وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

WWW.ROSHDMAG.IR

زبان و ادب فارسی

فصل نامهٔ آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی
دورهٔ بیست و پنجم / شمارهٔ ۳ / بهار ۱۳۹۱
۸۰ صفحه / ۶۲۰۰ ریال

۱۰۱ رشد آموزش

سیمای تلمیحی، تصویری و تمثیلی حضرت موسی کلیم الله

• روش‌های تدریس و ارزشیابی در درس ادبیات
• زنی با رای و روشن‌روان تحلیل شخصیت سیندخت
• جادو و جادوگری در شاهنامهٔ فردوسی
• دگردیسی القاب و عناوین ممدوحان
• تصویر منش‌های پهلوانان در بهمن‌نامه
• موسیقی کناری در غزلیات خاقانی
• پیش‌گامی قائم‌مقام فراهانی در نهضت ساده‌نویسی معاصر
• گروه‌های صوتی در تاریخ بلعمی
• استعاره در زبان خودکار

ISSN 1606-9218

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجه نویسندگان محترم، چنان‌چه مقالهٔ ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد، پذیرش و داوری نمی‌شود. فصلنامهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است. خواهشمند است در نگارش مقالات نکات زیر رعایت شود:

• ۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشدو به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائهٔ روش‌های مناسب تدریس هریک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دورهٔ متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد.(طبق اهداف) • ۲. اگر مقاله به تصویر، طرح نمودار و جدول نیاز دارد، پیش‌نهاد یا ضمیمه گردد و محل قرار گرفتن آن‌ها در حاشیهٔ مطلب مشخص شود. • ۳. نثر مقاله به فارسی روان، ساده و سالم باشد و به دور از هرگونه تکلف و تصنع یا سره‌نویسی افراطی، به فارسی معیار نوشته شودو در انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود. • ۴. مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمهٔ مقاله باشد. • ۵. اهداف مقاله و چکیدهٔ نظریه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید. • ۶. معرفی نامهٔ کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاههٔ آثار وی پیوست باشد. • ۷. هیئت تحریریه در رد، قبول،ویرایش فنی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است. • ۸. آرای مندرج در مقاله‌ها، مبین نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است. • ۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود. • ۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال تصویر آن خودداری کنید. • ۱۱. مقالات نباید در هیچ‌یک از نشریات چاپ شده باشد. • ۱۲. مقالاتی که در زمینهٔ راهبردهای یاددهی- یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ‌اند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد. • ۱۳. مقالهٔ پژوهشی حاوی یک مسئلهٔ علمی، نظر اندیشه، پیام و یا دعوی و دست‌کم روش تازه‌ای است، حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و اثبات می‌شود. • ۱۴. عنوان، نام و نشانی: صفحهٔ اول عنوان مقاله و نام نویسنده یا نویسندگان عنوان شغلی یا علمی و نام و نشانی کامل صفحهٔ دوم نیز با عنوان و چکیدهٔ مقاله آغاز گردد. • ۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحهٔ A۴ ۲۴ سطری بیش‌تر باشد. •

ساختار مقاله: چکیده ــ مقدمه ــ متن(طرح مقدمات،بحث)ــ نتیجه‌گیری ــ پی‌نوشت ــ منابع ■ **چکیده:** حداکثر ده‌سطر ،شامل مسئلهٔ تحقیق، روش کار و نتایج به دست‌آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها ■ **مقدمه:**شامل طرح موضوع یا مسئلهٔ تحقیق، ضرورت و پیشینهٔ تحقیق ■ **نمودارها و شکل‌ها:**این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید. ■

شیوهٔ ارجاع در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله ، الگوی زیر باید اعمال شود:

■ **کتاب:**نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ،محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر ■ **مجلات:**نام خانوادگی، نام نویسنده، عنوان مقاله، نام نشریه، دورهٔ مجله، شمارهٔ مجله. ■ **از مجموعه‌ها:**نام‌خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام مجموعه یاکتاب، نام و نام خانوادگی تدوین‌کنندهٔ مجموعه، ■ **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شمارهٔ صفحه، ابتدا و انتهای مقاله. ■ **پایگاه‌های وب:**نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام و نشانی پایگاه اینترنتی با قلم ایتالیک ، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه. ■ **ارجاعات:**تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت‌بیاید.نام‌خانوادگی، نویسنده، سال نشر:شماره‌صفحه: زرین‌کوب،۱۴:۱۳۷۵) ■ **پی‌نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به‌پی‌نوشت که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید منتقل می‌گردد. ■

اهداف کلی مجله: • ۱. ایجاد زمینهٔ مناسب برای تقویت مهارت‌ها و صلاحیت‌های حرفه‌ای معلمان • ۲. کمک به ارتقای دانش‌معلمان در زمینهٔ اصول و مبانی آموزش و پرورش • ۳. معرفی راهبردها،رویکردها و روش‌های آموزش زبان و ادب فارسی • ۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب‌های درسی • ۵. ایجاد زمینهٔ مناسب برای هم‌اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه‌ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی • ۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تاکید بر محتوای کتاب‌های درسی • ۷. تشویق معلمان به انجام دادن کارهای پژوهشی در زمینه‌های علمی،آموزشی • ۸. آشنا کردن معلمان با تازه‌ترین دستاوردهای علمی در زمینه زبان و ادب فارسی • ۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی وتاریخی به منظور دانش‌افزایی و تقویت دیدگاه‌های ارزشی، آموزشی • ۱۰. افزایش آگاهی‌های معلمان دربارهٔ رخدادهای علمی،آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران وجهان • ۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهمترین مسائل و سؤالات موجود درحوزهٔ علمی آموزشی.

نوروز؛ طلیعه اعتدال، فصل تحویل حال و سال، ۱۲ فروردین؛ روز شکوهمند تثبیت نظام مقدس جمهوری اسلامی و پاسداشت علم و معلم و شهید فرزانه شهید مطهری در هفته معلم خجسته و مبارک باد.

همکاران این شماره:

حمید آخوندی

علی باژوند

پریسا حسنی‌زنوز

مریم‌السادات رنجبر

سیدمحمدعلی‌سلطان‌زاده

خسرو عباسی

هادی غلامی

دکتر جواد مرتضایی

ارمغان‌مفاریی‌اصفهانی

حشمت‌اله مهرابی

محمدباقر وزیری‌زاده

عبدالحمید امانی
شکوفه باغبان
محمدمهدی ترابی‌خواه
مهدی ربیعی
دکتر غلامرضا رحیمی‌ششده
علی رزّاقی شانی
عباس زاهدی
محمدرضا شاه‌محمدی
مهدی صالحی
ناصر صفابخش
علی‌اصغر فیروزنیا
جاوید قربانی
حجّت کجانی حصاری
محمدعلی گلستانی
هوشنگ مرادی
خداداد معتضد کیانی

پوزش و اعتذار

در ویژه نامهٔ ادبیات معاصر و انقلاب اسلامی (شمارهٔ ۹۶) مقاله‌های تحلیل غزل های سلمان هراتی اثر جناب آقای حجت الله رئیسی و اعجاز قیصر امین پور در معلمی اثر سرکار خانم دکتر نجمه نظری اشتباهاً به نام افراد دیگری به چاپ رسید که بدین وسیله از ایشان پوزش می‌خواهیم.

بسم الله الرحمن الرحیم

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

رشد آموزش ادب فارسی ۱۰۱

هفتهٔ معلم گرامی باد

دورهٔ ۲۵ / شمارهٔ ۳ / بهار ۱۳۹۱ www.roshdmag.ir شمارگان: ۱۲۵۰۰ نسخه

مدیرمسئول: محمد ناصری
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: جواهر مؤذنی
ویراستار: افسانه طباطبایی

هیئت تحریریه:
دکتر تقی وحیدیان کامیار / دکتر حسین داودی
دکتر سیّد بهنام علوی مقدم / دکتر فریدون اکبری شلدره‌ای
غلامرضا عمرانی / دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

طراح گرافیک: صادق جمالی
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)
رایانامه: adabiyatfarsi@roshdmag.ir

نشانی وبلاگ نشریه: roshdmag.ir / weblog / adabiyatfarsi

سرمقاله / زنان پارسی‌گوی نیک‌اندیش ۲

میزگرد / روش‌های تدریس و ارزشیابی در درس ادبیات ۳

ادبیات کهن / تصویر و مضمون در جای‌نام‌های شاهنامه / ناصر صفابخش، دکتر غلامرضا رحیمی ششده ۹
زنی با رأی و روشن‌روان / تحلیل شخصیت سیندخت در قصهٔ زال و رودابه / مهدی صالحی ۱۲
جادو و جادوگری در شاهنامهٔ فردوسی / شکوفه باغبان ۱۸
درنگی در مطلع ترجیع‌بند سعدی: ای سرو بلندقامت دوست / هوشنگ مرادی، محمدمهدی ترابی‌خواه ۲۲
دگردیسی القاب و عناوین ممدوحان از رودکی تا حافظ / ارمغان مغاربی‌اصفهانی ۲۶
ارزش‌های کتاب تاریخ بیهقی / علی بازوند ۲۸
تحلیل عناصر داستان افشین و بودلف / علی رزّاقی شانی ۳۱
تصویر منش‌های پهلوانان در بهمن‌نامه / خداداد معتضد کیانی ۳۴
شریعت در آینهٔ مقالات شمس / دکتر جواد مرتضایی ۳۷
«جولق» کیست؟ / محمدرضا شاه‌محمدی ۴۰
موسیقی کناری در غزلیات خاقانی شروانی / سیدمحمدعلی سلطان‌زاده اطاقسرایی ۴۲
باورهای عامیانهٔ نجومی در قصاید خاقانی / حشمت‌اله مهرابی ۴۶
سیمای تلمیحی، تصویری و تمثیلی حضرت موسی(ع) / عباس زاهدی ۵۰

ادبیات معاصر / پیش‌گامی قائم‌مقام فراهانی در نهضت ساده‌نویسی معاصر / حجّت کجانی حصاری ۵۴
داستان کوتاه کوتاه / جواهر مؤذنی ۵۸
معرفی کتاب ۵۹

زبان و ادب / استعاره در زبان خودکار / حمید آخوندی ۶۰
مقایسهٔ استعاره در زبان ادب و زبان خودکار / خسرو عباسی ۶۲
ساخت واژه / عبدالحمید امانی ۶۶
اسلوب معادله و تمثیل / محمدعلی گلستانی ۶۸
گروه‌های صوتی در تاریخ بلعمی / محمدباقر وزیری‌زاده ۷۰

اخبار / آموختن در نگ نمی‌شناسد / گزارش جشن بیست و پنج سالگی و انتشار صدمین شمارهٔ مجله ۷۲

روش تدریس / نامهٔ خاموش! / گفت‌وگو با مریم‌السادات رنجبر ۷۶
دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه زیر تیغ ضریب ۶ / هادی غلامی ۷۸
خاطرات / خواب آسمانی / پریسا حسنی‌زنوز ۸۰

پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲-۰۲۱ نشانی دفتر مجله: ۹-۸۸۸۳۱۱۶۱-۰۲۱، داخلی ۳۷۴
کدمدیرمسئول: ۱۰۲ کد دفترمجله: ۱۱۳ تلفن مستقیم: ۸۸۳۰۵۸۶۲-۰۲۱
تلفن امور مشترکین: ۶-۷۷۳۳۶۶۵۵-۰۲۱ تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵ دورنگار: ۸۸۳۰۱۴۷۸-۰۲۱

سرمقاله

زنان پارسی‌گوی نیک‌اندیش

در سال ۱۳۰۶ قمری در بمبئی کتابی به چاپ رسید که در آن ۱۹۶ سخنور و شاعر زن شناسایی و شناسانده شده بود. نویسندهٔ کتاب، میرزا مهدی شیرازی، این کتاب را «تذکره‌الخواتین» نام‌گذاری کرده و به تقلید از تذکرهٔ خیرات حسان در ۱۹۶ صفحه سامان داده بود. از آن روزگار بیش از ۱۳۵ سال می‌گذرد و امروز اگر قرار باشد تذکرهٔ شاعران زن در همین سی و چند سال اخیر، حتی مجموعه شعرهای زنان پس از انقلاب، جمع‌آوری شود تعداد آن‌ها از ۵۰۰ خواهد گذشت.

اگر نویسندگان زن- اعم از داستان‌نویسان، پژوهشگران، روزنامه‌نگاران و همهٔ اثرآفرینان ادبی- را در همین سال‌ها بررسی کنیم، معلوم خواهد شد که آثار ادبی زنان در ایران امروز تا چه حد گسترده، ژرف و شگرف شده است.

این سخن نه توصیفی مبالغه‌آمیز و ستایشی فمینیستی و زن‌ستایانه بلکه واقعیتی محسوس و ملموس است. حتی مرور مقالات همین مجله در دههٔ حاضر، بر این باور صحه خواهد گذاشت و حضور چشمگیر و درخشان زن در عرصهٔ پژوهش، نگارش و سرایش را آشکارتر نشان خواهد داد.

حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی اتفاقی است که در این آفرینش و رویش مؤثر بوده است.

در دوران پرمخاطرهٔ دفاع مقدس در جبهه‌هایی که همسایهٔ انفجار و خون و شهادت بودند، زنان شاعر و نویسنده‌ای را می‌یافتی که بی‌هیچ هراس، عاشقانه و صادقانه در مبارزه شرکت می‌کردند و گذشته از تقویت روح حماسی و فداکاری و شجاعت در رزمندگان، خود به باروری شعر و باورهای خویش یاری می‌رساندند. از این میان، خانم‌ها سیمین‌دخت وحیدی، صدیقه وسمقی، فاطمه راکعی، مهین زورقی، شهلا آهنج، و زنده‌یاد سپیده کاشانی شاخص‌تر بودند.

آن روزها این سرودهٔ خانم کاشانی زمزمه‌ای فراگیر شده بود که برادر مبارزم زمزمه کن بهار را

بچین ز شاخهٔ یقین، میوهٔ انتظار را
بهار شد، بهار شد، وطن چو لاله‌زار شد
تا که شمارد این همه لالهٔ بی‌شمار را
به خون رقم زدند تا قصهٔ روزگار من
بخوان، بخوان ز دفترم شوکت این تبار را...

و این سروده که بعدها طنین دلپذیر آن همراه با موسیقی زنده و حماسی و شورانگیز، یکی از آشناترین زمزمه‌های انقلابی و مانا در حافظه و ذهن و زبان مردم شد:

بهارست و هنگام گل چیدن من
به خون گرکشی خاک من، دشمن من
بجوشد گل اندر گل از گلشن من
تنم گر بسوزی، به تیرم بدوزی
جداسازی ای خصم، سر از تن من!
کجا می‌توانی ز قلبم ربایی
تو عشق میان من و میهن من؟
مسلمانم و آرمانم شهادت
تجلی هستی است جان‌کندن من

نسل امروز شاعران زن، تداوم قبیلهٔ پروین‌اند و خوشه‌خوشه ستاره به ادب امروز می‌بخشند. نسلی که با درهم‌آمیزی مقدس شعر و شور و شناخت، افق‌هایی تماشایی‌تر و جمیل‌تر را ترسیم خواهند کرد.

بر این بیفزایید رُخداد مبارک و ستودنی دیگری را که در عرصهٔ معلمی رخ داده و آن، آثار قلمی معلمان زن است. آثاری که خود فرصت دیگری می‌طلبند تا در عرصه‌ای فراخ و فراغ از آن‌ها سخن گفته شود. خدا را چه دیده‌اید شاید پیش از آنکه این قلم در این زمینه بخواهد چیزی بنگارد، صاحبان این مقوله- زنان نویسنده- خود دست به‌کار شوند و کاری عالمانه‌تر و عمیق‌تر بیافرینند.

به امید آن روز، خداوند شمار زنان پارسی‌گوی نیک‌اندیش این سرزمین قدسی و الهی را افزون‌تر کند.

سردبیر

روش‌های تدریس و ارزشیابی

بخش نخست

میزگردی با حضور: دکتر محمدرضا سنگری، جواهر مؤذنی، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پور، دکتر بهنام علوی‌مقدم، دکتر حسین داودی، آسیه بهبودی، بهیاد صدیق‌پور، حسین صادقی و بهروز ثروتی

اشاره

در این میزگرد که با حضور سردبیر، اعضای هیئت تحریریهٔ مجله و نیز چهار تن از دبیران ادبیات برگزار شد، دربارهٔ روش‌های تدریس و ارزشیابی و هر آنچه دبیران ادبیات فارسی از بدو ورود به کلاس تا پایان تدریس باید رعایت کنند، صحبت به میان آمد و حاضران راهکارهایی را پیشنهاد کردند که در پی می‌آید.

دکتر سنگری: پیش از وارد شدن به بحث روش‌ها، چند مقوله و عنصر و عامل است که باید به آن‌ها توجه کنیم، زیرا آن‌ها در انتخاب نوع روش تعیین‌کننده‌اند. مسئلهٔ اول، خود نوع درس است. نوع درس، تعیین‌کنندهٔ روشی است که ما انتخاب می‌کنیم. طبعاً روش تدریس مثلاً تاریخ ادبیات با تدریس خود ادبیات، و این دو مقوله با تدریس زبان فارسی فرق می‌کند و تدریس این سه، مثلاً با تدریس نگارش متفاوت است. حتی در یک کلاس واحد، مثلاً کلاس ادبیات فارسی، متن حماسی یک روش تدریس را طلب می‌کند و متن تغزّلی یا غنایی، روش دیگری را؛ یعنی، خودِ نوع هم تأثیرگذار است.

عنصر تأثیرگذار دیگر فضاست. ما در کدام فضا داریم تدریس می‌کنیم؟ فضا در کار ما کاملاً تأثیرگذار است. منظورم از فضا یا اتمسفر، آن موقعیتی است که ما در آن به سر می‌بریم. منظور اینجا جغرافیا نیست؛ یعنی منظور این است که بچه‌ها خوشحال‌اند، ناراحت‌اند، و... این مثلاً تأثیرگذار است. عنصر سوم که می‌تواند تأثیرگذار باشد، مکان است.

اگر کلاس ما یک جای سر باز باشد ممکن است یک نوع تدریس کنیم و در فضای سر پوشیده، نوعی دیگر. کما اینکه شما مثلاً قصه که می‌خواهید بگویید، در یک فضای سرپوشیده یک‌گونه و در یک فضای بازگونهٔ دیگری خواهد بود.

زمان هم همین‌طور تعیین‌کننده است؛ یعنی قطعاً اگر کسی اول صبح قرار باشد تدریس کند، روشش با ساعت ۱۱-۱۰ صبح فرق دارد یا مثلاً با بعدازظهر متفاوت است. پس زمان هم می‌تواند اثرگذار باشد. نوع مخاطب هم می‌تواند در روش‌های ما تأثیرگذار باشد؛ مثلاً کلاس، کلاس دخترانه باشد یا پسرانه، مخاطب‌های ما بزرگ‌سال باشند یا مثلاً میان‌سال و...

این‌ها بر کار ما قطعاً تأثیر خواهند گذاشت. مسئلهٔ خیلی مهم دیگر، خودمان هستیم؛ یعنی اینکه خود من کی هستم. گاهی وقت‌ها ممکن است یک روش لباسی نباشد که بر اندام هر کسی پوشانده بشود. شما در یک روش موفقید اما همین روش را اگر کس دیگری پی‌بگیرد، ممکن است چندان موفق نباشد. به

عمرانی:
چیزی که بر ما سایه انداخته و هم‌اکنون، آن است که به ما می‌گوید چگونه درس بدهیم، فضای خفقان‌آور کنکور است

هرحال، صدای ما، حالات ما، ژست‌های ما و توانایی‌های ما همه و همه می‌توانند در روش‌های ما تأثیرگذار باشند.
من با طرح این مقدمه و معرفی شش عنصر تأثیرگذار (درس، فضا یا موقعیت، مکان، زمان، مخاطب، معلم) بر روش‌های تدریس، می‌خواهم که دوستان در این زمینه اظهارنظر بفرمایند.

غلامرضا عمرانی: شش مقوله‌ای را که آقای دکتر سنگری برشمردند، می‌توان تا شصت مورد کشاند اما به نظر من، در یک کلام، نه من مهم و مؤثرم نه فضا و نه کتاب و نه درس و نه مخاطب. سیاهی شب همهٔ گل‌های باغچه را یک‌رنگ می‌کند. چیزی که بر ما سایه انداخته و هم‌اکنون، آن است که به ما می‌گوید چگونه درس بدهیم، فضای خفقان‌آور کنکور است. من در تدریس دخالتی ندارم و ناگزیر می‌شوم خود را به همان چیزی تبدیل کنم که کنکور از من انتظار دارد. متأسفانه در شرایط فعلی وضع این‌گونه است. حالا من فقط برای اینکه این شک را ایجاد کنم، آمدم باب این حرف را باز کردم. توضیح بیشترش را ان‌شاءا... بعداً می‌دهم. حالا ببینیم نظر دوستان چیست.

بسیار بسیار تعیین‌کننده است اما نباید تسلیم این جریان شویم. ماهی مرده هم در مسیر رودخانه می‌تواند شنا کند. مهم این است که گاهی ما عکس این مسیر را بتوانیم حرکت کنیم. به قول سهراب سپهری یک‌جور دیگری ببینیم. این است که ما تسلیم مطلق این مسئله نیستیم؛ گرچه این آفت واقعاً آفت بزرگی است که دامن‌گیر ما شده است. درس، کلاس حتی دانش‌آموز هم قربانی این مسئله می‌شود و کم‌کم به مسیری می‌رود که تا ما می‌خواهیم راجع به نکته‌ای صحبت کنیم، می‌گوید این به کجای کنکور می‌خورد.
او انتظار دارد که ما همه‌اش در آن سمت حرکت کنیم اما ما کمی فارغ از این موضوع و مسئله به بحث می‌پردازیم. در عین حال، باید بگوییم که کنکور مسئله‌ای نیست که حذفش کنیم. می‌توانیم گاه‌گاه هم گریزی به آن بزنیم. در خدمت‌تان هستیم.
آسیه بهبودی: غیر از کنکور مسئلهٔ وحشتناک دیگری که وجود دارد، کلاس‌های تقویتی، فوق‌برنامه و کلاس‌های تابستانی هستند که واقعاً بچه‌ها را شکنجه می‌دهند. پس بچه‌ها به جای اینکه از درس لذت ببرند، می‌خواهند از کلاس و درس

دکتر سنگری: سپاسگزارم اما می‌خواهم خواهش کنم صحبت دیگران به ما جهت ندهد. صحبت کنکور چنان‌که از کلمه‌اش هم پیداست، کن‌کور، ما را کور می‌کند و ممکن است باعث شود که از اصل موضوع دور بمانیم. البته این حرف را باید پذیرفت. واقعاً کنکور

ومدرسه فرار کنند. اگر بشود این قضیه را طوری جهت بدهیم که دانش‌آموز بعد از کلاس‌ها و آزمون‌های زیادی که گذرانده است، تابستان آرامی داشته باشد و آماده بشود که سال آینده با آمادگی بیشتری درسش را بخواند، بهتر است.

دکتر سنگری: خیلی ممنون. حالا ما کمی داریم وارد مسائل آسیب‌شناسانه می‌شویم. البته خوب است اما من می‌خواهم باز هم خواهش کنم که به موضوع اصلی، یعنی روش‌ها، بپردازیم و بتوانیم راهکارهایی را به دبیران نشان بدهیم برای اینکه بدانند درس را چگونه تدریس کنند. خیلی خوب است که به این موضوع که دوستمان گفتند بپردازیم ولی می‌شود فرصت مستقلی را برای طرح این موضوعات بگذاریم. موضوعاتی مثل کلاس‌های تقویتی و تابستانی که واقعاً بلای عام آموزش و پرورش و قربانگاه درس ادبیات شده‌اند. حالا ما که تنها نیستیم؛ دیگران هم به این مشکل دچارند.

بهیاد صدیق‌پور: من به آن شش مورد که دکتر سنگری گفتند، می‌گویم هدف؛ یعنی، اگر آن شش مورد را خلاصه و جمع کنیم، می‌شود هدف. هدف ما تعیین می‌کند که ما از چه روشی باید استفاده کنیم. حالا این هدف در آموزش و پرورش به چه نتیجه‌ای می‌رسد؛ یکی ختم به کنکور می‌شود (که دربارهٔ آن صحبت شد) و یکی هم ختم به آزمون‌ها. اگر آزمون‌ها سرمشق درستی باشند، معلم در جهت آن‌ها کار خواهد کرد. اینکه در پایان از دانش‌آموز چه می‌خواهیم، معلم بر پایهٔ همان آموزش خواهد داد و تدریس خواهد کرد. مسیر همهٔ آموزش‌ها و تدریس‌های ما به آزمون ختم می‌شود؛ حتی ارزشیابی معلم، ارزشیابی مدرسه، ارزشیابی دانش‌آموز همه به آزمون ختم می‌شوند که کنکور هم یکی از این آزمون‌ها و درواقع، آزمون نهایی ۱۲ ساله است.
آزمون تعیین‌کنندهٔ روش تدریس و کیفیت تدریس معلم خواهد بود. پس، چهارچوبش باید مشخص شود. اینکه ما از دانش‌آموز چه می‌خواهیم تا معلم در راستای همان کار کند. فکر می‌کنم اگر برنامهٔ جامعی برای نوع و کیفیت آزمون‌ها بگذاریم و هرچه را که می‌خواهیم در آن منعکس شود، روش‌ها تصحیح می‌گردند و معلم‌ها براساس برنامه خود را اصلاح می‌کنند و می‌کوشند که به آن هدف ما برسند. وگرنه هیچ تضمینی وجود ندارد که معلم در کلاس چه‌کار خواهد کرد.
تنها چیزی که می‌تواند سرمشق باشد، همین آزمون‌ها هستند که خیلی تعیین‌کننده‌اند و در حکم ارتباطی مستقیم بین سنجش و کلاس درس و اهداف آموزش و پرورش تلقی می‌شوند.
الان دوستان دفتر تألیف هم اینجا هستند. کنکور همهٔ کتاب‌های درسی را تحت تأثیر قرار داده و اهداف شما را هم منحرف کرده است: چون یک آزمون تعیین‌کنندهٔ آینده است. بعد از آن آزمون‌های پایان سال هستند که در تمام پایه‌ها جاری و ساری شده‌اند. این تعیین‌کننده است و اگر اصلاح بشود، روش‌ها هم اصلاح می‌شوند. آزمون‌های ما تعیین‌کنندهٔ این نکته‌اند که آیا ما به هدف‌هایمان می‌رسیم یا نه. معلم مجبور است طبق همان هدف و در آن جهت کار کند.

حسین صادقی: واقعاً ادبیات را نباید فدای آزمون کرد و لذت حاصل از آن را نباید به خاطر آزمون از بچه‌ها بگیریم. در کشورهایی مثل ژاپن اصلاً آزمونی وجود ندارد. دانش‌آموز باید برای یادگیری درس بخواند نه برای آزمون.

غلامرضا عمرانی: من فکر می‌کنم که روی نکتهٔ خوبی دست گذاشته‌ام. تا وقتی غول کنکور از سر بچه‌های ما دست برندارد، ما مجبوریم و معلم ما مجبور است به همین که هست، تن در دهد. شما می‌فرمایید آزمون‌ها. آزمون‌ها همه‌شان کاریکاتوری از کنکورند و دارند دانش‌آموز را برای کنکور آماده می‌کنند. باز هم متأسفانه این غول (کنکور) تعیین‌کننده است.

دکتر سنگری: درواقع، آقایان عمرانی، صادقی و صدیق‌پور بر این نکته تکیه دارند که راه بهبود، اصلاح و ارتقای روش‌ها، اصلاح، بهبود و ارتقای آزمون‌هاست. اگر ما بتوانیم به اصلاح آزمون بپردازیم، آزمون در همهٔ اشکال و انواعش، آن‌وقت می‌توانیم در روش‌ها هم تغییری ایجاد کنیم.

آسیه بهبودی: اگر معلم روش جامع و خوبی را درپیش بگیرد، آزمون هرطور هم که برگزار شود، دانش‌آموزش می‌تواند از پس آن بربیاید. مثلاً به شیوه‌های پژوهش و به جای اینکه معلم بیاید و فقط درس بدهد یا معلم‌محوری یا دانش‌آموزمحوری باشد، معلم می‌تواند دانش‌آموز را در جهت پژوهش رهبری کند تا بتواند خودش تحقیق کند. بعد بیاید و یافته‌های خود را در کلاس مطرح کند و همهٔ بچه‌ها درگیر پژوهش و مباحثه شوند. نه اینکه فقط یک دانش‌آموز پژوهش کند. همهٔ بچه‌ها با هم کار گروهی را انجام بدهند و روی هدف مورد نظر معلم اشراف پیدا کنند. بعد، آزمون به هر شیوه‌ای که برگزار شود، کنکور باشد یا نباشد، دیگر تأثیری نخواهد داشت.

دکتر سنگری: متشکرم. باید بگوییم که فعلاً کنکور هست و این جمع هم نه توانش را دارند نه امکانش را که کنکور را بردارند. البته گفته‌اند که در سال ۹۱ یا ۹۲ قرار است کنکور برداشته شود اما می‌بینیم که همچنان اقتدار خود را حفظ کرده است. به هر حال، یا باید بگوییم پس دیگر نمی‌شود کاری کرد و اصلاً کاری نکنیم یا اینکه بگوییم نه در خود این فضا هم، کاری امکان‌پذیر است. ما یک بستر ناگزیر داریم که باید روی آن حرکت کنیم یا اینکه بگوییم تا کنکور و این نوع آزمون‌ها هست کاری نمی‌توانیم از پیش ببریم. الان هم بگوییم والسلام علیکم و رحمه‌الله و برکاته و بلند شویم و برویم اما نه، ممکن است بگوییم که در همین وضعیت هم می‌شود کاری کرد. ما به دنبال همان هستیم؛ چون اصل کنکور را نمی‌توانیم دست‌کاری کنیم، اصل این آزمون‌ها را هم نمی‌شود کاری کرد.

سنگری: راه بهبود، اصلاح و ارتقای روش‌ها، اصلاح، بهبود و ارتقای آزمون‌هاست. اگر ما بتوانیم به اصلاح آزمون بپردازیم، آزمون در همهٔ اشکال و انواعش، آن‌وقت می‌توانیم در روش‌ها هم تغییری ایجاد کنیم

در سطوح پایین‌تر، ابتدایی، هم که ارزشیابی کیفی مطرح است، ما گرفتار این موضوع هستیم. سخن این است که کلاس پنجم چه؟ یعنی انتقال از یک دوره به دورهٔ بعد را چطور می‌شود با ارزشیابی کیفی حل کردو آیا این می‌تواند در دورهٔ راهنمایی هم تداوم داشته باشد؟ این مسائل را الان در سطوح پایین‌تر پیش‌رو داریم. بحث من الان این است که طبق نکته‌ای که الان خانم بهبودی اشاره فرمودند، منفذی را به سمت پژوهش باز کنیم. این می‌تواند روشی باشد که به واسطهٔ دانش‌آموزان به حوزهٔ ادبیات توجه بیشتری کنند.

علوی مقدم: یکی از صحبت‌هایی که آقای دکتر حق‌شناس در یکی از کلاس‌های زبان‌شناسی و ادبیات مطرح کردند، این بود که اثر ادبی‌ای ماندگارتر است که تعداد بازآفرینی‌ها و تأثیرپذیری‌های آن بیشتر باشد؛ یعنی شاید آثار شاعر و نویسنده‌ای که از صحبت‌ها و نوشته‌هایش فقط یک تعبیر و تفسیر صورت پذیرفته، ماندگاری مثلاً اشــعار حافظ را نداشته باشد. اشعاری که یک بیت آن را به چندین شکل می‌توان تفسیر کرد.

این آزمون‌های فعلی که به آن‌ها اشاره هم شد، دربارهٔ همین مسئله است. یعنی ما دانش‌آموز را وادار می‌کنیم به اینکه تو باید بگویی این اســت و جز این نیست و آن چیزی که در سؤال کنکور مورد نظر بوده است، باید مدنظر تو باشد و لاغیر. این متأسفانه قتلگاه ادبیات اســت؛ یعنی آن‌زمانی که ما ادبیات را با آن ویژگی تعبیرپذیری و تفسیرپذیری به چیزی ریاضی‌گونه تبدیل کنیم که دو دو تا چهارتا و جز این هرچه بگویی غلط اســت، و بگوییم که اگر چیزی را که دوست داری بگویی و در کنکور هم آن را بزنی، رتبه نخواهی آورد و پشت کنکور خواهی ماند، اینجا واقعاً خطرگاه ادبیات فارسی است و اینجا من احساس می‌کنم که ادبیات را مثله کرده‌ایم.

این وضعیت وجود دارد؛ حالا ما باید در این وضعیت چکار کنیم. این‌جاســت که من احســاس می‌کنم روش به کمک ما می‌آید؛ یعنی، دبیر در کلاس این حس را در بچه‌ها ایجاد می‌کند و این مســئله را آموزش می‌دهد که ادبیات یعنی این، و روح ادبیات را در بچه‌ها زنده می‌کند. درحقیقت، مفهوم کلی ادبیات، آن التذاذ و درک و فهم ادبی را با روش‌ها و لطایف‌الحیلی که در نظر می‌گیرد، برای بچه‌ها مشــخص می‌کند و به آن‌ها یاد می‌دهد که چگونه می‌توانند ادبیات را بفهمند. این حس که ایجاد شد، بعد می‌تواند به بسیاری از این مسائل آزمونی هم که وجود دارد هم بپردازد.

چون که صد آمد نود هم پیش ماست. وقتی ما یاد بگیریم که ادبیات را چگونه بیاموزیم و درست بیاموزیم، مسائل کنکور هم در کنارش اتفاق خواهد افتاد. به قول مرحوم دکتر شریعتی که «خدایا تو چگونه زندگی کردن را به من بیاموز، چگونه مردن را خود خواهم آموخت.» ما وقتی یاد بگیریم که ادبیات را چگونه بخوانیــم و چگونــه یاد بگیریم و بفهمیم و چگونــه از آن برای تلطیف روحیهٔ خود و التذاذ و درک و فهم ادبی استفاده کنیم، بقیهٔ مسائل به نظر من حل‌شدنی است. یعنی، با چهار تا کتاب تست کنکور و چهار تا کلاس می‌توان از عهدهٔ آن‌ها برآمد.

ولی به وجود آمدن آن حس، حس ادبیات فهمی، به نظر من در گرو استفاده از روش‌های مختلفی است که دبیر ادبیات می‌تواند در پیش بگیرد. روش‌هایی که در دنیا مطرح شده‌اند و ما می‌توانیم آن‌ها را بومی‌سازی کنیم.همچنین، می‌توانیم از روش‌هایی خاص یک دبیر، برای ایجاد درک و فهم ادبی استفاده کنیم. به نظر من به این ترتیب شــاید بتوان بسیاری از مســائل را حل کرد. ما خودمان دبیرهایی داشــتیم که در شــرایط کنکور هم می‌آمدند و آن حس را در ما ایجاد می‌کردند؛ مثلاً ما یک دبیر عربی داشتیم که می‌آمد تجزیه و ترکیب را کاملاً روی قرآن پیاده می‌کرد و ما واقعاً یاد می‌گرفتیم. ایشان آن‌قدر روی ما کار کرد که همهٔ آن مسائل سخت برایمان مسئله‌هایی عادی شــد. در ادبیات هم همین‌طور بودیم. علت اصلی علاقهٔ من به ادبیات هم، با اینکه من رشتهٔ ریاضی خوانده بودم، همین بود. دو، سه تا دبیر خوب داشتیم که آن التذاذ ادبی را در ما ایجاد کردند و همین حس باعث شد که به هر حال ما از این‌جا ها سردرآوردیم. پس، دبیر با روش تدریس خاص خود به‌طور کلی در این قسمت خیلی می‌تواند سودمند واقع شود.

دکتر ســنگری: بسیار خوب؛ شــما راه را باز کردید برای اینکه کم‌کم وارد این حوزه بشویم اما مهم‌ترین مسئله هم این‌جاست. حالا چه‌طور تغییر ایجاد کنیم و در همین فضای بسته کار کنیم، این دیگر هنر و توانایی است. جمله‌ای را دکتر سید حسن حسینی- خدایش رحمت کند- می‌گفت؛ البته ایشــان در توصیف شــعر

علوی مقدم: ما دانش‌آموز را وادار می‌کنیم به اینکه تو باید بگویی این است و جز این نیست و آن چیزی که در سؤال کنکور مورد نظر بوده است، باید مدنظر تو باشد و لاغیر. این متأسفانه قتلگاه ادبیات است

می‌گفت اما من در این‌جا از آن استفاده می‌کنم. ایشان می‌گوید: «شعر شیرجه رفتنِ در یک شبنم و احیاناً غرق شدن است.» یعنی چیزی را که ظاهراً ناممکن است، من ممکن کنم و اصلاً هنر یعنی همین. یعنی چیزی را که امکان‌ناپذیر به نظر می‌رسد انجام دهیم و چیزیِ را که چشم‌های عادی نمی‌یابند، کشف کنیم.
آیا واقعاً در همین فضای بسته و نفس‌گیر نمی‌شود حرکت کرد؟ نمی‌شود کاری کرد؟ اگر این‌جور باشد، الان باید بگوییم که در این مسئله تمام دبیران کشور بالسویه‌اند. چون این وضعیت وجود دارد اما ما در همین وضعیت واحد رفتارهای متفاوت می‌بینیم. بخشی از این به توان علمی افراد و بخشی دیگر، به روش‌هایی که به کار می‌برند، بستگی دارد. گاهی وقت‌ها هم ترکیبی از این دو را می‌توان دید؛ یعنی، دانش و روش را با همدیگر.
حالا ما می‌خواهیم خود را مقداری به همین نزدیک کنیم و ببینیم که در همین فضاهای تنگ، بسته، کنکوری، آزمونی، هرچه می‌خواهید اسمش را بگذارید، چه می‌شود کرد؟ ما با چه روشی می‌توانیم به سراغ ادبیات برویم؟ ادبیات را چگونه می‌توانیم طرح کنیم؟ در این مورد هم مصداقی می‌شود بحث کرد، هم کلی.

حسین قاسم‌پور مقدم: من فکر می‌کنم این بحث که معلم ادبیات چگونه روش‌ها را در تدریس ادبیات به‌کار بگیرد، مقدماتی را می‌طلبد. انسان صرف‌نظر از اینکه معلم است یا دانش‌آموز یا مدیر مدرسه، موجودی سه‌بعدی و سه‌وجهی است که مجموعه‌ای از روش‌ها و بینش‌ها و دانش‌ها را در خود دارد. پس معلم در وهلهٔ اول باید اطلاعات لازم در این سه زمینه را داشته باشد. معلم ما شغلش و حرفه‌اش به گونه‌ای است که دو حوزهٔ آموزش و پرورش دارد حرکت می‌کند و بنابراین، اولین گام یک دبیر ادبیات فارسی این است که ساختار آموزشی برنامهٔ خودش را بشناسد. این ساختار یک هرم سه‌وجهی یا سه‌ضلعی است که در یک ضلعش دانش‌آموز، در ضلع دیگر آن معلم و در ضلع دیگرش درس قرار دارد. مهم نیست چه درسی باشد. بنابراین، اولین گام این است که معلم این سه ضلع را خوب بشناسد.
او باید از خودش بپرسد: من چقدر این سه تا را می‌شناسم؟ به درون خودش مراجعه کند و ببیند آیا دانش‌آموز دورهٔ دبیرستان را با همهٔ ابعاد و نیازهایش می‌شناسد؟ جامعه را می‌شناسد؟ درس را می‌شناسد؟ تنها مدرک تحصیلی مهم نیست. دکتری یا فوق‌لیسانس و لیسانس ادبیات کافی نیست. فرقی نمی‌کند که مدرک تحصیلی‌اش چیست. مهم این است که چقدر دانش نظری ادبیات و توان‌شناسی دورهٔ دبیرستان را می‌شناسد. به این هرم، روحی هم حاکم است و آن، دو حوزهٔ فلسفه و روان‌شناسی است؛ یعنی، روان‌شناسی آموزشی و فلسفهٔ آموزشی.
در اینجا به اعتقاد من بقیهٔ چیزها جزئیات‌اند اما بزرگ قلمداد شده‌اند درحالی‌که ما آن آبشخور را باید به دبیرانمان معرفی کنیم و اگر آن‌ها را خوب بشناسیم، اصلاً آن جزئیات منتفی خواهند شد. اینکه دبیر ادبیات باید روح برنامهٔ درسی خودش را بشناسد. در اینجا سه مورد مطرح می‌شود: یکی اینکه معلم ادبیات باید از خودش سؤال کند که من وقتی وارد کلاس درس می‌شوم، صرف‌نظر از اینکه روش تدریس من چیست، سنتی است یا نوین، من یک انسان رفتارگرا هستم یا شناخت‌گرا، یا فراشناخت‌گرا هستم یا انسان‌گرا، هر کدام از این‌ها معلمی درست می‌کند که باعث می‌شود کلاس من با کلاس بغل‌دستی فرق داشته باشد.
اگر رفتارگرا باشم، دانش‌آموز باید شعر را بدون غلط بخواند؛ بدون

انداختن یک مصراع یا بیت. اگر وقتی دارد مسئلهٔ دستور زبان را حل می‌کند، به جای دارا سارا بگذارد، نمره نمی‌گیرد. اگر تشدید را در املا نگذارد، طبق آیین‌نامه یک نمره از او کم می‌شود اما اگر معلم شناخت‌گرا باشد، به فرایند ادبیات خیلی اهمیت می‌دهد تا پاسخ لحظه‌ای دانش‌آموزان و اگر فراشناخت‌گرا باشد، در کلاس درس بیشتر به دنبال حل مسئله است؛ یعنی، مسئله طرح می‌کند و بچه‌ها را به چالش فکری می‌کشاند. این هم دومین نکته، که ما باید روح حاکم بر درسمان را بشناسیم و بدانیم که روح ما در تدریس چیست. نکتهٔ سوم، هر معلم ادبیاتی برای اینکه خوب درس بدهد، باید عناصر برنامه‌هایش را خوب بشناسد. هنوز ما به مشکلات نرسیده‌ایم ولی خود این‌ها مشکل‌اند که دبیر ادبیات ما چقدر برنامه را با عناصرش می‌شناسد. اول عناصر و چهار هدف را باید بشناسد. آیا می‌داند که چرا باید سر کلاس بیاید یا چند کتاب را تدریس کند یا نه بیهوده اسیر کنکور شده است.

قاسم‌پور: معلم ادبیاتی که بدون طراحی وارد کلاس می‌شود، علامهٔ دهر هم باشد نمی‌تواند از عهدهٔ کلاس برنیاید. از عهدهٔ کلاس برآمدن به معنای مبصر بودن نیست که بچه‌ها ساکت بنشینند. به معنای بازدهی خوب است؛ یعنی، کلاس چه برایند و بازخوردی برای ما داشته باشد

قاسم‌پور: اولین گام یک دبیر ادبیات فارسی این است که ساختار آموزشی برنامهٔ خودش را بشناسد. این ساختار یک هرم سه‌وجهی یا سه‌ضلعی است که در یک ضلعش دانش‌آموز، در ضلع دیگر آن معلم و در ضلع دیگرش درس قرار دارد. مهم نیست چه درسی باشد. بنابراین، اولین گام این است که معلم این سه ضلع را خوب بشناسد

دوم اینکه این محتوا و ساختار محتوا را بشناسد. چرا کتاب ادبیات دورهٔ دبیرستان این‌شکلی است؟ چرا دوجلدی شده است؟ چرا زبان و ادبیات است؟ چرا در زبان اول زبان‌شناسی و بعد دستور آمده است؟ این معرفت‌شناسی محتوای برنامه است. نکتهٔ سوم روش‌شناختی است. عنصر سوم اینکه معلم احیاناً با این سه نکته که من عرض کردم، آیا در ادبیات فارسی دورهٔ متوسطه روش‌ها را می‌شناسد؟ من می‌گویم بیاییم از همین جمع حاضر تست بگیریم. من چقدر روش‌ها را می‌شناسم؟ اگر می‌شناسم، آن‌ها را چقدر در کلاس درس به کار می‌برم؟ چقدر به این روش‌ها ایمان دارم؟ بعضی از معلم ادبیات می‌گویند این‌ها را ول کنید و بچسبید به همان معنی کردن متن!

پس روش‌های توصیه شده در برنامه باید شناخته شوند. عنصر چهارم اینکه در ارزشیابی برنامهٔ درسی، آیا مصوبات را می‌شناسم؟ من احساسم این است که کسانی که برای طرح سؤالات، چه کنکور چه نهایی، انتخاب می‌شوند، برنامهٔ درسی را نمی‌شناسند. این‌ها کتاب را در مقابل خود می‌گذارند و براساس سنت‌های دبیران دوران تحصیل خودشان یا بر مبنای سؤالات دو سال قبلشان سؤال طرح می‌کنند. دو سال قبلشان را معلمی طرح کرده که او هم دو سال قبلش را دیده و همین سنت نادرست ادامه پیدا کرده است. نکتهٔ چهارم که خیلی خیلی مهم است، معرفت‌شناسی مراحل اجراست؛ یعنی، دبیر ادبیات ما صرف‌نظر از مهارت و نگرشش آیا مراحل تدریس را می‌داند. آیا معلم ما، چه در ذهن چه در عمل، اصلاً طراحی می‌کند؟ معلم ادبیاتی که بدون طراحی وارد کلاس می‌شود، علامهٔ دهر هم باشد نمی‌تواند از عهدهٔ کلاس بربیاید. از عهدهٔ کلاس برآمدن به معنای مبصر بودن نیست که بچه‌ها ساکت بنشینند. به معنای بازدهی خوب است؛ یعنی، کلاس چه برایند و بازخوردی برای ما داشته باشد. مرحلهٔ دوم اجراست؛ یعنی، معلم مراحل را می‌داند، طراحی هم می‌کند ولی وقتی به کلاس می‌رود، نمی‌تواند اجرا کند. یعنی آن ظرایف و نکته‌های ریز اجرا را هم نمی‌داند و باید اطلاعات لازم را داشته باشد.

نکتهٔ آخر ارزشیابی است. دنیای ارزشیابی هم عوض شده است و حالا دیگر ما ارزشیابی را نقطهٔ آخر تدریس نمی‌دانیم. درواقع، امروزه ارزشیابی نقطهٔ آغاز تدریس است و در دل درس ادغام شده است. پس ما دیگر امتحانی نداریم. البته یک امتحان داریم که مثل حوزه امتحان جامع است. در حالی که اگر ما هر جلسه یک سؤال در کلاس طرح کنیم برای کل کلاس با بازخورد درواقع، آخرین روش‌های ارزشیابی پیشرفت تحصیلی باید توسط معلم شناخته شود. آخرین نکتهٔ بنده این است که به نظر من کنکور نمی‌تواند آسیب بزند. اگر معلم نکته‌هایی را که عرض کردم از ابتدا تا انتها خوب بشناسد، اصلاً کنکور در برابر او عددی نیست.

حالا عرض می‌کنم. شما اگر یادتان باشد سال ۷۵-۷۶ تا ۷۹ ما رفتیم طرح سؤال کردیم. مگر در آن ۴ سال ما سؤال‌های درک مطلبی را تزریق نکردیم؟ مگر در آن سؤال‌ها نگفتیم بیت زیر با کدام یک از ابیات تناسب معنایی دارد؟ که الان مشکل‌ساز‌ترین سؤالات کنکور است. از ۷۹ تاکنون ۱۱ سال می‌گذرد و ما در این ۱۱ سال به هیچ عنوان همکاری‌ای نداشته‌ایم. ولی سؤالات چه شده‌اند؟ آن‌ها همچنان سر جایشان مانده‌اند. این قضیه را از آن جهت عرض کردم که ما امروز بار دیگر می‌توانیم یک تقاضایی بنویسیم، از سازمان پژوهش به سازمان سنجش، که این آقایان برای طرح سؤالات کنکور معرفی می‌شوند. ما می‌توانیم کنکور را به این شکل کنترل کنیم. جناب آقای عمرانی خودشان از جمله استادانی هستند که در زمینهٔ درک مطلب سؤالاتشان همیشه حرف اول را می‌زند. آقای عمرانی، مگر ما آن روز سؤالات را تزریق نکردیم که از آن به بعد لغت را در متن بدهند. نه به طور مجرد الان در کنکور هم همین‌طور شده است. ما یک‌بار باید بنشینیم و نقطه‌ضعف‌های آزمون‌ها و کنکور را بررسی کنیم و برای درمان آن قسمتش وارد عمل بشویم.

درنهایت، به بخش آزمون‌سازی آموزش و پرورش هم می‌توانیم وارد بشویم. در آن‌جا باز معلم‌هایی وجود دارند که سؤال طرح می‌کنند. آن معلم‌ها هم این بحث‌ها را، که من این‌جا مطرح کردم، واقعاً نمی‌دانند. همان آدم‌های طراح سؤال هم می‌توانند بیایند این‌جا ما دربارهٔ آزمون‌سازی به آن‌ها اطلاعات لازم را بدهیم.

دکتر سنگری: شما هندسه‌ای را از کار فراروی ما ترسیم کردید که هر بخش آن سه ضلع داشت. این که معلم باید انسان‌شناس باشد و انسان را با سه وجهش ببیند. من یک وجه دیگر هم به آن سه‌وجه اضافه کنم و می‌گویم که این وجوه شامل دانش، روش، بینش و کنش است. پس معلم وجه کنشی انسان را هم باید دقیقاً بشناسد و اولین گام همین است که او در حوزهٔ آموزش و پرورش از ساختار برنامه دقیقاً آگاه باشد. بحث شناخت ساختار را شما مطرح کردید با سه‌ضلع دانش‌آموز، معلم و درس. معلم باید دانش‌آموزشناس باشد؛ نیازها ابعاد وجودی و رخدادهایی را که او در همین لحظه تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، بشناسد. معلم باید خودش و ظرفیت‌ها و توانایی‌های خودش را بشناسد؛ درس را هم بشناسد؛ یعنی دانش خودِ درس را. اینکه این درس چگونه باید عرضه بشود نه دانستن درس به معنای اینکه فقط محتوای دروس را بشناسد که احیاناً ممکن است بداند اما نداند چگونه عرضه شود. برای اینکه وقتی شیوهٔ عرضه را نداند، خود درس هم قربانی می‌شود. ما بارها در زندگی خودمان معلمانی را که از نظر علمی توانمند بوده‌اند اما روش تدریس خوبی نداشته‌اند، تجربه کرده‌ایم. بعد بحث سه حوزهٔ دیگر را شما مطرح فرمودید؛ مثلاً ورود به کلاس نکتهٔ بسیار مهمی است. حتی من دنبال این بودم که یک وقتی فرصتی را فراهم کنم که فقط محور بحث ما این باشد که معلم چگونه باید وارد کلاس بشود. همان اولین لحظه تعیین‌کننده‌ترین لحظه است. من همیشه برای معلمان، کسانی که قرار است در آینده معلم بشوند، سؤالی طرح می‌کردم و آن، این بود که به نظر شما اولین جملهٔ ورودی معلم به کلاس چیست. اولین جمله نه سلام است نه بسم‌الله الرحمن الرحیم. نه معرفی خود؛ نحوهٔ ورود شما به کلاس است.

بقیهٔ مطالب این میزگرد را در شمارهٔ بعد می‌خوانید.

تصویر و مضمون در حاشیه‌های شاهنامه

تصویرآفرینی و مضمون‌سازی اسم مکان‌ها در شاهنامه

ناصر صفابخش
دانشجوی
کارشناسی ارشد ایلام

دکتر غلامرضا رحیمی ششده
عضو هیئت علمی
دانشگاه ایلام

چکیده

تصویر به عنوان جزء لاینفک شعر بیانگر رابطهٔ ذهنی شاعر با شئ و استعداد از آن شئ برای القای اندیشه‌های خود به دیگران است. اینجاست که نقش حیاتی تصویر برای القای مفاهیم و اندیشه‌های شاعر برای خواننده مشخص می‌شود. فردوسی هم جزء معدود شاعرانی است که با استفاده از تصویرهای ملموس و زنده، اندیشه‌های خود را به شیوه‌ای هرچه مؤثرتر در دل خواننده القا می‌کند. او در کنار تصاویر مختلفی که از برآمدن و فرو شدن خورشید و دیگر اجرام سماوی، میادین رزم و بزم و جنگ‌های انفرادی و... ارائه می‌دهد، از ابزار اسم مکان‌ها نیز به مدد همین تصاویر استفاده می‌کند. گاه خون جاری شدهٔ کشته‌ها را به رود جیحون مانند می‌کند و اوج اغراق را به نمایش می‌گذارد و گاه جود و بخشش شخصیت‌های خود را چون رود نیل می‌داند. گاهی نیز بیشتر از آن‌که معنای حقیقی بهشت را به کار برده باشد، از این کلمه مضمون‌های مختلفی در تشبیه می‌سازد و چون رسام ماهری به صورتگری‌های زیبا مشغول می‌شود. در این نوشته تلاش بر این بوده است که اسم‌مکان‌هایی که از آن‌ها در ساخت صور خیال استفاده شده و در عین حال مضمون‌های مختلفی که به‌کار رفته‌اند، مورد بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها

شاهنامه، تشبیه، صنعت ادبی، استعاره و مجاز، اماکن.

مقدمه

ادبیات که نمودار فرهنگ، ادب و هنر ایران‌زمین است، از نخستین روزگاران بار علوم مختلف را بر دوش خود حمل کرده است؛ علومی که حتی گاه هیچ ارتباطی با شعر و سخن خیال‌انگیز نداشته‌اند. تأثیرات این علوم در آثار ادبی قرن‌های پنجم و ششم هـ.ق به‌ویژه در آثار نظامی، انوری و خاقانی بیشتر مشهود است. طب که امروزه بسیاری از لاعلاج‌ترین بیماری‌ها را با پیچیده‌ترین دستگاه‌ها و ابزارها درمان می‌کند و سلامتی را برای بشر به ارمغان می‌آورد، بن‌مایه‌هایی دارد که آن‌ها را علاوه بر کتب طبی پیشین ـ نظیر قانون ابن‌سینا ـ در آثار ادبی اسلاف می‌توان کاوید؛ به‌طوری که کمتر قطعه‌شعری در دیوان حجیم خاقانی پیدا می‌شود که از نام بیماری‌ها، گیاهان، ترکیبات دارویی و راه‌های درمان هر بیماری سخنی گفته نشده باشد:

در یرقان چو نرگسی، در خفقان[1] چو لاله‌ای
نرگس چاک‌جامه‌ای، لالهٔ خاک بستری خاقانی، ۶/۴۲۲

باد چو باد عیسوی گرد سم براق تو
از پی چشم درد جان، شاف[2] شفای ایزدی همان: ۱۹/۴۶۴

مکان‌های جغرافیایی نیز به عنوان مناطق و کرانه‌های طبیعی در نامهٔ باستان نمود محسوسی دارند. با بررسی این نامه می‌توان اطلاعات مفیدی از کشورها، شهرها، رودها و کوه‌های مختلف به‌دست آورد که دربرگیرندهٔ اطلاعاتی سودمند و قابل تعمق

ایران در شاهنامه گاه معنای مجازی به خود می‌گیرد؛ بدین‌صورت که با ذکر کلمهٔ ایران، از آن پایتخت ایران و مقر سلطنت اراده می‌شود

برای جغرافی‌دانان باشد. درست است که بنای این تحقیق بیشتر متوجه تصویرآفرینی شـاعر از اماکن مختلف جغرافیایی است ولی برای نمونه، در این بخش مرزهای ایران باستان ـ که تفاوت قابل توجهی با مرزهای ایران معاصر داشته ـ بنا به پژوهشی که انوری در شـاهنامه انجام داده است ذکر می‌شود: مرزهای این کشور به احتمال زیاد در شمال شرقی با رود جیحون، در مشرق دامنه‌های غربی هندوکش و حدود شرقی زابلستان (شاید رود سند)، در مغرب حدود شام «سوری» و مصر و در شمال غربی با رود ارس مشخص می‌شده است (انوری، ۱۳۷۴: ۷۲۸).

عاطفه، تخیل، زبـان، آهنگین بـودن[۳] گره‌خوردگی پنج عنصر سازندهٔ یک شـعر خوب هستند و صور خیال به‌عنوان نمودهای خیال در شـاهکار ادبی ایرانیان، شاهنامه، جزء مهم‌ترین عناصر خیال است. نتایج بررسی رستگار فسایی دربارهٔ تصاویر در شاهنامه نشان می‌دهد که اسطوره‌ها، انسان، عناصر اربعه، گیاهان، سلاح‌ها، سـتارگان، آداب و رسوم، داروها، جواهر، پهلوانان همه و همه این منابع را دربرمی‌گیرند. (رستگار فسـایی، ۱۳۶۹: ۱۱۹) طبیعت نیـز به‌عنوان یکی دیگر از این تصاویـر، جلوه و نمودی خاص در شاهنامه دارد. شاعر نقاش اغلب به شیوه‌ای خیال‌انگیز و دل‌نشین، بـه عناصر و اماکن طبیعی رنـگ و بوی خیالی می‌دهد و عرصهٔ خیال و تصویرآفرینی را در شعر حماسی‌اش می‌گشاید. برای مثال، او وقتی می‌خواهد زیبایی‌های مهد را توصیف کند، درخشانی مهرهٔ پیروزه‌ای را چون زلالی و رخشندگی آب نیل می‌شمارد:

نهادند مهره از برِ پنج پیل
ز پیروزه، رخشان‌تر از آب نیل[۴] (۱۵۱/۳۵۵/۱)

کاربرد تشبیهی مکان‌ها

مکان‌هایی که در شـاهنامه از آن‌ها یاد شده است، اغلب در سیر طبیعی داستان آمده‌اند و می‌توان گفت که گونه‌ای کاربرد حقیقی دارنـد. برای نمونه، جندل جهت انتخاب همسـر برای فرزندان فریدون راهی هاماوران می‌شود و زال و رستم در زابل فرمانروایی می‌کنند، همهٔ این‌ها اسـم مکان‌هایی اسـت که کاربرد حقیقی (غیرمجازی) دارند اما این، همهٔ کاربرد اسم مکان نیست. فردوسی در توصیفاتی که از ابزار تشبیه استفاده می‌کند، گاه به عنصر مکانی متوسـل می‌شود و تا حد ممکن تصاویر را برای خواننده مجسم می‌کند. او در این کاربرد، اغراق را به اوج می‌رسـاند؛ چنان‌که در توصیفش از میدان نبرد، خونِ ریخته‌شدهٔ کشتگان را در زیادی به رود جیحون تشبیه می‌کند که نماد پرآبی است:

بیابان به کردار جیحون ز خون
یکی بی‌سر و دیگری سرنگون (۷۸۱/۲۲۰/۴)

بهشت: بهشت از جمله اسم مکان‌هایی است که فردوسی بیش از آن‌که معنای حقیقی آن را اراده کرده باشد، از مفهوم مجازی آن بهره می‌برد و مضمون‌هایی بس دلکش و زیبا خلق می‌کند. او هرجا که می‌خواهد روی زیبا یا هیئتی بدیع را وصف می‌کند، واژهٔ بهشـت را بـه‌کار می‌برد. کاربردهای تشـبیهی و نمادی[۵] بهشت در شاهنامه به شکل‌های مختلف زیر آمده است.

۱. خندانی رخسار:

سپهر برین کاخ و میدان اوست
بهشت گرین روی خندان اوست (۷۲۸/۱۳۴/۱)

۲. زیبایی رخسار:

تنش نقرهٔ پاک و رخ چون بهشت
برو بر نبینی یک اندام زشت (۵۴/۱۶۵/۱)

۳. بسط و گشادگی دل:

دل شاه شد چون بهشت برین
همی خواند بر کردگار آفرین (۲۸۳۶/۲۸۱/۳)

۴. خوبی و داد:

شد از داد او شهرها چون بهشت
پراکنده شد کار ناخوب و زشت (۲۳۱۱/۲۷۷/۷)

۵. زیبایی و خرمی:

یکی چون بهشت برین شهر دید
که از خرمی نزد او بهر دید (۱۷۶/۱۴/۲)

آذرگشسب: «آذرگشسب یا آذرگشنسب به معنی «آتش اسب نر» است.» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۳) نام یکی از آتشکده‌های معروف که در شـاهنامه اسمی از آن برده شده است. فردوسی بیش از آن که معنای اولین و اصلی آن را خواسته باشد، مفهوم ثانویهٔ آن را اراده می‌کند. در ادب فارسی اغلب از آتش معنای تندی و تیزی خواسته شده است:

به کردار آتش همی راندند/ جهان‌آفرین را همی خواندند

و اسب مشبه به سرعت و تندپویی به کار رفته است:

ابا خویشتن برد و اولاد را/ همی راند مر رخش چون باد را

بنابراین، آذرگشسب که متشکل از دو کلمهٔ آتش و اسب است، اوج تندی و تیزی کار را به ذهن خواننده القا می‌کند:

سواری به کردار آذرگشسب
ز کاول سوی سام شد بر سه اسب (۶۴۳/۲۰۷/۱)

نشستند گردان و رستم بر اسب
به کردار رخشنده آذرگشسب (۷۳۲/۳۵۸/۳)

رود نیل: معرب «نیلوس»، رودی است پرآب در مصر. ابن‌سینا در توصیف این رود گفته است که نیل به سه صفت از دیگر رودهای عالم ممتاز است؛ نخست آن‌که از درازترین رودهای روی زمین است و راه درازی که می‌پیماید، سبب لطافت آن می‌شود. دیگر آن‌که از میـان ریگ‌ها و صخره‌ها می‌گذرد نه از زمین‌های بد، فاسد و گلناک که موجب آلودگی آب رودها می‌شوند. سه دیگر آن‌که برخلاف رودهای دیگر سـنگ در آن سبز نشود. این رود در توصیفات شاهنامه در پنج مضمون مختلف به کار رفته است:

۱. بخشندگی و سخاوت:

دل شیر نر دارد و زور پیل
دو دستش به کردار دریای نیل (۳۴۰/۱۸۷/۱)
به بالای سرو است و با زور پیل
به بخشش به کردار دریای نیل (۱۵۹۲/۱۰۸/۶)

۲. حرکت و پویایی:
بزد مهره بر کوههٔ ژنده پیل
زمین جنب‌جنبان چو دریای نیل (۸۴۳/۱۴۱/۱)

۳. انبوهی و پرآبی:
شکستم سرش چون تن ژنده پیل
فروریخت زو زهر چون آب نیل (۱۰۲۵/۲۳۳/۱)

۴. درخشندگی:
نهادند مهد از بر پنج پیل
ز پیروزه، رخشان‌تر از آب نیل (۱۵۱/۳۵۵/۱)

۵. عظمت و بزرگی در معنای کنایی:
ز خاشاک ناچیز تا شیر و پیل
ز گرد پی مور تا رود نیل (۸۰۳/۱۵۰/۷)

پشـن (رزمگاه پشـن)[۶]: در اغلـب ابیات این مکان مشـبه به سرسبزی به کار رفته است.
یکی سرو بد سبز و برگش گشن
بر و شاخ چون رزمگاه پشن (۳۶۶۳/۲۸۴/۸)

باغ اِرم: در ادب فارسی مشهور است که شدادبن ثابت، که جزء جباران وقت بوده است، چون اوصاف بهشت را می‌شنود، تصمیم می‌گیرد در روی زمین جایی مثل آن را بسازد. بنابراین، با تلاش صدها کارگزار، بهشتی را با نهرهایی گوارا، درختان و بناهایی از زر و سـیم و یاقوت و زمرد در پهنهٔ زمین می‌سازد. این لفظ در شاهنامه نماد خرمی و صفاست.
ز ابر اندر آمد به هنگام نم
جهان شد به کردار باغ ارم (۱۹۲/۱۷/۱)

کوه بیسـتون: بیسـتون یا بهسـتون کوهـی در حدود چهل کیلومتری کرمانشاه است که در شاهنامه به عنوان نماد شکوه و عظمت به کار رفته است.
وزان روی خاقان به قلب اندرون
ز پیلان زمین چون کُهِ بیستون (۱۴۵۲۰)

کـوه البرز: در اوسـتا هره بـره زئیتی و در پهلـوی هره برز یا هربورس اسـت، مرکب از دو جزء: «هر» به معنی کوه و «برز» به معنی بالا و بلند و بزرگ یعنی کوه بلند و مرتفع. در ادبیات فارسی «برزکوه» هم به معنی البرز آمده و سلسلهٔ البرز از جبال طالقان تا درهٔ هزار ممتد است. این کوه در شاهنامه گاه مشبه به عظمت و بزرگی به کار رفته است:
همی برد هرکس برِ سوفرای
تلی گشته چون کوه البرز جای! (۱۰۶/۳۹/۷)
هم‌چنین، نماد کوهی اسـت که شـخصیت‌های بزرگی چون فریدون و زال و قبال را در دل خود می‌پرورد:
چو بگذشت بر آفریدون دو هشت
ز البرز کوه اندر آمد به دشت (۱۵۳/۶۴/۱)
یکی نامه فرمود نزدیک سام/ سراسر نوید و درود و پیام...
... به پیمان چنین رفت پیش گروه
چو بازآوریدم ز لبرزکوه (۶۱۲/۲۰۵/۱)
قبال آن‌که آمد ز البرز کوه
به مردی جهاندار شد با گروه (۳۴۱/۳۵۰/۸)

صورت استعاری و مجازی اسم مکان‌ها

شعرای سبک خراسانی خیال را با کاربرد تشبیه، که در دوران اول اکثراً مادی و حسی بوده است، وارد شعر می‌کردند اما آن‌چه موجب خیال‌انگیزی شعر فردوسی می‌شود، کاربرد استعاره است. هم‌چنان که پدر شعر فارسی را رودکی می‌شناسند، پدر استعاره در این دوره یقیناً کسی نیست جز فردوسی. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۰۷)

او با آوردن صورت اضافی اسم مکان‌ها ترکیبات استعاری بدیع، جالب و در عین حال دلنشینی می‌آفریند. برای نمونه، طراز از شـهرهای ترکستان شرقی (کاشغرستان) بوده است و خوبان و زیبارویان را بدان شـهر نسبت کرده‌اند. شاعر با آوردن ترکیب «بتان طراز»، استعاره‌ای زیبا می‌آفریند.

در این بیت منظور از بتان طراز همان پنج خادم رودابه است:
پری روی گل‌رخ بتان طراز
برفتند و بردند پیشش نماز (۴۴۰/۱۹۴/۱)

ادامه در وبلاگ نشریه

پی‌نوشت

۱. یرقـان: عارضه‌ای عفونی که در اثر ضایعات کبد و اختلال عمل آن پدیدار می‌شـود و به علت ورود مقادیر زیاد مواد رنگی صفراوی در خون و جذب آن به وسیلهٔ بافت‌ها و نسوج، رنگ بدن به زردی می‌گراید. این زردی در صلبیهٔ چشم و نسج ملتحمه بیشتر نمایان است.
خفقان: نوعی پریدن و تپش غیرعادی اسـت که به قلب روی می‌آورد. سبب آن عبارت اسـت از هر چیزی که به قلب آزار رسـاند و یکی از نشانه‌های آن برافروختگی چهره است. (باقری خلیلی، ۱۳۸۲).

۳. شاف: مخفف شیاف.

۳. رک: «ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت»: ۸۶.

۴. شاهنامهٔ ابوالقاسم فردوسی نسخهٔ جلال خالقی مطلق.

۵. این کاربرد تشـبیهی گاهی آن‌قدر تکرار می‌شـود که حالت نماد به خود می‌گیرد «تفاوت اساسی نماد با دیگر تصویرهای مجازی این است که در مجاز مرسل، استعاره و کنایه یک قرینه هست که به نیمهٔ پنهان و محذوف تصویر اشاره می‌کند اما نماد ادبی فاقد این قرینه است. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

۶. پشـن/ رزمگاه پشن: نام موضعی است که میان پیران ویسه و طوس نوذر جنگ واقع شـد و تورانیان به پیروزی رسیدند. بیشتر پسـران گودز در این جنگ کشته شدند.

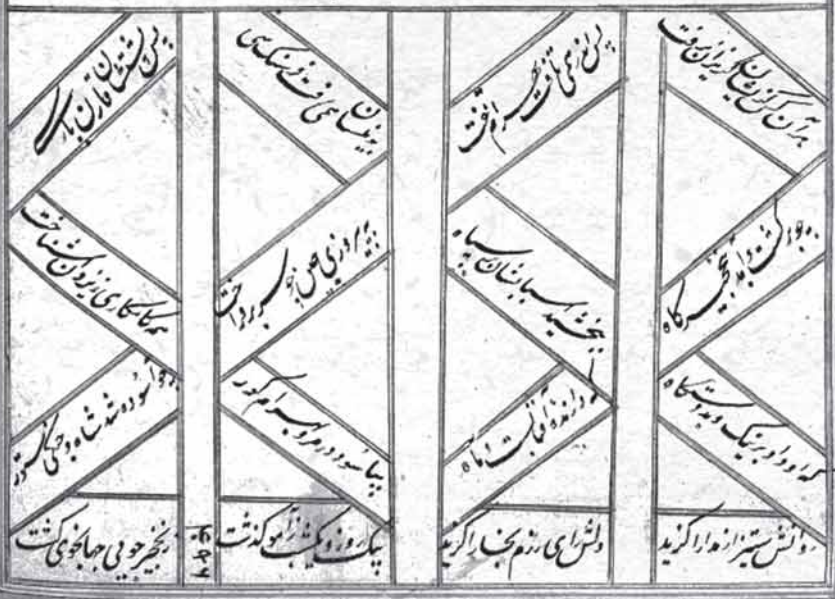
۷. ریگ فَرَب: شـهرکی است بر لب جیحون که میان آن را بیابانی فراگرفته است که بدان ریگ فَرَب گویند.

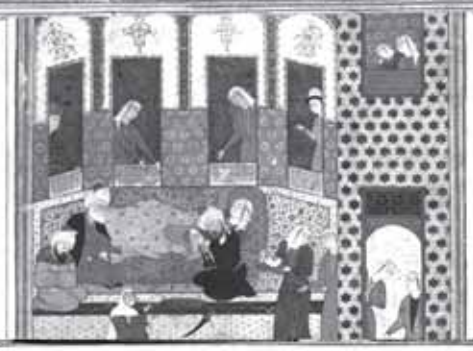
تحلیل شخصیت سیندخت در قصهٔ زال و رودابه

مهدی صالحی
دبیر ادبیات فارسی
دبیرستان‌های جاجرم
خراسان شمالی

چکیده
داستان زال و رودابه یکی از دلکش‌ترین داستان‌های غنایی در حماسهٔ ملی ایران است.
اهمیت این قصه از چند جهت است؛ یکی این‌که در مجموعه داستان‌های حماسی وجود داستانی غنایی، آن هم داستانی که قهرمانانش، قهرمانان حماسی شاهنامه‌اند، فضایی متفاوت و حال و هوایی دوست‌داشتنی ایجاد می‌کند. دیگر این‌که این قصه نقطهٔ تلاقی ایرانیان با بیگانگان و باعث پیوند آن‌هاست. آنچه در این نوشتار آمده، حاصل بررسی شخصیت سیندخت، مادر رودابه، از سه زاویهٔ است:
۱. زیبایی و ملاحت ۲. خرد و درایت ۳. دلیری و شجاعت
در عین حال، نقش ویژهٔ او در قصه و به سرانجام رساندن آن، نشان داده شده است.

کلیدواژه‌ها: زال، رودابه، سام، سیندخت، خرد، دوران مادرشاهی.





فضای قصه

داستان زال و رودابه از دلکش‌ترین و زیباترین داستان‌های عشقی شاهنامه است. این قصه از یک‌سو قصه‌ای عاشقانه و از سوی دیگر، داستان خرد و حکمت است؛ داستانی بزمی آمیخته به دانش و خرد و چاره‌اندیشی. فضای قصه ترکیب بدیعی از بزم و اندیشه و عشق و چاره‌جویی‌های حکیمانه و خردمندانه است. فضای بزمی آن در پرتو عشق شورانگیز زال و رودابه شکل می‌گیرد و چاره‌اندیشی‌ها و کردار خردمندانهٔ سیندخت، مادر رودابه، فضای خرد و حکمت قصه را بارور می‌کند.

شخصیت‌های قصه

قصهٔ زال و رودابه سه شخصیت اصلی دارد: زال، رودابه و سیندخت. زال و رودابه هر دو شخصیت‌های عاشق قصه‌اند و سیندخت[1] شخصیت بخرد و حکیم داستان. بر این اساس، می‌توان گفت که در قصه دو شخصیت عشق و خرد ایفای نقش می‌کنند.

سیندخت

سیندخت ـ مادر رودابه و همسر مهراب ـ یکی از آن دو خورشید ماهرویی است که در ایوان مهراب کابلی می‌درخشد. او که نژادش به دهاک مار دوش می‌رسد، نقشی مهم در قصه دارد. هرگاه که پیوند زال و رودابهٔ و به دنبال آن جریان داستان به بن‌بست می‌رسد، با ورود سیندخت و چاره‌گری او هم جریان داستان به پیش می‌رود. و هم امیدواری دو دلداده به وصال بیشتر می‌شود. خاندان مهراب نیز از خطر نابودی دور می‌گردد.

شخصیت سیندخت در این قصه از سه زاویه قابل بررسی است: الف: زیبایی و ملاحت، ب: خرد و درایت، و پ: دلیری و شجاعت.

الف: زیبایی و ملاحت: سیندخت زنی خورشیدچهر و دلرباست؛ همچون بهار آراسته و سراپایش پر بوی و نگار است.

دو خورشید بود اندر ایوان اوی (مهراب)
چو سیندخت و رودابهٔ ماهروی (شاهنامه، ۲۴۶۷/۱)

بیاراسته همچو باغ بهار/ سراپای، پر بوی و رنگ و نگار

دو گونه‌اش دو گل سرخ است و چشمانش دو نرگس خوابدار:

دو گل را به دو نرگس خوابدار
همی شست تا شد گلان آبدار (۲۸۷۱/۱)

ب: خرد و درایت: به همان اندازه که عشق زال و رودابه پدیدآور این قصه است و قصه جان‌مایهٔ اصلی خود را از این مقوله می‌گیرد، دوراندیشی و چاره‌جویی سیندخت نیز در پیشبرد حوادث و به نتیجه رساندن این عشق دوسویه و به دنبال آن به سامان رساندن قصه نقشی مهم و به‌سزا دارد. اگر وصف زیبایی سیندخت در قصه اندک است، در عوض کردار خردمندانهٔ او پهنهٔ قصه را روشن کرده و نیمی از قصه، داستان چاره‌جویی‌ها و درایت‌های اوست. کردار خردمندانهٔ سیندخت در چند رویداد قابل بررسی است:

رویداد نخست

زال زابل خدای، فرزند سام نریمان، و رودابه، دخت «مهراب کابل خدای»، به یکدیگر شیفته می‌شوند و شبی را با یکدیگر در کاخ رودابه به سحر می‌رسانند. پس از آن، زنی پیام آوریدی سوی پهلوان
هم از پهلوان سوی سرو روان (شاهنامه، ۲۸۴۲/۱)

یک‌بار که سام هدایایی را نزد رودابه فرستاده بود و رودابه نیز به دست آن زن
فرستاد نزدیک دستان سام
بسی داد با آن درود و پیام (شاهنامه، ۲۸۵۴/۱)

شخصیت سیندخت ترکیبی است از خرد و درایت، شجاعت، و زیبایی و ملاحت، اما خرد و درایت او بیش از زیبایی‌اش بر قصه سایه افکنده و به پیشبرد آن کمک کرده است

سیندخت همچو زنان دوران مادرشاهی به قدرت می‌اندیشد و نگرانی او از وصال رودابه و زال از انگیزهٔ سیاسی و قدرت‌طلبی خالی نیست

سیندخت ـ مادر رودابه و همسر مهراب ـ یکی از آن دو خورشید ماهرویی است که در ایوان مهراب کابلی می‌درخشد. او که نژادش به دهاک مار دوش می‌رسد، نقشی مهم در قصه دارد

در بازگشت زن پیام‌آور، سیندخت با هوشمندی و زیرکی خاص خود به آن زن مشکوک می‌شود و از او می‌پرسد: «از کجایی؟ بگوی» (شاهنامه، ۲۸۵۷/۱)

دل روشنم بر تو شد بدگمان
نگویی مرا تا زهی یاکمان (شاهنامه، ۲۸۵۸/۱)

زن می‌خواهد با پاسخ‌های نادرست سیندخت را بفریبد اما او باهوش‌تر از آن است که فریب بخورد. این نخستین‌بار است که هوش و فراست سیندخت عنصر کشمکش را در فضای داستان آشکار می‌سازد و داستان را به نقطهٔ اوج می‌رساند. بدگمان شدن سیندخت به آن زن نه‌تنها نشان از هوش و زیرکی او دارد که نشانی است از احتیاط و دوراندیشی او و نگرانی و محبتش نسبت به اطرافیان خود و به‌ویژه رودابه.

سیندخت از یک‌سو به‌عنوان مادر، مادری دلسوز و خردمند، نگران دخترش رودابه است و می‌خواهد بداند آیا مردی که دل از وی ربوده شایستهٔ رودابه هست یا نه؛ از سوی دیگر، او به فکر آبروی خانوادگی، یعنی آبروی خانواده شاهنشاهی، است. فاجعه برای سیندخت زمانی رخ می‌دهد که از رودابه می‌شنود:

سپهدار دستان به کابل بماند
چنین مهر اویم بر آتش نشاند (شاهنامه، ۲۸۸۳/۱)

هرچند سیندخت «پسند آمدش زال را جفت اوی» اما او به خوبی می‌داند که خانوادهٔ مهراب کابلی‌نژاد به دهاک می‌رسند که منفور ایرانیان است و نژاد منوچهر شاه به فریدون می‌رسد؛ همان کسی که ضحاک را به بند کشید. سیندخت به نیکی درمی‌یابد که گونه‌ای تضاد در بن و ریشهٔ دینی دو دودمان هست که پیوند آن‌ها را ناممکن می‌سازد. بی‌گمان، منوچهر شاه به این ازدواج رضایت نمی‌دهد و:

شود شاه گیتی از این خشمناک
ز کابل برآرد به خورشید خاک (شاهنامه، ۲۸۹۶/۱)

نخواهد که از تخم ما بر زمین/ کسی پای خوار اندر آرد به زین

پس سیندخت نیرنگی تازه می‌زند و انمود می‌کند که زن را نشناخته است. او را می‌نوازد و روانه می‌کند. او به عمق فاجعه پی برده است و می‌داند که رودابه «نشنود پند کس در جهان» (شاهنامه، ۲۸۹۹/۱).

بیامد به تیمار گریان بخفت
همی پوست بر تنش گفتی بکُفت (شاهنامه، ۲۹۰۰/۱)

رویداد دوم، کردار نخست

مهراب به کاخ می‌آید و سیندخت را خفته و پژمرده می‌یابد. چون علت را جویا می‌شود، سیندخت به رمز پاسخ او را می‌دهد که این همه کاخ و تازی اسبان و کنیزکان و حتی خود مهراب و خانواده‌اش همه بالاخره نابود می‌شوند و دسترنج سالیان دراز به دست دشمن می‌افتد:

بکشتیم و دادیم آبش به رنج
بیاویختیم از برش تاج و گنج (شاهنامه، ۲۹۱۱/۱)

چو برشد به خورشید و شد سایه‌دار/ به خاک اندر آمد سرمایه‌دار
بر این است انجام و فرجام ما/ ندانم کجا باشد آرام ما

مهراب که به سرّ سخن او پی نبرده است، این آمد ورفت را طبیعی می‌داند و می‌گوید: «بدین نیست پیکار با دادگر» (شاهنامه، ۲۹۱۷/۱).

سیندخت که با هوش خود به زن پیام‌آور مشکوک شده و راز دو دلداده را از زبان او بیرون کشیده است، در برابر شوی خویش هوشیاری‌اش را از دست نمی‌دهد و به دستان و داستان متوسل می‌شود و در پرده سخن می‌گوید، نه این‌که بی‌مقدمه مهراب را از آنچه رفته است بیاگاهاند و او را بر آتش خشم بنشاند. این خود نشان از هوش و درایت او دارد. سیندخت یادآوری می‌کند که در سخنش سری نهفته است.

بدو گفت سیندخت کاین داستان
به روی دگر بر نهد راستان (شاهنامه، ۲۹۱۸/۱)

خرد یافته موبد نیکبخت/ به فرزند زد داستان درخت
زدم داستان تا ز راه خرد/ سپهبد به گفتار من بنگرد
فرو برد سر سرو را داد خم/ به نرگس گل سرخ را داد نم
چنان دان که رودابه را پورِ سام/ نهانی نهاده است هرگونه دام
بسی دادمش پ ند و سودش نکرد/ دلش خیره بینم همی روی زرد

کردار دوم

آن‌گاه که مهراب از عشق زال و رودابه آگاه شد، از شدت خشم:

تنش گشت لرزان و رخ لاژورد
پر از خون جگر، لب پر از باد سرد (شاهنامه، ۲۹۲۷/۱)

همی گفت رودابه را رود خون/ به روی زمین برکنم هم‌کنون

آتش خشم مهراب بسیار تند است؛ زیرا او خطر را کاملاً احساس کرده است. دودمان خویش را بر باد رفته و در آتش می‌بیند و خوب می‌داند که سببش رودابه است؛ چه سام و منوچهر شاه به این پیوند رضا نمی‌دهند و حکومت مهراب را نابود خواهند کرد. در این میان، صاحب خرد و هوشی باید تا آبی بر آتش خشم مهراب بریزد. باز سیندخت خردمند دست به‌کار می‌شود تا مگر این آتش شعله‌ور را خاموش کند.

چو آن دید سیندخت بر پای جست
کمر کرد بر گردگاهش دودست (شاهنامه، ۲۹۲۹/۱)

چنین گفت: کز من اکنون یکی/ سخن بشنو و گوش دار اندکی
وزان پس همان کن که رای آیدت/ روان را خرد رهنمای آیدت

اما آتش خشم مهراب چنان تند و سرکش است که به نظر می‌رسد خرد و فرزانگی سیندخت نیز نتواند آن را مهار کند. مهراب پشیمان است که چرا مانند نیاکان تازی‌اش دختر، رودابه، را به هنگام تولد زنده به گور نکرده است. او، رودابه را باعث نابودی دودمان و حکومتش می‌داند و می‌گوید اگر سام و منوچهر آگاه شوند، «ز کابل برآید به خورشید دود» (شاهنامه، ۲۹۴۱/۱)

سیندخت او را مطمئن می‌سازد که بیهوده از این بابت نگران

است؛ زیرا سام از ماجرا آگاه است و برای کسب اجازه از گرگساران به نزد منوچهر رفته است. مهراب باز هم تردید دارد ولی:

بدو گفت سیندخت: کای سرفراز
به گفتار کژی مبادم نیاز (شاهنامه، ۲۹۴۱/۱)
گزند تو، پیدا گزند من است/ دل دردمند تو پند من است

چنین است و این نزد من شد درست/همین بدگمانی مرا از نخست

اگر باشد این، نیست کاری شگفت/ کز آن بر دل اندیشه باید گرفت

سیندخت با گفتار خردمندانهٔ خود مهراب را نرم می‌کند و آبی بر آتش خشم او می‌زند اما چون مهراب از او می‌خواهد رودابه را به نزدش آورد، سیندخت نگران است. پس:

یکی سخت پیمان ستد زو نخست
به چاره دلش را ز کینه بشست (شاهنامه، ۲۹۶۱/۱)

زبان داد سیندخت را نامجوی/ که: رودابه را بد نیارد به روی

سیندخت در این رویداد کاری بزرگ انجام می‌دهد؛ از یک‌سو با چاره‌اندیشی هوشمندانه‌ای مهراب را از عشق زال و رودابه آگاه می‌سازد و از سوی دیگر، با زیرکی و درایت ویژهٔ خود آتش خشم مهراب را فرو می‌نشاند. «سیندخت در گزارش خبر عاشق شدن رودابه به زال، چنان زیرکی و کاردانی از خود نشان می‌دهد که مخاطب داستان زال و رودابه زبان به آفرین وی برمی‌گشاید» (سرامی، ۱۳۷۳: ۷۰۰)

هوش و درایت و خرد سیندخت در نرم کردن مهراب آن‌گاه بیشتر نمایان می‌شود که به یادآوریم مهراب، که نژادش به دهاک می‌رسد، تا چه اندازه ممکن است همچون نیای خود خشمگین و سنگدل شود؛ به‌ویژه آن‌گاه که سخن از نابودی دودمانش باشد و مهم‌تر این‌که سبب این نابودی دختری باشد که در واقع باید هنگام زادن به رسم نیاکان زنده به گور می‌شد نه این‌که چون یال برافرازد و سروی شود، کاری کند که هم «بیم جان باشد و هم جای ننگ» (شاهنامه، ۲۴۳۹/۱)

رویداد سوم

شاه بزرگ- منوچهر- «ز مهراب و دستان و سام سترگ» و «ز پیوند مهراب و از مهر زال» آگاهی می‌یابد و به سام فرمان می‌دهد که هندوستان و کاخ مهراب و کابل را بسوزان و

سر از تن جدا کن زمین را بشوی
ز پیوند ضحاک و خویشان اوی (شاهنامه، ۱/۳۰۶۴)

این سخن در کابل فاش می‌شود؛ مهراب بر سیندخت خشم می‌گیرد و می‌گوید:

که آرمت با دخت ناپاک تن
کشم زارتان، بر سر انجمن (شاهنامه، ۳۲۰۰/۱)

مگر شاه ایران از این خشم و کین/ برآساید و رام گردد زمین

رویدادی بسیار دشوار است؛ سیندخت باید هم جان خود و دخترش را نجات دهد و هم تاج و تخت مهراب را. درواقع، او با دو مشکل روبه‌رو شده است: از یک‌سو با مهراب که سر کشتن مادر و دختر را دارد و بر انجام این اندیشه سخت استوار است و از دیگر سو، فرمان منوچهر به سام است که دودمان آن‌ها را بر باد می‌دهد. مسئلهٔ اصلی قصه یعنی، عشق زال و رودابه، را نیز می‌توان بر مشکل سیندخت افزود. سیندخت به سختی در تنگنا افتاده است اما خرد و دانش هیچ‌گاه به بن‌بست نمی‌رسد. روزنه‌ای می‌جوید و صاحب خود را نجات می‌دهد.

بدو گفت سیندخت: کای سرفراز
بود کت به خونم نیاید نیاز (شاهنامه، ۳۲۱۰/۱)
مرا رفت باید همی پیش سام/ کشیدن مر این تیغ را از نیام

ز من جان و رنج و ز تو خواسته/ سپردن به من گنج آراسته

مهراب به ناچار پیشنهاد سیندخت را می‌پذیرد و کلید گنج سپاه را به او می‌دهد. سیندخت با کاروانی گران‌مایه از پیشکش نزد سام می‌رود تا شاید بدین‌گونه چاره‌ای جوید و جان و دودمان را رهایی بخشد.

در رویداد سوم، حکمت و خرد سیندخت بسیار پرفروغ است؛ آن‌گاه فروغ اندیشهٔ او بیشتر جلوه می‌کند که خشم سوزان مهراب را در رویارویی با خطری که متوجه او و پادشاهی اوست، در نظر بیاوریم. خشمی که چون سایهٔ مرگ بر سر سیندخت و رودابه سنگینی می‌کند.

رویداد چهارم

سیندخت کاروانی از هدایا را به نزد سام می‌برد:

چو برخاست کار، اندر آمد به اسب
چو گردی به کردار آذرگشسب (شاهنامه، ۳۲۳۳/۱)
بیامد گرازان به درگاه سام/ نه آواز داد و نه برگفت نام

به کار آگهان گفت تا ناگهان/ بگویید با سرفراز جهان

که آمد فرستاده کابلی/ به نزد سپهبد یل زابلی

ز مهراب گرد آوریده پیام/ به نزد سپهبد، جهانگیر سام

سیندخت چنان با درایت و بخردانه رفتار می‌کند که سام را بر دوراهی قرار می‌دهد که هدایا را بپذیرد یا نه و اصلاً:

که جایی کجا مایه چندین بود
فرستادن زن چه آیین بود؟ (شاهنامه، ۳۲۴۴/۱)

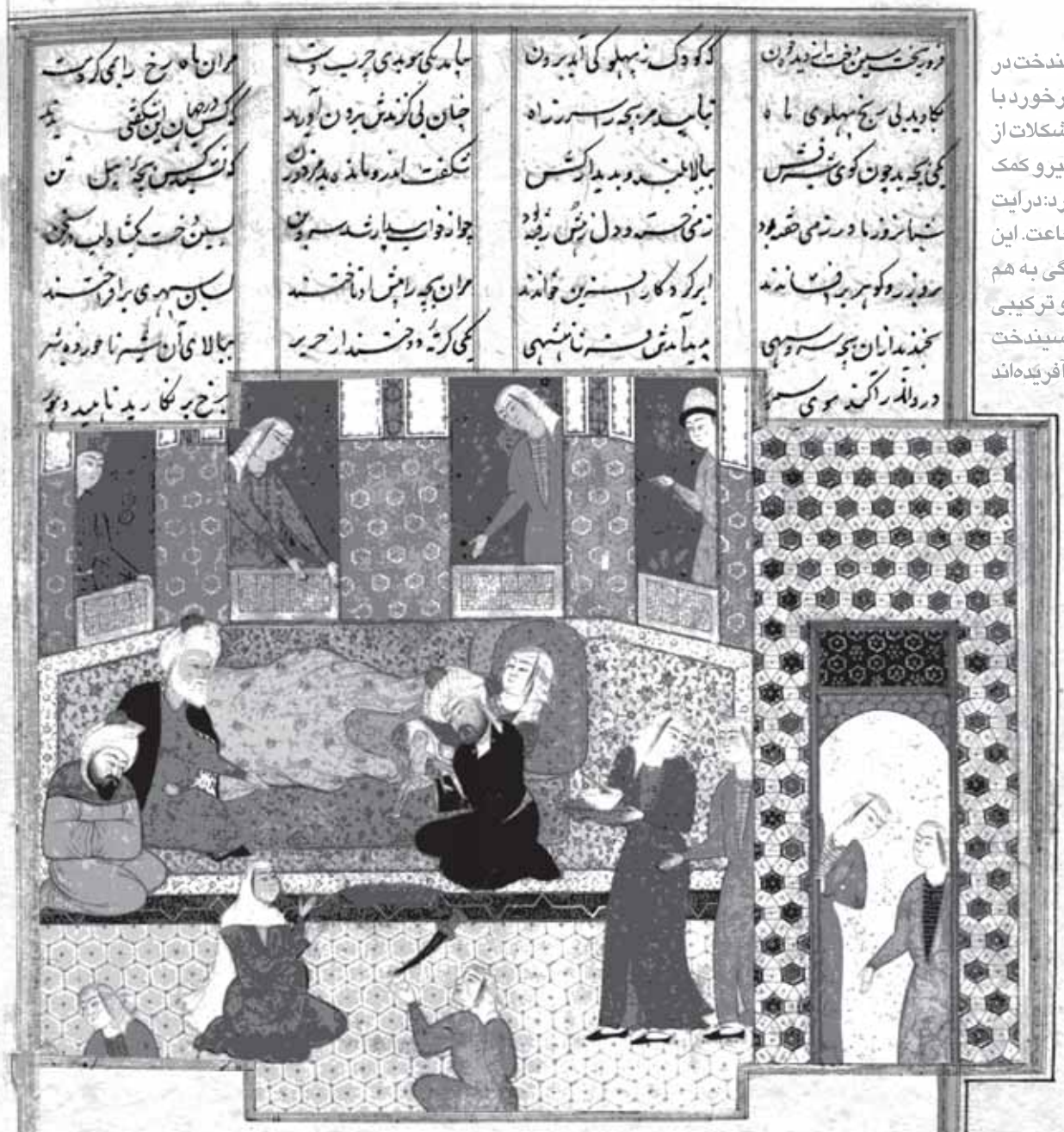
بالاخره تدبیر سیندخت کارگر می‌افتد و سام هدایا را می‌پذیرد. سام که او را «زنی دید با رأی و روشن‌روان»، به عقل و خرد او آفرین می‌گوید و او را می‌ستاید و به او قول می‌دهد که هرگز به کابل حمله نخواهد کرد. سیندخت به این بسنده نمی‌کند و درپی درخواست سام، که می‌خواهد رودابه را ببیند، می‌گوید که تقاضایی از او دارد.

بدو گفت سیندخت: اگر پهلوان
کند بنده را شاد و روشن‌روان (شاهنامه، ۳۲۹۹/۱)
چماند به کاخ من اندر سمند/ سرم بر شود به آسمان بلند

به کابل چنو شهریار آوریم/ همه پیش او جان نثار آوریم

سیندخت با خلعت و گنجی فراوان و با احترام به کابل

هوش و درایت و خرد سیندخت در نرم کردن مهراب آن‌گاه بیشتر نمایان می‌شود که به یادآوریم مهراب، که نژادش به دهاک می‌رسد، تا چه اندازه ممکن است همچون نیای خود خشمگین و سنگدل شود؛ به‌ویژه آن‌گاه که سخن از نابودی دودمانش باشد و مهم‌تر این‌که سبب این نابودی دختری باشد که در واقع باید هنگام زادن به رسم نیاکان زنده به گور می‌شد نه این‌که چون یال برافرازد و سروی شود، کاری کند که هم «بیم جان باشد و هم جای ننگ»



سیندخت در برخورد با مشکلات از دو نیرو کمک می‌گیرد: درایت و شجاعت. این دو ویژگی به هم سرشته و ترکیبی به نام سیندخت آفریده‌اند

برمی‌گردد؛ درحالی‌که با سام نیز پیمانی استوار بسته است.

به سیندخت بخشید و دستش به دست
گرفت و یکی سخت پیمان ببست (شاهنامه، ۳۳۱۶/۱)

سیندخت متکی بر خرد خود با سام رودررو می‌شود. دستاورد او از این دیدار و در این رویداد بسیار مهم است؛ هم قصه را به سرمنزل می‌رساند و هم قهرمانان قصه را. درواقع، هم سرنوشت داستان روشن می‌شود و هم سرنوشت نقش‌آفرینان داستان به‌ویژه زال و رودابه. دستاورد سیندخت از این جهت مهم است که او از یک سو خانوادهٔ خود و دودمان شاهی مهراب را از خطر می‌رهاند و خودش و رودابه را نجات می‌دهد و از سوی دیگر پیوند زال و رودابه را استوار می‌سازد؛ تا حدی که سام را نیز با خود هم‌داستان می‌کند. بعدها سام دربارهٔ این دیدار و دستاورد آن، به زال می‌گوید:

چنین گفت: کامد ز کابل پیام
پیمبر زنی بود سیندخت نام (شاهنامه، ۳۵۱۳/۱)

ز من خواست پیمان و دادم زبان/ که هرگز نباشم بر او بدگمان
ز هر چیز کز من به‌خوبی بخواست/ سخن‌ها بر آن برنهادیم، راست
نخست آن‌که با شاه زابلستان/ شود جفت خورشید کابلستان
دگر آن‌که زی او به مهمان شویم/ بر آن دردها پاک درمان شویم
فرستاده‌ای آمد از نزد اوی/ که شد ساخته کار، پیوند جوی

دلیری و شجاعت

ویژگی اصلی سیندخت، همان‌طور که از ترکیب نامش برمی‌آیـد، خرد و حکمت اسـت و آن‌چه در این قصه می‌درخشـد و قصه را به پیش می‌بـرد، خرد و درایت اوست اما شجاعت و دلیری‌اش نیز جایگاه مهمی دارد. او در سایهٔ خرد و شجاعت کارها را به انجام می‌رساند. در چهار رویدادی که از آن یاد شـد، با شجاعت رفتار می‌کند و درواقع، کردار خردمندانهٔ او شجاعانه است.

سیندخت در برخورد با مشکلات از دو نیرو کمک می‌گیرد: درایت و شجاعت. این دو ویژگی به هم سرشته و ترکیبی به نام سیندخت آفریده‌اند. به عبارتی، باید گفت که این دو ویژگی لازم و ملزوم و مکمل یکدیگرند. درست است که مهراب پادشاه اسـت اما سیندخت مشکلات را حل می‌کند. برخورد او با سام، که فرمانده جنگی و جنگاوری شیرافکن است، گویای شجاعت و دلیری اوست.

سیندخت حکیم

نه‌تنها کردار سیندخت در داستان زال و رودابه نشان از دانش و حکمت او دارد بلکه حتی نام او نیز بیانگر همین معناست؛ زیرا «سیندخت نامی است که از دو پارهٔ «سین» و «دخت» ساخته شده است: پارهٔ نخستین: سین، ریختی است کهن‌تر از سی در سیمرغ» و به همان معنی از این روی، سیندخت دخت سیمرغ می‌تواند بود. این نام بانوی مهراب را، که زنی است نیک کاردان و تیزهوش و چاره‌گر، می‌برازد و سازگار می‌افتد» (شاهنامه، (نامهٔ باستان) ۱۳۷۹، گزارش بیت‌ها، ۱، ۴۰۳)

همچنین در واژهٔ سیمرغ «سی، از سئنه در اوستایی و سن sen در پهلوی مانده است؛ همتای سانسکریت این واژه شینه syena است. معنای آن در اوستایی و سانسکریت «مرغ شکاری» و «باز» بوده است. ریخت دیگر از «سئنه» که به ریخت کهن آن نزدیک‌تر اسـت، سین است. این ریخت در سینا و سیندخت، که نام بانوی مهراب کابلی و مام رودابه است، بازیافتنی است» (همان: ۳۸۷)

گذشـته از این موارد، پارهٔ نخست «سین با نام حکیم معـروف «سـئنه» (saena) که فروهـر او در بند ۹۷ فروردین یشت ستوده شـده‌ـ ارتباط لفظی و معنوی دارد» (یاحقی، ۱۳۷۵: ذیل سـیمرغ) و این سئنه خود «نام پارسای حکیمی اسـت که بنا بر دینکرت (کتاب هفتم بند ۵) صد سـال پس از ظهور زردشـت متولد شـد و دویست سـال پس از زردشت درگذشت. او نخستین کسـی از پیروان مزدیسنا بود که صد سال بزیست. او یک جا نیز شاگرد زردشت معرفی شده و در فروردین یشـت (بند ۹۷) فروهر او نیز سـتایش شـده است. در قدیـم، روحانیون علاوه بر انجام دادن وظایف دینی به شغل پزشکی نیز اهتمام می‌ورزیدند؛ بنابراین، ممکن است نام سئنه حکیم عهد باستان، با نام پرنده معروف سیمرغ، که پر او شفابخش است، ارتباط داشته باشد» (همان، همان‌جا).

شخصیت سیندخت

شخصیت سیندخت ترکیبی اسـت از خرد و درایت، شجاعت، و زیبایی و ملاحت، اما خرد و درایت او بیش از زیبایی‌اش بر قصه سایه افکنده و به پیشبرد آن کمک کرده اسـت. درواقع، حکمت و دانایی در سـیندخت نمایان‌تر از زیبایی اوسـت. سام نیز در اولین برخورد، نخست او را زنی روشن‌روان و سپس زیبا می‌بیند:

سخن‌ها چو بشنید از او پهلوان
زنی دید با رأی و روشن‌روان (شاهنامه/ ۱۳۲۸۳)
به رخ چون بهار و به بالا چو سرو
میانش چو غرو و به رفتن تذرو

کـردار او شـخصیت زن را در دوران مادرشـاهی فرا یـاد می‌آورد؛ آن دورانی که «مـادر به مقام فرمانروا و قانون‌گذار ارتقا یافته و هم بر خانواده و هم بر مملکت تسلط یافته است» (فروم، ۱۳۸۰: ۲۲۹).

او همانند زنان دوران مادرشـاهی شـجاع، زیبا و بادرایت است. در کابل به ظاهر مهراب پادشاه است اما در رویارویی با مشکلات و پیچش‌های روزگار، سیندخت چاره‌اندیشانه حـل معما می‌کند. سـیندخت همچـون زنـان دوران مادرشاهی به قدرت می‌اندیشد و نگرانی او از وصال رودابه و زال از انگیزهٔ سیاسی و قدرت‌طلبی خالی نیست.

«سـیندخت دومین زنی اسـت که بعـد از مهربان خانهٔ فردوسـی بسیار ستوده می‌شود و عقل و سیاست او کاملاً مشهود است. دوش به دوش مهراب در همهٔ مسائل مداخله و اظهارنظر می‌کند، بینش اجتماعی و عملکرد سیاسی او چشمگیر است. اگر ازدواج تنها وصال دو معشوقه بود، دیگر دلیلی نداشت سـیندخت از جفای روزگار و این‌که مال و دولت را به کس دیگری باید سپرد، شکایت کند؛ آن‌چنان‌که مهراب را به تصور مرگ کشاند. آیا پیوند با طایفه‌ای قدرتمند مساوی با واگذار کردن تمام دارایی و سرسپردگی کامل بوده است؟ بیت زیبایی که سیندخت در استدلال خود می‌آورد، شاید شاهدی دیگر باشد بر این‌که در کنار مسائل عاطفی، شم قدرت‌طلبی همواره حضور داشته است.

فریدون به سرو یمن گشت شاه
جهان جوی دستان همین دید راه» (جلالی دهکردی، ۱۳۶۹: ۸۶)

پی‌نوشت

۱. شخصیت سیندخت به گونه‌ای یادآور شخصیت پیران ویسه است؛ از این بابت که هر دو خردمند و از دشمنان ایران‌اند.

منابع

۱. جلالی دهکردی، مریم؛ در پیرامون شاهنامه (مجموعه مقالات)، به کوشش مسعود رضوی، چاپ اول، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.
۲. سرامی، قدمعلی؛ از رنگ گل تا رنج خار، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۳. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (نامهٔ باستان)، میرجلال‌الدین کزازی، جلد اول، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۹.
۴. فروم، اریک؛ زبان از یاد رفته، مترجم: ابراهیم امانت، چاپ هفتم، تهران، انتشارات فیروزه، ۱۳۸۰.
۵. یاحقی، محمدجعفر؛ فرهنگ اساطیر و انتشارات داستانی در ادبیات فارسی، چاپ دوم، سروش، ۱۳۷۵.

جادوگری در شاهنامه

شکوفه باغبان
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های سمیرم

چکیده
شاهنامهٔ فردوسی، اثر گران‌سنگ استاد طوس، سند ملیت ما ایرانیان است. با وجود این که پژوهش‌های بسیاری در مورد این اثر انجام شده و پژوهشگران ایرانی و خارجی آن را از زوایا و جنبه‌های مختلف نقد و بررسی کرده‌اند اما سالیان دراز پویندگان و جویندگان در این دریای پهناور شناور خواهند بود و باز در ناسفته از آن بیرون خواهند کشید. یکی از مباحث قابل توجه در شـاهنامه مقولهٔ «جادو و جادوگری» است که در بسیاری از متون ادبی دیگر نیز با آن سروکار داریم. این پژوهش بر آن است که به بررسی این مبحث در شاهنامه بپردازد. پس ابتدا به بررسی واژهٔ جادو و تاریخچه جادوگری می‌پردازیم و سپس، جادو و جادوگری در شاهنامه را با تقسیم امور جادویی بررسی می کنیم. براساس نتایج به‌دست آمده، فردوسی واژهٔ «جـادو» را به مفهوم بدذاتی و نیرنگ‌بازی به کار برده اسـت و جادو به عنوان نیروی ماوراءطبیعی و تسخیرکنندهٔ طبیعت، اشیا و انسان‌ها در شاهنامه کمتر مورد نظر است.

کلیدواژه‌ها:
فردوسی، شاهنامه، جادو، جادوگری.

مقدمه

بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب
پی افکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند

شـاهنامه بزرگ‌تریـن و پرمایه‌تریـن دفتر شعری بازمانده از عهد سامانیان و غزنویان و مهم‌ترین سند ارزش و عظمت زبان فارسی و روشن‌ترین گواه شکوه و رونق فرهنگ و تمدن ایرانی است. آن‌چه فردوسی در مورد قهرمانان اساطیری در شاهنامه به تصویر کشیده است، انعکاس آمالی ملی ما ایرانیان و بازتاب زندگی تمام انسان‌ها در طول همهٔ اعصار است.

شـاهنامه نه تنها یک اثر حماسـی و ادبی بلکه آیینهٔ تمام‌نمای حیات بشری و منبعی بسیار غنی از میراث مشترک ایرانیان است که در آن می‌توان استمرار هویت ایرانی را از دنیای اسطوره‌ها و حماسه‌ها تا واپسین فرمانروایان ساسانی آشکارا دید.

فردوسـی شاعری جهانی اسـت. آشنایی با تفکرات این حکیم گران‌مایه و زندگی‌بخش زبان فارسـی برای هر ایرانی که به مرز و بوم

خویش علاقه دارد، ضروری است. در برخورد با داستان‌های شاهنامه فقط به ظاهر آن‌ها نمی‌توان بسنده کرد. زبان قصه‌های اساطیری آکنده از رمز و نماد است و بی‌توجهی به معانی رمزی اساطیر، آن‌ها را تا حد قصه‌های معمولی تنزل می‌دهد. به قول مولانا:

ای برادر قصه چون پیمانه است/ معنی اندر وی به سان دانه است
دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل/ ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(مثنوی، ۱۳۷۲: ۳۲۴، بیت ۳۶۲۴ و ۳۶۲۳)

با وجود پژوهش‌های بی‌شماری که در زمینهٔ شاهنامه انجام گرفته است، هنوز هم زوایای تاریک و مبهمی در جای جای این اثر ارزشمند به چشم می‌خورد و این از ویژگی‌های منحصربه‌فرد کتاب است که گذشت زمان رنگ کهنگی به آن نمی‌دهد. یکی از موضوعات اصلی شاهنامه مقولهٔ جادو و جادوگری است. با توجه به بسامد زیاد واژهٔ جادو و مشتقات آن در شاهنامه و نیز با عنایت به این‌که جادو و جادوگری از دیرباز در ادبیات و فرهنگ ایران‌زمین مانند سایر ملل وجود داشته و شاهنامه نیز، که بزرگ‌ترین اثر حماسی ایران است، از این قاعده مستثنی نیست، برآنیم که این مبحث را در شاهنامه مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم.

تعریف جادو

در دائرةالمعارف فارسی در تعریف «جادو» آمده است: «جادو یا سحر، فن تسخیر قوای طبیعی و فوق‌طبیعی به‌وسیلهٔ افسون و اعمال مخصوص دیگر با تشریفات خاص است. جادو از لحاظ غایت به غایت علم نزدیک است و مهار کردن قوای طبیعی و تغییر دادن آن‌ها موافق دلخواه است.» (مصاحب، بی‌تا، ذیل واژه جادو)

در مفردات راغب «جادو» به سه معنی به کار رفته است:

۱. خدعه و خیالات بدون‌حقیقت و واقعیت، همانند: شعبده و تردستی
۲. جلب شیطان‌ها از راه‌های خاص و کمک گرفتن از آن‌ها
۳. تغییر ماهیت و شکل اشخاص و موجودات با وسایلی خاص؛ مثلاً انسان را به وسیلهٔ آن به صورت حیوانی درآوردن ولی این نوع خیال و پنداری بیش نیست و واقعیت ندارد.

(راغب به نقل از خسرویان، ۱۳۸۳: ۴۷)

معادل عربی جادو «سحر» است و سحر در لغات عبارت است از «هر چیزی که مأخذ آن لطیف و دقیق باشد». چیزهای غریب را که خلاف عادت طبع است، جادویی و سحر گویند و سحر حلال، کنایه از کلام فصیح و موزون است که به منزلهٔ سحر رسیده باشد.

(دهخدا، ۱۳۳۹، ذیل واژه سحر)

سحر در اصل به معنی هر کار و هر چیزی است که مأخذ آن مخفی و پنهان باشد ولی در زبان روزمره به کارهای خارق‌العاده‌ای می‌گویند که با استفاده از وسایل مختلف انجام می‌شود. گاهی صرفاً جنبهٔ نیرنگ و خدعه و چشم‌بندی و تردستی دارد. گاهی از عوامل تلقینی در آن استفاده می‌شود و گاهی از خواص ناشناختهٔ فیزیکی و شیمیایی بعضی از اجسام و مواد و گاه از طریق کمک گرفتن از شیاطین و ارواح و فرشتگان و حیوانات و گیاهان و جمادات و همه این‌ها در مفهوم جامع لغوی درج است. در هر حال، سحر چیزی نیست که وجود آن را بتوان انکار کرد یا به خرافات نسبت داد؛ چه در گذشته و چه در امروز. (ملکیان اصفهانی، ۱۳۸۵: ۶)

قدما جادو را به معنای ساحر و سحر هر دو به کار می‌بردند اما مؤلف غیاث‌اللغات این کاربرد را نادرست می‌داند.

(رامپوری، ۱۳۸۵، ذیل واژهٔ جادو)

هر عاملی که باعث امتیاز و برتری شخصیت‌ها یا موجودات اسطوره‌ای و حماسی می‌شود، در شاهنامه هنر دانسته شده است

تاریخچهٔ جادوگری

از زمان‌های بسیار دور، این احساس در بشر به‌وجود آمد که با موجودات شریر و ماوراءالطبیعه روبه‌روست و در این رویارویی، آیین‌های جادویی تنها سلاح او هستند. مردم سراسر جهان در طول تاریخ کم و بیش به جادوگری عقیده داشته‌اند. در شمال آسیا و اروپا مردم جادوگران خود را شمن (shaman) می‌نامیدند. در میان آریایی‌های ساکن هند و ایران نیز روحانیون دینی (مغ) مسئول دور کردن موجودات پلید و باطل کردن سحر و... بودند. این مورد در میان ساکنان دیگر بخش‌های جهان نیز دیده شده است. امروزه دیگر ثابت شده که جادوگری در میان تمامی ملت‌ها وجود داشته است.

در ایران علم نجوم و جادوگری امری عمومی بود و هیچ‌گونه اقدام مهمی بدون رجوع به وضع صور فلکی به عمل نمی‌آمد. هر واقعهٔ زمینی به اعتقاد مردم نتیجهٔ جنگ ستارگان سعد و نحس در آسمان بود و این درحقیقت همان نبرد بین اهورامزدا و اهریمن بود. (کریم‌نژاد، ۱۳۸۵)

جادوگری نزد کدانی‌ها، مصری‌ها، یونانیان و رومی‌ها نیز معمول بود. از آغاز مسیحیت، کلیسا برای جلوگیری از جادوگری به مبارزه برخاست و چه‌بسا کسان که به اتهام جادوگری به دست اولیای دین مسیح دچار زجر و شکنجه و قتل شدند. «در برخی از جوامع تقریباً هرکس چگونگی کاربرد برخی از فنون جادوگری را می‌داند. در برخی جوامع دیگر تنها، جادوگران اکرشناسان جادوگری هستند که جادوگری می‌کنند. جادوگران را ممکن است جادوگر پزشک (medicin men)، شمن (shaman)، ساحر (sorcerer) یا دکتر جادوگر بنامند.» (سعیدیان، بی‌تا، ج۲: ۱۳۷۲)

دکتر «ویلیام سارجنت» در مسافرت‌های مختلفی که به مناطق دورافتادهٔ آفریقا داشته، شاهد اعمال پزشک جادوگرانی بوده است که بیماران را معالجه می‌کرده‌اند. به اعتقاد او اصطلاح «پزشک جادوگر»ـ که از اختراعات اروپاییان است ـ غلط است؛ زیرا این افراد پزشکان بومی و محلی هستند که با احترام و عزت زیاد در شهر و منطقه خود مشغول به کارند.

روش‌های درمانی آن‌ها سینه به سینه از پدر به فرزند منتقل می‌شود و بهتر است آنان را «درمانگر سنتی» بنامیم. این افراد زمانی خود به بیماری خطرناکی مبتلا شده‌اند و توسط همین درمانگران محلی معالجه شده و به دنبال آن به این کار علاقه‌مند شده‌اند. (سارجنت، ۱۳۷۸: ۳۴)

در بررسی جادو و جادوگری به این نتیجه می‌رسیم که بین جادو و علم و دین ارتباط وجود دارد

در برخی جوامع کسانی که به جادوگری منسوب شده‌اند، ممکن است هیچ کار جادویی انجام نداده باشند و تنها علت جادوگر دانستن آن‌ها زشتی و بی‌اندامی‌شان باشد و همین ویژگی‌هاست کـه باعث امتیاز یا اعتبار جادوگران در بعضی قبایل می‌شـود. «در میان سرخ‌پوسـتان، بسیار کسان جادوگر نامیده می‌شوند؛ بی‌آن‌که خود دعوی خبرگی در هنر جادوگری داشته باشند بلکه فقط بدین جهت جادوگر نام گرفته‌اند هک زشـت و بی‌اندام‌اند. در نزد این سرخ‌پوستان، همهٔ کسانی که مردم در آنان به چشم جادوگر می‌نگرند، عموماً ظاهری مفلوک و کریه دارند.»

(الیاده، ۱۳۷۶: ۳۷)

در بررسی جادو و جادوگری به این نتیجه می‌رسیم که بین جادو و علم و دین ارتباط وجود دارد. از یک‌سو جادو را می‌توان شکل تکامل نیافتهٔ علم دانست؛ به این صورت که انسان بدوی آرزوها و خواسـته‌های خود را در قالب اعمـال جادویی نمودار می‌کند. مثلاً در زمان خشک‌سـالی با پاشـیدن آب بـر زمین و جادوی تقلید می‌خواهد زمین و خدایان را وادار به بارش کند و این خود زمینه‌سـاز پیشـرفت‌های علمی در جهات گوناگون است که از جملهٔ آن‌ها کشف باران مصنوعی به شیوهٔ امروز را می‌توان نام برد. کیمیاگری نیز در ابتدا نوعی جادوگری بوده است و کیمیاگران، جادو می‌دانسـته‌اند و اوراد جادویـی می‌خوانده‌اند اما این علم امروزه در شکل پیشرفتهٔ خود همان علم شیمی است. طالع‌بینی نیز همان نجوم است. «فریزر» جادوگری را خواهر نامشروع علم می‌داند و می‌گوید: «وقتی به یاد می‌آوریم که جادو در مسیری دیگر راه را برای علم باز کرده اسـت، مجبوریم بپذیریم که اگر هنر سـیاه تباه‌کاری زیادی صورت داده منشأ خیر بسیاری نیز بوده است، که اگر فرزند خطاست، با این حال مادر حقیقت نیز به‌شمار می‌رود.» (فریزر، ۱۳۸۲: ۱۱۴)

جادو و جادوگری در شاهنامه

واژهٔ جادو و مشـتقات آن، مانند جادویی، جاودان، جادوسـتان، جادوپرست و جادونژاد تقریباً ۱۴۸ بار در شاهنامه به کار رفته‌اند. بیشتر کاربردهای «جادو» در شاهنامه به معنای فریب و اروند و نیرنگ است. به نظر می‌رسد که حماسه‌سرای بزرگ ایران هرگاه خواسته پلیدی ذات کسی را نشان دهد، از واژهٔ «جادو» استفاده کرده است. با توجه به این‌که اعمال جادوگران نوعی مردم‌فریبی است، چنین کاربردی از جادو چندان دور از ذهن نیست.

مصداق این مفهوم «جادو» را در داستان سیاوش می‌بینیم؛ سودابه از زن جادویی می‌خواهد که با خوردن دارویی بچه‌هایی را که در شکم دارد بیفکند و چنین وانمود کند که بچه‌ها متعلق به کاووس‌اند و بر اثر آزار سیاوش مرده‌اند. کاری که این زن انجام می‌دهد، از عهدهٔ هر انسان پلیدی ساخته است و نیروی ماوراءطبیعی به حساب نمی‌آید. کار این زن نیرنگ و فریبی بیش نیست.

در دو مـورد «جادو» کاملاً متفاوت بـا موارد دیگر به کار رفته است. یک‌بار به عنوان صفتی برای کمان بهرام آمده است:

بخارید گوش آهو اندر زمان/ به تیر اندر آورد جادو کمان (ص۹۲۹، ب۱۹۲)

عبارت (جادو کمان) ترکیب وصفی مقلوب است و به این علت کمان بهرام جادویی دانسته می‌شود که به‌وسیلهٔ آن گوش‌های آهوی نر را می‌برد و در ظاهر او را ماده می‌کند و با پرتاب تیر بر سـر آهوی ماده و قرار گرفت تیرها بر سر آهو گویی دو شاخ بر سر آهو می‌روید. بار دیگر «جادو» به صورت صفت جانشـین موصوف و از جهت دیگر کنایه از موصوف به کار رفته اسـت. در داسـتان روادبه، خدمتکاران روادبه در توصیف او برای فرستادهٔ زال می‌گویند:

دو جادوش پر خواب و پر آب روی
پر از لاله رخسار و پرمشک بوی (ص ۶۸، ب ۴۴۴)

در موارد دیگر، جادو یا معنای نیرنگ دارد یا صفت شخصیت‌هایی اسـت که اعمال خارق‌العاده و جادویی انجـام داده‌اند که در این موارد نیز جادو نیرنگی بیش نیست؛ چرا که کار جادوگران همواره خدعه و نیرنگ بوده اسـت. واژه‌های «جادونژاد و جادوپرسـت» ازجمله مشتقات «جادو» هستند که در شاهنامه زیاد به کار رفته است. با توجه به کاربردهای این واژه‌ها ـ که بیشتر به‌عنوان صفت شخصیت‌های داستانی به‌کار رفته‌اند ـ می‌توان جادوگران شاهنامه را شناخت؛ هر چند که گاهی این انتساب‌ها درست نیست و تنها مخالفان و دشمنان یکدیگر را جادوگر و جادو می‌دانند.

ارجاسپ، افراسیاب، کیخسرو، بازور، بیدرفش و نام‌خواست، فریدون، زرتشت، شاه مازندران، ضحاک و زال از جمله کسانی هستند که به جادو منسوب شده‌اند. کسانی مانند، رستم، فریدون، اسفندیار، کیخسرو و رهام جادوکش و جادوشکن دانسته شده‌اند. می‌بینیم که فریدون و کیخسرو هم جادوکش هستند و هم جادوگر.

جادوگر دانسـتن فریدون به این دلیل است که براساس نسخهٔ ژول‌مول برای آزمایش پسرانش به اژدها تبدیل می‌شود و بر سر راه آنان قرار می‌گیرد. جادوکش بودن او به این دلیل اسـت که ضحاک را که به‌وجود آورندهٔ جادوست، نابود می‌کند.

کیخسرو نیز با نامه‌ای که می‌نویسد و به طرف دژ بهمن ـ که جایگاه دیوان و جادوان است ـ می‌فرستد، این دژ را ویران می‌کند. علاوه بر این، در پایان عمرش به گونه‌ای جادویی ناپدید می‌شد. هم‌چنین در نبرد با بهرام در غاری گرفتار می‌شود که راه گریز ندارد اما به گونه‌ای جادویی و براساس شاهنامه به کمک سروش از غار نجات می‌یابد. پس کیخسرو و فریدون هم جادوگر و هم جادوشکن هستند؛ زیرا کارهای جادویی آن‌ها از نوع جادوی مثبت است که به کسی آسیب نمی‌رساند. در اسلام جادوگری حرام است اما اگر برای باطل کردن جادویی دیگر (جادوی مضر) از آن اسـتفاده شود، اشکالی ندارد. (مـکارم شـیرازی، ۱۳۶۶، ج ۱۳: ۲۴۰). بر این اسـاس، جادوگری‌های فریدون و کیخسرو را می‌توان از این نوع جادوها دانست.

با توجه به این‌که فردوسی جادو را در همه جا به یک معنا به کار نبرده است، نسبت دادن جادو به برخی از شخصیت‌های مذکور، نمی‌تواند به معنای نیروی ماوراءطبیعی باشد؛ چرا که از برخی از آن‌ها هیچ

عمل جادویی دیده نشده است. مثلاً مخالفان زرتشت او را جادوگر دانسته‌اند. از بیدرفش و نام‌خواست نیز، با این‌که بسیار با عنوان جادو یاد شده است، هیچ عمل جادویی دیده نمی‌شود؛ مگر این‌که خنجر زهرآلوده شـدهٔ آن‌ها را که در جنگ‌ها اسـتفاده می‌کرده‌اند، ابزار جادویی آن‌ها بدانیم و به این دلیل آن‌ها را جادوگر تلقی کنیم.

از دیگر مشتقات «جادو» در شاهنامه واژهٔ «جادوستان» است ه در اکثر موارد مجازاً هندوستان است. اولین کاربرد «جادوستان» در داستان ضحاک است؛ وقتی فریدون برای نبرد با ضحاک وارد کاخ او می‌شود و طلسم او را نابود می‌کند و شهرناز و ارنواز او را می‌شناسند، فریدون در مورد ضحاک از آنان می‌پرسد:

بگفتند کو سوی هندوستان/ بشد تا کند بند جادوستان(ص۲۷،ب ۳۳۸)

وقتی گشتاسپ از لهراسپ، پدرش، تقاضا می‌کند که حکومت منطقه‌ای را به او بدهد، لهراسـپ قبول نمی‌کند. گشتاسـپ با خشم از درگاه او می‌رود و همرا با سپاهیانی که در اختیار دارد، عازم هندوستان می‌شود. پدر از ماجرا آگاه می‌شود و از زریر، پسر دیگرش، می‌خواهد که همراه با سپاهی به سوی هندوستان برود.

برو تیز بر سوی هندوستان/ مبادا بر و بوم جادوستان (ص ۶۲۳، ب ۶۴)

با توجه به ابیات پیش در این‌که منظور از جادوستان در شاهنامه هندوستان است، شکی باقی نمی‌ماند اما براساس عقاید ایرانیان باسـتان، دنیا در اهریمنان و جادوان پر کرده‌اند. پس علاوه بر هندوستان، مناطق دیگری را می‌توان جادوستان دانست که از جملهٔ آن‌ها مازندران است.

در شاهنامه بارها از جنگ‌های مازندران، به‌ویژه نبردهای رستم با دیوان و جادوان مازندران، سخن به میان آمده است. دیو سفید، بزرگ‌ترین جادوگر شاهنامه، و سایر دیوان ساکن مازندران‌اند. شاه مازندران نیز- چنان‌که خواهیم خواند- جادوگری است که برای رها شدن از دست رستم خود را به سنگ تبدیل می‌کند و بار دیگر به‌صورت پاره‌ای ابر درمی‌آید. اما آیا منظور از مازندران، مازندران کنونی در ایران است؟

مؤلف کتاب «پژوهشـی در شاهنامه» می‌نویسد: «مازندران به روزگار پسـین به دو منطقه از آسیا اطلاق شده است: یکی در مغرب در حدود شـام و یمن تا مصر، و دیگری در مشـرق در حدود شـمال هندوستان و کشـمیر و فلات پامیر و بدخشان، و مراد از مازندران که مکرر در شاهنامه آمده است، گاه منطقهٔ نخستین و گاه منطقهٔ دوم است.» (کریمان، ۱۳۷۵: ۳۱)

او معتقد اسـت که مازندرانی که اکنون در شـمال ایران وجود دارد، در شاهنامه هیچ‌گاه به این نام خوانده نشده و در گذشته از آن با عنوان «بیشـهٔ تمیشه و بیشـهٔ نارون و طبرستان» یاد می‌شده است. (همان، ۱۳۷۵: ۱۶۲)

نکتهٔ دیگر این است که جادو و جادوگری در قسمت اساطیری و پهلوانی شاهنامه بیش از بخش تاریخی آن به کار رفته است. بخش اسـاطیری و پهلوانی شـاهنامه شامل داستان ضحاک و حوادث جادویی روزگار او و ماجراهای فریدون و پسرانش و نیز ماجراهای رستم و زال و سیمرغ است. در بخش تاریخی نیز با ماجراهای جادویی مواجه می‌شـویم اما بیشتر کاربردهای واژهٔ جادو در این قسمت به معنای نیرنگ و ارواند است.

اولین کاربرد واژهٔ «جادو» در شاهنامه به داستان طهمورث پسر هوشنگ مربوط می‌شود. طهمورث به کمک وزیرش، شهرسپ که مردی با ایمان بود، چنان از بدی‌ها پاک شد که به فرهٔ ایزدی دست یافت و به واسطهٔ فرهٔ ایزدی حتی توانست اهریمن را به افسون بندد؛ به همین سبب هم به «طهمورث دیوبند» معروف شـد. دیوان وقتی کردار نیک شاه و مخالفت‌های او را با اعمال خود دیدند، دور هم جمع شدند، تا فرّ و تاج او را بگیرند.

چو طهمورث آگه شد از کارشان/ برآشفت و بشکست بازارشان
به فرّ جهاندار بستش میان/ به گردن برآورد گرز گران
همه نرّه دیوان و افسونگران/ برفتند جادو سپاهی گران
دمنده سیه دیوشان پیش رو/ همی بآسمان برکشیدند غو
جهاندار طهمورث بآفرین/ بیامد کمربستهٔ جنگ و کین
(ص ۱۱، ب ۳۱-۳۵)

سپاهی که در مقابل طهمورث قرار می‌گیرد، متشکل از دیوان و افسـونگران و جادوگران اسـت. پس دیوان نیز دسـته‌ای از جادوگران‌اند. به عبارت بهتر، از همین ابیات مشخص می‌شود کـه بین دیوان و جادوان ارتباطی وجود دارد و دیوان می‌توانند جادو کنند.

جادو همواره به عنوان نیرویی مضر مورد نظر بوده اسـت اما در شـاهنامه نمونه‌هایی از جادوی مفید و مثبت را می‌توان یافت. اولین کاربرد جادوی منفی و بارزترین آن در داسـتان ضحاک دیده می‌شود. با ظهور ضحاک:

هنر خوار شد جادویی ارجمند/ نهان راستی، آشکارا گزند
شده بر بدی دست دیوان دراز/ به نیکی نرفتی سخن جز به راز
دو پاکیزه از خانهٔ جمشید/ برون آوریدند لرزان چو بید
که جمشید را هر د دختر بدند/ سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده‌رویان یکی شهرناز/ دگر پاک‌دامن به نام ارنواز
به ایوان ضحاک بردندشان/ بر آن اژدهافش سپردندشان
بپروردشان از ره جادویی/ بیاموختشان کژی و بدخویی
ندانست جز کژی آموختن/ جز از کشتن و غارت و سوختن
(ص ۱۷، ب ۴-۱۱)

با ظهور ضحاک، هنرها خوار و جادویی ارجمند می‌شود. هنر در شاهنامه دارای مفهومی عام و گسترده است. هر عاملی که باعث امتیاز و برتری شـخصیت‌ها یا موجودات اسطوره‌ای و حماسی می‌شود، در شـاهنامه هنر دانسته شده است. هنر می‌تواند در درجهٔ اول، دانش باشـد. خرد، شـجاعت، فرّه، عدل، راسـتی و صداقت، در کنار موسیقی، تیراندازی، جنگاوری و...، از مفاهیم و مصداق‌های هنر در شاهنامه به‌شمار می‌روند. این هنر می‌تواند در وجود پهلوانان، زنان، شاهان، حتی حیوانات باشد.

ادامه در وبلاگ نشریه

درنگی در مطلع ترجیع‌بند سعدی

هوشنگ مرادی
دستیار علمی گروه ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور صفاشهر
محمدمهدی ترابی‌خواه جهرمی
عضو هیئت علمی گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد لارستان

چکیده
مطلع ترجیع‌بند سعدی، در نسخه‌های مختلف کلیات او با دو خوانش متفاوت چاپ شده است. در این مقاله بر این دو خوانش، یک خوانش فرضی هم به عنوان فرضیه مطرح شده است.
خوانش اول
ای سروِ بلندْ قامَتِ دوست
وه وه کَه شمایلت چه نیکوست
خوانش دوم
ای سروِ بلندِ قامَتِ دوست
وه وه کَه شمایلت چه نیکوست
فرضیه
ای سروِ بلندْ قامت ای دوست
وه وه کَه شمایلت چه نیکوست
پس از بررسی ترکیبات بیت در هر سه خوانش و پرداختن به معانی مختلف واژهٔ شمایل، و با توجه به توان بالای سعدی در گزینش واژه‌ها در بالاترین و بهترین توان معنایی آنان، خوانش دوم به عنوان صحیح‌ترین خوانش برگزیده شده و کلیدی‌ترین واژه در این انتخاب، واژهٔ شمایل است که با «خط سبز» پیوندی ناگسستنی دارد.

کلیدواژه‌ها:
سعدی، ترجیع‌بند، مطلع، خوانش، شمال، خط سبز.

مقدمه

بی‌گمان خوانندهٔ این نوشته، سعدی را زیسته است. خوب می‌داند سعدی کیست و سخنش تا چه پایه ارزشمند. این نوشته نیز، دوستداران سخن سعدی را مصداقِ این بیت او می‌داند و گردآورندگان خود را از این دو گروه برگزیده، برکنار. با این تفاوت که اندک‌اند انگشت به دهان گرفتگانی که تاکنون قلم برگرفته‌اند: شهری متحدثان حسنت/ الا متحیران خاموش (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۴۰).

هرچند این مقاله را درخور دیباچه نیست، گریزی از بشارت یک شگفتی در نخستین بیت از ترجیع‌بند استاد سخن نیز نبود؛ شگفتی ای که در پیوند با سعدی تحسین‌برانگیز است و در پیوند با مصححان و شارحان تأسف‌بار. و حاشا که این مقاله سر و مایهٔ آن داشته باشد که از کشف رازی از زیبایی سخن سعدی دم زند تا بتواند از این راه، در پای ماچانِ دُر نوشته‌های سعدی‌پژوهان، چاکری پیشه سازد.

انگیزهٔ تحقیق

نماهنگی از شبکه چهار سیما پخش شد و علیرضا شاه‌محمدی، چند بیت از ترجیع‌بندِ دلبندِ سعدی را به آواز می‌خوانْد و خانمی که به احتمال زیاد ژاله صادقیان، گویندهٔ نام‌آشنای صدا و سیما، بود همان ابیات را به اصطلاح «دکلمه» می‌کرد. گهگاه تصویر هر دو در کنار هم روی صفحهٔ تلویزیون می‌آمد و بیننده، این مطلعِ ترجیع‌بند را به دو صورت یا با دو خوانش متفاوت، از دو نفر با فاصلهٔ زمانی کوتاه می‌شنید. آقای شاه‌محمدی می‌خواند: ای سرو بلندِ قامتِ دوست، و خانم صادقیان چنین دکلمه می‌کرد: ای سرو بلندْ قامتِ دوست. مسلماً هر کدام از این دو، نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ جداگانه‌ای را پیش روی داشته‌اند و این دوگونه‌خوانی و به سخن صحیح‌تر، دوگونه تصحیح و ضبطِ این بیت، مسبب گردآوری این مطالب شد.

دربارهٔ ترجیع‌بند سعدی

«ترجیع‌بند مجموعه ابیاتی است (حدود پنج تا بیست بیت) یا می‌توان گفت غزل‌هایی است که به وسیلهٔ یک بیت ثابت مصرع (بیت ترجیع) به هم وصل شده باشند.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۹۷)

هر بند از این ترجیع‌بند بیست و دوبندی سعدی نیز غزلی است؛ آن هم غزل‌های سعدی که به «زره‌های داوودی مانند»اند» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۵۲)، هرچند برخی به تشویش و پراکندگی بندهای مختلف آن نظر داده‌اند که «بندهای مختلف ترجیع‌بند او [(سعدی)] مشوش است.» (افشار، ۱۳۳۹: ۴۰۷) و «روی‌هم رفته این‌طور به نظر می‌رسد که سعدی غزل‌های متعددی در هم ولی به یک وزن ساخته و کوشیده است که با شعر «برگردان» بنشینم و صبر پیش گیرم/ دنبالهٔ کار خویش گیرم آن‌ها را به‌هم پیوند و مناسبت دهد.» (همان: ۴۰۸)

اما در این جستار به این ترجیع‌بند و آفرینندهٔ آن همان‌گونه نگریسته شده است که به غزل‌ها و سرایندهٔ طراز اول آن‌ها و گهگاه بیتی از بندهای دیگر آن در اثبات و رد موضوعی آورده شده است؛ زیرا «ترجیع‌بند مورد نظر از لحاظ یکدستی و وحدت موضوع یکی از هماهنگ‌ترین سروده‌های بلند سعدی است [...] تمام ابیات این ترجیع‌بند بدون استثنا در موضوع عشق و وصف معشوق سروده شده است و شیخ در این ترجیع‌بند بلند با «التفات»های ظریفی تأثیر سخن خود را به زیبایی صدچندان کرده است.» (حسن‌لی، ۱۳۸۰: ۱۲۸) و «مثل زمزمهٔ جویباری مترنم به گوش می‌رسد و شخص آن را مانند آب گوارایی می‌نوشد» (دشتی، ۱۳۸۰: ۲۰۲).

دوْ یک‌انگاری و یک نکتهٔ فرهنگی

در برابر این پرسش که؛ کدام یک از این دو خوانش ممکن است صحیح باشد، پاسخ‌های گونه‌گونی خواهیم داشت. ممکن است برخی یکی از این دو خوانش را صحیح بدانند، برخی هیچ‌یک را صحیح ندانند و برخی هر دو صورت را روا بدانند. دربارهٔ برگزیدن یکی از دو صورت و نپذیرفتن هر دو، در این جستار سخن خواهد رفت، اما تجویز صحیح بودن هر دو خوانش جای درنگ و نگرانی دارد و ناگزیر ممکن است لحن قلم این نوشته را دیگر کند اما «مگر [... سخنی] که بیشتر در نقد و تحلیل است اقتضای چیزی جز این دارد؟» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۴)

صحیح دانستن دو چیز، دو مسئله یا دو واژه و... که احتمال صحیح بودن یکی از آن دو، در پی غَور و تعمقِ بیشتر ممکن باشد ولی در صحیح بودن هر دو پافشاری شود، یادآور رفتار کودک دبستانی سهل‌انگاری است که خود را برای پرسش‌های معلم در کلاس درس آماده می‌کند و پیش از آغاز کلاس، «لغت‌ها و ترکیب‌های تازه»درس پیشین را- چنان که افتد و دانی- با همکلاسی خود تمرین می‌کند و هنگامی که همکلاسی‌اش معنی واژه‌های پایان درس را از او می‌پرسد، هیچ لغتی را بی‌پاسخ نمی‌گذارد و اگر دوستش به او بگوید: این لغت را اشتباه پاسخ داده‌ای، برای گریز از شرم کودکانه در برابر همکلاسی خود، می‌گوید: آن معنی که من گفتم هم می‌تواند درست باشد و با زبان عامیانه و منطق کودکانه چنین اظهار می‌دارد که: «اونم میشه».

از این‌رو گریزی نیست که برخی هنوز همان کودک دبستانی دیروزند و معانی، مضامین و مفاهیم گوناگون را درهم می‌آمیزند؛ با این تفاوت که امروز، دیگر از شرم کودکانهٔ دیروز خبری نیست بلکه آن‌چه هست اظهار تیزبینی و ژرف‌نگری است! و اگر حافظه‌شان یاری کند و اندکی حاضرْ جواب باشند، پشتْ‌بندِ نظرِ صائبِ! خویش از «فرضیهٔ نسبیت» (معین، ۱۳۷۷: ذیل اینشتین) آلبرت اینشتین می‌گویند و با تکبر و تبختر، چند سطر از آغاز این شعر شادروان قیصر امین‌پور را هم شاهد می‌آورند که: «ما/ در عصر احتمال به سر می‌بریم/ [...]/ در عصر پیش‌بینی وضع هوا/ از هر طرف که باد بیاید/ در عصر قاطعیت تردید/ عصر جدید... (امین‌پور، ۱۳۸۴: ۹۴) اما فرزندان خلف دانش دیگرند و به همه‌گیر شدن فرهنگِ «آن هم می‌شود» دامن نمی‌زنند.

در پیوند با کلیات سعدی واژه‌هایی از قبیل تصحیح، شرح و توضیح و یا تصحیح و توضیح و شرح لغات، روی جلد نسخه‌های مختلف به چشم می‌خورد و جدا از عنوان مُصحح، عنوان‌هایی- و بهتر است گفته شود نام‌هایی- روی جلد حک شده است که یا شارح‌اند یا هم مُصحح‌اند و هم شارح. و بی‌آن‌که سخن از مشت نمونهٔ خروار باشد، در همین چند نسخهٔ استناد شده در این جستار، هیچ‌یک به علت حرکت‌گذاری این بیت سعدی اشاره نکرده‌اند.[1]

اگر دربارهٔ آن‌چه در این سطور آمده است هم عقیده‌ای یافت نشود، حتماً این باور همگانی مورد پذیرش است که اگر دو اهل فن دربارهٔ یک موضوع، دو نظر مخالف داشته باشند، دست‌کم به دفاع از نظر خود می‌پردازند؛ گو این‌که نتوانند با برهان و استدلال نظر مخالف را رد کنند و مگر نه این است که شارح در زمینهٔ علمی خود متخصص است و مگر تخصص ممیز نیست، پس راز این سکوت چیست؟

گذشته از بحث دامنه‌دار سکوت شارحان متون ادبی و با نهایت ارج نهادن به شرح‌های راه‌گشا و با نهایت احترام به شارحان ارجمندی، که دود چراغ و غیر چراغ نخورده‌اند، از این نکته نیز نمی‌توان گذشت که هیچ صاحب‌نظری فرهنگ نابهنجار شرح و گزارش و گزیده‌نویسی‌های تنبل‌کننده و اعتیادآور را در عرصهٔ دانش و پژوهش نمی‌پذیرد و صحیح نمی‌داند و کم نیستند گزیده‌پروردگانی که دانشْ‌آموخته شده‌اند و حتی برای یک‌بار، یافتن معنی و کاربرد واژه‌ای در یک فرهنگ لغت آنان را به زحمت نینداخته است و کم به چشم نمی‌خورند از این قبیل اهالی فضل و ادب که به برکت گزیده‌ها و لقمه‌های آماده، به کلاس درس و استاد

با نگاهی سودمندتر ـ البته نه «دستور ادبیات» که دانش‌های زیباشناسی سخن را شامل است بلکه دستور زبان که بیشتر به صراحت بیان و انتقال معنا تکیه دارد ـ به آسانی می‌توان صورت دیگری علاوه بر دو صورت چاپ شدهٔ این بیت، در نظر گرفت و واژهٔ «ای» را به مصراع اول، پیش از واژهٔ دوست افزود:
ای سرو بلندْ قامت ای دوست
وه وه که شمایلت چه نیکوست

هم نیازمند نبوده‌اند و اگر کسی با آنان روبه‌رو شود، درحالی که دست دختربچهٔ چند ساله‌شان را در دست گرفته باشند، و از آنان بپرسد که: آقازاده چند ساله‌اند؟ و در پاسخ- با نگاه کردن عاقل اندر سفیه- بشنود که: دختر است، پسر نیست! و امسال قرار است آمادهٔ ثبت‌نام شود، خودم نیز منتظر تصویب طرح پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدم هستم. نیز اگر از آنان خواهش شود که برای چند دقیقه رنجه شوند و تشریف بیاورند منزل، خواهند گفت که: کار دارند و یک روز حتماً تشریف می‌آورند! «می‌بینی که باید هزار پرت و پلای جنون‌آمیز گفت تا یک حرف حسابی را هم بتوان به جایش عرض کرد، فتأمل.» (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۲: ۱۶۶)

ضبط مصراع اول در چند نسخه از کلیات سعدی

مصراع اول مطلع این ترجیع‌بند در چند نسخهٔ کلیات سعدی که به تصحیح یا به تصحیح و شرح اشخاص مختلف به چاپ رسیده است، صورت یکسانی ندارد. در بعضی از نسخه‌ها بدون حرکت‌گذاری آمده، در برخی تنها واژهٔ «قامت» کسرهٔ اضافه گرفته و در برخی، واژه‌های «سرو» و «قامت» و در چند نسخه هم واژه‌های «سرو»، «بلند» و «قامت» با حرکت کسرهٔ اضافه ضبط شده‌اند:

ای سرو بلند قامت دوست (کلیات سعدی به کوشش مظاهر مصفا، کانون معرفت، ۱۳۴۰) نیز (کلیات سعدی با استفاده از نسخهٔ فروغی، انتشارات شرکت اقبال و شرکاء، ۱۳۴۰)

ای سرو بلند قامت دوست (کلیات سعدی، تصحیح فروغی، چاپ سوم، زوار ۱۳۸۵: ۶۷۴)

ای سرو بلند قامت دوست (کلیات سعدی، حسین استاد ولی، بهاءالدین اسکندری ارسنجانی، قدیانی ۱۳۸۱) نیز (برگزیده و شرح آثار سعدی، پرویز اتابکی، فرزان، ۱۳۷۴)

ای سرو بلند قامت دوست (کلیات سعدی، تصحیح محسن پویان، مهرگان دانش سایه‌گستر، ۱۳۸۵: ۷۱۷) نیز (غزل‌های سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپخانه مهارت، ۱۳۸۵: ۳۲۵)

اگرچه «تعدادی از نسخه‌های خطی فارسی که قبل از قرن هشتم کتابت شده است مشکول است» (غلامرضایی، ۱۳۷۶: ۶۵) اما در هیچ‌یک از نسخه‌هایی که در بالا ذکر شد، دربارهٔ نسخه بدل این بیت که در کدام نسخه مشکول است و در کدام نیست، طبق قوانین تصحیح توضیحی نیامده است و این نشان می‌دهد که مصحح یا شرح، خود صورت یا خوانشی از این بیت را صحیح‌تر تشخیص داده و ضبط کرده و چنان که گذشت، هیچ‌یک به علت این امر اشاره نکرده است. در این مقاله نیز شیوهٔ پرداختن به این مصراع چنین است

خوانش اول: ای سروِ بلندْ قامتِ دوست

خوانش دوم: ای سروِ بلندِ قامتِ دوست

فرضیه: ای سروِ بلندْ قامتِ ای دوست

بررسی خوانش اول

ای سروِ بلندْ قامتِ دوست

وه وه که شمایلت چه نیکوست

ترکیب‌های موجود در بیت کدام‌اند؟

در این خوانش دو ترکیب به چشم می‌خورد: «سروِ بلندْ قامت» و «سروِ دوست». پیداست که دیگر نمی‌توان «سروِ بلندْ» را جدای از قامت یک ترکیب به حساب آورد.[۲] همین‌طور قواعد زبان فارسی اجازه نمی‌دهد که

«بلندْ قامتِ دوست» را یک ترکیب بدانیم؛ زیرا همیشه صفت بعـد از موصوف می‌آید نه قبل از آن. در این‌جا هم بلندْ قامت صفت اسـت و نمی‌توانـد با واژهٔ پس از خـود ترکیب وصفی بسـازد. هر چند که خـارج از این بحث یـک ترکیب وصفی مقلوب اسـت. بنابراین از واژه‌های به‌کار رفته در این مصراع، تنها دو ترکیب سروِ بلند قامت و سروِ دوست را می‌توان بیرون کشید که ترکیب اول وصفی و ترکیب دوم اضافی است.

ترکیب «سروِ دوست» چه نوع اضافه‌ای است؟

در ترکیب سرو دوست، دوست صفت است اما جانشین اسم و در حکم اسم. «دوست، (ص، ا). آن از صفاتی است که اغلب به جای اسـم می‌نشینند و موصوفش محذوف است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ج۸. پاورقی ذیل دوست). یعنی، دیگر معنای دوست (در مقابل دشمن) نمی‌دهد و با ترکیب‌هایی از قبیل «کشـورِ دوسـت» و «دولتِ دوسـت»، که در آن‌ها واژهٔ دوسـت نقش صفت دارد، متفاوت اسـت. پس ترکیب سروِ دوسـت ترکیبی است اضافی و از نظر معنایی برابر است با ترکیب «درخت دوست» یا «خانهٔ دوست». بنابراین، سرو دوست اضافهٔ ملکی است نه اضافهٔ تشبیهی (که گاهی به ذهن متبادر می‌شود).

اگر این سـخن پذیرفتنی باشد که «دوسـت» در شعر سعدی همان یار/ معشوق باشد ـ که هست ـ و اگر فرض شود که به جای ای سرو بلندْ قامت دوست، سرو بلندْ قامت معشوق/ یار آمده بود، آیا باز می‌توان سرو معشوق/ یار را یک اضافهٔ تشبیهی دانست؟

تصویر حاصل از این خوانش چگونه است؟

با توجه به این خوانش و با توجه به این‌که ترکیب سروِ دوست اضافهٔ ملکی است و نمی‌تواند اضافهٔ تشبیهی باشد، آیا جز این، تصویر دیگری از این بیت به ذهن می‌آید؟ شـاعری به درخت سروی که متعلق به دوست اوست می‌نگرد و از بلندی آن درخت به شـگفت می‌آید و خطاب به آن می‌گوید: ای درخت سروی که قامت بلندی داری و متعلق به دوسـت منی، شگفتا چقدر چهرهٔ تو زیباست! آیا قائل شدن چهره و روی برای یک درخت، بی‌آن‌که مشبه‌به یک انسان قرار گرفته باشد، می‌تواند پذیرفتنی باشد؟ آیا با این تصویر، منادا قرار گرفتن سرو توانسته است بیت را وارد حوزهٔ «تشـخیص» کند؟ کدام عنصر ادبی را می‌توان در این بیت سراغ گرفت که با این خوانش تخیل‌آفرین باشد؟

بررسی فرضیه

با نگاهی سودمندتر ـ البته نه «دستور ادبیات» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۹) که دانش‌های زیباشناسی سخن را شامل است بلکه دستور زبان که بیشـتر به صراحت بیان و انتقال معنا تکیه دارد ـ به آسـانی می‌توان صورت دیگری علاوه بر دو صورت چاپ شدهٔ این بیت، در نظر گرفت و واژهٔ «ای» را به مصراع اول، پیش از واژهٔ دوست افزود:

ای سرو بلندْ قامت ای دوست وه وه که شمایلت چه نیکوست

و به دلایلی شبه و نزدیک به آن‌چه در زیر برشمرده شده است، در اثبات و قبول این فرضیه کوشید:

۱. افـزودن واژهٔ «ای» از نظر دسـتوری خللـی به نحو جمله وارد نمی‌کند؛ حتـی اندک پیچش معنوی زبان یا ناهمواری و تعقیدگونهٔ موجود در آن نیز از میان برداشته می‌شود.

۲. با افزودن «ای» واژهٔ «دوسـت» که هم در این بیت و هم در کل ترجیع‌بند محور اصلی شعر است، برجسته‌تر می‌شود؛ چون به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌گیرد و از برجستگی سرو کاسته می‌شود.

۳. بـا افـزودن «ای» وزن عروضی بیت نیز دسـتخوش تغییر آنچنانی نمی‌شود؛ چون تنها یک اختیار شاعری از نوع ضرورت، که همان حذف همزهٔ بعد از صامت اسـت، در وزن شعر اعمال می‌شود: قامت ای ← قامَ تی. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۰)

۴. با افزودن «ای»، تشـخیص و جاندار انگاری در بیت بیشـتر می‌شـود؛ چون تشـبیه جای خـود را به اسـتعاره می‌دهد و «همانندْپنداری» جایگزین «یکسانْ‌پنداری» می‌گردد و برتری با اسـتعاره است. چون: «در تشـبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این همانی.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۵۶)

۵. شـاید برخی وجود «ای» و دوبار آمدنِ آن را در یک مصراع باعـث کاهش زیبایی آن بدانند؛ نیازی به آوردن شـاهد مثال نیست. کافی است یک‌بار به دیوان غزلیات شمس و بیت‌های پر از «ای» و در عین حال زیبایِ آن نگاهی افکنده شـود. با وجود این، بیتِ زیر که مطلع دماوندیهٔ دوم بهار اسـت و اتفاقاً با بیت مورد بحث نیز هم‌وزن است، می‌تواند شاهد مثال این بیت باشد:

ای دیو سپید پای در بند ای گنبد گیتی، ای دماوند

(بهار، ۱۳۸۷: ۲۸۶)

دلایل برشـمرده همه در اثبات این فرضیه کوشـیده‌اند؛ حال چگونه می‌توان این فرضیه را رد کرد؟

این فرضیه در این نوشته رد می‌شود اما نه با این دلیل خشک و مکانیکی نسخه‌شناسی، که چون در هیچ نسخه‌ای «ای» نیامده پس دیگر نباید باشد. حال پرسش این است که اگر در یکی از نسـخه‌ها بیت به این صورتِ فرضی آمده بود، کدام یک از سه صورت داده شده در این نوشته ارجح بود؟

در بخش بعدی این مقاله با نگاهی زیباشـناختی و با بررسـی عمیق‌تر واژهٔ «شمایل» و بهره‌گیری هوشمندانهٔ استاد سخن از این واژه، سعی بر این است که نشان داده شود در هیچ نسخه‌ای نمی‌تواند چنین صورتی برای این بیت یافت شـود و اگر یافت می‌شد دیگر نه سعدی، سـعدی بود و نه سخنش می‌توانست معیار سخن‌سنجی وسهل و ممتنع به معنای دقیق کلمه باشد.

پی‌نوشت

۱. عمر پربرکت دکتر یوسـفی مجال توضیح و شرح به ایشان نداده و تنها به آوردن نسخه بدل‌ها توفیق یافته است.

ادامه در وبلاگ نشریه

دگردیسی القاب
و عناوین ممدوحان
از رودکی تا حافظ

ارمغان مغاربی‌اصفهانی
دبیر ادبیات دبیرستان‌های فلاورجان
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی شهرکرد

چکیده
اشعار مدیحه‌ای ضمن داشتن فواید ادبی، حاوی فواید تاریخی، اجتماعی و حتی جغرافیایی نیز هستند. سعی نگارنده در این مقاله بر آن بوده است تا با استخراج القاب ممدوحان طی یک روند ادبی، تاریخی و اجتماعی از قرن چهار تا هشت، به ارزش‌های ادبی و بسامد هریک از القاب، قدرت ابتکار و نوآوری شاعران هر دوره در خلق القاب تازه بپردازد و در ضمن آن، مختصات سبکی هر دوره و ویژگی‌های خاص هر شاعر را مورد بررسی قرار دهد.

کلیدواژه‌ها:
دگردیسی، مدح، لقب، شاهان، وزیران.

مقدمه

در اهمیت اشعار مدیحه‌ای ذکر این نکته کافی است که ستایش پادشاهان به عنوان نخستین موضوع شعر فارسی در این گونه شعر نقشی محوری ایفا می‌کند. این اشعار حاوی فواید ادبی بسیار، به ویژه در قسمت تغزلات قصایدند. تغزلاتی که مشتمل بر توصیفاتی بسیار بدیع و شگفت‌انگیز از طبیعت یا حاوی احساساتی رقیق و عاشقانه‌اند. علاوه بر این، فواید تاریخی، اجتماعی و جغرافیایی فراوانی نیز دارند. در این مقاله سعی شده است تا با بررسی دگردیسی القاب و عناوین ممدوحان در طول پنج قرن از تاریخ شعر فارسی، روند اجتماعی و تاریخی و سلایق ممدوحان و شعرا در به کارگیری القاب بررسی شود. واضح است که در حکومت‌های پادشاهی، کسب لقب امتیازات ویژهٔ حکومتی را برای صاحب آن به همراه داشته است. به کارگیری بعضی از القاب نیز مختص به شعرای مداح است. ایشان با شگردهای خاص، به ویژه از بیت تخلص تا چند بیت بعد از آن، به طور مکرر نام و لقب و اوصاف ممدوح را تکرار می‌کردند. این نوع از تکرار موجبات رضایت و خرسندی ممدوح را فراهم می‌نمود. با روند افزایش تملقات شاعران مداح و دور شدن توصیفات از واقعیت به سمت اغراق و غلو، القاب شعرا نیز از این قاعده مستثنی نماند و حتی می‌توان ادعا کرد که بیشترین نوآوری و ابتکار شاعران به مدد تشبیه و استعاره در القاب شاعرانه صورت گرفت. به ویژه القابی که شعرا با استفاده از سلیقه و نظر شخصی خود و توصیف، برای ممدوح خلق کرده‌اند و ما از آنها به «القاب شاعرانه» تعبیر می‌کنیم. در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر، القاب ممدوحان به دو دسته تقسیم می‌شوند: یک دسته القابی که مقامات مافوق به زیردستان خود داده‌اند، نظیر القابی که خلیفه بغداد، به سلطان محمود و سلطان مسعود غزنوی داده است: «یمین‌الدّوله و الدّین محمود» یا «ناصر دین‌الله و حافظ بلادالله، المنتقم من اعداءالله ابوسعید مسعود» (ر.ک.بیهقی، ۱۳۸۵:صص۱۵و۵۰۷) دستهٔ دوم القابی هستند که شعرا براساس سنت شعری به ممدوحان داده‌اند که خود این القاب را می‌توان به دو دستهٔ عام و خاص تقسیم کرد. القاب عام، شامل آن دسته از القابی می‌شود که شعرا در مورد همه ممدوحان، از پادشاهان گرفته تا وزیر و کاتب و سپهبد و... به کار می‌بردند و القاب خاص، منحصراً به طبقه‌ای مشخص از ممدوحان اطلاق می‌شده است. آنچه در این مقاله مدّ نظر است، قسم دوم از القاب به علاوهٔ القاب شاعرانه از رودکی تا سعدی در قرن هفت و حافظ در قرن هشت است. در این مقاله، ضمن بررسی روند تحول القاب با در نظر گرفتن بسامد آنها، مختصات سبکی هر دوره و ویژگی‌های خاص هر شاعر استخراج شده است.

القاب خاص[1] ـ القاب خاص پادشاهان

القابی که در هر دوره به پادشاهان اطلاق شده است، در بیشتر موارد مشابه‌اند. یکی از پربسامدترین القاب خاص پادشاهان در عهد سامانی لقب «میر» است. علاوه بر آن شاعران از القاب «خداوند»، «ملک»[2]، «خسرو» و «شاه» در ستایش پادشاهان بهره می‌بردند. رودکی در ستایش امیر نصر و برانگیختن وی بر عزیمت به بخارا می‌گوید:

ای بخارا شادباش و دیرزی
میرزی تو شادمان آید همی (دیوان:۴۷)

از عهد غزنوی تحت تأثیر خاصیت شناور شدن کلمات از حوزهٔ قاموسی آنها و ارتباط آن با رشد خودکامگی، در نتیجهٔ فقدان اندیشهٔ فلسفی و عقلانی در زیربنای جامعه و رشد روزافزون استبداد، که منجر به تجاوز به حریم زبان و ساحت کلمات گردید، مدایح شعرا از واقع و تمام معیارهای پیشین خود اندک اندک فاصله گرفت تا اینکه انوری سرآمد شاعران متجاوز به حریم زبان محسوب می‌گردد. (شفیعی‌کدکنی، ۲۴۴:۱۳۸۶) زیرا وقتی در مقام اغراق پادشاه در حد پیامبر و حتی خداوند ستایش شود، خود به خود افراد پایین دست‌تر جایگزین پادشاهان و امرا خواهند گشت. القابی که در عهد غزنوی به پادشاهان داده می‌شود با کمی اختلاف همان القاب عهد سامانی است. «سلطان»، «سید»، «مالک‌الرقاب»[۳] و «صاحب قران»[۴] القابی است که در عهد غزنوی پرتکرارند. در این میان، بعضی القاب نیز به واسطه برخی اعمال شجاعانه یا اتفاقاتی که در زندگی یا مرگ پادشاهان رخ داده، بدیشان اطلاق شده است. از آن جمله‌اند: «خسرو غازی»[۵] و «شاه زاولستانی» به محمود غزنوی. همین پادشاه بعد از مرگ به «خداوند ماضی» و «سلطان ماضی»[۶] ملقب شد. سلطان مسعود غزنوی نیز پس از مرگ به «امیر شهید»[۷] ملقب گردید. در این میان، شاعران عهد غزنوی بعضی القاب و عناوین شاعرانه را با الهام از جنگاوری و دلاوری‌های ممدوح با چاشنی مبالغه، که لازمهٔ صحنه‌های حماسی است، آفریده‌اند؛ از جمله «شیرشکن خسرو»، «سالارفکن گرد»، «بدخواه شکرشاه»[۸] و امثال اینها. البته روند افزایشی مبالغات در عهد سلجوقی به بالاترین حدّ خود می‌رسد ولی در عهد غزنوی به کارگیری این چنین القابی چندان دور از واقعیت نیست؛ زیرا در تاریخ بیهقی به شکار شیر توسط سلطان مسعود غزنوی اشاره شده است. (بیهقی، ۱۱۷:۱۳۸۵) و از جمله اطلاعات تاریخی که از اشعار فرخی سیستانی استنباط می‌شود، همین است که به شکار شیر و گرگ توسط پادشاهان و امرای غزنه اشاره می‌کند. (فرخی سیستانی، ۵۳:۱۳۷۱،۱۳۰)

باید به این نکته توجه داشت که به کارگیری القاب برای شاعران در حکم میدانی بوده است که در آن برای دستیابی به لقبی نو، ابداعی و غلوآمیز در حدّ ترک ادب شرعی با یکدیگر به نبردی رو در رو می‌پرداختند و برندهٔ میدان کسی نبود مگر آن که با دروغی بزرگ‌تر حس خودخواهی و بزرگ پنداری ممدوح را ارضا کند.

انوری در مدح سلیمان‌شاه:

«مهدی جهانی تو که دجّال حوادث
از حالی به حالی شده وز خوی به خویی» (دیوان:۵۰۳)

انوری علاوه بر تمام تلاش‌هایی که ذکر آنها رفت، به شگردی دست زد که نتیجهٔ آن خواری و حقارت شاعر بود. او برای اینکه ممدوح را به عرش برساند، شخصیت فرهنگی خود را با به کارگیری القاب ناپسند و فحش‌آلود، زیر چکمه‌های حرص و طمع پایمال کرد.[۹]

نمونه‌ای از مشاجرات شعرا در به کارگیری القاب

عنصری در مدح سلطان محمود غزنوی:

خدایگان خراسان و آفتاب کمال
که وقف کرد برو ذوالجلال عزّوجلال (دیوان:۱۸۰)

غضایری در جواب او:

خدایگان خراسان نوشتی اول شعر
کجاست هندو کجا نیمروز و رستم زال (گنج بازیافته، ۱۳۰:۱۳۵۵)

یادآوری این نکته ضروری است که سلسله‌های مستقل پادشاهی، مثل غزنوی و سلجوقی، لقب رسمی «سلطان» داشته‌اند. اول کسی که خود را سلطان خواند، به شرحی که در کتب تاریخ مذکور است، سلطان محمود غزنوی است بود.[۱۰] (نظامی عروضی، ۱۳۳۳: دوازده مقدمه)

شاعران دربار غزنه در مدح امرای منطقه‌ای و امرای سپاه هم از القاب مشترک با القاب پادشاهان بهره می‌بردند؛ نظیر: «امیر، خسرو، شاه عدوبند، بارخدا، شهریار، سرملوک جهان، شاه کشور گیر».

علت این اشتراک آن است که بعضی از این امرا برادران پادشاهان بوده‌اند و در اصل و نسب با ایشان برابری می‌کنند؛ مثل: میریوسف سپهسالار برادر کهتر سلطان محمود یا امیرابوالمظفر نصربن ناصرالدین سبکتگین سپهدار خراسان که در روزگار جوانی پیش از محمود درگذشت.

ادامه در وبلاگ نشریه

پی‌نوشت

۱. مهم‌ترین امتیاز اشعار مدحی که موجب شده این اشعار جذابیت خود را تا به امروز حفظ کنند، همین قسمت تغزل یا تشبیب است. روندی که قصیده از قرن چهار تا قرن هفت طی کرده است، نشان می‌دهد که از عهد غزنوی تا سلجوقی بر تعداد قصاید محدود افزوده شده است و در قرن هفت نیز همین روند ادامه می‌یابد.

۲. «در ایران و متعلقات آن، حکمرانان ولایات و ممالکی را که استقلال کلی نداشته بلکه باجگزار پادشاهان مستقله دیگر بودند ولی حکومت ایشان ارثی و اباً عن جد بوده «ملک» می‌خواندند و این لقب را نیز سلاطین مستقله بدیشان عطا می‌کرده‌اند. (نظامی سمرقندی، ۱۳۳۳:دوازده)

۳. دارندهٔ رتبه‌ها، خداوند گردن‌ها، مهتر افراد (دهخدا).

۴. آن مولود که وقت افتادن نطفه وی در رحم مادر، یا به وقت ولادت او قران عظمی باشد و برج قران در طالع بود... این چنین مولود را پادشاهی دیر ماند. (دهخدا)

۵. غازی در جنگی که محمود غزنوی در سال ۳۹۲هـ ق با چیپال هند کرد و منجر به اسارت چیپال هند شد، به «خسرو غازی» ملقب گردید. (دهخدا)

۶. ر.ک.بیهقی، ۱۳۸۵:۳،۴۲۳

۷. ر.ک.بیهقی،۱۱۲۳:۱۳۸۵

۸. دیوان فرخی:۴۰۲

۹. «خسروا بنده را چو ده سال است/ که همی آرزوی آن باشد
کزندیمان مجلس ار نشود/ از مقیمان آستان باشد
چه شود گر تو را در این یک بیع/ دست بوسیدنی زبان باشد
یا چه باشد که در ممالک تو/ شاعری خام قلتبان باشد
لیکن اندر بیان مدح و غزل/ موی مویش همه زبان باشد...» (دیوان:۱۳۸)

۱۰. در عناوین اشعار انوری در مدح زنان از جمله «عصمه الدنیا و الدین مریم» لقب «سلطان الخواتین» به کار رفته است. این زن از افراد بسیار متنفذ در دستگاه حکومتی سلجوقیان بوده است (انوری؛ ۱۳۴۷،ج۱: ۱۱۰)

شخصیت‌های منفور حافظ و القاب آنها عبارت‌اند از: «محتسب، رقیب، زاهدخودبین، زاهدپشیمان، ارباب کینه، باد دی، اهرمن، زغن، دیو، خار، خزان، شب تار، خمار، طبیب مدعی و مدعی.» یکی از پربسامدترین شخصیت‌های منفور دیوان حافظ «امیر مبارزالدین» است که مردم شیراز و حافظ به خاطر سخت‌گیری‌ها و تعصبات خشکش به او «محتسب» می‌گفته‌اند

ارزش‌های کتاب تاریخ بیهقی

علی بازوند
دبیر دبیرستان‌های پلدختر، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

چکیده
یکی از مباحث مهم در تاریخ بیهقی، شناخت اصطلاحات، تعبیرات و ارزش‌هایی است که در این کتاب گران‌سنگ به‌کار رفته است. ازجمله مناصب مهم دربار پادشاهان در ادوار گذشتهٔ ایران «دیوان رسالت» بوده که مسئولیت تهیه و تنظیم نامه‌ها و مکتوبات درباری و گزینش القاب و عناوین مکاتبات را برعهده داشته است. هریک این نامه‌ها به فراخور اهمیت و ارزشی که داشته، دارای اسم و عنوان خاصی بوده است.
با توجه به این‌که بخش‌هایی از کتاب ارزشمند تاریخ بیهقی در کتاب‌های ادبیات فارسی دورهٔ دبیرستان آمده است، نگارنده برای روشن‌تر شدن محتوای این نامه‌ها و دیگر ارزش‌های کتاب تاریخ بیهقی به‌طور مختصر به شرح و توضیح آن‌ها می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها:
تاریخ بیهقی، ارزش زبانی، ارزش هنری، ارزش تاریخی، ارزش نامه‌ها.

مقدمه
کتاب تاریخ بیهقی، که نزدیک هزار سال از عمر آن می‌گذرد، گنجینه‌ای کم شناخته‌شده از واژگان، اصطلاحات، تعبیرها و مثل‌های شیرین زبان فارسی است که به حق آن را باید اوج بلاغت زبان فارسی در بین متون نثر و از ارزشمندترین آثار منثور زبان فارسی دانست. این کتاب صرف‌نظر از اشتمال بر ارزش ادبی، کامل‌ترین سند تاریخی روزگار مسعود غزنوی به‌شمار می‌آید و دربردارندهٔ اطلاعاتی سودمند در زمینه‌های جامعه‌شناسی، سیاسی، تاریخی و ادبی زمان نویسنده است.

آن‌چه تاریخ بیهقی را از کتب دیگر متمایز می‌سازد، ویژگی‌های زبانی، تاریخی، هنری، ارزش نامه‌ها، مطالب جغرافیایی و هنر نویسندگی و مواعظ و اندرزهای به‌کار رفته در آن است.

بـه دلیل اهمیت ادبی و ارزش زبانی ایـن کتاب، بخش‌هایی از تاریـخ بیهقی در کتب ادبیات فارسی دبیرستان آمده که مهم‌ترین آن‌ها محاکمهٔ حسنک وزیر و پیامدهای آن است که همراه بـا ذکر دقیق و تصویر صحنه‌های این رویداد تلخ، با ژرف‌نگری و گیرایی خاصی بیان شده است.
بی‌شک فهم و درک دقیق این کتاب بدون در نظر گرفتن هر کدام از این ویژگی‌ها دشوار می‌نماید. نگارنده در این مقاله در نظر دارد به‌اختصار به شرح و توضیح «ارزش زبانی، تاریخی و هنری نامه‌ها» در این کتاب وزین بپردازد؛ باشد که مورد توجه همکاران ارجمند قرار گیرد.

ارزش زبانی
واژه‌های زیبا، ترکیبات بی‌مانند، تعبیرات لغوی، افعال ترکیبی و پیشوندی و بالاخره ضرب‌المثل‌های شیرین فارسی که ابوالفضل بیهقی در کتاب خود به کار برده است، در کمتر کتابی دیده می‌شود. او از این جهت، در انتقال زبان متداول خراسان آن روزگار به موفقیت کم‌نظیری دست یافته است.

واژه‌های عربی تاریخ بیهقی بنابر نقل شادروان ملک‌الشعرا بهار بیش از ده درصد نیست و بقیهٔ واژه‌ها، به‌جز اسم‌های خاص، فارسی هستند. واژه‌های عربی نیز یا آن‌هایی هستند که معادل فارسی‌شان متداول نبوده است یا لغات دینی و دولتی هستند که از طریق متون علمی و دینی و احکام دولتی به زبان فارسی راه یافته‌اند.

بنابراین، یکی از ارزش‌های والای کتاب تاریخ بیهقی وجود این واژه‌ها و ترکیبات پارسی است که اگر بیهقی بسیاری از آن‌ها را به کار نمی‌برد و جاویدان نمی‌ساخت، بدون‌شک از میان می‌رفتند و امروز همانند هزاران واژهٔ پارسی دری دیگر به دست فراموشی سپرده شده بودند.

ارزش تاریخی

مستند بودن کتاب و ارزش تاریخی آن را نمی‌توان انکار کرد. شکی نیست که بعضی مورخان شرقی مسائل و رویدادهای تاریخی را چنان که باید تحقیق نکرده و آن‌ها را صرفاً براساس شنیده‌ها یا نوشته‌های بی‌اساس دیگران ثبت کرده‌اند یا فقط به ذکر اخبار جنگ و تولد و وفات و عزل و نصب حاکمان و تاریخ آن و از این قبیل مسائل بسنده کرده‌اند. بیهقی از این‌گونه تاریخ‌نویسی انتقاد می‌کند.

او در این مورد چنین می‌گوید: «در تواریخ چنان می‌خوانند که فلان پادشاه فلان سالار را به فلان جنگ فرستاد و فلان روز صلح کردند و این را بزد و برین بگذاشتند، اما من آن‌چه واجب است به جای آرم».

بیهقی از غرض‌ورزی‌هایی که بسیاری تاریخ‌نویسان بدان آلوده بوده‌اند، دوری گزیده و از ذکر بایستنی‌ها دریغ نورزیده است؛ مثلاً مسعود غزنوی را که خود در دستگاه او کار می‌کرده، در چند جا مورد انتقاد قرار داده و نکوهیده است. در این خصوص نکتهٔ شایان ذکر، این است که چون بیهقی تاریخش را به خواهش یا امر کسی ننوشته و در قبال کسی تعهدی نداشته، «آنچه دلش گفت، بگو گفته است». این بی‌نظری و حقیقت‌گویی او از امتیازات بزرگ این کتاب محسوب می‌شود.

نکتهٔ دیگری که در ذکر ارزش‌های تاریخ او نباید از یاد برد، این است که بیهقی در کار تاریخ‌نویسی خود را ملزم می‌کند که نوشته‌هایش یا مبتنی بر مشاهدهٔ شخصی او باشند یا این‌که آن‌ها را از شخص مورد اعتمادی شنیده باشد. خود او می‌گوید: «من که این تاریخ پیش گرفته‌ام، التزام این‌قدر بکرده‌ام تا آن‌چه نویسم یا از معاینهٔ من است یا از سماع درست از مردی ثقه[1]». این دو شرط بسیار مهم که مورخ با خود عهد کند که هرچه را می‌نویسد در درجهٔ نخست به چشم دیده یا دست‌کم از منبع موثقی شنیده باشد، ازجمله شرایطی است که بالاترین اعتبار را به یک کتاب تاریخ می‌بخشد.

ارزش هنری

از دیگر امتیازات تاریخی کتاب، جذابیت و گیرایی آن است. شاید در میان تواریخ قدیم نتوانیم کتابی را بیابیم که هرچه آن را می‌خوانیم بر حرص و ولع ما برای بیشتر خواندنش بیفزاید. غمنامهٔ محاکمهٔ حسنک وزیر و پیش‌درآمدها و پیامدهای آن همراه با ذکر دقیق و تصویر صحنه‌های این رویداد تلخ تاریخ، با ژرف‌نگری و گیرایی خاصی بیان شده و یادآور یک رمان دلکش است. کمتر خواننده‌ای است که پس از آن‌که به خواندن این داستان آغاز کرد، بتواند از بقیهٔ آن بگذرد و آن‌ها را نخواند؛ تاریخ بیهقی از این قبیل صحنه‌های زنده و گیرا و شکوهمند بسیار دارد. توصیف وضع زندگانی درباری و بازگویی آن‌چه در درون جامعه و دربار می‌گذشته و نیز اوضاع اجتماعی آن روزگار، از ارزش‌های دیگر این کتاب تاریخی است. کتاب یاد شده به راستی حکم آیینه‌ای را دارد که آن‌چه برای نویسنده مشهود بوده، عیناً در آن انعکاس یافته است. در داستان خیشخانهٔ[2] هرات، بیهقی جریان خوش‌گذرانی‌ها و عیاشی‌های روزگار جوانی مسعود غزنوی را بسیار رندانه و زیبا می‌نمایاند؛ از شراب‌خواری‌های او که البته «پنهان از پدر می‌خورد» تا مطربانی که برایش می‌نواختند و «پوشیده از ریحان خادم[3] فرود سرای خلوت‌ها می‌کرد و مطربان می‌داشت[4]» سخن می‌گوید اما بسیار رندانه و زیرکانه به شرح این ماجراها می‌پردازد تا مبادا گرفتاری‌ای برایش پیش آید و او را از نوشتن آن‌چه در این خصوص می‌نگارد، بازدارد.

ارزش نامه‌ها

۱. نامهٔ توقیعی: نامه‌ای بود دارای دست‌خط و امضای شاه که گاه به جهت تأکید در اجرای فرمان یا برای بزرگداشت طرف مخاطب‌نامه، شاه، علاوه بر امضا، سطری نیز با خط خود بر نامه می‌افزود.

توصیف وضع زندگانی درباری و بازگویی آن‌چه در درون جامعه و دربار می‌گذشته و نیز اوضاع اجتماعی آن روزگار، از ارزش‌های دیگر این کتاب تاریخی است

تاریخ بیهقی آینهٔ روشن عصر غزنوی است و نویسندهٔ آن با دقت و باریک‌بینی تمام، جلوه‌های زندگی آن روزگار را با قلم توانای خود ثبت کرده است

۲. گشـادنامه[۵]: امروز بـه آن اعتبارنامه می‌گوینـد و آن نامه‌ای سرگشاده بوده است که مأموریت و نوع فرمان و وظیفهٔ مأمور را در آن قید می‌کرده و برای اجرا، به دست قاصدی امین می‌سپرده‌اند.
۳. مُلطّفه[۶]: نامـه‌ای مختصر و حاوی مطالب محرمانه بود و در مواردی که فوریتی در کار بود، ارسال می‌گردید. مطلب را روی کاغذ کوچکی می‌نوشـتند و آن را به وسـیلهٔ فـردی که مورد سوءظن نبود، می‌فرستادند.
۴. نامهٔ معما: گاه نامه‌های محرمانه را به صورت رمزی می‌نوشتند تا دریافت و کشـف رموز و اسرار و محتوای آن‌ها آسان نباشد. فـرق این نوع نامه با ملطّفه همین نکتهٔ آخر بود و درک و فهم معما ظاهراً با قراردادی، که میان نویسـنده و گیرنده گذاشـته شده بود، امکان‌پذیر می‌شد.
۵. منشـور[۷]: ابلاغ و حکم رسـمی شـخصی بود که به مقامی منصوب می‌شد. صاحب دیوان رسـالت آن را فراهم می‌آورد و نوع شـغل و مأموریت آن صاحب‌منصب را در آن می‌نوشـت و بعد آن را به امضای شـاه می‌رسـاند. این نامه سربسته نبوده و شاید وجه تسمیهٔ آن همین امر و نیز نقشی باشد که در نشر و پراکندن محتوای خود داشته است.
۶. مواضعه[۸]: قراردادی بود که میان سـلطان و صاحب‌منصبی جدید یا میان دو تن از بزرگان کشور در مورد مسائل دیوانی و شرایط کارشان منعقد می‌شد.
۷. قصـه: شـکایت‌نامه، عرض حال، دادخواسـت؛ در قدیـم آن را به اختصار می‌نوشتند و بر روی چوبی در محلی که توجه امیر و حاکمی را جلب می‌کرد، نصب می‌کردند؛ ترکیبات «قصه رفع کردن» و «قصه برداشتن» از همین‌جا در زبان فارسی تداول یافته است.
۸. پیمان‌نامه: نامه‌ای بود که پیمان پادشـاهی با پادشـاه دیگر یا خلیفه را دربرداشـت یا با سوگندی شرعی همراه بود و برای تأیید درستی مطالب آن به امضای بعضی خواص نیز می‌رسید. پیمان‌نامه معمولاً مفصل بوده است.
۹. فتح‌نامه: نامه‌ای بود حاوی خبر فتح و پیروزی لشگر از سوی شـاه که به وسـیلهٔ مُبَشّران برای نشـان دادن قدرت دولت به شهرها ارسال می‌شد و بیشتر جنبهٔ تبلیغاتی داشت.
۱۰. رقعـه: نامهٔ کوتاه و یادداشـت‌گونه‌ای بـود حاوی مطالب رقعه‌دهنده که هنگامی بیان آن‌ها به طور شـفاهی میسر نبود، خواسـت‌ها و گفتنی‌هایش را، که البته بـه امر مهمی مربوط می‌شد، بر تکه کاغذی می‌نوشت و به اطلاع سلطان می‌رساند.
۱۱. تذکره: نامه‌ای بود که در پی گفته یا نوشتهٔ پیشین و صرفاً برای یادآوری آن مطالب.
۱۲. مشافهه[۹]: پیامی شفاهی بود که فرستادهٔ یک پادشاه آن را به پادشاهی دیگر می‌رساند. البته پیام در قالب متنی کتبی به وسـیلهٔ دیوان رسالت تهیه می‌شد تا برای پیغام‌گزار ابهامی در مضمـون پیام باقی نماند و احتمـالاً دخل و تصرفی نیز در آن صورت نگیرد.

علاوه بر انواع نامه‌های رسمی یاد شده، گاهی میان مقامات و افراد مختلف نیز نامه‌هایی رد و بدل می‌شد که اطلاعات خصوصی و محرمانه‌ای را دربرداشتند و از جهت شناخت آنان و به‌خصوص رابطهٔ میان آن‌ها در وقایع تاریخی بسیار مفید و راه‌گشای پاره‌ای مشکلات تاریخی و اجتماعی آن روزگار تواند بود.

(تاریخ بیهقی، مصطفوی سبزواری: ۱۲-۶)

نتیجه‌گیری

تاریخ بیهقی آینهٔ روشن عصر غزنوی است و نویسندهٔ آن با دقت و باریک‌بینی تمام، جلوه‌های زندگی آن روزگار را با قلم توانای خود ثبت کرده است. بیهقی با احاطهٔ گسترده بر زبان فارسی، توانسـته است کتابی بنویسـد که خواننده از خواندن آن لذت ببرد. همین ارزش‌های ادبی اسـت که جنبـهٔ ادبی کتاب را بر جنبهٔ تاریخی آن برتری می‌دهد و این برتری، حاصل اشراف وی بر زبان فارسی و صداقت او در بیان حوادث و رویدادهایی است که یا خود ناظر بر آن‌ها بوده یا از افراد مورد اعتمادش شـنیده اسـت. وی داسـتان و حوادث آن را چنان با مهارت و استادی بیـان می‌کند که برای خواننده این تصور پیش می‌آید که دارد فیلم‌نامه می‌خواند یا خود شاهد و ناظر ماجراست. در یک کلام، تاریخ بیهقی از شاهکارهای ادب فارسی، و از حیث انشا، نمونه‌ای از بلاغت زبان فارسی است.

پی‌نوشت

۱. ثقه: مرد معتمد، طرف اطمینان. (فرهنگ معین)
۲. خیشخانه: خانه‌ای که از نی و علف و خار و خس یا بر پردهٔ خیش سازند و بر آن آب پاشند تا هوای داخل آن خنک گردد. (فرهنگ معین)
۳. ریحان خادم: خدمتگزار مخصوص مسعود غزنوی.
۴. داشتن: در این‌جا یعنی گماشتن و گماردن.
۵. گشـادنامه: فرمان پادشـاهان را گوینـد و آن را به عربی منشـور گویند. (لغت‌نامهٔ دهخدا)
۶. ملطفه: نامهٔ باریک، نامهٔ باریک کرده. (لغت‌نامهٔ دهخدا)
۷. منشور: فرمان (لغت‌نامهٔ دهخدا)
۸. مواضعه: قرارداد و شرکت باهم، موافقت در امری (لغت‌نامهٔ دهخدا)
۹. مشافهه: سخن گفتن رویاروی (لغت‌نامهٔ دهخدا)

منابع

۱. خطیب رهبر، خلیل؛ تاریخ بیهقی، ۳ج، چ۹، تهران، انتشارات مهتاب، ۱۳۸۳.
۲. دهخـدا، علی‌اکبـر؛ لغت‌نامه، ۱۴ مجلد، چـاپ اول از دورهٔ جدید، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.
۳. صفا، ذبیح‌الله؛ تاریخ ادبیات در ایران، چ۱۴، انتشارات فردوس، ۱۳۷۸.
۴. مصطفوی سبزواری، رضا؛ تاریخ بیهقی، چ۱۳، انتشارات دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۶.
۵. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی، چ۸، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.

تحلیل عناصر داستان افشین و بودلف

علی رزّاقی شانی
کارشناس‌ارشد زبان و ادب فارسی

چکیده
هدف ما در مقالهٔ حاضر، این اســت که نشان دهیم داستان افشین و بودلف داســتانی کوتاه و دارای عناصر داستانی است. در عین حال، با بررســی عناصر داستان، مهارت بیهقی را در نویسندگی نشان دهیم. بنابراین در فصل اوّل، پیشینهٔ داستان و سپس، تفاوت‌های میان داستان و قصّه، فرق بین داستان کوتاه و داستان بلند و ویژگی‌های داستان کوتاه مورد بحث قرار گرفته است. در فصل دوم، نمونه‌ای از داستان کوتاه را از کتاب تاریخ بیهقی انتخاب کرده و عناصر داستان را در آن مورد بررسی قرار داده‌ایم و با بررســی عناصر داســتان به این نتیجه رسیده‌ایم که داستان افشین و بودلف قصّه نیست بلکه داستان است؛ آن هم نمونه‌ای از داستان کوتاه. در واقع، این نوشتار تلاشی برای شناخت بهتر عناصر داستان و تشخیص عناصر داستان در یک داستان کوتاه است.

کلیدواژه‌ها:
داســتان، قصّه، رمان، داستان کوتاه، شخصیّت، پیرنگ، زاویه دید، گفت‌وگو، لحن، درون‌مایه، فضا و رنگ، موضوع و حقیقت مانندی.

فصل اول
کلیّاتی دربارهٔ داستان

یکی داستان گویم ار بشنوید/همان بَر که کارید آن بدروید (فردوسی)

۱. معنی لغوی داستان

در لغت‌نامهٔ دهخدا، معانی لغوی داستان عبارت‌اند از: «حکایت، نقل، قصّه، سمر، سرگذشــت، حدیث، افسانه (برهان). دستان فســانه، حادثه، ماجری، ماوقع، حکایت تمثیلی، واقعه، حکایت گذشــتگان (شرف‌نامهٔ منیری)|| ســخن، گفت‌وگو، مذاکره || مجازاً به معنی رأی و عقیده و اعتقاد در ترکیب همدســتان. || مثل (ترجمان القرآن جرجانی) (برهان) (منتهی‌الارب). دستان (زمخشری). سمر، حکومت، نادره، شهره، مثل سائر || لقب زال پدر رستم. || مکر، دستان». (دهخدا، ۱۳۷۷:ذیل داستان)

۲. تعریف داستان

در اصطلاح عام، داســتان به نقل حــوادث و رخدادهایی گفته می‌شود که به طور منظم و به ترتیب توالی زمانی بیان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که مخاطب بخواهد بداند که بعد چه شده است.
ســیروس شمیسا می‌نویسد: «داســتان، روایت مرتب و منظّم حوادث است؛ بیان تسلسل و توالی حوادث و اتفاقاتی است که در داســتان رخ می‌دهد. بعد از فــلان حادثه، دیگر چه اتفاقی افتاده است؟ بعد چه شد؟» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۶۱)
داستان کوتاه «ماجرایی ـ حادثه‌ای ـ است که برای یک نفر ـ یا یک گروه ـ در یک مکان محدود و یک زمان کوتاه رخ می‌دهد و یک نتیجه و پیام دارد.» (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۰)
البته ممکن اســت که در داســتان کوتاه یا اغلب رُمان‌ها، زمان وقایع در پی هم نیاید و توالی زمان رعایت نشود.

۳. پیشینهٔ داستان

«بشــر از زمان‌های بسیار کهن، شوقی به داستان‌گویی داشته و داستان را سینه به سینه نقل می‌کرده است؛ حتی سال‌ها پیش از آنکه نوشتن را کشف کند، ... شاید قدیمی‌ترین داستان نوشته شده، قصهٔ مصری «دو برادر» باشد که بر روی پاپیروس آمده است ـ حدود قرن سی و سوم پیش از میلاد مسیح.» (تقی‌زاده، ۱۳۷۹: ۷)
علاقهٔ کودکان به داســتان و قصهٔ مادربزرگ، نشانگر گرایش و شوق بشر به داستان است. درگذشته و تا قبل از انقلاب مشروطه این داســتان به همهٔ آثار منثور خلاقانه‌ای که در قلمرو ادبیّات داستانی قرار داشتند، اطلاق می‌شد.

یکی از قوی‌ترین عناصر داستان در داستان افشین و پودلف عنصر فضاسازی است که نشانگر مهارت و توانایی بیهقی در توصیف و صحنه‌پردازی و فضاسازی است

داستان کوتاه یکی از تازه‌ترین فرم‌های ادبی است که در قرن نوزدهم در اروپا و در میان نهضت رمانتیک ظهور کرد و به تکامل رسید. ادگار آلن‌پو (۱۸۰۹ـ۱۸۴۹) نخستین کسی است که برای نوشتن داستان کوتاه اصولی ارائه کرد و تفاوت میان داستان کوتاه و رمان را آشکار ساخت

«منظـور از ادبیّات داسـتانی (fiction) آثار منثوری اسـت که ماهیّت داستانی و تخیّلی دارند. قصّه‌ها، داستان‌های کوتاه، رمان و انواع وابسته به آن را «ادبیّات داستانی» می‌گویند.»
(سنگری، ۱۳۷۷: ۱۴۴)

امّا داستان در معنی امروزی دارای عناصر و ویژگی‌هایی است که آن را از قصّه و افسانه و... متمایز می‌کند و در ادامه خواهد آمد.

۴. انواع داستان

داسـتان را در معنای عام آن به دو دسـته تقسـیم می‌کنند: داستان کوتاه و داستان بلند(رمان). داستان بلند از موضوع بحث ما خارج است و به آن نمی‌پردازیم.

داسـتان کوتاه یکی از تازه‌ترین فرم‌های ادبی است که در قرن نوزدهـم در اروپـا و در میان نهضت رمانتیـک ظهور کرد و به تکامل رسـید. ادگار آلن‌پو۱ (۱۸۰۹ـ۱۸۴۹) نخسـتین کسی است که برای نوشتن داسـتان کوتاه اصولی ارائه کرد و تفاوت میان داستان کوتاه و رمان را آشکار ساخت.

استاد جعفر یاحقی در تعریف داستان کوتاه می‌نویسد: «داستان کوتاه، روایت نسـبتاً کوتاهی است که در آن گروه محدودی از شخصیّت‌ها در یک صحنهٔ منفرد مشـارکت دارند و با وحدت عمل و نشان دادن برشی از زندگی واقعی یا ذهنی، در مجموع تأثیر واحدی را القا می‌کنند.» (یاحقی، ۱۳۷۴: ۱۹۱)

در ایران، داستان‌نویسـی به شیوهٔ نوین بعد از انقلاب مشروطه و تحت تأثیر شیوهٔ داستان‌نویسـی غربی رواج یافت و در سال ۱۳۰۰ ش. با نوشـته شـدن «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده ـ پدر داستان‌نویسـی معاصر در مسیر تازه‌ای، که همان سبک نویسندگی واقع‌گرا در ایران بود، گام نهاد.

۵. فرق داستان با قصّه

بـا بررسـی ویژگی‌های داسـتان و قصّه درمی‌یابیـم که آن‌ها تفاوت‌هایی با هم دارند که در اینجا به چند مورد اشاره می‌کنیم:

۱. در قصّه حوادث و رخدادها پشت سر هم نقل می‌شوند، اما در داستان ممکن است حوادث به ترتیب زمانی نقل نشوند.

۲. «عموماً بنیاد قصّه بر حادثه گذاشـته شده است و قهرمان و شخصیّت‌های قصّه‌ها، کمتر فردیّت و خصوصیّت درونی خود را نشـان می‌دهند ولی روان‌شناسی فردی و تأکید بر خصایص و خلقیّات آدمی از ویژگی‌های داستان‌های نوین امروزی است.»
(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۶)

۳. قصّه دارای پیرنگ ضعیف است امّا پیرنگ داستان قوی است.

۴. کلّی‌گرایی، تسـلیم در برابر حـوادث و رضا دادن به تقدیر، تأکیـد بر حوادث غیرطبیعی و خرق عادت از ویژگی‌های قصّه است ولی در داستان این‌گونه نیست.

۵. قصّه همیشـه پایانی خوش دارد و در آن حق بر باطل پیروز می‌گردد ولی داستان ممکن است پایان خوشی نداشته نباشد.

۶. فرق داستان کوتاه با رمان

اوّلین فرق داسـتان کوتاه با رمان این اسـت که داستان کوتاه، کوتاه است ولی رمان بلند؛ دومین مورد اینکه تعداد اشخاص و نقش‌آفرینان در داستان کوتاه کمتر از داستان بلند است.

سومین مورد از تفاوت داستان کوتاه با رمان این است که داستان کوتاه برشـی از زندگی قهرمان داستان (شخصیّت اصلی) است ولی رمان قسمت اعظم یا کلّ زندگی شخصیّت اصلی داستان و حوادثی را که در طول زندگی او رخ می‌دهد، در بر دارد.

مورد چهارم اینکه شـخصیت قهرمان داسـتان، در داسـتان کوتاه، ثابت است اما در رمان ممکن است به مرور دچار تغییر و تحوّل شود.

مورد پنجم: در داستان کوتاه، بنا به ماهیّت داستان، ایجاز به کار می‌رود ولی در رمان اطناب.

مورد ششـم: در داستان کوتاه شـخصیّت داستان کامل است ولی در رمان، شـخصیّت اصلی داستان در طول رمان به کمال می‌رسد.

۷. ویژگی‌های داستان کوتاه

داستان کوتاه ویژگی‌هایی دارد که آن را از قصّه و داستان و رمان متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

۱. داستان کوتاه، کوتاه است؛ به‌گونه‌ای که حدّاکثر در مدّت دو ساعت می‌توان آن را خواند.

۲. داسـتان کوتاه، دارای ایجاز است و کلمات زاید و توضیحات زاید در آن حذف شده است.

۳. موضوع داستان کوتاه یکی است و متنوّع نیست.

۴. «وحـدت، فوریّت، کلیّت، واقع‌نمایـی، ایجاز، یگانگی تأثیر معیارهایی بود که برای داستان کوتاه عنوان شده بود.»
(تقی‌زاده، ۱۳۷۴: ۱۸)

فصل دوم

بررسی عناصر داستان در داستان کوتاه افشین و بودلف

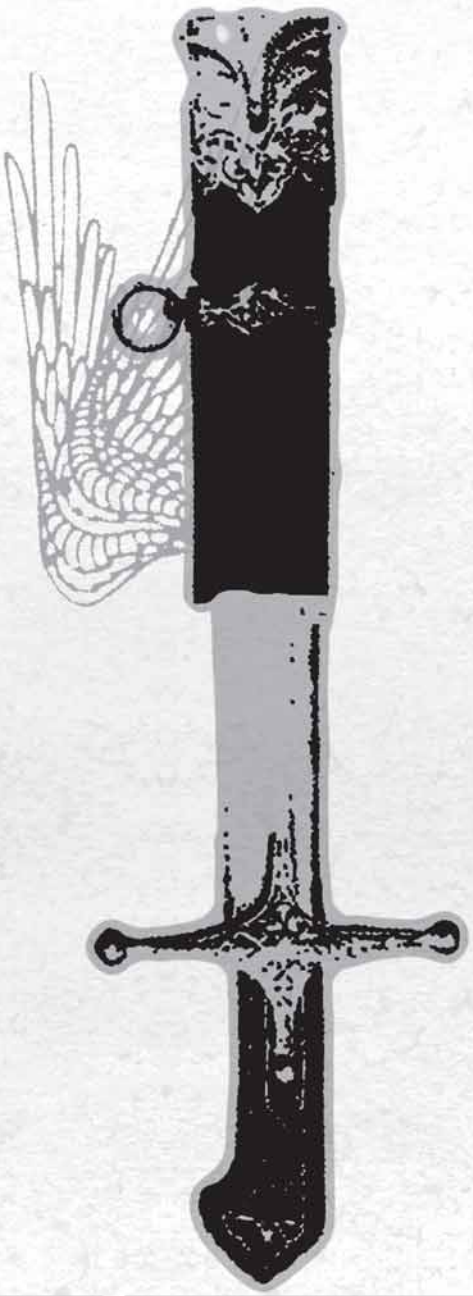
خلاصهٔ داستان[۲]

داستان افشین و بودلف یکی از وقایع تاریخی است که ابوالفضل محمّد بیهقی در کتاب گران‌قدر تاریخ بیهقی آن را نقل کرده و خلاصهٔ داستان از این قرار است:

احمدبن ابی‌دؤاد، وزیر معتصم ـ خلیفهٔ عباسی ـ شبی در خانهٔ خود بی‌تاب شـد. چون از خوابیدن ناامید گشت، دستور داد تا خری را زین کردند و البته نمی‌دانست که کجا می‌خواهد برود. سـرانجام تصمیم گرفت که به کاخ خلیفه بـرود. وقتی اجازهٔ ورود یافت، معتصم را تنها و سخت ناراحت دید. معلوم شد که معتصم بنا به اصرار شدید افشین، سردار ایرانی که کینهٔ بودلف را در دل داشت و خواستار دست یافتن بر بودلف بود، به پاس خدمت وی در برانداختن بابک خرّم‌بین، دسـت افشـین را بر

بودلف باز گذاشته و قسم شـدید خورده که او را از دست وی بازنگیرد. حال از این کار سخت پشیمان شده است؛ زیرا بودلف سـرداری شایسته و کارآمد است و با احمدبن ابی‌دؤاد دوستی دارد. احمد از شنیدن این خبر سخت منقلب شد. معتصم چاره را در این دید که احمد نزد افشین برود و با خواهش و تضرع و بدون هیچ پیغامی از جانب معتصم بودلف را نجات دهد. احمد که سـخن و امضایش در همه جا روان بود، نزد افشین رفت و با التماس از او خواسـت تا افشـین را ببخشد. افشین رضایت نداد و هر چه احمد بی‌قراری کرد و دسـت او را بوسـه داد و بر خضوع خود افزود، سـود نداشت. سـرانجام، احمد به دروغ گفت که حامل پیغام خلیفه اسـت و او فرمان به آزادی بودلف داده اسـت. بودلف را رها کردند و احمد مدهوش و پریشان از پیغامـی که به دروغ گفته بود، راهی بارگاه خلیفه شـد. هنوز ماجرا را برای معتصم باز نگفته بود که افشین نیز خشمگین به بارگاه خلیفه آمد و راسـت بودن پیغام را از معتصم باز پرسید. معتصم گفت: پیغام من است. افشین بلند شد و دل شکسته و بسیار غمگین رفت. سپس معتصم از احمد پرسید: چگونه جایز دانستی که پیغامی را که نداده بودم، از جانب من بدهی؟ احمد گفت: نخواستم خون مسلمانی ریخته شود. معتصم گفت: کار درستی کردی!

ادامه در وبلاگ نشریه



در داستان افشین و بودلف بخش زیادی از داستان را «گفت‌وگو» تشکیل می‌دهد اما این گفت‌وگوها معرّف و مشخص‌کنندهٔ نوع شخصیّت و پایگاه اجتماعی اشخاص داستان نیستند. مثلاً، حجب یا پرده‌دار همان‌گونه حرف می‌زند که خلیفه سخن می‌گوید

صحنه	فضا	رنگ
۱. بیدار شدن احمد در نیمه شب، بی‌قراری و به حمّام رفتن	اضطراب ـ تشویش	تیره و تار
۲. رفتن احمد به دربار و گفت‌وگوی خلیفه و او	غم‌آلود ـ ناامیدی	تیره و سیاه
۳. رفتن احمد به خانهٔ افشین، گفت‌وگوی احمد با افشین و نشسته بودن بودلف و ایستادن جلاد ایستاده	خشونت و مرگبار	سیاه و تاریک
۴. نکوهش افشین از جانب خلیفه و نجات بودلف	شادی و امید	سپیدی و روشنایی

سپیده‌دم	شب
رهایی بودلف	دستگیری و اسارت بودلف
روشنی و امید و زندگی	سیاهی ـ ناامیدی و مرگ

پی‌نوشت

۱. شاعر و نویسندهٔ معروف آمریکایی که در بُستن متولد شد.

۲. بـرای مطالعهٔ کل داسـتان ر.ک: بیهقی، ابوالفضل محمّد (۱۳۷۱)؛ تاریخ بیهقی به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: مهتاب، ج۱: ۲۲۰ـ ۲۲۶.

منابع

۱. احمدی، نصرالله؛ ساختار داستان کوتاه، امیدواران، ۱۳۷۹.

۲. بیهقـی، ابوالفضل محمّد؛ تاریخ بیهقی، به کوشـش خلیل خطیب رهبر، تهران، مهتاب، ۱۳۷۱.

۳. تقی‌زاده، صفدر؛ شـکوفایی داستان کوتاه در دههٔ نخستین انقلاب، تهران، علمی، ۱۳۷۳.

۴. دبیر سیاقی، محمّد؛ تاریخ بیهقی، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹.

۵. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۶. سـنگری، محمّدرضـا و دیگران؛ زبـان و ادبیّـات (۱) و (۲) عمومی دورهٔ پیش‌دانشگاهی، تهران، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۷۷.

۷. شریفی، محمّد؛ فرهنگ ادبیّات فارسی، تهران، نشر نو ـ معین، ۱۳۸۷.

۸. شمیسا، سیروس؛ انواع ادبی، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۳.

۹. میرصادقی، جمال؛ ادبیّات داستانی، تهران، سخن، ۱۳۷۶.

۱۰. میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان (ویرایش جدید)، تهران، سخن، ۱۳۷۶.

۱۱. میرصادقـی، جمال و میمنت میرصادقی؛ واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسـی، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

۱۲. یاحقی، محمّدجعفر؛ چون سبوی تشنه، تهران، جامی، ۱۳۷۴.

تصویر منش‌های پهلوانان در بهمن‌نامه

خداداد معتضد کیانی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی باغملک خوزستان

چکیده
از آنجا که اسطورها و قهرمانان آثار حماسی با گفتار و کردار خود، به نوعی فرهنگ و تمدن باستان را بیان می‌کنند، بررسی منش‌های پهلوانان ایرانی و مقایسهٔ آن‌ها با پهلوانان غیر ایرانی، ضروری می‌نماید. این امر می‌تواند تفاوت فرهنگی و اجتماعی ایرانیان باستان را با همسایگان خود روشن کند. نگارندهٔ این مقاله بر آن است که با ارائهٔ موضوع «تصویر منش‌های پهلوانان در بهمن‌نامه، صفات اخلاقی، چون دادگری، نیایش، پای‌بندی به سوگند و... و رذایل غیر انسانی چون، ظلم و تجاوز، بی‌عدالتی، تطمیع پهلوانان، خیانت و... را میان پهلوانان ایرانی و غیر ایرانی بررسی کند و با تبیین ویژگی‌های مثبت و منفی اخلاقی پهلوانان، پهنهٔ بی‌کران ادب و فرهنگ ایران زمین را بیشتر آشکار سازد.

کلیدواژه‌ها:
منش، پهلوانان، حماسه، ایرانی، غیر ایرانی، بهمن‌نامه.

سرزمین ایران با تمدنی چند هزار ساله و پیشینهٔ پر فراز و نشیب خود، منزلگاه مردان و زنان حماسه‌سازی است که نامشان تا ابد بر بلندای روشن تاریخ، جاوید خواهد ماند. مردان و زنانی که با شجاعت، دلاوری، مردانگی و دینداری خود به خصال نیک‌اخلاقی، مفهوم بخشیدند و با دیوان، جاودان و همهٔ مظاهر جهل و تاریکی به رزم برخاستند. آن‌ها نیروی اهورایی‌شان را برای محو رذایل اخلاقی علیه قدرت‌های اهریمنی به کار گرفتند و حاصل رشادت‌ها، ازخودگذشتگی‌ها و مردانگی‌های آنان، ظهور و تبلور عالی‌ترین منش‌های اخلاقی و انسانی شد. اسطوره‌های این مرز و بوم از این رهگذر شکل گرفتند و در قالب شکل قهرمانان حماسی نمود پیدا کردند. قهرمانان اسطوره‌ای و حماسی با گفتار و کردار خود، تاریخ دیرین ایران را شکل دادند و خود، زمینه‌ساز آفرینش آثار حماسی گران‌قدری چون شاهنامهٔ فردوسی شدند. شاهنامه به‌عنوان اثری بی‌بدیل، جای خود را در میان همهٔ آثار حماسی باز کرده است. به تبع این اثر هنرمندانه؛ آثار دیگری چون گرشاسب‌نامه، بهمن‌نامه، سام‌نامه و... خلق شدند که هویت و اصالت مردمان ایران‌زمین را بازگو می‌کنند.

شناساندن قهرمانان و منش‌های آن‌ها به پژوهشی عظیم نیاز دارد؛ در حوزهٔ ادبیات حماسی، محققان ادب‌شناس آثاری ارزشمند از خود به یادگار گذاشته‌اند اما تاکنون در زمینهٔ منش‌های پهلوانان آثار حماسیِ تالی‌شاهنامه، مطالعه و تحقیق جامع و کاملی صورت نگرفته است. بنابراین، نگارنده به دلیل علاقهٔ خاصی که به آثار حماسی و قهرمانان اسطوره‌ای ایران دارد، بر آن شد تا به تبیین خصایل و رذایل اخلاقی پهلوانان ایرانی و غیر ایرانی بپردازد.

بهمن‌نامه

حکیم، ایرانشاه‌بن ابی‌الخیر، سرایندهٔ منظومهٔ حماسی بهمن‌نامه است. «رضا قلی‌خان هدایت در مجمع‌الفصحا، سرایندهٔ بهمن‌نامه را جمالی مهریجردی یاد کرده است». (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰، مقدمه: ۱۲) ولی استاد ذبیح‌الله صفا این قول را رد می‌کند. «زادگاه وی شهر ری می‌باشد». (همان: ۱۵) بهمن‌نامه شامل ۱۰۴۴۳ بیت است و به بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور سروده شده است. «کتاب متعلق به اواخر قرن پنجم یا اوایل قرن ششم می‌باشد.» (صفا، ۱۳۸۴: ۲۸۹)

موضوع بهمن‌نامه

بهمن‌نامه شامل چهار بخش است که در بخش اول، نویسنده به طور مختصر، پادشاهی کیومرث، کیکاوس، گشتاسب، لهراسب و پهلوانانی چون رستم، اسفندیار و... را توضیح می‌دهد. در این بخش، از ماجرای کشته شدن اسفندیار و پرورش یافتن بهمن به دست رستم سخن به میان می‌آید.

سراسر بخش دوم کتاب، از کینه و انتقام بهمن نسبت به خاندان زال و رستم حکایت دارد و به ماجرای جنگ چهل ساله با این خاندان می‌پردازد.

در بخش سوم، از ماجرای رفتن بهمن به کشمیر برای دستگیری بانو گشسب، زربانو، تخاره و مرزبان سخن رفته است.

در بخش چهارم کتاب، بهمن از هند به ایران باز می‌گردد. آذربرزین (فرزند فرامرز) به کمک رستم تور با بهمن می‌جنگد. در این کارزار، بهمن شکست می‌خورد. در پایان نیز میان بهمن و رستم تور و آذر برزین صلح و آشتی برقرار می‌شود. داستان با مرگ بهمن و پادشاهی همای خاتمه می‌یابد.

منش چیست؟

منش در لغت به معنی «خوی و طبیعت و خصلت و نهاد و سرشت» است (دهخدا، ذیل: منش) و در اصطلاح روان‌شناسی «منش آن دسته از ویژگی‌های شخصیتی فرد را که در زمرهٔ فضایل اجتماعی به شمار می‌آیند و صداقت و همکاری و مهربانی و وفاداری نامیده می‌شوند، دربرمی‌گیرد». (سیف، ۱۳۷۰: ۱۶) منش، جزئی از شخصیت است و از دیدگاه علمای روان‌شناسی، ازجمله گیج و برلاینر، «شخصیت، مجموعه‌ای از تمام ویژگی‌ها، توانایی‌ها، انگیزه‌ها، خلق و خوی‌ها، نگرش‌ها، دیدگاه‌ها، باورها و کنش‌های هیجانی، سبک‌های شناختی، منش و اخلاقیات ما هستند». (لطف‌آبادی، ۱۳۸۴: ۱۲۷) براساس تعریف یادشده، کلیهٔ ویژگی‌های مثبت و منفی پهلوانان ایرانی و غیر ایرانی کتاب بهمن‌نامه تبیین می‌شوند.

انتقام

داستان بهمن‌نامه بر انتقام‌جویی پایه‌ریزی شده است. «اصولاً حس انتقام بزرگ‌ترین محرک اساسی تمام جنگ‌ها و اعمال جنگجویان است». (صفا، ۱۳۸۴: ۲۳۸)

ایرانیان، در گذشته فرزندان خود را نزد پهلوانان و بزرگان می‌سپردند تا آداب جنگ و جنگاوری و پهلوانی بیاموزند. پس از مرگ اسفندیار، رستم تربیت بهمن را عهده‌دار شد و او تحت تعلیم و راهنمایی قاتل پدر قرار گرفت. آتش انتقام در درون بهمن شعله می‌کشید اما او در ظاهر مجبور بود احترام استاد خود را نگه دارد. پس از مرگ اسفندیار، رستم درصدد انتقام‌جویی برمی‌آید و جنگ چهل‌ساله را با خاندان زال به‌راه می‌اندازد. فرامرز تا انتقام خون پسر خود سام را از ماهیار نگیرد از پای نمی‌نشیند:

گریبانش بگرفت و اندر کشید/ بزد خنجر و ناف او بردرید
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۲۷۹)

برزین آذر، در انتقام‌جویی خون فرامرز بی‌قرار و ناآرام است. او دستور زال را مبنی بر پایان جنگ نمی‌پذیرد و چنین می‌گوید:

کدامین تو دیدی به گیتی پسر/ به دشمن یله کرد خون پدر
بویژه پدر چون فرامرزگو/ که چون او به گیتی نیامد ز نو
به کین پدر گر نکوشد پسر/ ز مادر بود بی‌گمان بد گهر (همان: ۵۰۰)

برخورد با اسیران

یکی از زیباترین اخلاقیات پسندیدهٔ پهلوانان بزرگ، این بود که هرگاه پهلوانی از سپاه دو طرف به اسارت لشکر مخالف درمی‌آمد، علاوه بر خودداری از آزار و اذیت او، حتی در مواردی آزادش می‌کردند. لشکر مصر وقتی اردشیر را اسیر می‌کنند، تصمیم دارند که به انتقام خون حارث، او را به قتل برسانند ولی بهمن به آنان اجازه نمی‌دهد:

بفرمود و گفتا که بندش کنید/ نخواهم که هرگز گزندش کنید
(همان: ۱۶۵)

یا لولو که با خیانت همدستانش زمینهٔ آزار بهمن را فراهم آورده بود، وقتی اسیر می‌شود، بهمن او را آزاد می‌کند و به او می‌گوید:

برو تیزو نیز اندرین مرز و بوم/ نخواهم که باشی تو ای مرد شوم
(همان: ۱۸۰)

در لشکرکشی سپاه بهمن به سیستان که منجر به شکست بهمن شد، تعداد زیادی از آنان به اسارت سپاه سیستان درآمدند که فرامرز همهٔ آن‌ها را آزاد کرد:

یکایک ببخشیدشان اسب و ساز/ گسی کردشان آن یل سرفراز
(همان: ۲۳۷)

بانو گشسب نوهٔ جاماسب فرزانه را به بند می‌کشد و نزد زال می‌آورد. زال نیز او را آزاد می‌کند:

کنون مر تو را زینهار است و رو/ که از مادر امروز زادی به نو
(همان: ۲۴۸)

بانو گشسب در دیگر رزم خود، دو تن از سپاهیان بهمن را اسیر می‌کند و آن‌ها را

یله کردشان و ببخشودشان/ چنان نیکدل رنج ننمودشان
(همان: ۲۵۰)

فرامرز در نبرد خود با هندیان دو تن از پهلوانان آن کشور، به نام‌های لهور و انتاش، را آزاد کرد:

مر آن هردوان را پس آزاد کرد/ از ایشان دل هندوان شاد کرد
(همان: ۳۴۶)

برخورد با پیک‌ها

در مجموع کتاب بهمن‌نامه، ۱۶ نامه میان پهلوانان و شاهان دیگر رد و بدل شده است. حاملان نامه‌ها، پیک‌هایی بودند که نامه‌ها

شناساندن قهرمانان و منش‌های آن‌ها به پژوهشی عظیم نیاز دارد؛ در حوزهٔ ادبیات حماسی، محققان ادب‌شناس آثاری ارزشمند از خود به یادگار گذاشته‌اند اما تاکنون در زمینهٔ منش‌های پهلوانان آثار حماسیِ تالی‌شاهنامه، مطالعه و تحقیق جامع و کاملی صورت نگرفته است

پهلوانان ایرانی و غیر ایرانی هر دو برای رسیدن به هدف خود شمشیر می‌زنند. هیچ‌گاه از مرگ ترسی به دل راه نمی‌دهند و تا پای جان برای هدف خویش می‌جنگند. پهلوانان ایرانی در آغاز هر نبرد با خدای خود خلوت می‌کنند و از او یاری می‌طلبند. در انجام هر نبرد نیز، سر بر خاک می‌نهند و معبودشان را سپاس می‌گزارند

را به خدمت شـــاهان می‌بردند. در هیچ‌جای کتاب، دیده نشده است که شاهان یا پهلوانان به پیک‌ها صدمه‌ای وارد کنند؛ چون از گذشته‌های دور در اوستا احترام به آنان سفارش شده بود. لذا ایرانیان از صدمه و آزار رساندن به پیک‌ها خودداری می‌کردند. در گشتاسب‌نامه، گشتاسب به پیک ارجاسب می‌گوید:

که گر نیست اندر اوستا وزند/ فرستاده را زینهار از گزند
از این خواب بیدارتان کردمی/ همان زنده بر دارتان کردمی
(دقیقی طوسی، ۱۳۷۳: ۲۹)

بهمن پیک خود را به سوی آذر برزین روانه کرد. او همان کسی بود که با مکر و حیله آذربرزین را به دام انداخت و مدت ۱۳ سال در بند شاه، اســـیر و زندانی کرد. آذربرزین به خاطر خیانت او، نفرتی در دل داشت. وقتی او نامهٔ بهمن را دریافت کرد، به رغم کینه و نفرت، به او صدمه‌ای نزد و خطاب به او گفت:

تو را گرنه آنستی ای بدنشان/ که هستی فرستادهٔ سرکشان
سرت را جدا کردمی از تنت/ ز خون دادمی رنگ پیراهنت
نه من آن کنم کز شما دیده‌ام/ از آن پس که چندین بلا دیده‌ام
(ابن ابی‌الخیر: ۴۸۰)

پایبندی به سوگند

در بهمن‌نامه، پهلوانان به اوستا، زند، یزدان، پیغمبر، آسمان، نور بهشتی، سوگند می‌خورند و معتقدند که شکستن سوگند، گناهی نابخشودنی است. ارشیدر وقتی در برابر لولو قسم یاد می‌کند که او را در رسیدن به پادشاهی ایران و نابودی بهمن یاری دهد، حاضر نیســـت از سوگند خود صرف‌نظر کند. زمانی که بهمن به خاطر توطئهٔ لولو، از قصر می‌گریزد و راهی بیابان می‌شود، اردشیر، شاه ایران، را دنبال می‌کند. بهمن هرچه به او پند و اندرز می‌دهد که از جنگ با من روی‌گردان، اردشیر نمی‌پذیرد و می‌گوید:

که با شاه سوگندها خورده‌ام/ به سوگند بند روان کرده‌ام
که را هست نزدیک مردم فروغ/ به سوگند هرگز نگوید دروغ
(همان: ۱۰۵)

پس از آنکه بهمن شهر سیستان را با خاک یکسان می‌کند، زال و خورشید، شهر را ترک می‌کنند و نزد دهقانی مخفی می‌شوند. زال به وزیر خردمند بهمن (جاماسب) نامه می‌نویسد. جاماسب به دیدار زال می‌آید و نزد بهمن می‌رود تا از او برای زال شفاعت کند. برای این‌که مطمئن شود، جاماسب باید سوگند یاد کند و آن‌وقت، مخفیگاه زال را به بهمن نشان خواهد داد:

اگر زال خواهی کت آید به دست/ یکی سخت پیمان ببایدت بست
(همان: ۳۱۸)

بهمن در برابر گفته‌های جاماسب تسلیم می‌شود:

بیاورد داننده استاوزند/ به سوگند مر شاه را کرد بند
وزان پس که مر شاه را پند داد/ مر او را یکی سخت سوگند داد
(همان: ۳۱۸)

بهمن می‌داند تنها کسی که می‌تواند آذربرزین، فرزند فرامرز را از کینه و انتقام نسبت به شاه باز دارد، بانو گشسب است. او می‌ترسد که مبادا بانو گشسب، پنهانی با فرزند برادر علیه او قیام کند. پس قبل از آنکه او را رهسپار سازد، سوگند سختش می‌دهد:

زبان ده تو ما را به سوگند سخت/ به دارای گیهان و اورنگ و تخت
که چون او بگفتار تو نگرود/ ز پیمان و بندت به یکسو شود
(همان: ۴۸۳)

نه‌تنها پهلوانان ایرانی بلکه غیر ایرانیان نیز اعتقادی ســـخت به سوگند داشتند و حاضر نبودند نسبت به سوگند خود بی‌تفاوت باشند. «روشنه»، دختر خاقان چین، به همراه لشکر چین برای یاری بهمن به ایران می‌آید. در بیابانی، رســـتم‌تور را می‌یابد که خسته و گرسنه است. او را به آرام‌جای خود می‌برد و آن‌قدر به او شراب می‌دهد که مست و بیخود به خواب فرومی‌رود. پس، از فرصت اســـتفاده می‌کند و درِ خانه را به روی رستم‌تور می‌بندد و واقعه را به پدر گزارش می‌دهد و از پدر می‌خواهد سوگند یاد کند که آسیبی به وی نرساند:

تو خواهی که بینی مر او را نخست/ یکی سخت سوگند برخور درست
که او را نیازاری از هیچ روی/ نیازاردش بهمن کینه‌جوی
(همان: ۵۷۵)

پدر نیز سوگند یاد می‌کند که اگر جایگاه رستم‌تور را به او نشان دهد، آسیبی به وی نرساند.

چو خاقان بدین گونه سوگند خورد/ دل دختر پاک خرسند کرد
(همان: ۵۷۵)

خاقان چین نزد بهمن می‌آید و خبر اسیر شدن رستم‌تور را به او گزارش می‌دهد و حاضر اســـت، مکان رســـتم را به وی نشان دهد؛ بدان شرط که سوگند یاد کند که به رستم‌تور آزار نرساند.

هم اندر زمان شاه سوگند خورد/ به روز سپید و شب لاژورد
که گر رستم آید به نزدیک من/ برافروزد این کار تاریک من
نبیند بدی از من آن مرزبان
نیازارم او را به دست و زبان (همان: ۵۷۹)

ادامه در وبلاگ نشریه

منابع

۱. ابن ابی‌الخیر، ایرانشاه؛ بهمن‌نامه، تصحیح رحیم عفیفی، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
۲. دبیرسیاقی، محمد؛ داســـتان‌های نامورنامه شاهنامه فردوسی، چاپ دوم، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۱.
۳. دوستخواه، جلیل؛ گزارش و پژوهش اوستا، ج۲، چ۱۱، انتشارات مروارید، ۱۳۸۶.
۴. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامهٔ دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۵. دقیقـــی طوســـی، ابومنصور محمدبـــن احمد؛ گشتاســـب‌نامه، به اهتمام محمدجواد شریعت، چاپ دوم، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۳.
۶. زنجانی، محمود؛ فرهنگ جامع شاهنامه، چ۱، انتشارات عطایی، ۱۳۷۲.
۷. سرامی، قدمعلی؛ از رنگ گل تا رنج خار، چ۱، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.
۸. ســـیف، علی‌اکبر؛ اندازه‌گیری و ارزشیابی پیشـــرفت تحصیلی، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.
۹. صفا، ذبیح‌الله؛ حماسه‌سرایی در ایران، چ۷، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۴.
۱۰. لطف‌آبادی، حسین؛ روان‌شناسی تربیتی، چ۱، انتشارات سمت، ۱۳۸۴.

شمس در آینهٔ مقالات

دکتر جواد مرتضایی
عضو هیأت علمی
دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
ایــن حقیقت که عرفان و طریقت صوفیهٔ ما صددرصد در مســیر شریعت حرکت و سیر نداشته، موضوعی غیرقابل کتمان است امّا این بدان معنا نیست که بخواهیم چون عدهٔای، مغرضانه یا از روی جهل، عرفان و تصوف را، که به‌واقع هویّت و محتوای قابل اعتنای ادب فارسی است، یکسره انکار کنیم و از آن چشم بپوشیم. نگارنده در بررســی و نگاهی به کتاب «مقالات شمس تبریزی» دست کم سه موضوع عمده و قابل ملاحظه از دیدگاه شریعت یافت که نشان دهنــدهٔ تقیّد و توجه یکی از برجســتگان عالم عرفان و تصوّف به شرع مقدس اسلام است. این سه موضوع عبارت‌اند از: الف – تقید به آداب شــرع، به‌ویژه نماز، ب – قرآن و کلام الهی، و پ – مقام پیامبراکــرم(ص). در هر موضوع نیز به طرح و تحلیل دیدگاه‌های جالب توجه شمس پرداخته و به این نتیجه رسیده‌ایم که با مطالعه و بررسی دقیق متون درجه اول عرفانی می‌توان – اگر چه در بعضی موارد نه به‌طور کامل – مصادیق بسیاری در توافق بین شریعت و طریقت یافت.

کلیدواژه‌ها
شمس، شریعت، قرآن، محمد(ص)، مقالات.

در این موضوع که عرفان و تصوّف ما[1] کاملاً و صددرصد مطابق با شرع و عرف نیست، هیچ محقّق منصفی شک و تردید نمی‌کند. درعین حال، اینکه همین عرفان و تصوّف تأثیر چشــمگیری در باروری فرهنگ و ادب فارسی به لحاظ انعکاس هنرمندانه و ظریف اسلام[2] در متون نظم و نثر داشته، حقیقتی غیرقابل کتمان است. متأســفانه به‌نظر می‌رســد کســانی آگاهانه و نــاآگاه، ایرانی و مستشــرق، در تحقیقات و آثار خود با تمسّک به تعارضات بین عرفــان و تصوّف با شــریعت و عرف، مدّعی این می‌شــوند که طریقت مســیری جدا از شــریعت می‌پیماید، پس یکسر، خطّ بطلان برعرفان و تصوف می‌کشند.[3] گروهی نیز بهانه می‌کنند که هرچنــد تصوّف در مواردی با شــریعت مطابقت و موافقت ندارد، چون هدفش رسیدن به «حقیقت» است پس چه باک از این تعارضات بین تصوّف و تشرّع.

مقدار معتنابهی از این تعارضات، برساختهٔ همین تذکره‌نویسان و شــرح حال‌پردازان و مصنّفینِ سلف و معاصر ماست که بدون تأمل دقیق در آثار عرفانی و تنهاَ با اکتفا به مسموعات و شایعات، به این اختلاف‌ها دامن زده‌اند.

نگارندهٔ این مقال ســعی بر این دارد که با مراجعه و استشــهاد به یکی از متون عرفانی درخور توجه و تأمل، که متأســفانه به رغم ارزشــش تاکنون کمتر بدان پرداخته شده است، به اثبات ایــن موضوع بپرازد که با مطالعهٔ دقیق متون درجه اول عرفانی فارســی – اعــم از نظر و یا نثر – می‌توان به این نتیجه رســید که مســیر طریقت با شریعت چندان هم که نموده شده، از هم

جدا نیســت و بسیاری از عرفا و متصوفهٔ شاعر یا نویسنده، قدم برداشتن در جادهٔ طریقت را بدون ره پیمودن در صراط شریعت، غیرممکن دانسته‌اند و خود ایشان نیز بسیار مقیّد به شریعت و رعایت حدّ و حدود آن بوده‌اند.

شــمس تبریزی از جملهٔ همین بزرگان عالــم عرفان و تصوّف ماست که هرچند جز «مقالات» اثر مکتوب دیگری از وی باقی نمانــده، به جرئت می‌توان گفت که آثــار عظیم عرفانی مولانا جلال الدین، یعنی مثنوی و غزلیات شمس، به‌طور غیرمستقیم مدیون وجود وی و حاصل اندیشه‌های اوست. چه، اگر او نبود، از مولانای عارف و آثارش در فرهنگ و ادب فارسی اسلامی ایرانی نیز خبری نداشتیم.[۴]

یکــی از موضوعاتی که در «مقالات شــمس»[۵] درخور تأمل و تدقیق اســت، توجه شمس به شــریعت و رعایت دقیق بعضی حدود و موازین آن درحدّ یک فقیه و متشــرع سخت‌گیر است. اینک به طرح بعضی دیدگاه‌های درخور توجه و تأمل شــمس، که در حوزهٔ شریعت جای می‌گیرد، می‌پردازیم.

تقیّد به آداب شرع، به ویژه نماز

«هرکه دوست ماست باید که عبادت کند، از آن بیشتر که اول می‌کرد.» (دفتر اول: ۱۵۰)

رعایت ظاهر شریعت و مقید بودن به آداب آن نزد شمس اهمیت خاصی دارد. او برخلاف بعضی از صوفیه – از جمله فرق ملامتیّه و قلندریّه – که بنا بر دلایلی که نزد خود داشته‌اند، گاه رفتارها و گفتارهایی مخالف با نصّ شــریعت از خود بروز می‌داده‌اند، به شدت پایبند قوانین وضع شدهٔ الهی و حاکم دینی است.

در مــورد نماز او تنها حضور قلب را کافی نمی‌داند بلکه رعایت صورت و قرائت صحیح آن‌را نیز بایسته می‌شمارد. او حتی ولی صادقــی را که ولایتش ثابت شــده اما ظاهر شــریعت را ترک کرده اســت، رها می‌کند. در مقابل، بدان کس که رعایت ظاهر شرع می‌کند، احترام می‌گذارد و از او پیروی می‌کند؛ حتی اگر ولایتش ثابت نشده باشــد: «قال النبی علیه السلام: لاصلوهٔ الّا بقــراءه و قال: لاصلوه الّا بحضور القلــب. قومی گمان بردند که چون حضور قلب یافتند، از صورت نماز مستغنی شدند... برزعم ایشان، خود راست گرفتیم که ایشان را حال تمام روی نمود و ولایت و حضور دل؛ با این همه، ترک ظاهر نماز نقصان ایشــان است. این کمال حال که تو را حاصل شد، رسول را صلی‌الله علیه حاصل شد یا نشد؟ اگر گویند نشد، گردنش بزنند و بکشندش و اگــر گویند آری حاصل شــده بود، گوییــم پس چرا متابعت نمی‌کنی... اگر اینجا ولیّی از اولیاء خدا باشد که ولایت او درست شــده باشد بر تقدیری که هیچ نمانده باشد، و این رشیدالدین که ظاهر نشــده است ولایت او، آن ولی ترک ظاهر گوید و این رشیدالدین مواظبت نماید برظاهر، من پیروی این رشیدالدین کنم و بر آن سلام نکنم.» (دفتر اول: ۱۴۰)

در مورد نماز او تنها حضور قلب را کافی نمی‌داندبلکه رعایت صورت و قرائت صحیح آن‌را نیز بایسته می‌شمارد. او حتی ولی صادقی را که ولایتش ثابت شده اما ظاهر شریعت را ترک کرده است، رها می‌کند. در مقابل، بدان کس که رعایت ظاهر شرع می‌کند، احترام می‌گذارد و از او پیروی می‌کند

به‌نظر او عامهٔ مردم که پنج نوبت نماز خود را به‌جای می‌آورند و متابعت پیامبــر(ص) را رها نمی‌کنند و از جانب خود چیزی براحکام شرع نمی‌افزایند یا از آن نمی‌کاهند، جزء رستگاران‌اند و آنهایی که به زعم خود برتر از دیگران‌اند و با خیال و اندیشهٔ کژِ خود احکام شرعی را رعایت نمی‌کنند، در تابعیّت مصطفی(ص) نیستند و گمراه و گناهکارند: «این عوام که پنج نوبت نماز کنند، از عــذاب خلاص یابند. ولی برایشــان که متابعت محمد را رها کرده‌اند عذاب است.»

و بــاز از اهمیت نمــاز نزد خود می‌گوید: «اگــر من برین پهلو خسبم تا روز قیامت، همچنین مرا هیچ زیان نکند بلکه هرروز افزون‌تر و بهتر. با این همه، آن روز که از من فوت شود (نماز)، من می‌رنجم و تا شــب خوش نباشم و آن‌روز که بگزارم (نماز)، خوشدل باشم و شادمان.» (دفتر اول: ۱۵۷)

او برای پیامبر بزرگ اســلام طاعت و عمل دیگر قائل است که عبارت است از استغراق در معبود به‌وسیله دل و عبادت حقیقی را همین می‌داند که البته هرکســی را مســلّم نیست، اما برای دیگران، پیامبر همین احکام شرع را وضع فرمود تا بدین‌وسیله از یکدیگر متمایز شوند و باشد که از آن استغراق نیز بویی برند: «طاعت و عمل رسول استغراق بود در خود. که عمل، عمل دل اســت و خدمت، خدمت دل است و بندگی، بندگی دل است و آن، استغراق است در معبود خود. اما چون دانست که هرکس را به آن عمل حقیقی راه نباشد و کم کسی را آن استغراق مسلم شــود، ایشــان را این پنج نماز و ســی روز روزه و مناسک حج فرمود تا محروم نباشند، و از دیگران ممتاز باشند و خلاص یابند و باشد که به آن استغراق نیز بویی برند. اگر نه گرسنگی از کجا و بندگی خدا از کجا و این ظاهر تکلیفات شرع از کجا و عبادت از کجا؟ (دفتر دوم: ۱۵-۱۴)

ســرانجام نیز برای حقیقت شــرع ســه مرحله برمی‌شمرد که عبارت‌اند از: شــریعت، طریقت و حقیقت. آن‌گاه هدف و غایت مقصد شــریعت را رسیدن به حقیقت مطلق می‌داند که آن‌هم با طی طریق امکان‌پذیر است: «اگر حقیقت شرع بجویی، پس شریعت است و حقیقت. شــریعت چون شمع است. مقصود و معنی شمع آن است که جایی روی. آن‌گاه که شمع بود، به‌راستی بدان قناعت کنی؟ هی آن‌را فتیل می‌سازی و برمی‌کنی و در آن می‌نگری. راهی نروی. فایده کند؟ به حقیقت کی رســی بدان؟ پس به حقیقت باید که برسی، در طریقت بروی.» (همان: ۱۴۳)

قرآن و کلام الهی

«یک الف را بدانی، همهٔ قرآن را بدانی» (دفتر اول: ۲۴۰)

قرآن به‌عنوان کلام محبوب و عالیترین اثر مکتوب نزد شمس – که آن‌گونه در تقیّد به آداب شرع می‌زیست – از جایگاه رفیع و بسیار بلند مرتبه‌ای برخوردار است. او در کلام خود بنا بر نیاز و تأکید برآن به آیات قرآن تمسّک می‌جوید. حتی گاه لفظی در

سخنانش، که نظیر آن یا خود همان لفظ در قرآن موجود است، باعث می‌شود تا آیه‌ای را چاشنی سخن خویش کند.[۶] تفسیرها و تأویل‌های جالب توجهی نیز – مطابق مذاق و مرام صوفیه – از بعضی آیات قرآنی دارد که بررسی و پرداختن به آنها مجالی دیگر می‌طلبد اما دیدگاه‌ها و نظریّات او راجع به قرآن درخور تأمل و دقت است که برای نمونه بعضی از آنها را ذکر می‌کنیم.

شمس کلام خدا را کُل می‌داند و دیگر سخنان را جز و معتقد است که هر که بدین کل دست یازد، جزوهای دیگر (سخنان دیگر) را نیز در اختیار دارد: «یکی قوم در سخن سجع نگاه دارد، همه سجع می‌گویند. قومی همه نثر گویند. هر یکی ازین جزوی است. کلام خدا کل است. دست در کل زن تا همهٔ جزوها آنِ تو باشد و چیزی دیگر مزید. دست در جزو مزن، نباید که کلّ فوت شود.» (دفتر اول: ۱۷۲)

او قرآن مجسّم و عینی را پیامبر اکرم می‌داند؛ بدین معنا که دریافت و درک عمیق از قرآن منجر به شناخت و اطاعت از محمد(ص) می‌شود و مراد خداوند از نزول قرآن همو بوده است.[۷] پس، هرکه قرآن بخواند و به فیض شناخت و درک اسلام و پیامبرش نائل نگردد، به حقیقت قرآن دست نیافته است: «مراد او از این کتاب الله مصحف نیست، آن مردی است که رهبر است. کتاب الله اوست... این مصحف ظاهر را و این کتب ظاهر را آخر آن جهود یادداشت.» (همان: ۳۱۶)

به‌نظر او اعتقاد به‌قرآن باید در طفولیت برای آدمی حاصل شده باشد؛ چه اگر آدمی در بزرگسالی و اواخر عمر معتقد به کلام الله شود، این هنوز مقدمهٔ راه و مطلع است و دیگر عمری برای چنین کسی باقی نیست تا فواید کلام الهی را دریابد: «کسی که عقیدهٔ او این باشد که قرآن کلام خداست، حدیث کلام محمد، ازو چه امید باشد؟ مطلع او این باشد، منتهای او به کجا رسد؟ که اینها همه در طفولیت می‌باید که معلوم او باشد.» (همان: ۱۳۰)

به‌اعتقاد شمس، هر حدیثی که نظیری و مشابهی در قرآن داشته باشد، صحیح و قابل استناد است: «مثلاً روزی با این افتاده بودیم که هر حدیث که هست، نظیر آن در قرآن باشد، این حدیث صحیح باشد. او حدیثی روایت کرد و گفت: نظیر این در قرآن کجاست؟ من دیدم که آن دم او را حالتی است. خواستم که او را از آن تفرقه به جمع[۸] آرم؛ به سخنی که مناسب این سؤال باشد. گفتم: آن حدیث که می‌فرمایی، اختلاف است که حدیث هست یا نه، اما نظیر این حدیث که «العلما کنفس واحده»[۹] در قرآن کجاست؟ او پنداشت که من از او سؤال می‌کنم، زود جواب گفت که: انما المؤمنون اخوه[۱۰]. و ما خلقکم ولا بعثکم الاکنفس واحده[۱۱]. بعد از آن به خود فرو رفت، دانست که غرض من سؤال نبود.» (دفتراول: ۲۴۰)

شمس عارفانِ واقعیِ قرآن را کسانی می‌داند که به واقع و از صمیم دل شناسای کلام و پیام الهی باشند. چنین اشخاصی حتی اگر پیش از این هم قرآن را ندیده باشند، چون به قرآن رسند از فهم و شرح و تفسیر آن عاجز نمی‌شوند: «عارفان قرآن، خود سخت در تنگنااند. آن کسی که اول عارف کلام شد، او را خود خبر نیست که در جهان قرآنی هست، بعد از آنکه عارف کلام شد، برقرآن گذری کرد، او در تنگنا نباشد؛ زیرا که پیش از قرآن یافتن، او فراخنا یافت. او داند شرح قرآن کردن.» (همان: ۹۵)

پیامبراکرم(ص)

«محمد که صدهزار دهل زن دارد چون عیسی. همهٔ دیک‌ها را نمک اول کنند، این نمک به آخر کنند که خاتم النبیین.» (دفتر دوم: ۱۳۳)

شمس در «مقالات» به بیشتر شخصیت‌های بزرگ عرفان و دین – سلف و معاصرش – تعریض‌ها و نیش زبان‌هایی[۱۲] دارد، جز پیامبر بزرگ اسلام(ص): «خود در سخن آن بزرگان اعتراض کردم، در سخن مصطفی صلوات الله علیه خود اعتراض نکردم.» (دفتر دوم: ۴۵)

هرجا که ذکری از این بزرگ مرد تاریخ انسانی به میان می‌آید، کلام سخت و بی‌پرده و بعضاً تند و بی‌محابای شمس به نرمی و لطافت و احترام می‌گراید. در نظر او، احدی قابل قیاس با پیامبر(ص) نیست. او سلطان است و محبوب و دیگران – حتی پیامبر عظیم الشأنی چون عیسی – در قیاس با مقام او بنده‌ای بیش نیستند: «عیسی در حال سخن گفت، محمد بعد از چهل سال در سخن آمد. نه از نقصان بلکه از کمال؛ زیرا محبوب بود. بنده را گویند توکیستی؟ گوید: انی عبدالله[۱۳]. سلطان را نگویند توکیستی؟» (دفتر اول: ۹۸)

در نظر او رسول گرامی اسلام معشوق است و محبوب اما چون عقل در ذکر و بیان محبوب حیران و سرگشته می‌شود، او را عاشق خطاب می‌کند در معنیِ معشوق: «اگر از من پرسند که رسول علیه السلام عاشق بود، گویم که عاشق نبود، معشوق و محبوب بود اما عقل در بیان محبوب سرگشته می‌شود. پس او را عاشق گوییم به معنی معشوق.» (همان: ۱۳۴)

این حضرت محمد(ص) است که در اندک مدتی آنچه را انبیای دیگر پس از گذشت صدها سال کسب کردند، حاصل می‌نماید و ماحصل ظهور و تعالیم ایشان در وجود شریف نبوی و کلام گهربارش است و کامل‌ترین کلام، کلام پیامبر است، هرچند بعد از چهل سال گفت! و همین دلیل فضیلت و برتری سخنان اوست: «آنچه پیامبران دیگر در هزار سال حاصل کردند، محمد – علیه السلام – در مدت اندک از آن برگذشت که: من لدن حکیم علیم[۱۴]؛ زیرا از برای آن کارش بیرون آورده بودند همچو عیسی. عیسی اگر در اول شیرخوارگی آن یک سخن گفت اما دیر نگفت، آن بی‌اختیار بود – چنان‌که بچه الف کشد، ناگاه نیک آید. محمد (علیه السلام) اگر چه دیر گفت و بعد از چهل سال گفت. اما کامل‌تر بود سخن او. آخر سخن هر دو برجاست. پیشوای اولیان و آخریان است. یعرفونه کما یعرفون أبناء هم.[۱۵]» (همان، صفحات ۱۹۶-۱۹۷)

ادامه در وبلاگ نشریه

سرانجام نیز برای حقیقت شرع سه مرحله برمی‌شمرد که عبارت‌اند از: شریعت، طریقت و حقیقت. آن‌گاه هدف و غایت مقصد شریعت را رسیدن به حقیقت مطلق می‌داند که آن‌هم با طی طریق امکان‌پذیر است

محمدرضا شاه‌محمدی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات فارسی دبیرستان‌های شازند اراک

در درس هفتم کتاب ادبیات فارسی ۱ با عنوان «طوطی و بقال» ـ که از دفتر نخست مثنوی گزینش شده است ـ بیتی وجود دارد، به این صورت:

جولقی‌ای سر برهنه می‌گذشت/ با سر بی‌مو چو پشت طاس‌وطشت

در واژه‌نامهٔ کتاب مذکور، واژهٔ جولقی، ژنده‌پوش و گدا معنی شده است و مؤلفان محترم کتاب، از معانی متعدد لغوی و اصطلاحی این واژه تنها به همین معنی بسنده کرده‌اند. همین امر و یافتن مفهوم قانع‌کننده‌ای برای واژهٔ جولق، جست‌وجو در چندین کتاب را باعث شد که حاصل و چکیدهٔ آن در ادامه می‌آید.

در لغت‌نامهٔ دهخدا در باب واژهٔ جولق آمده است:

این واژه معرب جولخ به معنای بافتهٔ پشمینه است و به دو صورت جولق (به فتح سوم) و جولق (به فتح اول و کسر سوم) نیز تلفظ می‌شده است. در همین کتاب و به نقل از غیاث اللغات آمده است. جولقی صفت نسبی منسوب به جولق و به معنی قلندرشال پوش، ژنده‌پوش، و قلندر پشمینه‌پوش است.» (لغت‌نامه، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ جولق)

جولقی کیست؟

این واژه گذشته از معنای لغوی، معنایی اصطلاحی نیز دارد که با آن‌چه در کتاب ادبیات فارسی ۱ به معنای ژنده‌پوش و گدا آمده است ـ دست‌کم در زمان سروده شدن مثنوی ـ تفاوت دارد

واژهٔ جولق هم‌چنین با جولاه که در کتاب ادبیات فارسی ۱ (ص۱۲۷) درضمن حکایتی از بهارستان جامی آمده، از یک ریشه است. در فرهنگ معین ذیل واژهٔ جولاه آمده است: جولاه: جولاهه، ... جولق، جولخ به معنی بافنده و نساج. (فرهنگ فارسی معین، ذیل واژهٔ جولاه)

استاد شفیعی کدکنی معتقد است: «واژهٔ جولق اصطلاح کهنی نیست بلکه در معنی لغوی آن، که شخص منسوب به جوال و جوالق است، به کار می‌رفته.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۰۹) و نیز ایشان به نقل از نیکلسون آورده است: «واژهٔ جولقی احتمالاً یک کاربرد عامیانه است که در دوره‌ای خاص از ادوار زبان پارسی وجود داشته است.» (همان: ۲۱۱)

این واژه گذشته از معنای لغوی، معنایی اصطلاحی نیز دارد که با آن‌چه در کتاب ادبیات فارسی ۱ به معنای ژنده‌پوش و گدا آمده است ـ دست‌کم در زمان سروده شدن مثنوی ـ تفاوت دارد.

جولقی عنوان دیگری از طریقت قلندریه یا فرقه‌ای منشعب از آن است. «قلندریه در واقع جماعتی بوده انداز صوفیهٔ ملامتیه[1] که در حدود قرن هفتم هجری در خراسان و هند و حتی شام و بعضی بلاد دیگر شهرت و فعالیت داشته‌اند. البته سابقهٔ این فرقه از قرن هفتم فراتر می‌رود اما شهرت آن‌ها مخصوصاً در این اوان بوده است. قلندریه غالباً موی ریش و سبلت و سر و صورت را می‌تراشیده‌اند و دلقی از پشم سبز بر تن می‌پوشیده‌اند. این طریقه در خراسان به‌وسیله قطب‌الدین حیدر و در هند به وسیلهٔ خضر رومی انتشار یافته است.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۸۶)

به نوشتهٔ استاد زرین‌کوب «کسی که سلسله‌ای به نام قلندریه تأسیس کرد، شیخ جمال‌الدین ساوجی بود که در حدود سنهٔ ۶۲۰ هـ.ق در دمشق رسم تراشیدن موی سر و ابرو را بنیاد نهاد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۳۶۴)

قلندریه در سیر تحول خود با عناوین دیگری چون جولقی

(جوالقـــی)، حیدری (حیادره) و جلالیه (درویشـــان جلالی) یا خاکساری شناخته می‌شوند.

استاد شفیعی کدکنی معتقد است که تاریخچهٔ ظهور اصطلاح حیادره یا حیدریان به ســال‌های پس از درگذشت قطب‌الدین حیدر زاوگی (۶۱۳ یا ۶۱۸ هـ .ق)، یکی از پیشـــوایان طریقت قلندریه، می‌رسد. (همان: ۴۰۷)

در باب پیدایش جولقی و جوالق استاد زرین‌کوب می‌نویسد: «محمد بلخی که شـــاگرد و پیرو اوـ شیخ جمال‌الدین ساوجی) بود، رسم پوشـــیدن جوال را بر آن‌ـ رسم تراشیدن موی سر و ابروـ افزود و از این‌جاست شهرت آن‌ها به جولقی و جوالقی.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۳۶۴)

«قلندریه به عنوان یک فرقهٔ خاص، در سرزمین هند مخصوصاً با نام جلالیه و درویشـــان جلالی نـــام و آوازه یافته‌اند. این فرقه که خاکســـاریه هم «ظاهراً بعدها از میـــان آن‌ها پدید آمده‌اند، منسوب‌اند به سید جمال‌الدین ثانی (۷۸۵-۷۰۷ هـ .ق) معروف به مخدوم جهانیان جهان گشت.» (همان: ۳۷۳)

قلندران افکار و آداب و رســـوم ویژه‌ای داشـــته‌اند که آن‌ها را از سایر طریقت‌های صوفیانه متمایز می‌کرده است. ازجمله رسوم رایج میان قلندران رسم تراش[۲] بود. آن‌ها لباس‌های ژنده به تن می‌کردنـــد و «در پاره‌ای مواقع به کلی عریان ظاهر می‌شـــدند و در غالـــب موارد دیگر هم لباس‌هایـــی که نه درخور اهل تقوا بود، می‌پوشـــیدند. برخی اوقات جامهٔ ســـربازان و عیاران به تن می‌کردند و بعضی مواقع مویینه پوشی یا پوست‌پوشی می‌کردند و حتی بسا که ببرینه و پلنگه هم می‌پوشیدند.» (همان: ۳۶۶)

با استقرار سلجوقیان در روم (یا آسیای صغیر) و پیدایش سلاجقهٔ روم علاوه بر نفوذ و گسترش زبان پارسی در آن ناحیه، فرهنگ و اندیشه‌های فرق مختلف ایرانی نیز در آنجا رسوخ یافت. از گروه‌های مهم و معروفی که افکار و آداب و رسوم آن‌ها از ایران به روم رفته بود و متشـــکل از تودهٔ مردم و افراد طبقات پایین اجتماع بودند، می‌توان از جوانمردان (فتیان، عیاران و...) و قلندران نام برد. قلندران حتی پیش از جوانمردان در روم نفوذ کردند. محمد امین ریاحی در این باره می‌نویســـد: «گروه مهم دیگری که پیش از جوانمردان در روم نفـــوذ کرده بودند، قلندران هســـتند که در روم جولقی (= جوال‌پوش، پلاس‌پوش) نامیده می‌شدند.» (ریاحی، ۱۳۶۹: ۱۴)

هم او می‌افزاید: «قلندریه، ملامتیان ســـرگردان هســـتند که مثل هیپی‌های قرن ما به آداب و رســـوم اجتماعی بی‌اعتنا بودند. سر و ریش و ســـبیل و ابرو را می‌تراشیدند، لباس خشنی می‌پوشیدند و گاهی در کوی و برزن می‌گشتند و دریوزگی می‌کردند. استاد فروزانفر راه رســـم آنان را در این عبارت خلاصه کرده اســـت: تخریب ظاهر، تحصیل بدنامی، عمل کردن بر ضد آداب و رسوم.» (همان، همان‌جا)

طریقت قلندریه و فرق وابســـته به آن (چـــون جولقی، حیدری و جلالی) در ایران پدید آمدند ولی در خود ایران چندان مجال انتشار و گســـترش نیافتند و انتســـاب به این طریقت در ایران چندان با نظر موافق همراه نبوده است.[۳] به اعتقاد استاد محمد امین ریاحی: «این‌که درویشان متأخر ایران موی سر و سبیل را رها می‌کردند و نمی‌تراشیدند، برای رفع اتهام قلندری از خود بوده است.» (همان: ۱۶)

اســـتاد شـــفیعی کدکنی در تأیید این ادعای ما می‌نویسد: «در فارسی دوره‌های جدید کلمه‌ای وجود دارد به صورت (جُعلق به تشدید و فتح سوم) که غالباً به‌عنوان نوعی دشنام به کار می‌رود. علامه قزوینی حدس زده است که جعلق امروز، بازمانده‌ای از کلمهٔ جولقی قدیم باشد ویادگار عصر انحطاط جولقیان و قلندریان که عملاً کاری جز دریوزه‌گری نداشتند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۱۰)

بـــا همهٔ بی‌توجهی و کم‌اقبالی و حتی بدنامی قلندران در ایران، این طریقت با عناوین مختلفی، که ذکر آن‌ها گذشت، در هند و روم مجال انتشار و گسترش یافت؛ زیرا، «در قرن هفتم در دیار روم وضع به دیگر ســـان بود. در آن رنگارنگی فکری و اجتماعی و گرم ابزارهای طریقت‌های گوناگون، قلندریه محیط مناســـبی یافته بودند. در آن‌جا قلندریان را جولقی می‌نامیدند.» (ریاحی: ۱۶)

با توجه به آن‌چه پیش از این آمده و نیز در نظر داشتن این مطلب که مولوی دوران کمال و پختگی فکری خود را در روم پشت سر نهاده بود، جولقی در داســـتان طوطی و بقال قلندر جوال‌پوشی است که به آن هیئت خاصی‌ـ سر بی‌مو چو پشت طاس و طشت‌ـ برای طوطی تصویری شبیه خودش را تداعی می‌کند.

استاد زرین‌کوب در کتاب «جست‌وجو در تصوف ایران» می‌نویسد: «بیشتر وقت‌ها (قلندران) جوالی به رنگ سبز بر تن می‌کردند و یک همچو جولقی ســـبزپوش، که تمام موی ســـر و صورتش را هـــم تـــراش داده بود چنان غریب و مضحـــک به‌نظر می‌آمد که می‌توانســـت در طی حکایت معروف بقـــال و طوطی در مثنوی، تصویر طوطی توســـری‌خورده‌ای را، که تمام پرهای روی سرش از آسیب ضرب فرو ریخته باشد، القا کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۳۶۶)

جولقی در داستان طوطی و بقال قلندر جوال‌پوشی است که به آن هیئت خاصی‌ـ سر بی‌مو چو پشت طاس و طشت‌ـ برای طوطی تصویری شبیه خودش را تداعی می‌کند

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی در باب صوفیهٔ ملامتیه ر. ک. به ارزش میراث صوفیه، صص ۹۱-۸۶.

۲. رسم تراشیدن موی سر و صورت و حتی ابرو.

۳. البته در ادب پارسی اشاراتی دال بر تأیید و تکریم این طریقت موجود است؛ به استثنای آثار مستقلی که در باب قلندریه از بزرگان ادب پارسی باقی مانده است. حافظ در همین زمینه می‌فرماید:

قلندران حقیقت به نیم جو نخرند/ قبای اطلس آن کس که از هنر عاری است

هزار نکتهٔ باریک‌تر ز مو این‌جاست/ نه هر که سر بتراشد قلندری داند

منابع

۱. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ جست‌وجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۶.

۲. ارزش میراث صوفیه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۸.

۳. ریاحی، محمدامین؛ زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی، تهران، پاژنگ، ۱۳۶۹.

۴. سنگری، محمدرضا و دیگران؛ ادبیات فارسی(۱)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۵.

۵. شـــفیعی کدکنـــی، محمدرضا؛ قلندریـــه در تاریخ (دگردیســـی‌های یک ایدئولوژی). تهران، سخن، ۱۳۸۶.

۶. فرهنگ فارسی معین.

۷. لغت‌نامهٔ دهخدا.

موسیقی کناری در غزلیات خاقانی شروانی

سیدمحمدعلی سلطان‌زاده اطاقسرایی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر ادبیات دبیرستان‌ها
و مراکز پیش دانشگاهی بابل

چکیده
در این مقاله تلاش بر این بوده است که موسیقی کناری غزلیّات خاقانی شروانی بررسی شود و با آماری که از غزلیّات وی به دست آمده، تعداد غزل‌های مردَّف و غیرمردَّف مشخص گردد. در بخش غزلیّات مردَّف، خاقانی بیشتر از ردیف‌های فعلی استفاده کرده و بدین طریق معانی و مضامین را در غزلیّاتش گسترش داده است. در بخش غزل‌های غیرمردَّف، او با استفاده از قافیه‌های ملحقه فقدان ردیف را جبران کرده است. در ادامهٔ مقاله بحث ردّالقافیه، تکرار قافیه و قافیهٔ میانی با بیان بسامد آنها در غزلیّات خاقانی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها:
قافیه، ردیف، تکرار قافیه، ردّالقافیه، قافیهٔ مجرد، قافیهٔ ملحقه و قافیهٔ میانی.

مقدمه
کسانی که اندک شناختی از ادب فارسی دارند، با شنیدن نام خاقانی به یاد قصاید غرّا و دشوار و استوارش می‌افتند. او نظر موسیقی کناری به آوردن قافیه و ردیف‌های مشکل در ادب فارسی شهرت دارد و علت مشکل بودن بسیاری از اشعار او همین امر است. هرچند که شهرت خاقانی مرهون قصاید اوست و ما او را به عنوان یکی از بزرگ‌ترین قصیده‌سرایان صاحب سبک می‌شناسیم اما این شاعر نامی در سرودن غزل نیز دستی دارد و حدود ۳۴۰ غزل زیبا و دل‌انگیز سروده است.
از بررسی شعرهای فارسی، عربی و ترکی به خوبی دانسته می‌شود که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است؛ زیرا تا آنجا که می‌دانیم، در این سه زبان ردیف وجود دارد اما هیچ کدام به اهمیت و سابقهٔ زبان فارسی نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۲۴)
با توجه به مقدمهٔ یاد شده، غزلیّات خاقانی را از نظر قافیه و ردیف بررسی می‌کنیم. لازم به ذکر است که استاد شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در مورد ردیف‌های غزلیّات خاقانی گفته است: «از میان تقریباً ۳۰۰ غزل در دیوان خاقانی، ۲۲ غزل بدون ردیف است.» (همان: ۱۵۷)

ردیف

براساس تحقیق نگارنده از دیوان خاقانی، وی ۳۴۰ غزل سروده است که ۲۶۵غزل دارای ردیف و حدود ۷۵غزل بدون ردیف است. ردیف‌های فعلی، که گاهی به صورت عبارت‌های فعلی، جمله و حتی دو جمله نیز آمده‌اند، بسامد فراوانی دارند؛ یعنی، ۲۴۶غزل در گروه ردیف‌های فعلی است و ۱۸ غزل دارای ردیف‌های اسمی و تنها ۱غزل دارای ردیف حرفی است. برای نمونه به چند ردیف اسمی و فعلی (عبارت‌های فعلی، جمله و دو جمله) اشاره می‌کنیم.

ـ از عشق دوست بین که چه آمد به روی من
کز غم مرا بکشت و نیازرد موی من
ـ چون زلف یار گیرم دستم به یارب آید
چون پای او ببوسم جانم بر لب آید
ـ دردیست درد عشق که درمان پذیر نیست
از جان گریز هست و زجانان گزیر نیست

ردیف در حقیقت جزئی از شخصیت غزل است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۵۷) و به یقین می‌توان گفت که خاقانی به این امر واقف بوده است. در واقع، ردیف بر تأثیر موسیقی شعر می‌افزاید و قافیه باعث تداعی معنی می‌شود و خاقانی با علم و آگاهی از هر دوی آنها به خوبی بهره برده است. به خصوص که حدود ۲۴۶ غزل او دارای ردیف فعلی‌اند و از آنجا که فعل هستهٔ گزاره است و بخش خبر جمله در فعل نهفته است، خاقانی برای استحکام شعرش و گسترش معانی آن بیشتر به ردیف‌های فعلی روی آورده است.

قافیه

قافیهٔ به کار رفته در غزلیّات خاقانی را در دو بخش مختلف بررسی می‌کنیم:

الف. غزل‌های مردَّف

ب. غزل‌های غیر مردَّف.

الف ـ غزل‌های مردَّف: از ۲۶۵ غزل مردَّف خاقانی بیشتر قافیه‌ها، قافیه‌های مجرّدند؛ یعنی، حرف یا حروف الحاقی در آنها دیده نمی‌شود؛ چنان که در ردیف‌های فعلی و عبارت‌های فعلی، که شامل ۲۴۶ غزل است قافیه در ۱۹۲ غزل به صورت قافیهٔ مجرد و فقط در ۵۴ غزل به شکل قافیهٔ ملحقه آمده است. برای نمونه، مطلع دو غزل که دارای قافیه مجردند، اشاره می‌کنیم.

ـ عقل ز دست غمت دست به سر می‌رود
بر سر کوی تو باد هم به خطر می‌رود
ـ کار عشق از وصل و هجران در گذشت
درد ما از دست درمان درگذشت

حروف مشترک قافیه‌ها به ترتیب «ـَـ ر، آن» است. همان‌طور که دیده می‌شود، قافیه‌ها مجردند و هیچ حرف یا حروفی الحاقی به آنها افزوده نشده است.

اکنون به مطلع دو غزل مردَّف که دارای قافیهٔ ملحقه‌اند، اشاره می‌کنیم.

ـ کاشکی جز تو کسی داشتمی
یا به تو دسترسی داشتمی
ـ حاشا که مرا جز تو در آفاق کسی باشد
یا جز غم عشق تو به عالم هوسی باشد

حروف مشترک قافیه در بیت اول و دوم «ـَـ سی» است که (ـَـ س) جزء حروف اصلی قافیه و «ی» جزء حروف الحاقی است.

در قسمت ردیف‌های اسمی شرایط مساوی است؛ یعنی از ۱۸ غزل مردَّف اسمی، نیمی از آنها به شکل قافیهٔ مجرّد و نیمی دیگر به صورت قافیهٔ ملحقه آمده است. برای نمونه به مطلع چند غزل مردَّف اسمی با قافیهٔ ملحقه و مجرد اشاره می‌کنیم.

ـ از عشق دوست بین که چه آمد به روی من
کز غم مرا بکشت و نیازرد روی من
ـ چه کرده‌ام به جای تو که نیستم سزای تو
نه از هوای دلبران بری شدم برای تو

خاقانی برای جبران کمبود ردیف از قافیه‌های ملحقه استفاده می‌کند

خاقانی در بسیاری موارد با تکرار قافیه، معنی و مضمون جدید می‌سازد

خاقانی برای استحکام شعر و گسترش معانی و مضامین جدید، ردیف‌های فعلی را بر ردیف‌های اسمی و حرفی ترجیح می‌دهد

بیشتر قافیه‌ها (نزدیک به ۸۰ درصد) در غزل‌های مردَّف قافیهٔ مجردند

ـ رویم ز گریه بین چو گلین کاه زیر آب
وز شرم روی توست رخ ماه زیرآب
ـ خاک توام مرا چه خوری خون به دوستی
جان منی مرا مکش اکنون به دوستی

در نمونه‌های بالا دو مطلع اول غزل دارای قافیهٔ ملحقه و دو دیگر دارای قافیهٔ مجردند.

در بخش ردیف، حرفی که تنها یک مورد از غزل‌هایش را شامل می‌گردد، قافیه به شکل مجرد است:

ـ طبع تو دمساز نیست عاشق دلسوز را
خوی تو یاریگرست یار بد آموز را

ب ـ غزل‌های غیر مردَّف: همان‌گونه که بیان کردیم، ۷۵ غزل خاقانی بدون ردیف‌اند. وضع قافیه در این غزل‌ها در مقایسه با غزل‌های مردَّف کاملاً برعکس است؛ یعنی، ۶۵ غزل دارای قافیهٔ ملحقه و ۱۰ غزل دارای قافیهٔ مجرّدند. وجود قافیه‌های ملحقه در غزل‌های بی‌ردیف، نشانگر آن است که خاقانی با آوردن حرف الحاقی (صامت و مصوت‌های مشترک) به استواری و استحکام غزلیّاتش افزوده و توانسته است فقدان ردیف را در این نوع غزل‌ها به این طریق جبران کند. برای نمونه به مطلع این غزل توجه کنید:

ـ شوریده کرد ما را عشق پری جمالی
هر چشم زد ز دستش داریم گوشمالی

واژه‌های قافیه، جمالی و گوشمالی است و حروف اصلی قافیه طبق قاعدهٔ ۲ (مصوت + یک یا دو صامت) «ال» است و با پیوستن «ی» (حرف وصل) حرف الحاقی واج‌های مشترک واژه قافیه را افزون‌تر کرده و بدین طریق کمبود ردیف را جبران نموده است.

ردّ القافیه: آن است که قافیهٔ مصراع اول مطلع غزل را در آخر بیت دوم تکرار کنند؛ به طوری که موجب حسن کلام باشد. (همایی، ۱۳۷۴: ۷۲)

استفاده از ردّ القافیه یکی از خصوصیّات غزل‌های خاقانی است. ردّالقافیه را یکی از محسّنات و صنایع بدیع شعری می‌دانند و خاقانی خواسته است از این صنعت به نحو احسن استفاده کند.

در حدود ۴۸ غزل از غزلیّات وی دارای ردّالقافیه است. در زیر به چند مورد اشاره می‌کنیم.

ـ ای صبحدم ببین که کجا می‌فرستمت
نزدیک آفتاب وفا می‌فرستمت
ـ این سر به مهر نامه بدان مهریان رسان
کس را خبر مکن که کجا می‌فرستمت

***

ـ آمد نفس صبح و سلامت نرسانید
بوی تو نیاورد و پیامت نرسانید
ـ یا تو به دم صبح سلامی نسپردی
یا صبحدم از رشک سلامت نرسانید

***

ـ حدیث تو به رها کن سبوی باده بیار
سرم کدو چه کنی یک کدوی باده بیار
ـ دو قبله نیست روا، یا صلاح یا باده
سر صلاح ندارم سبوی باده بیار

تکرار قافیه: آوردن یک قافیه به دفعات متعدّد در یک شعر است. قدما برای تکرار قافیه حدودی تعیین کرده بودند؛ تکرار قافیه را در غزل بیش از یک بار جایز نمی‌دانستند. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۰۹)

خاقانی از تکرار قافیه در غزل‌های خود بسیار استفاده کرده است. او از مجموعهٔ ۳۴۰ غزل در ۲۰۵ غزل تکرار قافیه دارد. تکرار قافیه در غزل‌های خاقانی با فاصله‌های مختلفی آمده است که بیشتر با فاصلهٔ ۳ تا ۴ بیت و با فاصلهٔ ۱ تا ۶ و ۷ بیت است. از این تکرارها حدود ۴۸ غزل را ردّالقافیه تشکیل می‌دهد که به نظر علمای بلاغت از محسّنات شعری محسوب می‌شود؛ هرچند به سبب تکرار فراوان قافیه می‌توان آن را از خصوصیات سبکی خاقانی دانست اما وی در بسیاری از این تکرارها توانسته است با استفاده از آرایهٔ جناس تام از تکرار لفظ به یک معنا جلوگیری کند و با تکرار قافیه مضمون و معنای جدیدی بسازد. برای نمونه به چند مورد اشاره می‌کنیم.

ـ روزم فرو شد از غم و در کوی عشق تو
این دود جز ز روزن من بر نمی‌شود

ـ روزی هزاربار بخوانم کتاب صبر
گوشم به توست لاجرم از بر نمی‌شود

شـاعر واژهٔ قافیهٔ «بر» را در دو معنی متفاوت به کار گرفته اسـت؛ در بیت اول به معنی «بالا» و در بیت دوم به معنـی «حفظ کردن و به خاطر سـپردن». او با تکرار این واژه در معانی متفاوت توانسته است مضمون و معنای جدیدی بسازد.

ـ به گه صبوح زهره ز فلک همی در آید
ز صدای صوت زارش ز نوای زیر چنگش
ـ لب اوست آب حیوان دلم از طلب سکندر
خضر دگر شوم من اگر آرمی به چنگش

در نمونهٔ بالا نیز شـاعر واژهٔ قافیهٔ «چنگ» را در معانی مختلف به کار گرفته است؛ در بیت نخست به معنی «آلت موسیقی» و در بیت دیگر به معنی «دست».

ـ طاق‌پذیرست عشق جفت نخواهد حریف
بر نمط عشق اگر پای نهی طاق نه
ـ دیدهٔ تو راست نیست لاف یکی بین مزن
صورت تو خوب نیست آینه بر طاق نه

کـه طاق در بیت اول «فرد، تک و مقابل جفت» و طـاق در حـدود بیت دوم به معنـی «ایوان، سقفی به شکل قوس که روی اطاق، درگاه و غیره سازند».

قافیهٔ میانی: بعضی از شاعران برای غنی‌تر کردن موسیقی شعر، گاهی در پایان نیم مصرع نیز قافیه می‌آورنـد. خاقانی هم در ۷ غزل خویش از قافیهٔ میانی اسـتفاده کرده است. برای نمونه به غزلی اشاره می‌کنیم.

بستهٔ زلف اوست دل، آه از آن کیست او
خستهٔ چشم اوست جان، مرهم جان کیست او
شهری و دل در آستین، بر درش آستان‌نشین
اینت مسیح راستین، درد نشان کیست او
شیفتگان یگان یگان، مست لبش زمان زمان
او رود از نهان نهان، گنج روان کیست او
کشت مرا دلش به کین، هست لبش گواه این
خامشی گواه بین، تنگ دهان کیست او
خلق چنان برند ظن، کوست به جمله ز آن من
من شده مست این سخن، تا خود از آن کیست او
سینهٔ خاقانی و غم، تا نزند ز وصل دم
دعوی عشق و وصل هم، تا ز سگان کیست او

نتیجه‌گیری

۱. از ۳۴۰ غـزل خاقانی، حدود ۲۶۵ غزل مردَّف اسـت که در حدود ۲۴۶ تـا از آنها ردیف فعلی دارند.

۲. وجـود ردیف‌های فعلی در مقایسـه با ردیف اسـمی و حرفی سـبب به وجود آمدن موسیقی شعر و گسترش بیشتر معانی می‌شود و خاقانی از این امر آگاه بوده است.

۳. در غزل‌های مردَّف بیشـتر قافیه‌ها مجرّدند؛ یعنی، از ۲۶۵ غزل مردَّف ۲۰۱ غزل دارای قافیهٔ مجرّدند.

۴. خاقانـی در غزل‌های بی‌ردیـف برای جبران فقدان ردیف، قافیه‌ای را می‌آورد که دارای حرف الحاقی است.

۵. تکرار قافیه در غزلیّات خاقانی بسیار زیاد است؛ یعنـی، ۲۰۵ غزل او دارای تکـرار قافیه‌اند که از این میان، حـدود ۴۸ غزل ردّالقافیه دارند که از محسّنات شعری است. او در بسیاری از این موارد با استفاده از آرایهٔ جناس تام توانسته است با تکرار قافیه مضامین و مفاهیم جدیدی بسازد.

منابع

۱. حق شناس، علی محمد؛ مقالات ادبی زبان‌شناختی، چاپ اول، ا نتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.

۲. خاقانی شـروانی، افضل الدین بدیل؛ دیوان، به کوشـش ضیاءالدین سـجادی، چـاپ پنجم، تهران، انتشـارات زوّار، ۱۳۷۴.

۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۹.

۴. شمیسا، سیروس؛ آشنایی با عروض و قافیه، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۴.

۵. ماهیار، عباس؛ عروض فارسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات قطره، ۱۳۷۴.

۶. همایـی، جلال‌الدین؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ یازدهم، انتشارات هما، ۱۳۷۴.

باورهای عامیانه در قصاید خاقانی

حشمت‌اله مهرابی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌ها و مدرس مراکز پیام نور پلدختر

چکیده
اغلب شـاعران با مـردم رابطه‌ای صمیمی و عادی داشـته‌اند و کوشـیده‌اند تا با بهره‌گیری از باورهای آن‌ها به شعر خود صبغهٔ دینی و ملی دهند. یکی از شـاعرانی که در این مسـیر گام‌های بلندی برداشته و موفق هم بوده، خاقانی است. وجود شمار زیادی از واژگان و اصطلاحات نجومی در اشـعار او نشـان می‌دهد که شـاعر بر نجوم و احکام نجومی احاطهٔ کافی داشته و با فرهنگ عامه و اعتقادات مردم آن روزگاران به خوبی مأنوس بوده اسـت. اصطلاحـات مربوط به اخترشناسـی و نجوم به قدری با اشـعار خاقانی آمیخته شده اسـت که بدون شناخت آن‌ها نمی‌توان به زیبایی اشعار او پی برد.
بی‌گمان خاقانی بیش از هر شـاعر دیگری از مضامین و باورهای نجومی سـود برده و همین امر باعث شـده است که اشعارش تا حدی پیچیده و مشـکل به نظر آید. در این مقاله سـعی شـده اسـت تمامی اشـعار او که به نحوی با اعتقـادات عامیانه دربارهٔ نجوم ارتباط دارند، به کمک منابع مختلف بررسی شود و شرح و توضیح لازم در مورد آن‌ها ارائه گردد. در این صورت، درک اشعار نجومی برای خوانندگان دیوان خاقانی آسان‌تر می‌شود و آن‌ها از مراجعه به منابع مختلف بی‌نیاز خواهند بود.
مهم‌تریـن باورهای عامیانهٔ نجومی دیـوان خاقانی عبارت‌اند از: خورشـید و لعل، ماه و کتان، سـهیل و ادیم، و سـعد و نحس ستارگان.

کلیدواژه‌ها:
باورهای عامیانه، خورشید، ماه، سهیل، خاقانی، شعر.

مقدمه
علم نجوم قدیمی‌ترین دانش بشری است. ویل دورانت ضرورت تعیین وقت دقیق را عامل پیدایش علم نجوم می‌داند و چنین می‌گوید: «شک نیست که علم نجوم از آن‌جا پیدا شـده است که می‌خواسته‌اند زمان را از روی حرکات اجرام سماوی اندازه بگیرند. بشر مدت‌ها پیش از این‌که حسـاب خود را با گردش خورشـید و سال نگه دارد، آن را با ماه نگه می‌داشته است.
هم‌اکنون نیز عید دیدنی فصح مسیحیان از روی رصد ماه تنظیم می‌شـود. مردم سـاده‌دل پیش از آنکه به دانستن وقت صحیح علاقه‌مند باشند، مایل‌اند از آینده اطلاع پیدا کنند. به این ترتیب است که هزاران خرافه در مورد تأثیر نجوم بر اخلاق بشری در سرنوشت آن‌ها پیدا شده است.» (ویل دورانت، ۱۳۶۳: ۶۱ و ۶۰)
در قدیم، مردم با آسـمان و سـتارگان و صورت‌های فلکـی و اعتقادات و باورهایشـان زندگی می‌کردند و وضع ستارگان را در سرنوشت ووضع زندگانی خود مؤثر می‌دانستند. این اعتقادات ناشی از مجهول بودن رابطهٔ علـت و معلولی موجود بیـن پدیده‌های مختلف بود. «مردم قدیم در طی قرون متمادی از طریق مشاهدات و تجارب شـخصی، تغییرات جوی، وقـوع باد، زلزله، کسوف وخسـوف، باران و... را پیش‌بینی کرده و برای هریک حکمی صادر نموده‌اند و از این راه مجموعه‌ای از قوانین و احکام به‌وجود آمده اسـت که مانند سایر اجزای فرهنگ عامه سـینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل شـده و امروزه به دست ما رسیده است. این عقاید به هر صورت جزو دانش عوام و فرهنگ عامه اسـت و چون از عقل و حکمت عامیانه و ذوق و دقت تودهٔ مردم مایه گرفته‌اند، از لحاظ مردم‌شناسی شایان توجه هستند.» (شکوری‌زاده، ۱۳۶۲: ۱۷۰)
مردم در گذشـته در بسـتری از باورهـای عامیانه و غیرعلمی زندگی می‌کردند. جهل نسـبت به ماهیت و علت اشیا و پدیده‌ها باعث به‌وجود آمدن تفکرات و باورهای نجومی شد.
منظـور از باورهای نجومی، عقاید و باورهایی اسـت که مردم در زمان‌های قدیم دربارهٔ سـتارگان و اجرام سـماوی و تأثیرات آن‌ها بـر زندگی خویش و عناصر طبیعت داشته‌اند؛ مثل این باور که تابش نور خورشید باعـث به‌وجود آمدن سـنگ‌های قیمتی مثل لعل و یاقوت و عقیق می‌شود یا این تصور که نور ماه پارچهٔ کتان را می‌پوساند.

شـاعران در شـعر خود برای پروراندن و گسـترش مفاهیم از اصطلاحات و باورهای نجومی استفاده می‌کرده‌اند. منوچهری، انوری، نظامی، و به‌ویژه خاقانی از این علم و اصطلاحات آن بهرهٔ بسیار برده‌اند و از میان آنان، بی‌گمان خاقانی گوی سبقت را از همگان ربوده است.

خاقانـی به علوم عصر خود احاطه داشـته و بهترین دلیل برای اثبات این ادعا، دیوان اشـعار این شـاعر است. وی اصطلاحات و تعابیر نجومی را به گونه‌ای به‌کار برده است که گویی این مفاهیم برای مردم زمانهٔ او بسـیار ملمـوس بوده‌اند. کاربـرد اعتقادات نجومی و احکام آن، ایهام، تشـبیهات و استعارات، ایهام تناسب و مراعات‌النظیر به غنای شـعر خاقانی افـزوده و آن را در ردیف پیچیده‌ترین و بدیع‌ترین اشعار زبان فارسی قرار داده است. برای این‌که با میزان استفادهٔ شاعر از این اصطلاحات بیشتر آشنا شویم، کافی است بدانیم که بسامد واژه‌های کلیدی نجوم در اشعار او به این قرار است: آسـمان ۴۵۳ بار، خورشید ۲۵۴، چرخ ۲۱۷، ماه ۲۱۸، آفتاب ۱۸۳، فلک ۱۰۸، گردون ۶۶، مشتری ۳۶، زهره ۳۲، زحل ۲۴، بنات‌النعش ۱۲ و... از مجموع ۱۷۰۰۰ بیت دیوان اشعار خاقانی ۴۱۰۴ بیت حاوی اصطلاحات و باورهای نجومی است.

خاقانی به علوم عصر خود احاطه داشته و بهترین دلیل برای اثبات این ادعا، دیوان اشعار این شاعر است. وی اصطلاحات و تعابیر نجومی را به گونه‌ای به‌کار برده است که گویی این مفاهیم برای مردم زمانهٔ او بسیار ملموس بوده‌اند. کاربرد اعتقادات نجومی و احکام آن، ایهام، تشبیهات و استعارات، ایهام تناسب و مراعات‌النظیر به غنای شعر خاقانی افزوده و آن را در ردیف پیچیده‌ترین و بدیع‌ترین اشعار زبان فارسی قرار داده است

پیشینهٔ بحث

در زمینهٔ نجوم و اصطلاحات نجومی در دیوان خاقانی تحقیقاتی صورت گرفته است که هر کدام در نوع خود ارزشمند است اما در زمینهٔ باورهای نجومی عامیانه در قصاید خاقانی تاکنون پژوهش مستقلی انجام نگرفته است. ازجمله کتاب‌های نجومی می‌توان به کتاب ارزشمند «فرهنگ و اصطلاحات نجومی» نوشتهٔ ابوالفضل مصفی اشاره کرد. مؤلف این فرهنگ کوشیده است که اصطلاحات نجومی به‌کار رفته در ادبیات فارسی را تا حد ممکن گردآوری و در بعضی موارد به باورهای کهن نجومی اشاره کند. البته این کتاب به‌طور اختصاصی به اشعار خاقانی نپرداخته است.

خانـم معصومـه معدن‌کن هـم در کتاب «نگاهی بـه دنیای خاقانی»، بخشی از کار خود را به اصطلاحات نجومی و مضامین آن اختصاص داده لیکن در این اثر هم هیچ اشاره‌ای به باورهای نجومی نشده است.

اثر دیگر، پایان‌نامـه‌ای با عنوان «اصطلاحات نجومی در دیوان اشعار خاقانی» تألیف سعید دهقان حسامپور از دانشگاه شیراز است. در این رساله، نمونهٔ اشعار خاقانی که به نحوی با اعتقادات و اصطلاحات نجومی ارتباط داشته‌اند، ذکر شده است.

جدیدترین کار دربارهٔ خاقانی، مقالهٔ «باورهای عامیانه در دیوان خاقانی» نوشـتهٔ رسول کردی (دورهٔ بیست و یکم، شماره ۴، تابستان ۸۷، فصل‌نامهٔ رشـد) اسـت. در این مقاله، نویسنده بدون تفکیک موضوعی نمونه‌هایـی را از تمام باورهای عامیانهٔ دیوان خاقانی همراه بـا توضیحی مختصر دربارهٔ هر باور آورده اسـت که در مجموع یک کار کلی است.

ما در این پژوهش می‌کوشیم ضمن توضیح هر باور، تجلی و نمود آن را در اشـعار خاقانی و دیگر شـاعران در صورت امکان یادآور شـویم. البته باید گفت بعضی از این باورها در زمان خاقانی جزء علوم زمان شاعر و بعضی جزء باورهای عوام به‌حساب می‌آمده‌اند. در این مقاله به بررسی این تقسیم‌بندی پرداخته نشده بلکه بیشتر به مسائلی که هم‌اکنون جزء باورداشت‌های عوام به‌حساب می‌آیند یا در کتاب‌های مربوط به باورهای عامیانه ذکر شده‌اند، اشاره شده است. برخی باورهای پربسامد در قصاید خاقانی به قرار زیرند:

۱. خورشید و چشمهٔ آب گرم

در شعر فارسی خورشید مظهر قدرت و عظمت و کمال و زیبایی و سودبخشـی است. «ملل سـامی و از آن جمله اعراب معتقد بودند که آفتاب به هنگام غروب در چشمهٔ گرمی ناپدید می‌شود و از چشمهٔ حیوان در ظلمات، که آن را چاه ظلمات و چاه مغرب هم گفته‌اند، هر بامداد بیرون می‌آید.» (مصفی، ۱۳۸۱: ۲۵۳)

قرآن کریم نیز در موضوع رفتن ذوالقرنین به ظلمات به وجه تمثیل به این باور اشاره کرده است. خاقانی در اشاره به این باور می‌گوید:

پیش کان چشمهٔ خور در چَهِ ظلمات کنند
نور هر چشم بدان چشمهٔ خور باز دهید — خاقانی/ ۱۶۵

ویحک نه هر شبانگه در آب گرم مغرب
غسلش دهند و پوشند آن حلهٔ مزعفر[1] — خاقانی/ ۱۹۲

به این باور در صفحات ۲۴۶ و ۴۱۹ دیوان خاقانی اشاره شده است. این باور به شکلی دیگر در شعر شاعران نفوذ کرده است و آن اینکه خورشید هر شامگاه در چاه مغرب فرود می‌رود و بامدادن از سوی دیگر آن خارج می‌شود. براساس همین باور است که جمال‌الدین اصفهانی خورشید را «نقب‌زن» لقب داده است و می‌گوید:

لرزد همی ز سهم تو خورشید نقب زن
بیمار شد ز تیغ تو مهر کُله ربای — دیوان/ ۳۲۶

قبل از وی نیز فخرالدین اسعد گرگانی در ویس و رامین چنین آورده است:

تو گفتی شب به مغرب کنده بد چاه
به چاه افتاد مهر از چرخ ناگاه — ویس و رامین/ ۸۰

۲. خورشید و لعل

قدما بر آن بوده‌اند که از تابش خورشید و سایر عوامل جوی و زمینی، سنگ‌ها در دل معدن‌ها به لعل یا گوهرهای دیگر تبدیل می‌شوند. «باور کهنی بوده است که خورشید سنگ را لعل و عقیق می‌گرداند و یاقوت نیز بر اثر تابش آفتاب به وجود می‌آید. بهترین لعل در یمن و بهترین عقیق در بدخشان بوده است.» (مصفی، ۱۳۸۱: ۲۵۳)

خاقانی در قصایدش به لعل‌پروری خورشید اشاره می‌کند:

امید عدلش ملک را چون عقل در جان پرورد
خورشید فضلش خلق را چون لعل در کان پرورد — خاقانی/ ۴۵۶

نور مه از خار کند سرخ گل

قرص خور از سنگ کند بهرمان[2] خاقانی/ ۳۴۴
شـواهد دیگر در صفحـات ۳۹۶، ۳۸۶، ۳۵۱، ۲۳۶، ۶۰ و ۴۱۳ دیوان خاقانی آمده است.
خاقانی در حالتی عاطفی در اعتراض به نسـبت دادن عقیق به خورشید می‌گوید:
دروغ این است که گویند اینکه در سنگ
فروغ خور عقیق اندر یمن ساخت
دل او هست سنگین پس چه معنی
که عشق او عقیق از اشک من ساخت خاقانی/ ۵۷۴
این باور سابقه‌ای دیرین در شعر فارسی داشته است:
سال‌ها باید که تا یک سنگ اصلی ز آفتاب
لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن سنایی/ ۴۸۵
سنگی به چند سال شود لعل پاره‌ای
زنهار تا به یک نفسش نشکنی به سنگ کلیات سعدی/ ۱۸۲
گویند سنگ لعل شود در مقام صبر
آری شود و لیک به خون جگر شود حافظ/ ۲۵۰

۳. رعد و ابریشم
قدما تصور می‌کردند که رعد و برق، کرم ابریشم را هلاک می‌کند.
کرم قز[4] میرد ز بانگ رعد و تنین فلک
میرد از کوسش، که آوا بر نتابد بیش از این خاقانی/ ۳۳۸

۴. ستارهٔ زهره
در نجوم قدیم، زهره را سعد اصغر می‌گفتند که دلالت بر تأنیث و خنثی بودن و حسن وجه و شادی داشت. «در باورهای عامیانه ستارهٔ زهره زنی فاحشه بود که نزد هاروت و ماروت سحر آموخته و به قوهٔ سحر و جادو به آسمان بال رفته و در آنجا خداوند او را به صورت زهره مسخ کرده است.» (هدایت، ۱۳۸۵: ۱۴۰)
ابوالفضل مصفی همراهی زهره با هاروت را بر مبنای یکی‌بودن یا یک جایی بودن این دو می‌داند و می‌گوید این باور وجود داشته اسـت که در زمان خلافت هـارون در زمین بابل زهره نام زنی نیکو جمال بود و به واسطهٔ تعلیم هاروت به آسمان صعود کرد.» (مصفی، ۱۳۸۱: ۸۳۱)
یا رب این کوس چه هاروت فن و زهره نواست
که ز یک پرده صد الحانش به عمدا شنوند خاقانی/ ۱۰۱
قبولش ز هاروت ناهید سازد
کمالش ز بابل خراسان نماید خاقانی/ ۱۳۰

۵. سعد و نحس
یکی از مشـهورترین موضوعات نجوم بحث سعد و نحس بودن سـتارگان و سیارگان است. مردم بر این باور بوده‌اند که بعضی سـتارگان تأثیر خوبی بر زندگی آن‌ها دارند و به همین دلیل، آن‌ها را اختران فرخ یا سعد می‌گفته‌اند؛ مثل زهره و مشتری.
بعضی از ستارگان نیز تأثیر بدی در زندگی مردم می‌گذاشته‌اند و به این سبب آن‌ها را اختران نا فرخ یا شوم یا نحس می‌گفته‌اند؛ مثل زحل و مریخ.
«نحس و سـعد روزها، سـتارگان، سـاعت و تأثیر ستاره‌ها در سرنوشت انسان از اعتقاداتی است که به وسیلهٔ دولت‌هایی مانند کلده و آشـور، که می‌توان آن‌ها را مادر خرافات و جادو نامید، وارد ایران شده است.» (هدایت، ۱۳۸۵: ۲۰)
نسـبت سـعد و نحـس دادن به سـتاره‌ها مبتنی بـر عقیدهٔ هندوهاسـت. آن‌هـا زحل و مریخ و آفتـاب و رأس را نحس، و مشتری و زهره را سعد می‌دانند.
بر ولی و خصمش از برجیس و از کیوان نثار
سعد و نحسی کان دو علوی از قران افشانده‌اند خاقانی/ ۱۱۱
به یک دم باز رست از چرخ و ننگ سعد و نحسش هم
که این تثلیث برجیس است و آن تربیع کیوانی خاقانی/ ۴۱۵
شواهد دیگر در صفحات ۱۱۵، ۸۳ و ۲۶۷ دیوان شاعر آمده است.
با آنکه در شـعر فارسـی از سعد و نحس و مسائل مربوط به آن سخن فراوان رفته است، بسیاری از شاعران، برخی اصلاً و عده‌ای چندان اعتقادی به احکام نجوم و سـعد و نحس بودن ستارگان نداشته‌اند؛ مثلاً حافظ شیرازی سعد و نحس بودن زهره و زحل را «قصه» یعنی داستان خیالی و باورهای عامیانه می‌داند:
بگیر طرهٔ مه چهره‌ای و قصه مخوان
که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است دیوان/ ۲۴

۶. سهیل و ادیم[5]
قدما رؤیت سهیل را نشانهٔ پایان گرما و رسیدن میوه‌ها و یافتن احجـار کریمه می‌دانسـتند. ضرب‌المثل معروف «سـیبی که سهیلش نزند رنگ ندارد» یادآور این باور کهن است.
«یکی از باورهای عامیانه دربارهٔ سهیل این است که از تابش این کوکب، چرم یا ادیم و کیمخت رنگ می‌یابد. بدین‌منظور چرم را در زیر آسمان می‌گسترانند تا رنگ بگیرد. چرم بلغاری یا ادیم بلغاری و ادیم شامی از آن جمله است.» (مصفی، ۱۳۸۱: ۴۲۲)
خاقانی در اشاره به این باور می‌گوید:
قطب فلک رکابش و هست از کمال رتبت
جرم سهیل چرم ادیم از پی دوالش خاقانی/ ۲۳۰
سجاده از سهیل کنم نز ادیم شام
تا می برم سجود سپاس از در سخاش خاقانی/ ۲۳۳

ادامه در وبلاگ نشریه

با بررسی باورهای عامیانه در قصاید خاقانی معلوم می‌شود که در شعر او پس از باورهای پزشکی، باورهای نجومی قرار دارند و شاید دلیل این امر هم، رواج بسیار نجوم و وجود عقاید کهن در عصر شاعر باشد

پی‌نوشت
۱. مزعفر: زعفرانی، به زعفران رنگ کرده
۲. بهرمان: یاقوت سرخ گران‌مایه
۳. مضغه: پارهٔ گوشت
۴. قز: ابریشم
۵. ادیم: چرم، پوست دباغی‌شده

سیمای تلمیحی و تصویری حضرت موسی(ع)

در آیینهٔ شعر ستایشی، توصیفی و عرفانی

چکیده

تفاوت ماهوی آثار ادبی با یکدیگر نهفته در تنوع نگاه، گوناگونی هدف، اختلاف در سطح برداشت از موضوعات مختلف و تفاوت در برخورد با جهان پیرامون است. تقسیم‌بندی آثار ادبی براساس انواع به ما امکان می‌دهد که با بررسی موضوعی واحد در چند نوع ادبی گوناگون، شیوه‌ها، روش‌ها، اغراض و تنوع کاربرد آن‌ها را نزد شاعران مختلف کشف و با یکدیگر مقایسه کنیم. نویسنده در این جُستار بر آن است که با پیگیری مایه‌های داستانی حضرت موسی(ع) در شعر ستایشی، توصیفی و تمثیلی، رویکرد سرایندگان و کاربردهای زیبایی‌شناختی و مفهومی آن را با ارائهٔ نمونه‌هایی معلوم کند.

کلیدواژه‌ها:

موسی(ع)، شعر ستایشی، ادبیات توصیفی، تلمیح، تمثیل.

عباس زاهدی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی، دبیر ادبیات دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی عسلویهٔ بوشهر و مدرس دانشگاه پیام نور مرکز بین‌المللی عسلویه

یکی از شاخصه‌های آثار ماندگار ادبی، استفادهٔ هنرمندانهٔ شاعر یا نویسنده از گنجینهٔ میراث قصه‌ها و سرمایه‌های ادبی و فرهنگی و آیینی ملت خود است که در کورهٔ عاطفه و ذوق او گداخته و با ترکیب و ساختاری جدید ارائه می‌شود.

استفاده از اسطوره‌ها، قصه‌ها و سرگذشت چهره‌های مشهور از سده‌های اولیه در ادب فارسی رواج داشته است و شاعران و نویسندگان بسیاری از آن‌ها برای بیان معانی و مضامین و اغراض گوناگون سود برده‌اند. بهره‌مندی از داستان‌ها و بازآفرینی هنری آن‌ها در شعر به میزان هنرمندی و قدرت تخیل شاعر و مشهور بودن داستان و قهرمانان آن بستگی دارد.

شاعر با طرح این مضامین در شعر، آن‌ها را مایهٔ آراستگی سخن خود می‌سازد یا معانی دشوار و ظریف و مفاهیم باریک را در بیان و پیام خویش بازگو می‌کند. استفاده از روایات و قصص انبیا در شعر پارسی نمایانگر میزان غنای فکری و فرهنگی و پشتوانه‌ای است که شاعر به کمک آن می‌تواند معانی گسترده‌ای را با اشاره یا تلمیح بیان کند و مفاهیم دقیق و عمیق و بنیادین را در لباس شعر و با زبان هنری و بیانی ادبی به مشتاقان آن ارائه دهد.

ظرفیت ابلاغ معانی اخلاقی و انسانی در آن دسته از قصص دینی و قرآنی که در آیینهٔ شعر و ادب فارسی بازتاب یافته‌اند، به حدی است که این‌گونه داستان‌ها می‌توانند با یک اشارهٔ مناسب و کلیدی، داستانی مفصل را در قالب کمترین کلمه‌ها به یاد بیاورند:

موسی طور عشقم در وادی تمنا
مجروح لن ترانی چون خود هزار دارم (سعدی، ۱۳۵۵: ۸۲۹)

نام حضرت موسی(ع) یکصد و سی و شش بار و داستان زندگی و حوادث رسالت او بیش از دیگر رسولان الهی در قرآن آمده است. از این‌رو، صحنه‌های گوناگونی زندگی این رسول الهی به زیبایی، فراوانی و گستردگی و با اغراض متنوع در آیینهٔ ادبیات فارسی بازتاب یافته است. پیگیری این موضوع در شعر ستایشی، توصیفی و تمثیلی می‌تواند علاوه بر ترسیم روند تحول در به‌کارگیری داستان‌های انبیا، شیوه‌ها، اغراض، میزان تنوع و کاربردهای زیبایی‌شناختی و فکری آن را در شعر فارسی روشن کند.

الف. در شعر ستایشی

در بسیاری از دوره‌های تاریخ اجتماعی و ادبی سرزمین ما، شعر نقش کالایی را داشته که به پیشگاه امیران و وزیران هدیه می‌شده یا نُقلی بوده که در بزم اشراف، کام حاضران را شیرین می‌کرده است. پس، اگر پوششی آراسته و لباسی رنگین نهاده و نهفته شده، مقبول‌تر بوده است.

در نخستین سده‌های ظهور شعر فارسی، مدح بازاری گرم داشته است. «در این قلمرو شاعران از مجموع صور خیال کمک می‌گیرند اما آن‌چه به مدح و ستایش می‌انجامد و در کار مدح بیشتر مورد توجه شاعران است، اغراق و مبالغه است.»

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۸۹)

اغراق و تلمیحات مبالغه‌آمیز به قصد ستایش در شعر درباری به‌وفور به چشم می‌آید. از این‌رو کهن‌ترین صورت‌های تلمیح و یکی از گسترده‌ترین موارد کاربرد آن را در شعر ستایشی می‌توان سراغ گرفت. در کتاب‌های مربوط به علم بیان، در تعریف «تلمیح» آورده‌اند: «اشاره به داستانی در کلام است و دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزای داستان تناسب وجود دارد.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۹۰)

بر پایهٔ دو مشخصهٔ مهم تلمیح (تشبیه و تناسب)، شاعران ایرانی در بخش قابل توجهی از سروده‌های خود، به‌ویژه در شعر ستایشی و درباری، با بهره‌گیری از وقایع حیات و معجزه‌های حضرت موسی(ع)، هنر شعری و استعداد شاعری خویش را از طریق همانندسازی احوال و اعمال ممدوح به خصال و کردار این رسول الهی، صرف اغراق در بلندی مقام و تبلیغ شأن و شوکت حاکمان و توصیف قدرت صاحبان زر و زور یا برجسته کردن صفات نیکوی ممدوح کرده و دور از وجدان پاک و حقیقت‌جوی، از هنر و شعر آرایه‌ای برای بزم فرمانروایان ساخته‌اند.

داستان موسی به سبب دارا بودن عناصر و جنبه‌های خارق‌العاده‌ای چون حکایت عصا، ید بیضا، شکافتن دریا، جاری ساختن چشمه از سنگ و...، در مدایح منظوم فارسی محوری است که تشبیهات و اغراق‌های شاعرانه با زمینهٔ بزرگ‌نمایی کار و کردار ممدوح به گرد آن می‌چرخد. از لحاظ تنوع و ابزار بیان، به رغم تعدد اشارات، غالباً برجسته‌ترین وقایع دورهٔ حیات و رسالت به‌عنوان مایه‌های تلمیحی و در بیانی اغراق‌آمیز تکرار می‌شوند. اغراق‌ها نیز از طریق برقرار کردن رابطهٔ تشبیهی و ایجاد تناسب و مقایسهٔ خوی و کردار ممدوح با انبیا، و از آن جمله موسی کلیم‌الله علیه السلام، پدید آمده‌اند:

ز برهان جیب تو و معجزاتت
سواد زمین دست بیضا گرفته (انوری، ۱۳۶۴: ۴۳۳)

دل از هُش رفت چون موسی و جان پیچید چون ثعبان
که مُرد آن موسوی دستی که کلکش کرد ثعبانی

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۴۱۵)

داستان موسی به سبب دارا بودن عناصر و جنبه‌های خارق‌العاده‌ای چون حکایت عصا، ید بیضا، شکافتن دریا، جاری ساختن چشمه از سنگ و...، در مدایح منظوم فارسی محوری است که تشبیهات و اغراق‌های شاعرانه با زمینهٔ بزرگ‌نمایی کار و کردار ممدوح به گرد آن می‌چرخد

نام حضرت موسی(ع) یکصد و سی و شش بار و داستان زندگی و حوادث رسالت او بیش از دیگر رسولان الهی در قرآن آمده است. از این‌رو، صحنه‌های گوناگونی زندگی این رسول الهی به زیبایی، فراوانی و گستردگی و با اغراض متنوع در آیینهٔ ادبیات فارسی بازتاب یافته است

کجا خیل بداندیشان چو مار و مور شد جوشان
سنانت از ید بیضا نمود از چوب اژدرها (سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۱۳۶)
ید بیضای کلیم است تو را کز اثرش
بر تن خصم تو هر موی یکی اژدرهاست (همان، ۱۷۳)
در جهان، عدلت چو موسی تا ید بیضا نمود
گوسفند از گرگ بیند مهربانیِ شعیب (همان، ۳۲۰)

ب. در شعر توصیفی

از دیدگاه افلاطون و ارسطو، شعر از محاکات سرچشمه می‌گیرد. به نظر افلاطون، جهان تقلیدی از مُثُل و باز شعر شاعران تقلید دیگری از جهان پیرامون است. ارسطو شاعران را مقلد طبیعت می‌دانست و باور داشت که «خصوصیت اصلی و عام هنر بازسازی زندگی است». (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۶)

اما روشن است که شعر تقلید صرف از طبیعت نیست بلکه نیروی خیال شاعر در طبیعت دخل و تصرف می‌کند و به قول سر فیلیپ سیدنی، «طبیعت جهان را با این همه نقش‌های رنگارنگ که شاعران مختلف ابداع کرده‌اند، عرضه نمی‌کند. در طبیعت رودخانه‌ها به آن دل‌پذیری، درختان به آن پرباری و گل‌ها به آن خوشبویی که شاعران نقش می‌کنند نیست، این‌ها در آثار شاعر دلرباتر می‌نماید.» (یوسفی، ۱۳۵۵: ۵۷۷)

شعر عرصهٔ تخیل است و بخش قابل توجهی از ادبیات هر ملتی را «ادبیات توصیفی» تشکیل می‌دهد. در توصیفات تخیلی، گوینده به کمک پندار خویش صحنه‌ای تخیلی را به‌وجود می‌آورد و آن را چنان‌که می‌خواهد و توان بیان آن را دارد، برای دیگران به تصویر می‌کشد. این‌گونه توصیف‌ها و تصویرسازی‌ها، که محصول گره‌خوردگی حواس ظاهری با احساسات انسانی هستند، زیباترین و دل‌انگیزترین شیوهٔ توصیف به‌حساب می‌آیند.

در اشعار توصیفی ذوق هنری و گستردگی خیال شاعر، تصویرهای مختلفی از داستانی واحد می‌سازد. بر این اساس، در این‌گونه اشعار مایه‌های داستانی در هر نگاه ره‌آوردی تازه دارد. از لحاظ سیر تاریخی شعر فارسی، سده‌های چهارم و پنجم دورهٔ رواج اسطوره‌ها و قصص ملی است و با آغاز روند نزولی آن، اسطوره‌ها و تلمیحات مذهبی، به‌ویژه اشاره به قصص قرآنی، رو به افزایش می‌گذارد؛ به نحوی که «گسترش اساطیر سامی و توسعهٔ تعبیرات اسطوره‌ای سامی از اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم به‌طور عادی همه‌جا به چشم می‌خورد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۴۸)

شاعران باریک‌بین فارسی‌زبان نیز که خود از دست‌پروردگان مکتب قرآن و ریزه‌خواران خوان قرآن، این نامهٔ آسمانی‌اند، به شیوه‌های گوناگون آثار و اشعار خود را با فروغ الفاظ و مضامین والای قرآنی و داستان‌ها و روایات مربوط به پیامبران، به‌ویژه وقایع حیات و نبوت حضرت موسی کلیم‌الله(ع)، نغز و دل‌انگیز نموده و از این گنجینه‌های معرفت و حکمت برای ژرفابخشی و خیال‌انگیزی اشعار خود بهره گرفته‌اند.

در ادب فارسی از داستان‌های پیامبران به شکلی متنوع و گسترده در تصویر و توصیف موضوع‌های مختلف، از طبیعت بیرون تا جهان درون، بهره‌ای هنرمندانه گرفته شده است. در این‌گونه اشعار توصیفی، بخش قابل‌توجهی از تصویرها عمدتاً در غزل و براساس تلمیح و استعاره و تشبیه مرکب آفریده شده‌اند. در این‌جا برای رعایت اختصار تنها به چند نمونه تصویرسازی در موضوع وصف طبیعت، برگرفته از مایه‌های تشبیهی داستان موسی اشاره می‌شود.

نور در ظلمت اوفتاد چنانک
دست موسی به لحیهٔ فرعون (اثیرالدین اخسیکتی، ۱۳۳۷: ۲۶۹)
جام فرعونی اندر آر که صبح
دست موسی برآرد از کهسار (خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۹۵)
عمود صبح تو گفتی که دست موسی روز
برای ضربت فرعونِ شب عصا برداشت
(سراج‌الدین قمری آملی، ۱۳۶۸: ۴۱۶)
ید بیضا و عصا و شجرالاخضر نار
همه در صورت خود کرده مصور نرگس (سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۲۴۳)
عصا و کف دست موسی است با هم
درختی که او دارد از بر شکوفه
(کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، ۱۳۴۸: ۲۳۴)

پ. در ادبیات تمثیلی و عرفانی

«تمثیل (allegory) عبارت است از ارائه دادن یک موضوع تحت صورت ظاهر یک موضوع دیگر... در علم بلاغت، تمثیل تصویر یا مجازی تلقی می‌شود که گوینده به وسیلهٔ آن چیزی می‌گوید اما مقصودش چیز دیگری است.» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۱۶)

از میان انبوه مواریث فرهنگی و انسانی، اسطوره‌ها و قصص به‌عنوان کهن‌ترین همزاد انسان فراوانی و گستردگی زیادی دارند و شاعر می‌تواند با بهره‌گیری از این سرمایه‌ها، از یک مورد خاص، مقوله‌ای کلی و قابل تعمیم به همیشه و همه‌کس بسازد و از این رهگذر در شعر خویش نیز کلیتی فراخور حال همهٔ دوره‌ها و سلیقه‌های متفاوت ایجاد کند.

«دشواری و پیچیدگی معانی عرفانی و نازل بودن سطح دانش و بینش مخاطبان شعر، شاعران عارف را به استفاده از شیوهٔ تمثیلی کشاند» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۳۶). لذا صوفیه حکایت و قصه را قالب معانی و اندیشه‌های خود کردند و آن را به‌منزلهٔ رمز و کنایه‌ای از سرگذشت سیر و سلوک روحانی انسان و احوال نفس به‌کار بردند. آنان غزل را جلوه‌گاه هیجانات عاطفی و تجربه‌های عرفانی، و قالب

مثنوی را محمل اندیشه‌ها و نظریات عرفانی خود ساختند و آن را از طریق بیان تمثیلی در بین همهٔ طبقات گسترش دادند.
به تناسب فراوانی نقل وقایع دورهٔ حیات و رسالت موسی(ع) در قرآن کریم، در منظومه‌های صوفیانه و اشعار عارفانه نیز وقایع زندگی او بیش از دیگر پیامبران آمده است. قصه‌های مربوط به حوادث زندگی پیامبرانی چون حضرت ابراهیم، یوسف، سلیمان، داود و ایوب(علیهم‌السلام) و... برای القای مفاهیم عارفانه در آثار متصوفه فراوان دیده می‌شود اما به دلیل وجود جنبه‌های خارق‌العاده در داستان حضرت موسی(ع) و ماهیت تفسیرپذیری و امان برداشت‌های تأویلی از آن، شاعران عارف برای طرح آموزه‌های عرفانی خود، در مقایسه با داستان دیگر انبیا از داستان این رسول الهی بهرهٔ افزون‌تری گرفته‌اند. چنان‌که کمتر سراینده‌ای است که از معجزات شگرف او چون ید بیضا، عصا، شکافتن دریا، جاری کردن چشمه از سنگ، واقعهٔ تجلی حق بر کوه طور و داستان موسی و خضر تعبیری مطابق با ذوق صوفیانه و شور و حال عارفانه نکرده و با تمسک به این تعابیر روحانی بر ظرفیت‌های معنایی و شیرینی سخن و سوز کلام خویش نیفزوده باشد.
در این میان، شاعران بزرگی چون سنایی، عطار، مولوی، عراقی، سعدی، خواجو، شاه نعمت‌الله ولی و حافظ نسبت به این داستان ادراکی عاطفی و ژرف و به‌مراتب برتر از دیگر شاعران ستایشگر یا توصیف‌گرا داشته‌اند و نکات نغز و مفاهیم بلند عرفانی را در قالبی رمزگونه بیان کرده‌اند.
در زیر، به نمونه‌هایی از رمزپردازی با عناصر این داستان در ادبیات عرفانی اشاره می‌شود.

نفس فرعون است و دین موسی و توبه چون عصا
رخ به سوی جنگ فرعون لعین باید نهاد (سنایی، بی‌تا: ۱۰۸)
آنان که پای در ره تقوا نهاده‌اند
گام نخست بر درِ دنیا نهاده‌اند
فرعون نفس را به ریاضت بکشته‌اند
وان‌گاه دل بر آتش موسی نهاده‌اند (عطار، ۱۳۷۵: ۲۳۰)
آن عصا کان سحرهٔ فرعون خوردکی عصای موسی عمران بود
آن عصا آنجا یدالله بود و بس
وان نفس بی‌شک دم رحمان بود (همان، ۲۶۴)

نتیجه

نوع استفاده‌هایی را که از داستان موسی(ع) در انواع سه‌گانهٔ مذکور شعر فارسی شده است، به دو گونهٔ زیر می‌توان تقسیم کرد:
الف) کاربرد زیبایی‌شناختی: شامل بهره‌گیری هنری از مایه‌های داستانی در قالب تلمیح، تشبیه، استعاره و اغراق. اغراق غالباً در قصاید مدحی، و تشبیه و استعاره به قصد توصیف و تصویرآفرینی عمدتاً در شعر غنایی دیده می‌شود.
ب) استفادهٔ تمثیلی و رمزی: در منظومه‌های صوفیانه و اشعار عارفانه، داستان انبیا و به‌ویژه قصهٔ موسی فراتر از واقعیت تاریخی خود عرصهٔ برداشت‌های تأویلی قرار می‌گیرد و تمثیلی از جهان درون و آیینهٔ سیر و سلوک جان آدمی می‌شود و در آن هریک از شخصیت‌های داستانی در یکی از دو قطب خیر و شر قرار می‌گیرند.
در نزد سرایندگانی چون سنایی، عطار، مولانا و حافظ موسی رمز جان، عقل، رحمت و مظهر آداب‌دانان و مترسمان و مریدی پرسشگر، عصا رمزی از قدرت بی‌بدیل حق و حیات پس از مرگ؛ فرعون نماد نفس، تن و وهم، قارون تمثیل افراد گرفتار در تعلقات دنیوی و دور از حیات معنوی، و هامان نماد تزویر است.

شاعران باریک‌بین فارسی‌زبان نیز که خود از دست‌پروردگان مکتب قرآن و ریزه‌خواران خوان قرآن، این نامهٔ آسمانی‌اند، به شیوه‌های گوناگون آثار و اشعار خود را با فروغ الفاظ و مضامین والای قرآنی و داستان‌ها و روایات مربوط به پیامبران، به‌ویژه وقایع حیات و نبوت حضرت موسی کلیم‌الله(ع)، نغز و دل‌انگیز نموده و از این گنجینه‌های معرفت و حکمت برای ژرفابخشی و خیال‌انگیزی اشعار خود بهره گرفته‌اند

منابع

۱. اخسیکتی، اثیرالدین؛ دیوان، تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، چاپ اول، تهران، کتاب‌فروشی رودکی، ۱۳۳۷.
۲. انوری، اوحدالدین محمد؛ دیوان، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، دو جلد، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
۳. پورنامداریان، تقی؛ داستان پیامبران در کلیات شمس، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۴.
۴. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چ۳، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
۵. خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل؛ دیوان، تصحیح ضیاءالدین سجادی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۸۲.
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ارسطو و فن شعر، چ۲، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی، چ۱۰، انتشارات آگاه، ۱۳۸۵.
۸. شمیسا، سیروس؛ نگاهی تازه به بدیع، چ۵، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۲.
۹. سعدی، مصلح‌بن عبدالله؛ کلیات، به تصحیح ذکاءالملک فروغی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۵.
۱۰. سلمان ساوجی، جمال‌الدین؛ دیوان، تصحیح ابوالقاسم حالت، چ۱، نشر ما، ۱۳۷۱.
۱۱. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم؛ دیوان، تصحیح مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سنایی، بی‌تا.
۱۲. عطار نیشابوری، فریدالدین؛ الهی‌نامه، تصحیح هلموت ریتر، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۸.
۱۳. دیوان، تصحیح تقی تفضلی، چ۹، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
۱۴. منطق‌الطیر، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی؛ چ۱، انتشارات سخن، ۱۳۸۳.
۱۵. قُمری آملی، سراج‌الدین؛ دیوان، تصحیح یدالله شکری، چاپ اول، تهران، انتشارات معین، ۱۳۶۸.
۱۶. کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، ابوالفضل؛ دیوان، تصحیح حسین بحرالعلومی، تهران، انتشارات دهخدا، ۱۳۴۸.
۱۷. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵.
۱۸. مثنوی، تصحیح نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ۴ مجلد، چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۸.
۱۹. یوسفی، غلامحسین؛ «تصویر شاعرانهٔ اشیا در نظر صائب»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال یازدهم (۱۳۵۵)، شمارهٔ چهارم، ص ۵۷۷.

پیشگامی قائم‌مقام در نهضت ساده‌نویسی معاصر

حجّت کجانی حصاری
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و
دبیر ادبیات دبیرستان‌های ورامین

چکیده
«قائم‌مقام فراهانی» (۱۱۹۳ـ۱۲۵۱هـ.ق) از نام‌آوران ادب و هنر و سیاست است که چون بسیاری از دیگر بزرگان ایرانی در دورانی نابه‌سامان ظهور کرده و به دلیل نامناسب بودن شرایط و سعایت و خیانت خائنان و وطن‌فروشان، کاری از پیش نبرده و در این راه جان خود را هم فدا کرده است. او آثاری گران‌بها به نظم و نثر از خود به یادگار گذاشته و شاگردانی ارزشمند پرورش داده است که خود گویای حقایق بسیارند و از افکار بلند و پیشگامی او در تغییر سبک‌ها و رویّه‌ها در حکومت و سیاست و ادب و هنر حکایت دارند. مقالهٔ حاضر به بیان مختصری از اصلاحات این مرد بزرگ در نثر فارسی و پیشگامی قائم‌مقام در نهضت ساده‌نویسی معاصر و همچنین تأثیر او بر آیندگان می‌پردازد!

کلیدواژه‌ها:
قائم‌مقام فراهانی، نثر فارسی، پیش‌گامی ساده‌نویسی.

سپهر فضل و هنر، میرزا ابوالقاسم
که فضل او زده بر چرخ آسمان خرگاه (میرزا حبیب قاآنی)

درآمد

نثر فارسی که پس از سعدی به‌خصوص در عصر صفویه کم‌کم با سجع و موازنه و ترصیع و مقارنه‌سازی‌های فراوان و استعمال لغات بیگانه دستخوش انحطاط شده بود و غرض از نوشتن آن هنرنمایی، فاضل‌نمایی و نشـان دادن تسلط بر صناعات ادبی و لغات سـخت و مبهم زبان‌های بیگانه بود نه رساندن مفهوم و پیام، به تدریج در اواخر دورهٔ زندیه به سادگی گرایید و در زمان صدارت «قائم‌مقام فراهانی» و به قلم شیوای او راه خود را یافت و ضمن برطرف کردن نقص‌ها، به نثری فصیح، زیبا و همه‌فهم تبدیل شد.

هـدف مقالهٔ حاضر، کـه به روش میدانـی و کتابخانه‌ای تهیه شده اسـت، بیان مختصری از اصلاحات و اقدامات این بزرگوار در استحکام بخشـیدن به نثر و ایجاد شیوه‌ای است که در آن سادگی با فصاحت و بلاغت همراه شده است.

نثر دورهٔ بازگشت و ظهور قائم‌مقام

در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم و اواخر دورهٔ افشاریه، در شعر فارسی، که دیگر در لفظ و وزن و معنی اشباع شده بود، نهضتی به وجود آمد که بر مبنای آن، شـاعران به سبک‌های کهن شعر فارسی چون خراسـانی و عراقی روی آوردند و شـیوهٔ متقدّمین را در پیش گرفتند و به استقبال آثار آنان رفتند.

به این ترتیب، حرکتی که شـاعرانی چون مشتاق، شعله، میرزا نصیر، صباحی بیدگلی و هاتف در شعر آغاز کرده بودند تا شعر را به سـهولت گذشته برسـانند، کم‌کم در دورهٔ قاجاریه از مرز شـعر گذشت و به نثر فارسی نیز سرایت کرد و سبک جدیدی را در نثر پدید آورد.

در اواخر عصر زندیه، تغییراتی در شیوهٔ نثرنویسی به‌وجود آمد و طی آن نثر به سمت سادگی و همه‌فهمی بیشتر پیش رفت. به تدریج، صنایع ادبی، تکلفات و تعقیدات لفظی و معنوی، حشو و زواید، قرینه‌سازی‌های بیش از اندازه از نثر فارسی محو شدند و روز به روز غلط‌های رایج آن کاهش یافت. سـیروس شمیسا نثر این دوره را به دو بخش تقسیم کرده است: الف ـ اوایل دورهٔ قاجاریه؛ ب ـ حول و حوش مشروطیت. (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

از نویسـندگان موفق دورهٔ اول می‌توان به نشـاط اصفهانی (م ۱۲۴۴ هـ.ق) صاحب منشآتی به شیوهٔ میانهٔ وصّاف و گلستان، فاضل خان گرّوسی (م ۱۲۵۹) صاحب «انجمن خاقان» به همان شیوه، قاآنی (م ۱۲۷۰) صاحب «پریشان» به تقلید از گلستان، لسان‌الملک سپهر (م ۱۲۷۹) صاحب «ناسخ‌التواریخ» به سبک جامع‌التواریخ رشیدی و «براهین العجم» در قافیه، رضاقلی‌خان هدایـت (م ۱۲۸۸) در «مجمع‌الفصحـا» و «ریاض‌العافیـن»، عبداللطیـف تبریزی در «الف لیله و لیله»، محمدحسـن خان صنیع‌الدولـه (م ۱۳۱۳) صاحب «مرات البلـدان» و «منتظم ناصـری»، ابوالقاسـم قائم‌مقـام فراهانـی (م۱۲۵۱) صاحـب «منشـات»، امیرنظام گروسـی (م ۱۲۷۱) صاحب منشآت به سبک قائم‌مقام، ناصرالدین‌شاه (۱۳۱۳) در سفرنامه‌ها، و یغمای جندقی و چند تن دیگر اشاره کرد.

در عصر قاجار، نثر به دلایلی چند دچار هرج و مرج می‌شـود و سـبک‌های گوناگون از آن به وجـود می‌آید. این دلایل به طور خلاصه عبارت‌اند از:

ـ نشر کتاب‌های خطی در میان مردم
ـ دخالت دولت در تربیت مردم
ـ توجه علمای دین به سواد و ترقی
ـ امنیت انتظامی
ـ آشنایی مردم با جراید و کتاب‌های اروپایی
ـ ورود صنعت چاپ به ایران
ـ جنگ‌ها و مکاتبات سیاسی با کشورهای دیگر
ـ پذیرش تمدن پس از آشنایی با غربی‌ها
ـ اعزام دانشجو به اروپا (بهار، ۱۳۷۵: ۳۳۹)

در این دوره نویسندگان بزرگی پا به عرصهٔ وجود نهاده‌اند و آثار بزرگ و ارزشـمندی از خود به یادگار گذاشته‌اند اما تأثیر هیچ یک به اندازهٔ ابوالقاسـم قائم‌مقام فراهانی نبوده است؛ زیرا همه مقلّد گذشتگان بوده‌اند و کسی به تقلید از آنان نپرداخته است. درحالی که قائم‌مقام با انشـای خاص خود ـ اگرچه از گلستان سـعدی تأثیر پذیرفته اسـت ـ علاوه بر ایجاد سبکی خاص، تا دورهٔ مشروطه نویسـندگان زیادی را به تقلید از خود واداشت.

در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم و اواخر دورهٔ افشاریه، در شعر فارسی، که دیگر در لفظ و وزن و معنی اشباع شده بود، نهضتی به وجود آمد که بر مبنای آن، شاعران به سبک‌های کهن شعر فارسی چون خراسانی و عراقی روی آوردند و شیوهٔ متقدّمین را در پیش گرفتند و به استقبال آثار آنان رفتند

پس از آن نیز اصلاحات او در ساده‌نویسی مورد توجه همگان قرار گرفت و با به‌کارگیری شیوهٔ او و گسترش آن، نثر فارسی امروزی پدید آمد.

نثر قائم‌مقام

پژوهشگرانی چون «ملک‌الشعرای بهار» و «یحیی آرین‌پور» اذعان کرده‌اند که قائم‌مقام نوشته‌هایش را اغلب سرسری و با عجله انشامی‌کرده است. با وجود این، مایهٔ وافری از ذوق و سلیقه در آثار اوست و هرچند پیرو گلستان سعدی است؛ اما نمکی از خود دارد. (همان: ۳۴۹)

قائم‌مقام در نوشته‌های خود همچون سعدی به تشریح اوضاع اجتماعی دورهٔ خویش از نوعی دیگر می‌پردازد. او مانند سعدی سفرهای خود را در قالب حکایات آموزنده (در هشت باب) شرح نمی‌دهد بلکه نامه‌ها و دستورات شاه و ولیعهد را به شیوه‌ای منشیانه و خاصّ خود ساخته و پرداخته می‌کند و شاید در فکر جمع‌آوری آنها در قالب یک مجموعه نیز نبوده است؛ زیرا پس از مرگش، «فرهاد میرزا معتمدالدوله» آنها را گردآورده و در ۱۲۹۴ هـ.ق به دستور اویس میرزا فرزند فرهادمیرزا چاپ و منتشر کرده است.[۲]

قائم‌مقام را از پیش‌گامان نهضت ساده‌نویسی در نثر به شمار می‌آورند اما در منشآت وی با توجه به موضوع و مخاطب نامه‌ها می‌توان سبک‌های ساده، بینابین و مصنوع را مشاهده کرد. در مجموع، او تکیه بر ساده‌نویسی دارد و حتی در سخن مصنوع نیز گرایش کلامش به ساده‌نویسی مشاهده می‌شود و این همان نثری است که پدرش «میرزا بزرگ» نیز بدان می‌پرداخته است. «رضاقلی‌خان هدایت» در توصیف مرتبت علمی و ادبی قائم‌مقام در مقایسه با پدرش میرزابزرگ سخن را به نظم می‌کشد و این گونه می‌سراید:

تن و روانْشْ گهِ ملک داری و حکمت
مرکّب از تن اسکندر است و افلاطون
پس از پدر ز پدر درگذشت در رتبت
چنان که نام نکو برگذشت از گردون
ز بعد عیسی آمد بلی ابوالقاسم
به معجزات و کرامات جمله زو افزون

«اعتضادالسلطنه»، که بارها قائم‌مقام را به باد دشنام گرفته و متهم کرده است و از او کینه به دل دارد، دربارهٔ نویسندگی‌اش می‌گوید «قائم‌مقام در فنون عربیت استاد و اقسام خط را مضبوط تحریر می‌نمود و در انشاء عربی و فارسی در عصر خود بی‌نظیر بود و شعر را هم بد نمی‌گفت.»[۳]

«ملک‌الشعرای بهار» دربارهٔ برتری قائم‌مقام بر متقدمان می‌نویسد: «قائم‌مقام ـ رضوان‌الله علیه ـ در تحلیل و تدریج مصراع‌ها و ابیات و به اصطلاحِ بعضی، در اقتباسات به سلیقهٔ من بر تمام متقدمین می‌چربد.» (بهار، ۱۳۷۵: ۳۵۶)

سیروس شمیسا نیز در کتابش عقیدهٔ خود را چنین کوتاه بازگو می‌کند: «در یک کلام، قائم‌مقام سعدی عصر خود است.»
(شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۴۰)

مولف «صدرالتواریخ» بر سبیل اغراق‌های گذشتگان دربارهٔ قدرت نویسندگی قائم‌مقام گفته است: «به‌طوری در انشا قادر بوده است که از آخر مطلب شروع به نوشتن می‌کرده و به اول عنوان کاغذ می‌رسانیده است.»[۴]

حسن وحید دستگردی در مقدمهٔ دیوان اشعار قائم‌مقام (ص۳) او را در نثر با صاحب بن عبّاد و قابوس وشمگیر برابر می‌نهد و «بدرالدّین یغمایی»، مصحح منشآت قائم‌مقام، این کتاب را از شاهکارهای نثر فارسی می‌داند.

به هرحال، قدر مسلم این است که «ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی» با استفاده از هوش سرشار خود و شناخت ادبیات قدیم ایران و آگاهی از نیازهای جامعه و دربار آن روزگار در مکاتبات اداری و سیاسی، با تلطیف روش گذشتگان و به‌کارگیری صحیح لغات و اصطلاحات، در ایجاد ترکیب‌بندی صحیح و زیبای نثر فارسی کوشید و چون در مقامی قرار داشت که مورد توجه همگان بود و آثارش را خواص و عوام مطالعه می‌کردند، شیوهٔ نثرنویسی‌اش مورد استقبال دیگران قرار گرفت و به این ترتیب، او به عنوان یکی از پیشگامان نهضت ساده‌نویسی در نثر فارسی معرفی شد.

نوآوری‌های قائم‌مقام در ساده‌نویسی نثر فارسی

چنان‌که از زندگی، اقدامات و آثار ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی برمی‌آید، او مردی باهوش و باذکاوت بوده است؛ قالب‌های مختلف و چارچوب‌های سازمانی موجود را با توجه به بازده بیشتر تغییر می‌داده و برای مطابقت دادن خود با آن معیارها، خویشتن را دچار رنج و سختی و گرفتاری نمی‌کرده است. او این کار را در سیاست با تغییر تاکتیک‌های جنگی به شکل علمی و اروپایی، در فرهنگ با فرستادن محصلان به اروپا، در خوش‌نویسی با ایجاد سبکی خاص در تندنویسی، و در نامه‌نگاری با ساده فهم کردن مطالب برای مخاطبان خود به کار گرفته است. حتی نخستین کتاب‌های چاپ سنگی تبریز نیز به‌آثار او (رسالهٔ جهاد یا فتح‌نامه) اختصاص می‌یابد.[۵] اما آنچه ادبیات فارسی را دستخوش تحولی شگرف کرده، نوشته‌های قائم‌مقام در قالب نثر است که ضمن زیبایی و آراستگی، سادگی خود را نیز حفظ کرده‌اند؛ شیوه‌ای که بعدها مطلوب بسیاری از نویسندگان پس از وی شد. مخصوصاً پس از روی کار آمدن امیرکبیر و به‌دنبال آن در دورهٔ دوم قاجاریه (مشروطه)، رواج نثر مرسل و مراسلات مختصر، زبان سادهٔ روزنامه‌ای و کتب چاپی و ترجمه‌ها همگی نشان‌دهندهٔ نیاز دنیای جدید به این سبک بود. به هرحال با مطالعهٔ منشآت قائم‌مقام می‌توان به این نتایج رسید که او در نثر دخل و تصرفاتی کرده و صاحب سبکی خاص شده است. بعضی از این تصرفات عبارت‌اند از:

قائم‌مقام را از پیش‌گامان نهضت ساده‌نویسی در نثر به شمار می‌آورند اما در منشآت وی با توجه به موضوع و مخاطب نامه‌ها می‌توان سبک‌های ساده، بینابین و مصنوع را مشاهده کرد. در مجموع، او تکیه بر ساده‌نویسی دارد و حتی در سخن مصنوع نیز گرایش کلامش به ساده‌نویسی مشاهده می‌شود و این همان نثری است که پدرش «میرزا بزرگ» نیز بدان می‌پرداخته است

۱. حفظ زبان از لغات ترکی و مغولی رایج و کلمه‌های جدید روسی
۲. کوتاه کردن جمله‌های مرســوم آن عهد با حفظ ازدواج‌های لفظی در حد نیاز
۳. اســتفاده از ســجع‌ها و موازنه‌های زیبا و دلنشــین به جای سجع‌ها و موازنه‌های ناهنجار و دور و دراز
۴. کــم کردن و در بســیاری از موارد حــذف القاب و مدح‌های تملق‌آمیز جز در سرآغاز نامه‌ها
۵. استفاده از لغات متداول و عامیانه که دیگر نویسندگان از به کار بردن آنها پروا داشتند؛
۶. به‌کار بردن آیات، احادیث و امثال در حد معقول و متناسب با متن و موضوع
۷. خلاصه کردن نامه‌ها و مراسلات و رعایت ایجاز و اختصار در آنها
۸. صراحت لهجه و ترک اســتعاره‌ها و کنایه‌ها و تشــبیب‌های خسته‌کننده
۹. ظرافت و لطیفه‌پردازی
۱۰. استفاده از کلام آهنگین.[۶]

نهضت ساده‌نویســی، که قائم‌مقام فراهانــی از پیش‌گامان آن اســت، با آغاز دورهٔ مشــروطیت بســیار مورد توجه و مقبول و مطلوب نویسندگان آن عصر واقع شد و در دهه‌های پس از آن، افرادی چون سید جمال‌الدین اسدآبادی در نثر روزنامه‌ای، میرزا فتحعلی آخوندزاده در نمایشنامه‌نویسی و مقاله‌نویسی، طالبوف در داستان کتاب احمد، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای در سفرنامه نویسی (سیاحت نامهٔ ابراهیم‌بیگ)، میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله در روزنامه و رساله‌نویسی، میرزا آقاخان کرمانی در صد خطابه و سه مکتوب، میرزا حبیب اصفهانی در ترجمهٔ سرگذشت حاجی بابــای اصفهانی، محمدباقر میرزای خســرود در رمان‌نویســی (شمس و طغرا)، و سرانجام علی‌اکبر دهخدا در طنزهای چرند و پرند آن را به خدمت گرفتند. از آنجا که هدف از نویسندگی در این عهد روشن کردن افکار عمومی دربارهٔ علت عقب‌ماندگی‌های ایران، روی آوردن به آزادی، قانونمند شــدن رفتار دولت و ملت و دانستن حقوق عمومی و اجتماعی مردم بود، نثر فارسی خود به خود به ســادگی گرایید و در روزنامه‌ها، رمان‌ها، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و کتب درسی به مقصود و مطلوب خود رسید و در پایان عهد قاجار شکل خاص خود را یافت.

نتیجه‌گیری

ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی، فرزند میرزابزرگ، همچون بسیاری از وزیران بزرگ و کاردان ایرانی در روزگاری بر مســند صدارت تکیه زد که دور بدعهدی و نابه‌سامانی و خیانت بود. با این حال او توانست با خدماتی شایسته و ارزشمند در جهت سربلندی و حفظ نام کشور ایران گام‌هایی بردارد.
نثر فارسی که با آغاز مکتب بازگشت ادبی به سادگی و پختگی خود نزدیک می‌شــد، با نوشته‌های پراکندهٔ قائم‌مقام (منشأت)، که بیشتر شامل فرمان‌ها و دستورات فتحعلی‌شاه و عباس‌میرزا بود و به دست این وزیر نوشته می‌شد، و نیز مکاتبات خود او، راه خویش را یافت و ضمن برطرف کردن بیماری‌ها و اغلاط گذشته، به نثری صحیح، سالم، همه‌فهم، روان و محکم تبدیل شد.
پس از شهادت قائم‌مقام، نویسندگان این نثر را در متون درسی دارالفنون و نشریات عصر مشروطه به کار گرفتند و اصحاب علم نیز برای بیان مفاهیم علوم مختلف از آن استفاده کردند.

نثر فارسی که با آغاز مکتب بازگشت ادبی به سادگی و پختگی خود نزدیک می‌شد، با نوشته‌های پراکندهٔ قائم‌مقام (منشأت)، که بیشتر شامل فرمان‌ها و دستورات فتحعلی‌شاه و عباس‌میرزا بود و به دست این وزیر نوشته می‌شد، و نیز مکاتبات خود او، راه خویش را یافت و ضمن برطرف کردن بیماری‌ها و اغلاط گذشته، به نثری صحیح، سالم، همه‌فهم، روان و محکم تبدیل شد

پی‌نوشت

۱ـ نک: دیوان اشعار قائم‌مقام: ۶۶ـ۶۳.
۲ـ برخی منابع تاریخ انتشار منشآت قائم‌مقام را ۱۲۸۰ ذکر کرده‌اند.
۳. (اکسیر التواریخ/۳۹۸) (قائم‌مقام فراهانی چهرهٔ ادب و سیاست/۹۲)
۴. (صدرالتواریخ: ۱۴۴) (قائم‌مقام فراهانی چهرهٔ ادب و سیاست: ۱۰۵)
۵. نخســتین چاپخانه‌ای که در ایران به چاپ کتاب با حروف فارسی و عربی اقدام کرد، چاپخانهٔ سربی یا تیپوگرافی بود که دستور عباس میرزا نایب‌السلطنه در تبریز دایر شد... اولین کتاب که در این چاپخانه انتشار یافت، رسالهٔ جهادیهٔ میرزا ابوالقاســم قائم‌مقام در سال ۱۲۳۳ ق بوده است... عده‌ای از محققان بر این باورند که قبل از رسالهٔ جهادیه، رسالهٔ دیگری با نام فتح‌نامه تألیف میرزا ابوالقاســم پســر قائم‌مقام اول در همان ســال ۱۲۳۳ ق و در همان چاپخانهٔ سربی تبریز به چاپ رسیده که دربارهٔ فتوحات عباس‌میرزا و عهدنامهٔ گلستان می‌باشــد. (نامهٔ بهارستان/ چاپ سربی و ســنگی در تبریز/ هادی هاشمیان/ صص ۶۸ و ۶۹)
۶. برای کسب اطلاع بیشــتر نک: سبک‌شناسی: ۳۵۰ـ۳۴۹ و سبک‌شناسی نثر: ۲۴۲ـ۲۴۱.

منابع

۱. آرین‌پور، یحیی؛ از صبا تا نیما. جلد اول، چاپ هفتم، تهران، زوار، ۱۳۷۹.
۲. بهار، محمدتقی ملک‌الشعرا؛ سبک‌شناسی، جلد سوم، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۵.
۳. پناهی سمنانی، محمد؛ قائم‌مقام فراهانی چهرهٔ ادب و سیاست، چاپ اول، تهران، نشر ندا، ۱۳۸۶.
۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه دهخدا.
۵. وحید دســتگردی، حســن؛ دیوان اشــعار قائم‌مقام. بی‌چا، مطبعهٔ برادران باقرزاده، بی‌تا.
۶. شمیسا، سیروس؛ سبک‌شناسی نثر، چاپ پنجم، تهران، میترا، ۱۳۸۰.
۷. فریزر، جیمز بیلی؛ سفرنامه فریزر معروف به سفر زمستانی، بی‌چا، مترجم: منوچهر امیری، تهران، توس، ۱۳۶۴.
۸. قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاســم؛ منشــآت قائم‌مقام فراهانی، چاپ دوم، تصحیح و شرح بدرالدین یغمایی، شرق، ۱۳۷۳.
۹. کاشــفی، محمد، قائم‌مقام فراهانی و امیرکبیر، چــاپ اول، تهران، حافظ نوین، ۱۳۷۶.
۱۰. متشــرعی، فریناز؛ نسب‌نامهٔ قائم‌مقام، فصلنامهٔ پیام بهارستان،دوره دوم، سال اول، شماره اول و دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، صص ۳۷۶ـ۳۸۵.
۱۱. نوایی، عبدالحسین، ایران و جهان، ج ۲، بی‌چا، تهران، نشر هما، ۱۳۶۹.
۱۲. هاشمیان، هادی؛ چاپ سربی و سنگی در تبریز، فصلنامهٔ پیام بهارستان، دورهٔ دوم، سال اول، شمارهٔ اول و دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، صص ۶۸ و ۶۹.

دستان زگونه

انتخاب از:
جواهر مؤذنی

از نویسندگان گمنام

ایمان به خدا

مرد جوانی که مربی شنا و دارندهٔ چندین مدال المپیک بود، به خدا اعتقادی نداشت. او چیزهایی را که دربارهٔ خداوند و مذهب می‌شنید مسخره می‌کرد.

شبی مرد جوان به استخر سرپوشیدهٔ آموزشگاهش رفت. چراغ خاموش بود؛ ولی ماه روشن بود و همین برای شنا کافی بود.

مرد جوان به بالاترین نقطهٔ تخته شنا رفت و دستانش را باز کرد تا درون استخر شیرجه برود.

ناگهان، سایهٔ بدنش را همچون صلیبی روی دیوار مشاهده کرد. احساس عجیبی تمام وجودش را فراگرفت. از پله‌ها پایین آمد و به سمت کلید برق رفت و چراغ‌ها را روشن کرد. آب استخر برای تعمیر خالی شده بود!

یک دسته گل زیبا

اتوبوس خلوتی در حال حرکت بود.

پیرمردی با دسته گلی زیبا روی یکی از صندلی‌ها نشسته بود. مقابل او دخترکی قرار داشت که بی‌نهایت شیفتهٔ زیبایی و شکوه دسته گل شده بود و لحظه‌ای از آن چشم برنمی‌داشت.

زمان پیاده شدن پیرمرد فرا رسید. قبل از توقف اتوبوس در ایستگاه، پیرمرد از جا برخاست، به سوی دخترک رفت و دسته‌گل را به او داد و گفت: متوجه شدم که تو عاشق این گل‌ها شده‌ای. آن‌ها را برای همسرم خریده بودم و اکنون مطمئنم که او از این‌که آن‌ها را به تو بدهم خوشحال‌تر خواهد شد.

دخترک با خوشحالی دسته‌گل را پذیرفت و با چشمانش پیرمرد را که از اتوبوس پایین می‌رفت بدرقه کرد. او با تعجب دید که پیرمرد به سوی دروازهٔ آرامگاه خصوصی آن سوی خیابان رفت و نزدیک در ورودی نشست.

معرفی کتاب

راز زندگی

در افسانه‌ها آمده، روزی که خداوند جهان را آفرید، فرشتگان مقـرب را به بارگاه خود فراخواند و از آن‌ها خواسـت تا برای پنهان‌کردن راز زندگی پیشنهاد بدهند.
یکی از فرشتگان به پروردگار گفت: خداوندا، آن را در زیر زمین مدفون کن.
فرشتهٔ دیگری گفت: آن را در زیر دریاها قرار بده.
و سومی گفت: راز زندگی را در کوه‌ها بگذار.
ولی خداوند فرمود: اگر من بخواهم به گفته‌های شـما عمل کنـم، فقط تعـداد کمی از بندگانم قادر خواهنـد بود آن را بیابند، درحالی‌که من می‌خواهم راز زندگی در دسترس همهٔ بندگانم باشد.
در این هنگام یکی از فرشتگان گفت: فهمیدم کجا، ای خدای مهربان، راز زندگی را در قلب بندگانت قرار بده، زیرا هیچ‌کس بـه این فکر نمی‌افتد که برای پیـدا کردن آن باید به قلب و درون خودش نگاه کند.
و خداوند این فکر را پسندید.

خانه

یک نجار مسن به کارفرمایش گفت که می‌خواهد بازنشسته شود تا خانه‌ای برای خود بسازد و در کنار همسر و نوه‌هایش دوران پیری را به خوشی سپری کند.
کارفرمـا از این‌که کارگر خوبش را از دسـت می‌داد، ناراحت بود ولی نجار خسـته بود و به استراحت نیاز داشت. کارفرما از نجار خواسـت تا قبل از رفتن خانه‌ای برایش بسازد و بعد بازنشسته شود.
نجـار قبول کـرد ولی دیگـر دل به کار نمی‌بسـت و چون می‌دانسـت کارش آینـده‌ای نخواهد داشـت، از چوب‌های نامرغوب برای سـاخت خانه اسـتفاده کرد و کارش را از سر سیری انجام داد.
وقتی کارفرما برای دیدن خانه آمد، کلید خانه را به نجار داد و گفت: این خانه هدیهٔ من به شما است، بابت زحماتی که در طول این سال‌ها برایم کشیده‌اید.
نجار وا رفت؛ او در تمام این مدت در حال ساختن خانه‌ای برای خودش بود و حالا مجبور بود در خانه‌ای زندگی کند که اصلاً خوب ساخته نشده بود.

پرتو نیایش در شاهنامهٔ فردوسی

دکتر ناهید یوسف‌زاده قوچانی
انتشارات پگاهان مشهد، ۱۳۸۸

مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه

(نقد و تحلیل شعر معاصر ایران از نیما تا امروز)
به کوشش علی‌اکبر کمالی‌نهاد
شامل ۵۴ مقاله، ۹۸۴ صفحه
در قطع وزیری، انتشارات فرتاب تهران
(با حمایت حوزهٔ هنری استان مرکزی)

فارسی روان (۳جلد)

دکتر ناهید یوسف‌زاده قوچانی
شامل معانی روان متون و کهن و معاصر
کتاب‌های زبان و ادبیات فارسی دبیرستان
و پیش‌دانشگاهی، نشر پگاهان مشهد

دنیای نمادین رویا در پنج گنج حماسی

دکتر ناهید یوسف‌زاده قوچانی
(شاهنامهٔ فردوسی، گشتاسب دقیقی، گرشاسب‌نامه توسی،
کوشنامه و بهمن‌نامه ایرانشاه بن ابی‌الخیر)،
نشر طنین مشهد، ۱۳۸۷

فرهنگ فروزانفر

تدوین و گردآوری: دکتر مریم‌السادات رنجبر
۷۳۳ صفحه، انتشارات پرستش، اصفهان ۱۳۷۴

استعاره در زبان خودکار

چکیده
کاربرد و حوزهٔ اســتعاره را معمولاً در زبان ادبی و هنری می‌دانند. در این نوشته برخلاف نظر رایج، از کاربرد استعاره در زبان متعارف و خودکار با ارائهٔ نمونه‌هایی سخن گفته می‌شود و در پایان، دربارهٔ علل ظهور استعاره در این زبان دلایلی ذکر می‌گردد.

کلیدواژه‌ها:
زبان ادبی، زبان خودکار، زبان مجازی، استعاره.

حمید آخوندی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های بندر ترکمن و مدرس مراکز آموزشی عالی بندر ترکمن

زبان

زبان را می‌توان از یک جهت (و طبق سنت) به مجازی و حقیقی تقسیم کرد:
زبان مجازی[1] (خاص زبان ادبی و شاعرانه)
زبان خودکار[2] (زبان روزمره و متعارف[3])
زبان ادبی: زبانی برجســته و غیرمتعارف و معمولاً هنجارگریز و غیــر خودکار اســت. در این زبان از صنایــع و آرایه‌های ادبی برای برجسته‌سازی سخن استفاده می‌شود تا از سخن بی‌نشان[4] متمایز شود.
زبان خودکار: زبانی اســت که «صرفاً جنبهٔ اطلاعی و ارتباطی دارد و در متون علمی به‌کار می‌رود.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۳)
زبان خودکار کاربرد عادی و بی‌نشان زبان و فارغ از کاربردهای ادبی و شعری است.
طبــق کتب معانی و بیان، مجاز کاربــرد واژه‌ای در غیر معنای اصلی‌اش معرفی می‌شود. در آن‌جا بین معنی حقیقی و معنی ثانوی واژه رابطه‌ای وجــود دارد که علاقه نام دارد. کاربرد انواع مجاز بــا علاقه‌های گوناگون در زبان ادبــی و هنری معمول و متداول است اما نکتهٔ مهمی که باید بدان توجه داشت، این است که انواع مجاز علاوه بر زبان ادبی و شــاعرانه، در زبان خودکار و روزمره هم کاربرد زیادی دارد. به چند نمونهٔ زیر توجه کنید:
ـ سینه‌ام می‌سوزد، آقای دکتر. (سینه، مجاز به علاقهٔ کل به جزء)
ـ لطفاً آن کاست را روشن کن. (کاست، مجاز به علاقهٔ جزء به کل)
موارد کاربرد مجاز در زبان عادی و علمی و روزمره بسیار است و «چون در زبان خودکار بسامد وقوع زیادی دارد، به‌عنوان شگردی برای زیبایی‌آفرینی و آرایش‌دهنده کلام تلقی نمی‌شود.» (همان، ۱۳۸۰: ۴۲)
اســتعاره نیز نوعی مجاز اســت که در آن رابطــه و علاقه بین معنی حقیقی و مجازی بر پایه شباهت است. «جرجانی بر این باور اســت که استعاره مجازی اســت که بر رابطهٔ تشابه استوار می‌باشد.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۸۹)
در مطالعات سنتی و در نظریه‌های کلاسیک زبان، معمولاً استعاره موضوعی زبانی و بلاغی تلقی می‌شــود که در قلمرو زبان ادبی و شاعرانه تجلی می‌کند و «کاربرد آن را به‌عنوان یک صنعت ادبی خاص قلمرو زبان ادبی و شاعرانه می‌دانند» (صفوی، ۱۳۸۰: ۴۴)
«فی‌الواقع سایر انواع مجاز در زبان عادی نیز مرسوم و رایج است اما می‌توان گفت که مجاز بالاســتعاره نوعاً مربوط به زبان ادبی است.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۴۱)
اگر نظر و فرض فوق را بپذیریم، نتایج و پیامدهای این پذیرش این خواهد شــد که جایگاه استعاره فقط در زبان ادبی و هنری اســت و قلمرو بیان اســتعاری و زبان علمــی و معمول کاملاً متفاوت و سلب‌کنندهٔ یکدیگر است. زبان استعاری صرفاً نقش زیبایی‌آفرینی و هنری دارد. این برداشــت و تصور وقتی تقویت می‌شــود که معمولاً در تعریف اســتعاره در کتب بلاغی اشاره می‌شود که استعاره شیوهٔ بیان بدیع و شاعرانه است که... .
اگر اســتعاره صرفاً ابــزاری برای زیبایی‌آفرینــی و بیان هنری تلقی شــود و زبان علمی و نیز زبان خودکار و بی‌نشــان مورد کاربرد روزمرهٔ مردم، زبان مســتقیم و صریح و غیرمجازی، پس استعاره در زبان متعارف و حقیقی نباید رخ دهد و جایگاه «مجاز بالاستعاره»، همان‌طور که بیان شد، فقط در حوزهٔ ادبیات و هنر خواهد بود اما با بررســی در متون علمی و زبان روزمره می‌توان نمونه‌های فراوانی از کاربرد زبان مجازی با رابطهٔ شباهت ـ یعنی

استعاره ـ را می‌توان یافت:
ـ توی این سمساری چه می‌کنی؟ (شباهت جای شلوغ و درهم ریخته با سمساری)
ـ ساعت دوازده کبوترم از مدرسه برمی‌گردد. (کبوتر=فرزند کوچک)
کلمات زیر نیز در سخنان یا نوشته‌ها و در زبان غیر ادبی به‌صورت استعاری فراوان به‌کار رفته‌اند یا امکان کاربرد آن‌ها وجود دارد:
ـ عروسک و ملکه (برای دختر و زن زیبا)
ـ طلای سفید/ سیاه/ زرد (استعاره از پنبه، نفت و زعفران)
ـ سایهٔ سر (مرد سرپرست خانواده)
ـ حمام زنانه (جای شلوغ)
برخی از این کاربردها در زبان غیر ادبی جدید نیستند و ممکن است بارها شنیده شوند. درواقع، آن‌ها را می‌توان استعارهٔ مرده نامید که بسامد وقوع بالایی هم دارند و بر سر معنی آن‌ها توافق و اشتراک نظر بیشتری وجود دارد.
مانند: بلبل: خوش‌بیان. برخی نیز جدید و نو هستند:
«استعارهٔ زنده استعاره‌ای است جدید یا نسبتاً جدید که هنوز کاربرد استعاری آن به مثابهٔ یکی از اقسام کاربردها یا معانی به‌صورت فراگیر در واژگان ثبت نشده است.
(ملکمیار، به نقل از افراشی، ۱۳۸۳: ۳۱)
استعاره‌های زنده در زبان ادبی بازتر و تعبیرپذیرترند و میزان بازیابی معنایی در آن‌ها سخت‌تر است و عدم قطعیت در آن‌ها وجود دارد. مثل دیکشنری (دانش‌آموزی که دانش گسترده‌ای از لغات زبان خارجی دارد)
نکات ذکر شده را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد و نشان داد:

ممکن است استعاره‌های مورد کاربرد در زبان خودکار، استعاره‌های عامیانه و پیش و پا افتاده تلقی شوند و استعاره‌های واقعی و اصیل را همان استعاره‌های ادبی و هنری بدانیم ولی با پذیرش تعریف استعاره به‌عنوان نوعی مجاز با رابطهٔ شباهت، این‌گونه اظهارات، سلیقه‌ای خواهند بود و مبنای علمی نخواهند داشت.
در زبان ادبی کاربرد استعاره نقش بلاغی و زیبایی‌آفرینی دارد و ابزار مخیل کردن کلام است اما علت کاربرد آن در زبان خودکار چیست؟ در جواب باید گفت که در زبان خودکار استعاره نه فقط برای زیبایی‌آفرینی بلکه برای انتقال پیام و ایجاد ارتباط سریع‌تر و راحت‌تر به‌کار می‌رود. استعاره ما را قادر می‌سازد تا مفاهیم انتزاعی یا فاقد ساختار را بهتر و ساختمندتر درک کنیم. در این‌جا زبان استعاری کارکرد اطلاعی و ارتباطی دارد. آری، گاهی سخن غیرمستقیم و مجازی بهتر می‌تواند کارکرد ارتباطی را برعهده بگیرد. ما در آثار افلاطون و در مباحثات وی مقدار زیادی استعاره می‌بینیم. گاه واقعیت به سادگی تسلیم زبان معمولی نمی‌شود و زبان به‌ناچار به استعاره می‌گراید. زبان ریاضی را هم می‌توان به نوعی زبان استعاری دانست. شاید با بررسی‌های دقیق‌تر و جمع‌آوری شواهد و نمونه‌ها، پرهیز از کاربرد واژه‌های حرام[5] (ممنوعه) و حسن‌تعبیر[6] را نیز بتوان از علل دیگر کاربرد استعاره در زبان غیر ادبی برشمرد.
در مورد خاستگاه نیز دیدگاه رایج آن است که استعاره اساساً متعلق به زبان ادبی است و بر اثر کثرت استعمال و بسامد زیاد وارد حوزهٔ زبان متعارف می‌شود اما در پذیرش کامل این نگرش باید محتاط بود؛ زیرا دیدگاه‌هایی هم وجود دارد که درست خلاف این نظر را مورد تأکید قرار می‌دهند. بیان و بررسی هر کدام از این فرضیات هم مجال وفرصتی مبسوط‌تر را می‌طلبد.
بنابراین، می‌توان گفت:
۱. نقش زیبایی‌آفرینی انواع مجاز در زبان ادبی به‌عنوان یک آرایه به علت بسامد وقوع زیاد در زبان خودکار و متعارف، کم‌رنگ می‌شود یا به صفر می‌رسد.
۲. از میان انواع مجاز، «مجاز بالاستعاره» یا مجاز با رابطهٔ شباهت هم در زبان ادبی و هم در زبان خودکار کاربرد دارد در زبان ادبی برای زیبایی‌آفرینی و در زبان متعارف به منظورهای مختلف ازجمله ارتباط سهل‌تر.
۳. زبان خودکار همیشه زبان مستقیم نیست؛ یعنی، همیشه واژه‌ها در معنی حقیقی خود به‌کار نمی‌روند. زبان مجازی و غیرمستقیم هم خاص زبان ادبی و هنری نیستند.
۴. همیشه مرز مشخص و قاطعی بین استعاره‌های زنده و مرده نمی‌توان ترسیم کرد. گاه باید آن‌ها را به‌صورت پیوستاری بین دو قطب ببینیم که هرچه شناخته‌شده‌تر باشند و بر سر معنی آن‌ها توافق بیشتری حاصل گردد، به قطب استعاره‌های مرده نزدیک‌ترند.

در زبان خودکار استعاره نه فقط برای زیبایی‌آفرینی بلکه برای انتقال پیام و ایجاد ارتباط سریع‌تر و راحت‌تر به‌کار می‌رود. استعاره ما را قادر می‌سازد تا مفاهیم انتزاعی یا فاقد ساختار را بهتر و ساختمندتر درک کنیم

پی‌نوشت

1. figurative language
2. automatic language
3. ordinary language
4. unmarked
5. taboo
6. euphemism

منابع

۱. اکو، اومبرتو و دیگران؛ استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی، گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، چاپ اول، تهران، سورهٔ مهر، ۱۳۸۳.
۲. حق‌شناس، علی‌محمد؛ مقالات ادبی و زبان‌شناسی، چ۱، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.
۳. شمیسا، سیروس؛ بیان، چاپ اول، تهران، انتشارات مجید، ۱۳۷۰.
۴. صفوی، کوروش؛ گفتارهایی در زبان‌شناسی، چ۱، تهران، هرمس، ۱۳۸۰.

مقایسهٔ استعاره در زبان ادب و زبان خودکار

چکیده

در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از اندیشه‌های زبان‌شناسان به‌ویژه معنی‌شناسان شناختی، توصیف و مقایسه‌ای دقیق از استعاره‌ها در زبان خودکار و زبان ادب به عمل آمده است. نویسندهٔ مقاله قصد دارد با انگیزهٔ سامان بخشیدن به نظریات و فرضیات مطرح شده در این زمینه تصویری کلی از انواع استعاره، ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها

استعاره، مقایسه، استعاره‌های آشکار و مخفی، زبان خودکار و زبان ادب، استعاره‌های تصویری و غیر تصویری.

خسرو عباسی

کارشناس ارشد زبان‌شناسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی ساری

مقدمه

استعاره یکی از فرایندهای ذهنی ـ زبانی است که در علوم مختلف از جمله زبان‌شناسی و به ویژه توسط معنی‌شناسان شناختی، مورد توجه قرار گرفته است. دیدگاه و نظریات معنی شناسان شناختی، تحوّلات عظیمی در دیدگاه‌های سنتی نسبت به استعاره پدید آورد و استعاره دیگر نه به عنوان ابزاری برای آفرینش زیبایی‌های ادبی و نه نماد کذب، بلکه ابزاری برای اندیشیدن، و درک و شناخت مفاهیم انتزاعی معرفی شد.

استعاره، کاربردها و عملکردهای متنوعی هم در زبان خودکار و هم در زبان ادب دارد. از یک سو، ابزاری برای آفرینش زیبایی در زبان ادب و از سوی دیگر، وسیله‌ای برای درک و شناخت مفاهیم انتزاعی در زبان بشری است، این تنوع و گستردگی کاربرد استعاره از ذهن تا زبان و از زبان ادب تا زبان خودکار، زمینه‌ساز طرح نظریات و فرضیات مختلف و حتی متضاد اندیشمندان علوم مختلف شد.

پژوهش حاضر با هدف پاسخ‌گویی به چند پرسش شکل گرفته است.

الف ـ میان استعاره در زبان خودکار و زبان ادب چه تفاوت‌هایی وجود دارد؟

ب ـ آیا می‌توان تقسیم‌بندی دقیق‌تری از انواع استعاره در «زبان» ارائه داد که همهٔ نمونه‌های استعاری و دیدگاه‌ها و نظریات مختلف پذیرفته شدهٔ موجود را در خود جای دهد؟

در روش نمونه‌گیری استعاره از زبان خودکار، نگارنده بدون توجه به جنسیت و سن و طبقات اجتماعی، بیش از ۴۰۰ نمونهٔ استعاری را گردآوری کرد. تلاش نگارنده بر آن بود که به نمونه‌های گردآوری شده جامعهٔ زبانی خود (شهرستان ساری) اکتفا نکند و در این مسیر، از منابعی که نمونه‌های استعاری از زبان خودکار در آن‌ها وجود داشت، بهره گرفت (کتاب معنی‌شناسی صفوی، فرهنگ زبان مخفی سمائی و پایان نامهٔ سیف‌الهی و مشعشعی).

در این بخش سعی بر آن بود که توصیفی از مهم‌ترین اصطلاحات به کاررفته در پیکرهٔ پژوهش حاضر ارائه شود.

مهم‌ترین این اصطلاحات عبارت‌اند از:

زبان ادب: زبان در این حوزه ابزاری برای خلق و آفرینش زیبایی و بازآفرینی جهان هستی است. به عبارت دیگر، ادبیات به‌عنوان یک نظام مستقل نشانه شناختی، نظامی است جدا از زبان که خود از نشانه‌های معنایی (و نه آوایی) و انگیخته (و نه دلبخواهی) ساخته شده است و (نه برای ارتباط و انتقال پیام بلکه) برای خلق زمینه‌ها و فضاهایی به کار می‌آید که خواننده چون در آن فضاها قرار بگیرد، خود به آفرینش پیامی در مایهٔ پیام شاعر و نویسنده می‌پردازد (حق‌شناس، ۱۳۷۳: ۱۰۶).

زبان خودکار: زبان ابزار شناخت هستی است، بدان‌گونه که هست. ابزاری برای اندیشیدن و ایجاد ارتباط و انتقال پیام. زبان خودکار، خود یک هنجار است ولی زبان ادب انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان. (صفوی، ۱۳۸۰ : ۶۰ ـ ۵۳) مرز قاطعی میان زبان خودکار (زبانی که به صورت روزمره به‌کار می‌رود) و زبان برجسته (زبان ادب)، که در اصل زبان تحت تسلط نقش شعری است، وجود ندارد (همان: ۲۷۱).

توصیف استعاره در زبان ادب و زبان خودکار

به اعتقاد شمیسا، مجاز به علاقهٔ شباهت مهم‌ترین نوع مجاز در ادبیات است و به آن مجاز بالاستعاره یا استعاره می‌گویند.

(شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۷ ـ ۱۶)

بر این اساس به اعتقاد قدمای علوم بلاغی، مجاز به علاقهٔ شباهت (یا همان استعاره) و تشبیه، مختص زبان ادب هستند و نمونه مثال‌های در این زمینه هم فقط از زبان ادب ارائه می‌گردد. این نوع نگرش به استعاره نه تنها در میان مسلمانان و به‌ویژه ایرانیان رواج داشته بلکه در سنت مطالعهٔ استعاره در میان غربیان، که به ارسطو بازمی‌گردد، نیز مطرح بوده است. ارسطو استعاره را شگردی برای هنرآفرینی می‌دانست و معتقد بود که استعاره ویژهٔ زبان ادب است و به همین دلیل نیز باید در میان فنون و صناعات ادبی مورد بررسی قرار گیرد. این همان نگرش کلاسیک به استعاره است که تا به امروز رواج داشته است. (صفوی ۱۳۷۹ : ۳۸۶)

در آثار بلاغی سنتی، استعاره، از یک سو با تشبیه و از دیگر سو با مجاز مرتبط است. از دیدگاه سنتی، استعاره مختص آثار ادبی (شعر و نثر ادبی) است ولی از دیدگاه زبان شناختی، استعاره فراتر از آثار ادبی، مختص زبان بشری مورد بررسی قرار می‌گیرد. در نگرش

رمانتیک، استعاره به زبان ادب محدود نمی‌شود بلکه لازمهٔ زبان و اندیشه برای بیان واقعیات جهان خارج به حساب می‌آید، شاهدی برای نقش تخیل در مفهوم‌سازی و استدلال محسوب می‌شود و در نتیجه، میان زبان خودکار و زبان ادب تمایزی وجود ندارد.

طبقه‌بندی داده‌ها

با توجه به تعدد نمونه‌ها، برای مقایسهٔ دقیق استعاره در زبان خودکار و زبان ادب نمونه‌های جمع‌آوری شده باید طبقه‌بندی شوند، در غیر این صورت، امکان هرگونه بررسی و نقد و تحلیل منتفی خواهدبود. برهمین اساس، ابتدا نمونه‌های استعاری را از لحاظ کاربرد به کاربرد استعاره در زبان خودکار و کاربرد استعاره در زبان ادب تقسیم کردم و سپس نمونه‌ها را در دو دستهٔ استعارهٔ آشکار (مصرّحه) و استعارهٔ مخفی (مکنیّه یا بالکنایه) قرار دادم.

نمودار(۱) تصویری کلی از تقسیم‌بندی استعاره

۱ـ۱ آشکار

تصویری الف ـ در زبان خودکار

۱ـ۲ـ۱تصویری ۱ـ۲ مخفی

۱ـ۲ـ۲ـ غیرتصویری استعاره

۲ـ۱ـ آشکار تصویری

ب ـ در زبان ادب ۲-۲ مخفی

تصویری

الف ـ استعاره در زبان خودکار

به دو دستهٔ آشکار و مخفی تقسیم می‌شود؛

الف ـ۱ـ استعارهٔ آشکار

در این نوع استعاره،«مشبه» حذف می‌شود و «مشبه‌به» به جای آن به کار می‌رود.

بار معنایی بیشتر نمونه‌های استعاری این بخش، منفی است و همچنین محدودیتی در کاربرد «مشبه و مشبه‌به» مشاهده می‌شود. به عبارت دیگر، «مشبه» بیشتر نمونه‌ها، و «مشبه به» آن‌ها در شش دستهٔ کلی جای می‌گیرند:

الف ـ مواردی که «مشبه» انسان و «مشبه به» یکی از حیوانات است. برای نمونه؛ گاو، خر، میمون...

* باز این کلاغه اومد و سروصدا را شروع کرد. (کلاغه + فرد بدصدا و پرحرف)

ب ـ مواردی که «مشبه»انسان و «مشبه‌به»، یکی از حوادث طبیعی یا بیماری‌هاست؛ از جمله؛ زلزله، وبا، زگیل، سرطان، غده، تاول و...

پ ـ نمونه‌هایی که در آن‌ها «مشبه» انسان و «مشبه‌به» یکی از گیاهان، میوه‌ها یا سبزیجات است؛ از بادمجان، هلو، لبو، نی قلیان، کدو تنبل، سیب‌زمینی، شلغم، لیمو و...

ت ـ نمونه‌هایی که «مشبه»انسان و «مشبه به» یکی از تولیدات یا ساخته‌های بشری است؛ از جمله ؛ آنتن، رادار، تابلو،بوق، مترسک، ضبط صوت، مجسمه، بلدوزر، کامپیوتر، دیکشنری، آچارفرانسه،

* کسی با آنتن حرف نمی‌زنه. (سمائی، ۱۳۸۲ : ۲۳) (آنتن = فرد جاسوس یا خبرچین)

ث ـ مواردی که «مشبه» انسان و«مشبه‌به» می‌تواند هریک از نمونه‌های زیر (افراد یا موجودات شناخته شده) باشد؛ ابن ملجم، یزید، شمرذوالجوشن، زینب بلاکش، چترباز.

ح ـ مواردی که «مشبه» ماشین و «مشبه به» سرطان، لگن، جاروبرقی، جاصابونی، و... است؛

* آقا، لطفاً لگنت را از این جا ببر. (لگن= ماشین)

الف ـ ۲ـ استعارهٔ مخفی

در مطالعات ادبی سنتی، به تشبیه‌هایی که «مشبه‌به» حذف گردیده و «مشبه» به همراه یکی از لوازم یا ویژگی‌های «مشبه‌به» به کار رود، استعارهٔ بالکنایه یا مکنّیه یا کنایی می‌گویند. (شمیسا،۶۴ـ۶۲ : ۱۳۷۸)

در برخورد اولیه، با دو نوع استعاره مواجهیم؛

الف ـ ۲ـ ۱ـ استعاره‌های تصویری

استعاره‌هایی که حوزه‌های مبدأ (مشبه‌به) و حوزه‌های مقصد(مشبه) کاملاً تصویری دارند که می‌توان آن‌ها را استعاره‌های تصویری دانست. نگارنده این‌گونه استعاره را استعارهٔ مخفی نام‌گذاری کرد. این دسته از استعاره‌ها با هدف برجسته‌سازی (بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی) جنبه یا جنبه‌هایی از حوزهٔ مبدأ (مشبه) یا عینی‌تر ساختن آن شکل می‌گیرند. مثال:

* به خاطر کار زیاد آب و روغن قاطی کرد.

(آب و روغن) قاطی کردن = ضعیف و بیمار شدن.

* آمپرش رفت بالا.

هم «مشبه و مشبه‌به»، که به ترتیب انسان و ماشین‌اند، کاملاً تصویری هستند.

الف ـ ۲ـ ۲ـ استعاره‌های غیر تصویری

نوع دیگر استعاره‌هایی هستند که از حوزهٔ مبدأ (مشبه‌به) و حوزهٔ مقصد(مشبه) آن‌ها نمی‌توان تصویری به دست داد. در واقع، هر دوی آن‌ها مفاهیمی کلی هستند مبنایی تصوّری دارند و ما آن‌ها را استعاره‌های غیرتصویری نام‌گذاری کرده‌ایم(۱ـ۲ـ۲).طرح واره‌های جانسون و استعاره‌های مفهومی مطرح شده از سوی لیکاف در قالب این دسته از استعاره‌ها قابل توصیف‌اند. (عباسی، ۱۳۸۳ ـ ۷۹ ـ ۷۸)

الف ـ روساخت تشبیهی ندارند؛ یعنی، در قالب جملهٔ تشبیهی معرفی نمی‌شوند.

ب ـ هدف این نوع استعاره‌ها، بزرگ‌نمایی،کوچک‌نمایی یا به طور کلی، برجسته‌سازی نیست.

پ ـ در این استعاره‌ها، جانشینی معنایی مطرح نیست؛ در نتیجه، کاربرد آن‌ها به چندمعنایی منجر نمی‌شود.

ت ـ این نوع استعاره‌ها، ابزاری برای شناخت یک حوزه بر مبنای حوزهٔ دیگرند.

بسیاری از مفاهیم انتزاعی را به کمک «درجه‌بندی، حجم و حرکت بخشیدن» شناسایی و درک می‌کنیم. مثال:

* توی زندگی‌اش موفق نبود. ** این قدر تو فکر نرو.

برای زندگی و فکر، حجم در نظر گرفته شده است که هر دو از مفاهیم کلی و انتزاعی‌اند.

در نمونه‌های زیر، زمان (لحظه و فرصت) که از مفاهیم کلی و انتزاعی است، به کمک درجه‌بندی و حرکت بخشیدن قابل درک شد.
* لحظه‌ها خیلی سریع می‌گذره. ** فرصت خیلی کم است.

ب ـ استعاره در زبان ادب

استعاره در زبان ادب نیز به دو دستهٔ آشکار و مخفی تقسیم می‌شود؛

ب ـ۱ـ استعارهٔ آشکار

در ایـن بخـش، در اسـتعاره‌هایی کـه از زبـان ادب معرفی می‌شوند، «مشبه» و «مشبه‌به» کاملاً تصویری هستند. هدف این نوع استعاره‌ها، برجسته‌سـازی، کوچک‌نمایی و درنهایت، زیبایی‌آفرینی اسـت. در آن‌ها نسبت به استعاره‌های آشکار در زبان خودکار، محدودیتی در انتخاب «مشبه و مشبه‌به» مشاهده نمی‌شود و از بار عاطفی مثبت نیز برخوردارند.

* ای مرغ سحر! عشق ز پروانه بیاموز
کان سوخته را جان شد و آوزا نیامد[1] (سعدی)

الف ـ مرغ سحر (بلبل)= استعاره از مدعیان عشق الهی
ب ـ پروانه ـ عاشق واقعی (عارف)

** صبح، دو مرغ رها / بی‌صدا/ صحن دو چشـمان تو را ترک کرد.[2] (همان:۹۱)

دو مرغ رها = استعاره از روشنایی چشمان جانباز

از دیدگاه سنتی، بیت زیر نمونه‌ای از مثل (ضرب‌المثل) است، در حالی که باید آن را جزء استعاره‌های آشکار دانست.

* توسنی کردم ندانستم همی
کز کشیدن تنگ تر گردد کمند[3] (رابعه کعب قزداری)

مصراع دوم، استعاره از «تلاش بسیار، نتیجهٔ معکوس» دارد.

ب ـ۲ـ استعارهٔ مخفی

در این نوع استعاره‌ها(برعکس استعاره‌های آشکار) «مشبه‌به» حذف می‌شـود. شاعر یا ادیب با هدف برجسته سازی جنبه یا جنبه‌هایی از حوزهٔ مقصد(مشـبه) و عینی تر ساختن آن و در نهایت زیبایی آفرینی، به الگوبرداری از حوزهٔ مبدأ (مشـبه‌به) دست می‌زند. این نوع اسـتعاره‌ها در زبان ادب کاملاً تصویری هستند و بیشتر آن‌ها شیوه‌های جدیدی از نگریستن به مفاهیم و پدیده‌ها تلقی می‌شـوند. به عبارت دیگر، بیشتر آن‌ها بر پایهٔ تجارب شخصی شکل می‌گیرند نه تجارب جمعی.

ساخت‌های استعاری (به جز ساخت اسمی) سیف‌الهی (سیف‌الهی، ۱۳۸۲: ۱۵۸ ـ ۱۰۲) و «استعارهٔ اصلیّه و تبعیّه» شمیسا و بسیاری از کنایه‌ها در این حوزه از نمونه‌های استعاری جای می‌گیرند.

* با چشم‌های عاشق بیا/ تا جهان را تلاوت کنیم.[4]

جهان به قرآن تشبیه شده که تلاوت می‌گردد.

** به پاس یک دل ابری، دو چشم بارانی
پراست خلوتم از یک حضور نورانی[5]

دل و چشـم به آسمان تشبیه شده‌اند که ابری و بارانی هستند یا ابری و بارانی بودن در معنای استعاری غمگین و گریان بودن آمده و هر دو به شکل صفت به کار رفته‌اند.

نمونه‌هایـی از تجریدگرایی را نیز می‌توان در این حوزه معرفی کرد که در زبان خودکار مشاهده نمی‌شود.

«تجریدگرایی» یعنی دادن مشخصهٔ معنایی [+ مجرد] به واژه‌ای کـه در نظام معنایی زبـان در نقش ارجاعی دارای مشـخصهٔ معنایی [+ ملموس] است. (نمونهٔ ۲۸)

* پیکر او لیک سایه ـ روشن رؤیاست[6] (سپهری)

پیکر به سایه روشن رویا (که چیزی ذهنی است) تشبیه شده است.

نتایج حاصل از پژوهش

الف ـ برحسب حذف «مشبه یا مشبه‌به»، استعاره‌ها به دو دستهٔ اسـتعاره‌های آشکار و مخفی تقسیم می‌شوند. به عبارت ساده، اسـتعارهٔ آشـکار با حذف «مشبه» و اسـتعارهٔ مخفی با حذف «مشبه‌به» شکل می‌گیرد.

ب ـ برحسب تصویری و غیرتصویری بودن «مشبه و مشبه‌به»، استعاره‌ها به دو دستهٔ تصویری و غیر تصویری تقسیم می‌شوند. گفتنی اسـت در استعاره‌های تصویری، مشبه یا مشبه به یا هر دو کاملاً تصویری و عینی هستند، در حالی که در استعاره‌های غیرتصویری، حوزه‌های مبدأ(مشبه‌به) و حوزه‌های مقصد(مشبه) مفاهیم غیرتصویری و انتزاعی هستند.

پ ـ استعارهٔ تصویری به چند معنایی واژگان می‌انجامد. ساخت‌های استعاری الگوهای شناختی آرمانی شده، عملکرد نشانداری التزامی در سـاخت اسـتعاره، افزایش و کاهش معنایی انواع استعاره‌های مطرح شـده در کتب بلاغی، حس‌آمیزی‌ها، نمادها (سـمبل‌ها)، تمثیل‌ها و مثل‌ها و بسیاری از کنایه‌ها، در این حوزه می‌گنجند.

ت ـ بسیاری از استعاره‌های مخفی تصویری، هم در زبان خودکار و هم در زبان ادب، در مرحلهٔ نخست در قالب استعاره‌های آشکار قابل بازسازی، و در مرحلهٔ بعد، از منظر استعاره‌های آشکار قابل تحلیل‌اند؛ به عبارت دیگر، آن‌ها را می‌توان استعاره‌های آشکار هم در نظر گرفت.

ث ـ اسـتعاره‌های غیرتصویری روسـاخت تشـبیهی ندارند و مختص زبان خودکارند.

ج ـ می‌توان به وجود پیوسـتاری میان استعاره‌های تصویری و غیر تصویری قائل شد که بر روی این پیوستار با نزدیک شدن به قطب استعاره‌های تصویری، از میزان جهانی بودن ساخت‌های اسـتعاری کم می‌شـود. این در حقیقت همان چیزی است که لیکاف از آن با عنوان الگوهای شناختی آرمانی شده نام می‌برد. در مقابل، با نزدیک شدن به قطب استعاره‌های غیرتصویری بر میزان جهانی بودن ساخت‌های استعاره افزوده می‌شود.

در واقع، این همان چیزی است که لیکاف از آن با عنوان استعارهٔ عام «ساختار رویداد» یاد می‌کند.

چ ـ استعاره‌های زبان خودکار اغلب زودیاب و همسو با تجارب جمعی‌اند، در حالی که استعاره‌های زبان ادب دیریاب و مبتنی بر تجارب فردی هستند.

ح ـ استعاره‌های آشکار در زبان خودکار و زبان ادب تصویری‌اند.

خ ـ استعاره‌های آشکار در زبان خودکار ویژگی‌های زیر را دارند:

خ ـ۱. در ساخت استعاره‌ها به لحاظ کاربرد «مشبه و مشبه‌به» محدودیت وجود دارد.
خ ـ۲. قابل ذکر است که چون در این دسته از استعاره‌ها، پیوند میان «مشبه و مشبه‌به» آشکار است، این نوع استعاره‌ها زودیاب می‌شوند، به عبارت دیگر، همگان می‌دانند که استعاره در مورد چه کس یا چه چیزی به کار رفته است.
خ ـ۳. این دسته از استعاره‌ها اغلب بار معنایی منفی دارند؛ هرچند در میان نمونه‌های جمع‌آوری شده از زبان خودکار، نمونه‌های استعاری با بار معنایی مثبت نیز مشاهده شد.
د ـ از توجه به استعاره‌های آشکار در زبان ادب چنین برمی‌آید که:
د ـ۱. محدودهٔ مشخصی را برای انواع «مشبه و مشبه‌به » در ارتباط با این دسته از استعاره‌ها نمی‌توان در نظر گرفت.
د ـ۲. این دسته از استعاره‌ها دیریاب‌اند.
د ـ ۳. این دسته از استعاره‌ها اغلب بار معنایی مثبت دارند؛ هرچند می‌توان به استعاره‌های آشکاری با بار معنایی منفی نیز در آن‌ها اشاره کرد.
ذ ـ استعاره‌های مخفی در زبان خودکار به دو دستهٔ استعاره‌های تصویری و غیر تصویری قابل تقسیم‌اند. طرح واره‌ها و استعاره‌های شناختی(= مفهومی/ غیرتصویری) در حوزهٔ استعاره‌های مخفی غیر تصویری می گنجند.
ر ـ میان طبقات مختلف استعاره ـ استعاره‌های تصویری و غیر تصویری، استعاره‌های آشکار و مخفی، استعاره‌های زبان خودکار و زبان ادب ـ مرزبندی قاطعی وجود ندارد و ارتباط میان این استعاره‌ها، پیوستاری است.
ز ـ تجریدگرایی فقط در زبان ادب به چشم می‌خورد.

ژ ـ تعریف پیشنهادی در مورد استعاره

استعاره: یکی از نمودهای فرایند الگوبرداری ذهنی است که در این فرایند، ذهن به الگوبرداری از حوزه مبدأ برای شناخت یا برجسته‌سازی و... حوزهٔ مقصد می‌پردازد. استعاره به عنوان ابزاری برای شناخت و اندیشیدن در زبان خودکار (استعاره‌های غیرتصویری) و هم ابزاری برای خلق و آفرینش ادبی و برجسته‌سازی در زبان ادب و زبان خودکار (استعاره‌های تصویری) به کار گرفته می‌شود.
استعاره غیرتصویری: فرایندی ذهنی ـ زبانی است که طی آن با الگوبرداری از حوزهٔ مبدأ دست به شناخت و درک حوزهٔ مقصد (مفاهیم انتزاعی) می‌زنیم. استعارهٔ غیرتصویری به عنوان ابزاری برای اندیشیدن به کار گرفته می‌شود که هیچ نقشی در آفرینش ادبی ندارد.
استعارهٔ تصویری: فرایندی ذهنی ـ زبانی است که به کمک الگوبرداری از حوزهٔ مبدأ (مشبه‌به) با هدف برجسته سازی، بزرگ‌نمایی، کوچک نمایی و... حوزهٔ مقصد (مشبه) در قالب واحدهای زبانی اسم، صفت، قید،فعل و جمله (ساخت)نمود می‌یابد. استعاره‌های تصویری عمدتاً در زبان شعر بازتاب می‌یابند؛ با این حال در زبان روزمره نیز ظاهر می‌شوند.

ناگفته نماند که استعاره را می‌توان هم از دیدگاه کاربرد استعاره در زبان خودکار و زبان ادب (مانند نمودار۱) و هم از دیدگاه تصویری و غیرتصویری تقسیم‌بندی کرد.

پی‌نوشت

۱. ادبیات فارسی(۵) به استثنای ادبیات و علوم انسانی، جمعی از مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران ۱۳۷۸، ص۳.
۲. همان: ۹۱.
۳. زبان و ادبیات فارسی عمومی(۲و۱) (دورهٔ پیش دانشگاهی)، جمعی از مؤلفان، ۱۳۷۸، ص ۴۰.
۴. ادبیات فارسی (۵) به استثنای ادبیات و علوم انسانی، جمعی از مؤلفان، ۱۳۷۸، ص ۱۴۳.
۵. همان: ۱۵۵.
۶. سپهری، سهراب، هشت کتاب، سهراب، تهران، آرین، ۱۳۷۰، ص ۲۱.

منابع

۱. ابوادیب، کمال؛«طبقه‌بندی استعارهٔ جرجانی با اشارهٔ خاص به طبقه‌بندی/ استعارهٔ ارسطو»، مترجم: علی محمد حق‌شناس در مقالات ادبی ـ زبان شناختی، ۱۳۷۰ تهران، نیلوفر، صص (۱۱۱ ـ ۶۵).
۲.افراشی،آزیتا(۱۳۸۱)اندیشه‌هایی در معنی‌شناسی،فرهنگ کاوش(صص ۹۰ـ۷۱).
۳. بورشه، ت و دیگران (۱۳۷۷)، زبان شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، نشر مرکز.
۴. حق‌شناس، علی محمد(۱۳۷۳) «نظم، نثر، و شعر؛ سه‌گونهٔ ادب» مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، ص (۱۰۶).
۵. زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۵۳)، فن شعر، ارسطو، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۶. ساسانی، فرهاد (گروه مترجمان)(۱۳۸۳)، استعاره (مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی)، تهران، سورهٔ مهر.
۷. سجودی، فرزان (۱۳۷۹) «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»، مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی ـ ج اول، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، صص (۵۱۴ ـ ۴۹۵).
۸. (۱۳۸۲)، نشانه شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه.
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۰)، صور خیال در شعر فارسی، آگاه.
۱۰. شمیسا، سیروس(۱۳۷۸)، بیان و معانی، تهران، فردوسی.
۱۱. صفوی، کورش (۱۳۸۰)، گفتارهایی در زبان شناسی، هرمس (صص ۱۰۵ ـ۹۵).
۱۲. (۱۳۷۹)، معنی‌شناسی، تهران، سورهٔ مهر.
۱۳. عابدی مقدم، هدی، طرح واره‌های تصویری در بررسی استعاره‌های زبان فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی.
۱۴. عباسی، خسرو (۱۳۸۳)، مقایسهٔ استعاره در زبان خودکار و زبان ادب، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی.
۱۵. کزازی، میرجلال‌الدین، ۱۳۷۵، بیان؛ زیباشناسی سخن پارسی، نشر مرکز.
۱۶. مشعشعی، پانتهآ (۱۳۷۹)، بررسی استعاره در زبان فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، علامه طباطبائی.
۱۷. موسوی فریدنی، آزاده (۱۳۸۲)، «استعاره؛ از کذب تا واقعیت»، فصل‌نامه زنده‌رود، شماره (۲۹ و ۲۸)، اصفهان، صص (۳۵ـ۹).
۱۸. هاوکس، ترنس(۱۳۷۷)، استعاره، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.
19. Lakoff,G.(1993), "The Contemporary Theory of Metaphor", Metaphor and Thought, ed. By Andrew Ortony, Cambridge; Cambridge University Press.
20. Reddy, M. J. (1984), "The conduit Metaphor; A Case Of Frame Conflict In Our Language more About Thought", Metaphor and Thought, ed. By Andrew Ortony, pp(284-324), Cambridge; Cambridge University Press.
21. Ricoew, P. (1997), The Rule of metaphor, London, Routledge.

ساخت واژه

چکیده
در کتاب درسی زبان فارسی(۳)، (به استثنای رشتهٔ ادبیات علوم انسانی) چنین آمده است: «اجزای واژه‌های غیرساده گاه آن‌چنان ادغام می‌شوند که تشخیص ساده از غیر ساده ممکن نیست... امروز این نوع واژه‌ها در نظر اهل زبان ساده به‌شمار می‌آیند...» (حق‌شناس، ۱۳۸۰: ۱۳۶) لیکن چون مصادیق «این نوع واژه‌ها» بیان نشده، به برخورد سلیقه‌ای در تمییز ساخت واژه دامن زده است.
بنابراین، نگارنده در این مقاله می‌کوشد تا با تقسیم ساخت واژه به دو بخش «در زمانی» و «هم‌زمانی» مشکل را برطرف کند.

کلیدواژه‌ها:
ساخت واژه، هم‌زمانی، درزمانی، تکواژ (آزاد، وابسته)
وند تاریخی، وند زایا

عبدالحمید امانی
دبیر ادبیات دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی مانه و سلمقان، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

بی‌تردید هدف اصلی آموزش این مبحث، این است که دانش‌آموزان بتوانند با استفاده از وندها و تکواژها و تکواژهای زنده و پویای زبان واژه‌ای جدید بیافرینند یا دست‌کم، وندهای زایا را برای کاربرد بهتر فراگیرند. بنابراین، به نظر می‌رسد که آموزش وندهای تاریخی و مرده به‌عنوان اجزای سازندهٔ یک کلمه، لزومی نداشته باشد.
از این‌رو دو نگرش متفاوت به ساخت واژگان می‌تواند وجود داشته باشد.

الف) درزمانی: نگرشی که کنونی نیست و به ساخت تاریخی کلمات و فرایندهای تغییر و تبدیل آن‌ها براساس متون کهن می‌پردازد. در این نگرش، هر کلمه ممکن است مصداق یکی از شکل‌های هفت‌گانهٔ زیر باشد:

۱. کلماتی که تکواژ وابستهٔ آن‌ها امروزه زایایی خود را از دست داده است و اکنون واژهٔ جدید نمی‌سازد؛ مثل:
ـ لاخ[1] (پسوند مکان) در کلماتی مثل: سنگلاخ و دیولاخ
ـ اک (پسوند اسم‌ساز) مثل: پوشاک، خوراک
ـ سیر (پسوند مکان) مثل: سردسیر، گرمسیر
ـ یزه (پسوند اتصاف) مثل: پاکیزه، دوشیزه

۲. کلماتی که تکواژ پایهٔ آن‌ها امروزه کاربردی ندارد و به‌عبارتی، با معنای تاریخی خود به‌کار نمی‌رود؛ مثل:
ـ کاروان (= کاربان: کار (سپاه، جنگ)+وان (پسوند محافظت): قافله
ـ پهلوان (پهلو: شجاع، درشت‌اندام)+ ان (نسبت)
ـ خلبان (خله: پاروی قایق‌رانی)+ بان (پسوند دارندگی)
ـ دستگاه (دست: قدرت)+ گاه (پسوند مکان)
ـ دبستان (دب/ دپ: نوشتن)+– ستان

۳. کلمات مرکب تاریخی که هر دو یا یکی از بخش‌های آن‌ها معنای گذشتهٔ خود را از دست داده‌اند و اکنون به‌کار نمی‌روند؛ مثل:
ـ تهمتن: تهم (تنومند)+ تن
ـ دشمن: دش (بد، زشت)+ من، آن‌که بدخواه دیگری است.
ـ پادزهر: پاد (وند)+ زهر
ـ دشوار: دش (وند)+ وار (= خوار: آسان)

۴. واژه‌هایی که در تکواژ پایه‌شان فرایند کاهش صورت گرفته

است و بنابراین، تشخیص اصل آن‌ها به مطالعهٔ تاریخی واژه نیاز دارد؛ مثل:
ـ شبان: «در پهلوی شپان šupan بوده است. پان و بان در واژه پســاوند است و ستاکِ «شــو» ریختی است کوتاه شده از فشو fašu در پهلوی به معنی دان و گوســفند که از اوســتایی پسو برآمده است.» (نامهٔ باستان، ج۱: ۳۲۴)
ـ یاور: یار+ ور (همان: ۳۷۹)
ـ پارچه: پاره+ چه
۵. کلماتی که در تکواژ وابستهٔ آن‌ها فرایند تبدیل صورت گرفته است؛ مثل:
ـ پگاه: ب+ گاه: به هنگام
ـ نایژه: نای+ چه (پسوند تصغیر)

۶. کلماتی که در آن‌ها فرایند تبدیل و کاهش یا افزایش، توأمان صورت گرفته است:
– مژه: موی+ چه (پسوند تصغیر)
ـ ساربان: سار (= سر)+ وان (=بان) دارای سر و ریاست
چنان‌که: زیرک سار: زیرک سر

۷. کلماتی که پسوندشان امروزه بی‌معنی و زاید است؛ مثل:
ـ جویبار: جوی/ رودبار: رود
ـ زنخدان: زنخ
ـ پاکیزه: پاک

ب) هم‌زمانی: نگرشــی که کنونی اســت؛ نــگاه گویندگان و خواننــدگان عصر ماســت و به پیشــینهٔ باســتانی و درزمانی کلمه توجهی ندارد. در چنین نگرشــی، کلماتی همچون مژه، دبســتان، کاروان، سنگلاخ، پگاه، شــبان و...، مشتق به شمار نمی‌آینــد و تنها کلماتی مثل: کارگر، هنرمند، دانا و...، که هم تکواژ پایه‌شان استعمال امروزین دارد و هم تکواژ وابسته‌شان زایاست، مشــتق محسوب می‌شــوند و کلماتی مرکب‌اند که حداقل دارای دو جزء مستقل معنی‌دار امروزی باشند.
بنابرایــن، می‌تــوان گفــت: هر کلمــه‌ای کــه در آن یکی از ویژگی‌هــای نازایی یا زاید بودن وند وجود داشــته باشــد، یا فرایندهای کاهش، افزایش و تبدیل نسبت‌به اصل خود در آن صورت گرفته باشد و حتی تکواژ آزاد آن، معنای پیشین خود را از دست داده و کاربرد امروزی نداشته باشد، برای اهل زبان امروز، ساده است؛ گرچه در دستور تاریخی می‌تواند مشتق یا مرکب باشد.

هر کلمه‌ای که در آن یکی از ویژگی‌های نازایی یا زاید بودن وند وجود داشته باشد، یا فرایندهای کاهش، افزایش و تبدیل نسبت‌به اصل خود در آن صورت گرفته باشد و حتی تکواژ آزاد آن، معنای پیشین خود را از دست داده و کاربرد امروزی نداشته باشد، برای اهل زبان امروز، ساده است؛ گرچه در دستور تاریخی می‌تواند مشتق یا مرکب باشد

پی‌نوشت
۱. در تعیین تکواژهای همهٔ مثال‌ها از فرهنگ فارسی معین استفاده شده است.

منابع
۱. حق‌شــناس، محمدعلی و دیگران؛ زبان فارســی (۳)۲۴۹/۳، چاپ ســوم، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۰.
۲. کزازی، میرجلال‌الدین، نامهٔ باستان، ج۱، چاپ اول، تهران، سمت، ۱۳۷۹.
۳. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی، چ بیست و سوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۵.

اسلوب معادله و تمثیل

محمدعلی گلستانی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی دبیر ادبیات دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی عجب‌شیر آذربایجان‌شرقی

چکیده
در این مقاله سعی نگارنده این است که اسلوب معادله را باتوجّه به قسمت «بیاموزیم» درس ۲۳ کتاب ادبیّات فارسی (۲) سال دوّم متوسطه با آوردن نمونه‌هایی از کتاب‌های درسی و آثار بزرگان علم و ادب ایران به طور مختصر تشریح کند، تفاوت آن را با تمثیل نشان دهد و راه سادهٔ تشخیص آن را آشکار سازد.

کلیدواژه‌ها:
اسلوب معادله، تمثیل، ارسال مثل، ضرب‌المثل، مَثَل، آلیگوری (Allegory).

مقدّمه
اسلوب معادله اصطلاحی است که برای اوّلین بار استاد شفیعی‌کدکنی آن را به کار برد تا با تمثیل، که قدما آن را تشبیه تمثیل خوانده‌اند، اشتباه نشود.
همچنین، کاربرد مثل را، که ارسال المثل است و مایهٔ اشتباه بعضی از اهل ادب شده است و آن را تمثیل خوانده‌اند نیز از حوزهٔ تعریف خارج کنیم.
این کاربرد شاعرانه (اسلوب معادله) در شعر فارسی قرن دهم به بعد، محور اصلی سبک است ولی در شعر قدما هم نمونه‌های آن را می‌توان یافت؛ از جمله در شعر ترک کشی ایلاقی:
امروز اگر مراد تو برناید/ فردا رسی به دولت آبا بر
چندین هزار امید بنی‌آدم/ طوقی شده به گردان فردا بر
با این تفاوت که اسلوب معادله در شعر بالا میان دو بیت برقرار است ولی در سبک هندی آن را همیشه میان دو مصراع می‌توان یافت.

بحث و بررسی
اسلوب معادله آن است که دو مصراع یک بیت کاملاً از نظر نحوی و معنوی مستقل باشند و هیچ حرف ربطی آن‌ها را به هم پیوند ندهد و مصراع دوّم تمثیل و تأکیدی برای مصراع اوّل باشد؛ طوری که بتوان جای دو مصراع را با هم عوض کرد یا میان آن دو علامت مساوی (=) گذاشت و تشبیهی بین واژه‌های دو مصراع قائل شده در واقع، این ارتباط معنایی بر پایهٔ تشبیه است.
از آن‌جا که اسلوب معادله و تمثیل بیشتر به هم شبیه‌اند، برای این‌که بتوانیم مرز آن دو از هم جدا سازیم و آن‌ها را به سادگی تشخیص دهیم، توجه به دو بیت زیر از «سعدی» لازم است:
۱. دل من نه مرد آن است که با غمش برآید
مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی
۲. سرم از خدای خواهد که به پایش اندر افتد
که در آب مرده بهتر که در آرزوی آبی «سعدی»
آیا در بیت اوّل، میان دو مصراع ارتباط معنایی وجود دارد؟
دو مصراع بیت اوّل در ظاهر هیچ‌گونه ارتباطی با یکدیگر ندارند امّا با اندکی دقّت درمی‌یابیم که مصراع دوم در حکم مصداقی برای مصراع اوّل است و می‌توان جای دو مصراع را عوض کرد یا میان آن دو علامت (=) گذاشت، این ارتباط معنایی بر پایهٔ تشبیه است. به این صورت:
دل من= مگس؛ غم= عقاب؛ از پس غم برآمدن= افکندن عقاب.
به عبارت بهتر، می‌توان گفت که دو مصراع بیت اوّل به منزلهٔ دوکفّهٔ ترازو هستند که زبانه‌شان برابر است. امّا در بیّت دوم اوّلین «که»، حرف ربط است به معنای زیرا، و موجب شده است که مصراع دوم به جمله و مصراع اوّل وابستگی داشته باشد و شرایط بیت اوّل را ندارد.
مصراع دوم هر دو بیت بالا «تمثیل» هستند؛ بنابراین، باتوجه به تعریف و توضیح مختصری که ارائه شد، بیت اوّل «اسلوب معادله» دارد و بیت دوم فقط «تمثیل» است. به عبارت زیباتر: «هر اسلوب معادله‌ای تمثیل نیز هست امّا هر تمثیلی اسلوب معادله نیست.»

تمثیل: (ارسال مثل)[۱]
آن است که عبارت نظم و نثر را به جمله‌ای که مَثَل یا شبه مَثَل و متضّمن مطلبی حکیمانه است، بیارایند. این صنعت در همه

جا موجب آرایش و تقویت بنیهٔ سخن می‌شود و گاه تأثیر آوردن یـک «مثل» در نظم یا نثر و خطابه و سـخنرانی در پروراندن مقصود و جلب توجّه شنونده بیش از چندین بیت منظوم و چند صفحهٔ مقاله و رساله است؛ مثل:

من اگر نیکم و گر بد تو برو خود را باش
هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت «حافظ»

به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می
علاج کی کنمت «آخِرُالدّواء الکی»[۲] «حافظ»

غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد
سوزنی باید کز پای برآرد خاری «سعدی»

«چو» باد در قفس انگار، کار دولت خصم
از آنکه دیر نپاید چو «آب در غربال «انوری»

پس «تمثیل در لغت به معنی مثال آوردن، تشبیه‌کردن، مانند کردن، صورت چیزی را مصوّر کردن. داسـتانی یا حدیثی را به عنوان مثال بیان‌کردن و...»[۳]

وقتی گوینده‌ای برای بیان مقصود خود، مطلبی حکیمانه به کار برد که ادّعای او را اثبات کند؛ از تمثیل بهره جسته است؛ مثلاً: «عالم بی‌عمل به زنبور بی‌عسل ماند»؛ (گلستان سعدی)

در کتاب‌های بلاغی قدیم ـ از جمله العجم شـمس قیس رازی ـ آن را (تمثیل را) از جملهٔ اسـتعارات دانسـته و بحث اسلوب معادله را مطرح نکرده‌اند.

نکتهٔ دیگری که در باب کاربرد اصطلاح تمثیل باید بدان توجه داشت این است که تمثیل را در بلاغت معاصر، که نیازمند حوزهٔ وسیعی از اصطلاحات است، می‌توان برای آنچه در بلاغت فرنگی Allegory می‌خواننـد، نه کاربرد و آن بیشـتر در حوزهٔ ادبیّات روایی (داسـتانی، حماسه، و نمایشنامه) است و حوادثی که در هر کدام از این انواع جریان دارد، می‌تواند تمثیلی از مجموعه‌ای امور عینی یا ذهنی دیگر باشـد. به تعبیری خلاصه‌تر می‌توان گفت که آلیگوری بیان روایی گسترش‌یافته‌ای است که معنای دومّی هم در آن سوی ظاهر آن می‌توان جست.

تمثیل در معنای دقیق آن، که محور خصایص سبک هندی است، می‌تواند در شکل معادله دو جمله موردبررسی قرار گیرد... شاعر در مصراع اوّل چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر.

اینک نمونه‌هایی از کاربرد «اسـلوب معادلـه» و «تمثیل» در کتاب‌های ادبیّات فارسی متوسطه:

اسلوب معادله

دیدن بزرگی‌ات را، چشـم کوچک من بسـنده نیست/ مور چه می‌داند که بر دیوارهٔ اهرام می‌گذرد/ یا برخشـتی خام/ چشـم کوچک من= مور؛ بزرگی علی (ع)= دیوارهٔ اهرام= در سـایه سار نخل ولایت

«وداع غنچه را گل نام کردند
طرب را ماتم غم آفریدند» «بیدل» درس ۲۳ ادبیات فارسی (۲) چاپ ۷۷

«عشق چون آید برد هوش دل فرزانه را
دزد دانا می‌کشد اوّل چراغ خانه را» «زیب‌النسا»

«خون شهیدان را ز آب اولی تر است
این خطا از صد ثواب اولی تر است» «مولوی»

محرم این هوش جز بی‌هوش نیست
مرزبان را مشتری جز گوش نیست «مولوی، نی‌نامه»

بده گرمی دل افسرده‌ام را
بر افروزان چراغ مرده‌ام را «وحشی بافقی»

پیشانی عفو تو را پرچین نسازد جرم ما
آیینه کی بر هم خورد از زشتی تمثال‌ها «صائب»

عشق بی چار میخ تن باشد
مرغ دانا قفس شکن باشد «سنایی»

تمثیل

خرد شاخی که شد درخت بزرگ
در بزرگش سرسری منگر مثل «خاقانی»

چه چشم پاسخ است از این دریچه‌های بسته‌ات
برو که هیچ کس ندا به گوش کر نمی‌زند ارسال مثل «در کوچه سار شب»

سر گرگ باید هم اوّل برید
نه چون گوسفندان مردم درید مثل «سعدی»

هر شب کواکب کم کنند از روزی ما پاره‌ای
هر روز گردد تنگ‌تر سوراخ‌ها این غربال‌ها «صائب»

دوست دارد یار این آشفتگی
کوشش بیهوده به از خفتگی «مولوی»

زی تیر نگه کرد و پرخویش بر او دید
گفتار ز که نالیم که «از ماست که بر ماست ضرب‌المثل «ناصرخسرو»

ببارید چون ژاله زابرسیاه
کسی را بند بر زمین جایگاه تمثیل (ضرب‌المثل) «فردوسی»

توسنی کردم ندانستم همی
کز کشیدن تنگ‌تر گردد کمند» تمثیل «رابعه کعب»

نباید سخن گفت ناساخته
نشاید بریدن نینداخته تمثیل «سعدی»

مکن پیش دیوار غیبت بسی
بود کز پیش گوش دارد کی «سعدی»

گفت آگه نیستی کز سر در افتادت کلاه
گفت در سر عقل باید بی‌کلاهی عار نیست ضرب‌المثل

«پروین اعتصامی»

نتیجهٔ بحث

اسـلوب معادله نوعی کاربرد شاعرانه است و در آن، شاعر مفهوم کلّی موردنظر خود را در مصراع اوّل بیان می‌کند و در مصراع دوم با آوردن یک تمثیل، در اثبات آن مفهوم می‌کوشد. در حقیقت، اسـلوب معادله شاخصهٔ اصلی سـبک هندی و در شعر فارسی قرن دهم به بعد محور اصلی سـبک اسـت. رشد اسلوب هندی

ادامه در صفحه۷۱

گروه‌های صوتی در تاریخ بلعمی

چکیده

یکی از مباحث عمدهٔ نحو گروه است که «گروه صوتی» از اقسام آن محسوب می‌شود. ما این قسم گروه‌ها را اختصاصاً در تمام متن تاریخ بلعمی (مصحح ملک‌الشعراء بهار، چاپ دوجلدی سال ۱۳۵۳)ـ که از نخستین آثار بازماندهٔ زبان فارسی دری است‌ـ از نظر ساختاری و معنایی به روش توصیفی بررسی کرده‌ایم؛ یعنی، پس از استقرای تام گروه‌های صوتی موجود در این اثر، آن‌ها را از نظر ساختمان (در چهار ساختمان) دسته‌بندی و معنای هر گروه را بیان کرده‌ایم. چون متن مزبور جزء متون فارسی دری است، شواهد معدود به‌دست آمده از آن از نظر صورت و معنا با زبان امروز تفاوتی ندارد.

این مقاله به‌منظور شناخت دقیق انواع گروه‌های صوتی است که از مسائل جزئی دخیل در نحو به حساب می‌آید.

کلیدواژه‌ها:

دستور زبان تاریخی، گروه، صوت، و تاریخ بلعمی.

محمدباقر وزیری‌زاده

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

مقدمه

«صوت کلمه‌ای است که نقش فعل یا جمله را بازی می‌کند؛ بی‌آنکه شکل آن‌ها را داشته باشد و برای بیان عواطف و احساسات به‌کار می‌رود.» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۵۱۰)

دربارهٔ گروه‌های صوتی (نه صوت) مطلبی در کتاب‌های دستور (قدیم و جدید) به‌جز دستور امروز و دستور مفصل امروزـ هر دو از خسرو فرشیدوردـ نیامده است. از این‌رو، ما گروه‌های صوتی را بنا بر آن‌چه در دستور مفصل امروز آمده است، (همان: ۵۱۶) بررسی می‌کنیم. در این کتاب پنج ساختمان مشترک برای گروه‌های صوتی و اصوات مرکب (در زبان فارسی) ذکر شده که چهار ساختمان آن در تاریخ بلعمی آمده است. البته شواهد هر چهار ساختمان نیزـ چنان‌که خواهیم دیدـ گروه صوتی است نه صوت مرکب.

علاوه بر این، گروه‌های صوتی (و صوت) را از لحاظ معنی می‌توان به اقسامی تقسیم کرد (همان: ۵-۵۱۱). ما به معنی یا معانی هریک از گروه‌های صوتی در زیر شواهد اشاره می‌کنیم. یادآوری‌ـ بعضی از جمله‌های عربی در فارسی نقش صوت را بازی می‌کنند (همان: ۵۱۸). بنابراین، نباید آن‌ها را در فارسی جمله حساب کنیم.

اقسام گروه‌های صوتی تاریخ بلعمی از نظر ساختمان

۱. از دو صوت: این گروه‌های صوتی بیشتر جنبهٔ تأکیدی دارند. (همان: ۵۱۶)

یوسف گفت: معاذالله زینهار از خدای ترسم (ج۱: ۲۷۹)؛ گروه صوتی مخالفت و تحذیر

ای پسر چون ترا به شب آواز کنند، تو گوی لبیک و سعدیک (ج۱: ۵۳۳)؛ گروه صوتی اجابت جبرییل را دید که گوش کیش گرفته و همی آورد. دانست که خدای عزوجل فرستاد؛ گفت: لااله الا الله و الله اکبر. پس پسر را گفت: ای پسر سر بر کن که خدای تعالی فرج داد. پسر برخاست، جبریل را دید با آن کبش؛ گفت: الله‌اکبر و لله الحمد (ج۱: ۲۳۷): گروه‌های صوتی شادی

گاهی صوت دوم مترادف صوت نخست و مؤکد آن است:

و آن سنگ‌ها... اندر فلاسنگ نهاد و گفت بسم‌الله به نام خدای جبار، و بینداخت (ج۱: ۵۴۴): گروه صوتی دعا (یا استعانت)

۲. از دو یا چند جزء جمله که فعلش حذف شده باشد.

اگر کسی تو را گوید: تیزت بریش! تأویلت چیست؟ (ج۱، ص ۴۳۹): گروه صوتی سرزنش و استهزا

۳. از تکرار صوت یا کلمهٔ دیگر
چون عجم شکسته شدند، پیغمبر(ص) گفت: اللهاکبر اللهاکبر، هذا اَوّلُ یَوْم انْتَصَفَ الْعَرَبُ مِنَ العَجَم (ج۲، ص ۱۱۳۵): گروه صوتی شادی
چون شُـما بدو اندر شوید، سـر به سجود کنید و خدای را دعا کنید و بگویید حطهٔ حطه۱. (ج۱، ص ۵۱۳): گروه صوتی دعا
صوت به وسیلهٔ تکرار شدن تأکید می‌شود. (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۵۲۱)
۴. از صوت و متمم آن: «صوت چون نقش فعل یا جمله را بازی می‌کند، مثل فعل، گاهی متمم نیز می‌گیرد» (همان: ۲۳۱). متمم صوت «گاهی با حرف اضافه می‌آید.» (همان: ۵۴۱) مانند:
درود بر محمد پیغامبر (ج۱: ۱): گروه صوتی دعا و آرزو
سلام بر ملک عزیز بزرگوار (ج۳: ۱۰۲۷): گروه صوتی دعا و آرزو
«و گاهی جمله‌واره اسـت و در این حال بیشـتر با حرف ربط «که» می‌آید»؛ (همان) مانند:
موسی علیه‌السلام گفت: معاذالله که من فسوس کنم (ج۱: ۴۵۵)؛ یعنی، معاذالله از فسوس کردن من. گروه صوتی مخالفت و انکار
و اگر با قوم و العیاذ بالله که او پیغامبر خدای و کلیم خدای زنا کند. (ج۱: ۴۸۶) «اگر» در این مثال به معنی «تأکید نفی» است. (خطیب رهبر، ۱۳۷۹: ۱۰۶)
بنابراین، قید اسـت (نه حرف ربط). «العیـاذ» دارای دو متمم است: یکی متمم با حرف اضافه (بالله) و دیگر، جمله‌واره‌ای که پس از «که» آمده است: گروه صوتی مخالفت و انکار
منجمان گفته‌اند که از نسل مهرک فرزندی بود که ملک من بدو رسد؛ الحمدلله که از پشت تو آمد. (ج۲: ۸۹۹): گروه صوتی شادی

نتیجه‌گیری

۱. باقی ماندن ساختمان‌های گروه صوتی از گذشته تا امروز
۲. وجود گروه‌های صوتی عربی در تاریخ بلعمی

پی‌نوشت

۱. «یعنی حَطِّ عَنّا خَطایانا.» (تاریخ بلعمی، ج۱، ص ۵۱۴)

منابع

۱. بلعمی، ابوعلی‌محمد؛ تاریخ بلعمی (تکمله و ترجمهٔ تاریخ طبری)، تصحیح محمدتقی بهار «ملک‌الشعراء»، به کوشش محمد پروین گنابادی، جلد اول و دوم، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۳.
۲. خطیب رهبر، خلیل؛ دستور زبان فارسی: کتاب حروف اضافه و ربط، چاپ چهارم، تهران، انتشارات مهتاب، ۱۳۷۹.
۳. فرشیدورد، خسرو؛ دستور مفصل امروز، چ۲، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۴.

ادامه از صفحه۶۹

در شعر فارسی، به‌خصوص شاخهٔ ایرانی آن (صائب، کلیم، طالب آملی، سلیم تهرانی)، همواره موازی گسترش درصد کاربرد اسلوب معادله است؛ به حدّی که در بعضی شاعران و بعضی غزل‌هایشان، اساس سبک را به طور کلی همین اسلوب معادله تشکیل می‌دهد.
امّا تمثیل شـاخه‌ای از تشبیه اسـت و از همین رهگذر اسـت که عنوان تشبیه تمثیلی هم در کتاب‌های بلاغت فراوان دیده می‌شود. بهترین راه تشخیص اسلوب معادله از تمثیل این است که در اسلوب معادله مصراع دوم در حکم مصداقی برای مصراع اوّل است و می‌توان جای دو مصراع را عوض کرد یا میان آن‌ها (=) گذاشت امّا در تمثیل این شرایط موجود نیست. در واقع، هر اسلوب معادله تمثیل هم هست امّا هر تمثیل اسلوب معادله نیست.

پی‌نوشت

۱. تمثیـل در اینجا از مصطلحـات اهل ادب اسـت: در منطق نیز اصطلاح تمثیل داریم که آن را قیاس فقهی و اصولی نیز می‌گویند. تمثیل منطقی آن است که ما بین دو چیز بر حسب ظاهر مشابهتی وجود داشته باشد و بدان سبب، حال و حکم یکی را بر دیگری قیاس کند؛ یعنی، حکم یکی را بر دیگری مترتب سازند.
۲. آخرین دوا، داغ‌کردن اسـت. در معالجات قدیم معمول بود که در نهایت، زخم را با داغ کردن معالجه می‌کردند.
۳. معین، دکتر محمّد؛ فرهنگ فارسی، امیرکبیر، چ۲۴، ۱۳۸۶، ص ۱۱۳۹

منابع

۱. رازی، شـمس قیس؛ المعجم فی معاییر اشـعار العجم، تصحیح علامه قزوینی، چاپ افست رشدیه، بی‌تا
۲. همایی، اسـتاد علاّمه جلال‌الدین؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ دهم، مؤسسه نشر هما، ۱۳۸۵
۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صورخیال در شعر فارسی، چ۶، آگاه ۱۳۷۵.
۴. سـادات ناصری، سیدحسـن؛ فنون و صنایع ادبی، سـال دوم و سـوّم آموزش متوسطهٔ عمومی، فرهنگ و ادب، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۶۸.
۵. ادبیّات فارسـی ۴ و ۲۳، سال دوم متوسطه رشته نظری، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۷۷.
۶. کتاب‌های ادبیّات فارسی دورهٔ متوسّطه، نظام جدید، سال سوم و پیش‌دانشگاهی، عمومی، تخصّصی.

آموختن درنگ نمی‌شناسد

گزارشی از جشن بیست و پنج سالگی و انتشار صدمین شماره مجله

گزارش: جواهر مؤذنی

مراسم نکوداشت انتشار صدمین شماره فصلنامه «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» صبح روز یکشنبه ۱۱ دی‌ماه سال ۱۳۹۰ با حضور دکتر غلامعلی حداد عادل، رئیس کمیسیون فرهنگی مجلس شورای اسلامی، حجت‌الاسلام و المسلمین دکتر بهرام محی‌الدین محمدیان، رئیس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، محمد ناصری، مدیرکل دفتر انتشارات کمک‌آموزشی، سردبیران و مدیران داخلی پیشین و فعلی این مجله و اعضای هیئت تحریریه آن، در سالن اجتماعات سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی برگزار شد.

در ابتدای این برنامه محمد ناصری، مدیرکل دفتر انتشارات کمک‌آموزشی در سخنانی ضمن عرض خیرمقدم به حاضران، از دست‌اندرکاران تهیه فصلنامه «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» در طول ۲۵ سال گذشته قدردانی کرد.

در این مراسم دکتر محمدرضا سنگری، سردبیر مجله «رشد آموزش زبان و ادب فارسی»، با اشاره به دشواری‌های راه طی شده در طول ۲۵ سال حیات این مجله گفت: سال‌های سختی را پشت سر گذاشته‌ایم و با افتادن‌ها و برخاستن‌ها و امکان‌های حداقلی که بوده، فعالیت نشریه را تا امروز دنبال کرده‌ایم و در این فرایند درس‌های بسیاری آموخته‌ایم.

یاد گرفتیم که تلاش برای دانستن و آگاهی بی‌کرانه است و هرچه در این راه رفته‌ایم، بیش‌تر آموخته‌ایم.

وی افزود: ما یاد گرفتیم که جهان یک خیابان دوطرفه است و قرار نیست تنها ما چیزی به دیگران بیاموزانیم، حتی کودکان هم می‌توانند ما را آموزش دهند.

در ادامه دکتر محمدرضا سنگری، در سخنانی با اشاره به انتشار یکصدمین شماره «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» گفت: در این ربع قرن و با همه فراز و نشیب‌هایی که پشت‌سر گذاشته شده، این راه طی شده درس‌های بزرگی به ما آموخت و این نشریه هم ما را رشد داد و هم به ما ادب آموخت.

سردبیر فصلنامه «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» گفت: ما همچنین یاد گرفتیم که آموختن درنگ نمی‌شناسد و دائم باید یاد بگیریم و فهمیدیم که زمان چقدر کوتاه است. ما یاد گرفتیم که دائماً تصحیح مسیر کنیم و الان هم نیازمند این کار هستیم.

در این راه بزرگانی مانند مرحوم کیومرث صابری فومنی، دکتر روح‌الله هادی، دکتر حسن ذوالفقاری و بسیاری دیگر از دوستانی بوده‌اند که تا امروز با ما همراهی و همکاری داشته‌اند و تلاش تمام این افراد که سبب رسیدن مجله «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» به صدمین شماره شده است ستودنی است.

وی سخنان خود را با قرائت شعری که به مناسبت انتشار یکصدمین شماره فصلنامه «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» سروده بود به پایان برد:

صد قدم رفته مگر رسم ادب آموزیم
حرف‌هایی همه از جنس رطب آموزیم
فارسی شکّر و شیرین و شریف است ولی
گاه‌گاهی ادب نغز عرب آموزیم
دست اگر داد کمی دست معانی گیریم
پای اگر داد کمی رسم طرب آموزیم
چه عجب گر که شود کاغذ زر، رشد ادب
چون بر آن بوده که اسرار عجب آموزیم
ربع قرن است نفس از نفس صبح زدیم
تا دمی رستن از ظلمت شب آموزیم
جهد کردیم اگر جان به لب آید اما
بوسه از دور زدن بر رخ و لب آموزیم
حالیا در پی آنیم اگر حالی بود
باز هم رشد ادب، رشد و ادب آموزیم

در ادامه مراسم پس از پخش نماآهنگی در ارتباط با انتشار صدمین شماره مجله، با حضور غلامعلی حداد عادل، رییس فرهنگستان زبان و ادب فارسی، و حجت‌الاسلام بهرام محمدیان، رییس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی و محمد ناصری از خانواده مرحوم کیومرث صابری فومنی (گل‌آقا)؛ نخستین سردبیر مجله، خانواده مرحوم دکتر علی‌محمد حق‌شناس؛ از اعضای هیئت تحریریه پیشین نشریه، دکتر روح‌الله هادی؛ دومین سردبیر فصلنامه، دکتر محمدرضا سنگری؛ سردبیر کنونی مجله و دکتر حسن ذوالفقاری؛ مدیرداخلی پیشین با جوایزی به‌طور ویژه تقدیر شد.

سپس دکتر غلامعلی حداد عادل که در سال‌های جنگ، مدیریت سازمان پژوهش

و برنامه‌ریزی آموزشی را برعهده داشته است، با بیان این‌که خدمت کردن به جمهوری اسلامی مایه خوشحالی است و خوشحالی مضاعف من از این جهت است که سازمان پژوهش یادآور سال‌های جوانی‌ام است؛ به سابقه طولانی حضور خود در سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی اشاره کرد و گفت: حال که به جوانی خودم و عمر رفته نگاهی دوباره می‌کنم، خوشحالم که مجلات رشد به حیات خودش ادامه می‌دهد.

آن‌ها، کیومرث صابری است که وجود او برای انقلاب و کشور ارزشمند بود. همچنین استاد فقید دکتر سیدجعفر شهیدی، احمد احمدی، نصرالله مردانی، دکتر کامل احمدنژاد و بسیاری از کسان بودند که در این راه همکاری‌های زیادی داشتند.

دکتر محمدرضا سنگری

وی افزود: در عالم آموزش، سابقه اهمیت دارد و به نظر من هرچه مدرسه قدیمی‌تر باشد، بهتر است؛ تداوم کار مجله‌ای آموزشی مانند «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» که بیش از ۲۵ سال از عمرش می‌گذرد و به شماره صدم رسیده است، باعث افتخار است و باید به دست‌اندرکاران آن تبریک گفت.

ایشان افزود: آن سال‌ها زمان جنگ بود و امکان آموزش‌های رسانه‌یی گسترده این شکل نبود، بی‌پولی بود و دشواری‌های کمبود کاغذ وجود داشت؛ ما نترسیدیم و کار را دنبال کردیم و در زمینه‌های مختلفی مجله‌های رشد با رویکردهای تخصصی برای معلمان و عمومی برای دانش‌آموزان انتشار پیدا می‌کرد.

وی در ادامه مجله «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» را یک دوره آموزش ضمن خدمت بی‌سروصدا برای معلمان نامید و یاد همکاران در گذشته این نشریه را گرامی داشت. او سپس تأکید کرد: خدا را شکر که این بذر کاشته شده در سال‌های پیش، اکنون خود به نهالی بارور تبدیل شده است. از همه کسانی که همت کردند و کار را به این‌جا رساندند، تشکر می‌کنیم که در رأس شکل‌گیری مجله‌ها در آن شرایط دشوار جنگ و آن سال‌ها و همچنین استمرار مجلات در این سال‌ها به فضای فرهنگی و آموزشی ما کمک‌های بسیاری کرده است.

رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی در ادامه بخش‌هایی از مقاله خود را که در نخستین شماره نشریه «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» به چاپ رسیده است، برای حاضران خواند و تأکید کرد: من از انتشار همه مجلات رشد خوشحال می‌شدم، ولی همیشه به فصلنامه «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» علاقه ویژه‌ای داشتم و در بین ۲۰ بچه دیگرم (همه مجلات رشد) این مجله عزیزدردانه من بوده است.

دکتر غلامعلی حدادعادل: خدا را شکر که این بذر کاشته شده در سال‌های پیش، اکنون خود به نهالی بارور تبدیل شده است. از همه کسانی که همت کردند و کار را به این‌جا رساندند، تشکر می‌کنیم که در رأس آن‌ها، کیومرث صابری است که وجود او برای انقلاب و کشور ارزشمند بود

حداد عادل گفت: در آموزش‌وپرورش، معلم عنصر اصلی است و من همیشه گفته‌ام معلم عنصر ذی‌روح است و بقیه بی‌روح‌اند. در واقع این معلم است که به بقیه روح می‌بخشد. وی یادآور شد: «مجله‌های ادبی در کشور کم و بیش زیاد است و در مجله «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» ضرورتاً باید مقاله‌هایی که فایده و ارزش آموزشی برای معلمان دارد، ارائه شود تا بتواند بهتر مورد استفاده قرار بگیرد.

مجله رشد می‌تواند جایگاهی برای نقد کتاب‌ها و محلی برای گفتن حسن و عیب کتاب‌هایی باشد که سازمان تألیف می‌کند.

ضمن این‌که خوب است مجله «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» ارتباط بیش‌تری با فرهنگستان زبان و ادب فارسی داشته باشد، بویژه این‌که اخیراً گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی با مدیریت دکتر حسن ذوالفقاری در فرهنگستان زبان و ادب فارسی راه‌اندازی شده است که بنده و آقای دکتر سنگری هم عضو این گروه هستیم و تقاضا دارم از طریق مجله رشد، فعالیت‌های این بخش از فرهنگستان را به معلم‌ها و دانش‌آموزان معرفی کنید که به نوعی می‌تواند برای آن‌ها مفید واقع شود.

رئیس کمیسیون فرهنگی مجلس شورای اسلامی در ادامه با بیان خاطرات مربوط به حضورش در سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی یادآور شد: اوایل دهه ۶۰ که کارمان را در سازمان شروع کردیم، بیشتر مجلات برای دانش‌آموزان و یک مجله (رشد معلم) هم برای معلمان منتشر می‌شد و امکانات دیگری برای ارتباط با معلمان نبود.

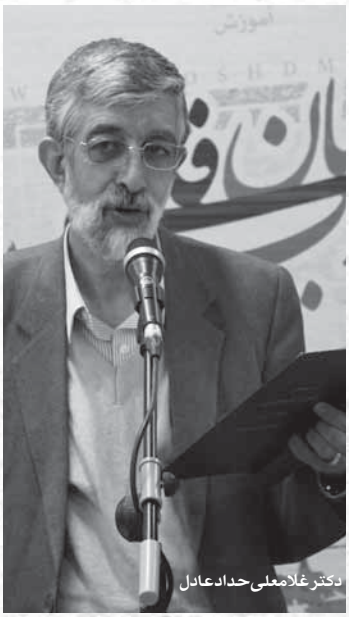
حداد عادل افزود: من خیلی مراقب بودم که این مجلات از حوزه تعریف شده تخصصی بیرون نرود و این سنت در همه مجلات رشد بود. مقام معظم رهبری هم که آن زمان رئیس جمهور بودند، به من می‌گفتند که فلانی من این رشد معلم شما را از اول تا آخر می‌خوانم و لذت می‌برم.

رییس فرهنگستان زبان و ادب فارسی در ادامه به آشنایی خود با کیومرث صابری فومنی و دعوت از وی برای همکاری با مجله «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» اشاره و عنوان کرد: کیومرث صابری از چهره‌های اثرگذار در فضای فرهنگی و ادبی ما بود؛ فردی شعرشناس که در طنز هم سرآمد بود. از طرفی در سال‌های انقلاب از همراهان شهید رجایی بود کارها را راه می‌انداخت و مجله هم با تلاش و پشتکار او راه افتاد و راهش را پیدا کرد. در آغاز نمی‌پذیرفت و امتناع می‌کرد و در نهایت با این شرط که نامش به عنوان سردبیر در نشریه نیاید، همکاری با مجله را آغاز کرد و منشأ خدمات خوبی بود و با توجه به روحیه طنزی که داشت، ستونی هم به اسم «زنگ تفریح» راه انداخت که بسیار خوب بود.

وی همچنین گفت: برای ما پیدا کردن سردبیر برای مجله رشد زبان و ادب فارسی کار دشواری بود و باید کسی را پیدا می‌کردیم که هم حواسش به ارزش‌های انقلاب باشد و هم ادبیات را بفهمد و کسی غیر از کیومرث صابری فومنی این ویژگی‌ها را نداشت.

حداد عادل افزود: صابری آن سال‌ها از آموزش‌وپرورش رفته بود و در اوایل ریاست جمهوری مقام معظم رهبری به عنوان مشاور ایشان فعالیت می‌کرد. من از او خواهش کردم که بیاید و سکان مجله (رشد آموزش زبان و ادب فارسی) را به‌دست بگیرد که او درخواست من را پذیرفت، ولی گفت به شرطی می‌آیم که اسم مرا به عنوان سردبیر بالای مجله نگذارید و من هم شرط او را پذیرفتم.

حداد عادل همچنین چند پیشنهاد به دست‌اندرکاران فعلی این نشریه کرد و خطاب به آن‌ها گفت: سعی کنید مجله، کماکان آموزش‌محور باشد و بر مدار آموزش بچرخد و حتی‌الامکان مقاله‌ای را که فایده آموزشی ندارد، چاپ نکنید. همچنین این مجله


دکتر غلامعلی حدادعادل

باید جایگاهی باشد برای نقد کتاب‌ها و گفتن حسن و عیب آن‌ها؛ هر کتابی که در سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی چاپ می‌شود، برای معرفی و تمییز سره از ناسره آن، میزگرد برگزار کنید.

رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی همچنین با توصیه به شورای نویسندگان این نشریه به استفاده از تجربه معلمان، از آن‌ها خواست که در معرفی هرچه بیشتر این فرهنگستان به معلمان، دانش‌آموزان و عموم مردم کوشش بیشتری بکنند و ابراز امیدواری کرد روزی هزارمین شماره این مجله منتشر شود.

در بخش پایانی این مراسم با اهدای جوایزی از سایر مدیران داخلی پیشین این فصلنامه شامل دکتر کامل احمدنژاد، اولین مدیرداخلی، سهراب هادی، دومین مدیرداخلی، دکتر نصرت‌الله محبی، سومین مدیرداخلی نشریه و جواهر مؤذنی، مدیر داخلی فعلی مجله تقدیر شد. همچنین دکتر حسین داوودی، و غلامرضا عمرانی، ویراستاران پیشین و عضو شورای نویسندگان مجله، دکتر حسین قاسم پورمقدم، دکتر فریدون اکبری و دکتر سیدبهنام علوی مقدم از اعضای هیئت

حجت‌الاسلام دکتر محمدیان

تحریریه فصلنامه مورد تقدیر قرار گرفتند.
در ادامه از ویراستار فعلی مجله، افسانه حجتی طباطبایی، گرافیست‌های پیشین شامل مرحوم محمدتقی ملیح، و آقایان شاهرخ خرقانی، سعید صادقی، محمدحسن هاشمیان، محمد پریسایی، علی نجمی، ماکان رزاقی، خالد قهرمان دهبکری، خانم میترا فرامرزی نیکنام و طراح گرافیک فعلی نشریه، صادق جمالی تقدیر به‌عمل آمد.
سپس به عنوان حسن ختام، حجت‌الاسلام بهرام محمدیان، رییس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، در سخنانی بر اهمیت مجله‌های رشد تأکید کرد و متذکر شد: با توجه به اراده‌ای که برای انجام تحول بنیادین در نظام آموزشی و آموزش‌وپرورش هست، ضرورت دارد فعالیت‌های مجله‌های رشد در راستای تکمیل برنامه‌های فرهنگی ـ تربیتی به صورت جدی در راستای این تحول بنیادی باشد.
ایشان تأکید کرد: ضرورت دارد به‌طور جدی به ادبیات فارسی اصیل و فاخر توجه کرد و مورد صیانت قرار داد و آثار ادبیات داستانی نیز باید مورد توجه واقع شود.
رئیس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی خطاب به مسئولان نشریات رشد گفت: انتظار داریم در دوره جدید آموزش‌وپرورش که نفحه تحول بنیادین در آن وزیدن گرفته، در مجلات رشد هم یک تحول جدی به نفع این برنامه تحولی ایجاد شود.
وی بر لزوم داشتن یک رویکرد اصولی در علم‌آموزی تأکید کرد و گفت: کسی که سروکارش با قلم باشد، باید بیشتر مواظب سخنش باشد؛ سخن گفتن آسان است اما سخن سفته گفتن، دشوار است. علم لاینفع می‌تواند مانند شیطان گمراه‌کننده و رهزن باشد.
رئیس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی افزود: رویکرد مجلات رشد چه عمومی، چه شبه‌تخصصی و چه تخصصی، باید تربیتی و در عین حال پشتیبان برنامه‌های درسی جدید باشد. همچنان که ما نیازمند تحول و نوآوری در برنامه‌های درسی هستیم، مجلات رشد هم باید پشتیبان کلاس درس و معلمان باشند.
دکتر محمدیان افزود: نشریات رشد باید نقاط قوت برنامه تحولی وزارت آموزش‌وپرورش را بیان کنند و در عین حال از نقاط ضعف چشم‌پوشی نکنند.

یاران دیروز و امروز مجله

رئیس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی در ادامه گفت: یکی از حوزه‌های یادگیری که باید در برنامه تحولی وزارت آموزش وپرورش به آن توجه شود، زبان و ادبیات فارسی است و باید نسبت به کتاب‌های جدیدالتألیف حساسیت بیشتری داشته باشیم و نباید ادبیات اصیل خودمان را فراموش کنیم.
این همایش در ساعت ۱۱:۳۰ با قرائت صلوات و گرفتن عکس یادگاری از تقدیر شوندگان مجله به کار خود پایان داد.

دکتر محمدیان: یکی از حوزه‌های یادگیری که باید در برنامه تحولی وزارت آموزش وپرورش به آن توجه شود، زبان و ادبیات فارسی است و باید نسبت به کتاب‌های جدیدالتألیف حساسیت بیشتری داشته باشیم و نباید ادبیات اصیل خودمان را فراموش کنیم

گفت‌وگو

نامهٔ خاموش

با مریم‌السادات رنجبر

مریم السادات رنجبر از نگاه خودش

این‌جانب مریم‌السادات رنجبر، دکترای زبان و ادبیات فارسی (دانش‌آموختهٔ دانشگاه اصفهان در مقطع لیسانس، و دانشگاه شهید چمران اهواز در مقطع فوق‌لیسانس و دکترا)، از سال ۱۳۶۴ و بعد از اخذ مدرک لیسانس، وارد حرفهٔ معلمی شده. سال‌های اولیهٔ خدمت را به تدریس در دوره‌های راهنمایی و دبیرستان، و نیز دانشسرا اشتغال داشته‌ام. چند سال هم معاون و مدیر دبیرستان بوده‌ام. من از سال ۱۳۷۴ وارد مراکز تربیت معلم و آموزش عالی شده و به تدریس دروس عمومی و تخصصی ادبیات فارسی در مقاطع کاردانی و کارشناسی و راهنمایی پایان‌نامه‌های دانشجویان لیسانس، پرداخته‌ام. همچنین در دانشگاه آزاد، راهنمایی، مشاوره و داوری تعدادی پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشجویان ادبیات را برعهده دارم. علاوه بر شرکت در همایش‌های علمی مختلف کشوری و استانی و ارائهٔ مقاله در این همایش‌ها، در برخی مجلات هم مقالاتی به چاپ رسانده‌ام. همچنین سه کتاب تألیف کرده‌ام که عبارت‌اند از:

۱. فرهنگ فروزانفر (شامل اصطلاحات مختلف عرفانی، کلامی، فقهی، پزشکی، موسیقایی...)

۲. تصحیح و شرح سیر العباد الی المعاد سنایی غزنوی

۳. انواع فعل در تاریخ بیهقی

ضمناً چند کار دیگر در زمینه‌های «فرهنگ عامیانه- زبان‌شناسی- فارسی عمومی و...» در دست تهیه و آمادهٔ چاپ دارم.

ازجملهٔ امتیازاتی که کسب کرده‌ام، می‌توانم به موارد زیر اشاره کنم:

۱. احراز رتبهٔ سوم کشوری در جشنوارهٔ کتاب معلم (دوبار)؛

۲. احراز رتبهٔ برتر مؤلف کتاب در استان اصفهان؛

۳. احراز رتبهٔ ممتاز مقاله‌نویسی در اولین و دومین همایش اهل قلم استان اصفهان؛

۴. احراز رتبهٔ برتر در مسابقهٔ مقاله‌نویسی اصفهان و رتبهٔ اول به‌عنوان معلم پژوهشگر و تلاشگر؛

۵. احراز رتبهٔ برتر در همایش استانی زن موفق (مجری استانداری اصفهان)؛

۶. احراز عنوان معلم‌نمونه (۴بار منطقه‌ای، ۱بار استانی، ۱بار کشوری).

علاوه بر موارد یاد شده، به چند مورد دیگر در زمینهٔ فعالیت‌های فرهنگی نیز می‌توانم اشاره کنم:

۱. تهیهٔ نشریه گونه‌ای برای ارائه به اعضای گروه درسی ادبیات فارسی ناحیهٔ ۳ اصفهان (دو ماهانه به مدت ۲ سال)؛

۲. همکاری با کمیسیون تألیف و تحقیق ناحیهٔ ۳ و استان؛

۳. برگزاری چند همایش یک روزه، در مرکز آموزش عالی شهید رجایی اصفهان با همکاری دانشجویان ادبیات فارسی، نیز همکاری با دومین همایش کشوری «مهر مقدس» در مرکز شهید رجایی؛

۴. برگزاری چند همایش استانی یک روزه- در مدت عهده‌داری ریاست انجمن علمی ادبیات فارسی استان اصفهان:

(۱. ادبیات کودک و عاشورا با همکاری نمایندگی انتشارات مدرسه در اصفهان با حضور آقای مصطفی رحماندوست،

۲. بزرگداشت سعدی، فردوسی، بیهقی،

۳. بزرگداشت میلاد حضرت رسول اکرم(ص)،

۴. برگزاری چند شب شعر (اعیاد غدیر، میلاد حضرت علی(ع)).

و چند فعالیت دیگر....

● معلم موفق کیست؟

● معلم موفق کسی است که غیر از تدریس علمی، انسانیت و اخلاق را نیز ترویج کند. این سخن نه کلیشه‌ای و نه شعار بلکه اعتقاد قلبی من است. به آن عمل کرده و می‌کنم و آن را اصلی‌ترین کار هر معلم در کلاس می‌دانم و معتقدم که باید در خلال تدریس و به مناسبت‌ها و در فرصت مقتضی به این امر مبادرت کند و البته پیش از آن، خود به آن باور داشته در حرف و عمل پایبند آن باشد.

● ویژگی‌های بایستهٔ دبیر ادبیات چیست؟

● سه ویژگی را برای هر معلم بایسته می‌دانم:

۱. آراستگی به صفات انسانیت و اخلاق ستوده و آراستگی ظاهر؛

۲. واقعاً معلم بودن؛

۳. بهره‌مندی از دانش تخصصی و عمومی (در حد کافی و لازم).

● چه روش‌های بدیعی در تلاش داشته‌اید؟

● پیوسته سعی بر این داشته‌ام که در فضای علمی، فضای عاطفی و انسانی نیز در کلاس حاکم باشد؛ از این‌رو کم و بیش به مناسبت در تدریس فارسی یا کلاس انشا، از شیوه‌های قصه‌گویی، انشای شفاهی، میزگرد ادبی (در تدریس بعضی دروس فارسی)، انشا و نقاشی، بازگردانی و بازنویسی شعر و متن ادبی برای کلاس انشا، اجرای نمایش، مصاحبه یا مباحثه در کلاس انشا (با موضوعات اجتماعی یا انتقادی)، استفاده کرده‌ام. همچنین، به نمایش گذاشتن انشای برتر و نوشته‌های جذاب و خلاقانهٔ دانش‌آموزان در تابلوی اعلانات مدرسه، ایجاد فرصت برای دانش‌آموزان شاعر و خلاق برای ارائهٔ اثر خود در کلاس (به‌منظور رفع خستگی و تنوع). (این روش‌ها را طی سال‌های ۶۴ تا حدود ۸۰ با دانش‌آموزان راهنمایی و دبیرستان به‌کار

گرفته‌ام و اکنون هم به شکلی دیگر در کلاس‌های دانشجویان با توجه به نوع درس از آن‌ها استفاده می‌کنم.)

● از خاطرات به یادماندنی دوران معلمی، نمونه‌ای ذکر کنید.

● در جواب این سؤال باید عرض کنم هروقت از کسی می‌خواهید خاطره‌ای از کارش تعریف کند، می‌گوید: «کار همه‌اش خاطره است» و اصلاً به نظر من، زندگی سراسر خاطره است؛ خصوصاً برای معلمان که هر لحظه‌شان با نفوس انسانی و روح‌های شاد و لبریز از هیجان می‌گذرد. لحظه‌هایی که تبسم دل‌پذیر یا گریهٔ دردآلود دانش‌آموزی را به همراه دارند. به همین دلیل، شاید نتوان آن‌ها را بازگو کرد، زیرا چه‌بسا که رازی را با خود داشته باشند.

اما اگر قرار باشد از خاطره‌ای حرف بزنم، ترجیح می‌دهم خاطره‌ای باشد که وقتی از پس سال‌ها به آن برمی‌گردم، از کردهٔ خود پشیمان و شرمنده نباشم و حرکتی، حرفی یا حتی اندیشه‌ای که خاطری را بیازارد، از من بروز نکرده باشد.

به اعتقاد من خاطرهٔ واقعی، آن است که در آینده رخ می‌دهد و آن برخورد دانش‌آموزی است که یا از روی صمیمیت و علاقه، سراغی از من می‌گیرد، کاغذی می‌نویسد، مشتاقانه به سویم می‌آید و اظهار محبت می‌کند؛ یا نه، حتی از دیدن یک لحظهٔ من بیزار است. او چون آینه‌ای است که کردار و گفتار گذشتهٔ مرا، در آینده به من می‌نمایاند و خاطره‌ام را می‌سازد. پس بهتر است که خاطرات دل‌پذیری را برای خود نقش بزنیم.

و من مسرورم بگویم که امروز به این هدف رسیده‌ام.هر سال ایام عید، روز معلم، اول مهر و حتی روز تولدم، یا صدای آشنایی را از پشت در خانه می‌شنوم که به دیدارم آمده یا نامهٔ خاموشی را دریافت می‌کنم که با خود هزاران سخن دارد، و به حقیقت این برای من، زیباترین خاطره است.

● مهم‌ترین شاخصه‌ها (محاسن و معایب) کتاب‌های درسی چیست؟

● باید اشاره کنم که متأسفانه بسیاری مطالب کتاب‌ها، آن لذتی را که دانش‌آموز در موقعیت‌های سنی مختلف انتظار دارد، به او نمی‌بخشد؛ کتاب‌های دبستان به نوعی، راهنمایی و دبیرستان به نوعی دیگر (و خصوصاً راهنمایی). دورهٔ راهنمایی، سنی است که دانش‌آموز آمادگی لازم را برای تعلیم ادب و اخلاق و انسانیت دارد و بهترین شکل آموزش به او، متن‌های زیبای ادبی در قالب داستان یا شعرهای دل‌انگیز یا حکایت و... است که متأسفانه کتاب‌ها از این نظر چندان کیفیتی ندارند و تعدادی هم که دارای چنین ویژگی‌ای هستند، در بخش روان‌خوانی یا شعر و حکایت آمده‌اند که به دلیل فراوانی کار کتاب، بعضی از معلمان خواندن این بخش را به بچه‌ها وامی‌گذارند و در کلاس چندان توجهی به آن‌ها نمی‌کنند. ساعت انشا هم که عملاً رنگ و نقشی ندارد. املا هم که جای خود «شرح خونین‌جگر» دیگری دارد.

مطالب درسی زیاد و بعضی از آن‌ها برای شاگردان مشکل است. هر کتاب ۲۲ نکتهٔ ادبی و ۲۲ نکتهٔ زبانی دارد. نکات آموزشی املا و انشا در جای خود هستند و فعالیت‌های مختلف دیگر نیز کم و بیش باید انجام شوند. اگر نخواهیم شعارگونه حرف بزنیم و تعریفی کلیشه‌ای ارائه کنیم، باید قبول کنیم که این حجم برای دورهٔ راهنمایی زیاد است و کسل‌کننده. دبیرستان هم به نوعی دیگر با مطالب تکراری زبان فارسی، ملال‌آور شده است. برخی نکات دستوری‌اش هم ظاهراً جایگاه و پایگاه ثابتی ندارند، متون هم...! ابتدایی نیز به گونهٔ دیگر.

● نظرتان دربارهٔ «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» چیست؟

● این مجله به دلیل انعکاس دیدگاه‌ها و فعالیت‌های علمی فرهنگیان از ارزش و جایگاه خاصی برخوردار است و مخاطبان بسیار دارد؛ اما گاهی به دلیل درج برخی مقالات نسبتاً ضعیف یا تلخیص چشم‌گیر تعدادی از مقاله‌ها، سطح بعضی شماره‌های مجله، نسبت به بعضی دیگر پایین آمده و به اصطلاح غث و ثمین دارد که امید است به این امر بیشتر توجه شود ولی به هر حال جایگاه ارزندهٔ مجله غیرقابل انکار است.

● یکی از آثار شاخص خود (کتاب یا مقاله) را معرفی کنید.

● من در رتبهٔ اول به «فرهنگ فروزانفر» بیشتر ارادت دارم؛ به سه دلیل:

۱. علاقه‌مندی به موضوع آن و این‌که برای گردآوری و تنظیم و تدوین مطالبش چند سال زحمت کشیده‌ام.

۲. چون کتاب براساس نوشته‌ها و نظریات استاد بزرگ، بدیع‌الزمان فروزانفر، در کتب تألیفی و تصحیحی ایشان پایه‌ریزی شده و نام ارجمند «فرهنگ فروزانفر» بر آن ثبت گردیده است.

۳. به دلیل نقد ارزنده و بزرگوارانه‌ای که جناب دکتر احمد مهدوی دامغانی در مجلهٔ «گلستان» (فصل‌نامهٔ شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی شمارهٔ ۴، زمستان ۷۷، آمریکا) بر این کتاب افاده فرمودند.

در رتبهٔ دوم، کتاب «تصحیح و شرح سیر العباد» قرار دارد که پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدم بوده و در حین انجام دادن آن به نکته‌های جالبی برخورده‌ام که پیش از آن‌ها، نمی‌دانسته‌ام و به تحقیق و تجربه دریافته‌ام.

بقیهٔ آثار، برایم در یک جایگاه‌اند.

هر کتاب فارسی راهنمایی ۲۲ نکتهٔ ادبی و ۲۲ نکتهٔ زبانی دارد. نکات آموزشی املا و انشا در جای خود هستند و فعالیت‌های مختلف دیگر نیز کم و بیش باید انجام شوند. اگر نخواهیم شعارگونه حرف بزنیم و تعریفی کلیشه‌ای ارائه کنیم، باید قبول کنیم که این حجم برای دورهٔ راهنمایی زیاد است و کسل‌کننده

دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه
زیر تیغ ضریب ۶

هادی غلامی
دبیر دبیرستان‌های شاژند استان مرکزی، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

«مَثَل آنان که مالشــان را در راه خــدا انفاق می‌کنند به مانند دانه‌ای است که از آن هفت خوشه بروید و در هر خوشه صد دانه باشد و خداوند از این مقدار نیز برای هر که بخواهد، بیفزاید...»
(سورهٔ مبارکهٔ بقره/ ۲۶۱)

با تدبــر در قرآن کریم و آیات و روایــات و احادیث درمی‌یابیم که خداوند و پیامبران چنان به عمل نیک اهمیت می‌دهند که پاداش آن را تا هفتصد برابر بلکه بیشتر هم در نظر گرفته‌اند تا مسلمانان به کار نیک تشویق شوند.

راقم این ســطور با چندین ســال کار عملی و تجربه‌اندوزی در مسئولیت امتحانات نهایی سوم متوسطه به این نتیجه رسیده اســت که چه‌بســیارند دانش‌آموزانی که نادانســته در چنبرهٔ «ضریب ۶» گرفتار می‌شوند و سرنوشت تحصیلی آن‌ها گاهی به ترک‌تحصیل و واماندگی از ادامهٔ تحصیل می‌کشد.
شــرایط قبولی در سال متوسطه در هر درس آن است که نمرهٔ کتبی پایانی نوبت دوم از ۷ کمتر نباشد و نمرهٔ سالانه نیز حداقل ۱۰ باشد.
ابتدا با مقایسه دو جدول زیر نگاهی به تأثیر «ضریب ۶» می‌افکنیم.

جدول ۱

مستمر اول ضریب (۱)	پایانی اول ضریب (۲)	مستمر دوم ضریب (۱)	پایانی دوم ضریب (۶)	جمع نمرهٔ سالانه ۱۰	
صفر	صفر	صفر	۱۶/۷۵	۱۰/۰۵	⇦ قبول

جدول۲

مستمر اول ضریب (۱)	پایانی اول ضریب (۲)	مستمر دوم ضریب (۱)	پایانی دوم ضریب (۶)	نمرهٔ سالانه	
۲۰	۲۰	۲۰	-۳/۲۵	-۹/۹۵	⇦ تجدید

در جــدول یــک، دانش‌آمــوز در طول ســال نهایــت تنبلی و سهل‌انگاری را اعمال داشته و بعد در نوبت دوم از خواب غفلت بیدار شــده است! و فقط با اخذ نمرهٔ ۱۶/۷۵ در یکی از دروس، نمرهٔ قبولی آن درس را کســب می‌کنــد. در اینجا «ضریب ۶» برای او نوشدارویی معجزه‌آساست.

در جدول (۲)، دانش‌آموز در تمام ســال تحصیلی کوشــش و جدیت به خرج داده و بهترین نمرات ممکن را کسب کرده است و فقط در امتحان پایانی به دلیلی موجه یا غیرموجه ۳/۷۵- نمره و کمتر از حد نصاب گرفته اســت و این مسئله به تجدیدی او منجر شده است.

جدول۳

مستمر اول ضریب (۱)	پایانی اول ضریب (۲)	مستمر دوم ضریب (۱)	پایانی دوم ضریب (۶)	نمرهٔ سالانه	
۱۴	۱۴	۱۵	-۷-	-۹/۰۹	⇦ تجدید

با مقایسـهٔ دقیق جدول (۱) و (۲) به خوبـی درمی‌یابیم که دانش‌آموزی با مجمـوع ۶۳/۲۵ نمره باز هم تجدید شـده اما یک دانش‌آموز با نمرهٔ ۱۶/۷۵ قبول شده است! (بدون اعمال ضرایب).

هدف از نگارش این سطور به نوعی دفاع از حق دانش‌آموز مشمول جدول (۲) است. واضعان و تنظیم‌کنندگان جداول نمرات امتحان و استفاده از «ضریب ۶» با کدام معیار و تحقیق و بررسی علمی به این نتیجه رسیده‌اند که بیشتر دانش‌آموزان در نوبت اول سستی و اهمال می‌کنند و به همین دلیل شاهراه ۶ باندهٔ «ضریب ۶» را برای ایشان افتتاح کرده‌اند! در حالی که تعداد زیادی از دانش‌آموزان ضعیف و حتی متوسط به بالا هم به واسطهٔ این ضریب تجدید می‌شوند.

در جدول (۳) هم مشاهده می‌کنیم که یک دانش‌آموز متوسط به بالا هم با اعمال ضریب (۶) تجدید می‌شود.

پیشنهادها

۱. حداکثر ضریب جهت تشـویق دانش‌آموزان و جبران کسر نمرهٔ نوبت اول ضریب (۲) در نظر گرفته شـودیا سطح نمرات هر درس از ۲۰ به ۱۰۰ ارتقا یابد تا اعمال ضریب (۶) به ضرر دانش‌آموزان متوسط و ضعیف تمام نشود.

۲. جدول نمره‌ها طوری تنظیم شـود که برای تشویق دانش‌آموزان، ضریب (۶) فقط به نمرات ۱۰ و بالاتر تعلق گیرد و نمرات ۱۰ و پایین‌تر ضریب داده نشود؛ زیرا برای مثال، تفاوت سواد دانش‌آموزی که در یک درس ۱۰ و دیگری -۹- می‌گیرد، درحقیقت یک نمره است اما با اعمال ضریب (۶)، این تفاوت به ۶ نمره می‌رسد که منصفانه نیست.

تحقیقات نشـان داده است که بسیاری از دانش‌آموزان در سال اول متوسطه دچار افت تحصیلی می‌شـوند. آمار ترک‌تحصیل هم در این پایه زیاد است و برای رفع این نقص بودجهٔ زیادی برای کاهش تعداد مردودین و بهبود کیفیت آموزشـی صرف می‌شـود. با بازنگری در جدول نمرات می‌توان تا حد زیادی این نقص را برطرف کرد؛ بدون این‌که هیچ لطمه و آسـیبی به سـطح سواد دانش‌آموزان وارد شود.

دفتر انتشارات کمک آموزشی

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله‌های رشـد توسط دفتر انتشـارات کمک‌آموزشی سـازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشـی وابسـته به وزارت آمـوزش و پـرورش تهیه و منتشـر می‌شـوند:

مجله‌های دانش‌آموزی

(به صورت ماه‌نامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند) :

- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایهٔ اول دورهٔ دبستان)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دورهٔ دبستان)
- رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دورهٔ دبستان)
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی تحصیلی)
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه و پیش دانشگاهی)

مجله‌های بزرگ‌سال عمومی

(به صورت ماه‌نامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

◆ رشد آموزش ابتـدایی ◆ رشد آموزش راهنمـایی تحصیلی ◆ رشد معلم
◆ رشد تکنولوژی آموزشی ◆ رشد مدرسه فردا ◆ رشد مدیریت مدرسه

مجله‌های بزرگسال و دانش‌آموزی تخصصی

(به صورت فصل‌نامه و چهار شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

◆ رشـد برهان راهنمایی (مجلهٔ ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی تحصیلی) ◆ رشـد برهان متوسـطه (مجلهٔ ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه) ◆ رشد آموزش قرآن ◆ رشد آموزش معارف اسلامی ◆ رشد آموزش زبان و ادب فارسی ◆ رشد آموزش هنر ◆ رشد مشاور مدرسه ◆ رشد آموزش تربیت‌بدنی ◆ رشد آموزش علوم اجتماعی ◆ رشد آموزش تاریخ ◆ رشد آموزش جغرافیا ◆ رشد آموزش زبان ◆ رشد آموزش ریاضی ◆ رشد آموزش فیزیک ◆ رشد آموزش شیمی ◆ رشد آموزش زیست‌شناسی ◆ رشد آموزش زمین‌شناسی ◆ رشـد آموزش فنی‌وحرفه‌ای ◆ رشـد آموزش پیش دبسـتانی

مجله‌های رشد عمومی و تخصصی، برای آمـوزگاران، معلمان، مدیران، مربیان، مشاوران و کارکنان اجرایی مدارس، دانش‌جویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشـگاه‌ها و کارشناسـان تعلیم و تربیت تهیه و منتشـر می‌شوند.

◆ نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی،ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش‌وپرورش ، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات کمک‌آموزشی.
◆ تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱

خاطرات

پریسا حسنی‌زنوز
دبیر ادبیات دبیرستان‌های زنجان

به بهانهٔ هفتهٔ معلم

خواب آسمانی

بـا صـدای اذان از خواب پریدم ولی هرچه گوش کردم، از مسـجد محله صدای اذان نمی‌آمد. ساعت ۳ صبح بود و صدای اذان در گوشم. مَنگ بودم؛ کمی فکر کردم و تازه یادم افتاد که خواب می‌دیدم و چه خوابِ آسمانی‌ای بود... خواب دیدم در یک سولهٔ بزرگ با جمعیتی زیاد نشسته‌ام و کتاب قرآن در دستم است. نام سورهٔ «طه» با خط درشت روی قرآن نوشته شده بود و من سورهٔ «طه» را تلاوت می‌کردم. با آمدن قطاری اعلام کردند که سوار شوید تا به مکه برویم، در این موقع، صدایِ اذان بلند شد و من با همین صدای اذان از خواب پریده بودم... با خودم گفتم، «حتماً چون به فکر همکارم بوده‌ام که به مکه مشرف می‌شد و از او التماس دعا داشتم، این خواب را دیده‌ام» این تعبیر خودم از خوابم بود ولی غافل از اینکه خداوند چه تعبیری برایم رقم زده بود.

این جریان مربوط به اوایل آذرماه سال ۱۳۸۷ است. یک ماه بعد، از بانکی به من زنگ زدند و خبر دادند که برندهٔ کمک‌هزینهٔ نقدیِ حج شده‌ام. خیلی خوشحال شدم و بی‌اختیار به یاد خوابم افتادم و با خودم گفتم حتماً تعبیر خوابم این بوده است ولی دریغ که عظمت خـدا را در آن لحظات هم درک نمی‌کردم و بی‌خبر بودم که همهٔ اینها دعوت و نظری است که خدا به من دارد. مادرم گفت: «این پول را خرج نکن و چون به اسم کمک‌هزینهٔ حج است، برو و برای حج ثبت‌نام کن.» گفتم: «آرزویم است، ولی من کجا مَکه کجا! من کجا لایقم که به حج بروم.» بهمن‌ماه رسید و طبق معمول هر سال بخش‌نامه و فرم‌های مخصوص معلمان نمونه به مدارس سـرازیر شد. مدیر مدرسه خیلی تأکید می‌کرد که همکاران اگر مدارکی دارند، بیاورند و من هم از تنبلی پشت گوش می‌انداختم.

بعضی مواقع انسـان بدون اختیار کارهایی انجام می‌دهد که گویی به او الهام شـده یا معتقدیم که شـاید خواست خدا چنین بوده است. برای من این حال اتفاق افتاد و من به آن ایمان آوردم که در هر کاری اگر خواسـت خدا و دعوت او در میان باشـد، آن کار بی‌هیچ مانعی صورت خواهد پذیرفت. در این ماجرا هم انگار کسی مرا مجبور کرد که در آخرین دقایق، مدارکم را جمع کنم و به مدیر تحویل دهم... آخر فروردین‌ماه ۸۸ بود که از اداره خبر دادند که به عنوان معلم نمونهٔ کشوری برگزیده شده‌ام. خیلی خوشحال بودم. مراسم تجلیل در تهران برگزار شد و دیداری با رهبر محبوب داشتیم که قابل وصف نیست. همچنین، دیداری با رئیس‌جمهور و وزیر آموزش و پرورش که لحظه لحظهٔ آنها برایم ماندگار شد تا رسید به جوایز که سفر مکه بود. خبردادند که برگهٔ سفر مکه را از دفتر زیارتی شهرتان بگیرید و من مات و مبهوت بودم و باورم نمی‌شد که راهیِ سرزمین نور و وحی‌ام. لحظه لحظهٔ خوابم را از خاطر گذراندم و اشک در چشمانم حلقه زد. خدا را صدا کردم و گفتم: «خدایا کَرَمت را شکر.» تیرماه ۸۸ ما را به مکه اعزام کردند و من با گذاشتن اولین قدم به خاک مدینه و مکه، سجدهٔ شکر به‌جا آوردم که خدای رحیم، منِ بندهٔ نالایق را به حضور پذیرفت و گوشهٔ چشمی به من انداخت. چه بگویم از آن سفر سبزِ و روحانی که باری تعالی کارت دعوتش را از قبل در خوابی که دیده بودم به من عطا کرده بود... و چه زیبا لحظه‌ای بود آن لحظه که من روبه‌روی کعبه نشسته بودم. جمعیت زیاد بود و نزدیک غروب و من قرآن در دست داشتم؛ نسیم روح‌بخشی می‌وزید و سورهٔ «طه» را قرائت می‌کردم؛ همین که قرائت سوره را تمام کردم، صدای اذان مغرب در حریم بارگاه الهی طنین انداخت و رویای من به واقعیت تعبیر شد و چه جاودان و قیمتی بود آن خواب آسمانی که به رویایی صادقانه رسید و من به نماز ایستادم. به آسمانِ کعبه نگاه کردم، از عمق وجودم گریستم و خدا را، که در همین نزدیکی است، با تمام وجودم حس کردم...

برگ اشتراک مجله‌های رشد

نحوهٔ اشتراک:

شما می‌توانید پس از واریز مبلغ اشتراک به شماره حساب ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت، شعبهٔ سه‌راه آزمایش کد ۳۹۵، در وجه شرکت افست از دو روش زیر، مشترک مجله شوید:

۱. مراجعه به وبگاه مجلات رشد؛ نشانی: www.roshdmag.ir و تکمیل برگهٔ اشتراک به همراه ثبت مشخصات فیش واریزی.

۲. ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شدهٔ اشتراک با پست سفارشی (کپی فیش را نزد خود نگه‌دارید).

◆ نام مجلات درخواستی:

.....

.....

.....

◆ نام و نام‌خانوادگی: .....

◆ تاریخ تولد: ..... ◆ میزان تحصیلات: .....

◆ تلفن: .....

◆ نشانی کامل پستی: .....

استان: ..... شهرستان: ..... خیابان: .....

شمارهٔ فیش: ..... مبلغ پرداختی: .....

پلاک: ..... شمارهٔ پستی: .....

.....

◆ در صورتی که قبلاً مشترک مجله بوده‌اید، شمارهٔ اشتراک خود را ذکر کنید:

.....

امضا:

● نشانی: تهران، صندوق پستی امورمشترکین: ۱۶۵۹۵/۱۱۱

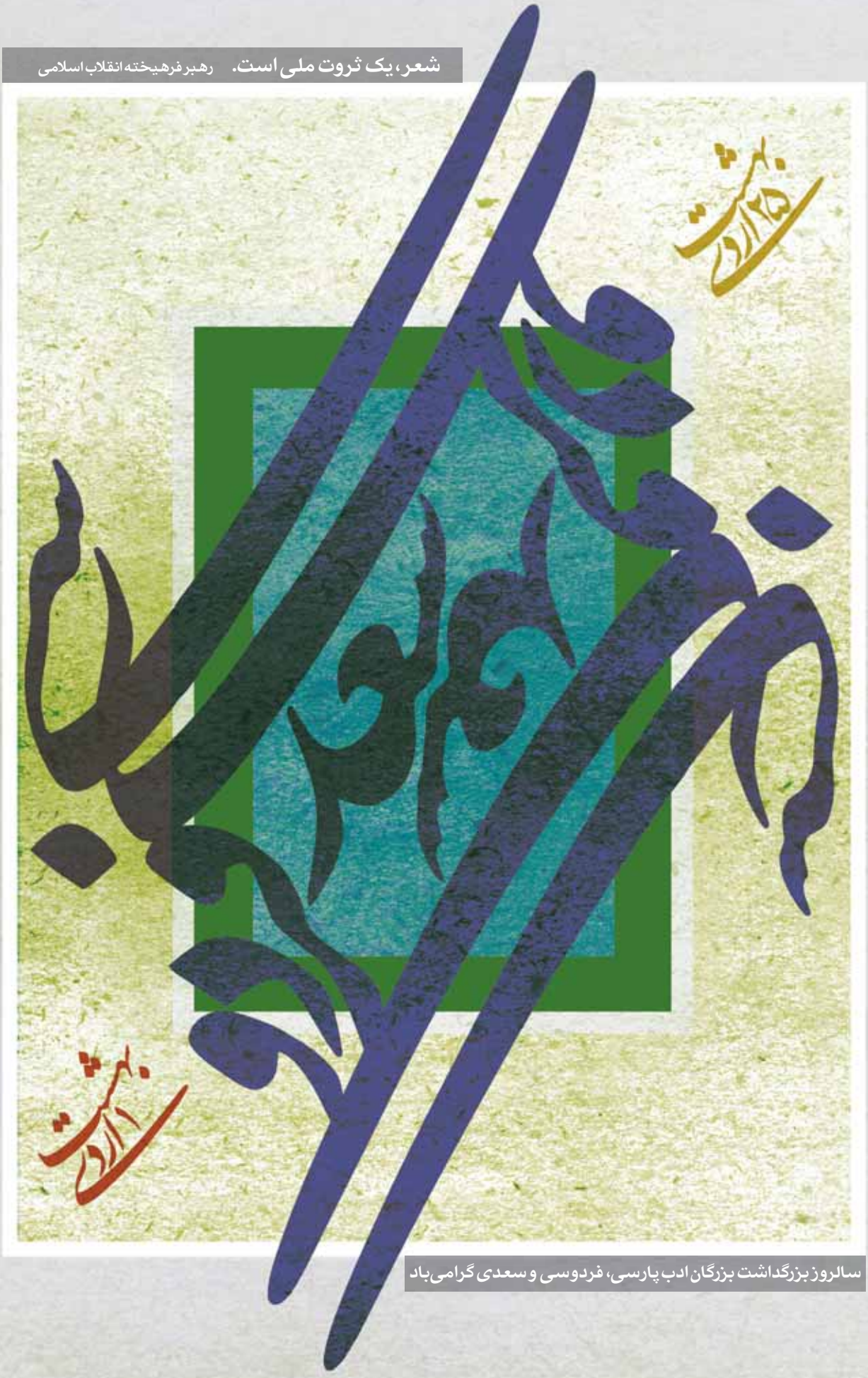
● وبگاه مجلات رشد: www.roshdmag.ir

● اشتراک مجله: ۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۶ / ۷۷۳۳۵۱۱۰ / ۷۷۳۳۹۷۱۳-۱۴

◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات عمومی (هشت شماره): ۹۶۰۰۰ ریال

◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات تخصصی (چهار شماره): ۶۰۰۰۰ ریال

شعر، یک ثروت ملی است. رهبر فرهیخته انقلاب اسلامی



سالروز بزرگداشت بزرگان ادب پارسی، فردوسی و سعدی گرامی باد

شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی
نگارهٔ رستم و سهراب