رشد آموزش زبان و ادب فارسی

دوره‌ی بیست‌وسوم/ شماره‌ی۳ / بهار۱۳۸۹

بسم الله الرحمن الرحیم

ادبیات کهن

۳ رد پای تناقض‌گویی در زبان مولانا — علی اصغر ارجی

۶ نی‌نواز سفرنامه‌ی — خدیجه دشتی قره بلاغ

۹ مرگ بی‌مرگ — فرشاد مرادی

۱۴ نیایش در شاهنامه — علی پورامن

۱۹ نام و ننگ در شاهنامه — کمال مرتضی زاده

۲۳ تجلّی عشق در حماسه‌های ملّی — علی اکبر امامی

۲۷ سیاوش نگاهی دیگر به گذر آزمایش — سکینه مرادی کوچی

زبان فارسی

۲۹ وابسته‌ها وابسته — حسن حسن زاده

۳۲ ترکیب‌های نحوی در زبان فارسی ترکیب — دکتر بهروز محمودی بختیاری

۳۷ مست باده‌ی مهر — فاطمه رمادی

۳۸ ساختار گروه فعلی ساختار — معصومه زینلیان

۴۴ نثر فنی و مصنوع و عوامل پیدایش و استمرار نثر فنی — فرامرز امیری

ادبیات معاصر و انقلاب اسلامی

۴۷ ضرب‌المثل و شعر معاصر — خدیجه رحیمی(پاییز)

۵۲ پایان عکس شروع — محمدحسین بر

۵۴ سپهری شاعر اطوره‌ها — نگین سازگاری

۵۶ سووشون — فنانه غلامی

ادبیات جهان

۶۱ دکامرون و بوکاچیو — صفرعلی کرمی

۶۳ معلّمان شاعر

**درگذشت استاد بزرگ ادبیات فارسی، دکتر خسرو فرشیدفر را تسلیت می‌گوییم**

**مدیرمسئول:** محمد ناصری

**سردبیر:** دکتر محمدرضا سنگری

**مدیرداخلی:** دکتر حسن ذوالفقاری

**ویراستار:** دکتر حسین داوودی

**هیئت تحریریه:**
دکتر علی محمد حق‌شناس
دکتر تقی وحیدیان کامیار
دکتر حسین داوودی
دکتر سیّد بهنام علوی‌مقدم
دکتر فریدون اکبری شلدره‌ای
غلامرضا عمرانی
دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

**طراح گرافیک:** سعید صادقی

**تصویرگران:**
صفحات داخلی: محمدرضا اکبری
تصویرگری جلد: حسین صافی

**خوشنویس:** مصطفی اصل روستا

**نشانی دفتر مجله:**
تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

**تلفن دفتر مجله:**
۹-۸۸۸۳۱۱۶۱-۰۲۱، داخلی ۳۷۴
۰۲۱-۸۸۳۰۵۸۶۲، مستقیم

**نمابر:** ۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۷۸

**پایگاه اینترنتی:** WWW.ROSHDMAG.IR

**رایانامه:** E-mail:info@roshdmag.ir

**پیام‌گیر نشریات رشد:**
۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۸۲

**کدمدیرمسئول:** ۱۰۲

**کد دفتر مجله:** ۱۱۳

**کد امور مشترکین:** ۱۱۴

**تلفن امور مشترکین:**
۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۵-۷۷۳۳۶۶۵۶

**شمارگان:** ۱۳۵۰۰

**چاپ:** شرکت افست (سهامی عام)

سرمقاله

# دین و ادبیات

کار و هنر ادبیات، زیبا گفتن و زیبا نوشتن است.
همین حرف‌ها و فکرهای طبق معمول وقتی دیگرگونه و هنرمندانه گفته شود، ادبیات آغاز می‌شود و سخن رنگی و آهنگی از گیرایی و مانایی می‌یابد.ادبیات تکیه‌گاه همه‌ی اندیشه‌ها و اندیشه‌وران بزرگ بوده است. حرف‌های بزرگ و آدم‌های بزرگ از ادبیات ناگزیرند، چرا که حرف بزرگ پیمانه‌ی بزرگ می‌طلبد و روح بزرگ در جست‌وجوی گستره‌ای است بی‌مرز که او را و جهان او را برتابد و باز نماید که ادبیات پاسخ به این نیاز و عطش است.

اگر ادبیات نبود بزرگان و بزرگی‌ها مرده بودند! چرا که ابزار انتقال و دوام خویش را نداشتند. اگر کلمه نبود تا آیینه‌ی اندیشه‌ها و عظمت‌ها باشد و جهان در «سکوت بدون ادبیات» به‌سر می‌برد هیچ حجّت و دلیلی برای زیستن انسان نبود.کدام اثر بزرگ را می‌شناسید که بی‌پشتوانه‌ای از ادبیات به امروز رسیده باشد؟همه‌ی کتاب‌های بزرگ به یُمن قدم ادبیات جشن تولد صدساله و هزار ساله می‌گیرند. همه‌ی اندیشه‌های مقدس نیز چنین‌اند.کار دین نیز زیباسازی و اعتلای رفتار و گفتار و پندار انسان است. گره زدن دامن انسان خاکی به عالم پاک است. همه‌ی انبیا آمدند تا زیبا زیستن و به تعبیر قرآن حیات طیبه را بیاموزند. می‌بینیم که ادبیات و دین مأموریت یگانه دارند، دین آمده است تا زیبا شویم و ادبیات نردبانی است برای صعود به معراج زیباجویی و زیباگویی و زیباخویی. کار دین گسستن «اَغلال» و «اِصر» از دست و پای تن و جان آدمی است.

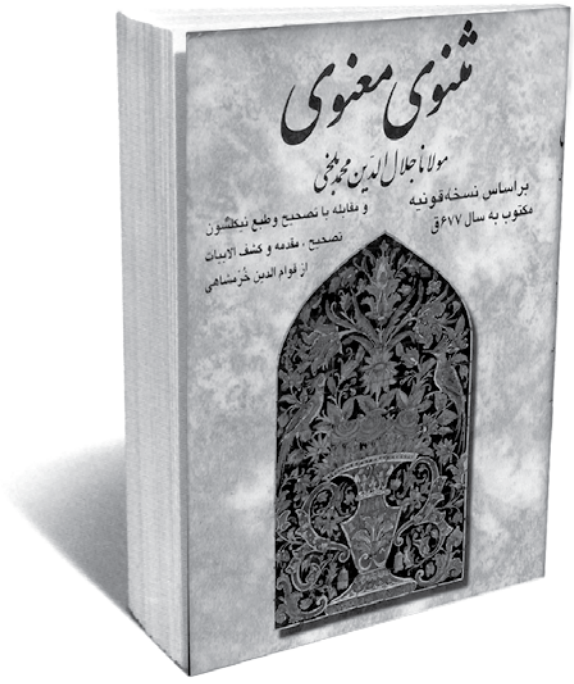
و یضع عنهم اصرهم و الاغلال التی کانت علیهم (اعراف/ ۱۵۷)

کار ادبیات نیز شکست تنگناها، آفریدن جهانی تازه برای تنفس و گشودن راه‌های تازه و پرواز با بال و پر کلمات و مضمون‌های دل‌پذیر است.قرآن را ببینید تنها اندیشه‌ی زیبا و پایا نیست، که زبانی زیبا و پایا دارد. شگفت آن است که حتی وقتی از جهنم می‌گوید جهنم را زیبا می‌گوید. نهج‌البلاغه را ببینید علی وقتی خشم خود را بیان می‌کند، زیبا و پرشکوه بیان می‌کند.

از منظری دیگر نیز می‌توان به این موضوع پرداخت. درون‌مایه‌ی ادبیات ما چیست؟ ادبیات حماسی ما با چه آغاز می‌شود؟ ادبیات تعلیمی ما کدام آموزه‌ها را عرضه می‌کند. ادبیات عرفانی ما جز بیان هنرمندانه‌ی دین چه دارد؟ ادبیات نمایشی ما از گذشته با کدام ارزش‌ها پیوند داشته است؟آیا جز این می‌توان گفت که لااقل ادبیات ایران با دین یکی است؟ دین و ادبیات ما چنان باهم درآمیخته‌اند که مضافٌ‌الیه دین برای ادبیات و گفتن ادبیات دینی یعنی نوعی حشو! اصلاً جز این می‌توان گفت که ادبیات ما عین دین است؟

در ادبیات دیگر ملل نیز چنین است. نمی‌توان سر خوب گفتن و زیبا گفتن داشت و به این نرسید. هم چنان که نمی‌توان از دین، که جلوه‌گاه جمال جمیل است، گفت و به ادبیات نرسید. نکته‌ی دیگر نگاه دین به ادبیات است. جز پیامبر که شعر نگفت ـ اما شعر و شاعرنواز بود ـ کدام پیشوای دینی را می‌شناسیم که شعر نگفته باشد. دیوان شعر امام علی و امام حسین به چاپ رسیده است و کلام و ادعیه‌ی این بزرگواران نمایشگاه ادبیات در اوج است.وقتی صحیفه ی سجادیه که به حق زبور آل‌محمدش نامیده‌اند زمزمه می‌شود، وقتی دعای کمیل و عَرَفه می‌خوانید دل‌پذیرترین واژه‌ها و دل‌نشین‌ترین آهنگ‌ها در گوش جانشان زمزمه می‌شود. همین ادبیات عظیم‌ترین آثار عرفانی ما را رقم زده است. همین سخنان زیبا، ادبیات ما را بارور ساخته است. ادبیات ملی ما، اگر نگوییم فرزند ادبیات دینی است، بی‌تردید پرورده‌ی دامان این چشمه‌سار زلال و سیال است.پیوند دین و ادبیات به این اندک پایان نمی‌یابد. این دو هماره یگانه و هم‌خانه‌اند و اندیشه‌ی دوگانگی آن‌ها تنها از مغزهایی می‌تراود که نه دین را شناخته‌اند نه ادبیات را. باز هم دراین‌باره سخن خواهیم گفت.

# راز زبان تناقض‌گوی مولانا




بحث تجربه‌ی عرفانی در ادیان و مکاتب مختلف دنیا از دیرباز وجود داشته است. پیامبران، اولیا و عرفا از این تجربه‌ی انفسی و کشف و درک حقایق هستی بهره‌مند بوده‌اند. این حس و نگاه عارفانه به حقیقت واحد هستی با تفاوت‌ها و مشترکاتی به زبان دین، تفسیر و عرفان بازگو شده است، اما همیشه با قبول و رد اندیشه‌ها و نظرات و عدم‌تطبیق با واقعیات و موضوعات علمی روبه‌رو بوده است. درک حقیقت واحد پدیده‌ها، تجلی خالق در مخلوق، استحاله‌ی زبان و کراماتی چون اشراف بر ضمایر، سیرالارض و قلب و تصرف در اشیا نمونه‌هایی از چنین تناقض‌های بوده است که یا زبان یارای بیانش را نداشته یا آن‌هایی که فاقد چنین تجربه‌هایی بوده‌اند، نمی‌توانستند ما بازائی برای آن پیدا کنند. اما آن‌چه مسلم است، تجربه‌های عرفانی و خصوصاً تجربه‌های مولانا از انتظام و منطقی دقیق برخوردار است که در ورای منطق مصطلح و قراردادی زندگی معمول بشری، اگرچه با تناقض‌های شدیدی روبه‌روست، اما به‌سوی ترکیب و یک‌دستی و وحدت الهی رهنمون است.خاصیت زبان بشری این است که ظرفیت دوگانه دارد، به‌طوری که برای قراردادها و نظم زندگی اجتماعی انسان طرحی بنا می‌نهد و برای تصورات و حقایق ناخودآگاهی طرحی دیگر. این طرح هنرمندانه و عارفانه همان وسعت بی‌انتهای زبان است که مولانا اسب چموش اندیشه‌اش را در آن به تاخت‌وتاز می‌اندازد. او وقتی سراپا در آتش عشق و شهود قرار می‌گیرد و آن‌گاه که نه‌تنها صدای معشوق بلکه جمال او را می‌نگرد، دگرگون می‌شود و زبان با ظرفیت‌های معمول خود، دیگر قادر نیست بار احساسات لطیف و قدسی‌اش را بکشد. به‌ناچار دیوارهای مصنوعی زبان می‌شکند و دل بی‌قرار مولانا، مواج و پرتلاطم، خود را بر بستری بی‌منتها جاری می‌سازد:

در و دیوار این سینه همی درّد زانبوهی
که اندر در نمی‌گنجد پس از دیوار می‌آید **(گزیده: ۱۲۳)**

به این سبب زبان مولانا زبانی خاص و همدل و همپای تجربه‌ی اوست. این زبان هم‌چون تکوین و تکامل تجربه و مقامات شاعر، رشد و کمال می‌یابد:

شاد آمدم، شاد آمدم، ازجمله آزاد آمدم
چندین هزاران سال شد تا من به گفتار آمدم **(گزیده: ۲۵۱)**

همان‌گونه که شیخ ابوالحسن خرقانی در «المنتخب من کتاب نور العلوم» گفته است: «جهد مردان چهل سال است. ده سال باید رنج بردن تا زبان راست شود؛ و به کم از ده سال زبان راست نشود و ده سال رنج باید برد تا این گوشت حرام که به تن ما رُسته است از ما بشود و ده سال رنج باید برد تا دل با زبان راست شود. هر که این چهل سال قدم چنین زند، امید باشد که از حلق وی آوازی برآید که در وی هوا نبود.» **(سبع هشتم، در دست تألیف)**

به این‌گونه، زبان شاعر ما نیز از مرز آگاهی و منطق عام می‌گذرد، تا آن زبان الهی را بیابد:

## چکیده

در رفتار و اندیشه‌ی مولانا ترکیبی نظام‌وار از تناقض‌ها دیده می‌شود که یک سوی آن تجربه‌ی عارفانه است و دیگر سوی زبان بیان. تجربه‌ی عارفانه از عالم فرازمینی است و زبان و کلام تفسیر مادی و به‌قولی خاطره‌ای از آن تجربه. شاعر به طرز ساخت‌مندی در سرتاسر آثارش به منشأ قدسی دیده‌ها و ظهور آن در زبانی پخته (که در او نیز نشانه‌های الهی و عارفانه، فارغ از خیال‌بافی‌های معمول است) اشارات نغز دارد. این مقاله بر آن است که تناسب رازآمیز این‌دو را از لابه‌لای آثار او به‌قدر وسع پیدا کند (با تلخیص).

## کلیدواژه‌ها

تجربه، زبان تناقض، شطح، هنر.

علی‌اصغر ارجی
استادیار مراکز تربیت‌معلم قزوین

خامش که تا نگوید بی‌حرف و بی‌زبان او
خود چیست این زبان‌ها گر آن زبان زبان است **(گزیده: ۷۹)**

و به پختگی و شهودی برسد که چنین بسط نیکو یابد:

بر اهل معنی شد سخن اجمال‌ها تفصیل‌ها
بر اهل صورت شد سخن تفصیل‌ها اجمال‌ها (گزیده: ۳)

**تجربه‌های عرفانی و خصوصاً تجربه‌های مولانا از انتظام و منطقی دقیق برخوردار است که در ورای منطق مصطلح و قراردادی زندگی معمول بشری، اگرچه با تناقض‌های شدیدی روبه‌روست، اما به‌سوی ترکیب و یک‌دستی و وحدت الهی رهنمون است.**

## بیان نقیضی در آثار عرفانی

اما نکته‌ی اصلی این است که زبان رمزی و نزدیک به تجربه‌ی عارف هم وقتی می‌خواهد از عالم فراطبیعی خبر بیاورد، ناچار دچار تناقض می‌شود و بیان نقیضی پیدا می‌کند. هرچند آن را تناقض و تردد در عمل بدانیم که در تعارض دو عالم قرار گرفته یا صرفاً این را خاصیت زبان قلمداد کنیم. و زبان عارفانه از چنین ابهامات و شطحیات پر است.

دکتر پورنامداریان در کتاب دیدار با سیمرغ دراین‌باره می‌گوید: «این متناقض‌نمایی که در زبان عرفان، به‌خصوص در شعر مولوی و عطار، حضور برجسته دارد، ناشی از بیان تجربه‌هایی است که فراطبیعی و منطق‌گریز و زبان‌ستیز است. وقتی حواس مادی و ظاهر به‌حالت تعطیل درمی‌آیند و تجربه در ناآگاهی و در عالمی ورای عالم واقعی و مادی اتفاق می‌افتد کاربرد افعال مربوط به حواس و حالت آگاهی برای بیان تجربه، همه مجازی است» **(دیدار با سیمرغ: ۱۱۰)**.

به هرحال در کشمکش دو سوی کار، طبیعی است انرژی تناقضی پدید بیاید. بهتر است باز بشنویم از همین کتاب: «در فضای چنین حالت روحی است که سالک خود را اسیر دردی می‌بیند که بی‌اختیار او را تسخیر کرده است و در پنجه‌ی تقلیب می‌گرداند و بی‌قرار می‌کند و لحظه‌ای او را بر یک حال نمی‌گذارد. اگر بگرید، می‌گوید، بخند. اگر بخندد، می‌گوید، بگری و اگر بخورد، می‌گوید، نخور و اگر نخورد، می‌گوید، بخور... .چنین دردی نه زشت است و نه نیکو، نه دشمن است و نه دوست. بیان متناقض‌نما تنها شیوه‌ی بیان احوال صوفی در این حالت و وصف درد اوست» **(همان: ۱۲۱)**.

عطار شمه‌ای از آن را در جای‌جای منطق‌الطیر برای ما بازگو می‌کند:

گر جمالش ذره‌ای پیدا شدی
عقل از لایعقلی رسوا شدی**(منطق‌الطیر، شفیعی کدکنی: ۲۶۷)**

عشق و افلاس است در همسایگی
هست این سرمایه بی‌سرمایگی**(همان: ۳۸۸)**

آتشی باشد فسرده مرد این
با یخی بس سوخته از درد این**(همان: ۴۰۷)**

بشنویم داستان معراج بایزید بسطامی را که در تذکره‌الاولیاء آمده است و چنین بیان نقیضی دارد: «روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم و سخنی به از بی‌سخنی نشنیدم، ساکنِ‌سرای سکوت شدم» **(استعلامی، ۱۳۶۵: ۲۰۵)**.

## نقیضه‌گویی در زبان مولانا

این بیان نقیضی در اندیشه‌ی مولانا تا به مرز اغتشاش کشیده می‌شود، یعنی چنان گسترده و پیچیده است که جز وقوف بر تجربه‌ی او یا تجربه‌ی مشابه و جز درک ساخت‌مندی سخنش، نمی‌توان به لایه‌های هنری و راز و رمزش پی‌برد:

به قدم چو آفتابم، به خرابه‌ها بتابم
بگریزم از عمارت، سخن خراب گویم **(گزیده: ۳۱۸)**

بهتر است برای مخاطبان مقاله اندکی از این تناقض‌ها را برشمریم:

ای ز غیرت بر سبو سنگی زده
وان سبو ز اشکست کامل‌تر شده
خم شکسته آب از او ناریخته
صد درستی زاین شکست انگیخته **(مثنوی، ۷/۱-۲۸۶۶)**

* * *

آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات نه‌ام
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما **(گزیده: ۲۴)**

پیر منم، جوان منم، تیر منم کمان منم
دولت جاودان منم، من نه منم نه من منم

* * *

هم دوری و هم‌خویشی، هم‌پیشی و هم بیشی
هم یار بداندیشی، هم‌نوشی و هم‌نیشی **(کلیات: ۹۶۷)**

برای این‌که از تفصیل بگذریم، اما حق مطلب ادا شود. در این‌جا به غزلی اشاره می‌کنیم که بیش از همه بر بیان نقیضی مولانا تأکید دارد:

آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم
کی ببینم مرا چنان که منم
گفتی اسرار در میان آور
کو میان اندران میان که منم
کی شود این روان من ساکن
این‌چنین ساکنِ روان که منم

* * *

فارغ از سودم و زیان چو عدم
طرفه بی‌سود و بی‌زیان که منم
گفتم ای جان تو عین مایی، گفت
عین چبود در این میان که منم
گفتم آنی بگفت های خموش
در زبان نامده است آن‌که منم
گفتم اندر زبان چو درنامد
اینْت گویای بی‌زبان که منم
می‌شدم در فنا چو مه بی‌پا
اینت بی‌پای پا دوان که منم
بانک آمد چه می‌دوی بنگر
در چنین ظاهر نهان که منم
شمس تبریز را چو دیدم من
نادره بحر و گنج و کان که منم **(کلیات: ۶۶۳)**

**زبان تناقض‌گوی مولانا، نشـانه‌ی برجسته‌ای از دو دنیای حقیقی و مادی است که از نظر او در دو سوی متضاد کمال و نقصان هستند.**

## نتیجه‌گیری

نگارنـده بی‌آن‌کـه بخواهد یکـی از نظرات مختلفـی را، که دربـاره‌ی رابطه‌ی تجربه‌ی عارفانه و زبان نقل شـد، برگزیند یا حتی دیدگاه تازه‌ای را مطرح کند، معتقد اسـت با مطالعه‌ی آثار، اندیشه و سـلوک مولانا که در زبان او تبلور دارد، می‌توان برای تناقض‌گویی‌های او سـه‌جنبه و صفت قید کرد. نخسـت این‌که مولانا صاحب تجربه و معرفتی حقیقی است و جام او بی‌واسطه از دست یارست:

این غزلم جواب آن باده که داشت پیش من
گفت بخور! نمی‌خوری، پیش کسی دگر برم **(گزیده: ۲۶۱)**

و برخلاف نظر «اسـتیس» که می‌گویـد، عارف بر تناقض بین تجربه و زبانش آگاه نیسـت، مولانا بر راهی که رفته و باز آمده، وقوف دارد و راز تناقض در زبان و تجربه‌اش را می‌داند:

شمس تبریزی تناقض چیست در احوال دل
هم مقیم عشق باشد هم زعشق آواره‌ای **(کلیات: ۱۰۳۵)**یا:

جز به ضد ضد را همی نتوان شناخت
چون ببیند زخم بشناسد نواخت
لاجرم دنیا مقدم آمده است
تا بدانی قدر اقلیم اَلَست **(مثنوی، ۶۰/۵-۵۹۹)**

در ثانـی زبان تناقض‌گوی مولانا، نشـانه‌ی برجسـته‌ای از دو دنیـای حقیقی و مادی اسـت که از نظر او در دو سـوی متضاد کمـال و نقصان هسـتند. مولانا از ایـن راه می‌خواهد، مخاطب خود را با این چالش بزرگ وحدت و کثرت که در افسانه‌ها نیز به ظریفی بیان می‌شـود- یکی بود، یکی نبود؛ بالا رفتیم ماسـت بـود، پایین آمدیم، دوغ بود، قصه‌ی ما دروغ بود- بیش‌تر آشـنا کند و البته روشن است که چه‌قدر او به ابزار انتقال پیامش دقیق و حساس است.تناقض‌گویی مولانا از سویی دیگر، بیان شطحی هنرمندانـه و اقناعی اسـت کـه منطقی غیرقابل اثبـات و درک «بی‌چگونه» دارد. به گفته‌ی دیگر دکتر شـفیعی کدکنی «یا کسی را اقنـاع می‌کنـد یا نمی‌کند، درَسـت به همان‌گونه که شـما از شنیدن یک سـمفونی یا لذت می‌برید یا نه. اگر لذت نمی‌برید، تمام براهین ریاضی و منطقی عالم را هم که برای شما اقامه کنند بر همان حال نخسـتین خویش خواهید ماند... شطح از خانواده هنر است و هنر را با منطق نمی‌توان توضیح داد». پر مسلم است که مولانا از تمام ظرفیت‌های هنری زبان بهره جوید و چنین نیز می‌کند.از این جهت تناقض‌گویی مولانا از تکانه و فشـار بصری قوی برخوردار و عادت‌شـکن اسـت و در هنری‌ترین شکل به گفته‌ی دکتر سروش که درباره‌ی تناقض‌گویی سعدی گفته است «از مکانیزم تولد تعجب در ذهن» بهره می‌برد **(ذکر جمیل سعدی)** و سخن آخر چه نیکوتر خواهد بود که نوشته را باز با هنرمندی مولانا در یک بیان نقیضی دیگر به پایان برسانیم و قضاوت را به همدلان مولانا بسپاریم:

داد جارویی به دستم آن نگار
گفت کز دریا برانگیزان غبار
باز آن جاروب از آتش بسوخت
گفت از آتش تو جارویی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش یار
گفت بی‌ساجد سجودی خوش بیار
آه بی‌ساجد سجودی چون بُوَد
گفت بی‌چون باشد و بی‌خار خار **(گزیده: ۲۱۱)**

## منابع


**۱. اسـتیس. و. ت، عرفان و فلسـفه، بهاءالدین خرمشاهی، سـروش، ۱۳۶۱●۲. پورنامداریان، تقی. رمز داسـتان‌های رمزی درادب فارسـی، انتشـارات علمی فرهنگی، ۱۳۶۷●۳. پورنامداریان، تقی. دیدار با سـیمرغ، انتشـارات علمی● ۴. سروش، عبدالکریم. ذکر جمیل سعدی، «تعمیم صنعت طباق یا استفاده از...» سـازمان چاپ و انتشـارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۹●۵. شفیعی کدکنـی، محمدرضا. گزیده‌ی غزلیات شـمس، نشـر سـپهر، ۱۳۶۵●۶. عطار نیشابوری، فریدالدین. منطق‌الطیر، تصحیح، دکتر شفیعی کدکنی●۷. مولوی، جلال‌الدیـن محمد. کلیات دیوان شـمس تبریزی، شـرح حـال از بدیع‌الزمان فروزانفـر، امیرکبیـر، ۱۳۵۱●۸. ــــــــــــ. گزیـده‌ی فیه‌مافیه، تلخیص، حسین الهی قمشـه‌ای، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۱●۹. نویا، پل. تفسـیر عرفانی و زبان قرآنی، اسماعیل سعادت، نشـر دانشگاهی، ۱۳۷۳●۱۰. همایـی، جلال‌الدیـن. مولوی‌نامه، ج۱، نشـر هما، ۱۳۶۹●۱۱. عطار نیشـابوری، فریدالدین. تذکره‌الاولیاء، تصحیح، محمد استعلامی، انتشارات زوار، ۱۳۶۵●**

# سفرنامه‌ی نی‌نواز

## چکیده


ایـــن مقاله، به بهانه‌ی درس اول زبان و ادبیات فارسی (عمومی) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی که به (نی‌نامه)ی مولانا اختصاص دارد، سبب سروده شـــدن (نی‌نامه) و حال و هوای مولانا در حین سرودن آن را به اختصار بررسی کرده است.


## کلیدواژه‌ها


نـــی، نی‌نواز، نی‌نامه، نیســـتان، شـــعر و ادب، جذبه، الهام

خدیجه دشتی قره‌باغ
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی،
دبیر دبیرستان‌های چهاردانگه
ومدرس مراکز تربیت‌معلم و مراکز پیام نور
و پیش‌دانشگاهی اسلامشهر و چهاردانگه


نی‌نامه، داستان زندگی مولاناست. «نی» خود اوست. پیر فرزانه از تعداد کلمات کاسته و به بار معنایی آن‌ها افزوده است.

*قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر*
*پوست بُوَد، پوست بود، در خور مغز شعرا* **(گزیده‌ی غزلیات شمس: ۶۷)**

مقصود مولانا از «نی»، همین ساز دل‌نواز بادی است که او را به نفس و دم می‌نوازند، به‌دلیل آن‌که مولانا خود موسیقی می‌دانسته و با این ســاز اُنس و علاقه‌ی وافر داشته است.(**شـرح مثنوی شـریف، ج ۱:۱**).چرا مولانا خود را به «نی» تشـبیه می‌کند؟ شاید به این دلیل که نی زردرنگ اســت و نشان از زردی عاشــق در رسیدن به معشوق خود دارد. این زردی به‌دلیل ریاضت‌های جســم و روح عاشــق در راه رســیدن به معشوق خود است. از طرفی «نی» از خود حرفی ندارد و تا در او ندمند آوازی نمی‌خواند. پس این بدان معناســت که عاشــق به‌واسطه‌ی دمیده شدن نفسِ معشــوق در جان خود، سر به آواز برمی‌آورد.«نی» تمثیل اســت و در حقیقت خود مَولاناســت که از خود و خودی تهی اســت و در تصرف عشق و معشوق اســت. خواه شمس تبریز، خواه حسام‌الدین چلبی و یا در قبضه‌ی تقلیب خداســت. آن‌چه مهم اســت، محرک مولانا در بیان این اســرار اســت که همانا عشق یا معشوق اســت.از روی روایات افلاکی و دیگران و به شــهادت قرائنی که در مثنوی هســت، می‌دانیم کــه مولانا این منظومه‌ی آســمانی را بی‌ســابقه‌ی تفکر و اعمال رویّه در مدت ده ســال یا بیش‌تر می‌ســروده و حسام‌الدین چلپی می‌نوشته است و تنها بر اثر هیجان و سوزش دل و جوشش معانی از باطن خود مثنوی را به نظم آورده است (**شرح مثنوی، ج ۱:۱**).

شارحان برای مثنوی «نی» تفسیر یا تأویل‌های دیگر نیز دارند، از جمله: ۱. نی، مرد کامل و مکمل است، به مناسبت آن‌که لفظ «نی» در فارسی به معنی نفی نیز

می‌آید و مرد کامل از خود فانی است. ۲. روح قدسی و نفس ناطقه. ۳. مقصود نَیِ قلم که ممکن است کنایه از «قلم» باشد. ۴. حقیقت محمدی (همان). البته استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، همه‌ی این تفاسیر را ناموجه و دور از مذاق مولانا می‌داند. اما آن‌چه به‌نظر می‌رسد، «نی» روح قدسی و نفس ناطقه است که از عالم و از رنج غربت و حبس در این قفس ناله و شکایت آغاز کرده و بر این تأویل گفته‌اند که نیستان، عالم مجردات یا مرتبه‌ی اعیان ثابته می‌تواند باشد. بنابراین، به اعتقاد حضرت مولانا، «انسان مبدأ و اصلی دارد که درین عالم کثرت و اختلاف، از آن اصل که منشأ وحدت و اتحادست دورافتاده و جدا مانده است و تمام مساعی و مجاهدات وی هدفش آن است که بار دیگر به اصل خویش راجع شود»(**ارزش میراث صوفیه: ۱۳۷**).

مولانا، اوج غم و اندوه خود را در این بیت اظهار می‌دارد (کز نیستان تا مرا ببریده‌اند...)، سپس در ادامه اذعان می‌کند:

*سینه خواهم شرحه شرحه از فراق*
*تا بگویم شرح درد اشتیاق*

درد و شکایتِ او را تنها فراق‌دیده و هجران‌کشیده‌ای می‌تواند بشنود و فهم کند که خود درد مهجوری کشیده و سینه‌ای به زخم

**«نی» تمثیل است و در حقیقت خود مولاناست که از خود و خودی تهی اســت. آن‌چه مهم است، محرک مولانا در بیان این اســرار اســت که همانا عشــق یا معشوق است.**

هجران پاره‌پاره داشته باشد. با این حال عارف شوریده‌حال «نی» را ، هم برای «خوش‌حالان» و هم برای «بدحالان»، می‌نوازد:

*من به هر جمعیتی نالان شدم*
*جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم*

تا آن‌که خوش است خوش‌تر شود و کسی که غم بر دل دارد در سماع «نی»، خویش را فراموش کند یا در عالم خویش فروتر رود. مولانا، بزرگ‌ترین درس زندگی را برای جماعت بشری به ارمغان آورده است. او می‌گوید: مقصود و مطلب را دور از تعصّب در همه‌جا و نزد همه‌کس باید جست‌وجو کرد؛ زیرا از هر دلی به حقیقت راهی است. او همدردی و هم‌آوازی و نرم‌خویی را، راه مسالمت‌آمیزی برای هدایت مردم پیش‌نهاد می‌کند. پرواضح است مخالفینی بودند که در برابر مولانا، خصمانه موضع می‌گرفتند. زیرا حضرت مولانا به‌نحوی به شکایت خود از منکران کوردل، که به روش او معترض بودند و «نی» و سماع را بدعت می‌شمردند، در این بیت اشاره می‌کند:

*هر کسی از ظنّ خود شد یار من*
*از درون من نجست اسرار من*

مولانا شرط حصول علم و معرفت حقیقی را تجرّد از تلقینات و اوهام و اغراض می‌داند و از آن‌جا که هر کسی را از گفتار و آهنگ سخن می‌توان شناخت مولانا هم عقیده دارد:

*سرّ من از ناله‌ی من دور نیست*
*لیک کس را دید جان دستور نیست*

همانا گفتار و عمل انسان، شاهد و گواه کیفیات روحی است و از این راه می‌توان به ضمیر و درون هرکس پی برد. این خود یکی از اصول مهم روان‌شناسی است و روان‌شناسان به کمک آن به شناسایی شخصیت‌های درونی افراد می‌پردازند. پیر نی‌نواز فاش می‌گوید اگرچه راز و سرّ درون هر کس در عمل و قول جلوه‌گر است، آن را به‌وسیله‌ی حواس بیرونی ادراک نمی‌توان کرد و طریق شناسایی آن یک دل پاک و ضمیری به دور از آلایش‌هاست. سرّ و راز، در ناله ظاهر می‌شود و از این‌رو ناله، به منزله‌ی تن و راز به مثابه‌ی روح است که هم محرک ناله و هم راز در وی جلوه‌گر است، ولی هر چشم و گوش سرّ دل را نمی‌یابد.در ادامه، خداوندگار قونیه، قلم سحرآمیز خود را آغشته به طبع ملکوتی‌اش می‌کند و از منبع الهاماتش با جوهر جانش چه خوش می‌سراید:

*آتش است این بانگ نای و نیست باد*
*هرکه این آتش ندارد نیست باد*

و چه زیبا، خاصیت آتشین عشق را که سوزاندن و گداختن است به تصویر می‌کشد. آتش پلیدی‌ها را می‌سوزاند، عشق هم جان سالک پاک‌باخته را صیقل می‌دهد و جام جهان‌نمای دلش را مرکز دریافت جذبه‌ی حق می‌گرداند. سالکی که به عشق احد و به یاد صمد، به سماع برمی‌خیزد و در چرخش بی‌وقفه‌ی خود، روحش را از آلایش‌ها و کدورت‌ها مبرّا می‌کند، با نردبان سماع، هوا و آرزوهای غلط را از دل می‌برد و دل را برای قبول وارد غیبی و انوار حقیقت آماده می‌سازد. پس بیهوده نیست که محکم وبرّنده می‌گوید:

*هر که این آتش ندارد نیست باد*

آری آتش همان عشقی است که بارها در دیوان شمس آن را توصیف کرده است. کجاست دلی که درد دل دردمند او و حرارت عشقش را ادراک کند:

***وان‌چه از عشق کشید این دل من کُه نکشید***
***و آن‌چه در آتش کرد این دل من، عود نکرد***

(گزیده‌ی غزلیات شمس: ۱۰۲)

شوریده‌ی دور از نیستان، هم‌چون حکمای پیشین معتقد است که زاری «نی» و جوشش «می» برخاسته از عشق است:

*آتش عشق است کاندر نی فتاد*
*جوشش عشق است کاندر می فتاد*

در این‌جا ملاّی روم با عاشق دور از معشوق، حریف و هم‌پیشه و یار و غم‌گسار می‌شود و همان‌طور که آهنگ موسیقی، خاطرات شنونده را تعبیر و تفسیر می‌کند و او را تسلّی می‌بخشد، «نی» هم پرده‌ی راز مولانا را پاره می‌کند و راز دل او را آشکار می‌سازد. او بلافاصله اشاره می‌کند، سماع برای کسی که از سر هوا و شهوت شنود زیان‌بخش و به منزله‌ی سم است:

*هم‌چو«نی» زهری و تریاقی که دید*
*هم‌چو«نی» دمساز و مشتاقی که دید*

و برای اصحاب قلوب، که به شرط می‌شنوند، سودمند و دوای نافع است. پس به هر صورت بانگ نای زهر و پادزهر تواند بود. **(شرح مثنوی شریف: ۱۸)**.

مولانا درصدد توصف عشق خود برمی‌آید، درباره‌ی عشق سخن می‌گوید و از عشق و فراقی که در آن امید وصال نباشد، هم‌چون عشق مجنون که ناکام بود، یاد می‌کند:

*نی حدیث راه پر خون می‌کند*
*قصه‌های عشق مجنون می‌کند*

## نتیجه‌گیری

«نی‌نامه»، در حقیقت به‌جای دیباچه و سرآغازهای مفصّل و مصنوع و بی‌جان است که شاعران و مؤلفان در آغاز منظومه‌ها و کتب خود آورده‌اند.خداوندگار قونیه و صاحب نی‌نامه، با این مجموعه‌ی به ظاهر کوچک ولی عمیق و پرمحتوا، دریچه‌ای به روی مخاطبین و رهروانش می‌گشاید و سه هدف عمده دارد.

در بخش نخست معرفی و آشنایی با یک شوریده‌ی نی‌نواز، یک انسان آگاه و آشنا با حقایق عالم معنا، سخن از یک اسیر جهان مادی است که زندان تن او را به درد آورده است و تحت تأثیر جذبه‌ی حق به ناله و فغان افتاده است. در این‌جا ذوق و هنر محض و مجرد مولانا در اشعارش مجال ظهور می‌یابد و آن را از همه‌ی قیود و لفظ و ظاهر جدا می‌کند و آن را مثل روح مجرد صاف و پاک می‌کند. چنان‌که قصه و تمثیل را نیز گاه به منزله‌ی رمز و کنایه‌ای از سرگذشت سیر و سلوک روحانی انسان و احوال و اطوار نفس به‌کار می‌برد. قصه‌ی «نی» مولانا نوعی سفرنامه‌ی مرموز روحانی را که منظومه‌ی سریانیِ موسوم به «جامه‌ی فخر» از قدیمی‌ترین نمونه‌های آن نوع است، عرضه می‌دارد **(ارزش میراث صوفیه: ۱۳۰)**.

دوم، معرفی «عشق» یعنی حقیقت هستی است. هموکه «نیِ عشق» را می‌نوازد و هر که را در مسیر جذبه‌ی حق قرار می‌گیردَ از خود بی‌خود می‌کند. ماهیّت این عشق ملکوتی و عظمت آن در عقل هیچ مخلوقی نمی‌گنجد، به همین سبب مولانا از توصیف و تشریح بیش‌تر آن جلوگیری می‌کند، چرا که شنونده‌ای که سخنان او را ادراک کند نمی‌یابد، «سینه خواهم شرحه‌شرحه از فراق». به عبارت دیگر، فهم‌ها را در سطح دریافت و درک این موهبت الهی ناتوان می‌یابد و تنها این نوید را می‌دهد که:

*هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش*
*باز جوید روزگار وصل خویش*

البته، مولانا در اشعار دیگرش خارج از نی‌نامه، چه در مثنوی معنوی و چه در دیوان شمس، از عشق سخن‌ها گفته است. اما در نی‌نامه به ذکر شمه‌ای از آن می‌پردازد و آن این‌که چشم و گوش ظاهری قادر نیست و اجازه‌ی دریافت آن را ندارد. در جای دیگر در ذکر پاکی و ارزش والای عشق الهی می‌گوید: «تو بمان ای آن‌که چون تو پاک نیست».مولانا در مرحله‌ی سوم بعد از معرفی عشق، از سختی‌ها و مرارت‌های راه عشق سخن می‌گوید. راه پرخون و قصه‌های عشق مجنون، حکایت از مشقّت‌هایی است که حتی گاهی امید وصال در آن نیست. آری معلم فرهیخته، با دادن اطلاعات و آگاهی‌های لازم و کامل، رهروان را در انتخاب راهشان یاری می‌دهد. وی مانند هر صاحب مکتب دیگر، بعد از معرفی اصول و ارکان اساسی خود، به ذکر قوانین و تبصره‌هایی می‌پردازد که رعایت آن الزامی است «هر که بی‌روزی است روزش دیر شد»

هر کس از عشق بی‌بهره باشد، در راه طلب ملول و خسته می‌شود. این حق هر شاگردی است که اطلاعاتی از راهی که در پیش روی دارد، داشته باشد و آگاهانه با جان و دل به سیر و سلوک بپردازد. پیداست که وجود هرگونه اجبار یا تلقین در این راه منتفی است و در آخر معلم عشق و معرفت، از شرط معرفت، که همانا جنسیت و مناسبت حال است، سخن می‌گوید:

*«در نیابد حال پخته هیچ خام»*

و درافشای این راز سر به مُهر دیگر دم برنمی‌آورد. همان‌طور که حضرت اجل، سعدی شیرین‌گفتار هم فرموده است:

*حدیث عشق نداند کسی که در همه عمر*
*به سر نکوفته باشد درِ سرایی را* **(غزلیات سعدی: ۱۰۵)**

## منابع


۱. بلخی، محمد (جلال‌الدین بلخی)، **دیوان مثنوی شریف**، مطابق نسخه‌ی رینولدنیکلسون، تهران، بهنود، ۱۳۷۳●۲. بلخی، محمد (جلال‌الدین )، **گزیده‌ی غزلیات شمس تبریزی**، انتخاب و شرح شهرام رجب‌زاده، تهران، قدیانی، ۱۳۷۳● ۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، **ارزش میراث صوفیه**، تهران، سپهر، ۱۳۷۷●۴. ــــــــــ، **آشنایی با نقد ادبی**، تهران، سخن، ۱۳۸۳●۵. سجادی، سیدضیاءالدین، **مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف**، سمت، تهران، ۱۳۷۲●۶. سعدی شیرازی، **غزلیات**، به تصحیح والدین اسکندری، تهران، قدیانی، ۱۳۷۴●۷. صفا، ذبیح‌الله، **تاریخ ادبیات ایران**، چ۲ (خلاصه‌ی جلد سوم)، تهران، بدیهه، ۱۳۷۴●۸. فرزاد، عبدالحسین، **درباره‌ی نقد ادبی**، تهران، قطره، ۱۳۷۶●۹. فروزانفر، بدیع‌الزمان، **شرح مثنوی معنوی**، ج ۱،●۱۰. معین، محمد. **فرهنگ فارسی**، ج ۴، انتشارات امیرکبیر●

# مرگ بی‌مرگی


## چکیده

هدف از تدوین این مقاله، بررسی معانی گوناگون واژه‌ی مرگ در مثنوی معنوی است و در آن، ضمن تعریف لغوی مرگ، به معانی دیگری که مولانا از آن اراده کرده پرداخته شده است.روش اجرای این پژوهش، کتابخانه‌ای و منبع اصلی شرح جامع مثنوی معنوی است. دلایل انتخاب این شرح عبارت‌اند از: استفاده‌ی مؤلف از تمام شروح موجود، مقایسه و انتخاب نزدیک‌ترین معنا برای هر بیت، توضیح مختصر و مفید معنی تمام ابیات، بدون درگیر شدن با مسائل و مشکلات فلسفی و کلامی، و دقّت در نوشتن علائم سجاوندی که به درست خواندن ابیات کمک می‌کند.



## کلیدواژه‌ها

مرگ، حیات، فناء فی‌الله، مرگ اختیاری، مرگ معنوی، تسلیم، فقر

فرشاد مرادی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های کردستان و قزوه


### ۱. مقدمه

پرسش از علت آفرینش، از نخستین و مهم‌ترین مسائلی است که انسان همواره با آن روبه‌رو بوده و در پی یافتن پاسخ آن برآمده است. نقطه‌ی مقابل آفرینش، مرگ است و انسان، از آن‌جا که همیشه با این پدیده مواجه و از آن گریزان و ترسان بوده، دغدغه‌ای همیشگی برای شناختن و شناساندن آن داشته است و هم‌چنان ادامه دارد.

پیامبران، فلاسفه، متکلمان و عارفان هر یک به فراخور رسالت خود و ظرفیّت درک مخاطبانشان، تعبیری از مرگ داشته‌اند که با دیگران متفاوت است. از جمله جلال‌الدین محمد مولوی، با بهره‌گیری از معارف قرآنی و احادیث نبوی و مطالعه در آثار عرفای پیش از خود ـ به ویژه حکیم غزنوی ـ[۲] مفاهیم اجتماعی، اخلاقی و فلسفی را صبغه‌ی عرفانی داده و موشکافی کرده است. یکی از این مفاهیم فلسفی، مرگ است که مولانا آن را از جهات گوناگون نگریسته و معانی متفاوتی از آن به دست داده است.

### ۲. معانی مرگ

مرگ پایان زندگی و نقطه‌ی مقابل آن است. این واژه بیش از هشتاد معنی دارد که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از:«باطل شدن قوّت حیوانی و حرارت غریزی، فنای حیات، نیست شدن زندگانی، موت، وفات، اجل، فوت، کام، هوش، مَنیَّت، درگذشت و...» **(دهخدا، ج ۴۳، ذیل مرگ)**.«واژه‌ی مردن نیز مصدر لازم است و دو معنی حقیقی و مجازی دارد که معنای حقیقی آن از دست دادن زندگی و از میان رفتن و معنای مجازی آن خاموش‌شدن ـ وقتی که برای چراغ و شمع به کار رود ـ و دست‌خوش رنج و درد شدن و چیزی یا کسی را سخت دوست داشتن است. مرگ نیز اسمی است که بر حالت یا کیفیت مردن و توقف پایدار فعالیت‌های زیستی مانند تنفس و سوخت و ساز اطلاق می‌شد» **(صدر افشاری و دیگران، ۱۳۷۳: ۱۰۴۳-۱۰۳۸)**.واژه‌ی «موت» در عربی بهترین برابر برای واژه‌ی مرگ است، «به معنای جدایی روح از جسم و مجازاً درباره‌ی باد، آتش، تب، گرما، مکان و... به ترتیب به معنای سکون، سرد شدن، کاهش، و خلوت شدن به کار می‌رود»**(معلوف، ۱۳۷۹: ۷۷۸)**.

### ۳. مرگ در مثنوی

تنوع موضوع و داستان در داستان بودن از ویژگی‌های برجسته‌ی مثنوی و بیانگر تأثیرپذیری مولانا از قرآن است. این ویژگی و نیز تکرار مضامین و مفاهیم ـ که باز محصول پیروی از قرآن است ـ سبب شده که مولانا بارها از واژه‌ی مرگ استفاده کند و معانی مختلفی از آن را در جای جای مثنوی بگنجاند. وی این واژه را هم به تنهایی و هم

به صورت ترکیبی به کار برده است.پایان حیات مادی، مرگ ارادی و اختیاری، مرگ معنوی، غیبت و دوری از حق، تسلیم و توکل و... از معانی گوناگونی است که در مثنوی برای مرگ آمده است.

### ۱ـ۳. مرگ در معنای پایان حیات مادی

مولانا هرگاه در مثنوی به بیان داستان پرداخته و قصدش روایت داستان بوده، مرگ را در معنای متداول و عام، یعنی پایان

**هدف از تدوین این مقاله، بررسی معانی گوناگون واژه‌ی مرگ در مثنوی معنوی است و در آن، ضمن تعریف لغوی مرگ، به معانی دیگری که مولانا از آن اراده کرده پرداخته شده است**

حیات مادی و جسمانی، به کار برده است.در داستان وزیر پادشاه جهود، که میان نصرانیان اختلاف افکند، مرگِ وزیر، مرگ ظاهری است.

*چون که خلق از مرگِ وی آگاه شد/ بر سر گورش قیامتگاه شد*[3] **(۶۶۳/۱)**

در داستان صوفی و بهیمه‌اش که به جای علف، لاحول خوراکش بود و رنجور گشت، شگفت‌زده از سبب دشمنی مار و کژدم با انسان می‌پرسد:

*آدمی مر مار و کژدم را چه کرد/کاو همی خواهد مرو را مرگ و درد* **(۲۳۰/۲)**

در تفسیر حدیث پیامبر که فرمود: «لا تَفْضلونی عَلی یونس بنِ مَتی»، پیامبر به اسیران نظر می‌اندازد و آن‌ها را پند می‌دهد. در اثنای این پند و اندرز، «مرگ ظاهری را سبب بیدار شدن آنان از خواب غفلت و تناول زهر آمیخته به قند ـ شهوات حیوانی و امیال شیطانی ـ را سبب غوطه‌ور شدن در فنا و مرگ می‌داند» **(زمانی: ج ۳، ۱۳۷۸: ۱۱۵۹)**.

با

**پایان حیات مادی، مرگ ارادی و اختیاری، مرگ معنوی، غیبت و دوری از حق، تسلیم و توکل و... از معانی گوناگونی است که در مثنوی برای مرگ آمده است**

*نشاط آن زهر می‌کردید نوش/مرگتان خُفیه گرفته هر دو گوش* **(۴۵۴۹/۳)**[4]

### ۲ـ۳. مرگ اختیاری (عارفانه)

آنان که در این دنیا هواهای نفسانی را در خود کُشته‌اند با مرگ اختیاری، که قبل از مرگ اضطراری و جسمانی است، می‌میرند. این مرگ خاصِّ عارفان کاملی است که مأثوره‌ی «مُوتُوا قَبْلَ أن تَموتُوا» را مبنا و غایت سلوک عرفانی خویش قرار داده‌اند.مولانا در ابتدای مثنوی و از بیت چهارم نی نامه، سیر تکاملی موجودات، به‌ویژه انسان را بیان کرده است و باز جُستنِ مبدأ اصلی و حقیقی را برای هر کسی که از اصلِ خود دور مانده باشد حتمی و ضروری می‌داند و معتقد است که در این باز جستن، کمال نهایی و مطلوب غایی به دست می‌آید. *هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش/ باز جوید روزگار وصل خویش* **(۴/۱)**

«این رجوع به مبدأ دو نوع است: یکی رجوع اختیاری و دیگری اجباری؛ رجوع اختیاری آن است که سالک با ارشاد انسان کامل، طریق تصفیه را بپیماید و به تهذیب نفس رسد و حقیقت را شهود کند ولی رجوع اجباری فقط با مرگ و فنای کالبد جسمانی و عنصری تحقق می‌یابد»(زمانی، ج ۱، ۱۳۷۸: ۵۴).

هرچه خواسته‌ای بزرگ و ارزشمند باشد، طی طریق دست‌یابی به آن نیز دشوار است. عاشقان الهی که خواستار یافتن بزرگ‌ترین گنج متصور ـ سعادت ابدی و رضوان پروردگار ـ هستند با تحمل شدائد و مشقت‌های جسمی و روحی فراوان و استقامت و استمرار در این راه، به این مهم دست می‌یابند. به همین سبب مولانا راه عشق را «راه پرخون» می‌نامد؛ این راهِ پرخون که تهذیب و تزکیه‌ی نفس است، همان رجوع و مرگ اختیاری است و او «نی» را مجرای بیان ماجراهای آن راه پرخون می‌داند و می‌فرماید:

*نی حدیثِ راهِ پر خون می‌کند*
*قصّه‌های عشقِ مجنون می‌کند* **(۱۳/۱)**

ناگفته پیداست که انتخاب آگاهانه‌ی این مسیرِ سخت و طاقت‌فرسا، به امید وصال به معشوق ازلی و وفا به عَهد مقدّس اَلَست[5] نهایتی خوشایند را برای عارف به ارمغان می‌آورد. به همین سبب، تلاش در مسیر دست‌یابی به مرگ اختیاری، گرچه به ظاهر سخت و ناگوار است، اما در مقایسه با شَعَفِ ناشی از آن، ناچیز می‌نماید و دل سالک مجذوب را می‌رباید.مولانا در بیان معنی حدیث «إنَّ لِرَبِّکُمْ فی أیّام دَهرِکُمْ نَفَحاتٌ ألا فَتَعَرَّضوا لَها»، با توصیه به بهره‌گیری از نفحَات اَلهی، دوگونه جان برای انسان قائل است و جان و روانی را که به حکم مرگ اختیاری

از اوصاف بشری و اسارت شهوات رَسته و به فنای در حق رسیده باشد، «جانِ مرده» می‌نامد و معتقد است که این جان‌ها، با نفحه‌ی الهی به جنبش درمی‌آیند:

*جانِ آتش یافت زو، آتش کُشی/جانِ مرده یافت در خود، جنبشی* **(۱۹۵۵/۱)**

وی مرگ اختیاری را ریاضت و تهذیب نفس و راز دست‌یابی به زندگی جاودانی را در نائل شدن به چنین مرگی می‌داند و معتقد است که این مرگ به عارف عمر پربرکت، ارزشمند و طولانی می‌بخشد؛ ضمن این‌که بیانش را با پارادوکسِ زیبایی، رنگ و جلایی خاص می‌بخشد:

*همرهِ غم باش، با وحشت بساز/می طلب در مرگِ خود عمرِ دراز* **(۲۲۶۵/۲)**

چشم‌پوشی از لذایذ و خواسته‌های نفسانی و دل نبستن به آن‌ها، که از بن‌مایه‌های تفکّر عرفانی است، در مثنوی بارها مورد تأکید قرار گرفته و بیت بالا نمونه‌ای از آن است.«عرفا، مرگ را به گونه‌ای دیگر دسته‌بندی کرده و در چهار نوع موت أحمر (سرخ)، موت أبیض (سفید)، موت أخضر (سبز) و موت أسود (سیاه) قرار داده‌اند. منظور آنان از موت أحمر مخالفت با هواهای نفسانی، موت أبیض تحمل گرسنگی، موت أخضر پوشیدن جامه‌های ژنده و موت أسود تحمل اذیت و آزار خلایق است» **(زمانی، ج ۳، ۱۳۷۸: ۹۸۳)**.

سه گونه مرگ دیگر، تجلی‌های کم‌رنگی از موت احمرند و می‌توان همه‌ی آن‌ها را در مرگ احمر یعنی مخالفت با هواهای نفسانی خلاصه کرد. از دیدگاه عارفان، کسی که به هر چهار مرگ بمیرد و با مراقبت همیشگی از غفلت مصون بماند، از اسارت تن و خواسته‌های جسمانی می‌رهد و به بقای ابدی می‌رسد و این است معنای «مُوتوا قَبْلَ أنْ تَموتوا».استمرار و مداومت، شرط اصلی دست‌یابی و حفظ مرگ اختیاری است. به همین سبب عارفان هرگز از تلاش باز نایستاده و در مبارزه با نفس، لحظه‌ای غفلت نکرده‌اند و همیشه در حال مردن بوده‌اند و از هر بار مردن پله‌ای برای ترقی و تعالی روحی خود به مراتب بالاتر ساخته‌اند؛

*پس تو را هر لحظه مرگ و رجعتی است/مصطفی فرمود: «دنیا ساعتی است»* **(۱۱۴۲/۱)**.

مولانا در دفتر سوم مثنوی در قصه‌ی وکیل صدر جهان، که از بخارا گریخت، به این نکته اشاره می‌کند که مرگ عاشقان پروردگار بسته به حالات روحی و درونیشان با هم تفاوت دارد:

*عاشقان را هر زمانی مردنی است/مردنِ عشّاق خود یک نوع نیست* **(۳۸۳۴/۳)**

به نظر وی، عارفان نه تنها با مرگ اختیاری گامی در سیر تکاملی به پیش برمی‌دارند و به مقام قرب و أمن الهی نزدیک‌تر می‌شوند، بلکه توقف در زندگی مادی را ـ که مانعی برای رسیدن به بقای دائمی است ـ مرگ و نیستی و رهایی از زندگی دنیوی را کلید دست‌یابی به پایندگی و حیات جاودانه می‌دانند. حال که چنین است نه تنها از آن نمی‌گریزند، بلکه دائماً در آرزوی رسیدن به آن هستند و برای برآورده‌شدن این آرزو، با تمام توان می‌کوشند. وی از زبان عاشقِ واقعی، ناصحِ سرزنشگر خود را چنین مخاطب قرار می‌دهد:

*آزمودم مرگ من در زندگی است / چون رَهَم زین زندگی، پایندگی است*

**مولانا در ابتدای مثنوی و از بیت چهارم نی نامه، سیر تکاملی موجودات، به‌ویژه انسان، را بیان کرده است و باز جُستنِ مبدأ اصلی و حقیقی را برای هر کسی که از اصل خوَد دور مانده باشد حتمی و ضروری می‌داند**

*أقْتُلونی، أقْتُلونی یا ثِقات / إنَّ فی قَتْلی حَیاتاً فی حَیات* **(۳۸۳۸/۳ـ ۳۸۳۹)**

کسی که به چنین مرگی رسیده، از ارزش و والا مرتبگی آن آگاه است و بر خود می‌بالد و از این که توسط شاه حقیقت کشته شده سر از پای نمی‌شناسد. شرح این اشتیاق در دفتر چهارم و در داستان سگی، که در محله‌ی خود گدای نابینایی را دید و به او حمله کرد، آمده است. در این داستان، از زبان پرنده‌ی مرده‌ای ـ عاشق حقیقی خدا ـ که برای به دام انداختن پرندگان دیگر ـ عاشقان اهل فنا ـ در دست شاه (پروردگار) قرار دارد، به مرده بودنش در دست شاه می‌بالد و این مرگ را از آن جهت که به دست شاهِ وجود بر او عارض شده، زندگی باطنی و واقعی می‌داند و از این‌که توانسته انانیّت و هستیِ موهوم و مجازی خود را ساقط نماید، غرق در شادی و سرور است.

*من نه مُردارم، مرا شَه کشته است/صورت من شبهِ مُرده گشته است* **(۱۰۶۰/۴)**

و چون چنین مرگی را ضامن سلامت و ایمنی از گرفتاری دنیوی و عذاب آخرت می‌داند، با طیب خاطر آن را می‌پذیرد و

**عارفان هرگز از تلاش باز نایستاده و در مبارزه با نفس، لحظه‌ای غفلت نکرده‌اند و همیشه در حال مردن بوده‌اند و از هر بار مردن پله‌ای برای ترقی و تعالی روحی خود به مراتب بالاتر ساخته‌اند**

به استقبالش می‌رود.

*مُرده گردم، خویش بسپارم به آب/مرگِ پیش از مرگ، امن است از عذاب* **(۲۲۷۱/۴)**

همان‌گونه که طفل، شیر را طلب می‌کند عارف واقعی نیز مرگ را می‌خواند تا با این درخواست به گنجی، که در مرگ اختیاری و قطع تعلّقات مادّی نهفته است. برسد:

*بلکه خواهانِ اجل چون طفل، شیر/نه ز رنجی که تو را دارد اسیر*
*مرگ جو باشی، ولی نه از عجزِ رنج/بلکه بینی در خرابِ خانه گنج* (۲۵۳۳/۴ـ۲۵۳۲)

این مرگ متعالی و ارزشـــمند، سالک را نه به گور، بلکه به نور می‌برد و صفای قلبی و روحانی عطایش می‌کند و سبب می‌شود که بدون پرده و مانع به دیدار پروردگارش نائل شـــود، که غایت

**توبه پناهگاه امنی اســـت که گناهکاران با پناه گرفتن در آن از عذاب درامان می‌مانند**

آمال سالک و اصلی‌ترین هدف حیات مادی و معنوی اوست.

*بی‌حجابت باید آن، ای دُولباب/مرگ را بگزین و برکَن آن حجاب*
*نه چنان مرگی که در گوری روی/مرگ تبدیلی که در نوری روی* (۷۳۹/۶ـ۷۳۸)

این مرگ سبب درک اتّحاد عاشق و معشوق و یگانگی عابد و معبود است و تا چنین مرگی اتّفاق نیفتد، درک این یگانگی مسیر نیست.

*آن یکی‌ای نه که عقلش فهم کرد/فهمِ این موقوف شد بر مرگِ مرد* (۲۶۸۳/۶)[۶]

مرگ اختیاری که مولانا ضرورت، انواع، راه دست‌یابی و شرح اشـــتیاق نائل شدن به آن را بیان کرده است، نه یک شعار صرف و لفظ توخالی، بلکه اســـاس خط‌مشـــی عارفـــان و راه عروج و تعالی به عالم بالاست؛ به گونه‌ای که تنها کیش و مذهب عارفان این مرگ است و لاغیر:

*چیست معراج فلک؟ این نیستی/عاشقان را مذهب و دین، نیستی* (۲۳۳/۶)

به همین دلیل است که از نظر مولانا تلاش کسانی که به مرگ اختیاری نمرده‌اند، ولایت دوم نیافته و از کمندِ اَنانیّت و خودبینی رها نشده‌اند. در این صورت، جان کندن و بیهوده و ابتر است و راه به جایی نمی‌برد:

*جان بسی کندیّ واندر پرده‌ای/زان که مُردن اصل بُد، ناورده‌ای*
*تا نمیری، نیست جان کندن تمام/بی کمالِ نردبان، نایی به بام* (۷۲۳/۶ـ۷۲۴)

### ۳ـ۳. مرگ معنوی (دل مردگی و ناتوانی از درک حقیقت)

مولانا گاهی مـــرگ را در معنای ناتوانی از درک حقایق به کار می‌بـــرد و برای درمـــان این ناتوانی تلاش در جهت رســـیدن به دولـــت فقر را توصیه می‌کند و نجات از مرگ معنوی را در گروِ دست‌یابی به آن (فقر) می‌داند:

*برگِ بی‌برگی، تو را چون برگ شد/جان باقی یافتی و مرگ شد* (۱۳۷۸/۲)

«وی صفات زشت و ناپسند اخلاقی را مرگ معنوی برای حیات طیّبه‌ی روح می‌داند و آن را کیمیایی می‌داند که به درســـتی انجام نگرفته و نتیجه‌ی عکس داده است. به همین سبب به جای ارزش دادن بـــه روح و جان آدمـــی، آن طلای ناب را بـــه مس بی‌ارزشِ بی‌ایمانی و بی‌اعتقادی تبدیل کرده است» (زمانی، ج ۳، ۱۳۷۸: ۶۷۶).

*کیمیای مرگ و خَسک است آن صفت/مرگ گردد زان حیاتت عاقبت*[۷] (۲۶۸۶/۳)

### ۴ـ۳. غیبت و دوری از حق

انســـان، به اقتضای انســـان بودن، روانی خود را گم می‌کند. توبه پناهگاه امنی اســـت که گناهکاران با پناه گرفتـــن در آن از عذاب درامان می‌مانند. مولانا سبب کشته شدن زاغ را به دست حضرت ابراهیم (ع) درخواســـت عمر دنیـــوی از جانب او (زاغ) می‌داند و احوال زاغ را به شـــیطان مانند می‌کند و آرزو می‌کند که ای کاش شیطان، به جای طلبِ عمرِ درازِ دنیوی از خدا، توبه می‌کرد:

*گفت: أنظِرْنی إلی یَوْمِ الْجَزا / کاشکی گفتی که: تُبنا رَبَّنا* (۷۶۹/۵)

ایـــن توبه، در عین این‌که ســـبب آرامش درونی فرد می‌شـــود، بیانگر اهمیت حضور پروردگار در قلب انســـان است و محروم بودن از این حضور مساوی با مرگ و نیستی است:

*عُمرِ بی‌توبه، همه جان کندن است/مرگِ حاضر، غایب از حق بودن است*
*عُمر و مرگ این هر دو با حق خوش بُوَد/بی‌خدا، آبِ حیات آتش بُوَد* (۷۷۱/۵-۷۷۰)

### ۵ـ۳. تسلیم محض و توکّل

از ویژگی‌های عارفان واقعی، دل‌سپاری به حکم الهی و تسلیم بـــودن در برابر آن اســـت. هرچه ایمان و اعتقـــاد درونی فرد به خدای خویش بیش‌تر باشـــد در برابر اراده‌ی او بیش‌تر تســـلیم می‌شـــود و از این تسلیم محض اســـت که توکل به خدا حاصل می‌شـــود. «مرده بودن» تَعبیری است که مولانا برای این حالت به کار می‌برد. وی این مرده بودن در برابر حکم پروردگار را سبب ایمنی از عذاب الهی می‌داند:

*مُرده باید بود پیش حکمِ حق / تا نیاید زخم از رَبُّ الْفَلَق* (۹۱۱/۱)

### ۶ـ۳. فقر و نیاز

مولانا در داســـتان طوطی و بازرگان، فقر و نیاز را معنای اصلی

**مـــرور و تأمّـــل بـــر کاربردهـــای واژه‌هـــای مرگ و مترادف‌های آن در مثنوی این نکته را روشن می‌کند که مولانا نسبت به مرگ بینشی چند جانبه دارد**

مردن طوطی می‌داند و معتقد است که التزام فقر و نیاز و مردن ـ ترک خودبینی ـ لازمه‌ی رســـیدن به حیات واقعی است و حتّی سبب می‌شود که فرد مانند عیسی فرخنده و نیکو عاقبت شود:

*معنی مردن ز طوطی، بُد نیاز/در نیاز و فقر، خود را مرده ساز*
*تا دَمِ عیسی تو را زنده کند/هم‌چو خویشت خوب و فرخنده کند* (۱۹۱۰/۱ـ۱۹۰۹)

مولانا، علاوه بر معانی گوناگونی که برای مرگ آورده است، با ایـــن واژه ترکیباتی نیز آفریده که در این‌جا چند نمونه از آن‌ها را بررســـی می‌کنیم:وی کســـانی را که به مرگ اختیاری نمرده‌اند،

**فنا پوسیده** می‌نامد و آنان را به لبیّک به ندای معنوی اولیای الهی فرا می‌خواند تا به این وسیله از نابودی رهایی یابند:

*ای فنا پوسیدگانِ زیر پوست/ باز گردید از عدم، ز آواز دوست* **(۱۹۳۵/۱)**

مردگان از هواهای نفسانی را نیز زنده‌ی واقعی می‌شمارد و مرگ را برایشان شرابی لذت‌بخش می‌داند، که هر لحظه در پی مست شدن با آن هستند و این زندگان مرده را **مرگ آشام** می‌نامد:

*مرگ آشامان ز عشقش مرده‌اند/دل ز جان و آبِ جان بر کنده‌اند* **(۴۲۲۰/۵)**

مولانا با نکوهش طالبان دنیا، که فقط برای کسب مقام و ثروت به دوندگی می‌افتند، غلبه‌ی غفلت را بر آنان سبب این دوندگی می‌داند. او این گونه دوندگی به دنبال مقام و ثروت را **مرگِ خر** می‌نامد:

*اولش دَودَو، به آخر، لَت بخَور/جز در این ویرانه ثبَود مرگ خر* **(۱۳۳۱/۴)**

همان‌طور که اشاره شد، عارفان برای «مرگ سیاه» و ابتلای به آن ارزش والایی قائل‌اند، اما مولانا یک بار این ترکیب را ـ برخلاف نظر عارفان ـ به معنای عدم و نیستی به کار برده است:

*آن‌چه خوردی واده ای مرگ سیاه!/از نبات و دارو و برگ و گیاه* **(۱۸۹۵/۱)**

در مثنوی گاهی واژه‌ی مرگ، مشبّه یک اضافه‌ی تشبیهی است و هربار با توجه به ویژگی برجسته و خاصی که مولانا از مشبهٌ‌به در نظر داشته، به یکی از جنبه‌های آن ـ مرگ ـ اشاره کرده است. عمومیّت و شمول همگانی، ویژگی اصلی و رعب‌آور مرگ است. چنین سرنوشتی، بدون استثنا، در انتظار هرجانداری است. مولانا با توجه به این ویژگی، ترکیبِ **دریای مرگ** را به کار می‌برد:

*در خزان آن صد هزاران شاخ و برگ/در هزیمت، رفته در دریای مرگ* **(۱۸۹۲/۱)**

ناتوانی تدبیر بشری در برابر مرگ یکی از نمودهای عجز انسان و مایه‌ی تفکّر در آن است. توجه مولانا به این ویژگی، سبب آفرینش دو ترکیبِ **جاروبِ مرگ و تیغِ مرگ** شده است:

*آن که از پنجه، بسی سرها بکوفت/ هم‌چو خس، جاروبِ مرگش هم بروفت* **(۱۳۵۶/۱)**

*ای هلاکت دیدگان از تیغِ مرگ/برزنید از خاک، سر چون شاخ و برگ* **(۱۶۲۵/۵)**

## ۴. نتیجه‌گیری

مرور و تأمّل بر کاربردهای واژه‌های مرگ و مترادف‌های آن در مثنوی این نکته را روشن می‌کند که مولانا نسبت به مرگ بینشی چند جانبه دارد و هرگز در پی محدود کردن آن به معنایی خاص برنیامده، بلکه به فراخور موقعیّت، هربار به یکی از معانی و جوانب آن پرداخته است. برجسته‌ترین معنایی که مولانا در مثنوی برای مرگ آورده، مرگ اختیاری است. تنوّع در بیان، کاربرد واژه‌ی مرگ به صورت مفرد و ساختن ترکیب‌های وصفی و اضافی با این واژه از مواردی است که در مثنوی به چشم می‌خورد و از هر یک نمونه‌هایی در این نوشتار آمده است.

## پی‌نوشت

**۱. برگرفته از این بیت مولانا که می‌فرماید:**

**مرگِ بی‌مرگی بُوَد ما را حلال  برگِ بی‌برگی بُوَد ما را نوال (۳۹۲۷/۱)●**

**۲. تُرک جوشش شرح کردم، نیم خام از حکیمِ غزنوی بشنو تمام (۳۷۴۹/۳)●**

**۳. درخصوص نحوه‌ی ارجاع ابیات یادآوری این نکات ضروری است:الف) مبنای ارجاع به مثنوی، شرح جامع مثنوی معنوی، تألیف کریم زمانی است.ب) عدد سمت راست خط کج شماره‌ی دفتر و عدد سمت چپ شماره‌ی بیت است.ج) هرجا تعداد نمونه‌ها زیاد است، در پی‌نوشت‌ها شماره‌ی بیت و دفتر ـ برای مراجعه ـ آمده است.د) از منابع شماره‌ی ۵ و ۱، که در پایان آمده است، مستقیماً مطلب نقل نشده و فقط در یافتن نمونه‌ها از آن‌ها استفاده شده است.●۴. در این ابیات نیز مرگ در معنای پایان حیات مادّی آمده است: ۷۹۱/۱، ۱۳۴۱/۱، ۱۸۹۲/۱، ۱۸۹۵/۱، ۳۸۸/۲، ۹۴۰/۲، ۱۳۴۲/۲، ۱۳۴۴/۲، ۱۵۰۴/۲، ۱۵۳۱/۲، ۱۸۲۵/۲، ۱۸۹۷/۲، ۲۶۰۰/۲، ۴۳/۳، ۱۱۴۱/۳، ۱۴۲۴/۳، ۱۷۹۱/۳، ۲۵۰۲/۳، ۲۸۲۷/۳، ۳۱۳۱/۳، ۳۳۴۷/۳، ۳۴۲۹/۳، ۳۵۱۶/۳، ۳۵۱۷/۳، ۳۵۵۸/۳، ۳۷۱۰/۳، ۳۷۹۹/۳، ۳۹۵۱/۳، ۴۰۶۹/۳، ۴۳۳۱/۳، ۴۴۲۸/۳، ۴۶۰۹/۳-۴۶۰۵، ۴۶۵۶/۳، ۶۹/۴، ۱۷۴/۴، ۱۳۲۸/۴، ۱۶۶۲/۴، ۱۶۸۱/۴، ۲۸۰۰/۴، ۴/۴، ۳۶۶۴/۳۱۲۴، ۳۷۲۶/۴، ۳۸۳/۵، ۷۵۶/۵، ۱۶۲۵/۵، ۱۷۱۳/۵، ۱۷۲۵/۵، ۱۸۲۹/۵، ۱۹۶۷/۵، ۵/۵، ۲۸۲۳/۲۳۶۲، ۲۸۲۴/۵، ۴۴۲/۶، ۷۷۶/۶-۷۷۲، ۱۴۵۱/۶، ۱۵۸۰/۶، ۳۴۰۴/۶، ۳۵۷۶/۶، ۳۵۷۶/۶، ۳۶۰۴/۶ و ۴۸۷۷/۶.●۵. اشاره به آیه‌ی: «وَ إِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنی آدَمَ مِنْ ظُهورِهِمْ ذُرِّیَّتَهُمْ وَ أَشْهَدَهُمْ عَلی أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قالوا بَلی شَهِدْنا أَنْ تَقولوا یَوْمَ الْقِیامَه إِنّا کُنّا عَنْ هذا غافلین» اعراف، ۱۷۲.●۶. در این ابیات، مرگ در معنای مرگ اختیاری آمده است: ۱۹۸۵/۱، ۷۱۶/۳، ۳۳۶۵/۳-۳۳۶۴، ۳۸۳۴/۳-۳۸۳۳، ۴۳۱/۴-۴۳۰، ۱۳۷۲/۴، ۲۵۳۳/۴، ۵۵۱/۵-۵۴۹، ۱۲۵۵/۵-۱۲۵۴، ۳۸۲۱/۵، ۷۳۰/۶، ۸۲۱/۶-۸۲۰، ۱۵۴۱/۶-۱۵۳۷، ۳۸۴۱/۶-۳۸۳۶.●۷. در بیت ۸۴۰/۴ نیز مرگ به معنی مرگ معنوی آمده است.●**

## منابع


۱. جعفری، محمدتقی، **از دریا به دریا**، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۵●۲. دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷●۳. زمانی، کریم، **شرح جامع مثنوی معنوی**، تهران، انتشارات اطلاعات، چ ۳، ۱۳۷۸●۴. صدرافشاری، غلامحسین و دیگران، **فرهنگ فارسی امروز**، تهران، نشر کلمه، چ ۱، ۱۳۷۳●۵. گوهرین، صادق، **فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی**، تهران، کتاب فروشی زوّار، چ ۲، ۱۳۶۲●۶. معلوف، لویس، **المنجد**، تهران، انتشارات اسلام، چ ۱، ۱۳۷۹●

# نیایش در شاهنامه


## چکیده

قصد اصلی در این تحقیق، کالبد شکافی نیایش، آن هم از دیدگاه قهرمانان شـاهنامه است؛ یعنی بحثی محتوایی، این‌که نیایش چیست؟ چرا بشر دوست دارد به نیایش بپردازد و چه نیازی است به آن؟ فردوسی در قالب این نیایش‌ها، می‌کوشد هویّت ما را به تصویر کشد و نگرش یک ایرانی را به دسـتگاه آفرینش بیان کنـد و این نکته را اثبات کند که انسـان‌های بزرگ نیازهای بزرگ دارند و به شـخصیت آن‌ها از همین راه می‌توان پی برد. همین نیاز اسـت که نیایش را به وجود مـی‌آورد و در این نیایش‌هاسـت که فلسـفه‌ی حیات خود را آشکار می‌سازد.... و چون امکان بررسی تمامی نیایش‌های موجود در شاهنامه در هیئت یک مقاله میسّـر نبود تنها به بررسی آن‌ها تا داستان زال و رودابه بسنده کردیم. اگرچه این خود می‌تواند تصویـری از مجموع نیایش‌های شـاهنامه نیز ارائه دهد (بـا توجه به محدودیت صفحـات مجلـه، بحث‌هـای مقدماتـی و نیز بخش‌هایی از متن حذف شده است).



## کلیدواژه‌ها

دعـا، نیایـش، شـاهنامه، قالب‌هـای نیایـش

**علی پورامن**
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه پیام‌نور تالش و دبیر دبیرستان‌های تالش


۱. نخسـتین نیایش در شـاهنامه بر زبان نخسـتین پادشـاه و نخسـتین انسان یعنی «کیومرث» جاری می‌شود:

*کیِ نامور سر سوی آسمان / برآورد و بدخواست بر بدگمان*
*بدان برتری نام یزدانش را / بخواند و بیالود مژگانش را* **(شاهنامه، امیرکبیر، ص ۲۵)**

از این نیایش برمی‌آید:الف) نخستین پادشاه که نخستین انسان روی زمین نیز هست، در شـاهنامه، موحد اسـت و نیایشـگر. آیا از دیدگاه تاریخ و انسان‌شناسی نیز چنین اسـت؟ این‌که چرا فردوسی نخستین انسان را یکتاپرسـت معرفی می‌کند به این دلیل اسـت که اولاً شاه ایده‌آل فردوسی حتماً باید یکتاپرست باشد تا بتواند نشان شاهی را که همان «فرّه‌ی ایزدی» [= تأیید الهی] اسـت، از طرف یزدان به دسـت آورد؛ در ثانی، قهرمانان فردوسـی همه «خِرَدشـان با روانشـان جفت است» و انسـان صاحب خرد، نمی‌تواند ستایشـگر و نیایشگر غیر یزدان باشد، زیرا خرد، که برتر و بهتر از آن وجود ندارد، داده‌ی خدایی اسـت برای راهنمایی بشـر در رساندن و کشاندن انسان به سوی دهنده‌ی خرد. سخن دکتر دینانی در این مورد شنیدنی است: «کسی که از عقل پیروی می‌کند گرفتار غرور و تکبّر نمی‌شـود، زیرا عقل بیـش از هر موجود دیگری به درک عظمـت فعل پروردگار نایـل می‌گردد و درک عظمت فعل حـق هرگونه خودبینی و خودپرستی را محو و نابود می‌سازد.»**(دینانی، نیایش فیلسوف، ص ۵)**.

ب) این نیایش در قالب نفرین[۱] اسـت، نفرین بر بدگمان[۲] که صفت اهریمن است و کمک از یزدان که انسان را بر اهریمن بدگمان برتری دارد.

ج) یکی از حالت‌های نیایش سـر سـوی آسمان برآوردن است. در دیدگاه پیشینیان، نیروهای یزدانی بالاتر و فراتر از نیروهای شیطانی و اهریمنی می‌ایستند. همین نگرش است که می‌گوید فیض همیشه از بالا به پایین می‌آید.

د) نیایش باید از عمق وجود آدمی برخیزد و با تسـلیم و فروتنی همراه باشد که همه‌ی این ویژگی‌ها در اشک آشکار است: بخواند و بیالود مژگانش را. مولوی **(۸،۱۷/۱)** می‌گوید:

*چون خدا خواهد که مان یاری کند/ میلمان را جانب زاری کند*

یَهـدی الیهِ مَنْ یُنیبُ (هر که را بـه درگاه خدا به ناله و تضرّع باز آید هدایت می‌کند.) **(شوری، ۱۲)**.

۲. نیایش دیگر بر زبان دومین پادشاه (هوشنگ) در قالب شکر است. شکر به سبب فروغ ایزدیِ آتش که یزدان به او ارزانی داشته است:

*جهاندار پیش جهان آفرین/ نیایش همی کرد و خواند آفرین*
*که او را فروغی چنین هدیه داد/ همین آتش آن‌گاه قبله نهاد*
*بگفتا فروغی است این ایزدی/ پرستید باید اگر بخردی*
**(شاهنامه، ققنوس، ۳۳/۱، ب ۱۷)**

و از این، چند نکته‌ی ظریف برمی‌آید:

الف) شـکر در قبال نعمت، «لَئِنْ شَکَرْتُمْ لَأَزیدنَّکُمْ» (اگر شکر گزارید افزون بر شما می‌دهم) (ابراهیم، ۷). مولوی می‌گوید:

*شکر نعمت، نعمتت افزون کند / کفر نعمت، از کفت بیرون کند*

ب) آتش [به باور زردشـتیان] از آن‌جا که فروغی است ایزدی، شایستگی قبله شدن و قداست یافتن دارد، هم‌چنان که کعبه قبله می‌شـود. چون شایسـتگی نزول وتابش نور وحـی را می‌یابد. هوشـنگ می‌گوید اگر بخرد باشـیم آتش را قبله می‌سـازیم و می‌پرسـتیم، چرا که فروغی (آیه‌ای) ایزدی است و خیلی روشن است که منظور از پرستیدن، بت ساختنِ آتش نیست بلکه ارزش گذاشـتن به آن اسـت، همان‌گونه که ما کعبه را که قبله اسـت نمی‌پرسـتیم بلکه خدای کعبه را می‌پرستیم. برداشت غلطی هم که برخی، هر چند قلیل و ناچیز، از دین یکتاپرسـتی زرتشـت دارند از همین‌جا ناشـی می‌شـود که می‌گویند آن‌ها آتش را نیز می‌پرسـتند، حال آن‌که آن‌ها به آتش بـه منزله‌ی فروغی ایزدی ارج می‌نهند و «اهوره مزدا» را می‌پرستند.[۳]

۳. سـومین پادشـاه «تهمورث دیوبند»، پسـر هوشـنگ، نیز ستایشگر جهان آفرین است:

*چنین گفت کاین را ستایش کنید / جهان آفرین را نیایش کنید*
*که او دادمان بر ددان دستگاه / ستایش مراورا که بنمود راه*
**(شاهنامه، ققنوس، ۳۴/۱، ب ۱۸)**

و ایـن نیایش نیـز در مقام افزایش نعمت و قدرت تسـلط بر محیط است و از آن برمی‌آید:

الف) قدرت، هنر و تمام توانایی‌های انسان از خداست.

ب) خداوند راهنماست.

در این جا به این نکته‌ی مهم اشاره می‌شود که شاهان چنان‌چه این ویژگی‌ها را از دسـت دهند، یعنی به جای پیوسـتن قدرت خـود به قدرت یزدان، توانایی‌ها را از خود بدانند و مَنی کنند یا آن‌گونه که اوسـتا می‌گوید: «خویـش خوتایی» [= فرمان روایی خودسـرانه] کنند، فرّهِ ایزدی از آن‌ها گرفته می‌شود. چنان‌چه در مـورد «جمشـید» پسـر تمهـورث، روی می‌دهـد. جمشـید یزدان‌شـناس اسـت و دارای فرهِ ایزدی؛ دوره‌ی او یک دوره‌ی شـکوفایی زندگی بشری است: سـاختن ادوات جنگی و دست یافتن به کشتی یعنی قدرت تسلّط بر برّ و بحر. تمدن آریایی، که بعدها از آن به «بهشـت گمشده» یاد می‌شـد، توسط همو بنیاد نهاده شـد. امـا چون خـود را در اوج قـدرت می‌بیند به جای نیایش، منی می‌کند:

**فردوسی در قالب این نیایش‌ها، می‌کوشد هویّت ما را به تصویر کشـد و نگرش یک ایرانی را به دستگاه آفرینش بیان کند**

*یکایک به تخت مهی بنگرید / به گیتی جز از خویشتن را ندید*
*منی کرد آن شاه یزدان‌شناس / ز یزدان بپیچید و شد ناسپاس ...*
*چو این گفته شـد فرّ یزدان ازوی / بگشـت و جهان شـد پر از گفت‌وگوی*
**(شاهنامه، ققنوس، ۳۸/۱-۳۹)**

شـریعتی از کتاب «نیایش» دکتر «الکسیس کارل»[۴] نقل می‌کند: «آثار نیایش ... در جامعه‌ای وقتی رو به ضعف و فراموش شـدن می‌گـذارد مقدّمات انحطـاط و بی‌مقاومت مانـدن این ملت و جامعه را فراهم می‌کند؛ جامعه با از دست دادن عمل پرستش و نیایش، مزاج خودش را برای رشد میکرب‌های انحطاط، متلاشی شـدن، تجزیـه و به اصطلاح خـاص خـودش «انتروپی» یعنی ضعـف و پیری قوای مزاجـی، ضعف بدنی، کـه در این‌جا به معنای ضعف مزاج اجتماعی اسـت، آمـاده می‌کند. او می‌گوید:

روم، روم باشـــکوه متمدن و قدیـــم را، دوری مردمش و متروک ماندن ســـنّت دیرین بشـــری در پرســـتیدن رو به ضعف و ذلّت برد.»**(شریعتی، فلسفه نیایش، ص ۷)**.

۴. فردوسی در نیایش «مرداس»، پدر ضحّاک، می‌گوید:

*مر آن پادشاه را در اندرسرای / یکی بوستان بود بس دل‌گشای*
*گران مایه، شبگیر برخاستی / ز بهرِ پرستش بیاراستی*
*سر و تن بشستی نهفته به باغ / پرستنده با او ببردی چراغ*
**(شاهنامه، ققنوس، ۴۰/۱، ب ۱۰۵)**

نیز در جای دیگری در مورد «شهرسپ»، وزیر تهمورث، می‌گوید:

*همه روزه بسته ز خوردن دولب / به پیش جهان دار بر پای شب*
*چنان بر دل هر کسی بود دوست / نماز شب و روزه آیین اوست*
**(شاهنامه، ققنوس، ۳۵/۱، ب ۲۲)**

**شریعتی از کتاب «نیایش» دکتر «الکسیس کارل»[۴] نقل می‌کند: «آثار نیایش ... در جامعه‌ای وقتی رو به ضعف و فراموش شدن می‌گذارد مقدّمات انحطاط و بی‌مقاومت ماندن این ملت و جامعه را فراهم می‌کند**

از این مجموع برمی‌آید:

الف) نیایش، شکل‌های گوناگون دارد که برخی از آن‌ها نماز و روزه‌انـــد. فرامـــوش نکنیم که فردوســـی بســـیاری از آیین‌ها و اندیشه‌های اســـلامی را با داستان‌های شاهنامه آمیخته است، که در این مقوله فرصت پرداختن به آن‌ها نیست.

ب) عبادت به هنگام ســـحر (شبگیر) زیبا می‌نماید، آن‌گونه که در روایات اسلامی نیز بدان بسیار اشاره و سفارش شده است.

ج) ســـر و تن شســـتن یکی از آداب نیایش است. چیزی است ماننـــد غســـل در آداب نیایـــش اســـلامی. در نیایـــش فرانک نیز می‌گوید:

*نیایش کنان شد سر و تن بشست / به پیش جهان داور آمد نخست*

۵. دوره‌ی هزار ســـاله‌ی پادشـــاهی «ضحّاک» دوره‌ی چیرگی ابلیس و نیروهای اهریمنی (دیو و جادو) بر خِرد اســـت و ایران دیگر سرزمین یزدان‌پرستان نیست، سرزمین جادوان (جادوستان) اســـت.[۵] ضحّاک، جادوپرست اســـت و بر خرد و مغز می‌تازد و مغزها را خوراک ماران خودخواهی و جنون خود می‌ســـازد.[۶] و راه باطل کردن طلســـم این جادو هم، قطب و نیروی مخالف آن یعنی خرد اســـت؛ کدام خرد؟ «به نـــام خداوند جان و خرد» آن خـــردی که در کنار جان و با جان، توأم اســـت و داده‌ی خدایی اســـت و «خرد بهتر از هرچه ایزد بـــداد» و این نیرو در «کاوه» و «فریدون» آشکار می‌شود:

*بپویم به فرمان یزدان پاک / بر آرم ز ایوان ضحاک خاک*
**(شاهنامه، ققنوس، ۵۲/۱، ب ۱۷۶)**

۶. فریدون هنگامی که می‌خواهد به پیکار ضحاک برود به مادر سفارش می‌کند که به نیایش خدا بپردازد، یعنی برای او دعا کند:

*که من رفتنی‌ام سوی کارزار / تو را جز نیایش مباد ایچ کار*
*ز گیتی جهان آفرین را پرست / ازو دان به هر نیکیی زور دست*
**(شاهنامه، ققنوس، ۳۵/۱، ب ۲۲)**

یعنی بزرگ‌ترین خدمتی که می‌توانی برای من انجام دهی این اســـت که به نیایش بپردازی تا به این وسیله قدرت و زوردست مـــن به قدرت بی‌کران یزدان متصل شـــود و بر قدرتم بیفزاید. و مادر به نیایش خدا می‌پردازد:

*فرو ریخت آب از مژه مادرش / همی خواند با خونِ دل، داورش*
*به یزدان همی گفت زنهار من / سپردم تو را ای جهاندار من*
*بگردان ز جانش بدِ جادوان / بپرداز گیتی ز نابخردان*
**(شاهنامه، ققنوس، ۵۵/۱، ۲۵۲)**

از این مجموع برمی‌آید:

الف) نیاش ـ آن‌گونه که اشـــاره شـــد ـ چون با گریه انباز شود پذیراتر اســـت: شرط اصلی استجابتِ دعا، نخست خواستِ خدا و سپس استغاثه‌ی بنده است. مولوی گوید:

*تا نگرید طفلکِ حلوافروش / بحرِ بخشایش نمی‌آید به جوش*

خداوند در قرآن می‌فرماید: «اِذ تَسْتَغیثونَ رَبَّکُمْ فَاسْتَجابَ لَکُم» (انفال، ۹) (به یاد آرید آن‌گاه را که به خدای خود استغاثه می‌کردید [تا شما را بر دشمن پیروزی دهد] و او شما را اجابت کرد).

ب) آغـــاز و انجام کار باید به خدا بپیوندد، آن‌گونه که در مورد شخصیت رستم بدان اشاره کردیم.

ج) قدرت و توانایی از اوست.

د) نیایش قدرتی دارد که قضا را برمی‌گرداند: «بگردان ز جانش بد جادوان».

۷. نیایش فریدون در حالی که ســـرِ بریده‌ی فرزند خود، ایرج، را در کنار گرفته:

*نهاده سرِ ایرج اندرکنار / سرِ خویشتن کرد زی کردگار*
*همی گفت کای داور دادگر / بدین بی‌گنه کشته اندر نگر*
*به خنجر سرش کنده در پیش من / تنش خورده شیرانِ آن انجمن*
*دل هر دو بیداد از آن سان بسوز / که هرگز نبینند جز تیره روز*
*به داغی جگرشان کنی آژده[۷] / که بخشایش آرد برایشان دده*
*همی خواهم از روشن کردگار / که چندان زمان یابم از روزگار*
*که از تخم ایرج یکی نامور / بیاید بر این کین ببندد کمر*
*چو دیدم چنین زان سپس شایدم / اگر خاک، بالا[۸] بپیمایدم*
**(شاهنامه، ققنوس، ۸۴/۱، از بیت ۴۵۵)**

ایـــن نیایش در قالب ســـوگ (مرثیه و عزا) اســـت. در حقیقت ســـوگ‌نامه‌ای اســـت که فریدون بـــه درگاه کـــردگار خویش به

دادخواست آورده، سوگ‌نامه‌ای جان گسِل، برآمده از دل؛ امّا با همه‌ی سوزناکی‌اش هرگز به ملال نمی‌انجامد و این ویژگی اکثر نیایش‌ها در شاهنامه است که به حرکت و تحوّل و انقلاب، ابتدا در درون و بعد در برون و جامعه منجر می‌شود، نه به یأس و دلزدگی و به اصطلاح به «دیپرسیون»[9]؛ در این‌جا نیز فریدون، آرزو می‌کند و آرزو حرکت به سوی آینده است. همو، وقتی که آرزویش برآورده می‌شود و نبیره‌ی او (منوچهر) انتقام خون ایرج را از عموی خود، سلم و تور، می‌گیرد، در استقبال از او چنین نیایش می‌کند:

*پس آن‌گه سوی آسمان کرد روی / که ای دادگر داور راست گوی*
*تو گفتی که من دادگر داورم / به سختی ستم‌دیده را یاورم*
*همم داد دادی و هم داوری / همم تاج دادی هم انگشتری*
**(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۲/۱)**

مرحوم شریعتی می‌گوید: «نیایش نشان داده است که انسان هرچه که بخواهد می‌گیرد و هر دری را که بزند به رویش گشوده می‌شود» (شریعتی، فلسفه‌ی نیایش، ص ۱۰). در شاهنامه نیز بدین‌گونه است، فریدون می‌خواهد و خداوند می‌دهد: «همم داد دادی و هم داوری» و اساساً آن‌که به درگاه او روی می‌آورد، اگر این روی آوردن، گرایشی راستین و بی‌غلّ و غش باشد، دست خالی برنمی‌گردد:

*برآرد تهی، دست‌های نیاز / ز رحمت نگردد تهی دست باز*
**(بوستان سعدی)**

چرا که ایمان دارد او «دادگر و داور راست گوی» است.

۸. نیایش منوچهر، آن‌گاه که بر تخت می‌نشیند. او قدرت و توانایی‌های خود را می‌ستاید اما در نهایت تمام این هنرها را از یزدان می‌داند و خود را بنده‌ی او می‌شمارد:

*ابا این هنرها یکی بنده‌ام / جهان آفرین را پرستیده‌ام*
*همه دست بر روی گریان زنیم / همه داستان‌ها ز یزدان زنیم*
*کزو تاج و تخت است ازویم سپاه / ازویم سپاس و بدویم پناه*
**(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۳/۱)**

او هرگز دچار غرور و جنونی که جمشید را گرفتار کرد، نمی‌شود و خود را به نیستی نمی‌کشاند. آری چون اهل خرد است اهل نیایش نیز هست و این خرد اوست که او را به سوی نیایش می‌کشاند و نیایش یعنی شکستن غرور که جمشید را از اوج قدرت به خاک مذلت نشاند و شکستن قدرت ابلیس که ضحّاک را گرفتار ماران وسوسه و جنون ساخت. دکتر دینانی می‌گوید: «در این مسئله تردیدی نیست که انسان هر اندازه به عظمت هستی راه پیدا کند به همان اندازه به عجز و حقارت خود نسبت به عظمت هستی واقف می‌گردد»/ **(ابراهیمی دینانی، نیایش فیلسوف، ص ۱۴)**. «همه داستان‌ها ز یزدان زنیم» یعنی سخن ما، کردار ما و اندیشه‌ی ما همه باید به یزدان برسد تا راه راستین خود را بیابد.

۹. نیایش سام، فرزند نریمان یا نیرم، جهان پهلوان زمان منوچهر، هنگامی که فرزندِ تازه به دنیا آمده‌اش (زال) را می‌بیند که پیرانه سر است:

*سوی آسمان سربرآورد راست / ز دادآور آن‌گاه فریاد خواست*
*که ای برتر از کنّری و کاستی / بهی ز آن فزاید که تو خواستی*
*اگر من گناهی گران کرده‌ام / وگر کیش آهرمن آورده‌ام*
*به پوزش مگر کردگار جهان / به من بر ببخشاید اندر نهان*
*بپیچد همی تیره جانم ز شرم / بجوشد همی در دلم خون گرم*
*چوآیند و پرسند گردن کشان / چه گویم از این بچّه‌ی بدنشان*
*چه گویم که این بچه‌ی دیو چیست / پلنگ و دورنگ است و گرنه پری است*
*ازین ننگ بگذارم ایران زمین / نخواهم بر این بوم و بر آفرین*
**(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۶/۱)**

این نیایش در قالب شِکوه و شکایت است. او در این نیایش

**این ویژگی اکثر نیایش‌ها در شاهنامه است که به حرکت و تحوّل و انقلاب، ابتدا در درون و بعد در برون و جامعه منجر می‌شود، نه به یأس و دلزدگی و به اصطلاح به «دیپرسیون»**

می‌گوید اگر از کیش و آیین ایزدی خارج شده و گناه کرده‌ام می‌توانستم با پوزش و توبه به درگاه تو، مورد بخشایش تو قرار گیرم، درست نبود که مرا این چنین مجازات کنی و کودکی پیرانه‌سر (سفیدمو) به من دهی و مرا در میان گردن‌کشان شرمسار سازی.این نیایش از این جهت مهم است که، چه در حالت مستی و خوشی و چه در حالت ضعف و ناامیدی، باز رو به سوی او باید باشد، که گفته‌اند: «نیایش تجلّی اندیشه‌ها، احساس‌ها، رنج‌ها، عقده‌ها و عقیده‌ها، آرمان‌ها، امیدها، و دردها و درخواست‌ها، و خشم‌ها و نفرت‌ها و تنهایی‌ها و شکست‌های یک روح است» **(شریعتی، فلسفه‌ی نیایش، ص ۶۱)**.

سام اگرچه آن دم مصلحت حق را نمی‌بیند، امّا چون گله و شکایتش نیز از کردگار خویش است، خداوند دستگیرش می‌شود و او را از راه خواب به خود می‌آورد. موبدان خوابش را تعبیر می‌کنند و از او می‌خواهند که در مقابل گناهی که در حق فرزند خود مرتکب شده است از یزدان پوزش خواهد:

*به یزدان کنون سوی پوزش گرای / که اویست بر نیکویی رهنمای*
**(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۷/۱)**

و به این ترتیب در طلب فرزند به البرزکوه می‌آید و چون راه رسیدن به لانه‌ی سیمرغ را برخود بسته می‌بیند از آفریننده‌ی خویش می‌خواهد که به او کمک کند، یعنی به دعا متوسّل می‌شود. مسعودی در مروج‌الذهب از پیامبر (ص) نقل می‌کند که «دعا، اسلحه‌ی مؤمن است» **(۶۵۱/۱)**.

*آبر آفریننده کرد آفرین / بمالید رخسارگان بر زمین*
*همی گفت کای برتر از جایگاه / ز روشن روان و ز خورشید و ماه*
*گر این کودک از پاک پشت من است / نه از تخم بدگوهر آهرمن[1] است*
*از این برشدن بنده را دست گیر / مر این پُرگنه را تو اندر پذیر*
**(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۸/۱)**

و نیایش کنان گرد کوه می‌گردد تا این‌که خواست او برآورده می‌شود:

*چو با داور این رازها گفته شد*
*نیایش همان‌گه پذیرفته شد* **(پادشاهی منوچهر، دبیر سیاقی، ص ۴۸)**

«الدّعاء مِفتاحُ الرّحمهِ و کُنُوز النِّعمَهِ الظاهره و الباطِنِه
**(رساله‌ی دلگشا، حلبی، ص ۳۱۱)**

در مقابل او سیمرغ سرِ تعظیم فرود می‌آورد:

*فرو برد سر پیش سیمرغ زود / نیایش همی بآفرین بر فزود*
**(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۹/۱)**

۰۱. نیایش زال به درگاه جهان آفرین. زال می‌گوید اگر منوچهر و سام از عاشق شدن من به تو (رودابه) آگاه شوند، هم داستان نباشند[11]، امّا من:

*پذیرفتم از دادگر داورم / که هرگز ز پیمان تو نگذرم*
*شوم پیش یزدان ستایش کنم / چو ایزد پرستان نیایش کنم*
*مگر کاو دل سام و شاه زمین / بشوید ز خشم و ز پیکار و کین*
*جهان آفرین بشنود گفتِ من / مگر کاشکارا شوی جفت من*

یعنی با نیایش به درگاه خدا:

الف) در پیش او با تو پیمان می‌بندم و تنها، درگاه او برای بستن این پیمان مقدس شایستگی دارد.

ب) از او می‌خواهم دل سام و شاه را از خشم و ستیز و کین، که از خانواده‌ی مهراب کابلی در دل آن‌هاست، پاک کند و نسبت به این پیوند رام گرداند.

ج) تنها اوست که می‌تواند نیاز مرا برآورده سازد و تو را آشکارا جفت من گرداند.

آن‌گاه پهلوانان و موبدان را فرامی‌خواند تا آن‌ها را از راز خویش، یعنی عاشق شدن بر رودابه، آگاه سازد و چاره‌ی کار بجوید و در این نشست، زال:

*نخست آفرین جهاندار کرد / دل موبد از خواب بیدار کرد*
*چنین گفت کز داور راد و پاک / دل ما پرامید و ترس است و باک*
*به بخشایش امید و ترس از گناه / به فرمان‌ها ژرف کردن نگاه*
*ستودن مر او را چنان چون توان / شب و روز بودن مر او را نوان*
*خداوند گردنده خورشید و ماه / روان را به نیکی نماینده راه*
*بدویست گیهان خرّم به پای / هم او داد و داور به هر دو سرای ...*
*ز فرمان و رایش کسی نگذرد / پیِ مور بی او زمین نسپرد*
*بدان گه که لوح آفرید و قلم / بزد بر همه بودنی‌ها رقم*
*جهان را فزایش ز جفت آفرید / که از یک فزونی نیاید پدید*

و جواب می‌شنود که جهان درست این چنین است که تو می‌گویی:

*ز چرخ بلند اندر آمد سُخن / سراسر همین است گیتی ز بن*
**(شاهنامه، ققنوس، ج ۱۲/۱-، ۱۲۸)**

## پی‌نوشت

**۱. دعا، دو معنی مخالف هم دارد یکی در مقام آفرین و دیگر در مقام نفرین: سعدی می‌گوید:از درون خستگان اندیشه کن / وز دعای مردم پرهیزگار**
**در معنی و اتیمولوژی نفرین نیز گفته‌اند: «واژه‌ای است به معنای دعای بد. و آن در برابر کلمه‌ی آفرین که به معنی دعای نیک و ستایش است آمده. نفرین از دو جزء «نه»(نا) و «آفرین» ترکیب یافته است. (اوشیدری، ج، دانش‌نامه‌ی مزدیسنا، نفرین)● ۲. گمان: وهم، شک، رای، اندیشه؛ و بدگمان یعنی بداندیش، مخالف و دشمن اندیشه. بداندیش صفت اهریمن است و دیو و جادو نیز که از نیروهای اهریمنی هستند، بداندیش‌اند، یعنی نیروهایی هستند که بر اندیشه و خرد آدمی می‌تازند و انسان هم که چیزی جز «جان و خرد.» نیست در مقابل این نیروهای اهرمنی قرار می‌گیرد.● ۳. ای مزدا! به یاری من بیا.من مزدا پرستم.من خَستویم که مزداپرست، زرتشتی، دیوستیز و اهورایی کیشم.من اندیشه‌ی نیک اندیشیده را بـاور دارم.من گفتار نیک گفته را باور دارم.من کردار نیک ورزیده را باور دارم. (اوستا، دوستخواه، ج، ۵۸۳/۲)● ۴. دکتر الکسیس کارل، فیزیولوژیست و فیلسوف بزرگ فرانسوی است. او که رئیس مؤسسه‌ی انسان‌شناسی «راکفلر» نیز بود، برنده‌ی دو جایزه‌ی بزرگ نوبل در رشته‌ی پزشکی (در پیوند رگ‌ها و شیوه‌ی بخیه‌زنی) است. در زمینه‌های فلسفی و اجتماعی دیگری نیز صاحب اثر و نظر است. از جمله‌ی این آثار کتاب معروفش، که به آن اشاره شد، «نیایش» است. اثر دیگر او در این زمینه «انسان موجودی ناشناخته» است. گفتنی است این کتاب‌ها در ایران نیز به زبان فارسی منتشر شده‌اند.● ۵. از زبان فرانک مادر فریدون می‌گوید: ببرّم پی از خاک جادوستان/شوم تا سرِ مرزِ هندوستان (۵۰/۱)● ۶. در شاهنامه جادو بیش‌تر در مقابل خرد قرار گرفته و جادوگری عملی است مقابل و مخالف خرد انسانی:چه مایه جهان گشت بر ما به بعد/ ز کردار این جادوی بی‌خرد (۵۸/۱)● ۷. توسعاً پاره‌پاره، لخت لخت (پادشاهی فریدون، دبیر سیاقی، ص ۵۷)● ۸. قد، قامت؛ معنی بیت: پس از گرفته شدن انتقام ایرج، اگر خاک قامت مرا در خود جای دهد شایسته خواهد بود.● ۹. در اصطلاح یعنی دچار افسردگی و یأس و ناامیدی شدن؛ نوعی ادبیات که در آن فرجام کار انسان‌ها، خواننده را به نوعی واپس‌گرایی می‌کشاند و می‌تواند به «نیهیلیسم» (پوچ‌گرایی) منجر شود ...● ۱۰. چون قبلاً زال را بچه‌ی دیو گفته بود، در این‌جا به پوزش آن‌چه گفته می‌پردازد و می‌گوید: اگر زال از پشت من است و از نژاد اهریمن بدگوهر نیست ...● ۱۱. چون خانواده‌ی مهراب کابلی از نژاد ضحاک بودند: که ضحّاک، مهراب را بُد نیا/دل شاه ازیشان پر از کیمیا// گشاده سخن کس نیارست گفت/که نشنید کس نوش با نیش جفت (۱۲۸/۱)●**

## منابع


۱. **قرآن**● ۲. **اوستا**، دوستخواه، ج، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵● ۳. اوشیدری، ج، **دانش‌نامه‌ی مزدیسنا**، نشر مرکز، ۱۳۷۱● ۴. دهخدا، ع.ا.، لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران● ۵. دینانی، غ.ح.، نیایش فیلسوف، انتشارات دانشگاه علوم اسلامی رضوی● ۶. زرین‌کوب، ع.ح.، **تاریخ مردم ایران** (ایران قبل از اسلام)، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۴● ۷. شریعتی، ع، فلسفه‌ی نیایش.● ۸. فردوسی، **شاهنامه**، براساس نسخه‌ی نه جلدی چاپ مسکو، انتشارات ققنوس، ۱۳۸۰● ۹. ــــــــــ، **شاهنامه** (داستان‌های نامور نامه‌ی باستان)، به اهتمام دکتر سید محمد دبیر سیاقی، نشر قطره، ۱۳۸۱● ۱۰. ــــــــــ، **شاهنامه**، با مقابله و تصحیح از روی مشهورترین نسخه‌ها، انتشارات امیرکبیر، چ ۷، ۱۳۶۹● ۱۱. مسعودی، ا.ع.ح.، **مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر**، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.● ۱۲. مولوی، **مثنوی معنوی**، چاپ نیکلسون، انتشارات نگاه و نشر علم، ۱۳۷۱●

# نام و ننگ در شاهنامه


## چکیده

نویسنده در این مقاله، با تکیه بر بخش اسطوره‌ای شاهنامه، «نام و ننگ» را مورد بررسی قرار داده و چهارده جنبه‌ی شکل‌گیری آن را استخراج و با شواهد شعری بیان کرده است (بخش اول و مقدماتی مقاله و شواهد مکرر حذف گردید).



## کلیدواژه‌ها

نام و ننگ، فرمانبرداری، نژاد و نسب، اسارت، سازش

**کمال مرتضی‌زاده**

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی املش و پیام نور رودسر


با تأملی در ابیات شاهنامه، به‌خصوص دوره‌ی حماسی و پهلوانی آن، به جنبه‌هایی از نام و ننگ برمی‌خوریم که به ملیّت و قومیّت ایرانی مربوط می‌شوند و در اخلاق و رفتار پهلوانان ایرانی تجلّی داشته‌اند. این جنبه‌ها، که چهارده‌مورد شده‌اند، عبارت‌اند از:

۱. یکی از صفات بارز پهلوانان ایرانی، فرمانبرداری از پادشاه و سپهدار خویش است، آن‌چنان‌که این اطاعت گاهی خواننده را به یاد صفتِ ارادت و تسلیم مرید به مراد می‌اندازد. این خصلت تا به آن پایه است که سرپیچیدن از فرمان شاه را باعث نکوهش می‌دانند و گناهی می‌پندارند که خداوند به‌آن گناه انسان را می‌گیرد. اسفندیار، پس از آن‌که از سوی پدر فرمان می‌یابد تا رستم را دست بسته نزد گشتاسب ببرد، به پشوتن می‌گوید:

*چنین داد پاسخ و را نامدار / که گر من بپیچم سر از شهریار*
*بدین گیتی اندر نکوهش بود / همان پیش یزدان پژوهش بود* **(شاهنامه، چاپ مسکو، ج۶: ۲۵۱)**

و رستم می‌گوید:

*چنین گفت رستم که فرمان شاه / بر آنم که برتر زخورشید و ماه* **(همان، ج۶: ۲۳۸)**

و اسفندیار فرمان شاه و راه یزدان را برابر می‌نهد:

*مرا گویی از راه یزدان بگرد / ز فرمان شاه جهانبان بگرد*
*که هر کاو زفرمان شاه جهان / بگردد سرآید بر او بر زمان* **(ج۶: ۳۰۳)**

۲. موضوع دیگری که در شاهنامه تجلّی خاص دارد، نژاد و نسب است. پادشاهان و پهلوانان، باید نژاده و اصیل باشند. بارها پادشاهان و پهلوانان به نسب خویش فخر می‌کنند و البتّه این امر در شاهنامه مفهومی خاص می‌یابد. زمانی‌که اسفندیار، نَسَب و نژاد رستم را تحقیر می‌کند، رستم‌نژاد بلند و نیک‌نامی خویش را به اسفندیار متذکر می‌شود:

*تو آن گوی کز پادشاهان سزاست / نگوید سخن پادشا جز که راست*
*جهاندار داند که دستان سام / بزرگ است و با دانش و نیک‌نام*
*همان سام‌پور نریمان بُدَست / نریمانِ گُرد از کریمان بُدَست*
*... نژادی از این نامورتر که راست / خردمندگردان نپیچد ز راست* **(ج۶: ۷-۲۵۶)**

۳. پهلوان ایرانی، اسیر شدن به دست دشمنان را ـ بی آن‌که با آنان جنگیده باشد ـ ننگی بزرگ می‌شمرد، زیرا ممکن است همالان وی تصور کنند که او در مقابل خصم مردانه نجنگیده و دلاوری و شجاعت از خویشتن بروز نداده است و این باعث بدنامی پهلوان است. در داستان بیژن و منیژه، بیژن وقتی که به‌دست اطرافیان افراسیاب گرفتار می‌شود با خود چنین می‌گوید:

*همی گفت اگر بر سرم کردگار / نوشته ست مردن به بد روزگار*
*من از روزِ کشتن نترسم همی / ز گردان ایران بترسم همی*
*که نامرد خواند مرا دشمنم / ز نا خسته بردار کرده تنم*
*به پیش نیاکان پهلو منش / پس از مرگ بر من بود سرزنش*
*روانم بماند هم ایدر به‌جای / ز شرم پدر چون شوم باز جای* **(ج۵: ۲۸)**

و گرد آفرید چون خبر اسارت هجیر را به‌دست سهراب می‌شنود:

*چنان ننگش آمد ز کار هجیر / که شد لاله رنگش به‌کردار قیر* **(ج۲: ۱۸۴)**

**پهلوان ایرانی، اسیر شدن به دست دشمنان را ـ بی آن‌که با آنان جنگیده باشد ـ ننگی بزرگ می‌شمرد**

طبیعتاً اسارت دختران و خواهران در دست دشمن و خود بر تخت نشستن و آسوده بودن برای پهلوانی ایرانی ننگ است. گشتاسب که دخترانش اسیر تورانیان‌اند، به اسفندیار می‌گوید:

*چو بر تخت بینند ما را نشست / چه گوید کسی کاو بود زیر دست*
*بگریم بر این ننگ تا زنده‌ام / به مغز اندرون آتش افکنده‌ام* **(ج۶: ۱۶۴)**

۴. تسلیم برای پهلوان ننگ است. چون با دشمن روبه‌رو شود، مرگ را می‌پذیرد اما تسلیم نمی‌شود. وقتی افراسیاب به سیاوش بدگمان می‌شود و آهنگ وی می‌کند، سیاوش و اطرافیان وی اگرچه یقین دارند که کشته می‌شوند امّا مرگ را بر تسلیم ترجیح می‌دهند:

*از ایران سپه بود مردی هزار / همه نامدار از درِ کار زار*
*رده بر کشیدند ایرانیان / ببستند خون ریختن را میان*
*همه با سیاوش گرفتند جنگ / ندیدند جای فسون و درنگ*
*کنون خیره گفتند ما را کشند / باید که تن‌ها به خون درکشند*
*بمان تا ز ایرانیان دستبرد / ببینند و مشمر چنین کار خرد*
*... سرآمد برایشان بر آن روزگار / همه کشته گشتند و برگشته کار* **(ج۳: ۱۴۵)**

و رستم به اسفندیار می‌گوید:

*که گوید برو دست رستم ببند / نبندد مرا دست چرخ بلند*
*که گر چرخ گوید مرا کاین نیوش / به گرز گرانش بمالم دو گوش*
*من از کودکی تا شدستم کهن / بدین‌گونه از کس نبردم سخن*
*مرا خواری از خواهش و پوزش است / وزین نرم گفتن مرا کاهش است* **(ج۶: ۳-۲۶۲)**

وی بند را برای خود شکست و عار می‌داند و به هر فرمان دیگر راضی است مگر بند:

*ز من هرچه خواهی تو فرمان کنم / به دیدار تو رامش جان کنم*
*مگر بند کز بند عاری بود / شکستی بود زشت کاری بود*
*نبیند مرا زنده با بند کس / که روشن روانم بر این است و بس* **(ج۶: ۲۴۹)**

۵. ترس از دشمن ننگ است زیرا ترس اصل و منشأ فرار و تسلیم و شکست است. چون رستم از کیکاووس روی برمی‌تابد، گودرز به او می‌گوید که روی گرداندن تو از کاووس این شبهه را به دل‌ها می‌افکند که مگر تو از سهراب می‌ترسی و او می‌گوید:

*بدو گفت اگر بیم دارد دلم / نخواهم که باشد ز تن بگسلم*
*از این ننگ برگشت و آمد به راه / گرازان و پویان به نزدیک شاه* **(ج۲: ۲۰۵)**

۶. پهلوان ایرانی، جنگ نکردن در رکاب پادشاه و به میدان رفتن شاه را برای خود ننگ می‌شمرد، زیرا پهلوان نگاهبان و مدافع مملکت و پادشاه است و وظیفه‌اش بلند نگاه داشتن نام و اعتبار میهن است و حفاظت از جان پادشاه. از این‌رو، هنگامی‌که کیخسرو و فرنگیس از توران به‌سوی ایران می‌آیند و سپاه افراسیاب در پی آنان است، کیخسرو آماده‌ی جنگ می‌شود و گیو را از درگیری باز می‌دارد امّا گیو از کیخسرو می‌خواهد تا جنگ را به او واگذارد و به او می‌گوید:

*اگر تو شوی دور از ایدر تباه / نبینم کسی از درِ تاج و گاه*
*شود رنج من هفت ساله به باد / دگر آن‌که ننگ آورم بر نژاد* **(ج۳: ۲۱۸)**

هنگامی که افراسیاب به کیخسرو پیش‌نهاد جنگ تن‌به‌تن می‌دهد، کیخسرو به رستم می‌گوید:

*نبیره‌ی فریدون و پور پشنگ / به آورد با او مرا نیست ننگ*
*بدو گفت رستم که ای شهریار / بدین در مدار آتش اندر کنار*
*که ننگ است بر شاه رفتن به جنگ / وگر هم نبرد تو باشد پشنگ* **(ج۵: ۸-۳۲۷)**

**سازش با دشمن یکی از موارد ننگ برای پهلوانان ایرانی است، حتی اگر پهلوانان یا پادشاه با دشمن خویشاوند باشند، ساختن با او روا نیست**

۷. سازش با دشمن یکی از موارد ننگ برای پهلوانان ایرانی است، حتی اگر پهلوانان یا پادشاه با دشمن خویشاوند باشند، ساختن با او روا نیست. رستم، کیخسرو را ـ که افراسیاب نیای اوست ـ سوگند می‌دهد که پیوند خود را با او بهانه نکند و کین وی در دل داشته باشد (ج۳: ۷۶) سیاوش هنگامی‌که از پاسخ افراسیاب برای رفتن به توران آگاه می‌شود سخت ناراحت است زیرا باید دشمن را دوست بپندارد:

*سیاوش یکی روی زان شاد شد/ به دیگر پر از درد و فریاد شد*

*که دشمن همی دوست بایست کرد/زآتش کجا بردمد باد سرد؟* **(ج۳: ۷۶)**

رستم حتی از پذیرفتن خلعت شاه مازندران نیز ننگ دارد:

*تهمتن چو برخاست کاید به راه/ بفرمود تا خلعت آرند شاه*
*نپذرفت از او جامه و اسب و زر / که ننگ آمدش زان کلاه و کمر* **(ج۲: ۱۱۶)**

**نزد بیگانه کمر بستن برای پادشاه و پهلوان ایرانی، ننگی بزرگ است**

۸. پهلوانان ایرانی در میدان جنگ با صداقت و مردانگی با دشمن روبه‌رو می‌شوند و گرد مکر و حیله‌گری و چاره‌سازی نمی‌گردند و سپاه دشمن را غافل‌گیر نمی‌کنند و شبیخون نمی‌زنند:

*نه مردی بود چاره جستن به جنگ / نرفتن به رسم دلاور پلنگ*
*که در جنگ هرگز نسازد کمین / اگرچند باشد دلش پر ز کین* **(ج۴: ۱۳۹)**

*کسی کاو بلا جست گُرد آن بود / شبیخون نه کردار مردان بود*
*شبیخون نسازند گندآوران / کسی کاو گراید به گرز گران* **(ج۴: ۹۱)**

۹. پهلوان ایرانی شکست خوردن از دشمن را ننگی بزرگ می‌داند. کیخسرو، طوس را به سبب شکست از تورانیان زندانی می‌کند و رستم پس از شکست ایرانیان از تورانیان می‌گوید:

*شوم کینِ این ننگ باز آورم / سر شیب را بر فراز آورم* **(ج۴: ۱۲۰)**

پهلوانان تورانی نیز شکست را برای خویش ننگ می‌دانند، ننگی که قابل جبران نیست. افراسیاب پس از شکست خوردن از رستم، زیان‌های این جنگ را برای پدرش بر می‌شمرد و از جمله می‌گوید:

*بترزین همه نام و ننگ شکست /شکستی که هرگز نشایدش بست* **(ج۲: ۶۸)**

در نبرد رُهّام با اشکبوس، زمانی‌که رهام نبرد پهلوان تورانی را بر نمی‌تابد و روی به کوه می‌گذارد:

*تهمتن بر آشفت و با طوس گفت / که رُهّام را جام باده‌دست جفت*
*به می در همی تیغ بازی کند / میان یلان سرفرازی کند*
*چرا شد کنون روی چون سندروس / سواری بود کم‌تر از اشکبوس* **(ج۴: ۱۹۴)**

پشت نکردن به جنگ یکی از افتخارات پهلوانان شاهنامه است. بیژن، هنگامی که در توران خود را در محاصره‌ی ترکان می‌بیند. می‌گوید:

*وگر خیزد اندر جهان رستخیز/ نبیند کسی پشتم اندر گریز* **(ج۵: ۲۵)**

۱۰. بعضی از پهلوانان ایرانی، در نبرد یا در کشتی با پهلوانان دشمن، روبه‌رو شدن با یک پهلوان را ننگ می‌دانسته‌اند و با دو پهلوان بر می‌آویخته‌اند. این نکته در بخش پهلوانی شاهنامه، در دو موضع دیده می‌شود. یکی آن‌جا که پیلسم پهلوان تورانی رستم را به نبرد فرا می‌خواند:

*چو بشنید گیو این سخن بر دمید/ بزد دست و تیغ از میان برکشید*
*بدو گفت رستم به یک ترک جنگ / نسازد همانا که آیْدش ننگ* **(ج۳: ۱۸۵)**

در داستان سیاوش نیز آن‌جا که قرار می‌شود سیاوش با پهلوان تورانی کشتی بگیرد، از کشتی گرفتن با گرسیوز ـ ظاهراً بنا به مسائل سیاسی ـ سرباز می‌زند:

*نیوشنده بودند لب با گره / به پاسخ بیامد گروی زره*
*منم گفت شایسته‌ی کارکرد / اگر نیست او را کسی هم نبرد*
*سیاوش ز گفت گروی زره / بُرو کرد پرچین رخان پر گره*
*بدو گفت گرسیوز ای نامدار / ز ترکان لشکر ورا نیست یار*
*سیاوش بدو گفت کز تو گذشت/نبرد دلیران مرا خوار گشت*
*از ایشان دو یل باید آراسته/به میدان نبرد مرا خواسته* **(ج۳: ۴-۱۲۳)**

۱۱. پهلوانان ایرانی، به اسب و ابزار جنگی خود دل‌بستگی بسیار دارند. اگر اسب یا سلاح جنگشان گم شود یا به‌دست دشمن بیفتد، باعث ننگ آنان است. در آغاز داستان رستم و سهراب زمانی‌که رخش رستم گم می‌شود:

*همی گفت کاکنون پیاده دوان / کجا پویم از ننگ تیره روان*
*چه گویند گردان که اسبش که برد/ تهمتن بدین سان نخفت و بمرد*
*کنون رفت باید به بیچارگی / سپردن به غم دل به یک‌بارگی* **(ج۲: ۱۷۲)**

بهرام فرزند گودرز، از این‌که تازیانه‌اش به دست ترکان بیفتد ننگ دارد:

*دوان رفت بهرام نزد پدر / که ای پهلوان یلان سربه‌سر*
*بدان‌گه که آن تاج برداشتم / به نیزه به ابر اندر افراشتم*
*یکی تازیانه ز من گم شده است / چو گیرند بی‌مایه ترکان به‌دست*
*به بهرام بر چند باشد فسوس / جهان پیش چشمش شود آبنوس*
*نبشته بر آن چرم نام من است / سپهدار پیران بگیرد به دست*
*شوم تیز و تازانه باز آورم / اگر چند رنجِ دراز آورم* **(ج۴: ۱۰۱)**

**پهلوانان ایرانی، اگرچه دلاور و جنگاورند و پای بندنام و ننگ خویش‌اند، از آن‌جا که انسان‌اند، گاهی مغلوب ضعف‌های بشری خویش‌اند**

و چون گیو و گودرز ـ برادر و پدر ـ او را منع می‌کنند و گیو می‌گوید من تازیانه‌های متعدد دارم، یکی از آن‌ها را به تو خواهم داد:

*چنین گفت با گیو بهرام گرد / که این ننگ را خرد نتوان شمرد*
*شما را ز رنگ و نگار است گفت / مر آن‌ها که شد نام با ننگ جفت* **(ج۴: ۱۰۲)**

۱۲. نزد بیگانه کمر بستن برای پادشاه و پهلوان ایرانی، ننگی بزرگ است. دارا در مورد پذیرفتن حکومت اسکندر می‌گوید:

*سرانجام گفت این ز کشتن بتر / که من پیش رومی ببندم کمر*

*ستودان مرا بهتر آید ز ننگ / یکی داستان زد بر این مرد سنگ*
*که گر آب دریا بخواهد رسید / در او قطره باران نیاید پدید* **(ج۶: ۳۹۷)**

پیران، پهلوان تورانی در پاسخ پیام گودرز می‌گوید:

*مرا مرگ بهتر از آن زندگی / که سالار باشم کنم بندگی* **(ج۵: ۱۰۰)**

این‌همه کوشش و تلاش برای آن است که نام پهلوان، بلند و جاوید و با اعتبارِ باقی بماند و دوست و دشمن رفتار او را بپسندند و وی را گرد و بزرگ بشناسند و بر او خرده نگیرند:

*مرا مرگ نامی‌تر از سرزنش / به‌هر جای بیغاره‌ی بد کنش* **(ج۴: ۱۴۰)**

۱۳. اگرچه در شاهنامه ازدواج‌هایی برون طایفه‌ای دیده می‌شود، مانند ازدواج زال و رودابه و بیژن و منیژه و ازدواج سیاوش با دختر پیران و افراسیاب و... .اما از مجموع دوران پهلوانی شاهنامه چنین برمی‌آید که اصل‌نژاد از پدر است. به‌همین سبب در مواردی پهلوانان ایرانی با دختری تورانی یا رومی ازدواج می‌کنند و در بیش تر این موارد، دختر عِرق و خوی دشمنایگی خود را فراموش می‌کند و مهر همسری، وی را به خاندان شوهر متعلق می‌سازد. جز سودابه که ننگ و رسوایی به بار می‌آورد، سایر ازدواج‌های برون طایفه‌ای سرانجامی نیکو دارد. اما به‌هر تقدیر، هر یک از طرفین ـ ایرانیان و تورانیان ـ معمولاً از ازدواج دخترانشان با پهلوانان دشمن ننگ دارند، به‌خصوص که اگر دو کشور با یکدیگر در جنگ و خصومت باشند. افراسیاب از روابط بیژن و منیژه سخت آشفته است و پس از دست‌گیری بیژن، به بیژن می‌گوید:

*نبینی کزین بد هنر دخترم / چه رسوایی آمد به پیران سرم*
*همان نام پوشیده رویان من / ز پرده بگسترد بر انجمن*
*کزین ننگ تا جاودان بر سرم / بخندد همی کشور و لشکرم*
*چنویابد از من رهایی به جان / گشایند بر من ز هرسو زبان*
*به رسوایی اندر بمانم به درد / بپالا یم از دیدگان آب زرد* **(ج۵: ۳۲)**

در داستان زال و رودابه نیز این‌چنین می‌توان برداشت کرد. اما در شاهنامه موردی نمی‌توان یافت که دختری ایرانی به همسری یکی از پهلوانان دشمن درآمده باشد. خطاب گرد آفرید به سهراب، تجلّی‌گاه این عقیده است:

*بخندیدو او را به افسوس گفت /که ترکان ز ایران نیابند جفت* **(ج۲: ۱۸۹)**

۱۴. مورد دیگری که در شاهنامه ننگ شمرده شده است ـ اگرچه مربوط به جنگ و قومیّت و ملیّت نیست ـ فرزند غیرعادی داشتن است. هنگامی که زال به دنیا می‌آید و مویش سفید است، سام از او ننگ دارد و این خصلت او را خصلت دیو می‌داند:

*بپیچد همی تیره جانم ز شرم / بجوشد همی در دلم خون گرم*
*چو آیند و پرسند گردن‌کشان / چه گویم از این بچه‌ی بد نشان*
*از این ننگ بگذارم ایران زمین / نخواهم بر این بوم و بر آفرین* **(ج۱: ۱۳۹)**

در پایان این بحث، این نکته نیز گفتنی است که پهلوانان ایرانی اگرچه دلاوروجنگاورند و پای بندنام و ننگ خویش‌اند، از آن‌جا که انسان‌اند، گاهی مغلوب ضعف‌های بشری خویش‌اند. به‌همین سبب گاهی آن‌چه را ننگ می‌شمرند، خود مرتکب می‌شوند. کندن رستم گوش‌های کشاورز مازندرانی را از این نمونه است. فرار از میدان جنگ نیز در شاهنامه نمونه‌هایی دارد. رستم چون از اسفندیار عاجز می‌شود می‌گریزد و همو، اگرچه پیمان‌شکنی را ننگ می‌داند، اما به سهراب می‌گوید که در آئین ما، کشتن دشمن پس از بر زمین زدنِ نخستین، روا نیست؛ اما خود چندان‌که سهراب را بر زمین می‌زند، او را با خنجر آبگون می‌کشد و در واقع به پیمان‌شکنی و مکر روی می آورد.این ضعف‌ها، به‌خصوص از نظر عادی بودن حوادث و وقایع، قابل توجه است، زیرا خواننده با قوّت‌ها و ضعف‌های پهلوانان همراه است و با آنان بیش‌تر احساس صمیمیّت می‌کند. دیگر آن‌که هرچند فردوسی به پهلوانان بسیار عشق می‌ورزد و می‌خواهد به آنان شخصیتی والا ببخشد اما از ضعف‌های آنان نیز چشم فرو نبسته است و این، بی‌گمان نشان صدق و راستی وی می‌تواند باشد.

# تجلّی عشق در حماسه‌های ملّی

علی اکبر امامی
کارشناس ارشد دانشگاه آزاد کرمانشاه

## چکیده

نویسنده، داستان عشق‌های شاهنامه را در سه دسته طبقه‌بندی کرده است. عشق‌هایی که به ازدواج انجامیده‌اند، عشق‌هایی که ناکام و کم‌رنگ بوده‌اند و عشق‌های آلوده و ناپاک. سپس به بررسی و تحلیل آن‌ها پرداخته و به مناسبت، ابیاتی از شاهنامه درباره‌ی آنان نقل کرده است.

## کلیدواژه‌ها

حماسه، عشق، جلوه‌های عشق، ازدواج، ناکامی، آلودگی

داستان حماسی بیش‌تر شرح جهان‌گیری یا دست کم جهان‌داری پادشاهان است و جنگ و ستیز و نبرد پهلوانان و تیغ‌زنی و تیراندازی جنگ‌آوران. اگر در این‌گونه داستان‌ها گفت‌وگویی از بزم‌آرایی و مهرورزی و عاشقی در میان می‌آید بهانه‌ای است برای بقای نسل پهلوانان و ادامه یافتن جنگ‌های پایان‌ناپذیر برای کسب افتخار و سیادت و تأمین رفاه و آسایش و امنیت ملت‌ها.این داستان‌های عاشقانه در کتاب‌های حماسی چندان فراخ دامن و گسترده نیستند و معشوق پهلوانان سایه‌وار چند لحظه‌ای در صحنه جلوه‌گری می‌کند، سپس کنار می‌رود و باز عرصه‌ی هنرنمایی را به پهلوانان وا می‌گذارد.به جرئت می‌توان گفت در طول حیات بشر همه‌ی دل‌مشغول‌های وی به عشق بوده و همیشه، میدان جنگ راهی به سوی عشق داشته است و این پدیده همان است که پهلوانان نامی و یلان نامدار بارها در مقابل عشق به زانو درآمده‌اند.

*دیگر ز پهلوانی رستم سخن مگو / زیرا که عشق از همه‌کس پهلوان‌تر است* **فروغ بسطامی**

با نیم نگاهی به دلدادگان نامدار در آثار حماسی ملی ایران تا قرن ششم، در داستان‌های عاشقانه‌ی این آثار مانند گشتاسب و کتایون، جمشید و دختر کورنگ شاه، بیژن و منیژه، عروسی فرنگیس و سیاوش، عشق کمرنگ سهراب به گرد آفرید، سوز و گداز عشق زال و رودابه و مهر و محبت رستم و تهمینه می‌توان دریافت که عشق چون آب زلال جوشان از چشمه‌ساران پاک و روح‌پرور هم چنان جاری است و مانند شبنم صبحگاهی بر چهره‌ی گل، دل‌انگیز و پاکیزه و چون زرناب بی‌غل و غش جلوه‌گر است و بسیار پاک و نجیبانه و با شرم و آزرم و عاری از هرگونه ریا و تزویر و بی‌وفایی نمود دارد و بدون شک آرام‌بخش دل و جان و مانند خورشید گرمازا و سوزان است.با شناخت منطق فکری و عقیده‌ی دینی و مذهبی و دل‌بستگی ملی شاعران، تبلور عشق پاک و عاطفه‌ی زلال و شفاف در افکار و آثار شاعران حماسه‌سرای ملی مانند گرشاسب‌نامه، گشتاسب‌نامه، بیژن‌نامه، برزونامه و به‌ویژه شاهکار فناناپذیر حکیم ابوالقاسم طوسی، قابل احساس است.

این شـاعران توانا در هیچ جای آثارشـان، چه در برابر دشمن و چـه در حضور دوسـت، از جاده‌ی عفاف و زبـان پاک منحرف نشـده‌اند و در بارگاه بلند عشق، آثار خیانت و دورویی جایگاهی نـدارد. آنان مهیج‌ترین صحنه‌هـای عاطفی را، با زبانی شـیوا و واژه‌هایی پر از شـرم و حیا، خلق کرده‌اند. آنان عشـق را بازیچه ندانسته و معتقدند که برای رسیدن به آن، تحمل سختی و مشقات و مبارزه با مسائل مهم و حاد زندگی لازم است.

بـا این اوصاف، می‌توان گفت کـه این همه وفا و مهرورزی و ایثـار و سـوز و گداز عشـق، که در این آثار مـوج می‌زند همه سـاخته و پرداخته‌ی ذهن فعال حماسه‌سـرایان نامدار اسـت و می‌توان گفت که این شاعران نه تنها حماسه‌پردازند، بلکه شاعر تغزلّی چیره‌دست نیز هستند.

## انواع عشق‌های مجازی حماسه‌های ملی

از جلوه‌های زندگی بشری، عشـق و روابط عاشقانه است که پهلوانان نیز به دلیل فطرتی که خداوند در وجود آن‌ها گذاشـته اسـت، از این جنبه‌ی انسانی بی‌بهره نیسـتند. بنابراین، شاعران حماسـی رزم و بزم را درهم آمیخته‌اند و سـوز و گداز عشق و عاشقی را همراه جنگ و ستیز، همیشه‌ی حماسه کرده‌اند.

**به جرئت می‌توان گفت در طول حیات بشـر همه‌ی دل‌مشـغول‌های وی به عشـق بوده و همیشه، میدان جنگ راهی به سوی عشق داشته است**

«در حماسـه‌های ملـی عشـق و دلدادگی از نوع عشـق‌های مجازی ـ بین دختر و پسـر ـ ،هر چند که به عنوان امری جانبی بیان می‌شـود از اهمیت خاصی برخوردار است.» **(اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۴-۱۱)**.بـا نگاهی به داسـتان‌هایی از حماسـه‌های ملی، که محور آن‌ها عشـق و دلدادگی است، می‌توان آن‌ها را به‌طور کلی به چند دسته تقسیم نمود که عبارت‌اند از:

**الف) داستان عشـق‌هایی که پیامد آن‌ها به ازدواج انجامید،** ماننـد زال و رودابه، رسـتم و تهمینه، بیژن و منیژه، اردشـیر و گلنار، خسـرو و شیرین، گشتاسـب و کتایون، جمشید و دختر کورنگ‌شاه و... زنان عاشقی که ذات هستی خویش را به دلیری عرضه می‌کنند و آگاهانه به عشق مقدس پاسخ می‌دهند.

در داستان‌های عشـق‌های حماسی، به‌ویژه عشق‌های شاهنامه (به غیر از داستان عشق سودابه دختر شاه هاماوران به سیاوش و داسـتان عشق شیرویه به شیرین)، در عین برهنگی بسیار پاک و نجیبانه‌اند**(اسلامی ندوشن، زندگی و مرگ پهلوانان: ۱۲۴)**.

رودابه دختر مهراب کابلی، نادیده دلباخته‌ی زال می‌شود، او در پروردن و باور کردن عشـق خود به زال کم‌ترین تردیدی به دل راه نمی‌دهد. رودابه، دختر مهراب‌شـاه، با شـنیدن توصیف زال عاشق او می‌شود. در دل او عشق و آرزو جای خرد نمی‌نشیند.

*دل زال یک‌باره دیوانه گشت / خرد دور شد عشق فرزانه گشت*
**شاهنامه ۱۸/۶۵**

دختر مهراب کابلی که عشق بر او چیره می‌شود و نمی‌تواند جلوی این عشق و سوز و گداز را که بر او مستولی شده است بگیرد، بدون احساس شرم، عشق خود را به کنیزکانش آشکار می‌کند.

*که من عاشقم هم‌چو بحر دمان / ازو بر شده موج تا آسمان*
*پر از پور سام است روشن دلم / به خواب اندر اندیشه زو نگسلم*
*همیشه دلم در غم مهر اوست / شب و روزم اندیشه‌ی چهر اوست*
**شاهنامه/ ۶۶/ ۱۷**

به هر حال، رودابه به هنگام شـنیدن شـوکت، شجاعت، هنر و قدرت زال شـیفته او می‌گردد و به بیان زیبای قدمعلی سـرامی **(۱۳۶۸: ۵۰۸)**، که این عشق و علاقه را «عشق از راه گوش» نامید، به هم دل‌بسـته می‌شـوند و هر چند مخالفت‌هایـی در این راه وجود دارد ولی رودابه به عشق خود اصرار می‌کند.

*به بالای من پور سام است زال / ابا بازوی شیر و با برز و یال*
*گرش پیرخوانی همی گر جوان / مرا او به جای تن است و روان*
*مرا مهر او دل ندیده گزید / همان دوستی از شنیده گزید*
*برو مهربانم نه بر روی و موی / به سوی هنر گشتمش مهر جوی*
**همان ۶۷/ ۴**

اسـتاد توس، سـراینده‌ی زیباترین داسـتان ـ رودابه و زال ـ ، تأکیـد می‌کند که از راه گوش هم می‌توان نهال مهر و عشـق را کاشـت و آمادگی روحـی و ذهنی فراهم کرد و چـه زیبا بیان می‌کند که «همان دوستی از شنیده گزید».

با تأمل و تفکر در بیت آخر می‌توان این‌گونه برداشـت کرد که در فرهنگ باسـتان ایران گاهی نقـش و نگار و زیبایی صورت تا حدودی بی‌ارزش می‌شـود و فقط ارزش معنـوی و هنر و توان معشـوق در نظر گرفته می‌شود و زیبایی و نگار به صورت امری جانبی قرار می‌گیرد.زال نیز عشـق رودابه را می‌پذیرد و شـادمانه پیام می‌فرستد و آرزوی دیدار می‌کند. رودابه، که آرزویی جز این نـدارد، پنهان از پدر و مادر بزمی می‌آراید و شـبانه زال را به کاخ دعـوت می‌کند. دیدار پنهانی این دو دلـداده‌ی جوان از زیباترین قطعات غنایی شاهنامه است و در هنگام دیدار آن دو، ابتدا رودابه:

*درود جهان آفرین بر تو باد / خم چرخ گردان زمین تو باد*
*پیاده بدین سان ز پرده‌سرای / برنجیدت این خسروانی دو پای* **۳۴/۷۰**

زال، پس از شـنیدن سـخنان رودابه، ابتدا از خداوند تشکر و قدردانی می‌کند و بعد از دعایی بلند در حق عاشـق نورسیده، به او خوش‌آمد می‌گوید. این خوش‌آمدگویی عاشـق را از زمین به عرش برین می‌برد و از شدت عشق و شادمانیِ این‌که به آرزوی

خود رسیده است، از خود بی‌خود می‌شود و وقتی نگاه می‌کند و خورشید رخ را در پشت‌بام کاخ می‌بیند با بیان و لحنی عاشقانه و همراه با سوز و گداز می‌گوید:

*چنین داد پاسخ که ای ماه چهر / درودت ز من آفرین از سپهر*
*همی خواستم تا خدای جهان / نماید مرا رویت اندر نهان*
*کنون شاد گشتم به آواز تو / بدین [نغز] گفتار با ناز تو* **۲/۷۱**

... این عشق سرانجام پیروز می‌شود و آن‌گاه بر آیین و کیش عقد می‌بندند و فردوسی با آوردن و ذکر این داستان دلدادگی اولاً می‌خواهد از زبان رودابه زال را آن‌چنان مورد وصف و ستایش قرار دهد که برتر از همه‌ی تاجداران است .ثانیاً نشان دهد که زال در عرصه و میدان زندگی، پهلوانی بزرگ، با روح و قلبی چون دریا و مردی بی‌همتاست. افزون بر آن می‌خواهد با آفرینش هنر این عشق زیبا بهترین، محبوب‌ترین و بزرگ‌ترین یل نامدار شاهنامه را که میوه‌ی این عشق است در این اثر باستان وارد کند **(جوانشیر، ۱۳۶۰: ۳۲۰)**.

**در فرهنگ باستان ایران گاهی نقش و نگار و زیبایی صورت تا حدودی بی‌ارزش می‌شود و فقط ارزش معنوی و هنر و توان معشوق در نظر گرفته می‌شود**

از عشق‌های دیگری که پایان خوش دارد عشق رستم و تهمینه است. در این قصه تهمینه حتی از رودابه جسورتر است، به طوری که جسارت عاشقانه را با پاکدامنی می‌آمیزد و گوی سبقت را از همه ی دلدادگان می‌رباید و دست به عملی می‌زند که شاید با ملاک و معیارهای کنونی قابل توجیه نباشد و از دوشیزه‌ای پرده‌نشین انتظار نمی‌رود. به راستی چه چیزی دختر را که رویش را «آفتاب ندیده» به بالین پهلوانی می‌کشاند که تنها وصف او را از شنیده‌ها شنیده است. این توصیفات، که تهمینه از رستم می‌شنود، همه بیانگر قدرت بی‌حد و حصر و زیاد یال و کوپال است.تهمینه که نادیده رستم را برای عشق خود برمی‌گزیند و با تمام وجود این عشق را در وجودش پرورش می‌دهد عشقش بوی آینده‌نگری می‌دهد، «پرورش نسل قادر»**(رضوی، ۱۳۶۹: ۹۱)**، پسری که مانند رستم باشد و این آرزو او را برای هرگونه اتهام و سرزنش و شاید مشقات و سختی‌های فراوان آماده می‌کند.هدف او برتر از اهمیت دادن به این نوع اتهامات، سرزنش‌ها و صحبت‌هاست. آری بدون شک جایگاه تهمینه در این عشق «مادری» است نه «همسری». میوه‌ی عشقی چنین آتشین از سوی تهمینه به رستم، یل نامدار سیستانی، سهراب است و پهلوانی چون سهراب ممکن نبود از ازدواج‌های عادی پدید آید. تهمینه عشقش را به رستم در کمال صداقت و در نهایت آشکاری بیان می‌کند.

*یکی آن‌که بر تو چنین گشته‌ام / خرد را ز بهر هوا کشته‌ام*
*و دیگر که از تو مگر کردگار / نشاند یکی پورم اندر کنار*
*مگر چون تو باشد به مردی و زور / سپهرش دهد بهره کیوان و هور* **۲۸/۱۷۴**

«تهمینه هم عاشق رستم و هم عاشق سهراب فرزند دلیر خود است. عشق با آگاهی، در وجود و ذات تهمینه به بار می‌نشیند و قلب و اندیشه ی او را حاکم می‌شود. او با در اختیار گرفتن رستم و به امید سهراب! همه‌ی مناسبات معمول را درهم می‌ریزد و از قانون عشق پیروی می‌کند. او این عشق آگاه را چنان به فرزند خود انتقال می‌دهد تا فردوسی بتواند اسطوره ی این عشق فروزان را در دل زمینیان تا جاودان بکارد.» **(ناظری، ۱۳۶۹: ۱۹۹)**.

و عشق بیژن پهلوان ایرانی، بعد از آن‌که گرگین از سر حسادت، دام زبان در پیش او می‌گسترد و می‌گوید:

*یکی جشنگاه است زیدر نه دور / به دو روزه راه اندر آید به تور*
*پری چهره بینی همه دشت و کوه / زهر سو نشسته به شادی گروه*
**شاهنامه/ ۳۴۷/ ۲۹، ۳**

آن‌گاه، چندان از زیبایی این جشنگاه، که در مرز توران است و از پری چهرگان فراوان و نیز از منیژه دختر افراسیاب، سخن می‌گوید که بیژن جوان به او دل می‌بندد. **(فروتن: ۲-۱۶۱)**

منیژه نیز در راه عشق به بیژن دست از پای نمی‌شناسد. با توجه به این‌که دختر پادشاه است و در ناز و نعمت به سر می‌برد و می‌داند که با این دل‌بستگی باید از این ناز و نعمت دربار دست بشوید و با لحنی زار و ژولیده کاسه‌ی گدایی برای تأمین خوراک و زنده نگه‌داشتن عاشقش به دست گیرد.منیژه، رودابه، تهمینه و بعضی دیگر از زنان شاهنامه تنها یک بار و برای همیشه عاشق می‌شوند و تخم عشق را در روی زمین می‌پراکنند.آری مهرورزی شکوفای بیژن و منیژه و توصیف فرنگیس که چهره‌ی والای زنان و الگویی از عشق است و پهلوانان نامداری چون گشتاسب که ثمره‌ی عشق نهایی و پاک جمشید و دختر کورنگ شاه است از همین عشق‌هایی هستند که به ازدواج انجامیدند.

## ب) داستان عشق‌های ناکام و کمرنگ از جمله عشق سهراب و گردآفرید

گردآفرید، دختر ایرانی، در لباس رزم به مقابله‌ی سهراب می‌آید ولی عرصه‌ی رزم به میدان عشق مبدل می‌شود و آن دو، در میدان رزمی که مقابل همدیگر قرار گرفته‌اند، به هم عشق می‌ورزند.«ولی گردآفرید، به زیرکی و پختگی طبیعی که دختران دارند، خوب می‌داند که پسر از دوری او غمگین خواهد شد، این است که از راه مهر به سهراب می‌گوید دل‌تنگ مباش من

**گردآفرید، دختر ایرانی، در لباس رزم به مقابله‌ی سهراب می‌آید ولی عرصه‌ی رزم به میدان عشق مبدل می‌شود**

قسمت تو نبودم.» **(فضل‌الله، ۱۳۷۴: ۲۴۱)**

*بخندید و او را به افسوس گفت / که ترکان ز ایران نیابند جفت*
*چنین بود و روزی نبودت ز من / بدین درد غمگین مکن خویشتن* **۲۲/۱۷۹**

گردآفرید به سهراب می‌گوید با این زور بازو و کتف و یال که تو داری هیچ پهلوانی همتا و مانند تو نیست. گمان ندارم تو از نژاد ترکان باشی. تو رفتار بزرگان داری.در ادامه، گردآفرید از روی عشق و علاقه‌ای که به سهراب دارد به او می‌گوید:

*همانا که تو خود ز ترکان نه ای/ که جز بافرِ این بزرگان نه ای*
*بدان زور و بازوی و آن کتف و یال/ نداری کس از پهلوانان همال*
*دریغ آیدم کاین چنین یال و سُفت/ همی از پلنگان بباید نهفت* **۲۴/۱۷۹**

این گفته‌های گردآفرید، علاوه بر رسالت گرد ایرانی، که سهراب را از جنگ با ایران بر حذر می‌دارد، عشق و محبتش را هم به سهراب آشکار می‌سازد، ولی این عشق کمرنگ سهراب و گردآفرید با این جمله‌ی گردآفرید به سهراب، که «ترکان ز ایران نیابند جفت!» به بن‌بست می‌رسد و ناکام می‌ماند.

**از جمله عشق‌های آلوده و ناپاک، عشق آلوده سودابه ـ زن پدر سیاوش ـ به سیاوش و عشق ناپاک شیرویه به شیرین ـ زن پدر ـ است**

## ج) داستان عشق‌های آلوده و ناپاک

این عشق‌های ناپاک و آلوده به گناه که در پی رنگ بودند و حاصل آنان جز رسوایی و ننگ و گناه چیزی دیگری نبود.

*عشق‌هایی کز پی رنگی بود / عشق نبود عاقبت ننگی بود*
*عاشقان از درد زان نالیده‌اند / که نظر تا جایگه مالیده‌اند* **مثنوی ۲۰۶/۲۰۵/۱**

از جمله ی این عشق‌های آلوده، اظهار عشق آلوده‌ی سودابه ـ زن پدر سیاوش ـ به سیاوش است. سودابه دختر شاه هاماوران، که زنی جوان، سرزنده، هوس‌باز و عاشق‌پیشه است و همسر کیکاووس، پادشاهی پیر که دارای چندین زن و همسر و حرمسراست.سودابه، هنگامی که درگیری‌های احساسی و عاطفی و ستیز درونی با خود دارد، ناگهان در کاخ پادشاهی با جوانی بسیار زیبا، برازنده و با طراوت روبه‌رو می‌شود.

*زناگاه روی سیاوش بدید/ پر اندیشه گشت و دلش بردمید*
*چنان شد که گفتی طراز نخ است / و گر پیش آتش نهاده یخ است*
**۱۷ ،۱۶/۲۰۵**

... سودابه وقتی نمی‌تواند سیاوش را به چنگ آورد، در برابر این ناکامی، آبرو، شرف، مقام، موقعیت اجتماعی و حتی زندگی و مرگ سیاوش نیز برایش بی‌اهمیت می‌شود.

عشق ناپاک و آلوده‌ی سودابه به سیاوش اکنون تبدیل به کینه و نفرت و انتقام می‌شود و سودابه می‌خواهد سیاوش را به عجز و لابه وادار کند. برای او فرقی ندارد که سیاوش در بستر گناه‌آلود او و آغوش سکرآورش به عجز و التماس بیفتد و تسلیم وی شود یا در پای چوبه دار!ولی بعد از آزمودن‌های سیاوش و اثبات بی‌گناهی او، بار دیگر پاکی، جوان‌مردی و احساس پاک او جلوه‌گری می‌کند و به رخ همگان کشیده می‌شود و از پدر بخشش سودابه را تقاضا می‌کند.

*به فرجام کار او پشیمان شود/ ز من بیند او غم چو پیچان شود*
*سیاوش چنین گفت با شهریار / که دل را بدین کار رنجه مدار*
*به من بخش سودابه را زین گناه / پذیرد مگر پند و آید به راه* **۲۶/۲۱۶**

و دیگری عشق ناپاک شیرویه به شیرین ـ زن پدر ـ است که دو نقطه‌ی مقابل یکدیگرند و مایه‌ی اصلی و موضوعشان عشق حرام است که سرانجام به ناکامی می‌کشد و در هر دو داستان به مرگ قهرمانان زن می‌انجامد. شیرین خودکشی می‌کند و بعدها نیز سودابه به تیغ رستم به هلاکت می‌رسد.

## منابع


۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، **چهار سخن‌گوی وجدان ایران «فردوسی، مولوی، حافظ و سعدی»**، نشر قطره، تهران ۱۳۸۱، چ ۱●۲. بیگدلی، غلام‌حسین، **چهره‌ی اسکندر در شاهنامه فردوسی و اسکندرنامه‌ی نظامی**، انتشارات آفرینش، تهران، ۱۳۶۹، چ ۱●۳. جوانشیر، **ف.م، حماسه‌ی داد، بحثی در محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی**، انتشارات حزب توده‌ی ایران، تهران، ۱۳۶۰، چ ۲●۴. رزمجو، حسین، **انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی**، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵، چ ۲●۵. ــــــــــــ، **قلمرو ادبیات حماسی ایران**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱، چ ۱، چ ۲●۶. رضا، فضل‌الله، **پژوهشی در اندیشه‌های فردوسی** (دفتر ۱-۶) «تفسیر و تحلیل شاهنامه، برگزیده‌ی اشعار»، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۴، چ ۳●۷. رضوی، مسعود، **در پیرامون شاهنامه** (مجموعه مقالات)، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران، پاییز، ۱۳۶۹●۸. سرامی، قدمعلی، **از رنگ گل تا رنج خار**، انتشارات علمی و فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی، تهران، ۱۳۶۸، چ ۱●۹. فردوسی، ابوالقاسم، **شاهنامه‌ی فردوسی**، انتشارات نشر قطره، تهران، ۱۳۷۷، چ ۳●۱۰. فروتن، غ فرهنگ، **شاه‌نامه شاهنامه نیست**، انتشارات آنزان، تهران، چ ۱●۱۱. محجوب، محمد جعفر، **آفرین فردوسی**، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۱، چ ۱●۱۲. ناظری، نعمت‌الله، **پند و حکمت فردوسی در متن داستان‌هایش**، انتشارات جاویدان خرد، مشهد، ۱۳۶۹، چ ۱●

# نگاهی دیگر به گذر سیاوش از آتش

سکینه مرادی‌کوچی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

## چکیده

در شماره‌ی ۳۸ این مجله، مقاله‌ای با عنوان شرح دشواری‌های درس «گذر سیاوش از آتش» چاپ شده بود که به برخی از این دشواری‌ها پرداخته بود. این نوشتار تلاش دارد، ضمن تبیین ریشه آئینی گذر سیاوش از آتش، برخی موارد ذکر شده در مقاله مذکور را بررسی کند.

## کلیدواژه‌ها

سیاوش، گذر از آتش، سوگند، نیک‌پی، مغز

## بررسی اول

*پر اندیشه شد جان کاووس کی / ز فرزند و سودابه‌ی نیک‌پی*

در این بیت، این پرسش مطرح شده است که چرا سودابه، با وجود شخصیت منفی، به صفت «نیک‌پی» موصوف شده است؟ به زعم نویسنده‌ی محترم مقاله‌ی مذکور، یا باید لفظ شوم‌پی را صورت اصیل و صحیح در این بیت دانست یا برای صفت نیک‌پی، لحن و بیان طنزآمیز و با گوشه و کنایه و طعنه در نظر گرفت.آشکار است در صورتی که کاربرد صفت شوم‌پی در این بیت، به وزن آن آسیبی وارد نمی‌کند، استفاده از صفت نیک‌پی، از دید حکیم توس، باید دلیلی موجه داشته باشد. از این‌رو در این بخش، با در نظر گرفتن صفت نیک‌پی به‌عنوان صورت درست بیت، دلیل این شاعر گران‌قدر جست‌وجو می‌شود:

۱. به واسطه‌ی واو عطف میان فرزند و سودابه، صفت نیک‌پی به فرزند نیز معطوف است. در نتیجه، نیک‌پی تنها به وصف سودابه نمی‌پردازد و فرزند (سیاوش) را نیز در برمی‌گیرد.

۲. حکیم توس، در توصیف شخصیت‌های نابه‌کار نیز از صفات نیک، بهره برده است. برای نمونه، گرسیوز از منفی‌ترین چهره‌های شاهنامه است. اما در شاهنامه از او به وصف نیک‌نام و نیک‌خواه یاد شده است.

*فرستاده آمد بدادش پیام / ز شاه وز گرسیوز نیک‌نام* **(داستان سیاوش: ۸۷۳)**

*وزان روی گرسیوز نیک‌خواه / بیامد برِ شاه توران سپاه* **(همان: ۹۱۷)**

۳. وصف شخصی به یک صفت خاص، به موقعیت شخصیت در داستان وابسته است. چنان‌که وصف گرسیوز به دو صفت نیک‌نام و نیک‌خواه پیش از آشکار شدن کینه‌ورزی او نسبت به سیاوش صورت گرفته است و پس از آن از او با صفت کینه‌جوی یاد می‌شود. یا در همین داستان سیاوش، از زبان افراسیاب، گیو و کیخسرو «دیوزاد» خوانده می‌شوند.

*که گر گیو و کیخسرو دیوزاد / شوند ابر غرّنده گر تیزباد* **(همان: ۳۴۳۷)**

وصف سودابه با صفت نیک‌پی نیز از آن‌روست که این بیت در اصل جزئی از اندیشه‌ی کاووس است که هنوز از گناهکاری فرزند یا همسرش که چون خون و مغز و جزئی از وجود اویند، در تردید است. در ذهن او، سودابه نه جادوگری خیانتکار، که همان شاه‌دخت زیبایی است که در تنهایی و سختی زندان هاماوران او را همراهی می‌کرد.

## بررسی دوم

*چو فرزند و زن باشدم خون و مغز/ که را بیش بیرون شود کار نغز*

ظاهراً اختلاف در مصراع دوم است. در توضیح این بیت، در کتاب به معنایی مفهومی بسنده شده است: دیگر برای کسی عجیب‌تر از این خواهد بود؟ (کاووس در گفت‌وگویی با خود به کنایه و تمسخر می‌گوید: از این بدتر هم می‌شود؟) برای یافتن معنای بیت باید به اجزای تشکیل‌دهنده‌ی بیت توجه کرد. فعل «بیرون شود» در فرهنگ‌ها دارای معنای خاصی نیست و همگان آن را دارای معنایی آشکار و بدیهی می‌دانند و از آوردن معنایی برای آن پرهیز کرده‌اند. در این بیت فعل «بیرون شود» هم‌سوی معنای اصلی‌اش، معنایی کنایی یافته است. تصویر این فعل به ترتیب خارج شدن، در معرض دید قرار گرفتن، بر ملا شدن، آشکار شدن و نیز سر زدن را به ذهن متبادر می‌کند. با کمی تأمل به‌نظر می‌رسد آشکار شدن، ما را به مقصود برساند. واژه‌ی نغز نیز به خوب، نیک، نیکو، بدیع و عجیب، شیوا، شایسته، مطبوع و... معنا شده است. از سوی دیگر مصراع دوم در نسخ چاپی به دو صورت ضبط شده است:

ـ که را بیش بیرون شود کار نغز

ـ که را پیش بیرون شود کار نغز

در این‌صورت با در نظر گرفتن موارد ذکر شده و فضای موردنظر بیت‌ها، که ذهن آشفته، نگران و سرگردان کاووس را می‌نمایاند، بیت را به چند صورت می‌توان معنا کرد:

الف) صورت ضبط شده «که را بیش بیرون شود کار نغز»

۱. در حالی که زن و فرزندم، چون خون و مغز من و جزئی از وجود من‌اند، شایستگی کدام‌یک بیش‌تر بر من آشکار خواهد شد؟

۲. در حالی‌که زن و فرزندم چون خون و مغز من، جزئی از وجود من‌اند (نابه‌کار باشند)، چه کسی بیش از آنان کار شایسته، نیک، پسندیده انجام خواهد داد؟ (از چه کسی می‌توان بیش از این انتظار داشت؟)

۳. می‌توان با در نظر گرفتن کلمه‌ی نغز به معنای عجیب، هم‌چون توضیح کتاب این‌گونه نتیجه گرفت که برای چه کسی کاری عجیب‌تر از این اتفاق خواهد افتاد (سر خواهد زد).

ب) صورت ضبط‌شده «که را پیش بیرون شود کار نغز»

می‌توان بیت را موقوف‌المعانی و وابسته به بیت ماقبلش دانست که کاووس نگران قضاوت مردم درباره‌ی پادشاهی و شخصیت خود است و بیت را این‌گونه معنا کرد:

در حالی که زن و فرزندم چون خون و مغز جزئی از وجود من‌اند، پیش که (نزد که) حقیقت و بی‌گناهی من در این ماجرا آشکار خواهد شد؟شاید معمای بیت در این نکته نهفته باشد و آن معنای کلمه‌ی نغز در این بیت است. همان‌طور که ذکر شد، معنایی که برای نغز در نظر گرفته می‌شود معنایی است از قبیل خوب، نیک، نیکو، زیبا، بدیع، شیوا، شایسته، ملایم، مطبوع، عجیب، لطیف، شاداب و شیرین. اما در فرهنگ دهخدا ذیل نغز، معنایی متفاوت نیز آمده است: برآغالیدن قوم را و تباهی افکندن بین‌قومی. از این‌رو، بیت معنایی این‌چنین نیز می‌یابد؛ در حالی که زن و فرزندم چون خون و مغز من‌اند، تباهی و فساد از کدام‌یک سر زده است؟ (تباهی و فساد کدام‌یک آشکار می‌شود؟)با این حال، هنوز این پرسش باقی است که معنای اصلی این بیت کدام‌یک از موارد بالاست و آیا در این گذر به معنای اصلی اشاره شده است؟ از این‌رو شاید بهتر باشد، برای کشف مفهوم بیت، گریزی به داستان بزنیم. این ابیات هنگامه‌ای را به وصف می‌کشد که فاجعه‌ای چنین نابه‌هنگام، کاووس را به اندیشه‌ای سخت فرو برده است:

*پر اندیشه شد جان کاووس کی / ز فرزند و سودابه‌ی نیک‌پی*
*کزین دو یکی گر شود نابه‌کار / از آن پس که خواند مرا شهریار*
*چو فرزند و زن باشدم خون و مغز / که را بیش، بیرون شود کار نغز*

ذهن او به یک‌باره در گردابی سخت غوطه می‌خورد. نیکی، مهر و محبتی که از هر دو به دل دارد، ترسی که از گناهشان به جانش افتاده، تردیدی که از خیانت هر یک دارد، نگرانی از پیش‌داوری مردم درباره‌ی تاج و تخت و... این همه را و بسیاری دیگر را در اندیشه دارد. از این‌رو به‌نظر می‌رسد این بیت، گنجایش همه‌ی معانی ذکرشده و معانی دیگری از این دست را دارد. چه این بیت هرگونه معنا شود، پاره‌ای از اندیشه‌ی کاووس را برمی‌تابد. جنبه‌ی ابهام‌آمیز این بیت، آشفتگی، نگرانی و بهت کاووس را به تمامی می‌نمایاند.

## منابع


۱. بهار، مهرداد، **پژوهشی در اساطیر ایران**، چ ۱، انتشارات توس، ۱۳۶۲● ۲. دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه‌ی دهخدا**، مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، ۱۳۶۵● ۳. روزنبرگ، دنا، ۱۳۷۹، **اساطیر جهان**، چ ۱، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۹● ۴. سنگری، محمدرضا و همکاران، **زبان و ادبیات فارسی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی**، چ ۹، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲● ۵. موسوی، علی‌اصغر، **گذر سیاوش از آتش**، مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی ۸۳، ۱۳۸۶●

# وابسته‌های وابسته


## چکیده

در ایـن مقاله ، با توجه به تمرین دوم صفحه ی ۴۲۱ کتاب زبان فارسـی ۳ ، سال سوم آموزش متوسـطه ، وابسـته ی وابسـته در اضافه های تعلّقی و غیر تعلّقی با رسم نمودار بررسی شده اسـت و با ذکـر مثال های گوناگون بیان شـده اسـت که در گروه های اسـمی مانند " دوربین فیلمبرداری نو " اگـر چه صفت بعد از مضاف الیه ذکر شده اسـت ، وابسته ی وابسته از نوع" صفـت مضـاف الیـه " شـکل نگرفته اسـت.

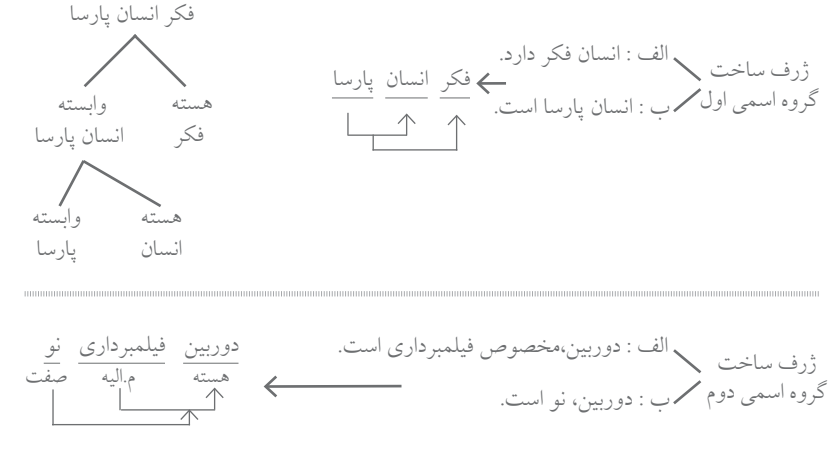


## کلیدواژه‌ها

وابسته ی وابسته ، مضاف الیه مضاف الیه ، صفت مضـاف الیـه ، اضافـه ی تعلّقی و غیـر تعلّقی

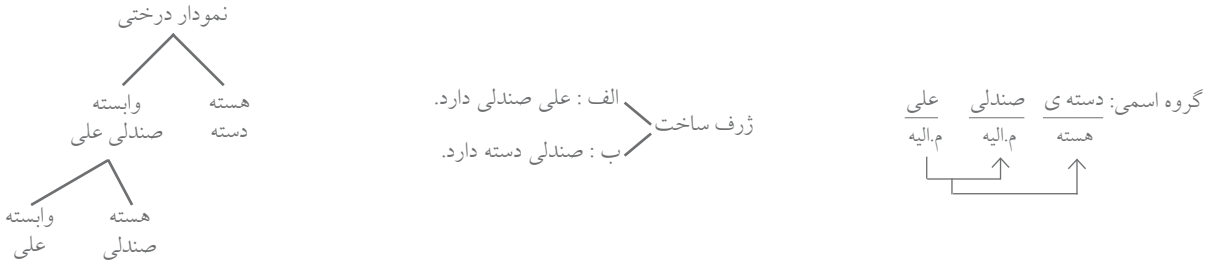
حسن حسن زاده
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان های شهرستان کاشان
سرگروه زبان و ادبیات فارسی شهرستان کاشان


اصولا هر هسته با وابسته آن ، مانند مضاف و مضاف الیه ، موصوف و صفت ، هسته و بدل ، هسته و متمم اسم ، گشتارهایی از جمله های کوتاه ساده هستند که به صورت گروه های اسمی ، مورد استفاده قرار می گیرند. گروه های اسمی " پدرم ، فریدون" – " کیفِ قهوه ای" – " علاقه ی من به درس" ، به ترتیب گشـتار هایی از جملات ساده ی " پدرم فریدون اسـت" – " کیف ، قهوه ای اسـت" – "من به درس علاقه دارم"، اسـت. بنابراین ، شناخت دقیق ژرف ساخت این گروه های اسمی ، ما را در شناخت روابط بین واژه های این گروه ها از هسته و وابسته های آن و ترسیم نمودار های پیکانی و درختی آنها یاری می دهد.در ترسـیم نمودارهای گروه های اسـمی ، تنها نباید به شکل ظاهری ترتیب قرار گرفتن واژه ها توجه شود بلکه توجه به ژرف ساخت و وابستگی معنایی بین واژه ها ، ارتباط درونی وابسته ها را نسبت به همدیگر و در نهایت ارتباط آنها را به هسته ، دقیق تر مشخص می کند. گاه دو گروه اسمی با شکل ساختاری یکسان مثلا ( هسته + اسـم + صفت ) می تواند ارتیاط واژه های وابسـته و در نتیجه ترسـیم نمودارهای آنها متفاوت باشد. مثلا در گروه اسمی" فکر انسان پارسا " با ساختار ( هسته + اسم + صفت ) واژه " پارسا " به عنوان صفت ، وابسته انسان به عنوان مضاف الیه می باشد و وابسته ی وابسـته از نوع "صفت مضاف الیه " تشـکیل داده است . حال آنکه در گروه اسمی " دوربین فیلم برداری نو" با همان سـاختار قبلی ( هسـته + اسم + صفت ) واژه "نو" به عنوان صفت ، به هیچ وجه وابسـته واژه ی " فیلمبرداری " نیسـت و وابسـته ی وابسته از نوع " صفت مضاف الیه " تشکیل نداده است ؛ بلکه واژه ی " نو" مستقیما وابسته هسته ی گروه اسمی " دوربین " و یا " دوربین فیلمبرداری " به عنوان یک واحد می باشد. بررسی ژرف ساخت این دو گروه اسمی و رسم نمودارهای پیکانی و درختی آنها ، مطلب را دقیق تر بیان می کند.

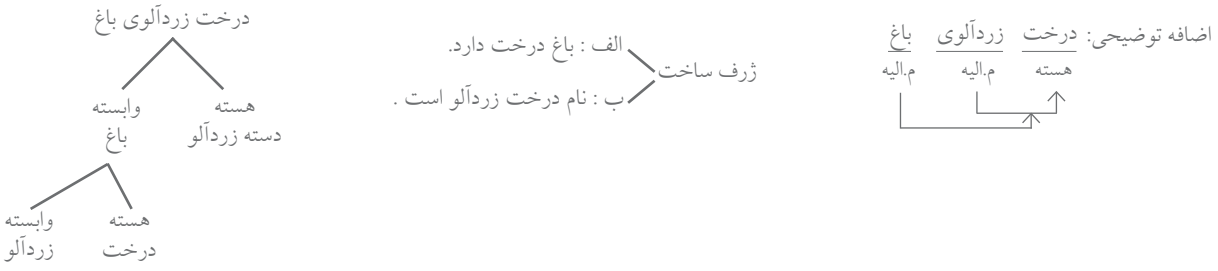


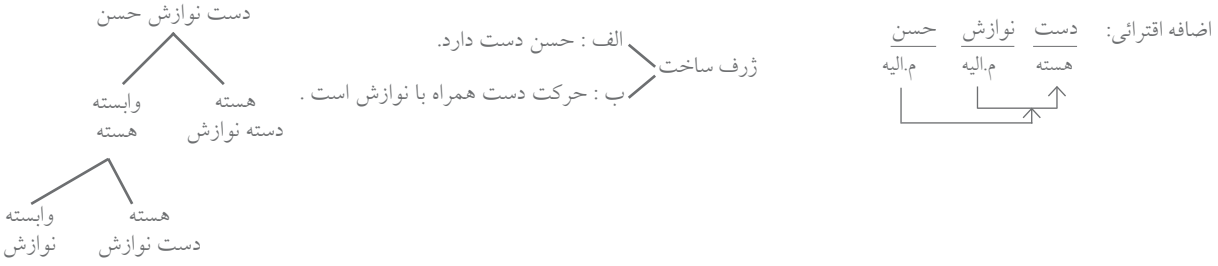
بنابر این گاه یک ترکیب اضافی روی هم رفته می تواند به عنوان یک واحد ، هسته گروه اسمی را تشکیل بدهد.نمونه های دیگر :

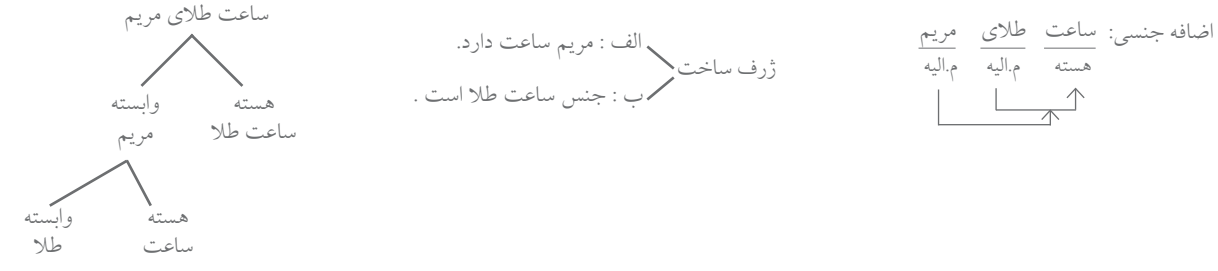
در بررسی ژرف ساخت انواع گروه های اسمی در می یابیم که در غالب گروه های اسمی که به صورت "اضافه ی تعلقی" در کنار هم قرار می گیرند ، وابسته ی وابسته از نوع " صفت مضاف الیه" و" مضاف الیه مضاف الیه " مشاهده می شود ؛ مانند :

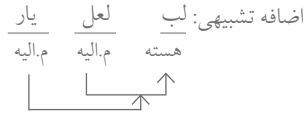



اما در بررســی ژرف ســاخت اضافه های غیر تعلقی ( توضیحی ، جنســی ، اقترانی ، تشبیهی از نوع تشبیه مضاف به مضاف الیه ) وابسته ی وابسته از نوع " مضاف الیه مضاف الیه " دیده نمی شود و مضاف الیه دوم ، وابسته ی کل ترکیب اضافی به عنوان هسته خواهد بود ؛ مثال های زیر همراه با بیان ژرف ساخت و رسم نمودار مطلب را دقیق تر روشن می کند.



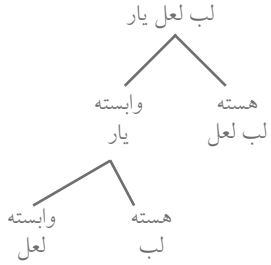





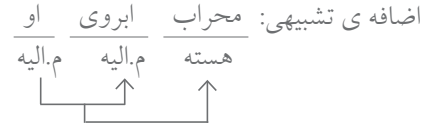


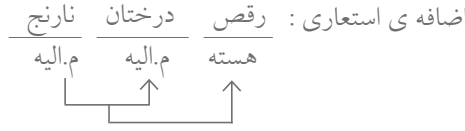





برای تکمیل بحث نکات زیر ضروری می باشد :

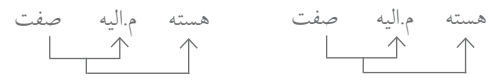
نکته اول : با توجه به ژرف ساخت " اضافه های استعاری " و " اضافه های تشبیهی " از نوع تشبیه مضاف الیه به مضاف اگر بعد از این ترکیب های اضافی،وابسته ای ذکر شود وابسته ی وابسته از نوع " صفت م.الیه " و" مضاف الیه مضاف الیه" شکل می گیرد و رسم نمودار آنها مانند اضافه های تعلقی خواهد بود مانند :




نکته دوم : معنای صفت می تواند وابستگی به کدام جزء گروه را مشخص کند. مثلا در گروه اسمی " درخت زردآلوی بلند " واژه ی " بلند " ویژگی درخت را نشان می دهد نه زردآلو را ، پس واژه ی "بلند" وابسته ی هسته خواهد بود نه وابسته ی وابسته. امّا در ترکیب " درخت زردآلوی شیرین " ،واژه ی " شیرین " ویژگی زردآلو را نشان می دهد و " صفت م.الیه " خواهد بود. همچنین گروه های اسمی

" ساعت طلای دقیق و ساعت طلای زرد "




به همان ترتیب خواهد بود.

نکته سوم : در ترکیب های اضافی غیر تعلقی با توجه به ارتباط وابسته ها با هسته ، می توانیم مضاف الیه اول را حذف کنیم بدون آنکه خللی بر معنای جمله وارد شود ، در حالیکه در ترکیب های اضافی تعلقی که وابسته ازنوع " مضاف الیه مضاف الیه " است حذف مضاف الیه ، در معنا خلل ایجاد می کند. مانند :

غیر تعلقی : ساعت ~~طلای~~ علی = ساعت علی

تعلقی : دسته ی ~~صندلی~~ علی = دسته ی علی

نکته چهارم : در اضافه ی جنسی و تشبیهی از نوع تشبیه مضاف به مضاف الیه می توانیم مضاف الیه را به صفت تبدیل کنیم. مانند:

ساعت طلای علی ⟸ ساعت طلائی علی

قد سرو یار ⟸ قد سرو مانند یار

نکته پنجم : در اضافه های غیر تعلّقی ذکر شده ، صفت را می توانیم هم بعد از هسته بیاوریم و هم بعد از ترکیب اضافی به عنوان یک هسته ی واحد ، بدون آنکه معنای گروه اسمی تغییر یابد . مانند :

درخت بلند زردآلو = درخت زردآلوی بلند

صفت صفت

ساعت گرانقیمت طلا = ساعت طلای گران قیمت

صفت صفت

## منابع


۱-ارژنگ ، غلامرضا - دستور زبان فارسی امروز - چاپ اول - نشر قطره - ۱۳۷۴•۲-انوری ، حسن و احمدی ، حسن - دستور زبان فارسی ۲ - چاپ اول - انتشارات فاطمی - ۱۳۶۷•۳-باطنی ، محمد رضا - توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی - چاپ ششم - انتشارات امیرکبیر - ۱۳۷۳•۴-حق شناس ، علی محمد و دیگران - زبان فارسی ۳- شاخه ی نظری به استثنای رشته ی ادبیات و علوم انسانی - شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران - ۱۳۸۳•۵-وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی ، غلامرضا - دستور زبان فارسی ۱ - چاپ هفتم - (سمت) - ۱۳۸۴•

# ترکیب‌های نحوی در زبان فارسی


## چکیده

یکی از مسائلی که در آموزش ساخت‌واژه‌ی زبان فارسی هنوز سرشار از ابهام و پرسش است، مسئله‌ی ترکیبات در زبان فارسی است. ساخت کلمات ترکیبی و عملکرد آن‌ها در زبان، به‌همراه ویژگی‌های منحصربه‌فرد برخی از ترکیب‌ها، نکاتی هستند که در نخستین مراحل برخورد علمی با ساخت‌واژه‌ی زبان فارسی باید مورد توجه قرار گیرند.

در این مقاله، ضمن معرفی فرایند ترکیب، به ذکر تفاوت‌های میان «ترکیب» و «گروه» می‌پردازیم و سپس انواع اصلی ترکیبات را در زبان فارسی مورد بررسی قرار خواهیم داد. هریک از این انواع با تعداد قابل‌توجهی از نمونه‌های مختلف همراه است تا گرایش زبان فارسی به ترکیبات نحوی بهتر نمایان شود.



## کلیدواژه‌ها

ساخت‌واژه، ترکیب، ترکیبات نحوی، ترکیبات غیرنحوی.

دکتر بهروز محمودی بختیاری

دکتری در زبان‌شناسی، کارشناس زبان و ادبیات فارسی و زبان‌آموزی و استادیار دانشگاه تهران


## ۱. مقدمات- مفهوم ساخت‌واژگی ترکیب

یکی از روش‌های رایج واژه‌سازی در زبان‌های دنیا (به‌ویژه در زبان فارسی) ترکیب است. بنا به تعریف، ترکیب به فرآیندی ساخت‌واژگی گفته می‌شود که در آن، n تکواژ قاموسی در کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد یک‌پارچه را ایجاد می‌کنند. به کلمات حاصل از این فرایند، مستقل از طبقه‌ی صوری واژه‌ی جدید، «کلمات مرکب» می‌گوییم **(نک. بائر ۱۱: ۱۹۸۳، ینسن ۷: ۱۹۹۰، متیوس ۸۲: ۱۹۹۱، کریستال ۷۰: ۱۹۹۱، تراسک ۵۳: ۱۹۹۳، و کاتامبا ۵۴: ۱۹۹۳)**.

در همین مقطع ممکن است این پرسش مطرح شود که چرا در تعریف واژه‌ی مرکب، آن را مرکب از n تکواژ دانستیم؟ مگر واژه‌های مرکب با دو تکواژ قاموسی ساخته نمی‌شوند؟ چرا نگفتیم «دو تکواژ» و گفتیم «n تکواژ»؟در پاسخ باید گفت که واژه‌های مرکب معمولاً با دو تکواژ ساخته می‌شوند، اما این به‌آن معنا نیست که امکان دیگری برای ساخت آن‌ها وجود نداشته باشد. به همین دلیل از «n تکواژ» استفاده کردیم که حوزه‌ای عام را دربربگیرد، چرا که نمونه‌هایی از ساخت‌های مرکب سه‌تکواژی هم می‌شناسیم، مانند آقابالاسر، صداخفه‌کن، گلاب‌پاش، خط نگه‌دار، شترگاوپلنگ و نمونه‌های معدود دیگر.کلمات مرکب ویژگی‌هایی دارند که آن‌ها را از سایر ساخت‌های واژگانی جدا می‌کنند. همین نکات باعث می‌شوند که کلمات مرکب در مطالعات ساخت‌واژگی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار باشند. این ویژگی‌ها را می‌توان فهرست‌وار به این شکل برشمرد:

- کلمه‌ی مرکب در بررسی‌های نحوی دقیقاً مانند یک کلمه‌ی بسیط عمل می‌کند، یعنی رفتاری چون واژه‌ی بسیط از خود بروز می‌دهد. برای مثال، کلمه‌ی پرحرف به معنای وراج است نه بخشی از آن. تکیه را هم بر هجای آخر دریافت می‌کند و جمع آن هم پرحرف‌هاست، نه *پرهاحرف. (علامت * نشانه نادرستی ساخت زبانی است).
- کلمات مرکب معمولاً ساخت درونی دارند. مثلاً در آبْلیمو کسره‌ی اضافه‌ی آبِ لیمو به مرور حذف شده است؛ یا مثلاً در کلمه‌ی دورنگ رابطه‌ی هسته و وابسته‌ای داریم.
- در اکثر موارد معنای کلمات مرکب قابل پیش‌بینی نیست. به عبارت فنی‌تر، کلمات مرکب معمولاً از نظر معنایی، «واژگانی» هستند، و معنای آن‌ها حاصل جمع معنای اجزای تشکیل‌دهنده‌شان نیست. مثلاً ترکیب پرحرف به معنای «پر از حرف» نیست، برخلاف پر آب که به معنای «پر از آب» است.
- کلمات مرکب معمولاً زایا نیستند. مثلاً ما واژگانی چون زردکوه و سیاه‌کوه و

سفیدرود داریم ولی * قرمزکوه و * بنفش‌کوه و * آبی‌رود نداریم. این درحالی‌است که بعضی از ساخت‌های مرکب جدید گهگاه شنیده می‌شوند، ولی لااقل در فارسی امروز جا نیفتاده‌اند. مثلاً کلماتی چون شفاخانه و خراب‌خانه در فارسی دری افغانی شنیده می‌شوند [یا خسته‌خانه در کشور آذربایجان به معنی بیمارستان] ولی در فارسی استاندارد ایرانیان وجود ندارند.

## ۲. ترکیب در مقابل گروه

مورد دیگری که باید به آن توجه داشت، فرق میان ترکیب با گروه (phrase) است. گروه یک واحد نحوی بزرگ‌تر از واژه است که معمولاً از یک هسته و یک یا چند وابسته تشکیل می‌شود. مثلاً رئیس دفتر یک گروه اسمی است، که در آن یک اسم هسته (رئیس) و اسم دیگر وابسته است (دفتر) و یک رابطه‌ی نحوی هم آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد (کسره‌ی اضافه). ولی باید به‌خاطر داشت که در بسیاری از موارد، شباهت‌های صوری زیادی میان ترکیبات و گروه‌ها دیده می‌شود، مثلاً در زبان فارسی هم ساخت رئیسِ دفتر داریم و هم رئیسْ‌دفتر [یا توپ بازی و توپْ‌بازی]، لذا شایسته است که معیارهایی برای تشخیص کلمه‌ی مرکب از گروه داشته باشیم.

### ۱-۲. معیار تشخیص کلمه‌ی مرکب از گروه

۱-۱-۲. معمولاً کلمه‌ی مرکب از «انسجام درونی» برخوردار است، به این معنا که نمی‌توان در ساخت آن چیزی را وارد کرد. مثلاً دو واژه‌ی تخم‌مرغ و تخم اردک را در نظر بگیرید. در واژه‌ی تخم‌مرغ نمی‌شود چیزی وارد کرد. به‌همین دلیل، به‌صورت مرکب و با تلفظ تخمْ‌مرغ هم آن را به‌کار می‌بریم. ولی می‌توانیم بگوییم: دیروز رفتم تخم‌های شکسته‌ی اردک را جدا کردم. پس گروه می‌تواند گسترش بیابد، حال آن‌که ترکیب قابل گسترش نیست.نمونه‌ی دیگری از گسترش گروه در برابر ترکیب را در نظر می‌گیریم. گوشیِ تلفن یک گروه است و کتاب‌فروش یک ترکیب. این را می‌شود با «آزمون گسترش‌دهی» ثابت کرد. مثلاً می‌توان گفت گوشیِ این تلفن، ولی نمی‌توان گفت * کتاب این فروش.

۲-۱-۲. کلمات مرکب، علاوه بر انسجام درونی، از «تحرک بیرونی» قابل‌توجهی هم برخوردارند، یعنی با حروف اضافه‌ی مختلف و در بافت‌های نحوی گوناگون ظاهر می‌شوند.

۳-۱-۲. از آن‌جا که ترکیب عملکردی مانند واژه‌ی بسیط دارد، لذا به‌هنگام گفتار، معمولاً وسط کلمه‌ی مرکب مکث نمی‌کنیم، ولی در دل گروه می‌شود مکث کرد. به همین دلیل است که ترکیبات یک تکیه دریافت می‌کنند، ولی گروه‌ها به تعداد عناصر قاموسی تشکیل‌دهنده خود، تکیه می‌گیرند.

۴-۱-۲. وندهای تصریفی (مانند علامت جمع) در ترکیب به کل کلمه و در گروه، به هسته‌ی گروه می‌چسبند، مانند پدرهای بزرگ در مقابل پدربزرگ‌ها.

## ۳. انواع ترکیب در زبان فارسی

گفتیم که ترکیب نتیجه‌ی هم‌نشینی دو یا چند تکواژ قاموسی در کنار هم است. این تعریف البته برای شروع مناسب است، اما در واژه‌شناسی به این تعریف اکتفا نمی‌شود و رابطه‌ی تکواژهای قاموسی ترکیب به لحاظ معنایی و نحوی هم مورد بررسی قرار می‌گیرد.از نظر روابط نحوی می‌توان ترکیب‌ها را به دو گروه اصلی «ترکیب‌های نحوی» و «ترکیب‌های غیرنحوی» تقسیم کرد.

### ۱-۳. ترکیب غیرنحوی

در این نوع ترکیب، عناصرِ مجاور هم با یکدیگر ارتباط نحوی ندارند. یعنی یا رابطه‌ای ندارَند، یا رابطه‌شان محدود به عطف با واو است. این‌گونه ترکیب‌ها خود بر دو نوع‌اند:

**۱-۱-۳. نوع ضعیف:** در این ترکیب‌ها، میان تکواژهای قاموسی موجود از بدو امر «واو» عطف وجود نداشته است، مانندِ گاومیش، شترمرغ، شترگاوپلنگ، شیرماهی، سگ‌ماهی.

**۲-۱-۳. نوع قوی:** در ساخت این ترکیب‌ها میان تکواژهای موجود واژه‌ی مرکب در بدو امر «واو» وجود داشته است، اما اندک‌اندک از بین رفته است، مانندِ چلوکباب، چلومرغ، قرمه‌سبزی، کت‌شلوار، کته‌ماست، شیرکاکائو، سیراب‌شیردان، رادیوپخش، سوسیس تخم‌مرغ، کله‌پاچه، دله‌دزد، زولبیا بامیه، چادر چاقچور، آبگوشت، زرشک‌پلو، رادیوضبط، پلوخورشت، کت‌دامن، کتاب‌دفتر، کاغذقلم، آبدوغ‌خیار، سلام‌علیک، کاسه‌کوزه، استکان‌نعلبکی، قاشق‌چنگال، کاسه‌بشقاب، نخود لوبیا، سوزن‌نخ، آینه‌شمعدان، پیچ‌مهره، نان‌پنیرسبزی، وصله‌پینه، کاه‌گل، کوچه‌بازار، آب‌قند، لحاف‌تشک، خوناب.

### ۲-۳. ترکیب نحوی

واژه‌های ترکیبی نحوی واژه‌هایی هستند که عناصر موجود در آن‌ها با یکدیگر نوعی رابطه‌ی نحوی دارند، یعنی واژه درواقع براساس جمله‌ی پایه‌ای ساخته شده و بخشی از واژه‌ی ساخته‌شده در جمله‌ی پایه از نقشی نحوی برخوردار است. به عبارت دیگر، این واژه‌ها در اصل جمله‌هایی بوده‌اند که به‌صورت واژه درآمده‌اند.در این نوع ترکیب، عناصر واژه با هم رابطه‌ای نحوی دارند. یعنی اگر برای هرکدام از آن‌ها «جمله‌ای زیرساختی» تصور کنیم، مشاهده خواهیم کرد که بخشی از واژه‌ی ما در آن جمله پایه از نقشی نحوی برخوردار است. به‌عبارت دیگر، می‌توانیم بگوییم که این واژه‌ها در اصل، جمله

**ترکیب به فرآیندی ساخت‌واژگی گفته می‌شود که در آن، n تکواژ قاموسی در کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد یک‌پارچه را ایجاد می‌کنند**

یا جمله‌واره‌هایی بوده‌اند که به‌صورت واژه درآمده‌اند.
برای مثال، کلمه‌ی کتاب‌فروش را در نظر بگیرید. کتاب‌فروش یعنی «کسی که کتاب را می‌فروشد». همان‌طور که مشاهده می‌شود، کلمه‌ی کتاب در این ترکیب، در جایگاه مفعولی نشسته

**از نظر روابط نحوی می‌توان ترکیب‌ها را به دو گروه اصلی «ترکیب‌های نحوی» و «ترکیب‌های غیرنحوی» تقسیم کرد**

است و آن نقش را با خود یدک می‌کشد. لذا کتاب‌فروش یک ترکیب نحوی (از نوع مفعولی) است که جزء دوم آن «بن فعل» و جزء اول، «مفعول صریح» آن فعل است. ترکیبات نحوی انواعی دارند که در زیر با آن‌ها آشنا می‌شویم.

**۱-۲-۳. نوع فاعلی یا نهادی (nominative compound):**
در این ترکیب، یکی از اجزای موجود در واژه، فاعل جمله‌ی زیرساختی است. به‌عبارت دیگر، یک جزء واژه در جمله‌ی پایه، نقش فاعل را برعهده دارد، مانندِ دل‌خواه، یعنی «چیزی که دل [فاعل] آن را می‌خواهد». نمونه‌های دیگر این ترکیب عبارت‌اند از: موج‌خیز، دل‌سوز، خودآموز، خودرو، خودرو، خودنویس، خودکار، شاه‌نشین، بادخیز، گندم‌خیز، حاصل‌خیز، آبریز، شاه‌نشین، فقرنشین، پاگرد، چکش‌خور، خروس‌خوان، نفت‌خیز، زلزله‌خیز، پسرپز، دل‌پذیر، دل‌پسند، دندان‌گیر، خودجوش، محکمه‌پسند، اتومبیل‌رو، مالرو، خویش‌فرما، خداداد، یزدان‌بخش، حاجی‌پسند، مامان‌دوز، نمک‌گیر، لوطی‌خور، سگ‌خور، جَوگیر، موج‌خیز، نفت‌خیز، گندم‌خیز، بادخیز، پیاده‌رو، سواره‌رو، ماشین‌رو، گربه‌رو، آبریز، چکش‌خور، انسان‌فهم.

**۲-۲-۳. نوع مفعولی (accusative compound):**
این ترکیب که زایاترین نوع ترکیب نحوی در فارسی به‌شمار می‌رود، حاوی مفعول جمله‌ی اصلی در نقش یکی از اجزای سازنده‌ی ترکیب است. یعنی در این ترکیب، یک جزء از واژه‌یِ ساخته شده در جمله‌ی پایه، نقش مفعول را برعهده دارد. مثلاً خرمن‌کوب دستگاهی است که «خرمن [مفعول صریح] را می‌کوبد». نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از: نفت‌سوز، آبروبر، برف‌پاک‌کن، دادستان، دندان‌شکن، آدم‌خرکن، لاشخور، خمپاره‌انداز، جمهوری‌خواه، سرباز، پلوپز، کتاب‌فروش، دلدار، دل‌ستان، لب‌سوز، بمب‌افکن، تیرانداز، دل‌کش، دلزده، کتاب‌خوان، خداجو، جنگ‌جو، سلطنت‌طلب، جنگ‌افروز، آب‌پاش، قهوه‌جوش، خاک‌انداز، چشم‌گیر، خودخواه، خط‌نگه‌دار، گره‌گشا، گریبان‌گیر، سرخور، معنی‌دار، ناوبر، سخن‌چین. همان‌طور که مشاهده می‌شود، ترکیب‌های مفعولی، هم می‌توانند اسم ابزار باشند (ناوبر)، هم اسم فاعل (سلطنت‌طلب) و هم اسم مکان (رخت‌کن).

**۳-۲-۳. نوع متممی:** در ترکیبات متممی، یکی از اجزای ترکیب، متمم جمله‌ی زیرساختی است که براساس نوع حرف اضافه‌ی سازنده‌ی متمم به‌انواع زیر تقسیم می‌شود:

**۱-۳-۲-۳. نوع متممی به‌ای (dative compound):**
در این ترکیب یکی از اجزای واژه، متمم جمله‌ی زیرساختی با حرف اضافه‌ی «به» است، مانند فریادرس، یعنی «کسی که به فریاد [متمم] می‌رسد». نمونه‌های دیگر این ترکیب عبارت‌اند از: نامزد، دادرس، دستمال، سرشکن، حسابرس، دلاویز، مدرسه‌رو، سینمارو، کفرآمیز، تحسین‌آمیز، مسالمت‌آمیز، روبُر، برف‌پوش، پس‌انداز، زورچپان، دست‌فروش، دل‌چسب، دل‌نشین، دستبند، کارآمد، پیشرو، پیشبرد، آینده‌نگر، دستکش، زهرآلود، گل‌آلود، زراندود، پیش‌نهاد، کمربند، گردن‌بند، پیش‌بند، خون‌آلود، جانشین، گشتاور، جهان‌تاب، انگشت‌پیچ، زرخرید.
گفتنی است بعضی از واحدها و ترکیب‌های نحوی در طول زمان دچار تغییرات نقشی می‌شوند. مثلاً کلمه‌ی دستکش که در فارسی امروز «متممی‌به- برایی» محسوب می‌شود، سابقاً صفت مفعولی بوده است؛ مثل دستکش در این شعر حافظ:

*حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود*
*بس طُرفه حریفی است کش اکنون به سر افتاد*

یا

*ابروی دوست کی شود دستکش خیال من*
*کس نزدست از این کمان، تیر مراد بر هدف*

هم‌چنین در **تاریخ وصّاف** می‌خوانیم:

*کمانش چون چرخ‌فلک دستکش هیچ پهلوان نشد*

جالب این‌جاست که این کلمه، صفت فاعلی هم بوده است، مثلاً به بیت زیر از نظامی توجه کنید:

*دستکشِ کَس نیم از بهر گنج*
*دستکشی می‌خورم از دسترنج* **(نک. زریاب‌خویی ۸-۱۸۶: ۱۳۶۸)**

**۲-۳-۲-۳. نوع متممی ازی (ablative compound):**
در این ترکیب، جزئی از واژه مرکب در جمله‌ی پایه جایگاه متمم «ازی» را اشغال می‌کند، مانند مردم‌گریز، یعنی «کسی که از مردم می‌گریزد». نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از: کارآگاه، مادرزاد، پریزاد، پیامد، لبریز، رهاورد، پیش‌گو، خداترس، سرگذشت، زیرگذر، رونوشت، عرق‌سوز، میان‌بر، ریشه‌کن، پاجوش، سرریز، حلق‌آویز. نمونه‌ای کم‌کاربرد در فارسی امروز، کلمه‌ی قرابه‌پرهیز است که در شعر حافظ هم دیده می‌شود:

*صوفی پیاله‌پیما، حافظ قرابه‌پرهیز/ ای کوته‌آستینان، تا کی درازدستی*

**۳-۳-۲-۳. نوع متممی دری (locative compound)**:

در این ترکیب، یکی از اجزای کلمه، متمم «دری» در جمله‌ی زیرساختی است، مانند خانه‌زاد به مفهوم «کسی که در خانه زاده شده است». نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از:شهرنشین، خانه‌نشین، پانویس، ته‌نشین، جهان‌گرد، حاشیه‌نشین، خیابان‌گرد، شبرو، چادرنشین، جانشین، عرش‌آشیان، سحرخیز، بیابان‌گرد، روانداز، آبزی، کارتن‌خواب، زیرانداز، روپوش، پس‌انداز.

**۴-۳-۲-۳. نوع متممی بایی (instrumental compound)**:

در این ترکیب، که آخرین نوع از ترکیبات نحوی متممی است، حرف اضافه‌ی جمله‌ی زیرساختی، «با»ست. مثلاً ترکیب گچ‌کار برای کسی به‌کار می‌رود که با «گچ کار می‌کند». نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از:دردآشنا، انگشت‌شمار، دست‌پخت، دست‌نویس، دست‌بافت، دست‌دوز، لگدکوب، جوشکار، بندباز، سؤال‌پیچ، طناب‌پیچ، بخارپز، آب‌پز، دست‌چین، سرزن، دواشور، غرب‌ستیز، ماشین‌نویس، زرخرید، زربفت.

**۵-۳-۲-۳. نوع تمیزی (dishinguisher compound)**:

این ترکیب را در بعضی از متون به نادرست «بدلی» نامیده‌اند، ولی با توجه به این‌که «بدل» نقش دستوری ویژه‌ای نیست که حذف آن به جمله‌ی زیرساختی لطمه‌ای بزند، نمی‌توان آن را عامل ساخت واژه‌ی مرکب دانست، حال اگر کلمه‌ای چون صلاحدید را در نظر بگیریم، مشاهده می‌کنیم که جمله‌ی زیرساختی آن عبارت است از «چیزی که صلاح دیده شده است»، و در این جمله واژه‌ی «صلاح» نقش تمیزی دارد. نمونه‌های دیگر این نوع ترکیب عبارت‌اند از: خودبزرگ‌بین، تماشاگرنما، روشنفکرنما و سهل‌انگار.

**۶-۳-۲-۳. نوع صفتی ـ قیدی**: در این ترکیب، یکی از اجزای کلام، صفت یا قید است و مستقل از کلمه‌ی دیگر عمل می‌کند، مانند:بلندگو، نوساز، چرک‌نویس، زیرانداز، دیرآشنا، گران‌فروش، زودرس، دیرکرد، زودپز، آرام‌پز، پرخور، پرکار، کم‌کار، سخت‌گیر، کم‌یاب، تندنویس، پاک‌نویس، پیش‌نماز، پیش‌خرید، کندرو، زودباور، خوش‌بین، صبح‌خیز، نوآموز، نیم‌خیز، زودجوش، خوش‌برش، خوش‌اندام، خوش‌تراش، خوش‌خدمت، خوش‌حساب، شب‌بو، سحرخیز، روزافزون، بلندگو، زودگذر، یکه‌تاز، غافل‌گیر، کوته‌نوشت، زودباور، دیریاب، سخت‌کوش، نوزاد، دیرجوش، خرخوان، پیش‌نویس، پیش‌فروش، عقب‌گرد، سحرخیز، دیرخیز.

**۷-۳-۲-۳. ترکیب اضافی (genitive compound)**: در این ترکیب عناصر سازنده با هم رابطه‌ی مضاف و مضافٌ‌الیهی دارند، ولی کسره‌ی اضافه‌ی بین آن‌ها افتاده است و یک ترکیب را به وجود آورده است. مثلاً کلمه‌ی پدرزن در اصل پدرِ زن بوده است و کلمه‌ی کارخانه در اصل خانه‌ی کار بوده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، ترکیب‌های اضافی معمولاً به‌صورت رایج مضاف و مضافٌ‌الیه می‌آیند (مثل پدرزن) که به آن‌ها «ترکیبات اضافی ساده» می‌گوییم. ولی از سوی دیگر، ترکیبی چون کارخانه نیز به دلیل آن‌که دچار جابه‌جایی مضاف و مضافٌ‌الیه شده است، «ترکیب اضافی مقلوب» نامیده می‌شود با نمونه‌هایی به شرح زیر:

**ترکیب‌های مفعولی می‌توانند اسم ابزار، اسم فاعل و اسم مکان باشند**

**الف) ترکیب اضافی ساده یا غیرمقلوب**

مادرشوهر، قلم‌مو، قلم‌نی، آب‌لیمو، مدیرکل، راه‌آهن، گل‌کلم، لوله بخاری، شاگرد مدرسه، صورت‌حساب، نایب‌رئیس، آب‌غوره، چوب‌پرده، میل‌پرده، شوهرخاله، بچه‌شیر، تله‌موش، میخ‌طویله، صاحب‌خانه، قوطی‌کبریت، ولی‌عهد، صاحب‌منصب، بچه‌گربه، خون‌دماغ، چراغ‌خواب، لباس‌خواب، زن‌بابا، شوهرننه، دفتر تلفن، دفتر یادداشت، آچارچرخ، دسته‌جارو، دسته‌هونگ، کمک‌راننده، شاگردشوفر، آب‌میوه، کف‌صابون، بچه‌ننه، توله‌سگ، چوب‌سیگار، خمیردندان، کمک‌فنر، آقابالاسر، کرّه‌خر، شال‌گردن، صورت‌حساب، آش‌رشته، سرانگشت، سرنیزه، جانماز، غلام‌رضا، آب‌پرتقال، زیربنا، سردسته، زیرزمین، سرانجام صاحب‌اختیار، لحاف‌کرسی، تارعنکبوت، سرشانه، کمک‌خلبان، لوله‌آزمایش، چادرنماز، سیم‌پیچ، نقطه‌ضعف، روغن‌بادام، چراغ‌خطر، واشر سرسیلندر.

**ب) ترکیب اضافی مقلوب**

بارنامه، کارنامه، به‌دانه، اجاره‌بها، آتش‌پاره، جگرگوشه، زغال‌سنگ، جهان‌پهلوان، شاپور، شاهدخت، زن‌ذلیل، قافله‌سالار، بنده‌منزل، آب‌انبار، عقدنامه، شب‌کلاه، مریض‌خانه، کارخانه، گل‌برگ، آب‌بها، دانشسرا، آبراه، سردرد، چشم‌پزشک، دندان‌پزشک، رضایت‌نامه، دعوت‌نامه، خانه‌شاگرد، دست‌بوس، عابربانک، جهان‌پناه.

در همین‌جا ذکر نکته‌ای ضروری است. با وجودی که معنی ترکیبات اضافی معمولاً با معنی گروه‌های اضافی یکی است، اما نمی‌توان این را به‌صورت قانونی در زبان فارسی پذیرفت. دلیلش این است که در فارسی ترکیباتی هم یافت می‌شوند که از نظر معنایی با گروه‌های متناظرشان فرق می‌کنند. مثلاً کلمات دوستِ دختر و دوستْ‌دختر، رئیسِ دفتر و رئیسْ‌دفتر و یا تهِ دیگ و تَه‌دیگ نمونه‌هایی از این تفاوت‌ها هستند.

**۸-۲-۳. ترکیب وصفی (adjective compound)**: این ترکیب از نظر ساخت مانند ترکیب اضافی است، به این معنا که در این‌جا با صفت و موصوف‌هایی سروکار داریم که کسره‌ی بین آن‌ها حذف شده و کل ساخت آن‌ها به یک عنصر واحد تبدیل شده است. این ترکیب‌ها هم صورت‌های غیرمقلوب و

مقلوب دارند، که به ذکر نمونه‌هایی برای هریک می‌پردازیم:

**الف) ترکیب وصفی ساده غیرمقلوب**

پیازداغ، خیارشور، گوجه‌سبز، جوجه‌سوخاری، آب‌مقطر، جگر سفید، لیموترش، سوزن ته‌گرد، لیموشیرین، سیرداغ، شاگرد اول، سیب‌زمینی، میل‌گرد، رفیق فابریک، چرخ‌دنده، چراغ‌قرمز، استادبزرگ (از عناوین بازی‌کنان شطرنج).

**با وجودی که معنی ترکیبات اضافی معمولاً با معنی گروه‌های اضافی یکی است، اما نمی‌توان این را به‌صورت قانونی در زبان فارسی پذیرفت**

**ب) ترکیب وصفی ساده مقلوب**

شیرین‌پلو، پیردختر، گرداب، گرداب، فاضلاب، سیاه‌مشق، تندباد، چابک‌سوار، تازه‌داماد، تاریک‌خانه، سیاه‌رگ، سرخ‌رگ، کهنه سرباز، زردآلو، خشکبار، نوجوان، نخست‌وزیر، بزرگراه، رنگین‌کمان، سیاه‌چال، ویژه‌برنامه و کلان‌شهر. همان‌طور که مشاهده می‌شود، تمام این ترکیب‌ها «درون‌مرکز» هستند، یعنی هسته‌ی معنایی آن‌ها در دل خودشان موجود است (زردآلود نوعی از آلو و سیاه‌رگ نوعی از رگ است).

البته، این ترکیب‌های وصفی نوع دیگری هم دارند. مثلاً گروه وصفی «آستینِ کوتاه» را در نظر بگیرید. با حذف کسره، این گروه به ترکیبَ وصفی «آستینْ‌کوتاه» تبدیل می‌شود. اما جالب این است که ترکیب حاصل، کماکان یک صفت است و می‌تواند برای یک موصوف دیگر نیز به‌کار رود، مثل پیراهن آستینْ‌کوتاه. این در حالی است که گروهی از ترکیبات وصفی که قبلاً با آن‌ها آشنا شدیم، هیچ‌کدام صفت جدیدی نیستند و معمولاً اسم به‌حساب می‌آیند. به ترکیب‌های صفتی که کلاً ماهیت اسمی دارند، ترکیبات وصفی «ساده» و به ترکیباتی که کل‌شان حکم یک صفت برای موصوفی دیگر را دارند، کلمات مرکب فعلی یا ترکیبات وصفی «بهوریهی» (Bahuvrihi) می‌گوییم. کلمه‌ی سنسکریت بهوریهی به معنای «مرکب ملکی» است و بیانگر اتصاف اسمی به ترکیب ایجاد شده است (نک. بائر ۰۳: ۳۸۹۱، اسپنسر ۱۱۳: ۱۹۹۱ و ترسک ۷۲: ۳۹۹۱).

ترکیب‌های مرکب ملکی (وصفی بهوریهی) هم صورت‌های غیرمقلوب و مقلوب دارند، که به ذکر نمونه‌هایی از هریک از آن‌ها می‌پردازیم:

**الف) بهوریهی غیرمقلوب**

ریش‌سفید، قدبلند، پابرهنه، دهان‌گشاد، گداگشنه، کله‌گنده، کله‌پوک، حواس‌پرت، چشم‌پاک، زبان‌دراز، تمام‌رخ، لنگ‌دراز، سینه‌چاک، پیشانی‌بلند، نظربلند، پاشنه‌بلند، دهن‌لق، گردن‌کلفت، دست‌کج، تندرست، سرنگون، دلریش، گردن‌دراز، دل‌آگاه، سرگران.

**ب) بهوریهی مقلوب**

شیرین‌بیان، بلندقد، کوته‌فکر، تنگ‌نظر، کوته‌نظر، کم‌رو، خوش‌تیپ، تیزهوش، خوش‌بخت، پاکدامن، ارزان‌قیمت، گران‌بها، تیره‌بخت، ثابت‌قدم، چرب‌زبان، عالی‌رتبه، قوی‌هیکل، گوژپشت، والامقام، والاگهر، زیبارو، بدبخت، تهی‌دست، ساده‌لوح، سیاه‌پوست، تندخو، سبک‌بار، سبک‌سر، سپیدبخت، خوشرو، چپ‌دست، نگون‌بخت، شادروان، زنده‌دل، کج‌خیال، گمراه، شیرین‌سخن، سبک‌بار، پست‌فطرت، شیرین‌بیان، چابک‌دست، خوش‌بو، نیک‌نام، نوبر.ترکیبات بهوریهی مقلوبی هم در متون وجود دارند که اکنون از رواج افتاده‌اند، مانند ترکیبات چرب‌دست و شوم‌پی در ابیات زیر از شاهنامه:

*بیامد یکی موبدی چرب‌دست / مرآن ماهرخ را به می کرد مست*
*پر اندیشه شد جان کاووس کی / ز فرزند و سودابه‌ی شوم پی*

یا ترکیبات زیر از منوچهری در وصف اسب:

*سخت‌پای و ضخم‌ران و راست‌دست و گِردسم*
*تیزگوش و پهن‌پشت و نرم‌چرم و خُردموی*

نکته‌ی قابل توجه در مورد ترکیبات بهوریهی این است که این ترکیب‌ها عمدتاً به لحاظ معنایی «برون‌مرکز» هستند، یعنی هسته‌ی معنایی آن‌ها در خارج از آن‌هاست (پاشنه‌بلند نوعی پاشنه و چشم‌سفید نوعی از چشم نیست).

حالت اسنادی: در این حالت، ترکیب از یک مسندٌالیه و یک مسند برای یک جمله‌ی زیرساختی اسمیه تشکیل شده است. البته اگر مسند ما در این ترکیب یک صفت باشد، آن‌گاه ساخت ترکیبی ما بهوریهی خواهد بود. نمونه‌ها:

اسنادی غیرمقلوب: قندپهلو، پدرسگ، پدرسالار، آتش‌بس، شکم‌پر، خانه‌خراب، جان‌عزیز.

**ترکیب‌های «بهوریهی» عمدتاً به لحاظ معنایی «برون مرکز» هستند، یعنی هسته‌ی معنایی آن‌ها در خارج از آن‌هاست**

اسنادی مقلوب: سیاه‌گوش، هنرپیشه، سگ‌صاحاب، حاضرجواب، فارسی‌زبان، گربه‌بالش، کژدم، آسمان‌جل.

### ۹-۲-۳. ترکیبات تشبیهی

علاوه بر نمونه‌های بالا، گروه دیگری از ترکیبات نیز وجود دارند که من به آن‌ها تشبیهی می‌گویم. دلیل این نام هم آن است که در این ترکیبات، رابطه‌ی بین دو تکواژ ترکیب، رابطه‌ی مشبه و مشبهٌ‌به است: نارپستان، پریرو، ماهرخ، شکرخند، گربه‌شور، غنچه‌دهان، گراز بینی، گیسوکمند، ابروکمند، مه‌پیکر، شیردل، مارپیچ، بلبل‌زبان،

سگ‌سبیل، اره‌ماهی، پیل‌پیکر، قلوه‌سنگ، گردن‌گلابی، لاله‌رخ، سنگ‌دل، هلال‌ابرو، ماه‌منظر، مویرگ، دریادل، گل‌اندام، و کمان‌ابرو. این‌ها نمونه‌های فعال چنین ساخت‌هایی هستند. این در حالی است که ساخت‌های متروکی نیز از این دست داریم، مانند گاوچهر و سیم‌دندان:

*سرش را بدین گرزه‌ی گاوچهر/ بکوبم، نه بخشایش آرم نه مهر*

*همه دختران شاد و خندان شدند / گشاده رخ و سیم‌دندان شدند* **(شاهنامه)**

یا هفت ترکیب بدیع زیر از منوچهری در وصف اسب:

**در برخی موارد، صورت‌های تشبیهی می‌توانند مقلوب یا غیرمقلوب باشند و قاعده‌ی ویژه‌ای بر ترتیب آن‌ها ناظر نیست**

*گور ساق و شیر زهره، یوز تاز و غرم‌تک*

*پیل‌گام و کرک‌سینه، ببر سار و گرگ پوی*

در همین‌جا، شایسته یادآوری است که در برخی موارد، صورت‌های تشبیهی می‌توانند مقلوب یا غیرمقلوب باشند و قاعده‌ی ویژه‌ای بر ترتیب آن‌ها ناظر نیست. نمونه‌ی چنین شرایطی در ترکیب کمان‌ابرو و ابروکمان دیده می‌شود:

*عدو با جان حافظ آن نکردی / که تیر چشم آن ابروکمان کرد*

*مرا چشمی است خون‌افشان / زدست آن کمان‌ابرو*

*جهان بس فتنه خواهد دید / از ان چشم و از آن ابرو*

## سخن آخر

آن‌چه در این مقاله آمد، بخشی از توانایی زبان فارسی در ساخت ترکیب‌های نحوی بود. چنان‌که دیده شد، زبان فارسی چه در سده‌های گذشته و چه در روزگار ما، گرایش قابل توجهی با ساخت‌های ترکیبی با روابط نحوی دارد و برخی از این روابط (مانند رابطه‌ی وصفی یا اضافی) از نمود بیش‌تری هم برخوردارند. دانش در مورد این رویکرد زبانی، می‌تواند راهگشای ما در ساخت واژه‌های جدید با درجه‌ی بالایی از اطمینان به پذیرش آن‌ها توسط فارسی‌زبانان باشد.

## منابع


زریاب‌خوئی، عباس، **آینه‌ی جام**، شرح دشواری‌های دیوان حافظ، تهران، علمی، ۱۳۶۸●صادقی، علی‌اشرف، **کلمات مرکب ساخته‌شده با ستاک فعل**، دستور ۱، ۱۳۸۳●همایونفرخ، عبدالرحیم، **دستور جامع زبان فارسی**، تهران، علمی، ۱۳۳۸●

Bauer, L .(۱۹۸۳) *English Word-Formation. Cambridge*: Cambridge University Press.●Crystal, D .(۱۹۹۱) *A ۳rd Edition).) Dictionary of Linguistics and Phonetics*

Jensen, J .(۱۹۹۰) *Morphology*. Oxford: basil Blackwell.Katamba, F .(۱۹۹۳) Amsterdam: John Benjamins.Matthews, P. H .(۱۹۹۱) *Morphology ۲nd Edition)*. Cambridge:) Cambridge University Press.Spencer, A .(۱۹۹۱) *Morphological Theory*. Oxford and Cambridge: Basil Blackwell.Trask, R. L .(۱۹۹۳) *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*. London and New York: Routledge


# مست باده‌ی مهر

## یک نکته پیرامون شعر در سایه‌سار نخل ولایت


## چکیده

نویسنده، فقره‌ای از شعر آزاد «در سایه‌سار نخل ولایت»، سروده‌ی سیدعلی موسوی گرمارودی (کتاب ادبیات دوره‌ی متوسطه) را به اختصار بررسی کرده است.



## کلیدواژه‌ها

علی علیه‌السلام، سایه‌سار نخل ولایت، باده‌ی مهر



فاطمه رمادی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و کارشناس ارشد مدیریت آموزشی
و دبیر دبیرستان‌های تبریز


مصراع «مگر از کدام باده‌ی مهر مست بودی که با تازیانه‌ی هشتاد زخم به خود حد زدی»، یکی از زیباترین چشم‌اندازهای شعر در سایه‌سار نخل ولایت است، که سؤال و جواب را درهم‌پیچیده، آن هم نه یک سؤال بلکه دو سؤال را:مگر از کدام باده‌ی مهر:۱. مگر از باده مست بودی.۲. از کدام باده‌ی مهر مست بودی. هر دو سؤال ایجابی هستند و نیازی به جواب ندارند و پاسخ را در بطن خود دارند.

**۱. مگر از باده مست بودی؟**

کلمه‌ی مگر «مفید» تأکید است[۱] یعنی حتماً مست بودی که بر خود حد زدی. شاعر برای زخم‌های پیکر علی(ع) دلیل شاعرانه می‌آورد. در این مورد تأکید و تکیه روی عبارت‌های «مست» و «حد زدی» قرار می‌گیرد.

**۲. از کدام باده مست بودی؟**

سؤال از کدام باده برای تعظیم باده است.[۲] این باده‌ی مهر خداوندی است که قدرتی را به‌وجود می‌آورد که به اختیار خود هشتاد ضربه را مثل تازیانه به خود می‌زند. در این‌صورت تأکید و تکیه روی کلمه‌های «مهر» و «زخم» قرار می‌گیرد.[۳]در مجموع باید گفت این سؤالات بلاغی زیبا و پاسخ‌های زیباتر در بطن آن به همراه آرایه‌های بیانی[۴]، و گزینش فخیم واژگان و چینش هنرمندانه آن و دیگر نگارگری‌های آشکار و پنهان این تکه شعر با شکوه تمام می‌درخشد.

## پی‌نوشت

**۱. نمونه‌های دیگر:روی تو مگر آینه‌ی لطف الهی است/حقا که چنین است و در این روی و ریا نیست (حافظ) //مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر/که تابزاد و بشد جام می ز کف ننهاد (حافظ) //زهره‌سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت/کس ندارد ذوق مستی می‌گساران را چه شد؟(حافظ)●۲. جملات پرسشی با هدف تعظیم ، مثال:چه مستی است ندانم که رو به ما آورد؟/که بود ساقی و این باده از کجا آورد؟(نقل از سیروس شمیسا، معانی، نشر میترا، چ ۴، زمستان ۷۵: ص ۱۱۵)●۳. اشاره به موارد تکیه فقط برای توضیح بیش‌تر است و رعایت تکیه در یک جمله‌ی مستقل مرکب در چهار کلمه شاید عملاً امکان‌پذیر و بارز نباشد.●۴. تشبیه، تلمیح و حسن تعلیل●**

# ساختار گروه فعلی


## چکیده

در این نوشته کوشش شده است تا شالوده‌ی ساختمان فعل و عناصر ساختمانی گروه فعلی بر مبنای دیدگاه زبان‌شناسی جدید به اجمال بررسی شود. به این امید که خواننده را در تشخیص فعل ساده از مرکب و ملاک‌های داوری آن، با توجه به مباحث کتاب‌های زبان فارسی متوسطه، یاری نماید.



## کلیدواژه‌ها

گروه فعلی، دستگاه‌های گروه فعلی، فعل ساده، فعل مرکب، افعال اسنادی، افعال غیراسنادی

**معصومه زینلیان**

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی، مدرس مراکز پیش‌دانشگاهی، عضو گروه آموزش زبان و ادب فارسی و مدرس مراکز نسبی خدمت فرهنگیان چهارمحال و بختیاری


## مقدمه

با این که بحث درباره‌ی افعال ساده و مرکب یکی از موضوعات مهم کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه است و بسیاری از دستورنویسان و زبان‌شناسان در باب آن نظریات گوناگونی ارائه داده‌اند و در این زمینه مقالات گوناگونی نوشته شده است اما هم‌چنان اهمیت این «موضوع» و مشکلات مربوط به تشخیص به قوت خود باقی است.در این نوشته، شیوه‌ها و راه‌هایی برای تشخیص فعل ساده از مرکب ارائه شده که تا اندازه‌ای توانسته است تشخیص ساختمان افعال ساده و مرکب را ساده‌تر بیان نماید. البته، با یک روش یا روش‌های خاص نمی‌توان همه‌ی افعال را بررسی نمود. به عبارت دیگر، با توجه به دسته‌بندی افعال و شناخت آن‌ها از نظر نوع و معنا هرکدام را باید با شیوه‌های خاص خود فعل بررسی نمود. در این مقاله سعی نگارنده بر این اساس بوده است که در حد امکان راه تشخیص را آسان نماید و به شیوه‌هایی پرداخته که در کتاب‌های درسی ذکری از آن‌ها به میان نیامده است.

## ساختمان گروه فعلی

گروه فعلی از یک کلمه یا بیش‌تر ساخته شده است و همواره در ساختمان واحد بالاتر یعنی جمله، جایگاه اسناد را اشغال می‌کند. بزرگ‌ترین گروه فعلی فارسی از شش عنصر ترکیب شده است. مثال:

۱. نه باید برداشت شده باشد.

۲. نه باید برگردانده شده باشد.

## عناصر ساختمانی گروه فعلی

شش عنصر ساختمانی گروه فعلی عبارت‌اند از:

۱. عنصر سازنده‌ی منفی که در این‌جا با علامت اختصاری «ن» نشان داده می‌شود.

۲. افعال ناقصی که با علامت اختصاری «ق» نشان داده می‌شود.

۳. عنصر غیرفعلی که با علامت «غ» نشان داده می‌شود.

۴. واژه‌ی فعل که با علامت اختصاری «ف» نشان داده می‌شود.

۵. عنصر سازنده‌ی مجهول که با علامت اختصاری «ل» نشان داده می‌شود.

۶. عنصر سازنده‌ی حالت که با علامت «ح» نشان داده می‌شود.

**(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۱۱)**در مورد هریک از عناصر ششگانه و امکانات مختلفی که در هریک از این طبقات وجود دارد، به‌طور اجمال، توضیح داده خواهد شد.

## عنصر سازنده‌ی منفی «ن» در گروه فعلی

طبقه‌ای که این جایگاه را در گروه فعلی اشغال می‌کند دارای یک عضو است که

دوگونه دارد: na/ne. فرق na/ne مربوط به محیط صوتی مختلف است و در توزیع تکمیلی هستند. ne پیش از «می» (mi) ظاهر می‌شود و na در موارد دیگر. مثال:

۱.nemiravad ,nemigoft

۲.naro,nadad,naraft

این‌که «نه» را با فعل در خط فارسی سر هم می‌نویسیم، مربوط به رسم‌الخط فارسی است و نباید این تصور را ایجاد کند که «نه» جزو کلمه‌ی فعل است. «نه» از نظر دستوری یک عنصر ساختمانی در گروه فعلی است. بنابراین، رسم‌الخط ملاک طبقه‌بندی دستوری نیست. چنان‌چه عنصر سازنده‌ی منفی با وجه امری به‌کار رود، نهی خوانده می‌شود. مانند: «نه‌گو و نه‌رو» و چنان‌چه با وجه اخباری به‌کار رود نفی نامیده می‌شود «نه‌داد، نه‌گفت و نه‌رفت» **(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۲)**.

## عنصر سازنده‌ی «ق» (افعال ناقص) در گروه فعلی

افعالی که در این طبقه قرار می‌گیرند و جایگاه «ق» را در ساختمان گروه فعلی اشغال می‌کنند، افعال ناقص هستند. این طبقه از آن جهت ناقص خوانده شده‌اند که دارای کلیه‌ی ساخت‌های صرفی فعل نیستند و خود به سه زیرطبقه تقسیم می‌شوند.

۱. زیر طبقه‌ی اول: آن‌هایی که برای شخص و عدد صرف نمی‌شوند:

افعالی که در این طبقه قرار دارند از نظر شخص و عدد خنثا هستند و صرف نمی‌شوند. این افعال با کمک فعل واژگانی، سازنده‌ی «وجه غیرشخص» در فارسی هستند، مانند «باید، می‌توان، می‌شود، می‌شد، بشود و بتوان» که در وجه خبری و التزامی به‌کار می‌روند.اگرچه صورت‌های «باید، بایستی، می‌بایست و می‌بایستی» از نظر صوری متفاوت‌اند، ولی از نظر کاربرد صوری تمایز خود را از دست داده‌اند و صورت «باید» به‌تدریج جانشین همه‌ی آن‌ها می‌شود.

۲. زیر طبقه‌ای که برای شخص و عدد صرف می‌شود و دارای صیغه‌های ماضی و حال هردوست:در این طبقه فقط یک فعل قرار دارد و آن فعل «داشتن» است که در نقش فعل معین همراه با فعل واژگانی یک نوع فعل استمراری می‌سازد. جای فعل

۳. زیر طبقه‌ای که برای شخص و عدد صرف می‌شود ولی فقط دارای صیغه‌های حال است.

در این طبقه فقط یک فعل قرار دارد و آن فعل «خواستن» ا ست که در نقش فعل معین همراه با فعل واژگانی، آینده را می‌سازد.

| | |
|---|---|
| خواهم رفت | خواهیم رفت |
| خواهی رفت | خواهید رفت |
| خواهد رفت | خواهند رفت |

**(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۵)**

## عنصر غیر فعلی در ساختمان گروه فعلی «غ»

اعضای طبقه‌ای که در گروه فعلی در این جایگاه قرار می‌گیرد، عناصر غیرفعلی خوانده شده‌اند، زیرا برخلاف دیگر عناصر ساختمانی گروه فعلی از جنس فعل نیستند.عناصر مزبور یک طبقه‌ی دستوری بسته تشکیل می‌دهند، مانند:

جای فعل

اعضای این طبقه را که جزو گروه فعلی‌اند از مواردی که ظاهراً مشابه هستند ولی جزو گروه فعلی نیستند با ملاک‌هایی دیگر می‌توان از هم بازشناخت، مثال:

ـ کتک خورد. در این جمله «کتک» قابل بسط است.

ـ بالا رفت. در این جمله «بالا» قید است.

ـ درگذشت. در این جمله «در» عنصر غیرفعلی در گروه فعلی است.

پس‌پیشوندهای فعلی متعلق به طبقات دستوری و محدودی هستند که در نقش عنصر غیرفعلی در ساختمان گروه فعلی قرار می‌گیرند و همراه با فعل خود بر روی هم «اسناد» هستند.

**گروه فعلی از یک کلمه یا بیش‌تر ساخته شده است و همواره در ساختمان واحد بالاتر یعنی جمله، جایگاه اسناد را اشغال می‌کند**

عنصر غیرفعلی در ساختمان گروه فعلی در گذشته بیش‌تر رایج بوده است، به‌ویژه در سبک قدیم خراسانی اما امروزه ساختمان این‌گونه افعال بیش‌تر به شکل ساده و کار می‌رود**(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۶)**.

## عنصر سازنده‌ی مجهول «ل»

در این طبقه فقط یک فعل وجود دارد و آن «شدن» است. این فعل دارای تمام اشکال یک فعل واژگانی است. وقتی «شدن» فعل واژگانی نباشد، یعنی در نقش عنصر سازنده‌ی مجهول در گروه فعلی عمل کند، همیشه با یک فعل واژگانی همراه است، ولی وقتی در نقش فعل واژگانی به‌کار می‌رود تنهاست، یعنی خود در جایگاه «ف» قرار می‌گیرد، مانند:

دیده شد. دل‌خور شد.**(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۸)**

## عنصر ساختمان حالت «ح»

در این طبقه فقط یک فعل وجود دارد و آن «بودن» است. که هروقت «بودن» در نقش فعل کمکی در جایگاه «ح» قرار گیرد با یک فعل واژگانی همراه است و خود به تنهایی در نقش فعل واژگانی در جایگاه «ف» نیز به‌کار می‌رود، مانند:

رفته بودم دل‌خور بودم **(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۷)**

## تجزیه‌ی افعال مرکب

یکی از خصوصیات زبان فارسی داشتن فعل‌های متعدد ترکیبی است که معمولاً از یک اسم یا صفت یا عنصر دیگری به‌اضافه‌ی فعل ساخته می‌شوند. زبان فارسی از این وسیله فراوان استفاده می‌کند. به‌طوری که برای ساختن فعل‌های تازه به‌ندرت از

صرف مستقیم استفاده می‌کند و عموماً وسیله‌ی ترکیب را به‌کار می‌برد. مثلاً گفته می‌شود «سرخ شدن» نه «سرخیدن» و «باز کردن» نه «بازیدن» و غیره این‌ها.افعال ترکیبی فارسی از نظر معنی یک واحدند ولی از نظر ساختمان دستوری دو جزء هستند و دارای دو نوع رفتار متفاوت‌اند. مثلاً «فریفتن» از نظر معنی معادل است با «فریب دادن» ولی «فریب دادن» از نظر دستوری قابل تجزیه به دو جزء است.بنابراین از نظر طبقه‌بندی دستوری، جزء اول و دوم متعلق به یک طبقه نیستند، جزء اول قسمت غیرفعلی و قسمت دوم، قسمت فعلی نامیده می‌شود.این استدلال درباره‌ی کلیه‌ی فعل‌های ترکیبی زبان فارسی صادق است؛ به‌استثنای افعال پیشوندی که جزء اولشان قابل بسط نیست(**باطنی، ۷۹، ۱۳۷۴-۷۸**).

## دستگاه‌های گروه فعلی زبان

در گروه فعلی زبان فارسی سه دستگاه وجود دارد. این سه دستگاه عبارت‌اند از:

۱. دستگاه شماره‌ی ۱ که به دو طبقه‌ی «ایستا» و «ناخودایستا» تقسیم می‌شود. تفاوت این دو طبقه به این صورت است که طبقه‌ی خود ایستا (finite) می‌تواند در جایگاه اسناد یک بند آزاد قرار گیرد، درحالی‌که طبقه‌ی ناخود ایستا (non - finite) نمی‌تواند چنین جایگاهی را اشغال کند.

طبقه‌ی ناخود ایستا به دو زیرطبقه تقسیم می‌شود:

الف) زیر طبقه‌ی مصدر

مصدرهای فارسی می‌توانند در نقش گروه‌های فعلی ناخود ایستا در جایگاه اسناد قرار گیرند. در این صورت بندهایی که اسناد آن‌ها به‌وسیله‌ی گروه فعلی ناخود ایستا پر شده باشند، بند آزاد نیستند، مثال:در این وقت شب او را از خواب بیدار کردن دور از انصاف است.در مثال بالا «است» یک گروه فعلی خود ایستا است و در جایگاه اسناد در یک بند آزاد قرار گرفته است. «کردن» نیز در بند «در این وقت شب او را از خواب بیدار

**یکی از خصوصیات زبان فارسی داشتن فعل‌های متعدد ترکیبی است که معمولاً از یک اسم یا صفت یا عنصر دیگری به‌اضافه‌ی فعل ساخته می‌شوند**

کردن» در جایگاه اسناد قرار گرفته است ولی چون «کردن» از گروه‌های فعلی ناخود ایستا است، این بند نمی‌تواند یک بند آزاد باشد و به‌تنهایی بایستد. تمام این بند به‌عنوان بند واژگون مرتبه در جایگاه مسندٌالیه قرار گرفته است. بنابراین، تمام مصدرها در زبان فارسی، هم در مرز گروه اسمی و گروه فعلی ناخود ایستا به‌کار می‌روند و هم در نقش گروه اسمی: رفتن صلاح نیست.

ب) زیر طبقه‌ی اسم مفعول

بعضی از اسم مفعول‌ها می‌توانند در نقش گروه فعلی ناخود ایستا در ساختمان بند به‌کار روند، مثال: هنوز نیامده رفت.در

**طبقه‌ی ناخودایستا به دو زیرطبقه‌ی مصدر و اسم مفعول، و طبقه خودایستا به دو زیرطبقه‌ی شخصی و غیرشخصی تقسیم می‌شوند**

مثال فوق: «نیامده» گروه فعلی ناخود ایستا است.

طبقه‌ی خود ایستا به دو زیر طبقه تقسیم می‌شود: زیر طبقه‌ی شخصی و غیرشخصی.

الف) زیرطبقه‌ی شخصی (personal)

در این طبقه گروه فعل‌هایی قرار می‌گیرند که دارای سه مقوله‌ی شخص، عدد و وجه باشند. پس در این طبقه فعل دارای امکانات شخص (اول شخص، دوم‌شخص، سوم‌شخص) و امکانات عدد (مفرد و جمع) و امکانات وجه (خبری- التزامی- امری) به‌طور هم‌زمان است، مانند: من می‌روم، آنان رفته‌اند.

ب) زیرطبقه‌ی غیرشخصی (impersonal)

گروه‌های فعلی که در این طبقه قرار می‌گیرند از دستگاه‌های شخص و عدد انتخاب نمی‌کنند و بندهایی که این گروه‌ها در جایگاه اسناد آنان قرار می‌گیرند، همیشه بدون مسندٌالیه هستند، مانند:

بشود رفت، بتوان گفت، باید دید، می‌شد رفت.

۲. دستگاه شماره‌ی دو که فقط دارای دو امکان مثبت و منفی است. وقتی گروه فعلی مثبت باشد، جایگاه «ن» در گروه فعلی خالی است. ولی وقتی گروه فعلی منفی باشد، این جایگاه با عنصر سازنده‌ی منفی (en/an) اشغال شده است، مانند:

نه می‌توان برد. کشته نشد- نکشت.

۳. دستگاه شماره‌ی ۳ که در این دستگاه دو امکان معلوم و مجهول افعال قرار می‌گیرد. مانند:

| | |
|---|---|
| کشت | کشته شد |
| خواهد کشت | کشته خواهد شد |

**(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۳۶-۱۲۹)**

## راه‌های تشخیص فعل ساده از مرکب

در کتاب‌های زبان فارسی راه‌های تشخیص فعل ساده از مرکب را شامل گسترش‌پذیری و گرفتن نقش نحوی مطرح کرده‌اند (کتاب‌های زبان فارسی متوسطه، بحث فعل ساده و مرکب)، اما در کنار این دو راه، راه‌های دیگری نیز برای تشخیص آن‌ها وجود دارد:

## معیار معنایی

با توجه به این معیار، ابتدا به فعل جمله دقت می‌کنیم، اگر در

معنای اصلی خود به‌کار رفته شـده باشـد ساده و اگر در غیر از معنی اصلی خود به‌کار رفته باشد، مرکب است:

آب دریا به طرف ساحل پیش آمد. (ساده)

دیروز حادثه‌ای برای من پیش آمد. (مرکب)

در جمله‌ی اول فعل «آمدن» در معنای اصلی خود به کار رفته، پس سـاده است و بهتر اسـت که بین «پیش» و «آمد»، فاصله‌ی میـان کلمه‌ای رعایت شـود. امـا در مثال دوم فعـل «آمدن» در معنـای اصلی خود بـه کار نرفته و معنی جدیـدی با جزء غیر صرفی به خود گرفته، از این‌رو مرکب اسـت و بهتر اسـت که فاصله‌ی میان کلمه‌ای بین دو جزء آن از بین برود.

**با معیارهایی هم‌چون جانشینی، آوایی و مفعول‌پذیری می‌توان فعل ساده را از مرکب تشخیص داد**

## معیار جانشینی

با ایـن معیار اگر بتوانیم به‌جای جـزء غیرصرفی فعل، واژه‌ی دیگری در همان حوزه‌ی معنایی بگذاریم و معنی و مفهوم جمله تغییر نکند، فعل سـاده اسـت، اما اگر نتوانیم در همان حوزه‌ی معنایـی واژه‌ای جای‌گزیـن جزء غیرصرفی کنیـم، فعل مرکب است.مانند:

آب دریا به طرف ساحل پیش آمد. (ساده)

دیروز حادثه‌ای برای من پیش آمد. (مرکب)

در مثال اول می‌توانیم به‌جـای جزء غیرصرفی یعنی پیش‌واژه‌ی دیگری چون «بالا» و «جلو» بگذاریم، ضمن این‌که در معنای جمله نیز تغییری رخ نخواهد داد. اما در مثال دوم به‌جای جزء غیر صرفی، نمی‌تـوان واژه‌ی دیگری قرار داد که با فعل «آمدن» معنی رخداد و حادثه را بدهد. بنابراین فعل جمله‌ی دوم مرکب است.

## معیار آوایی

بـا ایـن معیار نیـز می‌توان مرز میـان فعل سـاده و مرکب را مشـخص نمود و آن دقت در جای مکـث بین جزء غیرصرفی فعل با فعل است. به این معنی که اگر ضمن خواندن جمله یک مکث بالقوه بین جزء غیرصرفی با فعل داشته باشیم، فعل، ساده و اگر نداشته باشیم فعل، مرکب است، مانند:

من او را سال‌ها دوست داشتم (مرکب)

من در این روستا دوست داشتم (ساده)

در جملـه‌ی اول مکـث و درنگی میان «دوسـت و داشـتم» صورت نمی‌گیرد، پس فعل مرکب است، اما در مثال دوم بالقوه مکثی خفیف میان «دوسـت و داشـتم» دارد، بنابراین فعل ساده است **(کتاب معلم، ۱۳۸۱، ۹۵)**.

## مفعول‌پذیری

یکی دیگر از راه‌های تشـخیص فعل سـاده از مرکب، حضور مفعول در جمله اسـت. البته این روش مخصوص جملات غیر اسنادی است، چرا که جملات اسنادی چهار جزئی لزوماً دارای مفعول هستند، ضمن این‌که فعلشان معمولاً ساده است، مثال:

من او را دوست دارم. (مرکب)

من در این شهر دوست دارم. (ساده)

جمله‌ی اول دارای مفعول اسـت، پس جـزء غیرصرفی جزء فعل مرکب اسـت، اما جمله‌ی دوم، دارای مفعول نیست و جزء غیرصرفی، مفعول جمله به‌حساب می‌آید.

روش‌های مذکور برای تشـخیص افعال (غیر از افعال ربطی و غیر اسـنادی) قابل توجه اسـت. چرا که افعال ربطی معمولاً به شـکل سـاده یا نهایتاً به شـکل پیشـوندی به‌کار می‌روند و یا گونه‌ای دیگر از کاربردشـان به‌صورت افعال کمکی است که در این صورت دیگر فعل ربطی به‌حساب نمی‌آیند.

روش تشـخیص افعال اسـنادی به‌گونه‌ای دیگر غیر از افعال معمولی و عادی زبان اسـت. افعال اسنادی که گاه اسنادی و گاه غیر اسنادی هستند، عبارت‌اند از:

«کردن، نمودن، سـاختن، گرداندن». زمانی که بتوان افعال این گـروه را جای‌گزین یکـی از افعال این گروه نمود فعل، سـاده خواهد بود و جمله‌ی اسنادی چهار جزئی است، مانند: من او را از این مسئله آگاه کردم (نمودم، ساختم، گرداندم).

اما اگر نتوان همه‌ی افعال هم‌گروهشان را جای‌گزینشان سازیم، دیگر جمله اسـنادی نیسـت، مانند: من روی شـاهنامه تحقیق کردم، که اجرای یک کار است و جمله سه‌جزئی مفعولی است.

مثال دیگر: من او را آگاه ساختم (نمودم، کردم و گرداندم).

جمله‌ی چهارجزئی مفعولی ـ مسـندی اسـت و فعل سـاختم سـاده اسـت. اما اگر بگوییم: من خانه‌ای را سـاختم (بنا کردن) جمله سه‌جزئی مفعولی است.

**راه تشخیص اجزای جمله «فعل» است. فقط دقت و توجه به فعل می‌تواند بسـیاری از سؤالات ما را در باب جمله، اجزای جمله و نقش‌های واژه‌ها در جمله مشخص سازد**

چون مصدر «کردن» از پر کاربردترین مصدرهای زبان فارسـی اسـت و این فعل به‌صورت‌های مختلف به‌کار می‌رود (راه‌های تشخیص ساده از مرکب بودنش جداگانه ذکر می‌شود).

۱. اگر بتوان هم‌گروه‌هایش را جانشـین آن سـازیم، این فعل ساده و جمله چهارجزئی مفعولی ـ مسندی است.

۲. اگر به معنای «اجرای کار» باشـد، دیگر فعل اسـنادی نیست و

جمله‌ی سه‌جزئی مفعولی می‌سازد؛ همان‌طور که مثالش قبلاً ذکر شد.

۳. اگر این فعل نه اسنادی باشد و نه به معنای «اجرای کار»، به

**هر فعل از نظر ساده و مرکب بودن باید با روش خاص خود ثابت شود**

شرط آن‌که مفعول در جمله حاضر باشد «مرکب» است، مانند:
من داستان‌های شاهنامه را مطالعه کردم (مرکب).
من روی بخشی از شاهنامه تحقیق کردم (ساده).

افعال اسنادی دیگر چون «یافتن، پنداشتن، دیدن، گفتن و...» نیز گاه اسنادی و گاه غیر اسنادی هستند. راه تشخیص اسنادی و غیر اسنادی بودنشان به این صورت است که اگر توانستیم جمله را تبدیل به یک جمله‌ی سه‌جزئی مسندی کنیم، این افعال اسنادی و جملات چهارجزئی را می‌سازند، اما اگر نتوانیم فعل غیر اسنادی است.

مثال: «من او را عاقل دیدم.» که می‌توان گفت: «او عاقل است». جمله چهارجزئی و اسنادی است، اما اگر بگوییم: «من ستارگان را در آسمان دیدم»، جمله دیگر اسنادی نیست زیرا نمی‌توان گفت: «ستارگان آسمان است».پس فعل جمله‌ی مذکور غیر اسنادی و سه‌جزئی مفعولی است.نکته‌ی دیگر که در باب اجزای اصلی جمله با توجه به فعل به نظر می‌آید، این است که اولاً راه تشخیص اجزای جمله «فعل» است. فقط دقت و توجه به فعل می‌تواند بسیاری از سؤالات ما را در باب جمله، اجزای جمله و نقش‌های واژه‌ها در جمله مشخص سازد؛ چرا که ملاک ثابتی برای ساخت فعل و حضورش در جمله وجود ندارد. پس باید موقعیت فعلی «فعل» را در جمله سنجید. مثلاً افعال ناگذر، گذرا به مسند، گذرا به متمم، گذرا به مفعول، هرگاه با علامت سببی‌ساز، متعدی گردند به‌ترتیب به یک جزء دیگر نیاز پیدا خواهند کرد. مثلاً اگر دوجزئی‌اند سه‌جزئی و اگر سه‌جزئی‌اند چهارجزئی می‌شوند.نکته‌ی دیگری که ذکرش لازم و ضروری به‌نظر می‌رسد، این است که افعال دووجهی را نباید با فعلی که در موقعیت‌های مختلف تغییر معنا می‌دهد یکی گرفت؛ چرا که افعال دووجهی دارای یک معنی در همه‌ی کاربردهایشان هستند و همیشه یک واژه‌اند. اما افعال دیگری مانند: «گرفتن، بریدن و...» با تغییر معنای خود، یک واژه‌ی دیگر با معنی دیگر می‌شوند(**وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ۴۹**).

با توجه به این‌که یکی از مباحث مهم کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه بحث فعل مرکب است و هنوز هم بسیاری از دستورنویسان، نتوانسته‌اند به‌خوبی از عهده‌ی حل آن برآیند، روش‌های مذکور تا اندازه‌ای می‌تواند ساختمان بسیاری از افعال زبان را مشخص نماید.هر چند که درباره‌ی فعل مرکب نظریات بسیار متنوعی وجود دارد و بسیاری از دستورنویسان و زبان‌شناسان ایرانی و اروپایی در باب آن، سخن‌ها گفته‌اند، اما نظر واحد و متقنی در باب فعل مرکب در دست نیست. برخی کثرت فعل مرکب را در زبان بنابر گسترش داشتن زبان، بیش‌تر از افعال ساده می‌دانند (**خانلری، ۱۳۷۰، ۱۹۰-۱۱۳**) (**خانلری، باطنی**)

و برخی دیگر می‌گویند تعداد افعال مرکب زبان زیاد نیست و اکثر افعال زبان ساده‌اند. (**وحیدیان، فرشیدورد**) (**وحیدیان کامیار، نکاتی درباره‌ی فعل مرکب، ۱۳۷۰، ۹۴**)

## نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب مندرج در این مقاله باید نکاتی چند را در تشخیص فعل ساده از مرکب مد نظر داشت:

۱. جایگاه فعلی «فعل» در جمله با توجه به معنایی که از آن استنباط می‌شود؛
۲. توجه به اجزای جمله؛
۳. توجه به اسنادی و غیر اسنادی بودن نوع جمله؛
۴. حضور مفعول در جمله؛
۵. نحوه‌ی خواندن فعل همراه با جزء غیر صرفی آن؛
۶. شناخت خود نوع فعل از لحاظ گذر یا ناگذر.

و مهم‌تر از موارد مذکور این‌که بدانیم برای تشخیص ساده و مرکب بودن فعل از کدام روش استفاده نماییم که به جواب درست‌تری دست یابیم. چون همه‌ی روش‌ها برای همه‌ی افعال زبان مناسب نیستند. هر فعل از نظر ساده و مرکب بودن باید با روش خاص خود ثابت شود.

## منابع


۱. باطنی، محمدرضا، **توصیف ساختمان دستوری**، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۴●۲. خانلری، پرویز، **دستور زبان فارسی**، انتشارات توس، چ۱۲، ۱۳۷۰●۳. عزتی‌پرور، احمد، **کتاب معلم زبان فارسی**، انتشارات شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ۲، ۱۳۸۱●۴. وحیدیان کامیار، تقی، **حرف‌های تازه در ادب فارسی**، انتشارات دانشگاه شهید چمراه اهواز، ۱۳۷۰●۵. ـــــ ، ـــــ ، **دستور زبان فارسی**، انتشارات سمت، چاپ اهواز، ۱۳۷۹●۶. کتاب‌های زبان فارسی متوسطه●

# عوامل مؤثر در پیدایش و استمرار نثر فنی و مصنوع


## چکیده

نثر فنی و مصنوع فارسی با شگردها و ظرافت‌های خاص خود معلول عوامل متعددی است که غالباً هنگام بررسی این نوع نثر، به آن‌ها پرداخته نمی‌شود یا اگر مطرح می‌شوند ناقص و ناکافی‌اند و خوانندگان کنجکاو و علاقه‌مندان به زبان و ادب فارسی را اقناع نمی‌کند. نگارنده با درک چنین ضرورتی به معرفی دلایل ظهور و رواج طریقه‌ی مذکور پرداخته است.



## کلیدواژه‌ها

ادبیات عرب، نثر فنی، نثر مصنوع، آرایه‌های ادبی، منشی، مخاطب



فرامرز امیری
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر ادبیات فارسی دبیرستان‌های
منطقه‌ی کُمیل کرمانشاه


در این گفتار تلاش بر آن است تا برخی از مهم‌ترین جریانات و عواملی که در ظهور و استمرار نثر فنی و مصنوع دخالت داشته‌اند بررسی و تحلیل شوند و زوایای غالباً ناشناخته و متروک این تحولات زبانی به اطلاع علاقه‌مندان زبان و ادب فارسی برسد.

## ۱. نقش منشیان و مترسلان

ذبیح‌الله صفا می‌گوید: «تمایل به نثر فنی از مترسلان و دبیران آغاز می‌شود (صفا، ۱۳۵۳: ۳۹). با بررسی اکثر آثار فنی، حقیقت این سخن ثابت می‌گردد که غالب فنی نگاران از بین طبقه‌ی منشیان و مترسلان جامعه بوده‌اند و بیش از همه در پرداختن سخن به این شیوه رغبت نشان داده‌اند. چنان‌که به دلیل تأثیر و نقش اساسی آنان در ظهور نثر فنی فارسی، این نوع سخن را نثر مترسلانه نیز می‌نامند.نخستین نمونه‌های نثر مصنوع عربی، ابتدا توسط منشیان در رسایل و مکاتبات به دربار راه جسته و سپس از طریق آنان به نثر عمومی راه یافته است. تألیف کتاب‌هایی مفصل در زمینه‌ی ترسّل و نامه‌نگاری در دوره‌های مختلف و ترویج شیوه‌های ادیبانه‌ی کتابت، همواره مورد توجه دبیران بوده است و نشانگر مقبولیت این‌گونه سخنان در بین طبقه‌ی نویسندگان تازه‌کار. برای مثال، نمونه‌هایی چون عَتَبَه الکتَبَه‌ی منتجب‌الدین جوینی، منشآت خاقانی و منشأ الانشاء نظام‌الدین عبدالواسع نظامی و التوسل الی الترسل مجدالدین بغدادی، همگی در جهت تحقق این هدف بوده‌اند.

منشیان به دلیل احاطه داشتن به زبان و ادبیات و هم‌چنین آگاهی داشتن از علوم و فنون مختلف و سابقه‌ی آشنایی با شیوه‌های ترسل عرب، خالق آثار فنی و مصنوع ارزشمندی در زمینه‌های مختلف سخن شده‌اند. بسیاری از آنان، خود نیز طبع شعری و قریحه‌ای لطیف داشته‌اند. همین امر و اطلاع از دقایق و رموز شاعری سبب شده است که آثار آنان از احساسات، عناصر و جلوه‌های شاعرانه سرشار گردد.

ابزار کار منشیان زبان است. از این‌رو در جهت تحقق اهداف خود، نهایت استفاده را از آن به شیوه‌های مختلف می‌برند. اینان به‌منظور اظهار فضل و نشان‌دادن مهارت خویش، توانایی‌های علمی و ادبی خود را در ترسلات و مکتوبات به شیوه‌ای مورد پسند در معرض دید دیگران قرار می‌دهند. بهاءالدین بغدادی، نصرالله منشی، منتخب‌الدین جوینی، ظهیری سمرقندی، وصّاف الحضره و سایرین از جمله‌ی این مترسلان و دبیران بوده‌اند که بخش اعظمی از تاریخ نثر فنی و مصنوع فارسی مرهون نام و آثار آنان است.

## ۲. نفوذ زبان و ادبیات عرب

نثر عربی از اواسط قرن چهارم سبک مرسل را رها می‌کند و به جانب تصنع و تزیین سوق می‌یابد. در فرآیند تحول و دگرگونی این زبان، ادیبانی عرب‌زبان با اصالت ایرانی، چون ابن‌عمید و عبدالحمید، نقشی مهم و اساسی را ایفا می‌کنند. اینان با اندوخته‌ای که از میراث ادبی ساسانی و تسلطی که بر فنون زبان و شیوه‌های گوناگون

سخن‌پردازی داشتند، بنیان‌گذار شیوه‌ای نو در ادب عربی شدند، کــه بعد از گذشــت دو قرن مورد اقتباس ادبــای ایرانی در زبان فارسی قرار گرفت.

در ایران از قرن چهارم به بعد، مدارس دینی توسعه‌ی بیش‌تری یافتنــد. زبان مورد تدریس در این مــدارس عربی بود. به همین جهــت طالبان علم ناگزیــر بودند آثار منثــور و منظوم عربی را مطالعه کنند. در کنار این عوامل، تألیف کتاب‌های متعدد به زبان عربــی در مــورد علوم بلاغــی، به‌ویــژه اعجاز قــرآن مجید و مشــاهده‌ی زیبایی‌های ســخن عرب، ســبب حیــرت و جذب ایرانیــان شــد و در برانگیختن آنــان به نظیره‌گویــی و اقتباس شیوه‌های نویسندگی عرب تأثیر به‌سزایی داشت.

با توجه به این سخنان، یکی از شرایط اولیه‌ی منشی‌گری آموختن زبــان و ادبیات عرب بود، تا جایی که مطابق این ســخن: «هرکس

**نخســتین نمونه‌های نثر مصنوع عربی، ابتدا توســط منشیان در رســایل و مکاتبات به دربار راه جسته و سپس از طریق آنان به نثر عمومی راه یافته است**

اندیشــه‌ی آموختن ترســل و انشا می‌کرد می‌بایســت نمونه‌های مشهوری از آن آثار را بخواند، تا در کار خود مهارت یابد» **(صفا، ۱۳۷۱: ۸۸۵)**.

از این‌رو شیوه‌ای که نثر نویسان عرب پی‌ریزی کرده بودند در خلق آثار فنی فارســی نقش قابل ملاحظه پیدا کرد. عواقب این تقلیــد و اقتبــاس، گذشــته از صنعت‌پــردازی، ورود واژه‌ها و اصطلاحات فراوان عربی در ســخن فارســی اســت کــه آن را به‌صورت یکی از مشخصه‌های اصلی این نوع نثر در آورد.

## ۳. خریداران و مخاطبان نثر

می‌دانیــم که لازمه‌ی هر نوع ســخن گفتنی، وجود مخاطب یا مخاطبانی حاضر یا غایب اســت که روی سخن با آنان است. از طرفی مخاطبــان نیز از لحاظ دانش و معلومــات و توانایی‌های ذهنــی و هنری و حال و مقام و منزلت در یک ســطح نیســتند. بنابرایــن، مخاطب تأثیــری عمیق بر ویژگی‌های ســخن گفتن نویســنده و سخن‌گو دارد و ســبب می‌گردد تا نویسنده یا شاعر زمینــه‌ی معنایی و شــیوه‌ی بیان خود را مطابــق با ظرفیت‌های موجــود وی تعیین کند. هم‌چنیــن، به این حقیقــت نیز واقف هســتیم که ســخنی که روی آن با فضلا و ادبا و علماســت، با ســخنی که برای مردم ساده‌پســند و عوام گفته می‌شود، تفاوتی چشــم‌گیر دارد. این جریان همواره در طول تاریخ ادبی و علمی کشــور ما سبب ساز تغییر سبک‌ها نیز بوده است. چنان‌که اعتقاد بر این اســت که: «تفاوت‌های ســبکی مدیون تغییــر مخاطبان است»**(پور نامداریان، ۱۳۸۱: ۳۰)**.

از ایــن‌رو، یکی از اهداف نویســنده‌ی مصنــوع نگار از تألیف چنین آثاری مراعات پســند و سلیقه‌ی مخاطبانی ویژه است که عمومــاً از بین طبقه‌ی خواص و درباریان و فضلای جامعه و از خریداران مشــتاق این قبیل ســخنان بوده است که عموماً از بین طبقه‌ی خواص و درباریان و فضلای جامعه از خریداران مشتاق این قبیل ســخنان بوده‌اند. بنابراین، نویســنده‌ی با اطلاع از این واقعیت و به پیروی از ســنت مرسوم، به گزینش سبکی تجملی دست می‌زد و نثر خود را در بند آرایش‌های گوناگون و عاریتی در می‌آورد. تألیف یا ترجمه و بازنویسی کتب فراوانی به شیوه‌ی مذکــور در این دوره به ســفارش ارباب قــدرت و ثروت مؤید رواج و پذیرش و مقبولیت این شیوه در میان آنان است.

## ۴. تأثیرپذیری از شعر و اغراض شعری

می‌دانیم که زیباترین و هنرمندانه‌ترین نثرها، آن‌هایی هستند که زبان و بیانی شاعرانه دارند. چرا که شعر نمط عالی کلام است و اوج هنر زبانی؛ و نثر در همگامی و همراهی با شــعر است و از عهده‌ی این عهد ملکوتی بر می‌آید.نویســنده‌ی صاحب ذوق به خوبی از تأثیر شــعر آگاه اســت و می‌داند که تا نثر از زبان شعر شعله نکشد بر کنار از این تأثیر است. نویسنده‌ی ادیب و لطیف طبع بر اثر ممارســت و آشنایی با آثار شعری، که در این سال‌ها شــمار زیادی از آن‌ها بــه عرصه‌ی ظهور رســیده‌اند، از عوامل برانگیزاننده و مهیّج کلام شعری آگاهی دارد.

ایــن عوامل که از آن‌هــا تحت عنوان آرایه‌هــا، صنایع ادبی و صُوَر خیال نام برده می‌شــود، از مهم‌ترین دستاویزهای شاعر در جهت تصویرسازی‌های زیبا و رنگین است. از این‌رو، چیزی که یک شــاعر و یا نویسنده‌ی ادبی در پی آن است، سخن لطیف و ادیبانه اســت که در پرتو این عناصــر ظاهر و خلق می‌گردد. در نثر نیز نویســنده با اطلاع کامل از قدرت و جادوی شــعر، سعی در جــذب و اقتبــاس عناصــر آن دارد و تــلاش می‌کنــد تا با شایســته‌ترین صورت، ســخن خود را شــاعرانه یا شعرگونه به رشته‌ی تحریر درآورد.

گذشــته از این‌ها، باید توجه داشت که سابقه‌ی ذهنی و عادات ادبی نویسندگان مبدع و شــعرگرا نیز در آفرینش اثری شاعرانه بی‌تأثیر نیســت. برای مثال، نویســنده‌ای که مــدام با دیوان‌های شعری و سخنان منظوم سروکار دارد، نوعی عادت وزنی در وی به‌وجود می‌آید، که ســبب می‌گردد خواسته یا ناخواسته کلامش را با اســتفاده از فنون مختلف موســیقیایی یــا قافیه‌های درونی، آهنگیــن ســازد.خلاصه‌ی کلام این‌که وجود اشــعار فراوان در ضمن نثر، به منظور تکمیل یا تأکید و زیبایی سخن، حکایت‌گر قبول اندیشــه‌ی برتری شــعر و قوت تأثیر آن در سخن از سوی نویســندگان مصنوع نگار اســت. بســیاری از آن اشعار حاصل تراوشِ طبیعی و ذوقی خود نویســنده اســت، که بر استعداد و

آگاهی نویسنده از رموز شاعری و دخالت وی در حوزه‌ی نثر حکایت می‌کند.

## ۵. پیروی از سنت‌های مرسوم و مقتضیات زمان

قرن ششم دوره‌ی رواج بازار کالاهای ادبی مزیّن و پرآرایه در هر دو زمینه‌ی نظم و نثر بود. تا جایی که به اعتباری: «هر اندازه زیبایی بیرونی و نمای سخن خریدار داشت، درون‌مایه و محتوای کلام بی‌خریدار بود» **(انزابی‌نژاد، ۱۳۷۲: ۱۳)**.

نویسنده و شاعر تحت تأثیر فضای حاکم بر جامعه و در پی کسادی شیوه‌ی مرسوم گذشته، به منظور رونق کار خود، در پی خلق اثری مورد پسند و سلیقه مشتریان خود بود. بر این اساس به تبعیت از سنت رایج، کالای خود را مزین به انواع تزیینات و تفنّنات لازم و غیرلازم می‌نمود.تغییر الگوهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و... سبب تغییر ذائقه‌ی ادبی و ظهور الگوهای جدیدی در حوزه‌ی زبان شده بود. از این‌رو، نویسنده خواه ناخواه در مسیر تجدد و متابعت از شیوه‌ی رایج کشیده شد. در کنار این عوامل، شیوع رقابت ادبی بین صاحبان قلم بر دامنه‌ی این سخن‌پردازی‌ها افزود و سبب شد تا تقلید از سخنان یکدیگر در سطحی وسیع گسترش یابد. دامنه‌ی این تقلید به حدی ادامه یافت که غالب آثاری که در دوره‌های بعد پدید آمد، جز برخی تفاوت‌ها در زمینه‌های صنعت‌پردازی، کلیّت و اساس کار آن‌ها مطابق نمونه‌های بارز پیشین بود. برای مثال، بعد از وصّاف، شیوه‌ای تازه در زمینه‌ی نثر فنی پدید نیامد و سبک و سیاق او تا قرن چهارده تنها الگوی مقبول و بهترین نمونه‌ی سخن‌دانی بود.

## ۶. تأثیر ترجمه و بازنویسی

عامل دیگر روی آوردن ادبا به ترجمه‌ی بعضی از کتاب‌ها از زبان عربی یا پهلوی به فارسی بود. از آن‌جایی که مترجمان این کتاب‌ها خود نقش چندانی در خلق و آفرینش کتاب نداشتند کوشیدند تا با واژه‌پردازی و صنعت‌آوری، هنر و فضیلت خود را به نمایش بگذارند. کار بازنویسی کتاب‌های ساده‌ی گذشته نیز عمدتاً به سفارش طبقه‌ی حاکم صورت می‌گرفت. نویسندگان در این دوره در جهت تحقق این خواست و سفارش‌ها، بر تن کتاب‌های ساده حلیه‌ای از زیورهای مختلف ادبی کشیدند. چنان‌که امثال نصرالله منشی و ظهیری سمرقندی و ابونصر عتبی و محمدبن غازی ملطیوی و... از جمله‌ی این مهذّبان بودند که در تهذیب، تزیین و آرایش کتاب‌های ساده آثاری از خود به یادگار گذاشته‌اند.

## ۷. لزوم القایی شدن نثر

آدمی در کشاکش زندگی و در شرایط و احوال مختلف، تحت تأثیر احساسات و هیجانات روحی مختلف قرار می‌گیرد. بیان این انفعالات نفسانی و انتقال آن‌ها به دیگران با زبان و کلماتی عادی که مفاهیم کلی و مشترک دارند، اغلب بسیار دشوار و گاهی محال است. به همین جهت بیان و القای تأثرات با خیال و صورت‌های گوناگون زبان شعری توأم می‌گردد تا به زبان عادی و طبیعی قدرت ابراز مفاهیم احساسی و غیرکلی داده شود. بنابراین، تجربه‌های شاعرانه نیازمند زبانی ویژه هستند و نمی‌توان آن‌ها را با زبان و بیانی دیگر ابراز کرد.

استاد زرین‌کوب در مورد تأثیر زبان شعر و القای احساسات توسط آن مثال زیبایی می‌آورد و می‌گوید: «اگر کسی در کنار بخاری نشسته و شعری را مطالعه می‌کند که کمال اسمعیل در وصف برف سروده است، بسا که گویی نیش گزنده‌ی سرما را در مغز استخوان خویش حس می‌کند. این‌جاست که حس شاعر از طریق القای به‌غیر منتقل می‌شود و بی‌آن که برف و سرمایی وی را متأثر کند خیال سرما در وی تأثیر می‌کند» **(زرین‌کوب، ۱۳۵۵: ۱۰۴)**. از این‌رو، هرگاه نویسنده‌ی ادیب بخواهد خواننده را در احساس خود شریک کند و در وی تأثیر بگذارد و حالتی پدید آورد، ناگزیر به قلمرو شعر پا می‌گذارد و زبان آن را بر می‌گزیند و به این ترتیب برای احساسات زیبای خود طرقی زیبا انتخاب می‌کند. از این‌روست که می‌گویند: «امکان ندارد که عواطف در هر زبان بدون زبان بلاغی و بدیعی مطرح گردد» **(ابو محبوب، ۱۳۷۴: ۲۳۶)**. این زبان از ابزار و وسایلی بهره می‌برد که مختص آن است.بر این اساس در میان نویسندگان فنی و نثرهای شاعرانه همواره کسانی نیز وجود داشته‌اند که فارغ از فضل‌فروشی‌های مرسوم، هرگاه تحت تأثیر واقعه‌ای یا جریانی یا تحت تأثیر شخصیت مورد علاقه‌ای قرار گرفته‌اند، احساسات واقعی خود را با مؤثرترین و جذاب‌ترین بیان در اثر خویش منعکس کرده‌اند. سوز و ناله‌ای که از قلم محمد زیدری در فرجام کار جلال‌الدین منکبرنی شعله می‌کشد و تأثّر و اندوه عطا ملک جوینی در واقعه‌ی بهار خونین بخارا و شیفتگی و جذبه‌ی عشق حق در شطحیات روزبهان، و تغزلات زیبای ظهیری سمرقندی

**امکان ندارد که عواطف در هر زبان بدون زبان بلاغی و بدیعی مطرح گردد**

و قاضی حمیدالدین و مدایح زیبای شاعرانه‌ی راوندی و عُتبی همگی نشانگر این حقیقت است که عواطف اصیل، زبانی لطیف و شاعرانه و مجازی می‌طلبند، که با نبود آن هیچ سخن شاعرانه‌ای رنگ هستی به خود نمی‌گیرد.

نکته‌ی آخر درباره‌ی موضوع این است که اگر قصد داشته باشیم نثر فنی فارسی را با مکتب‌های ادبی غرب مقایسه کنیم، شاید بتوان نمونه‌هایی از آن را با آثار مکتب سمبولیسم و طرفداران آن سنجید. در مورد پیروان این مکتب گفته شده است

که اینان حالات روحی را با آزادی کامل و موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان به مدد احساس و تخیل تصویر می‌کردند **(کزازی، ۱۳۶۸: ۶۵)**.

پس، از این بحث می‌توان به این نتیجه رسید که احساسات و عواطف نویسندگان فنی در خلق تصویرهای شاعرانه با کمک زبان شعر در روند شکل‌گیری این جریان مؤثر بوده است.

**تفاوت‌های سبکی مدیون تغییر مخاطبان است**

## ۸. عوامل سیاسی در شکل‌گیری نثر فنی

یکی از ویژگی‌های حکومت‌های خود کامه، نداشتن آزادی بیان و انتقادپذیر است. در چنین نظام‌هایی قشر فرهیخته و آگاه جامعه برای ابلاغ پیام و بیان اعتراضات خود ناگزیر به شیوه‌های گوناگونی متوسل می‌شدند، زیرا انتقاد صریح از حاکمان مستبد همواره عواقب سوئی به همراه داشت.

بنابراین، نویسندگان در دوره‌های مختلف انتقادات و چاره‌جویی‌های اصلاح‌گرایانه‌ی خود را در قالب‌های مختلفی چون طنز، تمثیل، فابل و... بازگو می‌کردند. یکی از این انواع سخن‌پردازی‌های ادبی گزینش فابل‌ها یا قصه‌های مربوط به حیوانات است. نویسنده از این طریق اندیشه‌ها و مقاصد خود را به شیوه‌ای غیرمستقیم از زبان حیوانات یا گیاهان و اشیاء بیان می‌کند. این نوع رایج، همواره در تغییر الگوهای رفتاری و سیاسی و به‌طور کلی در بایست‌ها و نبایست ها عامل مؤثری بوده است.در زبان فارسی نیز نویسندگان با اطلاع از ویژگی‌های روحی و اخلاقی حکّام، آثار ارزشمندی چون کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه و روضه‌العقول و... را به شیوه‌ی مذکور پدید آورند. این کار گذشته از جذابیتی که در پی داشت سبب می‌گردید تا ملال خاطر حکّام در برابر پرتو زیبایی سخن آشکار نشود و لحن استعاری آن در دفع تهمت مؤثر گردد. چرا که شاعرانگی کلام در نثر فنی، که با سجع و استعاره‌پردازی و توصیف و... همراه می‌شود، در بسیاری از اوقات محتوا و درون‌مایه‌ی نهفته در موضوع را با نوع بیان کنایی و کتمان گرایانه همراه می‌کند. در نتیجه درک مقصود گوینده به تعمق‌ورزی نیاز دارد و از این‌رو احتمال دریافت سریع آن به‌وسیله‌ی دیوانیان و درباریان به سادگی امکان‌پذیر نمی‌شود.

لذا از قرن ششم به بعد شاهد هستیم که چگونه نثر فارسی هرگاه به جانب ادبیات روایی، به ویژه قصه و حکایت تمایل می‌یابد، نویسنده‌ی هنرمند، نهایت هنر خود را در تزیین و آراستن آن به انواع آرایه‌های ادبی به کار می‌گیرد و با کمک آن‌ها طعم تلخ انتقاد و نصیحت را با چاشنی شیرین و زیبای سخن شاعرانه از بین می‌برد.

## ۹. اشباع نثر ساده و لزوم تغییر سبک

آدمی در طول حیات و بنا به فطرت طبیعی خود، مدام خواهان تحول و نوآوری در شیوه‌های زندگی، مناسبات اجتماعی، جریانات سیاسی و اقتصادی و نگرش‌ها و اعتقادات خویش است. این عامل ریشه در این باور دارد که هر چیزی، حتی بهترین نوع آن، اگر برایمان عادی و تکراری گردد، زیبایی آن را درنخواهیم یافت و جذابیت و اهمیت خود را از دست می‌دهد. در این‌صورت است که تغییر به‌وجود می‌آید.

در حوزه‌ی هنر نیز این نگرش‌های جدید سبب ظهور شیوه‌هایی جدید گردیده است تا حس و روحیه‌ی کنجکاو هنرمند را در برهه‌ای از زمان اقناع و اشباع کند. البته در کنار این جریان همواره عده‌ای نیز بوده‌اند که، بنا بر اعتقادات خود یا به سبب پاره‌ای از مقتضیات، طرفدار روش پیشین مانده‌اند. اما همواره طیف گسترده‌ی نوگرایان از شیوه‌های قبلی دچار ملامت می‌شوند و خواهان الگویی نو هستند.

نثر فارسی نیز مبرّا از این تحولات و دگرگونی‌ها نبوده است. زبان نثر مرسل طی دو قرن به سبب طرح ساده و تکراری آن جنبه‌ی روزمرّگی پیدا کرده و فاقد جذابیت و گیرایی و

**نویسندگان در حکومت‌های خودکامه، انتقادات و چاره‌جویی‌های اصلاح‌گرایانه‌ی خود را در قالب‌های مختلفی چون طنز، تمثیل، فابل و... بازگو می‌کردند**

برجستگی لازم شده بود. این عامل سبب شد که در میان قشر وسیعی از فضلای جامعه، نثر مرسل کم‌کم اهمیت خود را از دست بدهد. لذا، نثر نیازمند تغییر و تحولی اساسی بود تا بار دیگر جذابیت و گیرایی لازم را به‌دست آورد. بر این اساس، نخستین نشانه‌های تغییر در جهت ارضای حس زیبایی‌خواهی متوجه زبان و معانی آن شد و از طریق توسعه بخشیدن به دایره‌ی اغراض و صنایع و استعمال آن در موضوعات و معانی جدید، آن را بر بنیاد و شیوه‌ای متفاوت با گذشته پی‌ریزی کردند.

## منابع


۱. ابو محبوب، احمد، **کالبدشناسی نثر**، تهران، نشر زیتون، ۱۳۷۴● ۲. بلخی، حمیدالدین ابوبکر، **مقامات حمیدی**، تصحیح رضا انزابی‌نژاد، چ۲، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲● ۳. پورنامداریان، تقی، **در سایه‌ی آفتاب**، تهران، نشر سخن، ۱۳۸۰● ۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**، چ۲، تهران، نشر علمی، ۱۳۵۵● ۵. صفا، ذبیح‌الله، **تاریخ ادبیات در ایران**، چ۲، چ۸، تهران، نشر فردوس، ۱۳۷۱● ۶. ـــــ **گنجینه‌ی سخن**، چ۱، چ۳، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۳● ۷. ضیف، شوقی، **تاریخ ادبی عرب و عصر جاهلی**، ترجمه‌ی علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو، چ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۱● ۸. کزازی، میرجلال‌الدین، **دُر دریای دری**، چ۲، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸● ۹. نیک‌منش، مهدی، **تجلی مقامه‌نویسی در بوستان**، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره‌ی ۱۴۴، ۱۳۸۳●

# ضرب‌المثل و شعر معاصر


## چکیده

نویسنده کوشیده است شعر پنج شاعر معاصر (اخوان ثالث، شاملو، نیما، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری) را به لحاظ بهره‌گیری از ضرب‌المثل‌ها بررسی کند. هم‌چنین اشعاری از این شاعران، که قابلیت مَثَل شدن دارند، معرفی شده است.



## کلیدواژه‌ها

مَثَل، مثل‌واره، شعر معاصر، مَثَل عربی، فرهنگ عامه

**خدیجه رحیمی (پاییز)**
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی، دبیر دبیرستان‌های محلات و مدرس مراکز پیام‌نور دلیجان


دستان یا مَثَل با تاریخی دیرینه‌تر از شعر و نثر از سال خوردترین شاخه‌های پربار درخت تناور ادب فارسی است. مثل‌ها داستان زندگی مردم‌اند و چون آیینه‌ای روشن، آیین‌ها، تاریخ، هوش، بینش و فرهنگ ملت را در خود نشان می‌دهند. «مَثَل واژه‌ای است که از عربی به فارسی راه یافته و آن‌چنان که می‌نویسند از ماده‌ی مثول بر وزن عقول به معنی شبیه‌بودن چیزی به چیز دیگر یا به معنای راست ایستادن و برپای بودن آمده است. این واژه در عربی به چند معنا به‌کار رفته است: مانند و شبیه، برهان و دلیل، مطلق سخن و حدیث، پند و عبرت، نشانه و علامت. در اصطلاح اهل ادب مَثَل نوعی خاص از سخن است که آن را به فارسی داستان و گاهی به تخفیف «دستان» می‌گویند **(عفیفی، ۱۳۷۱: پیش‌گفتار)**.

و «حکمت عبارت است از دانایی، دانش، معرفت، فرزانگی، دلیل، پند و اندرز، درست‌کرداری و گفتاری، سخن استوار، کلام موفق حق و زیرکی» **(همان)**.

امثال و حِکَم، آبشخورهای فراوان دارد و از منابع گوناگون سرچشمه می‌گیرد. برخی از حکایات و افسانه‌های ملی ریشه می‌گیرند، گروهی از رخدادهای تاریخی، گروهی از باورها و اعتقادات مردم و شماری دیگر از کتب آسمانی و گفتار پیشوایان دین و ادب نشئت می‌گیرند.این‌گونه‌ی ادبی با ارائه‌ی معانی بلند در لفظ اندک، انتقال واژه‌ها و اصطلاحات گذشته به زمان حاضر، ارائه‌ی تجارب و آموخته‌ی نسل‌های گذشته و دعوت به نیکی‌ها و زیبایی‌ها و نیز رخدادهای تاریخی و افسانه‌های ملی، در طول تاریخ به انسان و علوم مختلف، از زبان شناسی گرفته تا علوم اجتماعی و ادبیات بسیار کمک کرده‌اند و از همین‌روست که شناخت امثال و حِکَم موجود در زبان یک ملت می‌تواند راه‌گشای شناخت تاریخ و گذشته‌ی آن ملت باشد.

شعر فارسی، با استعداد شایسته و درخورش طی قرون، با بهره‌گیری از این ابزارمردم ساخته‌ی زیبا، قابلیت و شیرینی فوق‌العاده‌ی خود را باز نموده است. البته، باید توجه داشت که رابطه‌ی ادبیات و امثال و حِکَم دو طرفه بوده است. گاه مَثَلی از زبان مردم به شعر و نثر راه یافته و گاه شعر یا جمله‌ای با زیبایی و ایجاز ویژه‌ی خود توانسته است بر زبان مردم جاری شود و سینه‌به‌سینه برود و مَثَل شود.

اما بررسی امثال و حِکَم در شعر معاصر فارسی، با توجه به ادعای پیشگامان شعر نو مبنی بر این‌که آنان همواره در پی بیان اندیشه‌های تازه در قالب‌های نو و با روش و نگاهی تازه هستند و از این نظر گمان می‌رود ایشان از هر آن‌چه ریشه در بخش سنتی

زبان و ادبیات دارد گریزان‌اند، موضوع و هدف این نوشته است. با بررسی آثار پیشگامان شعر نو متوجه می‌شویم که مثل‌ها و وابستگان آن در آن آثار حضور خوبی دارد و آنان از این گونه‌های ادبی مردمی به خوبی در آثار خویش بهره برده‌اند. از سوی دیگر، بخشی از شعر این شاعران، اگر به قطع نتوان گفت حکم «مَثَل» یافته‌اند، دست کم می‌توان گفت قابلیت و توان «مَثَل» شدن دارند. یادآوری می‌شود برای جلوگیری از طولانی شدن کلام، از هر گزینه به درج یکی دو مورد بسنده شده است.

## حضور ضرب‌المثل و وابستگان آن در شعر معاصر

### ۱-۱ مثل‌های فارسی

ـ هیچ ممکن می‌شود بُوَد بالاتر از رنگ سیاهی رنگ؟
**«نیما ـ خانه‌ی سریویلی»**

ـ او شناسد که شما را چه شود/ توبه‌ی گرگ همان گرگ بود
**«اخوان ـ تو را ای کهن...» (جای پدر سوخته‌ی بازاری)**

**در اصطلاح اهل ادب مَثَل نوعی خاص از سخن است که آن را به فارسی داستان و گاهی به تخفیف «دستان» می‌گویند**

ـ و دم فرو بستن آری/ به هنگامی که سکوت/ تنها نشانه‌ی قبول است و رضایت **«شاملو ـ ۱۰۱۲»**

ـ مقصود من ز حرفم/ معلوم بر شماست/ یک دست بی‌صداست. **«نیما ـ قایق»**

### ۱-۲ مَثَل‌های عربی

این مورد در شعر اخوان دیده شد:

*من در میانه‌هایم نه کفرم و نه ایمان*
*خیُرالا موراوسط بشناس و بگذر از من*

### ۱-۳ مَثَل واره‌ها

گاه در اشعار این شاعران به ترکیباتی برمی‌خوریم که ضرب‌المثل نیستند و به‌صورت ترکیب و اصطلاح به‌کار رفته‌اند و بهتر است آن‌ها را «مثل‌واره» بنامیم. «مثل‌واره‌ها استعاره‌های تمثیلیه یا کنایاتی هستند که به شکل فعل با مصدر مرکب می‌آیند. این عبارات مصدری وقتی در جمله قرار می‌گیرند هویت و شخصیت خود را باز می‌یابند و معلوم می‌شود روی سخنانش با کیست. در این عبارات می‌توان صورت مصدری را تغییر داد و آن‌ها را مثل فعل مرکب صرف کرد».

**(ابریشمی، ۱۳۷۱: دیباچه)**

البته ذکر این نکته ضروری است که در شعر این شاعران استعارات و کنایات فراوانی وجود دارد، اما آن‌چه مقصود ما در این نوشته است استعارات تمثیلیه و کنایات معروفی هستند که در تداول عوام رایج‌اند و ما هم در زبان روزمره آن‌ها را فراوان به‌کار می‌بریم:

ـ آفتابی گشته بر من هر چه از هر جا... (آفتابی شدن)
**«نیما ـ در کنار رودخانه»**

ـ و یاران یکایک از پا در آمدند (از پا در آمدن)
**«شاملو ـ ۵۲۸»**

ـ من به او رنج و اندوه دادم
من به خاک سیاهش نشاندم (به خاک سیاه نشاندن)
**«فروغ ـ اسیر(رؤیا)»**

### ۱-۴ اصطلاحات مردمی

در میان اشعار این شاعران گاه به کلمات، ترکیبات یا اصطلاحات و جمله‌هایی برمی‌خوریم که «مَثَل» نیستند و بیش‌تر حالت شبه جمله دارند. این موارد، بنا به شرایط محیط و کلام به‌کار رفته‌اند و مفهومی غیر از معنای ظاهریشان القا می‌کنند:

ـ با پز اشرافی/ جای او در بزم از ما بهتران خالی
**«اخوان، گزیده‌ی اشعار ـ زندگی می‌گوید... شیک‌پوشی-»**

ـ دیگه چه نونی چه کشکی/ آب که نبود چه مشکی
**«شاملو- ۱۰۱۰»**

### ۱-۵ دخل و تصرف‌ها

۱-۵-۱ در حوزه‌ی واژگان بنا بر ضرورت وزن. دخل و تصرف در حوزه‌ی واژگان درواقع تغییراتی است که شاعر در ظاهر یک «مثل» اعمال می‌کند و عمدتاً بنابر ضرورت وزن صورت می‌گیرد. قبلاً (۱-۱) با نمونه‌های از این نوع آشنا شدیم. درواقع شاعر به ضرورت رعایت وزن یا حتی موسیقی شعر مجبور است کلمات یک «مَثَل» یا «مَثَل‌واره» را پس و پیش یا کم و زیاد کند:

*دزدند و رفیق قافله گشته*
*من از چه شریک جرم ایشانم؟* **«نیما- نامه»**

۱-۵-۲ در حوزه‌ی واژگان به‌منظور ایجاد معنای جدید. این نوع دخل و تصرف یکی از زیباترین هنروری‌های شاعران معاصر است و به‌قدری زیبایند که گاه شنونده را دچار حیرت می‌سازند. شاعر واژگان کلیدی یک مثل را برمی‌دارد و به جای آن، برای القای معنی مورد نظر خود کلمات مورد نظر خود را می‌گذارد، در این صورت چارچوب کار شکل یک «مثل» یا «مثل‌واره» را به ذهن می‌آورد اما معنا به‌طور کلی دگرگون شده است و پیام آن کاملاً زیر و رو گشته است. دخل و تصرف در حوزه‌ی معنا بیش‌تر از همه در شعر شاملو اتفاق افتاده است؛ به نمونه‌های زیر توجه می‌کنیم:

ـ از این فریاد/ تا آن فریاد/ سکوتی نشسته است **«شاملو- ۳۲۴»**

ـ من زنی را دیدم نور در هاون می‌کوبید **«سپهری- ۲۶۷»**

ـ و هنوزم قصه بر یاد اســت/ وین سخن آویزه‌ی لب (به‌جای آویزه‌ی گوش)
**«نیما ـ در شب سرد زمستانی»**

**مثل‌واره‌ها استعاره‌های تمثیلیه یا کنایاتی هستند که به شکل فعل با مصدر مرکب می‌آیند**

## ۶-۱ مشابهت

۱-۶-۱ لفظی: گاه ابیات یا مصرع‌هایی، به لحاظ شکل بیرونی و وجود بعضی کلمــات و الفاظ در آن‌ها، «مثل» یا «مثل‌واره»ای را به ذهن می‌آورد:

ـ دیوارهای باد/ چندان که هیچ موش/ در آن/ به حرف آن‌ســو پنهان نداده گوش **«شاملو ـ ۱۶۱»**

**(دیوار موش دارد موش هم گوش دارد)**

ـ بزرگ آفریننده‌ای بود و هست/ که بالاتر از دست او نیست دست **«اخوان ـ تو را ای کهن...»** (او هست) (دست بالای دست بسیار است)

ـ من از ســیاحت در یک حماســه می‌آیم/ و مثل آب تمام قصه‌ی سهراب و نوشدارو را روانم **«سپهری ـ ۳۰۱»** (نوشدارو پس از مرگ سهراب)

۲-۶-۱ معنایی: گاه مشابهات در حوزه‌ی معنا یا درونه‌ی شعر صــورت می‌گیرد و مفهوم و پیام یک بیت یا یک مصراع، «مثل» یا «مثل‌واره»ای را به ذهن می‌آورد:

ـ پدرم می‌گوید/ من بار خود را بردم و کار خود را کردم **«فرخزاد ـ ۳۴۵»**
(من آردم را بیختم و الکم را آویختم)

ـ کسی از من نشنیده‌ست دروغ/ عوض ماست نیندازم دوغ **«اخوان ـ تو را ای کهن...»** (حاجی پدرسوخته‌ی بازاری) (گندم‌نمای جوفروش)

ـ اما چون برفتی/ خاطر بروفتی **«شاملو ـ ۹۰۲»**
(از دل برود هر آن‌که از دیده برفت)

## ۲. ضرب‌المثل‌های معاصر

«مثل سائر امثالی است که رایج و جاری باشد و همه‌کس گوید و برابر با ضرب‌المثل باشد. از ویژگی‌های مثل سائر اختصار لفظ، وضوح معنی و لطف ترکیب است» **(لغت‌نامه‌ی دهخدا)**.

با توجه به این تعریف مرحوم دهخدا، در میان شــعر شــاعران معاصــر در این نوشــته، به بندهــا، مصرع‌ها و ابیــات فراوانی برمی‌خوریــم که با اســتعداد و توانایی درخور خویش می‌توانند جزء ضرب‌المثل‌ها قلمداد شــوند. این‌ها مواردی هستند که طی عمر کوتاهشــان توانســته‌اند تا حد زیادی در میان مردم رسوخ کنند. البته، پر واضح اســت که اگــر بخواهیم به‌طور دقیق میزان رســوخ این اشعار را به‌صورت ضرب‌المثل در لایه‌های مختلف جامعه بررســی کنیم به یک تحقیق جامع و گسترده میدانی نیاز

است، که همـــت صاحب‌نظـــران و علاقه‌مندان ایـــن حوزه را می‌طلبد.بـــه هـــر حـــال، این مـــوارد اگـــر به‌طور قطـــع و یقین ضرب‌المثل نباشـــند قابلیت ضرب‌المثل شدن را دارند. یادآوری می‌شود شـــعر ســـپهری به دلایل گوناگون، که نوشتاری جدا را می‌طلبد، در میان شـــعر سایر شـــاعران مورد نظر بیش‌تر از همه خاصیت و توان ضرب‌المثل شـــدن را دارد. نگارنده سعی کرده اســـت به مواردی، کـــه به دلایل زیر به نظر می‌رســـد بیش‌تر در معرض دید و اســـتفاده‌ی مردم بوده و توانسته است در حافظه‌ی جمعی بیش‌تر ماندگار شود، اشاره نماید:

ـ این شـــعرها در طول این سال‌ها درخلال گفته‌های نخبگان و فرزانگان کشور بارها و بارها شنیده شده‌اند.

ـ در پوسترها و کارت‌پستال‌های جذاب در بازار عرضه شده‌اند.

ـ بیان‌کننـــده‌ی حالات عاطفی و احساســـات مـــردم در مقاطع خاص و حساس بوده‌اند.

ـ بعضی از آن‌ها توســـط خواننده‌های مشهور خوانده شده‌اند و پیوند این شعرها با موسیقی ماندگاری‌شان را بیش‌تر کرده است.

ـ گاه در مکان‌های خاص (پمپ‌بنزین‌ها، پشـــت ماشـــین‌های سنگین، مدارس و...) دیده شده‌اند.

ـ این اواخر در پیامک‌ها به دفعات ملاحظه شده‌اند.

از همـــه‌ی این‌هـــا که بگذریم، دســـت‌کم در میان آشـــنایان به ادبیـــات، اعم از دانش‌آموزان، دانشـــجویان، معلمان و اســـتادان ادبیات به‌صورت کلمات قصار و ضرب‌المثل استفاده شده‌اند.

بعضی از این شعرهای معروف عبارت‌اند از:

*ـ نه مهر فسون نه ماه جادو کرد*
*نفرین به سفر که هرچه کرد او کرد* **«اخوان ـ آخر شاهنامه»**

*ـ برو آن‌جا که بُوَد چشمی و گوشی با کس*
*برو آن‌جا که تو را منتظرند* **«همان»**

*ـ ابرهای همه عالم شب و روز/ در دلم می‌گریند* **«همان»**

ـ سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است **«اخوان ـ زمستان»**

*ـ نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون ابری شود تاریک/ چو دیوار ایستد در پیش چشمانت/ نفس کاین است*
*پس دیگر چه داری چشم*
*ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟* **«همان»**

*ـ هوا بس ناجوان‌مردانه سرد است...* **«همان»**

*ـ من این‌جا بس دلم تنگ است/ و هر سازی که می‌بینم بدآهنگ است*
*بیا ره توشه برداریم/ قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم/ ببینم آسمانِ هرکجا آیا همین رنگ است؟* **«اخوان ـ زمستان» (چاووشی)**

*ـ چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب/ و اندر آب بیند سنگ/ دوستان و دشمنان را می‌شناسم من* **«اخوان ـ آخر شاهنامه» (چون سبوی تشنه)**

*ـ اهل کاشانم، روزگارم بد نیست* **«سپهری، صدای آب»**

*ـ مادری دارم بهتر از برگ درخت، دوستانی بهتر از آب روان* **«همان»**

*ـ و خدایی که همین نزدیکی است* **«همان»**

*ـ من مسلمانم، قبله‌ام یک گل سرخ* **«همان»**

*ـ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم* **«همان»**

*ـ پدرم وقتی مُرد پاسبان‌ها همه شاعر بودند* **«همان»**

*ـ دل‌خوش سیری چند؟* **«همان»**

*ـ زندگی رسم خوشایندی است* **«همان»**

*ـ زندگی چیزی نیست که لب طاقچه‌ی عادت از یاد من و تو برود* **«همان»**

*ـ زندگی حس غریبی‌ست که یک مرغ مهاجر دارد* **«همان»**

*ـ زندگی سوت قطاری‌ست که در خواب پلی می‌پیچد* **«همان»**

*ـ من نمی‌دانم/ که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست؟* **«همان»**

*ـ گل شبدر چه کم از لاله‌ی قرمز دارد؟* **«همان»**

*ـ چشم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید* **«همان»**

*ـ زیر باران باید رفت* **«همان»**

*ـ و نترسیم از مرگ/ مرگ پایان کبوتر نیست* **«همان»**

*ـ کار ما نیست شناسایی راز گل‌سرخ* **«همان»**

*ـ نه وصل ممکن نیست/ همیشه فاصله‌ای هست* **«سپهری، مسافر»**

*ـ من از مصاحبت آفتاب می‌آیم* **«همان»**

*ـ خانه‌ی دوست کجاست؟* **«سپهری، نشانی»**

*ـ تا شقایق هست زندگی باید کرد* **«سپهری، در گلستانه»**

*ـ به سراغ من اگر می‌آیید/ نرم و آهسته بیایید/ مبادا که ترک بردارد چینی نازک تنهایی من!* **«سپهری، واحه‌ای در لحظه»**

*ـ بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثه‌ی عشق تر است.* **«سپهری، شب تنهایی خود»**

*ـ یادمان باشد کاری نکنیم که به قانون زمین بربخورد* **«سپهری، غربت»**

*ـ آب را گل نکنیم*[1] **«سپهری، آب»**

*ـ من درد مشترکم، مرا فریاد کن* **«شاملو، ۲۱۳»**

*ـ مرا تو بی‌سببی نیستی/ به راستی/ صِلت کدام قصیده‌ای ای غزل* **«شاملو، ۷۲۲»**

*ـ آی عشق، آی عشق چهره‌ی آبی‌ات پیدا نیست* **«شاملو، ۷۳۸»**

*ـ دهانت را می‌بویند/ مبادا گفته باشی دوستت می‌دارم* **«شاملو، ۸۲۴»**

*ـ روزگار غریبی است نازنین* **«شاملو، ۸۲۴»**

*ـ عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد* **«شاملو، ۸۲۴»**

*ـ دست‌هایم را در باغچه می‌کارم/ سبز خواهد شد/ می‌دانم می‌دانم می‌دانم* **«فرخزاد، تولدی دیگر»**

*ـ نجات‌دهنده در گور خفته است* **«فرخزاد، ایمان بیاوریم...»**

*ـ خاک پذیرنده اشارتی است به آرامش* **«همان»**

*ـ و تکه‌تکه شدن/ راز آن وجود متحدی بود/ که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به‌دنیا آمد* **«همان»**

*ـ و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است/ که همچنان که تو را می‌بوسند/ در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند.* **«همان»**

*ـ همیشه پیش از آن‌که فکر کنی اتفاق می‌افتد.* **«همان»**

*ـ و در شهادت یک شمع/ راز منوّری است که آن را/ آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند»*[2] **«همان»**

**شـعر شـاعران معاصر ما، که مدعیان نوپـردازی و هنجارشکنی در مقابل سنت‌گراها هستند، با مردم و فرهنگ ایشان بیگانه نیست**

*چراغ‌های رابطه تاریک‌اند* **«همان»**

*ـ پرواز را به خاطر بسپار/ پرنده مردنی است* **«همان»**

*ـ هیچ صیادی/ در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد/ مروارید صید نخواهد کرد.* **«همان»**

*ـ خورشید مرده بود/ و هیچ‌کس نمی‌دانست که نام آن کبوتر غمگین کز قلب‌ها گریخته/ ایمان است.* **«فرخزاد، تولدی دیگر: آیه‌های زمینی»**

*ـ تنها صداست که می‌مانَد* **«همان»**

*ـ وای بر من! به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را؟* **«نیما، وای بر من»**

*ـ آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید/ یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان* **«نیما، آی آدم‌ها»**

*تا نه داغی بیند/ کس به دوران نه چراغی بیند!* **«نیما، مانلی»**

*ـ این تو را بس باشد/ کاشنای رنجت/ نه همه‌کس باشد* **«همان»**

*ـ غم این خفته‌ی چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند* **«نیما، مهتاب»**

*ـ قاصد روزان ابری داروگ! کی می‌رسد باران؟* **«نیما، داروگ»**

*ـ خانه‌ام ابری‌ست/ یک‌سره روی زمین ابری‌ست با آن* **«نیما، خانه‌ام ابری‌ست»**

*ـ گَرم یادآوری یا نه/ من از یادت نمی‌کاهم* **«نیما، تو را من چشم در راهم»**

*ـ تو را من چشم در راهم* **«همان»**

از برآینـد آن‌چه گفته شـد، که تنها نمود کوچکـی از رد پای مثل‌ها و وابسـتگان آن در شعر معاصر است و نیز از نمونه‌های مشـهوری که از شـعر ایـن شـاعران به‌صورت بندهـای قابل «ضرب‌المثل شـدن» ارائه شـد، می‌توان این نتیجه را گرفت که شعر شاعران معاصر ما، که مدعیان نوپردازی و هنجارشکنی در مقابل سـنت‌گراها هستند، با مردم و فرهنگ ایشان بیگانه نیست و اتفاقاً این شـاعران در راسـتای هدف خویش با بهره‌گیری از فرهنگ عامه (ضرب‌المثل‌ها) توانسـته‌اند هرچه بیش‌تر به مردم نزدیک شوند. جدول زیر که به‌طور دقیق هم تنظیم نشده، نمایی از حضور «مَثَل» و وابسـتگان آن را در شـعر شاعران مورد نظر این نوشته نشان می‌دهد:

## پی‌نوشت

**۱. شمیسـا در کتاب «نگاهی به سپهری»، ص ۳۰۷ اشـاره کرده‌اند که بسیاری از مصاریع سپهری، ازجمله این مصراع، جنبه‌ی ارسال‌المثل دارند. ●۲. شمیسا در کتاب «نگاهی به فروغ فرخزاد»، ص ۲۳۲ اشاره کرده‌اند که بعضی از سطور اشعار فروغ (مثل این سطر) این خاصیت را دارد که ضرب‌المثل باشد. ●**

## منابع


۱. ابریشـمی، احمد، **فرهنگ نوین**، تهران، انتشارات زیور، چ۱، ۱۳۷۶●۲. اخوان ثالث، مهدی، **آخر شـاهنامه**، تهران، مروارید، چ ۴، ۱۳۵۴●۳. ـــــــ، ـــــــ، **تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم**، تهران، انتشارات مروارید، چ۵، ۱۳۷۶●۴. ـــــــ، ـــــــ، **زمسـتان**، تهران، انتشـارات مروارید، چ۱۷، ۱۳۸۰●۵. ـــــــ، ـــــــ، **گزیده‌ی اشـعار**، تهران، انتشـارات مروارید، چ۲، ۱۳۷۰●۶. دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه‌دهخدا** تهران، سـازمان لغت‌نامه‌ی دهخدا●۷. سپهری، سهراب، **هشت‌کتاب**، تهران، انتشارات طهوری، چ۵، ۱۳۸۱●۸. شمیسـا، سیروس، **نگاهی به شعر سهراب سپهری**، تهران، انتشارات مروارید، چ۱، ۱۳۷۰●۹. ـــــــ، ـــــــ، **نگاهی به شعر فروغ فرخزاد**، تهران، انتشـارات مروارید، چ۲، ۱۳۷۴●۱۰. طاهباز، سیروس، **مجموعه‌ی کامل اشعار نیما**، تهران، انتشـارات مروارید، چ۳، ۱۳۷۳●۱۱. عفیفی، رحیم، **مثل‌ها و حکمت‌ها در آثار شـاعران قـرن ۱۱-۳**، تهران، انتشـارات سـروش، چ۱، ۱۳۷۱●۱۲. فرخزاد، فروغ، **مجموعه‌ی آثار**، تهران، انتشـارات میلاد، چ۱، ۱۳۷۸●۱۳. یعقوب شـاهی، نیاز، **مجموعه‌ی آثار شاملو**، تهران، انتشارات زمانه، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، چ۱، ۱۳۸۰●


**جدول تعداد و درصد حضور فرهنگ عامه در آثار شاعران معاصر**

| درصد کاربرد | جمع | ترانه‌ها | باورها | اصطلاحات مردمی | مَثَل واره‌ها | مَثَل‌های عربی | مَثَل‌های فارسی | فرهنگ عامه / شاعران معاصر | تعداد صفحات آثار |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٪۱۲/۲۰ | ۱۶۸ | ۳ | ۱۴ | ۱۴ | ۹۹ | ۴ | ۳۴ | مهدی اخوان ثالث | ۱۳۷۶ |
| ٪۳/۱۵ | ۱۴ | ـ | ۱ | ۳ | ۸ | ـ | ۲ | سهراب سپهری | ۴۴۴ |
| ٪۸/۱۲ | ۸۴ | ۴ | ۳ | ۹ | ۶۳ | ـ | ۵ | احمد شاملو | ۱۰۳۴ |
| ٪۷/۷۳ | ۲۸ | ۲ | ۴ | ۷ | ۱۴ | ـ | ۱ | فروغ فرخزاد | ۳۶۲ |
| ٪۱۵/۵۱ | ۹۰ | ـ | ۵ | ۲ | ۶۹ | ـ | ۱۴ | نیما یوشیج | ۵۸۰ |
| ٪۱۰/۱۱ | ۳۸۴ | ۹ | ۲۷ | ۳۵ | ۲۵۳ | ۴ | ۵۶ | جمع | ۳۷۹۶ |

# پایان بلکش شروع

محمد حسین بر
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی،
دبیر دبیرستان‌ها و پیش‌دانشگاهی سراوان،
مدرس مراکز تربیت معلم و دانشگاه آزاد
و پیام نور سراوان

## چکیده

نویسنده در این مقاله، درس «دیوار» از کتاب ادبیات فارسی رشته‌ی علوم‌انسانی دوره‌ی متوسطه را ـ نوشته‌ی جمال میرصادقی ـ تحلیل و نقد و بررسی کرده است.

## کلیدواژه‌ها

دیوار، داستان کوتاه، زاویه‌ی دید، راوی داستان

«دیوار» از آن مجموعه داستان‌های کوتاهی است که، به بیان ساده و گاه بچگانه، احساس ایستادگی و استقامت را در برابر پذیرفته‌ها (تحمیل‌شده‌ها)ی منطقی یا مصلحتی ـ اجتماعی در انسان بیدار می‌کند.بیان داستان از زبان سوم شخص مفرد است و جاهایی که شخصیت‌های داستان به‌طور مستقیم وارد روند داستان می‌شوند، سبک گفتار خود را رعایت می‌کنند.مثلاً سیروس، برادر بزرگ ناصر ـ قهرمان داستان ـ وقتی در تأیید گفته‌های پدر که: «همین امروز باید استاد عباس را ببینم که بیاید و دیوار را بسازد. به کس دیگری نمی‌شود اطمینان کرد...» لب به سخن می‌گشاید، لحن پسری تازه‌بالغ و مدعی را دارد که: «بله دیگر، تو این دوره و زمانه به کسی نمی‌شود اطمینان کرد.» و بهمن ـ پسر همسایه ـ در پاسخ ناصر که: «باد، دیوار را خراب کرده؟!...» به «خوب، خراب کرده دیگر!» اکتفا می‌کند.

وضع اجتماعی و طبقاتی خانواده‌های یاد شده در این داستان را در خلال رویدادها می‌توان درک کرد. لحن صحبت مادر ناصر با او و کلمات به‌کار گرفته شده، از طبقه‌ای متوسط یا متوسط رو به پایین خبر می‌دهد و سیروس که برایش به خواستگاری می‌روند، جز یک‌بار... و آن هم برای تأیید فرمایش پدر! ـ در داستان ظاهر نمی‌شود و این نشان از اطاعت فرزند از تصمیمات اخذشده توسط والدین دارد.البته میرصادقی، به‌دلیل رعایت اصل ایجاز، در نوشتن این نوع داستان وضع اقتصادی خانواده‌ها را چندان روشن نمی‌کند. ولی باز هم غیرمستقیم می‌توان نکاتی را فهمید. مثلاً نشستن در حیاط و روی فرش از این موارد است.زمینه‌ی داستان، امروزی و مربوط به یک خانواده‌ی متوسط رو به پایین‌شهری است و کل حوادث داستان در یک روز اتفاق می‌افتد که میرصادقی آگاهانه آن را شروع می‌کند و پایان می‌دهد.

درون‌مایه‌ی داستان اعتراض به وجود دیوار است که خود نمادی از محدودیت و مقررات دست‌وپاگیر دوران پیشامدرنیته است. نکته‌ای که در این‌جا به ذهن نگارنده خطور می‌کند تمایلات چپ نویسنده و اثر آن بر بینش وی است که عموماً سعی در برداشتن مرزها ـ به‌ویژه مرزهای شمالی ـ داشتند و این تکه از شعر سایه را به یاد می‌آورد: دیگر این پنجره بگشای که من / به ستوه آمدم از این شب تنگ / دیرگاهی است که در خانه‌ی همسایه من خوانده خروس / و این شب تنگ عبوس / می‌فشارد به دلم پای درنگ. نویسنده از ذهن خود شروع به فرو ریختن دیوارها می‌کند و از این

رهگذر آرزوی جامعه‌ی توسعه‌یافته، که ارزشی برای دیوار قائل نیستند، در ذهن می‌پرورد و چینه‌های سهراب را بهتر از بتون‌های جدایی‌آفرین می‌داند.

زاویه‌ی دید راوی داستان دانای کل محدود است که بخش عمده‌ی داستان را از نظر ناصر می‌بیند و بیان می‌کند و به جز یکی دو مورد، همانند یک دانای کل، از ما فی‌الضمیر ناصر خبر می‌دهد. مثل آن‌جا که: «دلش می‌خواست همان‌طور که مشغول بالا بردن دیوار هستند، از آن بالا بیفتند و دست و پایشان بشکند و یا...»شروع داستان هم از چند جهت قابل بررسی است. نخست این‌که بامداد است و بیش‌تر چیزها نو و سرزنده. بهمن گل و سبزه را آب می‌دهد، منیژه دندان‌هایش را مسواک می‌کند، خورشید در حال طلوع و گنجشک‌ها سرگرم آواز خواندن هستند. مادرش هم برایش چای می‌ریزد. دوم این‌که سدی از جلوی پای ناصر برداشته شده که بدون دردسرِ متوسل شدن به

**درون‌مایه‌ی داستان اعتراض به وجود دیوار است که خود نمادی از محدودیت و مقررات دست‌وپاگیر دوران پیشامدرنیته است.**

زنگ در با بهمن گرگم به هوا بازی می‌کند. سوم این‌که بالای پله‌ها ایستاده است و مثل این‌که بر سکوی افتخار ایستاده و گچ و آجرها حریفان شکست‌خورده‌اش هستند.

پایان داستان دقیقاً عکس شروع آن است. ناصر از بالای پله‌ها به پشت پنجره می‌رود و با غصه اطراف خود را می‌نگرد. میله‌های آهنی پنجره مثل میله‌های زندان هستند. مشت مشت سنگ‌ریزه‌هایی که ناصر به سر و صورت کارگرها می‌زند دست و پا زدنی مذبوحانه است که از فرط ناچاری به آن روی می‌آورد. حتی مادرش هم می‌خواهد وی را تنها بگذارد و با پدرش به خواستگاری بروند که نسلی مثل خودشان را پی افکنند و دیوارها را بسازند و شاید از نو بسازند.دوراهی‌ای که ناصر بر سر آن قرار می‌گیرد به دنبال اوج داستان می‌آید و آن زمانی است که بنّای خپله را در نقش عامل اصلی دیوارساز هدف می‌گیرد ولی مردد است که بزند یا نزند و لرزش شدید، او را از انجام هر عملی بازمی‌دارد و ناصر وحشت‌زده خود را در آغوش مادر می‌اندازد. از نکات قابل توجه دیگر دقت نویسنده در انتخاب اسم شخصیت‌های داستان است. ناصر که متناقض نمای وجود اوست و در نهایت شکست‌خورده‌ای است در آغوش مادر. بهمن که منش نیکش را در آبیاری گل‌ها و سیب و خربزه‌اش می‌توان دید. استاد عباس که از نظر ناصر مردی عبوس و بانی جدایی است. منیژه که معشوق ضمنی سیروس است و مهم‌تر از همه اسم داستان «دیوار» که نماد جدایی، بی‌خبری و زندان است و شباهت

**آیا میرصادقی بر آن نیست که به ناصر و بهمن‌ها، بفهماند که به انتظار باد نمانند و باد نکارند و خود دست به کار شوند؟**

آن به دیو. چیزی که وجود آن بیانگر این است که ما می‌خواهیم در خانه‌ی خود کارهایی بکنیم که دیگران پی نبرند و شاید هم دیو استبداد باشد.اشاره‌ی خیلی جزئی میرصادقی به منیژه و سپس خواستگاری پدر و مادر ناصر، برای سیروس، نیز قابل تأمل است.نویسنده، ظاهراً به سه دلیل این ماجرا را مفصل بیان نکرده است و از سیروس حتی در نبود دیوار هم خبری نیست. سیروسی که حتی مسواک زدن منیژه را هم نمی‌بیند.اولاً بافت چنین خانواده‌هایی است که پا در سنت و دست بر آستان مدرنیته دارند و ناصر عکس سیروس است. در این‌جا پدر و مادرند که تصمیم می‌گیرند و نه سیروس و ناصر و حتی شاید هم منیژه.ثانیاً «دیوار» داستان کوتاه است و مضمون اصلی آن چیز دیگری است و موضوع خواستگاری هم هرچند به بحث اصلی مربوط می‌شود ولی نکته‌ی اصلی دیوار است.ثالثاً پرسشی که در خوانش اول برای خواننده پیش می‌آید این است که این‌ها می‌خواهند به خواستگاری کی بروند و کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد. ضمن این‌که آن‌جا که ناصر را به دنبال پدر و مادر منیژه (بهمن) می‌فرستند هم به گونه‌ای غیرمستقیم وابستگی به سنت را بیان می‌دارد.شخصیت‌پردازی یا تشخیص میرصادقی هم تقریباً خوب است. «دیوار مشغول بالا رفتن» و «باد بیکار توی درخت‌ها نشسته بود و برای خودش آواز می‌خواند، ... خوش داشت که آن بالا، روی شاخه درخت‌ها بنشیند و دیوار را تماشا کند و...» «... برگ‌ها و شاخه‌های تاریک و خالی برمی‌گشتند و به او نگاه می‌کردند. ... همه اخم کرده بودند و با او سر دعوا داشتند».میرصادقی و بیش‌تر هم‌نسلانش اعتلای ایران را آرزومندند و آن‌چه با تأسف در پایان خوانش «دیوار» به ذهن می‌آید این است که در تاریخ دور و دراز این مملکت، هرگاه به هر طریقی باد موافقی وزیدن گرفته و دیواری را از سر راه برداشته، پدر از نو دیواری را کاشته است و ناصرها هم کینه بنّا را به دل گرفته‌اند. در صورتی که کُمیتشان از جای دیگری می‌لنگد. آیا میرصادقی بر آن نیست که به ناصر و بهمن‌ها، بفهماند که به انتظار باد نمانند و باد نکارند و خود دست به کار شوند؟

## منابع


۱. ادبیات فارسی (۳)، سال سوم آموزش متوسطه، رشته‌ی ادبیات علوم انسانی، چ ۳، ۱۳۸۲، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی ● ۲. گورین، لیبر، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ویلینگهام و مورگان، ترجمه‌ی زهرا مهین‌خواه، ۱۳۷۳ ●

# شاعر اسطوره‌ساز سپهری


## چکیده

سهراب سپهری شاعری است اسطوره‌ساز است. در این مقاله پس از تبیین بینش اسطوره‌ای و نگاه خاص آن به جهان و تأثیر آن بر روی شاعر به شرح خصلت‌ها و مکانیزم‌های اسطوره‌ای و تأثیر این خصلت‌ها در شعر «روشنی، من، گل، آب» سهراب سپهری در کتاب ادبیات فارسی سال سوم راهنمایی (ص ۴۱) می‌پردازیم. (بخش‌های مقدماتی حذف شد).



## کلیدواژه‌ها

اسطوره، بینش اسطوره‌ای، اسطوره‌سازی، سهراب سپهری، مکانیزم‌های اسطوره‌ای، این همانی، همذات‌پنداری و... شعر روشنی، من، گل، آب



نگین سازگاری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر ادبیات رشت

جهان اسطوره جهان سمبلیکی است که در دنیای خویش از قواعد خاص و مکانیزم‌های مختلفی بهره‌مند می‌گردد. اسطوره، جهانی ساختگی نیست بلکه در واقع شیوه‌ی خاصی از عینیت بخشیدن به جهان است. اسطوره‌سازی در واقع انتقال روح آدمی به محیط است و دادن همه خصوصیات بشر ذی روح به اشیای غیر ذی روح. ویژگی ممتازی که تأثیر آن را بر بینش سهراب سپهری و اشعار او می‌بینیم و درمی‌یابیم روابطی که او در اشعارش برای مفاهیم دنیای اطراف قائل است و به این نوع اندیشه مربوط می‌شود.حال، تأثیر این خصلت‌ها را در شعر «روشنی، من، گل، آب» سهراب سپهری در کتاب ادبیات فارسی سال سوم راهنمایی (ص ۱۴) مورد بررسی قرار می‌دهیم.

مکانیزم‌های اسطوره‌ای می‌کوشند بین رابطه‌ی علت و معلول پیوستگی ایجاد کنند. آگاهی اسطوره‌ای هر تشابه قابل درکی بین اشیا و امور را، پیوند بی‌واسطه‌ی آن‌ها یا این‌همانی ذاتی آن‌ها می‌دانند. جهان اسطوره به مفاهیمی چون **یگانگی** یا **این‌همانی (همذات‌پنداری)**، **مقوله‌ی یکی بودن جزء و کل**، **مجاورت اشیا و توالی رویدادها** تجزیه می‌شود. تمام این امور در اشعار سهراب سپهری یافت می‌شوند، اما چون منظور ما در این مقاله بررسی شعر روشنی، من، گل، آب است تنها به مکانیزم یگانگی یا این همانی می‌پردازیم.

### این همانی یا همذات پنداری

گفتیم که مکانیزم‌های اسطوره‌ای تلاش می‌کنند بین علت و معلول هم‌بستگی به وجود آورند. این وحدت به **این‌همانی** و همانند شدن و یکی‌شدن عناصر باز می‌گردد روابطی که اسطوره بین عناصر وضع می‌کند به نحوی است که نه تنها بین آنان رابطه‌ی ایده‌آل دوطرفه برقرار می‌شود بلکه با یکدیگر هم هویت می‌شوند و به یک چیز بدل می‌گردند. در مکانیزم **این همانی** اشیائی که به معنای اسطوره‌ای با یکدیگر تماس حاصل می‌کنند، خواه این تماس **مجاورت فضایی** یا **توالی زمانی** باشد، خواه **مشابهتی** دور و خواه **عضویت** در یک طبقه یا نوع باشد، آن‌ها دیگر اشیائی متعدد و متکثر نیستند، بلکه از دیدگاه اسطوره، وحدتی جوهری دارند ... بنابراین، تفاوت برونی آن فقط نوعی حجاب یا صورتک است ... شهود اسطوره‌ای نهایتاً عناصری را که متمایز و مشخص نکرده است ترکیب می‌کند و آن‌ها را **هم‌ذات** می‌پندارد **(کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۲۵)**.از طریق مجاورت فضایی اشیا و اشخاصی که در کنار هم قرار گرفته‌اند با یکدیگر هم هویت می‌شوند و خواص یکدیگر را پیدا می‌کنند. برای مثال، در شعر روشنی، من، گل، آب سپهری در مجاورت نور و شن و درخت قرار گرفته و در وجود خود با آن‌ها یگانه شده: *من پر از نورم و شن/و پر از دار و درخت*

در توالی زمانی رویدادهایی که به دنبال یکدیگر پدید می‌آیند در یکدیگر تأثیر مستقیم دارند یا یکدیگر را به نحوی توجیه می‌کنند. در همان شعر شاعر مرگ سبزه را با مرگ خود یکی می‌داند و در آگاهی او شکاف ایجاد می‌شود و حس می‌کند بلافاصله پس از مرگ سبزه مرگ خودش نیز فرا می‌رسد. از دیدگاه شاعر مرگ سبزه به مرگ وی مربوط است. او از نظر زمانی آن عمل را به خویش تسری می‌دهد و حس می‌کند که پس از به‌وقوع پیوستن مرگ سبزه به دست او، با چرخشی بنیادی

زیانی حتمی متوجه وی خواهد شد و در واقع دو رویداد هم‌زمان، یکی می‌شود و یگانگی آن‌ها در نتیجه به مرگ هر دو طرف می‌انجامد. *می‌دانم سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد...*

«در بینش اساطیری به قول کاسیرر انتخاب علل کاملاً آزاد است: هر چیزی ممکن است از چیز دیگر پدید آید. جهان ممکن است از **جسم حیوانی** به وجود آید یا از **هسته‌ی ازلی** یا از **گل نیلوفری** که روی آب‌های آغازین می‌شکفد (هند). زیرا در بینش اساطیری هر چیزی می‌تواند با هر چیز دیگر تماس زمانی و بعدی حاصل کند.»(**حسینی، ۱۳۷۱: ۴۱ و ۴۲**).

**در حالت درون‌فکنی، شاعر در یگانگی با عناصر اطراف، خود را سرشار از آن‌ها و با آن‌ها یگانه می‌پندارد**

با اشاره به شعر روشنی، من، گل، آب می‌توان به صراحت تأثیر مجاورت فضایی را در این‌همانی شاعر با طبیعت دید. در ابتدای شعر، شاعر به توصیف محیط اطراف خویش می‌پردازد و اجزای محیط زیبا و طبیعت دل‌چسب پیرامونش را مانند نقاشی زبردست به تصویر می‌کشد:

*ابری نیست/ بادی نیست/می‌نشینم لب حوض/گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب/پاکی خوشه‌ی زیست/مادرم ریحان می‌چیند/نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر/رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط*

او پیوند خود را با عناصر طبیعت حس می‌کند، اما ناگهان اتفاقی می‌افتد، گویی این یگانگی از حیطه‌ی اختیار شاعر بیرون می‌رود. شعر وارد فضای دیگری می‌گردد. نور بدل به انسان می‌گردد که دست نوازش خود را سخاوتمندانه به کاسه‌ی مس می‌دهد. اجسام و اشیا نور و روشنی هویت خویش را از دست می‌دهند و شاعر نیز در کنار آنان قرار می‌گیرد و پس او نیز از خود خارج می‌شود و ناگهان بدل به نور می‌گردد و مانند آن اوج می‌گیرد: *می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پرم*

اسطوره فقط وجود بی‌واسطه و تأثیر بی‌واسطه را می‌شناسد. از این‌رو روابطی که اسطوره میان اشیا وضع می‌کند، روابط منطقی نیستند که وقتی میان اشیا قرار گرفتند، آن‌ها را از یکدیگر متمایز کنند، بلکه برعکس، روابط اسطوره‌ای مانند نوعی چسب‌اند که می‌توانند ناجورترین عناصر را به هم بچسبانند(**کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۲۶**). این اندیشه‌ی اسطوره‌ای که اعضای یک رابطه را هم‌ذات یا همانند می‌انگارد خود به دو مقوله تقسیم می‌شود:

**۱. فرافکنی یا برون‌فکنی** (projection) این اندیشه در روان‌شناسی انتقال دادن گناه یا خطا یا اشتباه خویش به دیگران اعم از شخص، رویداد، اشیا و... است و تقریباً دارای بار منفی است. مثل دانش‌آموزی که درس نخوانده و در آزمون دانشگاه قبول نشده است، ولی قصور خویش را به محیط ناآرام خانه یا تدریس غلط مربی فرافکنی کند.اما در بینش اسطوره‌ای به هنگامی که هنرمند حالات خویش را به محیط بیرون فرافکنی می‌کند اطلاق می‌شود. مثلاً هنگامی که هنرمند غمگین است و می‌گوید ابرها و آسمان و... غمگین‌اند، به این صورت غم خویش را به ابرها فرافکنی یا برون‌فکنی می‌کند. یا وقتی شاد است اشیا و اجسام را شاد می‌پندارد:*پشت لبخندی پنهان هر چیز ...*

**۲. درون‌فکنی (introspection)** در این حالت شاعر در یگانگی با عناصر اطراف خود را سرشار از آن‌ها حس می‌کند. چون خودش را با آن‌ها و آن‌ها را با خودش یکی و یگانه می‌پندارد، خواص آن‌ها را نیز در خود و خواص خود را در آن‌ها می‌یابد:

*می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پرم/ راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوسم.*

شاعر به واسطه‌ی این همانی و یگانگی با نور و روشنی و یافتن خواص آن‌ها در خودش می‌تواند سبک‌بال چون نور اوج بگیرد و حتی راه‌های تاریک را روشنایی بخشد، زیرا در درونش هزاران فانوس نورانی مشتعل است. نیروی بینش اسطوره دارای واقعیت جوهری مستقلی است که می‌تواند از مکانی به مکان دیگر و از شخصی به شخص دیگر و از چیزی به شخصی و از شخصی به چیزی منتقل شود. در واقع آن مجموعه‌ی واحدی است که دارای حالت‌های مختلف است.

به سبب همین فرم اساسی تفکر اسطوره‌ای همه‌ی خواص مادی و صفات معنوی سرانجام نوعی جسمیت پیدا می‌کنند. یعنی اندیشه‌ی اسطوره‌ای برای هر کیفیت، هر صفت و هر خاصیت، هویتی مادی قائل است، اما در این بینش عکس این قضیه نیز صادق است. چون در تفکر اسطوره‌ای فقط چیزهای **همانند** می‌توانند بر یکدیگر عمل کنند. پس رابطه‌ی میان اشیا، رابطه‌ی این‌همانی مادی است و تخیل اسطوره‌ای به سوی این تصور رانده می‌شود که همه‌ی چیزهای مادی دارای جان است:

*نور در کاسه‌ی مس چه نوازش‌ها می‌ریزد*
*نردبان از سر دیوار بلند نور را روی زمین می‌آرد*

و در کلام آخر باید افزود اسطوره امور خاص را در یک تصویر یا هیئت اسطوره‌ای به هم متصل می‌کند و به این طریق آن‌ها را وحدت می‌بخشد و وقتی اجزا و نمونه‌ها و انواع این چنین درهم ممزوج شدند، هرگونه تمایزی میان امر اساسی و امر غیراساسی از میان می‌رود و فقط هم‌سطحی کامل وجود دارد که بر اثر آن امور یا اشیا با یکدیگر ممزوج می‌شوند.

*پرم از راه، از پل، از رود، از موج/پرم از سایه‌ی برگی در آب/چه درونم تنهاست (روشنی، من، گل، آب).*

## منابع


۱. براهنی، رضا، طلا در مس، ج ۱ و ۲، تهران، نویسنده، ۱۳۷۱●۲. حسینی، صالح، نیلوفر خاموش، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱●۳. سپهری، سهراب، هشت کتاب، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۸۰●۴. کاسیرر. ارنست، فلسفه صورت‌های سمبلیک، ترجمه‌ی یدالله موقن، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۷۸●۵. نرمان. ل. مان، اصول روان‌شناسی، ترجمه‌ی محمود صناعی، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۴۶●۶. سایت اطلاع‌رسانی ویکی‌پدیا●

# سووشون

نسرین غلامی
دبیر زبان و ادبیات فارسی منطقه‌ی گرمسار

## چکیده

نویسنده، نظر به این‌که گزیده‌ای از فصل پایانی رمان تاریخی «سووشون»، اثر ارزنده‌ی سیمین دانشور، به‌صورت متن درس در کتاب ادبیات فارسی آمده، به تحلیل این رمان و بررسی شخصیت‌های اصلی آن پرداخته و عناصر و نمادهای رمان را نیز تبیین کرده است. بخش‌هایی از این مقاله، به تناسب درس یاد شده از نظرتان می‌گذرد

## کلیدواژه‌ها

رمان تاریخی، سووشون، زاویه‌ی دید، نماد، وطن‌دوستی

### تحلیل رمان «سووشون»

«سووشون» یک رمان تاریخی ـ سیاسی با نثری دقیق و محکم است. این رمان از زاویه‌ی دید «زری» به شرح مسائل و قضایای اجتماعی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵شمسی و اواخر جنگ جهانی دوم و شرایط حاکم بر فارس و شرح مقاومت مردم این خطه در مقابل نیروهای بیگانه می‌پردازد. سوگواری «زری» بر مرگ یوسف ـ که جان بر سر مجاهدت‌های خویش گذاشته ـ از تأثیرگذارترین قسمت‌های رمان است. حوادث این داستان در دهه‌ی ۱۳۲۰ روی می‌دهد، ولی «دانشور» با مهارت، آن را به اوضاع سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۴۰ نیز مربوط می‌کند.

شخصیت‌های اصلی رمان به ترتیب اهمیت عبارت‌اند از: یوسف، زری، مستر زینگر، ابوالقاسم‌خان، عزت‌الدوله، مک ماهون، خانم فاطمه و بالأخره کودکان زری و از جمله پسرش خسرو.از همان ابتدا گفت‌وگوها و جدال‌های شخصیت‌های واقعه که رنگ سیاسی، اجتماعی دارد شروع می‌شود و به تدریج فضای سیاسی، پیچیده‌تر و حادتر می‌گردد.«سووشون یا سیاووشان مراسمی بوده که برای شهادت مظلومانه‌ی سیاوش، یکی از قهرمانان افسانه‌ای ایرانیان پیش از اسلام، برگزار می‌کردند. این مراسم به ایران [بعد از ظهور اسلام] هم راه یافته منتها به جای قهرمان افسانه‌ای، قهرمانان واقعی (مذهبی) چون حسین‌بن‌علی(ع) نشسته است. این رمان نیز به این علت سووشون نام گرفته که شخصیت اول و قهرمانش ناجوانمردانه و مظلومانه مانند سیاوش در کشور بیگانه و چون حسین‌بن‌علی(ع) در صحرای کربلا، در ده خود و به تیر ناشناسی به شهادت می‌رسد.

برای سیاوش کسی عزاداری نکرد، دور از وطن کشته شد و میزبانانش به عهد خود وفا نکردند. بعدها رستم به خون‌خواهی سیاوش به کشور توران حمله کرد. برای حسین‌بن‌علی(ع) به جز افراد باقی‌مانده‌ی خاندانش کسی نگریست. بعدها مختار ثقفی به خون‌خواهی حسین‌بن‌علی(ع) برخاست.

یوسف در سووشون هم در میان خیل دشمنان یکه و تنها می‌ماند و به شهادت می‌رسد. مراسم تشییع جنازه‌اش به‌دست پلیس بر هم می‌خورد و جنازه‌اش شبانه و با حضور خانواده دفن می‌شود(**اربابی، ۱۳۸۷: ۱۷۱**).

بسیاری از شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان سووشون از شخصیت‌های واقعی الهام گرفته شده و در کوره‌ی تخیل به شخصیت‌های متفاوت تبدیل شده‌اند. این همان پدیده‌ای است که در داستان‌نویسی به آن «بهره‌گیری از تخیل و واقعیت» و سپس «درهم‌آمیزی آن دو» می‌گویند.خرید آذوقه و انبار کردن آن به‌دست بیگانه سبب قحطی در جنوب می‌شود و مقامات دولتی آلت دست آنان گردیده‌اند. ایلات نیز هر کدام با ادعایی سر به شورش برداشته و وضع را آشفته‌تر کرده‌اند. یوسف و گروهی از هم‌فکرانش، از جمله ملک رستم و ملک‌سهراب می‌کوشند درباره‌ی وضع خطیر کشور به ایلات آگاهی دهند و هم‌قسم شده‌اند که آذوقه‌ی خود را فقط برای مصرف مردم بفروشند.

در بخش‌های دیگر کتاب روابط خصمانه‌ی نیروهای درگیر به خوبی به تصویر کشیده می‌شود. اندیشه‌های کج‌اندیشان در قالب خان‌کاکا و عزت‌الدوله و اشتباه‌کاری‌های اقدامات سیاسی ملک‌رستم و ملک‌سهراب و صبر و پایداری و یک‌دندگی یوسف، و اقدامات خصمانه‌ی قوای انگلیسی، که در آغاز در لفافه‌ی دوستی و خیرخواهی و سرانجام با اعمال فشار و زور و ارتکاب جنایت سد راه خود را پاک می‌کنند، وضعیت اجتماعی شیراز را در آن بُرهه‌ی زمانی به خوبی نشان می‌دهد.

سرانجام این رمان تاریخی (فصل آخر) ماجرای تشییع جنازه‌ی یوسف است که به‌نظر هواداران او باید به تظاهرات سیاسی ـ مذهبی بدل شود، «اما این تعزیه‌خوانی را مأموران حکومت درهم می‌ریزند و تابوت یوسف در دست زن و برادرش می‌ماند. به ناچار شبانه جنازه را از سر چاه منبع از میان گونی‌های پر از

بسیاری از شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان سووشون از شخصیت‌های واقعی الهام گرفته شده و در کوره‌ی تخیل به شخصیت‌های متفاوت تبدیل شده‌اند. این همان پدیده‌ای است که در داستان‌نویسی به آن «بهره‌گیری از تخیل و واقعیت» و سپس «درهم‌آمیزی آن دو» می‌گویند

برف برمی‌دارند و در صندوق عقب ماشین خان کاکا می‌گذارند. خانم فاطمه، زری، خسرو، هرمز و خان کاکا در ماشین می‌نشینند و به قصد طواف از جلوی مزار سیدحاجی غریب رد می‌شوند. در گورستان جوان ـ آباد، در زیر نور یک چراغ بادی، جنازه را در گور می‌گذارند و روی آن خاک می‌ریزند، بدون این‌که طوافی یا نماز میّتی با تشییع جنازه داشته باشد. روی سنگ مزارش هم چیزی ننوشتند. کتاب با یادآوری شعری که مک ماهون ایرلندی در ارزش استقلال و آزادی سروده و به نشانه‌ی تسلیت‌نامه برای زری فرستاده است به پایان می‌رسد.»

**(سپانلو، ۱۳۶۲: ۹ـ ۱۷۶)**: «گریه نکن خواهرم، در خانه‌ات درختی خواهد روئید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید، در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی؟» **(سووشون: ۳۰۴)**.

«سووشون در سلوک رمان اجتماعی ایران منزل مهمی

محســوب می‌شود. گذشــته از توفیقی که نزد خوانندگان یافته، ایــن اولین اثر کامل در نوع ژانر (Gener) رمان فارســی اســت. بینایی و شنوایی نویســنده او را به اکتشاف انگیزه‌های درون در رابطه با عمل برون، در سطح اجتماعی و تاریخی اثرش، رهنمون شــده اســت. او رشــته‌ی صحنه‌های شــلوغ را به کوچک‌ترین بارقه‌هــا و نجواهــای آهســته و پچ‌پچ‌های فرو خــورده متصل می‌کند، آن هم با بیانی که هم وصفی و هم حسی است.»**(دهباشی، ۱۳۸۳: ۹ـ ۴۴۸)**.چنــان کــه قبــلاً مطرح شــد، این رمــان اوضاع اجتماعی شــیراز را در ســال‌های آغاز جنگ دوم جهانی نشــان می‌دهــد و در نشــان دادن اوضــاع اجتماعــی موفق اســت و نمونه‌های این اوضاع نابه‌سامان، قحطی و بی‌توجهی درباریان به وضع آشفته‌ی اجتماع، اسراف و فساد فراوان دربار، بدون توجه به فقر و قحطی موجود، در جای‌جای این رمان بیان شده است.

«در شــهر همین اخیراً چو افتاده بود که حاکم برای زهر چشم گرفتن از صنف نانوا می‌خواســته اســت یک شــاطر را در تنور نانوایی بیندازد، چون هر کس نان آن نانوایی را خورده، از دل درد مثل مار ســرکوفته به پیچ‌وتاب افتاده، مثــل وبازده‌ها عق کرده، می‌گفتند نانش از بس تلخه قاطی داشــته رنگ مرکب سیاه بوده اما باز به قول یوســف تقصیر نانواها چه بود؟ آذوقه‌ی شهر را از گندم تا پیاز قشــون اجنبی خریده بود و حالا... چه‌طور به آن‌ها که حرف‌های یوســف را شــنیده‌اند التماس کنم که شتر دیدی ندیــدی...» **(سووشــون: ۶)**.از جمله مســائلی که در سووشــون به وضــوح می‌تــوان ملاحظه نمــود ترویج آداب ملــی و مذهبی انگلیســی‌ها در آن دوره اســت.«خود حاکــم مرد چهارشــانه و بلندبالایی که سبیل و موی سفید داشت کنار استخر ایستاده بود و به مهمان‌های تازه‌وارد خوش‌آمد می‌گفت. آخر سر یک کلنل انگلیسی که چشم‌های لوچ داشت دست در دست مدیر مدرسه ســابق زری وارد شــد. پشت ســر آن‌ها دو تا سرباز هندی یک سبد گل میخک به شکل یک کشتی را روی شکم‌هایشان گرفته بودند و می‌آمدند. به حاکم که رســیدند آن را جلوی پایش کنار اســتخر گذاشــتند. حاکم متوجه گل نشد داشــت دست خانم انگلیسی را می‌بوسید.» **(همان: ۱۰)**.

«نویســنده از چشــم زری به اوضاع می‌نگــرد. به‌طوری کلی دیدی انتقادآمیز و خودنگر اســت که پیوسته از زبان یوسف بیان می‌شــود و زری به‌عنوان زن یوســف نشان از توافق فکری با او

**این رمان اوضاع اجتماعی شیراز را در سال‌های آغاز جنــگ دوم جهانی نشــان می‌دهد و در نشــان دادن اوضاع اجتماعی موفق است و نمونه‌های این اوضاع نابه‌سامان،در جای‌جای این رمان بیان شده است**

دارد که مدام حاکم و وابسته‌هایش، انگلیسی‌ها و مزدورانشان را به باد انتقاد می‌گیرند. یکی از ویژگی‌های شیوه‌ی روایت در این رمان این است که نویســنده کوشیده است بنمایاند که آن‌چه را روایت می‌کند عینیت خارجی دارد و او تنها به گزارش ادبی آن پرداخته اســت، این خصلت گزارش به خوبی در متن روشــن اســت. در هیچ جــای کلام نشــانی از دخالت نویســنده دیده نمی‌شــود. یوســف وقتی از مردم ســخن می‌گوید اغلب زبان گفتــاری به کار می‌برد، امــا وقتی به زینگر و مطالب او پاســخ می‌دهــد از کلام رســمی اســتفاده می‌کنــد. بــه همین‌گونــه گزارش‌دهنده ـ خادم ـ نیز زبان محاوره‌ای دارد ولی گفتار دلال را به زبان رسمی بازگو می‌کند.» **(عبادیان، ۱۳۶۸: ۱۷۶)**

«یکی از شــاخصه‌های سبک، متن آن است که در آن به برخی رویدادهــا و واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی به اشــاره و کنایه بســنده شده است، هم‌چون بازار سیاه، نرخ تسعیر، از دست دوم خریدن و جز آن. شــاخصه‌ی بارز سبک متن، همان‌گونه که ذکر شــد، گزارش گونگی رویدادها و مســائل بدون دخالت مستقیم خود نویسنده است. این شیوه‌ی توصیف سبک، سووشون را از آثار نویســندگان پیشــینِ آن متمایز کرده و به ســبک رمان‌های اروپایی نزدیک کرده استَ.کوتاه سخن این‌که در ورای عناصر و شــاخصه‌های سبکی متن و به‌طور کلی در رمان نگرش و بینش ادبی نهفته است که به موجب آن واقعیت‌ها و رویدادها به‌تدریج

دارای چنان زمینه‌ها و پیش‌نیازهایی می‌شوند که خود به نتایجی که منطق پیشـرفت امر ایجاد می‌کند منتهی شـود. این شـیوه‌ی نگارش به رمان سووشـون جنبه‌ی نیرومند واقع‌گرایانه بخشیده اسـت. این رآلیسـم به برکـت مبنای عینی موضوع در دسـت توصیف و غنـا و پویایی رویدادها، مبرّا از برخی دخالت‌ها و پا در میانی صاحب قلم می‌باشد» **(همان: ۱۷۷)**.

متن کتاب سووشـون متنی ساده و محکم است. از صور خیال به گونه‌ی بلاغی از نوع تشـبیه، استعاره، تشخیص و کنایه بهره برده و تشـبیهات آن ساده هستند: «همیشه سعی می‌کرد به روی زنـش بخندد و با لب‌هایی که انگار هم سـجاف داشـت و هم دالبـر.» یا «چون هر کس نان آن نانوایی را خورده از دل‌درد مثل مار سرکوفته به پیچ‌وتاب افتاده مثل وبازده‌ها عق‌زده.»

اما از جهت توصیف غنی است و دقت مشاهده در آن بارها به شـیوه‌ای عالی بیان شده و این توصیف فقط وصف برون نیست بلکه درون شـخصیت‌های واقعه و اندیشه‌های آنان نیز به دقت مطرح گردیده اسـت: «نقره قلمکار را کنار زد، دو تا لنگه در را به هم چسبانیده بودند. دور تا دور سفره، سینی‌های اسفند با گل و بته و نقش لیلی و مجنون قرار داشت و در وسط نان برشته به رنگ گل خط روی نان با خشخاش پر شده بود «تقدیمی صنف نانوا به حکمران عدالت‌گستر» با زعفران و سیاهدانه نقطه‌گذاری کرده بودند و دور تا دور نان نوشـته بود: مبارک باد.» (سووشـون: ۵) در خـلال رمان، داسـتان‌هایی در آن جای گرفته که می‌تواند نوعی ورزش و خودآزمایی نویسـنده باشـد. از آن جمله است داستانی کودکانه که در فصل ۹۱ کتاب آمده است.

شاخصه‌ی بارز سبک متن، گزارش گونگی رویدادها و مسـائل بدون دخالت مستقیم خود نویسنده است. این شـیوه‌ی توصیف سـبک، سووشـون را از آثار نویسـندگان پیشـین آن متمایـز کـرده و به سـبک رمان‌های اروَپایی نزدیک کرده است

«گردونه‌دار پیر، ریش سفیدش را که یادگار میلیون میلیون سال بـود، از توی دسـت و پایش جمـع کرد و گردونـه‌ی طلایی خورشید را با آن گردگیری کرد. بعد دست برد و کلید طلایی را که به کمربندش آویزان بود درآورد و رو به مشرق گذاشت. بله، حالا موقعش بود. خورشید خسته و کوفته از راه می‌رسید. کلید انداخت و در مشرق را باز کرد...»**(همان: ۲۲۷)**

## ۲. بررسی دو شخصیت اصلی سووشون

الف) یوسـف: مالکی عصبانی‌مزاج که شـوهر زری است. او خوش‌قلب، وطن‌پرست، حامی ضعفا، حق‌گو و بی‌باک است. با

**در داستان سووشون خانه‌ی یوسف نمادی از جامعه‌ی ایرانی آن روزگار و یوسف نماد قشر روشنفکر کشور اسـت کـه حاضر نمی‌شـود تحت نفوذ و سـیطره بیگانگان قرار بگیرد**

آزادی‌خواهان هم‌قسم شده است که مازاد آذوقه و علوفه‌ی خود را به قشـون بیگانه نفروشـد. در گزیده‌های زیر از گوشـه‌های کتاب این خصوصیات اخلاقی دیده می‌شود: «یوسف تا چشمش بـه نان افتاد گفت: گوسـاله‌ها چه‌طور دسـت میرغضبشـان را می‌بوسـند. چه نعمتی حرام شـده و آن هم در چـه موقعی ...» **(سووشون: ۵)** خوش‌قلب است. پدر گفت دوست‌داشتن که عیب نیست باباجان، دوست‌داشتن دل آدم را روشن می‌کند. اما کینه و نفرت دل آدم را سـیاه می‌کند. اگـر از حالا دلت به محبت انس گرفت بزرگ هم که شدی آماده دوست‌داشتن چیزهای خوب و زیبـای این دنیا هسـتی. دل آدم عین یک باغچـه‌ی پر از غنچه است. اگر با محبت غنچه‌ها را آب دادی باز می‌شوند. اگر نفرت ورزیدی غنچه‌ها پلاسیده می‌شـوند. آدم باید بداند که نفرت و کینه برای خوبی و زیبایی نیسـت، برای زشـتی و بی‌شـرفی و بی‌انصافی اسـت. این‌جور نفرت علامت عشق به شرف و حق است.» **(همان: ۲۹)**

کسی اسـت که حاضر نیسـت محصول املاکش را به قشون بیگانه بفروشـد، به‌خصوص که اینک نشـانه‌های قحطی نیز در منطقه بروز کرده اسـت. او وطن‌پرسـت و خیرخواه اسـت. از خوش‌خدمتی در برابر بیگانگان بیزار اسـت، به‌طوری که باعث کشته‌شـدن او می‌شود. شخصیت او در تمام داستان ایستاست و تغییر نمی‌کند.یوسـف پرسـید: «نگفتی از من چه می‌خواهی؟» ملک رسـتم سـرش را زیر انداخت و به فکـر فرو رفت. ملک سـهراب گفت: «کمک» چه کمکی؟ «هرچـه آذوقه دارید به ما بفروشـید، درو نکرده‌ها را هم خریداریم به هر قیمتی که باشد.» یوسـف پرسید: «کی یادتان داده؟ زینگر؟ تا حالا حرف از خرید مـازاد غلّه بود حالا هرچه هسـت و نیسـت را می‌خواهند!» دو بـرادر نگاهـی به هم کردند و سـاکت ماندند. یوسـف داد زد: «آذوقه می‌خواهید که بدهید به قشون خارجی و عوضش اسلحه بگیریـد و بیفتید به جان برادرهـا و هموطن‌های خودتان؟ یک لایش کردیم نرسـید حالا دولایش می‌کنیم! شما مگر عقل توی کله‌تان نیست؟ آن دست‌های مرموز که نمی‌خواهند سر و سامان بگیرید برای چنین روزهای مبادایی است... پس کو آن دلاوری‌ها و مردانگی‌ها و نجابت‌ها؟» **(همان: ۵۰)**.مردی صریح‌اللهجه اسـت که بر اندیشـه‌های بومی متکی است. یوسـف می‌گفت: «برای پدران ما آسـان‌تر بود و اگر ما نجنبیم برای پسـران ما سخت‌تر می‌شـود. پـدران ما با یک مدعـی طرف بودند و متأسـفانه در

برابرش تسلیم شـدند و حالا ما با دو مدعی طرف هستیم. فردا مدعـی تازه‌نفس سـوم هم از راه می‌رسـد و پس‌فـردا مدعیان دیگر... همه‌شان به مهمانی بر سر این سفره...» **(همان: ۱۹۶)**.

یوسـف آشنا با حقایق دنیای معاصر است و دیدگاه و معیاری متفاوت از افراد هم‌طبقه‌ی خویش دارد، به‌طوری که این دیدگاه در زندگی، انتخاب همسر و رفتار او با رعیت تأثیر می‌گذارد.

ب) زری: زن جوان تحصیل‌کرده، شهرستانی با حس و عاطفه، مهربان و مسـالمت‌جو، «زری تحسـینش را فروخورده دسـت یوسـف را گرفت و با چشم‌هایش التماس کرد و گفت: تو را به خدا یک امشب بگذار ته دلم از حرفهایت نلرزد» **(همان: ۵)**.

بزرگ‌ترین همّ وغمش حفظ خانواده‌ی کوچک خود در مقابل تندبادی است که وزیدن گرفته است. دانشور زری را زنی کوشا، مسئول و دل‌نگران وضعیت خود می‌خواهد.

«زری گریه‌کنان گفت: هر کاری که می‌خواهند بکنند اما جنگ را بـه لانه مـن نیاورند. به من چه مربوط که شـهر شـده عین محله‌ی مردستان... . شهر من، مملکت من همین خانه است، اما آن‌ها جنگ را به خانه من هم می‌کشانند...» **(همان: ۱۹)**.

او شـخصیتی پویـا دارد و در طـول حوادث داسـتان متحول می‌شـود. در پایان، زمانی که همسـرش به دنبـال یک مبارزه‌ی سیاسـی کشته می‌شود، زری دیگر آن شهامت و اراده را دارد که اسـتوار و محکم حرف خـود را بزند و به زندگـی ادامه دهد. به‌طور کلی در زندگی او شکسـت هسـت اما سـرخوردگی و انحطاط جایی ندارد و او تسلیم نمی‌شود.

«مجیـد رو به زری کرد و گفـت: خانم زهرا، خودتان می‌دانید که ما با یوسـف هم‌قسـم شـده بودیم، حـالا او را کشـته‌اند می‌خواهند همین‌طور دسـتمان را بگذاریم روی دستمان و حتی جنازه‌اش را تشـییع نکنیم. شما هم اعتراضی به این سادگی را... زری نگذاشـت حرفش را تمـام کند، گفت: شـوهرم را به تیر ناحق کشـته‌اند. حداقل کاری که می‌شـود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیسـت. در زندگی‌اش می‌ترسـیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می‌ترسیم؟ آب از سر من یکی که گذشته...» **(همان: ۲۹۱)**

زری برای انتقام خون شوهر و بیداری افکار ملت قاطع است.

## ۳. نماد در رمان سووشون

«نماد، شیوه‌ای اسـت غیرصریح، که نویسنده با استفاده از آن، موضوعی را تحت پوشـش موضوع دیگر، چیزی را برحسـب چیز دیگر عنوان کند و صحنه‌ها و مفاهیمی را با توسل به شاهد و نمونه پیش می‌کشد.» **(میرصادقی: عناصر داستان: ۴۱۵)**

بـه عبارت دیگر «چیزی اسـت کـه معنای خـود را بدهد و جانشین چیز دیگری بشود یا چیز دیگری القا کند.» **(همان: ۴۱۶)**

در داسـتان سووشون خانه‌ی یوسف نمادی از جامعه‌ی ایرانی آن روزگار و یوسـف نماد قشر روشنفکر کشور است که حاضر نمی‌شـود تحت نفوذ و سـیطره ی بیگانگان قرار بگیرد و به هر شکل، حتی با نفروختن گندم به آن‌ها، تا آخرین لحظه‌ی زندگی خویش مبارزه می‌کند.او معتقد اسـت هیچ کاری هم که نتوانیم بکنیم بـه بچه‌هایمان راه را نشـان داده‌ایـم. زری نمادی از زن ایرانی است، که با چنگ و دندان می‌خواهد جنگ را به خانه‌اش نیاورد. «خسـرو زهرخندی زد و گفت: ... مادرم هی لاپوشـانی می‌کند. فقط بلد است جلو آدم را بگیرد.» **(سووشون: ۱۲۶)**.

زری بسـیار محتـاط عمل می‌کند و سـعی دارد جسـارت و شـجاعت یوسف، کانون گرم زندگی‌اش را برهم نزند. خسرو و هرمـز هم تحت راهنمایی‌های آقای فتوحی هسـتند، که معتقد است «آدم باید پل‌ها را خراب کند تا راه برگشتن نداشته باشد.» **(همان)**فرزندان نماد میهن هستند که خواه‌ناخواه راه پدرانشان را ادامه خواهند داد. ابوالقاسم‌خان برادر بزرگ‌تر یوسف نماد خودفروختگان به بیگانه‌ای است که حاضرند برای رسیدن به پست و مقام و قدرت از همه‌چیز خویش بگذرند. مستر زینگر نماد بیگانگان و اشغالگران است و در آن زمان نماد انگلیسی‌هایی است که در سال‌های آغاز جنگ دوم جهانی در جنوب ایران و در فارس مستقر شده بودند.رمان با امید پدیدار شدن یک سحر یا یک خورشید انتها می‌گیرد. از نظر اسطوره‌شناسی و نمادگرایی اسطوره‌ای نور یک عنصر نرینه است و در واقع زن نازل می‌شود تا این نوری که قرار است جهان را نجات دهد روزی پدیدار شود. در نتیجه تاریکی به‌طور خیلی طبیعی براساس آن نمادهایی که در طی سال‌های ۵۰ تا ۷۴، یا بهتر بگویم بعد از نیما، در ادبیات ما تکرار می‌شده است، طبق یادداشت‌های ایرانی نمادی از اهریمن می‌شود.

## منابع


۱. اربابی، عیسـی. **چهار سرو افسـانه (پژوهشـی در زندگی و آثار)**، چ ۱، ۱۳۷۸، نشـر اشاره●۲. دانشـور، سیمین. **سووشـون**، چ ۱۵، ۱۳۸۰، انتشـارات خوارزمی●۳. دهباشـی، علی. **بر سـاحل جزیره‌ی سرگردانی (جشـن‌نامه‌ی سیمین دانشور)**، چ ۱، ۱۳۸۳، انتشـارات خوارزمی●۴. سـپانلو، محمدعلی. **نویسندگان پیشرو ایران**، ۱۳۶۲، کتـاب زمان●۵. عبادیان، محمود. **درآمدی بر سـبک و سبک‌شناسـی در ادبیات**، چ ۱، ۱۳۶۸، انتشارات جهاد●۶. کیهان فرهنگی ـ **یادبود جلال آل‌احمد**●۷. گلشـیری، هوشنگ. **جدال نقش با نقاش** (از سووشـون تا آتش خاموش، چ ۱، ۱۲۷۶. انتشـارات نیلوفر●۸. . میرصادقی، جمال. **ادبیات داسـتانی**، ۱۳۶۴، انتشارات شفا●۹. میرصادقـی، جمال. **رمان‌هـای معاصر**، چ ۱، ۱۳۷۵، انتشـارات نگاه●۱۰. میرصادقی، جمـال. **عناصـر داسـتان**، چ ۱، ۱۳۶۴، انتشـارات شـفا●۱۱. هنر و ادبیـات امروز، **گفت‌وشـنودی با دکتر سـیمین دانشـور و دکتر پرویز ناتل خانلری**، جلد ۲.●

# دکامرون بوکاتچیو

**جووانی بوکاتچو** یکی از بزرگ‌ترین شـعرا و نویسـندگان ایتالیاسـت، که در سال ۱۳۱۳ میلادی چشـم به جهان گشـود. این ادیب بزرگ آثار زیادی نوشت که یکی از مهم‌ترین آن‌ها **دکامرون** نام دارد. سـال دقیق نگارش دکامرون مشخص نیست، اما در مقدمه‌ی کتاب از بیماری طاعونی یاد شده است که در سال ۱۳۴۸ میلادی در فلورانس شیوع پیدا کرده و در این سال بوکاتچو سی‌وپنج ساله بوده است.

شـیوع طاعون چنان وحشـتناک و دل‌خراش بـود که در تاریخ به نام «مرگ سـیاه» معروف گردید و شـصت درصد مردم بعضی از شهرهایی مانند فلورانس را نابود کرد. شـدت این فاجعه به اندازه‌ای بود که حیوانات بسـیاری را نیز از بین برد. بوکاتچو در این زمینه شـاهد واقعه‌ای بوده اسـت کـه آن را این‌گونه نقل می‌کنـد: «زیلوهای مرد طاعـون گرفته‌ی فقیری را که به‌تازگی مرده بود میـان کوچه‌ای جلو خانه‌اش انداخته بودنـد. در همـان وقت دو خوک که از کوچه رد می‌شـدند، بـر روی زیلوها رفته و پـوزه‌ی خود را بـه آن‌ها مالیدند و گوشـه‌های زیلو را در دهـان خائیدند. هنوز یک سـاعت نگذشـته بود که هر دو خوک چرخی به دور خود زده، بر زمین افتادند و در حال جان دادند.» (**دکامرون: ۶**)به هنگام شـیوع این بیماری گروهی متشکل از هفت زن و سه مرد از شهر فلورانس می‌گریزند و به روستا یا کاخی خارج از شهر پناه می‌برند، تا خطر طاعون برطرف شود و آن‌ها به شهر بازگردند.این ده نفر با هم قرار می‌گذارند که برای سـرگرمی، گریز از خسـتگی و یک‌نواختی زندگی، هرکدام در هر روز، یک قصـه بگوینـد و کتـاب «دکامـرون» کـه بـه معنـای ده روز اسـت، حاصـل این قصه‌گویی‌هاسـت.این مجموعه شامل صد قصه اسـت و علاوه بر این‌که بلوغ فکری نویسـنده‌اش را نشان می‌دهد، نمایشگر زندگی و اندیشـه‌ی مردم در قرون وسطا نیز هسـت.بوکاتچو در مقدمـه‌ی دکامـرون درباره‌ی علـت تألیف این کتـاب این‌گونه می‌نویسـد: «حکایت‌های من حاوی سرگذشت‌های عشقی است که شادی و حسرت، کام‌یابی و ناکامی عشـاق در آن منعکس است. این داستان‌های کوچک به عهد و زمان خاصی تعلق ندارند و گل‌هایی جاویدان‌اند که همیشه شاداب خواهند ماند. بانوانی که بـرای آن‌ها این مجموعه را گـرد آورده‌ام از این کتاب، دو نتیجـه خواهند گرفت: از حـوادث آن عبرت می‌گیرنـد و در عین حال پندهای گران‌بهایی در آن خواهند یافت. آن‌چه هزل اسـت به دور خواهند ریخت و آن‌چه جدی است به دل خواهند ریخت و به‌خاطر خواهند سـپرد. از بدی‌های آن دوری خواهند کرد و خوبی‌هایش را سرمشـق زندگی خویش قرار خواهند داد.»

## چکیده


با وجود آن‌که بیش از پنجاه سـال از نخسـتین ترجمه‌ی «دکامرون» به زبان فارسی می‌گذرد، این کتاب که از آثار کلاسـیک ادبیات ایتالیاسـت، در ایران به‌خوبی شناخته نشده است. این مقاله معرفی کوتاهـی از این کتاب و نویسـنده‌ی آن اسـت.


## کلیدواژه‌ها


بوکاتچو، دکامرون، طاعون، هزار و یک شـب، فلورانس

صفرعلی کرمی
کارشناس زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های اصفهان

**کتاب دکامرون نخستین‌بار توسط آقای حبیب شنوقی در دهه‌ی سی به زبان فارسی ترجمه و چاپ شد و بار دوم مرحوم محمد قاضی آن را ترجمه و در سال ۱۳۷۹ منتشر نمود**

**(انسان مبارز: ۱۴۷)**شیوه و سبک کتاب دکامرون تقریباً شبیه کتاب **هزار و یک شب** است. اما این‌که آیا بوکاتچو این سبک را از هزار و یک شب تقلید کرده است یا ابداع خود اوست، مورد تردید محققان است، زیرا چاپ هزار و یک شب به زبان فرانسه بین سال‌های ۱۷۰۴ تا ۱۷۱۷ میلادی توسط «آنتوان گالان» صورت گرفته و این زمانی است که چندین قرن از دوران زندگی «بوکاتچو» گذشته است.مقام و جایگاه بوکاتچو در ادبیات ایتالیا آن‌چنان است که به او القابی مانند «بزرگ‌ترین قصه‌پرداز ادب ایتالیا» و «پدر نثر ایتالیا» داده‌اند و او را برابر با «دانته» دانسته‌اند.

بوکاتچو به‌جز دکامرون آثار بسیار دیگری پدید آورد که بعضی از آن‌ها عبارت‌اند از: «شکار دیانا، فیلوکولو، تزئیدا، رؤیای عاشقانه، فیامتا، فیلوستراتو، کورباتچو، نسب‌نامه‌ی خدایان دوره‌ی شرک، ترانه‌های شبانی و...».

بوکاتچو سرانجام در روز بیست‌ویکم سال ۱۳۷۵ میلادی در شصت و دو سالگی زندگی را بدرود گفت.کتاب دکامرون نخستین‌بار توسط آقای حبیب شنوقی در دهه‌ی سی به زبان

**مجموعه‌ی دکامرون شامل صد قصه است و علاوه بر این که بلوغ فکری نویسنده‌اش را نشان می‌دهد، نمایشگر زندگی و اندیشه‌ی مردم در قرون وسطا نیز هست**

فارسی ترجمه و چاپ شد و بار دوم مرحوم محمد قاضی آن را ترجمه و در سال ۱۳۷۹ منتشر نمود.

داستان «سرانجام عشق» نیز از کتاب دکامرون انتخاب شده و توسط نویسنده‌ی این مقاله به نظم درآمده است. نام قهرمان در کتاب دکامرون، «فدریگو Federigo» و نام زن «مونا جیووانا Mona Giovanna» است.

## منابع


۱. بوکاچیو، جووانی، **دکامرون**، ترجمه‌ی محمد قاضی، چ ۱، انتشارات مازیار، ۱۳۷۹.● ۲. بوکاچیو، ژان، **دکامرون**، ترجمه‌ی حبیب شنوقی، چاپ کیهان، ۱۳۳۸.● ۳. شهباز، حسن، **سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان**، ج۲، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵.● ۴. خانلری، زهرا، **فرهنگ ادبیات جهان**، چ۱، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۵.● ۵. نایدر، چارلز، **انسان مبارز**، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، مؤسسه‌ی مطبوعاتی علی‌اکبر علمی، چ۱، بی‌تا.●




### غدیر

*مرا آواره خواهد کرد ابراهیم چشمانت*
*و اسماعیل‌گونه می‌شوم تسلیم چشمانت*
*چه می‌شد گر من و ساقی به حسب‌الحال مشتاقی*
*شبی بیتوته می‌کردیم در اقلیم چشمانت؟*
*من و یک قبله بسم‌الله و بوی آیه الکرسی*
*من و یک آسمانِ تا شده از بیم چشمانت*
*غدیری می‌وزد از سمت اشراق نگاه تو*
*تبارک هم خدا گفته است از ترسیم چشمانت*
*دوباره آتشی افتاده بر جان غزل‌هایم*
*دوباره عشق فتوا داده بر تعظیم چشمانت*
*غزل آورده‌ام اذن شرف‌یابی بده آقا*
*که با دلواپسی‌هایم کنم تقدیم چشمانت!*

معصومه وحدانی (بجنورد)

### گر بیایی

*گر بیایی می توان چون گل شکفت*
*می توان پرواز کرد و شعر گفت*
*می توان پروانه شد پرواز کرد*
*می توان با قاصدک راز کرد*
*گر بیایی قطره دریا می شود*
*زندگانی سهل و پویا می شود*
*گربیایی حاجت صاحب دلا ن*
*استجابت می شود اندر جهان*
*گربیایی می توان آزاد شد*
*می توان غم را زدود و شاد شد*
*می توان این دردها را با تو گفت*
*غصه ی گلبرگ ها را با تو گفت*
*گربیایی ناامیدی می رود*
*چند رنگی و پلیدی می رود*
*می توان یکرنگ بود و شاد بود*
*از محبت های هم دلشاد بود*
*گر بیایی نورباران می شود*
*بادیه چون سبزه زاران می شود*

# معلمان شاعر

## بهار هست

این جا برای باغ تو و من بهار هست
بیش از هزار دامن و خرمن بهار هست
ذهنی اسیر کوچه ی گلدان،نمی شود
این جا فراتر از گل سوسن بهار هست
سبز نگاه، سبسته و زندان و خسته نیست
یعنی بدون نرده و آهن بهار هست
جایی که فصل سبز بهارش حسود نیست
حتی برای خانه ی دشمن بهار هست
هر پله از ترانه به پرواز می رسد
در لحظه لحظه عشق سرودن بهار هست
وقتی سرود مرد ، سرود شکفتن است
هم بر لب و نگاه و دل زن بهار هست
از ریشه های زمزمه، می روید آفتاب
تا در قنوت و سجده ی یک تن بهار هست
هم روز غنچه می شکفد هم شب سیاه
در کوچه های سایه و روشن بهار هست
با خنده رنگ فاصله ها سبز می شود
از شاخه تا به شاخه پریدن بهار هست
بادی نبود و قاصدکی پیش گل رسید
پیداست در پیاده رسیدن بهار هست
هرپنجره به باغ و چمن وا نمی شود
شاید در این بهار ندیدن بهار هست
تنها طلوع و زندگی و خنده سبز نیست
بعد از غروب و گریه و مردن بهار هست

عباسعلی سلطانیان
دبیر ادبیات شهرستان پیر بکران اصفهان

## حسّ ناب

سحرگاهان، حسّی ناب
می‌برد مرا
به عمق داغ شقایق
به درک بوی بهار
به لمس وحشت نرگس
به رمز شرم گل یاس
به مرز پاکی مریم
[به لحظه‌های حضور]
* * *
سحرگاهان، حسّی ناب
می‌برد مرا
به کام موج دعا
به هُرم درک حضور
به سرآغاز عروج
به بی‌کرانگی صفا
امّا شرطی هست

نادره فتح‌اللهی (تهران)

## آفتاب پنهانی

برکش ای آفتاب پنهانی
پرده از آن جمال نورانی
ز آتش انتظار خود تا چند
[دل بی‌طاقتم] بسوزانی؟
زین شب تیره جان به لب گشتم
از درآ [ای که] صبح خندانی
هجرَت ای یوسف عزیز، مرا
کرده همدرد پیر کنعانی
دلم آباد کن به یک غمزه
که نهاده است رو به ویرانی
منِ سرگشته زان میانه مران
عاشقان چون به خویش می‌خوانی
خلوتم از حضور یادِ خوشت
روشن است ای چراغ روحانی!
پیِ دیدار مِهرِ رُخسارت
منم و این هوای بارانی
کی شود چشم دل به تو روشن؟
وای ازین انتظار طولانی!

هادی انصاری (طارم سفلی، قزوین)

کبرا قاسمی

*در انتظار ظهور تو بی قرارانیم*
*در آرزوی وصال تو شب شمارانیم*
*نسیم دلبر صبح سعید در راه است*
*به خواب رفته اگر با صدای بارانیم*
*اگرچه سایه ی شوم خزان به منزل ماست*
*نشسته بر در امید تا بهارانیم*
*زبس که جغد گنه خانه کرده بر دل*
*در آستانه تو ای دوست شرمسارانیم*
*جهان پر است زبیداد و ظلم و جور و ستم*
*بیا که در ره عدل تو سربدارانیم*
*خوش آن زمان که بیائی ز پشت پرده ی غیب*
*که در رکاب تو آن روز تک سوارانیم*

احمد الماسی هروان
دبیر فیزیک دبیرستان های عجب شیر

*ای کاش می شد قطره ای باران ببارد*
*برکوچه های شهرمان ایمان ببارد*
*تاکی حضور صورتک های فرنگی*
*تا کی میان قلب ها دیوار سنگی*
*این جا سر هر کوچه ایمان می فروشند*
*این جا کسی باور ندارد بی کسی را*
*لطف خدارا لحظه ی دلواپسی را*
*دردا نمی فهمیم باران اهل دریاست*
*رد ریا در کوچه های شهر پیداست*
*مولا پریم از انجماد بی تو بودن*
*مبهوت و حیران بین بودن یا نبودن*
*خورشید باید کوهی از قلب یخی را*
*دل های سنگی چشم های برزخی را*

زهرا رسول زاده
دبیر عربی شهرستان کاشان

*هی تو، تویی که اسب خیالت رمیده است*
*لبخند می زنی و غمت سررسیده است*
*فریاد می زنی و نفس تازه می کنی*
*اعجاز صبح در نفست آرمیده است*
*من که مسیر خستگی ام تا طلوع نان*
*تا مردمان خسته زجان قد کشیده است*
*من را که دردهای همین کوچه ی بغل*
*این روزها امان دلم را بریده است*
*من،کودکی که از تپش درد این و آن*
*ناباورانه عمق دلم زخم دیده است*
*بدجور خنده های تو دلتنگ می کند*
*گویا غمم دوباره به سامان رسیده است*
*آه ای غریق حادثه ی خنده های محض*
*این قاه قاه خون دلم را مکیده است*
*اما بخند و گریه ی ما را به دل مگیر*
*ما خستگان صدای گلومان بریده است*
*ما زخم دیدگان غم زنده ماندنیم*
*لبخند ما جوانه ی باران ندیده است*
*از شور خنده هات نگفتم؟ اگرچه حیف*
*اما تو اشتباه نکن این قصیده است*
*دیگر غزل به داد دل ما نمی رسد*
*من عاشقانه های دلم ته کشیده است*

طیبه شهبازی
دانشجوی کارشناسی ادبیات
مرکز تربیت معلم شیخ مرتضی انصاری

*آیا شما هم می‌شنیدید این صدا را*
*لرزیدنِ تکراریِ دست دعا را*

*شاید فرشته در تکاپوی بهاران*
*گم کرده باشد چشم‌های بی‌ریا را*

*چیزی به جز آه و تمنا دست من نیست*
*تهمت زدند این مردمان حتی خدا را*

*چشمم دوباره حس باریدن گرفته*
*[آن‌گه که یاد] آورده‌ام من نینوا را*

*پژواک زنگ کاروان در دشت مانده*
*آیا شما هم می‌شنیدید این صدا را؟!*

شیما مولایی فرد(آستارا)

*فصل گلریز دلم از همه پاییزترین*
*خش خش رهگذرش از خشن آمیزترین*
*در غم هجر تو هرشب من و باران سرشک*
*شرشرش نبض سکوت شب و یک ریزترین*
*دل به سونامی دریای نگاه تو زنم*
*چون که ژرفای نگاه تو گهرخیزترین*
*خسته زاری، منم آن شبنم افتاده به خاک*
*پیش خورشید زرافشان تو ناچیزترین*
*در پی وصل تو من با صفی از تیره دلا ن*
*هریک از جنس مغول،جنگی و چنگیزترین*
*صبر من طی شد و بی خویشتنم، خویشتنم!*
*کاسه ی صبر دل من پر و لبریزترین*
*بر لب بام غزل حسرت پروازم ماند*
*که پرستوی دلم نازک و پر ریزترین*

رضا اسماعیلی رفسنجانی
دبیر ادبیات فارسی رفسنجان