها و قیاسها بسیار بهره می‌بردند. ولی در عین حال با دانشمندان غربی قرون وسطا در تعبد نسبت به منطق ارسطو تفاوت دارند. زیرا، به

کمک اصل استقراء، جهت از کلی به جزئی را وارونه کردند و از خاص به کلی عام رسیدند. آنها اصل تجربه و مشاهده را به منطق وارد کردند و بر آن شدند که برای اثبات حقایق نیازی به حدها، مقولات، و قیاسها نیست؛ و به این ترتیب کاربرد منطق ارسطو و قیاسهای آن را متوقف کردند. اما غریبان در قرون وسطا خود را تسلیم منطق ارسطو کرده معتقد بودند که این منطق نه تنها در ریاضیات بلکه در علوم طبیعی هم به تنهایی برای استنباط قانونهای فراگیر بس است.

به نظر می‌رسد غریبان در پایان آن قرن‌ها شروع به شناخت کامل دانش عربی کردند و بعد اهمیت استقراء کامل و مشاهده و تجربه را، که اندیشمندان و عالمان عرب منادی آن بودند، بدقت دریافتند و در پرتو این آگاهی بود که راجر بیکن^۳ (۱۲۱۴-۱۲۹۴)، فیلسوف انگلیسی، به منطق ارسطو و نتیجه آن، یعنی تکیه علم بر قیاس، حمله کرد و گفت پیش از هر چیز باید به تجربه متکی بود. پیروان ارسطو سخت به او تاختند، اما اندیشه او همچنان زنده است. برجسته‌ترین کسی که با نیروی کامل روح زندگی در این اندیشه دمید فرانسیس بیکن^۴ (۱۵۶۱-۱۶۲۶) است که پیشگام دوره تازه پژوهش علمی به شمار می‌آید، زیرا دانشمندان را از به کارگیری منطق ارسطو و قیاسهای این منطق در علوم طبیعی بر حذر می‌داشت. او در وضع قانونهای فراگیر طبیعی بر نمونه‌های جزئی تکیه می‌کرد و می‌گفت چون گاه نمونه‌هایی دیگر یافت می‌شوند که قانون فرضی را نقض می‌کنند گزیری از استقراء کامل نیست. وی می‌گوید نمونه‌های فراوان به تنهایی بس نیست، و چاره‌ای نداریم جز اینکه آزمایش یا آزمایشهایی را درباره آنها به اجرا گذاریم. این نیز کافی نیست، باید نمونه‌های کمیابی را هم که قانون

۳) Roger Bacon، فیلسوف مدرسی انگلیسی. در آکسفورد و دانشگاه پاریس تحصیل و تدریس کرد و ظاهراً آشنایی با کتاب سرالاسرار ارسطو در پاریس توجهش را به علوم جلب کرد. بیکن از فضایی عصر خود بود و یونانی، عبری، و احتمالاً عربی نیز می‌دانست. به علوم طبیعی و تجربه و مشاهده مستقیم اهمیت می‌داد و به همین جهت او را از پیروان روش تازه علمی شمرده‌اند. آثار معروفش کتاب اکبر، کتاب اصغر، کتاب سوّم است. (دایرةالمعارف فارسی)

۴) Francis Bacon، فیلسوف انگلیسی و از رجال انگلستان. او فیلسوفی بزرگ و نویسنده‌ای توانا بود. بزرگترین خدمت وی به فلسفه تدوین و استوار ساختن و ترویج روش استقراء در علوم تجربی بود. اثر معروفش کتاب اینستاور اتیوماگنا (احیاءالعلوم کبیر) است که فقط به اتمام دو جلد آن موفق شد. (پیشین)

کلی را نقض می‌کنند گرد آوریم، زیرا هر چند نمونه‌های مثبت فراوان باشد یک نمونه منفی برای نقض آن بس است، از این رو لازم است مثالهای هر قانون را در سه مجموعه دسته‌بندی کنیم: مجموعه مثبتها، مجموعه منفیها، و مجموعه میانین. همواره باید آزمایش کرد. آزمایشها هم کافی نیستند، باید استنباط کرد و فعالیت عقلی داشت. گویا شیوه درست علمی از دید فرانسیس بیکن روشی است که هم آزمایش و هم شیوه قیاسی را در بر داشته باشد و، به عبارت دقیقتر، شیوه‌ای است میان استقراء استوار بر آزمایش و قیاس محکم عقلی، یا استقرائی است که در قالب محکم عقلی ریخته شده است. با این نظریات بیکن پایه‌گذار منطق نو شمرده شد.

پس از او فیلسوف فرانسوی، دکارت^۵ (۱۵۹۶ - ۱۶۵۰)، آمد که بر آن شد تا برای همه دانشها، اعم از ریاضی و طبیعی، شیوه‌ای یگانه وضع کند. وی دیدگاه خود را در بحثی به نام گفتار در روش^۶ توضیح داد. وی نیز به سهم خود به منطق ارسطو تاخت، زیرا ارسطو در مقدمات قیاسهای آنها را یقینی و تردیدناپذیر فرض کرده بود. به فرانسیس بیکن نیز به این جهت حمله کرد که در استنباط قوانین طبیعی به تجربه و مشاهده حسی تکیه می‌کند. دکارت از این رهگذر به شیوه تازه خود رسید که متکی بر استدلالهای ریاضی است. می‌گوید عقل انسانی در گوهر خود یکپارچه است و تا زمانی که این عقل قوانین ریاضی را می‌پذیرد قانونهایش باید فراگیر باشد که هم ریاضیات را دربرگیرد و هم علوم طبیعی را. برای درک شیوه موزون این عقل در زمینه پژوهش علمی باید بر قیاس تکیه کنیم اما نه قیاس ارسطو. بلکه قیاس را تحلیل می‌کنیم و می‌بینیم که از مفاهیم ساده‌ای به نام «بدیهیات»، که برای عقل پذیرفته است، آغاز می‌شود و به مفاهیم مرکب پایان می‌یابد. از دیدگاه دکارت دامنه قیاس چندان گسترده است که همه

۵) Rene Descartes، فیلسوف و ریاضیدان و عالم فرانسوی. او معلوماتی را علم می‌دانست که مبرهن و یقینی باشد و به همین جهت ریاضیات را نمونه کامل علم می‌شمرد و می‌خواست روش ریاضیات را در همه رشته‌های علوم انسانی به کار برد و روش‌شناسی او، که وجهه اصلی فلسفه اوست، ناشی از همین اندیشه است. در طبیعیات مانند فرانسیس بیکن تکیه بر منقولات را رد می‌کند. وی به جای تجربه و مشاهده، تعقل و منطق و روش ریاضی را به کار می‌برد. تأثیر دکارت بر فلسفه از حساب بیرون است. اغلب او را پدر فلسفه جدید می‌خوانند. (پیشین)

۶) این کتاب به نام گفتار در روش راه بردن عقل، به وسیله محمدعلی فروغی به فارسی ترجمه و به ضمیمه کتاب سیر حکمت در اروپا چاپ شده است. (پیشین)

صورت‌های استنباط را شامل می‌شود. او تصمیم گرفت به جای قواعد قدیمی و بسیار پیچیده منطق ارسطو چهار قانون وضع کند که فشرده‌ای باشد از شیوه‌ای درست برای همه پژوهشهای نظری. قانون نخست قانون یقین است. پژوهشگر باید هنگام پژوهش درباره هر مسئله‌ای خود را از هر چه پیش از پژوهش، درباره آن می‌دانسته تهی کند و تنها به حق و یقینی تن دهد که هیچ‌گونه تردیدی به آن راه نیابد. وی با این قانون طلسم احترام به نظریات موروثی و موهومات را شکست و فقط به دانسته‌های بدیهی و یقیناتی که مانند بدیهیات است تکیه و تأکید کرد. قانون دوم قانون تحلیل است. هر مسئله را باید تا جای ممکن به اجزای کوچکتر و ساده‌تر تقسیم کرد تا بتوان به بهترین وجه تحلیلش کرد. قانون سوم قانون ترکیب است. پژوهشگر اندیشه‌های خود را مرتب می‌سازد، ابتدا از ساده‌ترین آنها آغاز می‌کند و اندک اندک بالا می‌رود تا به شناخت مرکب‌ترین مفاهیم دست یابد، و ایرادی ندارد که میان اندیشه‌های ناپیوسته ترتیبی مشخص فرض کند. دکارت در اینجا قوانین معادله‌های ریاضی را برای ما به تصویر می‌کشد که از ساده به پیچیده می‌رود و به این وسیله به شیوه ریاضی، که شایسته است در همه علوم به کار رود، اشاره می‌کند. قانون چهارم و آخرین قانون، قانون استقراء تام است، یعنی پژوهشگر به برشماری همه نمونه‌ها و مراجعه به همه آنها اقدام می‌کند تا پژوهش بویژه از نظر اندامهای پیکره استدلال و پیوندهای محکمی که باید میانشان باشد دقیق از کار درآید.

دانشوران و فیلسوفان گوناگونی پس از بیکن و دکارت آمدند که همگان بر این عقیده بودند که زمان منطق ارسطو سرآمده و شیوه‌ای علمی باید جایگزینش شود که، هر جا فرصت بود و پدیده‌های طبیعی امکان داد، با جمع کردن بین تفکر نظری و مشاهده و آزمایش به بررسی و شناخت پدیده‌ها پردازد. به این ترتیب این روش هم قوانین علوم ریاضی و هم قوانین علوم طبیعی تجربی را در نظر آورد و به هر دو توجه کرد چنان‌که به علوم انسانی مانند جامعه‌شناسی، تاریخ، و اقتصادسیاسی توجه داشت. کافی است که پایه‌های اساسی هر علم و اصولی را که بر آن حاکم است مشخص کنیم، زیرا هر علمی ویژگیهای خود را دارد و دشوار است که برای همه علوم قوانینی عام و مطلق وضع کرد چنان‌که در قدیم ارسطو می‌خواست در منطق خود چنین کند.

از اثرهای جنبش علوم طبیعی. در سده پیش این بود که شیوه‌ها و قوانین ویژه آن بر پژوهشهای فلسفی و ادبی نیز چیره گشت و منجر به پدید آمدن فلسفه وضعی [تحصّلی]^۱ اوگوست کنت^۲ شد. همچنین به پدید آمدن دانشی نزد برخی از نقادان و مورّخان ادب انجامید که می‌توان آن را تاریخ طبیعی ادبیات نامید. پیشاپیش این گروه سنت بو،^۳ ژن،^۴ و برونتر^۵ هستند که در پی انکار سلیقه شخصی و هر چه به ذائقه فردی مربوط است و همه احکامی که بر این اساس استوار بود برآمدند و با تمام نیرو می‌خواستند برای ادبیات نیز قوانین ثابت مانند قوانین علوم طبیعی وضع کنند که بتوانند همچون قوانین طبیعی که بر همه عناصر، جزئیات، و پدیده‌ها حاکم است بر تمام ادیبان قابل تطبیق باشد. از دیدگاه پیروان این اندیشه، نادرست‌ترین کار این است که بگوییم هر ادیبی یک پدیده مستقل است؛ چه رسد به اینکه بخواهیم این را درباره آثارش یعنی شعر، داستان، یا نمایشنامه او بگوییم. نویسنده یا شاعر با همه نوشته‌ها و آثارش برآیند قانونهایی است حتمی که در گذشته و حال و آینده عمل کرده، می‌کند، و خواهد کرد و

1) positivisme

۲) Auguste Comte (۱۷۹۸ - ۱۸۵۷) فیلسوف و جامعه‌شناس بزرگ فرانسوی و بنیانگذار مذهب تحقیقی [تحصّلی].

۳) Sainte Beuve (۱۸۰۴ - ۱۸۶۹) مورخ و منتقد ادبی فرانسوی.

۴) Hippolyte Adolphe Tain (۱۸۲۸ - ۱۸۹۳) منتقد، فیلسوف، ادیب، و مورخ فرانسوی.

۵) Ferdinand Brunetiere (۱۸۴۹ - ۱۹۰۶) منتقد ادبی فرانسوی.

او بناچار حاصل آن قانونمندیهاست و راه‌گریز ندارد، زیرا این قانونها با جبر و تحمیلهایی که در خود دارند او را شکل داده چگونگی‌اش را تعیین می‌کنند.

سنت بو و نخستین کسی بود که در این راه گام نهاد. وی در گفتارهای معروفش، گفتارهای دوشنبه و گفتارهای تازه دوشنبه، به بررسی علمی ادیبان پرداخت. این بررسیها متکی بر پژوهشهایی است دامنه‌دار درباره پیوند هر شاعر یا نویسنده با میهن، مردم، زمانه، پدر، مادر، و خانواده‌اش و درباره تربیت، خوی، فرهنگ، ویژگیهای مادی جسمی، خصوصیات روحی و عقلی، و نوع رابطه‌اش با دوستان و آشنایان. ضمن اینکه همه عاداتها، اصول، و اندیشه‌های وی را معرفی می‌کنند و دوره‌های موفقیت و ناکامی، نقاط ضعف، و همه پستی و بلندیهای را که در تمام عمر از تولد تا مرگ و صبح تا شام داشته است توضیح می‌دهد. وقتی همه اینها روشن شد برای مورخ ادبیات امکان جداسازی ویژگیهای فردی آن ادیب از ویژگیهای جمعی مشترک میان او و دیگر ادیبان همانندش در آن جامعه و آن روزگار فراهم می‌آید و او همه مسائل شخصی آن ادیب را کنار می‌نهد تا بتواند وی را در جایگاه درست خود بگذارد و در میان ملتش در خانواده ادبی خاص خودش جای دهد، و به شیوه‌ای علمی میان او و تیره ادیبش پیوند برقرار کند. ادیبان از دید او، همچون گیاهان و جانوران، تیره تیره‌اند و این تیره‌ها، درست همانند تیره‌های گیاهان و جانوران در علوم طبیعی، براساس عوامل خارجی مؤثر بر آنها یا، به عبارتی دیگر، براساس ویژگیها و صفات خاص هر تیره تشکیل می‌شود. در حالی که هر ادیب، در واقع دارای صفاتی منحصر به فرد در خلق و خوی، شخصیت، استعدادها و ملکات خویش است، اما این تاریخ طبیعی جدید ادبیات و ادیبان به ویژگیهای فردی ادیب هیچ توجهی نمی‌کند، بلکه تنها به مشترکاتی می‌پردازد که ادیبی با دیگر ادیبان ملت خود دارد و آن را می‌توان فصل مشترک میان آنها شمرد. این فصل مشترک زمینه را برای قرار دادن هر ادیب در تیره ادبی خاص که ویژگیها و صفات مشخصی دارد آماده می‌کند. خصوصیات هر تیره فقط با پژوهشهایی دقیق درباره همه مسائل مربوط به ادیبان آن روشن می‌شود؛ مسائلی چون ملیت آنان، محیط، زمان، شرایط تربیتی، اقتصادی، و اجتماعی، و همه پیوندهای زمانی و مکانی که روحشان را سرشار کرده و انگیزه‌ها و موانعی که در زندگی آنها وارد شده است، ضمن اینکه به مجموعه خوشبختیها و بدبختیهای که بر آنان گذشته توجه می‌کند. از رهگذر تحقیق

همه اینهاست که تاریخنگار طبیعی ادیبان می‌تواند با بصیرت کامل آنان را در تیره‌های ادبی و گروه‌های فنی خاص خودشان جای دهد.

پیداست که کار سنت بو در طبقه‌بندی ادیبان در تیره‌ها و طبقات، زدودن جنبه‌های مشخص‌کننده فردیت آنان است که به هر یک وجودی مستقل بخشیده اجازه می‌دهد اصالت، علایم، و نشانه‌های خاص خود را داشته باشند، و هر یک را از ادیبان همانندش در همان زمان و همان جامعه جدا می‌کند. در حالی که ما در زندگی عادی خود کسی را نمی‌یابیم که تکرار شخصی دیگر باشد، بلکه همواره تفاوتی در خلق و خو، سرشتها، مشخصات، و خطوط چهره‌ها هست. پس به طریق اولی در میان ادیبان نیز چنین است، زیرا ملکات و استعدادهاشان با یکدیگر متفاوت است و خوراک عقلی و احساسی که اندیشه‌ها، حسها، عواطف، و ذهنیات خود را در قالب آن ارائه می‌دهند نیز متفاوت است، به گونه‌ای که هر خوراک مواد، رنگ، و مزه مخصوص خود را دارد. از این روست که برخی از منتقدان گفته‌اند سنت بو زیباترین مشخصه‌های فردی ادیبان را کنار نهاده تا با همه توان خود آنها را، همچون پدیده‌های زیست‌شناختی، نگاه کند و ویژگیهای ذاتی و فردی هر ادیب را به فراموشی سپارد یا مهمل گذارد. افزون بر این، طبقه‌بندی سنت بو که ادیبان را تیره تیره می‌کرد زمینه رشد را برای اندیشه «مکاتب ادبی» فراهم ساخت. زیرا هر مکتب ادبی در واقع مجموعه‌ای است از ویژگیهای ادبی که گروه یا گروه‌هایی از ادیبان در آن مشترکند. در روزگار او مکتب رمانتیسم رشد کرد و سرانجام جایگزین کلاسیسیسم شد که توجهی سخت به ساختارهای موروثی داشت. رمانتیسم به آزاد شدن از این ساختارها و بازگشت به طبیعت دعوت می‌کرد و انبوهی رنج و درد و احساس تنهایی و غربتی بی‌پایان بر آن سایه افکند. بی‌درنگ پاراناسیها^۶ در پی آمدند که به کوه پاراناس، جایگاه خدایان شعر در یونان باستان، منسوب بودند. مکتب اینان رنج و اندوه و اشکهایی را که در رمانتیسم بود مسخره می‌کرد، در شعر از

۶) Parnassians، گروهی از شعرای قرن ۱۹ فرانسه که از نشریه خود به نام پاراناس معاصر (۱۸۶۶-۱۸۷۶) نام گرفته‌اند. از شعرای پاراناسی می‌توان لوکنت دو لیل، بنویل، سولی، پرودوم، مالارمه، و ورلن را نام برد. پاراناسیان در مقابل شعرای رمانتیک، طرفدار «هنر به خاطر هنر» بودند و موضوعهای خارجی و کلاسیک را انتخاب می‌کردند. و برخلاف صورتهای بی‌قید رمانتیسم، آنها را در قالبهای صلب می‌ریختند. (دائرة المعارف فارسی)

افسانه‌های اقوام نخستین الهام می‌گرفت، و به زیباییهای هنری توجهی گسترده نشان داد. بزودی مکتب نمادگرایی (= سمبولیسم) پیدا شد که معتقد بود شاعران نمی‌توانند دریافته‌ها و مفاهیم پیچیده مورد نظر خود را بدقت بازگویند، زیرا زبان از بیان آن ناتوان است، از این رو باید برای چیره شدن بر این ضعف، از الهامهای تصویری و موسیقایی بهره جست.

مسئله ما بررسی حقیقت این مکتبها نیست، تنها می‌خواهیم اشاره کنیم که می‌توان پژوهشهایی از اعتقاد به تیره‌های ادبی را، که سنت بو به آن باور داشت، در پژوهشهای مکاتب ادبی یافت؛ بی‌آنکه بخواهیم زیاده‌روی کرده بگوییم اعتقاد به مکتبها همان اعتقاد به تیره‌های زیست‌شناختی است. پس یک ادیب همواره به عنوان فردی با ویژگیهای مستقل و شخصیتی خاص خود بررسی می‌شود؛ به رغم اینکه منسوب به مکتبی معین باشد که افرادش ویژگیهای عمومی و مشترک دارند، یا، به گفته سنت بو، منسوب به تیره‌ای باشد با علایم مشخص و خصوصیات متمایز از دیگر تیره‌ها.

شاگرد سنت بو، تن، در این دیدگاه علمی از او پیروی کرده و بیش از وی در آن تعمق ورزیده است. او می‌خواهد فردیت ادبی را بکلی از میان بردارد. از دید او هیچ ویژگی شخصیتی وجود ندارد که ادیبی را از دیگران متمایز سازد. هر چه هست ویژگیهای گروهی است، که آن ادیب را با دیگر ادبای ملتش در یک گروه جمع می‌کند. بلکه اینها صفت نیست، قانونهایی است که، مانند قوانین طبیعت، حتمی است و بدون تفاوت درباره ادیبان همه ملتها صدق می‌کند. تن خود در کتابش، تاریخ ادبیات انگلیس، بر آن است که این قوانین را بر همه ادیبان انگلیس تطبیق دهد. بحق رگه‌هایی از شیوه استادش، سنت بو، به پژوهشهای وی در این کتاب راه یافته است، چنان که در بحثش از شاعر معروف انگلیس، پوپ، می‌بینم. تن برای بیان ویژگیهای او از بیماریهای جسمیش یاد می‌کند هر چند سرعت به قوانین عام و ناگزیر ادبی باز می‌گردد و آنها را بر او و دیگر ادیبان انگلیسی تطبیق می‌دهد. وی معتقد است که قانون و معیاری جز آنها یافت نمی‌شود و این معیارها از دید او عبارت است از «نژاد»، «محیط» یا مکان، و «دوران» یا زمان.

مقصود تن از نژاد سرشت موروثی جامعه است. هر جامعه‌ای که از نژادی خاص ریشه گرفته باشد ویژگیهای فطری دارد که گذشتگان و آیندگان آن ملت بدون استثنا در

آن خصوصیتها شریکند. این اندیشه را در سخنی که جاحظ در یکی از رساله‌هایش دربارهٔ نژاد گفته است آشکار می‌بینیم. در مقدمهٔ ابن خلدون نیز، آنجا که از نژاد عرب و تأثیرش در زندگی سیاسی آنان سخن گفته، این اندیشه نمایان است. پیداست که این دیدگاه از اندیشه‌هایی است که در روزگار تن همه گیر بوده است. معاصر وی، رنان،^۷ شأن این اندیشه را بسیار بالا می‌برد چنان که کتابش، تاریخ زبانهای سامی، گویای آن است. وی در این کتاب بر این گمان است که ملت‌های سامی از نظر گسترش دامنهٔ خیال و تعمق در شناخت مسائل ضعیفند، و می‌گویند دست آنها از فلسفه و آثار برجستهٔ ادبی تهی است؛ برخلاف ملت‌های آریایی که به داشتن فلسفه‌ها، قانونهای استوار اجتماعی، و ادبیات و هنر والا ممتازند! این تفکر امروزه پیروانی ندارد. آیا نژاد چیزی جز جمعی از مردم است که در سرزمینی واحد سکنا گزیده‌اند، در کنار هم زیستن را آغاز کرده‌اند و در خلال آن، عادات‌هایشان تکوین یافته و دریافته‌هایشان به یکدیگر مانده شده است؟ نژادها و ملت‌ها از دیرباز به یکدیگر حمله می‌کرده‌اند و سپاهیان یک سرزمین در سرزمینی دیگر فرود می‌آمده و گاه سالها در آن می‌مانده‌اند. پس اندیشهٔ نژادگرایی مطلق اندیشه‌ای خطاست. چه بسیار مواردی که اروپاییان فکر برتری نژاد سفید بر سیاه را گسترانده‌اند تا امکان استعمار سیاهان را برای خود فراهم آورند و ثروتهای طبیعی آنان را به یغما ببرند؛ در حالی که سفیدی و سیاهی راز پیشرفت و عقب ماندگی نیست. اینها فقط دگرگونیهای زندگی بشر است در چهرهٔ تفاوت ملت‌ها. اگر نژاد سیاه افریقا در پیشرفت و تمدن فروتر از نژاد سفید به شمار می‌آید بسته به شرایط است و نژاد سفید روزی در همین وضع بوده که اکنون نژاد سیاه در آن است. همهٔ اینها ما را بر آن می‌دارد که از تفکر نژادگرایی، که تن و رنان به آن معتقد بوده‌اند و ابن خلدون آن را باور داشته است، پرهیزیم. اعرابی که ابن خلدون آنها را محور بحث خود دربارهٔ نژاد قرار داده

(۷) ارنست رنان، Renan، (۱۸۲۳ - ۱۸۹۲) منتقد و مورخ فرانسوی، برای حرفه کشیشی تربیت شد، ولی در ۱۸۴۵ از این راه روی گردانید، از اعتقاد به معجزات و کرامات و تثلیث و الوهیت مسیح و سایر اصول و داستانهای مشابه روی گردانید و معتقد شد که بشر جز به وسیلهٔ علم به سعادت نایل نخواهد شد. قسمت عمدهٔ آثار وی مربوط به تاریخ و تحقیق دین یهود و مبانی دین مسیح است. از آثارش تاریخ مبادی مسیحیت (۸ جلد ۱۸۶۳ - ۱۸۸۳) است، که مجلد اول آن، به نام زندگی عیسی، شهرت تام یافت و مسیحیان مؤمن از آن سخت خشمگینند. (دایرة المعارف فارسی)

است خود در روزگار جاهلی زندگی ابتدایی داشته‌اند ولی زندگی آنان پس از اسلام به تحول آغاز کرد، قوانین وضع کردند، حکومتها و کشورها برپا داشتند، فیلسوفان و دانشمندان بزرگ در میان آنان پیدا شد و در این میان با مللی بسیار در آمیختند و آنان را عرب کردند. تا آنجا که دیگر کلمه عرب نه به نژاد بلکه به زبان دلالت دارد. عرب آن است که زبان عربی را وسیله بیان اندیشه و احساس قرار می‌دهد و تفاوتی ندارد که از کدام سرزمین برخاسته و به چه نژادی وابسته باشد. معنای همه اینها که گفته شد این است که باید در برخورد با اصل اول تن، یعنی اصل نژاد، احتیاط کنیم. عقاد را می‌بینیم که، در کتابش راجع به ابن رومی، وقتی می‌خواهد برای شیفتگی ابن رومی به طبیعت دلیل بیاورد با اندکی تردید از این اصل بهره می‌گیرد. در حالی که معروف است که یونانیان طبیعت را خدا می‌پنداشته‌اند و آن را از خدایان پر کرده بودند، اما برخلاف ابن رومی سخن از شیفتگی و عشقی نگفته‌اند. همچنین، هنگامی که اروپاییان در دوران کلاسیسیسم به تقلید و پیروی از یونان روزگار می‌گذرانده‌اند نزد ایشان شعر درباره طبیعت رونقی نداشته است اما وقتی در دوره رمانتیسم دست از این پیروی برداشتند شعر طبیعت شکوفا شد. این خود گواهی است که رابطه‌ای میان شیفتگی ابن رومی به طبیعت و یونانی بودنش وجود ندارد و، به گفته منطقیان، این رابطه از نوع علاقه منفک است.

دومین اصل ادبی تن اصل «محیط» است. مقصود وی از محیط، شرایط جغرافیایی و اقلیمی است که افراد یک ملت را در خود می‌پرورد و آنها را آماده می‌کند تا زندگی مشترک در عادات، اخلاق، و روح اجتماعی را تجربه کنند. این اصل نیز بوضوح در مقدمه ابن خلدون نمایان است. وی بارها از اثر آب و هوا بر ملتها سخن گفته است. می‌گوید حرارت مزاج سودانیان با گرمای سرزمین آنان متناسب است و همین گرماست که در آنان روح شادی را بر اندوه غلبه داده و می‌بینیم که تمایل به خوشگذرانی در آنان غالب است. اعراب از دیرباز این اصل را حس می‌کرده‌اند و در بسیار جایها از ویژگیهای بیابان‌نشینان و شهرنشینان و تأثیر محیط بر زبان آنها سخن می‌گویند. این اندیشه را در مواردی پراکنده از گفته‌های جاحظ می‌یابیم، همچنین در سخنان علی بن عبدالعزیز جرجانی در وساطتی که میان متنّبی و دشمنانش می‌کند. او از بستگی زبان شاعران به میزان متمدن یا نامتمدن بودن آنان سخن می‌گوید. البته نباید در پژوهش خود درباره ادبیات عرب اهمیتی بیش از حد به این اصل بدهیم، زیرا گاه

عواملی مانع تأثیر عمیق محیط در زندگی ادیبان می‌شود یا اثر آن را ضعیف می‌کند و حتی گاهی از بین می‌برد. معلوم است که ادبیات عربی زمانی دراز در محیط‌های گوناگون کشاورزی، بیابانی، کوهستانی، گرم، معتدل، و سرد در ایران، عراق، جزیره العرب، شام، و سرزمین‌های مغرب و اندلس ادامه داشته است و طبیعی است که در هر محیط، به تناسب دگرگونی سرشت جغرافیایی آن، تفاوت‌هایی داشته باشد. ولی اگر کسی پژوهشی همه جانبه درباره آن انجام دهد درخواهد یافت که این سرزمین‌های ناهم‌اند، در ادبیات و ادیبان خود همانندند. گویی همه اینها برآمده از یک محیطند و سرزمین‌های عربی همه یک اقلیم است. مسئله به این بازمی‌گردد که ادیب از محیط خاص خودش فراتر می‌رفت تا از پیشینیان بزرگ خود که از سرزمین عراق بودند پیروی کنند؛ آنجا که نویسندگان و شاعرانی برگزیده و ممتاز تربیت کرده بود که برای نویسندگان و شاعران همه اقلیم‌ها نمونه بودند و هر اندازه در شرق و غرب این اقلیم جست‌وجو کنی جز آن نمونه‌ها نخواهی یافت؛ جز ابن مقفع، جاحظ، سهل بن هارون، عمرو بن مسعده، ابن عمید، بدیع الزمان همدانی، و حریری، و جز بشار، ابونواس، مسلم، ابوتمام، بُحتری، ابن رومی، متنبی، و همانندان ایشان. اینان نمونه‌های مورد تقلید همه جوامع بودند؛ نمونه‌هایی برجسته که هیچ نویسنده و شاعری نباید از آنها سربتابد و بر او لازم است که از جامعه و محیط خود فراتر رود یا، به عبارتی، از آن رها شود تا بتواند آنان را بدقت پیروی کند. ادبای جهان عرب، در شرق و غرب آن، از جامعه‌های خود جدا شدند و در جامعه‌ای فراگیر و واحد به هم پیوستند. این پیوستگی نشان می‌دهد که برای پاسداری از هویت ویژه‌ای که در طول زمان برای ادبیات عربی پابرجا مانده انگیزه‌ای نیرومند وجود داشته است. پس خطاست که بخواهیم اصل محیط را در شعر عربی دوره میانه به اجرا گذاریم؛ مثلاً بخواهیم در شعر این مقطع زمانی تفاوت‌هایی میان شعر اندلس و شعرهای عربی دیگر مناطق قائل شویم، زیرا جهان عرب، به رغم مرزبندی‌های سیاسی، در زمینه ادبیات — از شعر و نثر — مرزبندی ندارد. مرزهای سیاسی موجب پدید آمدن واحدهای سیاسی شد اما باعث نشد که ادبای عرب احساس فاصله کنند و حس کنند در جوامعی مستقل با ادبیات و هنری جدا زندگی می‌کنند. یکی از کسانی که به پژوهش در ادبیات میانه مصر^۸

۸) مقصود از «ادبیات میانه» آثار ادبی پس از دوره «ادبیات کهن» تا زمان حمله ناپلئون به مصر در

پرداخته پنداشته است که جغرافیای مصر تأثیری گسترده بر این ادبیات داشته است. وی حتی مبحثی ویژه را به این موضوع اختصاص داده و در این بحث بر اصل تن پای فشرده و خواسته است آن را در ادبیات میانه مصر به کار برد بی آنکه تطبیق این اصل را از طریق بررسی علمی ادبیات آن دوره به اثبات برساند. هر کس ادبیات آن دوره را بررسی کند درمی یابد که تطبیق این اصل با آن نادرست است و مسائلی وجود دارد که مانع روایی این اصل در مصر میانه و حتی همه سرزمینهای عرب است، زیرا ادیبان همه سرزمینهای عربی از جامعه و محیط خود فراتر می رفته اند تا از این یا آن نویسنده یا شاعر عباسی پیروی کنند و گاه دامنه این پیروی را تا دو دوره اسلامی و جاهلی گسترش داده اند. بسیاری از پژوهشگران علت این پدیده را ایستایی اندیشه عرب و جمود دستگاه تفکر آنان دانسته اند. در حالی که توجیهی نادرست است و آنچه بوده نه جمود بلکه پاسداری از هویت جاودان ادبیات عرب بوده است. آتش این انگیزه چندان شعله ور بود که آن را تبدیل به ایستایی بیش از حد کرد؛ اصراری که پایداری و تکرار حمله های صلیبیان و مغول به بلاد عرب و سرزمین شام و حمله های اسپانیایی های مسیحی به اندلس به پای آن نمی رسد. پس، این پدیده جمود و رکود نیست، اصراری است بر اینکه آتش زبان عربی همچنان از همه نیرومندتر و شعله ورتر باقی ماند.

البته مقصود این نیست که اصل محیط بکلی مردود است. این اصل از ریشه درست است ولی وقتی ادبیات عربی را در محیط های گوناگونش بررسی می کنیم باید در به کارگیری آن محتاط باشیم زیرا ممکن است گاه کاربرد نداشته باشد. در مواردی نیز کارآیی آن بسیار ضعیف است و چنین می نماید که تأثیر محیط بر ادبیات و ادیبان، اندک و ناچیز است. یعنی اصل محیط تن را باید با احتیاط و پرهیز بسیار تلقی کنیم چون گهگاه هنگام بررسی ادبیات میانه عرب موجب گمراهی ما می شود.

سومین اصل ادبی تن «دوران» است که مقصود از آن شرایط سیاسی، فرهنگی، هنری، و دینی است. این اصل از نگاه عرب پنهان نبوده بلکه همچون اصل محیط در ذهن آنان وجود داشته، چنانکه از مقدمه ابن خلدون پیداست آنجا که از دولتها و



دگرگونیها و برپایی و فروپاشی آنها سخن می‌گوید و از چگونگی آبادانی و پیشرفت فرهنگ و تمدن در آن دولتها یاد می‌کند. این بررسیها او را قادر ساخت تا علم جامعه‌شناسی یا، چنان که خود می‌گوید، «علم عمران بشری» را کشف و قوانین، دلایل جغرافیایی و اقتصادی، و همه عوامل مؤثر بدوی، تمدنی، و فرهنگی آن را تدوین کند. در بررسیهایی که پیشینیان درباره شعر انجام داده‌اند اندیشه‌هایی بسیار وجود دارد که بازتاب همین تفکر است؛ به طوری که می‌بینیم از سده چهارم هجری محققان به بررسی شرایط جغرافیایی، سیاسی، فرهنگی، و اجتماعی شاعران پرداخته‌اند. بهترین نمونه‌ای که این موضوع را نشان می‌دهد کتاب المُنُوب از ابن سعید اُندلسی است که در آن به شرح فعالیت شاعران در اُندلس و سرزمینهای مغرب و مصر پرداخته و به تأکید یادآور شده است که شاعر یکی از دستاوردهای طبیعی محیط جغرافیایی، شرایط تاریخی، و اوضاع فکری و فرهنگی است، و با جامعه و در نتیجه با ترانه‌سرایان و شاعران عامیانه پرداز آن پیوسته است. از این رو می‌بینیم که وی پیش از پرداختن به معرفی شاعران یک شهر، مثلاً اشبیلیّه (= سویل)، به توضیح محیط جغرافیایی و سپس محیط تاریخی و معرفی حکام، وزیران، نویسندگان، و قاضیان آن می‌پردازد. بعد درباره شرایط فرهنگی و دانشمندان علوم گوناگون سخن می‌گوید، و آنگاه به شاعران می‌رسد و موشح‌سرایان و عامیانه‌پردازان سرشناس آن را نام می‌برد.

شاید آنچه تا اینجا گفتیم نشان داده باشد که عرب از دیرباز با اصول سه‌گانه تن آشنا بوده اما قطعیت و جبری را که تن برای آن قائل است قبول نداشته است. تن بر این گمان است که ادیبان هر ملت، همچون پرتوهای نوری که بامدادان از افق سر می‌زند، از ملت خود بر می‌آیند و همچنان که این یا آن گیاه از خاکی مشخص و در شرایط آب و هوایی ویژه می‌روید آنان نیز از بطن ملت خود زاده می‌شوند. و همچنان که شیمیدانها یک کانی را به چند عنصر تقسیم می‌کنند - و تقسیمشان همواره صادق است - یا چنان که آب با نسبتهای معین به اکسیژن و هیدروژن تقسیم می‌شود - و این تقسیم درباره هر آبی در هر جای طبیعت درست است - تن نیز هر گونه ادب را از دیدگاه سه اصل قطعی خود تحلیل می‌کند. و از این رهگذر نمونه‌های هر نوع ادبیات، مانند قطره‌های آب که در دمای مخصوص یخ می‌زند، در چهارچوبی ویژه قالب‌ریزی می‌شود و هر چه جز آن درباره شخصیت، ویژگی فردی، و نبوغ ادبی گفته شود تنها نشان کوتاهی و ناتوانی

در تطبیق این اصول فراگیر و تخلف‌ناپذیر - از دید او - است که هیچ موردی، چه در شخصیتها و چه در آثار ادبی، از دایره آن بیرون نیست. بهترین نمونه‌ای که دیدگاه تن را روشن می‌کند شکسپیر است. گروهی از سرایندگان شعر نمایشی با او هم‌عصر بوده‌اند و وقتی نمایشنامه‌های آنان را بدقت می‌کاویم می‌بینیم که در اصل ویژگیها و مشخصات جوهری با نمایشنامه‌های شکسپیر مشترکند.

تن بدین ترتیب فردیت و اصالت ادیب را بکلی انکار می‌کند و می‌گوید چه در شخص سخن‌پرداز و چه در آثار وی چیزی جز اصول سه‌گانه او نیست. گویا وی به نقایصی که قوانین او، در قیاس با قوانین طبیعی، دارد توجه نکرده است. قوانین طبیعت همواره ثابت است و در مکانها یا زمانهای گوناگون تفاوتی ندارد. به عکس قوانین ادبی که همیشه در حال تغییر و دگرگونی است و همین تغییرهاست که اجازه می‌دهد ادبیات تکامل یابد و مکتبها و شیوه‌های نو در آن پیدا شود و حتی گاه به شکل امواج پیاپی درآید؛ چنان‌که در ادبیات سده نوزدهم فرانسه پیش آمد و ما پیش از این از پی در پی آمدن موجهای رمانتیسم، پارناسیسم، و سمبولیسم یاد کردیم. تفاوت دیگر این‌که همیشه می‌توان قوانین طبیعی را با مطالعه یک جزء اثبات کرد، و آنگاه نتیجه و قوانین پیوسته به آن را درباره بقیه اجزاء تعمیم داد. ولی در قانونهای ادبی چنین چیزی پیش نمی‌آید. در اینجا ناگزیر باید برای به دست آوردن نتیجه، استقرائی فراگیر انجام داد. و تازه همیشه این احتمال هست که نتیجه کلی گاه در برخی از موارد صادق نباشد، یعنی امکان استثنا همیشه وجود دارد. بسیار نیز پیش می‌آید که استثنا خود به صورت قانونی عام درمی‌آید زیرا مواردی فراوان را شامل می‌شود که برای خود روشی نو با صفات و ویژگیهای مستقل دارند.

از این رو به نظر ما بهره‌گیری از اصول تن در تاریخ ادبیات و بررسی ادیبان عرب لازم است، ولی نه به آن شکل قطعی و حتمی که او می‌گوید؛ بویژه درباره اصل «نژاد». همچنان که گفتیم، هیچ نژاد نابی یافت نمی‌شود که از هر عنصر بیگانه‌ای تهی باشد. از دیرباز عناصری وارد نژادها شده و می‌شوند، به حدی که در جهان نژاد خالصی نیست که نژادهای دیگر با آن نیامیخته و تأثیر خود را بر آن ننهاده باشند. ناب بودن اندیشه و پاکی نژاد از ناخالصی تقریباً غیر واقعی است، بلکه می‌توان گفت هرگز محقق نخواهد شد. ولی کسی منکر تأثیر اصل «زمان» و اصل «مکان» بر ادبیات نیست. ادبیات گوناگون از نظر

نیرومندی و سستی متفاوتند ولی هیچ جبر و الزامی در کار نیست و باید استعدادهای شخصی و اراده‌های هنری را نیز در نظر داشت. افزون بر این، باید توجه داشت که دامنه سخن از تأثیر این دو اصل، بویژه درباره ادبیات نوین عرب، گسترده است. کتابی را نمی‌بینید که خاورشناس یا پژوهشگری عرب و نواندیش درباره تاریخ ادبیات عرب نگاشته باشد ولی در آن، بحث خود را از ادیبان و آثار آنها به محیطها، زمانها، عوامل مؤثر سیاسی، اجتماعی، اندیشه‌ای، و تمدنی و اثر عمیق آن بر شعر و نثر آنان پیوند نداده باشد.

سومین آن سه تن در این دیدگاه مبتنی بر شیوه علوم طبیعی و قوانین جبری آن، برونتر است. او در پی تطبیق سخنانی برآمد که داروین در کتاب اصل انواع خود درباره زیست‌شناسی و نظریه تکامل، یا «تکامل و پیشرفت» گفته بود. برونتر می‌خواست این نظریه را در ادبیات و گونه‌های مختلف آن اجرا کند. گویا آنچه وی را به این امر وادار کرد کار اسپنسر بود که نظریه تکامل را درباره اخلاق و جامعه اعمال کرده بود. پس در سال ۱۸۹۰ کتاب تکامل انواع ادبی را نوشت با این قصد که ثابت کند ادبیات، از شعر و نثر، به تیره‌های مختلف تقسیم می‌شود و هر تیره ادبی، مانند تیره‌های جانداران در نظریه داروین، رشد می‌کند، می‌زاید، تکثیر می‌شود، و در دوره‌های پیاپی تکامل می‌یابد تا مرحله‌ای که رشد به نهایت می‌رسد و در آنجا، همچون برخی از تیره‌های جانداران، نابود می‌شود. او برای موارد تطبیق خود سه نوع ادبیات را برگزیده: نمایشنامه، نقد ادبی، و شعر غنایی. در این کتاب بیان کرده است که چگونه هر یک از این گونه‌ها، جز با فراهم آمدن عوامل تاریخی برآمده از زمان، محیط، و همه شرایط اجتماعی، تکامل نیافته است. در شکوفایی شعر غنایی سده گذشته فرانسه مطلبی یافته است که او را در اثبات سازگاری تام نوع ادبی با نوع حیوانی کمک می‌کند. هر نوع حیوانی از بین می‌رود تا نوعی دیگر، که این نوع در نهایت در آن فنا می‌شود، جایگزین آن شود. به عبارت دیگر، هر نوع به نوع دیگر تحول و تکامل می‌یابد تا از نو در آن به زندگی خود ادامه دهد. برونتر معتقد است شعر غنایی از نوعی همانند یا یگانه با خود تحول پیدا نکرده بلکه تکامل یافته نوعی است مغایر با خود که در آن، یعنی در شعر غنایی، فنا شده است؛ و آن «پند دینی» است که در سده هفدهم در فرانسه رونق داشته است و نزدیک به یک سده در حال مرگ بوده آنگاه دوباره در شعر غنایی عاطفی زنده شده است.

اصل نظریه برون‌تیر درست است. انواع ادبی پدید می‌آیند، رشد می‌کنند، و در طول زمان بتدریج تکامل می‌یابند؛ درست مانند پدید آمدن، رشد، و تکامل تدریجی دیگر گروه‌های موجودات. ولی شایسته است به تفاوت‌های میان دو طرف توجه کنیم: گونه‌های ادبی موجب مردن و از بین رفتن یکدیگر نمی‌شوند. نشانه‌اش اینکه ما هنوز از شعر شاعران جاهلی، به رغم اینکه نمونه‌ای از اشعار بسیار کهن است، لذت می‌بریم. انواع تازه شعر، گونه‌های کهن را محکوم به مرگ نمی‌کند و جاودانگی ادبیات یعنی همین. از این روست که در شعر، نو و کهنه وجود ندارد، زیرا کهنه‌اش نیز چون نو جان دارد، و همه انواعش زنده و پویاست و تا همیشه چنین خواهد بود. گاه یک نوع ادبی در دوره‌ای دچار ناتوانی می‌شود ولی باز در زمانهای بعد زندگی و خرمی خود را بازیابد؛ چنانکه می‌دانیم غزل مثلاً در روزگار عثمانی به سستی گرایید و در دوره اسلامی و عصر عباسیان و نیز در دوره نوین سرسبز و شکوفا شد.

نظریه تکامل هر چند درست است نباید مانند برون‌تیر در آن زیاده‌روی کنیم و بپنداریم که یک نوع ادبی گاه در نوعی دیگر فنا می‌شود یا چنان تحول می‌یابد که در نوع بعدی بکلی حل می‌شود؛ مانند آنچه او درباره حل شدن پند و اندرز شاعران سده هفدهم فرانسه در شعر رمانتیک شاعرانی چون ویکتور هوگو و همانندش در سده هجدهم پنداشته است. پذیرفتن رابطه میان دو نوع ادبی، البته از نوع رابطه پدر و فرزندی، بسیار دشوار است. بهتر بود برون‌تیر به گفتن این نکته بس می‌کرد که: نیازهایی روانی که پند دینی در سده هفدهم برمی‌آورد، نزدیک به دو سده بعد بتدریج با شعر غنایی رمانتیکس برآورده شد. این سخن به دقت نزدیکتر است و چنان پیوند سستی را میان دو نوع ادبی برقرار نمی‌کند؛ دو نوعی که نه چند ده سال بلکه دو سده با هم فاصله دارند و چنان به نظر می‌آید که گویی تکامل در کار نیست و هر نوع ادبی به طور ناگهانی و همچون پریدن قهرمانان پرش ارتفاع تحول می‌یابد. در حالی که همه انواع ادبی در واقع تکامل پیدا می‌کنند و تکامل از ستهای حیات است، ولی این تکامل در طی دوره‌های پیوسته و پیاپی صورت می‌گیرد. به دیگر سخن، هر نوع ادبی در درون خود به طور طبیعی رشد می‌کند و از نقشی به نقشی و از شکلی به شکل دیگر درمی‌آید.

از سده پیش بسیاری از پژوهندگان ادبیات در غرب در پی ایجاد پیوند میان پژوهشهای ادبی و بررسیهای اجتماعی برآمدند؛ زیرا ادبیات، در واقع، تعبیری از نظام جامعه، اصول اعتقادی، دیدگاهها، و اندیشه‌های آن است. ادیب از آسمان میان جامعه نیفتاده بلکه در آن جامعه رشد کرده و از آن برآمده است. او زبان همه چیزهایی است که خود در آن محیط می‌بیند، می‌شنود، و حس می‌کند، و دستمایه‌هایش را از دیده‌ها، شنیده‌ها، و احساسات خود فراهم می‌آورد. اینکه می‌گویند ادیبانی هستند که می‌توانند از جامعه خود ببرند و در برج عاج بنشینند درست نیست، زیرا همواره علایقی، مانند علایق خانوادگی، آنان را به جامعه خویش می‌پیوندد و این پیوندها در هر آنچه می‌سرایند و می‌نویسند پراکنده است. شاعر یا نویسنده‌ای یافت نمی‌شود که نخواهد با افراد جامعه خود درباره آنچه حس می‌کنند و درمی‌یابند سخن بگوید. معنایش این است که ادیب از سویی بازتاب دریافتها و انگیزه‌های جامعه خویش است و از سوی دیگر اندیشه‌های خود را میان جامعه می‌پراکند. در گذشته این کار از راه گفت و گو انجام می‌شد، تا آنکه بشر با نوشتن آشنا می‌شود و شاعر آن را به عنوان وسیله‌ای برای ارتباط با مردم به کار می‌گیرد تا دیگران گفته او را در نوشته‌هایش بخوانند. زمان گذشت، صنعت چاپ پیدا شد، و کار انتشار سامان گرفت. وی از آنها به عنوان ابزاری برای پراکندن نظم و نثر خود میان مردم بهره برد. در صورتی که اگر فقط برای خود می‌نوشت و می‌سرود این وسایل را به کار نمی‌گرفت و به این بس می‌کرد که خیالها و اندیشه‌هایش را در دل با خود تکرار کند.

گویا تا اینجا آشکار شده باشد که پیوند میان ادیبان و جامعه پیوندی استوار است، زیرا ادبیاتی نمی‌یابیم که با جامعه خود پیوند نداشته باشد. به گذشته برمی‌گردیم، به کهنترین شکل شعر یعنی شعر داستانی یونانی، به ایلیاد. می‌بینیم که این شعر از عواطف شخصی نمی‌گوید، بلکه احساسات جامعه یونان عصر خود را می‌سراید، جنگهای تروا را ترسیم می‌کند، و از قهرمانانی یاد می‌آورد که خود را به خطر مرگ انداختند. از اینجا است که گفته‌اند سراینده ایلیاد تنها هومر نبوده بلکه کسانی از چند نسل پیاپی بوده‌اند. شاید وی آخرین آنها، و شاید میانین ایشان بوده و شاعران چیره‌دست پس از او ایلیاد را به پایان برده‌اند. در این صورت شاعر یونانی معینی آن را سروده است، بلکه نسلهایی به کمک یکدیگر آن را آفریده‌اند. آن را نیز برای خود نگفته‌اند، برای این سروده‌اند که دیگران بخوانند و اندیشه‌های خود را در آن بیابند. در پی شعر داستانی یونان شعر غنایی آمد که برآمده از نیایش خدایان، مراسم عبادی، و آیینها و اعیاد مذهبی یونانیان بود. این شعر شعری اجتماعی بود که در دامن جشنها و آیینهای مذهبی رشد کرد. همین کیفیت در شعر نمایشی یونان نیز دیده می‌شود. نظام اجتماعی یونانیان حکم می‌کرد که در هر سال گرد یکی از خدایان خود گرد آیند. شاعران در طی این مراسم شماری از نمایشنامه‌های منظوم خود را، که تصویری از شرایط مذهبی، اندیشه‌ای، و فرهنگی جامعه یونان بود، در قالب بازیهای نمایشی به مردم عرضه می‌کردند. بی‌گمان پیوند شعر نمایشی با جامعه روشنتر از پیوند هر شعر دیگر است، زیرا در آن، وجود افراد بسیاری لازم است تا با سراینده شعر در اجرا و ارائه آن مشارکت کنند. به بازیگرانی نیاز است که در نمایش همکاری کنند. همچنین باید کارگردانی بر اجرای نقش بازیگران نظارت داشته باشد. نیز وجود صحنه و تهیه وسایل نمایش لازم است. و باید تماشاگرانی هم به تفریح گرد آمده باشند که گاه کف بزنند و لهله کنند، و گاه فریاد بکشند و اعتراض کنند.

چون به شعر عربی خود در روزگاران کهن بازگردیم می‌بینیم که این شعر اندک اندک از نغمه‌ها و زمزمه‌های مذهبی پدید آمد و، به عبارت دیگر، همچون میوه‌ای که از شاخه برآید، ثمره آن ترنمها بود. آنچه قرآن از اعراب حکایت کرده گواهی بر همین مطلب است. می‌گوید اعراب شعر و افسون و تعویذ کاهنان را به هم

پیوسته می‌دانستند. مثلاً در آیه کریمه آمده است: «وَقَالُوا إِن هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ»^۱ (= و گفتند این جز افسون نیست)، و «إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَدَّكَّرُونَ»^۲ (= بدستی که آن سخن فرستاده‌ای بزرگوار است و گفته شاعری نیست، بندرت ایمان می‌آورید. و گفته کاهنی نیست، بندرت متذکر می‌شوید)، و «مَا تَنَزَّلَتْ بِهِ الشَّيَاطِينُ وَمَا يَنْتَعِي لَهُمْ وَمَا يَسْتَطِيعُونَ»^۳ (= شیطانها آن را نازل نکرده‌اند و ایشان را نسزد و نتوانند). گویا اعراب تا اواخر روزگار جاهلی همچنان پیوند استوار میان کهنات و افسون و شعر را درمی‌یافته‌اند و سخت معتقد بوده‌اند که آنچه را شاعران به زبان می‌آورند شیطانها به ایشان الهام می‌کنند، و از این رو شیطانهای برخی از شاعران خود را نامگذاری کرده‌اند؛ مانند «مِسْحَل»، شیطانِ اَعشى. از اینجا دانسته می‌شود که شعر ما در خلال زندگی ابتدایی و مراسم مذهبی اعراب و همه مسائل مربوط به آن - چون کهنات، افسون، و رابطه فرضی با شیطانها، و مانند نغمه‌هایی که برای پیروزی قهرمانان، چیرگی بر دشمنان، و آرمزش در گذشتگان خود، در برابر خدایان زمزمه می‌کرده‌اند - رشد کرده است. به عنوان نمونه، «مدح» در اصل نیایشهایی بوده که اعراب برای پیروزی خود و جنگجویانشان، در برابر خدا انجام می‌داده‌اند. این نیایشها چندان تغییر و تحول یافت که به صورت ستایش از آن قهرمانان و افتخاراتی که برای مردم کسب کرده بودند درآمد. «مرثیه» در اصل توسل به خدایان بود که روح مردگان را آرامش بخشند تا در گور خود بیارامند. سپس این توسلها دگرگون شد تا به شکل بیان فضیلتهای شخص مرده درآمد تا بدین وسیله برایش از خدا طلب مهر و نعمت کنند. «هجو» نیز در آغاز دعاهایی بوده که مردم به وسیله آن از خدایان می‌خواسته‌اند نفرین خود را بر سر دشمنان ایشان نازل کنند و آنان را در تار و مار کردن دشمنان یاری رسانند. روایتی درباره شاعری جاهلی نقل شده که تأییدی بر این مطلب است. گفته‌اند وی هرگاه می‌خواست دشمنان خود و قبیله‌اش را هجو گوید لباسی ویژه چون لباس احرام می‌پوشید، سرش را می‌تراشید، یک سوی سر را روغن می‌مالید و از موی خود دو بافه می‌آویخت و مانند کسی که مراسم پرستش خدایان را انجام می‌دهد روزها معتکف

(۱) سوره یونس، آیه ۷۶. (۲) سوره الحاقه، آیه‌های ۳۹-۴۲.

(۳) سوره شعراء، آیه ۲۰۶.

می شد تا کار سرودن هجو را در آن فضای آکنده از پرستش و نیایش به پایان برد. او با این کار می خواست نفرینهایی بر سر دشمنانش فرود آید که خداوندان تأیید کرده باشند. آنچه آمد بوضوح نشان می دهد که شعر جاهلی در پیوندی تناتنگ با آیینهای عبادی، شعایر، و نیایشهای مذهبی آن بالید، و این ارتباط میان شعر جاهلی و جامعه باگذشت زمان محکمتر می شد تا آنکه این شعر آینه‌ای شد پاک و روشن که جامعه جاهلی و زندگی ابتدایی شبانی و همه روابط موجود در آن را، از جنگ و صلح و عشق و غیر عشق، نشان می دهد.

در شعر دوران جاهلیت نکته‌ای است که شاید نیاز به تحلیل اجتماعی داشته باشد، و آن ناشناخته بودن سرایندگان واقعی برخی از قصیده‌ها و قطعه‌ها و گاه تردید درباره آنان است. توجیه اجتماعی این مسئله ساده است. قطعات و قصاید در دوران کودکی ملتها رنگ اجتماعی به خود می گیرد؛ منظور این نیست که این شعرها نشان دهنده روح جامعه است بلکه می خواهیم بگوییم جامعه در سرودن آن مشارکت داشته و شاعری مشخص آن را نسوده است بلکه شاعرانی بسیار، که گاه متعلق به چند نسل پی در پی بوده‌اند، در سرودن آن همکاری کرده‌اند و یکایک به شعری واحد می پرداخته‌اند تا نوبت به شاعری زبردست می رسیده و او آخرین تغییرات را در آن می داده و شکل نهایی را به آن می بخشیده. از اینجاست که یک شعرگاه به این و گاه به آن شاعر منسوب شده است، زیرا راویان پنداشته‌اند که شاعری خاص آن را به صورت یکپارچه ساخته و پرداخته است. گاهی نیز سراینده شناخته نمی شود و انتساب شعر همچنان به حال عمومی و گروهی خود باقی می ماند. پس چنین قصیده‌ها و قطعه‌هایی کاری است گروهی که جمعی زیاد در آن سهیمند، درست مانند افسانه‌ها، که آن را به شخصی معین نسبت نمی دهند، از آن کل مردم است و این جامعه است که همواره آن را می پیراید و حکم و اصلاح می کند تا به چهره نهایی در آید.

افلاطون و ارسطو از دیرباز سرشت اجتماعی شعر را دریافتند. می دانیم که نخستین این دو تن پیرو نظریه مُثُل بود.^۴ دیدگاه وی به این نتیجه انجامید که بگوید شعر

(۴) فلسفه افلاطون بر این اساس است که محسوسات ظواهرند نه حقایق، و هر یک از امور عالم اصل و حقیقتی دارد که نمونه کامل اوست، و مثال آن نامیده می شود. افلاطون در تعلیم خود اهمیت

بازتاب واقعیت‌هاست و بنابراین مستقل نیست و با حقایق کلی اندیشهٔ مثالی محض فقط شباهت دارد. یعنی شعر چندین گام از حقیقت کلی دور است. او هنگام ترسیم چهرهٔ مدینهٔ فاضله در کتاب جمهوریت خود، با بهره‌گیری از همین دیدگاه به شعر حمله می‌کند. بر آن است که شعر از حقیقت‌های کلی فاصله دارد، و مهمتر آنکه شعر را برای مردم مدینهٔ فاضله بسیار خطرناک می‌داند، زیرا شعر نه بر پایه خرد بلکه براساس احساسات حکم می‌کند و آن را تغذیه می‌کند و می‌پرورد، و این برای آرمانشهر خطری است مسلم؛ چون آن را در معرض زندگی عاطفی قرار می‌دهد و چنان می‌کند که رفتارش از خرد مایه نگیرد. مثلاً قهرمان یک تراژدی را در نظر آورید. شاعر در توصیف اندوه او زیاده‌روی می‌کند، دردی تلخ بر دلش می‌نشیند، و حتی بر او اشک می‌ریزد. هر کس نیز با او همدردی کند، در این احساس با او سهیم شده همچون زنان می‌گیرد. در حالی که برای قهرمان، شایسته این است که به اخلاق مردان موصوف و از شکیبایی، دلاوری، و توان تحمل ناگواری برخوردار باشد تا دیگران که به او می‌نگرند از او سرمشق بگیرند. تراژدی پر از انگیزه‌های بد، کینه‌ها، دردها، هوسها، و اندیشه‌های پست است، و ما به جای آنکه آن را مهار و سرکوب کنیم آزادش می‌گذاریم و عنانش را به دست خودش می‌سپاریم؛ درست مانند آنچه شاعران در تصویرسازی از خدایان و قهرمانان انجام می‌دهند. و اینها همه مدینهٔ فاضله را تهدید می‌کند و اگر شاعران بر آن حاکم شوند و نیکان و صاحبان اندیشه‌های درست و برتر رانده شوند تباه و ویران خواهد شد.

ارسطو کتابی را تنها به شعر اختصاص داده و تراژدی را بتفصیل در آن شرح داده است. وی کتاب را با نظریهٔ استادش، افلاطون، آغاز می‌کند که گفته است شعر یعنی محاکات و تقلید از طبیعت. ارسطو در همین حد توقف می‌کند و شعر را بازگوکنندهٔ



مثال را تأکید می‌کند، و آن را صورت کلی می‌داند، و مبنای واقعیت حقیقی و اساسی دائم و قطعی کلیهٔ ظواهر می‌شمارد. دانش حقیقی را دائم و تغییرناپذیر می‌داند. به وسیلهٔ پرسش و پاسخ منطقی می‌توان *مثلی* [= مثالهای] کلی را از راه استقراء به دست آورد، و آنها را طبقه‌بندی کرد. مثال اعلیٰ مثال خیر و خوبی است. در باب ادبیات و هنر معتقد است که عشق به زیبایی مثالی، انسان را به مثال خیر راهبر می‌شود، و بنابراین، هر چیز که فقط دنیای مادی را مجسم سازد مطرود است. (دایرةالمعارف فارسی)

حقایق کلی یا مُثُلِ اعلای محض نمی‌شناسد، زیرا عقل او ریاضی نبوده و چنین حقایق کلی را باور نداشته است. گویا عقل او همچون عقل طبیعت‌گرایان بوده که جز به واقعیت قابل حس به چیزی دیگر ایمان ندارند و به مباحث نظری محض وارد نمی‌شوند. حتی شاید وی پیشوای طبیعت‌گرایان به شمار آید. از این روست که نظریهٔ مُثُلِ افلاطونی را، در شعر و غیر شعر، رد کرد و بر آن شد که دامنهٔ معنای «محاکات» را، که افلاطون به آن اشاره کرده بود، گسترش دهد. می‌گوید بازگفتِ شعر از طبیعت بازگفتی مطابق با واقعیت نیست. شعر طبیعت را بازمی‌تاباند اما به شیوهٔ رقص و موسیقی. به دیگر سخن، شعر طبیعت را به صورت بیولوژیکی آن بیان نمی‌کند بلکه همچون پیچ و تابهای رقصندگان و آوای نوازندگان، واقعیت مادی و محسوس طبیعت را تبدیل و تعدیل می‌کند. به تراژدی بازگردیم. تراژدی شخصیت‌های طبقات برگزیده را بهتر از آنچه هستند نشان می‌دهد، چنان که کمدی افراد طبقات مردم عادی را بدتر از آنچه هستند می‌نماید. این تصویرها در هر دو حال بر پایهٔ ماجراهایی استوار است که، بر پایهٔ سرشت انسان، ممکن‌الوقوع است نه طبق واقعیت‌های خارجی موجود. این است که شاعر، اصل تراژدی یا کمدی خود را، عناصرش را از هر جا گرفته باشد، با تکیه به جهان حقیقت می‌آفریند نه دنیای واقعیت. اندیشه و خلاقیت در شعر بیشتر است تا در تاریخ. تاریخ آنچه را هست نشان می‌دهد و شعر آنچه را می‌تواند باشد. شخصیت‌های تاریخی گفته‌ها و کرده‌های خود را در اختیار شعر می‌گذارند تا در آفریدن آنچه ممکن‌الوقوع است، و به عبارت دیگر در زمینه حقایق کلی و عام تاریخ، آن را کمک کند نه در بازسازی آنچه در تاریخ روی داده است، در حالی که تاریخ‌نگار مقید به واقعیت‌های خاص تاریخی است. به این ترتیب شعر از دید ارسطو واقعیت را بازگو نمی‌کند بلکه آن را بر پایهٔ احتمال از نو می‌سازد. دیدگاه وی ناقض نظریهٔ استاد اوست که می‌گوید: شعر موجب تباهی شهروند شایسته است زیرا عواطفش را تغذیه می‌کند، احساس ضعف و ترس را در او پرورش می‌دهد، او را اسیر احساساتی تباه‌کننده می‌سازد، و نمی‌گذارد شهروند نمونهٔ آرمانشهر باشد.

ارسطو این اتهام را بسختی رد می‌کند و برای بیان منظور خود کلمهٔ کاتارسیس^۵

۵) Katharsis (در انگلیسی: Catharsis. Purgation). ارسطو احتمالاً اولین کسی است که تطهیر را به معنی نفسانی آن به کار برده است. وی این اصطلاح را در کتاب شعر به معنی تطهیر نفس از هواها و

یعنی پالایش را به کار می‌برد. محققان درباره‌ی اصل معنای یونانی کلمه اختلاف نظر دارند. گفته شده است که این واژه برای یونانیان مفهومی طبّی داشته و به معنای مایه کوبی و درمان بیماری با بیماری بوده است. ریشه‌ی واژه هرچه باشد مقصود ارسطو از آن، در بحث تراژدی شعری، این است که تراژدی حس ترس و ضعف آدمی را از حالت فشردگی و تراکم آن بیرون می‌آورد و در مخاطبان احساس آرامش و رضایتی فراوان ایجاد می‌کند. پس، شعر مردم را احساساتی نمی‌کند و زشتخویی و تزلزل اخلاقی در میان آنان نمی‌پراکند. بلکه به عکس، عواطفشان را تلطیف کرده عقده‌های ضعف و زبونی را در آنان می‌گشاید.

هوراس،^۶ با الهام از اندیشه‌ی ارسطو درباره‌ی پالایش، بر آن شد که شعر برای مردم «سود» و «سواد» به همراه دارد. اندیشه‌ی سود و سواد تا دوره‌ی رنسانس و اوایل عصر جدید همچنان در ذهن ناقدان حضور داشت. تا آنکه در سده‌ی نوزدهم ناقدان و مورخان ادبی فرانسه را می‌بینیم که مباحثی گسترده را درباره‌ی ادبیات با جامعه و پیوندشان با همه‌ی کارهای جمعی و مردمی مطرح می‌کنند. در این میان، تحقیقات اجتماعی رو به رشد نهاد و پژوهش درباره‌ی روابط اجتماعی، طبقات، صنایع، حرفه‌ها، شیوه‌های تولید، و الگوهای رفتار اجتماعی افزایش یافت. همه‌ی اینها به ادبیات راه پیدا کرد و در زمینه‌ی ادبیات از مایه‌هایی اجتماعی که ادبیات به بیان آن می‌پردازد و نیز از هرچه به جامعه مربوط است بحث می‌شد؛ مانند عناصر پیکره‌ی جامعه، برخورد عناصر، علل برخوردها، و انگیزه‌های عمیق و پیچیده آن بویژه از نظر اقتصاد و مشکلات مربوط به آن. شماری از پژوهشگران به تحقیق درباره‌ی پس زمینه‌ی زندگی امروز پرداختند تا میراث‌های کهن ملی را کشف کنند. هم اینان بودند که به پژوهش درباره‌ی فولکلور ادبی (= فرهنگ مکتوب عامیانه) همت کردند تا ریشه‌های استوار اجتماعی آن را تبیین کنند.



تمایلات به کار برده است. بعد از آن استعمال این لفظ، تعمیم یافت و به معنی تطهیر نفس از پیوندهای حسی به کار رفت. به این معنی نفس تبدیل به آینه‌ای درخشان می‌شود تا معقولات در آن نقش بندد. (دکتر جمیل صلیبیا، فرهنگ فلسفی، ترجمه‌ی منوچهر صانعی دره بیدی، ص ۲۳۳)

۶) Horace (۶۵ - ۸ ق م) شاعر غزلسرای لاتین. هجاهای او (۳۵ - ۲۹ ق م) او را به عنوان سرآمد شاعران غزلسرای روم نامبردار ساخت. اشعار وی با آنکه تا حدی تحت تأثیر آرخلائوس یونانی است اما نشان دهنده تربیت رومی و هنر و روحیه عصر اوگوستین است. (فرهنگ معین)

به این ترتیب، بررسی اجتماعی ادبیات از جهات گوناگون آغاز شد و محققان، تحولات صنعتی و تمدنی دورانهای مختلف را دستمایه‌ای غنی برای تحقیق یافتند. جامعه‌ای چون جامعه عصر صنعت، بی‌گمان با جوامع پیش از آن تفاوت دارد، زیرا در مناطق پر جمعیت تغییراتی در زندگی اقتصادی و خانوادگی کارگران پدید آمد. هر چه زندگی بشر در عصر جدید پیشتر می‌آید طبقات بالای جامعه در طبقات متوسط و پایین حل می‌شوند، و این تأثیری مهم در زندگانی اهل قلم دارد. کسی که ناگزیر در رنج و سختی زندگی می‌گذراند با کسی که از آن آسوده است یکسان نیست، چنان که پوشیده و بی‌لباس. و مسلم است که، با گسترش سوسیالیسم و فراهم آمدن فرصتها، و با وضع تازه‌ای که برای تعلیم و تربیت و فرهنگ پیش آمد شرایط مادی و اقتصادی اهل ادب رو به بهبود گذاشت. ولی باید به تفاوت‌هایی بزرگ که میان جوامع روستایی کشاورزی و جوامع صنعتی هست توجه کنیم؛ هر یک شرایط و وضع خاص خود را دارند و این ویژگیها بر همه شهروندان، از ادیب و غیر ادیب، اثر می‌کند.

شایسته است به کار محققانی توجه کنیم که ادبیات را از دید جامعه شناسی بررسی می‌کنند ولی تنها در پی یافتن بازتابهای جامعه در ادبیات نیستند چون روشن است، بلکه می‌خواهند اوضاع اجتماعی حاکم بر جامعه نویسنده یا شاعر و میزان تأثیر آن را بر آثار او بیان کنند تا از این رهگذر طبقه‌ای را که وی به آن وابسته است، شرایطی اقتصادی که در آن زیسته، و میزان پذیرش وی نسبت به مواضع طبقه‌اش را دریابند و بدانند که آثار او تا چه حد از آن سرچشمه منشأ گرفته است.

پدید آمدن نظریات سیاسی نو در سده حاضر، به پدید آمدن معیار اجتماعی جدیدی به نام تعهد در ادبیات انجامید. از اهل قلم نمی‌خواهند که در آثار خود فقط به منعکس کردن روابط و اوضاع جامعه اکتفا کنند. از آنان می‌خواهند که در شکل‌گیری جامعه سهم شوند، در همه مشکلات، مسائل، و کشمکشهای آن همچون جزئی جدایی ناپذیر باشند و هرگاه لازم شد از آن پشتیبانی کنند و با قلم خود چندان که می‌توانند، با نوشتن مقاله، شعر، داستان، و نمایشنامه به دفاع برخیزند. به این ترتیب موجودی طفیلی نخواهند بود، از میدانهای جنگ فرار نمی‌کنند، از خانه نمی‌گریزند، و در لاک خود فرو نمی‌روند. بلکه دست در دست دیگران در زندگی و دردها و آرزوهای جامعه شریک می‌شوند و در همان هنگامه‌ها که مردم در آن زندگی می‌کنند

می‌زیند و مسئولیتهایی را که دیگران نیز بر عهده دارند می‌پذیرند. اما آنها که فقط از تجربه‌های شخصی محض نغمه سر می‌دهند و چون برج‌نشینان به مردم خود نمی‌اندیشند آثارشان سزاوار بی‌توجهی است. کسانی که از «حال» می‌برند تا در نوشته‌های خود از «گذشته» و تاریخ و افسانه‌ها بهره‌گیرند نیز چنینند. بر ادیب واقعی لازم است که در بطن مسائلی که زمانه‌اش با آن درگیر است زندگی کند و آثارش باید نشان‌دهنده جوهر ذاتی و همه تناقضها و درگیریهای درونی او و نیز ویژگیهای طبقه‌ای باشد که او بدان وابسته است.

بر پایه این معیار، هیچ اثر ادبی با ارزش نیست مگر آن که بیانگر موضع صاحبش در برابر مسائل زمان و مشکلات مردم باشد و نشان دهد که احساس جامعه را دریافته و فعالانه در آن مؤثر است. اگر به چنین کاری برنخیزد و عواقب آن را برنتابد از مسیر حرکت پیشرونده ملتش باز می‌ماند، بلکه گاه موجب کندی و عامل بازدارنده به شمار می‌آید؛ بویژه در دوره‌هایی که جامعه در حال گذار از فئودالیسم و سرمایه‌داری به سوسیالیسم و عدالت اجتماعی است، زیرا در این مقاطع بر هر ادیب واجب است که در حد خود نقشی فعال در تحول جامعه داشته باشد و با نیروی تمام آن را به سوی شرایط بهتر براند. در این وضع ملت از بار ستم و تنگدستی و بدبختی رنج می‌برد در حالی که گروهی اندک از انواع وسایل آسایش و نعمت، که به دست اکثریت مردم فراهم آمده، برخوردارند. اینان زحمت می‌کشند و عرق می‌ریزند تا آنان بدون انجام کاری، از قبل ایشان بهره‌مند شوند. زندگی آنها چیزی جز آسایش و رفاه نیست در حالی که مردم در بدبختی و گرسنگی و بیماری روزگار می‌گذرانند. در مقطعی از زمان همه این بارهای گران را از دوش خود پس می‌زنند و بر آن می‌شوند که، برای ساختن زندگی بر شالوده عدالت، برخیزند. ولی جامعه همواره برای رسیدن به این هدف ناگزیر از درگیریهاست، و بر نویسنده و سراینده واجب است که همگام با آنان وارد گود شود و پیامدهایی را که آنان تحمل می‌کنند بپذیرد. آیا او یکی از آنان نیست؟ و هر چه را ایشان می‌فهمند و احساس می‌کنند نمی‌یابد و حس نمی‌کند؟ آثار ادبی او در واقع باید بیان همین مشارکت پیوسته با مردم در همه امیدها و آرزوها باشد و اگر او از این کار سر بتابد و در هیچ یک از آثار خود به آن نپردازد عضوی است علیل که نه سودی می‌رساند و نه نیازی را برمی‌آورد.

برخی از منتقدان با پیروان این معیار اجتماعی مخالفت کرده‌اند و بر آنند که ادبیات، خود همیشه نشان دهنده جامعه‌ای است که از آن ریشه گرفته، و این را می‌توان از تاریخ ادبیات عرب دریافت؛ مثلاً ادبیات عصر جاهلی خود نمایانگر جامعه بدوی آن دوره است و ادبیات عصر عباسی نماینده جامعه‌ای متمدن ناست با همه لودگی، گناه، کفر، زهدگرایی، سختی، تنگی، و فقر موجود در آن. این ناقدان می‌گویند باید آزادی شاعر و نویسنده تضمین شده باشد، نباید موضعگیری خاصی را، که شاید با دریافتها و تجربه‌های واقعی متعارض باشد، بر او تحمیل کرد. آثار او باید برخاسته از همین دریافتها و تجربه‌ها باشد. خطاست که آزادی او را با سخن گفتن به نمایندگی از جامعه به هم بیامیزیم، زیرا این گونه سخن، خود گاه اصل آزادی او را می‌گیرد. همچنین نباید نمایندگی را از سوی جامعه با متعهد بودنش خلط کنیم، زیرا در این که ادبیات یک قوم تصویرگر زندگی آن ملت است تردیدی نیست، جدال و اختلاف ناقدان بر سر این است که ادیب، متعهد به مواضع خاصی باشد و برای آن مبارزه کند و درگیر شود؛ مثلاً مشکل فقر و ستمهایی که پی آمد فقر است. از این دیدگاه او نباید فقر و بیداد را فقط ترسیم کند بلکه باید با آن بجنگد و با تمام وجود باور داشته باشد که گرسنگی یک هموطن خطرناک است، کیان جامعه را تهدید می‌کند، و شاید آن را از پایه درهم بشکند.

مخالفان این معیار مبالغه کرده می‌گویند سخن پردازان را باید به حال خود گذاشت تا آنچه را جامعه به آنان الهام می‌کند بنویسند و بسرایند. راههایی را که در ادبیات خود می‌پیمایند بر آنها تنگ نگیرید و درها را به روی آنان نبندید. ادبیات خوردنی و نوشیدنی نیست. وسیله انجام اغراض سیاسی و اجتماعی نیز نیست. هدف است، هدفی که دل و جان را تغذیه می‌کند و بسیار پیشتر از پدید آمدن دعوتهای سیاسی و اجتماعی معاصر، مردم از آن بهره‌مند بوده و لذت می‌برده‌اند. هم اکنون نیز آثار کهن ادبی، که از گرایشهای سیاسی و اجتماعی تهی است، همچنان برای ما لذتبخش است.

این گفته‌ها گاه درست به نظر می‌آید، اما در شرایط متحول مردم زمان ما، که در حال ویران کردن نظامی کهنه و برپا ساختن شرایطی نو هستند، صادق نیست. در چنین موقعیتی باید همه عناصر ملت و همه ادیبان بسیج شوند و در قبول پیامدها و مسئولیتهای مبارزه دست در دست هم نهند. از این گذشته، اینکه ادبیات کهن خالی از جهتگیری و تعهد شمرده شده نیازمند تصحیح جدی است. همه می‌دانیم که ادبیات روزگار امویان با

گروه‌های متضادی چون زُبریان، شیعه، و خوارج روبه‌رو بوده است. هر گروه دیدگاه سیاسی ویژه‌ای داشته که از آن دفاع می‌کرده است، گاه با نیزه و شمشیر و گاه با خطابه و شعر. زبریان بر آن بودند که خلافت، چه از نظر معنوی و چه از نظر عملی و واقعی، حق قریش است و باید مرکزش در حجاز باشد و در انتخاب والیان بر قریش و حجازیان تکیه کند، نه همچون بنی‌امیه بر قبیله‌های یمنی شام. عبیدالله بن قیس رُقَیّات زبان این گروه بود و دیدگاه آنان در شعرهای او بازتاب می‌یافت. وی خود را متعهد می‌دانست که نظریات گروه را بسراید و با شعر خود به چهره دشمنان بگوید چنان که سپاهیان ابن زبیر با شمشیر و نیزه چنین می‌کردند. نظر شیعیان تمرکز خلافت در بنی‌هاشم بود و می‌خواستند زمین را، پس از آنکه از ستم امویان پر شده بود، از عدل و داد بیاکنند. شاعرانی بسیار را نیز از این گروه می‌یابیم که سر به اصول آن سپرده بودند، و بنابراین شاعرانی بودند متعهد و عدالتی را می‌خواستند که زندگی جز با آن گوارا نیست و جز بر پایه آن استوار نتواند بود. بسیاری از آنها، پیش از تحقق این آرمان، کشته یا بسختی شکنجه شدند. خوارج نیز نمی‌پذیرفتند که خلافت منحصر به قریش یا دیگر قبایل باشد. بر آن بودند که خلافت امری است شورایی میان همه مسلمانان عرب و موالی؛ و باید اکثریتی کافی، هر چند غیرعرب، به آن پردازند تا برابری و دادگری میان افراد امت پدید آید. این جمع تبدیل به گروهی انقلابی شدند و شاعرانشان نیز تحول یافتند. صبح و شام شمشیر از آنان دور نمی‌شد، که جان را به عقیده فروخته بودند و تنها برای جهاد زندگی می‌کردند. با کوچک شمردن دنیا و نعمتهای پایان یافتنی آن جویای مرگ بودند و شعرشان سرشار است از حماسه، ترک دنیا، شیرینی مرگ، و آرزوی جان باختن؛ همچنان که پر است از اعتقاداتشان و تصمیمی که به دفاع از آن تا آخرین نفس داشتند. اینان نمونه‌های راستین تعهدند. پس در ادبیات عرب، تعهد موضوعی تازه نیست، بلکه شاید چهره‌های متعهدی که روزگاران گذشته با آن آشنا بوده صادقتر از نمونه‌های امروز بوده‌اند، زیرا شاعر آن ایام در راه عقاید سیاسی و مذهبی‌ش هم با شعر و هم با شمشیر می‌جنگیده.

در اینجا باید اشاره کنیم که برخی از پژوهشگران ادبیات عرب به پژوهش جامعه‌شناختی آن رو آورده‌اند، ولی اغلب تصاویری که از جامعه ارائه می‌دهند همانند تصویرهایی است که ادبیات از آن ترسیم کرده و در پی نشان دادن اخلاق، عاداتها، مذہبها، مسلکهای سیاسی، و چگونگی گذران زندگی و برگزاری اعیاد است. اندک پیش

می‌آید که درباره طبقات اجتماعی و درگیریهای سخت و آرام آنها با یکدیگر تأمل کنند و بندرت از منابع ثروت و چگونگی توزیع آن میان طبقات جامعه سخن گفته‌اند. توجه نکرده‌اند که مردم همواره در چنگ نیرومند اقتصادند و آن است که ایشان را راه می‌برد، به حرکت درمی‌آورد، و ویژگیهایی را در آنان ایجاد می‌کند. جامعه عرب دوره میانه دارای بیشترین طبقات متباین است. طبقه حاکم را می‌بینیم که همیشه همه چیز را برای خود، وزرا، فرماندهان، و بزرگمردان دولتش می‌خواهد. در کنارش طبقه متوسط است، شامل بازرگانان، کارگزاران دون پایه دولتی، آوازخوانان و شاعران. پس از آن طبقه عوام است، شامل بازرگانان خرده‌پا، پیشه‌وران، کشاورزان، و بردگان. گاه یکی از عوامل نقص بررسی این طبقات و ادیبان و شاعران وابسته به آنها این است که بررسی‌کنندگان معمولاً فقط کتابها تاریخ و ادبیات را می‌خوانند، در حالی که این کتابهای تصویر دقیقی از وضع طبقات اجتماعی ارائه نمی‌کنند، و شاید کتابهای خراج، کتابهای فقه، و کتابهای حسبه^۷ و اسواق بهتر از آن باشد. در این کتابها آگاهیهای بسیار درباره اوضاع و احوال، درآمدها، داراییها، و سطح زندگی مردم هست. اگر این کتابها بدقت مطالعه شود نوشتن تاریخ اجتماعی و اقتصادی ادبیات عرب آسان خواهد شد.

(۷) احتساب یا حسبه نگاهداری نظم اجتماع اسلامی در معاملات و مراعاتات، و جلوگیری مردم از تخلفی به حدود و حقوق یکدیگر است. دیوان احتساب یا حسبه در بلاد اسلامی قدیم کارهایی را انجام می‌داده که اکنون در اختیار ادارات شهرداری و شهربانی و دادگستری است. (دائرة المعارف فارسی)

اگر بگوییم قدمت گرایش روانشناختی در پژوهشهای ادبی به دیرینگی یونان و پدید آمدن نظریات دقیق آنان درباره شعر و شاعران است گزاف نگفته‌ایم. افلاطون را می‌بینیم که در رساله معروفش، یون،^۱ می‌گوید: «شعر برخاسته از الهام و حالی چون جنون است و شاعر در سرودن شعر از خرد خویش مایه نمی‌گیرد.» افلاطون با این نظر نخستین کسی است که از وجود نیروی خلاقیت در شاعران سخن گفته، و نیز اولین کسی است که شاعر را به ناتوانی عقلی متهم کرده است. به عبارت دیگر، می‌گوید شاعران دچار بیماریهای روانی و عصبیند و از این رو برای جامعه خردگرای آرمانشهر زیان دارند. شاگردش ارسطو در کتاب فن شعر این اندیشه و نظریات پیوسته به آن را - چون پیروی و تغذیه شاعر از احساس - از افلاطون اقتباس کرده ولی، چنان که در جایی دیگر گفتیم، از شدت آن کاسته است، و در سخن او پرتوی از مسئله الهام باقی است. ارسطو موشکافی‌هایی گوناگون درباره ویژگیهای روانی شاعران و روح بشر انجام داده است؛ همچون نظریه پالایش که به آن اشاره کردیم. هوراس از این اندیشه‌ها بهره‌هایی برده است. لونگینوس^۲ نیز در گفتاری که درباره سبک شعر دارد از آن استفاده کرده است

(۱) در متن عربی نام کتاب به این صورت آمده است: ایوان أو عن الإلیاذه. این کتاب با عنوان ایون در سال ۱۳۳۳ هـ ش به فارسی ترجمه شده است. (پیشین)

(۲) کاسیوس لونگینوس، Longinus، (حدود ۲۱۳ - ۲۷۳) فیلسوف نوافلاطونی یونانی و عالم بلاغت، در اسکندریه تحصیل کرد، و به آتن بازگشت، و به تدریس فلسفه، بلاغت، و نقد ادبی

چون می‌بینیم که یکی از انگیزه‌های شعر را نیروی احساس می‌داند. چنین دقتیابی، در نقد ادبی دوره میانه ضعیف است زیرا ناقدان از آن آگاه نبوده‌اند؛ تا به دوران رنسانس می‌رسیم که اروپاییان در پی شناخت ادبیات یونان و روم برآمدند و این گونه موشکافیها دوباره آغاز شد و رو به افزایش نهاد. بعد به زمان کولریج^۳ می‌رسیم که میدانی بیشتر به این تأملات داد. وی در کتاب زندگینامه ادبی^۴، که در سال ۱۸۱۷ منتشر کرد، جانی تازه به این شیوه نقد بخشید. در این کتاب تفاوتی آشکار میان شعر و علم قائل می‌شود و می‌گوید این دو به دلیل تفاوت مخاطب با یکدیگر متفاوتند، اولی با حس رو به روست و دومی با عقل. از دید او شعر یعنی احساس و انفعال، یعنی روح رؤیایی جهان هستی. می‌گوید جهان آفرینش مه‌گون و آشفته است، شاعر نظم نو به آن می‌بخشد و پراکندگی را سامان می‌دهد. علم می‌خواهد حقیقتها و قانونهای جهان موجود را کشف و تفسیر کند، ولی هدف شعر کشف راز هستی به وسیله قوه خیال است. نیروی ذهن شاعر واقعیت را بازگو نمی‌کند بلکه آن را در ذهن ما درست مانند یک رؤیا بازسازی می‌کند. همه تفاوت شعر و رؤیا در این است که کار بازآفرینی در شعر ارادی است و در رؤیا ناخواسته. کولریج به این ترتیب شعر و رؤیا را به هم می‌پیوندد، حتی وقتی از تخیلات آزاد و نامنضبط شاعران، که از مرز عقل خود آگاه آنان فراتر می‌رود، سخن به میان آورده بوضوح متوجه جهان ناخودآگاه است.

کولریج با این کار شالوده‌ای استوار برای پژوهشهای روانشناختی جدید در زمینه ادبیات فراهم می‌سازد. ولی این تحقیقات به صورت علمی، به معنای دقیق کلمه، از هنگامی آغاز شد که فروید کتاب تعبیر خواب^۵ را در سال ۱۸۸۹ منتشر کرد. پس از آن

→

پرداخت. شیفته آزادی بود، و آثار متعدد فلسفی، انتقادی، و بلاغتی داشته است که فقط قطعاتی معدود از آن به جا مانده. (پیشین)

(۳) سمیوئل تیلر کولریج، Coleridge، (۱۷۷۲ - ۱۸۳۴) شاعر، منتقد، فیلسوف انگلیسی، و از شخصیت‌های مهم نهضت رمانتیسم در ادبیات انگلیسی. (پیشین)

4) *Biographia Literaria*

(۵) *The Interpretation of Dreams*. قرن جدید با انتشار این کتاب شروع خجسته‌ای داشت. این

←

نیز شروع کرد به نوشتن مطالبی در زمینه سرشت هنر و هنرمند، پیوستگی شاعر با رؤیاهای بیداری، و پژوهشهای دیگری دربارهٔ شماری از هنرمندان و آثار آنان و نیز برخی از ادیبان و نوشته‌هایشان. او همواره می‌خواست با تحقیقاتش به این مطلب برسد که همه خلاقتهای هنری، از شعر و غیرشعر، سرریز میلیهای جنسی سرکوفته‌ای است که از دوران کودکی سرکوب یا بسختی فرو خورده می‌شده ولی همچنان در ناخودآگاه ذهن به جا مانده است. این سرکوفتها موجب می‌شود که جنبهٔ روانی زندگی یک هنرمند مانند یک اقیانوس در سطح آرام و در عمق مضطرب و موج باشد و متأثر از عوامل گوناگون و گرفت و گیرهای بسیار؛ همچون اثرات انواع سرکوبیها که بر جای جای روح هست. هنر تعبیری از همهٔ اینهاست، بیانی است بیمارگون به قصد ارضای خواسته‌های فروخورده‌ای که هنرمند نتوانسته در سالهای کودکی خود به آنها پاسخ دهد و گویی، هرچند هرگز نخواهد توانست، می‌خواهد خود را از رنج آن تمایلات و همه‌گراییهای جنسی سرکوفته‌ای که از کودکی با اوست برهاند، و آثار ادبی خود را وسیله قرار داده است. بنابراین، آفرینشهای هنری برخاسته از جنسیت فرخوردهٔ درون هنرمند است. او می‌خواهد امیال جنسی پنهان خود را با نوعی فرافکنی ارضا کند و این کار را جایگزین محرومیتهایی می‌کند که در واقعیت جنسی خود با آن رو به رو بوده است. از عقده‌هایی که فروید تکیهٔ بسیار بر آن کرده عقدهٔ اودیپ است که در دل پسر آتش‌غیرتی سخت نسبت به مادر و بر ضد پدر به وجود می‌آورد؛ همان حسی که بر پایهٔ اساطیر یونان در دل اودیپ^۶ به وجود آمد. از دید فروید این عقده در همه هست و به صورتهای گوناگون انحراف جنسی نمود می‌یابد. در برابر آن، عقدهٔ الکتر^۷ است که در دختر بر ضد مادر و



کتاب که اکنون یکی از آثار برجستهٔ زمان به شمار می‌رود اهمیتش بیش از کتابی است که صرفاً دربارهٔ رؤیا باشد. این کتابی است دربارهٔ اصول پویای ذهن بشر. (کالوین. س. هال، مبانی روانشناسی فروید، ترجمهٔ دکتر ایرج نیک‌آئین، انتشارات غزالی، ۱۳۴۸، ص ۹)

۶) Oedipus، از پهلوانان داستانی یونان. در نزاعی پدرش، لایوس، را کشت و مادر خود، یوکاسته، را به زنی گرفت. پس از سالها که حقیقت را دریافت خود را کور کرد، و یوکاسته نیز خودکشی کرد. (دائرةالمعارف فارسی)

۷) Electra، در افسانه‌های یونان دختر آگاممنون و کلوتایمنسترا. برادر خود، اورستس، را در گرفتن انتقام خون پدر از مادر یاری کرد. (پیشین)

به حمایت از پدر ایجاد می‌شود. براساس افسانه‌های یونان باستان آتش این احساس در دل الکتراسعله‌ور شد و چنان بالا گرفت که به خونخواهی پدرش، آگاممنون، برخاست و برادرش، اورستس، را در کشتن مادر کمک کرد. گویی مرد و زن همواره در چنگال عقده‌های جنسی سرکوب شده‌ای قرار دارند که از نخستین روزهای زندگی در آنان پدید می‌آید و در ناخودآگاه ایشان باقی می‌ماند.

فروید، برای نمونه، یک نقاش و یک داستان‌نویس را برمی‌گزیند؛ نقاش ایتالیایی، لئوناردو داوینچی، و نویسنده روسی، داستایفسکی. آنها را تحلیل روانشناختی می‌کند و میزان تأثیر عقده اودیپ را در رفتار و در آثار هنری آنان باز می‌نماید، و ویژگیهایی را که در آنان هست و به سرکوب جنسی مربوط می‌شود نشان می‌دهد. وی لئوناردو داوینچی را با پژوهش درباره گفت و گوها و نوشته‌هایش، و آنچه معاصرانش درباره او نوشته‌اند بررسی می‌کند و می‌خواهد به شناخت همه جزئیاتی که بر ناخودآگاه او و در رفتار و آثارش اثر گذاشته دست یابد. به این نکته می‌رسد که وی فرزندی مشروع نبوده و همین موجب شده است که از کودکی سخت به مادر وابسته باشد، به گونه‌ای که همه عواطف، احساسات، و دریافته‌هایش را مادر به او القا کرده است. به این جهت از وقتی بزرگ می‌شود در ایجاد رابطه با هیچ زن و دختری موفق نمی‌شود، تا آنکه ازدواج را یکسره رها می‌کند و گویی هیچ انگیزه‌ای برای عشق و ازدواج در او نمی‌ماند. فروید می‌گوید همین حالت، وی را به سوی نوعی تمایل جنسی به شاگردان و مریدانش کشاند؛ چنان که معاصرانش گفته‌اند. وی همچنین از این نکته آگاه می‌شود که داوینچی در روزگار کودکی زغنی در خواب دیده است. داوینچی با تمدن مصر آشنا بوده و این روایت را می‌دانسته که گفته‌اند مصریان مادر را به پرنده‌ای چون زغن، و شاید عنقا، مانند می‌کرده‌اند، از این رو فروید بر آن می‌شود که رؤیای زغن را گواهی بر وجود عقده و سرکوفتگی جنسی و انحرافهای وابسته به آن بگیرد. می‌گوید در ناخودآگاه داوینچی این داستان و مطلبی که درباره برخی پرندگان گفته‌اند - که ماده آنها در بارور شدن نیاز به نر ندارد - و نیز داستان چگونگی میلاد مسیح در کنار هم قرار گرفته است؛ با توجه به اینکه او با همسر مادرش، که در عشق و عاطفه مادر با داوینچی شریک شده بود، زندگی می‌کرد. همه اینها در خواب او رؤیای زغن را پدید آورد و در بیداریش رؤیاهایی مجسم به شکل تابلوهای نقاشی. اینها آشکارا خبر از سرکوفتگی جنسی او

می‌دهد و نشان دهنده تأثیراتی است که از عقده اودیپ و عشق زنده به گور شده وی نسبت به مادرش در سینه نهفته داشته و در پشت رفتار بیمارگونه‌اش، همچون آتشی زیر خاکستر، پنهان بوده است. فروید نه تنها رفتار داوینچی را بلکه نقاشیهایش را نیز از همین دیدگاه تفسیر می‌کند. از نظر او تابلوی «یوحنا معمدان» زنانگی و مردانگی را یکجا دارد. به گفته او داوینچی با نقاشی کردن لبخند بر لب زنان نشان می‌دهد که در کودکی به دام زنانگی مادر و لبخندهای شیرین او افتاده و در طول زندگی همچنان گرفتار آن بوده است. فروید، به عنوان نمونه‌ای دیگر، تصمیم می‌گیرد عقده اودیپ را با پژوهشی درباره داستایفسکی به تصویر بکشد. او پژوهش خود را «داستایفسکی و گناه قتل پدر» می‌نامد و معتقد است که این عقده در او به نهایت شدت خود رسیده و به نوعی صرع هیستریک و میل بی‌اندازه به مرگ پدر انجامیده است. وی با همین دیدگاه به تحلیل آثار داستایفسکی می‌پردازد و می‌خواهد ثابت کند که عقده اودیپ در او وجود داشته و از زمان کودکی در ناخودآگاه او پنهان بوده است.

او به همین ترتیب می‌خواهد همه هنرمندان و آثار هنری را براساس بیماریهای روانی تحلیل کند که پی‌آیند امیال فروخورده و جنسیت سرکوفته‌ای است که همچنان در ناخودآگاه آنان زنده مانده بلکه در موج و تلاطم است و همواره به دنبال راه‌گریزی است و آنان، با انجام کارهای هنری، زمینه آن را آماده می‌کنند. هر اندازه بیشتر در آثار هنرمندان بنگریم رد پای بیماریهای روانی، همچون بیماری جنسی، را آشکارتر می‌یابیم. تنها غرایز هنری نیست که در جنسیت نهفته است. همه نیروهای حیات در آن است. جنسیت پارویی است که قایق زندگی را به جنبش درمی‌آورد و سگانی است که آن را هرگونه بخواد و به هر سو که بخواد می‌برد. از نگاه او هر انسانی غرایزی متضاد در خود پنهان دارد؛ غریزه زندگی، و غریزه نیستی که ناشی از نهان بودن مرگی است که در ژرفای اندام او نهفته و در لابه‌لای جانش پراکنده است. انسان همیشه به این غریزه می‌اندیشد زیرا با تن او و به خمیرمایه مادی او پیوسته است. اما همواره نیز آن را از خود می‌راند و با آویختن به زندگی در اندیشه فرار از آن است. شاید آثار شاعران جاهلی قضیه را از برخی جهات روشن کند. می‌بینیم شاعر جاهلی در آغاز قصیده خود بر ویرانه‌ها و آثار به جا مانده از دیار و بر خاطره‌هایی از زندگیش که در آن سرزمین گذشته و دیگر امکان بازگشتش نیست می‌گریه. گویی آنگاه که به آثار از میان رفته کودکی و

جوانیش می‌نگرد مرگ محتومی را می‌بیند که در انتظار اوست؛ و سخت اشک می‌ریزد، و با همه توان خود می‌خواهد از این جان‌کندنها رها شود و به غریزه زندگی بازگردد. پس بر شتر یا اسب خود می‌نشیند و در صحرا سفر آغاز می‌کند، تا این همه رنجی را که می‌آزاردش به فراموشی سپارد. گویا همیشه آغازینهای قصیده‌های جاهلی صحنه نبردی است میان دو غریزه مرگ و زندگی.

فروید روانشناسان روزگار خود را نه به غریزه مرگ، که به غریزه زندگی متوجه ساخت یا، می‌توان گفت، به غریزه جنسی و عقده‌های پنهان آن، و اثری که بر رفتار و آثار هنرمندان می‌نهد. از برجسته‌ترین پژوهشهایی که در پرتو بررسیهای فروید درباره عقده اودیپ انجام شد پژوهش تحلیلی ارنست جونز درباره هملت شکسپیر بود. جونز بر آن است که جنگ سختی که هملت با خود دارد و از آن رنج می‌برد میوه تلخ عقده اودیپ است، زیرا او مادرش را چندان سخت دوست می‌داشت که در دلش آتش غیرتی را نسبت به مادر و بر ضد عمویش برمی‌افروخت. عموی او توطئه قتل پدرش را سامان داده بود و پس از آن مادر به عمو پیوست. می‌بینیم هملت، به جای آنکه مستقیم انتقام پدر را از عمو بگیرد، مردّد است، حتی با جنگی سخت در خود رو به روست؛ گویا در اعماق قلبش چنین حس می‌کند که عمو انتقام عشق نخستین او به مادرش را از پدر گرفته است، و این احساسی است که در ناخودآگاه او جای گرفته و او را بشدت می‌آزارد. جونز تنها به وجود عقده اودیپ در هملت بس نکرده و دامنه آن را به شخص شکسپیر و تماشاچیان نیز کشاند و گفت این اجبار فراگیر، به گونه‌ای برگشت‌ناپذیر و دفع‌ناشدنی، بر همه آنان چیره است.

یکی از بزرگترین شاگردان فروید اوتو رانک^۸ است که در کتابهایی که تا پیش از جداشدنش از فروید در اوایل دهه بیست هفتمین قرن نوشته، از تحلیلهای روانشناختی فروید الهام گرفته است. از کتابهای مهمش از آن هنگام، یکی افسانه تولد قهرمان، و دیگری انگیزه جنسی گرایش به محرمات در شعر و افسانه است. او در آغاز این دو کتاب در پی پژوهشی روانشناختی و تحلیلی مقایسه‌ای درباره اساطیر گوناگون است و می‌خواهد برای تولد قهرمان افسانه‌ای نمونه‌ای برتر بیافریند. در کتاب نخست در بررسی

8) Otto Rånk (1884-1939)

برخی از آثار ادبی تحلیلهایی از عقده اودیپ به دست می‌دهد. از جمله، تحلیلی است از نمایشنامه ژولیوس سزار، نوشته شکسپیر. بر آن است که پروتس، کاسیوس، و آنتونیوس فقط سه چهره از سزارند؛ نخستین آنها نماینده انقلابی بودن اوست، دومی نماینده مهربانیش، و سومی نماینده پرهیزگاری طبیعی او. از دید او هنرمند در آثار خود می‌خواهد از جهان واقعیت به دنیای خیالیش بگریزد، و احساسات خود را، بدون آنکه عقده‌ها و میل‌های سرکوفته‌اش را توضیح دهد، به صورتهایی خوشایند مردم بیان می‌کند. رانک از سال ۱۹۲۳ از تحقیق‌های روانشناختی به پژوهش‌های زیبایی‌شناختی رومی آورد چون آن را سودمندتر و بارزتر می‌یابد.

چنانکه از کتاب روانکاوی و زیبایی‌شناسی، نوشته شارل بودوئن، برمی‌آید اهمیت وی نیز در پژوهش‌های فرویدی کمتر از رانک نیست. در این کتاب بحث‌های گسترده‌ای دارد در سمبولیسم شعری و عقده اودیپ و دیگر عقده‌هایی که گاه نتیجه برخورد‌های نادرست دوران کودکی است. این موضوع را درباره ویکتور هوگو تحقیق می‌کند و بر این گمان می‌رود که عقده‌های فروخورده‌ای که او در برخی از شخصیت‌هایش ترسیم می‌کند چیزی نیست جز بازتاب عقده‌ای که در خود نهان داشته؛ و آن دشمنی سختی است که در کودکی نسبت به برادر کوچکش احساس می‌کرده است. بودوئن مقایسه‌هایی گسترده میان هنر از یک سو و رؤیاپروری و دیوانگی از سوی دیگر انجام می‌دهد و میان رؤیا و هنر تشابهی دقیق می‌یابد، زیرا هر دو متأثر از خواسته‌ها و گرایش‌های جنسی است و به دایره گناهایی از این دست می‌غلطد. گویا هنرمند گونه‌ای توازن روانی در آن می‌یابد که نمی‌گذارد نزاعی میان خود و جامعه‌اش درگیرد و مایه ویرانی و تباهی او شود. میان هنر و دیوانگی نیز پیوندی است آشکار. هر دو، در واقع، آزادی از عقده‌ها و سرکوفتگیهای پنهان است. در دیوانه آزاد شدن انرژی عقل است و در هنرمند آزاد شدن انرژی روح. این آزادی در درون خود گونه‌هایی از اوجگیری و فرارفتن از گرداب سکس و هوسهای بیمارگونه نادرست یا، دست کم، غیرطبیعی و انحرافی را دربردارد.

رنیه لافورگ^۹ نیز در بررسی هنرمندان به شیوه فرویدی، از چهره‌های برجسته

9) Régnier Laforgue

است. بهترین گواه آن کتاب شکست بودلر اوست، که در آن شعرها و خاطرات بودلر و آنچه را درباره زندگی و رفتار او نوشته شده بدقت بررسی کرده است. و ثابت می‌کند که وی دچار عقده اودیپ، عقده عشق به مادر، و نیز عقده‌های دیگری بوده که به ناتوانی و انحرافهای جنسی مربوط است. گویا همه بیماریهای جنسی در او فراهم است و او می‌خواهد با ادبیات شاید بی‌نهایت افسارگسیخته خود این عقده‌ها و همه غرایز پیوسته به آن را ارضا کند. این رفتار بیمارگونه است و او هنرمندی است بیمار. حتی شاید دچار عقده‌هایی گناه‌انگیز باشد، زیرا کمبودها و عقده‌هایش چندان بسیار است که برای او گریزی جز این نمانده که آنها را با شعرهای سرشار از رگه‌های گناه و تباهی درمان کند. در این دیدگاه فرویدی، که هنر را گشودن عقده‌ها و سرکوفتگیهای جنسی می‌داند، نظریه خودشیفتگی [= نرجسیه، نارسسیسم] نمود می‌یابد، که نزد بسیاری از روانشناسان متداول است و به گل نرگس منسوب است. بر پایه افسانه‌ای یونانی «گل نرگس در اصل پسری بود خوش اندام و بغایت جوان و زیبا. دختران به او دل باختند و سخت شیدایش شدند. در دلهاشان اخگری افتاده بود که خاموشی نداشت. به تمنای او رفتند و دست به دامانش شدند. اما او بسختی روی از ایشان می‌تافت. تا آنگاه که رنج و درد اینان به درازا کشید و رو به خدایان خویش بردند و از آنان نجات خود را از او به دعا خواستند. خدای کفر بی‌درنگ خواهش آنان را پاسخ گفت و شکنجه‌ای دردناک بر او فرود آورد و چنان خواست که او به عشق خویش گرفتار آید و از این عشق در رنج افتد و بی‌حد عذاب ببیند. بزودی کنار چشمه‌ای گوارا رفت تا آب نوشد. روی خود در آب دید. زیبایی چهره‌اش دل از کف او برد و چنان شیفته خود شد که از آن خلاصی نداشت. دلبسته خویش ماند و چشم از تصویر خود برنگرفت، تا جان داد. پریان دریایی در پی او گشتند اما جز گل نرگس، که نشانی از او بود، چیزی نیافتند؛ گل نرگسی که همواره به سوی آب مایل است و به آسمان نمی‌نگرد، گویی از نگاه کردن به تصویر خود که بر آینه چشمه‌ها و آبگیرها نقش شده دل نمی‌کند.» روانشناسان این افسانه را نمونه‌ای از عقده شدید جنسی می‌دانند: شیفتگی نسبت به تن، آن هم نه در کسانی که دچار عشق به اندام دیگران می‌شوند و راه گریز و برگشتی نمی‌یابند، بلکه در آنان که اسیر عشق اندام خود می‌شوند. این عشق حتی به بیماری خطرناکی تبدیل می‌شود. آنان در اعماق روح و زوایای ناخودآگاه خود سخت نیازمند کسی هستند که عاشقشان شود.

شکل طبیعی عشق میان زن و مرد در آنان وارونه می‌شود و به لجززار انحرافات گناه‌آلود جنسی می‌لغزند. از کسانی که روانشناسان غربی بارها از ابتلای آنان به انحراف خودشیفتگی یاد کرده‌اند بولدِر است؛ فرانسوی نفرین شده‌ای که لافورگ، چنان که همین پیش گفتیم، مورد تحلیل قرارش داده است. اسکار وایلد نیز چنین است، وی مردی بوده انگلیسی که به شیوه زنان خود را می‌آراسته و پشتیبان لغزش و گناه بوده است. عقّاد در پرتو همین مباحث روانشناختی درباره خودشیفتگی انحرافی، ابونواس را بررسی کرده و عوارض و لوازم این بیماری را در او نشان داده است و به این نکته توجه کرده که او غرق لذتهای خود بوده و آن را چون بتی به پرستش گرفته است و چنان شده که به ژرفای انحراف جنسی فرو شده و فرومایگی را به صدای بلند فریاد می‌کند، و به این ترتیب به دو همانند انگلیسی و فرانسوی خود می‌پیوندد که یادشان گذشت. عقّاد بر خودشیفتگی ابونواس چندان پای می‌فشارد که در این زمینه کتابی جداگانه می‌نویسد. تکیه اساسی این کتاب بر چهره منحرفی از ابونواس است که قدما ترسیم کرده‌اند و بر پایه اخبار و اشعاری است که آنان از او آورده‌اند. گویا توجه نمی‌کند که بسیاری از این خبرها و شعرها را به ابونواس بسته‌اند و چه بسا چهره‌ای که قدما از او نگاشته‌اند نادرست است یا، در بسیاری از موارد، ناروایی به آن راه یافته است. این نکته بویژه هنگامی روشن می‌شود که این تصویر انحراف آلوده را با سخنی که ابن معتز در طبقات خود درباره او آورده است بسنجیم که: ابونواس از آن گروه است که خود را عکس آنچه هستند نشان می‌دهند تا همان گونه شناخته شوند. و می‌گوید: «او از پسرکان و انحراف جنسی بسیار یاد کرده، در حالی که خود با زنان محشور بوده است.» اگر چنین باشد گفته عقّاد درباره ابونواس به تعدیل جدی نیاز دارد. اصل عقده فرضی خودشیفتگی نیز خود نیازمند آن است که به طور جدی از حدت و شدتش کاسته شود. درست است که هنرمند، از شاعر و غیرشاعر، به خود می‌پردازد و شاید راز اینکه بیشتر آنان در زندگی مشترک خود خوشبخت نیستند همین است که از همسرانشان غافلند، گویا خوددوستی آنان بر حس دیگر دوستی پرده می‌افکند، و از این نظر در غرور و خودسری همچون کودکانند و این حالت زمینه رشد اخلاق ناپسند را در آنان فراهم می‌کند؛ اما این یک مسئله است و گفتن اینکه هنرمندان به بیماری خودپرستی و عشق به اندام خود دچارند مسئله‌ای دیگر. نکته دیگری که شایان توجه عمیق است این است که هنر، شعر یا غیر

شعر، چه احساسی را در هنرمند ارضا می‌کند؟ آیا او بواقع می‌خواهد با هنرش نیاز روحی شخص خود را برآورده سازد یا بر آن است که همین نیاز را از جامعه برآورد؟ شاید به‌گراف نرفته باشیم اگر بگوییم هنرمند در هنرش از خود اجتماعی الهام می‌گیرد نه از خود فردی خویش. او خواست خود را تا حد زیادی نادیده می‌گیرد تا خواست جامعه جایگزینش شود.

از آنجا که دامنه تأثیر فروید در روانشناسان و دیگر پژوهشگران گسترده بود بر بسیاری از داستان‌نویسان غربی نیز تأثیری عمیق نهاد و آنان، پیرو او، به اهمیت غریزه جنسی افزودند. پیشاپیش همه د. ه. لارنس است که در داستانهای خود آشکارا مردم را به کالای تن می‌خواند، و می‌گوید در زندگی جز خون، گوشت، و لذت جنسی چیزی نیست. جویس نیز همانند اوست و زندگی برایش گونه‌ای رؤیاست، تا آنجا که برخی از داستانهایش فقط مجموعه‌ای از ذهنیات پراکنده و بی‌سامان است؛ چنان که داستان اولیس نشان می‌دهد. این قصه، قهرمان خود را در یک روز در موقعیتها و جاهای متفاوت به تصویر می‌کشد: در تشییع جنازه یکی از دوستانش، در یک غذاخوری، یا در یک کشتی همراه گروهی از یاغیان. ذهنیات جویس، بدون اینکه پیوندهای منطقی داشته باشد، همان گونه که در تصور ناخودآگاه و در رؤیا و اعماق جانش می‌گذرد بر کاغذ سرازیر می‌شود. حتی از تصویر کردن عریان و ناپسند ذهنیات بعضی از زنان شرم نمی‌کند. این گرایش امروزه در فیلمهای امریکایی بسیار است. سازندگان این فیلمها در بیان کردن غریزه و به نمایش گذاشتن پستیهای آن، و هر چه به شکستن عرف کمک کند و به ترسیم چهره‌ای حیوانی که درون آدمی پنهان است، با یکدیگر مسابقه گذاشته‌اند. گویا تأثیراتی که جنگ جهانی دوم بر مردم گذاشته همه یا بسیاری از آنان را دچار بیماریهای روانی و عصبی کرده است، و سازندگان این فیلمها فرصت را غنیمت یافته‌اند تا در ساخته‌های خود نظریات فروید را درباره غریزه جنسی و ناخودآگاه آدمی به کار گیرند؛ به گونه‌ای که داستان بسیاری از فیلمها رؤیاهایی است دور و دراز و برخاسته از انبوهی بی‌شمار از عقده‌ها، سرکوفتگیها، و سرخوردگیها.

بدین سان دامنه تأثیر فروید بر داستان‌نویسان، و بر فیلمهای امریکایی گسترده است، همچنین بر پژوهشهایی که روانشناسان درباره ادبیات و ادیبان انجام داده‌اند. بسیاری از روانشناسان هر چه را فروید درباره هنر گفته است تکرار کرده و بر آن شده‌اند

که هنر رؤیایی است که در آن، هنرمند عصبیت‌هایش را فرافکنی می‌کند، و راه فرار خود را از مشکلات واقعی در آن می‌بیند. شاگردش آدلر^{۱۰} دربارهٔ این فرافکنی و فراروی آگاهانه ژرف‌راندیشید و به این نتیجه رسید که در کنار این آگاهی آگاهی دیگری را نیز قرار دهد، و آن خود آگاهی هنرمند ادیب و غیرادیب است به حقارت خود. پس از این بود که اصطلاح روانشناختی معروفش، «عقدۀ حقارت»، را عنوان کرد و گفت هنر همیشه نتیجهٔ این عقده است و آثار یک هنرمند واکنشی است در برابر آگاهی عمیقش از حقارت خود، و می‌خواهد با هنرش به جبران آن برخیزد و از این رو همهٔ نیروی جادویی هنر خود را برای رویارویی با آن گرد می‌آورد تا بر اژدهای حقارتی که در جان و دلش خانه کرده پیروز شود؛ و درجهٔ نو بودن و دل‌انگیزی آثار هنری به میزان نیرومندی این مارِ افعی و قدرت هجوم او بستگی دارد. نیز می‌توان گفت برتری، تازگی، و لذت‌بخشی آثار یک هنرمند بسته به میزان آگاهی او از این کمبود است؛ چه مادی باشد و مربوط به یک بیماری یا نقص ظاهری و چه معنوی و مربوط به خانواده یا زندگی خصوصی هنرمند.

مبالغه نیست اگر بگوییم یونگ بزرگترین روانشناسی است که از فروید جدا شده. وی دربارهٔ این نظر فروید که می‌گوید «هنر بیانی است بیمارگونه از عقدۀ عشق به مادر و دیگر عقده‌های پیوسته به آن چون عقدۀ خودشیفتگی» به بحثی دامن‌دار با او برخاسته و معتقد است که این دیدگاه نمی‌تواند هنر هنرمند را تفسیر کند بلکه فقط شخصیت او را معرفی می‌کند. و هر چند شناخت شخصیت هنرمند کمکی است به تحلیل برخی از آثارش یا بعضی از جمله‌هایی که بر زبان شخصیت‌های داستانها و نمایشنامه‌هایش جاری شده؛ مانند این سخن گوتۀ عاشق مادر که از زبان فاوست به فریاد بیرون می‌آید: «مادر، مادر؛ واژه‌ای شگفت که آهنگش چون آوای جادو در گوش می‌نشیند.» ولی این، ما را به انگیزهٔ قطعی گوتۀ در ساختن نمایشنامه فاوست رهنمون نمی‌شود. چه کسی می‌تواند ثابت کند که عقدۀ اودیپ انگیزهٔ نوشتن فاوست بوده؟ آیا همان جملهٔ پیشین می‌تواند این را ثابت کند؟

۱۰) آلفرد آدلر، Adler، (۱۸۷۰ - ۱۹۳۷) متخصص اتریشی امراض روانی و مؤسس مکتب روانشناسی فردی.

معنای آنچه گفته شد این نیست که یونگ وجود «ضمیر ناخود آگاه» فروید و حسهایی چون عشق به مادر، خودشیفتگی، و انحرافهای جنسی را که گهگاه در این ناخود آگاه جا می‌گیرد و رسوب می‌کند نمی‌پذیرد. بلکه اینها، چنان که گذشت، به شخصیت هنرمندان مربوط است، و شخصیت آنان در ژرفای خود بشدت دوگانه است. آنان از سویی بشرند با زندگی، عقده‌ها، و بیماریهای جنسی خود، یا با یک زندگی معمولی و معتدل بدون کژوی و انحراف و پیچ و تاب؛ هم اینان از سویی دیگر هنرمندانی خلّاقند که براساس گرایشهای والای هنری زندگی می‌کنند؛ گرایشهایی که گاه با غرایز عادی آنان در تضاد می‌افتد. این برخورد شخصیت ایشان را دوگانه می‌کند و در درون آنان غالباً زمینه جنگی داخلی و نبردی روانی و سخت را فراهم می‌سازد، چون هنرمند به عادت می‌خواهد انگیزه‌های خاص هنری را بر خواسته‌های عام بشری پیش بدارد و این خود در زندگی او، دست کم در برخی شرایط، مایه فقر و تنگدستی بسیار است، زیرا او کمتر به غرایز روزمره بشری توجه دارد و همواره به غریزه هنری خود مشغول است. شاید این، تقاص عادلانه‌ای باشد که قضا و قدر، به تلافی نیروی خلاقیت و نبوغ هنریش، از او باز می‌ستاند.

یونگ می‌خواهد به این ترتیب هنرمند را از چنگال عقده‌های جنسی که فروید به اعماق جانش فرو کرده برهاند. این هدف بر آتش داشته که در کنار ناخود آگاه فردی و سرخوردگیهای جنسی، که تا ژرفای ناپیدای روح فرد نفوذ می‌کند، ناخود آگاه اجتماعی یا جمعی را قرار دهد که از دید او نیرومندتر از ناخود آگاه فردی است. ناخود آگاه فردی مخزن تجربیات کودکی هنرمند و عقده‌های پراکنده در روح اوست و ناخود آگاه جمعی در بردارنده تجربیات دوران کودکی همه جنس بشر است. راست است که هنر، چنان که فروید می‌گوید، همچون رؤیاست. ولی نه رؤیای برخاسته از بیماریهای جنسی بلکه، به گفته یونگ، رؤیایی که نتیجه رسوب نخستین تجربه‌های انسان است، رسوبی که دوران کودکی بشر را با همه آیینها و اسطوره‌هایش در خود نگه داشته و همیشه در نهانخانه روان انسانهای امروز و در نمادهای گوناگون جوامع متمدن پنهان است. یونگ این رسوبها و همه شکلهای نمادها را که به آن مربوط است به نام «نمادهای برتر» خوانده و گفته است اینها در ناخود آگاه جمعی هنرمند پنهان است و در ژرفترین ژرفاها و ته‌نشستهای روحش جریان دارد، بلکه میراثی است که کهن که در بافتهای ذهن مردمان به

ارث مانده و همیشه راه خود را به آثار هنرمندان پیدا می‌کند، و حتی خود به خود در این آثار نمودی آشکار می‌یابد. بدین سان هنرمند همچون بازنمای شفاف وجود بشری ماست، زیرا که ناخودآگاه اجتماعی را در لابه‌لای روح خود دارد. یونگ بالاترین نیرو در شکل دادن به هر اثر هنری را برای این آگاهی قائل است، و از این رو در برشماری عوامل مؤثر بر هنر و هنرمند به روانشناسی اجتماعی نخستین دوره‌های زندگی بشر تکیه می‌کند نه بر روانشناسی فردی دوران کودکی هنرمند. پس میان هنرمند و وجود انسانی پیوندی استوار برقرار می‌کند که در آن نوعی کشف و شهود مشترک میان همهٔ هنرمندان متجلی است، چون همگی نمایندهٔ انسان و میراث بشری اویند نه نمونه‌هایی از افراد متعدد آدمیان. یونگ با کشف گنجینهٔ حافظهٔ موروثی بشر - یعنی اسطوره‌ها، آیینها، و ترانه‌های نخستین، و هر چه که می‌تواند به بافت کهن قومی مربوط باشد - بی‌گمان مباحث روانشناختی - ادبی را غنی ساخته است، و بدین گونه، زمینه را برای پژوهشگران فولکلور و آداب ملی فراهم کرده است.

یکی از مکاتب روانشناسی مکتب گشتالت است، که به بررسی روان به شیوهٔ ریاضیدانان می‌پردازد و، برخلاف مکتب فروید، متوجه مباحث مجرد و کلی است. مکتب فروید به تحلیل افراد می‌پردازد و از آن به نظریات کلی می‌رسد، درست مانند کار پیروان شیوهٔ طبیعی که از خاص آغاز می‌کنند و از آن به عام می‌روند. مکتب گشتالت هنرمند را با بررسی پدر و مادر، حس خودشیفتگی، یا خاطرات کودکیش تحلیل نمی‌کند، چون همهٔ اینها جزئیات است و او نه به جزئیات که به کلیات توجه دارد. به دیگر سخن، این مکتب به انگیزه‌ها و عقده‌های جنسی کاری ندارد و توجهش تنها به چگونگی کلی اثر هنری است و به تأثیری کلی که از این رهگذر بر مخاطبان خود می‌گذارد. شاید از همین روست که به کارگیری نظریات این شیوه در تحلیل هنر، اعم از ادبیات و جز آن، به میزانی نه چندان اندک، دشوار است، زیرا ما را در پی یافتن آن کلی رو به تکامل، به ژرفنای کلیات می‌برد چنان که گویی به پژوهشی در زمینهٔ فلسفهٔ زیبایی‌شناسی پرداخته‌ایم.

گمان قوی بر آن است که مکتب روانشناسی تجربی بیش از مکتب گشتالت به طبیعت هنرها نزدیک است، زیرا طبیعت هر هنر را بر پایهٔ رفتار مخاطب آن هنر - اعم از خواننده، بیننده، شنونده، یا کسی که حتی به تفریح بر آن می‌گذرد - بررسی می‌کند و

از لابه‌لای این رفتار است که به وضع قانون یا، به قولی، به وضع نتیجه تحقیق اقدام می‌کند. مثلاً در بررسی یک قطعه موزیک، آثار آن را در فیزیولوژی بدن تحقیق می‌کند و در پی آن برمی‌آید که بدانند چرا شنونده‌ای نوعی ویژه از موسیقی را می‌پسندد، و در شعر می‌خواهد به اندازه توان خواننده در کشف ویژگیهای زیبایی‌شناختی و عوامل تأثیرگذاری شعر پی ببرد. اما این گونه پژوهشها ما را از شخص هنرمند دور می‌کند و گویی از فضای هنر به دایره بررسی مردم و میزان بهره‌مندی آنان از هنر می‌برد و به این ترتیب ما را از محیط هنری و از بررسی هنرمندان و آثار گوناگون آنان جدا می‌کند. ولی، به هر حال، برای بررسی ذائقه‌ها و نیروی خوانندگان و شنوندگان در درک و فهم متنها، و نیز از جهت بیان اثرات و بازتابهای عملی که در مخاطبان ایجاد می‌کند، بسیار سودمند است. از کتابهایی که به این شیوه رفته نقد تطبیقی ریچاردز، منتقد و روانشناس معاصر انگلیسی، است. کتابش مجموعه‌ای است از تحقیقهایی که درباره اثر خواندن شعرهای دوره‌های مختلف بر روی شاگردانش انجام داده است. طبق معمول، دریافتهای آنان را از هر شعر یادداشت و احکامی کلی بر آن بار کرده است. از چیزهایی که به آن توجه می‌کند این است که آنان تحت تأثیر سراینده شعر قرار دارند و اگر اسم شاعر معلوم نباشد، خود از بازشناسی آن عاجزند. افزون بر آن، بسیاری از ایشان از درک معانی موجود در یک شعر ناتوانند، چه رسد به دریافت حس شعر و شناختن نقاط برجسته آن.

شاید نوترین کاری که ریچاردز به انجام آن برخاست این بود که در کتاب اصول نقد ادبی،^{۱۱} که چاپ اول آن در سال ۱۹۲۴ منتشر شد، بر آن شد که در پژوهشهای ادبی نظریه‌ای روانشناختی را، که در تاریخ ادبیات بی سابقه بود، وارد کند. او برخلاف فلاسفه زیبایی‌شناسی که از ارزشهای زیبایی‌شناختی سخن می‌گفتند، سنجش ادبیات را بر پایه ارزشهای روانشناختی آغاز کرد. فشرده نظریه‌اش این است که زندگی روانی درون ما سرشار از غریزه‌ها، احساسها، انگیزه‌ها، و عوامل ناخودآگاهی است که بشدت با یکدیگر در تضادند، زیرا در آن میان با دین و الحاد، اخلاق والا و پست، و انواع تناقضها رو به رو می‌شویم. اما به محض آنکه شعری می‌خوانیم این عناصر متناقض به

(۱۱) این کتاب به ترجمه دکتر سعید حمیدیان به وسیله همین ناشر چاپ و منتشر شده است. - ناشر.

گونه‌ای ناخودآگاه با هم آشتی می‌کنند و ما با روحی یکنواخت، که در آن، غوغای انگیزه‌های متخاصم فرونشسته، شاعر را می‌پذیریم. این است که از خواندن شعر لذت می‌بریم، چون دریافته‌ها، انگیزه‌ها، و عواطف درونی ما را به گونه‌ای همسنگ می‌کند که نوعی شکفتگی واقعی در ما پدید می‌آید، و در این میان احساس می‌کنیم همه چیز در ما از نو آغاز می‌شود، هستی ما گویی رو به کمال می‌رود، و انگیزه‌هایمان که تا آن هنگام در هیاهوی چنددستگی بود، هماهنگ و رها جریان پیدا می‌کند. می‌توان گفت حالتی پیش می‌آید که حقیقت وجود خود را آشکارا می‌بینیم. پس ارزش یک شعر، برخلاف آنچه گاه به ذهن می‌آید، برای آن نیست که دریافته‌های روانی ما را برمی‌انگیزد، بلکه تنها برای این است که انگیزه‌ها و گرایشهای متخاصم درون ما را همسو می‌کند، به آن سامان می‌بخشد، و چنان می‌کند که روح ما از نو ساختمان‌ی سالم می‌یابد. باید توجه کرد که این انگیزه‌ها و گرایشها در هر خواننده متفاوت از خواننده‌ای دیگر است. از این رو هر شعر، با توجه به چهره‌هایی متعدد که از آن در جان خوانندگان متعدد نقش می‌بندد، خود یک مجموعه شعر است با اشعاری به شمار خوانندگان. با خواندن دقیق هر شعر، درک ما از آن چندان بهبود می‌یابد تا لذت روحی مطلوب پدید آید. ریچاردز را می‌بینیم که در کتاب دومش درباره دانش و شعر سخن از ماهیت شعر دارد و از اهمیت آهنگ موسیقی در شعر، و توازنی که میان عناصر روح برقرار می‌سازد. می‌گوید جان آدمی در روایتی با شعر، همچون قطب‌نمایی است ویژه با عقربه‌ای مغناطیسی که کوتاه و بلندی آن متغیر است و به راست و چپ میل می‌کند. اما تا شعری به آن برسد به یک سو می‌گراید و همه نوسانهایش پایان می‌گیرد. در این کتاب از تفاوت‌های زبان شعر و زبان علم بتفصیل سخن می‌گوید، و از اینکه اولی زبان واکنشهای روح است و دومی به نقل واقعیتهای اندیشه‌ها می‌پردازد بدون هیچ بازتابی در روح و تمایلات درونی. ریچاردز همچنان در نوشته‌های گوناگون خود از نشاط و لذتی سخن می‌راند که با سامان یافتن انگیزه‌های متناقض آدمی به وسیله شعر پدید می‌آید. دیدگاه او دیدگاه روانشناختی استواری است جز آنکه برای شناخت درجات ارزش روانی هر شعر تفاوت‌های آشکاری ارائه نمی‌دهد. بر این پایه، هر شعر می‌تواند ارزش روانی داشته باشد، و هر چه بر یک شعر صادق بود بر همه شعرها راست می‌آید. نظریه او گویا فقط دفاع از شعر و نشان دادن اهمیت آن در زندگی بشری ماست.

فلسفه زیبایی شناسی درباره برداشت ما از زیبایی، ملاکهای زیبایی، و داوربهای ما در این زمینه بحث می کند. و مقصود آن مطلق زیبایی نیست، بلکه هدف زیبایی هنر است و شناختن عواملی که باعث می شود احساس کنیم آثار این یا آن هنرمند و این یا آن اثر هنری زیباست. زیبایی در جهان طبیعت بواقع موجود است، ولی آنچه برای اصحاب فلسفه زیبایی شناسی مهم است این نیست. این گونه زیبایی به هر حال هست، چه آنکه هنرمندی آن را به آثار خود منتقل کند چه نکند. زیبایی شناسان به آن نوع زیبایی می پردازند که به آثار یک هنرمند راه یافته باشد. به عبارت دقیقتر وقتی به زیبایی توجه دارند که هنرمندی اثرش را به زیباییهایی که از وجود خودش سرچشمه گرفته آراسته باشد. تفاوت میان این دو زیبایی آن است که زیبایی طبیعت زیبایی موضوعی است، و این در نگاه زیبایی شناسان زیبایی به شمار نمی رود، زیبایی آن است که هنرمند آن را به موضوع بیفزاید و عواطف و احساسهای گوناگون در ما برانگیزد. گاه یک شیء در عالم واقع زشت یا نازیباست، اما با رنگی که هنرمند از خود به آن می زند زیبا می شود.

به هر حال، موضوع فلسفه زیبایی شناسی زیبایی هنری ذاتی است، که از دو چیز به وجود می آید: طبیعت و هنرمند. این هنرمند است که به طبیعت معانی زیبا می بخشد و زیبایی را در آن می آفریند. وقتی فلاسفه و دانشمندان زیبایی شناسی نه به بررسی جزئی مصداقها و موارد و ارزیابی خوبی و بدی آنها بلکه تنها به بحثهایی کلی درباره همه هنرها می پردازند، این بررسیها درباره خلاقیت هنر، درک ما از آن، احساسی که از زیباییهای هنر داریم، و قضاوتهایی است که درباره آن می کنیم. اما مثلاً سخن از

شخصیت، محیط، دوران زندگی، شرایط، و ویژگیهای هنرمندان، همه کار مورخان هنر است نه زیبایی‌شناسان که به زیباییهای کلی و ملاکهای ارزیابی آن می‌پردازند. بررسی یک کار هنری، مثل شعر، داستان، نمایشنامه، تابلوی نقاشی، یا یک قطعه موسیقی، نیز چنین است. ملاکهای زیبایی و ارزش هنری این آثار هرگز در پژوهشهای زیبایی‌شناسی نمی‌گنجد، زیرا این پژوهشها از ارزشهایی سخن می‌گویند که مبنای تفسیر زیبایی در همه هنرهاست و نه در یک هنر، چه رسد به یک اثر هنری خاص. گاه نیز هنری از میان دیگر هنرها را بررسی می‌کند، ولی برای رسیدن به احکامی کلی که، بدون استثناء، بر همه هنرها قابل تطبیق باشد.

نخستین کسی که اصطلاح فلسفه زیبایی‌شناسی یا استاتیک را به کار برد بومگارتن آلمانی در نیمه دوم قرن هجدهم بود. این نشان می‌دهد که مباحث این فلسفه، هر چند پیش‌زمینه‌هایی از اندیشه‌های افلاطون و ارسطو داشته، مباحثی تازه است. پیشتر سخن افلاطون را خواندیم درباره نیروی خلاقه شاعر و اینکه یا به او الهام می‌شود یا دیوانه است، و وقتی نظم را آغاز می‌کند حالتی مانند وحی به او دست می‌دهد و گویا در شعر خود نه از عقل ظاهری که از خرد نهان یا همان خود آگاه خویش مایه می‌گیرد. شایان ذکر است که افلاطون نخستین کسی است که متوجه اندیشه «الهام هنری» شد که امروزه در نقد غربی سخن از آن بسیار است. نیز خواندیم که او معتقد است شعر بیان حقایق جهان واقعیت است و این حقایق بیان‌کننده حقیقتهای مثل مجرد است؛ به دیگر سخن، واقعیتها صورت ظاهری زیبایی مطلق و نمود جهان مثالی آن است. پس افلاطون نخستین فیلسوفی است که از زیبایی کلی سخن رانده، و بازتاب سخنانش در فلسفه زیبایی‌شناسی تکرار می‌شود. اما شاگردش، ارسطو، شاید اولین کسی باشد که درباره لذتی که ما از هنر می‌بریم سخن گفته است. می‌گوید در تراژدی، شعر حسهای زیانباری چون نگرانی و ترس را می‌زداید، و گویی احساسات فروخورده ما را از بند آزاد می‌کند و از ما دور می‌سازد و می‌توان گفت، با پدید آوردن نشاطی روح‌نواز، ما را از چنگ آن نجات می‌دهد. می‌رسیم به قرن سوم میلادی که با ناقد متأخر یونانی، لونگینوس، و نظریه‌اش که هدف شعر را زیبایی می‌داند رو به رو می‌شویم. از دید او، شعر نه ما را به سوی حسهای ناپسند می‌راند، چنان که افلاطون گفته؛ و نه جان ما را از آن پاک می‌کند، چنان که ارسطو معتقد است. زیرا شعر هدف تربیتی، اخلاقی، یا روانی ندارد؛ هدفش

تأثیر زیبایی‌شناختی بر خواننده و شنونده است. وی با ارائه این نظر، بحق، نخستین فیلسوف زیبایی‌شناس است هر چند خود او واژه استاتیک یا فلسفه زیبایی‌شناسی را به کار نبرد و آن را برای پژوهشگران پس از خود نهاد. گویا بایستی پانزده قرن می‌گذشت تا این کلمه و مباحث مربوط به آن جای خود را در بررسی ادبیات و کل هنرها، بر زبان بومگارتن در کتابی که به زبان لاتینی نوشت و اصطلاح استاتیک را عنوان آن کرد، پیدا کند. این کلمه از آن هنگام شایع شد و در بحثهای فیلسوفان رونق یافت. پیشاپیش آنان کانت، هگل، و شوپنهاور بودند. کانت بر این پا می‌فشرد که هنر هدفی ندارد جز بهره‌دهی زیبایی‌شناختی، که حاصل هماهنگ شدن حسهای انسانی ماست و در این هماهنگی شناخت، آگاهی، و تخیل با یکدیگر پیوند می‌خورد. در پرتو همین سخن، اسپنسر معتقد شد که وظیفه هنر این است که، با سرخوش کردن و لذت بخشیدن بازی‌وار، زندگی را از یاد ما ببرد. فلسفه زیبایی‌شناسی هگل زیر تأثیر فلسفه «اصالت معنا»ی اوست، چون معتقد است زیبایی هنری برآمده از ماده محسوس و تصور مجرد ذهنی است. از دید شوپنهاور هنر تأملی است عارفانه که در آن، اراده تقریباً وجود ندارد، و شاید کاملاً از قید اراده آزاد باشد به گونه‌ای که هنرمند اراده و فردیت خود را با غرق شدن در ژرفای هستی و عالم مطلق معنا، فراموش می‌کند. شاید شوپنهاور در این زمینه از افلاطون و نظریه‌اش درباره الهام و اینکه شاعر بیان‌کننده عالم کلی مثال است، الهام گرفته باشد. افلاطون می‌گفت معماری در طبقه‌بندی هنرها در پایین‌ترین پله است، سنگتراشی، نقاشی، و شعر همه در مرتبه میانی هستند؛ و برترین هنرها، در نگاه او، موسیقی است که با همه نغمه‌های هستی به هم آمیخته است.

تا سده نوزدهم آلمان همچنان پیشرو بحثهای فلسفه زیبایی‌شناسی بود. در این هنگام در ایتالیا، فرانسه، انگلستان، و امریکا نیز این بحثها آغاز و گفت و گو از حقیقت زیبایی هنری و معیارها و عناصر آن بسیار شد و پژوهشهایی فراوان پدید آمد که به این زمینه‌ها می‌پرداخت. در آن میانه پهنه‌ای گسترده را می‌بینیم که به بررسی ماهیت زیبایی هنری اختصاص دارد، و اینکه آیا این زیبایی در مضمون و مایه نهفته است یا در شکل و صورت؟ بسیاری بر آن شدند که مضمون توجهی به موضوع ندارد و گاه یک موضوع نزد هنرمندان مختلف چهره‌های گوناگون می‌یابد. از این رو گفتند مضمون شعر موضوع آن نیست، بلکه نوع برخورد هنرمند است با موضوع. به دیگر سخن، مایه شعر نیروی

هنر آفرین شاعر است. نیز گفتند مضمون شعر همان موضع شاعر است در برابر موضوع شعر، و همان نگاه دقیقی است که از رهگذر موضوع شعر خود، و با همه اندیشه و احساسش، به زندگی و هستی می‌افکند. در برابر آن، شکل ظاهر و قالبی است که شعر در آن ریخته می‌شود. بدون این قالب نه شعر هست، نه هیچ اثر هنری دیگر. بدون واژه و آوا شعری در کار نیست؛ بدون رنگ، تابلویی؛ بدون آهنگ، موزیکی؛ و بدون جنبشهای موزون تن، رقصی.

فیلسوفان زیبایی‌شناس از سده نوزدهم، بلکه پیشتر، درباره سرچشمه و حقیقت زیبایی، سرشت لذتی که با آن همراه است، و ارزشهای بحثهایی بسیار برانگیختند. بسیاری بر آنند که تأثیر زیبایی‌شناختی هنرها از آن است که آدمی چنان غرق در آثار هنری می‌شود که در لابه‌لای آن آگاهی‌اش را از فردیت خویش از دست می‌دهد، خود را از یاد می‌برد، و شخصیتش در تابلویی که می‌بیند، شعری که می‌خواند، یا آهنگی که می‌شنود ذوب می‌شود، و سرچشمه لذت این است که زیبایی هنر احساسات، عقل، و تخیل را ارضا می‌کند، پس نه تنها از احساس، بلکه از تخیل و عقل هم مایه می‌گیرد. نیچه، فیلسوف آلمانی، احساس زیبایی را به لذتی حسی مربوط می‌داند که به غریزه جنسی بازمی‌گردد. گویی نیچه پایه‌گذار اندیشه فروید و دیگر روانکاوانی است که ناخودآگاه و سرخوردگیهای جنسی پنهان در ضمیر هنرمندان را تحلیل می‌کنند. برخی از فیلسوفان زیبایی‌شناس، برای اثبات پیوند میان غریزه جنسی و حس زیبایی‌شناسی، به حالتی که در پرندگان دیده می‌شود استدلال می‌کنند؛ می‌بینیم پرنده پره‌های زیبایش را برای دلربایی از جفتش به کار می‌برد، و صدای زیبای بلبل برای ایجاد میل و کشش میان دو جنس است.

فیلسوفان زیبایی‌شناس از ارزشهای زیبایی‌شناختی گفت و گوی بسیار دارند، مثلاً اینکه آیا این ارزشها خارجی است و در دل هنرهای زیبا نهفته است یا درونی است و نه در هنر یا اثر هنری بلکه تنها در ذهن مخاطبی هست که با آن روبه‌رو می‌شود و از آن بهره می‌برد؟ یا آنکه زیبایی میان هنر و اثر هنری از یک سو و مخاطبانش از سوی دیگر مشترک است؟ اگر ارزش زیبایی‌شناختی را تنها به مخاطبان مربوط بدانیم، در داوری نسبت به زیبایی یک اثر هنری مشخص بلا تکلیفی پدید خواهد آمد، زیرا چنین حکمی شخصی است و نمی‌توان در آن به ملاکهای فراگیر تکیه کرد. در صورت اشتراک

مخاطب و هنر در ارزشمندی یک اثر وضع اندکی بهتر است. ولی از همه بهتر این است که ارزش زیبایی شناختی را به شخص هنرمند و کار هنریش مربوط بدانیم و برای داوری به این نکته بنگریم که هنرمند کدام یک از ملاکهای زیبایی شناختی برآمده از کل میراث هنر را در اثر خود در نظر داشته، به چه میزان توانسته در کار خود از این معیارها بهره برد، و آیا توانسته، همزمان، به آن اصول وفادار و از قید آن آزاد باشد و آن را چنان گسترش دهد که مخاطب بتواند ویژگیهای خاص صاحب اثر و مفاهیمی تازه را که در آثارش گنجانیده پیدا کند؟ یکی از آنان که مرجع همه ارزشهای زیبایی شناختی را هنر و آثار هنری می‌داند ریچاردز است؛ همو که گفتیم علت اصلی خوشایند ما را از هنر لذت برخاسته از همساز شدن انگیزه‌های ناهمساز درونی ما به وسیله آثار هنری می‌داند.

دیری است که زیبایی‌شناسان درباره پیوند زیبایی هنری و جامعه بحث می‌کنند. برخی برآنند که هنر از جامعه جدا نیست، و اگر جدا می‌بود در انزوا می‌ماند، و مگر ممکن است اثری هنری پیدا شود بدون محیطی که در آن پدید آید و جامعه‌ای که در آن زندگی کند؟ پدید آمدن هنر جز در محیط و جامعه خاص خود به سامان نمی‌رسد، هنر از این دو سر می‌زند، چنان که نور از خورشید می‌تابد، و شکوفه از درختی در خاکی مشخص می‌روید و همه حجم، شکل، رنگ، و بو و دیگر ویژگیهایش را از آن زمین می‌گیرد. ماجرای تولد هنرها نیز خود تأکیدی است بر همین نظر. شعر در دامن ورد و دعا پدید آمد به این قصد که خدایان، اصحاب شعر را چندان که می‌خواهند از زندگی بهره‌مند سازند، پیکرنگاری نیز برای چیره شدن بر حیوانی که می‌خواستند شکار کنند پیدا شد. اینها نشان می‌دهد که زادن هنرها برای بهره اجتماع و به هدف چیره شدن بر طبیعت بوده است. در روزگاران بعد، هنرمندان خواهان تأثیر بر جامعه شدند و از این رو ارزشهای زیبایی شناختی و اجتماعی را در آثار خود گسترده به گونه‌ای که هنر به این دست ارزشها نزدیک و با آن یکی شد، و امروزه جدا کردنشان ناممکن است زیرا وحدتی ساخته‌اند ناگسستنی.

گروهی از فلاسفه زیبایی‌شناس با این نظر مخالفند و می‌گویند هنر در پی چیزی جز هدف واقعیش، که ایجاد حس زیبایی است، نیست. جز این هر چه باشد ارزشهای عارضی و دور از هدف است که از جهان هنر نیست و در دایره لذتهایی که مردم از هنر می‌جویند نمی‌گنجد. نیز برآنند که مردم از این جهت خواهان هنرند که آنان را از دنیای

واقعی و زندگی روزمره خود دور می‌کند. وقتی به موسیقی گوش می‌کنند می‌خواهند از آن لذت ببرند بی آنکه وادارشان کند به جامعه و ارزشهای اجتماعی بیندیشند. در هنرهای دیگر نیز چنین است هر چند با اندکی ابهام، بویژه در ادبیات که نقل گفتار و کردار مردم است، و این خصیصه هر چند آن را گهگاه به جامعه می‌پیوندد اما این پیوند اتفاقی است. همچنین می‌گویند آثار هنری می‌خواهند ویژگیهای خصوصی صاحبان خود را به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند نشان دهند و نهاد فردی و ذاتی هنرمند را استوار سازند. اما، حتی با تن دادن به این نظریه‌ها، این نتیجه به دست نمی‌آید که هنر از جامعه جداست. در هنر، هم آثار فردی یافت می‌شود و هم آثار اجتماعی. بعضی از آثار هنری نماینده کامل زندگی جمعی است و برخی از آنهاگاه تغییر و تبدیلی در آن می‌دهد، که همین دگرگونی نیز از جامعه الهام می‌گیرد. اما میل مردم به هنر برای بهره بردن و غرق شدن در آن، همواره از ویژگیهای هنر خواهد ماند و تعارضی با پیوندش با جامعه و نفوذ جامعه در هنر و در همه احساس زیبایی شناختی آن ندارد.

می‌دانیم که در سده گذشته هیاهویی پردامنه و مسئله‌ساز به پا خاست که پیوندی تنگاتنگ با این موضوع داشت؛ و آن قضیه «هنر برای هنر» بود. یعنی آیا هنر باید زبان فضیلت باشد یا منعی ندارد که گهگاه از اخلاق نادرست و انحرافی نیز سخن بگوید؟ پیشتر گذشت که افلاطون شاعران را، به دلیل اخلاق نکوهیده و نقشی که در گسترش آن در جامعه داشتند، از آرمانشهر خود رانده است. و خواندیم که ارسطو در پاسخ گفت شاعران روح مردم را می‌پالایند و از آلائش اخلاق ناپسند پاک می‌کنند. در طول قرون وسطا پیوند میان شعر و اخلاق، همچنان حاکم بود، تا شعر و دیگر هنرها در خدمت مسیحیت باشد. سایه‌ها و بازتابهایی از آن تا سده نوزدهم نیز باقی بود. در این هنگام مباحث زیبایی‌شناسی رونق گرفت و همزمان، سخن‌گروهی از فیلسوفان زیبایی‌شناس که می‌گفتند «هنر هدفی جز یک هدف زیبایی شناختی ندارد، همه گیر شد. درگیری میان پیروان هنر برای هنر و مخالفان بالا گرفت، و بویژه پس از انتشار کتاب شعر گلهای بدی، اثر بودلر، به صورت جنگی سخت درآمد. بسیاری از اخلاق‌گرایان فریاد برمی‌آوردند که هنر نباید در جامعه ابزار رذیلت شود، باید وسیله فضیلت و معنویت والای انسان باشد. بسیاری از مخالفان اینان در پاسخ می‌گفتند هنر برای هنر است و شایسته هنر آن است که زندگی را، با همه پاکی و ناپاکی و فضیلت و رذیلتش، وانماید. نباید هنر را با

معیار بیگانه دیگری بسنجیم، چه این معیار اخلاق باشد، چه غیر اخلاق. درباره هنر تنها با ملاکها و ارزشهای زیبایی هنری دآوری می‌کنیم که بکلی از ارزشهای اخلاقی جداست. در این سخنها مبالغه بسیار است. برای جامعه اخلاق بارویی مهم است که اگر فروریخت جامعه سقوط می‌کند و بنیانش چنان سست می‌شود که از آن پس هیچ پایه‌ای در آن قرار نخواهد یافت. و تردیدی نیست که اخلاق، به مقداری نه چندان اندک، نیازمند برخی ممنوعیتهاست. بسیاری از بیماریهای اجتماعی را، که گاه مشکل ساز است و گاه بنیاد جامعه را بر باد می‌دهد، همین ممنوعیتها درمان می‌کند.

از اواخر سده نوزدهم بر شمار فیلسوفان زیبایی شناس افزوده شد. پیشاپیش آنان بندتو کروچه^۱ ایتالیایی است. وی از سرشناسان این گروه در قرن حاضر به شمار می‌آید، زیرا با بحثهای ژرف و اندیشه‌های تازه‌اش از دیگران برتر است. در اینجا گوشه‌هایی از اندیشه‌اش را بازمی‌گوییم: او معتقد است که زیبایی یک اثر هنری بسته به مضمون و محتوای آن نیست، و تنها به شیوه ارائه بستگی دارد. شیوه ارائه مرجع و سرچشمه زیبایی است، و مضمون و محتوا، هرچه باشد، در زیبایی و ملاکهای زیبایی شناختی یک اثر دخالتی ندارد. از همین رو هر موضوعی می‌تواند دستمایه هنر شود. هیچ موضوع هنری، در شعر یا غیر شعر، وجود ندارد که فقط خاص هنر باشد و نه چیز دیگر؛ مهم کار هنرمندانه‌ای است که به موضوع و محتویاتش زیبایی هنری می‌بخشد. بهترین دلیل، اینکه حتی وقتی هنرمند موضوعی نازیبا، مثلاً گدای تیره‌بخت و ژنده‌پوشی را که دیدنش آزاردهنده است، دستمایه کار خود قرار می‌دهد در تابلوی نقاشی یا شعر او تبدیل به یک اثر هنری گیرا و چشم‌نواز می‌شود. کروچه بر آن است که زیبایی و زشتی در طبیعت و انسان ذاتی نیست و بستگی به نوع نگاه مردم و هنرمندان پیرامون دارد. وی بارها تکرار می‌کند که هدف نهایی هنر، زیبایی است و غیر از آن هیچ هدفی، به نام اخلاق یا غیر اخلاق، وجود ندارد. هدفش در خودش است و در شیوه بیانش. می‌گوید شیوه ارائه یعنی همه چیز، و خطاست که آن را از محتوا جدا بدانیم. هنر یعنی فقط سبک بیان، و این معنی در ترکیب مضمون و شکل یا محتوا و سبک که مستقدان بر زبان می‌آورند نیست، زیرا بدون شکل و سبک و، به عبارت دقیقتر، بدون «بیان» مضمون و

(۱) Benedetto Croce (۱۸۶۶-۱۹۵۲) بزرگترین فیلسوف ایتالیا در قرن بیستم.

معنایی در کار نخواهد بود.

کروچه مفهوم «بیان» را گسترش می‌دهد و آن را با چهره‌ کلی اثر هنری یکی می‌داند، و بر این دیدگاه نتایجی فراوان بار می‌کند؛ نخست اینکه بیان هنری به معنای تقلید کردن و گزارش دادن از واقعیت نیست، بازآفرینی آن است به وسیله هنرمندی که اندیشه و احساس خود را در آن به نمایش می‌گذارد. نباید در آن به یک یا چند جزء تنها نگاه کرد، بلکه باید همه ساختمان را دید، و این نکته در شعر روشن می‌شود. از دید او، نباید یک واژه را زشت یا زیبا توصف کرد زیرا محور سنجش ما مجموع واژگان و کل بیان است. وی در این خصوص همراهی عبدالقاهر جرجانی است در کتابش *دلائل الإعجاز*. جرجانی در این کتاب می‌نویسد یک واژه در ذات خود صفتهای زیبایی شناختی استواری ندارد، در جایی زیباست و در جایی بشدت زشت. کروچه می‌گوید واژه‌ای گاه زشت است ولی چون در میان دسته‌ای از واژگان نهاده شود زشتیش از بین می‌رود، پس هیچ واژه‌ای زیبا یا زشت نیست. استدلالش این است که اگر واژه‌ها ارزشهای زیبایی شناختی مستقلی می‌داشتند هر کس می‌توانست شماری از آنها را کنار هم بگذارد و یک شعر درست کند، در حالی که چنین چیزی معمولاً جز برای شاعر ممکن نیست. شاعر با مهارتی که دارد می‌تواند، با توجه به سر تا پای سخن و ساختار یکپارچه بیان هنری، واژه‌ها را در جای شایسته خود بنشانند. کلمات ارزش زیبایی شناختی ذاتی ندارند. ارزش آنها در چگونگی ارائه در سیاق کلام است و به عنوان واژه‌های جدا ارزش زیبایی شناختی ندارند و از هر زیبایی ذاتی بکلی دورند؛ مگر ارزشهایی که ساختار عمومی سخن به هر واژه می‌بخشد. وی از این رهگذر به نکته‌ای مهم دست یافت که بسیاری از تازه کاران در آن به خطا می‌افتند، و آن اینکه به نثر درآوردن شعر ویژگیهای زیبایی شناختی سبک بیان آن را از میان می‌برد. او به کسانی که شعر را به نثر برمی‌گردانند سخت حمله کرد و گفت هرگاه شیوه تعبیر و چهره موسیقایی شعری تغییر داده شود همه خصوصیت‌های شعریش از بین خواهد رفت و ستمی بر آن می‌رود جبران‌ناپذیر و آن گاه ما با چیزی دیگر و با بیانی دیگر رو به رویم؛ بیانی کاملاً متفاوت. و مسلم است سخنی که از ابتدا به نثر گفته شود بهتر، زیباتر، و دلنشین‌تر از نثری است که ابتدا شعر بوده. شعر را نباید به نثر درآورد و نظم آهنگین آن را به هم زد چون زیبایی و برجستگی بلکه چهره بیان کلیش، یعنی محور خصیصه‌ها و ارزشهای

زیبایی‌شناختی آن، سقوط خواهد کرد.

آشکار است که کروچه تصویر بیان هنری شعر را جز با تصور همه اجزای آن در یک پیکره کلی کامل نمی‌داند. به همین دلیل بر آن است که هر تغییر و تبدیلی، چه کاستن باشد و چه افزودن، یک شعر را تبدیل به اثر تازه‌ای می‌کند زیرا ساختمان آن به هم خورده است و هر دگرگونی در ساختار - به هر هدفی که باشد، چه ویرایش و چه آرایش - نتیجه‌اش تغییر ساختار بیانی است به ساختاری نو و مغایر با نمونه اصلی و متفاوت با شکل نظم موزون، ترکیب، و ریزه کاریهای سخن نخستین. از این رو ناروا می‌داند که شاعر یا هر هنرمند دیگر اثر خود را به دست تعدیل یا تغییری بسپارد، خواه کاهش باشد و خواه افزایش، چون تبدیل به اثری می‌شود تازه، با سبک، ساختار و مشخصاتی نو. او در این نکته بسیار مبالغه کرد، تا در پایان به این نظر رسید که تا هنگامی که یک اثر هنری مستقل است و بر پای خود ایستاده، مقایسه بین آن و هر اثر هنری دیگر، کهن یا معاصر، نادرست است چون هر اثری دارای سبک و ویژگیهای زبان‌شناختی خاص خود است. کروچه به آنچه منتقدان «قوانین هنر» می‌نامند اعتنایی نکرد. بر آن بود که هدف این قانونها این است که زیبایی هنری را زیر فرمان شیوه اندیشیدن علمی درآورند. در حالی که، از دید او، منتقدان نباید اصول هنر را - به فرض وجود - بر آثار هنری تحمیل کنند، بلکه باید از لابه‌لای این آثار در پی کشف آن اصول باشند. این اصلها باید همواره متغیر باشد تا به تحجر و انجماد نیفتد، و همیشه زنده و پذیرای پالایش بماند برای اینکه هنرمندان بتوانند به خواست و تمایل هنری خود در آن تصرف کنند. این آزادی از قدیم برای هنرمندان محفوظ بوده و به همین دلیل است که می‌بینیم هر هنری در محدوده خود رشد کرده است. به نظر کروچه خطرناکترین کار برای هنرمند از برکردن این اصول است. او باید قواعد و اصول هنر خود را ژرف بررسی کند ولی نتیجه این پژوهش باید از خود آگاه به ناخود آگاه او نفوذ کند، به گونه‌ای که وقتی می‌خواهد اثری بیافریند همه اراده و آزادی خود را حس کند و آن گاه چنان بیافریند که گویی هیچ نمونه‌ای در میان نبوده است.

بنا بر همه اینها، کروچه زیبایی هنری را در شیوه بیان و ارائه ساختار کلی می‌داند و آن را از جامعه و هر چه مربوط به آن است جدا می‌شمارد، چنان که گویا هنر چیزی است و جامعه چیز دیگر و هیچ پیوندی میان آنها نیست و، به عبارت دقیقتر، نباید در پی

چنین پیوندی گشت، و نباید آن را به هیچ رو به حساب فلاسفه زیبایی شناس گذاشت. اما بسیاری از زیبایی شناسان فرانسوی قرن حاضر، چون شارل لالو^۲ و اتیان سوریو^۳، با او مخالفند. لالو بر آن است که فلسفه زیبایی شناسی نباید همواره در چارچوب تعریف ذاتی^۴ محدودی، که کانت برایش ساخته، باقی بماند. این چارچوب تأکید دارد که زیبایی یک چیز هیچ ربطی به سرشت آن ندارد و فقط به ملکات نفسانی ما، مثل آگاهی و تخیل، مربوط است، و اینهاست که باعث می شود چیزی را «زیبا» توصیف کنیم. لالو می گوید: باید در این چارچوب جاذبه های عینی چیزهای زیبا را نیز وارد کرد. سخن از این ویژگیها دامنه بحث فلسفه زیبایی شناسی را گسترده می کند و باعث می شود که این فلسفه فلسفه ای ذاتی نباشد و تنها به این ارزشها تکیه نکند، بلکه از این رهگذر، به گود مباحث و قواعد عینی زندگی اجتماعی پا گذارد. لالو زیبایی هنر را با زیبایی طبیعت می سنجد و می گوید: طبیعت، ارزشهای زیبایی شناختی ندارد مگر آنکه هنرمندی میان زیبایی و طبیعت پلی بسازد و از رهگذر آثار او طبیعت زیبا به نظر آید. از اینجاست که چهره های طبیعت به تعداد مکتبهای هنری متعدد است، به این دلیل ساده که طبیعت خود دارای ارزش زیبایی شناختی خنثی است و مورد توجه واقع نمی شود مگر وقتی در یک تابلو یا شعر به نمایش گذاشته شود و آنجاست که ارزش زیبایی شناختی پیدا می کند. و در چنین وضعی طبیعت به تنهایی در نظر نمی آید بلکه همراه با هنرمندی دیده می شود که آن را به یک کار هنری تبدیل کرده و در آن کاهش و افزایش داده تا به چهره های دیگر جز آنچه تاکنون می شناخته ایم درآمده است. هنرمند طبیعت را به لباس زیباییهای اندیشه، آرزو، و احساس خود می آراید. به این ترتیب لالو هنر و طبیعت را جدا می کند و بر آن است که نباید هنر را از رهگذر طبیعت و موجودات واقعی ارزیابی کنیم یا بر پایه حقایق وجود و مسائل مربوط به آن، مثل اخلاق و کفر و دین، درباره آن داوری کنیم. هنر دنیای جدای خود را دارد، و نه تنها از واقعیت و طبیعت، بلکه از شخصیت صاحبش

2) Charles Lalo

3) E. Souriau

۴) اصالت درون یا اصالت ذات (subjectivisme) به تمایلی فلسفی اطلاق می شود که هر حکمی را، چه وجودی و چه ارزشی، به احوال یا افعال شعوری فردی بازمی گرداند. اگر موضوع زیبایی شناسی باشد این تمایل دال بر نظریاتی است که احکام هنری را مبتنی بر ذوق فردی می داند. این معنی مترادف اصالت انطباع (impressionnisme) است. (فرهنگ فلسفی، ص ۳۵۸)

نیز مستقل است زیرا آگاهانه بیان کننده درون هنرمند نیست، گاه هنرمند به گونه‌ای است و اثر هنرش گونه‌ای دیگر. در عین حال که لالو هنر را چنین مستقل فرض می‌کند می‌بینیم همو آن را به زندگی سخت پیوسته می‌داند. وی با گسترش نظریات پیشین خود درباره این پیوستگی، وظیفه آن را در پنج کار خلاصه می‌کند. اول: لذت بخشیدن. به همین دلیل و از دید اسپنسر هنر نوعی تفریح و دلخوشی است. اسپنسر می‌گوید وظیفه هنر این است که، همچون بازی، زندگی را از یاد ما ببرد. دوم: پالودن حس و عاطفه؛ همچنان که ارسطو از قدیم بر آن بوده، و آن را نظریه مشهورش درباره تطهیر، که پیش از این آوردیم، توضیح می‌دهد. سوم: آفریدن یک اثر هنری محض. این ویژگی هنر را از هر چیز دیگر همچون اخلاق و غیر اخلاق، جدا می‌کند. چهارم: فرابردن زندگی واقعی به سوی کمال؛ چنان که در آواهای موسیقی، ضرباهنگهای شعر، و رنگهای نقاشی می‌بینیم. پنجم: به تصویر کشیدن صادقانه چهره واقعیت. لالو می‌گوید و تکرار می‌کند که ارزشهای حقیقی هنر ارزشهای اجتماعی است. وی به تاریخ هنر و مطابقتش با گونه‌های اجتماعی استناد می‌کند. تاریخ هنر همواره همگام با این گونه‌ها تغییر می‌یابد. هنر در جامعه برده‌داری یا استبدادی با هنر در یک نظام دموکراتیک یا جمهوری همانند نیست، همچنان که در یک جامعه سرمایه‌داری در مقایسه با نظامی کمونیستی که هنر همگانی می‌شود و به صورت خالص مردمی درمی‌آید. از دید او، ارزشهای اجتماعی از همه رابطه‌ها، قانونها، الگوها، و از نظام سیاسی و بافت غیرسیاسی جامعه مایه می‌گیرد، و همه اینها رنگهای اجتماعی گوناگونی به ارزشهای زیبایی شناختی می‌زنند. او این گونه استدلال می‌کند که هر هنری را ناگزیر، مردمانی هست که از آن استفاده می‌کنند، ملت در روح هنرمند تبلور می‌یابد و او در هر اثری که می‌آفریند از آن سرچشمه بهره می‌گیرد به این قصد که، تا می‌تواند، به رضایت و تحسین مردم دست یابد. این خوشایند و پسند بیش از آنچه در رساندن شاعر به پاداش مادی مؤثر باشد، در عظمت بخشیدن و پرآوازه و جاودانه کردن نام او مؤثر است. همه اینها آشکارا و تردیدناپذیر تأکید دارد که زیبایی آثار هنری بسته به قبول مردم است. هنرمند برای چه کسی به خلق آثار هنری دست می‌زند؟ برای مردمش این کار را می‌کند، و می‌خواهد مردم نیز آنچه را او حس می‌کند حس کنند و از آنچه او را تحت تأثیر قرار می‌دهد تأثیر پذیرند، و با او در تأثیرپذیریها، دریافتها، و حسهایش همراه شوند. پس زیبایی هنرش

ناگزیر متأثر از ارزشهایی اجتماعی است که بر مردم حاکم است. این ارزشها باید در نهاد هنرمند و ارزشهای خالص زیبایی شناختیش راه یابد، و گرنه از جامعه فاصله می‌گیرد و آثارش ناقص و بی‌دنباله خواهد ماند. مردم هنرمند را نه به اجبار که به رضایت می‌پذیرند، و او نخواهد توانست ایشان را راضی کند مگر آنکه ارزشهای اجتماعی آنان را چنان در هنر خود بپذیرد که مردم با آثار او تأثیر و تأثر و کنش و واکنش متقابل داشته باشند، و او نیز از واقعیت‌های اجتماعی تأثیر بگیرد و با اثرپذیریهای سختی که بر خود و ارزشهای زیبایی شناختی هنرش تحمیل می‌کند این واقعیتها را برای آنان بازآفرینی کند. پس از لالو به سوریو می‌رسیم. سوریو بین هنر و صنعت یا، به عبارتی دیگر، بین فراورده هنری و فراورده صنعتی پیوندی تنگ می‌بیند و همواره به وظیفه اجتماعی هنر، یعنی برآوردن نیازهای جامعه، توجه دارد. هنر در این زمینه مانند صنعت، بلکه خود صنعت به معنی دقیق کلمه، است. هیچ درست نیست که بگوییم هنر نوعی تفریح و دلخوشی است و یا تعبیری است از فعالیتی فراتر از نیاز جامعه. به عکس، هنر نیاز مبرم جامعه است، درست مانند نیاز ضروری به حرفه و صنعت، و از همین روست که همه آنها را هنر (= فن) می‌نامیم. سوریو «زیبایی» را از تعریف هنر حذف می‌کند تا دیوارهای بین هنر و صنعت را از میان بردارد، و به جای آن «سود» را می‌گذارد تا نقش هنر را در زندگی اجتماعی روشن کند. در همه هنرها و صنعتها دو نوع کار هست: یکی کار هنری؛ که نشان دهنده اصالت‌های فردی هنرمند و صنعتگر است — در هنر آن گاه که هنرمند اثری منحصر به فرد می‌آفریند، و در صنعت هنگامی که صنعتگر به ساخته خود چیزی می‌افزاید که اندیشه‌اش از آن خود اوست و دست خلاقش امکان انجام آن را فراهم آورده است — و دوم، کارِ ابزاری است. این کار در صنعت روشنتر است تا در هنر، چون صنعت اغلب بر استفاده از ابزار استوار است، ولی کارِ ابزاری در هنر تنها هنگام تکثیر یک تابلو یا قطعه‌ای موسیقی مشخص است. پس همه هنرها و صنعتها در سرشت خود همانندند، اما نهایت تفاوت در این است که اندیشه ابزاری در صنعت پذیرفته‌تر است، و بیشتر صنایع فراورده‌هایی ابزاری و مکانیکی است که مکرر و یک شکل به وسیله ماشین تولید می‌شود. اما اگر صنعتی، مثل گلدوزی، بدون دستگاه انجام شد دیگر صنعت نه که هنر است چون نه بر ابزار که بر دست متکی است و به دست‌هایی ماهر نیازمند است، مانند قالی ایران و هنرمندبهای درخشانی که هر قالی را از قالی دیگر متمایز می‌سازد و

گویی آثار نقاشان است که تابلوی هر یک با تابلوی دیگری متفاوت است. روشن است که سوربو از همه این مقایسه‌ها می‌خواهد به این نتیجه برسد که تولید هنری همچون تولید صنعتی برای برآوردن نیاز جامعه و متأثر از آن است، و آنچه را که قدرتمندانه در نهاد ارزشهای زیبایی‌شناختیش راه یابد می‌پذیرد. حتی می‌توان گفت ارزشهای زیبایی‌شناختی همان ارزشهای اجتماعی است.

بتازگی فیلسوفان زیبایی‌شناس غرب گروههایی را برای انجام پژوهشهای زیبایی‌شناختی تشکیل داده‌اند و این گروهها معمولاً مجلاتی منتشر می‌کنند که به مباحثی ارزشمند درباره این فلسفه می‌پردازد. گهگاه نیز سمینارهایی برای ارائه نتایج پژوهشهای گوناگون زیبایی‌شناختی برپا می‌کنند. از برجسته‌ترین رهبران این گروهها هربرت ریده^۵ است که همچون سوربو معتقد به وجود ارزشهای هنری در صنعت است، و می‌گوید تولیدکنندگان صنایع، برای اینکه فراورده‌هایشان از سوی بخش اعظم جامعه پذیرفته شود، سخت بر این ارزشها پامی‌فشارند. ولی وی با سوربو تا پایان این نظریه همگام نیست که هدف از تولید هنری، مانند تولید صنعتی، سود است. به باور او عکس این نظر درست است، یعنی این تولید صنعتی است که، همراه با سودرسانی، ارضای حس زیبایی‌شناسی مردم را نیز در نظر دارد. به این ترتیب او از سوربو و دوستش لالو که معتقدند هنر پیوندی تنگاتنگ با جامعه دارد، جدا می‌شود. از دید او هنرمند از کل جامعه و واقعیت فراتر می‌رود. و این والایش زمینه تجربه‌های تازه‌ای را می‌گستراند که او با شیوه‌های هنری خود و با ایجاد هماهنگی و پیوستگی میان عناصر یک اثر آن را به نمایش می‌گذارد، به گونه‌ای که حس می‌کنیم آثار او تقلید از واقعیت است با همان عناصر و مشخصات ویژه واقعیت. می‌گوید ارزش کار هنری در پاسخگویی به خواهشها یا بیان کردن احساسات نیست بلکه این ارزش نهفته در واقعگرایی این آثار است، ولی واقعیتی که فزاینده تجربه‌ها و گسترانده آگاهیهای ماست و آگاهانه به دست هنرمند آفریده شده و مخصوص خود اوست، زیرا همچنان که از ژرفترین حقایق هستی سخن می‌گوید، شخصیت صاحب اثر و میزان زبردستی او را در مجسم کردن واقعتهای بشری نشان می‌دهد به گونه‌ای که ما از لابه‌لای آن سرشت انسانی را آشکارا می‌بینیم، چنان که

5) Herbert Read

گویی هنرمند نه تنها افراد جامعه خود بلکه مردم همه زمانها و مکانها را یگانه می‌سازد. شاید آنچه از دیدگاهها و بحثهای زیبایی‌شناسان گفتیم نشان داده باشد که آنان اغلب در وادی متافیزیک سیر می‌کنند. ایشان هنگام گفت و گو از هنر به مباحث عام فلسفی و نظری می‌پردازند؛ از قبیل ماهیت احساس زیبایی، سرشت خلاقیت هنری، منشأ زیبایی در آثار هنری، حقیقت، ملاکها، و ارزشهای حس زیبایی‌شناسی، پیوند زیبایی‌شناسی با جامعه و واقعیت، و با ایده آل مطلق، تا دیگر بحثهایی که از فضای تحلیل آثار ادبی دور است و به مسائل کلی زیبایی‌شناسی می‌پردازد تا به تفسیر این حس و شناخت معیارهایش برسد. در این مباحث توجهی به تحلیل ارزشهای یک اثر هنری خاص نمی‌شود. این گونه تحلیلها، از دید فیلسوفان زیبایی‌شناسی، به منتقدان مربوط است نه به آنان. کار ایشان فلسفه است و باید به معیارها و مسائل عمومی زیبایی‌شناسی بپردازند.

بسیاری از منتقدان، از اوایل سده حاضر خواستار جداسازی ادبیات از ملاکهای علوم طبیعی و پژوهشهای اجتماعی، روانشناختی، و زیبایی شناختی شده‌اند و بر این باورند که ادبیات تأثیراتی روانی بر پژوهشگر ادبی می‌گذارد، و کافی است که وی میزان تأثیرپذیری خود و نیز نقاط برجسته آثار ادبی را نشان دهد. از مهمترین چهره‌هایی که به این گرایش شخصی یا دریافتگرایانه (= امپرسیونیستی) دعوت کردند ژول لومتر،^۱ (فت ۱۹۱۴) است. او در کتابهایش، که همعصران و تأثیرهایی از تئاتر مهمترین آنهاست، احساسات و دریافتهای خود را از برخی نویسندگان و نمایشنامه‌ها به قلم آورده است، و در لابه‌لای آن به شیوه نقدین و همانندان او، که براساس ملاکهای علوم طبیعی است، و همچنین به همه نقدها و پژوهشهای ادبی که مشتی قاعده و قانون را پیش رو می‌گذارند و ادبیات را بر پایه آن می‌سنجند حمله می‌کند. می‌گوید: این قوانین هم چیزی نیست جز حاصل برداشتها و احساساتی شخصی که به مرور زمان به جمود گراییده، و لازم است که هم منتقد و هم پژوهشگر خود را از قید آن رها کنند تا برای بهره‌بردن از آثار ادبی پالوده و پیراسته شوند. همچنین می‌گوید: این بهره‌مندی گاه از زمانی تا زمان دیگر، حتی برای یک فرد، نیز فرق می‌کند، و از همین رو باید ذهن خود را از هرگونه پیشداوری خالی کنیم تا بتوانیم از ادبیات بهره‌مند شویم و آن عصاره‌ای را که احساس ما را ارضا و

(۱) Jules Lemaitre (۱۸۵۳ - ۱۹۱۴) منتقد فرانسوی. مهمترین کتابهایش: *Contemporains* و *Impressions de théâtre*.

عواطف‌مان را زدوده می‌کند از آن بیرون آوریم. لومتر می‌گوید: دامنهٔ تنوع بررسیهای دریافتگرایانهٔ شخصی بس گسترده است، زیرا در دایره‌ای محدود نیست و سیم خاردار قاعده و قانون پیرامونش را نگرفته است، این بررسیهاگاه دربارهٔ شخص ادیب و اثر ادبی او از دیدگاه هنری سخن می‌گوید و گاه به برخی از اندیشه‌های وی می‌پردازد، اما همواره نشان دهندهٔ برداشتی است که پژوهشگر از آن اثر داشته و بیان‌کنندهٔ تأثیری است که او از خواننده‌های خود گرفته است.

از دید او نقدکننده‌ای که توجه خواننده را به اثر جلب نکند و نتواند جانش را سرشار از تحسین و شگفتی کند شایسته عنوان منتقد نیست چه رسد به منتقد برجسته. منتقدی در خور این عنوان است که تو را به سوی اثر بکشد و چنان به فضای آن اثر برسد که خود و پیرامونت را فراموش کنی.

پس از ژول لومتر بسیاری دیگر آمدند که دعوت او را تکرار کردند و شیوه‌های پژوهشی پیشین را مورد انتقاد و حتی حمله قرار دادند. از دید آنان پژوهشی که از قانونهای علوم طبیعی و نیز روانشناسی کمک بگیرد توجه ما را از خود آثار ادبی به سوی نویسندگان این آثار منحرف می‌کند. پژوهش اجتماعی نیز در حد خود ما را به بررسی جامعه و چگونگی پیوند نویسنده با آن می‌کشانند، و پژوهش زیبایی‌شناختی ما را به بیشه‌ای پوشیده از متافیزیک ادبی می‌برد که شاید مرزهای آن را هم نشانسیم. پس بهتر است که خود در آثار ادبی درنگ کنیم و آن را به زبان جان بچشیم و، با توجه به احساس و انفعلمان در برابر آن، به میزان تأثیرش در روح خود و خوانندگان پی ببریم. بنابراین، این شیوهٔ بررسی سودمندتر و مؤثرتر است.

با این حساب، پژوهشگر دریافتگرا یا شخصی، تنها به حس خود یا به احساسات لحظه به لحظهٔ شخصی خویش رجوع می‌کند. لانسون از اعتقاد به این احساسها و برداشتهای فردی پا فراتر می‌نهد و می‌گوید اگر خود را بتمامی در معرض تأثیرپذیری از یک کار ادبی نگذاریم نخواهیم توانست ویژگیهای برجسته‌ای را که در آن هست دریابیم. پس باید دریافتهای خاص خود را از آن اثر بیان کنیم و برداشتها و احساسهای شخصیمان را نشان دهیم. ما گهگاه دریافتهای دیگران را از یک اثر یادآور می‌شویم؛ اینها نیز نظریات بیطرفانه نیست، بلکه آن هم در جای خود، و نسبت به کسی که آن را در اول اظهار کرده، نظریات دریافتگرایانه و شخصی است، و هرگز احساس هیچ منتقد

بزرگی را در نمی‌یابیم مگر وقتی احساسات ویژه خود را بفهمیم، چون ما هستی خود را داریم و او هستی خویش را و، به دیگر سخن، ما دریافته‌ای خود را داریم و او دریافته‌ای خود را. ما و او، همه، نشان دهنده پیوند میان نویسنده و مردمیم؛ مردمی که دارای احساسی ویژه و فرهنگی ویژه در دوره‌ای ویژه هستند. لانسون، با اینکه تأکید می‌کند که این شیوه تنها راه فهمیدن استحکام و زیبایی یک اثر ادبی است، اما از قطعیت آن می‌کاهد و لازم می‌داند که به کار برنده این شیوه شناختی کامل از تاریخ ادبیات داشته باشد تا تنها به ذوق شخصی خود و احساسات، دریافته‌ها، اخلاق، عادات، و باورهای برآمده از آن بس نکند بلکه، افزون بر آن، آگاهی تاریخی را نیز در نظر داشته باشد. این شناخت باعث خواهد شد که او بتواند تاریخ ادب و تمدن ملت را حس کند و الگوهای هنری هر دوره را همراه با روح ملی که در آن است دریابد.

با فراهم آمدن این دو زمینه یا، به سخن دقیقتر، با پشتیبانی شدن ذوق فردی به وسیله شناخت عناصر تاریخ ادبیات، تمدن، و تاریخ انسانی است که دریافته‌ها و برداشته‌های حسی پژوهشگر از یک اثر هنری پر بار خواهد شد، زیرا پرتوهای بسیاری بر آن خواهد تابید و چشم‌اندازهای حسی حاکم بر آن بازتر، گسترده‌تر، ژرفتر، و متنوع‌تر خواهد بود. افزون بر این، شناخت تاریخ ادبیات و آگاهی از تحول آثار ادبی نباید منجر به آویختن به نوعی نگرش ادبی سنتی شود، زیرا این کار می‌تواند دید درست ما را از میان ببرد، و گاه به دشمنی کردن با دریافته‌های پیشرفته و نو بینجامد، بلکه حتی گهگاه خشکیدن کامل ذائقه ادبی ما را در پی دارد، بویژه هنگامی که آن نگرش سنتی با یکی از دیدگاه‌های ادبی معاصر در تعارض باشد؛ مثلاً اینکه در روزگار ما هنوز کسی سجع یا شیوه داستانگویی حریری را بستاید.

بنا بر آنچه گفتیم بررسی تاریخ ادبیات و تاریخ تحول آثار ادبی پژوهشی دریافته‌گرانه و فردی است که به برداشت شخصی متکی است و نباید پژوهشگر را به گونه‌ای از خشک مغزی بکشانند. تحقیق او باید بر پایه ژرف‌نگری در پدیده‌های ادبی و شناخت دقیق آثار و نمونه‌های آن در طول تاریخ استوار باشد؛ شناختی چندان محکم که او را تغذیه کند و نگاهی پالوده و دور از هر آلودگی در او بیافریند، به گونه‌ای که هرگاه دریافته‌ایش را می‌خوانیم دل و عقل ما از آن لذت ببرد و بتوانیم دریابیم که پژوهشگر دریافته‌گر چگونه می‌اندیشد، چگونه می‌بیند، و چگونه در اثر ادبی درنگ

می‌کند و مضامین و اشارات آن را کشف و تفسیر کرده خوراکی تازه از اندیشه‌ها و دلمشغولیه‌ها به چنگ می‌آورد.

از دهه بیست قرن حاضر باکسان بسیاری رو به رو می‌شویم که رویاروی بررسی دریافت‌گرایانه ادبیات ایستاده‌اند. این گونه بررسی کردن، از دید آنان، پژوهش درست ادبیات را به تأخیر می‌اندازد، چون توجه ما را از اثر ادبی به شخصیت پژوهشگر و منتقد، و احساس او از آنچه خوانده، و خشنودی و ناخشنودیش از آن منحرف می‌کند. از نظر این گروه از محققان شایسته است که بررسی ادبی بیطرفانه (غیر شخصی) انجام شود و اثر هنری را به عنوان پدیده‌ای مستقل و با شخصیتی ویژه بررسی کند، و به عبارت دیگر، بدون توجه به عواملی چون خصوصیات فردی صاحب اثر یا عوامل خارجی و شرایط اجتماعی وی، به بررسی ویژگیهای اثر بپردازد. درخشانترین چهره‌ای که پژوهشهای ادبی و انتقادی خود را در خدمت تثبیت این نگرش گرفت ت. س. الیوت^۲ است. از دید او شعر بیان انفعالات روحی نیست بلکه فرار از این انفعالهاست، و نه بیان شخصیت شاعر که گریختن از آن است. به دیگر سخن، شعر گزارشگر مشخصات صاحبش نیست، سراینده شعر، واسطه‌ای است که تأثیر تجربیات شعری روزگاران گذشته در او چنان به هم برآمده که فردیت وی در آن حل شده و بلکه کاملاً ناپیداست. به میزان همین حل‌شدگی و ناپیدایی است که شعر ارزش ادبی می‌یابد. هر چه خصوصیت‌های شخصی شاعر در شعرش ناپیداتر باشد آن شعر از پله‌های کمال بالاتر می‌رود و چون شاعر بتمای ناپدید شود شعر به اوج می‌رسد.

از این رو الیوت شاعر را به پیوند همیشگی با میراث کهن شعری فرا می‌خواند، حتی از او می‌خواهد تا نخستین دوره‌های شعر، در روزگار هومر، ژرف در این میراث بنگرد، تا از این رهگذر نوعی آگاهی و حس تاریخی از شعر و دقایق شعری به دست آورد و از لابه‌لای این حس به ساخت شعر راه یابد و این حس در شعرش جریان پیدا کند. این پیوستگی به معنای جمود نیست بلکه هدفش تداوم پویایی است که مایه جاودانگی شعر خوب می‌شود، و همین است معنای سخن الیوت که می‌گوید شعر از

۲ Thomas Stearns Eliot (۱۸۸۸-۱۹۶۵) شاعر و منتقد انگلیسی، و برنده جایزه نوبل ۱۹۴۸ در ادبیات.

میان بردن و حل کردن همیشگی خود است، بلکه گریز از خود است به جهان ویرانه شعر که گذشته و اکنون در آن پیوندی ناگسستنی دارند. پس شعر بیان چیزی نیست، نه بیان شخصیت است، نه ارائه ناخودآگاه، نه نوعی مبارزه طبقاتی، و نه هیچ چیز دیگری که به جامعه مربوط باشد مثل سیاست، اخلاق، دین، و بی‌دینی؛ بلکه آفریدن کاری تازه است، کاری بی‌مانند در زندگی و واقعیت. به عبارتی دیگر شعر کاری است قائم به ذات با مؤلفه‌هایی برآمده از اصول موروثی و الگوهای هنری خودش. بنابراین سزاوار است که، بدون توجه به همه عوامل خارجی، با نگاهی تیز از درون بررسی شود. چنین پژوهشی، جز بندرت، به حکمهای کلی استناد نمی‌کند. بلکه ناگزیر از عبارات حسی شاعرانه بهره می‌گیرد چون محور پژوهش ادبی و داوری و ارزیابی همین است. ارزشگذاری بر پایه ساختار و سبک، یا سبک ساختار، انجام می‌گیرد. باید واژه‌ها و پیوندشان با معانی و چگونگی جایگیری آنها در فضای تازه بررسی شود، همچنین آهنگ سخن و نقشی که در تکمیل مفاهیم دارد مورد بررسی قرار گیرد، نیز لازم است دیدگاه شاعرانه شاعر مطالعه شود تا دانسته شود که آیا واژه‌ها را در جای خود و با معانی روشن به کار برده یا مبهم و مه‌آلود از آن استفاده کرده است. باید صور خیالش را بررسی کرد و دید آیا دقیق است یا نه. باید پیوندش را با واقعیت و با طبیعت مورد مطالعه قرار داد و دانست که آیا وی در عالم واقع و در دنیای طبیعی زندگی می‌کند یا نه. باید پیوندش را با سنتها بررسی کنیم و دریابیم که در این اثر هنری «اکنون» تا کجا به «گذشته» مجال می‌دهد. به تعبیر دیگر، لازم است همه مواد ساختمانی شعر، با احاطه به همه عناصرش، ژرف بررسی شود. به این شیوه الیوت شعر را زیر ذره‌بین می‌گذارد و می‌خواهد، با بهره‌گیری از همه ابزارهای مناسب، تمام جزئیات و ریزه کاریهای آن را تحلیل کند بدون اینکه در پی ستودن ستوده یا نکوهش کردن نکوهیده‌ای باشد.

پیروان «بررسی بیطرفانه» همگی به پژوهش درباره ساختمان هنری و بررسی موشکافانه یکایک اجزای این ساختمان می‌پردازند بی‌آنکه به هیچ موضوع خارجی مربوط به جامعه و روابط اجتماعی وارد شوند؛ در شخصیت شاعر هم درنگ نمی‌کنند. تحلیل دقیق شعر، به گونه‌ای که از دایره سرشت و جوهر لفظی و معنوی، و تصویرهای آن بیرون نباشد، برایشان بس است. این شیوه بررسی شکلهای گوناگونی نزد آنان یافته

است. مهمترینش روش کنت برک^۳ است. او از برجسته‌ترین چهره‌ها و اندیشه‌مندترین منتقدان امریکایی در زمینه تحقیقات ادبی است. پژوهشهای او دارای دو گرایش زبانشناختی و بلاغی است، و بیشترین توجه را به رازهای نهفته در واژگان شاعر و داستان‌نویس دارد، و در این خصوص متأثر از نظریات روانکاوان است که شعر را سرشار از رؤیا و رمز و راز می‌دانند و می‌گویند چشم بینا آن است که بتواند آنها را ببیند و معنای موجود در پس زمینه ناخودآگاه شاعر را دریابد. به عنوان نمونه، بریدن درخت نشان کشتن پدر، کوه نماد مادر، و وجود برف بر روی کوه نشانه نازایی است. برک در برشمردن این گونه نمادها و دلالتی که بر ناخودآگاه فردی و گروهی دارند، و در بحث از مفاهیمی که ممکن است این نمادها به آن اشاره کنند – همچون مرگ، تولد، قربانی کردن، و پالایش – دامنه سخن را می‌گستراند. از این رو همواره در پی یافتن واژه‌ای است که در اثر ادبی نویسنده یا شاعری وجود داشته و در آثار گوناگونش در جایهای مختلف و عبارتهای متعدد به کار رفته باشد. می‌خواهد از اینها نمادی را کشف و مفهومش را تحقیق کند. مثلاً واژه‌ای چون «آینده» که در آثار شکسپیر بارها تکرار می‌شود همیشه مربوط به نگرانی از بدی و تباهی است؛ در حالی که همین واژه در عبارتهایی گوناگون از براونینگ^۴ الهامبخش اعتماد و خوشبینی است. یا کلمه «دیو» و «شیطان» که در آثار کیتس^۵ نشان پیروزی و چیرگی است در آثار تنیسون^۶ نشان اطمینان و آرامش است. برک در این برداشت نمادین از ادبیات تنها به مباحث روانکاوان و جامعه‌شناسان بس نمی‌کند بلکه بحثهایی را از زبان‌شناسان و انسان‌شناسان – که به شناخت پایه‌های اعتقادی نسلهای بشری و آیینهای سنتی اقوام نخستین می‌پردازند – نیز بر آن می‌افزاید. و در کنار آن، به طور جدی به تفسیر زبانشناختی و تحلیل بلاغی میدان می‌دهد، و همچون یک شیمیدان، هنگام تحلیل عناصر لفظی و ویژگیهای سبکی پهنه کار را فراخ می‌گیرد، ساخت واژه‌ها و جایگاه هر یک را در جمله پیگیری می‌کند، آنها را با هم ربط می‌دهد و، هر گاه نشان دهنده اندیشه، دیدگاه، علاقه، یا تصویر خیالی خاصی بودند آنها را با یکدیگر می‌سنجد تا از همه اینها به برخی از مفاهیم نمادین پی

۳) Kenneth Burke (۱۸۹۷-....) نویسنده امریکایی ذر نقد ادبیات و فلسفه.

4) Browning

5) Keats

6) Tennyson

برسد. از دید او ادبیات همواره رمزآمیز است و فرق بسیاری است میان تولد واقعی یک نوزاد با تصویری که یک شعر با زبان سمبولیک از آن می‌سازد. گفته‌اند نقاشی تابلوی زنی را کشید. یکی از زنان که آن را تماشا می‌کرد گفت: من زنی نمی‌بینم. نقاش بی‌درنگ پاسخ داد: «خانم عزیز! این یک زن نیست، تابلوی نقاشی است.» برک در تحلیل دستوری نیز بتفصیل بحث کرده و از ساختارهای ترکیبی، کلمات آغاز شعر و نثر، و شیوه فصل و وصل میان عبارات سخن گفته است. نیز درباره‌ی واژه‌های مشترک میان ادیبان تحقیق کرده به این امید که نقطه‌ی تحولی را در شاعر یا نویسنده‌ای کشف کند یا به وجود رابطه‌ای میان او و یکی از واقعیتهای پیرامونش پی ببرد. وی در بررسی صور خیال و رابطه‌های مجازی بسیار دقت می‌کند تا شاید به رمز و اشاره‌ای راهنمایی شود. در بررسی سبک سخن و میزان بلاغت نیز تا ژرفا می‌رود، زیرا به نظر او سبک سخن انگیزه‌ی اشتیاق ما به شنیدن یک قطعه‌ی ادبی و برآورنده‌ی این نیاز است و گاه سخن چنان لطیف می‌شود که این حس را تا نهایت ارضا می‌کند. او تنها به گفت و گو از واژه‌ها بس نمی‌کند بلکه دامنه‌ی بحث را به حروف هم می‌کشد. مثلاً تکرار حرف میم معنا و اشاره‌ای دارد، حرف کاف نیز معنایی و تکرارش مفهومی دارد. و همین گونه است دیگر حروف.

روشن است که این جهتگیری، بدون تکیه اساسی بر مسائلی خارجی، از قبیل بحثهای طبیعی، جامعه‌شناختی، روانشناختی، یا زیبایی‌شناختی، تنها به متن اثر ادبی توجه می‌کند، زیرا مهم تفسیر لغوی، دستوری، و سبکی است هر چند که از مباحث دیگر نیز فواید جنبی به دست می‌آید. از کسانی که به این شیوه رفته و بی‌اندازه آن را تبلیغ می‌کنند ر. پ. بلکمر،^۷ از پیشگامان منتقدان امریکایی معاصر، است. با اقتباسهایی که در کتابش، عامل مضاعف،^۸ از برک کرده تأثیرپذیریش از او آشکار است. وی مانند برک به ناخودآگاه و روابط اجتماعی و فرهنگی میدان نمی‌دهد، ضمن اینکه آشنایی گسترده‌ای با زبان لاتینی دارد و برخی از زبانهای امروز، مانند فرانسه و ایتالیایی، را بسیار خوب می‌داند و شناختی دامنه‌دار از همه‌ی هنرها دارد. گاه از همه‌ی اینها استفاده می‌کند

(۷) R. P. Blacmur (۱۹۰۴-۱۹۶۵) شاعر و منتقد امریکایی.

(۸) عنوان اصلی کتاب *The Double Agent* است، و در متن عربی کتاب حاضر با نام *المزدوجات* از آن یاد شده است.

ولی فقط در زمینه‌ای که پژوهشهای ادیش را به آن منحصر کرده است؛ یعنی محدوده تحلیل لغوی و زبانشناختی و تحلیلهای ذهنی و عاطفی محتوا. این تحلیلهای همواره وادارش می‌کند در پی فراهم آوردن فرهنگ واژگانی شاعر برآید و زبان او را از دیدگاه لغت‌شناسی بدقت بررسی کرده در ریشه‌یابی واژه‌ها تعمق کند، و اگر یونانیان و رومیان هم از آن استفاده می‌کرده‌اند شکل قدیمی آن را بازشناسد و بحث را تا پایگاههای تاریخی و اعتقادی دینی و غیردینی واژه‌ها دنبال کند. بدین سان، با فرو رفتن در تحقیقهای گسترده لغوی، استفاده از آن واژه‌ها را در اساطیر، در آثار شکسپیر، در کتابهای مقدس، و در سرودهای دینی به تصویر می‌کشد، و از این رهگذر به پیوند میان واژگان شاعر و واژه‌هایی که در طول روزگاران، بلکه در کهنترین زمانها، به کار رفته پی می‌برد. مثلاً گذشته واژه‌ای چون «ارغوان [= purple]» را تا زمان رومیان پی می‌گیرد و درمی‌یابد که برای آنان به معنای شرافت و بزرگواری بوده است. همو را می‌بینیم که درباره نام گلی، که شاعری بارها به کار برده، بررسی کرده است و جاها و فواصل استفاده از آن را به دست می‌دهد، و به میزان چیرگی این واژه بر تخیلات شاعر توجه کرده نکته‌هایی به دست می‌آورد که ویژگیهای سرشت شاعر را از بعضی جهات تفسیر می‌کند. وی با این شیوه همواره از رهگذر تفسیر واژگان و اشارات تاریخی و اعتقادی آن نه تنها به فهم دقیق و شرح و توضیح آثار ادبی، بلکه به کشف خصوصیت‌های هنری آن نیز راه می‌یابد. او در بررسی خود به بحث از واژه‌ها به عنوان عناصر جزئی بس نمی‌کند بلکه همواره دامنه پژوهش را چندان می‌گسترده که پیوند میان جزء یا اجزاء با ساختمان کلی یا، به دیگر سخن، پیوند میان یکایک اندامها با پیکره اثر ادبی را نیز دربرگیرد. از این رو بتفصیل به بررسی سبک سخن‌پردازی هر متن ادبی می‌پردازد و آنجا که نقصی در ترکیب عبارتها به چشم بخورد یا واژه‌های گنگ و تعریف نشده به کار رفته باشد درنگ بیشتر می‌کند. بلکه در زمینه انسجام عبارتها با یکدیگر و هماهنگی آنها از نظر بلاغت مفصل بحث می‌کند، و صور خیال و استعاره‌ها را بدقت بررسی کرده به انواع دیداری، شنیداری، و احساسی آن توجه می‌کند. قافیه‌های مورد استفاده شاعر و شیوه او در به کارگیری آن، و میزان کامیابی و ناکامیش را در این کار نیز به تحقیق می‌گیرد.

هر که این بررسیهای بلاغی و تحلیلهای دستوری مربوط به آن را بدقت مطالعه کند گمان می‌کند کتابهای عبدالقاهر جرجانی، دلائل الإعجاز و اسرار البلاغه، را

می خواند. وی در کتاب نخست زیبایی سخن و رسایی سبک یا، چنان که خود می گوید، «نظم کلام» را به شیوه عبارت پردازی و پیوستگی دستوری میان کلمات مربوط می داند. از دید او وجود این نسبت‌های دستوری نتیجه وابستگی کلمه‌ها به یکدیگر و چگونگی بافت، ترتیب، و شکل‌گیری مفاهیم آن در ذهن است، به طوری که هر عبارت چهره ویژه‌ای می‌یابد مرکب از عناصری چون پیش یا پس نهادن، معرفه یا نکره آوردن، ذکر یا حذف کردن، اسم یا ضمیر آوردن، تکرار و تأکید کردن یا خلاصه و کوتاه گفتن، اثبات یا نفی کردن، و پیوستن یا جدا ساختن. جرجانی این نکته را بسیار زیبا می‌کاود و معانی اضافه‌ای را ارائه می‌کند که هریک از شیوه‌های گوناگون بیان می‌تواند به دست دهد. بحق از زیباترین خواندنی‌ها نوشته اوست درباره تفسیر جمله‌ای مانند «من این را نگفتم» و «این را من نگفتم». وی تفاوت‌هایی بسیار محسوس را میان این دو جمله و جمله‌هایی دیگر از این دست بیان می‌کند.^۹ کتابش، دلائل، به موزه‌ای مانند شده است و در آن جمله‌هایی را، که در معنا همانندند، چونان تابلوهای نقاشی به نمایش می‌گذارد و با هوشی سرشار و ذهنی استوار پرده‌های راز را از آن برمی‌دارد، و درست آنجا که تشابهی میان آنها گمان می‌رود پرده را کنار می‌زند و ما تفاوت‌های آشکاری را می‌بینیم که زائیده معانی اضافه‌ای است که در هریک هست. او دامنه بحث از معانی اضافه را همچنان گسترش داد تا نظریه‌اش را در علم معانی از آن پدید آورد. این علم یکی از سه علم بلاغت است،^{۱۰} و او کاشف و بنیانگذار بلامنازع آن است. وی پیش می‌رود و به بحث از شیوه‌های بیان، چون مجاز، تشبیه، تمثیل، و استعاره، می‌پردازد و در کتاب دومش، اسرارالبلاغه، تصاویری زیبا از ریزه کاریهای علم بیان ارائه می‌کند؛ گویی کلید این اسرار را در اختیار دارد. او، همان گونه که پیشتر نظریه علم معانی را پی ریخته بود، نظریه بیان در زبان عربی را مطرح می‌کند و سراسر بحث خود را زیر فرمان استعداد سرشار، احساس نازک، و نگاه تیز خود درآورده پوشیده‌های آن را به کمال آشکار می‌سازد، و تفاوت‌های بین شاخه‌های اشکال گوناگون بیانی را همراه مفهوم خاص هریک تفسیر و تحلیل می‌کند، و هیچ نکته‌ای را، چه درباره گونه‌ها و جنسهای مختلف و چه

۹) نمونه تفاوت میان تأثیرگذاری دو جمله با تقدّم و تأخّر پاره‌ای اجزاء این بیت فردوسی است:

«منیژه منم دُخت افراسیاب» که تفاوت آن با «من منیژه دخت افراسیابم» بسی آشکار است.

۱۰) این علوم سه گانه معانی، بیان، و بدیع است.

درباره روابط و موارد اشتباه آنها با یکدیگر، ناگفته نمی‌گذارد. نوشته‌های او درباره این دو علم زنده و پویاست و همواره احساس می‌کنیم نقدی زنده را می‌خوانیم که نویسنده‌اش از رهگذر بررسی پیوندهای دستوری یک اثر به زوایای پنهان شیوه سخن‌پردازی و رازهای بلاغتی که در لای ساختارهای گوناگون نهان است دست می‌یابد، و نیز از رهگذر همین بررسی‌های کاربری انواع شیوه‌های بیانی و مضمونهای نهفته در آن‌را، که با همه ویژگی‌هایش بر او آشکار می‌شود، کشف می‌کند و به شیوه‌ای شیوا به قلم می‌آورد.

اشاره‌هایی که تاکنون به شیوه‌های غربیان در پژوهشهای ادبی داشته‌ایم شاید نشان داده باشد که برای بررسی ادبیات و تحقیق دربارهٔ شخصیت‌های ادبی شیوه‌ای واحد، که همهٔ پژوهندگان غربی بر پایهٔ آن عمل کنند، پدید نیامده است. گویا پژوهش ادبی پیچیده‌تر از آن است که در چارچوب شیوه‌ای معین بگنجد، و شیوهٔ خاصی نمی‌تواند آن را تمامی فراگیرد. از این رو بر پژوهشگر است که به شیوه‌ای، که ما آن را شیوهٔ تلفیقی می‌نامیم، از همهٔ این روش‌ها بهره برد، تا همهٔ ابعاد یک ادیب یا اثر ادبی بر او روشن شود. ما می‌توانیم همهٔ این شیوه‌ها را بر او عرضه کنیم و ببینیم از هریک، جداگانه، چه بهره‌ای می‌تواند بُرد و استفاده‌ای که از آنها در پژوهش ادبی خود می‌کند چه اندازه است.

اما شیوهٔ به دست آمده از علوم طبیعی؛ این روش در بررسی ادیبان، ادبیات، و تاریخ ادبیات بسیار سودمند است زیرا هنگام پژوهش دربارهٔ یک ادیب کوشش پژوهشگر به بررسی محیط خانوادگی و تربیتی او معطوف است با توجه به همهٔ عواملی که در شکل‌گیری شخصیتش مؤثر بوده‌اند و نقاط قوت و ضعفی که در این عوامل هست، و نیز دیگر ویژگی‌هایی که او را از دیگر همعصرانش مشخص می‌کند. هدف محقق این است که به ویژگی‌هایی ادبی راه پیدا کند که ادیب مورد تحقیق را با همعصرانش، یا با بخشی از آنان، می‌پیوندد؛ یعنی نقاط مشترک در یک گروه از ادیبان یا در آثار یک مکتب ادبی. بنابراین، ما خاص را تبیین و آن را از عام جدا می‌کنیم تا شیوه‌ای که ادیب ما بر آن می‌رفته بر ما آشکار شود، یعنی همان روش گروهی مشترک

میان او و دیگرانی که همگام با او گرایشی معین داشته یا مکتب ادبی ویژه‌ای را تشکیل می‌داده‌اند. نویسنده یا شاعر، نه در محیطی جدا و زمانی جدا، بلکه همواره در جامعه و روزگاری سرشار از رابطه‌های گوناگون جغرافیایی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، و فرهنگی زندگی می‌کند. و اینها همه پیوندهای اوست با شرایط زمانی و مکانی خاصش، و همه در شخصیت و ادبیاتش بازتاب دارد و اثراتی ژرف بر او می‌گذارد، به گونه‌ای که بدون بررسی این عوامل، پژوهش درباره‌ی او و آثارش نارس و ناتمام است. همچنان که در بررسی شخصیت ادیب به پژوهش در این عوامل نیاز آشکار داریم، در بررسی ادبیات و تاریخ آن نیز این نیاز واضح است، زیرا پیش از بررسی یک جامعه و شرایط و اوضاع گوناگون محیطی نمی‌توانیم صفات برجسته ادبیات آن جامعه را کشف کنیم. ویژگیهای ادبیات یک ملت تنها وقتی بر ما آشکار خواهد شد که شرایط زندگی و رشد ملی، سازمانهای سیاسی و اجتماعی، آداب و رسوم گوناگون، و اخلاق و روحیاتی را که در نهان همه‌ی افراد آن جامعه هست بشناسیم. هیچ کس تردید ندارد که زندگی آدمی و هرچه به او مربوط است، از ادبیات و غیر آن، همواره در تغییر است. از این رو بر پژوهشگری که درباره‌ی ادبیات یک قوم و تاریخ آن در گذر روزگاران تحقیق می‌کند لازم است به تفاوتها و تغییرهای ادبیات از نسلی تا نسل دیگر، و به تحولات کلی جامعه، و تحولهایی که در انواع هنر پیش می‌آید نیک بنگرد. و آیا مگر تردیدی هست که ادبیات عرب از آن هنگام که، پس از اسلام، از جزیره‌العرب بیرون رفت تحولاتی پرسود یافت؟ این ادبیات در کنار اسلام تغییراتی شگرف پیدا کرد و همچنان برآمد و بالید تا در قرنهای سوم و چهارم هجری به اوج خود رسید. انواع ادبی نیز، همراه با آن روند کلی، تغییراتی یافت. مثلاً اگر هنری همچون «هجو» را برای بررسی انتخاب کنیم می‌بینیم در اثر عوامل تاریخی، فرهنگی، و اجتماعی خاص، شکل آن در عصر عباسی با دوره‌ی جاهلی تغییر کرده و زیر تأثیر تمدن و پیشرفت عقلانی که عرب به آن دست یافت دگرگونی گسترده‌ای پیدا کرده است. این مطلب را، علاوه بر شاخه‌های فرعی انواع شعر و همه‌ی انواع نثر، درباره‌ی همه‌ی گونه‌های شعر نیز می‌توان گفت. و شاید دلیل اهمیتی که شیوه‌ی طبیعی نزد برون‌تیر، تن، و سنت بو و دارد همین است. این شیوه فایده‌ای بزرگ در بررسی ادبیات و ادیبان دارد. اما گمان می‌کنی به تنهایی برای این نوع بررسیها بس است؟ نه. پژوهشگر در کنار این شیوه ناگزیر است از شیوه‌های دیگر هم بهره جوید، زیرا هر کدام

کمک‌هایی شایان به تحقیق او خواهد کرد.

چون به شیوه جامعه‌شناختی بازگردیم می‌بینیم پژوهنده را وامی‌دارد که در طبقات اجتماعی ژرف بنگرد و در پی تبیین شرایط هر طبقه، و رابطه‌هایی که میان آنهاست، و میزان تأثیر این رابطه‌ها در شخصیت ادیبان و در نقش یا نقشهایی که هریک از آنها در اوضاع اجتماعی داشته است برآید. همچنین او را، بویژه در مورد روزگاران پیش، وادار به تحقیق درباره طبقه‌ای می‌کند که ادیب به آن وابسته بوده؛ که آیا از اشراف بوده، یا از طبقه متوسط، یا از توده مردم؟ نیز باعث می‌شود که پژوهشگر در پی شناخت عقیده و کیش او برآید و بداند میزان تعهد او به اعتقاداتش تا چه اندازه است. مثلاً اینکه آیا از شیعه است یا خوارج، یا نظری چون معتزلیان دارد؟ مسئله تعهد امروزه آشکارتر از گذشته است. امروزه وجود عقاید مختلف سیاسی و مسلک‌های اجتماعی، چون سوسیالیسم، بر جاذبه بررسی ادیبان از دیدگاه گرایشهای مذهبی و میزان پایبندی‌شان به آن، و اینکه در آثار خود چه اندازه از این گرایشها مایه گرفته و برای آن مبارزه کرده‌اند افزوده است. تفسیر مادی ادبیات هم در چارچوب همین جهتگیری می‌گنجد، چون هر پدیده ادبی حاصل مادی و اجباری اوضاع اقتصادی است که عامل تنازع بقاست، و این مبارزه در نهایت به پیروزی طبقه کارگر خواهد انجامید. این را باید از لابه‌لای ادبیاتی جست که چهره طبقات را بروشنی نشان می‌دهد. به عنوان نمونه از ارتباط رشد نهضت رمانتیسم با رشد سرمایه‌داری بورژوایی در سده نوزدهم یاد می‌کنیم. رشد سرمایه‌داری بورژوایی عاملی شد که نویسندگان و شاعران با تمام نیرو از «خود» فردی سخن بگویند، در حالی که اکنون می‌بینیم در روزگار ما رشد سوسیالیسم انگیزه پدید آمدن سبک واقعگرایی شده است، که نه از فرد بلکه از جامعه حرف می‌زند، و به سخن گفتن از روابط اجتماعی و مبارزه‌ای که در جامعه درگیر است میدان می‌دهد.

بحثهای روانشناختی نیز در بررسیهای ادبی اهمیت خود را داراست. پژوهشگر بر آن می‌شود که همه جا در کنار نویسنده خود صبح و شام در همه آمد و شده‌ها، در خانواده، و در کنار پدر و مادر و خواهران و برادرانش با او زندگی کند، تا از ریز و درشت کار او آگاه شود و حتی بداند در آفرینش و سرشت سالم بوده یا ناقص‌الخلقه و

بیمار؟ و اینکه آیا چیزی از حواس پنجگانه، مثل بینایی، را از دست داده یا نه؟ و، اگر چنین است، تأثیر آن در شعر و صُور خیال و اندیشه‌ها و بدبینی‌هایش چقدر است؟ و اینکه آیا معلول یا بیمار نبوده؟ و، اگر چنین است، اثر آن در زندگیش چه اندازه بوده است؟ و اینکه آیا دلباخته اشاره به افسانه‌ها و میراث کهن بوده؟ آیا به دلیل نقصی در اندام یا کمبودی از نظر موقعیت خانوادگی احساس حقارت و سرشکستگی نمی‌کرده؟ از یکی از عقده‌های مورد بحث روانشناسان رنج نمی‌برده؟ آیا عقده اودیپ، که آنها از آن سخن گفته‌اند، در او آشکار نشده؟ و آیا این عقده چنان گسترش نیافته که به نمونه‌ای از خودشیفتگی مورد بحث آنان تبدیل شده باشد؟ بی‌گمان پاسخ به هریک از اینها پرتوی بر شخصیت شاعر و نویسنده مورد پژوهش می‌افکند، و گاه ممکن است وجود عقده حقارت، یا هر عیب دیگر، یکی از علایم مُشخصه هنر او را تفسیر و توجیه کند. ولی آیا هنر، براستی، تنها در درون هنرمند یافت می‌شود، ریشه می‌دواند، و رشد می‌کند؟ یا اینکه وجود شخص هنرمند در این میان ارزشی نداشته همه ارزش از آن وجود کلی بشری است؟ یا این ارزش میان هنرمند و وجود کلی انسانی تقسیم می‌شود؟ و یا حتی شاید هنرمند در درون خود به انسانی عادی و انسانی سرکش و خودخواه تقسیم می‌شود؟ یا شاید هنر همه انگیزه‌های معمولی انسانیش را در اختیار می‌گیرد و او به آدمی منکر همه سنتهای اخلاقی تبدیل می‌شود یا به انسانی که در حریم فضیلت زندگی می‌کند؟ هنرمند گاه در بیان کردن ناخود آگاه خود زیاده‌روی می‌کند چنان که در مورد جویس می‌دانیم. اندیشه‌ها و حسهای او توالی منطقی ندارد و در بیان انواع تخیلات و احساسات پراکنده و بی‌ربط خود قلم را آزاد می‌گذارد، گویی خواب می‌بیند و غرق در رؤیایی بیکران است که نه آغاز دارد، نه پایان، و نه پیوند و نه منطق.

در کنار این دیدگاه، پژوهشگر به آگاهی از بررسیهای فلسفه زیبایی شناسی نیز نیازمند است، برای اینکه راه شناخت ملاکها، ارزشها، و تحلیلهای زیبایی شناسی برایش روشن شود. مقصود زیبایی طبیعت نه، بلکه زیبایی هنر است که در آثار هنرمندان حس می‌شود. طبعاً لازمه آگاه شدن از این بررسیها آن است که پژوهشگر ادبی افقهای اندیشه خود را بگسترده و دریافتش را درباره وظیفه هنر بالا ببرد، و بداند که آیا وظیفه یک نوشته هنری تنها در عبارت پردازی خلاصه می‌شود و چون این انجام شد وظیفه او هم

پایان یافته؟ یا وظیفه‌اش این است که به اخلاق جامعه و زندگی اجتماعی خدمت کند؟ و آیا داوری کردن با این ملاک درباره هنر به ارزشهای زیبایی شناختی مربوط می‌شود یا اینها ملاکهایی بیرون از سرشت هنر است و مانند این خواهد بود که مثلی متساوی الاضلاع را اخلاقی یا غیراخلاقی ارزیابی کنیم؟ آیا سرچشمه لذت و نشاطی که از هنر می‌بریم چیست؟ این لذت به شکل و چهره هنر بازمی‌گردد یا به مضمون و محتوا یا به هردو؟ آیا پیوندی میان احساس زیبایی شناسی و غرایز جنسی هست یا این حس تنها یک دریافت محض عقلی یا شهودی صوفیانه است که نتیجه غرق شدن در یک اثر هنری است به گونه‌ای که آگاهی آدمی از «خود» فردیش از بین برود؟ و آیا پژوهشگر حق دارد هنگام بررسی شعرهای یک شاعر آن را به نثر درآورد؟ آیا این کار درستی است یا شعر را تباه می‌کند و چهره‌اش را به هم می‌ریزد زیرا چیزی را که پیشتر به صورت کلامی دارای وزن، قافیه، و آهنگ بوده به شکل توده‌ای نامنظم از نثر درمی‌آورد؟ آدمی بسختی می‌تواند در نثر خود روح موسیقایی شعر را بدمد مگر آنکه سخن‌پردازی برجسته باشد. گویا در تبدیل و ترجمه شعر به نثر ارزشی بزرگ ناگزیر از دست می‌رود و آن موسیقی کلام است که رکن اساسی ویژگیهای هنری و زیبایی شناختی شعر به شمار می‌آید.

در مطالعه بررسیهای دریافتگرایانه نیز توجه پژوهشگر ادبی به مواردی در خور جلب می‌شود؛ یعنی به شیوه تغذیه و آماده ساختن ذائقه برای داوری آگاهانه درباره آثار ادبی به گونه‌ای که دریافتهای حسی‌اش از هر اثر دریافتهایی درست باشد. بی‌گمان، برای آنکه آنچه را می‌خواند بدقت احساس کند، به عاطفه‌ای لطیف و احساسی نازک نیازمند است. همچنان که مردم در ذائقه چشایی متفاوتند و شناختن گونه‌ای از خوردنیها یا آشامیدنیها از راه چشیدن نیازمند تجربه و خبرگی است در پژوهشگران ادبیات نیز چنین است و به طریق اولی همین نیاز در شناخت گونه‌های معنوی ادبیات نیز هست، و هیچ پژوهشگری ذائقه‌ای نیرومند پیدا نمی‌کند مگر پس از تمرینهای بسیار و تجربه‌های طولانی برای فهمیدن و دریافتن حسی که در آثار و قطعه‌های ادبی هست، و مگر پس از جست و جوی مکرر و درنگ و تعمق دراز آهنگ. مسلّم است که ویژگیهایی که یک اثر هنری را برجسته می‌سازد چندان آشکار نیست که بر هیچ کس پوشیده نماند. حتی به

نظر می‌آید که همواره در پوششی نازک است، تا آنکه احساسی درست به سراغش آید و آن را، برهنه از هر حجابی، کشف کند. این ذائقه درست ناگهان برای کسی پیش نمی‌آید بلکه ناگزیر باید در شناختن سبکهای زیبا، نه تنها در یک اثر بلکه در آثار هنری بسیار، تمرین کند و آنها را با یکدیگر بسنجد، و از این رهگذر ویژگی هر یک را به دست آورد، نوع و درجه زیبایی هر یک را بشناسد، و چنان کار آگاه شود که هیچ ناخالصی در او راه نیابد و همیشه نوع برتر زیبایی را از انواع پایین تر آن تشخیص دهد، و مثلاً درخشش رنگامیزیهای بدیع، چنان که در آخرین دوره‌های ادبیات میانه عرب می‌بینیم، او را نفریبد، و اگر چنین شد ذائقه خود را نادرست یا غیر دقیق بدانند. باید اعتراف کنیم که صاحبان ذوق سلیم اندکند، و همینانند که می‌توانند ستایش یا نکوهشی بجا کنند. اینان درونی درخشان، حساسیتی نیرومند، و چشمانی تیز دارند و می‌توانند خوبیها، بدیها، و نشانه‌های ظریف هنر بدیع را در آثار ادبی براحتی دریابند.

اگر بررسیهای دریافتگرایانه می‌تواند مایه تعمیق دریافتهای حسی و برداشتهای شخصی پژوهشگر شود بررسیهای بیطرفانه نیز پیوند پژوهنده را با میراث گذشته چنان استوار می‌سازد که می‌تواند، از این رهگذر، روند تحول اصول موروثی هنر و الگوهای پیوسته به آن را با تمام نیرو احساس کند. در ادبیات هیچ چیز ناگهان و خود به خود پدید نیامده، و همه آثار ادبی ریشه‌هایی ژرف در گذشته دور دارند. کار یک مورخ یا منتقد ادبیات بدون شناختن این ریشه‌ها و جریان رشد آن در طول تاریخ هرگز به انجام نمی‌رسد. وی ناچار است - همچنان که یک جغرافیدان همپای رودی بزرگ از سرچشمه تا مصب می‌رود - همگام با این جریان پیش بیاید و تحولاتی را که در روزگاران گوناگون دیده بشناسد تا بتواند وضع کنونی آن را آشکارا دریابد. به این ترتیب پژوهشگر ادبی، و نیز منتقد، تجربه عصرها و نسلهای پیش را بر تجربه خود می‌افزایند. ولی افزون بر آن باید بر تحلیل لغوی، دستوری، و بلاغی متنها ادبی هم توانا باشند. پیشینیان ما، همچنان که غربیان امروز، مباحثی شیوا در لغت، دستور، و بلاغت دارند که پژوهشگر ادبیات را قادر می‌سازد تا درباره آثار ادبی مورد پژوهش خود بدقت داوری کند. به عنوان نمونه به فرهنگ لغت لسان العرب بنگرید. خواهید دید ابتدا معنای حسی هر واژه و سپس معانی ذهنی آن را گردآورده و نشان داده است. از آن گسترده‌تر، کار

راغب اصفهانی در مفردات القرآن است. او درباره هر واژه تا نهایت در قرآن کریم جست و جو کرده و همه معانی آن را به شکل محکم و قانونمند به نمایش گذاشته است به گونه‌ای که هیچ معنایی از هیچ کلمه‌ای از قرآن فروگذاشته نشده. و این، شگفتی خواننده را پیوسته برمی‌انگیزد. شایسته است که شعرشناسان از کارِ راغب پیروی کرده دست کم برای شاعرانی بزرگ چون ابوتمام، متنبی، و ابوالعلاء فرهنگ واژگان تهیه کنند. ولی گویا این کار را برای نسل جدید پژوهشگران ادبی گذاشته‌اند. از زمان سیبویه و کتاب نامدارش [= الکتاب] کتابهای بزرگ نحو مباحثی درباره شیوه عبارت‌پردازی دربردارد که به وجوه‌گوناگونی از ویژگیهای سخن پرداخته است. هر که به کتاب یاد شده بنگرد و مراجعات سیبویه به خلیل و پرسشهایش را از او درباره تفاوت‌های میان عبارات مختلف، و نیز تحلیل‌های هوشمندانه‌اش را، که نشان تیزبینی اوست، ببیند آشکارا درخواهد یافت که این تفاوتها با همه دشواریش چگونه به چنگ فهم او درآمده است. خواننده الکتاب تنها نحو نمی‌آموزد بلکه در کنار آن، شیوه‌های دقیق عبارت‌پردازی در زبان عربی را نیز فرامی‌گیرد. بحث از این روشها همچنان در آثار نحویان ادامه یافت، تا عبدالقاهر جرجانی در قرن پنجم هجری توانست از همه آنها نظریه معروف خود، علم معانی، را فراهم آورد که یکی از علوم سه‌گانه بلاغت است و درواقع از دیدگاه زیبایی‌شناسی به بررسی سخن‌پردازیهای دستوری توجه می‌کند، و از همین رو پیشینیان آن را یکی از علوم بلاغت عربی شمرده‌اند زیرا رازهای نهان زیبایی سخن را، که عبدالقاهر توانست از آن علمی بسازد یا اصطلاحات و مشخصات تعبیری خاص، توضیح می‌دهد. پژوهشگر ادبی باید در کنار بهره‌ای که از تحلیل‌های دستوری و لغوی دارد از تفسیرهای بلاغی، و بویژه آنچه به شعبه‌ها و شاخه‌های تحلیلی فراوان آن مربوط است، نیز بهره‌مند باشد تا بتواند تأثیرها و ته‌نشینهای آن را در تاریخ ادبیات و نیز در تازه‌هایی که شاعر یا نویسنده به استناد ذوق هنری خویش آفریده نیک آشنا شود.

از آنچه گذشته به روشنی پیداست که پژوهشگر نوکار ادبیات باید در پژوهش خود از همه شیوه‌های بررسی پیشگفته استفاده کند. برای اینکه پژوهش به کاملترین گونه انجام گیرد بررسی به یک شیوه و از یک دیدگاه بس نیست. باید از همه روشها کمک بگیرد تا صاحب پژوهش ادبی ارزشمندی شود. شاید تعداد این روشها خود گواه آن

است که آثار ادبی گنج‌هایی است پر از جنبه‌های گوناگون، و شاید چندگونگی این روشها نشان دهد که یک شیوه به‌تنهایی برای بررسی‌های کامل ادبی بس نیست. ذهن پژوهشگران باید همچون آینه‌ای شود که روشنایی همه این روشها را بازتاباند. این آینه بازتابنده اندیشه فردی، اصالت و ابتکار، مکتب یا شاخه ادبی، و نیز اندیشه‌های محیط و زمان، تحولات تاریخی، نیازمندیهای اقتصادی جامعه، تعهد و میزان سخن‌گویی هنرمند از سوی جامعه، ته‌نشینهای ناخودآگاه فردی و جمعی، عناصر کلی زیبایی‌شناسی، و موسیقی سخن است. این آینه همچنین باید حس سرشار پژوهشگر نسبت به اثر ادبی، میزان پیوند صاحب اثر با میراث هنری، و نیز تحلیلهای دقیق زبانشناختی، دستوری، و بلاغی را به نمایش گذارد. اینها آشکارا نشان می‌دهد که پژوهشگر ادبیات به همه این شیوه‌ها و نمونه‌های آن در شرق و غرب نیازمند است و باید آنها را همچون تابلوهای راهنما فراروی خود بگذارد. در این خصوص، پژوهش ادبی شباهت بسیار به علم منطق دارد؛ همچنان که این دانش چگونه اندیشیدن، جهانی است و میان همه مردم، با هر زبان و ملیت، مشترک است پژوهش ادبی نیز در جای خود چنین است. پژوهنده به شناختن همه آنچه انسان از دنیای دانستنیها در این زمینه کشف کرده نیازمند است؛ چه این دانسته‌ها از شرق باشد و چه از غرب، زیرا هر چند در جزئیات و شاخه‌های فرعی متفاوت باشند قانونها و اصول کلی آن یکی است. هر چه را غریبان گذشته و امروز و اعراب قدیم و جدید در زمینه ادبیات به آن پرداخته‌اند همه به دو هدف بوده است: تحلیل و ارزیابی؛ تحلیلی همه سویه و شامل همه ویژگیها و مضامین موضوع پژوهش، و ارزیابی سنجیده و بر پایه ملاکهای درست. از این رو پژوهشگر ادبیات از همه روشهایی که محققان ادبی به کار برده‌اند کمک می‌گیرد، سپس در تحقیقات خاص خود از آن شیوه‌ها استفاده می‌کند، ولی حاصل کوششهای علمی خود و دریافتهای شخصیش را نیز بر آن می‌افزاید چندان که وقتی پژوهشنامه او را می‌خوانیم احساس می‌کنیم عقل و دل به خوراکی تازه و گوارا دست یافته است.

بخش سوم

متن‌ها

اعراب تا پیش از اسلام کتاب مدوّنی نداشتند و قرآن کریم نخستین کتاب آنان است که خداوند طیّ بیست و سه سال بر پیامبر صلی الله علیه و سلّم فرو فرستاد، ابوبکر آن را در مصحفی واحد گرد آورد، و پس از او عثمان در مصحف مشهور خود تدوینش کرد و نسخه‌هایی از آن را به دیگر شهرها فرستاد. اما اساس، همان تلاوت رایج در زمان پیامبر علیه السلام تا امروز است که هر نسل، آن را از نسل پیش به سند متواتر، که کمترین شکی در یک حرف یا حرکت آن نمی‌رود، از پیامبر گرفته‌اند.

عمر برای تدوین حدیث پیامبر با صحابه مشورت کرد. عامه ایشان موافقت کردند و او یک ماه درنگ کرد و در کاری که می‌خواست بکند استخاره می‌کرد. یک روز با نبتی خالص به اصحاب گفت: «از نوشتن حدیث سخنانی با شما گفتم که می‌دانید. بعد به یاد آوردم که پیش از شما مردمانی از اهل کتاب بوده‌اند که در کنار کتاب خدا کتابهایی نوشته‌اند و چنان بر آن افتاده‌اند که کتاب خدا را رها کرده‌اند. ولی من، سوگند به خدا که کتاب خدا را به هیچ چیز نیالایم.» حدیث پس از عمر هرگز تدوین کامل نیافت مگر در اوایل سده دوم هجری که گروهی به پیشاهنگی ابن شهاب زهری (ف ۱۲۴) در پی تدوین آن برآمدند و آثار مدوّن حدیث از آن هنگام ادامه یافت. اما به دلیل اعتمادی که به راویان داشتند، روایت شفاهی همچنان اساس بود تا تصحیف و تحریف به حدیث راه نیابد. از همین روست که اعتبار هر حدیثی ناگزیر باید با استناد به راویان تضمین شود؛ چنان که گویی اینان گواه راستی و درستی احادیثند.

از سده اول هجری برخی از آثار تدوین شده در باب جنگهای پیامبر،

ضرب المثلها، خبرها، نَسَبها، شعر، فقه و احکام شرعی به صحنه آمد. ولی در همه آنها جنبه روایت و نقل شفاهی غالب بود، زیرا تهیه ابزار نوشتن همچنان برای اعراب دشوار بود و روی پوست نازک، چرم، و برگِ بردی (کتان مصری) می نوشتند. این مواد، گران و تهیه اش برای افراد عادی سخت بود. پس نباید گفت حرکت تدوین، به معنای درست کلمه، از آن هنگام در میان اعراب آغاز شد. این امر تا اوایل عصر عباسیان که اعراب فن کاغذسازی چینی را آموختند به تعویق افتاد. اما خیلی زود، در زمان هارون الرشید، کارگاهی در بغداد ساخته شد. کاغذ، ارزان و فراوان و کار نگارش به شکلی گسترده آغاز شد. با شکوفایی این حرکت باز هم شیوه روایت سالهای دراز همچنان در انتقال انواع علوم فقه، لغت، ادبیات، و تاریخ چیرگی داشت.

بهرتر است نمونه ای بیاوریم که نشان دهد آثار مکتوب نیز بیش از آنچه از طریق نقل نوشته ها تهیه شود به نقل روایت می پرداخته. کافی است از تاریخ طبری یاد کنیم که تا وقایع سال ۳۰۳ هجری ادامه دارد. همه خبرهایش از زبان راویان نقل می شود، و در همه یا بیشتر موارد طرق روایت متعدد است تا خواننده خود مقایسه و بررسی کند و میزان درستی و راستی خبر را به دست آورد. در نتیجه توجه به روایت، برخی از کتابها به دلیل تعدد راویان شکلهای مختلف یافته است؛ یک راوی کوتاه می گوید و یکی دراز، یکی تنها شنیده هایش را باز می گوید و دیگری از خود نیز به آن می افزاید. توجه به بعضی از کتابهای منسوب به اصمعی این قضیه را روشن می کند؛ مثلاً فحولة الشعراء، به تصحیح و تحقیق هفner^۱. در آغاز این کتاب آمده است که ابن دُرید آن را از ابو حاتم سجستانی و او از اصمعی نقل کرده است. ابو حاتم در مقدمه خود می گوید که از استادش، اصمعی، درباره شاعران می پرسیده و او پاسخ می گفته است. این شیوه پرسش و پاسخ در سراسر کتاب به چشم می خورد و روشن می شود که همه متن، سؤال و جوابهایی است میان استاد و شاگرد، و نباید آن را نوشته اصمعی دانست زیرا در واقع اثر شاگردش، سجستانی، است. هفner همچنین کتابی دیگر از اصمعی را، به نام کتاب الإبل، از روی دو روایت تصحیح کرده است که یکی از آنها دو برابر دیگری است. این نشان می دهد که یکی از راویان اضافه های بسیاری، تقریباً به اندازه حجم اصلی کتاب، به آن

1) Hefner

افزوده است. وی کتاب دیگری از اصمعی را نیز تصحیح کرده به نام خالق الإنسان که تبریزی در شرحش بر الحماسة آن را دارای روایتهای متعدد و متفاوت می‌داند. در آغاز طبقات الشعراء، نوشته ابن سلام (فت ۳۱)، این سند را می‌بینیم: «ابو محمد گوید خبر داد ما را ابوطاهر محمد بن احمد بن عبید الله بن نصر بن بجیر القاضی که گفت خبر داده است به ما ابوخلیفه فضل بن حباب جُمَحی، که گفته است خبر داد ما را ابو عبدالله محمد بن سلام جُمَحی.» الفهرست ندیم تصریح کرده است که ابن سلام دو کتاب دارد به نامهای طبقات الشعراء الجاهلیین و طبقات الشعراء الإسلامیین. نیز می‌گوید که ابن خلیفه هم کتابی به نام طبقات الشعراء الجاهلیین نوشته است. معلوم می‌شود این کتاب به صورتی که در دست ماست کار ابن سلام نیست بلکه نوشته شاگرد، راوی، و خواهرزاده‌اش ابوخلیفه فضل بن حباب است و اوست که کتاب را به صورت فعلی درآورده، از این روست که ندیم در انتساب کتاب به او یا دایی‌اش مردّد است. شاید ابن سلام دو کتاب نوشته، یکی درباره طبقات شاعران جاهلی و دیگری درباره طبقات شاعران مسلمان، و خواهرزاده‌اش آن دو را در یک کتاب گرد آورده است.

با مراجعه به الموطأ که درباره فقه و حدیث و نوشته امام مالک بن انس - پیشوای مذهب مالکی (فت ۱۷۹) - است درمی‌یابیم که نسخه‌های روایت شده‌اش، چنان که زرقانی در مقدمه کتاب می‌گوید، بی‌اندازه متعدد است. رازش این است که مالک هرگاه کتابش را املا می‌کرده تغییراتی در آن می‌داده و ابوابش را از نو تنظیم می‌کرده است، از این رو روایتهای کتاب براساس املاهای مختلف، متفاوت است. قدما به این نکته توجه داشته و تصریح کرده‌اند که مثلاً روایت ابو مصعب زهری صد حدیث نبوی دارد که در دیگر روایتهای کتاب نیست. تا امروز دو روایت مشهور از کتاب باقی است: یکی روایت محمد بن حسن شیبانی، یار امام ابو حنیفه (فت ۱۸۹) که خود گفته‌هایی به کتاب افزوده است؛ و دیگری روایت یحیی بن یحیی لیشی، گسترنده مذهب مالکی در اندلس (فت ۲۳۴) است. در مقایسه با روایت شیبانی روایت وی افزوده‌های بسیاری دارد و ترتیب بابها و شماره حدیثها نیز متفاوت است. گاه هست که کتابی را شاگردان مستقیم نویسنده روایت نمی‌کنند، یا از آنان نقل نشده بلکه از راویان بعدی روایت شده است. چنین وضعی این پندار را پیش می‌آورد که همین راویان متأخر کتاب را نوشته و به استاد قدیم نسبت داده‌اند. مسند ابو حنیفه، پیشوای حنیفیان (فت ۱۵۰)

نمونه چنین کتابی است. این کتاب روایتهای بسیاری دارد که کهنترینش منسوب به شاگرد او، ابو یوسف، است که در مصر به چاپ رسیده. پس از آن، روایتهای متعدد دیگری را می‌یابیم که به راویان سده‌های سوم و چهارم و برخی از راویان سده پنجم منسوب است. به نظر می‌آید که این فقیهان متأخر مذهب حنفی بوده‌اند که حدیثهای این مسند را از لابه‌لای دیگر کتابهای فقهی مذهب خود گرد آورده و آن را به پیشوای بزرگشان نسبت داده‌اند. حتی به سده هفتم که می‌رسیم می‌بینیم محمد بن محمود خوارزمی این مسند را بر پایه پانزده نسخه تهیه می‌کند که نماینده پانزده روایت یا پانزده طریق از سلسله سندهایی هستند که کتاب را از ابو حنیفه نقل کرده یا آن را به گراف به او بسته‌اند.

از آغاز امر، اصحاب حدیث نبوی به درست و راست بودن آن توجه کردند بویژه که در تدوینش تأخیر شده بود و در گذر عصرها و نسلها همواره از راه روایت منتقل می‌شد و در معرض جعلیات فراوان قرار گرفته بود. چنین می‌نماید که اندکی از همین حدیثهای جعلی در روزگار پیامبر صلی‌الله علیه و سلم پدید آمد و باعث شد بگویند: «هرکس به عمد بر من دروغ بندد نشیمنگاهش از آتش پر شود.» عمر مخالف روایت کردن حدیث بود و اگر کسی روایتی می‌کرد از او گواهی اعتبار می‌خواست. پس از عمر، خلفا روایت حدیث را به مردم وا می‌گذارند. باب روایت باز و حدیثها انبوه می‌شود. اهل سیاست و غرض آن را به کار می‌گیرند و جعلیات فراوان به آن می‌افزایند. گهگاه بخشی از این حدیثهای دروغین ساخته و پرداخته برخی از گروههای سیاسی و بعضی از شعوبیان و پیروان کیشها و آیینهایی چون مُرجئه، قَدْرِیّه، و دیگران است، زیرا وقتی حدیثی در تأیید اندیشه خود می‌یافتند می‌آوردند و اگر نمی‌یافتند خود در تأیید دعوت خود حدیثهایی جعل می‌کردند. حتی داستانسرایان و واعظان نیز گهگاه به جعل حدیث دامن زده، با مقاصد اخلاقی و تربیتی، حدیثهایی از خود می‌آوردند؛ همان گونه که در القصاص و المذکرین، نوشته ابن جوزی، دیده می‌شود. بی‌گمان، همینان به داستانپردازی درباره مهدی [ع]، دجال، و مسیح دامن زده‌اند. ابن خلدون در مقدمه خود به این داستانها پرداخته و سند احادیث این داستانها را به طور گسترده به نقد کشیده است. سیوطی کتابی جداگانه را به داستانسرایان اختصاص داده به نام تحذیر الخواص من اکاذیب القصاص که چاپ شده است. معروف است که همو درباره حدیثهای دروغین کتابی به نام اللآلی المصنوعة نوشته و در آن بسیاری از این گوهرهای بدلی را درباره

فضیلت قرآن، بیم و نوید، خوراکیها، و طب آورده است.

این وضعیت، محدثان را از دیر باز بر آن داشته که هنگام روایت کردن حدیث از اعتبار راویان آن مطمئن شوند. از این رو به بررسی راویان پرداخته با معیارهای استوار، اعتبارشان را سنجیده‌اند. هر حدیثی را که در دین، اخلاق، عدالت، یا امانتداریِ راویش تردیدی بوده کنار نهاده‌اند و نقل قولهای چنین راویانی را به محک تحقیق زده‌اند و هر که را لغزشش مکرر یا مخالف دین یا نصّ قرآن بوده کنار گذاشته‌اند، و هیچ کتاب مهمی در موضوع حدیث نیست که آن را به طور گسترده به نقد نکشیده باشند. با این شیوه پاکیزگی، درستی، و راستی حدیثهای پیامبر را حفظ کرده‌اند و برای چنین هدفی به سنجش همه جانبه اعتبار رجال و راویان و تحقیق دقیق کتب حدیث پرداخته‌اند. کافی است که به عنوان نمونه به کار بخاری نگاه کنیم تا دریابیم برای اطمینان از درستی حدیثهایی که در صحیح خود روایت کرده چه شرایطی را در نظر داشته است. وی خود را متعهد کرده که تنها حدیثهای «صحیح» را نقل کند و حدیث صحیح آن است که سلسله سندش از آخرین راوی به پیامبر صلی الله علیه و سلم برسد، راویانش عادل و درستکار و به خویشتنداری، سلامتی ذهن، و درستی عقاید معروف باشند. این همه شرایط او نیست، بلکه لازم دانسته که دیدار راوی با کسی که حدیث را از او نقل کرده ثابت شده باشد هر چند یک بار. می‌بینیم که به هم‌عصر بودن راویان بس نمی‌کند بلکه، برای اطمینان کامل از اعتبار روایت، گفت و گوی رویاروی آنان را لازم می‌شمارد. راویان را بر همین پایه، یعنی به تناسب همزمانی و همنشینی هر راوی با راوی پیشین، به چند درجه تقسیم می‌کند: نخستین طبقه آنانند که در سفر و حضر با حامل حدیث همنشین و همراه بوده‌اند و طبقه دوم کسانی هستند که با محدث اصلی مدتی کوتاه همنشینی داشته‌اند، و سپس پایه‌ها و پله‌های بعدی راویان قرار دارد. بخاری خود را مقید کرده که راویانش از رجال طبقه نخست باشند؛ البته گاه از راویان طبقه دوم هم نقل کرده ولی نه در روایت حدیثهای مستقل بلکه در تعلیقات و توضیحات برخی از احادیث. در پی سنجش و گواهی اعتبار هر حدیث، همین کار درباره کتابهای حدیث و گواهی درستی نقل آن از قول نویسندگان پیشین مرسوم شد؛ که در جایی دیگر به آن خواهیم پرداخت. در اینجا تنها اشاره می‌کنیم که از دیر باز کار سترگ سنجش علمی و توجه همزمان به صحت و دقت حدیث شکل گرفت، و تحقیقی دامنه‌دار درباره مستند

بودن کتب حدیث با آن همگام شد. شرط کردند که هر نسخه‌ای خطی که حاوی نصّی باشد باید با اصلی معتبر مقابله گردد و محک زده شود. گویا آنچه قدما را نسبت به این مسئله آگاه کرد این بود که پیامبر همه ساله قرآن را به جبرئیل عرضه می‌کرد و در آخرین سال حیات خود دوبار این کار را کرد. عروۀ بن زبیر در سده اول هجری به ابن هشام، که مطالبی را از روی کتابی نوشته بود، می‌گوید: نوشته‌ات را با اصلی درست مقابله کرده‌ای؟ پاسخ می‌دهد: نه. عروۀ تعجب کرده می‌گوید: پس چیزی نوشته‌ای!

محک زدن مطالب با اصلهای معتبر نه تنها در کتابهای فقهی و ادبی بلکه در همه نوشته‌ها، حتی ترجمه‌ها، مورد توجه شد و این کار به مترجمان محدث و غیر محدث سرایت کرد. حنین بن اسحاق، مترجم نامدار روزگار مأمون و معتصم و متوکل، را می‌بینیم که می‌گوید وقتی می‌خواسته کتابی را ترجمه کند چند نسخه از متن را گرد می‌آورده و آنها را با یکدیگر مقابله می‌کرده تا نسخه درستی که باید اساس ترجمۀ خود قرار دهد برایش معلوم شود.

همچنان که با مقابله نسخه‌ها به تحقیق درباره مستند بودن کتاب می‌پرداختند به تصحیح عبارت‌ها نیز دست می‌زدند، و کتابخانه‌هایی را که می‌شد کتاب را در آن یافت و راویان ثقه‌ای را که آن را به نسلهای بعد منتقل کرده‌اند معرفی می‌کردند و، همان گونه که در مورد الموطأ دیدیم، روایتهای گوناگون یک کتاب را با هم می‌سنجیده‌اند. با بررسی حدیثهای الموطأ دریافته‌اند که در آن میان احادیث مرسل (حدیثهایی که نام راوی صحابی آن افتاده)، احادیث منقطع (حدیثهایی که نام یک یا چند راوی آن افتاده)، و حدیثهایی با عنوان «بلاغات» (احادیثی که مالک بن انس، نویسنده کتاب، در آغازش می‌گوید «بَلَّغَنِي» یا «عَنِ الثَّقَّةِ») وجود دارد. آنچه گذشت به این معنا نیست که مالک در نقل حدیثهای پیامبر دقیق نبوده، بلکه فقط نشان می‌دهد که وی بیش از هر چیز به فقه و احکام فقهی مشغول بوده و از این رو به متن حدیثها بیش از سندش توجه داشته است. ابن عبدالبر، حافظ حدیث و حدیث‌شناس سده پنجم اندلس، توانسته سلسله رجال سند همه حدیثهای مالک را تکمیل کند؛ بجز تنها چهار حدیث. و برای اطمینان از نهایت صحت آنها همین بس که راوی آنها، به هر حال، مالک است. پیشوایان حدیث نسبت به تحقیق و کندوکاو در کتابهای عمده حدیث، همچون صحیح بخاری و مسند ابن حنبل و دیگر کتب مرجع، اهتمام داشته‌اند. حتی گهگاه می‌بینیم کتابهایی نوشته‌اند در

نقد و بررسی چهره‌هایی از رجال سند که نامشان در کتب مرجع حدیث آمده، و هدف همه اینها موشکافی دقیق بوده است. همیشه روایتها را با هم مقابله و موارد افزوده شده بر متنهای نخستین را مشخص کرده‌اند.

در روایت شعرها و خبرهای کهن نیز با همین دو شیوه، یعنی تحقیق و گواهی اعتبار، روبه‌رو می‌شویم. اخبار و اشعار نیز در دوره اسلامی به شکل شفاهی روایت می‌شد و جزاندکی از آن تدوین نشده بود و راه واقعی انتقال آنها در این دوره، گفتن و شنیدن بوده است. تا آنکه در روزگار عباسیان طبقه‌ای گسترده، و شاید چندین طبقه پیاپی، از راویان به تدوین شعرها و گزارشهای تاریخی آغاز کردند. ولی باز هم تکیه اساسی بر روایت‌های شفاهی بود؛ استاد املا می‌کرد، و شاگردان می‌شنیدند و آنچه را می‌شنیدند می‌نوشتند. شاگردی جانشین استاد می‌شد و آنچه از استادش شنیده بود، یا اثری تازه از خود، را املا می‌کرد و شاگردانش از او می‌گرفتند. و این داستان نسل در نسل و دوره به دوره تکرار می‌شود. پس کتاب وجود داشته اما پایه نقل و انتقال نبوده است. رکن اساسی انتقال شعر و تاریخ، شنیدن رویاروی از زبان دانشمندان بزرگ زبان و ادبیات و تاریخ بوده است. دانشمندان معمولاً همه این موضوعها را با هم جمع می‌کرده‌اند؛ مثلاً عالمی شعر جاهلی را روایت می‌کرد، بسیاری از خبرهای روزگار جاهلیت و جنگهای آن دوران را می‌افزود، برخی از کلمات دشوار شعر را توضیح می‌داد، و گهگاه شرایط تاریخی زمان سرودن شعر را تفسیر می‌کرد. و شاگردانش می‌شنیدند و می‌نوشتند. شماری از این عالمان، خود، مطلب را از دیگران گرفته به شاگردان املا می‌کردند، یا از خود کتاب می‌نوشتند، و یا املا می‌کردند تا دیگران بنویسند.

همه این دانشمندان، در آغاز کار، گزارشهای تاریخی و شعرها را از زبان قبایل عرب می‌گرفتند و برای اینکه روایت‌های خود را از منابع دست اول گرفته باشند به منزلگاههای قبایل در نجد سفر می‌کردند. بسیاری از افراد قبایل نیز به بصره و کوفه و بغداد مهاجرت کرده بودند و مقدار فراوانی از مواد تاریخی و شعری دلخواه این عالمان را در اختیارشان می‌گذاشتند. اندکی که در عصر عباسی پیشتر می‌آیم راویان بی‌شمار شعر را می‌بینیم که در میان آنها جاعلانی هستند که شعرهای بدلی می‌سازند درست همانند صیرفیانی زبردست که سکه قلب می‌زنند. و این انگیزه‌ای شد تا راویان زبان و

ادبیات نیز، چون رجال حدیث، تحقیق و بررسی شوند و ملاک‌هایی برای تشخیص راستگویی و دروغ‌پردازی آنها وضع و ناخالصیهای افزوده آنان به شعرها مشخص شود. حرکتی گسترده برای سنجش اعتبار راویان شعر و لغت و برای تحقیق درباره متن‌ها و شناسایی افزوده‌ها و کاستیهایی که در کتابهای پایه این موضوع پیش آمده بود آغاز شد؛ که بزودی به آن می‌پردازیم. تحقیقاتی مهم و ویژه در زمینه شعر شروع شد که عبارت بود از ضبط درست و شرح اشعار. شرح‌ها گوناگون شد؛ گاه به تفسیر تاریخی می‌پرداختند و جنگ‌ها و رُخدادها و سلسله‌نَسَب‌ها را توضیح می‌دادند، مانند کار ابو عبیده در شرح مَفْضَلَات؛ گاهی به شرح لغوی دست می‌زدند، مانند شرح اصمعی بر دیوان رُؤبه و دیگر دیوان‌ها؛ و گهگاه ملاحظات صرفی و نحوی را به آن می‌افزودند و برخی از ساختارهای دشوار را توضیح می‌دادند. این شرح‌ها در طول زمان دامنه‌دارتر می‌شد؛ شرح تبریزی بر حماسه ابوتَمّام شامل زندگینامه‌های بسیار و آگاهیهای لغوی، دستوری، و تاریخی فراوان است. راویان و عالمان شعر همچنین به بررسی‌هایی گسترده درباره درستی انتساب هر شعر به سراینده‌اش دست زدند؛ گاه به دیوان‌ها رجوع می‌کردند و گاه شعرها را با حوادث تاریخی و زندگینامه شخصیت‌های تاریخی محک می‌زدند تا سره را از ناسره و درست را از نادرست تشخیص دهند، و بارها برای روشن شدن تصحیف و تحریف‌های احتمالی، کلمات هر شعر را بررسی می‌کردند.

در اسلام حدیث پیامبر پس از قرآن کریم در درجه اول اهمیت است. این ارزش، مسلمانان را از زمان رسول اکرم بر آن داشت که در زمینه روایت حدیث سخت بکوشند. اصحاب پیامبر چشمه پایان ناپذیر احادیث بودند، سپس تابعین جانشین اصحاب شدند و آنچه را از صحابه شنیده بودند نقل کردند که تا امروز نسل به نسل و سینه به سینه منتقل شده است. طبیعی است که سخنان پیامبر «حدیث» [= گفتار] نامیده شود زیرا بر نقل شفاهی استوار است. «سنت» هم گفته شده، که در لغت به معنای عادت است و گویا منحصر به روایت عادهای مقدس گفتاری، کرداری، و تقریری^۱ پیامبر بوده است.

پیامبر علیه السلام مردم را به روایت کردن سخنانش ترغیب کرده و گفته است: «خداوندا جانشینان مرا رحمت کن»، می پرسند جانشینان کیانند؟ می فرماید: «آنان که سخنان مرا روایت کنند و به مردم بیاموزند.» در خطبه حجة الوداع می گوید: «خداوند نعمت دهد مردی را که گفته مرا بشنود، حفظش کند، در آن بیندیشد، و آن را باز گوید. چه بسا کسان که دانشی را به داناتر از خود می رسانند.» چنین بود که مسلمانان به شکلی بی همانند به روایت احادیث روی آوردند و برخی از اصحاب و تابعان صحیفه هایی از حدیث تدوین کردند، اما چنان که گفتیم تا اوایل سده دوم نگارش کاملی نیافت، و با تدوینی که از آن تاریخ آغاز شد برای حفظ دقت احادیث به روایت کردن آن توجه

(۱) تقریر یعنی اینکه در حضور پیغمبر کاری انجام شده باشد و ایشان با سکوت خود آن را تأیید کرده باشند.

کردند. از این رو همیشه با نخستین راوی روبه‌رو می‌شویم و سپس با کسانی که آن را سینه به سینه نقل کرده‌اند؛ این، سند حدیث است. سند حدیثها به مرور زمان طولانی‌تر می‌شود زیرا فاصله میان آخرین محدث و کسانی که وی حدیثش را از آنان گرفته تا به شخص پیامبر رسیده دراز و درازتر شده است. تأخیر در کار نگارش و ثبت حدیث و تکیه همیشگی‌اش بر روایت شفاهی سبب شد جعلیاتی به آن راه یابد. حدیث‌شناسان در ستکار به این مهم پرداخته حدیث پیامبر را از هر شائبه‌ای پاک کردند و ناسره‌ها را از آن زدودند، و در این کار کوششهای علمی توانفرسایی کردند. این دقتها یک بار متوجه رجال سند حدیث می‌شد و یک بار متوجه متن و عبارتش. حتی در این زمینه علوم وضع کردند همچون علم رجال، علم جرح و تعدیل، علم علل حدیث، و علم اصطلاحات حدیث.

غرض از وضع همه این علوم سنجش اعتبار احادیث و شناسایی راویان بود. هدف علم رجال شناسایی راویان و مسائل مربوط به رفتار، احوال، شخصیت، و تاریخ وفات آنان است. بزودی، در گفتاری درباره بررسی منابع از سوی قدما، به این علم می‌پردازیم. این علم در شناسایی نامهای همانند سودمند است. یکی از این اسامی مشابه «خلیل بن احمد» است که به شش تن اطلاق می‌شود: سیبویه استاد معروف، ابوبشر مزینی بصری، یک راوی اصفهانی، ابوسعید سجزی، ابوسعید بستی قاضی، و ابوسعید بستی شافعی. «ابوبکر» نیز نام دو راوی همعصر است در اواخر سده اول هجری در مدینه: یکی ابوبکر بن عبدالرحمان، از فقیهان هفتگانه مشهور، و دیگری ابوبکر بن حزم که از سوی عمر بن عبدالعزیز فرمان یافت حدیثهای پیامبر را تدوین کند. علم جرح و تعدیل درباره حقیقت حال و میزان راستگویی و دروغپردازی راویان بحث می‌کند. علم علل از دلایل پوشیده‌ای که درستی حدیث را خدشه‌دار می‌کند سخن دارد، و از نامدارترین کتابهای این علم کتاب دارقطنی است. با مطالعه آن درمی‌یابیم که یکی از انواع حدیثهای ناسالم آن است که تنها یک راوی داشته باشد و او نیز در آن حدیث برخلاف دیگر راویان رفته باشد، و در این میان قرآینی حاکی از ضعف حدیث نیز در دست باشد، مثلاً اینکه تنی چند از سلسله روایانش افتاده باشد. همچنین است اگر ثابت نشود راوی معتبرش آن را از حامل اصلی حدیث شنیده باشد. از این دست علتها فراوان است و در این باره کتابهای بزرگی نوشته شده. علم اصطلاحات حدیث میزان درستی و قوت و

ضعف احادیث را می‌سنجد و به این اعتبار آنها را به سه دسته بزرگ تقسیم می‌کند؛ یک دسته «صحیح» اند و در درستی آنها تردیدی نیست. اینها حدیثهایی هستند که عادل درستکار از قول عادل درستکاری دیگر نقل کرده است تا نهایت کار به شخص پیامبر علیه‌السلام برسد. از این دسته است حدیث «متواتر»ی که گروهی روایتش کرده باشند که همدستی آنان در جعل دروغ عقلاً محال باشد. حدیث «مشهور» نیز از این دسته است و آن است که گروهی آن را از محدثی مورد اعتماد نقل کرده باشند. حدیث «غریب» نیز جزء همین گروه است، و آن حدیثی است که تنها یکی از روایان ثقه نقلش کرده باشد. و نیز حدیث «عزیز»، یعنی «قوی» به این دلیل که میان بسیاری از روایان متداول است. بهترین و برترین کتابهای این دسته صحیح بخاری و صحیح مسلم است. دسته دوم حدیثهای «حسن» است. روایان این احادیث به درستی و امانتداری معروفند اما در رتبه‌ای پایینتر از روایان حدیثهای صحیح قرار دارند. علت این تنزل مقام، یا وجود روایان ناشناخته و ناشایست در میان آنان است یا کوتاهی در ضبط و حفظ درست احادیث. بهترین کتابهای این دسته، که یک پله پایینتر از کتابهای دسته پیش است، سنن ترمذی و سنن ابی داوود است. دسته سوم حدیثهای «ضعیف» است، که از آن جمله است حدیث «مرسل»، یعنی حدیثی که نام یک صحابی از سلسله روایانش افتاده باشد؛ و حدیث «منقطع»، که نام یکی از روایانش افتاده باشد؛ و حدیث «معضل»، که نام دو یا چند راوی آن افتاده باشد؛ و حدیث «مدلس»، که شخصی از دیگری که نه او را دیده و نه با او همعصر بوده نقل کرده باشد؛ و حدیث «معلل»، که علتی باعث خدشه‌دار شدن درستی آن شده باشد؛ و حدیث «منکر» و «متروک» و دیگر عنوانهایی که محدثان برای نشان دادن میزان ضعف حدیثها وضع کرده‌اند. ولی حدیث جعلی اصلاً حدیث نامیده نمی‌شود جز از سوی جاعلش، تازه اگر این استثنا درست باشد.

در نگاه به کتابها و آثار اهل حدیث با دقتی سختگیرانه و پرهیزی بی‌اندازه که در نقل و اخذ حدیث از روایان مراعات می‌شد، روبه‌رو خواهیم شد. روایان حدیث همچون شهروندانی بی‌شمارند که به مرور زمان همگی شناخته شده‌اند؛ صداها بلکه هزاران تن. و هر حافظ حدیث یا حدیث‌شناس بزرگ یکایک آنان را می‌شناسند و نامها و حدیثهایشان را دقیقاً به یاد دارد. آنچه از اسحاق بن راهویه، محدث بزرگ (فت ۲۳۸)، نقل می‌کنند که هزاران حدیث از حفظ داشته مؤید همین مطلب است.

شاگردش، ابو داود خفاف، می گوید: «اسحاق یازده هزار حدیث را از حفظ به ما املا کرد، سپس همانها را بر ما خواند بی آنکه حرفی کم یا زیاد کند.» بخاری (فت ۲۵۶) پیشوا و شیخ محدثان، هفتاد هزار حدیث را همراه سلسله سند و روایانش حفظ بود و حتی یک حرف را فرو نمی گذاشت. چنان که اهل یک شهر یکدیگر را می شناسند محدثان و روایان نیز در هر گوشه و کنار جهان اسلام بی پرده ابهامی یکدیگر را نیک می شناختند مگر در مواردی اندک. و این است که روایان معتبر را از روایان ضعیف و متهم جدا می کنند، سخت تحقیق می کنند و جز با دلایل آشکار کسی را متهم نکرده و مگر بعد از اطمینان کامل حدیثی را از کسی نمی پذیرند. پس از بررسی دقیق روایان و وضع شرایط فراوانی برای اثبات پاکی آنان، شرایط بسیار دشوارتری نهادند برای کسانی که مجلس می گذارند و برای مردم حدیث می گویند و گفته های پیامبر خدا، علیه السلام، را به گوش آنان می رسانند. تاج سُبکی در کتابش، مُعید النعم و مُبید النقم می نویسد: «محدث کسی است که سلسله سندها را بشناسد، علتها را بداند، با نام مردان حدیث آشنا باشد، حدیثهای عالی و پست را تمیز دهد، شمار زیادی حدیث به یاد داشته باشد، و کتابهای ششگانه صحیح بخاری، صحیح مسلم، سنن ابی داود، سنن سنائی، جامع ترمذی، سنن ابن ماجه، و نیز مسند ابن حنبل، سنن بیهقی، و معجم طبرانی را شنیده باشد، و افزون بر اینها هزار نکته از ظرافتهای حدیث را بداند. این کمترین پایه است، و اگر آنچه را گفتیم و نیز کتابهای طبقات را شنیده باشد، با شیوخ حدیث حشر و نشر داشته در زمینه علل ضعف حدیث، تاریخ مرگ روایان، و احوال رجال سند صاحب نظر باشد در نخستین پایه محدثان است.» اگر این نخستین پایه است، درباره حافظان بزرگ حدیث چه خواهیم گفت که درباره عوامل درستی و نیکی و علل ضعف و سستی حدیث، و احوال روایان دانشی چنان گسترده داشته اند!

پس از وضع همه این شرطها برای حفظ حدیث، برای کسی که حافظ، حدیث را از او روایت می کند نیز شرط کردند که روایتش به یکی از این راههای هشتگانه باشد: سماع (شنیدن)، قرائت (خواندن)، اجازه (روا داشتن)، مُناوَله (در اختیار نهادن)، مکاتبه (نامه نگاشتن)، إعلام (آگاهاندن)، وصیت (هنگام مرگ سفارش کردن)، و وجاده (یافتن). «سماع» بهترین راه است، و آن گفت و شنیدی حضوری است میان استاد و شاگرد که سبب شود شاگرد به هنگام نقل قول از استاد بگوید «سَمِعْتُ» یا «قَالَ لَنَا» یا

«حَدَّثَنَا» یا «أَخْبَرَنَا» یا «أُنْبَأَنَا» و یا «ذَكَرَلَنَا». عبدالله بن وهب، فقیه مصری و یار امام مالک، می‌گوید: سماع به چهار لفظ است: وقتی می‌گویم «حَدَّثَنِي»، حدیثی است که خود به تنهایی از دانشمندی شنیده‌ام؛ وقتی می‌گویم «حَدَّثَنَا»، حدیثی است که همراه با گروهی آن را شنیده‌ام؛ وقتی می‌گویم «أَخْبَرَنِي»، حدیثی است که بر محدثی خوانده‌ام؛ و وقتی می‌گویم «أَخْبَرَنَا» حدیثی است که بر محدثی خوانده شده و من شنیده‌ام. شاید مسلم در صحیح خود همین نکته را در نظر داشته که میان دو عبارت «حَدَّثَنَا» و «أَخْبَرَنَا» تفاوت گذاشته است؛ اولی را پیش از نام کسی آورده که حدیث را از او شنیده و دومی را پیش از نام محدثی که مسلم، خود، حدیث را بر او خوانده است از دقت بی‌اندازه اوست که اختلاف میان جمله‌های راویان را ثبت کرده می‌گوید فلانی و فلانی ما را حدیث گفتند اما عبارت از آن فلانی است. اگر در کلمات حدیث اختلافی میان دو راوی باشد آن را یاد می‌کند. از نهایت وسواس علمی اوست که می‌گوید: «حدیث گفت ما را عبدالله بن مسلم، حدیث گفت ما را سلیمان، یعنی پسر بلال، از یحیی، که فرزند سعید است» و به خود اجازه نمی‌دهد بگوید: حدیث گفت ما را سلیمان بن بلال از یحیی بن سعید؛ زیرا نسبت این دو تن، سلیمان و یحیی، در اصل روایت ذکر نشده و اگر او خود آنها را به طور مستقیم نسبت می‌داد به این معنا بود که استادش وی را از نسب آن دو آگاه کرده؛ در حالی که چنین چیزی نبوده است. «قرائت» آن است که شاگردی حدیث را از حفظ یا از روی کتابی برای استاد بخواند. اگر از روی نوشته بخواند نام این کار «عرض» است. در این صورت معمولاً شاگرد در آغاز کتاب خود می‌نویسد: «بر استادم (فلانی) آن را خواندم و او شنید». ولی اگر خواننده شخصی دیگر باشد می‌نویسد: «بر استادم خوانده شد و او شنید، من نیز می‌شنیدم». گاه می‌گوید: «استاد، از راه قرائت بر او، ما را حدیث گفت» یا «از راه قرائت بر او، ما را خبر داد». باید کلمه قرائت را ذکر کند، تا از سماع جدا شود. «اجازه» یعنی اینکه استاد به شاگردش اجازه دهد که شنیده‌هایش از او را روایت کند. متن این اجازه را معمولاً در پایان کتاب می‌نویسند. و گاه نیز، همچون گواهینامه‌ای برای شاگرد و به نشانه اعتماد کامل استاد به او، به طور جداگانه نوشته و به او داده می‌شد. از کهنترین اجازه‌نامه‌ها اجازه ابوبکر احمد بن ابو خَیثمه زهیر بن حرب نسائی بغدادی، شاگرد ابن حنبل (فد ۲۷۹)، است که از محدثان بزرگ به شمار است. وی این اجازه را به یکی از شاگردانش به نام ابو زکریا یحیی بن مسلمه می‌دهد. متن

اجازه‌نامه چنین است: «اجازه دادم به ابو زکریا یحیی بن مسلمه که هرچه را می‌خواهد از کتاب تاریخی که از من شنیده (مقصود وی کتابش التاریخ الکبیر فی تعدیل رؤاة الحدیث و تجریحهم است.) روایت کند. این اجازه را به او و هر کس از اصحابش که بخواهد دادم. اگر بخواهد این اجازه را پس از این به دیگری بدهد با همین نوشته خود اجازه این کار را نیز به او دادم. این را احمد بن ابی خیشمه در سؤال سال دویست و هفتاد و شش به دست خود نوشت.» این اجازه اجازه سماعی است. اگر اجازه قرائتی باشد در متن اجازه‌نامه به آن تصریح می‌شود. این اجازه‌ها از سده پنجم هجری در همه کتابها و نوشته‌ها فراوان شد. گهگاه استادی نام یکایک زنان و مردانی را که کتاب را شنیده‌اند می‌آورد، و گاه در کنار برخی از نامها مقداری از کتاب را که شنیده‌اند قید می‌کند تا بخش شنیده نشده را مشخص کرده باشد. ارزش این اجازه‌نامه در این است که کتاب را بی‌اندازه معتبر و موثق می‌کند. «مناوله» دو گونه است: همراه با اجازه و بدون اجازه. مناولة همراه با اجازه بالاترین نوع اجازه به شمار می‌آید، و چنین است که استاد اصل نسخه‌ای که خود از استادش شنیده یا نسخه‌ای دست دوم را که با نسخه اصل مقابله شده است به شاگرد بدهد و بگوید: این شنیده‌ها و روایت من است از فلان استاد، تو آن را از قول من روایت کن. یا بگوید: به تو اجازه دادم که آن را از قول من روایت کنی. و بعد آن نسخه را در اختیار شاگرد می‌گذارد یا از او می‌خواهد که از روی آن، نسخه‌ای برای خود بنویسد. این نیز مناولة همراه با اجازه است که شاگرد آنچه را از استاد شنیده و نوشته است به استاد بدهد، او با هوشیاری و آگاهی در آن بنگرد، سپس نسخه را به شاگرد برگرداند و بگوید: این، حدیث - یا روایت - من است، آن را از قول من روایت کن. یا بگوید: به تو اجازه دادم که آن را از قول من روایت کنی. برخی از اهل حدیث چنین مناولة‌ای را «عرض» می‌نامند. پیشتر گفتیم که خواندن بر استاد را نیز عرض می‌گویند. و بنابراین دو گونه عرض هست: عرض مناولة و عرض قرائت. مناولة بدون اجازه این است که استادی نسخه شنیده‌های خود از استادش را به شاگرد دهد و تنها بگوید: این شنیده‌های من است. شاگرد اجازه ندارد آنچه را در آن نسخه مکتوب هست از قول استاد نقل کند، زیرا وی هنگام دادن کتاب چنین اجازه‌ای به او نداده است. لازم، یا بهتر، است که شاگرد هنگام نقل چنین حدیثهایی تصریح کند که از طریق مناولة به دست او رسیده است؛ مثلاً بگوید فلانی، به مناولة، مرا چنین حدیث گفت... برخی از محدثان

متأخر کلمه «أُتْبَانِي» را برای مناوله اصطلاح کرده‌اند، و بیهقی می‌گفته: «أُتْبَانِي إِجَازَةً». «مکاتبه» این است که استاد، حدیثهایی را که شنیده برای شخصی غایب، یا حتی حاضر، به خط خود بنویسد یا فرمان دهد که بنویسند. این شیوه میان علما و محدثان قدیم رونق داشته و در نامه‌هایی که به یکدیگر نوشته‌اند حدیثهایی از این گونه هست؛ مانند نامه‌های مالک و لیث بن سعد، فقیه وقت مصر. محدث باید، در این گونه احادیث، تصریح کند که کسی آنها را به او نوشته، یا مثلاً بگوید فلان محدث، به طریق مکاتبه، مرا چنین حدیث کرد.... نمی‌تواند به طور مطلق و بی‌قید بگوید فلانی چنین حدیث کرد یا خبر داد. البته لیث بن سعد و گروهی از محدثان این کار را روا دانسته‌اند. «إعلام» این است که استادی به شاگرد فقط بگوید فلان کتاب مشخص شنیده‌ای من است. اهل حدیث در درستی روایت از چنین کتابی اختلاف دارند. «وصیت» یعنی استادی هنگام مرگ یا پیش از سفر به یکی از شاگردان سفارش کند که کتابی مشخص را از قول او روایت کند. پیشوایان حدیث در درستی چنین روایتی نیز همداستان نیستند. برخی آن را روا می‌دانند و برخی ممنوع. «وجاده» آن است که کسی حدیثهایی را به خط یکی از حافظان حدیث پیدا کند. وی می‌تواند آن را روایت کند ولی با دقت و احتیاط؛ مثلاً نخست بگوید این حدیثها را یافته‌ام، یا به خط فلانی خوانده‌ام، یا بگوید در کتاب فلان کس به خط خود او دیده‌ام، آنگاه سلسله سند و سپس متن حدیث را بیاورد.

برای توضیح، حدیثی را که تاج سُبکی در بخش دوم کتابش، طبقات الشافعیة، روایت کرده می‌آوریم. گوید: «خبر داد ما را ابو العباس احمد بن مظفر نابلسی، به قرائت من بر او؛ خبر داد ما را اقضى القضاة جمال الدین ابو عبدالله محمد بن نجم الدین محمد بن سالم بن یوسف بن صاعد بن سلم نابلسی، به قرائت بر او که من می‌شنیدم؛ خبر داد ما را شیخ تقی الدین ابو علی حسن بن احمد بن یوسف اوقی، به سماع؛ خبر داد ما را حافظ ابو طاهر احمد بن محمد سَلَفی، به سماع بر او. ح. و نوشته‌اند به من احمد بن علی جزری و فاطمة بنت ابراهیم و جز این دو، از محمد بن عبدالهادی، از سَلَفی، خبر داد مرا شیخ ابوبکر احمد بن علی بن حسین، به آنچه از شنیده‌هایش در مدینة السلام بر او خواندم در ذوالقعدة سال چهارصد و هفتاد و پنج؛ خبر داد ما را پدرم ابو الحسن علی بن حسین طَرِیثی صوفی، حدیث گفت ما را ابوسعید احمد بن محمد بن عبدالله مالینی، به عین همین کلمات؛ خبر داد ما را ابو الحسن علی بن احمد شمشاطی، حدیث گفت ما را احمد

بن قاسم بن نصر، خبر داد ما را حارث بن اسد محاسبی عَنَزی، خبر داد ما را یزید بن هارون از شعبه از قاسم بن ابی بَرّه از عطاء کیخارانی، یا خراسانی، از امّ درداء از ابودرداء، گفت: گفت پیامبر خدا صلی الله علیه و سلم: «سنگین ترین چیزی که روز قیامت در ترازوی بندگان نهاده می شود خوشخویی است.»

پیداست که برای اختصار، سند را بدون افزودن کلمه «گفت» میان نام راویان آورده است. حدیث دو طریق دارد که هر دو به سلفی، حافظ نامدار سده ششم که بیشتر عمرش را در اسکندریه گذرانده، منتهی می شود. تاج سبکی دو طریق را با حرف «ح» جدا کرده است. برخی گفته اند این حرف نشانه کلمه «صح» [کوتاه شده «صحیح»] است و برخی می گویند نشان اختصاری کلمه «تحویل» است یعنی انتقال از سندی به سند دیگر در یک حدیث. تاج در سند اول می گوید حدیث را با سندش بر حافظ حدیث، ابوالعباس نابلسی، خوانده است، و می گوید او نیز خود، آن را شنیده وقتی که بر قاضی جمال الدین نابلسی خوانده می شده، و جمال الدین آن را از تقی الدین اوقی و او از سلفی شنیده است. به این ترتیب دو شکل نخست نقل حدیث در سلسله سند این حدیث جمع شده است: یکی «قرائت» بر استاد – چه به طور مستقیم و چه با شنیدن آن از زبان یکی از شاگردانش که حدیث را نزد استاد خوانده – و دیگری «سماع» از شخص استاد. سند دوم به شیوه ای دیگر آغاز می شود و آن «مکاتبه» است. سلفی یاد می کند که حدیث را از استادش ابوبکر احمد بن علی بن حسین گرفته است و می گوید آن را از نسخه اصلی شنیده هایش در مدینه السلام، یا بغداد، بر او خوانده است. تاریخ قرائتش را نیز یاد می کند. همه اینها دقت در نقل و اعتبار بخشیدن به حدیث است. طُرِیشی می گوید حدیث را، درست با همین کلمات، از مالینی گرفته است، یعنی مالینی آن را نقل به معنا نکرده بلکه با همان حرفها و کلمه ها روایت کرده است. اینها همه، انواع مختلف دقت در روایت است. این باریک بینی جزئیات را هم فرا می گیرد، و نسبت به یکایک حدیثها نیز مانند کتب عمده و منابع اصلی دقت می شود. محدثان سفارش کرده اند که کتابها با اصلش مقابله شود، و بهتر دانسته اند که هنگام مقابله، نسخه اصلی در دست استاد باشد و متن دوم در دست شاگرد. و همه این کارها برای احتیاط کامل و اطمینان بیشتر به حدیث است.

شیوه‌های استواری را که محدثان برای اثبات دقت و درستی حدیثهای پیامبر و کتب حدیث وضع کردند شعرشناسان و راویان شعر نیز از قدیم به شکلی گسترده به کار گرفتند، تا شعرهای ساختگی و مشکوک را از دامن ادبیات بزدایند. این کار را با جداسازی راویان متهم و مطمئن آغاز کردند و جاعلانی چون حمّاد الزّاویه و خلف الاحمر را بصراحت نام بردند. این دو تن شعر شاعری را به دیگری نسبت می‌دادند و بر آن می‌افزودند. می‌گویند خلف همان است که لامیّه شنفری را جعل کرده و به او نسبت داده است، جعل لامیّه تَأَبَّطَ شَرّاً در سوگ دایی‌اش نیز کار اوست. ولی من این خبر را نادرست و آن دو شعر را موثق می‌دانم زیرا در بیان کردن روحیات عرب جاهلی تواناست. اما بی‌گمان، خلف جاعلی بزرگ بوده و شاید آن اندازه که برای شاعران قبیله عبدالقیس شعر جعل کرده برای شاعران هیچ قبیله‌ای نکرده است. خلف مصیبتی بود برای بصره چنان که حمّاد برای کوفه. درباره حمّاد هموطن ثقه‌اش، مفضل ضَبّی، می‌گوید: «به دست حمّاد راویه چنان فساد بر شعر حاکم شد که تا ابد اصلاح‌پذیر نیست.» پرسیدند: چگونه؟ آیا در اصل روایت شعر به خطا می‌رود یا در خواندن اشتباه می‌کند؟ گفت: «کاش این گونه بود! اگر چنین بود اهل دانش خطاها را به صواب می‌آوردند. خیر، او مردی است عالم به لغات عرب و آشنا با شاعران و مکتبها و مضامین شعری هر یک، و همواره چنان می‌سراید که به سبک یکی از شاعران مانند باشد، سپس آن را به اشعار آن شاعر می‌افزاید، و این شعرها از طریق او به همه جا می‌رسد. چنین است که شعر شاعران کهن در هم می‌شود و شعرهای درست جز برای

منتقدان دانشمند قابل تشخیص نیست. و کو منتقد دانشمند؟! جز حماد و خلف شعرازان بسیار دیگری نیز بودند که روایتهای آنان را دانشمندانی مورد اعتماد، چون مفصل ضبی کوفی و اصمعی بصری و دیگر راویان ثقه‌ای که هیچ گمان جعل و ناروا در روایتهایشان نمی‌رود، مردود شمرده‌اند. اینان بویژه راویان بصری که دقت و کنجکاوی بیشتری داشته‌اند، همواره در کار پاکسازی شعر کهن از آلودگیهای جعل بوده‌اند.

بصریان همیشه اشعار پیشینیان را می‌آزمودند و اسنادش را به محک می‌زدند. تا زمانی که ابن سلام (فت ۲۳۱) به صحنه آمد و کتاب ارزشمند طبقات الشعراء الجاهلیین و الإسمائیین را نگاشت. این کتاب، فشرده‌ای است از متون شعری کهن که دانشمندان بصره آنها را موثق شمرده بودند. در مقدمه تصریح می‌کند که شعرشناسان می‌توانند با استعداد تجربی خود بد و خوب، و سره و ناسره را از هم جدا کنند. و این باعث شده است که در شعرهایشان نیز گراف بگویند. می‌نویسد: «چون اعراب به نقل شعر و یادآوری خاطرات ایام جنگ و مفاخر قومی خود روی آورند برخی از عشایر از شعر شاعران خود و ذکر وقایعی که در آن آمده بود استفاده کردند، و قبایلی که حوادث و اشعار اندکی داشتند بر آن شدند که خود را به خیل دارندگان شعر و حادثه پیوند دهند، از این رو شعرهایی از زبان شاعران خود جعل کردند، و راویان از آن پس این شعرها را به دیگر اشعار افزودند. افزوده شدن این گونه شعرها و نیز آنچه جاعلان پس از دوره کلاسیک ساخته‌اند مشکلی برای اهل دانش پیش نمی‌آورد؛ اما آنجا که فرزند شاعر یا یکی از همان بادیه‌نشینان همعصر شاعر شعری را جعل کرده باشد قضیه اندکی پیچیده می‌شود.» گفته است «اندکی پیچیده می‌شود» چون شعرشناسان همیشه باهوش و ذائقه سرشار خود در هر چه می‌شنیدند دقیق می‌شدند و اگر گمان جعلی در آن می‌رفت آن شعر را کنار می‌گذاشتند. ابن سلام شعر متمم بن نویره، شاعر نامدار مخصرم، را نمونه می‌آورد. یکی از دانشمندان بصره از داوود، پسر متمم، می‌خواهد شعرهای او را بازگوید. اما خیلی زود درمی‌یابد که وی شعرهایی را که خود می‌سازد به پدر منسوب می‌کند. معنای سخن ابن سلام این است که علمای شعر درباره‌ی راویان و نیز خود اشعار درنگ می‌کرده‌اند تا به راستگویی راوی و درستی انتساب شعر مطمئن شوند. می‌گوید خبرگی و آزمودگی‌شان راهنمای شناخت جعلیات پس از دوره کلاسیک بوده، و هرگاه شعری را مشکوک می‌یافتند تردید خود را آشکار می‌کردند. کتابهای لغت، ادبیات، و

شرح اشعار حاوی مقداری زیادی از این دست شعرهای مورد تردید است. ابن سلام دربارهٔ راویان سیره و تاریخ نیز درنگ می‌کند؛ برخی از آنان خود استعداد شعر سرودن نداشته و جعل شعر نمی‌کرده‌اند، اما چون در تشخیص سره از ناسره بینش و باریک‌اندیشی کافی نداشته‌اند هر شعر مظنون و نامطمئن را نقل کرده‌اند. از این گروه ابن اسحاق را نمونه می‌آورد که شعرهای بی‌مایه و جعلی اقوام گذشته را در سیره خود روایت کرده است. می‌گوید: «از آنان که شعر را زشت و تباه ساخته و هر ناسره‌ای را نقل کرده‌اند محمد بن اسحاق بن یسار، مولای آل مخزومه بن مطلب بن عبد مناف، است. وی از سیره شناسان است و مردم شعرها را از او پذیرفته‌اند. و او خود چنین عذر می‌آورد که من شعرشناس نیستم، شعرها به من رسیده و من نقل کرده‌ام. اما این نمی‌تواند بهانهٔ موجهی باشد. در سیره خود از مردانی شعر نقل کرده که هرگز شعری نگفته‌اند، و افزون بر مردان از زنان نیز شعرهایی آورده است، و تا قوم عاد و ثمود نیز پیش رفته و شعرهای فراوانی را از آنان نوشته که شعر نیست بلکه نثر قافیه‌دار است. آیا از خود نپرسیده که این شعرها را چه کسی گفته و چه کسی از هزاران سال پیش حفظش کرده است؟ در حالی که خداوند فرموده: «فَقُطِعَ دَائِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا»^۱ (= ریشهٔ ستمکاران برکنده شد) یعنی باقیمانده‌ای ندارند؛ و نیز می‌فرماید: «وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَىٰ وَثَمُودَ فَمَا أَبْقَىٰ»^۲ (= و اوست که عاد، قوم پیشین، را هلاک کرد و از ثمود هیچ باقی نگذاشت)؛ و دربارهٔ قوم عاد گفته است: «فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّن بَاقِيَةٍ»^۳ (= آیا چیزی می‌بینی که از آنها برجای مانده باشد؟) و «قُرُونًا بَيْنَ ذَلِكَ كَثِيرًا...»^۴ (= و نسلهای بسیاری را که میان آنها — عاد و ثمود و... — بودند غرقه کردیم و آنها را برای مردم عبرتی ساختیم) و «أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِن قَبْلِكُم قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِن بَعْدِهِمْ لَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا اللَّهُ»^۵ (= آیا خبر کسانی که پیش از شما بوده‌اند چون قوم نوح و عاد و ثمود و نیز کسانی که بعد از آنها بوده‌اند، به شما نرسیده است؟ جز خدا کسی از آنان آگاه نیست). ابن هشام در سیره رسول‌الله ابن اسحاق را متهم کرده، بسیاری از آنچه را او روایت کرده مشکوک شمرده و انتساب بسیاری از آنها را، با مراجعه به دانشمندان ثقه، درست دانسته است.

(۳) سوره حاقه، آیه ۸

(۲) سوره فجر، آیه ۵۰ و ۵۱

(۱) سوره انعام، آیه ۴۵

(۵) سوره ابراهیم، آیه ۹

(۴) سوره فرقان، آیه ۳۸

پیداست که راویان موثق شعر، از قبیل ابن سَلَام، درباره شعرهایی که قبیله‌ها به شاعران خود می‌بسته‌اند تحقیق کرده و آنچه را قطعاً ناسره تشخیص داده‌اند و انهاده‌اند. افزوده‌های راویان جاعل را نیز، که خوب شعر می‌ساختند و ساخته‌های خود را به قدما منسوب می‌کردند، کنار می‌نهادند. شعرهای سست و نادرستی را که راویان سیره و تاریخ نقل کرده و همه یا بسیاری از آن را بی‌محابا به اقوام گذشته نسبت داده بودند کنار گذاشتند. ابن سَلَام پس از این کار به شاعران برجسته جاهلیت و اسلام می‌پردازد و توجه ویژه خود را به شاعران جاهلی معطوف می‌دارد و اشعاری را از ایشان به قلم می‌آورد که انتسابش درست و از دیدگاه مکتب بصری موثق باشد. بارها درنگ می‌کند و به ابیات یا قصیده‌هایی اشاره می‌کند که راویان، به ناروا، به برخی از شاعران نسبت داده‌اند؛ همچون قصیده‌ای که از زبان ابوطالب در مدح پیامبر علیه‌السلام جعل کرده‌اند. درباره شعرهای منسوب به ابوسفیان، که از شاعران قریش بوده و آنان با حَسَن بن ثابت و شعرای مدینه مجادله داشته‌اند، بسیار تردید کرده است. درباره حَسَن می‌گوید: «قریش به او ناروا بستند، زبان به سرزنش او گشودند، و شعرهای بسیاری به او نسبت دادند چندان که با هیچ کس نکردند.» و می‌بینیم که تصریح می‌کند که از طریق راویان موثق تنها ده قصیده صحیح از طَرَفَة [بن عبد] روایت شده است. درباره عَیید بن ابرص گوید فقط قصیده «أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ» (= کسی که از خانواده‌اش جدا شود تنها و بی‌کس است) از او شناخته شده، و بقیه دیوانش از دید ابن سَلَام مشکوک است. آنچه گذشت گواهی بود معتبر برای نشان دادن میزان بهره‌گیری راویان شعر قدیم، یعنی اخباریان لُغَوی، از مقیاسهایی که محدثان وضع کرده بودند. آنان این معیارها را در شعر به کار بردند تا ناخالصیهای بی‌ارزش را از ساحت شعر دور کنند.

همچنان که محدثان در روایت کردن حدیثهای پیامبر محکم‌کاری کرده و اساس را بر دیدن و شنیدن رویاروی نهاده‌اند، دانشمندان شعر و زبان نیز سختگیری کرده روایت‌های شعر را از برگ کاغذ و آثار مکتوب نمی‌پذیرند بلکه ناگزیر باید پایه روایت بر استناد به دانشمندی باشد که در امر روایت و دانش زبان مورد اعتماد باشد. به این ترتیب اهل شعر توجهی شایان به مستند کردن شعرها نشان دادند چنان که محدثان به مستند کردن حدیث. به ابوالفرج در اغانی می‌رسیم و در آن هر گزارش و شعر را همراه با سلسله سندها، یعنی راویانی که نسل در نسل آن را منتقل کرده‌اند، می‌یابیم. وی همواره سلسله

اسناد را با کلمه «حَدَّثَنَا» یا «أَخْبَرَنَا» آغاز می‌کند و بعد نام کسانی را می‌آورد که شعر یا گزارش را نقل کرده‌اند. اگر شعر یا خبری دو روایت داشته باشد، همانند محدثان، هر دو را می‌آورد. از نظر اینان اگر حدیثی از دو یا چند طریق به صورتی یکسان روایت شده باشد خود، عامل ترجیح درستی آن حدیث است بویژه اگر طولانی باشد، زیرا هنگامی که راویان مختلفند و همگی در نقل وقایعی که در حدیث آمده و در جزئیات و تفصیلات مربوط همداستانند احتمال ساختگی بودنش کاهش می‌یابد. ابوالفرج گاهی دیگر نیز برداشته و همهٔ مسائل و مراحل که محدثان برای روایتهای دینی وضع کرده‌اند برای روایتهای ادبی قائل شده است. آنان رجال سند را جرح و تعدیل می‌کنند، و او درست همان کار را دربارهٔ راویان شعر و خبر انجام می‌دهد. و دربارهٔ بسیاری از آنان، بویژه ابن خرداذبه، شک می‌کند؛ زیرا ابن خرداذبه تنها اندکی از آنچه را روایت می‌کند و در کتابهایش می‌آورد خود تحقیق کرده است. از این رو ابوالفرج هر جا روایت او با دیگران تعارض دارد روایت او را کنار می‌گذارد. روایت ابن کلبی را نیز رد می‌کند چون گزارشهای جعلی فراوانی نقل کرده که ساختگی بودنش آشکار است. در روایتهای خَلْفَ الأحمر و حماد الزاویه نیز بسیار تردید کرده است. در چند جا می‌گوید: «این از روایتهای منفرد است»، یا «این خبر را جعلی می‌پندارم»، یا «این گزارش ناخالصی دارد»، و یا «این خبر ساختگی است». در عین حال راویان و روایاتی را موثق می‌شمارد و می‌نویسد: «این را راویان ثقه نقل کرده‌اند»، یا «همانا این خبر به اثبات رسیده»، یا «از چند راه به حدّ تواتر نقل شده است». بایبگیری کتابش می‌بینیم دربارهٔ روایتهای اشعار و اخبار پژوهشی گسترده انجام داده تا راست و دروغ و درست و نادرست را روشن کند. از مواردی که نشان دهندهٔ گستردگی دامنه تحقیق و ژرف بینی اوست این سخن است که پس از شعری منسوب به داوود بن سلم، که از قول بعضی از اهل روایت نقل کرده، می‌گوید: «این شعر را در روایت علی بن یحیی از اسحاق، منسوب به مرقش، دیدیم و برای یافتن آن، اشعار همهٔ مرقشی‌ها را جستیم اما نیافتیم. گمان می‌کردیم از روایات شاذّ است، تا آنکه در شعر داوود بن سلم به آن دست یافتیم.» از این توضیح دامنهٔ جست و جوی او پیداست و معلوم می‌شود برای روایت کردن همهٔ اشعاری که از شاعران آورده به دیوانهایشان مراجعه کرده است و اگر آن را در دیوان آن شاعر نمی‌یافته و نام شاعر، به تصادف، میان چند تن مشترک بوده به دیوانهای همهٔ آنان رجوع می‌کرده.

درست همین کار را درباره شعرى انجام داده که منسوب به اعشى یافته و در آن تردید داشته است. به روایتهای گوناگون دیوان اعشى مراجعه می‌کند و آن شعر را در هیچ یک نمی‌بیند، سپس به اشعار همه کسانی که «اعشى» نام داشته‌اند نگاه کرده و باز هم نیافته است. و همچنان به پژوهش ادامه می‌دهد تا به این نتیجه می‌رسد که این شعر را به خطا به او نسبت داده‌اند و شعر از آن ابن مولی، یکی از شاعران عباسی، است. درباره گزارشهای تاریخی نیز به همین شیوه کنجکاوی می‌کرده و اخبار را با واقعیتهای تاریخی محک می‌زده تا حقیقت بر او روشن شود. به عنوان نمونه، خبری نقل می‌کند از دحمان در همراهی هارون الرشید. بعد به صحت خبر شک می‌کند. به تاریخ رجوع می‌کند با این پرسش که آیا دحمان با هارون همعصر بوده یا نه؟ و حقیقت برایش آشکار می‌شود. می‌نویسد: «ابن مرزبان خبر را به این صورت به ما گفته، ولی من آن را نادرست می‌پندارم زیرا دحمان خلافت رشید را درک نکرده است.» جزئیات هر خبر را بررسی می‌کند و اگر گزارش شامل شعرى هم باشد که مسلم باشد در روزگاری پس از وقوع آن حادثه سروده شده همه شعر و خبر را کنار می‌گذارد؛ چنان که درباره حادثه‌ای از ولید بن یزید کرده است. راوی آن خبر می‌گوید ولید درباره آن واقعه چنین سروده:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَا تَغَمَّأَ وَفَارَ بِاللَّدَا الْجَسُورَ

هر که از مردم بهراسد از اندوه بمیرد، و تنها گستاخ است که به خوشی دست یابد.

ابوالفرج دریافته که این بیت از آن سلم خاسر است که نزدیک به شصت سال پس از ولید بن یزید وفات یافته. از این رو خبر را مردود شمرده و گفته است از آنجا که سلم زمان ولید را دریافته اصل خبر ساختگی است. از اینها همه آشکار است که ابوالفرج تنها به اثبات اخبار و اشعار از راه سندها و راویان بس نکرده بلکه دامنه سنجش اعتبار را تا خود متن خبر نیز می‌برد تا بررسی بیرونی سندها را با بررسی درونی متن شعر و خبر همراه سازد و آنچه را از آن میان با وقایع و حوادث درست سازگار است از آنچه ساخته و پرداخته جاعلان است و با واقعیتهای ناسازگار جدا کند. شعرهای بسیاری را ناسره می‌داند به این دلیل که به سبک هیچ شاعر شناخته شده‌ای نیست. می‌بینیم درباره قصیده‌ای منسوب به امرؤ القیس می‌گوید این شعر به سخن امرؤ القیس مانند نیست و آشکارا ساختگی است. در شعرى منسوب به احوص، شاعر مدینه عصر امویان، تردید

می‌کند زیرا که سست و بی‌مایه است و به شیوه احوص نمی‌ماند. می‌گوید جعلی بودنش روشن است و شعر، خود نشان می‌دهد که نوساز است. درباره شعری که به طَرَفه منسوب شده می‌گوید به سبک و سیاق او نیست. همه اینها نقدی درونی است که ابوالفرج در آن نه به بررسی سندها که به پژوهش در متن شعر پرداخته و در این کار بر استعداد و خبرگی فنی خود در شناخت روشها و ویژگیهای سبک شاعران تکیه کرده است.

در نسخه‌های خطی دیوانهای جاهلی و اسلامی موارد فراوانی به راویان بصره یا کوفه منسوب است. گروه نخست در سنجش و گواهی اعتبار اشعار سختگیر بوده‌اند. پیشاپیش ایشان اصمعی است که حجت است و ثقه. از او این شش دیوان روایت شده: دیوان امرؤ القیس، دیوان نابغه، دیوان زهیر، دیوان طَرَفه، دیوان عنتره، و دیوان غلقة بن عبده. روایتهای وی در میزان درستی و اعتبار سند مختلفند. معتبرترینش روایتی است که شتتیری (فتد ۴۷۶) آن را نگه داشته. این اعتبار نه تنها به دلیل انتساب روایت به اوست بلکه از این روست که اسنادی پیوسته و بلند پایه دارد. زیرا، چنان که در فهرست ابن خیر آمده، شتتیری آن را از ابوسهل بن یونس بن احمد حرانی از استادانش نقل کرده که عبارتند از ابومروان عبیدالله بن فرج و ابوالحجاج یوسف بن فضاله و ابوعمر بن ابی‌الحباب؛ و اینان همه، آن را از ابوعلی قالی از ابوبکر بن دُرید از ابو حاتم از اصمعی روایت کرده‌اند. و این سندی است عالی که همه این مجموعه و انتساب روایت را به اصمعی شایان اعتمادی نیرومند می‌سازد. این دیوان را گروهی از دانشمندان بزرگ و معتبر، نسل در نسل روایت کرده‌اند تا به شتتیری رسیده است. روایتهای دیگری از همین دیوانها هست که به یقین شامل افزوده‌های بسیار است، و این انگیزه‌ای می‌شود که پژوهشگر، از ترس اینکه افزوده‌ها از جعلیات فراوان منسوب به شاعران جاهلی باشد، به آن اطمینان نکند. از مواردی که آشکارا اهمیت گواهی اعتبار دیوان را نشان می‌دهد روایت دیوان اعشی است، که معلوم می‌دارد اگر روایت یک دیوان معتبر نباشد بررسی اثر شاعر دشوار و بی‌سامان خواهد بود. این دیوان را گایر^۶ در سال ۱۹۲۸ م با استفاده از چند نسخه خطی در لندن منتشر کرد. یکی از این نسخه‌ها به ثعلب منسوب است و در کتابخانه اسکوریاال نگهداری می‌شود. دیگر نسخه‌ها در دارالکتب و

الوثائق مصر، و در پاریس و لیدن است که مجهول النسب و از همین رو سست پایه‌اند. افزون بر آن، نسخه خطی منسوب به ثعلب نیز معتبر نیست زیرا نسبتی آشکار - چنان که در روایت شتتیری، از شاعران ششگانه جاهلی، می‌بینیم - با ثعلب ندارد. گایر چنین یافته که این نسخه، که پیوندی اساسی با ثعلب ندارد، شامل هفتاد و هفت قصیده و قطعه است، و آن را اساس کار خود در تصحیح و تحقیق دیوان اعشی قرار داده و پنج قصیده از دیگر نسخه‌ها را بر آن افزوده است. در حالی که در دارالکتب و الوثائق مصر نسخه عکسی تازه‌ای هست که اصل آن در کتابخانه متوکلیه یمن است. این نسخه برگزیده‌ای است از شعرهای اعشی و چهل و شش قصیده و قطعه را در بر دارد. اگر چه این نسخه گزیده‌هایی از شعرهای اعشی است قصیده‌هایی در آن می‌بینیم که در نسخه گایر ثبت نشده. در صفحات آن بسیاری از اشعاری را می‌بینیم که پر از کلمات و شیوه‌های قرآنی و سرشار از موعظه است. این خود دلیلی قاطع است بر اینکه این شعرها را در روزگاری پس از اعشی سروده و به او بسته‌اند، زیرا وی جاهلی و بت پرست بوده که نه به قرآن باور داشته نه به آموزه‌های قرآنی.

بی‌گمان، قدما توجه شایانی به سنجش و گواهی اعتبار دیوانهای کهن شعر داشته‌اند و همواره افزوده‌های برخی از روایات را مشخص کرده و گهگاه معتبرترین روایت را نام برده‌اند. نمونه آنان ندیم است که مفضّلات مفضّل ضبی را یاد کرده می‌گوید: «صد و بیست و هشت قصیده است که گاه، بنا به روایتها، کم و زیاد یا پس و پیش می‌شود، روایت درست آن است که ابن اعرابی از او نقل کرده.» او شاگرد و دست‌پرورده مفضّل و از چهره‌های سرشناس و مورد اطمینان در علم لغت و روایت شعر است. ندیم به این ترتیب هر که را در پی روایت معتبر مفضّلات باشد به روایت ابن اعرابی توجه می‌دهد زیرا برترین و موثق‌ترین روایت است و ابن انباری شرح معروف خود را از مفضّلات بر این روایت بنیاد کرده است.

در شماری از دیوانهای قدیمی شعر با این توضیح روبه‌رو می‌شویم که این نسخه ساخته این یا آن دانشمند بزرگ لغت‌شناس است. مقصود از این توضیح این است که وی روایت‌های گوناگون دیوان را دیده و با هم مقابله کرده و نسخه حاضر را با تکیه بر آنها، یا بر معتبرترین و درست‌ترین آنها از دید خودش، فراهم آورده است. یکی از دیوانهایی که ساخته‌های متعدد دارد دیوان ذوالرّمّه است. کهنترین نسخه این دیوان ساخته

ابوالحسین مهلبی است که در کار خود بر دو روایت تکیه کرده؛ نخستین روایت از طریق ابو ولّاد مصری از ثعلب از ابونصر احمد بن حاتم، شاگرد اصمعی، است و دومین از طریق استادش، ابراهیم نجیرمی مصری، از اسود بن ضبعان از ذوالرّمّه است. مقدّر نبود که این ساخته تا امروز باقی بماند، و چه بسا مهمترین دلیلش این باشد که شاگرد مهلبی، ابو یعقوب نجیرمی، دیوان را از نو ساخت و در آن، طریق دومی برای روایت استادش مهلبی، و طریق دومی نیز برای روایت دوم افزود. این ساخته است که تاکنون از دیوان به جا مانده، به عبارت دیگر فقط نسخه‌های نقل شده از این ساخته به زمان ما رسیده و تا امروز به جا مانده است. ابویعقوب همان یوسف بن یعقوب نجیرمی مصری (فت ۴۲۳) است که ابن خلکان در شرح احوال او گفته: «روایت بیشتر کتابهای کهن شعر و لغت عربی و شرح ایام العرب در مصر از طریق اوست. وی راوی آنها و عالم به آنها بوده است.» در نسخه‌های دیوان ذوالرّمّه، که به ساخته ابویعقوب بر می‌گردد، دو روایت برای هر روایت دو طریق یاد می‌شود که ابویعقوب به آنها تکیه کرده است. روایت نخست از ثعلب از ابونصر احمد بن حاتم، شاگرد اصمعی و راوی نوشته‌های وی، است. طریق نخست این روایت چنین است: ابوالحسن علی بن احمد مهلبی مصری (فت ۳۸۵) از ابوالعباس احمد بن محمد بن ولّاد، لغت‌شناس عرب در مصر (فت ۳۳۲)، از پدرش محمد بن ولّاد، لغت‌شناس نحوی (فت ۲۹۸)، از ثعلب از ابونصر احمد بن حاتم. و طریق دوم: جعفر بن شاذان قمی، لغت‌شناس نحوی، از ابو عمر زاهد، خدمتکار و راوی نوشته‌های ثعلب، از ثعلب از ابونصر بن حاتم. روایت دوم از ابراهیم بن منذر (فت ۲۳۶) از اسود بن ضبعان از ذوالرّمّه است. طریق نخست روایت دوم از این قرار است: ابوالحسین علی بن احمد مهلبی از ابراهیم بن عبدالله نجیرمی، لغت‌شناس نحوی ساکن مصر (فت ۳۵۵ در مصر)، از احمد بن ابراهیم غنوی از هلال رقی (فت ۲۸۰) از ابراهیم بن منذر از اسود بن ضبعان از ذوالرّمّه. طریق دومش چنین است: ابو عمران بن رباع، استاد ابو یعقوب نجیرمی، از ابراهیم بن عبدالله نجیرمی از بقیه سلسله سند که همین پیش گفته شد. ابویعقوب به بررسی و مقایسه همه این طرق پرداخت و برای نقل نزد قدما برجسته‌ترینش را برگزید و آن را برای استادان ثقه و مطمئن خواند. دیوان و شرح آن را حرف به حرف از هر دو طریق برای ابوالحسین مهلبی قرائت کرد و از طریقی که به «ثعلب از ابونصر احمد بن حاتم» می‌رسد بر جعفر بن شاذان خواند، و از طریقی که به

«ابراهیم بن منذر از اسود بن ضَبَعان از ذوالرَّمَّة» می‌رسد بر ابو عمران بن رباح قرائت کرد. آنگاه به تدوین دیوان پرداخت به همین صورتی که راویان از آن نقل کرده‌اند. و چنان شد که دیوان ذوالرَّمَّة و شرح آن ساخته دست ابویعقوب به حساب می‌آید. قدام این کار علمی دقیق درباره دیوانهای کهن را «صنعت» (= ساختن) نامیده‌اند؛ مثلاً می‌گویند «هذا الديوان من صنعة ثعلب» یا «... من صنعة الشَّكْرِی» (= این دیوان ساخته ثعلب است. یا: ... ساخته سگری است)، مقصودشان این است که ثعلب یا سگری به روایت‌های گوناگون دیوان مراجعه و آنها را با هم مقابله کرده و نسخه‌ای به دست داده است بغایت معتبر و کاملاً درست.

در بسیاری از موارد سند راویان را در صفحه اول دیوان می‌نویسند، و همواره نسخه دارای سلسله سند بر دیگر نسخه‌ها مقدم است حتی در مورد روایت واحد. دیوان جریر به شرح محمد بن حبیب را نمونه می‌آوریم. نسخه‌های خطی گوناگونی از آن در کتابخانه‌های غربی و عربی هست و همه آنها، بجز یکی، بدون سلسله اسناد است، که این خود، اعتماد به آنها را سست می‌کند. ولی نسخه‌ای معتبر در کتابخانه لنینگراد هست که در برگ اولش می‌خوانیم که این نسخه از دو طریق روایت شده: یکی طریق سیرافی، دانشمند نامدار نحوی، از ابن صفّار از سگری از ابن حبیب؛ و دیگری طریق ابوالحسن محمد بن عباس بن فرات از پدرش ابوالخطاب عباس بن احمد از ابوسعید حسن بن حسین سگری از ابن حبیب. پس از ذکر این دو طریق از راویان، نوشته شده که این نسخه شنیده احمد بن محمد بن عمر خلّال ابوالغنائم، یکی از عالمان لغت، است، و ابن حبیب دیوان را از ابن اعرابی و عماره، نواده جریر، روایت کرده است. همه اینها اعتباری نیرومند برای این روایت است، و بی‌گمان شنیدن ابوالغنائم اعتباری دو چندان بر آن دو سلسله سند می‌افزاید. نقل مستقیم از نسخه‌های خطی تحریف‌های بسیار پیش می‌آورد.

نمونه دوم از عصر عباسیان است: دیوان ابونواس. خاورشناسان روایت حمزة اصفهانی را منتشر کرده‌اند، در حالی که این روایت به فراوانی جعلیات نزد قدام مشهور است. دیوان ابونواس به شکل‌های مختلف در کشورهای عربی منتشر شده ولی هیچ کدام بر پایه روایتی موثق از یک دانشمند لغوی نامدار نیست. و چون بدانیم که ابونواس شاعری است مردمی و همه هزلیات و بذله‌گوئیهای متداول عصر عباسی را در شعر خود به نمایش می‌گذارد، بخوبی متوجه خواهیم شد که انتشار دیوان او بر پایه روایتها یا

نسخه‌های نامعتبر چقدر زیانبار است. سخن ابن معتز در طبقات این نکته را روشن کرده است. می‌گوید: «عوام نادان عادت کرده‌اند هر شعر هزلی را به ابونواس نسبت دهند. درباره مجنون عامری نیز چنین می‌کنند و هر شعری که یادی از لیلی در آن باشد از مجنون می‌دانند.» قضیه به عوام پایان نمی‌گیرد بلکه به راویان نیز کشیده شده، و نه تنها شعر هزل و شراب بلکه در هر زمینه‌ای اشعاری فراوان از دیگر شاعران هم‌عصرش به وی منسوب شده است. کافی است بگوییم شعرهایی را از نظام متکلم درباره عشق و ستایش معشوق به او نسبت داده‌اند همچنان که بسیاری از شعرهای زاهدانه ابوالعاهیه را. از این رو وجود روایتی معتبر از دیوان این شاعر سخت ضروری است. در دارالکتب مصر نسخه‌ای خطی به روایت صولی، از راویان ثقه، هست و با اینکه صفحاتش نسبت به دیگر چاپهای منتشر شده اندک است می‌بینیم به برخی از جعلیات منسوب به شاعر تصریح کرده است، و کاش پژوهشگری به آن پردازد و برای چاپ نسخه‌ای استوار و عالمانه آن را اساس بگیرد.

شعر شناسان و علمای لغت همچنان که، با استفاده از کوششهای محدثان در نقد راویان و متنهای حدیث، همه توان خود را در سنجش و گواهی اعتبار شعر کهن به کار بردند درباره آثار ادبی و لغوی قدیم نیز چنین کردند؛ چون پیش می‌آمده که دانشمندی بحثی را به شاگردانش تقریر می‌کرده و خود چیزی نمی‌نوشته بلکه یکی از شاگردان گفته‌های او را تدوین می‌کرده و نوشته را به استاد نسبت می‌داده است، و گاه استاد طرح اصلی کتاب را مشخص می‌کرده و اجازه تدوین کتاب را به یکی از یاران و شاگردانش می‌داده. اینجاست که کار دشوار می‌شود و محققان نمی‌توانند دریافت که کتاب نوشته استاد است یا شاگرد. از نمونه‌های روشن‌کننده این نکته کتاب‌العین، لغتنامه منسوب به خلیل بن احمد، است. وی کسی است که علم نحو را بنیاد کرد، علم عروض و اوزان شعری را پی‌نهاد، اصطلاحات عروض را وضع کرد، و ترکیبهای شگفت‌انگیزی از افاعیل به دست آورد. این ترکیبها ضمن در برداشتن وزنهای معمول شعر عربی، و به قیاس آن، وزنهای تازه‌ای را در خود دارد که اعراب به کار نبرده بودند. این کار نشان می‌دهد که خلیل ریاضیات را بخوبی می‌دانسته و دریافتش از نظریه تبادله‌ها و توافقه‌های ریاضی بی‌مانند است. کتاب‌العین دقیقاً به همین روش نوشته شده. این لغتنامه براساس واجگاهها (مخرجهای حروف) تنظیم یافته و به نام نخستین حرف کتاب، ع، نامیده شده است.^۱

۱) در این کتاب، لغات زبان عربی برحسب ترتیب حروف هجا در نظر علمای نحو و زبانشناسی سانسکریت مرتب شده‌است، و در این شیوه، از حروف حلق، که «ع» نخستین آنهاست، آغاز می‌شود تا ←

واژه‌های زبان بدقت شمارش و دسته‌بندی شده است و، به ترتیب، همه ساختارهای دو حرفی، سه حرفی، پنج حرفی، و بیشتر را در بر دارد به گونه‌ای که همه واژه‌هایی را که عرب به زبان آورده و واژه‌های دیگری را که از آن استفاده نکرده و در سخن نیاورده است فرامی‌گیرد. از آنجا که در این شیوه تنظیم و شمارش واژه‌ها، همچون علم عروض، از نظریه تبادلها و توافقه‌ها استفاده شده، برخی از قدما گمان کرده‌اند این لغتنامه نوشته خلیل است. برخی دیگر بر این رفته‌اند که کتاب ساخته شاگردش، لیث بن رافع بن نصر بن سیار است، و خلیل راه را به او نموده و او خود به آن شیوه رفته است. دیگرانی گفته‌اند که کتاب ساخته شمار زیادی از دانشمندان است ولی به‌طور شفاهی از آنان گرفته نشده بلکه صحافان و وِزّاقان بر آن دست یافته و آن را نقل کرده‌اند و از این رو آشفتگی و نابسامانی بسیار به آن راه یافته است.

دانشمندان مختلفی در این باره مخالفت کرده‌اند و پیشاپیش همه زبیدی، زبان‌شناس اندلسی، است که خلاصه‌ای از لغتنامه را نیز گرد آورده است. اینان به بررسی سلسله سندها، متن اثر، زمان انتشار، و مکانی که کتاب از آنجا به همه جهان رفته پرداخته‌اند تا از درستی یا نادرستی انتساب آن به خلیل مطمئن شوند. دانستند جایی که کتاب از آن به دیگر جاها راه یافته خراسان است نه محل زندگی و سکونت خلیل، بصره. و دریافتند که زمان پدید آمدن کتاب پس از روزگار خلیل، یعنی حوالی نیمه سده سوم هجری و حدود هشتاد سال پس از مرگ او، بوده است. به سلسله سند راویانی که در لابه‌لای صفحات کتاب پراکنده است مراجعه کردند و سخت شگفت زده شدند که دیدند نویسنده کتاب از قول اصبعی و ابن اعرابی روایت می‌کند، و این دو از نسل پس از خلیلند. آیا عاقلانه است که پیشین از پسین روایت کند؟ حتی دیدند مؤلف از مسعری از ابو عبید قاسم بن سلام روایت کرده در حالی که خلیل در سال صد و هفتاد فوت شده و ابو عبید در سال صد و پنجاه و چهار زاده شده است و در سال دویست و چهار وفات یافته، و خردپسند نیست که خلیل از او روایت کرده باشد، چه رسد از شاگردش مسعری! دقت این دانشمندان تا آنجا کشید که نوشته‌های دو نسل از زبان‌شناسان پس از خلیل را



برسده حروف لبی که آخرین آنها «ی» است. نسخه‌هایی از این کتاب، یا مشهور بدین نام، در کتابخانه‌های بعضی کشورهای عربی و ایران وجود دارد که هنوز به چاپ نرسیده است. (دایرة المعارف فارسی)

کاویدند: نسل اصمعی، ابو عبید، و ابن اعرابی، و نسل ابو حاتم، ابن سکیت، و ریاشی. و دیدند که چیزی درباره لغت از خلیل نقل نکرده‌اند در حالی که اگر برستی کتاب العین در دست و دید آنان بود کتابها و بحثهای خود را با نقل از آن می‌آراستند.

این محققان به درنگ در سلسله سند بس نکرده ماده و متن لغتنامه را بررسی کردند و به آشفتگی نسخه متداول در جهان عرب نیز توجه کردند و دریافتند که تباهی و نقص بسیاری که در متن آن هست باعث شده زبان‌شناسان معتبر توجهی به آن نکنند و بر خود روان‌دانند که حرفی را از آن روایت کنند. زبیدی در خلاصه‌ای که از لغتنامه فراهم کرد به کندوکاوی دقیق در زمینه‌های زبان‌شناختی آن پرداخت و یقین کرد که همین موارد خود گواه صادقی است بر اینکه لغتنامه ساخته و پرداخته خلیل نیست؛ چون دید همه مضامین نحوی آن نه بر مذهب بصریان و استادشان خلیل، که به مکتب کوفیان است و این، انتساب کتاب را به هر بصری نفی می‌کند چه رسد به خلیل که پایه‌گذار نحو بصری و مبتکر اصطلاحها و قانونهای آن است. در ساختارهای صرفی پراکنده در جای‌جای کتاب نیز قصه از همین قرار بود و در مواردی بسیار، از مذهب کوفیان مایه می‌گرفت. همچنین نابسامانی‌هایی گسترده در ساختارها یافت که نمی‌توانست کار دانشمند نحوی زبر دستی باشد، بلکه از کسی می‌توانست باشد که از نحو اندکی می‌دانسته. وی با این نقد درونی متن لغتنامه، انتسابش را به خلیل مردود دانست. به گفته او خلیل یگانه روزگار بوده که مانندش دیده نشده، و قهرمانی است بی‌هماورد که تخم دانش دستور زبان را پراکند، ریشه‌هایش را گستراند، و مفاهیمش را پالود تا به دورترین اهداف آن دست یافت و به نهایتش رسید. زبیدی ایراد خود را تنها متوجه الفاظ و محتوای کتاب می‌کند ولی طرح‌ریزی آن را از آن خلیل باقی می‌گذارد. دیگرانی هم که بر لغتنامه ایراد گرفته‌اند چنین کرده‌اند، و هیچ یک دلیل آن را بصراحت نگفته‌اند. دلیلش همان است که ما پیشتر گفتیم: روش تدوین کتاب برابر با شیوه خلیل در تحقیق وزنه‌های شعر عربی است. هر دو روش مستلزم شناختی دقیق است از نظریه تبادله‌ها و توافقه‌های ریاضی در گردآوری همه وزنه‌های مستعمل و غیر مستعمل و نیز در گردآوری همه واژه‌های به کار رفته و به کار نرفته. پس پذیرفتنی است که طراح هر دو شیوه یک تن باشد.

این کار گذشتگان هشیارمان می‌سازد که در درستی انتساب هر کتاب به نویسنده‌اش تحقیق کنیم. این انتساب، گاه نارواست و کتاب از آن دانشمندی نیست که

نامش بر آن است. ماجرای یکی از پژوهشگران معاصر اهمیت قضیه را نشان می‌دهد. وی در کتابخانه ملی پاریس نسخه‌ای خطی می‌یابد مربوط به نحو و منسوب به علی بن عیسی رمانی (فت ۳۸۶ هـ) با عنوان توجیه اعراب ابیات مُلَغَزَة الإعراب. گمان می‌کند به طرفه‌ای گرانبها از رمانی دست یافته، بی‌درنگ دست به کار تصحیح آن می‌شود و کتاب را با مقدمه‌ای از رمانی چاپ و منتشر می‌کند. هنوز کار چاپ و انتشار آن به پایان نرسیده در می‌یابد که هم عنوان و هم نام نویسنده نادرست است. گواهی نسخه‌ای معتبر از همان کتاب در دارالکتب مصر است با عنوان شرح ابیات المشکلة الإعراب از نویسنده‌ای به نام ابونصر حسن بن اسد فارقی که حدود یک سده پس از رمانی، به سال ۴۸۷ وفات یافته است. پژوهشگر یاد شده ناگزیر باز می‌گردد و در آغاز کتاب برگه‌ای می‌گذارد حاوی نام واقعی کتاب و نویسنده، و تفاوت‌های میان نسخه پاریس و قاهره را نیز بر آن می‌افزاید.

پس بسیار ارزشمند است اگر پژوهشگری به نسخه‌ای از یک کتاب دست یابد که به خط مؤلف نوشته شده باشد؛ که خود گواه استواری است بر درستی انتساب اثر و دست تردید به دامنش نمی‌رسد. پس از آن، از نظر میزان اعتبار، نسخه‌ای است که یکی از شاگردان مؤلف از قول استاد نوشته باشد. اگر آنچه را در آن نسخه نوشته، از استاد شنیده یا بر او عرضه کرده باشد یا اجازه نوشتن از او گرفته باشد اعتبار نسخه‌اش کمتر از نسخه اصلی مؤلف نیست. نسخه مقابله شده با اصل نیز چنین است بویژه اگر کسی که آن را مقابله کرده در فضل و دانش همسنگ مؤلف باشد. حکایت نقل شده از جاحظ، تا اندازه‌ای روشن‌کننده است: گفته‌اند که جاحظ یک بار، زمانی که محمد بن عبدالملک زیات وزیر معتصم بوده، از بصره به بغداد می‌رود و می‌خواهد نسخه‌ای از الکتاب سیویه را به وزیر پیشکش کند. پیش از آنکه کتاب را به مجلس وی برد یکی از کارگزارانش وی را از قصد جاحظ آگاه می‌کند. چون جاحظ بر او وارد می‌شود وزیر می‌گوید: ... شاید گمان کرده‌ای چنین کتابی در گنجینه ما نیست؟ پاسخ می‌دهد: چنین نپنداشتم. ولی این نسخه به خط فراء، مقابله کسائی، و تصحیح عمرو بن بحر جاحظ است. ابن زیات به سپاس می‌گوید: این باارزشتین و کمیابترین نسخه موجود از الکتاب است. آنگاه جاحظ کتاب را به پیشگاه او تقدیم می‌کند، ابن زیات شادمان می‌شود و آن

هدیه ارج و قربی والا نزد او می‌یابد.

از چیزهایی که به نسخه‌ای اعتبار می‌بخشد تاریخ کتابت آن است، که نسخه‌نویس در پایان اثر می‌نویسد، و نیز تاریخ نوشته شدن نسخه اولیه‌ای که این نسخه از روی آن نوشته شده است. گاه نسخه‌نویس، آن را از روی نسخه مؤلف یا یکی از شاگردانش یا راویان موثق که سلسله سندشان به مؤلف می‌رسد نوشته است. البته باید در پذیرفتن تاریخی که بر نسخه قید شده احتیاط کرد، زیرا گاه پیش می‌آید که کسی در سده نهم هجری از نسخه اولیه‌ای که در سده پنجم نوشته شده نسخه بر می‌دارد و تاریخ کتابت نسخه اصلی را بر نسخه خود ثبت می‌کند بدون اشاره‌ای به اینکه آن را از نسخه اصلی نقل کرده. این نکته جز بر کسی که تاریخ خط عربی را بداند و با تفاوت‌های ظاهری آن در دوره‌های گوناگون آشنا باشد پوشیده خواهد ماند. می‌دانیم که هر یک از دوره‌های گذشته، خطی خاص و متمایز داشته است و کسی که بتواند صورتهای مختلف خط در زمانهای گذشته و تغییرات دوره‌ای آن را تشخیص دهد خواهد توانست تاریخ درست نسخه را تعیین کند هر چند نویسنده، خود، تاریخ فراغت از کار نوشتن آن را در پایان نسخه یاد نکرده باشد.

نام همعصران مؤلف، که در مقدمه یا در لابه‌لای نسخه‌های خطی می‌آید، پرتوی نیرومند بر اثبات درستی آن می‌افکند. گذشتگان ما بسیاری از مواقع نوشته‌هایشان را به برخی از وزیران یا چهره‌های برجسته پیشکش کرده‌اند و در آغاز کتاب بصراحت از آن یاد کرده یا به اشاره از آن گذشته‌اند. کتاب الرّدّ علی النُّحاة نوشته ابن مضاء قرطبی را نمونه می‌آوریم: این کتب از روی نسخه‌ای جدید چاپ و منتشر شده است. به محض آنکه اندکی در مقدمه پیش می‌رویم درمی‌یابیم که نویسنده برای ابو تومرت، پیشوای سلسله موحدون و از مدّعیان مهدویت، دعا می‌کند. برای جانشینانش، عبدالؤمن، پسرش، و یعقوب، نوه‌اش، نیز دعا می‌کند و می‌گوید: «از خداوند می‌خواهم که از امام معصوم و مهدی معلوم و نیز از دو جانشینش سروران ما، دو امیر مؤمنان که وارث مقام بزرگ اویند خشنود باشد. اصل دعا برای سرور ما، امیر المؤمنین، فرزند امیر المؤمنین است که مقاصد والای آنان را به نهایت کمال و اتمام رساند.» این دعا صراحت دارد که کتاب در روزگار یعقوب بن یوسف، امیر موحدون

(۵۸۰ - ۹۵۹ هـ) نوشته شده است. و چنان پیوسته برای یعقوب دعا می‌کند که معلوم می‌شود وی همچنان حکومت را در دست داشته است. چون در خواندن کتاب پیشتر می‌رویم می‌بینیم مؤلف، خود را در جای جای کتاب، یک اندلسی معرفی می‌کند که با برخی از دانشمندان برجسته آن دیار نیز همنشینی داشته. می‌گوید: «دوست فقیه ما ابوالقاسم سهیلی - که خدای بیامرزدش - به شناخت علل ثانویه در نحو توجه بی‌اندازه داشته و آنها را کشف کرده است.» می‌دانیم که سهیلی در سال ۵۸۱ هجری فوت شده، و این جمله مؤلف که «خدای بیامرزدش» نشان می‌دهد که کتاب پس از وفات وی نوشته شده است. در سنجش و گواهی اعتبار چنین کتابی نباید به همین بس کنیم. بلکه باید به زندگینامه‌هایی هم که از ابن مضاء نوشته شده مراجعه کنیم و ببینیم آیا نویسندگان شرح احوال وی نامی از این کتاب او آورده‌اند؟ و خواهیم دید که شرح حال‌نویسان او این کتاب را از آن او یاد کرده‌اند. از چیزهایی که به کتاب اعتبار می‌بخشد این است که نویسندگان بعدی از آن اقتباس یا برخی از اندیشه‌های مطرح شده در آن را یاد کرده باشند. در إرتشاف الضرب و شرح التسهیل از ابوحنّان، و نیز در جمع الهوامع علی جمع الجوامع، نوشته سیوطی، بسیاری از نظریاتی که ابن مضاء در کتابش آورده وجود دارد. به دلیل همه اینهاست که این نسخه خطی جدید کتاب الردّ علی النحاة اثر ابن مضاء معتبر و انتسابش به نویسنده درست است. معروف است که وی قاضی القضاة دولت موحدون بوده و در سال ۵۹۲ وفات یافته است.

تالیفهای فراوانی هست که در صفحه اولش یادداشت شده که وقف طلاب علم است، و معمولاً تاریخ وقف را می‌نویسند. گاه نام کسانی که، پیش از وقف، صاحب کتاب بوده‌اند و تاریخ مالکیت آنان را می‌بینیم. گاه نیز نام برخی از دانشمندانی را که کتاب را خوانده‌اند در صفحه عنوان یا در حاشیه‌ها می‌یابیم. این نه تنها در اعتماد به درستی کتاب بلکه در شناختن دانشمندانی که از آن بهره برده‌اند نیز سودمند است. اگر آنان هم آثاری درباره همان موضوع داشته باشند مراجعه به آن لازم است، زیرا ممکن است از این کتاب چیزهایی گرفته باشند. در این زمینه بهترین نمونه از میان کتابهای شعر و ادبیات، نسخه خطی المغرب، نوشته ابن سعید، است که در آن از مصر، مغرب، و اندلس در پانزده سفر یا مجلد سخن می‌گوید. بخشهای باقی مانده از این کتاب در دارالکتب و

الوثائق القومیة در قاهره نگهداری می‌شود. این بخشها را ابن سعید به خط خود نوشته و در صفحه عنوان هر یک از سفرهای باقی مانده تاریخ کتابت خود را ثبت کرده و نیز نام کسی که ابن سعید کتاب را به او هدیه کرده است، محل تألیف، و تاریخ پایان گرفتن هر سفر را یادداشت کرده و نوشته که آن را در حلب برای خزانه ابن ابوجراذه، مشهور به ابن عدیم، نگاشته است. در پایان هر سفر تاریخ اتمام آن را یاد می‌کند. و همه این تاریخها بین سالهای ۶۴۵ و ۶۴۷ هجری است.

اگر بقایای کتاب را ورق بزنیم بر جلد سفر چهارم، که از سفرهای بخش ویژه مصر است، این عبارت صفدی (فت ۷۶۴) را می‌بینیم: «خلیل بن ایبک بن عبدالله صفدی، که خدای ببخشایدش، آن را مطالعه کرد و از آن سود برد.» این نشان می‌دهد که نسخه خطی بتقریب یک سده پس از تألیف، از مالکیت ابن عدیم بیرون رفته است. با نگاهی به الوافی بالوفیات، نوشته صفدی، می‌بینیم در شرح حال ابن سعید کتابش، المغرب، را یاد می‌کند و می‌گوید: «آن را به خط خود او داشتیم.» در احوال صفدی است که متولی دیوان انشاء در حلب بوده، و شاید همان هنگام که در آنجا کارگزار بوده صاحب نسخه خطی المغرب شده است. در کتابش، الوافی، در شرح احوال اندلسیان از المغرب اقتباسهای فراوان می‌کند. از اینجا پیداست که نسخه، نسب مشخصی دارد. ابن سعید آن را در زمان و جایی نوشته که بر آن ثبت است، و صفدی صاحب آن شده و کتابش الوافی گواهی می‌دهد که به خط ابن سعید است. پس نسخه‌ای است خطی و بسیار معتبر.

در کنار یادداشت مالکیت صفدی، نام بسیاری از دانشمندان و ادیبان را می‌بینیم که نام خود را امضا و تصریح کرده‌اند که کتاب را خوانده‌اند. گاه زمان مطالعه را هم مشخص کرده‌اند. مثلاً بر پشت جلد سفر چهارم این عبارتها را می‌خوانیم: «ابراهیم بن دُقماق، که خدایش ببخشاید و بیامرزد، از آن بهره برد و صاحبش را دعا گفت. آمین»، «احمد بن علی مقریزی به سال ۸۰۳ از آن بهره برد و صاحبش را دعا گفت»، «فتح الله، سال ۸۱۰»، و «خلیل بن عمر بن محتاج اسعردی». این همه آنچه بر جلد می‌بینیم نیست، همچنین دیده می‌شود که سلطان المؤید شیخ، که میان سالهای ۸۰۸ و ۸۲۴ سلطنت مصر را داشته، مطالعه آن را تمام کرده؛ و در کنارش اشاره شده که وی این نسخه را به کتابخانه مسجدش وقف کرده است. معنای این یادداشتها این است که نسخه خطی از

سده هشتم هجری به مصر منتقل شده، زیرا ابن دقماق در سال ۷۹۰ وفات یافته است. شاید صفدی هنگامی که در قاهره متولی دیوان انشاء بوده، خود، آن را منتقل کرده و بعدها سلطان المؤید شیخ آن را خریده و وقف کتابخانه‌اش کرده تا پژوهندگان و طالبان علم از آن بهره ببرند. پرمایگان آنان نیز همواره، در روزگاران گوناگون، کتاب را مطالعه کرده و بر جلد کتاب یادداشت می‌کرده‌اند. از کسانی که مطالعه کتاب و بهره‌مندی خود را از آن ثبت کرده‌اند احمد بن محمد حنفی حموی به سال ۱۰۸۷، محمد بن محمد امیر، دانشمندی از دانشگاه «الأزهر»، به سال ۱۱۹۱، و شیخ حسن عطار، شیخ «الأزهر» در سده گذشته، هستند. شخص اخیر تعلیقات و حواشی پراکنده‌ای بر صفحه‌های کتاب، بویژه در بخش ویژه مصر، به جا گذاشته است.

عبارت‌های فراوانی از کتاب المَغْرِب در کتاب‌های بعدی نقل شده است. این نقل قول‌ها از هر کتابی باشد می‌تواند انتساب آن را به مؤلفش مستند سازد. همین پیش گفتیم که صفدی شرح احوال بسیاری از اندلسیان را در الوافی بِالْوَفَیَّات نقل کرده است. ابن فضل الله عمری نیز در کتابش، مسالک الأَبْصَار، در شرح زندگی ابن سعید، بخش‌هایی از مقدمه وی بر المَغْرِب را آورده و مهمتر اینکه همو بخشی بزرگ از مقدمه‌های مفقود کتاب را درباره فضیلت اندلس و مقایسه‌هایی میان غرب و شرق نقل کرده است. یکی از کسانی که، بویژه در توصیف فسطاط و مصر، نقل قول‌های فراوان از او آورده مقریزی است. مَقْرَی نیز در نَفْح الطَّیْب دهها بار از المَغْرِب یاد کرده و بیشتر شعرها و زندگینامه‌های شاعرانش را از آن گرفته است. گراف نیست اگر بگوییم به استثنای مقدمه مَقْرَی درباره سفرش به شرق، و زندگینامه برخی از آنان که شرق را دیده و حج گزارده‌اند، و زندگینامه ابن خطیب، و آنچه در پایان کتاب از اخراج مسلمانان از اندلس نوشته، بقیه نَفْح الطَّیْب چیزی جز نقل قول‌های نامنظم از المَغْرِب - یا، به عبارت دقیقتر، از بخش اندلس آن - نیست. نَفْح الطَّیْب همچون سیل افسارگسیخته‌ای است که از رودی بزرگ به نام المَغْرِب سرریز شده. در حالی که این آبها در خود المَغْرِب مهار شده و به صورت زندگینامه‌هایی منظم است، اما در نَفْح الطَّیْب پراکنده و بی‌سامان است؛ خبری از اینجا‌گزارشی از آنجا، شعری از این صفحه، و شعری از آن صفحه. گاه زندگینامه‌ای را خود ادامه داده و گاه همه آن را یکجا اقتباس کرده است، که کاش همه جا چنین می‌کرد. به هر حال کار مَقْرَی می‌تواند مایه اعتبار کتاب اصلی شود بویژه که

امتیازهای المغرب، مانند نوشته شدن به خط مؤلف، گواهی دانشمندان به خواندنش، و یادداشت وقف بر طلاب، را ندارد. بی‌گمان، برگرفته‌های مقری و دیگران می‌تواند اعتبار المغرب را گواهی و انتساب درستش را به مؤلف تأیید کند.

نخستین کار بررسی، گرد آوردن نسخه‌های خطی کتاب از کتابخانه‌های عربی و غربی است. وقتی نسخه‌های کتاب را به دست آوردیم آنها را بر پایه قدمت هر یک مرتب می‌کنیم. همیشه نسخه دستنوشته مؤلف یا نزدیکترین نسخه‌ها به آن به عنوان نسخه مادر برگزیده می‌شود و برای تصحیح و چاپ و انتشار، آن را اساس می‌گیریم. نسخه مؤلف را هرگز از دست نمی‌گذاریم مگر ثابت شود که پیش‌نویس بوده و مؤلف از آن برگشته و مطالب گوناگون به آن افزوده است؛ یا اینکه گسستگی، افتادگی، و دست‌خوردگی در آن فراوان باشد. در این صورت نسخه یکی از شاگردانش را پیش می‌داریم، و اگر نبود، نسخه منسوب به یکی از دانشمندان مورد اعتماد را. اگر در میان نسخه‌ها نسخه منتسب، مستند، یا روایت شده‌ای نبود آنها را برای مقابله به چند گروه تقسیم می‌کنیم. هر گروه باید دارای مشخصات جداگانه‌ای باشد از نظر ضبطهای مشابه یا خطاهای همانند. همواره باید رابطه هر نسخه را با همانندش، از جهت خدشه‌های وارد شده یا پس و پیش شدن صفحه‌ها، بدانیم.

چون توانستیم نسخه‌ها را دسته‌بندی کنیم به میزان پیوند هر گروه با گروه دیگر توجه می‌کنیم و همیشه کهنترین نسخه هر گروه را مادر گروه قرار می‌دهیم. اگر نتوانستیم چند گروه هم‌عرض تشکیل دهیم تفاوت‌های هر نسخه را یادداشت می‌کنیم و اقدام نسخ را اساس پژوهش می‌گیریم. بسیاری از اوقات چند نسخه به یکی بازمی‌گردد؛ در این صورت از نسخه‌های فرعی بی‌نیاز می‌شویم. فرض کنیم از کتابی ده نسخه یافته‌ایم، و دریافتیم که چهارتای آنها به یک نسخه مادر بازمی‌گردد، در اینجا هنگام مقابله، به

همان نسخه مادر بس می‌کنیم. به عنوان نمونه اگر سه‌تای دیگر را هم مربوط به یک نسخه مادر یافتیم از آن سه نیز بی‌نیاز خواهیم شد، مگر آنکه در نسخه مادر نقصی باشد. در این صورت به نسخه‌های فرعی مراجعه خواهیم کرد. همیشه نسخه‌ای که بر آن یادداشت اجازه‌ای به سماع یا قرائت، یا یادداشت وقف بر کتابخانه‌ای مهم، یا مقابله و سنجش با نسخه‌های کهن باشد ارزش آن بالا می‌رود. نسخه‌نویسان تاریخ پایان کتابت نسخه را قید کرده‌اند و گاه یاد آورده‌اند که کتاب بر آنان املا شده و آنان نوشته‌اند. گاه می‌نویسند که آن را از روی نسخه دستنویس مؤلف یا یکی از شاگردانش استنساخ کرده‌اند.

آنچه گفتیم به این معنا نیست که نسخه‌های نامعتبر را باید از دست نهاد. گاه از کتابی برجسته تنها یک نسخه متأخر و پر غلط موجود است؛ باید آن را از روی همین متن تصحیح کرد، تا آنکه نسخه‌ای بهتر یافت شود و محقق دوباره کار خود را بر پایه آن از سر گیرد. متن اصلی الرّدُّ علی النُّحَاة نمونه‌ای است که مطلب را روشن می‌کند. کتاب بر پایه همین نسخه که در کتابخانه تیموریّه نگهداری می‌شده و پر از غلط بوده منتشر شده است. البته با محک زدن با کتابهای نحو تصحیح شده و بسیاری از اشتباهها و تحریفهای آن زدوده شده است. انتشار دیوان اعیانی نیز از نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد گاه نسخه‌های ناموثق اهمیت فراوان دارند. پژوهشگر آن، گایر، مدت درازی درگیر آن بود. او در کار خود، چنان که گفتیم، به نسخه‌ای خطی منسوب به ثعلب تکیه کرد که هفتاد و هفت قصیده و قطعه داشت. وی پنج شعر دیگر را نیز که در نسخه‌های مجهول التّسب دیده بود بر آن افزود. در این دیوان با سطرهای خالی جا افتاده از اصل، تحریفها، و تغییرهای گوناگون رو به رو می‌شویم. این دیوان، بدون مراجعه به نسخه‌های جدید و تنها با تکیه به نسخه منتشر شده گایر، در قاهره چاپ شد. بعد، به تصادف، دارالکتب مصر عکسی از روی نسخه خطی کتابخانه متوکلّیه یمن تهیه کرد؛ این نسخه چهل و شش قصیده و قطعه از اعیانی داشت و با اینکه آن هم ناموثق و حاوی جعلیات بسیاری بود اما این امکان را فراهم کرد که بعضی از جاهای خالی در دو تصحیح قبلی پُر و بسیاری از خطاها اصلاح شود و دیوان از نو انتشار یابد. این نشان می‌دهد که نسخه‌های خطی، هر چند متأخر، ناموثق، و پر از کثرت و نادرستی باشند، مهم هستند زیرا ممکن است برخی از اشتباههای نسخه‌های دیگر را برطرف کنند.

نباید فریب قدیمی بودن نسخه را خورد. گاه دو نسخه از کتابی یافت می‌شود که یکی کهنتر و پرغلط‌تر و دیگری جدیدتر ولی درست‌تر است چون از نسخه‌ای اصلی گرفته شده که درست‌تر از نسخه قدیمی بوده است. در اینجا لازم است نسخه نو را، به‌رغم نو بودنش، اساس پژوهش بگیریم. اگر در متنی قدیمی که به عنوان اساس برگزیده‌ایم اشتباههای آشکار بود غلطها را از روی نسخه‌های دیگر اصلاح می‌کنیم، چون باید متن به درست‌ترین شکلی که روایت شده و در نسخه‌های گوناگون هست منتشر شود. همه هم‌أییم که هدف در تصحیح و تحقیق این است که کتاب را، تا آنجا که می‌توانیم، به صورتی که مؤلف در اصل نوشته ارائه کنیم.

باید گفت برخی از کتابهای کهن در دورانهای پیش بسیار متداول بوده و همگانی شده است و به همین دلیل در طول زمان افزوده‌های فراوان به آن راه یافته و نسخه‌هایی پدید آمده بسیار متفاوت با یکدیگر؛ همچون هزار و یک شب. داستان‌سرایان چندان به داستانهایش افزوده‌اند که نسخه‌های مختلف آن به اقوام و قبیله‌های دور از هم مانند شده است. در تصحیح چنین کتابی پژوهشگر باید تنها یک گروه از نسخه‌ها را برگزیند، با یکدیگر مقابله کند، بهترین نسخه را از آن میان کشف کند، و آن را اساس تصحیح قرار دهد و موارد اختلافش با دیگر نسخه‌های همان گروه را در پابرجا بیاورد. ولی باید نسخه‌های دیگر گروه‌ها و شاخه‌های گوناگون آن را کنار بگذارد و حتی از خود دور کند، تا چیزی از آنها به پابرجایی که برای مقایسه میان نسخه‌های یک گروه تهیه می‌کند راه نیابد. گذشتگان ما از اهمیت نسخه‌های اصلی درست آگاه بوده‌اند، و خط نویسندگان دانشمند را بدقت از یکدیگر تشخیص می‌داده‌اند. از این روست که وقتی ابوحنّان عبارتی را از جاحظ نقل می‌کند می‌گوید: «این را از دست‌نوشته خودش، که هیچ شکی در آن نیست، نقل کردم.» تأکید داشته‌اند که نسخه خطی با نسخه‌های اصلی مقابله و سنجیده شود. رسمشان بر این بوده که هنگام مقابله، هر جا درمی‌یافتند که چیزی آشکارا از قلم افتاده خطی را از محل افتادگی آغاز و، با چرخشی کوتاه در میان دو سطر، به سوی عبارت افتاده — که در حاشیه می‌افزودند — نشانه می‌رفتند. جمله افتاده را در سمت راست یا چپ صفحه افزوده آن را «لَحَقَ» می‌نامیدند و در پایان آن کلمه «صح» (کوتاه شده صحیح) را می‌نوشتند. اگر کلمه‌ای به روشنی نادرست بود خطی بر آن می‌کشیدند که آغازش مانند «صاد» بود، به این شکل: صـ. و چون به شکل ضَبّه (=

زُرفین) بود این کار را تضییع می‌نامیدند، گاه نیز تمریض یا تصحیح می‌گفتند. اگر کلمه یا عبارتی زاید بود و از کتاب نبود آن را با تراشیدن، پاک کردن، یا خط زدن از متن می‌زدودند. گاه در آغاز و پایان کلمه یا جمله زاید نیم دایره یا دایره‌ای می‌کشیدند.

ناگزیر باید توجه داشت که مؤلفانی که تألیف خود را به طلاب درس می‌دادند دوباره افزوده‌های فراوان در کتاب خود می‌آوردند و گاه همه آنچه را به شاگردان گفته بودند به کتاب می‌افزودند، به گونه‌ای که نسخه‌هایی از یک کتاب پدید می‌آمد که هر کدام در کوچکی و بزرگی با دیگری متفاوت بود. نسخه‌های الحماسة البصرية، نوشته علی بن ابوالفرج بصری، نمونه روشن‌کننده‌ای است. از این کتاب سه نسخه در کتابخانه‌های استانبول یافت می‌شود که هر سه در زمان زندگی مؤلف نوشته شده است. نخستین که در کتابخانه نور عثمانیه است به سال ۶۵۱ نوشته شده، دومین در کتابخانه عاشر افندی است و گمان می‌رود که پیش از نسخه قبلی نوشته شده باشد، و سومی در کتابخانه راغب پاشاست و به سال ۶۵۴ نوشته شده. این سه نسخه در شمار قطعه‌ها و قصیده‌ها و نیز در پس و پیش بودن شعرها با یکدیگر تفاوت دارند. طبیعی است که پژوهشگر نسخه سوم را اساس بگیرد و در پابرجا آن را با دوتای دیگر مقایسه کند، زیرا این آخرین نسخه‌ای است که مؤلف نوشته و، به همین دلیل، نسخه‌ای است که آن را به عنوان متنی که از وی نقل شود پذیرفته است.

یکی از کتابهایی که نشان می‌دهد نویسندگان به نسخه‌ای که به شاگردان املا می‌کرده‌اند مطالبی افزوده و آن را از نو ویراسته و آراسته می‌کرده‌اند کتابی است درباره لغت به نام الیاقوت نوشته ابو عمر مطرّز. وی املای کتاب را برای طلاب در روز پنج‌شنبه یک شب مانده به پایان محرم سال سیصد و بیست و شش در مسجد منصور آغاز کرد و مجلس به مجلس ادامه داد تا کتاب به پایان رسید. شاگردانش پس از آن، کتاب را بر او خواندند و او افزود و زدود. و از آن میان نسخه شاگردش، ابواسحاق طبری، را بهترین نمونه دانست. او نسخه خود را بر استاد می‌خواند و طلاب می‌شنیدند. در هنگام خواندن او، ابو عمر، از نو مطالبی تازه بر کتاب می‌افزود؛ و آن زمان سه روز مانده از ذی‌القعدة سال سیصد و بیست و نه بود. شاگردان پیش رویش بودند و به نسخه‌های خود نگرسته آنچه را می‌افزود یا اصلاح می‌کرد در آن وارد می‌کردند. پس از آن نیز تازه‌های بسیاری به کتاب اضافه کرد، و چنان دید که همان، آخرین افزوده‌هایش باشد. پس

شاگردان را در روز سه‌شنبه از جمادی‌الاولای سال سیصد و سی و یک فراخواند و از میان آنان ابواسحاق طبری را برگزید تا نسخه‌ای را که بر او تحریر کرده بود بخواند. شاگردان گرد او بودند، صدایش را می‌شنیدند و نسخه‌های خود را با نسخه او محک می‌زدند. ابو عمر اعلان کرد که این آخرین شکل کتاب اوست. و در پایان، این عبارت را به شاگردان املا کرد: «این نسخه منحصر به فرد استاد ابواسحاق طبری شکل نهایی کتاب است که بر من عرضه شد و من شنیدم. هر کس از قول من به این نسخه حرفی بیفزاید که از من نباشد بر من دروغ بسته. این نسخه حاصل قرائت ساعت به ساعت ابواسحاق بر دیگران است و من آن را حرف به حرف شنیدم.» در توضیح شکلگیری کتاب به وسیله ابو عمر و تعدد این شکلها سخن را به درازا کشانیدیم تا مسأله پیش نویسها و پاکنویسهای نوشته‌های کهن روشن شود و نشان داده باشیم که گذشتگان درباره آنچه می‌نوشته و املا می‌کرده‌اند چگونه رنج تحقیقات بسیار را به جان خریده بارها کتاب خود را حک و اصلاح می‌کرده‌اند، درست همان گونه که ما امروز در تجدید چاپ کتابهای خود می‌کنیم. ما نیز در بسیاری از موارد به پیرایشها و پالایشهای گوناگون دست می‌زنیم. از همین روست که چاپ منقح تازه چاپهای گذشته را از فایده می‌اندازد، زیرا که از آنها درست‌تر و دقیقتر است. این همان چیزی است که قدما، همچون ابو عمر مطرز، نیز در نظر داشته‌اند. ابو عمر می‌خواسته پس از آخرین باری که کتاب بر او عرضه شده نسخه‌ای از کار درآید پیشوای دیگر نسخ و نشان راهنمایی شود که آیندگان، کتاب را در شکلی به غایت پالوده و پیراسته از او روایت کنند، و نسخه‌های پیشین ناچیز شود. این زدودن و افزودنی که در املاهای خود می‌کرده‌اند در تألیفها و نوشته‌هایشان نیز کرده‌اند، و به همین جهت پیش‌نویس و پاک‌نویس در این گروه کتابها نیز فراوان است. در اینجا نیز نسخه پاک‌نویس همواره پیش‌نویسها را باطل می‌کند چنان‌که ویرایش دوم کتاب ویرایش نخست را. اما گمان نرود که پیش‌نویسها هیچ سودی ندارد. گاه برخی از کلمه‌ها یا سطرها از نسخه ویراسته‌ای که به چاپ می‌دهیم پاک می‌شود یا برگهایی از آن می‌افتد، که باید برای جبران و جایگزینی افتادگیها، از پیش‌نویس کمک بگیریم.

باید دانست که گذشتگان گهگاه، به دلیل تشابه اسمی، در نام نویسندگان خطا کرده‌اند. از این رو باید نامهایی را که بر نسخه‌های خطی نوشته‌اند بدقت دید. شهرستانی در اوایل کتاب ملل و نحل فیلسوفان مسلمانی را که کتابهای حکمت را از یونانی به عربی

ترجمه کرده‌اند برمی‌شمارد و در آن میان ابو حامد احمد بن محمد اسفزاری را نام می‌برد که از اسفزار، شهری میان هرات و سیستان، است. امر بر بعضی از دانشمندان مشتبّه شده و پنداشته‌اند که او همان اسفراینی است، چون در کنیه، نام، و نام پدر مشترکند و اسفزار و اسفراین نیز در نوشتن به هم نزدیکند. چنین اشتباهی در بسیاری از نامها پیش آمده، مثلاً همدانی منسوب به قبیله همدان با همدانی منسوب به همدان، شهری در ایران، اشتباه می‌شود.

نسخه‌های خطی دیوانهای شعر جاهلی و اسلامی به دو روایت اصلی بصری و کوفی، و گاه نیز به روایان مختلف، بازمی‌گردد. پژوهشگر باید در تصحیح این دیوانها روایات گوناگون را گرد آورد بی‌آنکه آنها را به هم بیامیزد. معروف است که روایت بصری درست‌تر و استوارتر است، با اینکه روایت کوفی نیز در درستی و استحکام پس از روایت بصری و در مرتبه دوم است. دیوان زهیر را نمونه می‌آوریم که ششتمری، به روایتی مستند به اصمعی بصری، در هجده قصیده و قطعه نقل کرده است و دو قصیده را از روایت کوفیان به روایت اصمعی افزوده که روایان اهل تحقیق در درستی آن تردید دارند. در کنار این روایت، روایت دومی از ثعلب کوفی هست که دهها قطعه و قصیده اضافی دارد و در جای جای آن آشکارا می‌گوید که این یا آن شعر را از روایت حمّاد یا ابن کلبی گرفته؛ که هر دو به جعل اشعار فراوان معروفند. شایسته است که پژوهشگر در تحقیق خود دو روایت را از یکدیگر جدا کند و نخست روایت بصری را بیاورد، زیرا از همزادش، کوفی، معتبرتر است. و اگر ابیات قصیده‌های روایت دوم گاه بیش از روایت اول است اضافه‌ها باید در پابرجا بیاید تا آنچه از روایت اول نیست با آن نیامیزد، و گرنه تبدیل می‌شود به روایتی تازه مرکب از دو روایت. دارالکتب و الوثائق القومیّه در قاهره این دیوان را به روایت ثعلب منتشر کرده، در حالی که سزاوار بود روایت بصری به آن افزوده شود تا پژوهشگران در تحقیق دیوان زهیر از آن بهره ببرند.

نمونه دوم، دیوان نابغه ذبیانی است که بارها با تصحیحات مکرر منتشر شده است: در آغاز، درنورگ^۱ آن را در مجله آسیایی (۱۸۶۸-۱۸۶۹) منتشر کرد، و در

(۱) هارتویگ درنورگ، Derenbourg، (۱۸۴۴-۱۹۰۸) خاورشناس یهودی فرانسوی.

سال ۱۸۹۹ در همان مجله تمّه‌ای بر دیوان چاپ شد. آلوارت^۲ آن را ضمن مجموعه دیوانهای ششگانه شتتری به روایت اصمعی، به چاپ رساند. ولی در تصحیح خود به این دیوانها بس نکرد و موارد بسیاری را که در کتابهای ادبیات به صاحبان دیوانها منسوب شده بود به آنها افزود. دیوان نابغه به تصحیحهای دیگری نیز به چاپ رسید که شاید نوترین آنها تصحیح دکتر شکری فیصل باشد. این چاپ بر پایه نسخه ساخته، یا شرح شده، ابن سگیت (ف۲۴۴) است. هر چند روایت شتتری بیست و دو قطعه و قصیده دارد روایت ابن سگیت دارای هفتاد و پنج قصیده و قطعه است و روایتی کوفی نیز دارد، ولی روایت نخست بصری است چون به اصمعی منسوب است. هر که بخواهد درباره این دیوان پژوهش کند باید همه روایتها را گرد آورد و از روایت اصمعی آغاز کند، پس از آن روایت ابن سگیت را بیاورد و هر دو را با روایت تبریزی مقابله کند (از این روایت نسخه‌ای خطی و شرح و تفسیردار در کتابخانه فیض الله استانبول و عکس آن در مرکز بازسازی نسخ خطی^۳ اتحادیه عرب هست)، سپس شعرهایی را بیفزاید که در کتابهای زبان و ادبیات از نابغه نقل کرده‌اند و در دیوانش نیست. هر قصیده و قطعه را باید بدقت بررسی کند، به شرح بطلیوسی درباره این دیوان، که در قاهره چاپ شده، بنگرد. در روایت شرح بطلیوسی با روایت اصمعی رو به رو خواهد شد که شتتری آن را برای مانگه داشته است.

بی‌گمان بهترین چاپ یک دیوان جاهلی تصحیح استاد محمد ابوالفضل ابراهیم از دیوان امرؤ القیس است. این دیوان را دُسلان^۴ در سال ۱۸۳۷، با تکیه بر روایت شتتری از دیوانهای ششگانه منسوب به اصمعی، با اضافاتی تصحیح و منتشر کرده بود. آلوارت آن را ضمن مجموعه دیوانهای ششگانه از نسخه خطی روایت شده از سگری چاپ کرده و چند قطعه و قصیده به آن افزوده بود. دیوان نابغه در دیوانهای ششگانه نیز با شرح بطلیوسی چاپ شده، و حسن سندوبی این دیوان را براساس حروف الفبا مرتب کرده و به چاپ رسانده بود. استاد ابوالفضل چون آهنگ تصحیح دیوان را کرد همه روایتها و نسخه‌های خطی آن را از کتابخانه‌ها گرد آورد و از روایت شتتری و شرح آن

(۲) تئودور ویلهلم آلوارت، Ahlwardt، (۱۸۲۸-۱۹۰۹) خاورشناس آلمانی.

(۳) معهد احیاء المخطوطات. (۴) De Slane (۱۸۱۰-۱۸۷۸) خاورشناس فرانسوی.

آغاز کرد؛ این روایت، چنان که گفتیم، منسوب به اصمعی است. پس از پایان گرفتن آن، روایت مفصل را از نسخه طوسی، که اصمعی آن را نقل نکرده و چهل و هفت قصیده و قطعه است، در پی آورده است - طوسی چهل قصیده و قطعه آن را از ابن الاعرابی، فرزند خوانده مفصل، نقل کرده و در نسخه طوسی پس از این، شش قصیده و قطعه از شعرهای کهن می آید که به ناروا به امرؤ القیس منسوب شده است - سپس بیست و شش قطعه و قصیده است که جعلی بودنش پیداست و در نسخه طوسی هم آمده. در پی آن، افزوده‌هایی بیش از پانزده قطعه از نسخه سگری می آید و این نسخه از علی بن ثروان کندی روایت شده است. سپس افزوده‌های نسخه یا روایت ابن نحاس، که جامع بین روایت اصمعی و ابو عبیده و دیگران است، آمده که بیش از دو قطعه نیست. سپس افزوده‌های ابوسهل می آید به روایتش از بعضی از کوفیان. شایسته است کاری چنین که استاد محمد ابوالفضل ابراهیم انجام داده در پژوهش همه دیوانهای جاهلی پیروی شود. وی پس از این همه، پژوهشی گسترده درباره روایت‌های گوناگون قصیده‌ها و قطعه‌های دیوان انجام داده است و آنها را با هم مقابله و موارد اختلاف و افزایش و کاهش را یادداشت کرده افزوده‌هایی را که در کتابهای مهم برگزیده اشعار یافته ثبت کرده است. به همه اینها شعری اضافه کرده که به شاعر منسوب است ولی در هیچ یک از نسخه‌های خطی نیست.

روشن است که پژوهشگر باید میان روایت‌های گوناگون هر دیوان جاهلی یا اسلامی فاصله بگذارد. دیوان حسان بن ثابت اختلاف روایتها را در دیوانهای دوره اسلامی نشان می دهد. به روایت بصری این دیوان از اصمعی و یارانش بر نمی خوریم و تنها با روایت کوفی سگری از محمد بن حبیب رو به روییم. محمد بن حبیب از راویان مورد اعتمادی است که به روایت دیوانهای کهن پرداخته اند. اما سگری در روایت کردن دیوان از محمد بن حبیب آشکارا می گوید که یک بخش از دیوان را از زبان او شنیده که به شاگردانش املا می کرده است، و بخش دیگر را از او نشنیده و تنها در نسخه وی، که پس از مرگش در کتابخانه اش باقی بوده، یافته است. با توجه به آنچه درباره شنیدن (= سماع) از شیوخ می دانیم، بی درنگ این نکته به ذهن می آید که ابن حبیب تنها شعرهایی را از حسان املا کرده که خود درست می پنداشته و همان را سگری و دیگر

شاگردانش از او شنیده‌اند. ولی بخش دوم گویا از دید او درست نبوده و از همین رو به شاگردان املانکرده است. سگری برای رعایت دقت در پژوهش، دو بخش را از هم جدا کرده و دیوان دارای دو بخش شده است: بخش موثق از دید ابن حبیب، و بخش ناموثق. این دیوان روایت دومی هم دارد که بین روایت ابن حبیب و روایتی از یک عالم لغوی، به نام اثرم، را جمع کرده و نزدیک به چهل قصیده و قطعه بیشتر از روایت سگری دارد و بر این نسخه نوشته شده که بر عدوی، راوی اخباری و همعصر ابن حبیب، خوانده شده است. طبیعی است که پژوهنده، این دیوان را با بخش شنیده شده از زبان ابن حبیب آغاز کند، چون معتبرترین بخش دیوان است، و پس از آن، بخش گرفته شده از نسخه ابن حبیب را بیاورد تا پایان، و اضافه‌های روایت عدوی را در پی آورد. پیداست که نباید چیزی از این افزوده‌ها به روایت نخست راه یابد، بلکه باید در پابرجا بیاورد تا بخشهای دیوان و میزان اعتبار و درستی دو روایت به هم نیامیزد. شایسته است که شعرهای افزون بر اینها که از حسان در کتابهای تاریخ و ادبیات هست به آن اضافه شود، و بررسی دقیق و علمی منابع کهن پس از همه قصیده‌ها و قطعه‌ها بیاید.

همیشه در کنار روایت‌های قدیمی دیوانهای شعر با روایات فرعی برخی از قصاید و قطعات یا ابیات رو به رو می‌شویم که در لابه‌لای کتابهای شعر، زبان و ادبیات، تاریخ، جغرافی، و زندگینامه شاعران یافت می‌شود و گهگاه از نسخه‌ای اصلی نقل شده که دقیقتر و درست‌تر یا کاملتر از نسخه در دسترس ماست. پس به هیچ رو روا نیست که در پژوهش خود این روایت‌های فرعی را کنار بگذاریم. البته شایسته است بدانیم که نباید روایت‌های فرعی را تا جایی که روایت اصلی درست است بر آن پیش بداریم، بلکه همواره به روایتی می‌پردازیم که آن را اساس پژوهش گرفته‌ایم، و در پابرجا تفاوت‌هایش را با روایت‌های فرعی یاد می‌کنیم. اما در کلمه‌های تحریف شده و نادرست، کلمه درست را از روایت فرعی به متن می‌آوریم و در پابرجا به نادرست روایت اصلی اشاره می‌کنیم. یکی از روایت‌های فرعی که باید با احتیاط با آن رو به رو شد روایت صاحب اغانی است از قطعه‌هایی که آوازخوانان عصر اسلامی و دوره عباسی بخشهایی از آن را خوانده‌اند. آنان در بسیاری از مواقع در ترانه‌های خود شعر شاعران را تغییر می‌داده‌اند. از مقایسه میان روایت اشعار عمر بن ابی‌ربیع در دیوانش و ترانه‌هایی که خوانندگان از

آن ساخته‌اند این نکته پیداست. می‌بینیم برخی از کلمات قطعه‌ها را در ترانه خود عوض کرده یا گهگاه مصراعی را برداشته مصراعی دیگر به جایش گذاشته‌اند، گاه جای بیتی را پس و پیش کرده‌اند، گاه یک یا دو بیت به قطعه‌ای افزوده و گاه بخشی از قطعه شاعری را با بخشی از قطعه یکی از شاعران هم‌عصرش به هم آمیخته‌اند. از این رو در تصحیح دیوانها تکیه بر آغانی خطرناک است. در روایتهای فرعی گهگاه به قصیده‌ها و قطعه‌ها و گاه بیتهایی برمی‌خوریم که در روایت دیوان نیامده است. شماری از پژوهشگران خو کرده‌اند که این گونه ابیات را به شعرهایی از همان شاعر ملحق کنند که در وزن و قافیه همسان آن است. این خطای محض است، زیرا شاید شاعری یک وزن و قافیه را برای بیش از یک شعر برگزیده باشد. پس لازم است که این گونه بیتها، قصیده‌ها، و قطعه‌های روایت فرعی در ملحقات دیوان آورده شود. باز به تکرار می‌گوییم باید مقاله تحقیقی مفصلی درباره قصیده‌ها و قطعه‌ها، و افزوده‌ها در پایان تصحیح دیوان بیاید تا خواننده جریان ورود و گردش هر شعر را در منابع قدیم بدقت دریابد.

معمولاً وقتی نسخه‌های دیوان یا کتابی متعدد باشد پژوهشگران امروز برای هر یک نشانه‌ای اختصاری می‌گذارند. این نشانه یا از نام راوی اثر گرفته می‌شود یا از نام کتابخانه یا شهری که نسخه در آن یافت شده. مثلاً نسخه دارالکتب مصر را با «د» نشان می‌دهند و گاه با «ق» به نشانه قاهره؛ البته اگر نسخه دیگری از همین شهر وجود نداشته باشد، و اگر مثلاً سه نسخه از قاهره باشد برای نسخه نخست الف اضافه می‌کنند و می‌شود «قا»؛ برای دومی «ب» و می‌شود «قب»، و برای سومی «ج» که می‌شود «قج». درباره روایتهای مختلف، با این نشانه‌های کوتاه اغلب به صاحب روایت اشاره می‌شود نه به مکان نسخه خطی روایت. مثلاً می‌نویسند «ص» به نشان اصمعی، و «س» به نشان سگری. پیشینیان ما به اندیشه نشانه‌گذاری برای نام دانشمندان پی برده‌اند. این کار در میان محدثان رونق داشت. نشانه کوتاه بخاری «خ»، مُسَلِّم «م»، ترمذی «ت»، و نسائی «ن» است و... فقیهان نیز چنین کرده‌اند؛ مثلاً ابوحنیفه را با «ح» و مالک را با «م» نشان می‌دهند. صاحب خزانه الأدب «س» را نشانه کوتاه سیبویه گرفته است. نشانه‌های دیگری هست که کوتاه شده یک کلمه‌اند مثلاً «ثنا» به معنای حَدَّثَنَا، «أنبأ» به معنای أَنْبَأَنَا، «أنا» به معنای أَخْبَرَنَا، «رحه» به معنای رحمه الله، «تع» به تعالی، و «رضه» به معنای رضی الله

عنه. ولی خوش نداشته‌اند برای آنچه به لفظ جلاله مربوط می‌شود نشانه بگذارند. همچنین ناخوش داشته‌اند که به جای صلی الله علیه و سلم، «صلعم» به کار رود. در برخی از کتابهای فلسفی ابن سینا و دیگران می‌بینیم که نسخه‌نویسان «مع» را به جای محال، «مع» را به جای معلول، و «لامحه» را به جای لامحاله به کار گرفته‌اند. البته پیداست که کوتاه کردن کلمه‌ها گاه مایه اشتباه می‌شود.

آنچه اهمیت دارد این است که پیشینیان با اصل اندیشه نشانه‌گذاری، که پژوهندگان امروز برای اشاره به نسخه‌های خطی و روایتها به کار می‌برند، آشنا بوده‌اند، بلکه همه قواعد علمی را که ما در تهیه یک کتاب از آن پیروی می‌کنیم می‌دانسته‌اند؛ از نشانه‌گذاری برای نسخه‌های خطی گرفته تا برگزیدن موثقت‌ترین نسخه‌ها برای تهیه دقیق‌ترین شکل متن. بهترین نمونه‌ای که این رویه کار را به نمایش می‌گذارد تصحیحی است که یونینی، حافظ نامدار دمشق در سده هفتم هجری، از صحیح بخاری ارائه کرده است. آنچه وی را به این کار واداشت این بود که ابن مالک، پیشوای نحویان آن عصر، از اندلس مهاجرت کرده در دمشق مستقر شد. یونینی با او همداستان شد که صحیح بخاری را زیر نظر و با شنیدن او تصحیح کند و او همه دقت ممکن را برای ضبط کلمات به کار برد و درستی حرکت‌های لغوی و نجومی آن را کاملاً تضمین کند. یونینی در این تصحیح تنها به یک نسخه معتبر بس نکرده موثقت‌ترین نسخه‌های صحیح بخاری را از همه جهان عرب گرد آورد و نسخه وقفی مدرسه آقبغای قاهره را - به نشانه اختصاری «آص» - اساس پژوهش گرفت و آن را با نسخه اصل شنیده شده از حافظ حدیث، ابوذر هروی، و اصل دومی شنیده شده از حافظ ابوالقاسم بن عساکر دمشقی، و اصل چهارمی شنیده شده به وسیله ابوالوقت به قرائت سمعانی و دیگر حافظان بزرگ صحیح بخاری مقابله کرد. این کار را در هفتاد و یک جلسه انجام داد. در هر مجلس ابن مالک برای مراجعه و تصحیح در کنار او بود و گروهی از فاضلان در برابر می‌نشستند و پس از شنیدن به نسخه‌های مورد اعتماد کتاب می‌نگریستند. از این رو تصحیح یونینی درست‌ترین تصحیح و دقیق‌ترین شکل صحیح بخاری است و به همین دلیل تصاویر نسخه او در همه جهان اسلام پراکنده شد. در عصر جدید نیز نسخه‌ای فرعی و با نسب عالی از آن چاپ و منتشر شده است. این نسخه به خط ابن مالک است و می‌بینیم در برگی از بخش آخر کتاب یادداشت کرده که این نسخه را از یونینی شنیده است. یونینی

هم گواهی خود را به این امر ثبت کرده است. هر یک از این دو تن چنان در بزرگداشت دیگری سخن گفته که روح علمی پیشینیان ما را با فروتنی والایی که در آن بوده بخوبی نشان می‌دهد. ابن مالک درباره سماع خود این گونه سخن می‌راند: «من آنچه را این مجلد از صحیح بخاری، که خدای از او خشنود باد، در بردارد با قرائت سرور، استاد، و پیشوای ما، دانشمند و حافظ امین، شرف‌الدین ابو‌حسین علی بن محمد بن احمد یونینی، که خدای از او و گذشتگانش خشنود باد، شنیدم. شنیدن در حضور گروهی از فضلا بود که در نسخه‌های معتبر می‌نگریستند. و هرگاه با کلمه‌ای دشوار رو به رو شدند، شکل درست آن را نمودم و آن را چنان که دانش عربی من اقتضا می‌کرد به ضبط آوردم، و اگر به توضیح و استدلال نیاز افتاد کارش را برای فرصتی دیگر به تأخیر افکندم تا سخن را درباره‌اش به کمال رسانم و چندان که گواه و مانند بخواهد بیاورم، تا سود آن همگانی شود و بیان به نهایت رسد، إن شاء الله تعالی. این را محمد بن عبدالله بن مالک نوشت، و خداوند بزرگ را سپاس گفت.» او به عده‌ای که داده و فاکرده و کتابی مستقل در توضیح برخی از مسائل دستوری و لغوی و درباره کلمات حدیث نوشته و نمونه‌های فراوان از متون شعری آورده است. و آن را شواهد التوضیح و التصحیح لمشکلات الجامع الصحیح نامیده. یونینی گواهی خود را بر اینکه ابن مالک نسخه‌اش را شنیده است به این صورت آورده: «مقابله، تصحیح، و خواندن آن بر استادمان شیخ الاسلام، حجة العرب، سگان‌دار کشتی ادب، علامه ابو‌عبدالله بن مالک طائی جیانی، که عمرش دراز باد، به مجلس هفتاد و یکم رسید در حالی که او قرائت مرا می‌پایید و در گفتارم دقیق می‌شد. آنچه او برگزید و ترجیح نهاد و به اصلاحش فرمان داد به اصلاح آوردم و در نسخه تصحیح کردم. آنچه را به دو یا سه اعراب روا شمرد همه اعرابها را بر آن نوشتم. هرچه کردم به فرمان و رجحان او بود. و، همزمان، با اصل ابوذر حافظ، ابو‌محمد اصیلی حافظ، و ابوالقاسم دمشقی حافظ، مگر جزء سیزدهم و سی و سوم که موجود نبوده، مقابله می‌کردم. نیز با اصل شنیده شده به وسیله شیخ ابوالوقت با قرائت ابو‌منصور سمعانی حافظ و دیگر حافظان، که وقف خانقاه سمیساطی است، مقایسه می‌کردم. نشانه‌هایی که به کار برده‌ام و باید دانسته شود اینهاست: «ه» برای اباذر، «ص» برای اصیلی، «ش» برای دمشقی، و «ظ» برای ابوالوقت. و برای آشنایی با نشانه‌ها، همه را در آغاز کتاب بر برگه‌ای یاد کرده‌ام. این را علی بن محمد هاشمی یونینی نوشت. خدایش ببخشد.» در

صفحه یا برگه‌ای که یونینی به آن اشاره کرده نشانه‌های دیگری نیز هست که به پانزده تا می‌رسد و به راویان و نسخه‌های دیگر صحیح بخاری اشاره دارد؛ از قبیل «ه» برای کشمیهنی، «ح» برای حموی، «س» برای مستملی، «ع» برای سمعانی، «ج» برای جامی، «ح» برای حموی و کشمیهنی، و «س» برای مستملی و کشمیهنی.

این تصحیح یونینی از صحیح بخاری آشکارا نشان می‌دهد که گذشتگان برای ما و خاورشناسان نکته‌ای باقی نگذاشته‌اند که بواقع بشود به دنیای تحقیق متون افزود. می‌بینیم یونینی نه تنها نام صاحب نسخه بلکه محل نسخه را نیز مشخص می‌کند و اگر نسخه‌ای فاقد چند جزء بوده — مانند نسخه‌ی اصل ابوالقاسم دمشقی که بخشهای سیزدهم و سی و سوم را نداشته — آن را قید کرده است. بصراحت می‌گوید که همه‌ی اصلها «شنیده شده» است، و این بالاترین پایه‌ی نقل هر کتاب است. وی کلمه‌ی «لا» را برای اشاره به آغاز عبارت جافتاده از نسخه‌ی اساس به کار برده و در پایان آن، به نشانه‌ی اینکه عبارت جافتاده تمام شد، کلمه‌ی «الی» می‌گذارد. یونینی توانسته نسخه‌ی اساس خود را بدقت از میان دیگر نسخه‌ها برگزیند و تفاوت‌های آن را با دیگر نسخه‌ها ثبت کند، در صورتی که بسیاری از پژوهشگران امروز هنگامی که از یک کتاب چند نسخه در دست دارند یکجا بر همه تکیه می‌کنند؛ که این در کار پژوهش نادرست است. باید تنها یک نسخه‌ی مشخص را مادر یا اساس گرفت و تفاوتش را با دیگر نسخ در پابرج آورد. و تا وقتی که کلمات نسخه‌ی اساس درست است نباید هیچ کلمه‌ای از آن را با کلمه‌ای از دیگر نسخه‌ها عوض کرد. البته تصحیفها و تحریفها را باید با درست‌های دیگر نسخه‌ها جایگزین کرد و کژها و نادرست‌ها را به پابرج برد. حتی مواردی که مؤلف به سهو و غفلت خطایی کرده باشد باید تصحیح شود و صورت نادرست به پابرج رود، زیرا اگر مؤلف، خود نیز دوباره به کتابش می‌نگریست آنها را به دست خود اصلاح می‌کرد. در بسیاری از موارد حرف یا واژه‌ای از نسخه‌ی اساس افتاده است؛ پژوهشگر باید افتادگیها را داخل قلاب [] بیفزاید. گهگاه در حاشیه‌های نسخه‌های خطی تعلیقاتی دیده می‌شود؛ نباید آن را به متن آورد، بلکه باید با شماره یا شماره‌هایی در متن به پابرج برده شود. گاه در حاشیه‌ی برخی از نسخه‌ها تعلیقه‌ایی یافت می‌شود که پیداست نتیجه‌ی مقابله‌ی نسخه‌ی اساس با نسخه‌های دیگر است؛ جای این تعلیقه‌ها نیز در پابرج است. پیشتر گفتیم که برخی از مؤلفان، کتاب خود را بارها حک و اصلاح کرده و در هر بار چیزی افزوده‌اند؛ از این رو شایسته است که

آخرین نسخه موجود تصحیح شود. هر کس کتاب تصحیح شده المَغْرِب را با آنچه در نَفْح الطَّيِّب از آن اقتباس شده رویاروی کند خواهد دید که مَقْرَى از نسخه تصحیح شده‌ای که ابن سعید برای ابن عدیم نوشته، بازگو نکرده بلکه تنها از نسخه‌ای متأخر از آن نقل قول آورده که افزوده‌های فراوان دارد و ابن سعید در آخرین باری که بار اقامت در تونس افکند آن را نوشته است. ولی این نسخه از دست رفته است.

در تصحیح کتابی که نسخه‌های متعدد در کتابخانه‌های غرب و شرق دارد بی‌گمان روا نیست که تنها بر نسخه‌ای که به تصادف به دست ما رسیده تکیه کنیم. باید نسخه‌های دیگر را بجویم زیرا شاید میان آنها نسخه‌ای یافت شود به خط مؤلف یا یکی از شاگردانش، یا نسخه‌ای که بر آن یادداشتی باشد که نشان «شنیده شدن» آن یا یکی دیگر از گونه‌های نقل و روایت باشد، یا معلوم شود در روزگار نویسنده‌اش یا روزگاری نزدیک به آن نوشته شده است. گرفتاری بزرگ آنجاست که پژوهشگر با فروگذشتن دیگر نسخه‌ها نسخه‌ای را تصحیح کند که کنار دستش داشته هر چند مجهول التَّسَبُّ بوده یا کثری و نادرستی در آن فراوان بوده است.

بسیار پیش می‌آید که مؤلفان قدیم منابعی را که از آن نقل قولی آورده‌اند ذکر می‌کنند. در این صورت بر پژوهشگر لازم است که اصلی را که در دست دارد با منابعش محک بزنند. کسی که به بخش اندلس از کتاب المَغْرِب ابن سعید — که به وسیله دارالمعارف چاپ و منتشر شده — رجوع کند همه جا در پابرها مقایسه عبارتهای نقل شده را با عبارتهای اصلی منبع مورد استفاده می‌بیند؛ مثلاً با کتاب الذخیره نوشته بَسَّام، تاریخ علماء الأندلس از ابن فرخی، جذوة المقتبس از حمیدی، الصلّه از ابن بَشْکُوَال، کتاب القضاء از ابو عبد الملك بن عبد البر، قلائد العقیان و المَطْمَح از فتح بن خاقان، زاد المسافر از صفوان بن ادریس، المَطْرَب مِن اشعار اهل المَغْرِب از ابن دحیه، یتیمه الدهر از ثعالبی، خریده القصر از عماد اصفهانی، و البدیع فی فصل الریبع از حبیب، و بسیاری منابع دیگر. پیدا است که نقل قولهای ابن سعید از این کتابها و مانند آن، روایتی فرعی به‌شمار می‌آید و از این رو مراجعه به آن در منابع اصلیش و اثبات اختلافهای میان این بازگفته‌ها و آن منابع ناگزیر است. در بسیاری از مواقع، رجوع به منابع ما را از لغزشهای مؤلف آگاه می‌کند؛ مثلاً اینکه سخنی را به اشتباه به منبعی نسبت داده باشد در حالی که از منبعی دیگر است، یا نام منبع را، به سهو، از قلم انداخته باشد. گاه کتابی براساس

نسخه‌های نامعتبر تصحیح می‌شود و کژیها و نادرستیهای به آن راه می‌یابد و اگر آن را با نسخه‌های فرعی مقابله کنیم اصلاح خواهد شد؛ چنان که در کار ابن سعید در شرح احوالی که از ابن شهید، ادیب نامدار اندلسی، نوشته است می‌بینیم. وی این شرح حال را از الذخیره، نوشته ابن بسم، گرفته است. اگر به منبع، یعنی الذخیره، نگاه کنیم می‌بینیم ابن سعید خطاهای آشکاری را که در چاپ دانشگاه قاهره بوده اصلاح کرده است. سزاوار است که خواننده دوباره به کار ابن سعید بازگردد تا ببیند کژیها و تغییر و تبدیلهای چگونه به متن راه می‌یابد و شاخه‌های فرعی معتبر چگونه اصلهای نامعتبر را تصحیح می‌تواند کرد. پیشتر دیدیم که مقری بیشتر شعرهای اندلسی نَفَح الطَّيْب را از المَغْرِب گرفته؛ ولی همیشه آن که درست است همان نسخه ابن سعید - المَغْرِب - است چون به خط خود اوست و نسخه موثقی است، در حالی که به بسیاری از نقل قولهای نَفَح الطَّيْب تحریف راه یافته است. به دلیل همه اینها که گفتیم، بخش اندلس از المَغْرِب می‌تواند بسیاری از تباهیها و اشتباهیهای اصل و فرعهای چاپ شده از این اثر را به اصلاح آورد. شاید آنچه گذشت روشن کرده باشد که مقابله کتاب مورد پژوهش با منابع و با کتابهایی که پس از آن آمده و کم یا زیاد از آن اقتباس کرده‌اند تا چه پایه مهم است. گاه هست که مؤلف منابع خود را یاد نمی‌کند ولی یافتن و مراجعه به آنها و ارزیابی عبارتهای نقل شده آسان است. از بهترین نمونه‌ها کتاب الرَّدُّ عَلَى النُّحَا، نوشته ابن مضاء قرطبی، است که بر پایه نسخه خطی جدیدی از کتابخانه تیموریه که سرشار از تصحیف و خطاست چاپ و منتشر شده. حتی نسخه‌نویس گهگاه مصراع دوم بیتی را پیش از مصراع اول گذاشته، و بندرت بیتی درست روایت شده است. می‌دانیم که این کتاب درباره سه بخش مهم از مباحث نحو است. این بخشها عبارت است از «تنازع»، «اشتغال»، «فاء سبب» و همزادش «واو معیت» که مضارع را منصوب می‌کنند؛ روشن است که بیهیهای آمده در این بخشها را می‌توان از روی کتابهای نحوی مَفْصَل تصحیح کرد، همچنان که مثالهای نثری پیچیده نیز با مراجعه به کتابهای اساسی نحو - مانند الکتاب از سیبویه، المقتضب از مبرّد، شرح کتاب سیبویه از سیرافی، الإنصاف از ابن انباری، شرح المَفْصَل^۵ از ابن یعیش، إرتشاف الضَّرْب از ابوحنّان، و هَمْعُ الْهَوَامِع از

(۵) المَفْصَل فی النحو کتابی است مشهور از زمخشری.

سیوطی - تصحیح شده است؛ علاوه بر عبارت‌هایی که ابن مضاء خود به مآخذ آنها - مانند الخصائص ابن جنّی و الإلتصار ابن ولّاد - اشاره کرده است. به این ترتیب همه دشواریها و تنگناهای کتاب از میان می‌رود.

فراوان پیش می‌آید که بخشی از عنوان نسخه‌های خطی یا نام مؤلف پاک شده است، اما می‌توان از دیگر نسخه‌های کتاب یا برگرفته‌های بسیاری که از آن در کتابهای بعدی هست به نام کامل کتاب و نویسنده پی برد. اگر تنها نام نویسنده یا فقط عنوان کتاب از میان رفته باشد به دست آوردنش آسانتر است، زیرا نام کتاب به شناختن نام نویسنده کمک می‌کند و به عکس. چنان که گفتیم، دیدن نام نویسنده یا نام کتاب بر نخستین برگ نسخه بس نیست بلکه باید، با بررسی اثر و مراجعه به کتابهای فهرست قدیم و جدید، آن را به اثبات رساند.

در بسیاری از نسخه‌ها و اصلها پیش می‌آید که برگهایی از میان رفته باشد، که به آن افتادگیهای نسخه می‌گویند، در موارد فراوان دیگری هم ترتیب برگها آشفته است. در این صورت اگر نسخه‌های متعددی از کتاب وجود داشته باشد می‌توان افتادگیها را پر کرد و برگها را به ترتیب نخست بازگرداند. ولی اگر جز یک نسخه یا اصل، آن هم ناقص، موجود نباشد افتادگیها را باید با بهره‌جویی از کتابهایی که پس از آن آمده و موارد ساقط شده را در خود دارند جبران کرد. آشفتگی ترتیب برگها در یک نسخه تک را نیز می‌توان با استفاده از شماره برگهای نسخه، اگر شماره گذاری شده باشد، سامان داد. بسیاری از گذشتگان برای ترتیب برگها نخستین کلمه هر صفحه را در پایین صفحه پیش می‌نوشتند تا اگر خللی پیش آمد خواننده بتواند به نظام برگها پی ببرد. بسیاری از نسخه‌نویسان و مؤلفان هم از این شیوه پیروی نمی‌کردند و این، مرتب کردن برگهای آشفته را دشوار می‌کند.

از نوشته‌هایی که هر دو آسیب - افتادگی و آشفتنگی - را در آن می‌بینیم بخش مصر از کتاب خریده القصر و جریده العصر نوشته عماد اصفهانی است. یک نسخه عکسی از روی نسخه کتابخانه ملی پاریس در دارالکتب مصر هست، ولی مقدار زیادی از آغاز آن کم و برگهایش نامرتب است و شکل قدیم خود را ندارد. قسمتی از بخش مصر از کتاب خریده در کتابخانه نور عثمانیه در استانبول یافت شد که مجموعه‌ای بزرگ از نخستین زندگینامه‌های کتاب را دربردارد. مختصرالخریده، خلاصه شده خریده به وسیله علی رضایی، نیز که در دارالکتب نگهداری می‌شد به دست آمد. پژوهشگران برای بازگرداندن ترتیب دقیق برگهای کتاب از این خلاصه بهره بردند. برای همین منظور، از دو بخش ویژه فسطاط و قاهره کتاب المغرب نیز استفاده کردند، زیرا ابن سعید هم بسیاری از کسانی را که عماد در خریده زندگینامه آنان را نوشته معرفی کرده است و نقل قولهایی فراوان از خریده آورده بدون هیچ تغییری در عبارت و تنها با مختصر کردن جمله‌ها. پس از سامان دادن برگها دریافتند که زندگینامه‌های نسخه نور عثمانیه با زندگینامه‌های نسخه پاریس هماهنگ نیست، زیرا فاصله‌ای در آن میان هست و سه زندگینامه از امیر ابوالمهند حسام بن مبارک بن قُصَّة العقیلی، هبة الله بن کامل، و ابن ذروی افتاده است. افتادگی دیگر، بخش آغازین زندگینامه قاضی جلیس بود که نسخه عکسی دارالکتب از بعد از آن شروع می‌شود. پس نخستین زندگینامه را از مختصرالخریده، که همین پیش یادش گذشت، نقل کردند، زیرا جز در آن نیافتند. دومین زندگینامه را در کتاب الروضتين از ابوشامه مقدسی به نقل از خریده یافته و از آنجا نقل کردند. و دریافتند که زندگینامه سوم را ابن سعید، به نقل از خریده، در کتابش المغرب آورده است، پس آن را نیز از آنجا گرفتند. برای یافتن قسمت آغازین زندگینامه قاضی جلیس به کتابهای المغرب، الروضتين، و مختصرالخریده مراجعه کردند، چون این قسمت در هر سه جا بود. به این ترتیب بخش مصر از کتاب خریده بازسازی شد و امکان تصحیح و انتشار آن فراهم آمد.

از نسخه‌هایی خطی که آسیب افتادگی و آشفتنگی برگها در آن فراوان است بخش اندلس از کتاب المغرب است که به وسیله دارالمعارف در دو جلد به چاپ رسیده. پیشتر گذشت که نسخه خطی این اثر در دارالکتب مصر نگهداری می‌شود و نسخه‌ای است معتبر زیرا مؤلف به خط خود آن را نوشته و بر روی آن امضا و دستخط گروهی از

دانشمندان مصر، اشاره‌هایی به مالکیت صَفَدی، و وقف‌شدنش از سوی سلطان مؤید به مسجد جامع وی، که پایانِ ماجرای کتاب است، یادداشت شده؛ پس نسخه‌ای است معتبر که به بهترین شکلی به مؤلفش منسوب است. بخش اندلس آن شش مجلد را فرامی‌گرفته ولی همهٔ اصل گرفتار دست تطاوُل زمان شد، برگهایش به هم آشفته، سامانش درهم ریخت، و قسمتهای بزرگی از آن افتاد، و تنها همین برگهای باقی مانده در چهار جلد به جا ماند. بسیاری از خاورشناسان بر آن شدند که بخشهایی از آن را تصحیح و منتشر کنند. فولرس قسمت ویژهٔ حکومت طولونیان^۱ و تالکیت^۲ قسمت ویژهٔ حکومت آل اخشید^۳ را تصحیح کرده به چاپ رساندند، و بقیه المَغْرِب دست نخورده ماند. اندک اندک خاورشناسان از انتشار بخش اندلس نومید می‌شدند، زیرا بسیار ناقص و برگهایش آشفته بود و نشانه‌ای برای پیگیری برگها نداشت. اما ناگهان مجموعه‌ای از برگهای این نسخهٔ اصل در کتابخانه‌ای در بلصفوره، در نزدیکی سواهج^۴ به دست آمد. این برگها نیز پراکنده و بدون سامان به هم ضمیمه شده بود. اما در میان آنها بسیاری از برگهای مربوط به بخش اندلس نیز وجود داشت. پژوهنده‌ای آن را به برگهای نسخهٔ دارالکتب پیوست و بر آن شد که برگها را به جای اصلیش در سیاق کلام برگرداند. در این راه از چهار چیز کمک گرفت: یکی تقسیمات متن به مناطق و آبادیهای اندلس، که در بسیاری از برگهایش پراکنده بود و او را در شناختن فصلها و بخشهای کتاب یاری کرد. کمک دوم سه فهرست بود به خط مؤلف که در نسخهٔ خطی وجود داشت و عبارت بود از فهرست سفر یازدهم و ویژهٔ سرزمین قرطبه، بخشی از فهرست سفر چهاردهم و ویژهٔ بیشتر مناطق مرکزی اندلس، و دیگر، فهرست سفر پانزدهم که ویژهٔ مناطق شرق اندلس بود. بخش اندلس در نسخهٔ اصل از جزء دهم تا پانزدهم ادامه داشت و گویا بقیه فهرست همراه با برگهای گم‌شده کتاب از بین رفته بود. در فهرستهای سه‌گانهٔ یاد شده اعلام

(۱) طولونیان یا بنی طولون اولین سلسلهٔ مستقل حکام و امرای مصر (حدود ۲۵۴-۲۹۲ ه.ق).
(دایرةالمعارف فارسی)

2) K. L. Tallquist

(۳) آل اخشید یا اخشیدیه نام سلسله‌ای از امرای مصر که در ۳۲۳ - ۳۵۸ ه.ق در آن سرزمین و زمانی در شام و دمشق نیز فرمانروایی داشتند. (پیشین)

(۴) یکی از هشت ایالت مصر علیا. این ایالت سابقاً جَرَجَا نام داشت.

معرفی شده به طور منظم پیاپی آمده بود و به پژوهشگر امکان می داد ترتیب برگها را در سفرهای سه گانه دریابد. اما پژوهشگر برای دانستن ترتیب اعلام در سفرهای دوازدهم و سیزدهم وسیله ای جز همان اولی در دست نداشت و آن نیز برای دریافتن ترتیب زندگینامه ها در این دو سفر بس نبود. اینجاست که اهمیت کمکهای سوم و چهارم آشکار می شود. سومین، کتاب رایات المیزین از ابن سعید، و چهارمین، نَفْحُ الطَّيِّبِ از مقری است. کتاب نخست گویا مختصر شده المَغْرِب است با همان فصل بندی و با همان زندگینامه ها. از این رو، در شناختن ترتیب برگهای متن مورد نظر راهنمای مهمی برای پژوهشگر بود چه برای آوردن نام هر شاعر ذیل معرفی شهر خودش و چه در شناخت شعرهای منسوب به او. به عنوان نمونه، نَفْحُ الطَّيِّبِ نیز از رهگذر زندگینامه هایی که از المَغْرِب نقل کرده و شعرها و خبرهایی که از آن آورده پژوهشگر را در سامان دادن برگها و شناخت نظام اصلی آن کمک کرده است. نَفْح در مجموع از بخش اندلس المَغْرِب گرفته شده، به گونه ای که در بسیاری از زمینه ها نسخه دوم و درهم ریخته و نابسامان المَغْرِب است. هنگامی که منظم کردن برگها به پایان رسید و کتاب به نظام اصلی خود برگشت پژوهشگر دریافت که نخستین سفر این بخش، با ترتیب المَغْرِب، سفر دهم است که همه برگهایش از میان رفته. این سفر مقدمات مفصلی در توصیف جزیره اندلس و ویژگیهای و فضیلتهای مردمش داشته، نیز شامل تقسیمات سرزمین قرطبه (= گُردوبا) و مرکز آن بوده است. پژوهشگر محل این سفر را در نَفْح - به تصحیح دوزی و همکارانش - مشخص کرد و معلوم داشت که بیش از صد صفحه از آن را فراگرفته است. و نخواست آن را دوباره منتشر کند، زیرا در نَفْح چاپ شده و آگاهی از آن بس بود. ولی سفرهای پنجگانه دیگر - از یازدهم تا پانزدهم - بجز برگهای افتاده فراوان آن، برجا بود. شاید مهمترین قسمتی که افتاده بود سخن ابن سعید درباره اشبیلیه (= سویل)، مرکز اندلس، و فرمانروایانش بویژه معتمد بن عباد و خانواده اش بود.

بالا یا پایین برخی از برگها خورده شده یا کناره هایش پاک شده بوده و گهگاه بعضی از این خوردگیها و پاک شدگیها عنوان چند تن از کسانی بوده که ابن سعید زندگینامه آنان را نوشته است. پژوهشگر توانسته در همه حال عنوانها را از شعری که بعدش آمده و در نسخه های اصل و منابع مؤلف بوده یا به کمک آنچه در نَفْح وجود داشته مشخص کند. نیز توانسته است پاک شدگیهای داخل متن زندگینامه ها، و اشعار

افتاده را پر کند. مواردی بوده که زندگینامه آغاز می‌شده و یک یا دو سطر در پایین صفحه ادامه می‌یافته و بعد افتادگی داشته. گاه در چنین مواردی ابن سعید نوشته که زندگینامه را دقیقاً از چه منبعی گرفته؛ در این صورت پژوهشگر با استفاده از خود منبع کاستیها را پر کرده است. خواننده در شرح احوال شریف الطلیق، شاعر نامدار اموی، با چنین وضعی روبه‌رو می‌شود. زندگینامه ناتمام قطع شده، ولی پژوهشگر از روی جذوة المقتبس، آن را تکمیل کرده است. پس از این زندگینامه، شماری از زندگینامه‌ها افتاده که فهرست سفر یازدهم پژوهشگر را به این زندگینامه‌ها راهنمایی کرده است. بیشتر آنها را حمیدی در جذوة آورده، و اشعار و احوال صاحبان زندگینامه‌ها در نفع نیز پراکنده است. پژوهشگر به شرح این زندگینامه‌ها پرداخته و تنها به یادآوری جای آنها در جذوة و ریایات المبرزین، نوشته ابن سعید، بس کرده است. توصیف پایتخت، مدینه‌الزاهرة (در همسایگی قرطبه) نیز افتاده. این شهر مرکز حکومت المؤید هشام، نواده عبدالرحمان ناصر، بوده است. ابتدای زندگینامه المؤید نیز افتاده و چنین آغاز شده: «یک قطعه از تخته‌های کشتی نوح، و به سه گوسفند از نسل گوسفندان شعیب علیه‌السلام دست یافتند.» پژوهشگر دانسته که ابن سعید این عبارت را از جلد اول در قسمت چهارم الذخیره آورده و این در ضمن نقل قول درازی بوده که نویسنده الذخیره، ابن بَسَّام، از ابن حیّان، تاریخ‌نگار اندلس، آورده و ابن سعید از آنجا نوشته، ولی آغاز این نقل قول همراه با دیگر برگهای گمشده و دنباله زندگینامه شریف الطلیق افتاده است. پژوهشگر عنوان افتاده زندگینامه را که «المؤید هشام» بوده باز گردانده و در پی آن سخن ابن حیّان را آورده است: «ابن حیّان گفته: هشام در طول حکومتش سهل‌انگار بود... و در خلال این سستی و سهل‌انگاری فریبکاران با پیشکش کردن آثار گرانبها یا باستایشهای دروغین، به آرزوهای بزرگ خود رسیدند. چنان شد که نزد زنان کاخ هشت سُم جمع شد! همگی منسوب به الاغ عَزِیر که به گفته آیه کریمه دوباره زنده شده بود. و فراهم آمده بود نزد آنان یک قطعه از تخته‌های کشتی نوح...» به این ترتیب عبارت مفهوم شد و پاره‌های سخن به هم پیوست. پژوهشگر در زندگینامه سهیلی، شارح نامدار سیره پیامبر، با پاک‌شدگی روبه‌رو شد، چون سخن به این شکل ادامه یافته بود: «فرنگان بر سهیل یورش بردند، آن را ویران کرده مردمانش را کشتند...» در اینجا جمله پاک شده و بعد چنین ادامه یافته: «... چارپایی و به سهیل رفت. پس در برابرش ایستاد و گفت:

یا دازَ اَینَ البیضَ و الآلامَ أم اَینَ جیرانَ عَلَی کِرامَ

خانه من! بناهایت چه شد؟ مردمانت کجا رفتند؟ کجایند همسایگان گرامی من؟».

پژوهشگر افتادگی را با استفاده از نفع الطیب بر طرف کرد چون همه عبارت را داشت، از این قرار: «مردمانش را کشتند و نیز خویشان او را، در حالی که او از ایشان دور بود. کرایه کرد چارپایی و به سهیل رفت. پس در برابرش ایستاد و گفت...» بدین سان سیاق سخن ترمیم شد. در بخش طَلِیْطَلَه (= تولدو) افتادگیها و پاک شدگیها بسیار است. روی برگی چنین اسمی را می خوانیم: «بن محمد سعدالخير ابن الأمير الحکم الربضی المروانی». پژوهشگر توانست با مراجعه به جذوة و جست و جو درباره صاحب زندگینامه، نامش را کامل کند. وی عبدالله بن عبدالعزيز بن محمد بن سعدالخير ابن الأمير الحکم الربضی المروانی بود. نیز متوجه شد که در زندگینامه الظافر اسماعیل بن ذی النون تکه هایی، که روی هم نزدیک به دو سطر می شد، از اصل افتاده. وی آن را از الذخيرة کامل کرد. افتادگی در زندگینامه القادر یحیی ذوالفنون را نیز از همانجا جبران کرد. جایی دیگر می بیند نام صاحب زندگینامه افتاده و در پی آن سخنی آمده که پیداست از مأخذی نقل شده است. پژوهشگر با مراجعه به قلائد العقیان نوشته فتح بن خاقان، که از منابع ابن سعید است، درمی یابد که مطلب از آنجا نقل شده — چون دنباله گفتار سخن ابن خاقان است و او از ابوبکر یحیی بن بقی طلیطلی سخن می گوید — ولی عنوان زندگینامه از قلم افتاده است. پژوهشگر در پایان کلام، عبارت معمول ابن سعید هنگام ذکر منبع را می آورد و می نویسد «از قلائد» و نزدیک به یک سطر را از قلائد العقیان نقل می کند تا عبارت به دنباله اش برسد؛ و به این شکل بود که سیاق کلام سامان یافت. همچنین در یک مورد از افتادگیها در بخش طلیطله متوجه شد که نام محمد بن عبدالله عسال، پارسای نامدار طلیطله، افتاده است. این را از شعری که درباره وی آمده بود دریافت، زیرا این شعر را ابن سعید در کتابش، رایات المبرزین، در زندگینامه محمد بن عبدالله عسال آورده بود. گهگاه نتوانسته افتادگیها را با استفاده از مأخذ المغرب، و فرع بزرگش، نفع الطیب، پر کند؛ از این رو یک یا چند کلمه اندک را، به راهنمایی عبارات قبل و بعد، از خود به آن افزوده است. می بیند در زندگینامه طیب، ابواسحاق ابراهیم بن فحار، کلمات بسیاری افتاده و تنها عنوان و برخی از جمله ها باقی است؛ پس این کمبودها را از

زندگینامه وی در جذوة تکمیل می‌کند.

آنچه گذشت شاید بخوبی نشان داده باشد که شناختن منابعی که مؤلف از آنها نقل قول کرده چه اندازه مهم است برای اینکه پژوهشگر بتواند کتاب مورد بررسی خود را با آنها محک بزند. شایسته است به کتابهایی هم که پس از آن نوشته شده و برگرفته‌هایی از آن دارند بنگرد، بویژه برای تکمیل کلمه‌ها، سطرها، و یا برگهایی که شاید از آن افتاده باشد. دانستیم که نویسندگان گهگاه به کتابهای خود رجوع کرده مطالبی به آن می‌افزوده‌اند؛ در این صورت باید آخرین نسخه دارای افزودگی را اساس پژوهش گرفت. ولی آنچه می‌خواهیم بگوئیم این است که گاه دانشمندی دیگر، بجز نویسنده، مطالبی به کتاب می‌افزاید؛ در اینجا لازم است در پژوهش خود به ساخته این دانشمند تکیه نکنیم، زیرا چهره اصلی کتاب را دگرگون کرده است و نباید بر ساخته او را به نویسنده اصلی نسبت دهیم. به همین دلیل است که روسکا، خاورشناس آلمانی، به ووستنفلد تاخته چون کتاب عجائب المخلوقات قزوینی را از نسخه‌ای تصحیح کرده که اضافات فراوانی دارد از دانشمندی پس از قزوینی، در حالی که نسخه‌هایی کهن وجود داشته که نویسنده به خط خود نوشته است و بایست در تصحیح کتاب به آنها تکیه می‌کرد و این نسخه‌ای را که به ناروا به قزوینی منسوب شده کنار می‌نهاد.

درست نیست که کتابی را از روی نسخه‌ای تصحیح کنیم که افزوده‌های آشکار دارد مگر آنکه به نسخه‌ای سالم دست نیابیم و امکان این را هم داشته باشیم که اضافات را از آن دور کنیم؛ چنان که در الدرر فی اختصار المغازی و السیر از ابن عبدالبرّ نمری قرطبی، حافظ پرآوازه اندلس، دیده می‌شود. از این کتاب تنها یک نسخه به جاست که در دارالکتب مصر نگهداری می‌شود و از آن محمد مرتضی زبیدی، نویسنده تاج العروس فی شرح جواهر القاموس، بوده و خط سخاوی، تاریخنگار معروف مصری، بر آن هست. این نسخه دارای نسب است، سخاوی آن را خوانده، و زبیدی مالکش بوده. پژوهشگر چون در مطالعه کتاب پیش می‌رود کلمه «قُلْتُ» (=گفتم) را می‌بیند که در جای جای کتاب تکرار شده و همیشه در پی آن تعلیقاتی می‌آید اعتراض گونه به ابن عبدالبرّ. متوجه می‌شود که نویسنده این تعلیقات گهگاه به سهیلی، شارح السیرة

النبیة^۵، که بیش از یک سده پس از ابن عبدالبر وفات یافته، اشاره می‌کند و این آشکارا نشان می‌داد که نویسنده تعلیقات دانشمندی بوده متأخر از سهیلی و ابن عبدالبر، هر دو. و می‌بیند بارها نیز به کتابهای ابن عبدالبر، مانند الاستیعاب فی معرفة الأصحاب، التمهید، و الاستذکار ارجاع داده و گاه به جای کلمه «قُلْتُ» کلمه «فائدة» یا «هیئنا لطیفه» گذاشته و گهگاه نیز هیچ کلمه‌ای نیست که نشان دهد آنچه در پی آمده افزوده اوست ولی در پایان عبارت کلماتی می‌آورد که ویژه پایان تعلیقهاست؛ مثلاً در پایان افزوده خود می‌گوید: «سخن باز می‌گردد»، «سخن بازگشت»، «و خدا داناتر است»، «و خدا کامیاب کننده است»، «و خدای را سپاس»، «توفیق از خداست»، یا «و سپاس خدای جهانیان را». پژوهشگر دیده است که جز دو فرض ممکن نیست: یا این تعلیقات در حاشیه نسخه اصلی - که نسخه خطی را از روی آن نوشته‌اند - بوده و نسخه نویسی چون ناآگاه بوده بر آن شده که حاشیه‌ها را به متن وارد کند؛ یا نویسنده نسخه، خود، همان دانشمندی است که این اضافات را نوشته است. پژوهشگر همه اینها را از متن درآورده و با نشانه ستاره (*) به پابرجا برده تا با پابرجا و افزوده‌های شماره‌دار خودش به هم نیامیزد. وی دریافته که نویسنده افزوده‌ها از اهل حدیث بوده، کتابهای سیره پیامبر را بخوبی می‌شناخته و فقهی بوده سنی و عالم به اختلاف فقیهان و تفاوت شیوه‌های فهم و استنباط ایشان، زبان و نحو را بخوبی می‌دانسته، با اختلافات نحویان آشنا بوده، و از علوم بلاغت و بیان آگاهی داشته است. همیشه باید این افزوده‌ها را از نسخه مورد بررسی خود بیرون بیاوریم تا کتاب به صورت اصلیش برگردد. از چیزهایی که پژوهشگر را در بررسی این کتاب یاری کرده مقابله آن با منابعی تاریخی بوده که ابن عبدالبر از آنها کمک گرفته و آنها را یاد کرده است. پژوهشگر، همچنین حدیثهای پراکنده در کتاب را با کتابهای حدیث مرجع مقابله کرده است. از مهمترین چیزهایی که در تصحیح این اثر به او کمک کرده دو کتاب برگرفته از آن بوده؛ یعنی جوامع السیره از ابن حزم، شاگرد مؤلف، که در بیشتر جاها نسخه‌ای از کتاب استادش به شمار می‌آید، و دیگری عیون الأثر فی المغازی و السمائل و السیر از ابن سید الناس که بسیاری از عبارتهای کتاب ابن عبدالبر را به صورت درست و دقیق نقل کرده است. پژوهشگر با مراجعه به این کتابها

(۵) کتاب معروف ابن هشام درباره سیره پیامبر.

و دیگر مراجع مربوط به آن توانسته تا جای ممکن به تصحیح و تحقیق کتاب بپردازد.

نباید فریفته نسخه‌ای شد که یادداشت قرائت دانشمندان، یادداشت مالکیت، یا وقف به مسجد، کتابخانه، یا مدرسه‌ای بر آن است، زیرا شاید نادرستی‌هایی در آن باشد و پژوهشگر از آن آگاه نشود. پس همواره بهتر است نسخه‌ای اساس را نه تنها با نسخه‌های دیگر بلکه با همه منابعی که می‌توان یافت - هر چند نویسنده نام آنها را آشکار نیاورده باشد - محک زد. کتابهایی که شرح احوال و آثار اصحاب را نوشته‌اند نمونه‌هایی برای توضیح این مطلبند. گاه در این کتابها حدیثهایی بسیار بدون ذکر نام مأخذ روایت می‌شود. شایسته است پژوهشگر، این حدیثها را با همه کتابهای حدیث مرجع مقابله کند؛ مبدا که به خطا افتد. جلد اول *سیر أعلام النبلاء*، نوشته ذَهَبی، را نمونه می‌آوریم که دارالمعارف قاهره آن را چاپ کرده است. پژوهشگر این کتاب به نسخه‌ای که موثق به نظر می‌آمده تکیه کرده است. ولی ما تا نخستین زندگینامه را، که از ابو عبیده جراح است، می‌خوانیم غلطهای آشکار فراوانی در آن می‌یابیم. مثلاً از مغازی موسی بن عقبه روایت شده که «عمرو بن عاص در غزوة ذات السلاسل، از مشارف شام،^۶ از جانب آن ترسید (= خاف من جانبه ذلک). پس، از رسول خدا صلی الله علیه و سلم کمک خواست.» که روشن است کلمه «جانبه» تغییر یافته «عاقبة» است. در توصیف ابو عبیده می‌خوانیم که او «لَئِنْ الشَّيْمَةِ» بوده؛ در حالی که «لَئِنْ الشَّكِيمَةِ» (= نرمخو) درست است. در حدیثی از ابوبکر آمده است که وی شنید رسول خدا درباره ابو عبیده می‌گوید: او روز قیامت به فاصله یک تیر کمان از دانشمندان محشور می‌شود. در حالی که کلمه *يُحْشَرُ* (= محشور می‌شود) تحریف شده *يَحْضَرُ* است، به معنای «دور می‌شود». درباره همو می‌خوانیم که در شام در محاصره افتاد و کار بر او و سپاهش سخت شد. معاذ می‌گوید از مردی می‌شنود که: «لَوْ كَانَ خَالِدُ بْنُ وَلِيدٍ مَّا كَانَ بِالْبَأْسِ ذُكُونٌ» و او می‌گوید: «فَالِئِ أَبِي عُبَيْدَةَ تَضَطَّرَّ الْمَعْجَزَةُ لَا أَبَا لَكَ، فَوَاللَّهِ إِنَّهُ لَخَيْرٌ مِّنْ بَقِي عَلَى الْأَرْضِ». ولی کلمه «ذوکون» تحریف شده «یدوکون» است یعنی «به هم برمی‌آشوبند و صدایشان به شکایت بلند می‌شود». در حدیث خیبر نیز این کلمه آمده؛ پیامبر علیه‌السلام می‌فرماید: فردا پرچم را

(۶) نام عمومی آبادیهای پیرامون سرزمین شام.

به دست مردی دهم که خداوند به دست او پیروزی آورد، کسی که خدا و رسولش را دوست دارد و خدا و رسولش او را دوست دارند. پس مردم همه‌م کردند که پرچم به کدام یک داده خواهد شد (= قَبَاتُ النَّاسِ يَدُوكُونَ أَيُّهُمْ يُعْطَاهُ). یدوکون یعنی غرق در گفت‌وگو می‌شوند. این حدیث ما را متوجه می‌کند که کلمه «بالباس» در کلام آن مرد که معاذ با او سخن می‌گفت تحریفی است از «الناس»، کلمه «تَضَطَّرَّ» نیز در سخن معاذ تحریف شده «تَظَنَّ» است، و گویا شکل درست سخن آن مرد این باشد: «لو كَانَ خَالِدُ بْنُ وَلِيدٍ مَا كَانَ النَّاسُ يَدُوكُونَ» یعنی «اگر خالد بن ولید بود همه‌م مردم به تنگ آمده بلند نمی‌شد». گویا مرد می‌خواهد با این سخن خالد را از ابو عبیده برتر شمارد. و معاذ منعش کرده می‌گوید: «بأبي عبیده تَظَنَّ الْمَعْجِزَةُ؟» یعنی «ابو عبیده را ناتوان پنداشته‌ای؟»

به همین نمونه‌ها بس می‌کنیم و پژوهشگران تازه کار را از تکیه بر نسخه‌هایی که فقط گمان می‌کنند درست است بر حذر می‌داریم. و هشدار می‌دهیم که از مراجعه به هر مأخذی که بتواند نسخه آنان را محک بزند فروگذار نکنند، تا بتوانند اثر مورد پژوهش خود را در چهره‌ای برآستی درست و دقیق ارائه کنند. پژوهشگر همچنین باید واژه‌های دشوار را توضیح دهد و ضبط درست اعلام را بیاورد تا خوانندگانش در خواندن و فهمیدن با دشواری روبه‌رو نشوند.

تصحیح دیوانهای شعر و کتابهای اشعار برگزیده و شعرهای موشح نیازمند آشنایی دقیق با علم عروض و داشتن گوشه‌هایی تیز است که هیچ لغزشی در وزن شعر یا در آهنگ موشح‌ها از آن پنهان نماند. این کاستی‌ها گاه در نسخه‌های خطی نسخه‌نویسان قدیم وارد شده. این لغزشها برای پژوهشگری که عروض را بخوبی نداند و گوشه‌های موسیقی‌شناس حساس و تیزی نداشته باشد که بتواند نواهای موسیقی را بدقت بسنجد نیز پیش می‌آید. در اینجا فرصت نیست برخی از کتابهای شعری را که تصحیح و منتشر شده اما پر از خطاست معرفی کنیم. تنها به اشاره به مقاله‌ای بس می‌کنیم که در بخش اول از مجلد سیزدهم مجله دانشکده ادبیات دانشگاه قاهره، شماره ماه می ۱۹۵۱، چاپ شده است. این مقاله خطاهای عروضی و غلطهایی را نشان می‌دهد که در شعرها و برخی از

ابیات در تصحیح گارثیا گومت^۷ از کتاب رایات المبرزین دیده می‌شود؛ مانند اینکه کلمه «اکوابنا» اکواسنا خوانده شده، «شَبَّها» شَبَّها، «وُجد» وجه، «مُطَرَّحاً» مُطَرَّفاً، «فَعَم» - یعنی بو پیچید - نعم، «صاغت» ضاعت، «قدیم» تدیم، «ضافی» صافی، «رَجَلَت دایاته» وجلت آیاته، «میفعه» - یعنی تپه - میفعه، «جاحم» - از جحیم - حائم، «أصلها» أصلها، «الشرر» السیر، «رهج» - یعنی غبار - وهج، «كلوح» کدوح، «زفرته» رفته، «الغریض» - خواننده پرتوازه حجازی - الغرید، «الباس» الناس، «الهجر» الحجر، و دیگر غلطهای آشکار. این گونه نادرستیها در تصحیحهای لوی پرووانسال^۸ فراوان است؛ مثلاً در کتاب القضاة از بُباهی، و مذکرات الأمير محمد. این دو اثر گرچه از کتابهای شعر یا برگزیده اشعار نیستند ولی اشتباههای بی‌شمار دارند. حتی در کتاب نخست دامنه خطاها به آیات قرآن کریم نیز راه یافته است.

تا اینجا درباره مشکلات خط عربی سخنی نگفته‌ایم. این دشواریها به دلیل همانندی حروف است؛ مانند ب، ت، ث، و ی چسبان، و مانند ج، ح، خ، و دال و ذال. از دیرباز اشتباههای بسیاری از این رهگذر در خواندن کلمات پیش آمده، بویژه اینکه اعراب در آغاز برای حرفها نقطه نمی‌گذاشتند، بعدها نیز گویا نقطه‌گذاری هم‌گروه را تمامی نگشود. در این باره بسیار اندیشیدند تا نشانه‌هایی وضع کنند که حرفهای بی‌نقطه و نقطه‌دار را مشخص‌تر کنند. به این نتیجه رسیدند که زیر حرف بی‌نقطه همان نقطه‌هایی را بگذارند که روی حرف نقطه‌دار همانندش هست. گاه زیر یا روی آن همزه‌ای کوچک گذاشته‌اند، و گاه حرف کوچکی مانند حرف اصلی نوشته‌اند. گاه روی حرفهای بی‌نقطه خطی افقی و کوچک و یا هلالی وارو کشیده‌اند. این نشانه‌ها کسی را که با آن آشنا نباشد به خطا می‌اندازد بویژه در حرف سین، که ممکن است شین خوانده شود. ولی همه این نشانه‌های قراردادی هم نتوانست مشکل را از میان بردارد و تصحیف در خواندن نامها و کلمه‌ها به جا مانده و بسیاری از دانشمندان برجسته را در طول روزگاران به اشتباه انداخته است، چندان که پیشینیان ما اشتباههای آنان را پیگیری کرده و

(۷) Garcia Gómez (۱۹۰۵ - ...) خاورشناس اسپانیایی، مدیر مؤسسه فرهنگ عربی - اسپانیایی و استاد زبان عربی دانشگاه مادرید.

(۸) Lévi Provençal (۱۸۹۴ - ۱۹۵۶) خاورشناس فرانسوی و کارشناس مسائل اسپانیایی - اسلامی.

درباره اش کتابها نوشته‌اند. نامدارترین آنها کتاب النصحیف و التحریف اثر ابو احمد عسکری است. وی در این کتاب اشتباههایی را ثبت کرده که درباره نام برخی از راویان سلسله اسناد حدیث، و بعضی از کلمات شعرها پیش آمده است. ابن جَنّی در الخصائص و سیوطی در دو فصل زیبا از کتابش المزهر به پیگیری اشتباههای گروهی از دانشمندان پرداخته‌اند. از اینجا درمی‌یابیم که گذشتگان ما برای این همیشه درست‌نویسی را بالاترین پایه علم شمرده‌اند که لغت و شعر با همان کلمات و به همان شکل لغوی و دستوری خود نقل شود. در این خصوص سخنگیر بوده‌اند و روایت یک صَحَفی را نمی‌پذیرفته‌اند - صحفی کسی است که روایتها و دانسته‌های خود را از روی صحیفه (= برگ‌نوشته) گرفته باشد نه از زبان دانشمندان - از ترس اینکه مبادا، به دلیل تشابه حروف در نوشتن، به خطا افتاده باشد. و خطاهایی از این دست را تصحیف نامیده‌اند.

از سده دوم هجری کسان بسیاری پیدا شدند که حرفه آنان نسل در نسل و رَاقی یا، به عبارتی دیگر، نوشتن نسخه‌های خطی بود. بسیاری از آنان خوب می‌نوشتند اما عربی را بخوبی نمی‌دانستند، از این رو در نوشته‌های خود اشتباه می‌کردند و گاه از روی نسخه اینان و رَاق دومی به همان شکل نسخه برمی‌داشت و غلطهایی تازه به خطاهای پیش می‌افزود. چه بسا و رَاق سومی از همین قماش نسخه دیگری از روی نسخه دوم می‌نوشت و اشتباهها بر هم انبوه می‌شد. این خطاها به تصحیف برخی از نامها پایان نمی‌گیرد بلکه به حذف کردن بعضی از عبارتهای متن نیز کشیده می‌شود، و در این صورت نظام سخن به هم می‌ریزد و تصحیح آن کاری بس دشوار خواهد بود. جاحظ در سده سوم هجری این نکته را وصف کرده می‌گوید: «گاه گردآورنده کتاب بر آن می‌شود که تصحیحی انجام دهد یا کلمه افتاده‌ای را باز یابد. نوشتن ده برگ کتاب با کلماتی خوب و مفاهیمی والا بر او آسانتر است تا ترمیم آن نقص و بازگرداندن کلام به جای خودش. این کتاب پس از آن، نسخه‌ای می‌شود در دست دیگری. و رَاق دوم نیز به شیوه و رَاق نخست می‌رود، و کتاب همچنان در دستهای خطاکار و تباه‌کننده می‌چرخد تا به صورت غلط محض در می‌آید.» وقتی جاحظ این را درباره نسخه‌های خطی زمان خودش می‌گوید، که همه‌اش یا از زمان خود اوست یا از زمانی بسیار نزدیک به او، که از یک سده بیشتر نمی‌شود، پس آنچه پس از آن بر سر نسخه‌های خطی آمده بدتر و تلختر است؛ نسخه‌هایی که از دست تجاوزکار سده‌های گذشته به ما رسیده و نسخه‌نویسان

یکی پس از دیگری تغییرش داده و قطعه قطعه‌اش کرده‌اند. بعضی از نسخه‌های خطی نیز به خط کوفی است و خواندنش نیازمند تجربه و ویژه است. خط مغربی نیز چنین است، و نشانه‌هایی دارد که برای مصحح نسخه‌ای از این دست آگاهی از آن لازم است. مؤلفان و نسخه‌نویسان به این خط، نقطه «ف» را زیر آن و برای «ق» یک نقطه می‌گذارند. انحنای «د» و «ر» و شکل «ک» و «ظ» مانند هم است. لکن را «لاکن» و هؤلاء را «هءولاء» می‌نویسند، و دیگر تفاوت‌هایی که اگر مصحح متنهای مغربی آگاهی کامل از آن نداشته باشد تصحیح آن را بی‌اندازه تباه خواهد کرد. چنان که فولرس در تصحیح قسمت مربوط به دولت طولونیان از کتاب المغرب، نوشته ابن سعید، و تالکیت در تصحیح قسمت مربوط به دولت اخشید و زندگینامه‌های شاعران که در پی آن آمده است کرده‌اند. اما این هر دو قسمت، در تصحیح بخش ویژه فسطاط از همین کتاب، که به وسیله دانشگاه قاهره چاپ و منتشر شده، اصلاح شده است. مسلم است که وقتی کثیها و نادرستیها در یک نسخه بسیار باشد و نسخه دیگری جز آن در دست نباشد باید دست از تصحیح آن شست، مگر اینکه کتابها و نوشته‌های دیگری باشد که بتواند در تصحیح و تحقیق آن مورد استفاده قرار گیرد؛ مانند آنچه پیشتر درباره الرد علی النحاة گفتیم.

گاهی گمان می‌رود که اگر نسخه‌ای به خط مؤلف باشد رنج اصلاح تصحیفها و تحریفهای احتمالی آن از دوش پژوهشگر برداشته می‌شود. این پندار نادرستی است، مگر اینکه نویسنده در حاشیه‌های کتاب چیزهایی یادداشت کرده باشد که نشان دهد او خود دوباره در کتاب دقت کرده و اگر کثی و آشفتگی در آن بوده به اصلاح آورده است. بسیاری از مواقع نویسنده، بویژه اگر شتاب داشته باشد، به هنگام نوشتن خطا می‌کند؛ نقطه‌ای را نابجا می‌گذارد، شکل حرفی را نادرست می‌نویسد، و کلمه یا کلماتی را از قلم می‌اندازد. افتادگیهای شعر آشکارتر از افتادگیهای نثر است، زیرا به وزنهای عروضی مربوط می‌شود، اما گاه نویسنده در نام برخی از منابع یا کسان و جایها خطا می‌کند، از این رو دقت در همه نسخه‌های کتاب، حتی نسخه مؤلف نیز، بر پژوهشگر لازم است. از بخش اندلس در المغرب نمونه می‌آوریم. ابن سعید در زندگینامه ابوحفص عمر بن شهید عبارتی می‌آورد و، به اشتباه، می‌گوید که از الذخيرة نقل کرده. در حالی که بواقع آن را از جذوة المقتبس، نوشته حمیدی، گرفته است. در زندگینامه ابوعبدالله بن شرف این بیت را می‌آورد:

هُم زُهِرَةُ الدُّنْيَا عَلَى أَنَّهُمْ جَفُوا وَ هُمْ مَوْضِعُ اللَّقْيَا حَتَّى أَنَّهُمْ بَانُوا

آنان زیبایی جهانند و هنوز در پیش روی ما، هر چند رفته‌اند و جدایی گرفته‌اند.

پیداست که کلمه «حتی» شعر را می‌شکند و به جای آن «ولو» یا چیزی مانند آن بوده، اما شتاب ابن سعید در نوشتن باعث این سهو شده هر چند او خود شاعری برجسته است. گهگاه که نویسنده مأخذی را که چیزی از آن نقل کرده یاد می‌کند بررسی آسان می‌شود، چون ابزار بررسی را در دست پژوهشگر نهاده و او را از کندوکاو بسیار بی‌نیاز می‌کند. اما وقتی از ذکر منابعش تن می‌زند پژوهش دشوار است، و بر پژوهشگر لازم است که به منابعی که موضوع مشترکی با کتاب مورد بررسی دارند و منابعی دیگر که نویسنده از آنها نام برده مراجعه کند و هیچ کوششی را فرو نگذارد. گاه بررسی یک کتاب نوعی عذاب است، بویژه کتابهایی ادبی که به دایرةالمعارف مانندند، چون پژوهنده این گونه کتابها ناگزیر است به کتابهای کتابخانه‌های عربی، از هر نوع که باشد، از فرهنگهای لغت گرفته تا کتابهای زبانشناسی، تاریخ، جغرافیا، دیوانهای شاعران، و کتابهای شعر و ادبیات، بنگرد تا هیچ اشتباهی چه در واژه‌ها و چه در نام کسان و جایها و چه در بیتی از شعری یا کلمه‌ای از نثری از چشم دور نماند.

حقیقت این است که اصلاح کژیهای تصحیف رنجی گران بر پژوهشگر است. مردان حدیث توجهی گسترده به آن داشته و به تصحیفهایی که در نام مردان بزرگ یا راویان و در متنها و عبارتهای احادیث شده پی برده‌اند. از این موارد است تصریح آنان به اشتباهی که ابن معین، حافظ مشهور، در نام عوام بن مزاحم - با «ر» و «ج» - مرتکب شده و پنداشته نام پدر عوام مزاحم - با «ز» و «ح» - است. نیز از این قبیل است تصحیف صولی در این گفته پیامبر: «هر که ماه رمضان را روزه بگیرد و شش روز را در پی آن ادامه دهد (... وَآتَبَعَهُ سِتًّا) ...» که مقصود روزهای ششگانه «ایام البیض» است. صولی «سِتًّا» را «شیئاً» نوشته است. محدثان در این زمینه و در ثبت اشتباهات صولی، همچنین در تألیف کتابهایی در این خصوص، بویژه در زمینه مشخص کردن نام راویان و رجال حدیث، بسیار گسترده‌تر از اصحاب لغت عمل کرده‌اند.

پژوهشگر باید دو گونه خطای نویسندگان را از یکدیگر تشخیص دهد. یک گونه

آن است که به سهو پیش می‌آید، که باید تصحیح شود، و نوع دیگر برخاسته از تحولات زبان در طول زمان است، که نویسندگان، بعمد، برخی از کلمه‌ها و جمله‌های عامیانه را به کار می‌برند. این شیوه از سده ششم هجری بسیار شده و پژوهشگر قطعاً نباید این گونه غلطها را درست کند، بویژه اگر نویسنده خود به خط خویش نسخه را نوشته باشد، زیرا با این اصلاح، شکل واقعی اثر از بین می‌رود. المنهل الصافی از ابن تغری بردی، تاریخنکار معروف مصر در سده نهم هجری، را مثال می‌زنیم. در این کتاب خطاهای لغوی و بیانی گوناگونی هست که بررسی کنندگان آن، در هنگام تصحیح جزء اول کتاب، به این نادرستیا توجه کرده‌اند. یکی این است که ابن تغری فعل مستند به جمع را نیز به صورت جمع می‌آورد مانند زبان عامیانه مصر امروز. دیگر اینکه می‌گوید: «كَانَ سَعْدُ الدِّينِ خَصِيصًا عِنْدَ السُّلْطَانِ الظَّاهِرِ بَرْقُوقٍ» (= سعدالدین از خاصان سلطان ظاهر برقو بود)؛ در حالی که واژه خصیص در زبان یافت نمی‌شود، می‌گوییم: «هُوَ مِنْ خَاصَّةِ فُلَانٍ» و دیگر اینکه، مانند زبان عامیانه ما، گفته است: «كَانَ... مَهَابًا» (= فلانی با هیبت بود)، در حالی که «مهبیاً» درست است. به این گونه غلطهای مورخان و نویسندگان متأخر نباید دست زد، زیرا نشان دهنده زبان واقعی آنان است و تحولاتی را که در زبان عربی پدید آمده به نمایش می‌گذارد. اگر بخواهیم زبان ایشان را اصلاح کنیم و به زبان عربی فصیح برگردانیم اشتباهی بزرگ کرده‌ایم.

بر پژوهشگر است که برای هر کتابی که بررسی می‌کند مقدمه‌ای بنگارد شامل زندگینامه‌ای کوتاه از نویسنده یا نویسندگان اثر، سپس توضیحی در شیوه نگارش آن، بویژه اگر پیچیده باشد، و بعد سخنی درباره منابعی که در کتاب از آنها استفاده شده و مطالب کتاب برگرفته از آنهاست. و اگر نویسنده در متن اثر خود بر شنیده‌ها و دیده‌ها تکیه کرده در مقدمه باید به آن اشاره کرد. سپس باید از ارزشهای کتاب و نکته‌های تازه‌ای سخن گفت که آن کتاب به مباحث ادبی یا هر رشته دیگری افزوده است. پژوهشگر باید رابطه کتاب را با کتابهای بعدی که مطالبی از آن گرفته‌اند بیان کند، همچنین میزان بهره‌ای را که پژوهندگان می‌توانند از آن ببرند آشکار سازد و روشنیهایی فراویشان نهد که آنان را به بهترین شیوه استفاده از کتاب راهنمایی تواند کرد. پس از آن، نسخه یا نسخه‌هایی را که در تصحیح و تحقیق خود بر آنها تکیه کرده بدقت معرفی کند؛ نوع خط، میزان نقطه‌گذاری، نظم کتاب، تعداد برگها، طول و عرض هر برگ، مساحت بخش نوشته شده هر صفحه، تعداد سطرها، و توصیف افتادگیها، پارگیها، یا آشفستگیها و کاستیها، نوع قلمی که به کار رفته، تاریخی که بر نسخه بوده و نشان‌دهنده زمان نوشته شدن آن است، و چیزهای دیگری که بر روی نسخه یادداشت شده – مانند یادداشت وقف، مالکیت، اجازه، و خواننده یا شنیده شدن به وسیله برخی از دانشمندان – و نوع حاشیه‌هایی را که در آن هست در مقدمه یاد کند. برخی از پژوهشگران در کنار توصیف نسخه یا نسخه‌ها، تصویرهایی را هم برای نمونه می‌آورند که خط و دیگر ویژگیهای ظاهری نسخه را به نمایش می‌گذارد. پژوهشگر همچنین،

شیوه‌ای را که در پژوهش کتاب به کار گرفته و چگونگی چیره شدنش بر دشواریها را توضیح می‌دهد و مآخذ و منابع عمده‌ای را که در تحقیق خود از آن کمک گرفته است معرفی می‌کند.

اگر کتاب مورد پژوهش دارای ارزش علمی ویژه یا چندین ارزش مهم باشد باکی نیست که پژوهشگر در مقدمه خود دامنه سخن را بگستراند؛ بویژه اگر توضیح او بتواند تأثیر مهمی در بررسی شاخه‌ای از علوم داشته باشد. از جهاتی کتاب *الردّ علی النّحاة* نمونه‌ای است برای توضیح این نکته. ابن مضاء، نویسنده کتاب، با نظریه «عامل» در دستور زبان عربی، به گونه‌ای عالمانه و استوار درافتاده و همه تنگناها و سختیهای نحو را به این نظریه مربوط می‌داند. بر آن است که این دشواریها، مانند در تقدیر گرفتن عاملها و معمولها، فراوانی علتها، قیاسها، و تمرینها و فرضهای بسیار، چون سنگی است در راه نوآموزان در حالی که هیچ نیازی به آن ندارند و شکلها و مسئله‌های این مباحث چنان در علم نحو عربی بر روی هم انباشته شده که آن را به صورت علمی پیچیده درآورده و فهمش را برای نوآموزان دشوار کرده است. او برای روشن کردن نظریه خود، بابهای تنازع، اشتغال، و فاء سببیه و واو معیت را بتفصیل بررسی و بسیاری از بحثهای دشوار نحوی، مانند متعلقات مجرورها، و ضمیرهای مستتر را مطرح کرده است. پژوهشگر کتاب همه اینها را در مقدمه توضیح داده و بعد چنین دیده که نظریه ابن مضاء را در همه ابواب نحو تطبیق دهد، تا بتواند از این رهگذر دستور زبان عربی را به شیوه‌ای بنویسد نو و متکی بر همان دو پایه‌ای که ابن مضاء بررسی واو معیت و فاء سببیه، و اشتغال و تنازع را بر آنها پی ریخته است؛ یعنی بی‌توجهی به نظریه عامل، و خودداری از تقدیر و تأویل در صیغه‌ها و عبارتها. شاید هر تصمیمی که پس از انتشار این کتاب برای آسان‌سازی نحو گرفته شد کم و بیش بر همین کتاب و بر مقدمه آن استوار بود.

گاه کتاب مورد پژوهش نظریه تازه‌ای ندارد ولی دارای ارزشهای ادبی و تاریخی مهمی است. در اینجا نیز شایسته است که پژوهشگر آن را توضیح و گسترش دهد. بهترین نمونه شاید رسائل صاحب بن عبّاد، وزیر آل بویه، باشد که از سوی دارالفکر العربی تصحیح و منتشر شده است. مقدمه‌ای بر آن نوشته شده که از خاندان بویه و شخص صاحب و خانواده‌اش، و سپس بتفصیل از ارزش تاریخی رسائل بحث می‌کند و درباره تصویرهایی سخن می‌گوید که از جنگهای عضدالدوله بویی با برادرش

فخرالدوله، قابوس بن وشمگیر، رومیان، ابن حمدان، و وهسودان در آذربایجان چاپ کرده است. این مدخل آگاهی‌هایی تازه را که رسائل دربارهٔ همهٔ این موضوعات به کتابهای تاریخی می‌افزاید بیان کرده است. پس از آن، حکمهای انتصاب قاضیان، محتسبان، و فرمانروایان می‌آید، و شیوهٔ فرمانروایی و میزان دادگری آل بویه را با توضیحاتی مهم بیان می‌کند. می‌گوید دولت آل بویه شیعی بوده ولی، چنان که رسائل صاحب نشان می‌دهد، شیعیان را بر ضد دیگران کمک نکرده و گرایشی آشکار به معتزلیان داشته است. این مقدمه از همهٔ اطلاعات سیاسی و اجتماعی فراوانی که در رسائل هست یاد می‌کند، سپس از ارزش ادبی آن سخن آورده و شیوه‌ها و ویژگیهای سبک نگارش نویسنده را بتمامی توضیح می‌دهد.

سومین نمونه، کتاب الدَّرَر فی اختصار المَغَازِی و السَّیَر از ابن عبدالبرّ است. پژوهشگر این اثر در مقدمهٔ خود نظریات ابن عبدالبرّ را دربارهٔ گوشه‌هایی از سیره پیامبر، فقه، و حدیثهای ناموثق توضیح داده است. از جمله اینکه وی معتقد است بانو عایشه، رضی الله عنها، از نخستین کسانی است که به اسلام گرویدند، زیرا در آغاز رسالت پیامبر مسلمان شد هنگامی که - به گفتهٔ ابن عبدالبرّ - صغیر بود. این، با نظر مشهور دربارهٔ سنّ اسلام آوردن وی، که گفته‌اند پس از هجرت، در نه سالگی [که دیگر صغیر نبود] به پیغمبر پیوست، تفاوت دارد؛ و می‌دانیم که ابن عبدالبرّ از بزرگترین حافظان حدیث نه تنها در کشورش، اندلس، بلکه در همهٔ جهان عرب است. از نظریات دیگر او که با نظر مشهور فقیهان مخالف است عقیده وی در این باره است که روزهٔ ماه رمضان در سال اول هجرت واجب شد؛ در حالی که معروف است که وجوب روزه در آغاز هجدهمین ماه هجرت پیامبر بوده است. و در سخنی که از داراییهای خیر دارد معتقد است که همهٔ آن به جنگ فتح شد. پژوهشگر برخی دیگر از حدیثها و خبرهای تاریخی را نیز نقد کرده و از این رهگذر ارزش کتاب را در کنار دیگر کتابهای گوناگون سیره روشن کرده است.

باید به فصل بندیهای نویسنده در کتاب پایبند بود و نمی‌توان عنوانهای تازه بر آن افزود، مگر در ناچاری سخت. نیز باید به نقطه گذاری، یعنی نهادن نشانه‌های فصل و وصل میان جمله‌ها، توجه کرد. از مهمترین کارهای شایان توجه دقت فراوان در شناسایی محل نقطه در عبارت است. براساس عادت، نقطه را تنها در پایان هر بند می‌گذارند. قُدما

آن را به صورت عدد پنج توخالی [به خط عربی] می‌نوشته‌اند و هرگاه در داخل آن به این شکل نقطه‌ای می‌گذاشتند ۵ به این معنا بوده که آن بند مقابله یا خوانده شده است. نقطه تنها در پایان بند نمی‌آید بلکه گاه برای فاصله‌گذاری میان عبارتهایی نهاده می‌شود که پیوسته بودنشان مایه اشتباههای بزرگ شود. نمونه‌ای می‌آوریم که نشان می‌دهد وقتی نقطه نگذاریم چه ایهامی پیش می‌آید. این نمونه را سُبکی، ضمن شرح احوال داوود بن علی بن خلف اصفهانی، امام اهل ظاهر، آورده است. وی در لابه‌لای گفتارش درباره مواضع مخالف فقیهان با او در برخی از مسائل فقهی، می‌گوید در میان فقیهان بودند کسانی که همواره با او مخالفت می‌کردند، و برخی جز در آنچه آشکارا مخالف قیاس بوده به او توجه داشتند. و برخی دیگر نیز هرگز به او نمی‌پرداختند، همچون امام الحرمین که می‌گفت: «عالمان محقق شریعت ارزشی برای اهل ظاهر قائل نیستند.» قاضی حسین بن عبدالله تعلیقی بر این سخن آورده که ظاهراً نشان می‌دهد شافعی در مورد وجوب مکاتبه برده توانا و امین برای آزادی از بندگی^۱، جانب رأی داوود ظاهری را گرفته زیرا گفته است که ابایی از آن ندارد. ابن رفعه، فقیه نامدار، همین معنای ظاهر را فهمیده و خواسته پاسخ به امام الحرمین را با این مطلب به نهایت برساند که شافعی برای داوود ارزش قائل بوده است. سخن ابن رفعه از این قرار است:

امام الحرمین آورده است که محققان ارزشی برای اهل ظاهر قائل نیستند. ولی در این، ایرادی هست. زیرا قاضی حسین از شافعی نقل کرده که وی درباره مکاتبه گفته است: من در مکاتبه برده‌ای که هم توانا و هم امین باشد منعی نمی‌بینم، و همانا برای بیرون آمدن از اختلاف، آن را مستحب می‌دانم، بدرستی که داوود مکاتبه بردگانی را که هم توان داد و ستد داشته و هم امانتدار باشند واجب شمرده است، داوود از اهل ظاهر است و شافعی برای مخالفت با او ارزش قائل است، و مکاتبه یادشدگان را مستحب دانسته برای اینکه با او مخالفت کرده باشد.

۱) مکاتبه آن است که کسی با خود عهد کند که هرگاه برده‌اش مبلغی معین به او پرداخت آزادش کند.

این عبارت سه گفته دارد: نخست گفته شافعی که به کلمه «نمی بینم» پایان یافته. سپس گفته قاضی حسین است درباره نظر شافعی و اینکه وی، به خلاف، نظری داده که داوود با آن موافقت می کند، نه او با داوود؛ به یک دلیل طبیعی و آن اینکه شافعی در سال ۲۰۴ وفات یافته است و داوود در سال ۲۷۰، پس داوود متأخر از شافعی است و موافقت کردن متقدم با متأخر ناممکن است. از این رو قرائت ابن رفعه که «أَسْتَحِبُّ» را به کسر «ح» (به معنای مستحب می دانم) خوانده و آن را ادامه گفته شافعی می شمارد خطای محض است. گفته قاضی حسین با «واجب شمرده است» پایان می یابد؛ و از آنجا گفته سوم آغاز می شود که تعلیق ابن رفعه است بر آنچه به خطا از سخن قاضی حسین دریافته مبنی بر اینکه شافعی برای داوود ارزش قائل بوده. اگر این عبارت نشانه گذاری می شد و کلمه «إِسْتَحَبَّ» با فتح «ح» و به صورت فعل ماضی خوانده می شد سخن به این شکل سامان می یافت:

امام الحرمین آورده است که محققان ارزشی برای اهل ظاهر قائل نیستند. ولی در این ایرادی است، زیرا قاضی حسین از شافعی نقل کرده که وی درباره مکاتبه گفته است: «من در مکاتبه برده ای که هم توانا و هم امین باشد منعی نمی بینم». همانا برای بیرون آمدن از اختلاف (میان فقیهان روزگارش) آن را مستحب دانسته است. بدرستی که داوود مکاتبه بردگانی را که هم توان داد و ستد داشته و هم امانتدار باشند واجب شمرده است.

بقیه عبارت از آن ابن رفعه است که کلمه «إِسْتَحَبَّ» را دنباله سخن شافعی پنداشته و آن را به کسر «ح» خوانده، و بر ابهام کلام قاضی حسین ابهامی دیگر افزوده است.

پژوهشگر باید شکلهای گوناگون و کوچک و بزرگ کمانها را فرق ببندد،^۲

(۲) نشانه هایی که در اینجا آمده و جایی که برای هر یک تعریف شده است بر پایه شیوه نگارش عربی است. برای آگاهی از انواع این نشانه ها و جای هر یک در نگارش فارسی نگاه کنید به: دایرة المعارف فارسی مصاحب، مدخل، فصل دوازدهم؛ و دکتر میر شمس الدین ادیب سلطانی، راهنمای آماده سازی کتاب، بخش «نقطه گذاری»، ص ۶۷ - ۱۱۵.

کمانهای هلالی () معمولاً برای آیه‌های قرآن کریم به کار می‌رود. از نشانه نقل قول « » برای حدیثهای پیامبر، نام کتابها، و نشان دادن آغاز و پایان جمله‌هایی که از دیگران نقل شده استفاده می‌شود. کمانهای گوشه‌دار [] برای افزوده‌های بیرون از متن، در جایی که کلمه یا عبارتی افتاده باشد و از نسخه‌های دیگر یا از منابع مورد استفاده مؤلف کامل شود، به کار می‌رود؛ از این نشانه همچنین برای افزوده‌هایی چون واژه یا حرف اضافه و عطفی که گمان برود از قلم نسخه‌نویس افتاده است استفاده می‌شود. گاه در میان این نشانه چند نقطه می‌گذارند [...] برای نشان دادن افتادگیهایی که در اصل بوده و راهی برای پر کردن آن پیدا نشده است. معمولاً خاورشناسان در تصحیح نسخه‌های خطی برای آنچه به حدس و گمان در جای افتادگیهای نسخه می‌گذارند از دو کمان با زاویه تند < > استفاده می‌کنند، برای کلماتی که بهتر است حذف شود از دو کمان گوشه‌دار [] بهره می‌گیرند، و حروفی را که باید هنگام خواندن از متن حذف کرد در میان دو کمان موجودار { } می‌گذارند تا سیاق عبارت درست شود. گاه در آغاز و پایان جمله‌های آشفته متن نشانه بعلاوه + می‌گذارند که نشان می‌دهد عبارت ناهنجار است و فهم آن برای مصحح ممکن نشده. اگر در متن، سپیدی و پاک‌شدگی باشد مصحح در پابرجا به آن اشاره می‌کند. پابرجا معمولاً با یک خط کشیده از متن جدا می‌شود. نیز در پابرجا نسخه بدلها می‌آید و توضیح واژه‌های دشوار. توضیح عبارتهای متن نیز گاه در پابرجا و گاه در پیوستهای کتاب و دیوان شعر می‌آید. شایسته است در سجع و در عطف جمله‌ها به یکدیگر «فاصله در جا»^۳ بگذاریم، و باکی نیست که نشانه جمله معترضه، پرسش، و تعجب هم به کار بریم. تیرها باید با حروف بزرگ مشخص شود، ولی سلسله سند حدیث را، در کتابهای ویژه حدیث، بهتر است با حروفی کوچکتر از متن مشخص کرد. ضبط اعلام باید دقیق باشد و در مواردی که ممکن است اشتباه خوانده شود باید زیر و زبر کامل گذاشت. مثلاً باید آیه‌های قرآن، حدیثهای پیامبر، و همچنین شعرها کلمه‌های دشوار، و ضرب‌المثلها را حرکت‌گذاری کرد. کتاب اشعار برگزیده یا دیوانی که بدون حرکت‌گذاری و ضبط درست منتشر شود به هیچ رو پژوهش به شمار نمی‌آید. خوب است فصل‌بندیهای دیوان شعر به همان شکل که راویش انجام داده، که

۳) فاصله سفید میان دو کلمه را «فاصله در جا» می‌گویند.

گاه به ترتیب الفباست، همچنان باقی بماند.

گذاشتن شماره صفحه‌های نسخه اصل در نسخه تصحیح شده کاری اساسی است. این شماره‌ها در کنار صفحه‌های کتاب تصحیح شده می‌آید تا شماره برگهای اصل را نشان دهد. معمولاً برای روی برگ نسخه اصلی حرف «و»^۴ در کنار شماره افزوده می‌شود به این شکل: «۶۵ و»، یعنی روی برگ شصت و پنجم. و برای پشت برگ حرف «ظ»^۵ اضافه می‌کنیم به این صورت: «۶۵ ظ»، یعنی پشت برگ شصت و پنجم. اگر متن مورد پژوهش دارای تصویر است برای نشان دادن محل تصویر در نسخه اصلی به جای حرف «ظ» حرف «الف» می‌گذارند به این صورت: «۶۵ الف»، یعنی پشت برگ شصت و پنجم. و به جای حرف «و»، «ب» می‌افزایند به معنای روی برگ بعدی یعنی شصت و ششم؛ به این شکل: «۶۶ ب». و برای آغاز صفحه مقابل آن، همراه با شماره، الف کج می‌گذارند و برخی از پژوهشگران، خطی عمودی یا ستاره اضافه می‌کنند. ولی بهتر است نشانه نخست را به کار بریم چون روشتر است.

پیشتر دیدیم که بخش اندلس از کتاب المغرب برگهای آشفته‌ای بوده در چهار جلد در دارالکتب، سپس یک جلد از بلصفوره به آن افزوده شده و به پنج جلد رسیده است. آشفته‌گی برگها نیاز سخت به شماره گذاری در کنار صفحه‌ها را - به هدف نشان دادن جای هر برگ در هر جلد - توجیه می‌کند، زیرا به عنوان نمونه می‌بینیم پس از برگ ۹۳ از جلد یکم برگ ۲۰۴ آمده است؛ و تنها این نیست، پس از برگ ۱۵۳ از جلد یکم نیز برگ شماره ۲ از جلد سوم می‌آید، و جز آن. از این رو ناگزیر باید شماره هر برگ روی یک خط کسری و شماره جلد ویژه‌اش زیر آن بیاید. مثلاً $\frac{۸۹}{۴}$ ظ به این معناست که آنچه در پی می‌آید مربوط به پشت برگ هشتاد و نهم از جلد چهارم است. یا $\frac{۳}{۳}$ و یعنی روی برگ سوم از جلد سوم، و به همین ترتیب. برخی از پژوهشگران سطرهای هر صفحه را نیز شماره گذاری می‌کنند، و این شماره‌ها را در کنار صفحه، در جهت مقابل شماره صفحه‌های متن، و به ترتیب پنج پنج می‌گذارند، چنین: ۵، ۱۰، ۱۵. افزون بر این شماره‌های بیرونی، خوب است که در کتابهای زندگینامه، برای ترتیب زندگینامه‌های شاعران و دیگران، شماره‌های پیاپی درونی گذاشته شود؛ چنان که

(۴) کوتاه شده «وجه»، یعنی رو. (۵) کوتاه شده «ظهر»، یعنی پشت.

در بخش مصر از کتاب خریدۀ و بخش اندلس از کتاب المغرب انجام شده است. شماره زندگینامه‌ها در کتاب نخست به ۱۴۱ و در دومی به ۵۴۷ رسیده است. کتابهای قصیده و قطعه، مانند مفضّلات و اصمعیات، و کتابهای حماسه نیز شماره گذاری می شود تا ارجاع به آن برای اهل تحقیق آسان شود. در کتابی مانند رسائل صاحب بن عبّاد، که به چند باب تقسیم شده، رساله‌های هر باب جداگانه شماره گذاری شده است. اگر پژوهشگری قصد تصحیح کتاب حدیثی را دارد سزاوار است حدیثها را نیز شماره گذاری کند چنان که شیخ احمد شاکر در مُسند ابن حنبل کرده است؛ و همواره باید برای حاشیه‌ها و پابرها در هر صفحه شماره‌های پیاپی گذاشت.

از مواردی که شماره گذاری در آن شایان توجه است کتابهای قرائتهاست.^۶ معمولاً در این گونه کتابها آیه‌های دارای قرائتهای مختلف، از یک سوره، پی در پی می آید و با هر آیه وجوه اختلاف قاریان ذکر می شود. گاه ضمن بحث از این تفاوتها آیه‌های دیگری از سوره یا سوره‌های دیگر می آید. بهتر است برای آیه‌هایی از هر سوره، که مورد اختلاف قاریان است، شماره‌های پیاپی بیاید و پس از هر شماره، آیه مورد نظر و شماره‌اش در سوره یاد شود، زیرا نویسندگان این کتابها طبق معمول ضمن ارائه وجوه اختلاف در یک آیه، تنها همان آیه‌های مورد اختلاف را می آورند نه همه آیه‌های یک سوره را. شایسته است که آیه‌ها و حرفهای هر آیه به شیوه‌ای برابر با قواعد نگارش در قرآن سلطانی نوشته شود، که آن نیز براساس قرآن عثمانی قدیم است. همچنین بهتر است پژوهشگر به قرائت مشهور حفص، که قرآنهای مصر و عراق و دیگر کشورهای عربی بر پایه آن چاپ می شود، پایبند باشد تا کار بر خواننده آسان شود و به نیکوترین وجهی از کتاب بهره برد.

در پایان بر پژوهشگر هر کتاب یا دیوانی است که فهرستهایی سودمند بر آن بیفزاید. فهرستها از کتابی تا کتاب دیگر متفاوت است. برای کتابی که درباره قرائتهاست باید آیه‌های مورد اختلاف قاریان را، بر حسب نخستین حرف هر آیه، به ترتیب الفبا فهرست کرد، و فهرستی نیز برای اعلام آمده در آن افزود. برای کتابی که درباره حدیث

۶) کتب القراءات: در این کتابها شیوه‌های گوناگون خواندن هر آیه ذکر می شود.

است فهرستی از احادیث به ترتیب الفبا تهیه می‌شود، همراه فهرستی از نام راویان و رجال سند. برای کتاب تاریخ، برجسته‌ترین حادثه‌ها فهرست می‌شود با نام افراد و جایها و شهرها. به دیوان شعر فهرست قافیه‌ها به ترتیب حرفهای روئی و فهرست نام مردان و زنان را می‌افزاییم. بهتر است فهرست اعلام بر پایه نام افراد باشد نه کنیه‌ها و لقبها، و اگر شخصیتی به کنیه یا لقبش مشهور است آن را می‌آوریم، همراه توضیحی برای روشن شدن نامش. شایسته است در ترتیب نامها به «ابو» و «ابن» توجه نکنیم و مثلاً ابوحیان و ابن حیان را در حرف «ح» بیاوریم. همچنین، فهرستی از نام تیره‌ها و قبیله‌ها و فهرستی از نام جایها و شهرها می‌افزاییم. اگر دیوان کهن باشد خوب است فهرستی از واژه‌ها یا «فرهنگ واژگان» برایش تهیه کنیم یا، دست کم، واژه‌هایی که در آن دیوان آمده و در فرهنگهای قدیم نیست فهرست شود. لایل^۷ در تصحیح دیوان عبید بن ابرص فهرستی تهیه کرده از واژه‌های کمیابی که در شعر او بارها آمده ولی در شعر دیگران نیست. کرنکوف^۸ نیز در تصحیح دیوان طفیل غنوی از او پیروی کرده است. بهتر بود برای دیوان هر یک از دو شاعر «فرهنگ واژگان» ویژه‌ای تهیه می‌شد. برای دیوانهای شعر جدیدتر یا کتابهای متأخر زبینه است که فهرستی از واژه‌ها و اصطلاحهای عامیانه‌ای که شاعر یا نویسنده به کار برده تهیه شود. برای بخش اندلس از المغرب، نوشته ابن سعید، چهار فهرست تهیه شده: فهرست کسان، جایها، منابع کتاب، و مآخذی که پژوهشگر در پژوهش خود از آن سود برده است. همیشه تهیه فهرست مطالب لازم است. اگر کتاب زندگینامه‌هاست باید، افزون بر فهرست کسان، برای صاحبان زندگینامه‌ها نیز فهرست دیگر تهیه کرد. محور اصلی در تهیه فهرستهای هر کتاب وفاداری به مضمون و محتوای آن است. از این رو اگر در کتابی واژه‌های فارسی آمده باشد باید فهرستی ویژه آن واژه‌ها افزود. برای کتابی مانند البخلاء، از جاحظ، باید از غذاهای گوناگون، جامه‌ها، و آداب و رسومی که در جای جای کتاب آمده فهرستی تهیه کرد. برای کتابی ادبی که دربردارنده آیه‌هایی از قرآن کریم، حدیثهایی از پیامبر، شعر، ضرب‌المثل، نام کسان و شهرهاست باید فهرستی از هر یک تهیه شود.

۷) Lyall (۱۸۴۵-۱۹۲۰) خاورشناس انگلیسی و مصحح چندین کتاب، از جمله: دیوان المفضّلیات.

۸) Krenkov (۱۸۷۲-۱۹۵۳) خاورشناس آلمانی و مصحح چندین کتاب، از جمله: جمهرة اللغة.

از همه اینها که گفتیم روشن شد که پژوهش هر کتاب یا دیوان شعر کار آسانی نیست، بلکه سخت و خسته کننده است، زیرا دشواریهای پی در پی و شمارش ناپذیر دارد: دشواری گردآوری نسخه‌ها، جست و جوی عنوان هر نسخه، اطمینان از انتساب هر نسخه به نویسنده‌اش، و شناخت کامل موضوع و محتوای هر یک؛ دشواری مقابله نسخه‌ها، محک زدن آنها با کتابها و منابعی که این نسخه‌ها مطالبی از آن اقتباس کرده‌اند، و هر روایت فرعی و نقل قولی که از این نسخه‌ها در جایی نقل شده؛ دشواری خواندن خطها و اصلاح افتادگیها و تصحیف‌ها و تحریفها؛ دشواری پر کردن کمبودها و سامان دادن برگهایی که در اثر دست به دست شدن، کهنگی، و تصرف افراد نادان تباه شده؛ دشواری برگرداندن کتاب دارای اضافات به چهره اصلیش؛ دشواری بازسازی خوردگیها و پارگیها؛ و دشواری تهیه منابع گوناگون برای بررسی و بازبینی همه حادته‌ها، شعرها، نقل قولها، و کسان و جایهایی که در متن مورد تحقیق آمده است. اینها دشواریهایی است که همیشه پژوهشگران را زیر فشار دارد. آنان سالهایی دراز از زندگی خود را فدا می‌کنند تا بتوانند از لایه‌لای نسخه‌های کتاب مورد پژوهش خود متنی پاک و زلال به دست دهند که جویندگان دانش بیشترین و بهترین بهره را از آن بتوانند برد.

بخش چهارم

منابع

دامنه تنوع منابع بسیار گسترده است. برخی از منابع اصلیند و برخی دست دوم و فرعی. در بررسی یک شاعر می‌توانیم دیوان او و گزارش همعصرانش را درباره احوال و همه مسائل مربوط به او در پله نخست اهمیت بگذاریم. پس منابع اصلی نیز دو دسته‌اند: اطلاعات مکتوب، و گزارشهایی شفاهی که آن هم نوشته می‌شود و ارزشش در این است که از زبان شاهدان عینی است که خود دیده و ثبت کرده‌اند یا راویان از قول آنها نقل کرده‌اند.

اعتبار منابع اصلی در آن است که کهنترین مأخذ شناخته شده از موضوع مورد بررسی بوده و باگذشت زمان تغییر نکرده‌اند مگر تغییراتی اندک که گاه پیش می‌آید. این منابع معمولاً بدون تغییر به همان شکل نخستین می‌مانند. اگر یکی از منابع اصلی، ترجمه شده باشد و جز آن ترجمه چیزی در دست نداشته باشیم از اصالت منبع کاسته می‌شود، زیرا چه بسا مترجم تغییرهایی در آن داده باشد. نیز می‌دانیم که اصل برخی از کتابهای عربی که در قرون وسطا به لاتینی ترجمه شده است از بین رفته و متن عربی آنها باقی نیست. این ترجمه‌ها تا زمانی که جویندگان به اصل آن دست پیدا کنند همچنان ارزش خود را دارد، ولی با پیدا شدن اصل عربی ارزش ترجمه لاتینی در برابر آن پایین می‌آید. طبیعی است که منبع اصل ارزش بالایی داشته باشد زیرا اندیشه‌ها و احساسهایی را که ما در پی آنیم به چهره طبیعی و واقعیش در خود دارد.

بی‌گمان، اصلیت‌ترین منبع آن است که نویسنده به دست خود نوشته باشد. و نیز آن که وی املا کرده و اجازه داده باشد که از قول او نقلش کنند. پیشتر دیدیم که قدمای چه

اندازه به روایت کتابها و اطمینان از درستی آن توجه داشته‌اند و برای این کار چه شیوه‌های اجازه‌ای - از «سماع» و «قرائت» گرفته تا «مناوله» - وضع کرده‌اند. هدف آنان از یک سو نگهداری از منابع اصیل و از سوی دیگر ایجاد اعتماد به این منابع و جلوگیری از ورود هر گونه تحریف یا حتی اصلاحی است، تا همواره به همان چهره نخستین که نویسنده به آن داده است باقی بماند و هیچ دست‌گناهکاری به آن دست نبرد چه زشتش کند و چه زیبا.

رابطه کهن بودن منبع با اصالت آن مستقیم ولی نسبی است. یعنی گاه منبعی که در مورد شاعری معاصر، چون شوقی، قدیمی به شمار می‌آید نسبت به شاعران عصر عباسی جدید محسوب می‌شود. پس محور اصلی پیوند زمانی منبع با موضوع است. گاه نیز منبعی تازه است اما نقل قولهای بسیاری را از قدما دربردارد، مانند الصُّبْح المُنْبِی فی الکَشْفِ عَنِ حَیْثِیَّةِ الْمُتَّبِیِ نوشته بدیعی، متوقفاً به سده یازدهم هجری. این کتاب از نظر زمان نگارش تازه است ولی موارد کهن فراوانی را دربردارد که به زندگی و ویژگیهای شعر متنبی مربوط است؛ از این رو باید مطالب نو و کهنه آن را تشخیص داد.

دفترهای ثبت ادارات دولتی جزء منابع اصیل است. اهمیت آن در شناخت ادیبان معاصر است که به انجام کاری در دولت یا وظیفه‌ای در دیوانی مشغول بوده‌اند. زادگاه، میزان تحصیلات، نقل و انتقال در کارهای دولتی، و رفتار شاعری چون حافظ ابراهیم را می‌توانیم از لابه‌لای اطلاعاتی که در کارنامه دولتی اوست به دست آوریم. یکی از چیزهایی که از منابع بررسی نویسندگان به شمار است مقاله‌هایی است که روزنامه‌ها و مجله‌ها منتشر کرده‌اند. برای نوشتن پژوهشی درباره آثار نویسنده‌ای چون محمد حسنین هیکل و آشنا شدن با نظریات او و راه یافتن به تحولاتی احتمالی که در سبک ادبی و اصول اندیشه وی پیدا شده سودمندترین کار مراجعه به مقاله‌های اوست که در روزنامه و هفته‌نامه السَّیَّاسَة به چاپ رسیده است. پیش‌نویسهای شاعران نیز از منابع اصیل است و اهمیتی بالا دارد، زیرا اگر حکم و اصلاحی در شعرشان کرده باشند میزان آن مشخص می‌شود و می‌توان احساسی را که نسبت به واژه‌ها و جمله‌ها دارند دانست. اگر چنین پیش‌نویسهایی از شاعر یا نویسنده‌ای به جا مانده باشد شایسته است که از واقعیتهای زندگی ادبی صاحبش به شمار آید، و نتیجه‌گیریهای ما از آن درست خواهد بود. ولی اگر از شاعری بخواهیم که خود، پیش‌نویسی از شعرهایش را به ما بدهد چه بسا

پیش‌نویسی ویژه ما بسازد؛ حتی اگر چنین نکند همین که آن را از میان پیش‌نویسهای بی‌شمار خود برمی‌گزیند و به ما می‌دهد ما را در داوریهایی که درباره او خواهیم کرد و ویژگیهایی که از آن او خواهیم دانست گمراه می‌کند. این است که باید در درخواست پیش‌نویس از شاعران احتیاط کرد. نوشته‌هایی که آنان درباره اندیشه‌های خود در کار شعر و حک و اصلاح آن دارند نیز شاید بیان دقیق واقعیتها نباشد.

یکی دیگر از منابع اصیل، خاطرات و یادداشتهای روزانه است. برخی از آنها حالت عمومی دارند، مانند خاطرات محمد حسنین هیکل، که در آن از سیاست مصر در نیمه اول همین سده نوشته است. در آن هنگام - سال ۱۹۲۲ - وی دبیر انجمن قانونگذاری مصر بوده و از آن روز تا برپایی قیام بزرگ مادر سال ۱۹۵۲ در حوادث سیاسی مصر مشارکت داشته است. پس طبیعی است که این خاطرات منبع اساسی، یا اصیل، برای نوشتن پژوهشی درباره او باشد، زیرا شناختن اندیشه‌های سیاسی وی و نقشی که بازی کرده بدون آگاهی از این خاطرات شدنی نیست. گاه یادداشتهای روزانه و خاطرات از آن ادیبی است؛ مانند حیاتی از احمد امین و الأیام از طه حسین. ارزش یادداشتهای روزانه و خاطرات و خودزندگینامه‌ها وقتی است که نویسنده از حادثه‌ها و تجربه‌های خود در زندگی و همه آنچه با آن روبه‌رو شده پرده بردارد و چیزی از واقعیت را پنهان نکند. وگرنه، چنانچه واقعیتهایی را بپوشاند یا وارونه کند، خاطراتش ارزش چندانی، بلکه هیچ ارزشی، نخواهد داشت.

دیگر از منابع اصیل، در جایی که سخن از ادبیات یک ملت باشد، ترانه‌ها، داستانها، و افسانه‌های مردمی است. همه اینها نشان دهنده خویها و آداب و رسوم مردم است و نشان می‌دهد که عروسیها و عزاه‌ها و غمها و شادیهای خود را چگونه بیان می‌کرده‌اند. حتی وقتی بدانیم داستان یا افسانه‌ای مانند حماسه عترة [= سيرة عترة] که در قاهره روزگار فاطمیان نوشته شده است، همچنان در مصر دستخوش تغییرات شده تا به صورت حماسه همه عرب در جنگ با دشمن در طول تاریخ تا دوره مملوکان، درآمده می‌توانیم واقعیت و افسانه را از آن میان تشخیص دهیم و آداب و آیین جنگ در روزگار تألیف کتاب، آرزوهای مردم، و علاقه آنان را به جنگ و ستیز دریابیم. و گاه از

لابه‌لای آن، بخشی از رفتارهای اجتماعی و اخلاقی ایشان را نیز به دست می‌آوریم.

اما منابع دست دوم فرعی فراوان است. دیوانهای شعر معمولاً منبع اصیل شمرده می‌شود ولی شعرهایی که از این دیوانها در کتابهای دیگر نقل می‌شود دست دوم به شمار می‌آید. به عنوان مثال، دیوان جریر به روایت ابن حبیب، منبعی اصلی است و آنچه در کتابهای نحو یا مثلاً در اغانی از آن گرفته و نقل شده است دست دوم و فرعی است، زیرا راوی گاه کلمه‌ای را فراموش کرده، یا حتی مصرعی را تغییر داده است. ترانه‌خوانان گهگاه چند بیت را که خود سروده‌اند، چون زیبا به نظرشان آمده به برخی از قطعه‌ها افزوده‌اند. از این رو باید نسبت به شعرهایی که نویسندۀ اغانی از شاعران نقل کرده محتاط بود. ولی در زمینهٔ اخباری که دربارهٔ شاعران آورده منبعی اصیل است، زیرا آن را از روایانی نقل کرده که هم‌عصر شاعران بوده‌اند و به این دلیل در زمینهٔ شرح احوال شاعران کهنترین منبع موجود و حتی، برای مطالعهٔ بسیاری از زندگینامه‌ها، تنها منبع است.

منابعی که از نظر زمانی، پس از منابع اصیل است از منابع دست دوم شمرده می‌شود. مثلاً زندگینامه‌های شاعران عباسی در سده‌های دوم و سوم هجری که کتابی متأخر مانند مسالک الأخبار، نوشتهٔ فضل الله عمری، به آن پرداخته در مقایسه با کتاب اغانی اصفهانی دست دوم به شمار می‌آید. ارزش این گونه منابع در این است که برگرفته‌هایی از منابع اصلی دارند، و گاه ما را به منابع از دست رفته رهنمون می‌شوند و از بازگفته‌های فراوانی از آنها بهره‌مند می‌سازند و از این رهگذر مایه‌ای نو فرا روی ما می‌نهند که در پژوهشهای گوناگون خود از آن بهره توانیم برد. البته شایسته است که به‌طور مستقیم به خبرهای آمده در آنها تکیه نکنیم، چون گاه گزارشهایی مشکوک در آن هست که ما را در داوری نسبت به شاعر یا نویسنده‌ای گمراه می‌کند؛ به این دلیل بهتر است همیشه گزارشها و اخبار ادبی آن را با منابع دست دوم دیگر بسنجیم و از درستی آن مطمئن شویم.

در بررسی شاعران، جز آنچه گفتیم، هر آنچه ما را به شناختن آنان و شعرشان کمک کند در گروه منابع فرعی است. از این رو شرح دیوانها و نوشته‌های تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی که فضای روزگار زندگی آنان را به نمایش گذارد از این دسته است.

اینها در اهمیت متفاوتند. وجود برخی از آنها لازم است و حتی از مواد اساسی پژوهش به شمار می‌رود. آیا می‌توان بدون آشنایی کامل با حوادث تاریخی روزگار زیاد و حجاج شخصیت آن دو و مفهوم سخنرانیها و خطبه‌هایشان را دریافت؟ بدون شناختن شرایطی فرهنگی، اجتماعی، تاریخی، و سیاسی که متنبی در آن نفس کشیده و رشد کرده است، نمی‌توانیم او را شناخت. و این، ناگزیرمان می‌سازد که به منابع گوناگون درباره روزگار او بازگردیم تا بتوانیم شعر او را بدقت دریافته آن را تفسیر و تحلیل کنیم.

در جایی دیگر گفتیم که روایت شفاهی وجه غالب بسیاری از معارف شرع اسلام و جز آن است، حدیث پیامبر همواره در دوره‌های مختلف گفته و شنیده می‌شده، و این وجه روایی در نسلهای پیاپی بر کارهای کتبی نیز حاکم بوده است. به این ترتیب روایات شفاهی نخستین منبع مورد اعتماد عالمان، حتی پس از گسترش و جا افتادن نگارش، بوده است. پایه دانش، بویژه در معارف دینی، زبان و ادبیات، و تاریخ، این بوده که شاگرد مطالب را، از راه شنیدن، از استاد بگیرد و از او روایت کند. این امر از دیرباز زمینه پیدایش این اندیشه شد که پیشاپیش هر خبر سندش را بیاورند. هدف، معرفی نخستین گواهی بود که خبر را شنیده است و سپس کسانی که نسل به نسل آن را بازگو کرده‌اند. به عنوان نمونه، راوی حدیثی در سده سوم هجری ناگزیر بود راویان میان خود و نخستین راوی را که سخن را از پیامبر علیه‌السلام شنیده است نام ببرد. شاگردانش خبر را از او می‌شنوند، آن را روایت کرده نسل به نسل نقل می‌کنند، و به این ترتیب سلسله سند حدیث دراز می‌شود. همین داستان در گزارشهای تاریخی نیز پیش آمده و تاریخ طبری نمونه آن است. در این کتاب هر خبر با سندی پشتیبانی می‌شود، و همواره از سندی به سند دیگر می‌رویم. گاه یک خبر بیش از یک گواه نخستین داشته و راویان پیاپی آن را از قول گواهان متعدد نقل کرده‌اند، و از این رهگذر یک خبر چند شکل و چند سلسله سند یافته است. ابوالفرج اصفهانی را می‌بینیم که کتابش، اغانی، را به گزارشهای مستند به راویان تبدیل کرده است؛ در این کتاب هر گزارش و هر شعری با راویان متعدّدش در گذر نسلها همراه است. در روایت لغت و قوانین دستوری نیز چنین کرده‌اند و هر روایت

و هر رأیی را به دانشمندی نسبت داده‌اند هر چند با استنادی غیر دقیق. بی‌گمان، توجه به گفت و شنید رویاروی مطالبی را که از این راه به مارسیده جاندار و زنده کرده است زیرا هر مطلب را زبانی از زبان دیگر گرفته و چنان است که هر اندازه زمان بر آن بگذرد بازگویی گوینده نخستین، خود به زبان خویش آن را می‌گوید.

این منابع زنده شفاهی برترین منبع در زبان و ادبیات است و قدما توجه شایانی به آن داشته‌اند. همراه هر خبر، نظر، شعر، یا نثری روایانش و کسانی که آن را از شاهدان عینی شنیده‌اند به صورت سیل‌های پی‌پی آمده است. این شیوه حتی پس از روی آوردن به کار تدوین و نگارش نیز ادامه یافت. نخستین کتابهای مدوّن چیزی نیست جز مجموعه‌ای از نقل قول‌ها که هر یک همراه صنفی از گواهان در پی دیگری می‌آید. کافی است به آغانی برگردیم که به بیست و یک جلد ستر می‌رسد. این کتاب را مجموعه‌های بزرگی از سلسله اسناد خواهیم یافت که، تا آنجا که ابوالفرج توانسته امانت علمی را رعایت کند، با هر شعر و گزارشی سندی آورده گواه بر راستی و درستی آن. کار قالی در کتابش، امالی، نیز مانند کار ابوالفرج است. همواره روایت و گفت و شنید رویاروی پایه همه یا بیشتر آثار مدوّنی است که لغت‌شناسان نوشته‌اند، و همین انگیزه‌ای بوده برای اهمیت دادن بسیار به سماع (= شنیدن) و دقت در ضبط درست کلمات و شعرها، و آنان را و می‌داشته که در محضر استادان برجسته شاگردی کنند و فراگرفته‌های خود را به همان شکل و ترکیب و با همان ویژگیهای لفظی و غیر لفظیش حفظ کنند.

این کار آنان را از آغاز متوجه اهمیت منابع کرد، که هر خبر و هر کلمه‌ای با منبعش بیاید. در هیچ زبان و ادبیاتی به اندازه زبان و ادبیات عرب به این نکته توجه نشده است. از آن پس بود که طبقات حافظان روایات همچون طبقات محدثان پدید آمد. سیوطی از این قضیه در المژهر چنین می‌گوید:

وظیفه حافظان لغت چهار است: نخستین، که برترین نیز هست، املا است. شیوه ایشان با شیوه محدثان یکی است، مُستَمَلی (= املا نویس) در بالای صفحه می‌نویسد: مجلسی که استاد ما فلان، در فلان مسجد جامع و فلان روز املا کرد. و تاریخ را ذکر می‌کند. آنگاه مُملی (= املا کننده) سخنی را، به روایت خودش، از اعراب بادیه و از فصیحان نقل کرده کلمات ناآشنا و نیازمند توضیح را معنا می‌کند و شعرهایی از عرب، همراه با

سلسلهٔ سند، و نکته‌هایی لغوی، با سند یا بی‌سند، برمی‌گزیند و می‌گوید. این شیوه در نسل اول بسیار متداول بود، سپس حافظان وفات یافتند و املای لغت و شعر قطع شد.... آخرین کسی که می‌شناسیم به شیوهٔ اهل لغت املا کرده ابوالقاسم زجاجی است که در کتابی ستر املاهای فراوان دارد. وفات او به سال ۳۳۹ بود.

سیوطی در پایان دادنِ طبقه املاکنندگان اهل لغت به زجاجی زیاده رفته است. املا پس از او نیز همچنان ادامه داشت، چنان‌که از امالی قالی (فت ۳۵۶) و امالی شریف مرتضی (فت ۴۳۶) می‌دانیم. از سدهٔ سوم هجری تألیف کتاب رونق گرفت، ولی آن نیز در رشتهٔ زبان و ادبیات باز رنگ و بو و نشانه‌های املا، روایت شفاهی، و توجه به سلسلهٔ سند را با خود داشت. چنان‌که بارها اشاره کرده‌ایم، نمونه‌اش را در اغانی می‌توانیم دید. در میان کسانی که دربارهٔ شعر و ادب یا موضوعات دیگر کتاب می‌نوشتند توجهی سخت به ذکر منابعی پیدا شد که اساس تألیفشان بود و در مطلب خود بر آن تکیه کرده بودند. همزمان با آن به سلسلهٔ راویانی که این مطلب را نقل کرده بودند، تا دورترین فاصلهٔ ممکن، توجه می‌کردند، زیرا اینان نخستین منابعی هستند که همواره باید به آن مراجعه کرد. به عنوان نمونه به مقدمه لغتنامهٔ تهذیب اللغة، از ابو منصور ازهری (فت ۳۷۰) نگاه کنید. خواهید دید که نویسنده، پیشوایان لغت را که خود به آنها تکیه کرده به خواننده معرفی می‌کند و، به اختصار، از زندگی آنان و آثار لغوی ایشان که وی از آن استفاده کرده سخن می‌گوید. شمار آنان به سی و چهار تن می‌رسد و پیشاپیش همه خلیل بن احمد است که ازهری، در تنظیم کتاب بر پایهٔ مخارج حروف، از او پیروی کرده است. در کنار آنان هفت تن را نام می‌برد که نقل قولهایشان مشکوک است چون در کتابهای خود کلمات نادرست، کژ، و تحریف شده بسیار آورده‌اند. در میان آنها ابن دُرَید، لیث بن مظفر، و احمد بن محمد بُشتی را یاد آورده و شماری از خطاهای سومی را ثبت کرده است. سپس در بیان دقت خود می‌گوید:

در این کتاب کلمه‌ای از عرب نیاوردم مگر آنکه خود، آن را از ایشان شنیده بودم، یا در روایتی از شخصی مورد وثوق دیده یا از خط شخصی آگاه، که از آگاهی وی مطمئن بودم، حکایت کرده‌ام. مگر حرفهایی که

در کتابهای ابن دُرَید و لیث بن مظفر یافتیم، که شک و گمان خود را درباره آن وانموده‌ام و در جای خود خواهی دید و تردید مرا خواهی یافت....

پیداست که ازهری — که خود مدّتی در میان بادیه‌نشینان عرب زندگی کرده است — با خود پیمان بسته که در کتابش جز واژه‌هایی که رویاروی از اعراب شنیده چیزی ننویسد مگر روایتی که از راویان مورد اعتماد از قول استادانشان، که وی ایشان را از پیشوایان لغت دانسته، نقل کرده است، یا آنچه از برخی از کتابهای این پیشوایان، که هنگام معرفی‌شان در مقدمه آنها را نام برده، اقتباس کرده است مشروط بر اینکه به خط یکی از لغت‌شناسان ثقة نوشته شده باشد. نوشته‌های هفت تن از لغت‌شناسان را، که آثارشان میان مردم هست، متهم می‌کند و اعتراف دارد که از دو تن ایشان حرف‌هایی^۱ را روایت کرده است، یکی از این دو لیث، شاگرد خلیل، است که می‌گویند کتاب العین، منسوب به استادش، کار اوست؛ و دیگری ابن دُرَید نویسنده فرهنگ الجَمْهَرَة است. ازهری می‌گوید در چندین جا که این حروف را آورده شک خود را نیز آشکار کرده است. وی به این ترتیب منابعش را مشخص و منابع مطمئن را تعیین کرده و گفته است که مواد کتاب خود را از آنها فراهم آورده. نیز منابع و مآخذ متّهمی را نام برده که چند کلمه ساده از آن نقل کرده است.

همچنان که همگام با زمان پیش می‌آییم توجه شایان به منابع را می‌بینیم. با نگاه به الْمُخَصَّص فی اللُّغَة، نوشته ابن سیّده (ف۴۵۸)، که بر پایه موضوع و مضمون فصل‌بندی شده است در می‌یابیم که نویسنده، منابعی را که مطالب کتابش را از آن فراهم آورده در مقدمه یاد می‌کند. پیش از همه کتابهای اصمعی (ف۲۱۵) است بویژه کتابهایش درباره سلاح، شتر، و اسب. هفتر دو کتاب اخیر [کتاب الإبل و کتاب الخیل] را تصحیح کرده است. نیز از آن جمله است کتابهای دانشمند همعصر وی، ابوزید، درباره غرائز و جراثیم؛ کتابهای ابوحاتم سهل بن محمد سجستانی (ف۲۵۰) که به زمانها، حشرات، و پرندگان پرداخته؛ و دو کتاب از ابو عبید قاسم بن سلّام (ف۲۲۳) یکی غریب الحدیث و دیگری المصنّف در هزار باب که دویست شاهد مثال دارد و

۱) مقصود مدخلهایی است که ذیل بعضی از حروف الفبا آورده است.

نخستین فرهنگ لغت عرب است که درست مانند المخصّص فصل‌بندی موضوعی شده است. ابن سیده از منابع خود کتابهای ابن شمیل (فت ۲۰۳) را یاد می‌کند، مانند کتاب الصفات و غریب الحديث؛ همچنین کتابهای ابن اعرابی (فت ۲۳۱) مانند النوادر، آیات المعانی، و أسماء الخیل؛ و کتابهای یعقوب بن سکیت (فت ۲۴۳) که در رأس آنها کتاب إصلاح المنطق است که دارالمعارف آن را چاپ و منتشر کرده؛ و کتاب الألفاظ را که ویراسته‌ای از آن در بیروت چاپ شده است و ازهری در مقدمه فرهنگ لغت خود می‌گوید این کتاب سی بخش دارد. از دیگر کتابهای ابن سکیت که ابن سیده بر آن تکیه کرده کتاب الفرق است که در المعرّب جوالیقی از آن یاد شده؛ و نیز کتاب الأصوات، کتاب الزّبرج، و کتاب المثنی و المکنی و المبنی و المؤاخی که در المّرّز از آن یاد شده؛ نیز المدّ و القصر یا الممدود و المقصور که ابن جتنی در الخصائص گفته که شرحی بر آن نوشته؛ و کتاب معانی الشعر یا آیات المعانی که در الخزائن از آن یاد شده است. از دیگر منابعی که ابن سیده یاد می‌کند کتابهای ابوحنیفه دینوری (فت ۲۸۲) است درباره گیاهان و ستارگان [کتاب النبات و کتاب الأنواء]؛ و دو کتاب از ثعلب (فت ۲۹۱) به نامهای الفصیح، که دانشمندان شرحهای بسیار بر آن نوشته‌اند، و النوادر. ابن سیده کتابهای میرد، (فت ۲۸۵) را نیز به آن می‌افزاید مانند المذکر و المؤنث و ما اتفق لفظه و اختلف معناه؛ و کتابهای ابن قتیبه (فت ۲۷۶) را، مانند الأشربة، معانی الشعر، الأنواء، غریب القرآن، غریب الحديث، و المیسر و القداح؛ و کتابهای لغت از لحيانی (فت سده سوم هجری) و کتابهای کُراع علی بن حسین رؤاسی (فت ۳۱۷) مانند الْمُتَضَدّ فی اللّغة و خلاصة آن، المجرد. ابن سیده از کتابهای لغت و فرهنگهایی که در نگارش کتابش از آنها سود برده نام الجَمْهَرَة از ابن دُرید (فت ۳۲۱) و العین، منسوب به خلیل، را می‌آورد؛ همچنین البارع، نوشته ابوعلی قالی (فت ۳۵۶) را ذکر می‌کند که کتابی است بزرگ در لغت؛ و نیز الزاهر فی کلمات الناس از ابوبکر محمد بن قاسم انباری (فت ۳۲۸). می‌گوید کتابش را با آنچه لغات مُعَلَّل و مُمَثَّل در الکتاب سیبویه بوده و با نوشته‌های ابوعلی فارسی (فت ۳۷۷) آراسته است. از میان کتابهای ابوعلی فارسی الإيضاح را نام می‌برد و الحُجّة فی علل قراءات السّبع را که دلیل قرائتهای هفتگانه قرآن را چنان که استادش، ابن مجاهد، در کتاب خود، السبعة، آورده است شرح می‌دهد، و نیز کتابش الأغفال را که درباره مواردی است که زجّاج در حروف معانی فراموش کرده است؛ و متن املاهایش

که منسوب به شهرهای مختلف است و آنها را در این شهرها املا یا تألیف کرده، مانند الحلیات، القصریات، البغدادیات، الشیرازیات، البصریات، و العسکریات. ابن سیده در میان منابع خود از شرح سیرافی (فتد ۳۶۸) بر الکتاب سیبویه یاد می‌کند که شرحی ستبر و مشهور و شاید از برجسته‌ترین شرحهای الکتاب است. همچنین کتابهای ابن جتنی (فتد ۳۹۲) را یاد کرده می‌گوید هر چه از آن به دستم آمد خواندم، همچون التمام در شرح اشعار هزل پردازان، المعرب، الخصائص، سرالصناعة، المتعاقب در شرح دیوان منتبئی و تفسیر شعر حماسه. در پایان منابعش کتابهای علی بن عیسی رمثانی (فتد ۳۱۶) را می‌آورد که عبارت است از: الجامع در تفسیر قرآن، المبسوط که شرحی است مشهور بر الکتاب سیبویه، و شرح نوشته موجز ابوبکر بن سراج (فتد ۳۱۶)؛ شاید مقصودش از «موجز» کتاب معروف ابوبکر بن سری، الأصول فی النحو، باشد که درباره بخشها و فصلهای علم نحو است. ابن سیده، علاوه بر یادآوری منابع فراوان کتاب خود، ما را از کاستیهای همه یا، دست کم، بسیاری از آنها نیز آگاه می‌کند. نقائص یاد شده از این قرار است: ضبط نادقیق واژه‌ها و فرق نگذاشتن میان کلمات واوی و یائی، میان قلب و ابدال، و بین جمع و اسم جمع. می‌گوید بسیاری از لغت‌شناسان در گفتارهای خود درباره اشتقاق واژه‌ها تحقیق نمی‌کنند و توجهی به مؤنث و مذکر و مقصور و ممدود ندارند. گاه در استشهد برای یک واژه به سروده‌ای استناد می‌کنند که نشانی از آن کلمه در آن نیست مگر در توهم. و می‌گوید مطالب کتابش را به ترتیب از عام به خاص تنظیم کرده و کلیات را پیش از جزئیات می‌آورد. از جوهرها آغاز می‌کند و به عرضها می‌رسد؛ و دیگر توضیحات. آنچه برای ما مهم است مطالبی است که درباره منابعش می‌گوید، و اینکه هیچ مأخذی را ثبت ناکرده و تصریح نشده نگذاشته است هر چند که بسیاری از آنها بیش از چندین مجلد بزرگ بوده و او عمرش را در خواندن، فهمیدن، و آموختن آن گذرانده است.

ابن عبدالبرّ نمری قرطبی، حافظ بزرگ حدیث (فتد ۴۶۳) با ابن سیده همعصر بوده و از برجسته‌ترین آثارش الاستیعاب فی معرفة الأصحاب است و الذرر فی اختصار المغازی و السیر، که در جایی دیگر به آن پرداختیم. در این دو کتاب، و به شکلی زیباتر در دومی، منابع خود را آورده است. در کتاب دوم روایتهايش را از سیره ابن اسحاق (فتد ۱۵۰) می‌آورد و در توضیح می‌گوید:

روایت ما از ابن اسحاق در این کتاب از طریق عبدالوارث بن سفیان، از قاسم بن اصبع، از محمد بن عبدالسلام خشنی، از محمد بن برقی، از ابن هشام، از زیاد بگائی، از محمد بن اسحاق است؛ و نیز از آنچه خود قرائت کرده‌ام بر عبدالله بن محمد بن یوسف از قول ابن مفرّج، از ابن اعرابی، از عطاردی، از یونس بن بُکیر، از ابن اسحاق؛ و نیز از قرائت خود بر عبدالوارث بن سفیان، از قاسم بن اصبع، از عبید بن عبدالواحد بزار، از احمد بن محمد بن ایوب، از ابراهیم بن سعد، از ابن اسحاق.

پیدا است که وی به قرائت مکتوب سیره ابن اسحاق بس نکرده بلکه روایتهای آن را شفاهی از راویان بزرگ شنیده است تا از هر گونه تصحیف و تحریف تهی باشد. روایتها را نیز تنها از یک طریق نگرفته و راههای سه گانه انتشار آن را پیگیری کرده است: طریق ابن هشام، از کتاب معروف به سیره ابن هشام، که در زمان ما بارها چاپ شده؛ طریق یونس بن بُکیر که یک نسخه خطی آن در کتابخانه قزوین در فاس هست؛ و طریق ابراهیم بن سعد. پس سه راه یا سه روایت از سیره ابن اسحاق فرا روی او بوده تا با هم مقابله و مقایسه کند و روایت مرجّح خود را از میان روایات راویان سرشناسی که سیره پیامبر را نسل به نسل تا زمان او نقل کرده‌اند برگزیند. ابن عبدالبرّ همچنین در توضیح این گفته خود که بر کتاب مغازی موسی بن عقبه (فت ۱۴۱) تکیه کرده می‌گوید:

آنچه را از موسی بن عقبه در این کتاب هست من از قول قاسم، از مطرّف بن عبدالرحمان بن قیس، از یعقوب، از ابن فلیح، از موسی بن عقبه بر عبدالوارث بن سفیان و احمد بن محمد بن احمد قرائت کرده‌ام، و خود در این باب روایات و سلسله اسنادی دارم که در آغاز کتاب صحابه آمده است.

مقصودش از «کتاب صحابه» الإستیعاب فی معرفة الأصحاب است. در آنجا می‌گوید آنچه از موسی بن عقبه روایت کرده از دو طریق است: یکی از یعقوب، از ابن فلیح، از موسی بن عقبه؛ و دیگری از خلف بن قاسم، از ابوالحسن، از ابوالعباس بن محمد بن عبدالغفار معروف به ابن وَنّ مصری، از جعفر بن سلیمان نوفلی، از ابراهیم بن

منذر حزامی، از محمد بن فلیح، از موسی بن عقبه. او هر دو طریق را پس از قرائتِ روایت بر استادان ثقة خویش به کار برده است. می‌نویسد همچنین به مغازی واقدی (فت ۲۰۷) تکیه کرده است و یادآور می‌شود که طریق روایتش از این کتاب در الفهرسة هست. الفهرسة دفتری است که علما طریق خود را در روایت کتابهای مختلف - که با سلسله اسناد متفاوت، از استادانشان گرفته‌اند - در آن ثبت کرده‌اند. ابن عبدالبرّ طریق روایت خود را از این کتاب در مقدمه الاستیعاب چنین بیان می‌کند: «خبر داد مرا به این کتاب خلف بن قاسم، از ابوالحسن، از ابوالعباس بن وّن، از جعفر بن سلیمان نوفلی، از ابراهیم بن منذر حزامی، از واقدی.»

همه این منابع تا امروز منابع اساسی سیره نبوی و جنگهای پیامبر صلی الله علیه و سلم است که ابن عبدالبرّ، پس از آنکه به بهترین شیوه علمی ممکن از درستی روایت آنها مطمئن شده، همچون چراغهایی فرا روی خود نهاده است تا در نوشتن از سیره و جنگهای پیامبر راهنمایش باشند. در میان منابع خود کتابی از ابوبکر بن ابی خثیمه زهیر بن حرب نسائی بغدادی (فت ۲۷۹) را می‌آورد که از شاگردان احمد بن حنبل بوده. می‌گوید این کتاب را از قول عبدالوارث، از قاسم، از ابن ابی خثیمه روایت کرده است. می‌دانیم که التاریخ الکبیر که درباره جرح و تعدیل راویان است نیز از اوست. گویا کتاب دیگری هم در سنن و احادیث دارد، زیرا ابن عبدالبرّ در کتاب خود حدیثهایی را از او نقل می‌کند. گاه حدیثهایی را از طریقی جز او روایت کرده ولی کتب مأخذ آن را نیاورده و با هر حدیث فقط سندش را بیان کرده است، گویی همین را به عنوان ذکر منبع کافی می‌داند. در حدیث جابر در حجة الوداع چنین کرده و آن را از دو طریق آورده است که طریق دوم با روایت صحیح مسلم و سنن ابی داوود برابر است، اما او نامی از این دو کتاب نمی‌برد چون برای دانشمندان شناخته شده بوده و در آن زمان عالم و حافظ حدیثی نبوده که این کتابها را نشناسد.

هر چه زمان می‌گذرد می‌بینیم توجه دانشمندان به منابع بیشتر می‌شود تا به آثار و نوشته‌های خود اعتبار بیشتری بدهند. اندکی در معجم‌الادباء و معجم‌البلدان، دو کتاب یاقوت حموی، درنگ می‌کنیم. در مقدمه‌های کتاب نخست می‌بینیم که بسیاری از منابعی را که مربوط به زندگینامه لغت‌شناسان و نحویان بوده و او از آن بهره برده ثبت کرده است. در معجم‌البلدان در بیان منابع خود سخن را به درازا کشانده و بتفصیل

می‌گوید:

پیشینیان در نام جایها کتابها نوشته‌اند، و ما از ایشان پیروی کردیم و به ایشان هدایت یافتیم. این کتابها بر دو گونه‌اند، در برخی از آنها هدف، یاد کردن شهرهای آباد و سرزمینهای مسکون نامدار و در برخی دیگر ذکر صحراها و بیابانهاست و تنها به یاد کردن از نام منزلگاههای اعراب بادیه‌نشین که در لابه‌لای اخبار و اشعار آنان بوده اکتفا شده است... اما نویسندگانی که قصدشان ذکر آبادانیها بوده فراوانند. از اینان، در میان فیلسوفان و حکیمان کهن، افلاطون است و فیثاغورس و بطلمیوس و بسیاری دیگری از این گروه. اینان کتابهای خود را «جغرافیا»، یعنی چهره زمین، نامیده‌اند. در میان کتب ایشان شمار زیادی را یافتیم که بسیاری از جاهای یاد شده در آن ناشناس است و مسئله‌اش بر ما مبهم، زیرا در گذر زمان از بین رفته و اکنون ناشناخته‌اند.

روشن است که منابع را با کتابهای یونانی که دانشمندان عرب، کتب جغرافی خود را بر پایه آنها نگاشته‌اند، آغاز کرده است. می‌گوید شماری از آنها را خوانده اما جاهایی که در آنها آمده گمنام است یا در فاصله زمانی میان او و جغرافیایونیسان قدیم یونان از بین رفته و مراجعه وی به این مآخذ ترجمه شده یونانی همانند مراجعه ماست به منابع بیگانه درباره موضوعات مربوط به همین مسئله. وی سپس جغرافیایونیسان مسلمان را یاد می‌کند که به سرزمینها و کشورها پرداخته و مسافت راهها و گذرگاهها را مشخص کرده‌اند. بتقریب، همه جغرافیدانان را نام برده است؛ از ابن خردادبه تا احمد بن واضح یعقوبی، جیهانی، ابن فقیه، ابوزید بلخی، اصطخری، ابن حوقل، بشاری - نویسنده أحسن التقاسیم - حسن بن محمد مهلبی، ابن ابی عون بغدادی، و ابو عبید بکری - نویسنده کتاب المسالك و الممالك. سپس کسانی را یاد می‌کند که توجه خود را به جغرافیای جزیره العرب و منزلگاههای بیابانی آن معطوف داشته‌اند، مانند اصمعی - می‌گوید کتاب وی را به روایت ابن دُرید از عبدالرحمان، برادرزاده اصمعی، از اصمعی به دست آورده است - و مانند هشام بن محمد کلّبی در کتابش اشتقاق البلدان، ابو عبید سکونی، حسن بن احمد همدانی در کتابش جزیره العرب، ابو محمد اسود غندجانی در

کتابش میاه العرب، و ابوزید کلابی در النوادر. می‌گوید در النوادر ارزشهای شایان بود و من به بیشتر آن واقف شدم. سپس محمد بن ادریس بن ابی حفصه را با کتابش مناهل العرب یاد می‌کند و زمخشری را با کتابی سرشار از دقت که در این زمینه دارد، و شاگردش ابوالحسن عمرانی را با افزوده‌هایی که بر کتاب استادش نوشته است. می‌گوید ابو عبید بکری کتابی دربارهٔ جایهای جزیره العرب دارد به نام مُعْجَمٌ مَّا اسْتُعْجِمَ مِنْ أَسْمَاءِ الْبِقَاعِ، و او به رغم جست و جوی دراز مدت خویش آن را نیافته است. سپس می‌گوید همچنین در مَا اخْتِلَفَ وَاثْتُلَفَ مِنْ أَسْمَاءِ الْبِقَاعِ، نوشته حازمی، نگریسته و سخت تعجب کرده که دیده است اقتباسی است از کتابی درست با همین نام از ابوالفتح نصر بن عبدالرحمان اسکندری، دانشمند نحوی. با اشاره به این کتاب می‌گوید نوشتهٔ مردی است دقیق که عمری را در گردآوری مطالب کتاب صرف کرده و، از لحاظ (نقل) عین و اثر، نیک از عهده برآمده است. وی هر چه را از این کتاب آورده مشخص کرده و بدان ارجاع داده است تا حق آن کتاب ضایع نشود و یادش از میان نرود. بعد می‌گوید افزون بر این کتابهای مدوّن جغرافیایی که در تهیه اثر خود به آنها تکیه داشته به دیوانهای کهن اعراب قدیم و عباسیان نیز مراجعه کرده است و از آنها و تاریخهای اهل ادب و حدیث، همچنین از گفته‌های راویان و نوشته‌های لابه‌لای کتابها نقل قولها آورده، و در کنار همهٔ اینها هر چه را در سیر و سیاحت‌های خویش دیده یادداشت کرده است. به این ترتیب یاقوت هیچ کتابی را که از آن آگاهی یافته و استفاده برده ناگفته رها نکرده است؛ و دو منبع دیگر را هم می‌آورد: یکی شنیده‌هایش از دانشمندان ثقه‌ای که وی آنان را «راوی» نام می‌دهد و دیگری دیده‌هایش در سفر به سرزمینهای عربی که منبعی است زنده؛ و دربارهٔ بسیاری از شهرها به عنوان شاهدی عینی سخن می‌گوید. می‌بینیم در سخن از هر شهر بزرگ دانشمندان برجسته و نویسندگان و شاعرانی را که در آن زاده شده و زندگی کرده‌اند یاد می‌کند، و این، ارزش کتاب او را دو چندان کرده آن را به یکی از مآخذ برای شناخت ادیبان و ادبیات تبدیل می‌کند. در بسیاری از موارد شعرهایی را که دربارهٔ شهرها یا نام سرزمینها و آبشخورهاست می‌آورد.

اینک نمونه‌ای از کتب تفسیر قرآن می‌آوریم: بَحْرُ الْمُحِيطِ از ابو حیان (فت ۷۵۴). وی در مقدمهٔ خود بر کتاب به یادآوری منابع اثر پر مایهٔ خویش پافشاری می‌کند. این کتاب با دانشهای گوناگون پیوند دارد و او منابعی را که به هر یک از این

دانشها بستگی دارد بر می‌شمارد. در علم «لغت» از کتاب الفصیح نوشته ثعلب نام می‌برد و از فرهنگهای المخصّص و المحکم از ابن سیده، تهذیب اللّغة از ازهری، الموعب از تمام بن غالب معروف به ابن تّیانی، الجامع از ابو عبدالله بن جعفر قیروانی معروف به قرّاز، فرهنگ صحاح اللّغة از جوهری، البارع از ابوعلی قالی، مجمع البحرین از صاغانی، دیوانهای گروهی از شاعران جاهلی، و کتاب الأفعال و تصاریفها از هر یک از این چهار تن: ابن قوطیبه، ابن طریف، سرفسطی، و ابن قطع. در «نحو» الکتاب سیبویه، الممتّع فی التصریف از ابن عصفور، و التسهیل از ابن مالک را یاد می‌کند و می‌گوید این دانش را از استادش احمد بن ابراهیم بن زبیر (فت ۷۱۰) فرا گرفته است. در علم «بیان» و «بدیع» مقدمه ابن نقیب مصری (فت سده هفتم) را بر تفسیر بزرگ دو جلدی‌اش ذکر کرده است و منهاج البلغاء را از حازم قرطاجنی. و می‌گوید این دانش را نیز نزد استادش ابن زبیر آموخته است. در «حدیث پیامبر» گروهی از کتابهای عمده را نام می‌برد همچون صحیح بخاری، صحیح مسلم، سنن ابی داوود، سنن نسائی، سنن ابن ماجه، جامع ترمذی، مسند شافعی، مسند طرابلسی، مسند دارمی، سنن دارقطنی، معجم الکبیر و معجم الصّغیر از طبرانی، و مستخرج ابو نعیم^۲ بر صحیح مسلم. در «اصول فقه» از المَحصول نوشته ابو عبدالله بن عمر رازی و الإشاره نوشته ابوالولید باجی یاد می‌کند و می‌گوید خود، این دانش را از استادانش ابن زبیر و فضل بن ابراهیم معافری فرا گرفته است. در اینجا به دیگر استادانش که این علم را آموزش داده و در این باب تألیفاتی داشته‌اند اشاره می‌کند، سپس می‌گوید علم «کلام» را از شیخ شمس‌الدین اصفهانی فرا گرفته است. در علم «قرائات قرآن» الإقناع را نام می‌برد که نوشته ابن بادش و درباره قرائتهای هفتگانه قرآن است، و نیز المصباح را که از ابوالکرم شهرزوری است و درباره قرائتهای دهگانه. می‌گوید قرآن را با هفت قرائت در غرناطه نزد ابن طبّاع و عبدالحق بن علی انصاری و با هشت قرائت در مرز اسکندریه نزد ابن مربوطی و در قاهره نزد شیخ فخرالدین ملیجی خوانده است. می‌گوید درباره قرائتهای قرآن سروده‌ای دارد در هزار و چهل و چهار بیت. آنگاه به کتابهای تفسیر می‌پردازد و از تفسیر زمخشری (فت ۵۳۸) و تفسیر

(۲) مُسْتَخْرَج عنوان کتابهایی است که نویسنده، روایات کتاب حدیثی را به غیر اسناد صاحب کتاب (بلکه با سندی که خود از شیوخ خویش برای آن حدیث می‌داند) نقل کند. (کاظم مدیر شانه‌چی، علم الحدیث، ص ۲۲۰)

عبدالحق بن عطیه (فت ۵۴۱) نام می برد و مشخص می کند که این تفسیرها را از چه کسی روایت کرده است. می نویسد: تفسیر زمخشری را، هم به قرائت و هم به اجازه، از استادش، ابن زبیر، نقل کرده و خبر آن نهایتاً از طریق ابوالحسن مقدسی از ابو طاهر خشوعی به ابن زبیر رسیده است. اما تفسیر ابن عطیه؛ بخشی از آن را، به قرائت نزد ابوعلی حسن بن عبدالعزیز قرشی، از او گرفته و همه آن را دست به دست از حافظ ابوریع سلیمان بن موسی کلاعی از ابن حبیش دریافت کرده که او همه آن را بر نویسنده تفسیر قرائت کرده بوده. همچنین آن را از ابوالحسن محمد بن ابی عامر یحیی بن عبدالرحمان اشعری گرفته، به اجازه ای که وی آن را به خط خود در غرناطه نوشته، و او از ابوالحسن علی بن احمد غافقی در قرطبه، و او از ابن عطیه روایت کرده است. می گوید در بیشتر نقل قولهای کتابش بر التحریر و التحبیر لأقوال ائمة التفسیر که نوشته ابن نقیب و شامل سی سفر است تکیه داشته است.

می بینیم ابو حیان کسانی را که علوم نحو، بیان، اصول فقه، کلام، و قرائتها و تفسیرهای قرآن کریم را از آنان روایت کرده نام می برد و توجهی ویژه به معرفی کسانی دارد که تفسیر زمخشری و ابن عطیه را به استناد آنان نقل کرده، زیرا در تفسیر خود مراجعات فراوانی به این دو اثر دارد.

بتقریب هیچ کتاب مهمی از سده چهارم هجری به بعد نیست مگر همراه با ذکر منابع فراوان. شاید نویسندگان در هیچ رشته ای به اندازه علم قرائات قرآن به ذکر طریق روایت و سلسله راویان و، به عبارت دیگر، به ذکر منابع توجه نکرده اند. اگر به السبعة از ابن مجاهد (فت ۳۲۴) بنگرید می بینید که به بیان روایت پیشوایان هفتگانه قرائت، از تابعان و اصحاب بزرگ پیامبر، توجه دارد و سپس طرق منتهی به هر یک از این هفت تن را یکایک بر می شمارد. سلسله راویان در طول زمان متعدد شده تا به دهها طریق رسیده و قاری ثقه نه تنها یک راه منتهی به یک پیشوای قرائت بلکه دهها طریق را می شناسد. به این ترتیب قرائتهای نقل قولی همواره در کنار تألیفات مدون، زنده است، بلکه این آثار تألیفی را کسانی تدوین می کنند که آن طرق را روایت کرده باشند و استادان برجسته آنان صحت روایتشان را گواهی دهند. حرف به حرف قرآن کریم دارای طریق روایت، یا بگو مأخذ، خاص خود است. وقتی النثر فی القراءات العشر ابن جوزی یا الإتحاف ابن بناء

دمیاطی را که درباره قرائت‌های چهاردهگانه است می‌خوانیم از این همه طرق روایت که در ذهن قاریان بسختی حک و نقش شده و، نسل به نسل، پسینیان از پیشینیان گرفته‌اند حیرت می‌کنیم. تدوین این قرائتها نیز چیزی نیست جز ثبت کتبی روایتها با همه ریزه کاریها و با همه نشانه‌هایی که کار خواندن را آسان می‌کند. به ظن قوی ما این توجه سخت به منابع قرائت‌های قرآن بود که از آغاز انگیزه اصرار بر ذکر منابع را، بویژه در لغت و بلاغت، شعله‌ور کرد. سبکی در مقدمه شرح تلخیص المفتاح قزوینی، که درباره علوم بلاغت است، می‌نویسد که به حدود سیصد منبع مراجعه کرده و در لابه‌لای کتب علم اصول هیچ کتاب و حتی مقاله‌ای درباره بلاغت نبوده که وی به آن مراجعه نکرده و از آن بهره‌ای نبرده باشد. سیوطی در مقدمه کتابهایش *بُغیة الوُعاة فی تراجم النُّحاة*، *الإصابة فی تراجم الصَّحابة*، و *الإتقان فی علوم القرآن* نام دهها مأخذ را پیاپی می‌آورد و در *الإتقان* هیچ فصل و حتی بحثی را به پایان نمی‌برد مگر همه کتابهایی را که در آن موضوع نوشته شده برمی‌شمارد و بدقت ثبت می‌کند، و ما خود را در برابر انبوهی شمارش ناپذیر از منابع می‌یابیم.

گهگاه منابع خود را در مقدمه نمی‌آورند ولی اگر در لابه‌لای متن نقلی از کتابی بیاورند نام مأخذ را قید کرده عبارتش را کلمه به کلمه و حرف به حرف تکرار می‌کنند. در این زمینه نیز بهترین نمونه *المغرب فی حلی المغرب* از ابن سعید است که درباره مصر، مغرب، اندلس، و توصیف شاعران و فعالیت‌های شعری در زادگاه آنان است و توجهی دقیق به ذکر منابع خود دارد. با مراجعه به بخش اندلس این اثر، که چنان که گفتیم از سوی دارالمعارف منتشر شده است، می‌بینیم که نام کتاب *المسهب*، نوشته ججاری، در آن تکرار شده و شالوده‌ای است که کل کتاب بر آن استوار است. همراه آن، در توصیف «جغرافیا»ی شهرهای اندلس بارها از نوشته‌های احمد بن موسی رازی، *المسالك و الممالك* ابن حوقل، و *فَرَحَة الأَنْفُس* ابن غالب نام برده می‌شود. اما در «تاریخ» اندلس از ابن حیان، تاریخ‌نگار اندلس، و از *تاریخ إفريقية و المغرب* نوشته رقیق قیروانی، *نَقْطُ العروس* از ابن حزم، و *تاریخ غرناطة* از ملاحی یاد می‌کند. از میان کتب زندگینامه‌های عمومی مطالبی از *تاریخ علماء الأندلس* نوشته ابن فرضی، *جَذْوَة الْمُتَقَبِّس* نوشته حمیدی، و *الصَّلَة* نوشته ابن بشکّوال، نقل می‌کند. از میان کتب زندگینامه‌های خاص از *القضاة* ابن حیان و کتابی دیگر در همین باب، از ابن عبدالبر، نقل قول می‌آورد. درباره شعر و

شاعران از الحدائق نوشته ابن فرج جَبَّانی، البديع فی فصل الرِّبع نوشته حبیب، حدیقه الإرتیاح فی وَصف حقیقه الرِّاح نوشته ابو عامر محمد بن مسلمه، الحدیقه دربارۀ علم بديع، نوشته ابو محمد حجارى، رسالة الطَّراف نوشته شقندی، سَقِط الدُّرَر و لَقِطُ الرَّهَر دربارۀ بنی عباد و شعر آنان، نوشته ابن لبانه، المطمح و قلائد العقیان از فتح بن خاقان، یتیمه الدَّهر از ثعالبی، الذخیره نوشته ابن بسام، سمط الجمان از ابو عمرو بن امام، زادالمسافر از ابو بحر صفوان بن ادریس، المَغْرِب فی آداب المَغْرِب نوشته ابن یسع، خَرِیدَةُ القَصْرِ از عماد اصفهانی، عُقُود الجمان فی شعراء الرِّمان از کمال بن شعَّار، المَطْرِب مِن أشعارِ أهل المَغْرِب نوشته ابن دحیة، مَلَحُ الرِّجَالِین نوشته حسن بن ابی نصر دَبَّاع، و برخی از دیوانهای شاعرانی برجسته چون ابن زقاق و رصافی نقل قول می‌کند.

این همه نشان داد که پیشینیان ما چه اندازه به منابع مختلف با موضوعات گوناگون استناد می‌کرده‌اند و از آنها بهره جسته در مقدمه و لابه‌لای کتابهای خود از آنها نام برده‌اند، و بیشتر مواقع اگر نقلی از مأخذی می‌آورده‌اند آن را خلاصه نمی‌کرده و تغییری در عبارت نمی‌داده‌اند، بلکه سخت پایبند همان کلمات بوده‌اند و، به رعایت دقت در نقل قول و سختگیری در کار پژوهش، نام کتاب یا استادی را که سخن از آن او بوده می‌آورده‌اند.

شاید هیچ قومی همچون عرب به نقد منابع نپرداخته باشد. مهمترین انگیزه آنان توجه به حدیثهای پیامبر بوده و منابع هر حدیث نقد و، به عبارتی، تفسیر می‌شد و همین باعث شد چندین جلد کتاب دربارهٔ راویان یا، به گفتهٔ آنان، «رجال سند» بنگارند و در آنها به پی‌جویی دقیق راویان بپردازند و زندگی، رفتار، و همهٔ پست و بلندهای حیات علمی آنان را به نمایش گذارند تا ایشان را از هر سو بخوبی بشناسند. از کهنترین کسان که به شرح احوال راویان حدیث پرداخته‌اند ابن سعد در طبقات است.

جرح کردن^۱ راویان سدهٔ اول اندک است، و این پیش از رشد غرض‌ورزیها و افزایش شمار مسلکهاست. در میان این راویان جز یکی دو تن، مانند مختار ثقفی کذاب (فت ۶۷) و حارث بن عبدالله أعور (فت ۶۵)، راوی ضعیفی یافت نمی‌شود. هرچه بیشتر بیابیم جرح‌شدگان بیشتر می‌شوند چون غرضها بیشتر و دقتها کمتر می‌شود. این نکته بر پیشوایانی چون ابوحنیفه (فت ۱۵۰) پوشیده نبوده و او گروهی از راویان را، که جابر بن یزید جُفَی (فت ۱۲۸) در رأس آنهاست، ضعیف دانسته. هم‌عصر وی، اعمش (فت ۱۴۷)، نیز جمعی را جرح و گروهی را تعدیل کرده است. پیشوایان حدیث در آن دوره، همچون مالک بن انس (فت ۱۷۹) در کتابش الموطأ، جز از راویان ثقة حدیثی نقل نمی‌کردند. دربارهٔ برخی از راویان سخنانی گفتند و تردیدهایی آغاز کردند و هر که

(۱) جرح و تعدیل، به معنای مردود شمردن و عادل دانستن، از اصطلاحات اهل حدیث و گونه‌ای داوری دربارهٔ راویان است.

مردودش می‌شمردند، دیگر تبرئه نمی‌شد. سپس یحیی بن معین (فت ۲۳۳) آمد که در جرح و تعدیل راویان سخت محتاط بود. گویند وی به حرّان، در شمال عراق، وارد شد. ابوسعید یحیی بن عبدالله بن ضحّاك (فت ۲۱۸) طمع کرد که وی نزد او برود و حدیثهایی را که او از قول اوزاعی، محدّث شام (فت ۱۵۷)، می‌گوید روایت کند. به این قصد کیسه‌ای زر و خوراکی گوارا برای او فرستاد. یحیی بن معین خوراک را پذیرفت، ولی زر را باز فرستاد، و نزد او نرفت. چون آهنگ سفر کرد در این باره از او پرسیدند. گفت: سوگند به خدا صله‌اش نیک بود و غذایش بس لذیذ. ولی او از اوزاعی هیچ نشنیده است.

یحیی بن معین در کتابش، التاریخ و العلل، راوی «ثقه» را ستاره درخشان خوانده، «ضعیف» را چون کسی که همیشه امیدی به درستی سخن او هست، و «جرح شده» را آن که هیچ فضیلتی از صحت در او نیست و باید حدیثش از اعتبار بیفتد. علی بن عبدالله مدینی (فت ۲۴۳) همعصر اوست و تألیفهایی فراوان دربارهٔ رجال حدیث و نقاط ضعف آنان دارد. بسیاری از معاصران و پسینیان این دو تن دست به نگارش آثاری در زمینهٔ جرح و تعدیل زدند، که بخاری (فت ۲۵۶) پیشاپیش آنهاست. وی کسی را جرح نمی‌کرد مگر به اندک صراحتی. دربارهٔ راوی مردود و بی‌اعتبار می‌گفت: «دربارهٔ او تردید است» یا «درباره‌اش سکوت کرده‌اند». از شدّت پرهیزگاری هیچ گاه نمی‌گفت فلان راوی دروغگوست یا جعل حدیث می‌کند. تندترین و رساترین سخنی که در تضعیف یک راوی جرح شده می‌گفت این بود که «حدیثهایش به رسمیت شناخته نیست». از ابن قُطّان روایت شده که بخاری گفته است: «هر که درباره‌اش گفتم حدیثهایش به رسمیت شناخته نیست، نقل روایت از او مجاز نباشد». همهٔ گذشتگان هم‌آیند که کتاب بخاری دربارهٔ تاریخ زندگی رجال حدیث بی‌سابقه است و هر که پس از او دربارهٔ زندگینامه و نام و کنیهٔ آنان چیزی نوشته به او تکیه کرده است. از همعصرانش که در جرح و تعدیل سختگیر بوده‌اند ابوحاتم رازی (فت ۲۷۷) است. کسان بسیاری به این دانش پرداختند، چندان که در هر سده و هر نقطه از سرزمین اسلام شمار آنان به دهها می‌رسیده، و کتابهایی ستر نوشته و راویان را جرح و تعدیل کرده‌اند. ذَهَبی آنان را سه گروه کرده: دسته‌ای در تعدیل راویان بی‌اندازه سخت می‌گرفتند و با اندک خطایی از یک راوی یا کمترین گمانی دربارهٔ او در موقوف شمردنش تردید

می‌کردند؛ یحیی بن معین و ابوحاتم رازی چنین بودند و از این رو برخی از اهل حدیث درباره کسی که این دو تن ضعیفش شمرده ولی دیگران او را ثقه دانسته‌اند درنگ می‌کنند و برآنند که جرح چنین کسی جز با تفسیر و تعلیل پذیرفته نیست، یعنی باید برای اثبات جرح او دلیلی ارائه شود. اما کسی که او جرحش کرده و دیگران نیز موثقش شمرده‌اند مردود بودن او بدون نیاز به تعلیل و توضیح پذیرفته است. سُبکی در توجیه این نکته گوید:

ما برای همه در پی توضیح نیستیم، فقط وقتی به دنبال آنیم که موضوع مشکوک باشد؛ چه به دلیل وجود اختلاف در برداشت و چه به دلیل وجود اندک تردیدی درباره جرح کننده، و چیزهایی از این دست که نه گفته جرح کننده را بکلی از اعتبار بپندازد و نه به اعتبار کامل آن بینجامد، بلکه حالتی باشد میان این دو. اما اگر تردیدها از بین برود و اتهامها برطرف شود و جرح کننده از دانشمندان بزرگ و پاک از اتهام باشد یا جرح شونده مشهور به ضعف و از دیدن منتقدان مطرود باشد در جرحش تردید نمی‌کنیم و جرح کننده را نیازمند ارائه دلیل نمی‌دانیم... از این رو این گفته ابن معین را درباره ابراهیم بن شعیب مدنی - استادی که ابن وهب از او روایت کرده - می‌پذیریم که: «او هیچ نیست». همچنین وقتی در مورد ابراهیم بن یزید مدنی می‌گوید «وی ضعیف است» و درباره حسین بن فراج خیاط می‌گوید «دروغگویی است حدیث‌ساز» قبول می‌کنیم هرچند دلیل جرح خود را بیان نکرده است؛ زیرا ابن معین پیشوای پیش‌کسوت این فن است.

از سخن پیشگفته معلوم می‌شود که هیچ کس ابراهیم بن شعیب، ابراهیم بن یزید، و حسین بن فراج را مورد وثوق ندانسته و بنابراین انگ جرح بدون هیچ منازعی به آنان خورده است. ذهبی می‌گوید دسته دوم از نویسندگان درباره جرح و تعدیل آسانگیرند. وی ترمذی (فت ۲۷۹) را نمونه می‌آورد که نویسنده الجامع الصحیح، از کتابهای ششگانه سنت، است، نیز حاکم نیشابوری (فت ۴۰۴) را که نام کاملش ابن البیع محمد بن عبدالله بن محمد است. دسته سوم دسته میانه و نمونه‌اش احمد بن حنبل (فت ۲۴۱)

است، که گفته‌هایش درباره‌ی راویان به اعتدال و انصاف است. ابن قطّان عبدالله بن عدی جرجانی (فت ۳۶۰) نیز مانند اوست و کتابش، *الکامل فی الجرح و التّعدیل*، در این زمینه به نهایت کمال است. از نگاه ذهبی یکی دیگر از میانه‌روان دارقُطنی شافعی ابوالحسن علی بن عمر (فت ۳۸۵)، نویسنده‌ی *الضّعفاء و المترکون و العلل*، است.

اساسِ تعدیلِ راوی وجود عدالت و شایستگی نقل حدیث در اوست. بنابراین باید از کسانی باشد که به پرهیزگاری، راستگویی، و امانتداری معروفند، و باید چندان زبان‌دان باشد که بتواند حدیث را روایت کند و از چنان نیروی دریافتی برخوردار باشد که بتواند حدیث را بدرستی و بی هیچ تحریفی نقل کند، یعنی در تشخیص شکل درست حدیث زبر دست باشد و آن را خوب و درست بخواند. حافظه‌اش باید نیرومند باشد تا در آنچه روایت می‌کند آشفتگی و اشتباهی پیش نیاورد. اهل حدیث، هر راوی عادل را در طول زندگیش پی‌جویی می‌کرده‌اند و وقتی به سنّ پیری می‌رسید و حافظه‌اش ضعیف می‌شد یا اختلالی در آن پیش می‌آمد به این مطلب تصریح می‌کردند تا روایتهایی که پس از آن از او نقل می‌شود باطل شمرده شود. درباره‌ی حافظ حدیث، ابوالعباس محمد بن موسی (فت ۷۹۲) چنین کرده‌اند. حافظه‌ی او در اواخر عمرش اختلال یافت و بیشتر محفوظاتش را فراموش کرد، و نویسندگان اهل حدیث از ترس اینکه در چنین حالی از او نقل حدیث شود به این مطلب تصریح کردند. ابراهیم بن محمد، نواده‌ی ابن اعجمی و ملقب به برهان حلبی، نیز مانند اوست. وی پرهیزگار و پارسا بود و از او حدیث نقل می‌شد، تا آنکه به پیری رسید و حافظه‌اش ضعیف شد، و از آن پس دست از او شستند. گاه راوی شایسته‌ای، در نقل روایت از استادان و شیوخ خود سهل‌انگار و خطاهای غیر عمد او از این رهگذر فراوان است. به همین دلیل او را جرح می‌کنند و روایتهایش را نمی‌پذیرند زیرا خطاهای ناخواسته به آن راه پیدا کرده است.

راوی ممکن است به دلیل نقص در عدالت، سخن گفتن به هوای نفس، دروغ‌گویی، و آمیختن راست و ناراست جرح شود. اگر از راوی دروغی شنیده شود، راستی را با دروغ بیامیزد، یا جانب‌داری و فسقی از او دیده شود روایتش از اعتبار می‌افتد.

الحاد و سرسپردن به مذهبها و کیشهای انحرافی، مانند کیش معطله،^۲ اهل بدعت، و شیعیان غالی، در ردیف جانبداری است. روایت هیچ یک از این دست راویان پذیرفته نیست چون بیم آن می‌رود که به نفع کیش یا گرایشهای خود حدیثهای نادرست را به دیگر احادیث بیفزایند. ابن قتیبہ در تأویل مختلف الحدیث به معتزلیان تاخته و معتقد است ایشان برای تقویت نظریات خود حدیثهای بسیار ساخته‌اند. از مهمترین کمینگاهها برای جرح یک راوی این است که معلوم شود وی کسی را که از او نقل حدیث کرده ندیده است. و این را از راه شناختن شهرهای محل زندگی و تاریخ مرگ راویان به دست می‌آورده‌اند. چنین حدیثی را که قطعاً یا احتمالاً دروغ است گاه «مرسل» می‌نامند. یکی از محدثان متوجه شد یونس بن محمد بغدادی حدیثهایی از لیث بن سعد، فقیه مصر، روایت کرده است. هر چند این دو همعصر بودند ولی وی به اختلاف شهرهای این دو توجه کرد و گمان کرد میان آنها قطع و فاصله‌ای است. یکی دیگر از اهل حدیث بر آن شد که گریزگاهی از پندار این محدث بیابد، چون یونس بن محمد عادل بود و راستگو. گفت شاید یونس بن محمد بغدادی لیث بن سعد مصری را به هنگام حج دیده است. اما خیلی زود از کتابهای رجال دریافت که لیث به بغداد رفته بوده. این بود که حدیث یونس را درست دانست و از آن رفع اتهام کرد.

از آنجا که سند و مأخذ حدیثهای پیامبر یکایک به همین شکل بررسی می‌شد تمام کتب حدیث به طور گسترده مورد تحقیق و کنجکاوی قرار گرفت و رجال سند و راویان این کتابها به همان شیوه بررسی راویان یک حدیث بررسی شدند. می‌بینیم حتی راویان کتابهای «صحیح» که هیچ شکی در آن راه ندارد، مانند صحیح بخاری و صحیح مسلم، مورد بررسی گسترده قرار گرفته‌اند و درباره آنان نوشته‌های گوناگون تألیف شده است. دارقطنی به این مشهور است که در کتابش، الاستدراکات، دلایل ضعف بعضی از حدیثهای مسلم و بخاری را پیگیری کرده است. عظمت شأن این دو مانع از آن نبوده که حافظان حدیث روایت آن دو را به نقد بکشند. بلکه دو کتاب این دو تن را بررسی کرده و حتی یکایک حدیثهای را آزموده‌اند و با همه توان خود در پی آن بوده‌اند که

(۲) اهل سنت جمیع فرقه‌های مذهبی را که از خداوند نفی اسماء و صفات می‌کرده‌اند بدین نام خوانند، و اسماعیلیه غالباً نزد ایشان به این نام معروف بوده‌اند. (فرهنگ معین)

احادیث آنها را یک به یک با معیارهای دقیق علمی بسنجند. در عین حال می‌بینیم حاکم نیشابوری شرایطی را که بخاری و مسلم برای درستی و اعتماد کامل به روایتهای خود برای راویان وضع کرده‌اند فراروی خود می‌نهد و بر پایه آن حدیثهایی را بررسی می‌کند که این دو نیاورده ولی دیگران روایت کرده‌اند، و می‌خواهد از لابه‌لایش آنچه را با شرایط هر دو یا یکی از آنها سازگار است بیرون کشد. وی کتاب *المُسْتَدْرَك* علی‌ما فی الصَّحیحین را در همین باره نوشته است. حافظان حدیث دریافته‌اند که او در *المُسْتَدْرَك* سهل‌انگاری کرده و برخی از حدیثهای جعلی را در آن آورده چه رسد به احادیث ضعیف. از این رو محدثی دیگر به نام علی بن احمد مُلَقَّن (فت ۸۰۴) که متأخر از اوست، وادار شد که کتابی بنویسد با عنوان *النُّكْتُ اللُّطَافُ فِی بَيَانِ الْأَحَادِيثِ الضَّعِيفِ الْمُخَرَّجَةِ فِی مُسْتَدْرَكِ الْحَاكِمِ النِّسَابُورِيِّ* [= نکته‌های باریک در بیان حدیثهای ضعیف استخراج شده در *المُسْتَدْرَك* حاکم نیشابوری]. ابن جوزی (فت ۵۹۷)، به گفته سخاوی در *الإعلان بالتَّوْبِيخِ*، کتابی نوشته درباره حدیثهای جعلی؛ و دامنه آن را چنان گسترده گرفته که علاوه بر حدیثهای ضعیف، برخی از حدیثهای صحیح را نیز در شمار حدیثهای جعلی آورده است. ابن حجر در تهذیب خود، ضمن گفت و گو از ابان بن یزید عطار، می‌گوید ابن جوزی کتابی دارد درباره راویان ضعیف، و در آن از کسانی که راویان را عیججویی کرده‌اند یاد آورده اما سخن کسانی را که آنان را موثق شمرده‌اند ذکر نکرده است. و شاید وی معذور باشد، زیرا از شیوه سنجش اعتبار احادیث آگاه نبوده است.

از آن رو سخن را در این زمینه به درازا کشانیم که به روشنی نشان دهیم که بررسی احادیث و تحقیق درباره راویان و کتب حدیث کمکی شایان به بررسی شیوه منابع کرده و فایده‌اش به همه شاخه‌های تحقیقات لغوی و ادبی کشیده شده است. در جایی دیگر، از پژوهشهایی که پیشینیان، از سده دوم هجری، درباره راویان شعر و لغت انجام داده‌اند سخن گفتیم. در کوفه کسانی بودند چون حماد الزَّوایة بدکار و بی‌دین، ابن کلبی، جنّاد، و دیگر راویانی که دانشمندان معتبر آنان را جرح کرده روایتشان را مردود شمرده‌اند. در بصره نیز کسانی چون خَلْفُ الْأَحْمَر و همانندانش بودند که کارشان جعل شعر بود و علما تصریح کرده‌اند که ایشان دروغگو بوده و سروده‌هایی را به عرب نسبت داده‌اند که از آنان نیست. در کنار این راویان متهم راویانی معتبر در این شهرها بودند،

همچون مفصل ضعی، ابن اعرابی، و ابو عمرو شیبانی در کوفه، و اصمعی، ابوزید، و اخفش در بصره. شعرشناسان حساب اینان را از راویان جاعل و متهم جدا می‌کردند و در این جداسازی کوششهای بسیار کرده از شیوه اهل حدیث در بررسی راویان و از اصطلاحات جرح و تعدیل بهره برده‌اند. این کار همچنان رو به گسترش بود و بالاخره سیوطی در کتابش، المزهَر، به تدوین و تنظیم آن پرداخت و اصطلاحات علم مُصْطَلَحُ الْحَدِیْث را بر روایت شعر و لغت تطبیق داد. وی در لغت و شعر، همچنان که در حدیث، اصطلاحهایی مانند متواتر، منقطع، مُرْسَل، مُعْضَل، و شاذ آورده و، برای توضیح بیشتر، با هر یک از اینها روایتی ذکر کرده؛ و چنان است که گویی در برابر کار یک محدث قرار داریم و با اصطلاحهایی دقیق که آنان برای شناخت حدیثهای درست، ضعیف، و جعلی وضع کرده‌اند رو به روییم. علاوه بر آن، لغت‌شناسان بررسی متن روایتها را نیز به این بررسیها افزودند. نمونه‌اش را در کار ابوالفرج اصفهانی دیدیم که وقتی به روایتهای مختلف دیوانهای شاعران اعتماد نکرده متن شعر ایشان را به بررسی گرفته است. این در واقع تحقیق گسترده‌ای است درباره منابع و حتی درباره یک خبر یا قطعه شعر، درست مثل تحقیق محدثان درباره یک حدیث و راویانی که آن را نسل به نسل نقل کرده‌اند. حتی دانشمندان معتبر نیز از ترس اینکه تصحیف و تحریفی از ایشان سرزند یا تلفظ درست واژه‌ای را ندانند به ضبط دقیق کلماتی که راویان شعر و لغت نقل کرده‌اند مراجعه می‌کنند. در این زمینه رساله‌هایی نوشته‌اند که تصحیفهای برخی از دانشمندان برجسته‌ای را نشان می‌دهد که گمان تصحیف و خطا در آنان نمی‌رفته است.

قدما از جرحها و داوریهای نادرست در زمینه شعر، لغت، حدیث پیامبر، و رشته‌های دیگر آگاه شده‌اند که انگیزه آن حسادت بوده. مطالبی درباره شافعی از ابن معین روایت شده که ابن حنبل و دیگران آن را نپذیرفته‌اند. برای تصحیح مطلب گفته‌اند مقصود ابن معین امام شافعی نبوده بلکه پسر عمویش، ابراهیم بن محمد شافعی (فد ۲۳۷) را در نظر داشته است. همین درست است؛ زیرا ابن معین نمی‌توانسته شافعی، این پیشوای بزرگ، را نشناسد. نمونه‌ای از حسادتهای بی‌اندازه نیز در این حکایت هست: وقتی پیشوای بی‌چون و چرای حدیث، بخاری، به شهر یحیی دُهلی، محدث نیشابور، می‌رود وی به شاگردانش فرمان می‌دهد که در مجالس بخاری حاضر شوند. ولی چون می‌بیند برای شنیدن سخنان بخاری از گرد خود او پراکنده می‌شوند، دلش از

حقد و حسد پر شده به پیروی از هوای نفس، و برای رویگردان کردن طلاب از بخاری، وی را از معتقدان به مخلوق بودن قرآن معرفی می‌کند؛ در صورتی که او هرگز چنان چیزی نگفته بود. طلاب پراکنده می‌شوند. تا اینکه بالاخره بخاری نظر واقعی خود را به آنان می‌گوید و اعلام می‌کند که این نظر معتزلیان را قبول ندارد و ذُهلّی به آفت حسادت در علم دچار شده است در حالی که علم - به گفته بخاری - رزقی است که خداوند به هر کس بخواهد می‌دهد. همچنین ابن عبدالبرّ، حافظ نامدار قرطبه، را می‌بینیم که در جامع بیان العلم فصلی در خصوص «سخن دانشمندان همپایه و همعصر درباره یکدیگر» گشوده و گفته است اتهامی که عالمی ثقه به عالم ثقه‌ای دیگر که همسنگ اوست بزند پذیرفته نیست، بویژه اگر میان آنها حسادتی باشد و باعث شود یکی از آن دو اتهامی به دیگری بزند که وی از آن پاک است.

از مواردی که پیشینیان ما به آن آگاه بوده‌اند تعصب مذهبی است که گاه عالمی را به جرح عالمی دیگر وادار می‌کند. از این روست که در جرح اهل سنت درباره معتزلیان، مثل جرحی که ابن قتیبه در نوشته‌های خود از ایشان کرده است، درنگ کرده‌اند. در جرح فقها از میانه روان متصوّفه نیز سخت تأمل می‌کنند. این گروه به هر چه مخالف اصول شریعت باشد ایمان ندارند و به اهل حق و اهل شریعت معروفند؛ مانند حارث محاسبی (فد ۲۴۳) که ابن حنبل از او رومی‌گرداند و با او درشتی می‌کرد، زیرا می‌دید برای حقیقت‌الاهی در پی صورتی است و این با اعتقادات معمول اهل شرع تفاوت داشت. این بود که از او برگشت و به او جفا کرد. ماجرای میان شیعیان غالی و اهل سنت نیز از همین گونه است و باید در قبول سخنانی که غلات شیعه درباره اهل سنت گفته‌اند و گهگاه برخی از شاعران را همعقیده خود دانسته یا برخی از شعرها را به شاعران خود بسته‌اند احتیاط کرد. همان گونه که از ابوالفرج اصفهانی می‌بینیم، گذشتگان به این قضیه توجه داشته‌اند. وی می‌بیند برخی از راویان شیعه شعری را درباره علی بن حسین زین‌العابدین [ع]، به فرزندق نسبت می‌دهند. و آن، قصیده معروف میمیه است که شاعر درباره مدوح خود می‌گوید:

هَذَا الَّذِي تَعْرِفُ الْبَطْحَاءَ وَطَلَّاهُ وَالْبَيْتَ يَعْرِفُهُ وَالْجِلَّ وَالْحَزَمَ

این همان کسی است که دشت و صحرا با گامهای او آشناست و خانه کعبه و جِلّ و

حرم^۳ می‌شناسدش.

اصفهان‌ی انتساب آن را به فرزدق نمی‌پذیرد و قصیده را به سراینده واقعیش، حزین کنانی، نسبت می‌دهد که آن را در ستایش عبدالله بن عبدالملک بن مروان سروده است. قدما در سخن هواداران همه فرقه‌های گوناگون، بویژه مُجَسِّمه^۴، دقت بیشتری کرده‌اند زیرا دشمنانشان را براحتی به دروغ‌گویی و هر صفت ناخوشایند دیگری متهم می‌کرده‌اند. طبیعی است که سخن هیچ کدام از اینان درباره هیچ یک از شیوخ حدیث پذیرفته نشود. گفته‌اند از یکی از هم اینان درباره حافظ بزرگ حدیث، ابو حاتم بن حِثَّان بستی (فت ۳۵۴) که از راویان بزرگ و حافظان و پیشوایان برجسته اهل حدیث است، پرسیده شد. گفت: «دین محکمی نداشت. ما از سجستان بیرونش کردیم چون پذیرفت که خدا «محدود»^۵ است.» در صورتی که این مطلب نه به زیان ابن حِثَّان بلکه گواهی به سود اوست، زیرا خداوند را از اینکه جسم باشد و تعریفی داشته باشد که ذاتش را «تعریف و تحدید» کند منزّه دانسته است. به گفته سُبکی این وضع به آنجا کشید که یکی از پیروان فرقه مُجَسِّمه، که به خطابه مشهورند، شرح نووی را درباره صحیح مُسلم بازنویسی کرد، و هر جا به حدیث‌های صفات خدا می‌رسید آنچه را نووی بر پایه اعتقادهای اشعری خود گفته بود و از بُن با عقیده این مجسم اختلاف داشت حذف می‌کرد. پس می‌بینیم حتی مواردی از کتابها را حذف و گاه تحریف می‌کرده‌اند تا حاوی نظریات و عقاید آنان شود. گذشتگان ما تنها در خصوص مجسمه و تاخت و تاز و درشت‌گویی‌هایی که آنان، به انگیزه‌های اعتقادی، علیه مخالفان خود داشتند درنگ نکرده‌اند بلکه این احتیاط را در مورد پیروان همه عقاید متضاد تعمیم داده و گفته‌اند سخن صاحب یک عقیده درباره کسی که وی هیچ اعتقادی به باورهای او ندارد پذیرفته نیست مگر آنکه چندان موثق، عادل، منصف، پرهیزگار، و خویش‌تندار باشد که به ورطه متهم کردن مخالفان اعتقادی نلغزد.

سُبکی در مُعِیدُ النِّعَم به این نکته توجه کرده که برخی از فقیهان و مورخان چنان

(۳) آنچه را در حریم کعبه است حرم و جز آن را جَلّ گویند.

(۴) فرقه‌ای که معتقدند خدای تعالی حقیقتاً جسم است، و برخی از ایشان مبالغه کنند و گویند وی به صورت انسان است. (فرهنگ معین) (۵) تعریف شده، دارای حد.

گرفتار تعصب مذهبی بوده‌اند که در این زمینه خود را به آب و آتش زده‌اند. در کتاب دیگرش، طبقات الشافعیة الکبریٰ، در شرح حال احمد بن صالح مصری، بتفصیل به این موضوع پرداخته و استنادش، ذہبی (فت ۷۴۸)، را مثال می‌زند که حافظ پر آوازه حدیث است. به گفته وی، ذہبی در کتاب بزرگی که درباره تاریخ زندگی و شرح احوال رجال نوشته در عیجوبی از «فقراء»، یعنی صوفیان، زیاده‌روی کرده است و با گفته‌های خود بر بسیاری از پیشوایان شافعی و حنفی تاخته و ستم روا داشته و درباره اشعریان افراط کرده است. سبکی می‌گوید: «این در حالی است که او حافظ برجسته حدیث و پیشوایی بزرگ است، پس چه پنداری درباره عامه مورخان!»

ذہبی حنبلی بود و چنان می‌نماید که علیه پیروان همه مذاهب دیگر و مخالفان مسلک خود تعصب مذهبی داشته و گویا در تاریخ و زندگینامه‌هایی که نوشته این گرایش بر او چیره بوده است، تا آنجا که سبکی وی را «متعصبی سخت علیه مخالفان مذهبی، حتی پیشوایان شافعی و حنفی» می‌داند. وی سبیل تعصب خود را به سوی اشعریان سرازیر می‌کرد. سبکی در مواردی به این نکته در آثار استاد خود توجه کرده که وی چه بسا در شرح حال برخی از حنبلیان بتفصیل سخن می‌گوید ولی درباره بعضی از اشعریان به ایجاز. در زندگینامه ابن قدامة حنبلی (فت ۶۲۰) و زندگینامه فخرالدین بن عساکر (فت ۵۷۱) چنین کرده؛ اولی را مفصل و دومی را کوتاه نوشته است. به گفته سبکی هیچ خردمندی تردید نمی‌کند که انگیزه او در این کار فقط این بوده که ابن عساکر اشعری است و ابن قدامة حنبلی. سبکی می‌گوید ذہبی و همانندانش گهگاه در شمردن عیبهای برخی از کسانی که شرح حالشان را نوشته‌اند احتیاط کرده و برای توجیه آن گفته‌اند هرچه نوشته‌اند مطالبی بوده که به صورت مدون در لابه‌لای کتابها و نزد مورخان یافته‌اند. سبکی بر این مطلب چنین تعلیق می‌زند که ایشان وقتی به نوشتن زندگینامه کسی می‌پردازند که با او دشمن بوده یا بر ضد او تعصب داشته‌اند همه بدیها و صفات نکوهیده‌ای را که درباره‌اش بوده نقل کرده‌اند و بسیاری از خوبیها و اوصاف پسندیده‌اش را از قلم انداخته‌اند. و درباره کسی که دوستش داشته یا به هر دلیل از او خشنود بوده‌اند قضیه را عکس کرده‌اند؛ چنان که در شرح حالهایی که ذہبی از حنبلیان نوشته است دیده می‌شود. وی در ستایش آنان به درازا سخن گفته و همه خوبیهای را که برایشان ذکر شده آورده است و چندان افراط کرده که از اشتباهات آنان غافل مانده و هر چه را نشانی از خطای آنان بوده توجیه کرده است. ولی وقتی یک اشعری، شافعی،

حنفی، یا صوفی را معرفی می‌کند موضعی وارونه می‌گیرد؛ چنان‌که در شرح حال امام‌الحرمین، جَوینی (فد ۴۷۸)، و غزالی (فد ۵۰۳) کرده است. در توصیف این دو مبالغه نمی‌کند و، به گفته سبکی، سخن کسانی را که از این دو انتقاد کرده‌اند بسیار می‌آورد و ناخودآگاه همچون کسی که به این انتقادهای باور دینی دارد بارها و بارها تکرارش می‌کند و بسیاری از خوبیهای آنان را ناگفته می‌گذارد و اگر به اشتباهی از یکی از آنان دست یابد آن را ذکر می‌کند. می‌گوید: «ذهبی درباره معاصران ما نیز چنین کرده و اگر از کسی که خوبیهای بسیار از او نقل شده اشتباهی ندیده است در پایان صفات نیکش گفته «خدا می‌داند»، یا جمله‌ای مانند آن. گویی می‌خواسته با این عبارتها تأثیر خوبیهای او را از بین ببرد.» سبکی سخن خود را درباره استادش چنین پایان می‌دهد: «هنگامی که استاد ما، ذهبی، اشعری را نکوهش یا حنبلی را ستایش می‌کند تکیه بر سخن او جایز نیست.»

سبکی طُرفه اشاره‌ای دارد به اینکه برخی از کسانی که درباره قدامت‌کتاب نوشته‌اند بخوبی از معنای برخی از کلمات آگاه نبوده و بعضی از شاخه‌های علمی را با یکدیگر آمیخته‌اند؛ مثلاً اگر کسی «متکلم» معرفی می‌شد گمان می‌کردند فلسفه می‌داند. می‌گوید: در کتب گذشتگان گروهی به اتهام اهل فلسفه بودن جرح شده‌اند، به این دلیل که می‌پنداشتند علم کلام از شاخه‌های فلسفه است. از همین رو ابوحاتم رازی، حافظ حدیث، را به گرایش به فلسفه متهم کرده‌اند. درباره احمد بن صالح نیز چنین گفته‌اند. می‌گوید: آنان که درباره این دو تن چنین پنداشته‌اند با فلسفه آشنا نبوده‌اند، این دو تنها بهره‌ای از علم کلام داشتند و بس. وی استادش، ذهبی، را از همینان می‌شمارد که معنای دقیق کلمات را نمی‌دانند، زیرا همعصرش، یوسف بن عبدالرحمان مزی، را این طور توصیف می‌کند: «او مشکلات علم معقول را می‌داند.» سبکی می‌گوید نه مزی و نه ذهبی، هیچ چیزی از معقول و عقلیات نمی‌دانسته‌اند.

آنچه گفتیم نشان می‌دهد که قدامت‌کتاب تا چه پایه خود را به نقد و بررسی منابع و کندوکاو دقیق و علمی در محتوای آن پایبند می‌دانسته‌اند، و چگونه به موارد کمیاب غلبه هوای نفس واقف شده و دریافته‌اند که حتی بعضی از حافظان پرهیزگار حدیث، همچون ذهبی، به دامان تعصبات تند مذهبی لغزیده‌اند. به همین جهت ایشان را زیر نگاه دقیق خود گرفته و سخت آزموده‌اند تا مطمئن شوند از تعصب‌ورزی و جانبداری دورند و با مخالفان عقیدتی خود به عدل و انصاف رفتار می‌کنند و از هر شائبه‌ای پاکند.

پیشتر در گفت‌وگو از انتخاب موضوع پژوهش گفتیم برای این کار ناگزیر باید به زمان، مکان، شخصیتها، و شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی توجه کرد. پژوهشگر باید منابع مربوط به هر یک از این زمینه‌ها را که می‌تواند مواد خام پژوهش خود را از آن فراهم کند و از لابه‌لای آن، تحقیقاتش را به جریان بیندازد گردد آورد. همه منابع در اهمیت یکسان نیستند؛ برخی پیوندی نزدیک با بحث دارند و مایه‌های پژوهش جز به کمک آنها فراهم نمی‌شود و بعضی دیگر در حاشیه‌اند و فقط فواید جنبی دارند. برخی از پژوهشگران این منابع درجه دو را «مرجع» می‌نامند، زیرا پژوهشگر در حین کار به آنها مراجعه می‌کند. ولی «منابع» مایه و پایه پژوهشند. مثلاً برای بررسی درباره نابغه، شاعر نامدار جاهلی، دیوان وی و زندگینامه‌اش در اغانی اصفهانی دو منبع اساسی برای تحقیق به شمار می‌آیند و شایسته است که پژوهشگر، با استفاده از تاریخ طبری، تاریخ منذریان و غسانیان را به مآخذ خود بیفزاید، زیرا نابغه سفیر و فرستاده قبیله در دربار منذریان و غسانیان بوده و مدایح بسیاری درباره آنان سروده که از آن میان «اعتذارها»ی درخشانش برای نعمان بن منذر باعث شهرت او شده است. پس برای فهمیدن شعر او باید تاریخ غسانیان و منذریان را بدانیم و از این رو تاریخ طبری یا کتابهایی از این دست از مراجع پژوهش به شمار می‌رود، همچنین کتابهای فراوانی که به بررسی شعر جاهلی یا زندگی قبایل جاهلی و شناخت شرایط اجتماعی، مذهبی، فرهنگی و آداب و رسوم مردمان جاهلی پرداخته است. همه اینها را می‌توان از مراجع تحقیق شمرد هر چند همان گونه که گفتیم ترجیح ما این است که همه را منبع

بنامیم. بخش اخیر، منابع درجه دومند ولی به هر حال موضوع را از جهاتی روشن می‌کنند. شاید نخستین شرط واجب برای کسی که پژوهشی را عهده‌دار می‌شود این است که بر منابعش احاطه کامل داشته باشد. برای روشن شدن مطلب چند مثال می‌زنیم: نخستین نمونه قابل تأمل امرؤالقیس بن حُجر کِنَندی است. نیاکانش — بنا به مشهور — برای خود حکومتی در شمال نجد سامان داده بودند که اوج اقتدارش در روزگار نیای امرؤالقیس، حارث، بود که قبایل نجد به انقیادش درآمدند و او پسرانش را به فرمانروایی آن قبایل گماشت. افراد قبیله اسد که در نزدیکی سرزمین تیماء — سهم حُجر، پدر امرؤالقیس — بودند علیه حُجر شوریدند و او را کشتند. امرؤالقیس بر آن شد که به خونخواهی پدر برخیزد تا سرزمین او را باز پس گیرد. ولی تصمیماتش با شکست روبه‌رو شد و پیش از رسیدن به هدف مُرد. برخی، یا بسیاری، از روایتهای عربی بر این گمانند که او، پس از شکست در خونخواهی پدر و بازگرفتن سرزمین پدرانش، به بیزانس رفت تا از قیصر وقت سپاهی به کمک بگیرد و به خواسته‌هایش برسد. رشته این افسانه دراز است. پنداشته‌اند که او دوستدار دختر قیصر شد و به او — یا او به امرؤالقیس — پیام فرستاد، و قیصر وی را با سپاهی یاری کرد، ولی وی در راه بازگشت در آنکارا وفات یافت. پیرامون این سفر خیالی افسانه‌های گوناگون پدید آمده. هر که این داستانها را، بدون مراجعه به منابع یونانی، در منابع عربی بخواند سردرگم می‌شود و واقعیت را بوضوح در نخواهد یافت. اما به محض مطالعه منابع یونانی، عربی را می‌بایم به نام قیس که نامش با جنگ حبشه و یمن در سال ۵۲۴ میلادی پیوسته است. وی معاصر امرؤالقیس بوده ولی امرؤالقیس هیچ ربطی با این جنگ ندارد. پس قیسی که در منابع یونانی آمده امرؤالقیس نیست. البته در آن منابع عربی امرؤالقیسی هست که معاصر حارث، پادشاه کِنَندی در اواخر سده پنجم میلادی، است ولی خود نه از کنندیان که از لَحْمیان، شاهان حیره، است که دامنه سلطنتش را بر شمال حجاز گستراند، و روابط خود را با بیزانس استوار کرد و همچنان آن را محکم داشت تا آنکه قیصر وی را به عنوان فرمانروای جنوب اردن و خلیج عقبه برگزید، عنوان فیلارک به او داد، و از وی دعوت کرد به دیدار مرکز حکومتش بیاید. به گمان قوی در خاطره عرب گزارشهای مربوط به امرؤالقیس بن حُجر کِنَندی با خبرهای مربوط به امرؤالقیس لَحْمی به هم آمیخته‌اند و دیداری را که این یک از بیزانس کرد به آن یک نسبت داده و قضیه را از صورت

گزارشی تاریخی به یک افسانه تبدیل کرده‌اند. اگر منابع یونانی نمی‌بود این حقیقت برای ما آشکار نمی‌شد. هر پژوهشی درباره امرؤالقیس بن حُجر که بدون رجوع به منابع یونانی انجام شده باشد پژوهشی ناقص و نیمه‌کاره است.

نمونه دوم برای توضیح اهمیت احاطه به منابع نه از عصر جاهلی که از روزگار اسلام است. او کُمَیت، شاعر شیعی، است که به پیروی از خاندان علوی و آمد و شد مدامش با جعفر صادق [ع] و پدرش محمد باقر [ع] و خواهرش فاطمه [ع] مشهور است. و چنان که در زندگینامه‌اش در آغانی آمده در برابر اشعاری که به عنوان «هاشمیات» سرود از خاندان علوی صله‌ای نپذیرفت. وی این شعرها را در پشتیبانی علنی و بی‌پرده از دعوت برای گرایش به این خاندان سروده بود. درست همانند طرفداری آشکاری که زید، برادر [محمد] باقر [ع] و امام زیدیه، می‌کرد. از این رو وی پیرو کیش زیدیه شد و نه تنها مذهب بلکه گرایش اعتزالی خود را نیز از زید گرفت. زید شاگرد واصل بن عطاء بود و کُمَیت شاگرد هر دو. به این دلیل، چنان که برخی از منابع کهن اشاره کرده‌اند، از زیدیان و معتزلیان شمرده می‌شود. بعضی از پژوهشگران معاصر چشم از همه این نکته‌ها پوشیده معتقدند که کمیت هاشمیات را به تحریک عبدالله بن معاویه بن عبدالله بن جعفر بن ابی‌طالب سروده است. و در تفسیر این نظریه گفته‌اند خالد قسری، والی هشام بن عبدالملک در عراق، می‌خواست بر ضد دستگاه خلافت امویان بشورد و عبدالله بن معاویه از او پشتیبانی کرد و کمکهای مالی به او رساند. گفته می‌شود که او نیز زندیق بوده و گویی همین نقطه اشتراک، آنان را در انقلاب علیه امویان به هم پیوست. قدما بر معتزلی و زیدی بودن کمیت به گونه‌ای تصریح کرده‌اند که جایی برای حدس و گمان باقی نمی‌گذارد. هاشمیات او که در دسترس ماست اصول کیش زیدیه را در خود دارد و حتی کهنترین و معتبرترین منبع آن به شمار می‌آید. این شعر یک مجادله تند است و بیش از هر چیز به گفت‌وگویی جدلی درباره مذهب زیدی مانند است. اگر گذشتگان هم نمی‌گفتند که او زیدی یا معتزلی است باز بر ما بود که شعرهایش را با آیین زیدیان محک بزنیم و آنگاه پس از سنجش آن با اصول زیدیه گرایش زیدی او را آشکارا درمی‌یافتیم. نمونه سوم از روزگار عباسیان است که پیشتر به آن اشاره کرده‌ایم؛ و آن، گفته برخی از معاصران درباره اعتقادات ابوالعلاء [مَعْرَی] است. چون دیده‌اند ابوالعلاء به عقل ایمان دارد و بر آن تکیه بی‌اندازه می‌کند گمان کرده‌اند جز عقل را قبول ندارد و

شرع و عبادات شرعی را نمی‌پذیرد. برخی پا فراتر نهاده پنداشته‌اند که وی ملحد و زندیق بوده است. از دید ما علت این گمان آن است که ایشان ابوالعلاء را جدا از شرایط زمانی و فرهنگی، بویژه کیش اعتزال و منابع آن، بررسی می‌کنند. کسی چون ابوعلی جبائی که از معتزلیان است نیز عقل را تقدیس می‌کند، و برای عقل شریعتی وضع می‌کند برابر با شرع پیامبر و امر و نهیهایی که باید تعبداً باور داشته باشیم. چنین اعتقادی متضمن انکار شرع و گرایش به زندقه و الحاد نیست. اگر بررسی‌کنندگان ابوالعلاء در اندیشه اعتزال و منابع مربوط به آن دقت می‌کردند حقیقت ایمان وی به عقل و مأخذی که او این باور را از آنجا گرفته است برایشان روشن می‌شد.

بدیهی است که، به تناسب موضوع، اندک یا بسیار بودن منابع متفاوت است. فرض کنیم پژوهشگری شعر روزگار ایوبیان را، که در این کتاب چند بار به آن پرداخته‌ایم، موضوع پژوهش خود قرار دهد. وی خود را ناچار از مراجعه به منابعی فراوان خواهد دید. شماری از آنها نیز تاریخی است، زیرا اشعری آن دوره شاهان ایوبی را مدح گفته و جنگهای پیروزمندانه آنان را با صلیبیان بیان کرده‌اند. پس ناگزیر باید عصر ایوبیان، با همه حوادث آن، بررسی و شناخته شود تا بتوان معنای اشعار را فهمید و آن را با ملاکهای معتبر ارزیابی کرد. پژوهشگر باید به منابعی که زندگی جامعه مصر و شام را برایش توضیح دهد مراجعه کند، چون در آن روزگار مصر و شام در بسیاری از دوره‌ها و نیز بعد از آن، یعنی دوره مملوکان، یک دولت شدند. بنیان هیچ پژوهشی در زمینه اشعار مردم آن زمان محکم نیست مگر پژوهشگر با چگونگی زندگی، آداب و رسوم، و کارهای روزمره آنان آشنا باشد. باید به منابعی مراجعه کند که فضای فرهنگی زندگی شاعران را تصویر کرده است. باید بداند ایوبیان مدارس بسیاری را برای آموزش مذاهب فقهی و دیگر مسلکها بنیاد کردند و نهضت عقل‌گرایی گسترده‌ای را پدید آوردند. باید منابع اساسی در هر یک از این زمینه‌ها را نیک بشناسد، یا دست‌کم از آن با خبر باشد. مثلاً در زمینه تاریخ باید با الرّوضَتین فی أخبار الدّولتین نوشته ابوشامه مقدسی، ذیل آن از همو، سیره صلاح‌الدّین از ابن شداد، تاریخ دولة بنی ایوب^۱ از ابن واصل

(۱) نام دیگر این کتاب چند جلدی مفرّج الکروب فی اخبار بنی ایوب است، که جلد چهارم و پنجم

حَمَوی، کامل ابن اثیر، التَّجْمُومُ الزَّاهِرَةُ نوشته ابن تغری بردی، و خطط مقریزی آشنایی داشته باشد و به نوشته‌های تاریخ‌نگاران معاصر درباره جنگ‌های صلیبی، بویژه آثار دکتر بازالعرینی و دکتر سعید عبدالفتاح عاشور، بنگرد. در زمینه جامعه و آداب و رسوم مردم، جشنها، و دیگر جنبه‌های زندگی اجتماعی باید به خطط مقریزی و نوشته‌هایی که از مورخان در آن آمده و نیز به مُعِیدُ النِّعَمِ و مُبِیدُ النِّقَمِ نوشته سُبکی مراجعه کند. سُبکی در این کتاب وضع عناصر و اعضای تشکیل دهنده جامعه مصر و شام را، از شاه تا گدا، بررسی می‌کند. بخشهای گوناگون این جوامع نزد او بیش از صد و یازده تاست و او واقعیت‌های هر بخش را چنان که بوده نشان می‌دهد و از هر کدام نمونه‌ای معرفی می‌کند. از لابه‌لای این چهره‌های واقعی، بسیاری از جنبه‌های زندگی اجتماعی مردم مصر و شام را می‌شناسیم. مردمان این دو شهر جزء یک جامعه بوده و در پرتو یک اندیشه می‌زیسته‌اند. بجز اینها منابع دست نخورده‌ای هست که به دلیلی بدیهی مورد بهره‌برداری پژوهندگان واقع نشده و آن اینکه از آن بی‌خبر مانده‌اند. مقصودم از این منابع کتابهای فقه و نظریات فقیهان، و کتابهای حسبّه^۲ است. متون فقهی کتابهای قانونگذاری اسلامی است و شامل مقررات و مسائلی است برگرفته از زندگی مردم؛ مثلاً وقتی فقیهی به موضوع خرید و فروش یا موضوعاتی دیگر، چون ازدواج و مسائل فردی، می‌پردازد مشکلات و مسائل نو پدید روزگار خود را همراه با راه حلّش بیان می‌کند. از این روست که کتب فقهی هر دوره در بردارنده بسیاری از مسائل و چهره‌های گوناگون زندگی مردم است. مهمترین آنها کتابهای معروف به «الفتاوی» است که فتوای پیشوایان بزرگ فقه را در زمینه شمار زیادی از مشکلات روزمره مردم دربر دارد و شامل آگاهیهای فراوانی است از سطح زندگی طبقات مختلف جامعه. کتابهای حسبّه نیز چنین است. در روزگاران پیش محتسب وظیفه پلیس و قاضی امروز را همزمان به دوش داشته، بر بازارها نظارت می‌کرده، و با رفت و آمد در آن به حلّ و فصل اختلافها می‌پرداخته است. شماری از محتسبان داستان بسیاری از این اختلافها و حل و

→

آن به ترجمه پرویز اتابکی و با نام تاریخ ایوبیان به وسیله شرکت انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی چاپ و منتشر شده و بقیه در دست چاپ است.

(۲) حسبّه: وظایف و امور مربوط به محتسبان. — کتاب حاضر، ص ۱۲۴، پابرج شماره ۷.

فصل آن را در کتابهایی معروف به کتب حسبه ثبت کرده‌اند. از همین رو کتابهای حسبه حاوی اطلاعات فراوانی از زندگی مردم و مشکلات جاری آن است. بدون مراجعه به این منابع متنوع نمی‌توان تاریخ اجتماعی یا اقتصادی هیچ یک از دوره‌های گذشته ما را نوشت. در زمینه مسائل اعتقادی؛ کسی که درباره عصر ایوبیان تحقیق می‌کند باید، با مطالعه آثار کسانی چون دکتر محمد کامل حسین، کیش اسماعیلی را که در مصر رونق داشته بخوبی بشناسد، تا دریابد که ایوبیان مردم را چگونه از کیش اسماعیلی به مذاهب اهل سنت، و بویژه مذهب شافعی، درآوردند. از روزگاران قدیم مذهب شافعی در مصر همواره با مذهب مالکی در رقابت بوده تا آنکه ایوبیان، که از کردهای شافعی مذهبی بودند، بر مصر تسلط یافتند و فقهای شافعی را به دستگاه خود نزدیک کردند و مقام نخست در قضاوت و فتوا از آن ایشان شد، هر چند مصر علیا همچنان به طور کامل مالکی ماند. پژوهشگر باید حرکت صوفیه را نیز، که حاصل فعالیت‌های ابن فارض بود، بشناسد و از اهمیت این گروه در جنگهای صلیبی آگاه شود. صلاح‌الدین مدرسه‌ای نمی‌ساخت مگر اینکه در کنارش زاویه‌ای برای صوفیان بنیاد می‌کرد. این زاویه‌ها رباط نامیده می‌شد و نه تنها محل عبادت بلکه مرکز گردآمدن سربازان برای جنگ با صلیبیان نیز بود. دست‌کم باید به آنچه مقریزی درباره زاویه‌های آنان نوشته مراجعه کرد. پس از صوفیان متکلمانند و فرقه‌های خاص اهل کلام، بویژه اشعریان، پیروان ابوالحسن اشعری (فد ۳۲۴). از سده پنجم این مسلک در عراق و ماوراء عراق رونق می‌گیرد و دامنه‌اش رو به غرب گسترش یافته گروهی از علمای مصر و شام پیرو آن می‌شوند و چنان‌که همین پیش سبکی در سخن از استاد حنبلی‌اش، ذهبی، توضیح داد، رقابتی سخت میان پیروان این مذهب و حنبلیان درمی‌گیرد. از بهترین منابع در این زمینه و نیز در زمینه تصوف و رقابت میان چهار مذهب بزرگ حنفی، مالکی، شافعی، حنبلی کتاب طبقات الشافعیة الکبری نوشته سبکی است. دیده می‌شود که پژوهشگران شعر ایوبی و مملوکی توجهی به آن نمی‌کنند در حالی که این کتاب ضمن نشان دادن حرکت فرهنگی، اشعار ارزشمندی را نیز آورده است. ما تاکنون از منابع عمده شعر ایوبی، که آگاهی و بهره‌گیری از آن برای پژوهندگان لازم است، سخن نگفته‌ایم. پیشاپیش همه بخش مصر از خزینة القصر عماد اصفهانی است در دو جلد، و بخش شام در سه جلد. عماد تصریح می‌کند که این کتاب خود را در سالهای نخست دهه هشتم از سده ششم هجری گرد

آورده، و می‌توان گفت نگاشته، است. معنایش این است که کتاب پیش از پایان حکومت صلاح‌الدین نوشته شد. پس مراجعه به منابعی دیگر، که دربردارنده زندگینامه و آثار شاعران ایوبی تا پایان حکومت ایوبیان در اواخر دهه پنجم سده هفتم باشد، لازم است. از اینجاست که اهمیت المغرب فی حُلّی المغرب روشن می‌شود. ابن سعید دو جلد ستر از این کتاب خود را به فسطاط و قاهره اختصاص داده و زندگینامه بسیاری از شاعران روزگار ایوبی را تا هنگام نگارش کتاب به سال ۶۴۵ در آن آورده است. اهمیت الرّوضَتین فی أخبار الدّولتین، نوشته ابوشامه مقدسی، نیز کمتر از این نیست. مقصود از «دولتین» [= دو دولت] حکومت‌های نورالدین و صلاح‌الدین است. ارزش اثر در این است که ابوشامه صفحات کتاب خود را میان جنگ‌های نورالدین و صلاح‌الدین با صلیبیان، و اشعاری که درباره این نبردها سروده شده تقسیم کرده است. گویا با هوش سرشار خود دریافته که شعری که در این نبردها یا درباره آن سروده شده تاریخ هنری افتخارات جنگی ماست در کنار تاریخ سیاسی، و باید در کتابش تاریخ را به نثر و شعر بگوید؛ نثر برای بیان حوادث در شکلی پیوسته، و شعر برای ارائه تصویری چنان زنده از وقایع که نشان دهد چگونه کینه و غرور در جان جنگجویان شعله‌ور می‌شده و آنان را به نابود کردن قطعی صلیبیان برمی‌انگیخته است. ذیلی که او خود بر این کتاب نوشته نیز بسیار با ارزش است. برای آشنایی با جنگ‌های صلاح‌الدین، کتاب الفتح القدسی فی الفتح القدسی اهمیتی همسنگ کتاب الرّوضَتین و ذیل آن دارد. معروف است که نبرد قدس یا، به عبارت دیگر، نبرد حطّین که دروازه‌های بیت‌المقدس را به روی قهرمانان گشود برجسته‌ترین نبرد بوده؛ از این رو کتابی که ویژه آن نوشته شده باشد بسیار ارزشمند است. الفتح القدسی را شاعر و وزیر صلاح‌الدین، عماد اصفهانی، نوشته و شعرهای خود را درباره این فتح ضمیمه آن کرده است. همه اینها اعتبار و ارزش کتاب را در میان دیگر منابع مربوط به تاریخ و شعر روزگار ایوبیان بالا می‌برد. در کنار این منابع کلی شعر، مراجعه به دیوانهای شاعران نیز بایسته است. بسیاری از این دیوانها چاپ شده و پیشتر از همه دیوان القاضی الفاضل است، که وزیر و بازوی راست صلاح‌الدین و بزرگترین نویسنده مصر در آن دوره است، و دیوان ابن سناءالملک، که در هند چاپ شده، و دیوان ابن عَنین، شاعر نامدار شام، که مجمع علمی دمشق آن را چاپ کرده، و دیوان بهاء زهیر، که بارها به چاپ رسیده، و دیوان ابن مطروح، که در قدیم چاپ شده، و

بالاخره دیوان ابن نبیه، که در سدهٔ پیش، عبدالله فکری آن را به صورتی زیبا چاپ و منتشر کرد. دیوان بوصیری، را نیز نباید از یاد برد، که بی‌اندازه جالب است و فساد کارگزاران و بویژه گردآوردندگان مالیات ریف مصر^۳ را به نمایش می‌گذارد. مدایح نبوی این دیوان معروف است، و بسیاری پنداشته‌اند که موضوع کتاب فقط همین است، اما کتاب را بدقت نخوانده‌اند و گرنه می‌دانستند که این کتاب، مدح پیامبر به معنای معمول آن نیست، بلکه تحریک و تشویقی است برای جنگ با صلیبیان. بوصیری جهاد پیامبر (ص) و اصحابش را با دشمنان اسلام و مشرکان به تصویر می‌کشد و از این رهگذر ارادهٔ مسلمانان را برای جهاد با پیروان تجاوزکار صلیب برمی‌انگیزد، و با توصیف نور فراگیر محمد [ص] که از آغاز آفرینش در همهٔ هستی پراکنده شده و در همهٔ پیامبران جریان یافته، مسلمین را به جنگ با کفار ترغیب می‌کند. بوصیری این حقیقت نورانی را همچون پرچمی علیه صلیبیان و پندارهایشان دربارهٔ مسیح برمی‌افرازد و با دیوان شعر خود پاسخی سخت شکننده به آنان می‌دهد. در شعرهای ابن فارض، شاعر صوفی، تصویری نیرومند از این حقیقت محمدی می‌یابیم. شعر او همچون ترانه‌های دل‌انگیزی است که صوفیان آن را چون شعله‌های آتش به چهرهٔ صلیبیان می‌کوبند و آنان را می‌سوزانند.

شاید همین نگاه‌گذاری که به مهمترین منابع پژوهش در شعر ایوبی داشتیم روشن کرده باشد که این‌گونه منابع فراوان است و شایسته است که هدف پژوهشگر تنها بررسی موضوعات کلی نباشد. هدف، پیش از هر چیز، راهیابی به برداشتهای نو در همهٔ زمینه‌های زندگی است؛ از شعر گرفته تا مسائل اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، و مذاهب کلامی و فقهی. باید در بررسی دیوان شعرا تعمق کنیم تا از نهضتها و حرکت‌های هر دوره و انگیزه‌هایش آگاهی علمی و استواری به دست آوریم؛ چنان که در بررسی اشعار صوفیان دیدیم. شعر تصوف برخلاف آنچه گاه به ذهن می‌آید شعر محافل و حلقه‌های مذهبی نیست، شعر جهاد است و هدفش انگیزختن احساسات مردم در جنگ با دشمنان اسلام و قلع و قمع آنان است. به همین هدف گروه‌هایی ویژهٔ آن شدند که این شعرها را

۳) ریف در زبان عربی به مناطق سرسبز حومهٔ شهرها گفته می‌شود، و از آن میان «ریف مصر» مشهور است.

به صورت سرود در حلقه‌های ذکر صوفیان زمزمه کنند تا مسلمین را برای استفاده از همه نیروی خود در پشتیبانی از اسلام برانگیزند. هر که غزل‌های بهاء زهیر و ابن نبیه را بخواند بی‌تردید بازتاب شعر غنایی تصوف را در آن حس خواهد کرد چون سرشار است از احساس، و برخی از قطعه‌های این دو شاعر گویی شعر ناب صوفیان است با همه شادیه‌ها و غم‌های خاص آن. گویا این تصوف است که، در آن دوره، به غزل متوسل شده تا به جمود نگراید و به صدفی خالی از مرواریدهای تشبیه و استعاره تبدیل نشود. چنین شد که صوفیگری، دست‌کم به وسیله برخی از شاعران، به صورت شعر غنایی با همه معنایی که این کلمه می‌تواند داشته باشد تا امروز باقی مانده است.

سخن از جنبه‌های گوناگون شعر عصر ابویان و منابع و تفسیرهای تازه آن را به دو قصد مهم به درازا کشاندیم:

نخست اینکه بگوییم هدف از بررسی یک عصر ادبی تنها عنوان کردن مراحل و دوره‌های آن نیست، زیرا چنین پژوهشهایی اغلب به بررسی ساده‌ای تبدیل می‌شود که هیچ سودی برای محققان واقعی ادبیات نخواهد داشت. هدف از پژوهش ژرف‌نگری در موضوع است. پژوهشگر باید برداشتهایی را مطرح کند که تا پیش از آن پژوهنده دیگری به آن نرسیده باشد. تحقیق او باید افزوده‌هایی تازه با دستاوردهایی نو به تحقیقات پیشین اضافه کند.

قصد دوم این بود که دشواری پژوهشی همه جانبه درباره یک دوره را، بویژه بر پژوهشگران نوپا، نشان دهیم. آشنایی ایشان از هر دوره و منابع مربوط به آن محدود است و به شکلهای گوناگون دچار لغزش می‌شوند. از این رو بهتر است پژوهنده تازه کار جنبه‌ای خاص از یک دوره را برای تحقیق برگزیند. گاه حتی یک جنبه خاص بسیار گسترده‌تر از آن است که شایسته انتخاب باشد؛ مانند موضوع تصوف که همین پیش، از آن یاد کردیم، زیرا محقق مبتدی ناگزیر است برای اینکه مثلاً به بررسی ابن فارض بپردازد با تصوف و سیر تحولات آن آشنا شود، و آنگاه پژوهش را سرشار از دشواریهایی خواهد یافت مربوط به بررسی اندیشه حلول، وحدت وجود، وحدت شهود، و دیگر بحثهای پیچیده تصوف.

لازم است در ذهن پژوهندگان نوکار جایگیر شود که باید در نوشته‌هایشان درباره یک شاعر، خود را از رنج نوشتن مقدمه‌ای درباره روزگار آن شاعر معاف کنند.

بسیاری عادت کرده‌اند از ابعاد گوناگون زندگی سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی وقت سخن بگویند. در حالی که این مطالب، اگر برداشتها و حرفهایی تازه در آن نباشد، می‌تواند اصل تحقیق را سست کند. چنین توقعی هم از او نمی‌رود، چون آگاهی از هر دوره اندک است. از همین روست که می‌بینیم مطالبی را از اینجا و آنجا گرد می‌آورد که هیچ سودی ندارد جز سیاه کردن صفحات و افزودن به کمیت پژوهش، که خود تهدید بزرگی برای کیفیت آن است، چون هر چه در متن تحقیق پیش می‌رویم به نکته سودمندی بر نمی‌خوریم. به همین جهت رأی من بر آن است که پژوهشگر یک شاعر باید بررسی دوران او را از مسیر کار خود کنار نهاده مستقیم درباره زندگی و آثار و اشعار او بنویسد، و برای این کار به زندگینامه او در کتابهای شرح احوال و وفیات، و نیز دیوان شاعر مراجعه کند و از توضیحات شایسته‌ای که در روشن کردن جنبه‌هایی از رفتار شاعر مؤثر است بهره جوید. ارزش شرح احوالی که از یک شاعر در منابع گوناگون کهن آمده متفاوت است؛ به عنوان نمونه زندگینامه ابن سناءالملک در المغرب ابن سعید در مقایسه با شرح احوال همو در معجم الأدباء و وفیات الأعیان بسیار مهمتر است، زیرا ابن سعید تنها کسی است که به شیعه بودن ابن سناءالملک اشاره کرده و این شگفت‌انگیز است، چون او شاعر صلاح‌الدین و وزیرش، القاضی الفاضل، بوده که به شیعه‌گری در مصر پایان دادند. شاید این نکته اهمیت احاطه به منابع را نشان داده باشد. به تأیید نظر ابن سعید، اشعاری در دیوان ابن سناءالملک می‌بینیم در مدح بعضی از علویان، و نیز مویه‌های آتشناک بر قتل دردآور حسین [ع]. از این رو هر پژوهشی درباره این شاعر که به این جنبه نپردازد پایه مهمی را فاقد است. شاید همین باشد راز واقعی اینکه در مدحهای وی از صلاح‌الدین بزرگ، که بر صلیبیان غلبه کرد و در نبردهای پیروز گروههای آنان را از میان برد، چندان شور و التهاب و حس سرشاری نمی‌بینیم. این همه آن چیزی نیست که در بررسی ابن سناءالملک با آن برخورد می‌کنیم. وقتی شعر او را می‌خوانیم پیوندی تنگ میان آن و شعر پیشینیان می‌یابیم. این پیوستگی در شعر همه شاعران هست و از این رو شایسته است در پی تفسیری برایش باشیم. توجیه آن از دید ما پاسداری شاعران عصر ایوبی از هویت شعر عربی است. و این خود بخشی از احساس وظیفه پاسداری از کل شخصیت عرب است. هنگامی که صلیبیان در سرزمین اعراب، در شام و موصل و مصر، به کیان عرب هجوم آوردند اعراب چنین وظیفه‌ای را در نهایت

نیرو، در مورد همهٔ شؤون علمی و ادبی خود احساس کردند. خاورشناسان دربارهٔ عصر ایوبیان و دورهٔ بعد از آن، یعنی دوره مملوکان، گفته‌اند دوران خشکیدن، نازایی، و ایستایی احساس بوده. در حالی که این برداشت نادرست است، طبیعی نیست که درست در همان دوره‌ای که حس و عاطفهٔ نیاکان ما به نازایی و خاموشی دچار شده توانسته باشند صلیبیان و تاتار را بسختی درهم بکوبند. این کار نشانهٔ احساس شخصیت و درک عمیق آن است. اهمیت نادرست بودن این برداشت در مورد شعر ابن سناءالملک، تنها در خود این برداشت نیست بلکه مهمتر اینکه پرده‌ای ضخیم میان پژوهشگر و شناخت درست روح مصری شاعر می‌کشد. اگر شعر او را بدقت بررسی کنیم بسیاری از ویژگیهای این روحیه را در آن خواهیم یافت. وی در شعرهایش به سادگی، بی‌پیرایگی، و شوخ طبعی متمایل است و شعرهایش رنگ مذهبی دارد. نشانه‌های نازکدلی و خوشخویی در شعر او فراوان است، و این از خصوصیات همیشگی مردم قاهره است. بهره‌گیری از کلمات عامیانه نیز، به قصد نزدیک شدن به زبان و روح مردم، در شعر او بسیار است. محبت به پدر و مادر و خانواده از نشانه‌های شعر اوست، که این نیز از ویژگیهای خانواده‌های مصری در همهٔ دوره‌های کهن، میانه، و جدید است. به این ترتیب هر اندازه در دیوان او ژرفتر بنگریم نشانه‌های روح مصری را آشکارتر می‌یابیم. پژوهشگر ابن سناءالملک باید به موشحات وی توجه کند و از این رهگذر به زبردستی او در گزینش واژه‌ها، هماهنگی میان کلمات و حروف، توجه به آهنگ، و کوتاه کردن پاره‌ها پی ببرد، که چگونه برخی از موشحهای او به صورت ترانه‌های زلال و لذتبخش درآمده است. معروف است که وی همچون خلیل بن احمد، که برای شعر سنتی عرب عروض را وضع کرد، برای موشحات عروض نهاد. و این مطلب نشان دهندهٔ هوش سرشار، بینش تیز، و استعداد پربار اوست.

با آنچه گفتیم اهمیت استفاده از منابع روشن شد. گردآوری منابع به تنهایی بس نیست. باید به بهترین شکل بیشترین بهره را از آن برد. تردیدی نیست که منبع متقدم منبع متأخر را از اعتبار می‌اندازد، و به منبع دوم ارجاع نمی‌دهیم مگر پس از ارجاع به منبع اول. هیچ‌گاه به منبع دوم بس نمی‌کنیم مگر آنکه منبع نخستنی که مطلب منبع دوم از آن نقل شده است در طول زمان از میان رفته باشد. بهتر است تا آنجا که امکان استناد به منابع

چاپی هست به منابع خطی ارجاع ندهیم بویژه اگر آن منبع خطی در مالکیت خصوصی کسی باشد. برای توضیح، شعری را در نظر آورید که مثلاً دربارهٔ حادثه‌ای سیاسی سروده شده و در یکی از نشریات وقت به چاپ رسیده است و هنوز دیوان شاعر چاپ نشده ولی نسخهٔ دستنویس آن نزد شاعر هست. در این صورت نباید به دیوان خطی شاعر ارجاع داد چون در اختیار خواننده نیست، باید به همان مجلهٔ مخصوص استناد شود. نادرستی چنان ارجاعی به صورتی آشکارتر و مهملتر وقتی روشن می‌شود که به عنوان نمونه پژوهشگری بخواهد، بدون مراجعه به روزنامه‌ها و مجله‌ها، به بررسی شعرهایی که دربارهٔ ملی شدن کانال سوئز سروده شده پردازد، و به این بس کند که شعری از این نوع را نزد شاعرش بیابد. چه بسا تاریخ سرودن آن متأخر از زمان وقوع ماجرا باشد. از این گذشته، چنین پژوهشگری منابع اصلی یعنی روزنامه‌ها و مجله‌های وقت را برای یافتن شعرهای مورد نظرش رها کرده است. همچنین است اگر پژوهنده‌ای در پی تحقیق دربارهٔ سروده‌هایی برآید که همزمان با انقلاب سال ۱۹۱۹ مصر^۴ ساخته شده است، ولی نشریات آن زمان را رها کرده رو به سروده‌هایی بیاورد که سراینده‌اش می‌گویند آن را به مناسبت انقلاب مذکور گفته ولی منتشر نکرده‌اند. بر این پژوهشگر لازم است که بررسی خود را به آنچه منتشر شده اختصاص دهد نه به بایگانی شده‌های قفسهٔ کتابخانه‌های شخصی. زیرا آثار منتشر شدهٔ وقت قطعاً همزمان انقلاب بوده‌اند.

از کارهایی که پژوهشگر باید از آن پرهیزد پرداختن به موضوعی است که نیازمند دانستن زبانی باشد که او بخوبی نمی‌داند؛ مثلاً اینکه به تحقیق دربارهٔ شعرهای عامیانه اندلسی دست بزنند بدون اینکه هیچ شناختی از زبان و واژه‌های رومیایی داشته باشد؛ در حالی که به قدری از این واژه‌ها در این نوع شعر اندلسی هست که گهگاه فهم آن بدون آشنایی دقیق از معنا و مضمون آن کلمات ناممکن است. دشواری دیگری نیز هم اندازهٔ این دشواری است، و آن اینکه برخی از کسانی که می‌پندارند با بعضی از واژه‌های رومیایی آشنا هستند گاه در اشعار عامیانهٔ اندلسی کلمات عربی را تحریف می‌کنند و در نتیجه معنای شعر آشفته و درکش ناممکن می‌شود. به نظر می‌آید بررسی

(۴) مقصود قیام مردم مصر در مارس ۱۹۱۹ و پس از دستگیری و تبعید سعد زغلول پاشا توسط اشغالگران بریتانیایی است. این قیام به آزادی سعد زغلول و دیگر اعضای دستگیر شدهٔ حزب وفد انجامید. (دائرة المعارف فارسی)

این گونه شعر نخست نیازمند شناختی دقیق از زبان عربی و آنگاه آشنایی با دوره‌های گوناگون زبان رومیایی است. از این قبیل است منابع تاریخی متأخر دربارهٔ دورهٔ مملوکان. این منابع، چنان که در بخش دوازدهم و سیزدهم کتاب النجوم الزاهرة، نوشتهٔ ابن تغری بردی پیداست، اصطلاحات ترکی فراوانی دارد. این دو بخش از النجوم الزاهرة حاوی عنوانهای ترکی است که به شغل‌های کارگزاران حکومتی مربوط است. شناختن این شغلها برای کسی که دربارهٔ آن دوره پژوهش می‌کند - چه از دیدگاه تاریخی و چه از دیدگاه شعر - ضروری است، زیرا بسیاری از شعرها با این کارگزاران پیوند دارد که شغلها و مقامهای متفاوت داشته‌اند. از مواردی که به همین نکته مربوط است فراوانی اصطلاحات علمی است که شاعران از زمان ابوالعلاء معری به بعد در اشعار خود گنجانده‌اند. وی در «لزومیات» خود بسیاری از اصطلاحهای علم نحو، حدیث، تقسیم ارث، فقه، و عروض را گنجانده است، و شاعران در این زمینه از او پیروی کرده‌اند. اگر پژوهشگر معنای این اصطلاحات را بدقت نداند دریافتش از شعرهایی که شامل چنین اصطلاحاتی است آشفته خواهد شد و معنای دقیق آن از دستش می‌رود. از دید ما برای چنین پژوهنده‌ای شایسته‌تر آن است که از این گونه موضوعها، که بخوبی با اصطلاحات آن آشنا نیست، دوری کند. شمار زیادی از جوانان کم تجربه به بررسی موضوعاتی از ادبیات تطبیقی روی آورده‌اند؛ گویا افسون ویژه‌ای در آن هست، ولی همین افسونگری دامهای بسیار گرد آن تنیده که جوان تازه کار در آن گرفتار می‌شود و رهایی از آن ممکن نیست، زیرا ادبیات تطبیقی نخست نیازمند شناخت دقیق از منابع عربی موضوع است و سپس آگاهی کامل از منابع همان موضوع در زبان بیگانه. اگر پژوهشگر دید روشنی از ادبیات عربی و ادبیات بیگانه نداشته و موضوع مورد مقایسه را در هر دو نوع ادبیات بخوبی دریافته باشد قابل پیش‌بینی است که چنان در چنبرهٔ پژوهش خود گرفتار شود که نتواند بیرون آید. از این جهت بهتر است پژوهنده مبتدی از این خازن‌های سخت‌گذر پرهیز کند.

مسئلهٔ مهمی در اینجا هست و آن شناسایی منابع و آگاهی از کیفیت آنهاست، که جز با مطالعهٔ گسترده دربارهٔ موضوع مورد تحقیق ممکن نیست. این نوع مطالعه نه تنها پژوهنده را از وجود منابع فراوان آگاه می‌کند بلکه او را با بسیاری از نویسندگان دوره‌ای ادبی که می‌خواهد موضوعی از آن را برای تحقیق برگزیند آشنا می‌سازد. گاه

نکته‌هایی را پیدا می‌کند که نیازمند بررسی تازه است، گاه حرکتها و گرایشهایی را می‌یابد که به تفسیرهای تازه نیازمند است، و گاه در همین نوشته‌ها از تحقیقات دربارهٔ مسائلی آگاه می‌شود که تا آن زمان نمی‌دانسته، همچنین با بسیاری از منابع اساسی و غیراساسی آشنا می‌شود. افزون بر اینها آنچه راه آشنایی با منابع را در برابر ما می‌گشاید دایرةالمعارفها و کتابهای فهرست قدیم و جدید است. کهنترین آنها الفهرست ندیم (قد اواخر سدهٔ چهارم) است. وی نام همهٔ کتابهایی را که در دسترس و راقان زمانش بوده ثبت کرده است. اهمیت کشف الظنون حاجی خلیفه، نویسندهٔ سدهٔ یازدهم هجری، نیز کمتر از الفهرست نیست. در این کتاب نیز نام دقیق کتابهای معروف تا زمان نویسنده یاد شده است. در فاصلهٔ زمانی میان دو کتاب بسیاری از دانشمندان به نوشتن فهرستهایی از این گونه دست زده و آن را «مَشِیخَه» و «مُعْجَم» نامیده‌اند. نویسندگان این فهرستها معمولاً نام استادان خود و کتابهایی را آورده‌اند که بر آنان خوانده یا از ایشان روایت کرده یا از آنان شنیده‌اند. این فهرستها در شناختن کتابهایی که در روزگار این یا آن استاد رونق داشته مهم است. بهترین نمونهٔ آن الفهرسة از ابن خیر اشبیلی است. در کنارش مُعْجَم سرکیس^۵ را داریم که ویژهٔ نوشته‌های چاپی عربی و مصری تا زمان نویسنده است. مهمتر از آن تاریخ ادبیات عرب، نوشتهٔ بروکلمان، است که همهٔ آثار چاپ شده و همهٔ نسخه‌های خطی کتب عربی و غربی تا پایان دههٔ چهارم سدهٔ حاضر را در آن ثبت کرده است. بر اینها باید مقالاتی را اضافه کنیم که دربارهٔ دورهٔ مورد پژوهش ما در برخی از مجله‌ها چاپ شده و به منابعی اشاره کرده است، و ناگزیریم فهرستهای کتابخانه‌های بزرگی مانند «دارالکتب و الوثائق القومیّة» قاهره را نیز به همهٔ اینها بیفزاییم.

(۵) یوسف إلیان سرکیس (۱۸۵۶ - ۱۹۳۲/۱۲۷۲ - ۱۳۵۱ ه‍.ق) محقق عرب مسیحی. تتبع و استقصا و احاطة وی در خصوص کتابهای عربی چاپ شده و شرح احوال مؤلفین آنها کم‌نظیر است. حاصل زحمات خود را مُعْجَم المطبوعات العربیّة (دو جلد، حاوی معرفی کتابهای عربی چاپی تا سال ۱۹۱۹) آورده است که شهرت جهانی دارد. (دایرةالمعارف فارسی)

عمده‌ترین موضوعی که مورد نقد قدما شد روایت شعر جاهلی و راویان و کتابهای آن بود. محققان شعر جاهلی، با استفاده از همان معیارهایی که اصحاب حدیث نبوی برای تحقیق درباره روایت حدیثها و تشخیص سره و ناسره به کار می‌بردند، راویان و روایت را به آزمونی سخت گرفتند و توانستند راویان جاعل و متهم و راستگو و موثق را شناسایی کنند.

این کوشش پربار و ارزشمند، از اواسط سده پیش مایه گمراهی خاورشناسان شده است و اینان به جای آنکه به تحسین کار قدما بسنده کنند پیشتر رفته سراسر شعر جاهلی را، بدون ارائه دلایل تازه، متهم کردند. تا به سال ۱۹۱۸ می‌رسیم و مارگولیوژ را می‌بینیم که به این قضیه سخت دامن می‌زند و بی‌درنگ در این باره مقاله‌ای دراز در مجله انجمن سلطنتی آسیا در شماره ژوئیه ۱۹۲۵ به چاپ می‌رساند با عنوان «ریشه‌های شعر عربی»، و در آن می‌کوشد همه شعرهای جاهلی را جعلی بشمارد. وی دلایلی چند ارائه می‌کند که بهتر است آنها را یک به یک بررسی کنیم تا میزان استحکام و سستی هر یک را دریابیم. نخست می‌گوید پذیرفتنی نیست که شعر جاهلی از طریق روایتهای شفاهی حفظ شده و تاکنون باقی مانده باشد. در حالی که می‌دانیم شعر جاهلی تا زمان ثبت کتبی آن سینه به سینه نقل می‌شده، و او با این مقدمه نادرست دلیل می‌آورد که برای حفظ شعر جاهلی راهی جز تدوین آن وجود نداشته، و از آنجا که این تدوین در روزگارهای بعد اتفاق افتاده پس قطعاً — از دید او — این شعرها در دوره اسلامی سروده شده است. این استدلال درست نیست زیرا چنان که دیدیم بر مقدمه‌ای نادرست بنا شده.

دلیل دومش وجود راویان جاعلی چون حمّاد الزّاویه است. در صورتی که بودن آنها وجود راویان ثقه را نفی نمی‌کند. پس این استدلال هم بی‌پایه است. سومین دلیلش این است که شعر جاهلی اعتقادات جاهلیان دوگانه‌پرست و مسیحی را نشان نمی‌دهد و نشانی از اندیشهٔ بت‌پرستانهٔ تعدد خدایان، و اعتقاد مسیحی تثلیث در آن نیست، تنها توحید در آن هست و اندکی از داستانهای قرآنی و اشاره‌هایی به حساب آخرت. این دلیل نیز نادرست است. چون الأصنام، نوشتهٔ ابن کلبی پر است از یاد بها و خدایان متعدد جاهلیان، و قطعی نیست که مسیحیان جاهلی در شعرهای خود به عقیدهٔ تثلیث مسیحی اشاره کرده باشند. و چه کسی می‌داند؟ شاید از آن یاد کرده‌اند اما شعرهایی که حاوی چنین اندیشه‌ای بوده از ترس پاسخگویی راویان مسلمان حذف شده است. و اما شعرهایی که نشان دهندهٔ روح اسلامی است و مارگولیوٲ آن را درست می‌داند بی‌گمان ساختگی است و از زبان جاهلیان جعل شده است. استدلال چهارم او این است که اگر شعر جاهلی درست باشد بایستی نمایندهٔ زبان قبیله‌های عدنانی شمال، زبان جَمَیْریان یمنی در جنوب، و حتی لهجه‌های قبایل متعدد می‌بود. این برهان هم نقض می‌شود. طبیعی است که شعر جاهلی نمایندهٔ زبان جَمَیْری نباشد. چنان‌که کارشناسان زبانهای سامی می‌دانند، زبان حمیری نه زبان شعر جاهلی که زبانی مستقل است. ابو عمرو بن علاء بسیار پیشتر گفته است که «نه زبان حمیر و نواحی دوردست یمن زبان ماست و نه عربیت آنها عربیت ما». این نیز که شعر جاهلی نمودار لهجه‌های پر شمار قبایل نیست باز طبیعی است، چون در آن زمان گویشی فصیح در جاهلیت بود که همهٔ شاعران به آن زبان شعر می‌گفتند و خود را از گویشهای محلی قبیله‌های خود رها می‌کردند، و آن همین گویشی است که قرآن کریم به آن نازل شده است. آخرین استدلال مارگولیوٲ این است که در نقشینه‌های کشف شده از یمنیان جنوبی چیزی نیست که ثابت کند فعالیت شعری قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند، و وقتی آنها، با تمدن معروفشان، شعری از خود نگذاشته‌اند بدویان شمالی چگونه می‌توانند این همه شعر جاهلی باقی گذاشته باشند. برخی از خاورشناسان، خود، این استدلال را چنین نقض کرده‌اند که سرودن شعر نیازی به تمدن و شهرنشینی ندارد. بدویان نیز، همچون متمدنان، شعر می‌گویند بلکه حتی تیره‌های نخستین، مانند اسکیموها، شعر سروده‌اند. چند تن از خاورشناسان رویاروی مارگولیوٲ ایستاده‌اند؛ بویژه لایل، که در مقدمه‌اش بر مفضّلیات می‌گوید بر فرض قبول اینکه شعر جاهلی جعلی

است جاعلان آن نمونه‌ها و نکته‌های درستی از آن را بدل‌سازی کرده‌اند. بنابراین، درست مطابق آنچه دانشمندان قدیم گفته‌اند، هم شعر جاهلی سره وجود دارد و هم شعر جاهلی ناسره. لایل می‌گوید به دلیل فاصله زمانی بسیار میان عصر جاهلی و عصر عباسی، که زمان تدوین شعر جاهلی است، برخی از کلمات شعرها تغییر یافته است. اما از همه اینها گذشته، هر کس به معلقات هفتگانه بنگرد درمی‌یابد که هر کدام ویژگیهای آشکار خود را دارد که شعر و سراینده‌اش را از دیگر اشعار و شاعران جدا می‌کند. و این تأکیدی است بر درستی انتساب هر شعر به شاعرش. می‌گوید در شعر جاهلی، که مارگولیوٹ و هم‌رأینش آن را به جعلی بودن متهم می‌کنند واژه‌های ناآشنایی هست که در روزگار راویان عباسی نه شناخته شده بود و نه متداول، و وجود آن در شعر جاهلی دلیلی استوار بر درستی اصل آن است.

برآوازه‌ترین منتقد منابع شعر جاهلی در میان اعراب معاصر، طه حسین است. وی در کتاب خود، فی الأدب الجاهلی، سخت بر روایت شعر جاهلی تاخته و در بخشهای دوم تا پنجم کتابش آن را جرح کرده است. در بخش دوم بتفصیل انگیزه‌های خود را برای تردید در شعرهای روایت شده از جاهلیان بیان کرده است. به گفته او تکیه بر این روایتها برای به دست آوردن چهره درست ادبیات عصر جاهلی نارواست. وی انگیزه‌هایش را در قالب چند استدلال عمده می‌گنجاند. می‌گوید: «شعر جاهلی بیان‌کننده حیات دینی، فکری، سیاسی، و اقتصادی جاهلیان نیست، و زبان و گویشهای گوناگون آنان را نشان نمی‌دهد چه رسد به نشان دادن زبان جمعی و تفاوتش با زبان عربهای عدنانی شمال». طه حسین در نخستین بخش استدلال خود با مارگولیوٹ هم آواز است جز آنکه تفصیل بیشتری می‌دهد. به این نکته توجه کرده که قرآن کریم چهره زندگی مذهبی جاهلیان را در مجادلاتی که با یهود، نصارا، صابثیان، زردشتیان، و بت‌پرستان دارد تصویر کرده است، در حالی که شعر جاهلی تقریباً هیچ گوشه‌ای از آن را نشان نمی‌دهد. مقایسه شعر جاهلی با قرآن در این زمینه قابل نقض است، زیرا قرآن کتابی است دینی که به پیامی آسمانی فرامی‌خواند و می‌خواهد همه عرب را گرد آن جمع کند. پس طبیعی است که، برخلاف شعر، انحرافها و گمراهیهایی را که در عقاید آنان بوده بیان کند تا وادارشان سازد که از سر اعتقاد به آن روی آورند. هیچ شاعری با شعرش مردم را به دینی تازه فرامی‌خواند، شاعران حس و حال خود را سروده‌اند؛ با وجود این، کتاب

الأصنام بخش بزرگی از اعتقادات و باورهای بت پرستانه عرب جاهلی را در خود دارد. دومین بخش استدلال طه حسین این است که «شعر جاهلی ترسیم کننده چهره زندگی فکری اعراب جاهلی نیست». گویا چنین پنداشته که جاهلیان حیات فکری پیچیده‌ای داشته‌اند؛ در حالی که آنها همیشه به زندگی فطری نزدیکتر بوده‌اند. در عین حال پند و حکمت‌های فراوانی دارند که تجربه‌های زندگی خود را، انبوه یا اندک، در آن گنجانده‌اند – چنان که در پایان معلقه زهیر می‌بینیم – و به اندیشه‌های بسیاری درباره مرگ و زندگی پرداخته‌اند – چنان که در معلقه طرفة هست. پس این سخن که شعر عرب جاهلی نشان دهنده حیات عقلی او نیست نقض می‌شود؛ شعر جاهلی نمودار زندگی فطری و تجربه‌های ساده اوست. بخش سوم استدلال طه حسین این است که «شعر جاهلیان کیفیت زندگی سیاسی آنان را نشان نمی‌دهد»، و در تأییدش گفته است که «قرآن در سوره روم عرب را در دو گروه ترسیم کرده؛ گروهی هم‌پیمان روم و گروهی همراه ایران. می‌فرماید: رومیان مغلوب شدند، در نزدیک این سرزمین، و پس از مغلوب شدن بار دیگر غالب خواهند شد، در مدت چند سال. فرمان فرمان خداست، چه پیش از پیروزی و چه بعد از آن. و در آن روز مؤمنان شادمان می‌شوند، به یاری خدا. خدا هر کس را بخواهد یاری می‌کند، زیرا پیروزمند و مهربان است.^۱ ولی شعر جاهلی در این باره هیچ نمی‌گوید.» این استدلال هم مردود است. همه یا شمار زیادی از شاعران حجاز و نجد دو گروه بودند؛ گروهی غسانیان را، که هواخواه روم بودند، یاری می‌کردند و گروهی مُنذرِیانِ هوادارِ ایران را، و چون قبیله بکر شمشیرهای خود را علیه ایرانیان بلند کرد شعران نیز مدتی دراز به تهدید آنان پرداختند، تا آنکه قبیله بکر اندکی پیش از اسلام در نبرد ذی قار بر ایرانیان پیروز شد، و عربها – و اعشی در پیشاپیش همه – ترانه‌ها سردادند سر تا پا فخر و مباهات به این پیروزی بزرگ. پس نمی‌توان گفت شعر جاهلی نمودار زندگی سیاسی جاهلیان و روابط آنان با ملت‌های پیرامونشان نیست. در چهارمین بخش استدلال می‌گوید: «شعر روایت شده جاهلی چگونگی زندگی اقتصادی جاهلیان را نشان نمی‌دهد»، و در تأیید آن می‌گوید: «قرآن عرب را به صورت دو گروه معرفی کرده: گروه دارایان و ثروتمندان و گروه ناداران بی‌چیز؛ ولی شعر جاهلی چنین تصویری ارائه

(۱) سوره روم، آیه‌های ۱ تا ۵.

نمی‌کند و همهٔ اعراب را جوانمرد و بخشنده جلوه می‌دهد. در حالی که قرآن تنگ‌چشمی و تنگ‌چشمان را سخت نکوهش می‌کند.^۲ این دلیل هم پذیرفتنی نیست، زیرا «شاعران خانه به دوش»^۲ مبارزه‌ای سخت میان فقرا و اغنیا را به طور گسترده به نمایش گذاشته‌اند و اگر در مدایح و فخریه‌های خود از بخشندگی و گشاده‌دستی بسیار سخن دارند در هجوهایشان نیز از تنگ‌چشمی و آز نکوهیده فراوان یاد کرده‌اند. پنجمین بخش استدلال این است که «شعر جاهلی تفاوت‌های میان دو زبان عدنانی شمال و حمیری جنوب را نشان نمی‌دهد و مثلاً فرقه‌های میان‌گوشه‌های زبان عدنانی شمال را بیان نمی‌کند». طه حسین در اینجا با مارگولیوٹ همداستان است؛ وی دیده شعرهای بسیاری به اعراب جنوبی منسوب شده که نشان دهندهٔ زبان آنها نبوده نمایندهٔ زبان شمال است. این مسئله تحقیق بیشتری می‌طلبد؛ آن گروه از عرب‌های جنوبی که با شمالیها مجاورت داشتند اندک اندک زبان حمیری خود را رها کرده به زبان عدنانی روی آوردند، چنان که در قبایل مذحج و بلحارث بن کعب می‌بینیم. در سیرهٔ پیامبر نیز نیامده که پیغمبر علیه‌السلام هنگامی که در عام‌الوفود گروه‌هایی از اعراب جنوب به خدمتش می‌رسیدند میان خود و آنان مترجمی بگذارد که زبان آنها را بداند. بوضوح معلوم می‌شود که جنوبیها اندکی پیش از اسلام به عرب شدن آغاز کرده بودند. پس تعجبی نیست اگر از زبان بسیاری از آنان اشعاری بیابیم به زبان شمالی عدنان. طه حسین تنها دربارهٔ شعر منسوب به یمنیهای ساکن در سرزمینهای جنوبی یمن شک نمی‌کند بلکه در شعرهای منسوب به قبایلی از جنوبیان، همچون کنده و شاعرش امرؤ القیس، که از سدهٔ چهارم میلادی به شمال مهاجرت کرده بودند نیز تردید دارد، در صورتی که ایشان به حکم اینکه سالهای متمادی در سرزمینهای جدید خود در میان اعراب شمال ساکن بوده‌اند عرب شده‌اند. و اگر به اصل و نسب یمنی هستند به میهن و زبان عدنانیند. او می‌گوید قرآن کریم در قرائتهای مختلف خود نمایندهٔ لهجه‌های قبایل عرب است، و شعر جاهلی چنین نیست و این دلیل جعلی بودن آن است. اما همه می‌دانیم که گویش رایج و مسلط

(۲) «صعاليك الشعراء» گروهی از شاعران ماجراجوی روزگار جاهلی بودند که به دلایلی از قبیلهٔ خود رانده شده بودند و از راه غارت و راهزنی زندگی می‌کردند. شعرشان به انقلابگری، دلیری، شورش علیه ثروتمندان و بخیلان، و در عین حال شکیبایی ممتاز است. (قاموس المصطلحات اللغویة و الأدبیة)

در میان اعراب جاهلی یکی بوده و آن گویش قریش است. این گویش برتر بوده و همه شاعران آن را به عنوان زبان شعر و وسیله بیان احساس خود گرفته لهجه‌های محلی و ویژگیهای لغوی خویش را کنار گذاشتند، و طبیعی است که شعر جاهلی از آن لهجه‌ها تهی باشد. او در شعرهای شاهد مثالِ متنهای آموزشی تأمل و تردید کرده است؛ در صورت درست بودن چنین تردیدی نیز فقط باید به همین مورد منحصر شود و به همه شعرهای جاهلی تعمیم نیابد.

به این ترتیب همه دلایلی که طه حسین برای مردود دانستن روایت شعر جاهلی ردیف کرده نقض می‌شود، چه آنها که با گفته مارگولیوٹ هماهنگ است و چه آنها که خاص خود اوست. طه حسین بخش دوم کتاب را به بیان انگیزه‌های جعل شعر جاهلی اختصاص می‌دهد. این انگیزه‌ها را به «سیاست»، «دین»، «شعوبیگری»، «داستانسرای» و «روایتگری» مربوط می‌داند. اما «سیاست»؛ وی توجه کرده که در دوره اسلامی، سیاست باعث جعل اشعاری فراوان به زبان قریش و انصار شده است. این نظر را طه حسین از طبقات فحول الشعراء الجاهلیین و الإسلامیین، نوشته ابن سلام، وام گرفته است. ابن سلام قصیده ابوطالب را در ستایش پیامبر علیه السلام، که قریش آن را جزء اشعار شاعران خود روایت کرده، متهم کرده و گفته است قریشیان شعرهای جعلی فراوانی را به شعرای خود نسبت داده‌اند همان گونه که به شعرهای حسان، شاعر انصار، اشعار بسیاری افزوده‌اند. اصل نظر طه حسین درست است، ابن سلام هم پیش از او به آن توجه داشته، آن را بصراحت بیان کرده، و ما را از آن آگاهانده است. ولی این شعرها که طه حسین و ابن سلام در آن درنگ و تردید کرده‌اند هیچ یک جاهلی نیست و همه اسلامیند. از این رو نظریه آن دو درباره شعر جاهلی و روایت آن صادق نیست. اما «دین»؛ تکیه‌اش بر این سخن است که گفته‌اند شعر جاهلی و شعرهای منسوب به جتّیان، ملت‌های پیشین، یهودیان، مسیحیان، و عدیّ بن زید عبادی - شاعر نصرانی حیره - برای تأیید و اثبات بعثت پیامبر اسلام سروده شده است. ولی می‌دانیم بسیاری از این قبیل شعرها مورد انکار راویان معتبر است. ابن سلام شعرهایی را که از زبان عدیّ بن زید جعل شده و به او منسوب شده است بصراحت یاد کرده و گفته است برای کسانی که با شعر کهن آشنا باشند شناختن جعلیات شعرای جدید و راویان متهم، و شعرهای بی‌پایه‌ای که به روایتها و اخبار روزگار جاهلیت افزوده‌اند دشوار نیست. وی به ابن اسحاق، نویسنده سیره پیامبر،

که در سیره خود فراوان از این شعرها نقل کرده، تاخته و بسیاری از شعرهای جعلی را که او آورده رد کرده است. پس نکاتی که طه حسین در این زمینه گفته از چشم ابن هشام، ابن سلام، و دیگر گذشتگان همانند ایشان نیز پنهان نبوده است. درباره آنچه از داستانها و داستانسرایان نیز گفته قضیه همین است. اشاره می‌کند به فراوانی شعرهایی که درباره غزوه بدر و احد و دیگر غزوها سروده شده و به گروهی از اشخاص مشهور - چه شاعران و چه آنان که شهرتشان به شعر نبوده، مانند حسان و حمزة بن عبدالمطلب و علی بن ابی طالب [ع] - نسبت داده شده است. برخی نیز به تنی چند از قریش و غیر قریش منسوب شده که هرگز شعر نگفته‌اند. در اینجا روشن است که سخن او از شعر اسلامی است نه شعر جاهلی. وی از «شعوبیگری» و شعرهایی که به انگیزه این گرایش از زبان جاهلیان جعل شده سخن می‌گوید. این شعرها از سویی معایب آنها را نشان می‌دهد و از سویی ستایش آنان را از عجمیان. وی چیزی از شعرهای نشان دهنده معایب نیاورده اما قصیده‌ای را از ابوالصلت بن ربیع، شاعر طائف، آورده در ستایش ایرانیان. اشاره می‌کند که عدی بن زید، شاعر حیره، و چند شاعر دیگر نیز ایرانیان را ستوده‌اند و به شاهان، سلطنت، و سپاهیان ایرانی اشاره کرده‌اند. چه بسا این شعرها جعلی نباشد و همانها باشد که طه حسین خود در پی آن بوده ولی در بخش دوم کتابش وجود آن را نفی می‌کند و می‌گوید شعر روایت شده جاهلی نمودار زندگی سیاسی این قوم و تقسیمشان به دو گروه طرفدار روم و هواخواه ایران نیست. عدی، لقیط بن یعمر ایادی، و اعشی - شاعر قبیله ربیع - که طه حسین در اینجا برمی‌شمارد، از شاعران شرق شبه جزیره عربستانند و طبیعی است که هواخواه ایرانیان باشند که همسایه آنان بوده و نفوذشان را بر مُنذریان، قبایل شرقی، و حیره گسترش داده بودند. در اینجا شعرهایی را می‌آورد که برخی از شعوبیان دوره‌های اسلامی و عباسی سروده‌اند و در آن بر عرب فخر کرده‌اند. انتساب این شعرها به سرایندگان درست اما از موضوع خاص جعل شعر جاهلی بیرون است. او درباره شعرهای جاهلی فراوانی که جاحظ، به انگیزه تعصب درباره آنها، در کتاب الحیوان خود آورده و نشان دهنده آشنایی دقیق جاهلیان با علم جانورشناسی است، نیز تردید کرده. در حالی که جاحظ عرب نیست، و او خود نیز در جزء ششم کتابش شناخت دقیق جاهلیان را از جانوران رد می‌کند و می‌گوید آگاهیهای ایشان از این موضوع، ابتدایی است و در شعرهایشان از این جهت درباره حیوانات سخن گفته‌اند که در همه

جای شبه جزیره جلوی چشمشان بوده است. پس آنچه طه حسین درباره گرایش شعوبی گفته موجه نمی‌نماید. سخنش در این زمینه نیز همانند سخنی است که درباره «داستانسرای» و «سیاست»، و حتی «دین» گفته است؛ که در این نظریات و اظهار تردیدها قداما بر او پیشی دارند. مثلاً آنچه درباره راویان جاهلی چون حمّاد و خَلَف الأحمر گفته تکرار گفته‌های ابن سلام و دیگران است که این قبیل شاعران را متهم کرده و روایتهای دروغین آنان را نپذیرفته‌اند. طه حسین در بخشهای درست بررسی خود از همه این عواملی که - از دید او - به جعل اشعار فراوان از زبان جاهلیان انجامیده از نظریات پیشینیان بهره برده، ولی به شیوه تعمیم می‌رود و بدگویی و انتقاد و جرح خود را شامل همه شعرهای جاهلی می‌کند. پیشینیان در نگاه علمی محض دقیقتر از او بوده‌اند چون هنگام متهم کردن، در جزئیات نیز درنگ کرده‌اند. اتهام را یک بار به شکل فراگیر و در دومین بار به صورت جزئی می‌آزموده‌اند. از این رهگذر توانسته‌اند از لابه‌لای شعرهای جاهلی، اشعار و قصیده‌ها و دیوانهای درست را کشف کنند و موارد بسیار زیادی را نیز نادرست بشمارند بویژه آنچه را در کتابهای سیره و داستان و کتب اخبار آمده است. یکایک راویان را پیگیری و درباره هر کدام کندوکاو کرده‌اند و به این ترتیب راویان ثقه‌ای را که در درستی روایتشان شک نیست و راویان مورد تردیدی را که روایتهایشان مورد انواع ظن و گمانهاست مشخص کرده‌اند.

طه حسین بخش چهارم کتابش را به یک بررسی تطبیقی اختصاص می‌دهد، تا فرایند جعل شعر از زبان تنی چند از شاعران یمن و ربیع را بیان کند. در آغاز به بررسی اشعار امرؤ القیس می‌پردازد و توضیح می‌دهد که همه آنها جعلی است به یک دلیل روشن، و آن اینکه امرؤ القیس یمنی بوده ولی می‌بینیم شعرش مُضَرّی است. گفتیم که امرؤ القیس در واقع یمنی تبار است ولی، از نظر زبان و موطن، مضری است، چون قبیله‌اش از سده چهارم هجری به شمال مهاجرت کردند و در منازل قبیله بنی‌اسد در نزدیکی تیماء در شمال شبه جزیره اقامت گزیدند. اگر طه حسین به گفته‌های قداما مراجعه می‌کرد می‌دید که به جعلی بودن بسیاری از شعرهای منسوب به امرؤ القیس تصریح کرده‌اند. از اصمعی روایت شده که «شعرهایی که از امرؤ القیس در دست داریم همه از حمّاد الراویة است مگر مواردی اندک که از اعراب و ابوعمر و بن علاء شنیده‌ام.» طه حسین شعرهای عِلَقَمَةُ الفحل را بررسی و در بسیاری از آنها شک کرده است، در حالی

که اگر به آثار ابن سَلَام نگاه کرده بود تردید او را کافی می‌دانست زیرا وی جز سه قصیده را از آنِ او نمی‌داند. در شعرهای عُبَید بن ابرص سخت تردید کرده؛ که در این باره هم اگر به ابن سَلَام رجوع می‌کرد درمی‌یافت که وی تنها قصیده «أَقْفَرُ مَنْ أَهْلُهُ مَلْحُوبٌ...» را از آنِ عُبَید بن ابرص شمرده و دربارهٔ او می‌گوید شعرش پریشان و سست است. بنابراین اگر طه حسین در این بررسی تطبیقی شاعران یمن و ربیعۀ در پی دستاورد پژوهش پیشینیان برمی‌آمد از پرتاب بسیاری از تیرهای اتهامی که به سوی آنان رها کرده بی‌نیاز می‌شد. این نکته روشن می‌کند که تحقیق قدما دربارهٔ شاعران و روایت شعر جاهلی همچنان دقیقتر از کار پژوهندگان امروز است. آنان، شعرا و شعر جاهلی را به پژوهشی علمی و استوار گرفتند و توانستند گروهی از شعرهای روایت شده را چنان جرح کنند که هیچ محقق تازه‌ای طمع در ردّ نظریۀ آنان نبندد مگر با توسّل به شیوۀ تعمیم، یا بر پایهٔ داوریه‌های شخصی بی‌دلیل.

طه حسین بخش پنجم کتابش را به شاعران مُضَر اختصاص داده است و می‌پذیرد که شعر جاهلی مضری وجود داشته، ولی بر این گمان است که بیشتر آن شعرها از میان رفته و جز اندکی آشفته و درهم چیزی از آن باقی نیست. می‌گوید جعلیات بسیاری به آن راه یافته، چندان که پیرایش و پالایش آن شدنی نیست. درست نمی‌داند که پژوهشگر این شعرها به بررسی سندها و راویان آن پردازد، و بر آن است که ملاکی تازه برای درستی آن بگذارد، و خیلی زود به معیاری مرکب از ویژگیهای هنری مشترک میان گروهی از شاعران راه می‌یابد که تشکیل دهندهٔ مکتبی خاص هستند و از دید طه حسین عبارتند از اوس بن حجر و شاگردش زُهَیر بن ابی سلمی، و دو شاگرد زهیر: کعب - پسرش - و حُطَیْثه. این مکتب هنری ویژگیهای مشترکی دارد که نشان می‌دهد شعرهایش درست و از جعل به دور است. آنچه توجه او را به این مکتب جلب کرد گفته‌ای بود از قدما که در اغانی و جز آن دیده بود مبنی بر اینکه زهیر شعر اوس را روایت می‌کرده است و شعرهای او را دو راوی گرفته‌اند که یکی عضوی از خانواده‌اش، یعنی پسرش کعب، و دیگری کسی از بیرون خانواده، یعنی حطیثه، بوده است. ولی پیشینیان که ویژگیهای این مکتب را مشخص کرده‌اند، مانند طه حسین درستی همه شعرهای آن را نپذیرفته‌اند، بلکه آنها را می‌سنجیده‌اند. دربارهٔ اوس بن حجر تصریح کرده‌اند که شعرهای او با شعرهای پسرش، شُرَیح، به هم آمیخته همچنان که با اشعار عُبَید بن ابرص.

اما زهیر؛ پیشتر نیز گفتیم که دیوان او دو روایت متفاوت دارد: روایتی بصری با هجده قصیده و قطعه، و روایتی کوفی با بیش از چهل قصیده و قطعه. افزون بر این، روایت کوفی اضافات فراوان دیگر هم دارد و محققان گذشته در بسیاری از آنها شک کرده‌اند. اصمعی حتی دربارهٔ سه قصیده از روایت بصری نیز تردید کرده. گویا قدما در رد و قبول اشعار دو استاد این مکتب، زهیر و اوس، بیش از طه حسین سختگیر بوده‌اند. به عنوان نمونه برخی از شعرهای منسوب به کعب و حطیثه را که هر دو از مُخَصَّرَمین بوده‌اند، معتبر ندانسته‌اند. و این نشان می‌دهد که در مقایسه با معیارهای پژوهشگران امروز ملاکهای آنان سخت دقیق بوده و به گمانه‌زنی و تعمیم نمی‌انجامیده است. شایسته بود که طه حسین و مارگولیوژ در نقد قدما از شعر جاهلی و جرح قصیده‌هایی که نادرست شمرده بودند می‌کاویدند تا بهره‌های علمی ارزشمندی به تحقیقات دربارهٔ اشعار جاهلی می‌افزودند.

خوب است در اینجا از بررسی روایتهای طبری به وسیله ولهاوزن، خاورشناس معروف آلمانی، و شیوه علمی او در شناسایی نقل قولهای سره و ناسره طبری یاد کنیم. چنان که در کتاب تاریخ الدّولة العربیّة من ظهور الإسلام إلى نهاییة الدّولة الأمویّة، نوشته ولهاوزن و ترجمه عربی دکتر محمد عبدالهادی ابوزیده، می‌بینیم روایات طبری نه به شعر بلکه به خبرها و گزارشهای تاریخی عصر اسلامی مربوط است. ولهاوزن به شیوه‌ای دقیق و علمی در این روایتها کندوکاو می‌کند. طبری، به قصد مقایسه روایتها و کشف حقایق تاریخی، برای هر حادثه، معمولاً دو یا چند روایت را کنار هم آورده است. ولهاوزن این نکته را دریافته و از آن بیشترین سود را در تحلیل حوادث و روشن کردن جزئیات آن برده است. ماجرای گریختن عبیدالله بن زیاد را نمونه می‌آوریم: وی حاکم بصره و عراق است که پس از مرگ یزید بن معاویه به شام می‌گریزد. او از کشندگان حسین [ع]، نواده پیامبر علیه السلام، بود و بر جان خود می‌ترسید. ولهاوزن ابتدا خبری را که ابو عبیده گفته است نقل می‌کند، از این قرار:

چون خبر مرگ یزید به عبیدالله رسید و باخبر شد که مردم شام درباره کسی که پس از یزید زمام امورشان را به دست گیرد اختلاف دارند به فکر تکیه زدن بر مسند حکومت افتاد. مردم بصره را جمع کرد و خطبه‌ای خواند. از یزید بدگفت و اشاره کرد که خود بهر کس مردم به ریاست

دین و جامعه خود برگزینند راضی است، و آنگاه که مردم شام بر خلیفه جدید خود کدل شوند اگر بصریان نیز به همو رضایت دهند به آنچه مردمان پذیرفتند تن می‌دهد، وگرنه حکومتی جدا به پا خواهند کرد. بصریان گفتند تو در این کار از همه مردم تواناتری. و با او بیعت کردند. حتی وقتی بیرون می‌رفتند بر در و دیوارها دست می‌کشیدند. چیزی نگذشت که سر از اطاعتش بر تافته بر او شوریدند. نخستین شورشگر سلمة بن ذؤیب تمیمی بود که مردم را به بیعت با ابن زُبیر، که به مکه پناهنده شده بود، فرا می‌خواند، و بسیاری از افراد قبیله‌اش، تمیم، از او پیروی کردند. کار بر کاردان تنگ شد و عبیدالله بر جان خود ترسیده به قبیله ازد و رئیسشان، مسعود بن عمرو عتکی، پناه برد تا او را از شورش تمیمیان در امان دارد. چنین شد که مردم بصره بی‌امید مانده در انتخاب فرماندهی برای خود به اختلاف افتادند. کار با انتخاب یکی از هاشمیان قریشی به نام عبدالله بن حارث بن نوفل بن حارث بن عبدالمطلب، ملقب به بَیَّه، انجام یافت و او در سال ۶۴ هجری وارد کاخ امارت شد. میان بعضی از یاران بَیَّه و چند تن از قبیله بکر و رئیس قدیمشان، مالک بن مسمع، نزاعی پیش آمد و یکی از تمیمیان یکی از بکریان را کشت. همه قبیله بکر سر به شورش برداشته آهنگ جنگ کردند. رئیس جدیدشان، اشیم بن شفیق از قبیله ازد خواست که پیمان خود را با بکر تجدید کرده همراه بکریان به راه افتند. ازدیان شرط کردند که رئیسشان، مسعود بن عمرو، رئیس همه باشد. مسعود نیز به عبیدالله بن زیاد گفت: با ما یا تا تو را به دارالاماره باز گردانیم. اما عبیدالله ترسید، و تنها غلامانی را با مسعود فرستاد تا آخرین خبرها را برایش بیاورند. سرانجام مسعود به مسجد رسید، وارد شد، و بر منبر رفت. بَیَّه متعزّض او نشد، ولی قبیله تمیم به پاخواست. موالی^۳ این قبیله نیز که از اسواران^۴ بودند به پیشاهنگی ماه افردون همراه ایشان شدند.

(۳) کتاب حاضر، ص ۵۵، پابرج شماره ۷.

(۴) گروه سواره نظام در طبقه جنگیان (ارتشاران) در عهد ساسانی.

ولهاوزن در اینجا روایت اسحاق بن سُوید را می آورد که درگیر شدن ماه افریدون و یاران اسوارش در جنگ به سود تمیم، ورودشان به مسجد، پایین آوردن مسعود از منبر، و کشتنش را نقل کرده است. وی از قول ابو عبیده نقل می کند که:

عبدالله بن زیاد پس از کشته شدن حامی اش، مسعود، به شام گریخت. اوضاع دگرگون شد و نزدیک بود دو طرف درگیر جنگی خانمانسوز شوند. اما هوشمندی احنف، رئیس قبیله تمیم، مردم را از این مصیبت نجات داد. او برای قبیله خود خطابه ای خواند و آنان را از بدی سرانجام کار بیم داد و پیشنهاد کرد که قبیله تمیم دیه کشته های دو قبیله ازد و بکر را بپردازد. دو قبیله نیز، برای جلوگیری از خونریزی، پس از تأملی پیشنهاد را پذیرفتند.

ولهاوزن در اینجا درنگی دارد تا برخی از قسمتهای روایت ابو عبیده را به کمک روایتهای متفاوت دیگر تصحیح کند. می گوید فرار عبدالله بن زیاد به شام پس از کشته شدن رئیس ازد نبوده، زیرا اشعاری از هِثَم بن اسود، که در جزء دوم تاریخ طبری چاپ اروپا [هلند، لیدن] در صفحه ۴۶۳ آمده،^۵ نشان می دهد که این مسعود بود که امکان شورش بر ضد شام را برای عبدالله فراهم کرد. این همان چیزی است که وَهَب بن جَریر نیز در صفحه ۴۵۶ از همین مأخذ روایت می کند. عوانه نیز در صفحه ۴۶۱ همین را روایت کرده می گوید عبدالله در نیمه ماه جمادی الثانی به شام رفته؛ در حالی که مسعود در سؤال، یعنی پس از نزدیک به سه ماه، کشته شده است. پس عبدالله در آن حوادث حضور نداشته و امیری برای بصره انتخاب نشده، و او همواره در بصره بوده است. انتخاب امیر، چنان که عوانه در صفحه ۴۶۳ روایت کرده، پس از قتل مسعود و قطع جنگ قبایل بکر و ازد با تمیم اتفاق افتاده است. مردم می خواهند در انتخاب یک تن همداستان شوند، و از این رو گرد عبدالملک بن عبدالله بن عامر قریشی جمع می شوند، آنگاه به بیه اصرار می کنند، تا اینکه بصره پس از سه ماه به بیعت ابن زبیر در می آید و او از سوی خود حکمرانی برای آنان تعیین می کند. ولهاوزن می گوید عوانه در صفحه

(۵) برای دیدن روایتهای مختلفی که در اینجا به آن اشاره می شود ← تاریخ طبری، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۲، انتشارات اساطیر، ج ۷، ص ۳۱۲۶ - ۳۱۶۰.

۴۶۱ روایت کرده که عبيدالله بن زیاد، هنگام گریختن، مسعود را به عنوان جانشین در بصره می‌گذارد. و این نکته روشن می‌کند که چرا مسعود به دارالاماره و مسجد رفته است؛ او جانشین عبيدالله بوده. به این ترتیب ولهاوزن روایت ابو عبیده را با کمک گرفتن از روایت عوانه، که با منطق حوادث هماهنگی دارد و روایت وهب بن جریر و شعرهای هیشم بن اسود نیز مؤید آن است، تصحیح کرده است. اما افزون بر این، روایت عوانه در صفحه ۴۶۱ را خطا می‌شمارد که گفته است مسعود را یکی از خوارجی که به تمیمیان پیوسته بود کشته است. زیرا خوارج در حال جنگ با مردم بصره بودند و بیه را چون به مصاف آنان نشتافته بود به کناره گیری از حکومت ناگزیر کردند. از این رو ولهاوزن روایتی را ترجیح می‌دهد که می‌گویند کشتندگان مسعود اسواران بودند به فرماندهی ماه افریدون. وی می‌نویسد روایت مدائنی در صفحه ۴۵۶ در این زمینه بی اعتبار است، چون گفته است از دیان بودند که پنداشتند خوارج بد کینه مسعود را کشته‌اند؛ به این قصد که ننگ کشته شدن امیرشان به دست موالی تمیم را زدوده و این اتهام را که به خونخواهی از تمیم برنخاسته و دیه را پذیرفته‌اند از خود پاک کرده باشند. ولهاوزن توجه کرده که سخن عوانه در صفحه ۴۶۱، که می‌گوید خوارج قاتل مسعود در کناره رود اساوره ساکن بوده‌اند، ناشی از این است که وی به گفته خودش درباره قتل مسعود به دست آنان اطمینان نداشته است.

پیداست که ولهاوزن چگونه با مقایسه روایتهای مختلف این واقعه آن را نقد کرده و روایت درست را از آن میان یافته و روایات مشکوک را کنار گذاشته است. سرتاسر کتاب او پر است از همین مقایسه‌های دلنشین میان روایتهای مختلف اخبار و حوادث و به دست آوردن روایتهای درست. این کار اهمیت شیوه طبری را در گردآوردن روایتهای متفاوت هر حادثه و خبر نشان می‌دهد. او بی دلیل و برای پرگویی چنین نکرده بلکه با نگاه دقیق خود دریافته که هر یک از این روایتهای خود سندی است و وظیفه امثال اوست که آنها را در اختیار دیگران بگذارند تا بتوانند از آن میان درست و نادرست و معتبر و نامعتبر را تشخیص دهند، بخشهایی از یک حادثه یا خبر را تصحیح کنند، و پایه‌های هر خبر و حادثه را، همه، بر بنیانهای استوار بگذارند.

این همان انگیزه‌ای است که نویسنده اغانی را نیز واداشته که روایتهای متعدد اخبار مربوط به شاعران را همچون سیلی دمام در پی هم آورد، زیرا از خواننده

می‌خواهد که روایتها را با هم بسنجد تا از میان آنها نقل درست را با دلیل روشن به دست آورد. بررسی روایت‌هایی که او درباره کشته شدن حُجر، پدر امرؤ القیس، آورده شیوه او را از برخی جهات روشن می‌کند. درباره این داستان چهار روایت متفاوت را یاد می‌کند. نخستین را از هشام بن کلبی روایت کرده که می‌گوید بنی اسد هر سال خراجی به امیر کندی خود، حُجر، می‌پرداختند. یک بار که او کارگزارانش را برای گردآوری و آوردن خراج به قبیله آنان فرستاد برخورد بدی با ایشان کردند و آنان را به تندی از خود راندند. حُجر با سپاهی انبوه از قبایل ربیع، قیس، و کنانه برای ادب کردن آنان راهی شد. بنی اسد به خواری تسلیم شدند، رؤسای آنان به چنگ او آمدند، و او ایشان را با عصا به کشتن گرفت - و از این رو بردگان عصا نام گرفتند -، اموال قبیله را بر دیگران حلال کرد، و آنان را از سرزمینشان در جنوب وادی الرُّمَّة، نزدیک تَیماء، به تهامه راند. رئیسشان، عمرو بن مسعود، و شاعر آنان، عبید بن ابرص، را نیز زندانی کرد. اندکی بعد عبید قصیده‌ای سرود و در آن خواستار محبت حُجر شد. در این قصیده می‌گوید:

وَأَنْتَ الْقَلْبِيكَ عَلَيْهِمْ وَهُمْ الْعَبِيدُ إِلَى الْقِيَامَةِ

تو سرور آنانی و ایشان تا قیامت برده تو.

حُجر تحت تأثیر قرار گرفت و از گناه قوم درگذشت. اما اسدیان همچنان در تصمیم انتقام همدستان بودند. تا آنکه به حيله‌ای بر حُجر دست می‌یابند و او را در بارگاهش می‌کشند و اموالی را که همراه داشت غارت می‌کنند.

ابوالفرج اصفهانی روایت دوم را از ابو عمرو شیبانی نقل می‌کند. این روایت حاکی است که حُجر از بنی اسد می‌ترسد و تنی چند از تمیمیان را برای نگاهبانی از خانواده‌اش به مزدوری می‌گیرد، سپس به گروهی از بنی سعد بن ثعلبه پناهنده می‌شود. ولی یکی از بنی اسد، علباء بن حارث، او را تعقیب می‌کرده و همیشه در کمینش بوده تا اینکه او را به غفلت می‌کشد.

سومین روایت را از ابن سِکِّیت آورده که می‌گوید حُجر، که حکومتش در بنی اسد وضع بدی داشت، روزی به قبیله آنان می‌رود. وقتی به نزدیک ایشان می‌رسد دلاورانی از آنان پیش می‌آیند و پیشاهنگان موبک حُجر را کشته کنیزانش را به اسارت می‌گیرند. حُجر با آنان به جنگ می‌شود، ولی خیلی زود اسیرش می‌کنند و چیزی

نمی‌گذرد که یکی از جوانان بنی‌اسد او را به قتل می‌رساند.

ابوالفرج روایت چهارم را از هِثَم بن عدیّ نقل کرده است. بنا به این روایت، حجر خانواده‌اش را نزد تمیمیان به امانت می‌گذارد و خود از بنی‌اسد روی می‌گرداند. مدتی در قبیله خودش، کِنده، اقامت می‌کند و گروه فراوانی از آنان را برای جنگ با بنی‌اسد گرد می‌آورد، و به یاری همراهانش راهی می‌شود. بنی‌اسد ماجرا را می‌شنوند و آماده نبرد می‌شوند: یا زندگی شرافتمندانه یا مرگ شرافتمندانه. در حالی که علباء بن حارث را فرمانده خود کرده بودند با حجر روبه‌رو می‌شوند، و دو طرف سخت می‌جنگند. علباء با شمشیرش ضربه‌ای کشنده به حجر می‌زند. کنندیان شکست می‌خورند. پسر حجر، امرؤالقیس، نیز شکست می‌خورد و کشتگان و اسیران خانواده خود را رها کرده بر اسبی کهر می‌نشیند و می‌گریزد و به پشت سر نمی‌نگرد. بنی‌اسد کنیزان و زنان حجر را می‌گیرند و همراه بسیاری از داراییها و غنایم با خود می‌برند.

با مقایسه این روایتهاست که روایت درست دانسته می‌شود. اما روایت نخست؛ این نقل از آن ابن کلبی، جاعل بزرگ، است و به یقین روایتش درست نیست. همان قصیده‌ای که ضمن روایت آورده بیتی دارد که در آن از «روز قیامت» سخن آمده، و این کلمات مکرر قرآن است و نشان می‌دهد که هم خبر و هم شعری که در آن آمده هر دو جعلی است. عبید جاهلی بت پرست که حدود هشتاد سال پیش از اسلام زندگی می‌کرده، از کجا با روز حضور نزد خدا و قیامت و حساب و ثواب و عقاب آشنا شده است؟! روایت دوم نیز دور از واقعیت است، زیرا بعید به نظر می‌آید که یکی از افراد قبیله بنی‌اسد پشت سر حجر راه افتاده باشد و، در حالی که او به قبایل مختلف پناه می‌برده، همواره تعقیبش کرده باشد تا آنکه او را در قبیله بنی‌سعد بن ثعلبه به ناگاه بکشد. پیدا است که روایت ساختگی است و سرهم بندی شده. سومین روایت نیز، در ساختگی و به هم بافته بودن و ناسازگاری همه حوادثش با منطق، مانند روایت دوم است. روایت چهارم از نظر منطقی روشن‌ترین است: بنی‌اسد بر حجر می‌شورند، او و خاندان کِنِدی وی با بنی‌اسد در جنگ می‌شوند، ولی او بسختی شکست می‌خورد، به زمین می‌افتد، و اندامش به خون خودش رنگین می‌شود. و پس از آن در شمال شبه جزیره نیرویی برای کنده پا نمی‌گیرد. مطلبی که در این روایت آمده، مبنی بر اینکه امرؤالقیس در جنگ با بنی‌اسد همراه پدر بوده و وقتی کفه قدرت به زیان آنان پایین می‌آید و چاره‌ای جز فرار

نمی‌ماند می‌گریزد، خود مؤید درستی و اعتبار آن است؛ زیرا عبید، شاعر بنی‌اسد، را می‌بینیم که در شعرهای آن روزگارش می‌گوید امرؤالقیس در جنگ حاضر بوده و هنگامی که مرگ از هر سو محاصره‌اش می‌کند با اسبش می‌گریزد. و او را تهدید می‌کند و بیم می‌دهد که اگر در اندیشه خونخواهی پدر و جنگ با قبیله او - بنی‌اسد - باشد سرنوشتی بد در انتظارش خواهد بود. به این ترتیب نه تنها سه روایت دیگر بلکه همه خبرها و روایت‌هایی که در این باره ابوالفرج در اغانی خود از ابن کلبی نقل می‌کند - مبنی بر اینکه حجر پسرش را به دلیل شعرهای رکیکش از خود می‌راند و امرؤالقیس در دمّون یمن بوده که خبر کشته شدن پدر را می‌شنود - و نیز شعرها و مثل‌هایی که در لابه‌لای آنها آمده همه از اعتبار می‌افتد. به عنوان نمونه، خبر دور و درازی هم که ابن قتیبه روایت کرده بی‌اعتبار می‌شود. خلاصه حکایت ابن قتیبه این است که پدر امرؤالقیس او را به خاطر عشقبازیش با دختر عمویش فاطمه در روز غدیر، به منزلگاه جلیجل تبعید می‌کند. این روایت هم بی‌پایه است که می‌گوید پدرش وی را به یکی از غلامانش سپرد که او را بکشد و چشمهایش را برای او بیاورد، و او چشمان گوساله‌ای وحشی را برایش برد. بعد حجر پشیمان شد و غلام حقیقت را به او گفت. و امرؤالقیس در آن هنگام همراه گروهی از راهزنان خانه به دوش بود که میان آبادیهای عرب می‌گشتند و شکار می‌کردند و خوش می‌گذراندند، تا آنکه در دمّون خبر مرگ پدر را می‌شنود. روایت هشتم بن عدی و شعرهای عبید که می‌گوید امرؤالقیس در جنگ پدرش با بنی‌اسد حضور داشته همه این داستانها را رد می‌کند. این مطالب نشان می‌دهد که قدما برای اینکه خواننده بتواند روایت درست و سند معتبر را از روایات و منابع ناسره تشخیص دهد چه اندازه در نقل روایت‌های متعدد ادبی و غیر ادبی دقیق بوده‌اند.

در بخش «پیشینیان و بررسی منابع» دیدیم که گذشتگان ما چقدر نسبت به غرض‌ورزان و متعصبان مذهبی هوشیار بوده‌اند. شایسته است که ما نیز در بررسی منابع کهن و استفاده‌ای که از آن می‌بریم از این هوشیاری بهره‌مند باشیم. آیا در این تردیدی هست که باید در برابر تاریخ بزرگ مذهبی و زندگینامه‌هایی که از حنفیان، شافعیان، مالکیان، و اشعریان آورده محتاط بود؟ درباره کتابهای شیعیان غالی نیز که شرح احوال یا سخنانی درباره برخی از اهل سنت دارد باید احتیاط کنیم. بلکه حتی درباره کسانی که آنان در شمار شیعیان می‌شمارند نیز باید احتیاط کرد. مثلاً ابونواس را به دلیل یک یا دو

بیت شعری که در مدح پیغمبر علیه السلام یا بعضی از افراد خاندانش سروده جزء شیعیان می‌شمارند. نیز می‌بینیم آنان بسیاری از شاعرانی را که نه به تشیع معروفند و نه در منابع معتبر ادبی، شعری شیعی از آنان نقل شده از شیعیان شمرده‌اند. اینها ما را متوجه می‌سازد که باید در برابر منابع تاریخی شیعه، مانند تاریخ یعقوبی، اخبار الطوال دینوری، نوشته‌های مسعودی در مروج الذهب و... محتاط بود، و پژوهنده ناگزیر است آنچه را در این منابع درباره تاریخ شیعه گفته‌اند به منابع غیر شیعی دیگر ارجاع دهد.^۶

۶) نویسنده محترم در اینجا اندکی از داوری منصفانه دور افتاده است. کاش آنچه را درباره شیعه در منابع شیعی آمده یکسره رد نمی‌کرد و فقط، برای احتیاط، ارجاع به منابع غیر شیعی را «هم» لازم می‌شمرد.

پژوهنده باید برگه‌هایی آماده کند و آنچه را در منابع مورد مطالعه‌اش برای پژوهش خود سودمند می‌داند به اختصار روی آنها بنویسد. تدوین کامل برگه‌ها در خود پژوهشنامه صورت می‌گیرد. این مهم است که برگه‌های یک پژوهش را تنها برای یادداشت مطالبی به کار بریم که مستقیم به موضوع پژوهش مربوط است، وگرنه برگه‌ها بسیار می‌شود و نمی‌توان یادداشتهای مهم و بی‌اهمیت را براحتی از یکدیگر جدا کرد. برخی از پژوهندگان هستند که بدون برگه، و با استفاده از جزوه و دفترچه کار می‌کنند. سود جزوه و دفترچه بسیار کمتر از برگه‌های جداگانه‌ای است که می‌توان آن را براحتی بر پایه حروف الفبا یا هر مبنای دیگر دسته‌بندی کرد. نباید، با تکیه بر حافظه، در یادداشت کردن نکته‌ای که برحسب اتفاق در منبعی می‌یابیم سستی کنیم؛ زیرا حافظه گاه خطا می‌کند. بعضی وقتها پژوهشگر مطلب را می‌نویسد اما نوشتن نام منبع آن را فراموش می‌کند. باید در کنار هر مطلبی که یادداشت می‌کنیم نام مأخذ و صفحه مورد نظر قید شود؛ چه آن منبع کتاب باشد و چه مقاله‌ای از یک نشریه. اگر نویسنده مأخذ مورد نظر بیش از یک کتاب دارد باید نام کتابی که مطلب از آن گرفته شده مشخص شود، ولی اگر تنها یک کتاب دارد می‌توان نام کتاب را نیاورده تنها به ذکر نام نویسنده بس کرد.

معمولاً برگه‌ها چند دسته می‌شود، و بهتر است برای سرعت دسترسی، برای هر دسته زبانه کوچکی بگذاریم و عنوان منبع را بر آن بنویسم. در دسته‌بندی برگه‌ها شیوه واحد و بایسته‌ای وجود ندارد. گاه دسته‌بندی موضوعی و گاه، بویژه در مورد دوره‌های

ادبی، دسته‌بندی زمانی انجام می‌شود. پژوهشنامه باید بر پایه شیوه‌ای روشن به چند بخش و فصل و یا فقط چند فصل تقسیم و برگه‌ها بر پایه فصلها مرتب شود. هر فصلی برگه‌های خاص خود و هر دسته از فصلهای یک بخش نیز برگه‌های خود را داشته باشد و برگه‌ها همواره به منابع مورد استفاده اشاره کند. می‌توان عنوان هر دسته از برگه‌ها را همان نام افراد یا موضوعات بحث شده در هر فصل قرارداد با ذکر دقیق منبع هر برگه. به نظر می‌آید که پیشینیان ما به روش برگه‌نویسی بخوبی آشنا بوده‌اند. مگر می‌شود تصور کرد که در گردآوری مطالب کتابی مانند الحیوان، نوشته جاحظ، از برگه‌نویسی استفاده نشده است؟ در بسیاری از کتابهای پس از آن نیز، بویژه کتابهای مفصل و با مطالب گسترده، آثار استفاده از یادداشت‌برداری بخوبی آشکار است. گذشتگان کم و بیش عادت داشته‌اند یادداشتهایی را که از لابه‌لای کتابهای دیگر گردآورده‌اند در آثار خود بگنجانند، ولی به شیوه امروز ما، یعنی ذکر شماره جلد و صفحه، آشنایی نداشته‌اند. خود را ملزم می‌دانسته‌اند که برگرفته‌هایشان را از منابع پیشین، به‌طور کامل و با همان جمله‌ها و کلمه‌ها و حرفها نقل کنند. از بهترین نمونه‌ها باز المَغْرِب است؛ که یادآوری و اقتباس از منابع در آن بسیار است. قُدمَا وقتی می‌خواسته‌اند خلاصه‌ای از برگرفته خود را بیاورند از تعبیرهایی چون «يَقُولُ الْمُؤَلِّفُ مَا مَعْنَاهُ» (= نویسنده کتاب... سخنی گفته است به این مضمون...) استفاده می‌کرده‌اند، ولی وقتی اصل متن اقتباسی را می‌آوردند آن را با «قال» (= گفته است...) و تعبیراتی از این قبیل آغاز می‌کنند. اما ابن سعید در نقل قولها نام کتاب منبع را ذکر می‌کند و پشت سر آن، بدون هیچ کلمه‌ای مانند «گفته است» یا فاصله‌ای دیگر، مستقیم نقل قول را می‌آورد، و در پایان آن هم هیچ نشانه‌ای نمی‌گذارد؛ البته شاید به این دلیل باشد که گهگاه همه آنچه در ذیل یک زندگینامه آمده نقل از کتابی بوده و او چون نام آن را در آغاز آورده نیازی به این ندیده است که بگوید نقل قول پایان یافت. ولی اغلب آنان با عبارتهایی مانند «إِنْتَهَى» (= پایان یافت)، «إِنْتَهَى مَا ذُكِرَ» (= آنچه گفته بود پایان یافت)، «وَالْحَمْدُ لِلَّهِ» (= خدای را سپاس)، «وَاللَّهُ الْمُؤَفِّقُ» (خدا توفیق‌دهنده است)، «وَاللَّهُ أَعْلَمُ» (= خدا داناست)، «إِلَى هَيْهُنَا» (= تا اینجا)، و مانند آن پایان نقل قول را مشخص کرده‌اند. بیشتر نویسندگان قدیم تنها از کلمه «إِنْتَهَى» استفاده کرده و گاه برای اختصار، تنها دو حرف «ا.ه» را به کار برده‌اند. اما نویسندگان امروز آغاز نقل قول را با کلمه «قال» و مانند آن

مشخص می‌کنند، سپس گیومه باز (») و در پایان، گیومه بسته (») می‌گذارند.

پژوهشگر نباید در آوردن نقل قول زیاده‌روی کند، زیر این گمان را پیش می‌آورد که اندیشه خود را به کار نگرفته و از فکر دیگران استفاده کرده است بدون اینکه زحمت تحقیق و بررسی به خود بدهد. نیز وقتی پژوهشگر نقل قولی در پژوهشنامه خود می‌آورد، هر اندازه باارزش باشد، نباید بگذارد به بیش از یک صفحه بکشد. بر اوست که بخشهای دلخواه و مورد نیاز کار خود را از آن میان جدا کند و مطالب قبل و بعد از آن را کنار گذارد تا زمام تحقیق او به دست محققان پیشین نیفتد و سستی بر پژوهش او نرود. چنین پژوهشی بویژه وقتی نقل قولهای دراز در آن بسیار باشد تویی را می‌ماند که پژوهندگان قبلی به یکدیگر پاس می‌دهند. برآستی تشخیص نقل قولهای بسیار مهم، مهم، و بی‌اهمیت نیاز به نوعی پختگی دارد. پژوهشگر همچنین نباید عبارت برگرفته‌ای را دوبار در پژوهشنامه خود بیاورد. بلکه باید اگر در یک جا از آن استفاده کرد در بار دوم تنها به اشاره‌ای مناسب بس کند. بسیاری از پژوهندگان مبتدی را می‌بینیم که وقتی به بررسی شاعری می‌پردازند در جاهای گوناگون بارها به برخی از شعرهای او استناد می‌کنند. این، کم و بیش نشان می‌دهد که نسبت به پژوهشنامه خود آگاه نیستند و گویا نمی‌دانند پیشتر چه گفته‌اند و پس از این چه خواهند گفت. بدترین کار این است که نقل قولی را بیاورد که پیوند دقیقی با بحث نداشته باشد، و چنین بنماید که می‌خواسته بگوید فلان کتاب را هم خوانده است. بهتر است چنین برگرفته‌ای را که مایه سست شدن پیوند منطقی بحث می‌شود در پژوهشنامه خود نگنجاند.

از آنجا که ما نیز همانند پیشینیان خود خواهان باریک‌بینی در نقل مطالب هستیم آن را به نقل قول از منابع قدیم و ترجمه از منابع بیگانه تعمیم می‌دهیم. بنابراین، هرگاه در ترجمه یک اصطلاح تردید داریم باید در کنار برابرنامه خود، واژه لاتین را هم بیاوریم. به دلیل تصحیف یا تحریف، اشتباه و لغزش در منابع قدیمی تصحیح نشده فراوان است. بهتر است پس از کلمه نادرست یا تصحیف شده‌ای که نتوانسته‌ایم آن را بدرستی بخوانیم عبارت «چنین است در متن» را میان پرانتز بیاوریم. و اگر پژوهشگری کلماتی را از وسط یک نقل قول یا ترجمه حذف می‌کند باید به جای آن چند نقطه (...) بگذارد تا خواننده بداند کلماتی برای اختصار حذف شده است.

گذشتگان ما باروش پابرج نویسی آشنا نبوده و تنها نظام حاشیه نویسی را می شناخته اند، زیرا کناره های سفید مانده ای در صفحه ها یافت می شده و امکان نوشتن برخی تعلیقات را فراهم می کرده است. این حاشیه ها نه به وسیله خود مؤلف بلکه به وسیله دانشمندانی نوشته می شده که کتاب را می خوانده اند. در بیشتر جاها نویسندگان این توضیحات پیش از نوشته خود کلماتی آورده اند که نشان دهنده تعلیق است؛ از قبیل: «هیهنا لطیفه» (= در اینجا نکته ای هست)، «فائده»، یا «تنبيه» (= هشدار). بسیار پیش آمده که نسخه نویسان این حاشیه ها را به متن برده اند، بویژه در مواردی که نویسنده حاشیه با کلماتی مانند آنچه گفته شد به حاشیه بودن مطلب خود اشاره نکرده است؛ و گهگاه جداسازی این تعلیقات از اصل متن دشوار است. طبق معمول حاشیه ها چند سطر به درازا کشیده است و مانند پابرجهای امروزه نیست که تنها اشاره ای باشد به مأخذی، بلکه اغلب تعلیقات طولانی است.

صنعت چاپ به نویسندگان کمک کرده که بتوانند هم پابرج بدهند و هم پی نوشت. مقصود از پی نوشت همان تعلیق و توضیح درباره اندیشه ای است که در متن آمده، و گاه نام یک یا چند مأخذ نیز با آن می آید، و گاه برگرفته ای طولانی از یک مأخذ نقل می شود. بعضی از نویسندگان به تهیه پی نوشت بسیار اهمیت می دهند. گمان می کنند اگر مطالب آن را در متن بیاورند متن آشفته می شود؛ بویژه وقتی سخن از شخص یا موضوعی است که به طور جنبی به آن پرداخته شده. شاید همین باعث می شود ما از تهیه چنین پی نوشتهایی پرهیز کنیم. پژوهنده نباید مدام بر آوردن این تعلیقات پافشاری

کند. تنها هنگامی می‌توان پی‌نوشت آورد که ضرورتی واقعی وجود داشته باشد و نشود محتوای پی‌نوشت را در لابه‌لای متن جا داد. و در هر حال نباید به صورت اطلاعاتی اساسی درآید که گهگاه افزوده می‌شود و چنین بنماید که پژوهنده فراموش کرده آن را در متن پژوهش بیاورد. هدف از افزودن پی‌نوشت دادن توضیح است نه اضافه کردن آگاهیهای تازه‌ای که پژوهشگر از یاد برده بوده، یا برایش دشوار یا ناممکن بوده که آن را در متن بگنجاند و اکنون می‌خواهد ثبت کند. پی‌نوشت باید ارتباطی استوار با اندیشه‌های مطرح شده در متن داشته باشد وگرنه توضیحات اضافه‌ای به نظر می‌آید که پژوهشنامه به آن نیاز ندارد و، به جای نیرو بخشیدن به تحقیق، سخت آشفته‌اش می‌کند. امروز پابرجا جزء جدایی ناپذیر پژوهشنامه‌های جدید شده است و کارش نام بردن از منابعی است که در پژوهش از آن استفاده شده. پابرجا همچون اسناد پژوهشند که پژوهنده به خواننده خود ارائه می‌کند؛ گویی دلایل و برهانهای خود را درباره اندیشه‌های آمده در پژوهشنامه در اختیار خواننده می‌گذارد و همه مأخذها را به او نشان می‌دهد تا اگر خواست به آنها مراجعه کند و دریابد که او تحقیق خود را چگونه سامان داده است. می‌خواهد خواننده را هم در کار خود سهیم کند، چون همه کتابهایی را که خوانده و همه دلیلهایی را که به کار برده و سند سخن خود کرده است و همه آنچه را اندیشه و نظرش را از آن گرفته است به خواننده عرضه می‌کند تا به چشم خود ببیند که وی مواد پژوهش را چگونه گرد آورده، دلایل را چگونه کنار هم چیده، و نظریاتش را چگونه از آنها نتیجه گرفته است.

بیشتر وقتها هنگام ذکر مأخذ، صفحه مربوط نیز بدقت یاد می‌شود. اما در این زمینه دومی هست که گاه برخی از پژوهشگران تازه کار گرفتارش می‌شوند، و آن اینکه در پژوهشنامه‌ای که پیشتر نوشته شده نقل قولی از یک منبع را می‌بینند و مطلب را همراه نام منبع و شماره صفحه آن در پژوهشنامه خود می‌آورند بدون اینکه خود از آن خبر داشته باشند یا به منبع مراجعه کنند. شاید پژوهشگر پیشین در نوشتن نام کتاب یا شماره صفحه، ناخواسته خطا کرده باشد یا در هنگام چاپ، شماره‌ای به اشتباه چاپ شده باشد. و اینان همه این تحریفها و لغزشها را تکرار می‌کنند؛ که خطایی بزرگ است.

بدتر از آن اینکه محقق مبتدی در پژوهشنامه‌اش به کتابی که نقل قول از منابع در آن فراوان است، تکیه بسیار بکند و بعضی از نقل قولها را نیز همراه با استنباطهای محقق

قبلی در پژوهشنامه خود بیاورد. در این صورت کارش بی پایه شده جز تکرار تحقیق یا تحقیقهای سابق نخواهد بود، و برای پژوهشهای بعدی فایده دلخواه را ندارد. از این روست که پژوهشگر نوکار باید رنج بسیاری را به خود بخرد و سربار پژوهندگان پیش از خود نشود. باید با بهره جویی از منابع، در پی تجربه مستقل خود باشد و نظریه‌ای تازه بر نظریات گذشته بیفزاید. اگر حس می‌کند موضوع مورد نظرش به وسیله محققان پیشین به طور کامل بررسی شده و او نمی‌تواند مطلب باارزشی به آن بیفزاید لازم است از این کار پرهیز کند و به هیچ رو در اندیشه تحقیق دوباره آن نیفتد.

برخی از پژوهندگان تازه کار پابرهگهای بسیار می‌آورند. این کار دو زیان آشکار دارد: یکی اینکه، چون می‌خواهد وسعت اطلاعات خود را به نمایش بگذارد و دهها منبع و مأخذ را نام ببرد، در بسیاری از موارد منابع سره و ناسره و ارزشمند و بی‌ارزش را کنار هم چیده همه را به هم می‌آمیزد و برای خواننده روشن نمی‌شود کدام یک برای موضوع بحث مهم است و کدام یک تنها پیوندی سست با آن دارد. زیان دوم این است که او خود نیز نمی‌تواند منابع اساسی را از غیراساسی تشخیص دهد. سلی انبوه از منابع پشت سرهم ردیف می‌شود که هم گهر در آن هست هم ریگ، و نمی‌دانیم پژوهشگر تا چه اندازه توانسته آنها را از هم تمیز دهد. کوتاه اینکه کوشش پژوهنده نوپا برای نام بردن از منابع بی‌شمار، گاه او را دچار بدترین عواقب می‌کند.

هدف پژوهش همیشه این نیست که پژوهنده فراوانی منابع مورد مطالعه خود را، چه مربوط به موضوع و چه نامربوط، به رخ بکشد. هدف این است که از مجموع آنچه خواننده نتایج و اندیشه‌های تازه استنباط کند و خوشا به احوالش اگر چنین کاری را بتواند، و به نظریه‌ای بدیع و بی‌سابقه دست پیدا کند؛ که هدف واقعی تحقیق همین است. اما وقتی پژوهشنامه به انباری از منابع تبدیل می‌شود که برخی سودمند و برخی بی‌فایده‌اند برجستگی پژوهشگر کم می‌شود و حتی گهگاه از چشم خواننده پنهان می‌ماند، و پژوهشنامه از هدف و وظیفه‌اش دور می‌افتد.

حقیقت این است که پژوهشگر ناگزیر است به منابع فراوان رجوع کند و دامنه مطالعه خود را گسترش دهد اما نه برای افزودن بر شماره پابرها، بلکه برای گلچین کردن مواد تحقیق، و برای اینکه هرگاه نیازی ضروری به اثبات گفته‌هایش پیش آمد به مأخذ خود اشاره کند. آنچه می‌گوید باید همیشه نتیجه اشراف به منابع و کندوکاو دقیق در

آنها باشد، و مهمتر اینکه باید نتیجه فهم درست آنها باشد. پژوهنده صبح و شام با منابع و نویسندگانش سروکار دارد ولی نه برای اینکه نام آنها را چون سیلی بی پایان، پشت سر هم بیاورد. بلکه برای این است که از آن میان به اندیشه‌ای نو راه یابد که پژوهندگان پیش از او نتوانسته‌اند ثبت کنند. او می‌خواند و می‌خواند تا به حقایقی نو برسد نه برای اینکه به خواننده بگوید من مطالعه کرده‌ام و بسیار هم مطالعه کرده‌ام و، چنان که پابرهنگام می‌گوید، از منابع فراوانی خبر دارم؛ بلکه تنها برای این است که بگوید من کتاب خوانده‌ام و از مطالعاتم سود برده و توانسته‌ام با راهنمایی منابع به این یا آن اندیشه برسم. نام منابع را نه به قصد نمایش تعداد فراوان آنها بلکه تنها به این منظور می‌آورد که گواه و دلیل روشنی باشد برای نظریه یا نظریه‌هایش.

آنچه باز از انگیزه‌های زیاده‌روی در نوشتن پابریک و نام مآخذ به شمار می‌رود قصد برخی از پژوهندگان است برای اثبات اینکه تعداد فراوانی منابع خارجی یا ترجمه شده از زبانهای بیگانه را خوانده‌اند. و به این قصد، و گاه همراه بعضی از اندیشه‌های ساده در نقد ادبی و جز آن، نام منابعی را ردیف می‌کنند که هیچ نیاز واقعی به ذکر آن نیست. آوردن نام مآخذ خارجی، همانند منابع خودی، چیزی نیست که ارزش ذاتی داشته باشد. برای این ذکر می‌شود که نیازی را برآورد، و یا منشأ اندیشه مهمی را که پژوهشگر مطرح کرده روشن کند. همچنان که از منابع خودی به قصد خودنمایی یاد نمی‌شود نام منابع بیگانه هم برای گزافه‌گویی نمی‌آید، تنها برای کمک به پژوهش و پشتیبانی از اندیشه‌های پژوهشگر از آنها نام برده می‌شود، چنان که گویی در دست هریک از منابع دلیلی روشن و نیرومند وجود دارد.

در همه چیز باید دقت کرد؛ در نام منبع، در شماره جلد یا جزء، در شماره صفحه، و در نوبت چاپ. اگر پژوهشگر از چاپهای مختلف یک کتاب استفاده کرده لازم است هربار که نام منبع را می‌آورد نوبت چاپ آن را هم مشخص کند تا خواننده به اشتباه نیفتد. خوب است واژه‌های دشوار شعرهای پژوهشنامه در پابریک معنا شود تا خواننده بتواند در استنباط مطالب و نظریه‌ها و داورها پژوهنده را همراهی کند و در فهم آنچه می‌خواند در نماند و میان او و دریافت دقیق جدایی نیفتد.

در این کتاب از سرشت پژوهش ادبی سخن گفتیم. این سرشت در پیوند با ادبیات و تأثیر آن بر خوانندگان و شنوندگان است، و به ویژگی ممتاز ادبیات یعنی به گوناگونی معانی لغوی، بیانی، و موسیقایی آن باز می‌گردد. توضیح دادیم که انتخاب موضوع پژوهش در این زمینه چرا دشوار است و چرا پژوهشگران نوپا نباید برای انتخاب موضوع به استادان دانشگاه پناه ببرند. خود باید در ضمن مطالعات معمول خود به موضوعی برسند. نباید دامنه پژوهش را گسترده بگیرند، و باید بدانند که هر چه دایره موضوع تنگتر باشد شایستگی بیشتری برای بررسی دارد، زیرا پژوهنده می‌تواند جوانب آن را نیک بشناسد و ژرفایش را بخوبی ببیند. خوب است موضوعی را که ابزار تحقیق آن برایش فراهم نیست انتخاب نکند. به عنوان نمونه، خطرناک است که وقتی خود بخوبی با فرهنگی بیگانه آشنایی ندارد ادیبی را مورد پژوهش قرار دهد که با آن فرهنگ کاملاً آشناست. برای همه پژوهندگان بهتر است که از ادبیات عرب و تحولات تاریخی آن آگاهیهای گسترده‌ای داشته باشند. لازم است دستمایه‌های پژوهش خود را تنظیم کرده به شیوه‌ای منطقی چنان مرتب سازند که احساس کنیم در برابر زنجیره‌ای از دلایل منطقی قرار داریم که ترتیب زمانی و مکانی بر آن حاکم است. هر فصل پژوهش باید چند قسمت شود تا حد و مرزهایش معلوم باشد. خوب است پژوهشگر تازه کار خود را از مقدمه‌چینیهای مفصل معاف دارد و پژوهشنامه‌اش، مانند ساختمان‌هایی که همه اجزایش مکمل یکدیگرند، در همه فصلها و قسمتها هماهنگ باشد. برای اینکه هنگام داوری درباره دوره‌ها یا شخصیت‌های ادبی از لغزش در امان باشد چاره‌ای جز استقراء کامل

ندارد. استنباطهایش باید دقیق و متکی به منبع و سند باشد. شاید هیچ چیز به اندازه فرضیه‌های بدون سند و گواه استوار به اعتبار پژوهش آسیب نزنند. بنیاد هر پژوهشنامه بر شالوده تحلیلهای دقیقی است که در آن هست. ارزش این گونه مباحث را به تحلیلهایی می‌سنجند که در آن است و غنایی تازه که به بررسیهای ادبی می‌بخشد. پژوهندگان تازه کار باید نیرو، بلکه مهارت دریافت ادبی و تحلیل آگاهانه از شخصیت ادیب و سبک هنری او را داشته باشند. نیز باید بتوانند آنچه را دریافته‌اند منتقل کنند. جایی هم برای احتمالات بگذارند، و از پرگویی به هر شکلیش دوری کنند. شایسته است بیانسان دقیق باشد، از واژه‌های گنگ استفاده نکنند، خود را در به کار بردن تعبیرها و جمله‌های ادیبانه به زحمت نیندازند، و کلمات ناآشنا یا خیلی عامیانه را به کار نبرند، بلکه به شیوه‌ای روشن، رسا، هماهنگ، یکنواخت و روان بنویسند.

پیشینه اندیشیدن درباره شیوه‌های پژوهش بسیار کهن است و به روزگاری بازمی‌گردد که ارسطو منطق را وضع کرد. اعراب آن را به کار گرفتند و شیوه‌های خود در روایت، در توجه کافی به استقراء و استنباط، و نیز در تجربه حسی را به آن افزودند، فیلسوفان غرب در منطق جدید خود و شیوه‌های استواری که بنیاد نهادند از آنان بهره بردند. از آثار جنبش علوم طبیعی در سده پیش این بود که قانونها و شیوه‌های آن بر تحقیقات ادبی نیز حاکم شد و به پیدایش رشته‌ای انجامید به نام تاریخ طبیعی ادبیات؛ چنان که در اندیشه سنت بو می‌بینیم که بر آن است که ادیبان را هم به شیوه رده‌بندی گیاهان و جانوران تقسیم کند. پس از او تن است که قوانین جبری سه‌گانه‌اش، نژاد و مکان و زمان، را برای تحلیل ادبیات و ادیبان اعلام می‌کند. برونتر در پی او می‌آید و نظریه تکامل و پیشرفت را بر انواع مختلف ادبی تطبیق می‌دهد. بسیاری از محققان، ادبیات را با بررسیهای اجتماعی و مباحثی در زمینه نمادها، طبقات، و اوضاع اقتصادی و سیاسی جامعه ربط داده‌اند، و این دیدگاه، معیاری را پدید آورد تحت عنوان میزان تعهد نویسنده و شاعر به مسائل و مشکلات جامعه و تأثیرش در آن و پذیرفتن عواقب این تعهد و تأثیر. شمار فراوان دیگری، در تحقیق راجع به ادبا از مباحث تازه روانشناختی استفاده کرده‌اند که از زمان فروید به توضیح عقده‌های فراوانی، چون عقده اودیپ و عشق به مادر، و تأثیر آن بر هنرمند پرداخته است. بسیاری دیگر به دنبال فروید، سخن از عقده خودشیفتگی گفتند و عقاد را می‌بینیم که این عقده را در ابونواس بررسی می‌کند.

آدلر بارها از عقده حقارت و اثراتش در ادیبان بحث می‌کند، و در همان حال یونگ ناخودآگاه جمعی را در کنار ناخودآگاه فردی فروید مطرح کرده می‌گوید کودکی همه جنس بشر در همین ناخودآگاه حفظ می‌شود. برخی از مکتبهای روانشناسی به بررسی ساختار کلی اثر هنری، و برخی دیگر به آزمایش و ثبت رفتار مختلف مخاطبان هنر می‌پردازند. از سده پیش بحثهای فلسفه زیبایی‌شناسی و گفت و گو درباره حقیقت و ارزشهای زیبایی رونق گرفته، و منتقدان مدتی دراز درباره دیدگاه «هنر برای هنر» سخن گفته‌اند. کروچه ظهور می‌کند با بحثهای دقیقش در زیبایی‌شناسی. وی بر آن است که زیبایی آثار هنری نه به مضمون بلکه به شیوه ارائه مربوط است، و از این رو باید هنر را از جامعه و نیازها و ضرورت‌های آن جدا دانست. گروهی از فیلسوفان زیبایی‌شناس، به پیشاهنگی شارل لالو و اتیان سوریو، با او مخالفت می‌کنند. از اوایل سده حاضر منتقدان فراوانی به بیان دریافته‌ها و حسهای شخصی خود از آثار ادبی روی آوردند. اینان پیرو نقد دریافتگرا یا شخصی‌اند. در برابر آنها پیروان نقد بی‌طرف هستند که به پیوند ادیبان و آثار ادبی با میراث گذشته توجه دارند. و البوت سردمدار آنهاست. این دیدگاه باعث شده پژوهشهای لغوی و بلاغی زیبایی از ایشان به ظهور رسد که بی‌اندازه به تحقیقات عبدالقاهر جرجانی مانند است. شاید زیاده‌روی نباشد اگر بگوییم بهترین شیوه پژوهش ادبی «شیوه تلفیقی» است که سهمی سودمند از همه این شیوه‌ها را در خود دارد.

چون به ریشه‌های میراث فرهنگ عربی خود برگردیم کهنترین نمونه‌هایش را به شکل روایتهای شفاهی می‌یابیم، و این خود باعث شده است که برخی از کتابها به تعداد راویانش متعدد باشد. اهل حدیث از آنجا که خواهان کند و کاو دقیق بوده‌اند، اعتبار روایتها و راویان حدیث پیامبر را سخت می‌سنجیده‌اند، و از این رهگذر به وضع علوم گوناگون حدیث - مانند علم رجال حدیث، علم اصطلاحات حدیث، و علم جرح و تعدیل - دست یافته و توانسته‌اند راههای دقیق روایت حدیثهای پیامبر را ارائه دهند که مهمترینش سماع، قرائت، و اجازه است. لغت‌دانان و شعرشناسان نیز راویان شعر و لغت را به محک اعتبار زده‌اند چنان که ابن سلام در کتابش، طبقات فحول الشعراء الجاهلیین و الإسلامیین، و ابوالفرج در اغانی نشان می‌دهند. بصریان در جرح و تعدیل دقیقتر از کوفیان بوده‌اند و از این رو روایت اینان از دیوانها، معتبرتر و درست‌تر است. از معتبرترین دیوانها دیوان جریر است به روایت ابن حبیب، و دیوان ابونواس به روایت

صولی. از نشانه‌های سنجش قدما اتهامی است که بر درستی لغتنامه‌العین، منسوب به خلیل، زده‌اند. آنها در این انتساب تردید کرده و دلایلی آورده‌اند غیرقابل رد. باریک‌بینی ایشان چندان بوده که تاریخ نسخه‌برداری از روی هر نسخه خطی و گاه تاریخ نوشته شدن نسخه‌ای را که از آن نقل قول کرده‌اند، آورده‌اند. چیزهایی که تا هم اکنون نیز ما را در سنجش و گواهی اعتبار این نسخه‌ها کمک می‌کند نام هم‌معصران نویسنده نسخه است که در مقدمه نسخه‌ها یا در لابه‌لای متن آن دیده می‌شود؛ و نام دانشمندانی که مالک نسخه بوده یا آن را خوانده‌اند و اسمشان بر روی نسخه نوشته شده و باقی مانده است؛ و نیز عبارتهای گوناگونی که از یک نسخه در کتابهای پس از آن نقل شده است. برای تصحیح و انتشار یک متن، همواره نسخه اصلی نویسنده یا نزدیکترین نسخه‌های فرعی به آن به عنوان نسخه اساس مورد استفاده قرار می‌گیرد. و اگر نسخه‌ها متعدد بود به چند دسته تقسیم می‌شود و نسخه مادر از هر دسته به عنوان نماینده آن دسته بررسی و با دیگر نسخه‌ها مقایسه می‌شود و کهنترین نسخه مادر اساس تصحیح قرار می‌گیرد. پیشینیان ما اصطلاحات دقیقی داشته‌اند که در مقابله و مقایسه نسخه‌ها از آن استفاده می‌کرده‌اند. می‌دانیم که روایتهای گوناگونی از هر دیوان هست. بر پژوهشگر است که آنها را، بدون آمیختن به هم، یک جا گرد آورد. معمولاً برای اشاره به هر نسخه نشانه‌ای اختصاری می‌گذاریم. گذشتگان هم برای اشاره به نسخه‌ها و هم برای اشاره به نام کسان از نشانه‌های اختصاری بهره برده‌اند. بهتر است به همه نسخه‌های اصلی و فرعی کتاب مراجعه شود؛ بویژه اگر نام برخی از کسان پاک شده باشد، یا برگهایی از کتاب افتاده یا سازمان برگها آشفته باشد. تعلیق و حاشیه‌ای که به نسخه اصل افزوده شده باید به پابرجا منتقل شود. پژوهشگر کتابهای کهن میراث فرهنگی باید با اصطلاحات قدما درباره خط و نگارش آشنا باشد، و کندوکاو بسیار کند که مبدا تصحیفی از چشم او پنهان بماند یا لغزشهای ناخواسته نویسنده از نگاهش دور افتد؛ ولی آنچه براساس تحولات بعدی زبان غلط شمرده می‌شود نباید تصحیح شود. شایسته است که پژوهشگر در آغاز هر کتابی که تصحیح می‌کند مقدمه‌ای بیاورد شامل زندگینامه دقیق نویسنده، معرفی کتاب و مآخذ و منابعش، و نیز بیان ارزش علمی و ادبی اثر. باید اصطلاحات تصحیح و تحقیق را در نظر داشته باشد و خود را به رعایت نقطه گذاری، و شماره گذاری داخل متن و بیرون از متن متعهد بداند. تهیه فهرستهای گوناگون، که به تناسب کتابها و

نوشته‌ها متفاوت خواهد بود، نیز الزامی است.

اما تنوع منابع؛ برخی از منابع اصلیند و برخی دست دوم. روایت شفاهی مهمترین مأخذ حدیثهای پیامبر، تاریخ، اخبار، لغت، و ادبیات بوده، سپس کتابهایی بر پایه این روایت‌های شفاهی تدوین شده است که نویسندگان در مقدمه‌های خود از نوشته‌های پیشین نام برده‌اند، چنان که در این کتابها می‌بینیم: لغتنامه تهذیب اللغة از ازهری، الْمُخَصَّصُ فِي اللُّغَةِ از ابن سَيِّدَه، الذُّرَرُ فِي اخْتِصَارِ الْمَغَازِي وَ السِّيَرِ از ابن عبد البر، مُعْجَمُ الْبُلْدَانِ از ياقوت، الْبَحْرُ الْمُحِيطُ از ابو حَيَّان، وَ الْمَغْرِبُ فِي حُلِيِّ الْمَغْرِبِ از ابن سعيد. پیشینیان توجهی شایان به نقد روایتها و راویان حدیث داشته‌اند و آن را به شعر و لغت نیز گسترش داده و همواره نسبت به مطالب ناسره یا نادرستی که به انگیزه گزاف‌گویی، جانبداری، و تعصب مذهبی به روایتها و نوشته‌ها راه یافته است هشدار داده‌اند. نمونه این مطالب را می‌توان نزد فقها، صوفیان، و برخی از حنبلیان و اشعریان یافت. در روزگار ما توجه به منابع در پژوهندگان افزایش یافته است و شایسته نیز همین است که نسبت به موضوع بررسی احاطه‌ای دقیق یابند. گستردگی یا محدودیت این احاطه به تناسب سرشت هر پژوهش متفاوت است. کسی که شعر در روزگاری چون عصر ایوبیان را برای پژوهش برمی‌گزیند منابع بسیار گوناگون و گسترده خواهد بود، برخلاف کسی که یک شاعر از این دوره یا جنبه‌ای خاص از شاعری را به بررسی می‌گیرد. البته این گونه موضوعهای محدود برای پژوهندگان مبتدی شایسته‌تر است. پژوهشگر نباید مأخذ قدیمی‌تر را رها کرده به مأخذ جدید ارجاع دهد، نیز نباید به نسخه‌های خطی که در مالکیت افراد است ارجاع دهد، یا به موضوعی پردازد که نیاز به دانستن زبانی داشته باشد که او بخوبی با آن آشنا نیست. پژوهنده باید از همه امکانات خود برای شناسایی منابع بهره گیرد. پژوهندگان جدید روایت شعر جاهلی را سخت به نقد کشیده‌اند گرچه پژوهش‌هایشان بر فرض و تعمیم استوار است. از وجود چند روایت از یک خبر در تاریخ طبری و اغانی بهره‌های فراوان برده‌اند و این کم‌کم‌شان کرده روایتها را نقد کنند و سره و ناسره را تشخیص داده به شناخت روایت درست راه یابند. پژوهشگران معاصر در اخذ خبر از شیعیان غالی و گروه‌هایی جز آنان بحق دست نگه داشته‌اند. پژوهشگر باید مطالبی را که گرد آورده و روی برگه‌ها نوشته است دسته‌بندی کند. روی هر برگه باید، افزون بر عبارت برگرفته، ملاحظات پژوهشگر و نام و شماره صفحه مأخذ بدقت یاد

شود. برگرفته‌ها را باید کلمه به کلمه از روی برگه‌ها به پژوهشنامه منتقل کنیم، از تکرار پرهیزیم، و تنها، در صورت نیاز، بار دوم به آن اشاره‌ای کنیم. پژوهنده نباید برای نشان دادن گستردگی دامنه مطالعات خود در آوردن پی‌نوشت و توضیح افراط کند، همچنان که نباید در آوردن نام منابع خودی و بیگانه در پابرها زیاده رود، زیرا پابرج ارزش ذاتی ندارد و تنها گواهی است بر درستی اندیشه‌های متن.

□

فهرست نامهای کسان،
جایها، و کتابها

فهرست نامهای کسان، جایها، و کتابها

الف) کسان

ابن ابی خَیْثَمَه / ابوبکر احمد بن زُهَیْر بن حرب
نسائی بغدادی : ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۶۷

ابن ابی داوود : ۳۹

ابن ابی عون بغدادی : ۲۶۸

ابن اثیر : ۲۸، ۴۱، ۲۹۸

ابن اسحاق : ۱۸۰، ۱۹۳، ۲۶۵، ۲۶۶

۳۰۴

ابن اعجمی : ۲۷۷

ابن اعرابی : ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۴

۲۱۸، ۲۶۴، ۲۸۰

ابن البَیْثَع ← حاکم نیشابوری

ابن انباری : ۲۲۵

ابن باذش : ۲۷۰

ابن بِشَام : ۲۲۵، ۲۳۱، ۲۷۴

ابن بَشْکُوَال : ۲۲۴، ۲۷۲

ابن بناء دمیاطی : ۲۷۱، ۲۷۲

ابن تغری بردی : ۲۴۱، ۲۸۹، ۲۹۷

ابن تَیَّانی ← تَمَّام بن غالب

ابن جنی : ۶۳، ۹۶، ۲۲۶، ۲۳۸، ۲۶۴

۲۶۵

ابن جوزی : ۱۷۸، ۲۷۱، ۲۷۹

ابن حبیب : ۲۰۰، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۵۸، ۳۲۵

آدلر، آلفرد : ۱۳۵، ۳۲۵

آدم (ع) : ۵۲

آرخلانوس : ۱۱۹

آگامنون : ۱۲۷، ۱۲۸

آلو آرت، تئودور ویلهلم : ۲۱۷

آمدی : ۱۸

آنتونیوس : ۱۳۱

ابان بن یزید عَطَّار : ۲۷۹

ابراهیم (ع) : ۱۹۳

ابراهیم بن دُقَمَاق : ۲۰۸

ابراهیم بن شعیب مدنی : ۲۷۶

ابراهیم بن عبدالله نجیرمی : ۱۹۹

ابراهیم بن محمد ← برهان حلبی

ابراهیم بن محمد شافعی ← شافعی، ابراهیم

بن محمد

ابراهیم بن منذر : ۱۹۹، ۲۰۰

ابراهیم بن یزید مدنی : ۲۷۶

ابراهیم پاشا : ۲۶۷

ابن ابی جُرَّاده ← ابن عدیم

- ابن حبیش : ۲۷۱
 ابن حَجَر عَسْقَلَانی : ۴۱، ۲۷۹
 ابن حزم، ابو محمد علی بن احمد : ۲۲، ۲۳۴، ۲۷۲
 ابن حمدان : ۲۴۴
 ابن حنبل (پیشوای حنبلیان) : ۱۸۰، ۱۸۶، ۲۴۹، ۲۶۷، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۱
 ابن حوقل : ۲۶۸، ۲۷۲
 ابن حیان : ۲۳۱، ۲۷۲، ۲۸۲
 ابن خرداذبه : ۲۶۸، ۲۹۵
 ابن خطیب : ۲۰۹
 ابن خلدون : ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۷۸
 ابن خلکان : ۱۹۹
 ابن خیاط : ۶۳
 ابن خیر اشبیلی : ۱۹۷، ۲۹۸
 ابن داود اصفهانی : ۲۱
 ابن دحیه : ۲۲۴، ۲۷۳
 ابن دُرَید، ابوبکر محمد بن حسن : ۱۷۶، ۱۹۷، ۲۶۲، ۲۶۸
 ابن ذروی : ۲۲۸
 ابن رشیق : ۲۸
 ابن رفعه : ۲۴۵، ۲۴۶
 ابن رومی : ۷۶، ۱۰۶، ۱۰۷
 ابن زُبَیر، احمد بن ابراهیم : ۱۲۳، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۰۹، ۳۱۰
 ابن زقاق : ۲۷۳
 ابن زیات / محمد بن عبدالملک زیات : ۲۰۵
 ابن زیدون، ابوالولید احمد بن عبدالله : ۱۷، ۲۳
 ابن سعد : ۴۱، ۲۷۴
 ابن سعید : ۱۷، ۱۰۹، ۲۰۷ - ۲۰۹، ۲۲۴، ۲۹۳
- ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۹، ۲۴۰
 ۲۵۰، ۲۷۲، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۱۵، ۳۲۷
 ابن سَکَیت : ۲۰۴، ۲۱۷، ۲۶۴، ۳۱۲
 ابن سلام / ابو عبید قاسم بن سلام : هفت، ۱۹۲ - ۱۹۴، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۶۳، ۳۰۴ - ۳۰۷، ۳۲۵
 ابن سناء الملک : ۱۶، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۵
 ابن سیّد الناس : ۲۳۴
 ابن سیّده : ۲۶۳ - ۲۶۵، ۳۲۷
 ابن سینا ← ابو علی سینا
 ابن شبل بغدادی : ۲۱
 ابن شدّاد : ۲۸۸
 ابن شقیر : ۶۳
 ابن شمیل : ۲۶۴
 ابن شهاب زُهری : ۱۷۵
 ابن شهید اندلسی : ۵۱، ۲۲۵
 ابن صفّار : ۲۰۰
 ابن طبّاع : ۲۷۰
 ابن عبدالبرّ نمری قُرطبی : ۴۱، ۱۸۰، ۲۲۴، ۲۳۴، ۲۴۴، ۲۶۵ - ۲۶۷، ۲۷۲
 ۲۸۱، ۳۲۷
 ابن عدیم / ابن ابی جرّاده : ۴۳، ۲۰۸، ۲۲۴
 ابن عساکر دمشقی ← دمشقی، ابوالقاسم بن عساکر
 ابن عصفور : ۲۷۰
 ابن عمار : ۱۷
 ابن عمید : ۴۲، ۱۰۷
 ابن عتّین : ۲۸۱
 ابن غالب : ۲۷۲
 ابن فارض : ۱۶، ۷۴، ۸۱، ۲۹۰، ۲۹۲

- ابن فرضی : ۲۷۲
 ابن فقیه : ۲۶۸
 ابن قتیبه دینوری : ۲۶۴، ۲۷۸، ۲۸۱، ۳۱۴، ۳۱۵
 ابن قدامه : ۲۸۳
 ابن قطّان، عبدالله بن عدی جرجانی : ۲۷۵، ۲۷۶
 ابن قیس الرقیات ← عبیدالله بن قیس الرقیات
 ابن کلبی : ۱۹۵، ۲۱۶، ۲۷۹، ۳۰۰، ۳۱۳، ۳۱۴
 ابن کيسان : ۶۳
 ابن لثانه : ۱۷، ۲۷۳
 ابن ماجه : ۱۸۶، ۲۷۰
 ابن مالک ← ابو عبدالله بن مالک طائی
 جیانی
 ابن مالک، محمد بن عبدالله : ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۷۰
 ابن مجاهد : ۲۶۴، ۲۷۱
 ابن مربوطی : ۲۷۰
 ابن مرزبان : ۱۹۶
 ابن مضاء قرطبی : ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۵، ۲۴۳
 ابن مطروح : ۲۹۱
 ابن معتز : ۲۸، ۶۰، ۶۱، ۱۳۳، ۲۰۱
 ابن معین ← یحیی بن معین
 ابن مقفع : ۷۲، ۸۶، ۸۷، ۱۰۷
 ابن مولی : ۱۹۵
 ابن میاده : ۹۷
 ابن نبیه : ۲۹۲، ۲۹۳
 ابن نحاس : ۲۱۸
 ابن ندیم ← ندیم، محمد بن اسحاق
 ابن نقیب مصری : ۲۷۰، ۲۷۱
 ابن واصل حموی : ۲۸۸
 ابن وهب ← عبدالله بن وهب
 ابن هانی : ۶۴، ۶۶
 ابن هشام : ۱۸۰، ۲۳۴، ۲۶۶، ۳۰۵
 ابن یسع : ۲۷۳
 ابن یعیش : ۲۲۵
 ابواسحاق، ابراهیم فخّار : ۲۳۲
 ابوالحجاج، یوسف بن فضاله : ۱۹۷
 ابوالخطّاب، عباس بن احمد : ۲۰۰
 ابوالحسن، محمد بن عباس : ۲۰۰
 ابوالصلت بن ربیعہ : ۳۰۵
 ابوالعباس، احمد بن محمد بن ولّاد : ۱۹۹
 ابوالعباس، محمد بن موسی : ۲۷۷
 ابوالعتاهیه : ۵۰، ۵۱، ۹۶، ۹۷، ۲۰۱
 ابوالعلاء معری : ۲۳، ۴۱، ۴۳-۴۶، ۵۱، ۶۰-۶۴، ۶۷، ۷۸، ۸۱، ۱۷۰، ۲۰۳، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۷
 ابوالغنائم، احمد بن محمد بن عمر خلال : ۲۰۰
 ابوالفرج اصفهانی ← اصفهانی، ابوالفرج
 ابوالفضل ابراهیم، محمد : ۲۱۷، ۲۱۸
 ابوالقاسم بن عساكر دمشقی ← دمشقی،
 ابوالقاسم بن عساكر
 ابوالوقت : ۲۲۱، ۲۲۲
 ابویحر، صفوان بن ادریس : ۲۲۴، ۲۷۳
 ابوبکر (رض) : ۱۷۵، ۲۳۵
 ابوبکر، احمد بن زهیر بن حرب ← ابن ابی
 خَیْمَه
 ابوبکر بن حزم : ۱۸۴
 ابوبکر بن سراج : ۲۶۵
 ابوبکر بن سری : ۲۶۵

- ابوبکر عبدالرحمن : ۱۸۴
 ابوبکر، یحیی بن بقی طَلِیْطَلی : ۲۳۲
 ابوتَمَام : ۱۸، ۳۹، ۴۰، ۵۷، ۷۱، ۱۰۷، ۱۸۲، ۱۷۰
 ابوتَوَمَرْت : ۲۰۶
 ابوحاتم بن حِیَّان بُسْتی : ۲۸۲
 ابوحاتم، سهل بن محمد سجستانی : ۱۷۶، ۲۶۳، ۲۰۴، ۱۹۷
 ابوحفص، عمر بن شهید : ۲۳۹
 ابوحنیفه دینوری : ۱۷۷، ۲۲۰، ۲۶۴، ۲۷۴
 ابوحِیَّان : ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۲۵، ۲۶۹، ۲۷۱، ۳۲۷
 ابو خلیفه ← جُمَحی، ابوخلیفه
 ابوداوود خَفَّاف : ۱۸۶
 ابودرداء : ۱۹۰
 ابوذر هروی : ۲۲۲
 ابو ربیع، سلیمان بن موسی کلاعی : ۲۷۱
 ابوزَید، محمد عبدالهادی : ۳۰۸
 ابو زکریّا، یحیی بن مسلمه : ۱۸۷، ۱۸۸
 ابو زید : ۲۶۳، ۲۸۰
 ابو سعید، حسن بن حسین ← سُکَری
 ابو سعید، یحیی بن عبدالله بن ضحّاک : ۲۷۵
 ابوسفیان : ۱۹۴
 ابو سهل : ۲۱۸
 ابو شادی : ۸۲
 ابو شامه ← مَقْدِسی، ابوشامه
 ابوطالب : ۱۹۴، ۳۰۴
 ابوعامر، محمد بن مسلمه : ۲۷۳
 ابو عبدالله ابن شرف : ۲۳۹
 ابو عبدالله بن مالک طائی جِیّانی/ابن مالک : ۲۲۲
 ابوعبید قاسم بن سلام ← ابن سلام
 ابوعبیده بن الجراح : ۲۳۵، ۲۳۶
 ابوعبیده، مَعْمَر بن المثنی : ۱۸۲، ۲۱۸، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱
 ابوعلی سینا/ابن سینا : ۲۱، ۷۹، ۲۲۱
 ابو عمران بن رباح : ۱۹۹، ۲۰۰
 ابو عمر بن ابی الحباب : ۱۹۷
 ابو عمر زاهد : ۱۹۹
 ابو عمر مطرّز : ۲۱۴، ۲۱۵
 ابو عمرو بن امام : ۲۷۳
 ابو عمرو بن علاء : ۳۰۰، ۳۰۶
 ابو عمرو شیبانی : ۲۸۰، ۳۱۲
 ابو ماضی، ایلیا : ۲۲
 ابونصر، احمد بن حاتم : ۱۹۹
 ابونُعیمه : ۲۷۰
 ابونواس : ۱۸، ۵۵، ۵۷، ۱۰۷، ۱۳۳، ۲۰۰، ۲۰۱، ۳۱۴، ۳۲۴، ۳۲۵
 ابو ولّاد مصری : ۱۹۹
 ابو یعقوب : ۲۰۰
 ابو یوسف : ۱۷۸
 ابی داوود : ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۶۷، ۲۷۰
 اتابکی، پرویز : ۲۸۹
 اثرم : ۲۱۹
 احمد بن ابراهیم بن زُبَیر ← ابن زُبَیر
 احمد بن حنبل ← ابن حنبل
 احمد بن صالح مصری : ۲۸۳، ۲۸۴
 احمد بن محمد بُسْتی ← بُسْتی، احمد بن محمد
 احنف : ۳۱۰
 احوص : ۱۹۶، ۱۹۷
 اخطل، غیاث بن غوث : ۷، ۴۷

- اخفش : ۲۸۰
ادیب سلطانی، دکتر میر شمس الدین : ۲۴۶
ارسطو : ۱۸، ۹۳، ۹۵، ۹۷، ۱۰۰، ۱۱۶ - ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۵۰
ازهری، ابومنصور : ۲۶۲ - ۲۶۴، ۲۷۰، ۳۲۷
اسپنسر : ۱۱۱، ۱۴۲، ۱۵۰
اسحاق بن راهویه : ۱۸۵، ۱۸۶
اسحاق بن سُوید : ۳۱۰
اسفراینی : ۲۱۶
اسفزاری، ابو حامد احمد بن محمد : ۲۱۶
اسعدی، خلیل بن عمر بن محتاج : ۲۰۸
اسکندری، ابوالفتح نصر بن عبدالرحمان : ۲۶۹
اسماعیل پاشا : ۶۹
اسود بن ضبعان : ۱۹۹، ۲۰۰
اشعری، ابوالحسن : ۶۵، ۲۷۱، ۲۹۰
اشیم بن شفیق : ۳۰۹
اصطخری : ۲۶۸
اصفهان، ابن داوود ← ابن داوود اصفهانی
اصفهان، ابوالفرج : هفت، نه، ۹۶، ۹۷، ۱۹۴ - ۱۹۷، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۸۰ - ۲۸۲، ۲۸۵، ۳۱۲ - ۳۱۴، ۳۲۵
اصفهان، بغدادی، محمد : ۲۱
اصفهان، داوود بن علی بن خلف : ۲۴۵
اصفهان، شیخ شمس الدین : ۲۷۰
اصفهان، عماد : ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۷۳، ۲۹۰
اصمعی : هفت، ۱۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۹۲، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۶۳، ۲۶۸، ۲۸۰، ۳۰۶، ۳۰۸
اصیلی، ابو محمد : ۲۲۲
اعشى : ۱۱۵، ۱۹۶ - ۱۹۸، ۲۱۲، ۳۰۲، ۳۰۵
اعشى همدان : ۵۷
اعمش : ۲۷۴
افراسیاب : ۱۱۶ - ۱۱۸، ۱۲۵، ۱۴۱، ۱۴۲، ۲۶۸
الکرا : ۱۲۷، ۱۲۸
الیوت، ت. س : ۱۵۷، ۳۲۵
امام الحرمین، جوینی : ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۸۴
ام درداء : ۱۹۰
امرؤ القیس : ۱۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۸۷، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۱۲ - ۳۱۴
امرؤ القیس لخمی : ۲۸۶
ام کلثوم : ۸۱
امیر ابومهند : ۲۲۸
امیر محمد بن محمد : ۲۰۹
امین، احمد : ۲۵۷
انباری، ابوبکر محمد بن قاسم : ۲۶۴
اندلسی : ۲۲۵
اودیپ : شش، ۱۲۷
اورستس : ۱۲۷، ۱۲۸
اوزاعی : ۲۷۵
اوس بن حجر : ۳۰۷، ۳۰۸
اوگوستین : ۱۱۹
بابک : ۱۸
باجی، ابوالولید : ۲۷۰
بارودی، محمود سامی : ۳۹، ۶۷، ۶۸، ۷۳، ۸۸

- باز العرینی : ۲۸۹
 بیه، عبدالله بن حارث بن نوفل : ۳۰۹، ۳۱۰
 بُحُری : ۵۰، ۶۱، ۱۰۷
 بخاری : هشت، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۱ -
 ۲۲۳، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۷۸ - ۲۸۱
 بدوی، مصطفیٰ : ۲۲
 بدیع الزمان همدانی : ۵۱، ۵۹، ۱۰۷
 بدیعی : ۲۵۶
 براونینگ : ۱۵۹
 برک، کنت : ۱۵۹، ۱۶۰
 بروکلمان، کارل : ۲۹۸
 برگسترایزر : هفت
 بروننیر، فردینان : ۱۰۱، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۶۵،
 ۳۲۴
 برهان حلبی، ابراهیم بن محمد : ۲۷۷
 بشام : ۲۲۴
 بُستی شافعی، ابوسعید : ۱۸۴
 بُستی قاضی، ابوسعید : ۱۸۴
 بشار بن بُرد : ۱۷، ۵۷، ۷۱ - ۷۳، ۸۷، ۹۶،
 ۱۰۷
 بشاری : ۲۶۷
 بُشتی، احمد بن محمد : ۲۶۲
 بشر بن معتمر : ۶۵، ۶۰
 بصری، حسن : ۵۶
 بصری، علی بن ابوالفرج : ۲۱۴
 بطلمیوس : ۲۶۸
 بطلیوسی : ۲۱۷
 بکار، یوسف : ۲۲
 بکری، ابو عبید : ۲۶۸، ۲۶۹
 بلاشر، رژیس : ۵۴
 بلخی، ابوزید : ۲۶۸
 بلکمور، ریچارد پالمر : ۱۶۰، ۱۶۱
 بنویل : ۱۰۳
 بودلر : ۸۲، ۱۳۲، ۱۴۵
 بودوئن، شارل : ۱۳۱
 بوصیری : ۲۲، ۵۱، ۵۲، ۲۹۲
 بومگارتن : ۱۴۱، ۱۴۲
 بهاء زُهریر : ۲۹۱، ۲۹۳
 بهار، محمد تقی : ۵۵
 بیکن، راجر : ۹۸
 بیکن، فرانسیس : ۹۸، ۹۹
 بیهقی، ابوبکر : ۱۸۶، ۱۸۹
 پاینده، ابوالقاسم : ۳۱۰
 پروتس : ۱۳۱
 پرودوم : ۱۰۳
 پرووانسال، لوی : ۳۲۷
 پوپ : ۱۰۴
 تأبط شراً : ۱۹۱
 تاج ← سُبکی، تاج الدین
 تالکیت : ۲۲۹، ۲۳۹
 تبریزی : ۱۷۷، ۱۸۲
 ترمذی : ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۷۰،
 ۲۷۶
 تمام بن غالب / ابن تّیانی : ۲۷۰
 تن، هیولیت آدولف : ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۶
 ۱۰۸ - ۱۱۰، ۱۵۴، ۱۶۵، ۳۲۴
 تنیس : ۱۵۹
 توفیق پاشا، محمد توفیق بن اسماعیل : ۶۹
 ثعالبی : ۲۷۳

- ثعلب: ۱۹۷ - ۲۰۰، ۲۱۶، ۲۶۴، ۲۷۰
ثقفی، مختار ← مختار ثقفی
- جابر: ۲۶۷
جاحظ، عمرو بن بحر: ۲۱، ۲۸، ۵۱، ۶۰، ۶۵، ۷۹، ۸۲، ۱۰۵، ۱۰۷، ۲۰۵، ۲۱۳، ۲۳۸، ۲۵۰، ۳۰۵، ۳۱۵
جامی: ۲۲۳
جَبَّائِی، ابوعلی: ۲۸۸، ۶۵
جَبَّائِی، ابوهاشم: ۶۵
جبران، جبران خلیل: ۲۲، ۸۱
جرجانی، عبدالقاهر: ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۴۷، ۱۷۰، ۳۲۵
جرجانی، ابوالحسن علی بن عبدالعزیز: ۱۰۶
جَریر: ۴۷، ۴۸، ۵۶، ۲۰۰، ۲۵۸، ۳۲۵
جعفر بن شاذان: ۱۹۹
جعفر بن محمد(ع): ۲۸۷
جُعفی، جابر بن یزید: ۲۷۴
جُمَحی، ابو عبدالله محمد بن سلام: ۱۷۷
جُمَحی، ابوخلیفه فضل بن حباب: ۱۷۷
جَنَاد: ۲۷۹
جوالیقی: ۲۶۴
جونز، ارنست: ۱۳۰
جوهری: ۲۷۰
جويس، جیمز: ۱۳۴، ۱۶۷
جَوَیْنی ← امام الحرمین
جَيَّانِی، ابن فرج: ۲۷۳
جیهانی: ۲۶۸
حاجی خلیفه: ۲۹۸
حارث (نیای امرؤ القیس): ۲۸۶
حارث بن عبدالله اعور: ۲۷۴
حارث محاسبی: ۲۸۱
حازم قرطاجنی: ۲۷۰
حازمی: ۲۶۹
حافظ ابراهیم: ۲۵۶
حاکم نیشابوری، ابن الیّبع محمد بن عبدالله: ۲۷۶، ۲۷۹
الحاکم بأمرالله: ۶۴
حیب: ۲۲۴
حِجاری، ابومحمد: ۲۷۲، ۲۷۳
حُجْر: ۳۱۲ - ۳۱۴
حَزّانِی، ابوسهل بن یونس: ۱۹۷
حریری: ۱۰۷
حَسّان بن ثابت: ۱۹۴، ۲۱۸ - ۲۱۹، ۳۰۴، ۳۰۵
حسین بن علی(ع): ۲۹۴، ۳۰۸
حسین بن فراج خِیَاط: ۲۷۶
حسین، طه: ۳۴، ۴۹، ۵۰، ۶۷، ۸۶، ۸۷، ۲۵۷، ۳۰۸
حُطَیْثه: ۳۰۷، ۳۰۸
حَكَم: ۱۷
حمّاد الراویه: ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۱۶
۲۷۹، ۳۰۰، ۳۰۶
حمزه اصفهانی: ۲۰۰
حمزة بن عبدالمطلب: ۳۰۵
حموی ← یاقوت حموی
حُمَیدِی، محمد بن فتوح: ۲۲۴، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۷۲
حمیدیان، سعید: ۱۳۸
حَمِیرِی: ۹۶
حنفی حموی، احمد بن محمد: ۲۰۹

- حنین بن اسحاق — ابن اسحاق
 خالد بن ولید: ۲۳۵، ۲۳۶
 خُرمی: ۵۸
 خالد قسری: ۲۸۷
 خاسر، سلم — سلم خاسر
 خُرمی: ۵۸
 خشوعی، ابوطاهر: ۲۷۱
 خطیب قزوینی، ابوالمعالی جلال الدین محمد
 بن عبدالرحمان: ۲۷۲
 خلف الأحمر: ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۷۹،
 ۳۰۶
 خلیل بن احمد فراهیدی: هفت، ۶۲، ۹۴،
 ۱۷۰، ۱۸۴، ۲۰۲ - ۲۰۴، ۲۶۲ -
 ۳۲۶، ۲۹۵، ۳۲۶
 خوارزمی، محمد بن محمود: ۱۷۸
 دارقطنی، ابوالحسن علی بن عمر: ۱۸۴،
 ۲۷۰، ۲۷۷، ۲۷۸
 دارمی: ۲۷۰
 داروین: ۱۱۱
 داستایفسکی: ۱۲۸، ۱۲۹
 داوود بن سلم: ۱۹۵
 داوود بن علی بن خلف اصفهانی: ۲۴۶
 داوود بن متمم: ۱۹۲
 داوینچی، لئوناردو: ۱۲۸، ۱۲۹
 دبّاغ، حسن بن ابی نصر: ۲۷۳
 دجال: ۱۷۸
 دحمان: ۱۹۶
 درنبرگ، هارتویگ: ۲۱۶
 دُسلان: ۲۱۷
 دکارت، رنه: ۹۹، ۱۰۰
 دمشق، ابوالقاسم بن عساکر/ابن عساکر:
 ۲۲۱-۲۲۳
 دمیاطی — ابن بناء
 دوزی: ۲۳۰
 دُولی، ابوالاسود: ۶۲
 دینوری، ابن قتیبه — ابن قتیبه دینوری
 دینوری، ابوحنیفه — ابوحنیفه دینوری
 ذکاتوی قراقرلو، علیرضا: ۵۶
 ذهبی: ۲۳۵، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۸۱، ۲۸۳،
 ۲۸۴، ۲۹۰، ۳۱۴
 ذو الرّمّة: ۴۹، ۵۵، ۱۹۸ - ۲۰۰
 ذُهلی، یحیی: ۲۸۰
 رازی، ابوحاتم: ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۴
 رازی، ابو عبدالله بن عمر: ۲۷۰
 رازی، احمد بن موسی: ۲۷۲
 راغب اصفهانی: ۱۷۰
 راغب پاشا: ۲۱۴
 الرافعی، مصطفی صادق: ۳۴، ۸۰
 رانک، اوتو: ۱۳۰، ۱۳۱
 رصافی: ۲۷۳
 رضایی، علی: ۲۲۸
 الرقیّات — عیدالله بن قیس الرقیّات
 رکن الدوله: ۴۲
 رمانی، علی بن عیسی: ۲۰۵، ۲۶۵
 رنان، ارنست: ۱۰۵
 رؤاسی، کراع علی بن حسین: ۲۶۴
 رؤبة بن عجاج: ۵۶، ۱۸۲
 روسکا: ۲۳۳

- ریاشی: ۲۰۴
ریچاردز: ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۴
رید، هربرت: ۱۵۲
زبیدی، محمد مرتضی: ۲۰۴، ۲۳۳
زجاج: ۲۶۴
زجاجی، ابوالقاسم: ۶۳، ۲۶۲
زرقانی: ۱۷۷
زرکلی، خیرالدین: ۵۹
زغلول پاشا، سعد: ۲۹۶
زمخشری: ۲۲۵، ۲۶۹ - ۲۷۱
زهری، ابن شهاب ← ابن شهاب زهری
زهری، ابومصعب: ۱۷۷
زهیر بن ابی سلمی: ۱۵، ۲۰، ۴۷، ۷۱، ۷۴،
۱۹۷، ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۰۸
زید بن علی: ۲۸۷
زین العابدین ← علی بن حسین (ع)
سبکی، تاج الدین / تاج: ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۰،
۲۴۵، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۸۲ - ۲۸۴،
۲۸۹، ۲۹۰
سجزی، ابوسعید: ۱۸۴
سجستانی ← ابو حاتم، سهل بن محمد
سحاوی: ۲۳۳، ۲۷۹
سردار: ۳۴
سرکس، یوسف بن الیان: ۲۹۸
سزار، ژولیوس: ۱۳۱
سعدالدین: ۲۴۱
سعد پاشا: ۶۹
سُکری: ۲۱۷، ۲۰۰ - ۲۲۰
سکونی، ابوعبید: ۲۶۸
سلم خاسر: ۱۹۶
سَلَفی: ۱۸۹، ۱۹۰
سلمة بن دؤب: ۳۰۹
سمعانی، ابومنصور: ۲۲۱ - ۲۲۳
سنائی: ۱۸۶
سندوبی، حسن: ۲۱۷
سنت بو: ۱۰۱ - ۱۰۴، ۱۶۵، ۳۲۴، ۳۲۵
سوریو، اتیان: ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۳۲۵
سولی: ۱۰۳
سهل بن هارون: ۱۰۷
سهلی، ابوالقاسم: ۲۰۷، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴
سیبویه: ۶۲، ۱۷۰، ۲۰۵، ۲۲۰، ۲۲۵،
۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۰
سید حمیری ← حمیری
سیرافی: ۲۰۰، ۲۲۵، ۲۶۵
سیف الدوله حمدانی: ۴۱
سیوطی: ۱۷۸، ۲۰۷، ۲۲۶، ۲۳۸، ۲۶۱،
۲۶۲، ۲۸۰
الشّابی، ابوالقاسم: ۸۰، ۸۱
شارقی، حمدالله: ۵۵
شافعی، ابراهیم بن محمد: ۲۸۰
شافعی، محمد بن ادريس (پیشوای شافعیان):
۲۴۵، ۲۴۶، ۲۷۰
شاکر، شیخ احمد: ۲۴۹
شَرِیح: ۳۰۷
شریف الطلیق: ۲۳۱
شریف مرتضی: ۲۶۲
شعیب: ۲۳۱
شقندی: ۲۷۳
شکری، عبدالرحمن: ۲۲، ۷۷، ۷۸

- شکری فیصل: ۲۱۷
 شکسپر: ۱۱۰، ۱۳۰، ۱۵۹، ۱۶۱
 شتتمری: ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۱۶، ۲۱۷
 شتفری: ۲۰، ۱۹۱
 شوپنهاور: ۱۴۲
 شوقی، احمد: ۸، ۳۹، ۶۷، ۶۸، ۲۵۶
 شوقی ضیف: نه
 شهرزوری، ابوالکرم: ۲۷۰
 شهرستانی: ۶۵
 شهریار، خسرو: ۳۵
 شبیانی، محمد بن حسن: ۱۷۷
 شیخ بن عبدالله — المؤید، شیخ بن عبدالله
 صاحب الزنج: ۷۷
 صاحب بن عبّاد: ۲۴۳، ۲۴۹
 صاغانی: ۲۷۰
 صاعی دره بیدی، منوچهر: ۱۱۹
 صبری، اسماعیل: ۷۳
 صفدی، خلیل بن ایبک: ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۲۹
 صفوان بن ادریس — ابوبحر
 صلاح الدین ایوبی: ۲۹، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۴
 طبرانی: ۱۸۶، ۲۷۰
 طبری، ابواسحاق: ۲۱۴، ۲۱۵
 طبری، محمد بن جریر: نه، ۱۷۶، ۲۶۰
 ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۲۷
 طرفة بن عبد: ۴۷، ۱۹۴، ۱۹۷، ۳۰۲
 طرمّاح: ۵۷
 طریثی: ۱۹۰
 طوسی: ۲۱۸
 طه حسین — حسین، طه
 طه، محمود: ۲۲
 طیالسی: ۲۷۰
 الظافر اسماعیل بن ذی التّون: ۲۳۲
 ظاهر برقوق: ۲۴۱
 عاشر افندی: ۲۱۴
 عایشه (رض): ۲۴۴
 عبدالحق بن عطیه: ۲۷۱
 عبدالحق بن علی انصاری: ۲۷۰
 عبدالحمید کاتب: ۴۹
 عبدالرحمان سوم — عبدالرحمان ناصر
 عبدالرحمان ناصر/عبدالرحمان سوم: ۱۶، ۱۷، ۲۳۱
 عبدالفتاح عاشور، سعید: ۲۸۹
 عبدالله بن حارث بن نوفل — بیه
 عبدالله بن عبدالحمید کاتب: ۴۹
 عبدالله بن عبدالعزیز: ۲۳۲
 عبدالله بن عبدالملک بن مروان: ۲۸۲
 عبدالله بن مبارک: ۵۸
 عبدالله بن مسلمة: ۱۸۷
 عبدالله بن معاویة بن عبدالله بن جعفر بن ابی
 طالب: ۲۸۷
 عبدالله بن وهب: ۹۵، ۱۸۷، ۲۷۶
 عبدالملک بن عبدالله: ۳۱۰
 عبدالمؤمن: ۲۰۶
 عبدالناصر، جمال: ۹
 عبید بن أبرص: ۱۹۴، ۲۵۰، ۳۰۷، ۳۱۲-
 ۳۱۴
 عبیدالله بن حرّ: ۵۷

- عبدالله بن زیاد: ۳۰۸ - ۳۱۱
عبدالله بن فرج: ۱۹۷
عبدالله بن قیس الرقیات: ۷۵، ۱۲۳
عتابی: ۶۰
عثمان بن عفان (رض): ۱۷۵
عدوی: ۲۱۹
عدی بن زید عبادی: ۳۰۴
عروة بن زبیر: ۱۸۰
عزیر: ۲۳۱
عسقلانی — ابن حجر عسقلانی
عسکری، ابواحمد: ۲۳۸
عسکری، ابوهلال: ۲۸
عضدالدوله: ۴۲، ۴۳، ۲۴۳
عطار، شیخ حسن: ۲۰۹
عقّاد، عباس محمود: ۱۸، ۲۲، ۳۴، ۶۷، ۱۰۶، ۱۳۳، ۳۲۴
علباء بن حارث: ۳۱۲
علقمة بن عبّده: ۱۹۷
علقمة الفحل: ۳۰۶
علی بن ابی طالب (ع): ۳۰۵
علی بن احمد ملقن — ملقن، علی بن احمد
علی بن ثروان کنندی: ۲۱۸
علی بن حسین / زین العابدین (ع): ۲۸۱
علی بن سعید مغربی — ابن سعید
علی بن یحیی: ۱۹۵
عماد اصفهانی — اصفهانی، عماد
عمار: ۲۰۰
عمران بن حطّان: ۴۸
عمرانی، ابوالحسن: ۲۶۹
عمر بن ابی ربیع: ۴۸، ۵۵، ۷۴، ۷۶، ۲۱۹
عمر بن خطّاب (رض): ۱۷۵، ۱۷۸
عمر بن عبدالعزیز: ۱۸۴
عمرو بن مالک ازدی: ۲۰
عمرو بن مسعده: ۱۰۷
عمرو بن مسعود: ۳۱۲
عمری، فضل الله: ۲۰۹، ۲۵۸
عنتره: ۴۷، ۱۹۷
عوام بن مراجم: ۲۴۰
عوانه: ۳۱۰، ۳۱۱
عیسی بن مریم (ع) / مسیح: ۴۴، ۱۲۸، ۱۷۸
غافقی، ابوالحسن علی بن احمد: ۲۷۱
غزالی: ۲۸۴
غندجانی، ابو محمد اسود: ۲۶۸
غنوی، احمد بن ابراهیم: ۱۹۹
غنوی، طقیل بن عوف: ۲۵۰
فارسی، ابوعلی: ۶۳، ۲۶۴
فارقی، ابونصر حسن بن اسد: ۲۰۵
فاطمه (ع): ۲۸۷
فاطمه (دختر عموی امرو القیس): ۳۱۴
فاطمه بنت ابراهیم: ۱۸۹
فاوست: ۱۳۵
فتح الله: ۲۰۸
فتح بن خاقان: ۲۲۴، ۲۳۲، ۲۷۳
فخرالدوله: ۲۴۴
فخر الدین بن عساكر: ۲۸۳
قراء: ۶۲، ۶۳، ۲۰۵
فردوسی، ابوالقاسم: ۱۶۲
فرزاد، عبدالحسین: ۸۱
فرزدق: ۵۶، ۲۸۱، ۲۸۲
فروغی، محمدعلی: ۹۹

- فروید، زیگموند: ۱۲۶ - ۱۳۲، ۱۳۴ -
 ۱۳۷، ۱۴۳، ۳۲۴
 فکری، عبدالله: ۲۹۲
 فولرس، یوهان آوگوست: ۵۴، ۲۲۹
 فیثاغورس: ۲۶۸
 قابوس بن وشمگیر: ۲۴۴
 القادر یحیی ذوالقنون: ۲۳۲
 القاضی الفاضل: ۲۹۱، ۲۹۴
 قاضی جلیس: ۲۲۸
 قاضی حسین: ۲۴۵، ۲۴۶
 قاضی عبدالجبار: ۶۱
 قالی، ابوعلی: ۱۹۷، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴،
 ۲۷۰
 قدّامه: ۲۸، ۹۵
 قرشی، ابوعلی حسن بن عبدالعزیز: ۲۷۱
 قرطبی، ابن مضاء ← ابن مضاء قرطبی
 قرّاز ← قیروانی ابوعبدالله بن جعفر
 قزوینی، ابوالمعالی جلال الدین محمد ←
 خطیب قزوینی
 قزوینی، عمادالدین زکریا بن محمد بن محمود:
 ۲۳۳
 قطری بن الفجاءة: ۵۷
 قیروانی، ابوعبدالله بن جعفر/ قرّاز: ۲۷۲
 قیروانی، رقیق: ۲۷۲
 قیس: ۵۶، ۲۸۶
 کاسیوس: ۱۳۱
 کافور اخشیدی: ۴۲
 کامل حسین، محمد: ۲۹۰
 کانت، امانوئل: ۱۴۲
 کثیر: ۵۷
 کراع علی بن حسین رؤاسی ← رؤاسی
 کرنکوف: ۲۵۰
 کروچه، بندتو: ۱۴۶ - ۱۴۸، ۳۲۵
 کسائی: ۲۰۵
 کشمینی: ۲۲۳
 کعب بن زهیر: ۳۰۷، ۳۰۸
 کلابی، ابوزید: ۲۶۹
 کلاعی ← ابوریع، سلیمان بن موسی
 کلوتايمسترا: ۱۲۷
 کمال بن شعّار: ۲۷۳
 کُمیت: ۵۵، ۵۷، ۲۸۷
 کنت، اوگوست: ۱۰۱
 کندی، علی بن ثروان ← علی بن ثروان
 کندی
 کولریج، سمیوئل تیلر: ۱۲۶
 کیتس: ۱۵۹
 گایر: ۱۹۷، ۱۹۸
 گوته: ۱۳۵
 گوتم، گارثیا: ۲۳۷
 گویدی، اینیانسیو: ۵۳
 لارنس، د. ه: ۱۳۴
 لافورگ، رنیه: ۱۳۱، ۱۳۳
 لالو، شارل: ۱۴۹ - ۱۵۱، ۳۲۵
 لامارتین: ۷۳
 لانسون: ۱۵۵، ۱۵۶
 لایل: ۲۵۰، ۳۰۱
 لایوس: ۱۲۷
 لحيانی: ۲۶۴

- لقیط بن یَعْمَر ایادی : ۳۰۵
لوکنت دو لیل : ۱۰۳
لویتَر، ژول : ۱۵۵، ۱۵۴
لونگینوس، کاسیوس : ۱۲۵، ۱۴۱
لیث بن رافع : ۲۰۳
لیث بن سعد : ۱۸۹، ۲۷۸
لیث بن مظفّر : ۲۶۲، ۲۶۳
لیثی، یحیی بن یحیی : ۱۷۷
لیلی : ۲۰۱
- مارگولیوٹ : ۸۶، ۲۹۹ - ۳۰۱، ۳۰۳
مازنی : ۲۲، ۳۴
مالارمه : ۱۰۳
مالک بن انس (پیشوای مالکیان) : ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۲۰، ۲۷۴
مالک بن مسمع : ۳۰۹
مالینی، ابوسعید احمد بن محمد : ۱۸۹، ۱۹۰
مأمون : ۱۸۰
ماه افریدون : ۳۰۹ - ۳۱۱
میزد : ۲۲۵، ۲۶۴
متّم بن نُویره : ۱۹۲
متنبی : ۱۸، ۱۹، ۴۱ - ۴۳، ۵۰، ۷۱، ۷۸، ۸۷، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۷۰، ۲۶۵
متوکل : ۱۸۰
مجنون : ۲۰۱
محمد باقر (ع) : ۲۸۷
محمد بن ادریس : ۲۶۹
محمد بن اسحاق ← ابن اسحاق
محمد بن حبيب ← ابن حبيب
محمد بن سعد ← ابن سعد
- محمد بن عبدالله (ص) : ۱۶، ۲۲، ۴۴، ۵۱، ۵۲، ۱۷۵، ۱۷۸ - ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۵
۱۹۰، ۱۹۴، ۲۳۱، ۲۳۴ - ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۶۰، ۲۶۶
۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۴، ۲۸۰، ۲۸۸، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۰۸، ۳۱۵، ۳۲۵، ۳۲۷
محمد بن عبدالله عتال : ۲۳۳
محمد بن عبدالملک زيات : ۲۰۵
محمد بن ولّاد : ۱۹۹
محمود طه ← طه، محمود
مختار ثقفی : ۲۷۴
مدیر شانه چی، کاظم : ۲۷۰
مدائنی : ۳۱۱
مدینی، علی بن عبدالله : ۲۷۵
المروانی، الامیر الحکم الربضی : ۲۳۲
مریم (ع) : ۴۴
مراحم : ۲۴۰
مُرّنی بصری، ابوبشر : ۱۸۴
مستملی : ۲۲۳
مِسْحَل : ۱۱۵
مسعود بن عمرو عتکی : ۳۰۹ - ۳۱۱
مسعودی : ۲۱، ۳۱۵
مسلم بن حجاج : ۱۰۷، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۰، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۲
مسیح ← عیسی بن مریم (ع)
مصاحب، غلامحسین : ۱۷، ۲۴۶
مطران، خلیل : ۸۲
معاذ : ۲۳۵، ۲۳۶
معاذی، فضل بن ابراهیم : ۲۷۰
معتمد : ۱۸۰، ۲۰۵
معتمد بن عبّاد : ۱۷، ۲۳۰

- معری، ابوالعلاء ← ابوالعلاء معری
 المعزّلدین الله : ۶۴
 معلوف، شفیق : ۷۸
 معلوف، فوزی : ۷۸
 مفضل ضبّی : ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۸، ۲۱۸، ۲۸۰
 مقدسی، ابوشامه : ۲۲۸، ۲۸۸، ۲۹۱
 مقدسی، ابوالحسن : ۲۷۱
 مقرّی : ۲۰۹، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۰
 مقریزی، احمد بن علی : ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۸۹، ۲۹۰
 ملاحی : ۲۷۲
 ملقّن، علی بن احمد : ۲۷۹
 ملیجی، شیخ فخرالدین : ۲۷۰
 منصور بن ابی عامر : ۱۷
 منیژه : ۱۶۲
 موسی (ع) : ۴۴
 موسی بن عقبه : ۲۳۵، ۲۶۶
 المؤید، شیخ بن عبدالله : ۲۰۸، ۲۲۹
 المؤید، هشام بن حکم : ۲۳۱
 مهدی (ع) : ۱۷۸
 مهدی (خلیفه عباسی) : ۱۷
 مهلبی، ابوالحسن : ۱۹۹
 مهلبی، حسن بن محمد : ۵۹، ۲۶۸
 مهیار : ۷۱
 نابغه ذبیانی : ۱۵، ۲۰، ۴۷، ۱۹۷، ۲۱۶، ۲۸۵، ۲۱۷
 ناپلئون : ۱۰۷
 ناجی، ابراهیم : ۸۲، ۸۳
 نالینو، کارلو آلفونسو : ۵۳
 نباهی : ۲۳۷
 نجیب، ژنرال : ۹
 نجیرمی، ابراهیم : ۱۹۹
 نجیرمی، یوسف بن یعقوب / ابویعقوب : ۱۹۹
 ندیم، محمد بن اسحاق / ابن ندیم : ۱۷۷، ۲۹۸، ۱۹۸
 نسائی، ابو عبدالرحمان، احمد بن علی : ۲۲۰، ۲۷۰
 نسائی بغدادی ← ابن ابی خَیّمه
 نظام، ابراهیم : ۵۷، ۲۰۱
 نعمان بن منذر : ۲۸۵
 نوبل : ۱۵۷
 نوح (ع) : ۲۳۱
 نورالدین اتوبی : ۲۹۱
 نولدکه، تئودور : ۵۳
 نووی : ۲۸۲
 نیچه : ۱۴۳
 نیک آئین، ایرج : ۱۲۷
 واصل بن عطاء : ۲۸۷
 واقدی : ۲۶۷
 وایل، گوستاو : ۶۲، ۶۳
 وایلد، اسکار : ۱۳۳
 ولهاوزن : ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱
 ولید بن یزید : ۵۵، ۱۹۶
 ورلن : ۱۰۳
 ووستفلد : ۲۳۳
 وهب بن جریر : ۳۱۰، ۳۱۱
 وهسودان : ۲۴۴
 هارون الرشید : ۱۷۶، ۱۹۶

- هال، س. کالوین : ۱۲۷
 هبة الله بن کامل : ۲۲۸
 هروی ← ابوذر هروی
 هشام بن حکم ← المؤید هشام بن حکم
 هشام بن عبدالملک : ۲۸۷
 هشام بن محمد کلبی : ۳۱۲، ۲۶۸
 هفتر : ۱۷۶، ۲۶۳
 هگل : ۱۴۲
 هلالی رقی : ۱۹۹
 همدانی، حسن بن احمد : ۲۶۸
 همدانی، بدیع الزمان ← بدیع الزمان همدانی
 هوراس : ۱۱۹
 هوشمند، محمد : ۸۱
 هوگو، ویکتور : ۱۱۲، ۱۳۱
 هومر : ۱۱۴، ۱۵۷
 هیثم بن اسود : ۳۱۰، ۳۱۱
 هیثم بن عدی : ۳۱۳، ۳۱۴
 هیکل، محمد حسنین : ۳۴، ۲۵۶، ۲۵۷
 یاقوت حموی : ۲۲۳، ۲۶۷، ۳۲۷
 یحیی بن معین : ۲۴۰، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۰
 یحیی ذهلّی ← ذهلّی، یحیی
 یزید بن معاویه : ۲۰۸
 یعقوب بن سکیت ← ابن سکیت
 یعقوب بن یوسف : ۲۰۶، ۲۰۷
 یعقوبی، احمد بن واضح : ۲۶۸، ۳۱۵
 یوحناى معمدان : ۱۲۹
 یوسف بن عبدالرحمان مزّی : ۲۸۴
 یوسفی، غلامحسین : ۲۲
 یوکاسته : ۱۲۷
 یونس بن محمد بغدادی : ۲۷۸
 یونگ : ۱۳۵ - ۱۳۷، ۳۲۵
 یونینی، شرف‌الدین ابو‌حسین علی بن محمد :
 هشت، ۲۲۱ - ۲۲۳

- (ب) جایها
- آذربایجان: ۲۴۴
- آسیا: ۲۹۹
- آلمان/آلمانی: ۱۴۱-۱۴۳، ۱۹۷، ۲۱۷، ۲۳۳، ۲۵۰، ۳۰۸
- آنکارا: ۲۸۶
- اتریش/اتریشی: ۱۳۵
- احساء: ۷۷
- اردن: ۲۸۶
- اروپا/اروپایی: ۹، ۱۰۵، ۱۰۶، ۳۱۰
- اسپانیا/اسپانیایی: ۲۲، ۱۰۸، ۲۳۷
- استانبول: ۲۱۴، ۲۲۸
- اسفزار: ۲۱۶
- اسکندریه: ۷۷، ۱۲۵، ۱۹۰، ۲۷۰
- اشبیلیه/سویل: ۱۸، ۲۸، ۱۰۹، ۲۳۰
- افریقا: ۸۰، ۱۰۵
- امریکا/امریکایی: ۹، ۲۲، ۷۸، ۸۰، ۱۳۴
- ۱۴۲، ۱۵۹
- اندلس/اندلسی: ۱۶، ۱۷، ۲۲، ۲۸، ۵۱
- ۱۰۷ - ۱۰۹، ۱۷۷، ۱۸۰، ۲۰۳
- ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹
- ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۴۸
- ۲۵۰، ۲۷۲، ۲۹۶
- انگلستان/انگلیسی: ۷۷، ۷۸، ۸۲، ۹۸
- ۱۰۴، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۳۳، ۱۳۸
- ۱۴۲، ۱۵۷، ۲۵۰، ۲۹۶
- ایتالیا/ایتالیایی: ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۰
- ایران/ایرانی: ۴۲، ۵۰، ۵۴، ۷۲-۷۴، ۸۷
- ۱۰۷، ۲۱۶، ۳۰۲، ۳۰۵
- باطیح: ۱۷
- بالکان: ۶۹
- بحرین: ۷۷
- بریتانیا ← انگلستان
- بصره/بصری: ۱۵، ۱۷، ۵۶، ۶۲، ۶۳
- ۸۷، ۱۸۱، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۰۳ -
- ۲۰۵، ۲۱۶ - ۲۱۸، ۲۷۹، ۲۸۰
- ۳۰۸ - ۳۱۱، ۳۲۵
- بغداد/مدینه السلام/بغدادی: ۴۲، ۶۳، ۷۷
- ۷۸، ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۰۵
- ۲۷۸
- بلصغوره: ۲۲۹، ۲۴۸
- بلنسیه/والنسیا: ۲۸
- بیروت: ۲۶۴
- بیزانس/بیزانسی: ۱۸، ۲۸۶
- بین النهرین: ۷۷، ۷۸
- پاریس: ۹۸، ۹۹، ۱۹۸، ۲۰۵، ۲۲۸
- پرت سعید: ۷۷
- تولدو ← طلیطله
- تونس: ۸۰، ۲۲۴
- تهامه: ۹۴، ۳۱۲
- تهران: ۲۲، ۳۱۰
- تیماء: ۲۸۶، ۳۰۶، ۳۱۲
- جرجا/سوهاج: ۲۲۹
- جزیره العرب ← شبه جزیره عربستان
- حبشه: ۵۴، ۲۸۶
- حجاز/حجازی: ۱۹، ۵۳، ۵۵، ۵۷، ۷۵

- طائف: ۳۰۵
طخارستان: ۱۷
طَلِیْطَه/تولِدو: ۲۸، ۲۳۲
عدن (خلیج): ۵۴
عراق: ۱۰۷، ۲۴۹، ۲۷۵، ۲۸۷، ۲۹۰، ۳۰۸
خراسان: ۲۰۳
دمشق: ۴۲، ۲۲۹، ۲۹۱
دَمُون: ۳۱۴
فاس: ۲۶۶
فرانسه/فرانسوی: ۷۳، ۸۲، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۹، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۶۰، ۲۱۶، ۲۲۷، ۲۱۷
فسطاط: ۲۰۹، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۹۱
فلسطين: ۸۱
قاهره: ۷۳، ۷۷، ۸۲، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۵۷، ۲۷۰، ۲۹۱، ۲۹۸
قرطبه/کُردوبا: ۱۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۸۱، ۲۷۱
کرت (جزیره): ۶۹
کوفه/کوفی: ۱۵، ۴۲، ۶۲، ۶۳، ۹۶، ۱۸۱، ۱۹۲، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۶ - ۲۱۸، ۲۳۹، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۰۸، ۳۲۵
گرانادا ← غرناطه
۹۴، ۱۲۳، ۲۸۶، ۳۰۲
حَزَان: ۲۷۵
حَطَّین: ۲۹۱
حلب: ۴۱
حیره: ۵۴، ۲۸۶، ۳۰۴
خراسان: ۲۰۳
دمشق: ۴۲، ۲۲۹، ۲۹۱
دَمُون: ۳۱۴
روم/رومی: ۴۱، ۵۴، ۶۸، ۷۴، ۱۱۹، ۱۲۶، ۱۶۱، ۳۰۲، ۳۰۵
زاهره: ۱۷
زهراء: ۱۷
سجستان: ۲۸۲
سوریه: ۷۷
سوهاج ← جَرَجَا
سویل ← اشبیلیه
سهیل: ۲۳۱
سیستان: ۲۱۶
سیلان: ۶۹
شام: ۴۲، ۴۳، ۶۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۳، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۷۵، ۲۸۸ - ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۳
شبه جزیره عربستان/جزیره العرب: ۱۵، ۱۹، ۴۰، ۴۱، ۵۴، ۱۰۷، ۱۶۵، ۲۶۹

- لندن: ۱۹۷
لنینگراد: ۲۰۰
لیدن: ۱۹۸، ۳۱۰
مادرید: ۲۳۷
مدینه: ۱۹۶، ۱۹۴، ۷۵، ۵۴
مدینه الزاهرة ← زاهره
مدینه السلام ← بغداد
مرسیا ← مرسیه
مرسیه: ۲۸
مغرب: ۱۰۷، ۱۰۹، ۲۳۹، ۲۷۲
مکه/مکی: ۵۴، ۵۸، ۷۴، ۷۵، ۳۰۹
مصر/مصری: ۸، ۹، ۱۶، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۴۲، ۴۳، ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۷۳، ۷۷، ۷۸
۸۱، ۸۲، ۸۸، ۱۰۷ - ۱۰۹، ۱۲۸
۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۹، ۱۹۸، ۱۹۹
۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۷ - ۲۰۹، ۲۱۲
۲۲۰، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۴۱
۲۴۹، ۲۵۷، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۸
۲۸۳، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲
۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶
موصل: ۲۹۴
نجد/نجدی: ۴۰، ۵۳ - ۵۵، ۹۴، ۱۸۱
۲۸۶، ۳۰۲
نیشابور/نیشابوری: ۲۷۹، ۲۸۰
وادی الرّمّه: ۳۱۲
والنسیا ← بلنسیه
هرات: ۲۱۶
هلند: ۳۱۰
همدان: ۲۱۶
هند: ۸۶
یمن/یمنی: ۵۳، ۷۴، ۷۷، ۱۹۸، ۲۱۲
۲۸۶، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۴
یونان/یونانی: ۶، ۴۹، ۶۱، ۶۸، ۸۶، ۹۸
۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۵ -
۱۲۸، ۱۳۲، ۱۴۱، ۱۶۱، ۲۱۵
۲۸۶، ۲۸۷

ج) کتابها

أغاني : نُه، ۴۱، ۹۶، ۱۹۴، ۲۱۹، ۲۲۰،
۲۵۸، ۲۶۰ - ۲۶۲، ۲۸۵، ۲۸۷،
۳۰۷، ۳۱۱، ۳۱۴، ۳۲۵، ۳۲۷

أغاني الحياة : ۸۱

الأغفال : ۲۶۴

أفسانه تولد قهرمان : ۱۳۰

الأفعال و تصاريفها : ۲۷۰

الإقناع : ۲۷۰

الألفاظ : ۲۶۴

أمالی (از ابوعلی قالی) : ۲۶۱، ۲۶۲

أمالی (از شریف مرتضی) : ۲۶۲

الإنتصار : ۲۲۶

انجيل : ۴۴، ۹۷

الإنصاف : ۲۲۵

انگیزه جنسی گرایش به محرمات در شعر و

افسانه : ۱۳۰

الأنواء : ۲۶۴

اولیس : ۱۳۴

الأيام : ۲۵۷

الإيضاح : ۲۶۴

احياء العلوم الكبير/ اينستاور اتيوماگنا : ۹۸

ايلياد : ۱۱۴

اينستاور اتيوماگنا — احياء العلوم الكبير

ايوان او عن الإلياذه — ايون

ايون/يون/ايوان او عن الإلياذه : ۱۲۵

البارع : ۲۶۴، ۲۷۰

البحر المحيط : ۲۶۹، ۳۲۷

البخلاء : ۲۱، ۷۹، ۲۵۰

البدیع فی فصل الربيع : ۶۰، ۲۲۴، ۲۷۳

البرهان فی وجوه البيان/ نقد النثر : ۹۵

ابیات المعانی/ معانی الشعر : ۲۶۴

الإتحاف : ۲۷۱

الإتقان فی علوم القرآن : ۲۷۲

احسن التقاسيم : ۲۶۸

اخبار الطوال : ۳۱۵

إرتشاف الصَّرَب : ۲۰۷، ۲۲۵

أزهار الشر — گلهای بدی

استاتيک : ۱۴۲

الإستدراک : ۲۷۸

الإستذکار : ۲۳۴

الإستيعاب فی معرفة الأصحاب/ کتاب صحابه :

۴۰، ۲۳۴، ۲۶۵ - ۲۶۷

اسدالغابة : ۴۱

اسرار البلاغة : ۱۶۱، ۱۶۲

اسماء الخيل : ۲۶۴

الإشارة : ۲۷۰

اشتقاق البلدان : ۲۶۸

الأشربة : ۲۶۴

الإصابة فی تراجم الصحابة : ۴۱، ۲۷۲

اصل انواع : ۱۱۱

إصلاح المنطق : ۲۶۴

اصمعیات : ۲۴۹

الأصنام : ۳۰۰، ۳۰۲

الأصوات : ۲۶۴

الأصول فی النحو : ۲۶۵

اصول نقد ادبی : ۱۳۸

اصول نقد و تصحيح متون : هفت

الأعلام : ۵۹

الإعلان بالتوبيخ : ۲۷۹

- البصريّات : ۲۶۵
 البغداديات : ۲۶۵
 بغية الوعاة في تراجم النحاة : ۲۷۲
 البيان و التبيين : ۶۰، ۷۹
 تعريف القدماء بأبى العلاء : ۴۳
 تكامل انواع ادبي : ۱۱۱
 تلخيص المفتاح : ۲۷۲
 التّمام : ۲۶۵
 التمهيد : ۲۳۴
 التوايح و الزوايح : ۵۱
 توجيه اعراب أبيات مُلغزة الإعراب : ۲۰۵
 تهذيب (از ابن حجر) : ۲۷۹
 تهذيب اللّغة : ۲۶۲، ۲۷۰، ۲۲۷
 الجامع : ۲۷۰
 الجامع الصحيح ← جامع ترمذی
 جامع بيان العلم : ۲۸۱
 جامع ترمذی/الجامع الصحيح : ۱۸۶، ۲۷۰، ۲۷۶
 جذوة المقتبس : ۲۲۴، ۲۳۱ - ۲۳۳، ۲۳۹، ۲۷۲
 جزيرة العرب : ۲۶۸
 الجمهرة : ۲۶۳، ۲۶۴
 جمهرة اللّغة : ۲۵۰
 جمهوريّت : ۱۱۷
 جوامع السيرة : ۲۳۴
 الحجّة في علل قراءات السبع : ۲۶۴
 الحداثق : ۲۷۳
 الحديقة : ۲۷۳
 حديقة الإرتياح : ۲۷۳
 الحليّات : ۲۶۵
 الحماسة : ۱۷۷
 الحماسة البصريّة : ۲۱۴
 حماسه عنتره ← سيرة عنترة
 تاج العروس في شرح جواهر القاموس : ۲۳۳
 تاريخ ادبيات انگليس : ۱۰۴
 تاريخ ادبيات عرب (از بروكلمان) : ۲۹۸
 تاريخ افريقية و المغرب : ۲۷۲
 تاريخ الدولة العربيّة من ظهور الإسلام الى نهاية الدولة الأمويّة : ۳۰۸
 التواريخ الكبير في تعديل رواة الحديث و تجريههم : ۱۰۸، ۱۸۸
 تاريخ ايوبيان/تاريخ دولة بنى ايوب/مفرّج الكرب : ۲۸۸، ۲۸۹
 تاريخ دولة بنى ايوب ← تاريخ ايوبيان
 تاريخ زبانهائى سامى : ۱۰۵
 تاريخ طبرى : ۴۱، ۱۷۶، ۲۶۰، ۲۸۵، ۳۱۰، ۳۲۷
 تاريخ علماء الأندلس : ۲۲۴، ۲۷۲
 تاريخ غرناطة : ۲۷۲
 تاريخ مبادئ مسيحيّت : ۱۰۵
 التاريخ و العلل : ۲۷۵
 تاريخ يعقوبى : ۳۱۵
 تأثيرهاى از تئاتر : ۱۵۴
 تأويل مختلف الحديث : ۲۷۸
 تحذير الخواص من اكاذيب القصّاص : ۱۷۸
 التحرير و التحبير : ۲۷۱
 التسهيل : ۲۷۰
 التصحيح و التحريف : ۲۳۸
 تعبير خواب : ۱۲۶

- حیاتی : ٢٥٧
الحیوان : ٥١، ٦٥، ٧٩، ٣٠٥، ٣١٧
- خالق الإنسان : ١٧٧
خریدة القصر و جريدة العصر : ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٩٠، ٢٧٣، ٢٤٩
الخزانة : ٢٦٤
خزانة الأدب : ٢٢٠
الخصائص : ٩٦، ٢٢٦، ٢٣٨، ٢٦٤، ٢٦٥
خطط : ٢٨٩
- دایرة المعارف فارسی : ١٧، ١٨، ٢٠، ٢٢، ٧٧، ٩٤، ٩٨، ١٠٣، ١٢٤، ١٢٧، ٢٠٣، ٢٢٩، ٢٤٦، ٢٩٦، ٢٩٨
دانش و شعر : ١٣٩
الدُّرَر فی اختصار المغازی و السَّیر : ٢٣٣، ٢٤٤، ٢٦٥، ٣٢٧
دلائل الإعجاز : ٦١، ١٤٧، ١٦١، ١٦٢
دیوان ابن سناء الملك : ٢٩٤
دیوان ابن عُنین : ٢٩١
دیوان ابن مطروح : ٢٩١
دیوان ابن نبیه : ٢٩٢
دیوان ابو نواس : ٢٠٠، ٣٢٥
دیوان اعشى : ١٩٧، ١٩٨، ٢١٢
دیوان القاضي الفاضل : ٢٩١
دیوان امرؤ القیس : ١٩٧، ٢١٧
دیوان بوصیری : ٢٩٢
دیوان بهاء زُهير : ٢٩١
دیوان جریر : ٢٥٨، ٣٢٥، ٢٠٠
دیوان ذوالرَّمّة : ١٩٨، ٢٠٠
دیوان زُهير : ١٩٧، ٢١٦
- دیوان طَرْفَه : ١٩٧
دیوان طُفیل غَنَوی : ٢٥٠
دیوان عید بن ابرص : ٢٥٠
دیوان علقمة بن عَبدِه : ١٩٧
دیوان عنتره : ١٩٧
دیوان نابغه : ١٩٧، ٢١٦، ٢١٧
- الذخيرة : ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٩، ٢٧٣
راهنمای آماده سازی کتاب : ٢٤٦
رایات المیزین : ٢٣٠ - ٢٣٢، ٢٣٧
الرَّدُّ علی التُّحاة : ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٢، ٢٢٥، ٢٣٩، ٢٤٣
رسائل : ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٩
رسالة الطراف : ٢٧٣
رسالة الغفران : ٥١، ٦٥
روانشناسی فروید : ١٢٧
روانکاوی و زیبایی شناسی : ١٣١
الروضتين فی أخبار الدولتين : ٢٢٨، ٢٨٨، ٢٩١
زاد المسافر : ٢٢٤، ٢٧٣
الزاهر فی كلمات الناس : ٢٦٤
الزبرج : ٢٦٤
زبور : ٤٤
زندگی عیسی : ١٠٥
زندگینامه ادبی : ١٢٦
زندگی و آثار جاحظ : ٥٦
الزهره : ٢١

- ژولیوس سزار: ۱۳۱
- شواهد التوضیح و التصحیح لمشکلات الجامع
الصحيح: ۲۲۲
الشیرازیات: ۲۶۵
- سقیط الدُرّ و لقیط الزهر: ۲۷۳
سرّ الأسرار: ۹۸
سرّ الصناعة: ۲۶۵
السبعة: ۲۶۴، ۲۷۱
سبک شناسی: ۵۵
سمط الجمال: ۲۷۳
سنن ابن ماجه: ۱۸۶، ۲۷۰
سنن ابی داود: ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۶۷، ۲۷۰
سنن بیهقی: ۱۸۶
سنن ترمذی: ۱۸۵
سنن دارقطنی: ۲۷۰
سنن سنائی: ۱۸۶، ۲۷۰
سیر أعلام النبلاء: ۲۳۵
سیر حکمت در اروپا: ۹۹
سیره ابن اسحاق: ۱۹۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۳۰۵
سیره ابن هشام/السیره النبویه/سیره رسول الله
: ۴۱، ۱۹۳، ۲۶۶، ۲۳۴، ۲۳۵
السیره النبویه — سیره ابن هشام
سیره رسول الله — سیره ابن هشام
سیره صلاح الدین: ۲۸۸
سیره عنترة/حماسة عنترة: ۲۵۷
سیری در تاریخ فرهنگ ایران: ۵۵
- شرح آیات المشکلة الإعراب: ۲۰۵
شرح التسهيل: ۲۰۷
شرح کتاب سیویه: ۲۲۵
شرح المفصل: ۲۲۵
شعر/فن شعر: ۱۱۸، ۱۲۵
شکست بودلر: ۱۳۲
- الصبح المُنْبئ فی الكشف عن حیثیة المتنبئ:
۲۵۶
صباح اللغة: ۲۷۰
صحيح بخاری: هشت، ۱۸۰، ۱۸۵، ۲۲۱ -
۲۲۳، ۲۷۰، ۲۷۸، ۲۸۶
صحيح مسلم: ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۶۷، ۲۷۶،
۲۸۲
الصفات: ۲۶۴
الصلة: ۲۲۴، ۲۷۲
الصّعفاء و المتروکون: ۲۷۷
- الطائر الجريح: ۸۳
طبقات (از ابن سعد): ۴۱، ۲۷۳
طبقات (از ابن معتر): ۱۳۳، ۲۰۱
طبقات الشافعية الكبرى: ۱۸۹، ۲۸۳، ۲۹۰
طبقات الشعراء: ۱۷۷
طبقات الشعراء الإسلاميين: ۱۷۷
طبقات الشعراء الجاهليين (از ابن سلام): ۱۷۷
طبقات الشعراء الجاهليين و الإسلاميين —
طبقات فحول الشعراء الجاهليين و
الإسلاميين
طبقات فحول الشعراء الجاهليين و الإسلاميين:
۱۹۲، ۳۰۴، ۳۲۵
طوق الحمامة: ۲۲
عامل مضاعف/المزدوجات: ۱۶۰

- العسکریات : ۲۶۵
 عقود الجمان فی شعراء الزمان : ۲۷۳
 العلل : ۲۷۷
 علم الحديث : ۲۷۰
 العين — کتاب العين
 عیون الأثر : ۲۳۴
- غریب الحديث (از ابن شميل) : ۲۶۴
 غریب الحديث (از ابن قتیبه) : ۲۶۴
 غریب الحديث (از ابو عبید قاسم بن سلام) : ۲۶۳
 غریب القرآن : ۲۶۴
- فاوست : ۱۳۵
 الفتح القسّی فی الفتح القدسی : ۲۹۱
 فحولة الشعراء : ۱۷۶
 فرحة الأنفس : ۲۷۲
 الفرق : ۲۶۴
 فرهنگ فلسفی : ۱۱۹، ۱۴۹
 فرهنگ معین : ۱۹، ۲۰، ۴۷، ۷۶، ۱۱۹، ۲۷۸، ۲۸۲
 الفصل فی الملل و الأهواء و النحل : ۲۲
 الفصیح : ۲۶۴، ۲۷۰
 فن شعر — شعر
 الفهرست : ۱۷۷، ۲۹۸
 الفهرسة : ۲۶۷
 الفهرسة (از ابن خیر اشبیلی) : ۲۹۸
 فی الأدب الجاهلی : ۳۰۱
- قاموس المصطلحات اللغویة و الأدبیة : ۳۰۳
 قرآن : ۴۰، ۵۰، ۵۴، ۶۱، ۹۴، ۱۷۰
- ۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۹۳
 ۱۹۸، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۶۴
 ۲۶۵، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۸۱، ۳۰۰ - ۳۰۳
 القصص و المذکرین : ۱۷۸
 القصریات : ۲۶۵
 القضاة : ۲۳۷، ۲۷۲
 قلائد العقیان : ۲۲۴، ۲۳۲، ۲۷۳
 کامل (از ابن اثیر) : ۲۸۹
 الکامل فی الجرح و التعديل : ۲۷۷
 الکتاب : ۶۲، ۱۷۰، ۲۰۵، ۲۲۵، ۲۶۴، ۲۷۰، ۲۶۵
 کتاب اصغر : ۹۸
 کتاب اکبر : ۹۸
 کتاب الإبل : ۱۷۶، ۲۶۳
 کتاب الأنواء : ۲۶۴
 کتاب الخیل : ۲۶۳
 کتاب العين : هفت، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶
 کتاب القضاء : ۲۲۴
 کتاب النبات : ۲۶۴
 کتاب سوم : ۹۸
 کتاب صحابه — الإستیعاب فی معرفة الأصحاب
 کشف اصطلاحات الفنون : ۱۸
 کشف الطنون : ۲۹۸
 کلیلہ و دمنه : ۸۶
- گزیده‌ای از شعر عربی معاصر : ۲۲، ۶۷، ۷۳، ۷۷، ۸۰، ۸۲

- گفتار در روش / گفتار در روش راه بردن عقل : ۹۹
گفتار در روش راه بردن عقل ← گفتار در روش
گفتارهای تازه دوشنبه : ۱۰۲
گفتارهای دوشنبه : ۱۰۲
گللهای بدی / ازهار الشّر : ۸۲، ۱۴۵
لاروس : ۱۶
اللاکی المصنوعة : ۱۷۸
لسان العرب : ۱۶۹
لیالی القاهرة : ۸۲
ما اتفق لفظه و اختلف معناه : ۲۶۴
ما اختلف و اختلف من اسماء البقاع : ۲۶۹
المبسوط : ۲۶۵
المتعاقب : ۲۶۵
المثنی و المکثی و المبنی و المؤاخی : ۲۶۴
المجرد : ۲۶۴
مجمع البحرين : ۲۷۰
المحصول : ۲۷۰
المحكم : ۲۷۰
مختصر الخريدة : ۲۲۷
المختص فی اللغة : ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۰، ۳۲۷
المدّ و القصر / الممدود و المقصور : ۲۶۴
مذکرات الأمير محمد : ۲۳۷
المذکر و المؤنث : ۲۶۴
مروج الذهب : ۲۱، ۳۱۵
المزدوجات ← عامل مضاعف
المزهر : ۲۳۸، ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۸۰
مسالك الأبصار : ۲۰۹
مسالك الأخبار : ۲۵۸
المسالك و الممالك (از ابن حوقل) : ۲۷۲
المسالك و الممالك (از ابو عبيد بکری) : ۲۶۸
مستخرج ابونعیم : ۲۷۰
المستدرک علی ما فی الصحيحین : ۲۷۹
مسند ابن حنبل : ۱۸۰، ۱۸۶، ۲۴۹
مسند ابو حنیفه : ۱۷۷، ۱۷۸
مسند دارمی : ۲۷۰
مسند شافعی : ۲۷۰
مسند طيالسی : ۲۷۰
المسهب : ۲۷۲
المصباح : ۲۷۰
المصنّف : ۲۶۳
المطرب من أشعار اهل المغرب : ۲۲۴، ۲۷۳
المطبخ : ۲۲۴، ۲۷۳
معانی الشعر ← ایات المعانی
معجم : ۲۹۸
معجم الأدباء : ۲۶۷، ۲۹۴
معجم البلدان : ۲۶۷، ۳۲۷
معجم الصغير : ۲۷۰
معجم الكبير : ۲۷۰
معجم المطبوعات العربية : ۲۹۸
معجم طبرانی : ۱۸۶
معجم ما استعجم من اسماء البقاع : ۲۶۹
المُعَرَّب : ۲۶۵
المُعَرَّب : ۲۶۴
معید النعم و مبد النقم : ۱۸۶، ۲۸۲، ۲۸۹
مغازی (از موسی بن عقبه) : ۲۶۶
مغازی (از واقدی) : ۲۶۷

- المَغْرِبُ فِي آدَابِ الْمَغْرِبِ : ٢٧٣
 الْمَغْرِبُ فِي حُلَى الْمَغْرِبِ : ١٧، ١٠٩، ٢٠٧ -
 ٢١٠، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٩، ٢٣٠،
 ٢٣٢، ٢٣٩، ٢٤٨ - ٢٥٠، ٢٧٢،
 ٢٩١، ٢٩٤، ٣١٥، ٣٢٧، ٣٢٨
 مَفْرَجُ الْكُرُوبِ فِي أَخْبَارِ بَنِي إِثْرِبَ — تَارِيخُ
 إِثْرِبَ
 مَفْرَدَاتُ الْقُرْآنِ : ١٧٠
 الْمَفْصَلُ فِي النُّحُو : ٣٢٥
 الْمَفْصَلَاتُ : ٢٠، ١٨٢، ١٩٨، ٢٤٩، ٣٠٠
 الْمُقْتَضِبُ : ٢٢٥
 مَقْدَمَةُ ابْنِ خَلْدُونِ : ١٠٦، ١٠٨، ١٧٨
 مُلُحُ الرِّجَالِينِ : ٢٧٣
 مِللٌ وَنَحْلٌ : ٢١٥
 الْمَمْتَعُ فِي التَّصْرِيفِ : ٢٧٠
 الْمَمْدُودُ وَالمَقْصُورُ — الْمَدُّ وَالقَصْرُ
 مَنَاهِلُ الْعَرَبِ : ٢٦٩
 الْمُنْجِدُ : ١٧، ٢١، ٤٧، ٥٣
 مِنْ حَدِيثِ الشَّعْرِ وَالنَّثْرِ : ٨٦
 الْمُنْضِدُ فِي اللَّغَةِ : ٢٦٤
 مِنْهَاجُ الْبُلْغَاءِ : ٢٧٠
 الْمَنْهَلُ الصَّافِي : ٢٤١
 الْمُوْطَأُ : ١٧٧، ١٨٠، ٢٧٤
 الْمَوْعَبُ : ٢٧٠
 مِيَاهُ الْعَرَبِ : ٢٦٩
 الْمَيْسِرُ وَالقِدَاحُ : ٢٦٤
 النُّجُومُ الزَّاهِرَةُ : ٢٨٩، ٢٩٧
 النَّشْرُ فِي الْقَرَاءَاتِ الْعَشْرِ : ٢٧١
 نَفْحُ الطَّيْبِ : ٢٠٩، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٣٠ -
 ٢٣٢
 نَقْدُ النَّثْرِ — الْبِرْهَانُ فِي وَجْهِ الْبَيَانِ
 نَقْدُ تَطْيِيقِي : ١٣٨
 نَقْطُ الْعُرُوسِ : ٢٧٢
 النُّكْتُ اللَّطَافُ : ٢٧٩
 نَمَائِشُ : ٣٥
 النُّوَادِرُ (از ابنِ اَعْرَابِي) : ٢٦٤
 النُّوَادِرُ (از ابُو زَيْدِ كَلَابِي) : ٢٦٩
 النُّوَادِرُ (از ثَعْلَبِ) : ٢٦٤
 وَازِهَنَامَةُ يَزْشَكِي : ٨١
 الْوَافِي بِالْوَفَايَاتِ : ٢٠٨، ٢٠٩
 وَرَاءُ الْغَمَامِ : ٨٢
 الْوَصُولُ إِلَى مَعْرِفَةِ الْأَصُولِ : ٢١
 وَفَايَاتُ الْأَعْيَانِ : ٢٩٤
 هَزَارُ وَ يَكُ شَبِ : ٢١٣
 هَمْعُ الْهُوَامِعِ : ٢٠٧، ٢٢٥
 هَمْعَصْرَانُ : ١٥٤
 هَمَلَتْ : ١٣٠
 الْيَاقُوتُ : ٢١٤
 يَتِيمَةُ الدَّهْرِ : ٢٢٤، ٢٧٣
 يُونُ — أَيُونُ