ساختن خطوط بنیادین تاریخی دینی ایران باستان انگیزهٔ خشم شدید استاد هنینگ و دیگر آریائیها بود. شمن در نظر اینان موجوداتی پست‌تر از انسان و نفرت‌انگیز هستند. روزگاری پژوهش انسانی در اروپا افتخار خود را در این می‌دید که پدیده‌های بیگانهٔ گوناگون زندگی انسان را در برابر نداشتن پیشداوری و داشتن دید بیطرفانه و تعیین ارزش برحسب جهات مثبت را به همان اندازهٔ جهات منفی حفظ و رعایت کند. شمن‌ها همانند شخصیتهای بزرگ و خلاق تاریخ دین، نمایندهٔ مردم عادی کوته‌بین «تندرست» و «خوش‌اشتها» و آسوده و مرفه نیستند، پدیده‌هایی روانی غیر متعارف از ویژگیهای نهاد و سرشت اینان است که در پیشه‌های آنان شکفته و تقویت می‌شود، ولی به دیوانگی و بیماری روانی و بی خردی به معنای اجتماعی آن بستگی ندارد، بعکس این گونه حالات روانی حتی پایهٔ فعالیتهای بسیار زیاد معنوی را می‌سازد. راست است، شمن‌پرستی که امروز می‌توانیم بررسی کنیم، غالباً تأثیر ناچیز و اندکی بجای می‌گذارد، گویی ته ماندهٔ نظم اجتماعی است در حال مرگ که در پیرامون آن فرهنگهای نیرومندی از گونهٔ دیگر حکمفرماست. ولی این شمن‌پرستی فقط برشی است از یك جهش فکری پهناور که به سراسر جهان کشیده می‌شود و همان است که در سراسر تاریخ فکری انسانیت از نخستین مراحل آغاز آن کشیده شده است. من از این معنی مرادم آن فشار مرزگذر، آن پیش رفتن در سرزمینهای ناشناختهٔ نفس است و آن خلسه و جذبه‌ای است که سرچشمهٔ شعر و شکوفایی والای معنویت انسان را پدید می‌آورد و در عین حال هرگاه درست اجرا شود خواهد توانست در خدمت زندگی اجتماعی قرار گیرد... حکومتهای بزرگ به دست پیروان خلسه پی‌ریزی شده یا پدید آمده است و با نیروی معنوی آنان هدایت شده است، در عالم سیاست هم این جریان پنهانی دیده می‌شود.»

در مورد استعمال مواد مخدر می‌نویسد: «امروز در غرب مواد مخدر را از سر اعتیاد به لذت مصرف می‌کنند و یك عادت زشت ویرانگری را نشان می‌دهد، ولی در میان اقوام طبیعی دست نخورده در جامعه‌های باستانی به هیچ روی به منظور یك خوی زشت یا لذت مصرف نمی‌شد، آگاهان خلسه‌گر آن را در کمال بیگناهی و به منظوری کاملاً جدی، یعنی رسیدن به خلسه، به کار می‌بردند.»

تعبیر و تفسیر نیبرگ مبتنی بر «پدیده‌شناسی دین» است. سخن در درستی و نادرستی این نظر نیست، سخن در این است که (همانگونه که نقد دکتر مجتبائی بروشنی باز نموده است و منصفانه‌ترین نقدی است که بر آراء نیبرگ نوشته شده است) این تعبیر در سرودهای زرتشت هرگز به کار نرفته است، نه اینکه مفاهیمی چون خلسه و جذبه و شمن آیینی و استعمال مواد مخدر (بویژه به تعبیری که نیبرگ به کار گرفته است) مفاهیمی نفرت‌انگیز هستند.

در خاتمه از ترجمه و چاپ کتاب سخن بگوییم: دکتر نجم‌آبادی این کتاب عظیم را در نهایت دقت به فارسی برگردانده و آن را به خط خود نوشته‌اند. و ناشر نیز آن را عیناً افست کرده است. این شیوهٔ مرضیه که انسان را به یاد کتابهای چاپ سنگی دورهٔ ناصری می‌اندازد، زنده کردن سنتی است که سالهاست فراموش شده و جرأت و ابتکار مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها را در این راه باید تبریك گفت.

کامران فانی

اندیشیدن در قافیه

نقدی بر کتاب بدیع و *قافیه* سال دوم دبیرستان
تألیف: سیروس شمیسا

تقی وحیدیان کامیار

پیش از اینکه وارد اصل مطلب شویم ذکر دو نکته ضرور می‌نماید:

۱ـ **نوشتن کتاب درسی**، بویژه برای دانش‌آموزان، کاری بس ظریف و دشوار است و این هنری است که از هر کسی برنمی‌آید. کتاب درسی باید هرچه ساده‌تر و روشنتر و رساتر نوشته شود تا فهم مطالب آسان باشد، بعلاوه وحدت موضوع در آن باید رعایت گردد و از پرگویی و تکرار بیهوده و آوردن مطالب بی‌ربط پرهیز شود، ثانیاً باید دقیق و مستدل ارائه گردد و هرگز در آن تناقضی دیده نشود، زیرا کتاب خوب نه‌تنها آموزش را آسان و

مطبوع می‌سازد و مانع اتلاف وقت می‌شود، بلکه نحوهٔ صحیح استدلال و روش سهل و ممتنع نویسنده سرمشقی است برای درست اندیشیدن و استدلال کردن و نوشتن دانش‌آموزان.

۲ـ قافیهٔ شعر فارسی. آن‌طور که در کتابهای قدما آمده، از طریق استقراء قافیه شعر فارسی حاصل نشده است بلکه تحت تأثیر خط، همچنین زبان و قواعد شعر عرب است، لذا علمی نیست و دشوار است و دارای اصطلاحات بسیار (از قبیل: روی، الف تأسیس، دخیل، ردف مفرد، ردف مرکب، قید، اشباع، حذو، رس، توجیه، نفاذ، وصل، خروج، مزید، نایر، متکاوس، متدارک و غیره). بعلاوه بعضی مطالب آن در مورد قافیهٔ شعر فارسی صدق نمی‌کند، لذا نگارنده در سال ۱۳۵۲ طرح جدیدی دربارهٔ قافیه ارائه داد که بسیاربسیار ساده است و از طریق استقراء حاصل شده است. این طرح (که به صورت مقاله در مجلهٔ وحید، سال ۱۳۵۳، شمارهٔ ۲ چاپ شده است) به تصویب بخش برنامه‌ریزی کتابهای درسی وزارت آموزش و پرورش رسید و قافیه در کتاب مورد بحث می‌باید براساس آن نوشته شود. اینك اساس طرح قافیه که در عرض چند دقیقه می‌توان آن را فرا گرفت:

تعریف قافیه. قافیه صوت یا اصوات (حروف) مشترك معینی است در پایان آخرین کلمهٔ نامکرر مصراعها، مثلاً در این شعر:

ای نام تو بهترین سرآغاز بی نام تو نامه کی کنم باز؟

آخرین کلمهٔ نامکرر در مصراع اول، «آغاز» و در مصراع دوم «باز» است و قافیه «آز».

ردیف. کلمه یا کلمات مکرری است که در آخر مصراعهای بعضی از اشعار می‌آید.

مانند: «شنید» در شعر زیر:

بوی خوش تو هر که زباد صبا شنید
از یار آشنـــا سخن آشنـــا شنید

مصوتها و صامتها. در زبان فارسی شش مصوت وجود دارد: ـَ (فتحه)، ـِ (کسره)، ـُ (ضمه)، الف، و، ی (بترتیب در کلمات: سَر، دِل، پُل، ما، سبو، سی) بقیه اصوات (حروف) صامت هستند.

حداقل اصوات اصلی مشترك کلمات قافیه:

۱ـ «الف»، و «و» و بندرت «ی» بتنهایی صوت قافیه قرار می‌گیرند، مثلاً، در کلمات «صبا، آشنا» در شعر فوق، «مو، سبو» و «نبی، وصی».

۲ـ مصوت + صامت مانند «وز» در «افروز، سوز» در شعر زیر یا «ـَر» در «سَر، زَر»:

الهی سینه‌ای ده آتش افـروز در آن سینه دلی و آن دل همه سوز

۳ـ مصوت + صامت + صامت مانند: «وفت» در «روفت، کوفت»، یا «ـُفت» در «گُفت، خُفت»:

سرای از خس و خار بیگانه روفت/سرمار با سنگ تدبیر کوفت

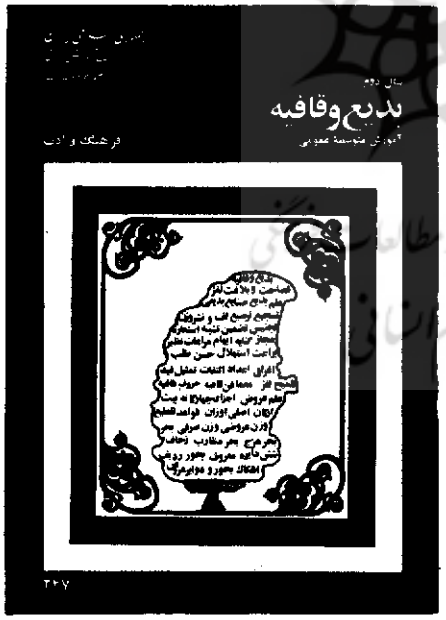
۴ـ اصوات الحاقی: در آخر کلمات قافیه هریك از سه مورد فوق ممکن است صوت یا اصواتی بیاید که آنها نیز باید مشترك باشد، مثلا در «روا، گدا» صوت «ار» طبق قاعدهٔ (۱) باید مشترك باشد. و در «روایی، گدایی»، «یی» هم که الحاقی است باید مشترك باشد:

به سوزی ده کلامم را روایـی کزان گرمی کند آتش گدایـی

و در «یارَت، کارَت»، «ار»طبق قاعدهٔ (۲) و «ـَت» که الحاقی است طبق قاعدهٔ (۴) باید مشترك باشد.

تبصره. در کلمات مختوم به کسره (ه بیان حرکت یا غیر ملفوظ) اگر این کسره اصلی هم باشد در حکم الحاقی است، یعنی علاوه بر کسره (ه بیان حرکت) اصوات قبل از آن هم باید طبق قاعدهٔ (۲) یا (۳) مشترك باشند، مانند «ترانه» (ترانِ)، «بهانه» (بهانِ) که علاوه بر کسره، «ان» نیز طبق قاعدهٔ (۲) باید مشترك باشد.

این تمام قافیهٔ شعر فارسی است.



و اما نقد کتاب قافیه. چون اصل طرح نگارنده بسیار روشن و ساده و همراه با مثالهای فراوان بود و حتی چنانکه گفته شد، به‌صورت مقاله‌ای نیز چاپ شده بود، لذا نوشتن کتاب قافیه براساس آن هیچ زحمتی نداشت، اما مؤلف محترم برای اینکه از خود ابتکاری نشان داده باشد و جوازی هم برای ارجاع ندادن

کتاب به مقالهٔ نگارنده پیدا کند، همین طرح نگارنده را با بعضی تغییرات نادرست و بیهوده در قالب هجا مطرح کرده است و حال آنکه، چنانکه در طرح دیدیم، قواعد قافیه ابداً رابطه‌ای با هجا ندارد و از قدما و معاصران اعم از ایرانی، عرب و فرنگی کسی مرتکب چنین اشتباهی نشده است.

اگر اصوات قافیه را به دلیل اینکه جزوی از هجا (و نه همهٔ هجا)است (بعلاوه همیشه چنین نیست) در رابطه با هجا بخواهیم تعریف و بررسی کنیم به این می‌ماند که کسی در تعریف آب که از ترکیب دوملکول ئیدروژن و یك ملکول اکسیژن حاصل می‌شود بخواهد ابتکاری به خرج بدهد و بگوید «آب از ترکیب ... دریك ظرف حاصل می‌شود» و بعد به بررسی ظرف، ساختمان و انواع ظرفها بپردازد، این است که مطرح کردن اصوات قافیه در «ظرف» هجا کاری غلط و پراشکال است حتی بدتر از آوردن ظرف در تعریف آب، زیرا اولاً صامت اول هجای قافیه جزو اصوات (مشترك) قافیه نیست (مثلا در «ماه، راه»، که مؤلف مثال آورده است، اصوات (حروف) مشترك «اه» است و «م» و «ر» متفاوتند و ربطی هم به اصوات قافیه ندارند.

در ثانی چگونه می‌شود اصوات قافیه را در ظرف یك هجا (هجای قافیه) گنجاند و حال آنکه اصوات قافیه (چنانچه خواهیم گفت) گاه در دوهجا قرار می‌گیرد مانند «انه» در «ترانه، بهانه» و گاه در سه وحتی‌چهار هجا مانند «بَستیمشان» در «بَستیمشان، پیوَستیمشان».

به هر حال مطرح کردن اصوات قافیه در رابطه با هجا، ساختمان هجا و فرمول‌های هجا موجب دردسرهای عجیب شده و کتاب را پر از تناقض و مشکلات ساخته است و به این ترتیب مؤلف مطلب ساده‌ای را در ده برابر حجم آن ارائه کرده است و تازه محصلان از آن سر در نمی‌آورند.

اینك بعضی از اشکالات و تناقضها: ببینیم قافیه از نظر مؤلف چیست؟

۱ـ در ص ۳۴ کلمات تك هجایی «ماه، راه» را اصطلاحاً قافیه دانسته است.

۲ـ دو سطر بعد کلمات دوهجایی «نپاید، نشاید» را مثال آورده است (با خط قرمز).

۳ـ در ص ۳۷ قافیه را «یك آهنگ و آوای یکسان» گفته‌اند و بالأخره در ص ۴۲ قافیه را «همسانی مصوت و صامتهای بعد از آن در هجای قافیه» تعریف کرده است.

آیا همهٔ اصوات (حروف) «ماه، راه» ، به گفتهٔ خودشان دارای یك آهنگ و آوای یکسان هستند؟ «نپاید، نشاید» چه؟

آیا اصوات (حروف) قافیه در (نپاید، نشاید»، در یك هجا (هجای قافیه) قرار دارند؟ می بینیم که چون اساس کار اشتباه بوده موجب چه اشتباهات و تناقضهایی شده است.

در ص ۳۷ مؤلف کلمهٔ قافیه و هجای قافیه را باهم مقایسه می‌کند تا ثابت کند که اصوات کلمات قافیه نقشی در قافیه ندارند، اما اصوات هجای قافیه نقشی دارند. ولی سخنش در مورد هجا درست نیست: «مقصود از کلمهٔ قافیه، کلماتی از قبیل: دانشمند، پند؛ می‌شکست، ببست؛ است، اما همهٔ اصوات این کلمات در ایجاد یك آهنگ و آوای یکسان، یعنی قافیه، نقش ندارند، مثلاً در این کلمات فقط اصوات هجاهای «مند، پند»، «کست، بست» است که در ساختن قافیه دخالت دارند».

مؤلف محترم درست گفته است که همهٔ اصوات کلمات قافیه در ایجاد آهنگ و آوای یکسان، یعنی قافیه، نقش ندارند اما در مورد هجا دچار اشتباه شده اند زیرا همهٔ اصوات این هجاها: «مند، پند» هم در ایجاد یك آهنگ و آوای یکسان نقش ندارند. آخر مگر ایشان نمی بینند که صامت اول این هجاها («م»، «پ») دارای آهنگ یکسان نیستند؟ مگر خود ایشان در ص ۳۸ نگفته‌اند که صامت آغازی هجا («م»، «پ») تغییرپذیر است، یعنی از اصوات قافیه نیست؟ پس همچنانکه همهٔ اصوات کلمات قافیهٔ «دانشمند، پند» در ایجاد قافیه نقش ندارند، همهٔ اصوات هجاهای قافیهٔ «مند، پند» نیز در ایجاد قافیه بی‌نقش هستند، البته می توان گفت بعضی از اصوات کلمات قافیه، و بعضی از اصوات هجاهای قافیه، اصوات قافیه را تشکیل می‌دهند[۱].

با این ترتیب روشن می‌شود که مؤلف محترم برای ارتباط دادن قافیه به هجای قافیه بیهوده تلاش می کند و سخنش نادرست است. بهمین دلیل وقتی پای عمل مسی‌رسد مؤلف ناچار می‌شود اقرار کند که صامت آغازی هجای قافیه در قافیه دخالت ندارد و صامت آغازی این هجاها قابل تغییر و بقیهٔ حروف ثابت و تغییرناپذیر است. (ص ۳۸) و این حروف را در هشت مورد تکرار می کند تا اشتباهش تصحیح شود (ص ۳۸ سه بار، ص ۳۹، ص ۴۰ دوبار، ص ۴۱، ص ۴۲).

دو اشکال دیگر: چون تعریف قافیه را به غلط محدود به هجای قافیه کرده اند (ص ۴۲ و جاهای دیگر) دو اشکال مهم تولید کرده، یکی در مورد کلمات هم قافیه‌ای مانند «ترانه، بهانه» که اصوات قافیه در اینها (انه) در یك هجا نمی گنجد و احتیاج به دو هجا دارد، اینجاست که مؤلف محترم ناچار می‌شود از روش جدید و الفبای

فونتیك عدول کند و دست به دامن روش قدیم بشود و مسئله «روی متحرك» را پیش بکشد (ص ۳۸).

اشکال دیگر در اصوات (حروف) الحاقی به کلمات قافیه به‌وجود می‌آید، مثلاً اصوات قافیه در: «مویشان، ابرویشان»، «ویشان» است که احتیاج به سه هجا دارد و در «بستیمشان، پیوستیمشان»، اصوات قافیه (ـَستیمشان) در چهار هجا قرار دارد نه یك هجا[1] و لذا با تعریف قافیه در یك هجا جور در نمی‌آید و مؤلف محترم نمی‌تواند برای اینها قاعده‌ای بدهد و ناچار از خیرشان می‌گذرد و اعتراف می‌کند که واضح است که در تعیین هجای قافیه، حروف بعد از روی (الحاقیها) در نظر گرفته نمی‌شود (ص ۴۲).

اشکال دیگر این است که مؤلف محترم گویا متوجه نیست که کتاب قافیه را می‌نویسد نه عروض را، زیرا نه تنها اصوات قافیه را در هجا مطرح می‌کند (عروض جدید بر پایهٔ هجاست) بلکه در همه جا میان مصوتهای بلند و کوتاه فرق می‌گذارد و حال آنکه این مسئله مربوط به عروض است (در رابطه با کوتاهی و بلندی هجاها) و نه قافیه، و به این ترتیب سه قاعده از شش قاعدهٔ ایشان زائد و عبث است (رك. ۳ قاعدهٔ اول طرح نگارنده، قاعدهٔ ۴ مربوط به اصوات الحاقی است) و باری مضاعف بردوش محصل بیچاره.

اشکال دیگر، چون خط فارسی دارای اشکالاتی است، مؤلف محترم لازم دانسته است که محصلان برای آموختن قافیه، الفبای فونتیك را فرا بگیرند، در این مورد چند نکته قابل تذکر است:

اولاً، نگارنده اخیراً به این نتیجه رسیده که برای تدریس قافیه و عروض فارسی به شیوهٔ علمی اگر خط فارسی را به زبان نزدیك کنیم (مثلاً خواهر را به صورت خاهر با فتحهٔ «هـ» بنویسیم) نیازی به الفبای فونتیك نداریم و این کار دانش‌آموز را از صرف وقت زیاد برای فراگیری الفبای فونتیك آسوده می‌کند، بخصوص که تدریس قافیهٔ شعر فارسی به کمك الفبای فونتیك و فرمولهایی با الفبای لاتین خوشایند نیست.

ثانیاً، حال که ایشان لازم دانسته است که دانش‌آموز الفبای فونتیك را فرا گیرد چرا حتی الفبای فونتیك را در کتاب نیاورده اند، آخر دانش‌آموز از کجا بداند که معادل (ژ، چ، غ و غیره ...) در الفبای فونتیك چیست؟

ثالثاً، اگر ایشان استفاده از الفبای فونتیك را لازم می‌داند چرا خود در بعضی جاها که لازم هم بوده از این الفبا استفاده نکرده و حتی حرکات را روی حروف گذارده (ص ۳۹، ۴۰، ۴۱ و غیره).

بعلاوه معلوم نیست چرا معادل فونتیکی همزه را به کار نمی‌برند و از همزهٔ فارسی استفاده می‌کنند؟

رابعاً، بحث مصوت مرکب علاوه بر آنکه لازم نیست، اصولاً مصوت مرکب در فارسی وجود ندارد[2].

اشکال دیگری که خیلی مهم است اینکه گرچه ایشان کتاب را براساس طرح نگارنده نوشته است و در نتیجه ابداً به روش قدیم و اصطلاحات آن احتیاجی نداشته؛ اما بعلت مطرح کردن قافیه در ظرف هجا مجبور نشده است در بعضی موارد از روش قدیم استفاده کند و در نتیجه دانش‌آموز هم روش جدید را باید بیاموزد و هم قدیم را (رك، ص ۳۵، ۴۲، ۴۳ و غیره).

به هر حال اشکالات زیاد است، از جمله بخاطر هجای قافیه ناچار اختیارات شاعری را در رابطه با «روی متحرك» بررسی شده است (ص ۴۳) و درنتیجه مطلب مفصل و پیچیده شده در حالی که اگر به صورت اصوات الحاقی مطرح می‌شد خیلی ساده بود.

در (ص ۴۲) بحث از قافیه به اعتبار «روی» زائد است و بی‌فایده.

در (ص ۴۵) «اقواء» از عیوب قافیه دانسته شده و حال آنکه در قافیه شعر فارسی برخلاف شعر عربی این عیب نیست بلکه قافیه غلط است، حتی قدما که تحت تأثیر قافیه شعر عرب بوده‌اند زشتی اقواء را در شعر فارسی یادآور شده‌اند، چنانکه شمس قیس رازی در کتاب *المعجم* (ص ۲۸۲) می‌نویسد: «در اشعار عرب اختلاف مجری را اقوا خوانند ودر شعر فارسی مجری را از آن ناخوشتر می‌شمارند که آن را در عیوب قوافی نامی نهند».

در (ص ۳۲) قافیه از مشخصات شعر دانسته شده و حال آنکه بلافاصله آمده است گاهی در نثر دیده می‌شود، و حال آنکه کسانی مانند افلاطون، ارسطو، ابن‌سینا و خواجه نصیر قافیه را از مشخصات شعر نمی‌دانند. در هر صورت اشکال مهمتر از همه این است که مؤلف محترم مطلبی بسیار ساده را چنان پیچیده و سردرگم و پرتناقض و مفصل (در حدود ده برابر حجم اصلی) ارائه کرده است که قابل فهم دانش‌آموزان نیست، و این گفتهٔ یکی از دبیران است که: راستش خود من هم از آن سردرنمی‌آورم!

---

۱. کلمات قافیه و هجاهای قافیه در رابطه با قافیه فرقی باهم ندارند، اختلاف فقط در کمیت اصوات مشترك است که معمولاً و نه همیشه، در کلمات قافیه، اصوات نامشترك بیشتر است.

۲. تو گسستی عهد دلها، ما به هم بستیمشان باهم اندر رشته زلف تو پیوستیمشان

۳. میلانیان، هرمز چند نکته دربارهٔ *واکه‌های زبان فارسی*، مجموعهٔ خطابه‌های نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایران، ۱۳۵۰، تهران، ص ۲۷۲.