بسم الله الرحمن الرحیم

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

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

دورهٔ ۲۶/ شمارهٔ ۴/ تابستان ۱۳۹۲ www.roshdmag.ir شمارگان: ۸۴۰۰ 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 وبگاه نشریه: roshdmag.ir/weblog/adabiyatfarsi

سرمقاله/ **اگر زبان و ادبیات پارسی نبود...** ۲

میزگرد/ **«تشویق» راهکاری استثنایی/ بخش دوم/** تنظیم: لیلا لطفی ۴

زبان‌شناسی/ **زبان پارسی آری، گویش‌های محلی خیر/** منیژه نیکدل ۸

ادبیات کهن/ **مقالات و شخصیت‌ها در مخزن‌الاسرار و مطلع‌الانوار/** عیوض حسینی گرده‌اَش ۱۰
سمک عیار و عناصر درون‌ساختی آن/ مسعود دلاویز ۱۴
بیدل، عارف اندیشناک/ منصوره غلامی حنایی ۱۶
مقایسهٔ دو مناظره/ احمد غنی‌پور ملکشاه، سیدمحسن مهدی نیاچوبی ۲۰
صبر در مثنوی مولانا/ نرجس کوچکی، حسین منصوریان ۲۴
بازتاب رسمِ «ساتی» در آینهٔ ادب پارسی/ دکتر هادی اکبرزاده، حمیدرضا اکبرزاده ۲۵

ادبیات معاصر/ **مام میهن در شعر معاصر پارسی/** رضا مهدی‌زاده‌آری ۲۶
نمادپردازی در اشعار سیاوش کسرایی/ زهره فلاح‌فرد ۲۹
نقش زن در ادبیات داستانی جنگ/ هادی اخوان ۳۰
همنوازی «داروگ» و «باغ من» مقایسهٔ شعر داروگ اثر نیما با شعر باغ من اثر اخوان/ علی طاهرخانی آقایی ۳۴
شعر محض خوب و خالی نگاهی به شرح یک مصرع از اخوان ثالث/ جاوید قربانی ۳۶

ادبیات جهان/ **داستان کوتاه کوتاه/** یولیا واسیلی اونا (چخوف)، **مرد خوشبخت** (تولستوی)/ انتخاب: جواهر مؤذنی ۳۸

زبان و ادب/ **تفاوت استعارهٔ تمثیلی با کنایه/** علی رزاقی شانی ۴۰
استعارهٔ مکنیّه ملکهٔ تشبیهات مجازی/ دکتر اصغر شهبازی ۴۴
فصاحت کلمه، غرابت استعمال/ احمدرضا صیادی ۴۷
«سال + یان» یا «سالی + ان»؟/ محمدرضا دهقان‌زاده ۵۲
واترقیدن در کباب غاز/ حسین نظریان ۵۴
خوانش و معنی یک بیت از منوچهری دامغانی/ محمدعلی گلستانی ۵۷

روش تدریس/ **دانش‌آموزان خسته از سخنرانی/** گفت‌وگو با صابر معصومی، تنظیم: فاطمه خرقانیان ۶۰
معلمان شاعر ۶۲

برخی از همکاران این شماره

محمدرضا دهقان‌زاده

دکتر اصغر شهبازی

حسین نظریان

پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲-۰۲۱
کدمدیرمسئول: ۱۰۲ کد دفترمجله: ۱۱۳
تلفن امور مشترکین: ۶-۷۷۳۳۶۶۵۵-۰۲۱

نشانی دفتر مجله:
تهران، کریم خان زند، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

۹-۸۸۸۳۱۱۶۱-۰۲۱، داخلی ۳۷۴
تلفن مستقیم: ۸۸۳۰۵۸۶۲-۰۲۱
دورنگار: ۸۸۳۰۱۴۷۸-۰۲۱

اگر زبان و ادب فارسی نبود

چه تصوّر هولناکی است تصور نبودن زبانی که گذشته را به امروز و امروز را به فردا گره می‌زند.

چه اندیشهٔ وحشت‌باری است نداشتن ادبیاتی که قرن‌هاست دل‌ها و اندیشه‌ها را بارور می‌سازد و در زیباترین و گیراترین هیئت، تشنه کامیِ روح و جان انسان را پاسخ می‌گوید.

و چه هراس‌آور است نداشتن و نبودن میراث گران‌قدری که همهٔ هستی و هویت ماست و بی‌آن، تاریخ، تاریکزاری سرد و مرده و بی‌تپش خواهد بود.

اگر زبان فارسی نبود، چه چیز اقوام گوناگون ایرانی را پیوند می‌داد؟ چه چیز خلیج و خزر را، الوند و دماوند را، زاگرس و سبلان را، هامون و پریشان و ارومیه را دست در دست هم می‌نشاند و سفرهٔ برکت‌خیز ایران را می‌گستراند؟

اگر زبان فارسی نبود، مردم ایران به یمن و پاس «هم‌زبانی» یگانه نمی‌شدند و این همه عزت و عظمت و شکوه رقم نمی‌خورد. همین هم زبانی، همدلی‌ها را سبب شده و وحدت و یکپارچگی آفریده است. کدام ایرانی است که در سفر برون‌مرزی با شنیدن واژه‌های فارسی، بر زبان یا در فرهنگ دیگر ملت‌ها غرق لذت و غرور نشود؟ هنوز و هنوز وقتی از هند و چین می‌گذریم، یا به مصر و مراکش و ترکیه و پاکستان و اندونزی سفر می‌کنیم، دیدن کتیبه‌ها، سنگ‌مزارها و میراث عظیم مکتوب فارسی، خون شوق در رگ‌هایمان می‌دواند و اشک حسرت در چشم‌هایمان می‌نشاند.

فکر کنید خدای ناکرده، زبان فارسی نباشد؛ آن روز – که هرگز مباد – دیگر یگانگی‌هایمان به بیگانگی تبدیل می‌شود، رشتهٔ پیوندمان گسسته می‌شود و میلیون‌ها اثر گران‌سنگ به خط و زبان فارسی به غارت فراموشی و تباهی خواهد رفت.

اگر زبان و ادبیات فارسی نبود، هزاران هزار اثر ارجمند شعر، داستان، تفسیر، ترجمه، دانش‌های پزشکی، ریاضی، فیزیک، نجوم، فلسفه، منطق، صرف و نحو و حکمت و معرفت نبود و انسان امروز فقیرانه‌ترین زیست علمی و تهی‌ترین روزگار دانش و آگاهی را می‌گذراند. معارف بلند و انسان‌ساز دین در دامان زبان و ادبیات فارسی بالیده و پرورده شده است. ادبیات و زبان فارسی «دین‌پرور» است و دین که تکیه‌گاه «انسان‌سازی» است، از چشمه‌سار زبان و ادب فارسی سیراب شده است. بگذار روشن‌تر بگوییم اگر زبان و ادب فارسی نبود، این همه انسان‌های بزرگ ساخته و پرورده نمی‌شد و اسلام این همه گسترش و آوازه و رونق نداشت. خدا زبان فارسی را آفرید تا انسان بیافریند.

خدا ادبیات فارسی را آفرید تا نردبان آسمان پیش پای ما باشد. خدا زبان و ادبیات فارسی را آفرید تا بهشت معرفت و دانش و حکمت در حیات انسان بروید. این سخن شیرین و لطیف را مردم بوسنی می‌گویند که قطعاً زبان اهل بهشت، بی هیچ تردید بهشتی‌اند.

خدا زبان فارسی را آفرید تا انسان بیافریند. فارسی را آفرید تا آسمان پیش پای ما باشد. خدا ادبیات زبان و ادبیات فارسی را آفرید تا بهشت معرفت و دانش و حکمت در حیات انسان بروید. بی هیچ تردید بهشت است و بهشت، گستران

اگر زبان و ادبیات فارسی نباشد، هویت ما گم خواهد شد، شناسنامهٔ ما مُهر باطل خواهد خورد و قفلی سنگین بر گنجینهٔ معارف و حقایق و دقایق آویخته خواهد شد

فارسی اســت! و چرا نباشد که این زبان جز خوبی و پاکی و راســتی و درستی چه دارد؟ و مگر در بهشت جز پاکی و راستی و درستی می‌توان یافت؟

شــاهنامه قسمتی از بهشــت ادبیات است که می‌توان از شاخسارهای آن میوه‌های دانایی چید. کام‌نوازترین میوه‌ها را از باغ بزرگ عرفان مولانا و مثنوی می‌توان چید.

در بهشت ادبیات و زبان فارسی، گل‌های معطّر بوستان و گلستان بوییدنی است.

در تفرج در این باغ می‌توان لحظه‌های عارفانه و عاشقانه را در آثــار عطــار و نظامــی و در نثر کشــف‌المحجوب و اسرارالتوحید و آثار سهروردی و عین‌القضاة یافت.

ادبیات و زبان فارســی بهشتی نیست که تنها ایران‌زمین را در خود جای داده باشــد. این بهشــت، خوان گسترده و باغ دلگشــا و روح‌افزایی اســت که کران تــا کران جهان را زیر سایه‌ســار خویش گرفته اســت. زبان و ادبیات ما زبان دیروز و امروز نیست، زبان و ادب همهٔ روزگاران است. زبان رســانه‌های امروز و همهٔ خوش‌اندیشان و صاحب‌نظران و فرداپردازان است؛ زبانی است که بی آن تاریخ فردا به لکنت می‌افتد و زیبایی و دانایی و رسایی معطل و تعطیل می‌شود.

اگر زبان و ادبیات فارســی نباشــد، هویت ما گم خواهد شد، شناسنامهٔ ما مُهر باطل خواهد خورد و قفلی سنگین بــر گنجینهٔ معارف و حقایق و دقایق آویخته خواهد شــد.

اگر چنین اســت – که چنین اســت – دریغ اســت این بهشــت نباشد؛ این سبز قُدسی سایه‌گستر برچیده شود یا آسیب ببیند و این قصر رفیعِ آسمان سای فرو ریزد.

اگر دلواپس این آفت و خطر برخاسته و خدای ناخواسته هســتیم، این بــاغ را باغبانی کنیم و این آســتان و حریم آسمانی را پاسداری.

بکوشــیم این زبان را به کار ببریــم، واژه‌های بیگانه را از ســاحت زبان برانیم و ادبیات شــیرین و شــورانگیزمان را بخوانیــم و بدانیم و بشناســانیم. این تهدید، جدّی اســت کــه زبان‌ها در حال افول و بیمــاری و مرگ تدریجی‌اند و حاکمیت زبان بیگانه میدان بر دیگر زبان‌ها تنگ می‌کند و بی‌رحمانه تیغ بر حلقومشان می‌نهد.

باید کاری کرد تا نســل ما، بــه ویژه کودکان و نوجوانان، متون ارجمند و گران‌ســنگ و ژرف ادبــی را بخوانند و در گلگشــت و تفرج در بهشــت ادبیات، جان را سیراب، روح را تربیــت، وجود را از ناروایی‌ها پیراســته و دل را به مهر و روشنی و خرد آراسته کنند.

زبان و ادبیات فارسی، بهشت است و بهشت گستران بی هیچ تردید بهشتی‌اند.

جان و زبان و جهانتان بهشتی باد.

سردبیر

معارف بلند و انسان‌ساز دین در دامان زبان و ادبیات فارسی بالیده و پرورده شده است. ادبیات و زبان فارسی که تکیه‌گاه «دین‌پرور» است و دین «انسان‌سازی» است، از چشمه‌سار زبان و ادب فارسی سیراب شده است. اگر زبان و ادب فارسی نبود، این همه انسان‌های بزرگ ساخته و پرورده نمی‌شد و اسلام این همه گسترش و آوازه و رونق نداشت

تشویق راه کارآمدی شناسایی

میزگرد بررسی شیوه‌های تقویت انشا و نگارش در مدارس کشور

بخش دوم و پایانی

لیلا لطفی

اشاره

از نگاه تحلیلگران ادبیات فارسی، در فضای کنونی آموزش‌وپرورش یکی از بهترین راهکارها برای بهبود وضع کلاس‌های انشا و نگارش، «تشویق» دانش‌آموزان است. تنها مبحثی که «اما» و «اگر»های کمتری نسبت به سایر راهکارهای تقویت دارد، شاید به این دلیل که جایگاه درس انشا و نگارش در مدارس کشور در پایین‌ترین سطح خود قرار دارد. درواقع، اهمیت این درس آن‌چنان از دید برنامه‌ریزان آموزشی مغفول مانده که راهکاری بهتر از «تشویق» برای دبیران ادبیات و انشا نمانده است. نشست حاضر در مورد محورهای تقویت انشا و نگارش در مدارس کشور است.

با توجه به اهمیت این درس چطور می‌توانیم مجموعه عناصر تشکیل‌دهندهٔ آموزش، همچون معلم، کتاب، دانش‌آموز و حتی فضای آموزشی، خانه و جامعه را تقویت کنیم؟ درواقع، چطور می‌توانیم بحث انشا و نگارش را در مدارس تقویت کنیم؟

عبادتی: تصور می‌کنم دانش‌آموزان، معلمان، مشاوران و مدیران مدارس ما باید با بعضی مباحث که به بهتر نوشتن دانش‌آموزان کمک می‌کند آشنا شوند. یکی از این مباحث آشنایی نویسنده با خودش است. دوم نقش نوشتن در کائنات است که از دید روان‌شناسی در جهان مطرح است. سوم، نقش انشا در درمان است. گذشته از این‌ها حذف بازخوردهای منفی است. اتفاقی که در گذشته در مدارس به ویژه مدارس دخترانه می‌افتاد این بود که در دوره‌هایی با گشتن کیف بچه‌ها نوشته‌های عاشقانهٔ آن‌ها را پیدا می‌کردند و به شدت آن‌ها را مورد توبیخ قرار می‌دادند. به همین دلیل تأکید می‌کنم معلم باید بداند با هر نوشته‌ای چه برخوردی کند. او باید بداند چه زوایایی را نقد و چه نکاتی را تشویق کند. دکتر شریعتی می‌گوید: «انسان همواره اسیر چهار زندان است؛ ۱. زندان طبیعت، ۲. زندان تاریخ، ۳. زندان دانش، ۴. زندان خویشتن خویش.» توصیه می‌کنم معلمان ما از دو زندان دانش پیشین خویش و دیگری خویشتن خویش خارج شوند. متأسفانه آن‌ها در زمان قضاوت دربارهٔ نوشته‌های بچه‌ها خویشتن خویش را دخیل می‌کنند. به همین دلیل، گاهی با یک متن مخالف‌اند و دانش‌آموز را به سمت شیوه‌ای که خود می‌اندیشند سوق می‌دهند، همین موضوع باعث می‌شود بچه‌ها نتوانند در مورد موضوعاتی که دوست دارند به راحتی صحبت کنند و بنویسند.

چنگیزی: «بی‌سخن آوازهٔ عالم نبود/ این همه گفتند و سخن کم نبود» در اینجا می‌خواهم به آنچه در ارتقای آموزش انشا اهمیت دارد، اشاره کنم. آنچه در آموزش این درس اهمیت دارد، اول پی بردن به نگرش جامعه به آن است. نکتهٔ بعدی نگرش مسئولان آموزشی، برنامه‌ریزان، مؤلفان و مدیران و بعد از آن نگرش معلمان و دانش‌آموزان است. پس از بررسی این موضوعات، مسئلهٔ اصلاح این نگرش‌ها مطرح می‌شود. در کنار آن‌ها آنچه اهمیت دارد و باید بررسی شود، محتوای کتاب‌های درسی است. ما باید کتاب درسی را کاربردی بنویسیم تا دانش‌آموز از آن در زندگی استفاده کند. محتوای کتاب باید جذاب و پرکشش باشد تا انگیزهٔ خواندن را در

سنگری: برای تقویت یک اثر باید با واژه زندگی کرد؛ چون واژه نه فقط شنیدنی، بلکه چشیدنی، بوییدنی و وزن‌کردنی است. یعنی باید خصوصیات واژه را حس کرد و در آن اندیشید. بعد آن را نوشت و سپس دیگرگونه نوشت. آن دیگرگونه نوشتن، انشا نام دارد

هداوند: یکی از بهترین راهکارهای تقویت درس انشا داستان خواندن است. ما هرچقدر برای بچه‌ها داستان بخوانیم، کمک می‌کنیم تا ذهن آن‌ها خلاق شود

دانش‌آموز افزایش دهد. درضمن، درس انشا نباید از دروس دیگر جدا باشد و پیوندش با دروس دیگر قطع شود. گذشته از این نکات، ما باید حجم دروس نگارش را در مقاطع مختلف بیشتر کنیم.

سنگری: فرایند خلق انشا از ذهن به عین نکتهٔ بسیار مهمی است. اگر پیش از نوشتن، خوب دیدن و سپس خوب حس کردن اتفاق بیفتد، ما می‌توانیم اثر هنری خلق کنیم. البته برای تقویت یک اثر باید با واژه زندگی کرد؛ چون واژه نه فقط شنیدنی، بلکه چشیدنی، بوییدنی و وزن‌کردنی است. یعنی باید خصوصیات واژه را حس کرد و در آن اندیشید. بعد آن را نوشت و سپس دیگرگونه نوشت. آن دیگرگونه نوشتن، انشا نام دارد. درضمن، از نگاه من لازم نیست انشا در کلاسی به نام انشا تدریس شود. باید ادبیات را وسیع‌تر ببینیم. چون امروز فضای خارج از کلاس، بخشی از فضای آموزش است، ما باید فرصت‌هایی را در فضای درون مدرسه همچون حیاط، راهروها و حتی تابلوهای اعلانات شناسایی و استفاده کنیم.

اگر بخواهیم از کلیات خارج شویم و به جزئیات وارد شویم، راهکارهای عینی‌تر و شفاف‌تر برای تقویت درس انشا چیست؟

هداوند: انشام دوباره بیست بابای گلم! موضوع: «کسی نیست...» بابای گلم! دیشب زن همسایه به من گفت: یتیم. معنای یتیم چیست بابای گلم؟ / میلاد عرفان‌پور

از دید بنده یکی از بهترین راهکارهای تقویت درس انشا داستان خواندن است. ما هرچقدر برای بچه‌ها داستان بخوانیم، کمک می‌کنیم تا ذهن آن‌ها خلاق شود. من معمولاً سالی یک کتاب از نویسندگانی چون هوشنگ مرادی‌کرمانی را سر کلاس می‌خوانم و بعد از چند جلسه به بچه‌ها می‌گویم بنویسید. ضرورتی هم ندارد چند صفحه بنویسند. اگر آن‌ها یک جملهٔ خوب و قشنگ هم بنویسند، با ارزش است. برای همین، سر کلاس از جمله‌های ساده شروع می‌کنم. برای نوشتن آن جملات نیز ابتدا از بچه‌ها می‌خواهم چند حرف الفبا را انتخاب کنند و بعد با آن‌ها کلمه بسازند. سپس می‌خواهم با کلمه‌ها جمله و در نهایت با جمله‌ها انشا بنویسند. نباید به بچه‌ها بگوییم چقدر بنویسند، بلکه فقط باید بگوییم خوب و قشنگ بنویسند. به یاد دارم چند سال پیش دانش‌آموزی در مورد امام زمان (عج) نوشت: «وقتی تو بیایی، واژهٔ انتظار از همهٔ لغت‌نامه‌ها پاک می‌شود.» قطعاً هیچ کس به این

عمرانی: ما باید به دانش‌آموزانمان بیاموزیم آن‌طور که همه می‌بینند، نبینند. به آن‌ها بگوییم که می‌توان به گونه‌ای متفاوت با دیگران به دنیا نگاه کرد. فقط لازم است «زاویهٔ دید» خود را عوض کنند

انشا نمرهٔ کمتر از بیست نمی‌دهد. بنابراین، زیبایی جمله بر حجم آن ارجحیت دارد. ما برای اینکه دانش‌آموزانمان یاد بگیرند چگونه انشا بنویسند، می‌توانیم جدا از خواندن داستان و قصه به آن‌ها چند کلمهٔ بی‌ربط بدهیم و بگوییم با آن‌ها جمله بسازند. اگر چنین اتفاقی بیفتد، قطعاً آن‌ها می‌توانند بعد از مدتی انشا بنویسند. درضمن، بچه‌ها را در کلاس درس آزاد بگذاریم و بگذاریم هرچه در ذهن دارند بر روی کاغذ بیاورند و بازی نمره را مطرح نکنیم و در انتهای کار درمورد نوشته‌های آن‌ها قضاوت کنیم. راهکار بعدی این است که معلم سر کلاس همراه دانش‌آموزش بنویسد و انشای خود را هم سر کلاس برای آن‌ها بخواند؛ البته اگر علاقه‌مند باشد و توانایی نوشتن را داشته باشد. در نتیجه باید معلمانی علاقه‌مند و توانا تربیت کنیم. «ذات نایافته از هستی بخش/ کی تواند که شود هستی بخش.»

سنگری: از دید من امروز باید از آنچه داریم استفاده کنیم. برای مثال، اکنون پیامک یک ابزار ارتباطی قوی است که دانش‌آموزان بــه آن علاقه دارند. ما می‌توانیم از ایــن ابزار در کلاس‌های درس استفاده کنیم. برای مثال، از دانش‌آموزان خود بخواهیم یک پیامک زیبا بنویسند. یک پیامک زیبا می‌تواند یک انشا باشد. همان‌طور که آقای هداوند گفتند، هر جمله می‌تواند یک انشا باشد. پس ما بیاییم از ظرفیت و امکانات موجود، به نفع بهبود شرایط استفاده کنیم.

عمرانــی: بنده تصور می‌کنم با این تنگنایی که ایجاد شــده و می‌گویند «ما نمی‌توانیم اتوبوس اضافه کنیم، بلکه بهتر اســت آدم‌ها را کوچک کنیم، تا جا شــوند.» راه به جایی نخواهیم برد. وقتی نمی‌توانیم برنامه‌ریزی موجود را اصلاح کنیم و نمی‌توانیم ساعت کلاس را اضافه کنیم، وضع موجود تغییر چندانی نمی‌کند و باید با آن ســاخت. حال اگر بخواهیم با این وضع پیش برویم، باید بدانیم مهم‌ترین اصول برای نوشــتن، چیزی جز خواندن و نوشتن نیســت. از دید من تمام راهکارهایی که دوستان مطرح می‌کردند، فرع قضیه است. نکتهٔ اصلی متفاوت دیدن است. ما باید به دانش‌آموزانمان بیاموزیم آن‌طور که همه می‌بینند، نبینند. به آن‌ها بگوییم که می‌توان به گونه‌ای متفاوت با دیگران به دنیا نگاه کرد. فقط لازم است «زاویهٔ دید» خود را عوض کنند. بنابراین، با تمرکز کردن بر این قضیه که روش‌های دیدن عوض شود، می‌توان وضع فعلی را تغییر داد اما حالا یک سؤال بنیادی وجودی دارد و آن اینکه کدام دانش‌آموز می‌تواند بنویسد. دانش‌آموزی می‌تواند بنویســد که در ابتدا احساس نیاز به نوشتن کند. اگر دانش‌آموز احساس نیاز کرد، نوشتن برای او اجباری و تشریفاتی نخواهد بود، اما اگر اجباری شد، نوشتن برایش تبدیل به رفع تکلیف می‌شود. پس ما باید ابتدا این احساس نیاز را در دانش‌آموزان ایجاد کنیم. «آب کم جو تشنگی آور به دست/ تا بجوشد آبت از بالا و پست».

دانش‌آموزان با چه روش‌هایی تشویق می‌شوند و این احساس نیاز در آن‌ها جرقه می‌زند؟

عمرانی: این احساس نیاز زمانی ایجاد می‌شود که شخص اهمیت موضوع را درک کند؛ یعنی دانش‌آموز ببیند در این مدرســه، در این کشــور برای کسی که می‌نویســد، اهمیت قائل شده‌اند. آن زمان دانش‌آموز ما از آن دبیر و از آن نویســنده تأســی می‌کند. وقتی نویســندهٔ ما دستش از زمین و آسمان کوتاه است، چطور می‌خواهید دانش‌آموز خود را تشویق کند که دنباله‌روی او شود؟ در نتیجه، اول باید به نویسنده و نویسندگی اهمیت بدهیم، جایگاه آن را بالا ببریم و بعد از دانش‌آموز بخواهیم این راه را پیش بگیرد.

هداونــد: متأســفانه مــا بــرای درس انشــا، کلاس ضمن خدمــت نداریــم؛ در حالــی کــه بــرای دروس عــروض، زبــان فارســی و حتــی تاریــخ ادبیــات کلاس ضمــن خدمت هســت.در ضمن، در دبیرســتان فقط کلاسی با عنوان زبان فارســی اســت و درســی به نام انشا نداریم.

چنگیزی: معلمی که توانایــی و مهارت خودش را تقویت نکرده چطــور می‌تواند دانش‌آموز خلاقــی تربیت کند؟ برخی بچه‌ها این توانایی را بالقوه دارند ولی ما باید سعی کنیم دانش‌آموزی را که فاقد این ویژگی است، مشتاق و توانمند کنیم و به رشد دانش‌آموز خلاق نیز کمک کنیم.

آنچه شما می‌گویید کاملاً صحیح است اما در این شرایط نامتعادل، چگونه می‌توان دانش‌آموزان را تشویق و ترغیب کرد؟

هداوند: در این شرایط تنها راهکار موجود تشویق اســت. هر فردی از کودکی تا کهنسالی به تشویق نیاز دارد و با تشویق به سمت جلو حرکت می‌کند. بنده معلمی داشتم که در روستا تدریس می‌کرد و با تشــویق کردن دانش‌آموزانش آن‌ها را به حرکت وا می‌داشــت. یک بار به من گفت من آن‌قدر دفتر مشق شاگرد ضعیفم را ورق می‌زنم تا یک «و» پیدا کنم و به او بگویم، به به چه «و» قشنگی نوشتی. این تشویق هم می‌شد سر آغاز ترقی دانش‌آموز ناتوان او.

علوی‌مقدم: بنده نیز معتقدم متفاوت دیدن یکی از ابزارهای اصلی انشانویسی است. سهراب سپهری می‌گوید: «چشــم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید» حال اگر ما دانش‌آمــوزان خود را وادار کنیم متفاوت ببینند، به ایجاد مهارت انشا در آن‌ها کمک کرده‌ایم. البته ذهن باید تا حدودی خلاق باشــد، اما نمی‌توان گفت کســی که توان ذاتی نوشتن را ندارد، نمی‌تواند انشا بنویسد یا نویسنده شود، بلکه این فرد هم با آموزش می‌تواند موفق شود. مرحوم دکتر حق‌شــناس همواره در کلاس زبان و ادبیات

عمرانی: دانش‌آموزی می‌تواند بنویسد که در ابتدا احساس نیاز به نوشتن کند. اگر دانش‌آموز احساس نیاز کرد، نوشتن برای او اجباری و تشریفاتی نخواهد بود، اما اگر اجباری شد، نوشتن برایش تبدیل به رفع تکلیف می‌شود. پس ما باید ابتدا این احساس نیاز را در دانش‌آموزان ایجاد کنیم

عبادتی:
معلم باید بداند با هر نوشته‌ای چه برخوردی کند. او باید بداند چه زوایایی را نقد و چه نکاتی را تشویق کند

۱

۲

۳

۴

۱. ابراهیم هداوند میرزایی
۲. شهناز عبادتی
۳. حسین حسینی نژاد
۴. علیرضا چنگیزی

خـود می‌گفتند اگر می‌خواهید جامعه‌ای پویا و آفریننده داشته باشید، به کلاس انشا و درس انشا اهمیت دهید. حـال با این نـگاه بـرای ایجـاد خلاقیـت می‌توان چنـد روش را بـه کار برد. یکی از این روش‌ها انجام دادن بازی‌های تخیلی است. به بچه‌ها بگوییم اگر انسـان بال داشت یا اگر کتاب پا داشـت، چه اتفاقی می‌افتاد. از این طریق ذهن آن‌ها را قلقلک می‌دهیم تا بتوانند اندیشهٔ خلاق تولیـد کنند. در ضمن همان‌طور که آقـای هداوند گفتند برای دانش‌آموزان داستان بخوانیم. حتی برخی داستان‌ها را نیمه رها کنیم و از بچه‌ها بخواهیم با اسـتفاده از تخیـل خود بقیهٔ آن را بنویسند. بچه‌ها را تشویق به بدیع‌گویی و شعرخوانی کنیم. البته همان‌طور که اسـتاد عمرانی گفتند، این‌ها فرع قضیه هستند و اصل، خواندن و نوشتن است.

حسینی‌نژاد: در تأیید استادان عزیزم باید بگویم که من با تشویق بـه این راه قدم گذاشـته‌ام و در تمام دوران تدریس خود بچه‌ها را تشـویق کرده‌ام. به یاد دارم در سـال ششم بودم که انشایی را سر کلاس حجت‌الاسلام حسین احمدی، مدیر انتشارات مسجد جمکران خواندم. انشا کپی یک کتاب تاریخی بود که خوب از آن سر در نمی‌آوردم. همهٔ بچه‌های کلاس غرغر می‌کردند، اما بعد از پایان آن آقای احمدی تشویقم کرد و همین قضیه باعث شد که به ادبیات علاقه‌مند شوم. آن روز من متوجه نشدم که ایشان چرا آن کار را کرد؛ چون قطعاً متوجه شـده بود که من کپی کرده‌ام، اما امروز می‌فهمم که آن استاد هم به دنبال آن «و» قشنگ بوده است. شـاید خیلی از دبیران تصور کنند که نباید دانش‌آموزان بفهمند چه در چنته دارند، اما واقعاً این طور نیست. من سه تا چهار ماه روی یکی از دانش‌آموزان ضعیف و شـرور مدرسه کار کردم و در نهایت، او چنان انشایی نوشت که مدیر و ناظم مدرسه متقاعد شدند که باید او را تشویق کنند. این کار را هم تنها با مطرح کردن بحثِ روزنوشت و خاطره‌نویسی در سر کلاس و خاطره‌خوانی خودم انجام دادم. البته این روش‌هایی که ما مطرح می‌کنیم تنها روش نیستند و بهتر است با بهره‌گیری از کتاب‌های آموزشی داخلی و خارجی، روش‌هایِ تدریس را گسترش بدهیم.

حسینی‌نژاد: شاید خیلی از دبیران تصور کنند که نباید دانش‌آموزان بفهمند چه در چنته دارند، اما واقعاً این طور نیست. من سه تا چهار ماه روی یکی از دانش‌آموزان ضعیف و شرور مدرسه کار کردم و در نهایت، او چنان انشایی نوشت که مدیر و ناظم مدرسه متقاعد شدند که باید او را تشویق کنند. این کار را هم تنها با مطرح کردن بحثِ روزنوشت و خاطره‌نویسی در سر کلاس و خاطره‌خوانی خودم انجام دادم

هداوند: من با بحث تشـویق کاملاً موافقـم. ما می‌توانیم حتی نمره‌های غیرمتعارف به دانش‌آموزان خود بدهیم. مثلاً خودم به شاگردانم نمرهٔ ۲۱ و ۲۲ داده‌ام و انگیزه آن‌ها بسیار افزایش یافته است. حتی برخی نوشته‌ها را در مجلهٔ «انشا و نویسندگی» چاپ کـردم و آن را روی تابلوی اعلانات مدرسـه زدم و دیدم که بعد از آن، روند انشانویسـی بچه‌ها تغییر کرده است. البته بگویم من هیچ‌گاه معلم انشای خوبی نداشتم و آنچه باعث علاقه‌مندی من به ادبیات شد، داستان «مردم» جلال آل احمد بود که دبیر عربی سال اول دبیرستانم، آقای طباطبایی، خواند. در نتیجه، ما باید برای دانش‌آموزان خود کتاب بخوانیم. می‌توانیم انشـای دانش‌آموزان کلاس‌ها یا سال‌های قبل را نیز بخوانیم تا آن‌ها بتوانند از نوشته‌های خوب الگوبرداری کنند. من معتقدم که اگر ما «چگونه نوشتن» را به بچه‌ها بیاموزیم، آن‌ها خود «چه نوشتن» را می‌آموزند.

سنگری: در بحث تشویق چگونه تشویق کردن نیز بسیار مهم اسـت؛ مثلاً وقتی دانش‌آموز ما دارد انشا می‌خواند، بهتر است بایسـتیم یا بنشینیم؟ اگر قرار است بایستیم، کجا بهتر است؟ آیـا کنـار او یا انتهای کلاس؟ آیا بهتر اسـت در حین خواندن تشـویقش کنیم و مثلاً بگوییم این جمله را دوباره بخوان یا در پایان انشـا او را تشـویق کنیم؟ آیا یکی از بهترین جمله‌های انشای او را روی تخته بنویسیم؟ این‌ها و سؤالاتی از این دست موضوعاتی است که دبیر باید به آن‌ها توجه کند.

خیز گویش‌های محلی برای زبان پارسی

منیژه نیکدل
کارشناس ارشد آموزش زبان فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های تهران

چکیده
گویش‌ها سرمایه‌های گرانقدری هستند که فرهنگ‌های گوناگون سرزمین‌مان را می‌نمایانند. با شناخت ظرافت‌های ساختاری گویش‌های مختلف می‌توانیم برای حل مشکلات کنونی زبان فارسی، از جمله واژه‌سازی و معادل‌یابی برای واژه‌های بیگانه، تدبیری بیندیشیم. از آنجا که زبان فارسی زبان معیار و رسمی حاکم در جامعه و همان زبان آموزشی است، باعث تحول زبان محلی و تغییرات آن به سوی زبان رسمی می‌شود. بنابراین، تغییر در نظام آموزشی جهت تدریس و آموزش به زبان بومی و محلی برای مناطق مختلف با زبان‌ها و گویش‌های متفاوت می‌تواند تأثیرگذار باشد.

کلید واژه‌ها: زبان فارسی، گویش‌های محلی.

مقدمه

ضرورت پرداختن به گویش‌های گوناگونی که در گسترهٔ کشور ایران پراکنده‌اند، امری بدیهی و مهم است که از دیدگاه زبان‌شناسی نیز اهمیت بسزایی دارد. این گویش‌ها سرمایه‌های گران‌قدری هستند که همانند آینه‌هایی شفاف فرهنگ‌های گوناگون سرزمین‌مان را می‌نمایانند. هر یک از واژه‌های یک گویش گوشه‌ای از تاریخ اجتماعی و فرهنگی ملت ماست. از سوی دیگر، با شناخت ظرافت‌های ساختاری گویش‌های مختلف می‌توانیم جلوه‌هایی از زایایی و پویایی زبان فارسی را دریابیم و برای حل مشکلات کنونی زبان فارسی، از جمله واژه‌سازی و معادل‌یابی برای واژه‌های بیگانه و قرضی، از آن‌ها بهره جوییم. زبان‌ها و گویش‌های مختلف به دلیل عوامل سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی با هم تفاوت دارند. گاه در گذر زمان زبانی دچار تغییر می‌شود. زمانی یک زبان جدید به وجود می‌آید و گاهی زبانی از بین می‌رود.

زبان به عنوان یک نهاد اجتماعی از یک سو برای ایفای نقش ارتباطی خود به ثبات نیاز دارد و از سوی دیگر، به موازات دگرگونی‌هایی که در سطح جامعه پدید می‌آید، ناگزیر دچار تغییر

می‌گـردد و خود را با نیازهای اساسـی منطبق می‌سـازد. (۳) به‌طـور کلی، چند دهه‌ای اسـت که مطالعات گسـترده‌ای در تمام نقاط جهان برای بررسی جامعه‌شناختی زبان و گویش‌ها صورت پذیرفته است. در کشور ما هر ساله مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتاب‌هـای زیادی در زمینهٔ مطالعات اجتماعی زبان به چاپ می‌رسـند که اغلب آن‌ها بیشتر جنبهٔ نظری دارند. بخش قابل توجهی از این تحقیقات، پایان‌نامه‌ها هستند که بیشتر به بررسی زبان‌ها و گویش‌های محلی ایران و تغییرات زبانی صورت گرفته در گویش یا زبان یک شهر یا محل پرداخته‌اند. از پژوهش‌های انجام شـده این‌گونه اسـتنباط می‌گردد کـه عوامل اجتماعی نظیر سن، شغل، تحصیلات و جنسیت در حفظ و تغییر زبانی نقش چشمگیری دارند. همچنین پدیدهٔ دوزبانگی امری غالب می‌نماید؛ یعنی در اکثر موارد جامعه‌های زبانی، دوزبانه و گاهی سه‌زبانه می‌شوند. (۲، ۱، ۶، ۵، ۴)

صفایی (۲) در رسالهٔ کارشناسی ارشد خود نگرش دانش‌آموزان شهر مرند را در کاربرد زبان فارسی بر اساس دو متغیر جنسیت و طبقهٔ اجتماعی بررسی کرد. او نتیجه‌گیری کرد که در مجموع، دانش‌آموزان دختر بیشـتر از دانش‌آموزان پسر به کاربرد زبان فارسی تمایل نشان می‌دهند.

ایمانـی (۱) در تحقیقی بـه وضعیت کاربرد دو زبـان آذری و فارسـی در میان دو زبانه‌های ترکی – فارسـی ساکن شهر قم پرداخته اسـت. او نتیجه گرفت که هرچه طبقهٔ اجتماعی افراد بالاتر می‌رود، میزان کاربرد زبان ترکی کاهش می‌یابد. درضمن، افزایش کاربرد زبان فارسی در حوزهٔ خانواده در گروه‌های سنی پایین‌تر خطری برای این زبان محسوب می‌شود.

مشـایخ (۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسـی ارشـد خود به بررسی حوزه‌های کاربردی زبان فارسـی و گیلکی شهر رشت پرداخته است. یافته‌های او نشان‌دهندهٔ تغییر زبان در شهر رشت و تمایل به کاربرد زبان فارسی در قشر تحصیل‌کرده بوده است.

واسـو جویباری (۵) در رسـالهٔ کارشناسی ارشد خود تحقیقی روی گویش جویبـاری در مازندران انجام داده که یافته‌های او حاکی از تغییر زبان در جویبار و کاسته شدن از جایگاه اجتماعی این زبان است.

نگارنده (۶) در رسالهٔ کارشناسی ارشد خود به بررسی تفاوت بین نسلی کاربرد واژگان کردی در روستای گرمابسرد دماوند پرداخته است. با کاهش سن پاسخگویان از میزان استفاده از واژه‌های کردی کاسته شـده و واژه‌های فارسی بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است. نتیجه نشان از تغییر زبان محلی به سمت زبان فارسی دارد.

فسـولد (۷) در پژوهشی به پدیدهٔ حفظ و تغییر زبان در میان جامعهٔ سرخ‌پوستان تیوا در نیو مکزیکو پرداخت. او به این نتیجه رسید که انتخاب زبان به شدت تحت تأثیر موقعیت و مخاطب قرار دارد. نتیجهٔ نهایی او نشـان‌دهندهٔ تغییـرات زبان از زبان محلی به زبان رسمی در نسل‌های بعدی بود.

دوریان (۷) در تحقیقی به نمونه‌ای از تغییر زبان در حال توسعه در خانواده‌های دوزبانهٔ اسکاتلندی در ساترلند شرقی پرداخت. او به این نتیجه رسید که در این خانواده‌ها بعد از یک نسل، مرگ زبان محلی و تغییر زبان رسمی رخ داده است.

بلوم و گامپرز (۷) دربارهٔ تغییر زبانی تحقیقی انجام دادند. نتیجه این بود که مردم در موقعیت‌های رسـمی از زبان رسـمی و در موقعیت‌های غیررسـمی و محاوره‌ای از زبان محلی اسـتفاده می‌کردند. فقط گروهی از روشـنفکران – که اسـتفاده از زبان رسمی را بیانگر موقعیت اجتماعی بالاتر خود می‌دانستند – در همهٔ موقعیت‌ها از زبان رسمی استفاده می‌کردند.

گال (۸) در تحقیقـی به بررسـی کاربرد زبـان در دوزبانه‌های مجاری – آلمانی پرداخت. او نتیجه گرفت که با وجود دوزبانگی، نشانه‌های تغییر زبان به سوی آلمانی نمایان شده است.

بحث و نتیجه‌گیری

امروزه در کاربرد بیشتر زبان‌های محلی هرچه به سوی گروه‌های سنی پایین‌تر (نوجوانی و کودکی) پیش می‌رویم، از کاربرد زبان بومی کاسته می‌شود. در مجموع، می‌توان نتیجه گرفت که از آنجا که زبان فارسی زبان معیار و رسمی حاکم در جامعه همان زبان آموزشی اسـت، باعث تحول زبان محلی و تغییرات آن به سوی زبان رسمی می‌شود. از آنجا که در مدارس ایران، کودکان در بدو ورود به مدرسه مجبورند فقط به زبان رسمی کشور، یعنی فارسی، بخوانند، بنویسند و ارتباط برقرار کنند. لذا تغییر در نظام آموزشی و تدریـس و آموزش به زبان بومی و محلی می‌تواند تأثیر سـوء داشته باشد. از سوی دیگر، راه‌اندازی رسانه‌های ارتباط جمعی به زبان‌های بومی و ارزش‌گذاری برای زبان محلی از سوی خانواده‌ها، نیز آموزش، راهنمایی و ترغیب آن‌ها به استفاده از زبان محلی در خانواده و جامعه می‌تواند در حفظ زبان سودمند باشد.

زبان‌ها و گویش‌های مختلف به دلایل عوامل سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی با هم تفاوت دارند. گاه در گذر زمان زبانی دچار تغییر می‌شود. زمانی یک زبان جدید به وجود می‌آید و گاهی زبانی از بین می‌رود

منابع

۱. ایمانی، محمود؛ «بررسـی جایـگاه و کاربرد زبان ترکی و فارسـی در میان گویشوران شهر قم»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۳.

۲. صفایی، اسـماعیل؛ «بررسـی نگـرش دانش‌آموزان دوزبانه شـهر مرند» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۳.

۳. مدرسی، یحیی؛ **درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان**، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۸.

۴. مشایخ، طاهره؛ «بررسی کاربرد فارسی و گیلکی در میان دانش‌آموزان دورهٔ پیش‌دانشـگاهی و والدین آن‌ها در شهر رشت»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱.

۵. واسـوجویباری، خدیجه؛ بررسـی تفاوت بین نسـلی در کاربرد واژه‌های مازندرانی جویباری، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا، ۱۳۸۵.

۶. نیکدل، منیژه؛ بررسی تفاوت بین نسلی در کاربرد واژگان کردی کرمانشاهی در روستای گرمابسرد دماوند، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور تهران، ۱۳۸۹.

7. Fasold, R. The sociolinjuistic of Society/ language.2.vols. oxford: Blackwell. 1984/ 1987/ 1990

8. Gal, s.Language shift,social determinants of linguistic change in bilingual Austria. New York: Academic press. 1987.

تحلیل شخصیت‌ها و مقالات در مخزن‌الاسرار نظامی و مقایسه آن با مطلع‌الانوار امیرخسرو دهلوی

عیوض حسینی گرده‌اَش
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و مدرس دانشگاه پیام‌نور پیام نور میاندوآب

کلید واژه‌ها:
نظامی، امیرخسرو دهلوی، مخزن‌الاسرار، مطلع‌الانوار، حکایت، شخصیت‌پردازی.

چکیده
مخزن‌الاسرار یکی از مثنوی‌های معروف «پنج گنج» نظامی است که شاعر آن را در اوایل جوانی خود به‌نظم کشیده است. نظامی مضامین مختلفی از پند و اندرز و حکمت و اخلاق و عرفان را گنجانده است. برای بررسی دقیق این اثر، در کل باید بگوییم که کتاب شامل دو قسمت است؛ قسمت اول را مقدمت و قسمت دوم را بخش مقالات می‌توانیم نام بنهیم و تکیهٔ ما در این مقاله بر قسمت دوم اثر، یعنی مقالات و حکایات آن‌ها و بررسی شخصیت‌های حکایات و درضمن مقایسهٔ این اثر با مطلع‌الانوار اثر امیرخسرو دهلوی است که پنج گنج خود را به تقلید از نظامی سروده است. کتاب امیرخسرو نیز همچون اثر نظامی در یک دید کلی شامل دو بخش مقدمه و مقالات است و شاعر سعی کرده است پا جای پای نظامی بگذارد و به همان مفاهیم و مضامین مخزن‌الاسرار بپردازد.

یکـی از اسـلوب‌های نگارش در هر زبانی، تقلیـد و بهره بردن از شـیوهٔ نگارش و سـرایش شخصیت‌های برجسـتهٔ ادبی در دوره‌های قبل اسـت. پنج گنج از جمله آثاری اسـت که بعد از نظامی بارها مورد تقلید شـاعران قرار گرفته است. یکی از این مقلدان که بنا به اقوالی از موفق‌ترین آنان نیز هست، امیرخسرو دهلوی شاعر هندوستانی است. او مطلع‌الانوار خود را به تقلید از مخزن‌الاسـرار، شیرین و خسرو را به تقلید از خسرو شیرین، مجنون و لیلی را در مقابل لیلی و مجنون، آیینهٔ اسکندری را در مقابل اسکندرنامه و هشت بهشت خود را به پیروی از هفت‌پیکر نظامی به رشـتهٔ نظم کشیده اسـت. در این مقاله با بررسی و مقایسه‌ای اجمالی دو قسمت دوم هر کتاب را در مقابل هم قرار داده‌ایم تا میزان اثرپذیری امیرخسرو را بسنجیم.

مخزن‌الاسـرار اثر نظامی گنجوی، شاعر قرن ۶ هجری، که آن را در ۵۷۰ هـ. و در عنفوان جوانی سـروده است، اولین مثنوی از مجموعهٔ پنج گنج اوسـت. سعید حمیدیان دربارهٔ زبان شعر نظامی معتقد اسـت: «لفظی سخت فشـرده و موجز با تراکم فوق‌العـاده در تصاویر و آرایه‌هـای بدیعی از ویژگی‌های خاص زبان شعری نظامی است. او بیشترین کوشش خود را بر زیبایی بیان و ظرافت‌های صوری و نحوهٔ به‌کارگیری عناصر روساختی متمرکز کرده است.» (حمیدیان، ۱۳۷۰: ۴۴-۴۳)

امیر ناصرالدین خسـرو بن امیر سـیف‌الدین محمود دهلوی از عارفان و شـاعران نام‌آور هندوستان در نیمهٔ دوم قرن هفتم و اوایل قرن هشـتم هجری است. پدرش، سیف‌الدین محمود، از امرای قبیلهٔ لاچین، از ترکان ختایی ماوراءالنهر سـاکن شـهر «کش» اسـت و به همیـن علت به «امیر لاچیـن» معروف و مشهور بود. (صفا، ۱۳۶۹: ۷۷۱)

مطلع‌الانوار او که در مقابل مخزن‌الاسـرار نظامی سروده شده، بیشـتر اشـعار دینی و اخلاقی دارد و در سال ۶۹۸ هـ. خاتمه یافته و به نام علاءالدین محمدشاه اتحاف شده است (شفق، ۱۳۵۲: ۴۷۶). این اثر نظیرهٔ کاملی است از مخزن‌الاسرار که شصت سال بعد از آن در اقصای ممالک پارسـی‌زبان، در دهلی سروده شده است. دهلوی این مثنوی را که مشتمل بر ۳۳۱۰ بیت است، در دو هفته سروده است. او خود می‌گوید:

ور همه بیت آوری اندر شمار
سیصد و ده بر شمر و سه هزار
از اثر اختر گردون خرام
شد بدو هفت این مه کامل تمام
سال که از چرخ کهن گشت بود
از پس ششصد نود و هشت بود

این مثنوی سرتاسـر به مفاهیم و مضامیـن عرفانی و اخلاقی اختصاص دارد؛ مضامینـی چون تهذیب و تزکیهٔ نفس، زهد و اخـلاص، تقوا و تربیت، قناعت و تـرک امل و دوری از غفلت و عطلت موضوعات اصلی مطلع‌الانوار می‌باشـد که بیانگر درجهٔ علم و تقوا و مشرب عرفانی شاعر است.

مقالات مخزن‌الاسرار و مطلع‌الانوار

مخزن‌الاسرار:

از قسمت‌های اول کتاب که بگذریم، به متن اصلی آن می‌رسیم که دربردارندهٔ بیست مقالت است و نظامی اندیشه‌هایش دربارهٔ بـه زهد و عرفان و اخـلاق و حکمت را در آن‌ها بیان می‌کند و از موضوعاتی چون آفرینـش آدم و احوال عالم، بی‌وفایی دنیا، اسـتقبال آخرت، توبه و تجرید و مقولات دیگر، سخن می‌راند. علاوه بر مضمون حکایات که در کل می‌توان گفت اندیشه‌های تعلیمی و انتقادی نظامی را می‌رسـانند، زبان مقالات نیز قابل بحث اسـت. زبان نظامی در این بخش ساده و تقریباً همه فهم است. از لحاظ آرایه‌های زیبایی آنچه به چشم می‌آید، تشبیهات سـاده و اسـتعارات قابل درک است و بسامد کنایه و مخصوصاً تمثیـلات- کـه لازمهٔ بیان پند و موعظه اسـت – به نسـبت چشمگیری زیاد است.

اما شاعر در پایان هر مقاله، داستان یا حکایتی را نقل می‌کند که غالباً جنبهٔ وعظی و تعلیمی و اخلاقی دارند. هر حکایت یک صحنه آغازین دارد که زمینهٔ شکل‌گیری حوادث را مشخص می‌کند. این صحنه در اصل توصیف احوال درونی و بیرونی قهرمانان پیش از اقـدام و عمل و توجیه حرکت و رفتار بعدی آن‌هاسـت. از این بیسـت حکایت کتاب، سه حکایت مربوط به پادشاهان پیشین ایرانی اسـت: حکایت انوشیروان با وزیر خود در مقالهٔ دوم که در عدل و نگهداری انصاف سروده شده است، حکایت فریدون با آهو کـه در مقالهٔ هفتم در فضیلت آدمی بر حیوانات آمده و حکایت جمشـید با خاصگی محرم در مقالـهٔ هیجدهم که در نکوهش دورویان سـروده شده اسـت. در این قصهٔ کوتاه، زبان شیرین و اندیشـهٔ ژرف او تأثیر بسزایی داشته اسـت. مثلاً پیرزنی که به شکایت دامن سنجر را می‌گیرد، چنان تند و گیرا سخن می‌گوید که سنجر را چاره‌ای جز عبرت نمی‌ماند، یا عیسی (ع) که سگ مرده‌ای را با یک گروه از مردم عیب‌جوی در رهگذری می‌بیند و می‌ایستد و با سخنی مؤثر زیبایی دندان‌های جیفهٔ سگ را، که در نظر دیگران جز عیب و زشتی ندارد، نشانی می‌دهد.

بـا نگاهی دقیـق به حکایات نقل شـده در این مثنوی متوجه می‌شـویم که حکیم گنجه بر آن بوده است که مشرب عرفانی و اخلاقی و حکمی را در سراسـر مطالـب، موضوعات، مقالات و به‌ویژه داسـتانک‌های این کتاب حفظ کند. درواقع، شیوهٔ نو داستان‌پردازی در پیکرهٔ مثنوی و ابداع بدایع و بدعت‌ها در آثار منظوم است.

یکی دیگر از مسائل مطرح شده در داستان‌های مخزن، استفادهٔ نظامی از واژگان، عناصر داسـتانی و موضوعات و وقایع اتفاقیه و رخداده در روزگار خود و بیشـتر در پوشـش و هیئت نماد و رمز اسـت که این‌گونه پندار و اندیشه را در بیشتر داستان‌ها و موضوعات کتاب پدیدار می‌سـازد. شاعر با طرح موجز صورت حکایـات، جسـارت خـود را در تحرک جسـم‌ها و دگرگونی اندیشه‌ها به نمایش می‌گذارد و به‌گونه‌ای دیگر نسبت به مسائل

حکیم گنجه بر آن بوده است که مشرب عرفانی و اخلاقی و حکمی را در سراسر مطالب، موضوعات، مقالات و به‌ویژه داستانک‌های این کتاب حفظ کند. درواقع، شیوهٔ نو داستان‌پردازی در پیکرهٔ مثنوی و ابداع بدایع و بدعت‌ها در آثار منظوم است

و موضوعات سیاسی وقت و اوضاع حاکم عکس‌العمل نشان می‌دهد. او بدین‌گونه می‌خواهد بگوید که از آن دسته شاعرانی نیست که عرفان و اخلاق‌گرایی را در انزواجویی و شعار دادن می‌دانند. او شاعر فریادها و اعتراض‌ها و پند و حکمت‌هاست. «این تصویرها را می‌توانیم در دادخواهی پیرزنی از سلطان سنجر، خواب دیدن دادگر، قضیهٔ شکار خسرو نوشین روان... ببینیم. از این دست حکایات می‌توان اندیشه‌های سیاسی و قلمرو تفکر انقلابی شاعر را باز شناخت» (نجف‌زاده بارفروش، مقالهٔ ۴ و ۵). در بیست حکایت مخزن‌الاسرار، پنجاه شخصیت ایفای نقش می‌کنند. اکثر حکایت‌ها دو یا سه شخصیتی هستند و شخصیت‌ها هم از یک جنس نیستند؛ یعنی هم شخصیت‌های انسانی حضور دارند و هم حیوانی و از قشرهای مختلف اجتماع نیز استفاده شده است: از پادشاه و وزیر و شحنه و پیامبرو ... .

در کل حکایت‌ها دو شخصیت زن نیز حضور دارند که بدون نام‌اند و تنها با عنوان «پیرزن» از آن‌ها یاد می‌شود. از حیوانات هم آهو، روباه، سگ و گرگ (نماد دزد) بلبل و باز و دو مرغی که بدون نام از آن‌ها یاد می‌شود، حضور دارند.

اما نحوهٔ به‌کارگیری شخصیت‌ها، متفاوت است؛ یعنی در بعضی حکایت‌ها تنها انسان‌ها حضور دارند و در بعضی دیگر فقط حیوانات و در بعضی هم حیوانات در کنار انسان‌ها ایفای نقش می‌کنند. آن‌ها مثل آدمیان حرف می‌زنند و در تمام صحنه‌ها به‌صورت نمادین از آن‌ها استفاده شده است. در بعضی موارد، شخصیت‌ها از وظایفی که در عالم واقع بر عهده دارند، عدول می‌کنند؛ یعنی، برخلاف واقعیت ظاهر می‌شوند. برای مثال، در حکایت سلیمان با پیر برزگر، سلیمان پیر را که با عرق جبین خود روزگار می‌گذراند ، از این کار شایسته بازمی‌دارد؛ در حالی که وظیفهٔ پیامبران در عالم واقع برعکس این است، یا در داستان آن مرد یمنی که روباه را به‌عنوان نگهبان در مغازه می‌گمارد و خود بیرون می‌رود، دزد هر کاری می‌کند نمی‌تواند روباه را فریب دهد و دزدی کند. بالاخره در مقابل روباه خود را به خواب می‌زند و روباه نیز از او رنگ می‌پذیرد؛ در حالی که ما روباه را حیوانی مکار می‌دانیم که همیشه در کارهایش موفق است، اما اینجا برعکسِ این قضیه اتفاق می‌افتد. حتی می‌توان این نکته را جزو ضعف‌های حکایت‌های نظامی دانست.

مسئلهٔ دیگر در مورد شخصیت‌های حکایت مخزن‌الاسرار، این است که شخصیت‌ها حالات ثابتی دارند. مثلاً در حکایت پیرزن با سلطان سنجر، پیرزن یکسره شکایت می‌کند و در لابه‌لای حرف‌هایش مدام سلطان را پند می‌دهد. در مقابل، سنجر هیچ‌گونه عکس‌العملی در بطن داستان از خود نشان نمی‌دهد بلکه شنوندهٔ صرف است. در این میان، وقتی به نتیجه فکر می‌کنیم درمی‌یابیم که سنجر حتماً به دادخواهی او پرداخته است. «یکی دیگر از ویژگی‌های عمومی داستان‌های سنتی که آن را نیز می‌توان مشمول گرایش به برجستگی‌ها دانست، زبان داستان‌هاست و آن اینکه معمولاً داستان‌های سنتی – اعم از اینکه به نظم و نثر ساده یا مصنوع باشند– معمولاً زبانی یکنواخت دارند... و زبان دیالوگ غالباً تفاوت‌هایی کم یا بیش با زبان توصیف داستانی دارد، لیکن در داستان‌های قدیم علی‌الرسم در سراسر داستان زبانی یکنواخت به کار می‌رود» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۱).

یکی از دلایل این امر، همان موجز بودن حکایت و هدف تعلیمی – اندرزی نظامی است. او می‌خواهد اندیشه‌های خود را از زبان قهرمان داستان بیان کند. به همین دلیل، به ضد قهرمان میدانِ جولان نمی‌دهد و قهرمان را به سرعت به هدف خود می‌رساند. این خود یکی از ویژگی‌های داستان‌های سنتی ایران است: «در بسیاری از داستان‌های قدیم، محور ماجراها روی دو قطب خیر و شر، یعنی قهرمان اصلی و شخص یا موجود مقابل او، قرار دارد و سایر اشخاص داستان نقش فرعی یا طبعی دارند؛ بدین معنی که در خدمت هر یک از دو قطب و در جهت پیروزی یکی بر دیگری عمل می‌کنند. وقتی کار بر این منوال باشد، دیگر مقولهٔ حق و پرورش شخصیتی مطرح می‌شود» (همان، ۱۳۸۳: ۲۳).

حکایات مطلع‌الانوار

امیرخسرو نیز در حکایت‌های خود تا حدودی از همان افکار و عقاید و شخصیت‌هایی که نظامی در پی آن‌ها بوده، استفاده کرده است. او در کل حکایت‌هایش از ۴۴ شخصیت بهره برده است که در مجموع، آن‌ها را در هفت تیپ مختلف می‌توان جا داد. در این میان، اشخاص نامعلوم (بی‌نام) با ۱۹ مورد بیشترین شخصیت را شامل می‌شوند و این خود نشانه آن است که توجه امیرخسرو در حکایت‌های خود بیشتر معطوف به نتیجهٔ اخلاقی – تعلیمی داستان‌هایش بوده است و شخصیت‌ها اهمیت چندانی نداشته‌اند. «باز از خصوصیت‌های مشترک داستان‌های قدیم ایرانی یکی هم احتوای داستان بر بُعد اخلاقی و نتیجه‌گیری‌هایی در حول و حوش معنویت و کمالات بشری است. این نیز زادهٔ فرهنگ اخلاق‌گرا و غایت‌نگر این‌گونه جوامع و اقوام است. مطابق این ایده، هر داستانی ضرورتاً باید به نتیجه‌ای مشخص از این دست منتهی شود وگرنه ممکن است داستان تابع ترسیم زندگی به‌خاطر نفس زندگی شود، که این فکر نیز در دنیای گذشتگان ما مردود بوده است.» (همان، ۱۳۸۲: ۲۲)

بیشترین تعداد شخصیت‌ها در حکایت‌های مخزن‌الاسرار به مقالت چهاردهم مربوط می‌شود که در آن چهار شخصیت ایفای نقش می‌کنند و کمترین آن‌ها مربوط به حکایات مقالت یازدهم است با یک شخصیت (موبد هندی).

امیرخسرو هم در قالب حکایت‌هایش از سه شخصیت بهره جسته است و کمترین شخصیت را حکایت مقالت نهم با یک نفر (یکی از پیران) دارد.

راوی حکایات در هر دو کتاب سوم شخص (دانای کل) است و به‌طور غیرمستقیم نظامی و امیرخسرو روایت را به زبان

این مثنوی سرتاسر به مفاهیم و مضامین عرفانی و اخلاقی اختصاص دارد؛ مضامینی چون تهذیب و تزکیهٔ نفس، زهد و اخلاص، تقوا و تربیت، قناعت و ترک امل و دوری از غفلت و عطلت موضوعات اصلی مطلع‌الانوار می‌باشد که بیانگر درجهٔ علم و تقوا و مشرب عرفانی شاعر است

سوم‌شخص نقل می‌کنند. مثلاً در مخزن‌الاسرار:

- صید کنان مرکب نوشیران
دور شد از کوکبهٔ خسروان
- دادگری دید به رای صواب
صورت بیدادگری را به خواب

از مطلع‌الانوار

- نیم شبان نکته‌شناسی شگرف
پیش چراغ فلکی خواند حرف
- شبلی از آنجا که قدم پیش داشت
روی به دریوزهٔ درویش داشت

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ حکایت‌های دو کتاب لازم است گفته شود، این است که امیرخسرو غالباً در پایان حکایت‌ها نظر خود را راجع به موضوع حکایت بیان می‌کند و این کاری است که نظامی هم بدان پرداخته است. مثلاً نظامی در پایان داستان پادشاه ظالم با مرد راستگوی (مقالت چهاردهم) نظر و سخن خود را این‌گونه بیان می‌کند:

چون به سخن راستی آری به جای
ناصر گفتار تو باشد خدای
طبع نظامی و دلش راستاند
کارش از این راستی آراستند

تیپ‌ها و شخصیت‌های حکایات مخزن‌الاسرار

تیپ‌ها	شخصیت‌های خاص با ذکر نام	تعداد	شخصیت‌های عام، بی‌ذکر نام	تعداد	جمع
شاهان و خلفا	انوشیروان، سنجر، فریدون، هارون‌الرشید	۴	ملک‌زاده‌ای، پادشاهی	۲	۶
انبیا و پارسایان	سلیمان- عیسی	۲	صوفی‌ای	۱	۳
صاحبان مشاغل	-	۰	وزیر، برزگری، شحنه‌ای، صیادی	۸	۸
زنان	-	۰	پیرزنی	۲	۲
اشخاص نامعلوم	-	۰	دادگری،ظالمی،جوانی،مسجدی،اربابان همت	۲۱	۲۱
حیوانات	سگ(۲)، روباه، آهو، گرگ، بلبل، باز	۷	دو مرغ	۲	۹
اشیا	تیر	۱	-	۰	۱
جمع	-	۱۴	-	۳۶	۵۰

تیپ‌ها و شخصیت‌های حکایات مطلع‌الانوار

تیپ‌ها	شخصیت‌های خاص با ذکر نام	تعداد	شخصیت‌های عام، بی‌ذکر نام	تعداد	جمع
شاهان و خلفا	-	۳	پادشاهی، شاه، ...	۵	۸
انبیا و پارسایان	امام علی(ع)، ادهم، شبلی	۳	عارفی، زاهدی، درویشی	۳	۶
صاحبان مشاغل	موسی، خضر، عیسی	۰	گلخانه‌ای، شیرفروش، ...	۴	۴
زنان	-	۰	پیرزن	۱	۱
اشخاص نامعلوم	-	۰	برزگی، نکته‌شناس، راهروی، ...	۱۹	۱۹
حیوانات	زاغ، دو روباه، سگ	۴	مرغ دانا	۱	۵
اشخاص منفور	عمربن عبدود	۱	-	۰	۱
جمع	-	۱۱	-	۳۳	۴۴

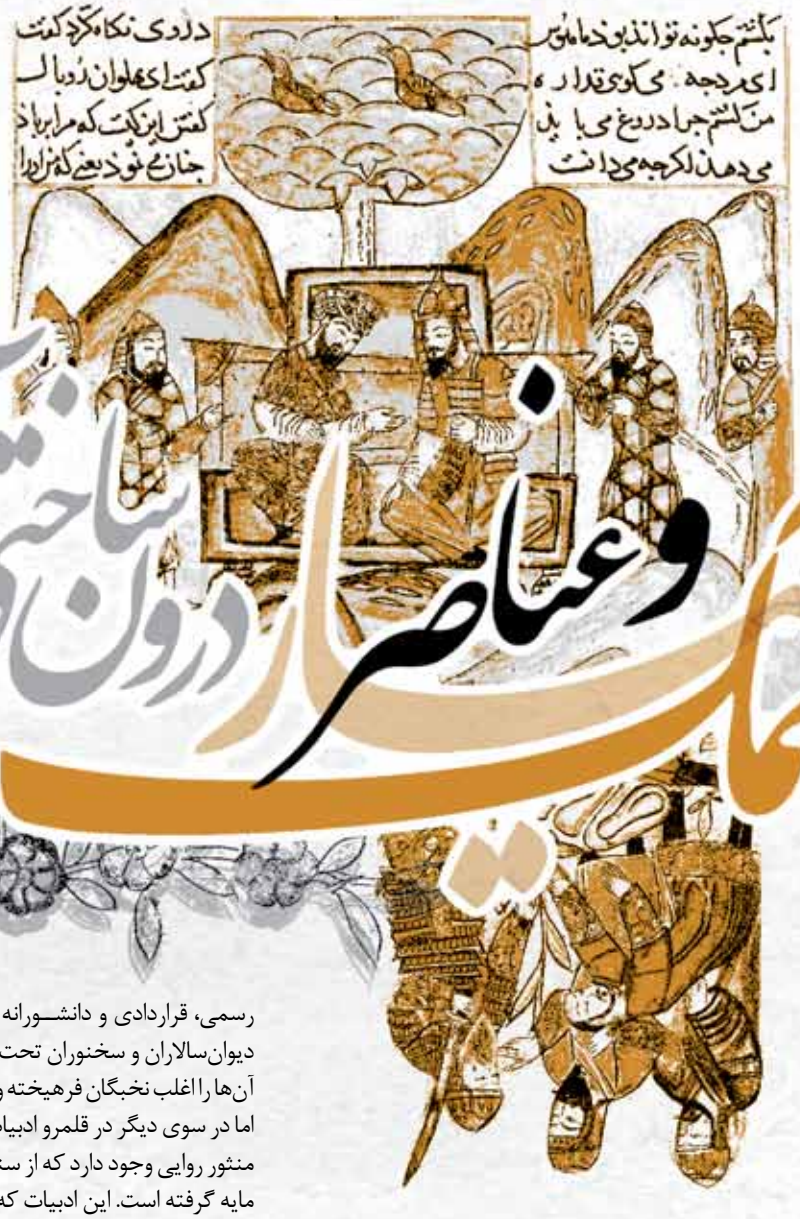
نتیجه

نظامی در مقالات خود به موضوعات مختلف، از جمله پند و اندرز انسان‌ها در هر مقام و منصبی، می‌پردازد. او حکایات خود را به زبانی ساده و عام فهم بیان کرده و از قشرهای مختلف جامعه و همچنین حیوانات به‌صورت نمادین بهره برده است تا بتواند سخن خود را اثرگذارتر بیان کند. امیرخسرو دهلوی نیز در اثر خود به‌همان موضوعات استاد خویش پرداخته و آن‌ها را با زبانی ساده و به کمک تمثیلاتی شیوا در قالب مقالات و حکایات است. آثار این دو شاعر از نظر شکل ظاهری و مضامین و موضوعات درست مثل هم هستند اما تفاوت‌هایی در نحوهٔ به‌کارگیری شیوه‌های بلاغی در آن‌ها دیده می‌شود که نمونه بارز آن ایجاز زبان نظامی است که در مقابل اطناب‌ها و تکرارهای امیرخسرو قرار می‌گیرد. نقطهٔ مشترک بارزی که شاید در هر اثر تمثیلی نمود داشته باشد، تمثیلات دو اثر است؛ مخصوصاً در مطلع‌الانوار که می‌توان گفت مقدمهٔ سبک هندی است که در دوره‌های بعد شروع می‌شود. آنچه از مطالعهٔ حکایات به‌دست می‌آید، این است که شخصیت‌های حکایات نیز در هر دو کتاب تقریباً از یک جنس‌اند و حکایت‌ها غالباً کوتاه هستند و شخصیت‌های اندکی در هر حکایت ایفای نقش می‌کنند. آنچه مسلم است این است که هر دو شاعر قصد داشته‌اند که با زبانی تمثیلی هدفی اخلاقی – تعلیمی را آموزش دهند که با مضامین کل اثر منطبق باشد.

منابع

۱. تقوی، محمد؛ **بررسی حکایت‌های حیوانات تا قرن دهم**، چ۱، نشر قطره، ۱۳۷۶.
۲. ثروتیان، بهروز؛ **خمسهٔ نظامی**، جلد اول مخزن‌الاسرار، ۱۳۶۳.
۳. حمیدیان، سعید؛ **آرمان‌شهر زیبایی**، تهران، قطره، ۱۳۷۳.
۴. **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، تهران، ناهید، ۱۳۸۳.
۵. دهلوی، امیرخسرو؛ **مطلع‌الانوار**، با تصحیح و مقدمهٔ طاهر اوغلی محرم اف، مسکو، ۱۹۷۵م.
۶. ذوالفقاری، حسن؛ «ساختار داستان‌های گلستان (مقاله)»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، شمارهٔ ۱۵۶، ۱۳۸۶.
۷. زنجانی، برات؛ **صور خیال در خمسهٔ نظامی**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **صور خیال در شعر فارسی**، تهران، آگه، ۱۳۵۸.
۹. صفا، ذبیح‌الله؛ **تاریخ ادبیات در ایران** (ج۳- بخش۲)، تهران، فردوس، ۱۳۶۹.
۱۰. احمدنژاد، کامل؛ **تحلیل آثار نظامی**، تهران، علمی، ۱۳۶۹.
۱۱. نجف‌زادهٔ بارفروش، محمدباقر؛ «سهم نظامی در ادبیات داستانی» (مقاله)

www.irandoc



سمک عیار و عناصر درون‌ساختی آن

مسعود دلاویز
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس مرکز تربیت معلم بهبهان

چکیده
نگارنده در این مقاله کوشیده است عناصر درون‌ساختی داستان «سمک عیار» را بررسی کند و با رفتن به لایه‌های پنهان این اثر به معرفی بن‌مایه‌های فکری و فلسفی نویسنده در ساخت و پرداخت چنین داستانی بپردازد و هدف او از نوشتن این اثر داستانی را بشناساند.

کلید واژه‌ها:
سمک عیار، موضوع، اندیشه، مضمون.

سرآغاز

ادبیات منثور فارسی در دوران پیشامدرن بر مبنای دو سنت اساسی ادبیات منشیانه و ادبیات مردمی بنا نهاده شده است. ادبیات منشیانهٔ ایران برای همهٔ ما نامی آشناست. پدیدآورندگان این ادبیات، که مطابق برخی قواعد زیبایی‌شناسی با سبکی رسمی، قراردادی و دانشورانه نوشته می‌شد، عموماً درباریان، دیوان‌سالاران و سخنوران تحت حمایت دربار بودند و مخاطبان آن‌ها را اغلب نخبگان فرهیخته و تحصیل‌کرده تشکیل می‌دادند. اما در سوی دیگر در قلمرو ادبیات مردمی ایران، تنه‌ای از ادبیات منثور روایی وجود دارد که از سنت رسمی افسانه‌های ملی ایران مایه گرفته است. این ادبیات که بر مبنای فرهنگ دیرینه، غنی و مردمی قصه‌گویی شفاهی در میان اقوام ایرانی ساکن فلات ایران و به‌ویژه خراسان بزرگ، رواج بسیار داشته است، به‌لحاظ سبک و شیوه با ادبیات منشیانه تفاوت چشمگیری دارد. اصولاً ادبیات مردمی در قالب قصه، بسیاری از افسانه‌ها، اساطیر کهن و نیز اخبار و حوادث تاریخی را به گونهٔ شفاهی و سینه به سینه منتقل کرده است. بسیاری از آثار داستانی دورهٔ اسلامی از رهگذر همین سنت شفاهی پدید آمده‌اند.

البته در اینجا لازم است تفاوت ادبیات مردمی و ادبیات عامیانه یا فولکلور هم روشن شود. فولکلور روایی، که دربردارندهٔ قصه‌های کوتاه است، شامل شماری از بن‌مایه‌های قومی و گونه‌های شخصیتی است که صرف نظر از مرزهای سیاسی و فرهنگی ملتی خاص، در یک فضای وسیع جغرافیایی چهره می‌نماید. این بن‌مایه‌های قومی و گونه‌های شخصیتی معمولاً از افسانه‌های ملی سرچشمه نمی‌گیرد و داعیهٔ تاریخی هم ندارد. (آژند، ۱۳۸۳: ۱۰۸ و ۱۰۹)

ادبیـات مردمی ایران به‌لحاظ کارکرد شـباهت‌هایی با ادبیات منشـیانه دارد؛ نخست اینکه کارکرد سرگرم‌کنندگی و تفننی دارند و قرن‌ها مایهٔ سـرگرمی و نشاط مردمان طبقات مختلف جامعه، به‌خصوص طبقات پایین و متوسـط، در اوقات فراغت بوده‌انـد. دوم، کارکرد تعلیمی و آموزشـی دارنـد و در پرورش جنبه‌های اخلاقی مردم و نیز در نکوهش پدیده‌های زشت جامعه نقش مهمی ایفا کرده‌اند. سوم اینکه ادبیات و پدیدآورندگان و ناقلان آن، برای ایرانیان درصدد ایجاد گذشته‌ای بوده‌اند که به زمان حال معنی و جهت ببخشد.

در حقیقـت، این ادبیات یک پس‌نگری بـه مفهوم رایج «دورهٔ کهن» یا «عصر طلایی» و بازتاب‌های آن داشته است و به‌محض اینکه ارزش‌های فرهنگی تغییر یافته‌اند، گذشتهٔ آرمانی را نیز طوری تغییر داده که با ارزش‌های موجود و جاری دم‌ساز شده و از آن پشتیبانی کرده است. البته در این تغییر و تحول، قالب کلی داسـتان مانند تنهٔ تناور درخت بر جای می‌ماند و شاخ و برگ‌هاست که اغلب دستخوش تغییر و تبدیل می‌شوند. برای دسـتیابی به این هدف، راویان و نقالان ادبیات مردمی ایران از یک‌سو فرق بین حق و ناحق و رفتار اخلاقی و غیراخلاقی را برای مخاطبان بازگویی می‌کنند و از سویی دیگر، از طریق گزینش و تعریف و تعیین شخصیت‌ها در موقعیت‌ها و محیط‌های گوناگون بـه مخاطبان نشـان می‌دهد که رفتار و کردار افـراد در دوران باشکوه گذشتهٔ ایران به چه شکل بوده است.

داستان سمک عیار

یکی از شاهکارهایی که در ادبیات فارسی در زمینهٔ نثر و از «نوع ادبی» داسـتان برای ایرانیان به یادگار مانده، داستان «سمک عیار» اسـت. این کتاب که اولین داستان بلند و طولانی‌ترین و قدیمی‌ترین داستان منثور فارسی موجود است، یکی از زیباترین و دلکش‌ترین داستان‌ها در زبان و ادبیات فارسی است. از نظر نوع ادبی – ژانر – داسـتان را در زمرهٔ «رمانس» دانسته‌اند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۶۰) و در گـروه آثـار منثور غنایی از نوع بلند و طولانی جای داده‌اند (رزمجو، ۱۳۷۲: ۱۶۴) اما درواقع، داستان سمک عیار را می‌توان حماسه‌ای منثور و متعلق به طبقات پایین و متوسط جامعه – عوام- دانسـت که هیچ‌گاه به حساب نمی‌آمدند. این داستان متکی است بر سنت‌های اساطیری – حماسی کهن که توسـط «گوسان»[1]های پارتی و جانشینان راوی و داستان‌پرداز ایشان به‌گونه‌ای شفاهی سـینه به سینه منتقل شده تا اینکه مؤلـف کتـاب آن را از یکی از همان راویان کهن شـنیده و با اصلاحات و به‌کارگیری شـیوه‌ها و اسالیب قصه‌نویسی به روی کاغذ آورده است.

از سـمک عیار و مؤلـف آن در هیچ کتاب دیگـری ذکری به میان نیامده است اما آن‌طور که از خود کتاب برمی‌آید «فرامرز بـن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانـی» این کتاب را از زبان قصه‌پرداز یا نقالی به نام «صدقه بن ابی القاسم شیرازی» تحریر کرده است. (خانلری، ۱۳۶۲، ج ۱: ۵)

زمـان تألیف اصل قصه و جمع و تدویـن این روایت هیچ یک معلوم نیست. بنا بر پژوهش‌های استاد مهرداد بهار، شواهدی در داستان وجود دارد که ما را بر آن می‌دارد تا باور کنیم اصل این اثر مربوط به دورهٔ قبل از اسلام و احتمالاً اشکانیان است.

با توجه به وجود شعر از شاعرانی چون مسعود سعد و فخرالدین اسـعد گرگانی و امیر معزی و نیز نام‌های خاص ترکی در کتاب (مانند سـنجر و ارغون و...) می‌تـوان گمان برد که تاریخ تدوین و تألیف قصه پیش از اواخر دورهٔ سلجوقی نیست؛ گرچه ممکن است اشعار را ناسخان متأخر به آن افزوده باشند. با این همه، سال ۵۸۵ هـ. ق. را سال تألیف کتاب دانسته‌اند. (صفا، ۱۳۶۶، ج ۲: ۹۹۰)

نثر داستان

گیرایی و کششـی که داسـتان سـمک عیار در خواننده ایجاد می‌کند، بی‌گمان تا حدی ناشی از نثر ساده و روان نویسنده است. همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، فراهم آوردن داستان کار قصه‌گویان مردمی اسـت که بساط خود را در مکان‌های عمومی پهن می‌کرده‌اند و مخاطبانشـان نیز مردم فرو دست بوده‌اند نه اشـراف و بزرگان و ثروتمندان؛ در نتیجه، زبان داسـتان به زبان طبیعی و بی‌پیرایهٔ مردم قرن ششم بسیار نزدیک است و ساختار دسـتوری آن نیز پیچیدگی کمتـری دارد. همچنین در نثر آن نسبت به نثر درباری از صنایع کلامی بسیار کمتر استفاده شده است. جمله‌های این داسـتان کوتاه و کامل‌اند و بنای نثر آن بر ایجاز و اختصار است که یادآور نثر دورهٔ اول – بلعمی- است.

بررسی عناصر درون‌ساختی داستان سمک عیار

در شـکل‌گیری ساختار داستانی آثار سـنتی فارسی مانند آثار معاصر دو دسـته عناصر «برون‌سـاختی» و «درون‌سـاختی» نقش دارند؛ با این تفاوت که ساختار آثار سنتی به گستردگی و پیچیدگی آثار معاصر نیست. ساختار داستان سمک عیار از نوع داستان‌های «پیکارسک» است؛ ماجراهایی تودرتو یا هزارتو که قهرمان واحدی صحنه‌گردان آن‌هاست و به مناسبت هر حادثهٔ جدیدی، چهره‌ای جدید وارد ماجرا می‌شود. ماجراهای داستان آن‌چنان هنرمندانه چینش شده‌اند و آن‌گونه پیوند ارگانیکی با یکدیگر دارند که خواننده هیچ‌گاه احساس نمی‌کند گسستی در داستان پدید آمده است. سمک عیار داستانی است پرماجرا که با چاشنی عشق طعمی خوش یافته است.

در این نوشتار، اساس را بر محتوا یا همان عناصر درونی داستان قرار داده‌ایم تا بتوانیم با رفتن در لایه‌های پنهان این اثر با بن‌مایه‌های فکری و فلسفی نویسنده و داستان‌پرداز آن آشنا شویم.

محتوای یک اثر برآورد سه عنصر موضوع، اندیشه و مضمون است.

ادامهٔ مطلب در وبگاه نشریه

بیدل عارف اندیشه‌ها

منصوره غلامی حنایی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های شیراز

چکیده
بیدل دهلوی از مشهورترین شاعران فارسی‌زبان شبه‌قارهٔ هند است. این شاعر بلندپایه در کشورهای هند، افغانستان، تاجیکستان و... محبوبیت فراوانی دارد. او شاعری عارف و فیلسوف است که در اشعار خود از دغدغه‌های اندیشمندان و متفکران سخن می‌گوید. دیوان او سرشار از مسائل مختلف عرفانی، اخلاقی، فلسفی و اجتماعی است که با زبانی نسبتاً پیچیده و مبهم بیان شده‌اند. در این مقاله مهم‌ترین افکار و اندیشه‌های عرفانی، اخلاقی و فلسفی موجود در دیوان این شاعر بزرگ مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها:
بیدل، عرفان، عشق و جنون، اخلاق، فلسفه.

مقدمه

مولانا ابوالمعالی عبدالقادر بیدل دهلوی در سال ۱۵۰۴ هـ. ق در شهر عظیم‌آباد پتنه هند دیده به جهان گشود. نژاد او از قوم برلاس جغنایی بود. پدرش مردی سپاهی بود که بعدها از سپاهیگری کناره

گرفت. نیاکانش نیز همه سرباز بودند. خود او نیز مدتی سپاهی بود اما روحیه‌اش با این شغل سازگار نبود. پس همچون پدرش به محافل صوفیانه روی آورد و در سلک دراویش قادری در آمد. در زمان او شـاه جهان در هند حکمرانی داشت. دورهٔ سلطنت او دوران عظمت و صلح در سراسـر هند بود. بیدل پس از مرگ پدر در دورهٔ کودکی با فقر شدیدی روبه‌رو شد اما به کمک نواب شکرالله از این فقر در آمد. او سپس با مابعد الطبیعه آشنا شد و به سـیر و گردش آزادانه پرداخت. «برادران سادات قصد قتل او کردند. بیدل نزد عبدالصمدخان پناه برد و نجات یافت» (عبدالغنی، ۱۳۵۱: ۴۱۲). بیدل که از کودکی شعر می‌گفت، مورد توجه بزرگان قرار گرفت و توانست به مدد ذوق و اندیشهٔ خود آثار فراوانی به نظم و نثر به وجود آورد. کلیات بیدل گنجینه‌ای گران‌بها از علم و عرفان و اخلاق و فلسفه است. او نمایندهٔ تمام‌عیار سبک هندی اسـت. پیچیدگی معنا و مضمون اندیشـه‌های باریک و دقیق، خیال‌بندی‌های شـاعرانه و پیرایه‌های ادبی از مهم‌ترین ویژگی اشعار اوست. «او ابتدا رمزی تخلص می‌کرد که با ابهام هنرمندانهٔ آثارش سـخت متناسـب اسـت» (عبدالغفور، ۱۳۷۸، ۹۶) و نشان می‌دهـد که بیدل آگاهانه به مبهم‌گویی پرداخته و ابهام بیانگر افکار عارفانهٔ اوست. بیشتر فصحای ایرانی سبک پیچیده و بیان غریب او را نمی‌پسندند اما اشعار عرفانی او در میان صاحب‌دلان هنـدی، افغانی و تاجیک جایگاه ویـژه‌ای دارد. «اهمیت بیدل نزد پارسی‌شناسـان هند از آنجاست که او را از صاحب کمالان و پیشـروان بزرگ طریقت می‌شـمارند و نیز وی را بزرگ‌ترین شاعر پارسی‌گوی متأخر بعد از استادانی مانند امیرخسرو و جامی می‌دانند» (محمدی، ۱۳۸۲، ۲۵۳). برخی اشـعار او از اشعار صائب تبریزی، پیش‌گام سبک هندی برتر دانسته‌اند: «اقبال لاهوری بیدل را بزرگ‌ترین متفکر شبه‌قارهٔ هند بعد از شنکراچاریا (شارح اوپانیشـنادها) می‌داند» (دهلوی، ۱۳۷۶: ۲۴). از آثار مهم او دیوان، چهار عنصر، محیط اعظم، طلسم حیرت، طور معرفت، اشارات و حکایات، عرفان و رقعات اسـت. با توجه به اشتمال آثار بیدل بر اندیشه‌های عالی انسانی ما در اینجا به بیان برخی اندیشه‌های مختلف عرفانی، فلسفی و اخلاقی او می‌پردازیم.

افکار و روحیات شاعر

افکار و اندیشـه‌های بیدل با تکراری منحصر به فرد در سراسر دیوان او متجلی اسـت. روحیات و خصایص روانی و شخصیتی بیدل را می‌توان از اشعار بی‌پردهٔ او استنباط کرد. اینک به بیان برخی از این ویژگی‌ها می‌پردازیم.

الف. وهم، وحشت و حیرانی

بیدل در تمام دوران زندگی خود به دنبال کشف حقایق و پرده بر گرفتن از اسـرار مادی و معنوی جهان بوده و در این مسـیر آزمون و خطا بسیار کرده است. او به پدیده‌های هستی حتی به وجود خود به دیدهٔ شک و تردید می‌نگرد. دچار اوهام و خیالات می‌شود اما به کشـف حقیقت نائل نمی‌گردد در نتیجه، دچار حیرت و سرگردانی می‌شود.

غیر وحشت نشد از نشئهٔ تحقیق بلند
می به ساغر مگر از چشم غزالان کردیم (ش. آ. ۲۴۸)

در مقامی که به جایی نرسد کوشش‌ها
ناله اقبال رسایی است که من می‌دانم (ش. آ. ۲۲۸)

او ماحصل تفکر در دنیا را وحشت و حیرانی می‌داند:

همچو شبنم زین گلستان بس که وحشت کرده‌ام
آب در آیینه‌ام آرام نتوانست کرد (ش. آ. ۲۰۱)

جز حیرت از این مزرعه خرمن ننمودیم
عبرت نگهی کاشت که آیینه درودیم (ش. آ. ۲۳۴)

او عاشـق خالق جهان و معبود ازلی اسـت. ابتدا سعی دارد او را با علم و اندیشـه و تحقیق بشناسـد اما راه به جایی نمی‌برد بـه حقارت و کوچکی دنیا و موجـودات در برابر او پی می‌برد و هستی آن‌ها را عین عدم می‌انگارد:

ما عدم سرمایگان را لاف هستی نادر است
ذره حیران است در وضع شگرف آفتاب (ش. آ. ۱۳۴)

و در عظمت و زیبایی خداوند حیران است:

نظّاره ز کونین نپرداخت
پیداست که حیران تو باشد (ش. آ. ۱۶۶)

حتی عشق و دل‌بستگی هم نتوانسته است از حیرت و وحشت او بکاهد:

وحشت ما را تعلق رام نتوانست کرد
بادهٔ ما هیچ کس در جام نتوانست کرد (ش. آ. ۲۰۱)

این افکار و سرگشتگی‌های بیدل ما را به یاد تأملات فلسفی خیام می‌اندازد؛ با این تفاوت که تحیر خیام بیشتر دربارهٔ پوچی این دنیا و شک در زندگی پس از مرگ است. خیام در نهایت به این نتیجه می‌رسد که باید از زندگی و نعمت‌های آن نهایت استفاده را کرد اما بیدل شیفتهٔ کشف اسرار و شناخت خداوند و دستیابی به قرب اوسـت. در نتیجه، خود را به عشق و جنون می‌سپارد تا معشوق زمانش را به هر طرف که میل اوست، بکشاند.

ب. غم و ناامیدی

بیدل برای کشـف حقایق گام‌های بلندی برمی‌دارد اما به دلیل بهره‌مندی از روح بلند و اندیشه‌های متعالی با جواب‌های سطحی قانع نمی‌شـود. باز به راه خود ادامه می‌دهد اما هر بار به درهای بسته می‌رسد و به همین جهت، دچار اندوه و حسرت می‌گردد. نشانه‌های این غم و ناامیدی بر سراسر دیوان او سایه افکنده است:

نالهٔ دردی گر از من بشنوی معذور دار
غرفهٔ طوفان عجزم دست بالا می‌کنم (ش. آ. ۲۳۰)

برای خاطرم غم آفریدند
طفیل چشم من نم آفریدند (ش. آ. ۱۶۰)

مپسند که دل در تپش یأس بمیرد
قربان تو قربان تو قربان تو باشد (ش. آ. ۱۶۶)

بیدل غم عشق و دوری و حرمان از وصل معشوق نیز دارد:

جگری آبله زد تخم غمی پیدا شد
دلی آشفت غبار المی پیدا شد (ش. آ. ۱۶۴)

پ. جنون

بیـدل وقتی می‌بیند از راه علـم و آگاهی نمی‌توان به حقیقت رسید راه کشف اسرار را در توسل به عشق و جنون می‌بیند. در اشعار او عشق و خرد مدام در ستیز و مقابله‌اند و سرانجام، برتری با عشـق و جنون است، چرا که آنکه از علم حاصل می‌شود، در سـلوک عارف تأثیری اندک دارد و به قول شـاعر در معاملات عارفانه با سرمایهٔ علم اجناسی کم‌بها می‌توان خرید:

گاه خرد جوهرم گاه جنون خودم
انجمن جلوهٔ بوقلمون خودم (ش. آ. ۲۵۹)

بیدل به این علم و فنون تا کی به بازار جنون
خواهی دویدن هر طرف اجناس ارزان در بغل (ش. آ. ۲۱۸)

«جنونی که در شـعر بیدل و مولانا از آن سخن گفته می‌شود، جنون فرزانه اسـت. به تعبیر زیبای سـقراط می‌تـوان آن را با شـوریده حالی نام نهاد» (دهلوی، ۱۳۷۶: ۷۹). تنها به این شـیوه می‌توان به دیدار معشوق نائل شد:

ت. عجز و تسلیم

بیدل سـعی و تلاش آگاهانه برای رسیدن به خداوند را مردود می‌داند و معتقد اسـت که باید در برابر سـاخت کبریایی حق، اظهار عجز و حقارت نمود. تسلیم و اظهار نیاز و درماندگی دل را در خور معامله عشـق با معبود می‌کند و این ابزار شکسـت، زمینه‌ساز رسـیدن به اوج و تعالی است. در مقابل، غرور و ادعا مانع از رسیدن به مقصد می‌شود:

هجوم فیض در آغوش ناتوانی‌هاست
شکست رنگ به صبح دمیده می‌ماند (ش. آ. ۱۸۰)

عجز چو موصول بزم کبریا شد عجز نیست
گر نیاز آنجا رساندی ناز پیدا می‌کند (ش. آ. ۱۸۴)

جامهٔ فتحی چو گرد عجز نتوان یافتن
پیکر موج از شکست خویش جوشن می‌شود (ش. آ. ۱۸۸)

یا رب چه دولت است کز اقبال عاجزی
شایستهٔ معاملهٔ کبریا شدم (ش. آ. ۲۵۳)

جلوه‌ها بی‌پرده و سعی تماشا نارسا
هر دو عامل را نگاه ناتوانی یافتم (ش. آ. ۲۱۹)

هلال اوج قدر از وضع تسلیم تو می‌بالد
فلک فرشی گر از خود یک خم ابرو فرو آیی (ش. آ. ۲۹۷)

بی نیازی در کمین سجدهٔ تسلیم بود
تا زمین آیینه گردید آسمانی یافتم (ش. آ. ۲۱۹)

بیدل در تمام دوران زندگی خود به دنبال کشف حقایق و پرده بر گرفتن از اسرار مادی و معنوی جهان بوده و در این مسیر آزمون و خطا بسیار کرده است

مضامین عرفانی

بیدل از کودکی به واسطهٔ پدر و عمویش با حلقه‌های عرفانی آشنا شـد و به سلسلهٔ قادریان پیوست. تصوف بیدل آمیزه‌ای از عرفان هندی و اسلامی اسـت. «بیدل در زمانی می‌زیست که درویشی مرتاضانهٔ صوفی‌های سـابق از مدت‌ها به تصـوف عرفانی مبدل گردیده بود. سـال‌ها قبل از تولد بیدل، فکر دینی در هند توسط مجدد الف ثانی شیخ احمد سرهندی، که علیه وحدت وجود این عربی ماورائیت خداوند را تعلیم می‌داد، کاملاً به انقلاب دچار گردیده بود. چون بیدل در جامعه‌ای می‌زیست که هنوز تعلیمات مجدد تازه بـود لذا روح آن مصلح بـزرگ بر وی اثر افکنده بود.» (عبدالغنی، ۱۳۵۱: ۲۳۰) عرفان اشراقی بیدل یادآور عرفان مولانا و حافظ است.

الف. مکتب عشق و جنون

مایهٔ اصلی عرفان بیدل مانند بسیاری از عارفان بزرگ، همچون عشق است. «افلاطون عقیده دارد که درک عالم و حصول معرفت برای انسـان به اشـراق است که مرتبهٔ کمال علم است و مرحلهٔ سلوک، که انسان را به این مقام می‌رساند.» (سجادی، ۱۳۷۲: ۲۸۹)

در محیط عشق تا سر در گریبان کرده‌ایم
نیست چون گرداب رزق ما به غیر از پیچ و تاب (ش. آ. ۱۳۵)

جز شوق راهبر نیست اندیشهٔ خطر نیست
خاری در این گذر نیست دامن کشان بیایید (ش. آ. ۱۵۶)

ب. گوهر درون توست

بیدل عده‌ای را می‌بیند که سـعی دارند با کسـب علم و دانش بیشـتر به کشف اسـرار الهی آگاه شوند با سیر و سفر و کسب تجربه سـعی در شناخت حقایق دارند. بیدل گوهر جست‌وجو شـده را در درون خود انسـان‌ها می‌داند. او معتقد است که با مراقبـت از دل و آماده کـردن آن برای تجلی نور حق می‌توان به وصل معبود رسید. «شیخ اکبر فرموده عشق به مقدار تجلی است و تجلی به مقدار معرفت.» (آرزو عبدالغفور، ۱۳۷۸: ۴۴)

گر به خود سازد کسی سیر و سفر در کار نیست
اینکه هر سو می‌رویم از خویش رم داریم ما (ش. آ. ۱۲۴)

به جیب توست اگر خلوتی و انجمنی است
برون ز خویش کجا می‌روی جهان خالی است (ش. آ. ۱۴۳)

برون دل نتوان یافت هر چه خواهی یافت
کدام گنج که در خانهٔ خراب تو نیست (ش. آ. ۱۵۱)

به روی خویش اگر چشمی کنی باز
زمین تا آسمانت فتح باب است (ش. آ. ۱۵۲)

پای ثبات مرکز پرگار دامن است
هر چند تا به حشر چو گردون سفر کنند (ش. آ. ۱۹۲)

کوشش غواص دل صد رنگ گوهر می‌کشد
غوطه در جیب نفس خوردم جهانی یافتم (ش. آ. ۲۱۹)

نیست از جیب تو بیرون گوهر مقصود تو

بی خبر سر می‌زنی چون موج بر ساحل چرا (ش. آ. ۱۱۸)
به سعی غیر مشکل بود ز آشوب دویی رستن
سری در جیب خود دزدیم و بردم پناه آنجا (ش. آ. ۱۱۹)

پ. وصل به سعی نیست، همت است

بیدل معتقد است که با تلاش و به مدد علوم ظاهری نمی‌توان بابی از ابواب اسرار الهی را به روی خود گشود بلکه باید همت دستگیر شود:

حریف گوهر ناباب نبود سعی غواصان
مگر این کام دل از همت مردان شود پیدا (ش. آ. ۱۲۸)
سر و کار ذره با مهر ز حساب سعی دور است
به تو کی رسیم هر چند تو به ما رسیده باشی (ش. آ. ۲۹۰)

ت. ناکارآمدی علم و دانش در کشف حقایق

بیدل در سراسر دیوان خود به ناتوانی دانش بشری در کشف حقایق اشاره کرده است. خود او نیز راه تحقیق را بسیار پیموده اما به بی‌اعتباری آن پی برده است. البته بیدل منکر عقل نیست؛ چرا که «انکار عقل، انکار دین‌باوری است. اما دریافت‌های او محدود به دنیای مادی است و از نفوذ در عالم غیب ناتوان است.» (کلیات، ۷۵).

حافظ نیز گفته است:

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی
عشق داند که در این دایره سرگردانند (حافظ، ۱۳۷۶: ۲۶۰)

و بیدل آورده است:

صد مرحله طی کرد خرد در طلب اما
آخر پی ماه آن طرف هوش بر آمد (ش. آ. ۱۹۰)
در دشت توهم جهتی نیست معین
ما را چه ضرور است بدانیم کجاییم (ش. آ. ۲۳۶)
بیدل به این علم و فنون تا کی به بازار جنون
خواهی دویدن هر طرف، اجناس ارزان در بغل (ش. آ. ۲۱۸)
از نغمهٔ تحقیق صدایی نشنیدیم
فریاد که ساز همه خاموش برآمد (ش. آ. ۱۹۰)
اگر علم و فنی اداری نیاز طاق نیسان کن
که رنگ‌آمیزی‌ات نقاش می‌سازد خجالت را (ش. آ. ۱۲۱)

ث. ناکامی در وصل

ناامیدی بیدل در شناخت منبع هستی و دوری از مقام قرب و وصل در اغلب غزلیات او دیده می‌شود.

دیده در ادراک آغوش خیالت عاجز است
ذره کی یابد کنار بحر ژرف آفتاب (ش. آ. ۱۳۳)
جهان به حسرت دیدار می‌زند پر و بال
ولی چه سود که رفع حجاب خوی تو نیست (ش. آ. ۱۳۹)
ز چشم سرمه آلودش مپرسید
زبان اینجا چو مژگان بی جواب است (ش. آ. ۱۰۲)

بیدل معتقد است انسانی که توانایی شناخت خود را ندارد و شیطان درون او حضور دارد، قادر به شناخت خداوند هم نیست:

بیدل به بارگاه حقیقت چه نسبت است
ما را که نیست راه به فهم مجاز خویش (ش. آ. ۲۱۱)
غرور اندیشه‌ای تا کی خیال بندگی پختن
تو در جیب آدمی داری که پرورده است شیطانش (ش. آ. ۲۱۳)
به خود نمی‌رسم از فکر ناقصی که مراست
زهی هوس که در اندیشهٔ کمال توام (ش. آ. ۲۶۱)
نگذاشت حیرتم که گلی چینم از وصال
از جلوه تا نگاه یک آغوش‌وار ماند (ش. آ. ۱۷۶)

اما ظاهراً این افکار به دورهٔ کوتاهی از زندگی شاعر محدود می‌شود؛ چرا که گاهی نیز شاعر به رسیدن به مقام وصل اشاره دارد:

مژده ای ذوق وصال آیینه بی‌زنگار شد
آب گردید انتظار و عالم دیدار شد (ش. آ. ۱۹۶)
در حریم کبریا بیدل ره قرب وصول
جز به سعی نالهٔ شبگیر نتوان یافتن (ش. آ. ۲۶۵)

ج. گوشه‌گیری و مراقبت

بیدل حضور در بین مردم ناآگاه را باعث دوری از مقصود می‌داند. او معتقد است باید در گوشه‌ای به دور از اغیار به آراستن دل مشغول بود و آن را آمادهٔ پذیرفتن نور حق کرد.

در این صحرا به وضع خضر باید زندگی کردن
نگردد گم کسی کز مردمان پنهان شود پیدا (ش. آ. ۱۲۸)
گوشه‌گیر وسعت آباد غبار جهل باش
پرده پوش یک جهان عیب است هندستان شب (ش. آ. ۱۵۳)
عزتم این بس که چو موج گهر
پای به دامن کشم و سر کنم (ش. آ. ۲۲۶)

او خاموشی را می‌ستاید و آن را مایهٔ گویایی می‌داند:

عمرها می‌بایدت با بی زبانی ساختن
تا همان خاموشی‌ات چون آینه گویا کند (ش. آ. ۲۰۴)

چ. جسم و جان

در ادبیات عرفانی ما جسم قالبی مادی است و مورد نکوهش قرار می‌گیرد در مقابل، دل نسبتی روحانی و معنایی داشته و مورد تکریم است. تقابل این دو در ادبیات ما با مرغ و قفس و گنج و ویرانه و... تعبیر شده است. بیدل نیز معتقد است که برای رسیدن به مرتبهٔ علم‌الیقین می‌بایست دل را از قید جسم آزاد کرد.

دل به قید جسم از یقین بیگانه ماند
گنج ما را خاک خورد از بس که در ویرانه ماند (ش. آ. ۱۷۱)
جان پاک از قید تن بیدل ندامت می‌کشد
گنج را جز خاک بر سر کردن از ویرانه نیست (ش. آ. ۱۵۳)
در قید جسم تا کی افسرده بایدت زیست
ای دانه سبز بختی است از خاک سر کشیدن (ش. آ. ۲۷۱)

ادامهٔ مطلب در وبگاه نشریه

کلیات بیدل گنجینه‌ای گران‌بها از علم و عرفان و اخلاق و فلسفه است. او نمایندهٔ تمام‌عیار سبک هندی است. پیچیدگی معنا و مضمون اندیشه‌های باریک و دقیق، خیال‌بندی‌های شاعرانه و پیرایه‌های ادبی از مهم‌ترین ویژگی اشعار اوست

مقایسه دو مناظره

بر اساس نظریه دیالوگی باختین

احمد غنی‌پور ملکشاه
استادیار دانشگاه مازندران

سیدمحسن مهدی نیاچوبی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه مازندران

چکیده

باختین، اندیشمند و منتقد قرن بیستم روسیه، اعتقاد دارد که «مکالمه» در هر سخنی یافت می‌شود. «دیالوگ» (dialogue) در نظریهٔ باختین مفهومی گسترده‌تر از آنچه در ادب فارسی معروف است، دارد. او منطق مکالمه را بیشتر در نثر به‌ویژه در رمان (در معنای مدرن) مورد توجه قرار داده است اما می‌توان این تئوری را در متون منظوم هم بررسی کرد. به زبان دیگر، بسیاری از آثار منظوم فارسی چون حماسه، مثنوی‌های عاشقانه و عارفانه، غزل و مناظرات ویژگی‌های رمان‌های چندصدایی را دارند. باختین، دیالوگ را در مقابل مفهوم تک‌گویی (monologue) قرار می‌دهد و به‌گونه‌هایی چون مستقیم، غیرمستقیم، درونی، بیرونی و اسکاز تقسیم می‌کند. او برخی از رمان‌ها را چندصدایی (آثار داستایوسکی) و برخی از رمان‌ها را تک صدایی (آثار تولستوی) می‌داند. در این مقاله، مناظرهٔ «مست و هوشیار» پروین اعتصامی با مناظرهٔ «خسرو و فرهاد» نظامی بر اساس نظریهٔ باختین مقایسه و تمایزها و تشابه‌های آن دو بر شمرده شده است و ثابت گردیده که هر دو براساس «دیالوگ» ساخته و پرداخته شده‌اند.

کلید واژه‌ها:
دیالوگ، مناظره، باختین، مست و هوشیار، خسرو و فرهاد.

مقدمه

میخاییل باختین، متفکر و منتقد برجستهٔ قرن بیستم، نظریهٔ «دیالوگ» را زمانی ارائه کرد که دو مکتب فلسفی و ادبی در اوج خود قرار داشتند. از طرفی ساختارگرایان بودند که به پیروی از زبان‌شناسی سوسور، لانگ (longue) را در مرکز مطالعات خود قرار داده بودند و سعی در به حاشیه کشاندن حیطه‌های دیگر زبان داشتند و از طرف دیگر، نقد سبک‌شناسی بود که توجه خود را فقط به بیان فردی معطوف کرده بود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۹۴) باختین با نشان دادن واکنش شدید علیه زبان‌شناسی (عین‌گرایانهٔ) سوسور از یک طرف و اتخاذ موضعی انتقادی در مقابل راه‌حل‌های «ذهن‌گرایانه» از سوی دیگر، توجه خود را از نظام مجرد لانگ به گفته‌های ملموس افراد در شرایط اجتماعی مشخص معطوف کرد. زبان باید ذاتاً پدیده‌ای «گفت‌وشنودی» در نظر

گرفته شود و صرفاً بر حسب جهت‌گیری ناگزیر آن به‌سوی دیگر، درک شود (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۶۰)

باختین سعی دارد نشان دهد که حتی در به ظاهر خصوصی‌ترین و شاخص‌ترین گفتار یا سخن، سخن یا طرف گفت‌وگوی دیگری وجود دارد (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۲۶). به نظر او سخنگویی که یکسره بر یک موضوع عینی تمرکز دارد، همواره به مخاطبان بالقوه در چپ و راست خود هم نظری می‌اندازد. زبان از این حیث در سرشت خود «گفت‌وگویی» است و صرف نظر از اینکه چه پاسخی به‌صورت بالفعل ارائه خواهد شد، درگیر نوعی گفت‌وگوست. باختین گفت‌وگویی را به تصویر می‌کشد که سخنان سخنگوی دوم از آن حذف شده است. سخنگوی دوم حضوری نامرئی دارد؛ سخنانش را نمی‌شنویم ولی در عمق، این سخنان تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر کل سخنان حاضر و مرئی سخنگوی نخست دارد (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۴۵). باختین بیشتر دربارهٔ مفاهیم گفت‌وشنودی بحث می‌کند و می‌گوید همهٔ واژه‌ها یا گفته‌ها در پاسخ یا واکنش به امری، ادا می‌شوند. در رفتار روزمره، واژه‌ها درون نظام ادراکی خود نویسنده – که پر از اشیای خاص و حالات احساسی و مرتبط با آن‌هاست – درک می‌شود بنابراین، تمام گفتار به‌سمت چیزی گرایش دارد که باختین آن را «افق درک» شنونده می‌نامد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۹۴). مکتب باختین به لحاظ توجهی که به ساختار زبانی آثار ادبی داشت، فرمالیست بود اما عمیقاً تحت تأثیر این باور مارکسیستی قرار داشت که زبان نمی‌تواند از ایدئولوژی جدا باشد. این پیوند نزدیک میان زبان و ایدئولوژی، ادبیات را بلافاصله به عرصهٔ اجتماعی و اقتصادی، یعنی قلمرو ایدئولوژی، وارد کرد (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۷). باختین بنیان مکالمه‌گری یا گفت‌وشنودی را بر رابطهٔ بین خود و دیگری بنا می‌نهد، آگاهی نسبت به مفهوم دیگر بودن را لازمهٔ برقراری مکالمه می‌داند و حتی آن را به جنبهٔ زیباشناختی اثر ادبی تعمیم می‌دهد؛ بدین صورت‌که رابطهٔ خود و دیگری منجر به پدیدار شدن شکل تکامل یافتهٔ اثری می‌شود که از بعد زیباشناختی حائز اهمیت است. هنرمند واقعی از طرفی با «من بودنِ خود» - که تمایل به برداشت شخص از اطراف دارد – مواجه است و از طرف دیگر، با «غیر خودی بودن» یا دیگر بودن واقعیات اطرافش (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۰۵). توان واژه‌ها و سایر نشانه‌های لفظی در حمل بیش از یک معنا مطابق با بافتی است که در آن به‌کار می‌روند. در این نقد مارکسیسم و فلسفهٔ زبان، سوسور متهم شد که به نشانه‌ها معانی ثابت می‌دهد؛ در صورتی که عملاً معنی واژه‌ها به تعریف مجدد مداوم در چارچوب مبارزهٔ بین طبقات و گروه‌های اجتماعی بستگی دارد (کادن، ۲۵۰: ۱۳۸۰). باختین بیشتر به نثر و رمان (در معنای نوین) توجه داشته است. او برخی از رمان‌ها را (مثل آثار داستایوفسکی) چندآوایی و برخی دیگر (مثل آثار تولستوی) را تک‌آوایی، می‌داند. رمان‌های داستایوفسکی را به‌صورت‌های در حال رقابت و اندرکنشی می‌بیند که در آن‌ها، هر صدا، ارزشیابی‌های احتمالی دیگر صداها را به حساب می‌آورد و در عین حال، برای به کرسی نشاندن ارزشیابی‌های خود تکاپو می‌کند (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۵۴). در رمان‌های تک‌آوایی، راوی حرف آخر را می‌زند؛ تصمیم نهایی با اوست و صدا یا آوای او بالاتر از همهٔ آواها قرار دارد. در رمان‌های تک‌آوایی چون از منطق گفت‌وشنودی خبری نیست، فقط «من» راوی یا نویسنده است که فاعل یا آگاهی برتر محسوب می‌شود و آواهای دیگر از شخصیت‌های درون رمان‌ها، همه به منزلهٔ مفعول‌هایی هستند که در اختیار کامل فاعل خود، یعنی راوی یا نویسنده، قرار گرفته‌اند ولی در رمان‌های چندآوایی هیچ سخن پایانی و قطعی وجود ندارد؛ زیرا آوای شخصیت‌ها و آوای راوی در گفت‌وشنودی ناتمام در هم می‌آمیزد. گفت‌وشنود رمان چندآوایی اصیل است؛ زیرا نشان از درگیری‌های مختلف سخن‌های خویش و دیگری دارد که مرتب در هم نفوذ می‌کنند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۹۸). باختین در کتاب «تخیل مکالمه‌ای»، زبان غیرمکالمه‌ای را زبانی تحکم‌آمیز و مطلق می‌خواند و مکالمه را به بیرونی (بین دو نفر مختلف) و درونی (بین خود قبلی و خود بعدی یک فرد) تقسیم‌بندی می‌کند (باختین، ۱۳۸۷: ۵۳۸). براساس نظریهٔ باختین، سخن (مکالمه و گفت‌وگو) در رمان به گفتار مستقیم یا بازنمایی شده و گفتار یا سخن دوسویه تقسیم می‌شود (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۲۲- ۱۲۱). باختین استدلال می‌کند که مفهوم محدود بودن تاریخمندی و جبریت اجتماعی موجود در مفاهیم گفت‌وشنودی زبان با سبک‌های شعری بیگانه است و نویسندهٔ نثر همواره با زبان‌های خود و زبان‌های بیگانگان (مثل زبان شنوندگان) سازگار می‌شود و زبان چندگونه به‌کار می‌برد (یعنی از زبان‌های گوناگون استفاده می‌کند) تا وارد گفت‌وگو با خوانندگان شود (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۹۴) اما این سخن دربارهٔ متون منظومی که قصد همگرایی با نثر را دارند، صدق می‌کند. بسیاری از متون منظوم فارسی، به‌ویژه مثنوی‌های حماسی غنایی و عرفانی از همان قابلیتی برخوردارند که باختین در نثر می‌جوید؛ یعنی، قابلیت چندصدایی. شاهنامهٔ فردوسی، آثار نظامی، مثنوی مولوی سه اثر شاخص منظومی هستند که با وجود آنکه در روزگار استیلای آوای یکّه بر همهٔ آوای‌های پنهان دیگر سروده شده‌اند، باز به‌دلیل ماهیت چندصدایی داستان از این دیدگاه قابل تحلیل‌اند نمونه‌ای که در این جستار مورد بررسی قرار می‌شود مناظرهٔ خسرو و فرهاد از منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی است. نمونهٔ بارز شعری که راوی، در آن بین صداهای شخصیت‌ها

هماهنگـی ایجاد می‌کنـد، گفت‌وگوی «خسـرو و فرهاد» است. در این مناظره به‌خوبی می‌تـوان دریافت کـه راوی – شـاعر علاوه بر هماهنگی بین صداها، از جانب‌داری یک‌طرفه از شخصیتی خاص، می‌پرهیزد. این اثـر یک مکالمهٔ بیرونی (بین دو نفر مختلف، پادشـاه و شخص عادی) اسـت که در آن چند صدا با هم درمی‌آمیزند: صدای شاعر، صدای خسرو، صدای نزدیکان و مشاوران خسرو، صدای فرهاد، صدای خواننده و صدای شـیرین که دو دلداده بر سر او با هم جدالِ آشکار دارند. گفت‌وگوی فرهاد و شـیرین یکی از زیباتریـن و بی‌نظیرتریـن مکالمـه و مناظرهٔ گسـتردهٔ ادب فارسـی است که براسـاس پرسش شـکل گرفته است و پرسـش می‌تواند یکی از ارکان مکالمه باشد: «پرسش یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۹۳). «قهرمان اثر ممکن است در سلسله‌مراتب اجتماعی، بالاتر، هم‌سـطح یا پایین‌تر از گوینـده باشـد» (باختیـن ۱۳۷۳: ۸۴). در مناظرهٔ خسـرو و فرهاد، سـه شخصیت برجسـته وجود دارند که یکـی از آن‌ها نسبت به شاعر در سلسله‌مراتبی اجتماعی برتری اسـت (خسرو) و دو دیگر (فرهاد، شـیرین) هم‌سـطح یا پایین‌تر از او قرار دارند. در نظر باختین، شنونده (مخاطب) جایگاه بلندی در شکل‌گیری اثر دارد و او را در به وجود آمدن اثر یاری می‌رسـاند. «برای زیبایی‌شناسی، هیچ چیز زیان‌بارتر از بی‌توجهی به نقش مسـتقل شنونده نیست. می‌توان گفت که شنونده معمولاً به‌عنوان متحد نویسـنده در کنار او قرار دارد و گاهـی به قهرمان گـزاره نزدیک می‌شود. روشن‌ترین و نمونه‌وارترین بیان این امر در سـبک مجادله یافت می‌شود که قهرمان و نویسـنده را در یک سطح قرار می‌دهد.» (همان: ۸۷)

خسـروپرویز پیش از مناظره با فرهاد، با نزدیکان و مشاوران خود رایزنی می‌کند کـه با فرهـاد، رقیـب خود، چـه کند. مشاوران خام‌اندیش پادشاه می‌گویند که با زر می‌توان فرهاد را از شیرین دور کرد؛ زیرا سیم و زر نه‌تنها عاشق را از دلبر بلکه از دیـن و ایمانش دور می‌کند. احیاناً اگر زر دادن مؤثـر نیفتاد، باید او را به کندن کوه و سنگ مشغول ساخت:

خسرو و فرهاد
نخستش خواند باید با صد امید
زرافشانی بر او کردن چو خورشید
به زر نز دلستان، کز دین برآید
بدین شیرینی از شیرین برآید
بسا بینا که از زر کور گردد
بس آهن کو به زر بی‌زور گردد
گرش نتوان به زر معزول کردن
بـه سـنگی بایـدش مشـغول کـردن
(خسرو و شیرین: ۲۲۸)

خسـرو وقتـی فرهـاد را به دربـار فرا می‌خواند، به انـدازهٔ قد فرهاد زیر پایش زر می‌ریزد تا او را تطمیع و از عشـق به شیرین منصرف کند:

ز پای آن پیل بالا را نشاندند
به پایش پیل بالا زر فشاندند
چو گوهر در دل پاکش یکی بود
ز گوهرها زر و خاکش یکی بود
چو مهمان را نیامد چشم بر زر
ز لـب بگشـاد خسـرو درج گوهـر
(خسرو و شیرین: ۲۲۳)

(باختین در سومین مرحلهٔ کار خود یک ارجاع غیرادبی دارد و آن پدیدهٔ تاریخی کارناوال است. در دورهٔ سده‌های میانی (و به صورتی رو به کاهش در سده‌های بعد) رسم برپایی کارناوال فرصتی برای رهایی کوتاه‌مدت از شـر قیدها و قواعد هنجار شـده را فراهم می‌آورد. کارناوال جشنی برای رهایی کوتاه‌مدت از حقایق حاکم و نظم مسلط و مستقر بود و با تعلیق رتبه و مقام سلسله‌مراتبی امتیازها، هنجارها و منع و نهی‌ها مشـخص می‌شد. به گفتهٔ باختیـن، این‌گونـه رهایی هـم ادراکی بـود و هم رفتـاری. در کارناوال مقدس با نامقدس، بلندپایـه با دون‌پایه، مهم با بی‌اهمیـت، خردمند با کم‌خـرد در هم می‌آمیزد» (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۶۲- ۲۶۱). مقابل هم قرار گرفتن پادشاه (بلندپایه) و فرهاد (دون‌پایه) و پاسـخی را که فرهاد به پرسش‌های پادشاه می‌دهد، می‌توان گونه‌ای کارناوال به حسـاب آورد. ممکن اسـت که در نگاه نخسـت این موضوع آشـکار نشـود اما با درنگ و ژرف‌کاوی در پاسـخ فرهاد می‌توان آن را کارناوال دانست؛ زمانی که فرهاد (شخص فرودست جامعه) در مقابل بلندپایه‌ترین شخصیت جامعه قرار می‌گیرد و با پاسخ‌های خود او را به بازی و ریشخند می‌گیرد. این عمل او در واقـع به‌نوعـی، هنجارها و موانع را در هم می‌شکند و امر و نهی‌ها را نادیده می‌گیـرد؛ زیرا شـأن و مقام پادشـاه به اصطلاح شـوخی‌بردار نیست ولی فرهاد دل از دسـت داده، بی‌پـروا و بی‌بـاک و اسـتوار در مقابـل چنین شـخصیتی می‌ایسـتد و با پاسـخ‌های کوبنده‌اش، پادشـاه را بـه بـاد اسـتهزا می‌گیـرد. خسـروپرویز پیش از آنکه پیشنهاد دوم مشـاوران (کندن کوه) را مطرح کند، در خیال خام خـود طرح مناظره و مجادله را می‌ریزد تا فرهاد خوار و خفیف شـده را از عشـق به شیرین، منصرف گرداند... به خاطر همین، خسرو، که خود بالاترین مقام ملکت است، از فرهاد می‌پرسد اهل کجاسـت و انتظار دارد که فرهاد بگوید اهـل ولایت یا دهکده‌ای هسـتم، لیک برخلاف انتظار پادشاه، او می‌گوید که از پایتخت سـرزمین عشق است؛ از دیاری که مردمانش عاشق و دلداده‌اند:

نخستین‌بار گفتش از کجایی؟
بگفت از دار ملک آشنایی

درواقع، اولین پرسش برای معرفی طرف دیگرِ سخن و به قصد خوار داشتِ اوست لیک پاسخ‌دهنده نه‌تنها خفیف نمی‌شود بلکه پرسشگر را به ریشخند می‌گیرد. در بیت دوم، ادامهٔ اهداف پرسشگر (خفیف کـردن مخاطب) دیده می‌شـود ولی باز پاسخ مخاطب از گونهٔ دیگر است:

بگفت: آنجا به صنعت در چه کوشند؟
بگفت: اندُه خرند و جان فروشند

پادشـاه می‌پرسـد کـه شـغل مردمان سـرزمین تـو چیسـت؟ فرهـاد جواب

باختین بنیان مکالمه‌گری یا گفت‌وشنودی را بر رابطهٔ بین خود و دیگری بنا می‌نهد. آگاهی نسبت به مفهوم دیگر بودن را لازمهٔ برقراری مکالمه می‌داند و حتی آن را به جنبهٔ زیباشناختی اثر ادبی تعمیم می‌دهد

می‌دهد که غم و اندوه عشــق را تحمل و جان را فــدای محبوب خود می‌کنند. در بیت ســوم مصراع دوم «منِ» خود به «منِ» دیگر تبدیل می‌شود.

در مصــراع اول «من» همان «من» برای خود اســت، به زبان دیگر، همان پادشاه اســت که برای توهین به فرهاد می‌گوید که فروختن جان، دور از ادب اســت ولی فرهــاد، از «منِ خود» حــرف نمی‌زند و می‌گویــد، فروختن جــان و جانبازی، از طرف عاشقان، کار عجیبی نیست:

بگفتا: جان‌فروشی در ادب نیست
بگفت: از عشقبازان این عجب نیست

در مکالمهٔ بعدی، حاکم برای ریشــخند مخاطب ســؤال می‌کند که آیا از ته دل خود این‌گونه عاشق شیرین شده‌ای؟

این ســؤال بیان‌کننــدهٔ ایــن نکته نیز هست که خود پرســشــگر، هیچ‌وقت در زندگی‌اش عاشق کسی نبوده است اما با پاسخ فرهاد، خود پرسنده، مورد تمسخر واقع می‌شود:

بگفت: از دل شدی عاشق بدین سان؟
بگفت: از دل تو گویی و من از جان

در گفت‌وشنود دیگر، خسرو می‌خواهد از حد و اندازهٔ عشــق فرهاد به شیرین آگاه شــود و با پاســخ فرهاد، درمی‌یابد که او شــیرین را (برخلاف خودش که چندین زن و کنیزکان بســیار دارد) از جان خود بیشتر می‌خواهد:

بگفتا: عشق شیرین بر تو چون است؟
بگفت: از جان شیرینم فزون است

در مکالمهٔ بعدی خسرو سؤال نسنجیده‌ای می‌کند. می‌پرسد: آیا هر شب شیرین را در خواب می‌بینی؟ با توجه به این نکته که شیرین هر بار کنیزکی را به‌جای خود به نزد خســرو می‌فرســتاده و خسرو به سبب مستی این موضوع را در نمی‌یافته است، این سؤال می‌تواند مبین این نکته باشد که خود خسرو، شیرین را فقط در خواب می‌بیند اما فرهاد پاســخ می‌دهد: «اگر خواب به ســراغم آید، شیرین را در خواب می‌بینم ولی من در عشق او آرام و قرار و خواب ندارم»:

بگفتا: هر شبش بینی چو مهتاب؟
بگفت: آری چو خواب آید، کجا خواب؟

در دیالوگ دیگر، سخن حاکم تحکم‌آمیز می‌شــود و این نکته‌ای است که باختین بر آن تأکید می‌ورزد. گرچه رو ســاخت جمله پرسشی است ولی در ژرف ساخت، با جمله‌ای امری روبه‌رو هســتیم. خسرو می‌گوید: «دل خود را از مهر به شــیرین پــاک کن. من حاکم و ســلطان این مرز و بوم و صاحب شــیرین ارمنی هســتم. پــس تو دیگر به او فکــر مکن» و فرهاد در پاســخش می‌گوید: «این خواهش تو شدنی نیست؛ مگر اینکه من بمیرم»:

بگفتا: دل ز مهرش کی کنی پاک؟
بگفت: آن‌گه که باشم خفته در خاک

در جملهٔ بعدی، خســرو می‌پرســد که «اگر به خانه‌اش بروی (به او برسی)، چه می‌کنی؟» و فرهاد می‌گوید: «سرم را زیر پای او می‌اندازم»:

بگفتا: گر خرامی در سرایش؟
بگفت: اندازم این سر زیر پایش

حاکــم ســلطه‌گر در گفت‌وگــوی زیــر می‌خواهد عیار عشــق فرهاد را بسنجد. بدین‌سبب می‌گوید: «اگر شیرین چشم تو را زخمــی کند، چــه خواهی کرد؟» و انتظــار دارد که فرهاد بگویــد مثلاً از او گلــه می‌کنم یا تــاوان می‌گیرم، ولی فرهاد جواب دندان‌شــکنی می‌دهد (نیز می‌توان گفت آن کسی که چشم را ریش می کند، حاکم اســت نه شیرین) یعنی اگر چشــمت به دنبال او باشد، تو را کور خواهم کرد):

بگفتا: گر کند چشم تو را ریش؟
بگفت: این چشم دیگر دارمش پیش

در صحنهٔ دیگر خسرو با طرح یک جملهٔ پرسشی می‌خواهد ســلطه‌گری خود را برملا کند. بدین جهــت می‌گوید: «اگر کســی شــیرین را از آنِ خود کند، چه می‌کنی؟» فرهــاد بدونِ رودربایســتی می‌گوید: «با ابزار کارم به جنگش خواهم رفت»:

بگفتا: گر کسیش آرد فرا چنگ؟
بگفت آهن خورد ور خود بود سنگ

در بیت بعدی، پادشاه خودکامه می‌گوید: «اگر به او نرسی چه می‌کنی؟» و فرهاد پاســخی می‌دهد که ثابت می‌کند عشق او به شیرین از پی امیال نفسانی نیست:

بگفتا: گر نیابی سوی او راه؟
بگفت: از دور شاید دید در ماه

در گفت‌وگویــی دیگر خســرو می‌گوید از ماه خود دور بودن شایســته نیست و فرهاد با استفاده از باور قدما می‌گوید که مــن دیوانه‌ام و اگر از ماه (شــیرین) دور باشم بهتر است:

بگفتا: دوری از مه نیست در خور
بگفت: آشفته از مه دور بهتر

در سخنی دیگر، حاکم سؤال نسنجیده‌ای طرح می‌کند و می‌گوید: «اگر شــیرین تمام دارایی تو را بخواهد، تو چه خواهی کرد» و فرهــاد دل داده برخلاف انتظار پرسشگر می‌گوید: «من با زاری و دعا این موضوع را خواستارم:»

بگفتا: گر بخواهد هر چه داری؟
بگفت: این از خدا خواهم به زاری

در گفت‌وشــنود بعــدی، خســرو خوی دژخیمانــهٔ خــود را آشــکار می‌کنــد و «دیگــری» (شــیرین) همــان «مــنِ» پرسشــگر اســت. به زبان دیگر، شیرین نیســت که خواهان مرگ فرهاد اســت، بلکه خود خســرو اســت کــه می‌گوید: «اگر در عشق به شیرین پافشاری کنی، مرگ در انتظارت خواهد بود.» فرهاد هم پاســخ می‌دهد: «سر» و وجود من، وام و دینی است که در راه عشق باید پرداخت کنم؛ به‌خاطر همین من به مرگ خویش راضی‌ام.»

بگفتا: گر به سر یا بیش خشنود؟
بگفت: از گردن این وام افکنم زود

زمانی که خســرو پاک‌بــازی و جانبازی فرهــاد را در حین گفت‌وگــو درمی‌یابد، امر می‌کند که عشــق به شیرین را باید فراموش کند ولی فرهاد طغیان می‌کند و می‌گوید که عاشــقان قادر به انجام دادن این کار نیستند:

بگفتا: دوستیش از طبع بگذار
بگفت: از دوستان ناید چنین کار

در رمان‌های تک‌آوایی چون از منطق گفت‌وشنودی خبری نیست، فقط «من» راوی یا نویسنده است که فاعل یا آگاهی برتر محسوب می‌شود و آواهای دیگر از شخصیت‌های درون رمان‌ها، همه به منزلهٔ مفعول‌هایی هستند که در اختیار کامل فاعل خود، یعنی راوی یا نویسنده، قرار گرفته‌اند

ادامهٔ مطلب در وبگاه نشریه

چکیده

مثنوی شریف مولانا را برخی از حکمای مسلمان، تفسیر منظوم قرآن کریم دانسته‌اند؛ چون قرآن ظاهر و باطنی دارد و منشور پرفروغ انسانی را به بهترین شـکل در طیف‌های متفاوت به نمایش می‌گذارد و مخاطبان خاص و عام را شـیفتهٔ اندیشه‌اش می‌کند. از دیدگاه مولانا انسان اگر بتواند همچو نی وجودش را از تعلقات خالی کند. به مرتبه‌ای می‌رسد که فرشتگان بر او غبطه می‌خورند، بی‌شک نیل به چنین مرتبه‌ای به‌راحتی ممکن نیست بلکه مستلزم شکیبایی، توام با صیقل ارواح است. صبر، که در نگاه مولانا یکی از خصال برگزیده عارف است و فقدان آن موجب انحراف از مسیر حق می‌گردد، نوری را فراروی سالک – که قصد تقرب به حق دارد – متجلی می‌نماید. این عمل یعنی خویشتن‌داری و تحمل شداید، از یک طرف مبرا از شکایت نسبت به کسی و از سویی دگر خرسندی و رضا به قضای حق تعالی است. صبر یک فضیلت اخلاقی درجه دوم یا تکمیلی نیست، بلکه یک ضرورت است؛ تا جایی که اگر صبر نباشد، سعادت و خوشبختی فرد و جامعه هرگز میسر نخواهد شد. فراتر از این، به‌نظر می‌رسد که نگرش مولانا به صبر در مثنوی، متعالی‌تر از نگاه مرسوم و کلیشه‌ای است و از لایه‌های در هم تنیده، تکوین یافته است که بعضاً تفاوت‌هایی را می‌توان در آن دید. به گونه‌ای که در بعضی ابیاتش صبر و پرهیز را زیان و تهلکه و در مواضع دیگر آن را قبلهٔ معنی‌وران می‌داند. به‌همین دلیل نمی‌توان اندیشهٔ مولانا در حوزهٔ صبر و پرهیز را صرفاً از یک زاویه نگریست.

کلید واژه‌ها: مثنوی، صبر، مولانا.

صبر در مثنوی مولانا

نرجس کوچکی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد قائم‌شهر

حسین منصوریان
استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد قائم‌شهر

مقدمه

مثنوی مولانا به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاهکارهای ادبی در حوزهٔ عرفان و معرفت از چنان وسـعت و گسـتردگی و نیز ژرفا و عمق معنایی برخوردار است که به‌رغم همهٔ کندوکاوهایی که تاکنون صـورت پذیرفته هنوز فرصت‌هـای فراوانی پیش روی محققان است تا با غور و خوض در زوایای پوشیده و پنهان این اثر جاودانه، به مفاهیم بکری دست یابند و آن‌ها را در اختیار صاحبان ذوق و علاقه قرار دهند. حتی ممکن است موضوع و مفهوم واحد، بارها مورد مداقه قرار گیرد و نگرش‌های متکثری را نیز با خود به همراه داشته باشد اما از یاد نبریم که نوع نگاه هر محقق با مفهوم حتی واحد، در قیاس با سایر پژوهشگران ممکن است تفاوت‌های بنیادین داشته باشد و نکات جدیدی را برای علاقه‌مندان باز کند.

مـا نیز در این مقاله بر آنیم تا بـه اقتضای توان و بضاعت مزجاه خود یکی از مفاهیمی را که تأثیر ویژه در سیروسلوک و طریقت و معرفت دارد – یعنی مفهوم صبر – با اسـتناد به ابیات متعدد از مثنـوی واکاوی کنیم. صبر به‌عنـوان یک مفهوم فرهنگی در حوزه‌های دینی و اجتماعی همواره از سـوی صاحبان معرفت و خرد تأکید شده و اساساً موفقیت بشر در هر حوزه به‌رغم موانع و دشواری‌های موجود در گرو پایبندی به صبر و شکیبایی بوده است و هیچ افتخار و سربلندی‌ای در هیچ حوزه‌ای اتفاق نخواهد افتاد مگر آنکه صبر و پایداری در آن لحاظ شده باشد. بالطبع، در عرفان و معرفت – که عبقه‌ای دشوار و طاقت‌فرسا را فراسوی خود دارد – نمی‌توان توفیقی حاصل نمود جز با اتکا به شکیبایی و بردباری.

چکیده

سرزمین پر رمز و راز هند از دیرباز توجه همسایگان را به خود جلب نموده است و برخی از ایرانیان نیز در حشر و نشر با ساکنان این سرزمین آداب و رسوم آنان را با دقت مورد واکاوی قرار داده‌اند. یکی از این رسوم ستی شدن (خودسوزی زنان هندو پس از مرگ همسر) است که در ادب فارسی نیز به آن اشاره‌هایی رفته است. این نوشتار بر آن است که نحوهٔ اجرا و نیز دلایل برگزاری این رسم کهن هندو و سپس ممنوعیت آن، میزان آشنایی ایرانیان با آن و نیز بازتابش را در آینهٔ ادب فارسی بررسی کند.

کلید واژه‌ها:

هند، زنان، رسم ستی (ساتی)، آگاهی ایرانیان، ادب فارسی

دکتر هادی اکبرزاده

مدرس زبان و ادب فارسی

دانشگاه آزاد مشهد

حمیدرضا اکبرزاده

کارشناس ارشد تاریخ ایران

و دبیر دبیرستان‌های مشهد

متن کامل مقاله در وبگاه نشریه

بدون شک تحمل ریاضت و سختی از یک‌سو و رضایت از همهٔ رنج‌ها و محنت‌ها از سوی دیگر، انسان را برای یک آرمان‌گرایی محض آماده خواهد نمود. صبر مصونیت در مصیبت‌ها و معصیت‌ها را به ارمغان می‌آورد و از منظری دیگر با پایبندی به صبر در حوزهٔ عبادت می‌توان به تعالی و عروج انسانی راه یافت. بنابراین، در این مقاله ضمن برشمردن مواضع صبر به ویژگی‌ها و مصادیق و آثار و برکات آن با استناد ابیاتی از مثنوی مولانا به اجمال اشاره می‌شود.

صبر در لغت به معنی گیاه تلخ و ناگوار است و از آن معنای تحمل و شکیبایی اراده می‌شود و در اصطلاح ترک شکایت از بلا و خویشتن‌داری و تحمل شداید، بدون شکایت به کسی و خرسندی و رضا به قضای الهی است. و از دیدگاه قرآن و حدیث، صبر به معنی استقامت و پایداری در برابر تمامی علل و عواملی است که انسان را از رسیدن به کمالی که خداوند بشر را برای آن خلق کرده، بازمی‌دارند. مولانا در شش دفتر مثنوی در لابه‌لای داستان‌ها و تمثیل‌های نمادین بارها کلمهٔ «صبر» را آورده و جنبه‌های گوناگون آن را کاویده است. صبر از دیدگاه مولانا دارای معانی متفاوتی است و نگاه وی، بازتاب‌های متفاوتی دارد و وسعت زیادی به این موضوع می‌بخشد که انسان را از معنی ظاهر، به باطن سوق می‌دهد و الهام‌بخش اندیشه‌های فردی و اجتماعی می‌شود.

صبر در مثنوی با طیف وسیعی از تعابیر و قالب‌های متفاوت به نمایش گذاشته شده است. مولانا در تفهیم و عمق‌بخشی بهتر مفهوم صبر، آن را در مقابل شتاب قرار می‌دهد و با عنوان‌های سبب کامیابی و پرتو رحمان و سپر آهنین در برابر وسوسه‌های شیطانی معرفی‌اش می‌کند.

صبر یکی از تعالیم حیات‌بخش و ریشهٔ بسیاری از ارزش‌ها و کمالات معنوی انسان، معرفی شده است.

ادامهٔ مطلب در وبگاه نشریه

چکیده

این مقاله ما را با یکی از برجسته‌ترین درون‌مایه‌های مشترک یعنی «تلقی وطن به‌عنوان مادر» در شعر معاصر میهنی فارسی (۱۳۲۰- ۱۲۷۶ ش) آشـنا می‌کند. شعرای میهنی این حوزه، برای بیداری و تحریک عواطف مردم و ارج نهادن به اصالت وطن، همواره از این درون‌مایه بهره می‌جستند. تلقی وطن به‌عنوان مادر (مام وطن) با قرار گرفتن در موضوع شعر میهنی، نه‌تنها شـعر را نـو و جذاب نمود که این موضـوع در دوران کهن مطرح نبوده است، بلکه در دورهٔ معاصر بعضاً جای عشق مادی را گرفت. در کنار این موضوع، با دیدگاه برجسته‌ترین شعرای میهنی فارسی؛ نسیم شمال، ابوالقاسـم لاهوتی، بهار، فرخی‌یزدی، ادیب‌الممالک فراهانی... در این‌باره آشنا می‌شویم و به نقش این موضوع در روند اثرگذاری در بیداری مردم و علت پرداختن به آن و نوع نگاه آن‌ها، در این حوزه می‌پردازیم.

کلید واژه‌ها: درون‌مایه، مادروطنی، شعر فارسی، معاصر.

رضا مهدی‌زاده‌آری
دکترای زبان و ادبیات عربی
و مدرس دانشگاه آزاد و
مراکز تربیت معلم مازندران

مام میهن در شعر معاصر پارسی

یکی از مهم‌ترین ارکان شعر، درون‌مایهٔ (theme) آن است که محتوای اصلی یک سروده را شکل می‌دهد و شعر هم با توجه به حوادث و اتفاقات زمانش، از درون‌مایهٔ مخصوص به آن برخوردار است. از آن جمله، شعر میهنی معاصر فارسی خود متأثر از حوادثی است که درون‌مایهٔ آن را به‌گونه‌ای متفاوت با گذشته قرار داده است. شعر میهنی با درون‌مایهٔ ویژه نه‌تنها انعکاس‌دهندهٔ روزگار خویش بـوده بلکه برای تهییج مردم و بیداری آن‌ها برای دفاع از میهن و مقومات آن چون زبان، تاریخ، گذشـته، طبیعت و فرهنگ نقش عمده‌ای داشته اسـت. این مقاله ما را با

یکی از درون‌مایه‌های زیبا و جذاب برگرفته از احساس و عاطفه شـعرای میهنی یعنی تلقی وطن به‌عنوان مادر، آشـنا می‌کند. اگرچه شـاید تلقی میهن به‌عنوان مادر (مـام وطن) به‌صورت پراکنده در گذشته بوده باشد، تلقی شعرای معاصر میهنی از آن و هـدف و جلوه‌های بیان آن همواره، یک درون‌مایهٔ جدید و نو از آن ساخته است ما سعی داریم به این سؤال‌ها پاسخ دهیم که چرا شعرا به این مقوله پرداخته‌اند و سرآمدترین سرایندگان آن چه کسانی بوده و به دنبال چه اهدافی می‌گشته‌اند.

این نوشته سعی دارد به این سؤالات مختصر پاسخی دهد تا یکی از بارزترین جنبه‌های درون‌مایهٔ شعر میهنی بیشتر شناخته شود. اگرچه در این‌باره بحث‌های پراکنده‌ای شده ولی هیچ‌گاه آن را به صورت مقاله‌ای جدا مطرح نکرده‌اند. ابتدا نگاهی گذرا به مفهوم درون‌مایه و مهم‌ترین آن‌ها در شعر میهنی فارسی به‌طور عام و سـپس به موضوع اصلی، یعنی مام میهن یا تلقی شعرا از وطن به‌عنوان مادر می‌پردازیم. البته این درون‌مایه در شـعر فارسـی (۱۳۲۰- ۱۲۷۶ ه. ش) به‌دلیل تعمق بیشتر بررسی می‌شود.

درون‌مایه و بارزترین آن در شعر میهنی معاصر فارسی

اصطلاح درون‌مایه یا مضمون در شعر مشتمل بر مفاهیم جزئی محتوای یک سـروده اسـت. (آجودانی: ۲۰۹) که گاهی با موضوع (topic- subject) فرق می‌کند و گاهی به آن شـباهت دارد ولی در اصل و اسـاس، مضمون جزئی‌تر از موضوع است، گاهی به درون‌مایه، اندیشهٔ شعری هم گفته می‌شود که حاوی مضامین شـعری اسـت (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۴) شـاید ارائهٔ تعریف مستقل از درون‌مایه قدری مشـکل باشد ولی می‌توان در تعریفی هرچند غیرکامل گفت که «درون‌مایه مفهومی زیربنایی و انتزاعی است کـه از موضوع اثر ادبی به‌وجود می‌آید و اجزاء متعدد و بخش‌ها و موقعیت‌های آن را به یکدیگر پیوند می‌دهد (انوشه: ۱۳۷۶: ۵۷۸). با توجه به این تعریف، موضوع با مضمون یکی نیست و کلی‌تر و ملموس‌تر از مضمون یا درون‌مایه است. این درون‌مایه به فراخور شعر در شرایط زمان و حوادث، گاهی صریح و گاهی پنهان است. در عصر مشروطه شاید قالب و فرم شعری چندان تغییری نکرده باشد ولی شعر، از جهت مضمون و درون‌مایه، نسبت به گذشتهٔ خویش تغییرات اساسی کرده است. یکی از درون‌مایه‌های تازه با مفاهیم جدید – که در بطن سروده‌های این عصر قرار گرفت – اندیشهٔ میهن‌دوستی در معنی عام و کلی است. شعرا و گویندگان بارز این عصر، همهٔ قریحه و استعداد شعری خویش را به خدمت میهن و مقاصد آزادی‌خواهانه درآوردند (آریان‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳۲/۲).

وطن از مفهوم و معنی جزئی قدیم در حد شهر، زادگاه و ولایت متحول شـد و مفهومی وسـیع به خود گرفت که دربرگیرندهٔ یک واحد جغرافیایی گسترده متشکل از اقوام مختلف براساس اشتراکات و اتحاد ملی و تاریخی به‌منظور شکل‌دهی یک حکومت سیاسـی و ملی و گاهی اسلامی بود. بر این اساس، شعر میهنی پدید آمد که در جهت دفاع از عواطف و احساسات مردم در مقابل استعمار و برای ساختار سرزمینی آباد، قرار گرفت و انعکاس‌دهندهٔ حرکت مردم برای حفظ سرزمین و میهن بوده. این شعر در روند حرکت خویش از درون‌مایه‌هایی برخوردار شد که همه برای دفاع از وطن پدید آمده‌اند لذا می‌توان گفت مهم‌ترین درون‌مایهٔ شعر میهنی که آن را نسبت به هر دوره‌ای ممتاز می‌کند، چنین است: «آزادی» در مفاهیمی چون تسـاوی حقوق انسان‌ها و دخالت در سرنوشت وطن، دوری از خرافات، اجرای قانون، آزادی بیان، نظم اجتماعی و برابری همهٔ آحاد بشر، که اگرچه پایه‌های اولیه آن را روشنفکران متأثر از غرب بنا نهادند، شعرا آن را در جهت مقاصد میهنی به اوج خویش رسـاندند. (به اشعار بهار، فرخی، لاهوتی، هخدا و نسیم شمال مراجعه شود). قیاس وطنی از دیگر درون‌مایه‌های شعر میهنی این عصر است که نوعی مقایسه وطن با گذشته و همسایگان و دنیای جدید بود که باعث تحریک غرور ملی می‌شـد و ضمن به حرکت درآوردن مردم، آن‌ها را با تاریخ خویش و وضع موجود آشنا می‌کرد.

تلقـی وطـن به‌عنـوان معشـوق در غـزل و قصیـده، از دیگر درون‌مایه‌های عاطفی بود که شعر میهنی را از حالت جمود و غرق در غزل مادی درآورد. بیان رنج تودهٔ مردم همواره یکی از ارکان اصلی شعر میهنی بوده است. شعرای میهنی گاهی با زبان ساده، گاهی با کنایه و طنز و تمسخر سعی در بیان اوضاع اجتماعی وطن داشتند. بیشتر این نوع اندیشه‌ها در مقابل ورود استعمار پدید آمده است و بر این اساس، به دنبال هویت وطن رفته‌اند.

رثای وطنی یا گریسـتن بر وطن، چون عزیزی از دست رفته، یکی از جنبه‌های زیبای مضمون شعر میهنی است. همچنین، مـدح و رثای شـهیدان و قهرمانانی که جان خویـش را برای وطـن داده‌اند، تنفر از اسـتبداد داخلی و بیزاری از اسـتعمار، رسـیدن به استقلال، اتحاد ملی، ترغیب به کسب علم و دانش بـرای نجات وطن، به خدمت گرفتن مدرنیتهٔ غربی برای ترقی کشور، حمایت از مشروطه و اندیشهٔ مشروطه‌خواهی... از دیگر درون‌مایه‌های شعر میهنی معاصر است که بحث دربارهٔ هر کدام باعث اطالهٔ سـخن می‌شـود. در این میان، یکی از زیباترین و مهم‌ترین درون‌مایه‌های شـعری که بجا در شعر میهنی جای گرفت، تلقی وطن به‌عنوان مادر یا به عبارت ساده‌تر «مام وطن» است که در این مقاله، در حد توان دربارهٔ آن بحث می‌شود.

تلقی وطن به‌عنوان معشوق در غزل و قصیده، از دیگر درون‌مایه‌های عاطفی بود که شعر میهنی را از حالت جمود و غرق در غزل مادی درآورد. بیان رنج تودهٔ مردم همواره یکی از ارکان اصلی شعر میهنی بوده است. شعرای میهنی گاهی با زبان ساده، گاهی با کنایه و طنز و تمسخر سعی در بیان اوضاع اجتماعی وطن داشتند

«مام وطن»، درون‌مایهٔ شعر معاصر میهنی فارسی

تلقی وطـن به‌عنوان مادر همواره مورد توجه شـعرای میهنی فارسی بوده است. این نوع تلقی در شعر میهنی فارسی پررنگ‌تر از عربی اسـت؛ چون در فارسـی بحث وطن امری تثبیت شده بوده گفته شـده که این نوع تعبیر مام وطن، از انقلاب فرانسه رسیده است. (سپانلو، ۱۳۶۹: ۱۷۹).

محمدرضا شفیعی‌کدکنی هم گوید که تعبیر مام وطن، به گفتهٔ شیفر از اروپا رسید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۲۲). اما قدیمی‌ترین تعبیر گذرا با نگاهی نقدگرایانه در قرن چهارم در «قابوسنامه» به‌صورت الوطن، الام‌الثانیه موجود است (عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۷۳: ۶۳).

چنین به‌نظر می‌رسد که مادر وطنی در شعر میهنی معاصر فارسی، بدین مفهوم یک حرکت و درون‌مایهٔ نو است که شعر را پویا و نو و قوی نموده است. این تعبیر با قرار گرفتن در شعر معاصر تحولی بزرگ پدید آورد و آن اینکه توانست احساسات مردم را با تمام ظرافت به حرکت درآورد؛ زیرا تلقی وطن به‌عنوان مادر، هر کس را وامی‌دارد تا از حریم آن چون حریم ناموس خویش دفاع کند. شاید در هم‌آمیختگی این دو تعبیر باعث شد که در سرزمین ما، نام وطن (چون ایران – کشور) بر اسامی زن و مادر نهاده شود (برقعی، ۱۳۵۶: ۶۰).

بجاست که بگوییم جلوهٔ آغازین وطن از خانواده (اسره) شروع شده است به‌هرحال این طرز تلقی، یعنی تعبیر وطن به‌عنوان مادر، جای بعضی باورها و مفاهیم عاشقانهٔ معمول و مرسوم در غزل و قصیده را گرفت (گروه نویسندگان انقلاب مشروطه، ۱۳۸۲: ۱۶۵). و شعرا را به سمت تثبیت وطن‌دوستی و تقدیس آن در دل‌های مردم حرکت داد تا برای وطن خویش از جان هم بگذرند؛ چون وطن در حکم مادرشان است. در شعر میهنی فارسی، ادیب‌الممالک فراهانی و ایرج میرزا، فرخی، بهار، ادیب پیشاوری و ابوالقاسم لاهوتی بیشترین تعبیر را دارند. البته این شعرا نه‌تنها به این نوع طرز تلقی پرداختند بلکه در ارائهٔ تصویری از مادر به‌عنوان الگویی قهرمان‌پرور، صبور، مقاوم و پایدار نقش عمده داشتند. در عین اینکه به مشکلات مربوط به جهل و تعلیم‌وتربیت زن می‌پرداختند. در زیر به بعضی از شواهد شعری تلقی وطن به‌عنوان مادر (مام) از شعرای میهنی معاصر فارسی اشاره می‌کنیم.

نسیم شمال می‌گوید:

ای جوانان وطن، نونهالان وطن، می‌رود جان وطن
وکلا، ای وکلا، می‌رسد سیل بلا، وطن کرب و بلا
این وطن مادر ماست، بلکه تاج سر ماست، بالش و بستر ماست
(گیلانی، ۱۳۸۰: ۹۷)

همو گاهی از وطن به‌عنوان «عروس» تعبیر می‌کند:

مادر ببین عروس وطن بی‌جهاز شد
آخر به طعنه دست اجانب دراز شد

بهار هم تعبیری زیبا دارد:

هیچ دانی که چه کردیم به مادر من و تو
یا چه کردیم، به هم جان برادر من و تو (بهار، ۱۳۶۸: ۱۸۰/۲)

ابوالقاسم لاهوتی در داستان «پهلوان آشتی که منجی منطقه بود» در نقش پهلوان می‌گوید:

بلکه مادروطن، زشر عدوّ
جان خود را سپرده است به تو
مادری که چو تو پسر دارد
کی دیگر بیم از خطر دارد (لاهوتی، ص ۲۱۸ بی‌تا)

ایرج میرزای شاهزاده، که به شاعر مادر شهرت دارد، در قالب سرود میهنی می‌گوید:

ما که اطفال این دبستانیم
همه از خاک پاک ایرانیم
... وطن ما به جای مادر ماست
ما گروه وطن‌پرستانیم (میرزا ایرج، ص ۱۹۴: ۲۵۳۶)

ادیب‌الممالک در عشق به وطن، در جهت تهییج مردم می‌گوید:

مادر توست این وطن که در طلبش خصم
نار تطاول به خاندان تو افکند
هیچت اگر دانش است و غیرت و ناموس
مادر خود را به دست دشمن مپسند (ادیب‌الممالک، ۱۳۸۰: ۲۳۱/۱)

ادیب پیشاوری اگرچه در جریان وطن‌خواهی چندان نقش ندارد، باز در سرزنش مردم در باب اشغال کشور این‌گونه می‌گوید:

ای به دست زانیان بسپرده مام خویش را
کاش بودی مام، از این بی‌ننگ بچه عاقری
سرخ رویی خواهی از دنیا به خون آغشته شو
هر شهیدی خیزد از گوری چو لاله احمری (پیشاوری: ۱۳۶۲: ۱۴۲)

وحید دستگردی در رثای وطن، از زبان و آن این‌گونه می‌گوید:

من، آخر به شما مادرم و ناموسم
چیست باعث که دچار ألم و مأیوسم
مگذارید گرفتار شکنج روسم
وقت باقیست مسازید ز خود مأیوسم (دستگردی، بی‌تا: ص ۲۰)

عارف در یک نگاه سرتاسر یأس و ناامیدی از حوادث وطن می‌گوید:

کسی بی‌وطن‌تر ز من در جهان
به هر جای جوید نگیرد نشان
همه مهر این مادر پیر گیج
بود صرف در راه اولاد بیج (عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۴۸۱)

بهار در جای دیگر این‌گونه می‌سراید:

تو رخ مام وطن کندی و من گیسویش
چشم او به نشد و گشت خراب ابرویش

تا:

از پی مام وطن خوب عروسی کردیم
بهر این مرغک خود خوب خروسی کردیم (بهار، پیشین، ۱۸۱/۱)

باز ادیب است که در برانگیختن احساسات مردم نکو می‌گوید؛ البته سخنش به نوعی با تمسخر و تحکّم همراه است:

آخر ای ایرانیان ای مردمان با شرف
از چه رو دادید این‌سان ملک ایران را زکف
(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۸۰: ۵۶۳/۲)

تا اینکه از زبان وطن می‌گوید:

مر نبودم من شما را مام و در دامان خویش
پرورش دادم شما را همچو درّ اندر صدف
آخر از سر معجرم بردند و خلخالم زپای
در تماشای من آوردید دشمن صف به صف
جز شما مادرفروشان هیچ دیدستی کسی
مادر خود را فروشد در عوض گیرد خزف
(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۸۰: ۵۸۳/۲)

مجموعه سخنان شعرای میهنی در تلقی وطن به‌عنوان مادر، ابراز محبت خالصانهٔ آن‌ها نسبت به وطنی است که در تهاجم استعمار یا ظلم استبدادگر فتار بوده است

بالاخره عارف اســت که در دیوانش این تعبیر زیبای نثری را دارد که: وطن‌دوستی ایرانیان خالص است. آن کس که پاسدار حریم مادر وطن نیست، زنازاده است و در بند ناموس نیست.
(سپانلو: ۱۰۲ (نقل از دیوان)

نتیجه

این مجموعه سخنان شعرای میهنی در تلقی وطن به‌عنوان مادر، ابراز محبت خالصانهٔ آن‌ها نسبت به وطنی است که در تهاجم استعمار یا ظلم استبداد گرفتار بوده است. این گونه تعبیر در شعر دوران کهن وجود داشته و درواقع زاییدهٔ حوادثی است که شعر معاصر را تحت شعاع قرار داد؛ به‌طوری که شعرا از وطن تلقی مادرانه‌ای داشتند که خود یکی از اصلی‌ترین عناصر خانواده را شکل می‌داد. خانواده هم خود کوچک‌ترین واحد وطنی بود؛ لذا تعبیر مام وطن تعبیری اصولی است که در دورهٔ معاصر خود را به‌طور تمام و کمال نشان داده است. از طرفی، تعبیر مام وطن شاید ریشه در اروپا هم داشته باشد ولی در ایران، به‌عنوان یکی از دقایق ادبی همواره در تهییج مردم و بیداری آن‌ها نقش عمده داشته است و حتی شاعران گاهی در تلقی از وطن علاوه بر مادر از تعابیر ناموس و عروس هم بهره می‌جسته‌اند. این نوع تعبیر به تدریج توانســت جای عشق مادی را در شعر میهنی بگیرد. این نوع تعبیر در شعر فارسی به‌خاطر تثبیت وطن، عمیق بود.

پیشنهاد

اگر جامعه‌ای بتواند وطن‌دوستی را در وجدان و عواطف مردم جامعــه و حتی نقطهٔ مرکزی آن یعنی خانــواده جای بدهد، می‌توان انتظار داشــت که مردم نه‌تنها از وطن به‌درستی و با تمام وجود همانند حریم خانواده، مادر، ناموس و عروس خود دفاع کنند بلکه به‌عمران و آبادی و حفظ آن بپردازند.

منابع

۱. آریان‌پور، یحیی؛ **از صبا تا نیما**، چاپ هشتم، زوار، ۱۳۸۲.
۲. آجودانی، ماشاءالله؛ **یا مرگ یا تجدد**، چاپ اول، زوار، ۱۳۷۱.
۳. انوشه، حسین؛ **فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی**، سازمان فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.
۴. بهار، محمدتقی؛ **دیوان**، چاپ پنجم، نشر توس، ۱۳۶۸.
۵. ادیب پیشاوری؛ **دیوان**، چ۲، جمع و حاشیه علی عبدالرسولی، پارسا، ۱۳۶۲.
۶. یارشاطر، احسان و گروه نویسندگان، **مجلهٔ ایرانیکا**، شمارهٔ ۳.
۷. شــفیعی کدکنی، محمدرضا؛ «تلقی قدما از وطــن»، مجلهٔ الفبا، ۱۳۵۲.
۸. زرقانی، سیدمهدی؛ **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چ۲، نشر ثالث، ۱۳۸۴.
۹. سپانلو، محمدعلی؛ **چهار شاعر آزادی**، چاپ اول، دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.
۱۰. عشقی، میرزاده؛ **دیوان**، تدوین سیدهادی حائری، چ۱، نشر مرکز، ۱۳۷۳.
۱۱. ادیب‌الممالک، فراهانی؛ **دیوان**، تصحیح مجتبی برزآبادی، چ۳، فردوس، ۱۳۸۰.
۱۲. عارف قزوینی عارف؛ **دیوان**، تدوین محمدعلی سپانلو، چ۱، نگاه، ۱۳۸۱.
۱۳. فرخی؛ **دیوان** با مقدمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، به کوشش حسین مسرت، چاپ اول، قطره، ۱۳۸۰.
۱۴. عنصرالمعالی، کیکاووس؛ **قابوسنامه**، به تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، علمی فرهنگی، ۱۳۶۷.
۱۵. لاهوتی، ابوالقاســم؛ **دیوان**، ادارهٔ نشر به زبان‌های خارجی، چاپ مسکو
۱۶. ایرج‌میرزا؛ **دیوان**، به‌اهتمام محمدجعفر محجوب، چاپ۴، نشر اندیشه، ۲۵۳۶.
۱۷. نسیم شمال؛ **دیوان**، به‌اهتمام سعید نفیسی، چاپ۱، چاپخانهٔ احمدی، ۱۳۷۰.

چکیده

زمانی که شــاعر یا نویســنده‌ای تمایل داشته باشد حرف‌هایش را در قالب نماد و نشــانه به زبان بیاورد و اشیای دور و برش را با مفاهیمی عمیق‌تر از آنچه هست تجسم کند، از نماد بهره می‌گیرد.
نمادگرایی در ادب معاصر فارسی به‌رغم سمبلیسم غربی، تلاشی از نوع هنر برای هنر نیســت بلکه بازتاب سرخوردگی‌های هنرمند و شرایط سیاسی اجتماعی روزگار وی است؛ راهی برای آشکار کردن زشتی‌ها، ریاکاری‌ها، خفقان حاکم بر جامعه و... .
نکتهٔ ارزنده‌ای که برخی از آثار امروزه را در خور توجه نموده، بهره‌وری شاعران و نویسندگان از اساطیر و افسانه‌ها به‌صورت نمادین و زمینه‌های افسانگی نهفته در شکل ظاهری و ذهنی شعر است. کسانی که توانسته‌اند این را با جوهر شعر خود آشتی دهند و در یک جوشش هنری آن‌ها را با هم بیامیزند، به توفیقاتی هرچند نسبی دست یافته‌اند. فضای خفقان آلود پس از کودتای ۲۸ مرداد، شــرایط را برای ظهور این گرایش شعری در جریان شــعر معاصر فراهم کرد. از آنجا که در آن زمان شاعران آشکارا نمی‌توانســتند اوضاع جامعه را بیان کنند، ناچار به نمــاد روی آوردند. به همین دلیل، نماد در شــعر معاصر ایران برای بیان مسائل سیاسی و اجتماعی آن روزگار بیشترین کاربرد را داشته است. کسرایی نیز از جمله شاعران متعهدی است که در شعر خود از نمادها برای بیان مسائل روز جامعه و رهایی از تنگناهای سیاسی بهره‌های فراوانی برده است.

کلید واژه‌ها:
نماد، نمادپردازی، شعر، سیاوش کسرایی.

زهره فلاح‌فرد
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های تهران

استاد راهنما:
دکتر عبدالحسین فرزاد

ادامه مقاله در صفحهٔ ۵۰

نقش زن در ادبیات داستانی

هادی اخوان
کارشناس ارشد
زبان و ادب فارسی و
دبیر دبیرستان‌های
محمودآباد

چکیده
در فصل «ادبیات انقلاب اسلامی» که از فصول تشکیل‌دهندهٔ کتاب درسی ادبیات فارسی متوسطه است، کمتر توجهی به نقش و کارکردهای زن در ادبیات داستانی شده است و تنها در درس «قاصدک» از علی مؤذنی به نقش زن در قالب همسر شهید برمی‌خوریم که مشکلاتی در داستان برایش پیش می‌آید و او در صدد فائق آمدن بر آن‌هاست. در این مقاله، نویسنده تلاش کرده است به نقش‌های مختلف زن در ادبیات داستانی جنگ نگاهی گذرا بیندازد و آن‌ها را برای خوانندگان محترم تبیین کند. نقش و کارکردهای زن در ادبیات داستانی چه بلند و چه کوتاه بسیار زیاد است؛ بنابراین، تنها به نقش‌های مهمی که نویسندگان برای شخصیت زن داستان‌های خویش در نظر گرفته‌اند، توجه شده و به نقش‌هایی که کمتر به آن‌ها پرداخته‌اند، توجهی نشده است. ادبیات داستانی دفاع مقدس شرح احوال برون و درون انسان‌هایی است که برای حفظ شرف و دین خویش در مقابل متجاوزان به پا خاسته‌اند و در این میان، زنان نقش برجسته‌ای دارند؛ زنانی که با تأسی از وقایع کربلا، صبر و شجاعت زینب‌گونهٔ خویش را بار دیگر در تاریخ به نمایش گذاشتند.

کلید واژه‌ها: ادبیات داستانی، زن، انقلاب اسلامی، دفاع مقدس.

جنـگ غالباً پدیـده‌ای نابودکننده و ویرانگر اسـت اما با همهٔ تلخی، برای داستان‌نویسان همواره منبع پرباری از موضوع‌های بزرگ بوده است. جنگ، سازوکار ارزش‌هایی نظیر ایمان، شرف، آزادگی را به روشن‌ترین شکل و عریان‌ترین شکل نشان می‌دهد و داستان‌نویس، که موضوع هنرش انسان است، به‌ندرت ممکن اسـت موقعیتی بهتـر از جنگ بیابد تا شـخصیت‌هایش را در آن قـرار دهد و رمان‌های بزرگ خلق کنـد. بنابراین، در طول هشـت سال دفاع مقدس و بعد از آن، آثار داستانی ارزشمندی بـه وجود آمـد، که حوادث جنگ را به تصویر کشـید و چهرهٔ زشـت و زیبای آن را نمایاند. «ادبیات داستانی جنگ حکایت سـیر تکاملی انسان است. در کنار مردان دفاع مقدس، که خود نماد انسان‌های وارسته و به خدا پیوسته‌اند، زنانی هستند که به هر قدمی که مردان در نزدیک‌شدن به خدا برمی‌دارند، آن‌ها نیز پیش می‌روند.» (عمران‌پور، ۱۳۸۴: ۳۶۵)

زنـان از نظر فیزیکی نمی‌توانند در میـدان جنگ پا جای پای مردان بگذارند، ولی از طرق مختلف می‌توانند نقش مهمی را بر عهده بگیرند. در جنگ عراق علیه ایران، زنان که قشر عظیمی از مملکت را تشـکیل می‌دهند و برای حفظ شرف و حیثیت و فضایل انسـانی خویش قیام کرده بودند، این‌بار خود را در برابر آزمایش دیگری یافتند و با تأسـی به حضرت زینب، توانستند ایمان و شهامت و ایثارگری خود را به نمایش بگذارند. اگر همهٔ مسائل جنگ و جنبه‌های مختلف آن بازگو شود و از نقش و فهم زنان در آن صحبتی به میان نیاید، به بیراه خواهیم رفت و حق مطلب ادا نخواهد شد. در طول تاریخ، تعداد زنان جنگجو کمتر از مردان بوده ولی نکته مهم این است که هنگام بروز جنگ و دفاع یک ملت در برابر حملهٔ دشمن تنها حضور مردان ضامن پیروزی نیست، بلکه زنان نیز با حمایت و پشتیبانی از نبردها، تحریض و برانگیختن جنگاوران، پرستاری، حفظ سنگرهای پشت جبهه بر روحیهٔ رزمندگان و سرنوشت جنگ تأثیر مستقیم می‌گذارند. در طول هشت سال دفاع مقدس هرچند شرایط دفاعی جامعهٔ اسـلامی ایران به گونه‌ای بود که لزوم شرکت مستقیم زنان را در عرصه‌های نبرد، به استثنای موارد نادر، لازم نمی‌نمود، ولی هجوم یکبارهٔ سـربازان عراقی ایجاب می‌کرد که در روزهای نخسـتین جنگ آن‌ها حضوری فعال‌تر در جبهه داشته باشند. در این میان، ادبیات داسـتانی نیز بنا به ماهیتش که برآمده از زندگی واقعی اسـت، باید به انعکاس نقش و رشادت‌های آنان بپردازد. در داسـتان‌هایی که طی سال‌های جنگ و پس از آن نوشته شده است، شاهد نقش‌آفرینی زنان و مردان در کنار هم هستیم. در کل، داستان عرصهٔ تجلی و حضور وجود آدمی است؛ چه زن باشـد و چه مرد. بسیاری بر این باورند که سخن گفتن از بخشـی از آدمیان بی‌معناست «اما حقیقت مطلب این است که بـه دلایل گوناگون می‌توان از نقش زنان در هرگونهٔ ادبی و هر موضوع فرهنگی سخن گفت. زنان در جامعهٔ انسانی به مثابه «اقلیت‌ها» در جوامع گوناگون هستند. مسئله این است که زنان حقوق اقلیتی دارند. به همین دلیل هم همواره مورد توجه ویژه قرار می‌گیرند. نقش‌های متفاوتی که یک زن در داسـتان‌های مختلف جنگ می‌تواند بر عهده بگیرد، منحصربه‌فرد است و با توجه به ویژگی‌های طبیعی و فطری او به وجود می‌آید و هرگز مـرد با توجه به ویژگی‌های طبیعی و فطری آن را نمی‌تواند بر عهده بگیرد.» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۹۲)

در یک تقسیم‌بندی کلی، حضور و نقش زنان را در داستان‌های جنگ می‌توان به صورت زیر طبقه‌بندی کرد:

همسران جانبازان

«در داسـتان‌هایی که شـخصیت محوری آن‌ها یک مرد جانباز اسـت، زن‌ها حضوری فعال و توانمند دارند. این در حالی اسـت که به دلیل شـرایط شـکل‌گیری موقعیت یک جانباز و تغییر و تحولاتی که این شخصیت در کنار آمدن با موقعیت جدید خود از سر می‌گذراند، حضور زن‌ها دست‌کم به عنوان آدم‌های فرعی داستان می‌تواند بسیار مهم باشد. سیری را که یک جانباز در یک داستان طی می‌کند، می‌توان دوباره با دو مفهوم (ریزش و رویش) توضیح داد؛ جانباز در یک مرحله از درون فرو می‌ریزد و این زمانی اسـت که در موقعیت جدید قرار می‌گیرد، اما شخصیت در این موقعیت جدید نمی‌ماند و به اصطلاح، این موقعیتی پایدار نیست. جانباز با پذیرش موقعیت جدید، بحران را پشت سر می‌گذارد و دارای هویتی جدید می‌گردد. در سیر ریزش و رویش شخصیت جانباز، همسران و همراهان جانباز می‌توانند نقش‌های کلیدی و تعیین‌کننده داشته باشند.» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۹۲)

«همسران جانباز در این داستان‌ها دارای مسئولیت‌های مهمی شـدند که تا آخر عمر ادامه دارد. در این میان، اوج فداکاری در زمانی بروز می‌کند که دختران مجرد در صدد ازدواج با جانبازی برمی‌آیند که بیشترین آسیب‌ها را دیده‌اند.»
(غفاری جاهد، ۱۳۸۶: ۴۷)

مادران شهدا

زن از سویی به مقتضای ساختمان فیزیکی و جسمی خود، قابلیت پروراندن کودکی را در بطن خویش دارد و از سـوی دیگر با نیاز و تمنای مرد و جامعه از او، در نقش و مسئولیت مادری چهره‌ای بارز به خود می‌گیرد؛ نقش و چهره‌ای که شـخصیت او را گاه در همین حد معنا می‌کند. نویسنده در هر دوره گاه عشق مادرانه را به تصویر می‌کشد، گاه محبت مادر را چون امری مقدس جلوه‌گر می‌سازد و گاه زایمان را مشقت‌بار و منفور توصیف می‌کند.

عمده کنش‌هایی که مادران شهدا در ادبیات داستانی جنگ از خود بروز می‌دهند، کنش‌های روانی و روحی اسـت. در درجهٔ اول، این مسـئله امری طبیعی اسـت؛ چرا که هیچ مادری بنا بر طبیعت خود خالی از عاطفهٔ مادری نبوده اسـت و در غیبت

در طول هشت سال دفاع مقدس هرچند شرایط دفاعی جامعهٔ اسلامی ایران به گونه‌ای بود که لزوم شرکت مستقیم زنان را در عرصه‌های نبرد، به استثنای موارد نادر، لازم نمی‌نمود ولی هجوم یکبارهٔ سربازان عراقی ایجاب می‌کرد که در روزهای نخستین جنگ آن‌ها حضوری فعال‌تر در جبهه داشته باشند

و نبود فرزند همواره در تب و تاب خاصی به سـر می‌برد. گاهی پریشان‌حالی مادر ادامه پیدا می‌کند.
«اگر ایثار را بالاترین مرتبهٔ کمال اخلاقی، و انسانیت را در تصویر ایثار جلوه‌ای مقدس بدانیم، مادر، در فرهنگ جوامع از بالاترین مرتبهٔ کمال برخوردار می‌باشد. نقش او نقش انسانی است. یکی دیگر از کنش‌های مادران صبر و شکیبایی است. این مادران با وجود از دست دادن فرزند، به دلیل بلوغ فکری و ایمانی و اعتقاد به هدف فرزندانشـان، بر شـهادت عزیزانشان صبر و شکیبایی پیشه می‌کنند.» (زواریان، ۱۳۷۰: ۲۳)

همسران شهیدان

یکی از نقش‌های مهم زنان در ادبیات داستانی در دورهٔ جنگ و پس از آن، نقش همسر شهید بودن است. همسران شهدا جزء آسیب‌پذیرترین قشرهای جامعه هستند؛ زیرا با از دست دادن همسر علاوه بر داشتن مسئولیت خانوادگی در قبال فرزندان و گاه پدران و مادران شهدا، از نظر معنوی نیز مسئولیت خطیری دارند. اکثریت این زنان با حفظ وقار و ارزش نهادن به شخصیت شـهید، با این مسئله به‌خوبی کنار آمده و مسئولیت خود را به انجام رسانده‌اند و بسیار کم و انگشت‌شمار بوده‌اند زنانی که ابراز نارضایتی کرده یا با گریه و ناله اجر خود را از بین برده‌اند.

زنان پشت جبهه

در ادبیـات جنگ به‌طور پراکنده به نقش زنان در پشـت جبهه اشـاراتی شده است. نویسندگان در پرداخت شخصیت این زنان بیشـتر به نقش پشـتیبانی آن‌ها توجه کرده و تأثیری را که در دلگرمی رزمندگان در هنگامهٔ دفاع داشـته‌اند، مورد توجه قرار داده‌انـد. «جنگ به امدادگران و نیروهایـی هم نیاز دارد که کار خدمات‌رسـانی به خط مقدم را انجام دهند. درواقع زنان در این عرصه تکمیل‌کنندهٔ کادر نظامی جنگ هستند و سهم مهمی در ایجاد پشتیبانی از جنگ دارند. این پشتیبانی‌ها در عین [دارا بودن] ارزش تدارکاتی، در تقویت عرق ملی و توسعهٔ فرهنگ پایداری و مقاومت عمومی نقش بسزایی دارند.» (غفاری جاهد، ۱۳۸۶: ۴۶)

زنان منفی

«زنانی که دارای نقش منفی هسـتند یا سـاز مخالف با جنگ می‌زنند یا هیچ نظری ندارند. این‌ها خود را با آه و ناله تسـکین می‌دهند و اوقاتشان را با ناله و نفرین می‌گذرانند. زنانی نیز هستند که بی‌توجه به جنگ و دگرگونی مملکت، در فکر خود و آینده‌اند. این زنان در داستان‌هایی که نظری مثبت به جنگ ندارند، دیده می‌شـوند.» (همان: ۴۷) «زنان با دیـد منفی به جنگ معمولاً در داستان‌های منفی نگردیده می‌شوند. آن‌ها اغلب از همان تیپ‌های مرفه جامعه‌اند و اگر هم در داستان، صحبتی از حجاب می‌شود، برخورد با آن تمسخرآمیز است. اغلب خواهان شهادت شوهرانشان نیستند و از جنگ هم دل خوشی ندارند.» (حنیف، ۱۳۸۶: ۱۵۵)
«در اینکه چرا در برخی از گونه‌های ادبیات و داستان‌های معاصر، زن دارای نقش منفی اسـت، باید گفت که ادبیات داستانی نیز پدیده‌ای است فرهنگی که در پیوند با شرایط موجود اجتماعی در زمـان پیدایش خود قـرار دارد. حتی اگر بپذیریم که وجود دیدگاه‌های منفی نسـبت به نقش زن در ادبیات داسـتانی ما ناشی از رخنهٔ دیدگاه‌های فرهنگی ملل دیگر بوده است، باز هم وجود شرایط مناسب برای پذیرش چنان پدیده‌هایی را نمی‌توان نادیده گرفت.» (مهذب، ۱۳۷۴: ۱۰)

زنان مهاجر

مهاجران و مسائل مربوط به آن‌ها از جمله موضوعاتی است که نویسـندگان ادبیات جنگ به وفور به آن پرداخته‌اند. مهاجران جنگی بیشـترین آسـیب را از جنگ دیـده و از طرفی، تجربهٔ مستقیمی از جنگ و دفاع داشته‌اند و به همین دلیل بیشترین بار مصائب جنگ را بر دوش کشیده‌اند.
یکی از مسـائل مهمی که زنان مهاجر با آن دسـت به گریبان بوده‌اند، مسائل و مشکلات اخلاقی است، که نویسندگانی چند به آن پرداخته‌اند. یکی دیگر از مسائل مبتلا به مهاجران که در حقیقت نویسندگان نیز از رهگذر آن به معضلات اخلاقی این قشر توجه نشان داده‌اند، وضعیت معیشتی آنان بوده است. در ادبیات جنگ برخی از خانواده‌های مهاجر با مقاومت، صبر و شکیبایی این دوره را طی می‌کنند و برخی دیگر برای رفع نیازمندی‌های مالی و مادی‌شان با مشکلات اخلاقی روبه‌رو می‌شوند.

زنان پرستار

«زنان پرسـتار نیز از آنجا که به شـکلی با مسـائل مربوط به جنگ سر و کار داشته‌اند، در ادبیات جنگ جایگاهی را به خود اختصـاص داده‌اند. این زنان بـا مجروحان جنگ به طور عمده سـر و کار داشته‌اند و با ایجاد ارتباط با آنان و تحمل سختی و مصائب کار در بیمارستان‌های جنگی و مناطق نظامی، دین خود را نسبت به دفاع ادا کرده‌اند.» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۷۰)

زنان تنها

دردناک‌ترین موقعیت و نقش زنان در داستان‌های جنگ روایت تنهایی آن‌هاست. اغلب موضوع تنهایی زنان در میان مشکلات بازگو می‌شـود و همواره نیز در سکوت فراموش می‌شود. زنان تنهای داستان‌های جنگ زنانی هستند که یک‌تنه با کوهی از مشکلات می‌جنگند و از تلاش و کوشش خسته نمی‌شوند.

زنان به اصطلاح روشنفکر!

باید اذعان کرد که نویسندگان دفاع مقدس چندان توجهی به این قشر از زنان جامعه نکرده‌اند. چرا که اصولاً این قشر را در امر دفاع سهیم نمی‌دانسته‌اند، اما در آثاری که از جانب نویسندگان روشنفکر و حرفه‌ای با گوشه‌چشمی به مسائل جنگ به نگارش در آمده است، زنان روشنفکری به تصویر کشیده شده‌اند که در هنگامهٔ خون، ترس و وحشت جنگ، عکس‌العمل‌های متفاوتی از خود بروز داده و موضع‌گیری‌های متفاوتی، داشته‌اند. این زن‌ها یا دچار سرگردانی فکری و روحی هستند یا گریزان از ارزش‌های انسانی و مذهبی و یا غرقهٔ در نوعی ابتذال اخلاقی.
(همان: ۶۸)

زنان در میدان نبرد

در برخی از آثار که بیشتر به روایت مقاومت‌های شهری، خصوصاً در ماه‌های آغاز جنگ پرداخته‌اند، جلوه‌هایی از حضور زنان در عرصهٔ رزم بیان شده است؛ اگرچه در آثار کمتری زنان در نبرد توصیف شده‌اند.

زنان در جست‌وجوی انتظار

«یکی از موقعیت‌های دردناک شخصیت‌های زنان در داستان‌های جنگ روایت مفقود شدن عزیزان آن‌هاست؛ فرزند، شوهر، برادر و پدر و... مفقودالاثر [بودن] به معنای مشخص نشدن مرگ و حیات است. درد و اندوهی که [از آن برمی‌خیزد] همواره با انتظاری بی‌پایان همراه است.» (صادقی، ۱۳۸۶: ۲)

زنان مرزنشین

زنان مرزنشین نیز از آنجا که مستقیماً در معرض آسیب‌های جنگ و هجوم وحشیانهٔ دشمن قرار داشته‌اند، شخصیت‌هایی مناسب برای ثبت وقایع جنگ و ترسیم فضای روزهای آغازین جنگ هستند. چنان‌که گفته شد، این قشر از زنان با مقاومت و دفاع خود در مقابل مهاجمان بعثی و تحمل رنج‌ها و مصائب ناشی از هجوم غارتگرانهٔ دشمن در حقیقت ترسیم‌گر شخصیت زن ایرانی بوده‌اند. (زواریان، ۱۳۷۰: ۲۷)

زنان، قربانیان جنگ شهرها

«در برخی از آثار که بیشتر به روایت جنگ و پشت میدان‌های نبرد پرداخته می‌شود، موشک‌باران و بمباران شهرها دست‌مایهٔ اصلی است. در این رمان‌ها جلوه‌هایی از خشونت جنگ روایت می‌شود [که] کودکان و زنان قربانیان اصلی آن به حساب می‌آیند. البته این [گونه] روایت [ها] به صورتی بسیار گذرا در داستان [ها] بیان شده است.» (صادقی، ۱۳۸۶: ۱)

زنان در اسارت

در داستان‌های جنگی، کمتر به آسیب‌شناسی زنان داستان پرداخته شده است. این‌که زن پس از پایان جنگ، با چه آسیب‌هایی روبه‌رو بوده است. زن در اسارت، یکی از موضوعات مهمی است که نویسندگان کمتر به آن توجه کرده‌اند. نوع نگاه جامعه نیز نسبت به اسیر زن منفی است.
غیر از موارد ذکر شده زنان در داستان‌های جنگ نقش‌هایی چون عکاسی و خبرنگاری، حفظ ارزش‌های دفاع مقدس، سخنرانی و فرستادن نامه، تبلیغات برای ایجاد روحیه، دختران شهید و زنان آرمانی عهده‌دار بوده‌اند.

نتیجه

با توجه به موارد ذکر شده، تاریخ بیشتر بر جنبه‌های عاطفی و احساسی زنان تکیه کرده است، ولی زنان این مرز و بوم در هشت سال دفاع مقدس دوش به دوش رزمندگان دلیر، در مقابل متجاوزگران دلیرانه ایستادند و به جهانیان نشان دادند که در راه آرمان‌ها و عقیدهٔ خویش حاضرند از تمام احساسات و زندگی خود چشم بپوشند. همان‌گونه که داستان‌نویسان انقلاب آن‌ها را در داستان‌های خود به تصویر کشیده‌اند.

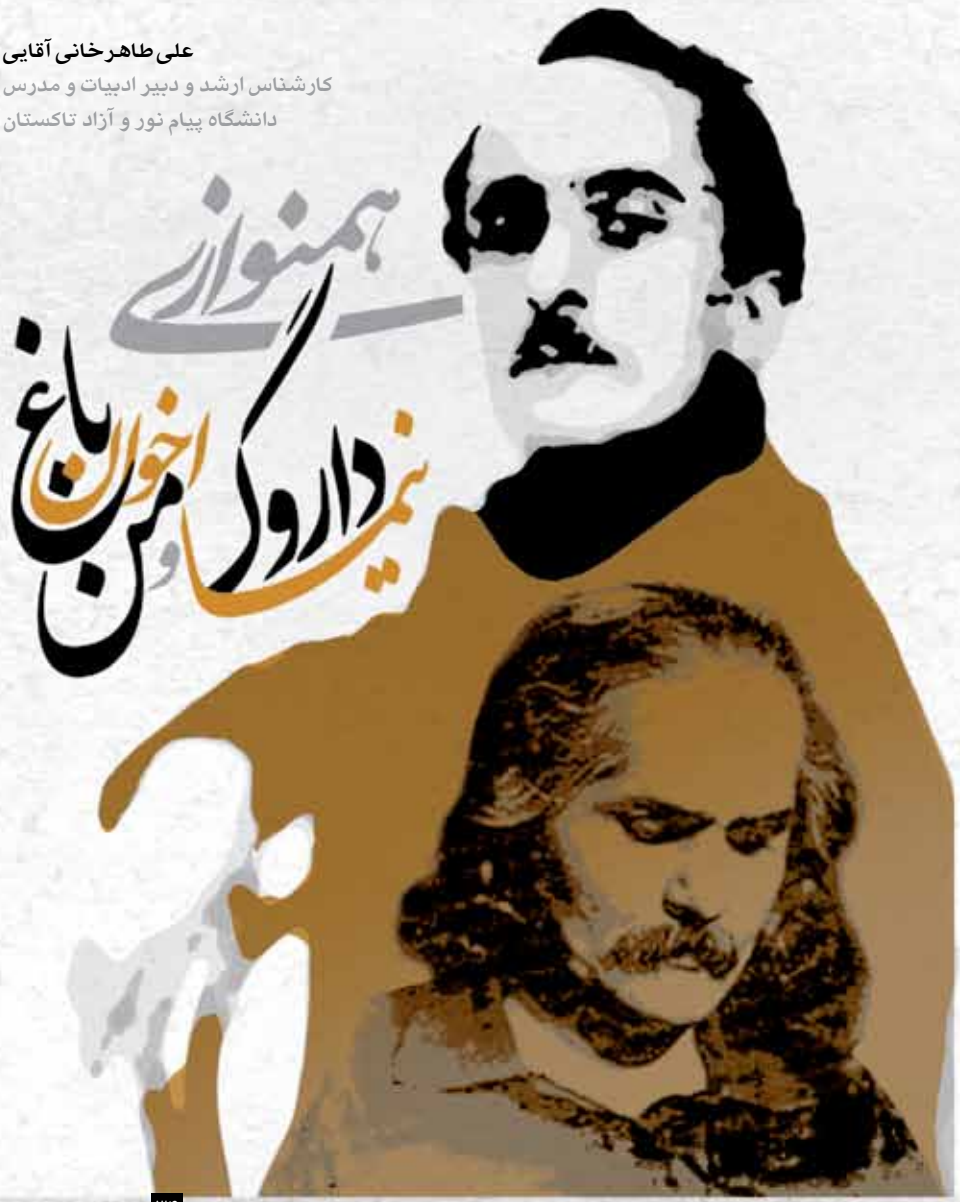
منابع

۱. آرمین، منیژه؛ «جایگاه زن در قصهٔ معاصر»، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران، تهران؛ انتشارات وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴.
۲. زواریان، زهرا؛ **تصویر زن در ده سال داستان‌نویسی انقلاب اسلامی**، تهران، انتشارات حوزهٔ هنری، ۱۳۷۰.
۳. حنیف، محمد؛ **جنگ از سه دیدگاه**، تهران، صریر، ۱۳۸۶.
۴. سرشار، محمدرضا؛ **ورود نویسنده به ساحت داستان و خروج شخصیت‌ها از آن**، مشهد، انتشارات به نشر، ۱۳۸۷.
۵. «چشم‌انداز ادبیات داستانی پس از انقلاب»، ادبیات داستانی، ش ۱۱۰، ۱۳۸۶.
۶. سلیمانی، بلقیس؛ **تفنگ و ترازو**، تهران، نشر روزگار، ۱۳۸۰.
۷. صادقی، میترا، **زنان در داستان‌های جنگ** www.mitrasadeghi.blogfa.com، ۱۳۸۶.
۸. عمرانی‌پور، محمدرضا؛ «زن در ادبیات داستانی دفاع مقدس»، نامهٔ پایداری، به کوشش احمد امیری خراسانی، کرمان، انتشارات صریر، ۱۳۸۷.
۹. غفاری جاهد، مریم؛ «زنان در ادبیات داستانی دفاع مقدس»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۱۱۳، ۱۳۸۶.
۱۰. کاظمی، زیبا؛ «جایگاه و نقش زن در ادبیات جنگ»، مجموعهٔ مقالات سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۳.
۱۱. مهدب، زهرا؛ «زن در آینه»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳۸، ۱۳۷۴.

چکیده: کتاب ادبیات فارسی ۲ حاوی نمونه‌هایی از شعر نیمایی است. از آنجا که اشعار نیمایی بیشتر جنبهٔ تمثیلی و نمادین دارند، دریافت معانی آن‌ها بیشتر براساس شناخت نمادهاست. در این جستار دو نمونه از اشعار نیمایی (داروگ و باغ من) با یکدیگر مقایسه شده‌اند. ابتدا شعر و نمادهای هر یک بررسی شده و در انتها نقاط مشترک شعر بیان شده است تا برخلاف ظاهر ناهمگون اشعار، نقاط مشترک فراوان و جالب آن‌ها به چشم آید.
کلید واژه‌ها: شعر نیمایی، داروگ، باغ من، تمثیل، همسایه، کشتگاه، ساحل، باران، متناقض‌نما (پارادوکس) پاییز.

در کتاب ادبیات فارسی۲ متوسطه نمونه‌های شعر نیمایی بیشتر از سال‌های دیگر گنجانده شده است. در این جستار برآنیم که دو نمونه از اشعار سبک نیمایی این کتاب - «داروگ» و «باغ من» - را از نظر بگذرانیم. بر این اساس، نخست شعر و شاعر را به‌طور موجز معرفی می‌کنیم. آن‌گاه به گزارش شعر و سپس تمثیل‌های موجود در شعرها و در پایان به نقاط مشترک آن‌ها می‌پردازیم.

علی طاهرخانی آقایی
کارشناس ارشد و دبیر ادبیات و مدرس دانشگاه پیام نور و آزاد تاکستان



بررسی شعر «داروگ»

الف. شعر و شاعر

شعر «داروگ» از سروده‌های بنیان‌گذار شعر نو، نیمایوشیج، است. شفیعی کدکنی نیما را راه‌گشایی بزرگ و پیامبر جدید زبان فارسی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹). او از شاعران بدبین و غمگین است. خودش می‌گوید: «درون‌مایهٔ اصلی شعر من رنج است و من برای رنج خود و دیگران شعر می‌گویم». «در اشعار او طبیعت شمال ایران به صورت سمبل و گاهی به‌صورت موتیو حضوری پررنگ دارند. اساساً می‌توان گفت سمبل‌های او برگرفته از طبیعت شمال است. نیما شاعری است که به اجتماع و مسائل اجتماعی بیشتر توجه دارد. حتی می‌توان گفت شاعری سیاسی است و برای بیان این مسائل سیاسی از سمبل استفاده می‌کند». «نیما در شعر «داروگ» براساس سبک خود بین یک امر معقول – که عدالت اجتماعی می‌باشد – و یک امر عینی و حسی – که نمایی از زندگانی کشاورزی است – رابطهٔ تمثیلی (تشبیهی) برقرار کرده است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۹۸). «شعر «داروگ» تقریباً در سال ۱۳۳۵ سروده شده است» (همان: ۱۹۴). «این شعر از دو قسمت تشکیل شده است و مصراع پایانی هر دو بخش یکسان است. تکرار این مصراع در هر دو بخش بیان‌کنندهٔ حالت طولانی انتظار شاعر است برای تغییر وضع موجود. نیما در این شعر در انتظار وقوع انقلابی در کشور ایران است، تا مگر از طریق آن اوضاع سیاسی و اجتماعی کشورش عوض شود». «بخش دوم شعر، توصیفی موجز از زندگی محقر و خالی از شور و نشاط شاعر در میان کومهٔ دلتنگ اوست. تشبیه انتهای شعر تشبیهی بسیار مؤثر و مناسب در زمینهٔ معنایی شعر است که خشکسالی بیرون را به درون متصل می‌کند». (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۲۷). «این شعر فریاد عدالت‌خواهی نیماست و در زمانی سروده شده است که جامعهٔ ایران برای احقاق حق خود به پاخاسته بود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹۴).

ب. گزارش شعر

«شالیزار (مزرعه و سرزمین) من در کنار شالیزار همسایه (سرزمین همسایه) که خرم و سبز است، از بی‌آبی خشک شده است. البته شنیده‌ام که آنجا هم خیل سوگواران در حال زاری هستند (نکتهٔ در خور اعتنا در اینجا این است که غالب شارحین محترم این شعر، نهاد گریستن را بند «سوگواران در میان سوگواران» می‌دانند. به‌نظر می‌رسد این تعبیر چندان با فضای شعر و محور عمودی آن سازگار نیست. با توجه به واژگان ساحل، باران و باریدن و کشتگاه به‌نظر می‌رسد نهاد آن «ابرها» باشد که در عبارت، محذوف است و بند «سوگواران در میان سوگواران» مشبه به نهاد محذوف ابرهاست. با این تعبیر، معنی آن چنین خواهد بود: ابرها در ساحل نزدیک کشور همسایه مانند انسان‌های عزادار در میان انسان‌های عزادار می‌گریند و می‌بارند. فعل مجهول «می‌گویند» می‌رساند که این قول موثق نباشد. ای «داروگ» که پیام‌آور روزان ابری و بارانی هستی، باران عدالت که بر همه یکسان می‌بارد کی می‌رسد؟ تا کشتگاه ما هم از خشکی نجات یابد، باری کی می‌شود باران بر بساط حقیر من ببارد؟ در درون خانهٔ غمناک من در درون این کومه‌ام که نی‌های دیوارش از فرط خشکی در حال نابودی است (همان ۱۳۸۳: ۹۵).

پ. تمثیل‌ها و نمادهای شعر

«کشتگاه» زندگی و جامعه و سرزمین شاعر است که خشک و بی‌حاصل، غمگین و نگران است و «ذره‌ای با آن نشاطی نیست.»

کاربرد واژهٔ «همسایه» که منظور از آن اتحاد جماهیر شوروی سابق است، در آن دوره در میان کسانی که گرایش به چپ داشتند – مرسوم بود.

«بساط» زندگی نیما و دیگر مردمان است. «ساحل نزدیک» با توجه به بحر خزر، سرزمین اتحاد جماهیر شوروی است.

«باران» باران عدالت اجتماعی، باران رهایی و نجات و برکت و بهروزی است. تکرار (یکی از قراین سمبل) مصراعِ «قاصد روزان ابری، «داروگ»، کی می‌رسد باران؟» می‌رساند که اولاً تکیهٔ اصلی شعر بر این مصراع است و ثانیاً سمبل اصلی شعر است (همان ۱۳۸۳: ۱۹۶). به نظر می‌رسد که در این شعر «داروگ» نمادی از روشنفکر و پیشرو جامعه باشد، که مژدهٔ باران و رهایی و عدالت را می‌آورد.

بررسی شعر «باغ من»

الف. شعر و شاعر

سرایندهٔ شعر، مهدی اخوان ثالث با تخلص م. امید، است. شفیعی کدکنی می‌گوید: «نیما راهی را آغاز کرد که کمال بخشیدن به این راه و رسم و معرفی راستین و عملی آن و نشان دادن نمونهٔ استوارش به دست اخوان انجام شد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۰). اخوان خود گفته است: «من (اخوان) کوشیده‌ام از راه میان‌بری از خراسان به مازندران بروم، از خراسان دیروز به مازندران امروز» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۰). «امید با درک درست از ارثیهٔ کهن و مشکل‌های امروزین به یاری تخیل شاعرانه و قالب‌ها و وزن‌های نیمایی نشان می‌دهد که شاعری است آفرینشگر و مجسم‌کنندهٔ رویدادهای زندگانی امروز» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۰۴). همان‌گونه که خاقانی شاعر صبح و محمدتقی ملک‌الشعرا شاعر بهار است، اخوان هم شاعر پاییز است، او دل داده و دل شده و دلباخته و بیدل پاییز است. عندلیب و هزاردستانی است که پاییز او را به فغان درمی‌آورد و سال شمار عمرش پاییز است. شعر «باغ من» نمایش این عشق است. باغ پاییزی که در آن هیچ رویش و امیدی از زندگی نیست با ابرهای گرفته و آشفته؛ این شعر که نمودار یأس و ناامیدی شاعر از اوضاع سیاسی و اجتماعی روزگار است، در سال ۱۳۳۵ سروده شده و در مجموعهٔ «زمستان» به چاپ رسیده است.

ب. گزارش شعر

ابر تیره آسمان باغ پاییزی شاعر را فرا گرفته است (فضای اجتماعی شاعر سرشار از تیرگی و ستم است). باغ بدون برگ پاییزی پیوسته با سکوت زیبایش غمگین و تنهاست. مردمان سرزمین شاعر پیوسته غمگین و نگران‌اند. ترانه‌اش باد است و سازش باران، لباسش، عریانی است (مردمان سرزمین شاعر تهیدست‌اند). اگر جز لباس عریانی لباسی برایش می‌خواهید، لباسی است که باد تاروپود آن را از برگ‌های زرد همچون شعله‌های طلایی بافته است (سرزمینش فقیر است و مردمانش زندگی سادهٔ ابتدایی دارند). هر گیاه و سبزه‌ای در هر کجا می‌خواهد سبز شود یا نشود تفاوتی نمی‌کند؛ زیرا هیچ باغبان و رهگذری در راه نیست (هیچ امید و آرزو و رویشی در سرزمین شاعر نیست). باغ مأیوس شاعر در انتظار رسیدن بهار نیست (سرزمین شاعر در انتظار رهایی نیست). از چشمان این باغ پاییزی نور گرمی از امید نمی‌تابد و نشانی از طراوت و شادی و لبخند در این باغ نیست (هرچند مردمان سرزمین شاعر محزون و نگران‌اند). با این همه چه کسی می‌گوید که باغ بدون برگ پاییزی زیبا نیست (چه کسی می‌گوید سرزمین تهیدست و محزون شاعر زیبا نیست)؟ این باغ پاییزی از میوه‌هایی حکایت می‌کند که روزی سر بر اوج آسمان داشتند و امروز در دل خاک تیره پنهان‌اند (سرزمین شاعر نشانگر اندیشمندان و آزادگان و بزرگ‌مردانی است که روزی سر بر اوج آسمان داشتند و اکنون از بین رفته‌اند). باغ بدون برگ پاییزی خنده‌اش خونین و غمگین است و پاییز، سلطان فصل‌ها، پیوسته با برگ‌های طلایی همچون اسب زرد یال افشان در آن به گردش می‌پردازد.

همان‌گونه که خاقانی شاعر صبح و محمدتقی ملک‌الشعرا شاعر بهار است، اخوان هم شاعر پاییز است، او دل داده و دل شده و دلباخته و بیدل پاییز است. عندلیب و هزاردستانی است که پاییز او را به فغان درمی‌آورد و سال شمار عمرش پاییز است

۳. نمادها و تمثیل‌های شعر

«آسمان» نماد فضای سیاسی و اجتماعی شاعر؛ «باغ پاییزی» تمثیلی از سرزمین زیبا و محقر شاعر؛ «ابر» نمادی از تیرگی و ظلم و ستم جامعه؛ «گیاه و سبزه» (نهاد محذوف «گو بروید یا نروید») نشانی از حرکت و رویش و قیام جامعه؛ «پرتو گرم» تمثیلی از امید و آرزو و شور شوق زندگی مردمان جامعه؛ «میوه‌های سر به گردون سای» نشانی از مبارزان و اندیشمندان و آزادگان و بزرگ‌مردان سرزمین شاعر؛ «باغبان و رهگذر» تمثیلی از روشنفکر و پیشرو جامعه؛ «بهار» سمبل آزادی و رهایی و عدالت.

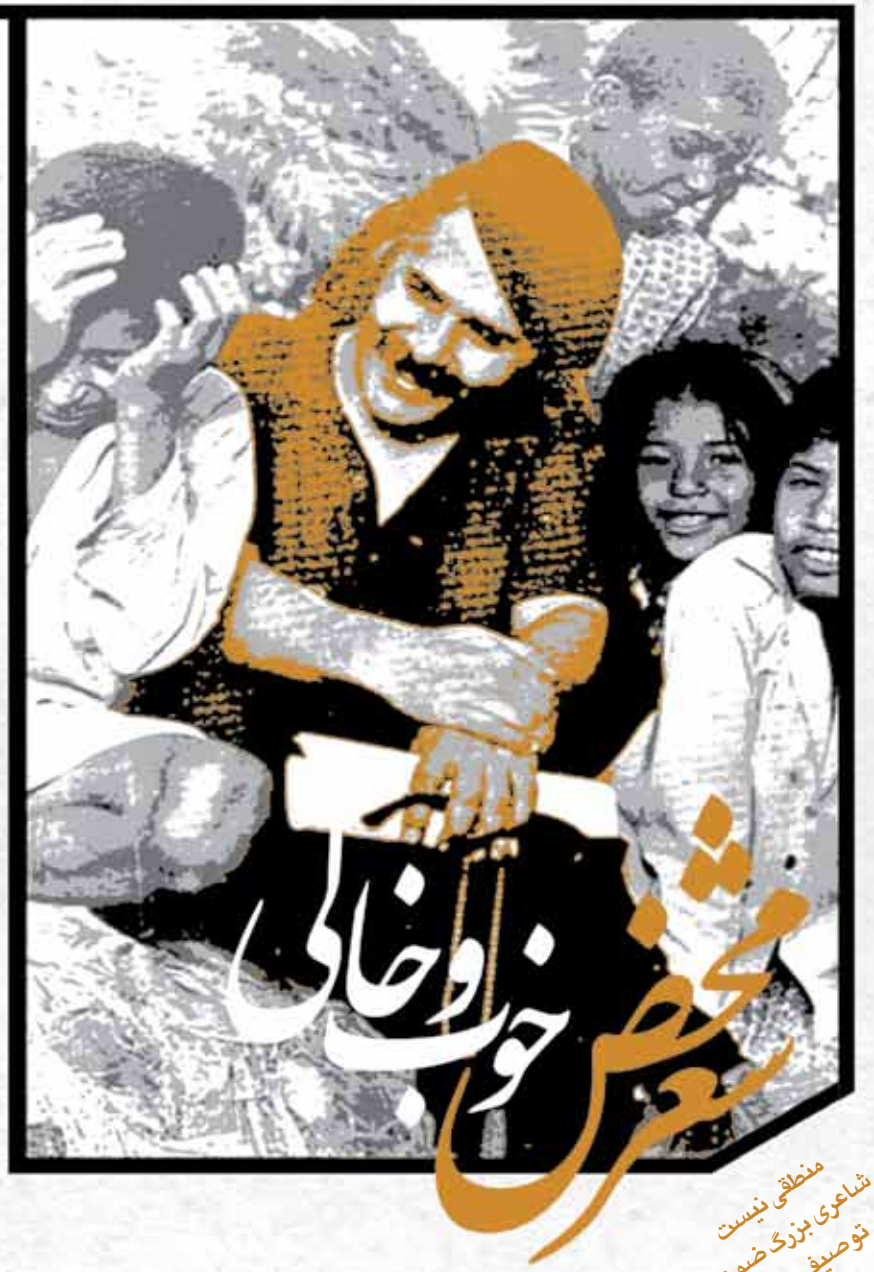
ادامه در صفحهٔ ۳۷

جاوید قربانی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های قیدار، مدرس مراکز پیام نور و دانشگاه آزاد قیدار

چکیده
در ایـن مقاله یکی از مصرع‌های مبهم شـعر خوان هشتم (از مجموعهٔ «در حیات کوچک پاییز در زندان») که در کتاب ادبیات فارسی عمومی پیش‌دانشـگاهی آمده، مورد شرح و تحلیل قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها:
اخوان ثالث، خوان هشتم، هیچ همچون پوچ.

مقدمه
در شـمارهٔ ۹۶ (دورهٔ بیسـت و چهـارم/ شمارهٔ ۲/ زمستان ۸۹) مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی بخش دوم ویژهٔ ادبیات معاصـر و انقلاب صفحـهٔ ۷۸ مقاله‌ای با عنوان «شـعلهٔ زرتار پـود» به قلم توانای آقای اصغر شـهبازی شـرح و تحلیل دو سطر از شعر مرحوم اخوان ثالث آمده بود. در اینجا ضمن قدردانی از زحمات ایشان نکاتی چند یادآوری می‌شود.



شاعری بزرگ ضمن توصیف و ستایش قصهٔ خود، هیچ را به پوچ تشبیه کند یا فقط یک مصراع را به توصیف شعری بی‌محتوا اختصاص دهد منطقی نیست

خوان هشتم
«قصه است این قصه آری قصهٔ درد است
شعر نیست
این عیار مهر و کین مرد و نامرد است
بی عیار و شعر محض خوب و خالی نیست
هیچ – همچون پوچ – عالی نیست.»
(اخوان ثالث، ۱۳۷۱)

ابتدا شرح و تحلیل کوتاه آقای شهبازی را عیناً ذکر می‌کنیم و سپس به توضیحات خود می‌پردازیم.

«مصراع آخـر را به چند صورت می‌توان تحلیل کرد:
۱. عبـارت «همچون پوچ» را یک جملهٔ معترضه بدانیـم و «هیچ» را نهاد جمله محسـوب کنیم: هیچ عالی نیست. هیچ یعنی اشعار بی‌محتوا که عالی نیستند.
۲. مصراع را دارای ابهام و کژتابی بدانیم که مانند این جمله می‌شود: علی – مثل حسن – خوب نیست. در این صورت دو برداشت از آن مستفاد می‌شود:

الف. علی خوب نیست اما حسن خوب است.
– هیچ عالی نیسـت اما پوچ عالی است (پوچ عالی: اشـعاری کـه ظاهری عالی دارند اما از محتوا خالی‌اند).
ب. علی و حسن هر دو خوب نیستند.
– هیچ و پوچ هر دو عالی نیستند.
به نظر نگارنده، قسـمت (ب) از تحلیل دوم پذیرفتنی‌تر اسـت؛ به این معنا که اخوان می‌گوید: هیچ و پوچ (یعنی اشعار لفظی اما بدون محتوا و پیام) هر دو عالی

ادامه از صفحهٔ ۳۵

نیستند و داستان و سخن من از این‌ها فراتر است و دارای پیام است و عالی؛ به عبارت دیگر، مویهٔ من شعر احساساتی پوکی نیست که از دردهای مردم و اجتماع تهی باشد.»

از میان توضیحات نویسنده – چنانکه خود نیز اذعان کرده‌اند – برداشت شمارهٔ ۲ منطقی‌تر و قابل قبول‌تر می‌نماید. شکی نیست که جمله دارای ابهام و کژتابی است و آن هم به خاطر وجود وجه شبه منفی در جمله است؛ اما آنچه در تحلیل فوق به ابهام و کژتابی هر چه بیشتر جمله دامن زده است، عدم تشخیص صحیح نهاد جمله یا مشبه تشبیه است. برخلاف نظر آقای شهبازی، شاعر هیچ را به پوچ تشبیه نکرده است؛ زیرا در این صورت این مصرع تافته‌ای جدابافته از کل مجموعهٔ شعر خوان هشتم خواهد بود و نظم منطقی و پیوند محور عمودی کلام – که از ویژگی‌های خاص شعر نیمایی است - بر هم خواهد خورد. آنچه نویسندهٔ مذکور در توضیحات شمارهٔ ۱ خود، آورده و هیچ را به معنی اشعار بی‌محتوا گرفته است نیز بی‌مفهوم به نظر می‌رسد؛ زیرا تمامی مصراع‌های قبل و بعد این مصراع در توصیف قصه است نه توصیف شعر بی‌محتوا، و منطقی نیست که شاعری بزرگ در ضمن توصیف و ستایش قصهٔ خود، هیچ را به پوچ تشبیه کند یا فقط یک مصراع را به توصیف شعری بی‌محتوا اختصاص دهد.

آنچه باعث این اشتباه شده، عدم توجه به رابطهٔ تمامی مصرع‌های این بند است. برای آنکه نهاد واقعی جمله مشخص شود، یک بار دیگر به این بند توجه کرده و نهادهای آن را مشخص می‌کنیم:

قصه است این قصه آری قصهٔ درد است
(قصه) شعر نیست
این(قصه) عیار مهر و کین مرد و نامرد است
(قصه) بی عیار و شعر محض خوب و خالی نیست
(قصه) هیچ – همچون پوچ – عالی نیست
این(قصه) گلیم تیره‌بختی‌هاست
(قصه) خیس خون داغ سهراب و سیاوش‌ها
(قصه) روکش تابوت تختی‌هاست

بنابراین، به راحتی با توجه به جملات قبل و بعد این مصراع، می‌توان دریافت که نهاد واقعی جمله «قصه» است که به پوچ تشبیه شده است و واژهٔ «هیچ» صرفاً نقش قید نفی دارد که در اول جمله ظاهر شده است. با توجه به توضیحات فوق، بازگردانی مصرع این‌گونه خواهد شد: «قصهٔ من اصلاً مثل پوچ عالی نیست.»

و حالا دوباره همان حکایت کژتابی به میان خواهد آمد که:

الف. قصه عالی نیست ولی پوچ عالی است.
ب. قصه و پوچ هیچ‌کدام عالی نیستند.

حال در این میان، اگر پوچ را به قرینهٔ «شعر محض خوب و خالی» مصرع قبل به معنی اشعار بی‌محتوا بگیریم، گزینهٔ الف چنین معنی خواهد داد: قصهٔ من عالی نیست؛ برخلاف اشعار صرف و بی‌محتوا که ظاهری آراسته و عالی دارند.» این معنی با توجه به توصیفات قبلی و بعدی بسیار مناسب و منطقی است؛ زیرا در این صورت شعر محض خوب و خالی یا شعر پوچ از منظر شاعر همان شعری خواهد بود که در نقد زیبایی‌شناسی و مکتب ادبی «پارناس» یا «مکتب هنر برای هنر» مورد توجه است. شاعر با گفتن این عبارت‌ها، متعهد بودن قصهٔ خود را گوشزد کرده و اصالت را به فکر و اندیشهٔ والای این قصه می‌دهد نه به هنر صرف، ولی اگر پوچ را به معنی هر چیز پوچ و خالی و بی‌ارزش بدانیم، این معنی از گزینهٔ ب حاصل می‌شود: «قصهٔ من عالی و پرطمطراق نیست؛ مثل تمام چیزهای پوچ و بی‌ارزش که عالی و پرشکوه نیستند.» البته این معنی مناسب به نظر نمی‌رسد؛ زیرا درست است که شاعر قصهٔ خود را شعری عالی نمی‌شمارد ولی آن را مترادف یک چیز پوچ و بی‌ارزش هم نمی‌داند.

همانندی‌ها و وجوه مشترک این دو شعر

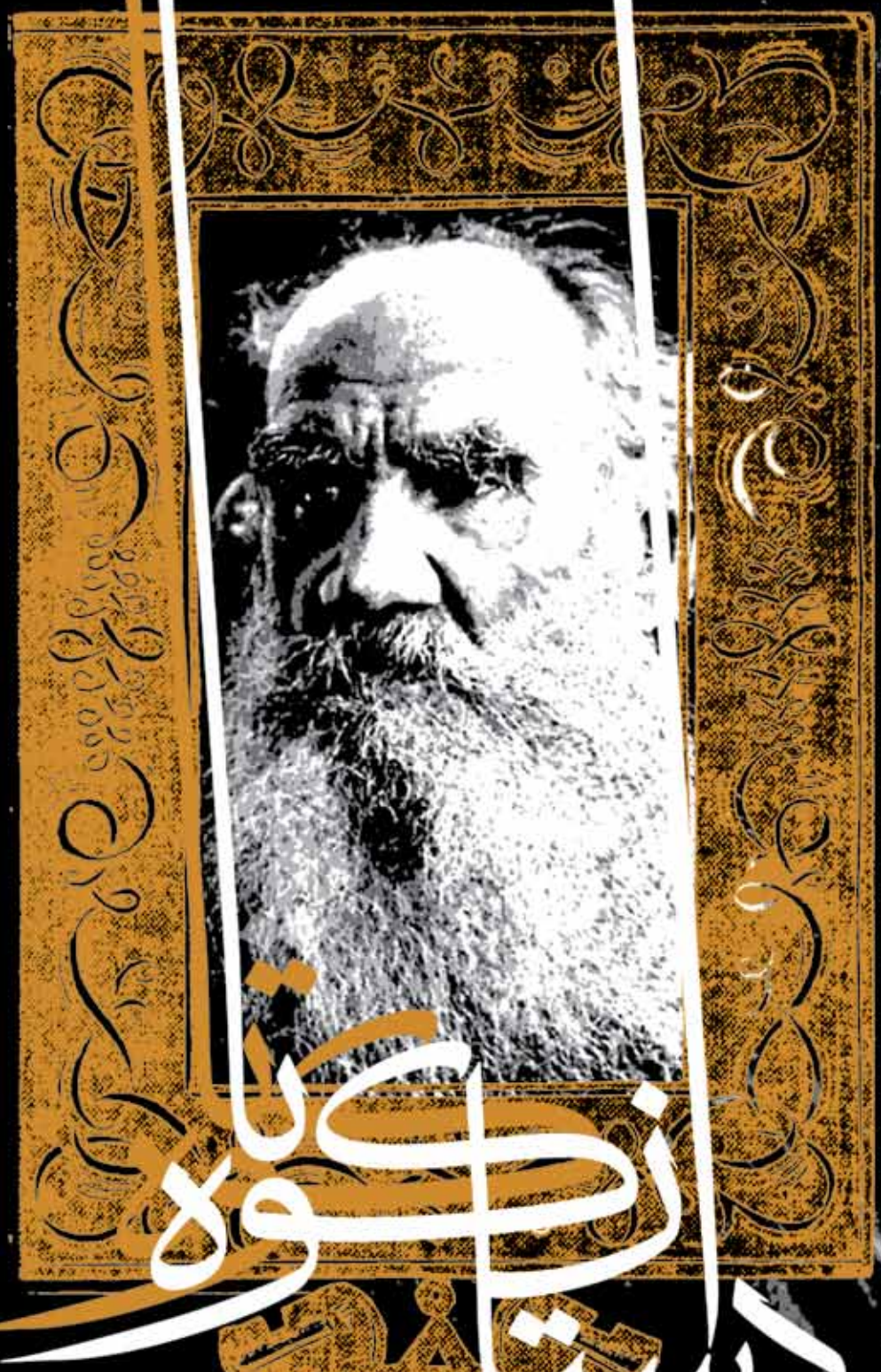
* هر دو شعر بیانگر فضای سیاسی و اجتماعی جامعه، قبل و بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است.
* زبان هر دو شعر تمثیلی است، با نمادها و تمثیل‌های طبیعی. تمثیل‌های مشترک این دو شعر را می‌توان به این شکل بیان کرد: کشتگاه، باران، «داروگ» و بساط در شعر نیما به ترتیب معادل باغ پاییزی، پرتو گرم بهار، باغبان و رهگذر و آسمان در شعر اخوان قرار می‌گیرند.
* هر دو شعر بیانگر غم و اندوه و نگرانی شاعر از اوضاع اجتماعی و در انتظارِ به سر رسیدن این شرایط‌اند، با این تفاوت که ویژگی غم و اندوه و نگرانی در شعر اخوان بیشتر به چشم می‌خورد.
* هر دو شعر وزن عروضی یکسان رمل (فاعلاتن) دارند.
* نقطهٔ اشتراک دیگر این دو شعر وجود آرایهٔ متناقض‌نماست. این تناقض در شعر نیما بند: «بر بساطی که بساطی نیست» و در شعر اخوان در بند: «جامه‌اش شولای عریانی است»، به چشم می‌خورد. این اشتراک را نمی‌توان اتفاقی و تصادفی تصور کرد؛ زیرا انتخاب آرایه‌ها غالباً جهان‌بینی و اندیشهٔ شاعر را بیان می‌کند و پارادوکس چیزی نیست جز «طرح مفاهیم و بیان اندیشه‌ها به صورت نامتعارف و عادت زدا، که ذهن مخاطب را به اندیشه‌ورزی، تأمل، جستارگرایی و پرسش‌گرایی وادار می‌سازد. ذهنی که به چنین مرحله‌ای دست یافت، به یکی از متعالی‌ترین مراحل رشد و خلاقیت رسیده است (اشرفیان، ۱۳۸۸: ۳۶)».

واپسین سخن اینکه در نگاه اول این دو شعر کاملاً متفاوت به‌نظر می‌رسند ولی با نگاهی دقیق و تأمل و درنگی عمیق متوجه شباهت‌ها و همانندی‌های بسیار خواهیم شد. هر دو شاعر مسائل سیاسی و اجتماعی روزگار خویش و اندوه و نگرانی خود را با آهنگ شعر بیان می‌کنند و به بیانی دیگر گویی هر دو به اشارهٔ دست ناپیدای رهبر ارکستر همنوا شده‌اند و سازی مشترک از غم و اندوه می‌نوازند.

نیما شاعری است که به اجتماع و مسائل اجتماعی بیشتر توجه دارد. حتی می‌توان گفت شاعری سیاسی است و برای بیان این مسائل سیاسی از سمبل استفاده می‌کند

منابع

۱. ترابی، ضیاءالدین؛ **امیدی دیگر**، چاپ دوم، تهران، دنیای نو، ۱۳۸۱.
۲. پورنامداریان، تقی؛ **خانه‌ام ابری است**، چ۱، سروش، ۱۳۷۷.
۳. یاحقی، محمدجعفر؛ **چون سبوی تشنه**، چ۴، جامی، ۱۳۷۶.
۴. شمیسا، سیروس؛ **راهنمای ادبیات معاصر**، چاپ اول، تهران، میترا، ۱۳۸۳.
۵. **ناگه غروب کدامین ستاره**، یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث، بزرگمهر، ۱۳۷۰.
۶. دستغیب، عبدالعلی؛ **نگاهی به مهدی اخوان ثالث**، چ۱، مروارید، ۱۳۷۳.
۷. اشرفیان، هوشنگ؛ «زبان پارادوکس» مجلهٔ رشد آموزش زبان فارسی، شمارهٔ ۹۲.



داستان کوتاه

مرد خوشبخت

پادشاهی پس از اینکه بیمار شد، گفت: «نصف قلمرو پادشاهی‌ام را به کسی می‌دهم که بتواند مرا معالجه کند».
تمام انسان‌های دانا دور هم جمع شدند تا ببینند چطور می‌شود شاه را معالجه کرد اما هیچ یک ندانست.
تنها یکی از مردان دانا گفت: «من می‌توانم شاه را معالجه کنم. اگر پیراهن یک آدم خوشبخت را بر تن شاه کنید، شاه معالجه می‌شود».
شاه پیک‌هایش را برای پیدا کردن آدم خوشبخت فرستاد. آن‌ها به سراسر مملکت سفر کردند ولی نتوانستند آدم خوشبختی پیدا کنند. حتی یک نفر پیدا نشد که کاملاً راضی باشد.
آن که ثروت داشت، بیمار بود؛ آن که سالم بود در فقر دست و پا می‌زد یا اگر سالم و ثروتمند بود، همسر و زندگی بدی داشت یا اگر فرزندی داشت، فرزندانش بد بودند. خلاصه هر آدمی چیزی داشت که از آن گله و شکایت کند.
یک شب، وقتی پسر شاه از کنار کلبه‌ای محقر و فقیرانه عبور می‌کرد، از داخل کلبه صدای فردی را شنید که می‌گفت: «شکر خدا کارم را با موفقیت تمام کرده‌ام. سیر و پر غذا خورده‌ام و حالا می‌توانم راحت دراز بکشم و بخوابم! چه چیز دیگری می‌توانم از خدا بخواهم؟»
پسر شاه خوشحال شد و دستور داد که پیراهن مرد را بگیرند و پیش شاه بیاورند و در عوض آن پیراهن، هر چقدر آن مرد پول و ثروت بخواهد به او بدهند.
پیک‌ها برای بیرون آوردن پیراهن مرد توی کلبه رفتند اما مرد خوشبخت آن‌قدر فقیر بود که حتی یک پیراهن نداشت!

(۱۸۷۲) لئو تولستوی

انتخاب: جواهر مؤذنی

یولیا واسیلی اونا

همین چند روز پیش، پرستار بچه‌هایم را بـه اتاقـم دعـوت کـردم تـا بـا او تسویه‌حساب کنم.
به او گفتم: بنشین؛ می‌دانم که دست و بالت خالی است اما خجالت می‌کشی و نیازت را به زبان نمی‌آوری. توافق کرده بودیم که ماهی سـی‌روبل به تو بدهم؛ این‌طور نیست؟
- چهل روبل.
- نه من یادداشـت کرده‌ام، من همیشه به پرسـتار بچه‌هایم سی روبل می‌دهم. حـالا به من توجه کن. تـو دو ماه برای من کار کرده‌ای.
- دو ماه و پنج روز.
- دقیقـاً دو ماه- من یادداشـت کرده‌ام – که می‌شـود شـصت روبل. البته باید نه تا یکشنبه از آن کسر کرد. همان‌طور که می‌دانید یکشنبه‌ها مواظب «کولیا» نبودید و برای قدم زدن بیرون می‌رفتید. سه تعطیلی...
«یولیا واسـیلی اونا» از خجالت سـرخ شـده بود و داشت با چین‌های لباسش بازی می‌کرد ولی صدایش درنمی‌آمد.
- سـه تعطیلـی، پـس دوازده روبل را می‌گذاریـم کنـار. «کولیا» چهـار روز مریض بـود؛ آن روزها هم از او مراقبت نکردیـد و فقط مواظـب «وانیا» بودید؛ فقـط «وانیـا». دیگـر اینکه سـه روز دندان‌درد داشـتید و همسـرم به شما اجازه داد بعد از شام دور از بچه‌ها باشید. دوازده و هفت می‌شود نوزده.
تفریق کنید. آن مرخصی‌ها؛ آهان، چهل و یک روبل، درسته؟
چشـم چپ «یولیا» قرمز و پر از اشک شده بود. چانه‌اش می‌لرزید. شروع کرد به سـرفه کردن‌های عصبی. بینی‌اش را پاک کرد و چیزی نگفت.
- و بعد، نزدیک سال نو شما یک فنجان و نعلبکی را شکسـتید؛ دو روبل کسـر می‌کنیم.
فنجـان قدیمی‌تر از ایـن حرف‌ها بود، ارثیه بـود، امـا کاری به ایـن موضوع نداریـم. قرار اسـت به همهٔ حسـاب‌ها رسیدگی کنیم.
مـوارد دیگر: به خاطر بی‌مبالاتی شـما «کولیا» از یک درخت بالا رفت و کتش را پاره کرد. ۱۰ تا کسر کنید. همچنین بی‌توجهی‌تان باعث شد که کلفت خانه بـا کفش‌هـای «وانیا» فرار کند؛ شـما می‌بایسـت چشـم‌هایتان را خـوب باز می‌کردیـد! برای این کار مواجب خوبی می‌گیرید.
پـس پنج تا دیگر کم می‌کنیم. در دهم ژانویه ۱۰ روبل از من گرفتید...
«یولیا» به آهستگی گفت: من نگرفتم.
- اما من یادداشت کرده‌ام.
- خیلی خوب شما، شاید...؟
- از چهـل و یـک، بیسـت و هفـت تا برداریم، چهارده تا باقی می‌ماند.
چشم‌هایش پر از اشک شده بود و بینی ظریفش از عرق می‌درخشـید. طفلک بیچاره!
- من فقط مقدار کمی گرفتم.
و در حالـی که صدایش می‌لرزید، ادامه داد: من فقط سه روبل از همسرتان پول گرفتم...! نه بیشتر.
- دیدی چطور شد؟ من اصلاً آن را از قلم انداخته بودم. سه تا از چهارده تا به کنار، می‌کنـد به عبارتی یازده تا، این هم پول شما سه تا، سه تا، سه تا، ... یکی و یک.
- یـازده روبل بـه او دادم؛ با انگشـتان لرزان آن را گرفت و توی جیبش ریخت.
- به آهستگی گفت: متشکرم!
- جـا خـوردم؛ در حالـی که سـخت عصبانی شده بودم، شروع کردم به قدم زدن در طول و عرض اتاق.
پرسیدم: «چرا گفتی متشکرم؟»
- به خاطر پول.
- یعنی تو متوجه نشـدی دارم سـرت کلاه می‌گذارم؟ دارم پولت را می‌خورم؟ تنها چیزی که می‌توانی بگویی این است که «متشکرم»؟
- در جاهای دیگـر همین مقدار را هم ندادند.
- آن‌ها به شـما چیـزی ندادند! خیلی خـوب، تعجب هـم ندارد. من داشـتم به شـما حقه می‌زدم؛ یک حقهٔ کثیف. حالا من به شـما هشتاد روبل می‌دهم. همه‌اش اینجـا توی پاکت برای شـما مرتب چیده شده.
ممکن اسـت کسی این‌قدر نادان باشد؟ چرا اعتـراض نکردید؟ چرا صدایتان در نیامد؟ ممکن اسـت کسـی تـوی دنیا این‌قدر ضعیف باشد؟
لبخنـد تلخی به من زد کـه یعنی بله، ممکن است.
به خاطر بازی بی‌رحمانه‌ای که با او کرده بودم، عذر خواستم و هشتاد روبلی را که برایش خیلی غیرمنتظره بود، پرداختم.
برای بار دوم چند مرتبه مثل همیشه با ترس، گفت: متشکرم!
پس از رفتنـش مبهوت ماندم و با خود فکر کردم:
در چنین دنیایی چقدر راحت می‌شـود زورگو بود.

آنتوان چخوف

تفاوت تمثیل با کنایه و استعاره

علی رزاقی شانی
کارشناس ارشد زبان و ادب و مدرس مراکز تربیت معلم و دبیر دبیرستان‌های بندپی غربی

چکیده
استعارهٔ تمثیلی یکی از مقوله‌های علم بیان و زیرمجموعهٔ استعاره است. بسیاری از خوانندگان در خوانش متون ادبی با اصطلاحات و ترکیبات روبه‌رو می‌شوند که دارای معنای مجازی هستند و براساس مشابهت بنا شده‌اند و اغلب، آن‌ها را کنایه به حساب می‌آورند؛ در حالی که بسیاری از این ترکیبات و اصطلاحات، استعارهٔ تمثیلی هستند نه کنایه. در این تحقیق، نگارنده سعی کرده است ضمن بررسی استعارهٔ تمثیلی، راه‌هایی برای تشخیص آن از کنایه ارائه دهد

کلید واژه‌ها:
استعاره، استعارهٔ تمثیلی، کنایه، ضرب‌المثل.

استعارهٔ تمثیلی و کنایه در علم بیان دو مقولهٔ متفاوت و جدا از هم هستند و در بررسی‌ها و تحقیقات ادبی باید توجه داشت که این دو با هم اشتباه نشوند. اغلب فرهنگ لغت نویسان و برخی از علمای بلاغت در آثار خود بسیاری از اصطلاحاتی را که استعارهٔ تمثیلی هستند، کنایه نامیده‌اند که در این نوشتار شواهد متعددی ارائه شده است. البته «منصور میرزانیا» در کتاب «فرهنگ‌نامهٔ کنایه» به این نکته عنایت داشته و کارش در خور توجه است؛ هرچند خالی از نقد نیست و اشکالاتی در آن وجود دارد که بحث دربارهٔ آن مجال دیگری می‌طلبد.
با توجه به اهمیت این موضوع در حوزهٔ علم بیان و از دیدگاه تخصصی در این تحقیق، نگارنده با مطالعهٔ آثار متخصصان بلاغت فارسی در این زمینه و نقل نظر آنان، و نیز جمع‌بندی این نظرها سعی کرده است به‌طور منسجم‌تر معیارهایی برای تشخیص استعارهٔ تمثیلی از کنایه ارائه دهد. امید است که برای خوانندگان گرامی مفید باشد.

معنای لغوی و تعریف اصطلاحی

استعارهٔ تمثیلی: در لغت، استعاره به‌معنای «به عاریه گرفتن» و «به عاریت خواستن» و تمثیل به معنای «مثل آوردن، تشبیه کردن و مانند کردن» است. در اصطلاح، استعارهٔ تمثیلی سخنی (مشبّهٌبهی) است که جنبهٔ ضرب‌المثل دارد و با علاقهٔ شباهت در غیر معنای اصلی خود به کار می‌رود و در آن قرینه‌ای وجود دارد که مانع ارادهٔ معنای حقیقی آن می‌گردد (در استعارهٔ تمثیلی، مشبّهٌبه جنبهٔ ارسال‌المثل دارد).
کنایه: کنایه در لغت به معنای «پوشیده سخن گفتن» است و در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی حقیقی و مجازی باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند و مراد گوینده معنای مجازی باشد اما به دلیل عدم قرینهٔ صارفه، معنای حقیقی آن نیز پذیرفتنی باشد.
ضرب‌المثل: ضرب‌المثل در لغت به معنی «مثل زدن و مثل آوردن» است و در اصطلاح، «یک جملهٔ کوتاه به نظم یا نثر، گاهی در بردارندهٔ پند و دستور اخلاقی و اجتماعی بزرگی است که با وجود کوتاهی لفظ و سادگی و روانی، شنونده را در افکار عمیق فرو می‌برد» (برقعی، ۱۳۵۱: ۵)
چون در استعارهٔ تمثیلی با ضرب‌المثل سروکار داریم، ذکر مطالب زیر ضروری است.
ضرب‌المثل شکل فشرده و خلاصه شدهٔ یک داستان است که چکیدهٔ حکمت و تجربهٔ یک قوم را به همراه دارد؛ مانند نمونهٔ زیر از حافظ که مصراع دوم آن ضرب‌المثل است:

هرگه که دل به عشق دهی خوش دمی بود
در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست (حافظ، ۱۳۷۷: ۱۳۱)

ضرب‌المثل‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:
دستهٔ اول: ضرب‌المثل‌هایی که معنای کنایی دارند؛ مانند:

حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج
فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست؟ (همان: ۱۰۶)

مصـــراع دوم کنایـــه از اینکـــه نوش و نیش، راحت و ســـختی، خوش‌بختی و بدبختی جهان با هم است.

دستهٔ دوم: ضرب‌المثل‌هایی که دارای استعارهٔ تمثیلی هستند:

ز دیری گاه من بر خشک ماندم
از آن کشتی همه بر خشک راندم (اشرف‌زاده، ۱۳۷۴: ۸۶)

کشـــتی بر خشک راندن، استعارهٔ تمثیلی از کار بیهوده و عبث انجام دادن است.

استعارهٔ تمثیلی

استعاره در جمله را «مجاز مرکب بالاستعاره»، «استعارهٔ مرکب»، «استعارهٔ آمیغی» و «استعارهٔ تمثیلی» (تمثیلیه) می‌نامند.

برخی از علمای بلاغت و بلاغت‌نویسان دربارهٔ استعارهٔ تمثیلی چنین گفته‌اند:

«اســـتعارهٔ مرکب که آن را اســـتعارهٔ تمثیلیه یا تمثیل بر وجه استعاره نیز گویند، آن است که دو صورت را، که هر کدام منتزع باشـــد، از امور متعدد در نظر گرفته یکی از آن دو را به دیگری تشبیه کنند». (رجایی، ۱۳۷۲: ۳۱۰)

استاد جلال‌الدین همایی در این باره می‌نویسد:

«استعارهٔ تمثیلیه، که آن را مجاز مرکب بالاستعاره نیز می‌گویند، جمله‌ای است که در غیر معنی اصلی خود استعمال شده باشد به علاقهٔ مشـــابهت و وجه شبه صورتی است که از امور متعدد انتزاع شده...» (همایی، ۱۳۷۳: ۱۹۰)

استاد ذبیح‌الله صفا در تعریف استعارهٔ تمثیلی چنین نوشته است:

«مجاز مرکب بالاستعاره آن است که کلامی در غیر معنی موضوعٌ له و با علاقهٔ مشابهت و قرینهٔ مانع از ارادهٔ معنی حقیقی استعمال شود و چنین استعاره را استعارهٔ تمثیلیه گویند و این نوع استعاره در حقیقت همان مثل سائر است که در همهٔ زبان‌ها وجود دارد و همیشه در غیر معنی حقیقی جمله برای رسانیدن مقصودی غیر از آنچه از ظاهر عبارت برمی‌آید، استعمال می‌شود؛ مثل:

ای که بر چرخ ایمنی زنهار
تکیه بر آب کرده‌ای هشدار...

تکیه بر آب کردن یعنی کار بیهوده کردن، و یا به کلاه گوشهٔ کسی نگریستن یعنی تحقیر کردن وی؛ بنابراین مقصود از این جمله‌ها غیر از آن است که از ظاهر آن‌ها برمی‌آید». (صفا، ۱۳۷۷: ۴۷)

استعارهٔ تمثیلی سخنی (مشبه‌بِهی) است که جنبهٔ ضرب‌المثل دارد و با علاقهٔ شباهت در غیر معنای اصلی خود به کار می‌رود و در آن قرینه‌ای وجود دارد که مانع ارادهٔ معنای حقیقی آن می‌گردد

جلیل تجلیل دربارهٔ استعارهٔ تمثیلی نوشته است:

«هرگاه جمله‌ای در غیر معنی اصلی به علاقهٔ مشـــابهت به کار رود، آن را تمثیل یا استعارهٔ تمثیلیه گویند. چنانچه سنایی در بیت زیر عبارت «تکیه بر آب زدن» را در معنی کار بیهوده انجام دادن به کار برده است:

ای که بر چرخ ایمنی زنهار
تکیه بر آب کرده‌ای هشدار». (تجلیل، ۱۳۷۶: ۶۸)

سیروس شمیسا در این باره چنین نوشته است:

«مجاز بالاستعاره مرکب هم داریم و آن استعاره در جمله است؛ یعنی، با مشبه‌بِهی سروکار داریم که جمله است. در این صورت باید به تأمل عقلی دریافت که جمله در معنای خود به کار نرفته است و به علاقهٔ شـــباهت معنای دیگری را افاده می‌کند. مثلاً «آب در هاون کوبیدن» ممکن (متعارف) نیست و مراد از آن به قیاس (علاقهٔ شباهت) عمل لغو و ابلهانه است. مثال دیگر؛ تکیه

بر آب مزن: چون هیچ‌کس نمی‌تواند تکیه بر آب زند، به قرینه متوجه می‌شویم که مراد معنای دیگری است. سپس به قیاس معنای مشابه آن را – که ترک فعل عبث باشد- در می‌یابیم...
به استعارهٔ مرکب، استعارهٔ تمثیلیه هم می‌گویند اما بهتر است اصطلاح استعارهٔ تمثیلی را در مواردی به کار ببریم که استعارهٔ مرکب جنبهٔ ارسال‌المثل یا ضرب‌المثل داشته باشد؛ یعنی، مأخوذ از تشبیه تمثیلی باشد. پس، چنانکه قبلاً هم اشاره شد، استعارهٔ تمثیلی، مشبّهٌ‌به مرکبی است که حکم مثال را داشته باشد (در ارسال‌المثل مشبه هم ذکر می‌شود)؛ مثل «مهتاب به گز پیمودن» یا «خورشید به گل اندودن» که استعارهٔ تمثیلی از عمل لغو و ناممکن‌اند». (شمیسا: ۱۳۸۶: ۲۰۱)
میرجلال‌الدین کزازی در این‌باره چنین گفته است:
«استعارهٔ تمثیلی آن است که دو سخن را که از پاره‌هایی چند پدید آمده‌اند، به یکدیگر مانند کنند؛ سپس مستعارٌله را با این گمان و انگیزه که آن‌چنان به مستعارٌمنه می‌ماند که با آن یکی شده است، بستر‌ند و تنها مستعارٌمنه را در سخن بیاورند...
گاه سخنور، زبانزدی را چونان استعارهٔ تمثیلی، در سخن خویش به کار می‌گیرد. در این هنگام، مستعارٌمنه – که معنای زبانزد است- آفریدهٔ پندار او نیست؛ سخنور آن را از زبان مردم به وام می‌گیرد و به یاری آن زبانزد، پندار شاعرانهٔ خویش را در ساخت استعارهٔ تمثیلی می‌پرورد و به افسون هنر، کارایی و گیرایی می‌بخشد... اسدی توسی راست، در گرشاسب‌نامه:
چنین داد پاسخ بت دل گسل
که خورشید پوشید خواهی به گل؟
پوشیدن خورشید به گل، زبانزدی است که چونان استعارهٔ تمثیلی از کاری که ناشدنی و بی‌سرانجام است، در سخن آورده شده است. نیز ناصرخسرو گفته است:
بی‌علم، دین همی چه طمع داری؟
در هاون، آب خیره چرا سایی؟
«آب در هاون سودن» زبانزدی است که فرزانهٔ یمگان آن را به استعاره‌ای تمثیلی از کار بیهوده و بی‌فرجام، در سخن خویش، آورده است». (کزازی، ۱۳۷۵: ۱۲۲- ۱۲۰)
با توجه به تعاریف ارائه شده، در تعریف استعارهٔ تمثیلی می‌توان گفت سخنی (مشبهٌ‌بهی) است که جنبهٔ ضرب‌المثل دارد و با علاقهٔ شباهت در غیر معنای اصلی خود به کار می‌رود و در آن قرینه‌ای وجود دارد که مانع ارادهٔ معنای حقیقی آن می‌شود.
ما در مجاز مرکب بالاستعاره با مشبه‌بهی سروکار داریم که به صورت جمله یا عبارتی است که در غیر معنای اصلی خود با علاقهٔ شباهت و وجود قرینه‌ای، که مانع ارادهٔ معنای حقیقی است، به کار می‌رود. حال اگر مشبّهٌ‌به جنبهٔ ارسال‌المثل یا ضرب‌المثل داشته باشد، استعارهٔ تمثیلی است.

برای فهم بهتر مطلب، چند نمونه ذکر می‌کنیم:
بی علم، دین همی چه طمع داری؟
در هاون، آب خیره چرا سایی؟
(ناصرخسرو؛ به نقل از عفیفی، ۱۳۷۲: ۱۹)
مصراع اول مشبه و مصراع دوم مشبهٌ‌به است؛ یعنی:
بدون علم طمع دین داشتن مانند آب در هاون سودن است.
مشبه ادات مشبهٌ‌به
مصراع دوم مشبهٌ‌به است و جنبهٔ ارسال‌المثل دارد؛ بنابراین، بیت دارای استعارهٔ تمثیلی است و «آب در هاون سودن»، استعارهٔ تمثیلی از کار لغو و بیهوده کردن است.
گره به سایهٔ ابر بهار نتوان زد
مبند دل به حیاتی که در گذر باشد (گچین‌معانی، ۱۳۸۱: ۲۸۰/۲)
مصراع اول، مشبهٌ‌به و مصراع دوم، مشبه است؛ یعنی:
دل بستن به حیات در گذر مانند گره زدن به سایهٔ ابر بهار است.
مشبه ادات مشبهبه
بیت دارای استعارهٔ تمثیلی است؛ چون مشبهٌ‌به جنبهٔ ارسال‌المثل دارد از این‌رو «گره به سایهٔ ابر بهار زدن» استعارهٔ تمثیلی از «کار غیر ممکن و بیهوده کردن» است.

نکته: استعارهٔ تمثیلی را با توجه به ظاهر کلام به دو نوع می‌توان تقسیم کرد:
نوع اول: استعارهٔ تمثیلی که امکان وقوع خارجی دارد اما بسیار به ندرت ممکن است اتفاق بیفتد؛ مثل:
زیره به کرمان بردن= استعارهٔ تمثیلی از کار بی‌فایده انجام دادن.
عاشقانت سوی تو تحفه اگر جان آرند
به سر تو، که همه زیر به کرمان آرند (میرزانیا، ۱۳۷۸: ۵۰۳)
گوهر از حلق خوک آویختن= استعارهٔ تمثیلی از کار لغو و بیهوده کردن:
بس که ما در ریگ روغن ریختیم
بس گهر کز حلق خوک آویختیم (همان: ۹۹۹)
از این نوع استعاره‌های تمثیلی، بوی کنایه به مشام می‌رسد و ممکن است به دلیل ارتباط تنگاتنگی که استعارهٔ تمثیلی با کنایه دارد، کنایه محسوب شوند. از آنجا که در این جمله‌ها نوعی تشبیه نهفته است و مبنای استعاره نیز بر تشبیه است، باید این‌گونه جمله‌ها و عبارت‌ها را استعارهٔ تمثیلی محسوب کرد.
نوع دوم: استعارهٔ تمثیلی که به هیچ‌وجه امکان وقوع خارجی ندارد؛ مثل:
به دست من کمر نازک تو چون آید
مگر مرا ز کف دست مو برون آید (گلچین معانی، ۱۳۸۱: ۳۰۷/۲)
موی از کف دست برآمدن= استعارهٔ تمثیلی از امر غیرممکن و انجام نشدنی است.

استعارهٔ تمثیلی سخنی (مشبهٌ‌بهی) است که جنبهٔ ضرب‌المثل دارد و با علاقهٔ شباهت در غیر معنای اصلی خود به کار می‌رود و در آن قرینه‌ای وجود دارد که مانع ارادهٔ معنای حقیقی آن می‌گردد

تفاوت‌های استعارهٔ تمثیلی با کنایه

در علم بیان، بین اســتعارهٔ تمثیلی و کنایــه تفاوت‌ها و حدّ و مرزهایــی وجود دارد که ایــن دو مقوله را از هم جدا می‌کند و باید مورد توجه قرار گیرد. در اینجا به چند مورد از این تفاوت‌ها اشاره می‌کنیم.

۱. اســتعارهٔ تمثیلی در جمله به کار می‌رود و در لفظ مفرد به کار نمی‌رود اما کنایه علاوه بر جمله و عبارت، در لفظ مفرد نیز به کار می‌رود.

۲. در استعارهٔ تمثیلی کاربرد معنای مجازی بر پایهٔ تشبیه نهاده شده اما در کنایه اساس بر لازمیت است.

۳. در اســتعارهٔ تمثیلی قرینهٔ صارفه‌ای وجود دارد که ســبب می‌شــود ذهن معنای مجازی آن را دریابد اما در کنایه، قرینهٔ صارفه وجود ندارد.

ســیروس شمیسا دربارهٔ تفاوت این نوع استعاره با کنایه نوشته است:

«کنایه نیز مانند اســتعارهٔ مرکب جمله اســت، منتها در کنایه قرینــهٔ صارفه نداریم تا حتماً جمله را در معنای ثانوی دریابیم اما در اســتعارهٔ مرکب به حکم قرینه متوجه می‌شویم که مراد معنای دیگری است:

گره به باد مزن گرچه بر مراد رود
که این سخن به مَثَل مور با سلیمان گفت (حافظ)

مراد از «گره به باد زدن» انجام فعل عبث است؛ زیرا نمی‌توان بر باد گره زد». (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۰۲)

مثلاً:

در بیت زیر، «دســت کسی را بر چوب بستن» = کنایه از عاجز گردانیدن و بی‌دخل کردن است.

شود از تر مزاجی پای‌کوبی
ببندد دست من بر خشک‌چوبی (اشرف‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۹۶)

در مصــراع دوم، معنای ظاهری کلام پذیرفتنی اســت و رابطهٔ میان معنای ظاهری و معنای کنایی بر اســاس رابطهٔ لازمیت می‌باشد.

اما در بیت زیر، «تکیه بر آب کردن»= اســتعارهٔ تمثیلی از کار نااستوار و بیهوده کردن است.

ای که بر چرخ ایمنی زنهار
تکیه بر آب کرده‌ای هش دار (عفیفی، ۱۳۷۲: ۴۷۵)

مصراع دوم، در عالم واقعیت امکان وقوع ندارد و کاربرد مجازی آن بر پایهٔ تشبیه بنا شده است.

استاد ذبیح‌الله صفا نوشته است:

«این نوع اســتعاره را در کتاب‌های لغت فارســی به غلط کنایه دانسته‌اند». (صفا، ۱۳۷۷: ۴۷)

نتیجه

با توجه به معیارهای ارائه شــده، می‌توان نتیجه گرفت که بین استعارهٔ تمثیلی و کنایه تفاوت‌هایی وجود دارد که عبارت‌اند از:

۱. در استعارهٔ تمثیلی ضرب‌المثل یا ارسال‌المثل وجود دارد که وجود قرینه در آن مانع ارادهٔ معنای حقیقی می‌گردد.

۲. در استعارهٔ تمثیلی کاربرد معنای مجازی بر پایهٔ تشبیه است اما در کنایه کاربرد معنای مجازی بر پایهٔ لازمیت است.

۳. در اســتعارهٔ تمثیلی ظاهر کلام پذیرفتنی نیســت و قرینهٔ صارفه‌ای وجــود دارد که ذهن مخاطب را از معنای حقیقی به معنای مجازی منتقل می‌کند ولی در کنایه، قرینهٔ صارفه وجود ندارد و ظاهر کلام پذیرفتنی است.

۴. اســتعارهٔ تمثیلی نه در قالــب یک کلمهٔ مفرد بلکه در قالب جمله به کار می‌رود ولی کنایه هم در قالب یک کلمهٔ مفرد به کار می‌رود و هم در قالب جمله و عبارت.

استعارهٔ تمثیلی سخنی (مشبّهٌ‌بِهی) است که جنبهٔ ضرب‌المثل دارد و با علاقهٔ شباهت در غیر معنای اصلی خود به کار می‌رود و در آن قرینه‌ای وجود دارد که مانع ارادهٔ معنای حقیقی آن می‌گردد

پی‌نوشت

شواهد شعری در این نوشتار از فرهنگ‌های ذکر شده در منابع، نقل شده است.

منابع

۱. اشرف‌زاده، رضا؛ (۱۳۷۴). **فرهنگ نوادر لغات و ترکیبات و تعبیرات آثار عطار نیشابوری**، چاپ ۲، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۴.
۲. برقعــی، ســیدیحیی؛ فروغــی، **کاوشــی در امثــال و حکم فارســی**، تهران، کتاب‌فروشی فروغی، ۱۳۵۱.
۳. تجلیل، جلیل؛ **معانی بیان**، چاپ ۸، تهران؛ مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۶.
۴. ثروت، منصور؛ **فرهنگ کنایات**، چاپ ۱، تهران، سخن، ۱۳۷۵.
۵. شمس‌الدین محمد، حافظ شیرازی؛ **دیوان غزلیات**، به کوشش ع. جربزه‌دار، چاپ ۶، تهران، اساطیر، ۱۳۷۷.
۶. دهخدا، علی‌اکبر؛ **امثال و حکم**، چاپ ۸، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۴.
۷. رجایی، محمدخلیل؛ **معالم‌البلاغه**، چاپ ۳، شیراز، دانشگاه امیرکبیر، ۱۳۷۲.
۸. شمیسا، سیروس؛ **بیان**، چاپ ۲، تهران، میترا، ۱۳۸۶.
۹. **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ ۸، تهران، فردوس، ۱۳۷۵.
۱۰. صفا، ذبیح‌الله؛ **آیین سخن**، چاپ ۱۹، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.
۱۱. عفیفی، رحیم؛ **فرهنگ‌نامهٔ شعری**، چاپ ۱، تهران، سروش، ۱۳۷۲.
۱۲. کزازی، میرجلال‌الدین؛ **زیباشناسی سخن فارسی (بیان)**، چاپ ۵، مرکز، ۱۳۷۵.
۱۳. گلچین معانی، احمد؛ **فرهنگ اشعار صائب**، چاپ ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۱۴. معین، محمد؛ **فرهنگ فارسی**، چاپ ۸، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱.
۱۵. میرزانیا، منصور؛ **فرهنگ‌نامهٔ کنایه**، چاپ ۱، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۸.
۱۶. همایی، جلال‌الدین؛ **معانی و بیان**، به کوشش ماه‌دخت بانو همایی، چاپ ۳، تهران، نشر هما، ۱۳۷۴.

تشبیهات ملکه استعاره یکنه

دکتر اصغر شهبازی
مدرس مراکز آموزش عالی
و تربیت معلم شهرکرد

کلید واژه‌ها:
استعاره، تشبیه، تخیل، مجاز، کنایه

درآمد

اگر استعاره را بزرگ‌ترین کشف هنرمند و از عالی‌ترین امکانات در حیطهٔ زبان هنری بنامیم، چنان‌که دیگران نامیده‌اند (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۴۲) سخنی به گزاف نگفته‌ایم. استعاره، تخییلی‌ترین ابزار در کلام است. در واقع آنجا که شاعر می‌خواهد با واژه‌ها نقاشی کند (هم نشان دهد و هم بیان کند) و واژه را خود باد و خود باران بنامد[۱]، دست به دامان استعاره می‌شود و هنرمندانه، با ادعای این همانی و تصرّف در طبیعت (تخیل) دنیای دیگر می‌آفریند و با از هم گسستن دایرهٔ محدود واژگان، هر بار ما را با هزاران واژهٔ تازه روبه‌رو می‌سازد و جهانی خلق می‌کند که همه چیز در آن سخن می‌گوید، راه می رود، زنده است و نفس می‌کشد. «والاس استونس» می‌گوید: «حقیقت مبتذل و تکراری است و ما با استعاره (metaphor) از آن می‌گریزیم. (metaphor, terenec Hawkes- p. 57)[۲]

شاعر استعاره‌پرداز نقاش چیره‌دستی است که با قلم واژه‌ها، در گسترهٔ زبان شعری نقاشی می‌کند. او به مدد تخیل بین مفاهیم ارتباط برقرار می‌کند و هر خوانندهٔ صاحب‌ذوقی از این ارتباط لذت می‌برد. حاصل نیروی تخیل صور خیال است؛ یعنی انواع تشبیهات و استعارات و مجازهایی که شاعر می‌آفریند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۰)

در نظر بسیاری از ناقدان شعر، جوهر اصلی شعر همین عناصر خیال است و در میان عناصر خیال، استعاره به‌دلیل اغراق و این همانی جایگاه ویژه‌ای دارد تا جایی که «بندتو کروچه» آن را ملکهٔ تشبیهات مجازی خوانده است. (کروچه: ۴۵). شنونده و مخاطب در برابر استعاره به تلاش ذهنی وا داشته می‌شود و هرچه این پوشیدگی بیشتر باشد، اغراق در استعاره بیشتر و لذت ناشی از آن هم زیادتر است.

پوشـیدگی و تلاش ذهنی در اسـتعارهٔ کنایـی (پنهـان) ارزش هنـری این نوع استعاره را در میان انواع دیگر صور خیال افزایش می‌دهد. شنونده با استعارهٔ مکنیّه بهتر به دنیای عواطف و تخیلات شـاعر راه پیـدا می‌کند و با او هم حس، همراه و همدل می‌شود. نگارنده با اذعان به اهمیت این عنصر تصویرآفرین، بر آن شد تا با یک جمع‌بندی مختصر، فروع و شـاخه‌های این نوع اسـتعاره را بررسی کند و به‌ویژه، به بحث اسناد مجازی در استعارهٔ مکنیّه و بحث اسـتعاره‌های مصرحه‌ای که مورد خطاب قرار می‌گیرند، اشاره‌ای کند؛ باشد که این وجیزه آغازی باشد برای محققان اندیشمند زبان فارسی، تا در آینده در این خصوص موشکافانه‌تر پژوهش کنند.

استعارهٔ مکنیّه (کنایی)

در حقیقت تشـبیهی است[3] که شاعر یا نویسنده، مشـبّهٌ‌به آن را در ضمیر خود پنهـان می‌کند و برای اینکه مخاطب در میان انواع مشـبّهٌ‌به‌ها سـرگردان نشود، یکی از لوازم یا ویژگی‌های آن (مشبّهٌ‌به) را به همراه مشبه ذکر می‌کند که معمولاً این عنصر، اصلی‌ترین و بارزترین جزء یا صفات مشـبّهٌ‌به مخذوف است. استعارهٔ مکنیّـه را بـه انحـاء مختلـف می‌توان تقسیم‌بندی کرد، اما بهترین تقسیم‌بندی آن براساس نوع مشبّهٌ‌به محذوف است.

انواع استعارهٔ مکنیّه براساس نوع مشبّهٌ‌به محذوف

۱) استعارهٔ مکنیّه‌ای که مشبّهٌ‌به محذوف آن انسان است:

این نوع استعاره را تشخیص هم می‌نامند؛ زیرا در آن شـاعر به مدد تخیل سازنده و نیرومند خود با شـخصیت بخشـیدن (personification) بـه عناصر بی‌جان طبیعـت پیرامـون خویـش، آن‌هـا را انسـان‌گونه می‌پندارد[4] این نوع استعاره معمولاً به سه صورت زیر در کلام می‌آید:

الف) به صورت اضافهٔ استعاری

یعنی جـزء یا صفت مشـبّهٌ‌به محذوف (انسان) به مشبه مذکور اضافه می‌شود؛ مانند دست روزگار، رخسار صبح، آبروی فقر و دست غم. سعدی گوید:

نه دست صبر که در آستین عقل برم
نه پای عقل که در دامن قرار کشم

حافظ گوید:

کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

یـادآوری: از فروع اضافه‌های اسـتعاری، اضافهٔ اقترانی اسـت کـه نمی‌توان آن را در مقولهٔ اسـتعارهٔ مکنیّـه گنجاند؛ زیرا در امثال «گوش هوش» نمی‌توان گفت هوش به آدمی مانند شده که گوش دارد، بلکه در این موارد تکیه بر مضاف است؛ یعنی، گوش مقترن و همراه با هوشیاری. موارد دیگر: دسـت ادب بر سـینه نهاد (دست بر سینه نهاد)، چشم امید و... .

ب) به صورت اسناد مجازی (مجاز عقلی)

یعنی جزء یا صفت مشبّهٌ‌به محذوف، به مشبه اسناد داده شود.[5]

منوچهری گوید:

شبی گیسو فرو هشته به دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرزن

شب به زنی مانند شده که گیسوان خود را تا دامن فرو نهاده است.

انوری گوید:

هزار نقش برآرد زمانه و نبود
یکی چنان که در آیینهٔ تصور ماست

در اغلـب ایـن مثال‌هـا فعل بـه فاعل غیرحقیقـی یا صفـت غیرمتعـارف به موصوف اسـناد داده شـده و اغلب این فعل‌ها و صفت‌ها مربوط به انسان است.

سپهری گوید:

گاه تنهایی می‌آمد
صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید
شوق می‌آمد
دست در گردن حس می‌انداخت

قیصر امین‌پور گوید:

بادها بی‌کارند/ ابرها خشـک و خسیس/
هق‌هق گریهٔ خود را خوردند
از کلیله و دمنه: حادثه در سایهٔ امن پناه طلبیده اسـت و فتنه در حمایت خواب بیارامیده.
- من دختر دریا هستم.
- دیوار می‌خواست بیفتد.
- روز آمد و شب رفت.

مرحوم سـادات ناصری و جلیل تجلیل اعتقاد دارند که اثبات لوازم مشبّهٌ‌به برای مشبه، استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیّه می‌سازد[6]، اما اغلب مثال‌هایی که ذکر می‌کنند در حوزهٔ اسناد مجازی است:

تا باد خزان، حلّه برون کرد ز گلزار
ابر آمد و پیچید قصب بر سر کهسار
(سادات ناصری، ۱۳۶۳: ۶۴)

ماه ار نخواهد آنکه شود نعل مرکبت
از ناخن محاق ابد روی خسته باد
(تجلیل، ۱۳۷۶: ۶۷)

امـا واقع امر این اسـت کـه تخییل در اسـتعارهٔ مکنیّه جدا از آن نیست و همهٔ انواع اسـتعارهٔ مکنیّه، تخییلی هستند و هنرمند اصل را بر اثبات لوازم مشـبّهٌ‌به برای مشـبه نهاده تا ادعای این همانی، بیشتر شود.

استعارهٔ تبعیّه یا استعاره در فعل هم، که در واقع فعل را به فاعل غیرحقیقی نسبت می‌دهند، از فروع اسناد مجازی و استعارهٔ مکنیّه است. مثال:

دهن مملکت نخندد خوش
تا سر تیغ تو نگرید زار

نظامی گوید:

نبینی ابر کاو تندی نماید
بگرید سخت وانگه برگشاید

رهی معیری گوید:

چه غم ار شمع فرو مرده که از پرتو عشق
نور مهتاب ز خاکستر پروانه دمید

مثال دیگـر: صبحدم خندیـد و من در خواب نوشینم هنوز

پ) مشبه مورد ندا قرار گیرد

یعنی شـاعر به طبیعت بی‌جـان، جان ببخشـد و آن را همچون انسـانی مورد خطاب قرار دهد.

حافظ گوید:

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟
منزل آن مه عاشق کش عیّار کجاست؟

روح‌الله هـادی معتقد اسـت اسـتعارهٔ مصرحه‌ای که مورد خطـاب قرار گیرد،

علامت ندا و خطاب تأثیری در آن ندارد. (آرایه‌های ادبی: ۹۰- ۹۱)

برای مثال، حافظ گوید:

ای غنچهٔ خندان چرا
خون در دل ما می‌کنی
خاری به خود می‌بندی و
ما را ز سر وا می‌کنی

غنچهٔ خندان استعارهٔ مصرحه از یار است که مورد خطاب قرار گرفته است.

۲) اگر مشبّهٌ‌به محذوف یک جاندار (حیوان) باشد:

این نوع استعاره را جاندار پنداری (animism) می‌گویند که معمولاً به دو صورت ظاهر می‌شود:

الف) به صورت اضافی

مثال: چنگال مرگ، کام مرگ، عزم تیز گام، چنگال مستکبران

ب) به صورت اسنادی

اذالمنّیةُ اَنشبت اَظفارها
اَلفیتَ کلَّ تمیمةٍ لاتَنفعُ
(ابوذوئب هذلی)

یعنی هر گاه مرگ چنگال خود را فرو می‌برد، درمی‌یابی که هر تعویذی بی‌فایده است.

در قرآن مجید آمده است: و اضمم یدک الی جناحک (بچسبان دستت را به زیر بالت)[۷]

یا: وَاخفِض لَهُما جَناحَ الذّل مِنَ الرّحمةُ (فرود بیاور برای آن دو (پدر و مادر) بال فروتنی را.[۸]

مثال دیگر:

قضا چون ز گردون فرو هشت پر
همه عاقلان کور گردند و کر

سپهری گوید:

زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ
پرشی دارد اندازهٔ عشق

۳) اگر مشبّهٌ‌به محذوف یک شیء یا پدیده (به جز انسان و حیوان) باشد:

این استعاره هم معمولاً به دو صورت می‌آید:

الف) به صورت اضافی

آستین عقل، سایهٔ دانایی، فوّارهٔ اقبال، مشرق پیاله. حافظ می‌گوید:

تو را ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتادست
فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید
شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد

مولوی گوید:

چون خزان بر شاخ و برگ دل مزن
خلق را مسکین و سرگردان مکن

ترکیبات مبتنی بر حس‌آمیزی در حوزهٔ این نوع استعاره قرار دارند: سخن شیرین، نگاه سرد، صدای گرم، جیغ بنفش، حرف روشن.

سعدی گوید:

مرا لفظ شیرین خواننده داد
تو را سمع و ادراک دانننده داد

ب) به صورت اسنادی

بایزید گوید: به صحرا شدم عشق باریده بود

حافظ گوید:

هر کاونکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید
در رهگذار باد نگهبان لاله بود

مثال‌های دیگر: آسمان تعطیل است. جمعه مرا خوشحال کرد. (سرّنی یُوم الجمعه)

پی‌نوشت

۱. سپهری: واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.

۲. از نظر فرمالیست‌ها زبان روزمره زبانی است تکراری و معتاد؛ لذا به آن توجه نداریم. کار شاعر آن است که از این سخن تکراری و فرسوده و اعتیادی کلامی بیافریند بدیع و شگفت‌انگیز؛ یعنی، در زبان آشنایی‌زدایی کند. همانند ذوب کردن سکه‌های فرسوده و ضرب کردن سکه‌هایی بدیع با مصالح سکه‌های فرسوده، با ترفند استعاره، کلام فرسودهٔ خبری، غرابت و تازگی پیدا می‌کند.

۳. برخی بر آن‌اند که استعارهٔ مکنیّه درواقع تشبیهی است نهفته در ذهن؛ از این‌رو نباید آن را در شمار استعارات آورد. (نک به التخلیص، خطیب‌قزوینی: ۳۲۶- ۳۲۸)

۴. برای توضیح بیشتر ر.ک به کتاب صور خیال در شعر فارسی از محمدرضا شفیعی کدکنی، صص ۱۴۹- ۱۵۳.

۵. در بسیاری از موارد ساختار غیراضافی را می‌توان به ساختار اضافی حمل کرد؛ نک کتاب بیان، سیروس شمیسا، صص ۱۵۶- ۱۵۹.

۶. برخی استعارهٔ مکنیّه را به اعتبار ذکر مستعارٌله و ارادهٔ مستعارٌمنه محذوف و به اعتبار اسناد یکی از لوازم مستعارٌمنه محذوف به مستعارٌله، تخییلیه خوانده‌اند؛ نک مطول، تفتازانی، ص ۳۸۱.

۷. قرآن مجید، سورهٔ طه، آیهٔ ۲۲.

۸. قرآن مجید، سورهٔ اسراء، آیهٔ ۲۴.

منابع

۱. آق اولی، عبدالحسین ناشر (حسام‌العلما)؛ **دررالادب**، شیراز، کتاب‌فروشی معرفت، ۱۳۴۰.

۲. آهنی، غلامحسین؛ **معانی و بیان**، بنیاد قرآن، ۱۳۶۰.

۳. ابرمز؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، ۱۳۶۶.

۴. **استعاره**، مندرج در دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج۱، تهران، انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴.

۵. تجلیل، جلیل؛ **معانی و بیان**؛ تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۶.

۶. تفتازانی، سعدالدین مسعودابن عمر؛ **شرح مختصر**، قم؛ دارالحکمه، ۱۳۷۶.

۷. تقوی، نصرالله؛ **هنجار گفتار**، اصفهان، بی‌تا.

۸. ثروتیان، بهروز؛ **فن بیان در آفرینش خیال**، تهران، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۳.

۹. رجایی، محمدخلیل؛ شیراز، **معالم البلاغه**، ۱۳۵۹.

۱۰. سادات ناصری، سیدحسن؛ **قافیه و صنایع معنوی**، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۶۴.

۱۱. یوسف ابن ابی بکر محمد، سکاکی؛ **مفتاح العلوم**، بیروت، دارالکتب العلمیه،

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **صور خیال در شعر فارسی**، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.

۱۳. شمس‌الدین محمد، حافظ؛ **دیوان**، تصحیح علامه قزوینی، تهران، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۵.

۱۴. شمیسا، سیروس؛ **بیان**، انتشارات فردوس، ۱۳۷۰.

۱۵. صادقیان، محمدعلی؛ **طراز سخن در معانی و بیان**، انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۷۱.

۱۶. ابوالقاسم، فردوسی؛ **نامه باستان** (ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی)، جلد سوم، میرجلال‌الدین کزازی، انتشارات سمت، ۱۳۸۲.

۱۷. کروچه، بند تو؛ **کلیات زیباشناسی**، ترجمه فواد رحمانی، تهران. ۱۳۷۲.

۱۸. کزازی، میرجلال‌الدین، **زیباشناسی سخن پارسی** (بیان)، تهران، انتشارات کتاب ماد، بی‌تا.

۱۹. گرکانی، محمدحسین؛ **ابدع البدایع**، به اهتمام حسین جعفری؛ تبریز، انتشارات احرار، ۱۳۷۷.

۲۰. مصلح‌الدین عبدالله، سعدی شیرازی؛ **بوستان**، تصحیح غلامحسین یوسفی، خوارزمی، ۱۳۸۱.

۲۱. میرزانیا، منصور؛ **فرهنگ‌نامهٔ کنایه**، امیرکبیر، ۱۳۷۸.

۲۲. کمال‌الدین، واعظ کاشفی؛ **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، به کوشش رحیم مسلمانقلف، مسکو، ۱۹۷۷.

۲۳. وحیدیان کامیار، تقی؛ «کنایه، نقاشی زبان»، نامهٔ فرهنگستان، سال دوم، شمارهٔ ۴.

۲۴. هادی، روح‌الله؛ **آرایه‌های ادبی**، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۷۸.

۲۵. هاشمی، احمد؛ **جواهرالبلاغه**، مترجم: علی اوسط ابراهیمی، قم، نشر حقوق اسلامی، ۱۳۸۷.

۲۶. هدایت، رضاقلی خان؛ **مدارج البلاغه**، کتاب‌فروشی معرفت شیراز، ۱۳۵۵.

۲۷. همایی، جلال‌الدین؛ **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران، نشر هما، ۱۳۷۳.

۲۸. **معانی و بیان**، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران، نشر هما، ۱۳۷۴.

فصاحت کلمه
غرابت استعمال

احمدرضا صیادی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی اصفهان

چکیده
در بحث فصاحت کلمه، گویند کلمه‌ای فصیح است که از چند عیب خالی باشد که از جملهٔ آن‌ها غرابت استعمال است و غرابت آن است که واژه دور از ذهن باشد و سخن دوست، در دریافت معنای آن به رنج افتد. حال سخن این است که آیا فقط الفاظ نامأنوس، غرابت دارند. در این مقاله به این مطلب پرداخته‌ایم. باید بدانیم که در غرابت سه عامل مکان، زمان و مخاطب دخالت دارند و برخی الفاظ به خاطر سوء خاطرهٔ ذهنی غریب‌اند. گاهی نیز برای برخی و برای بعضی مأنوس هستند. موهومات و خرافات در غرابت نقش بسزایی دارند. همچنین، برخی واژه‌های بر ساختهٔ فرهنگستان، کاملاً غریب و نامأنوس‌اند اما ممکن است به مرور عذوبت و کاربرد یابند. گاهی غرابت به‌خاطر رعایت شئون ادب و شخصیت است. نتیجه اینکه «غرابت امری نسبی است نه مطلق».

کلید واژه‌ها:
فصاحت کلمه، غرابت استعمال، مکان، زمان، مخاطب و موهومات.

جنبش اول که قلم برگرفت
حرف نخستین ز سخن در گرفت
پردهٔ خلوت چو برانداختند
جلوت اول ز سخن ساختند...
چون قلم آمد شدن آغاز کرد
چشم جهان را به سخن باز کرد (نظامی، ۱۳۸۲: ۳۸)

کلام اساسی‌ترین رکن انتقال اندیشه‌های بشری است و نمی‌توان جامعه‌ای را تصور کرد که دارای افکار و اندیشه‌های متعالی باشد اما کلامی برای بیان آن‌ها نداشته باشد. زبان یکی از پیچیده‌ترین رموز هستی بشری است که تا به حال به چگونگی آن پی نبرده‌اند اما به هر حال، وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌های بشر است. حال وقتی این اندیشه‌ها در پیکره‌ای نگارین و به اندام مطرح شوند، گیرایی و تأثیرگذاری بیشتری خواهند داشت. عواملی مثل محیط، زمان، مخاطب و استعدادِ بیان، در به‌کارگیری زبان مؤثرند و تا سخنوری بر این عوامل مسلط نشود، نمی‌تواند افکار خود را بیان کند.

راستی، چرا سعدی افصح‌المتکلمین است؟ البته سعدی‌شناسان در این خصوص داد سخن داده‌اند، اما یک دلیل اساسی می‌توان برای این مسئله برشمرد و آن استفادهٔ درست از الفاظ و ترکیب و تراش کلمات اوست؛ به‌گونه‌ای که سخنش دل‌نشین و عذب شده اما در مقابل، حسان عجم، خاقانی شروانی، با آن همه تسلط بر فنون شعر و شاعری، توفیق سعدی را ندارد. یکی از دلایل این امر کاربرد الفاظ غریب و نامأنوس است که او را با صفت «شاعر دیرآشنا» نامور می‌کند.[1] نگارندهٔ این سطور بر آن است که یکی از عوامل مخلِّ فصاحت کلمه، یعنی غرابت استعمال، را با دیدی تحلیلی معرفی کند تا این مسئله بهتر شناخته شود.

تعریف غرابت استعمال

غرابت آن است که کلمه وحشی و نامأنوس باشد؛ از قبیل کلمهٔ «تکأکأ» به معنی اجتمع[2] که در عربی غیرمأنوس است (همایی (۲)، ۱۳۷۰: ۲۶) یا استعمال کلمات غریب و دور از ذهن و غیرمعمول و مرده (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۰). همهٔ کتب معانی و بیان در بحث فصاحت کلمه، عیب غرابت استعمال را مطرح کرده و اکثرشان تقریباً مثال‌هایی مشترک و یکسان آورده‌اند؛ از جمله این بیت از قول منوچهری دامغانی:

غرابا مزن بیشتر زین نعیقا
که مهجور کردی مرا از عشیقا... (منوچهری، ۱۳۴۷: ۵)

یا این دو بیت از ادیب نیشابوری:

مجعد نواصی، مقعد عقایص
مسلسل عزایر، مفلفل ذوائب
مزجّج لواحظ، مسرّج مراسن
مفلّج مباسم، مبزّج حواجب (کزازی (۲)، ۱۳۷۳: ۳۳-۳۰)[3]

به هر حال هیچ‌کدام به بحث تحلیلی و تکمیلی آن نپرداخته و به‌همین مثال‌ها اکتفا نموده‌اند، جز علامهٔ بزرگوار استاد همایی که اشـاره‌ای تحت عنوان «تحقیق نگارنده در فصاحت کلمه» آورده‌اند که آن هم مسـتوفی نیست. (همایی (۲)، ۱۳۷۰: ۲۹- ۲۷) نیز سیروس شمیسـا به این مسئله اشاره‌ای گذرا دارد (شمیسا: ۱۳۸۳: ۱۳۰) با وجود این: «آیا واقعاً فقط کلمات غریب‌الاستعمال، مهجور و نامأنوس، در این بحث جای می‌گیرند و شروط زمان، مکان و مخاطب در آن دخیل نیسـتند؟». فرض کنید کسـی دچار موهومات باشـد؛ آیا با شنیدن لفظ «جن» دچار ناراحتی نمی‌شـود و اصلاً این لفظ برایش ناراحت‌کننده نیست و غریب نمی‌نماید یا مثلاً کسـی از صحنهٔ تصادفی دچار تألمات روحی شده باشد؛ آیا با شنیدن لفظ تصادف باز دچار ناراحتی نمی‌شود و احساس ناراحتی نمی‌کند؟ اما چه بسا شخصی دیگر بشنود و اصلاً ناراحت نشود و کراهیتی برای او در استعمال لفظ نباشد. به قول تفتازانی: «فانَّ مفردات الالفاظ متفاوت باختلاف المقامات» (همایی (۲)، ۱۳۷۰: ۲۹) لذا به نظر نگارنده موارد زیر نیز داخل در غرابت استعمال است:

۱. همـان کلمات نامأنوس و مرده‌ای کـه امروزه کاربرد ندارند؛ مثل لفظ «تاپاک و سنخج» (به معنی بی‌قراری و اضطراب) در شعر منطقی رازی:

از غم و غصه دل دشمنت باد
گاه در تاپاک و گاهی در سنخج (آهنی (۲)، ۱۳۳۹: ۷)

البته در هر دوره‌ای زبان معیاری (نُرم) وجود داشـته اسـت. با توجه به زبان معیار همان دوره، باز بسیاری از لغات مورد استفادهٔ شعرا و نویسندگان، غرابت استعمال دارند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۱) اسـتاد ناتل خانلری این الفاظ را که تنها در یک دوره از تاریخ هر ملتی معمول بوده و فراموش شده است، «کلمات تاریخی» می‌نامد. (خانلری/ ج ۱، ۱۳۴۹: ۱۳۲)

۲. امروزه بسـیاری از الفاظ به کار رفتـه در زبان برای همه قابل درک و فهم کامل نیستند؛ یعنی؛ غرابت امری نسبی است. مثلاً وقتی می‌گوییم «استخدام» عرف و تودهٔ مردم مفهوم معمول آن را می‌فهمند اما در معنای صنعت ادبی برایشان کاملاً نامأنوس است.[۴]

۳. لهجه‌ها در موقعیت‌های مختلف جغرافیایی خود نوعی غرابت دارند؛ مثلاً لهجهٔ یزدی گاه برای مردم اصفهان نامفهوم است.

۴. کلماتی که به‌خاطر رعایت ادب از بیانشان کراهت داریم، نوع دیگر غرابت‌اند؛ مثلاً به‌جای «مسـتراح» و «توالت» می‌گوییم «دست به آب» یا «جایی»، «کاری دارم»، «کابینه»[۵] و... .

۵. خرافـات و موهومات؛ گاهی مردم گمان می‌کنند که با ذکر نام بعضی چیزها شومی و نحوست آن‌ها گریبان‌گیرشان می‌شود و بـرای همین، از ذکر نام اصلی آن چیزها پرهیز دارند و همین خود موجب غرابت اسـتعمال می‌شود. مثلاً مردم از گفتن لفظ «جن» پرهیز دارند و به جای آن می‌گویند: «از ما بهتران»، «اونا» یا «اندرا» و حتی در انگلیسـی می‌گویند: «The good People» یا لفظ خرس که در روسـیه غرابت دارد و مردم آن دیار به آن می‌گویند: «عسـل‌خوار» یـا در بعضی از نقاط ایـران به «مار» می‌گویند: «چوب گز» یا «بند چاه». استاد ناتل خانلری در تاریخ زبـان و الفاظ «الفاظ حرام» می‌گوید که غرابت در کاربردشـان مشاهده می‌شود. (خانلری/ ج ۱، ۱۳۴۹: ۱۳۲- ۱۳۳)

۶. امروزه فرهنگسـتان زبـان و ادب فارسـی، الفاظی را وضع می‌کند که خود غریب و نامأنوس‌اند و بسیاری از آن‌ها می‌میرند؛ مثلاً «فروغ آمایی» به جای «فتوسـنتز»، «جایگشت» به جای «جابه‌جایی»، «دستینه» به جای «امضا» و «فرشینه» به‌جای «موکت». این الفاظ گاهی چنان غریب‌اند که جایی در زبان باز نمی‌کنند و قبل از کاربرد می‌میرند.

۷. گاهی غرابت نوعی شـرطی شـدن است؛ مثلاً ممکن است کسـی در یک حادثهٔ رانندگی دچار آسیب‌دیدگی شده باشد و برای همین، اسم تصادف می‌آید، از کاربرد لفظ تصادف بترسد و سعی کند از استعمال آن بپرهیزد. البته این امر جنبهٔ شخصی دارد و همگانی نیست.

سه عامل اصلی دخیل در غرابت استعمال

به‌نظر می‌رسد چون غرابت استعمال امری نسبی است عواملی در کاربرد آن دخیل‌اند که در این میان، سـه عامل زمان، مکان و مخاطب سهم بیشتری دارند. تفتازانی می‌گوید: «فانَّ مفردات الالفـاظ متفاوت باختلاف المقامات» (همایی (۲)، ۱۳۷۰: ۲۹). این جمله دلیل بر نسـبی بودن غرابت اسـت و عواملی مثل زمان، مکان و مخاطب این امر را تقویت می‌کنند.

الف) مکان: در تاریخ سیستان (صفحهٔ ۲۰۹) از قول یعقوب لیث آمده: «چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت» (شمیسـا، ۱۳۸۷: ۲۷۳) و مقدسـی در «احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم» (طبع لیدن: ۳۳۴- ۳۳۵) درمورد اقلیم خراسان و ماوراءالنهر گوید: «زبان نیشـابوریان فصیح و مفهوم اسـت... و در زبان مردم سیستان تحامل (تکلف) و خصومتی است که از ته سینه برآورده و بلند می‌کشـند و... و زبـان مردم هراه وحشـی و متکلفانه و کثیف است...» (بهار/ ج ۱، ۱۳۷۰: ۲۴۶- ۲۴۵)

دو مطلب یاد شـده نوعی نقد و تحلیل واژگان و کلمات اسـت کـه گاهی باعث غرابت و سـختی فهم می‌شـود. در جغرافیای کهن، دو منطقهٔ اصلی و مهم ایران، خراسـان و عراق اسـت که هر کدام مختصات کلامی خود را دارد. نیز در شمال غربی ایران، یعنی منطقهٔ ارّان و آذربایجان، سبک ویژه‌ای حاکم است (سبک آذربایجانی) و مردم آن خطه روش خاصی در کاربرد لغات دارند. به این ترتیب، شـعرا و گویندگان آن خطه، چنان غرابتی ایجاد کرده‌اند که گاهی خواندن اشـعار ایشـان از سر اجبار است نه از روی زیبایی و لطافت؛ البته لطافت کلامشان را نباید نادیده گرفت. خاقانی در این منطقه (ارّان) شـاعری تواناست اما کاربرد لغات و ترکیبات و به‌ویژه آشنایی او با اصطلاحات مذهب مسیحیت،

واژه‌هایی که هم امروزه در شعر معاصر وجود دارند، برای همه قابل درک نیستند. البته در شعر معاصر بیشترین غرابت‌ها به خاطر ترکیبات و گروه‌های کلمات است و در ضمن نمی‌توان زمان و مکان را از هم تفکیک کرد

کلامش را نامأنوس کرده اســت. از این رو، کلام او برای همگان قابل درک نیست و چه بسا مردم آذربایجان نیز گاهی از درک آن عاجز بوده‌اند. به این مثال بنگرید:

فلک کژ روتراست از خطّ ترسا
مرا دارد مسلسل راهب آسا
مرا بینند در سوراخ غاری
شده مولو زن و پوشیده چوخا
به جای صُدرهٔ خارا، چو بطریق
پلاسی پوشم اندر سنگ خارا...
دبیرستان نهم در هیکل روم
کنم آیین مطران را مطرّا
بدل سازم به زنّار و به بُرنُس
ردا و طیلسان چون پورسقا (سجادی، ۱۳۷۲: ۱۰-۶)

کلمات مشخص شده به راحتی برای همه قابل درک نیستند؛ یعنی، نامأنوس‌اند (البته این کلمات کاربرد خاص مسیحیت دارند) یا در تاریخ طبری فعل «آهنجیدن» و مشتقات آن به کار رفته، که نوعی نامأنوسی ایجاد کرده است و غرابت دارد، «... عُمر چشم فراز کرد و گفت زینت کفر از وی بیاهنجید و زینت اسلام بپوشانیدش. از هُرمُزان آن همه جامِها بیاهنجیدند...» (بهار/ج ۱، ۱۳۷۰: ۲۶۶-۲۴۵) بــا حملهٔ مغول در اوایل قرن هفتم (۶۱۶ یــا ۶۱۸ ه. ق.) تمام مناطقی که تحت ســیطرهٔ آن‌ها درآمدند بــا واژه‌هایی مغولی سروکار پیدا کردند که برایشان نامأنوس و سخت بود ولی بعداً بعضی از آن‌ها پایدار ماندنــد و تاکنون رواج دارند؛ مثلاً بالش[۶] (صره و بدرهٔ زر یا ســیم)، ایل (رعیت و مطیع)، تومان (ده هزار و بعداً هر قسمت از مملکت که ده هزار دینار مالیات داشته به تومان مرسوم شــده است) که همگی به این معنی یا معانی از میان رفته‌اند و بعضی مثل آقا، خانم و یاغی باقی مانده‌اند.

به هر حال، مکان جغرافیایی در کاربرد لغات و مأنوس بودن یا نبودن بســیار مؤثر بوده است و چه بسا لغاتی در جایی غریب باشند و در جایی نباشند.

در دورهٔ معاصر، شــعرا واژه‌هایی در شعر می‌آوردند که برای مردم دیگر کاملاً نامأنوس‌اند؛ مثلاً «تلاجن» (نوعی درخت) در شعر نیما:

تو را من چشم در راهم، شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی

یا واژهٔ «هیچستان» در شعر سهراب سپهری:

به سراغ من اگر می‌آیید
پشت هیچستانم
پشت هیچستان جایی است
پشت هیچستان رگ‌های هوا، پر قاصدهایی است.

ب): زمان: در هر عصر واژه‌هایی هستند که در زبان معیار جامعه کاملاً شــناخته شده‌اند، اما در زمان دیگر یا متروک می‌شوند و کاربرد خود را از دست می‌دهند یا معنایشان تغییر می‌کند که در ایــن صورت در معنــای اول غریب و نامأنوس‌اند؛ مثلاً کلمهٔ «دستور» در دوران متقدم به معنی وزیر بوده اما در دورهٔ معاصر به معنی فرمان و حکم اســت و اســتعمال آن در معنای وزیر غرابت اســتعمال دارد یا مثلاً واژهٔ «شوخ که در قدیم به معنای «چــرک» بوده اما امروز به معنای «بذله‌گو»ســت. طبیعتاً این کلمــه در معنای اول غریــب و در معنای دوم بهنجار و مأنوس است یا واژهٔ «مزخرف» که در قدیم به معنای «زراندود» بوده و امروزه تغییر معنا داده و برای مردم در معنای قدیم بسیار غریب است. واژه‌هایی که هم امروزه در شعر معاصر وجود دارند، برای همه قابل درک نیستند. البته در شعر معاصر بیشترین غرابت‌ها به خاطر ترکیبات و گروه‌های کلمات است و درضمن نمی‌توان زمان و مکان را از هم تفکیک کرد.

پ): مخاطب: یکی از وظایف شــعرا، نویســندگان و خطیبان در هر دوره این بوده اســت که مطابــق درک و فهم مخاطبان خود سخن گویند تا سخنانشان پایدار بماند اما آن‌ها گاهی برای اظهار فضل یا درک گروهی خاص، الفاظی را به کار می‌بردند که مردم نمی‌فهمیدند و چه بســا برداشت‌های غلط از آن‌ها داشتند؛ مثلاً گاه طبقــهٔ روحانیون الفاظی را به کار می‌بردنــد که در هر دوره فقط مخاطبان خاص آن‌ها را درک می‌کردند نه همه. به این مثال توجه کنید «... مؤمن! عنان نفس عاصی قاصر را به دست قهر و غضب مده که الکاظمین الغیظ و العافین عن النّاس... کلاه نمدی از شنیدن این سخنان هاج و واج مانده و چون از فرمایشات جناب آقاشیخ تنها کلمهٔ «کاظمی» دستگیرش شده بود، گفت: نه جناب، اسم نوکرتان کاظم نیست، رمضان است» (دهباشی، ۱۳۸۶: ۲۱)

این سه عامل می‌توانند در غرابت بسیار مؤثر باشند.[۷]

به‌نظر می‌رسد چون غرابت استعمال امری نسبی است عواملی در کاربرد آن دخیل‌اند که در این میان، سه عامل زمان، مکان و مخاطب سهم بیشتری دارند. تفتازانی می‌گوید: «فان مفردات الالفاظ متفاوت باختلاف المقامات» (همایی ۱۳۷۰: ۲۹) این جمله دلیل بر نسبی بودن غرابت است و عواملی مثل زمان، مکان و مخاطب این امر را تقویت می‌کنند

پی‌نوشت

۱. اشــاره‌ای اســت به کتاب مرحوم علی دشــتی با عنوان «خاقانی، شاعری دیرآشنا» (چاپ اول / ۱۳۴۰)

۲. عیــس بــن عمر نحوی از خر افتاد و بیهوش شــد. چون بــه هوش آمد و نشست، جمعی دور او بودند. گفت: «ما لکم تکأکأتم علی تکأکؤکم علی ذی جنه افرنقعوا عنّی» (همایی (۲)، ۱۳۷۰: ۲۶، پاورقی) (یعنی؛ چرا دور من جمع شده‌اید؛ چنان‌که بر دیوانگان جمع شوند. دور شوید از من.)

۳. نیز رک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۰، // همایی (۲)، ۱۳۷۰: ۲۶، // رجایی، ۱۳۷۶: ۵، // صفا، ۱۳۷۷: ۹، // مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۶، // آهنی (۲)، ۱۳۳۹: ۴-۳

۴. تمــام کلماتی که امروزه در دایرهٔ علوم و فنون کاربرد دارند، برای صاحبان آن علوم مأنوس‌اند ولی برای دیگران غریب.

۵. این مفهوم نوعی کراهیت معنوی هم دارد.

۶. حافظ گوید:

در مصطبهٔ عشق تنعم نتوان کرد
چون بالش زر نیست بسازیم به خشتی

البته برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد «بالش» رجوع کنید به حافظ نامه، جلــد دوم (غــزل ۲۲۶/ ص ۱۱۶۰) و فرهنگ اصطلاحات دیوانی دورهٔ مغول تألیف شــمیس شریک امین (تهران، فرهنگســتان ادب و هنر ایران، ۱۳۵۷) (ذیل بالش یا بالشت)، همچنین لغت‌نامهٔ دهخدا و شروح دیگر حافظ.

۷. اما گاهی چنان اســتادانه کلمات غریــب را به کار می‌برند که نه‌تنها غریب نیستند بلکه بر عذوبت کلام می‌افزایند. به این بیت حافظ بنگرید:

عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز
شکسته کَسمه و بر برگ گل گلاب زده

در این بیت «کســمه» غریب و نامأنوس اســت و (با اول مفتوح) مویی باشد از زلف که سر آن را مقراض کنند و خم داده بر رخسار گذارنــد و آن را «پنجه» نیز گویند (جهانگیری) و در حافظ نامه ظاهراً به اشــتباه تایپی «پیچه» آمده اســت (خرمشاهی، ۱۳۷۱: ۱۱۴۰) اما خواجهٔ شیراز با نشاندن «کسمه» در کنار «شکسته» دو آوای «س» و «ک» را نــازک و نغــز بــه بازی گرفته اســت و بدین‌ســان جانِ شکستگی و آوای آن را در پیکر سخن در دمیده است. (کزازی: (۲)، ۱۳۷۳: ۳۳)

منابع

۱. آهنی، غلامحسین؛ **معانی بیان**، چ ۲، چاپ بنیاد قرآن، ۱۳۶۰.
۲. **نقد معانی**، چ ۱، ناشر کتاب‌فروشی تأیید اصفهان، ۱۳۳۹.
۳. انجوی شــیرازی، میرجمال‌الدین حسین، **فرهنگ جهانگیری**، ویراستهٔ رحیم عفیفی، چاپ دانشگاه مشهد، ۱۳۵۱.
۴. بهــار، محمدتقــی؛ **سبک‌شناســی**، چــاپ۷، دورهٔ ۳ جلــدی، امیرکبیر، ۱۳۷۰.
۵. عبدالقاهر جرجانی؛ **اســرارالبلاغه**، مترجم: جلیل تجلیل، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۰.
۶. خرمشاهی، بهاءالدین؛ **حافظ نامه**، ۲ جلد، چاپ چهارم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.
۷. دهباشی، علی؛ **برگزیدهٔ آثار سیدمحمدعلی جمالزاده**، چاپ سوم، تهران، انتشارات شهاب ثاقب و انتشارات سخن، ۱۳۸۶.
۸. رجایی، محمدخلیل؛ **معالم البلاغه**، چ۴، مرکز نشــر دانشــگاه شیراز، ۱۳۷۶.
۹. سجادی، ســیدضیاءالدین؛ **گزیدهٔ اشــعار خاقانی شروانی**، **چاپ پنجم**، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۷۲.
۱۰. شمیسا، سیروس؛ **بیان و معانی**، چ۸، انتشارات فردوس، ۱۳۸۳.
۱۱. صفا، ذبیح‌الله؛ **آیین سخن**، چ۱۹، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.
۱۲. کزازی، میرجلال‌الدین (۱)؛ **معانی، زیباشناسی سخن پارسی ۲**، چاپ سوم، تهران، کتاب ماد وابسته به نشر مرکز، ۱۳۷۳.
۱۳. **بدیع، زیباشناســی سخن پارســی ۳**، چ۲، کتاب ماد وابسته به نشر مرکز، ۱۳۷۳.
۱۴. محمدهادی بن محمد صالح مازندرانی، **انوارالبلاغه**، به کوشش محمدعلی غلامی‌نژاد، چاپ اول، مرکز فرهنگی نشر قبله، ۱۳۷۶.
۱۵. احمدبن قوص، منوچهری دامغانی؛ **دیوان اشعار**، به کوشش و تصحیح محمد دبیر سیاقی، چ۳، تهران، کتاب‌فروشی زوّار، ۱۳۴۷.
۱۶. ناتل خانلری، پرویز؛ **تاریخ زبان فارســی**، جلد اول، چاپ دوم، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹.
۱۷. نظامــی گنجه‌ای، **مخزن‌الاســرار**، به تصحیح حســن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۶، نشر قطره، ۱۳۸۲.
۱۸. واعظ کاشفی سبزواری، میرزاحسین؛ **بدایع الافکارفی صنایع الاشعار**، ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزازی، چ۱، نشر مرکز، ۱۳۶۹.
۱۹. همایــی، جلال‌الدین (۱)؛ **فنون بلاغت و صناعــات ادبی**، چ۷، تهران، مؤسسهٔ نشر هما، ۱۳۷۰.
۲۰. **معانی و بیان**، به کوشــش ماهدخت بانوهمایی، چ۱، مؤسسهٔ نشر هما، ۱۳۷۰.

ادامهٔ از صفحهٔ ۲۹

مقدمه

نمادگرایــی (بــدون توجه به کارکردهــای متفاوت آن در هــر دوره) از دیرتریــن روزگاران تا به امروز، در تار و پــود روان و ذهن آدمیان جای داشــته است. نمادها از دیدگاه روان‌شناسی پلی هستند برای ارتباط ما با عمیق‌ترین و مرموزترین بخش روانمان؛ بخشــی که از دسترس خود آگاهی ما دور است و سرچشمهٔ رفتارها و احساسات ما تلقی می‌شود.

نمادپردازی به‌عنوان یک مکتب از اواخر قرن نوزدهم ۱۸۸۴ با انتشــار بیانیه‌ای به وســیلهٔ شــماری از جوانــان در روزنامهٔ فیگارو در فرانســه پایه‌گذاری شــد. منتقدان، این شیوه و جریان را واکنش هنرمندان این دوره به سطحی‌گرایی رمانیتیسم حاکم بر جامعه – که شیوهٔ غالب زمان شده بود – می‌شمردند.

شعر امروز ایران با نیما آغاز شد. استفاده از زبان تمثیلی و بیان نمادین که بعدها به‌صورت یکی از ویژگی‌های شعر نیمایی درآمد، به سبب خفقان جامعهٔ رضاشــاهی با شعر نیما زاده شد و با کودتا به شکل اغراق‌آمیزی رشد کرد. این زبان وسیله مناسبی بود برای بیان اندیشه‌های انقلابی و انتقادی شاعران معاصر. نیما را باید بنیان‌گذار و نمایندهٔ جریان سمبلیسم اجتماعی در شعر معاصر دانست. «شعر «ققنوس» او نخستین تجربه از این جریان در شعر معاصر فارسی است. پس از وی شاعرانی چون شاملو، اخوان، کسرایی، شــاهرودی، آتشی، آزاد، خویی و شفیعی کدکنی این جریان را به اوج خود رســاندند. شــاعران این جریان با زبانی نمادین و تفسیرپذیر، مسائل سیاسی – اجتماعی زمانهٔ خویش را در شعر منعکس می‌کردند. شعر از نظر این جریان متعهد و ملتزم است. ویژگی مهم دیگر این جریان، متفکرانه و اندیشــمندانه بودن اشعار است؛ چرا که در این جریــان در کنار دو عنصر عاطفه و خیال، بر اندیشــه و تفکر نیز تأکید بسیاری می‌شود.» (لنگرودی، ۱۳۸۷)

کســرایی نیز به عنوان یکی از شــاگردان نیما و پیــروان او، از نمادها و اساطیر نمادین بهره گرفته است تا بهتر بتواند اندیشه‌های سیاسی خود را بازگو کند.

برخی از شاعران به استفاده از نماد گرایش بسیاری دارند و در این حوزه از نمادهای متفاوتی استفاده می‌کنند. گاهی این نمادها طبیعی هستند و تقابل‌های دوگانه دارند. گروهی از نمادهای اساطیری و گروهی دیگر از نمادهای دنیای مدرن بهره می‌گیرند و گروهی نمادهای شخصی ایجاد و خلق می‌کنند.

در این مقاله، پس از تعریف نماد، نمادپردازی و پیشینهٔ آن، نمونه‌هایی از شعر کسرایی را برای بیان موضوع و روشن‌نمایی آن خواهیم آورد.

نماد (مظهر)

اصل کلمهٔ سمبل symbole (نماد) یونانی است. به معنی به هم چسباندن دو قطعهٔ مجزا. به عقیدهٔ «آندره لالاند»، «هر نشانهٔ محسوس که (با رابطه‌ای طبیعی) چیزی قابل یا غیرقابل مشاهده را متذکر شود.» و به گفتهٔ «ژول لومتر»، «تطبیقی است که فقط جزء دوم آن به ما داده شده است، دستگاهی از استعاره‌های پیاپی» (سیدحسینی، ۱۳۸۵:)

یکی از مهم‌ترین تمایزات بین زبان ادبی با زبان عادی و علمی، استفادهٔ مجازی از زبان است؛ یعنی در زبان ادبی و شعر، نشان‌های زبانی به‌طور مستقیم به مصداق‌های خارجی خود برنمی‌گردند و با توجه به اینکه از هر نشانهٔ زبانی چگونه و در چه رابطه‌ای در زبان ادبی استفاده شده، نام‌هایی از قبیل: مجاز، استعاره، کنایه، تمثیل و نماد به‌کار رفته است. در استعاره رابطهٔ واژه با معنا رابطه‌ای براساس مشابهت است ولی در «نماد» یا «تمثیل» مورد بررسی در سطح «جمله»، «بند» یا حتی یک متن کامل است.

«سمبل مانند استعاره یک رابطهٔ دوسویه است اما سمبل به یک مشبه خاص دلالت ندارد، بلکه دلالت آن بر چند مشبه نزدیک به‌هم و به اصلاح هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط نزدیک به‌هم است و دیگر تفاوت آن با استعاره در این است که سمبل در معنای خود نیز فهمیده می‌شود ولی برای درک استعاره نیاز به یک قرینه داریم.

... نماد از جهاتی با تمثیل نیز مشابهت دارد و گاهی تفکیک آن‌ها از یکدیگر مشکل می‌شود. از آنجا که تمثیل معمولاً برای تیپ‌سازی به‌کار می‌رود و نشان‌دهندهٔ یک طبقه یا تیپ یعنی طرز فکر و عمل خاصی است، با سمبل همراه است. فرق «تمثیل» با «نماد» آن است که سمبل بحث در واژه است؛ حال آنکه تمثیل بحث در جمله و کلام است و فرق دیگر آن است که رمز تفسیری از مضمون ناخودآگاه و تمثیل خودآگاه است.» (شمیسا: ۱۳۸۶)

«در تمثیل، شاعر و نویسنده دنیایی جدید ابداع می‌کند تا از طریق آن بتواند دربارهٔ دنیای واقعی حرف بزند؛ در حالی که نماد عناصری برگرفته از دنیای واقعی است برای نشان دادن دنیایی فراتر و بالاتر که نماد بخشی از آن است. در نماد، مفهوم نامحدود با عناصر محدود می‌آمیزد تا قابل رؤیت و دست‌یافتنی شود و به همین علت، تفسیر و تأویل آن به آسانی ممکن نیست.» (میرصادقی، ۱۳۸۸)

نمادپردازی به‌عنوان یک مکتب

نمادپردازی به‌عنوان یک مکتب از اواخر قرن نوزدهم ۱۸۸۴، با انتشار یک بیانیه به وسیلهٔ شماری از جوانان در روزنامهٔ فیگارو در فرانسه پایه‌گذاری شد. از پیشگامان این مکتب می‌توان شارل بودلر را نام برد.

«سمبلیسم از نظر اندیشه، بیشتر تحت تأثیر فلسفهٔ ایده‌آلیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت. به همین دلیل، سمبلیست‌ها از لحاظ عقیده بیشتر به عرفان شرق نزدیک بودند. آن‌ها معتقدند که شعر نقاشی نیست بلکه تظاهری از حالات روحی است. عرصهٔ شعر از آنجا شروع می‌شود که با حقیقت واقع قطع رابطه شود و این عرصه تا بی‌نهایت ادامه پیدا می‌کند. بنابراین، هدف شعر سمبلیک این است که عظمت احساسات و تخیلات با تشریحات واقع و صریح از میان برده نشود.» (سیدحسینی، ۱۳۸۵)

رمزگرایی، نمود عصیان هنرمندان در برابر مکاتب واقع‌گرایی و وصف‌گرایی بود. رمزگرایان بر فلسفهٔ بدبینانهٔ بودلر، شوپنهاور و ایده‌آلیست‌ها معنی‌گرا تکیه داشتند. بدبینی شوپنهاور تأثیرات زیادی بر شاعران نمادگرا داشت و نمادگرایان با الهام از چنین فلسفهٔ بدبینانه‌ای تسلیم رویاهای خود شدند.

برای توصیف جهان سرشار از ابهام و عوالم ناشناخته و دلهره‌آمیز نمادگرایان، زبان صریح و واقع‌گرایانه به‌کار نمی‌آمد. ناگزیر این گروه برای بیان مقصود به یاری کنایات و اشارات، زبان شعر را درهم ریختند و قواعد منطقی و کلاسیک را نادیده گرفتند. در وزن و قافیه تغییراتی دادند و حتی به فکر در هم شکستن قالب‌های شعری افتادند. آنان معتقد بودند که شعر باید از رهگذر آهنگ واژه‌ها، حالات روحی و احساسات را القا کند.

در آثار شعرا و نویسندگان سمبلیست عموماً از تصاویر عینی و مادی برای القای احساسات و اندیشه‌های انتزاعی استفاده می‌شود. «این نوع کاربرد را «تی اس الیوت» شاعر انگلیسی اشتراک عینی می‌نامد.» (داد، ۱۳۸۵)

«عربعلی رضایی» در کتاب «واژگان توصیفی ادبیات» از «ژان موره آ»، شاعر یونانی‌تبار فرانسوی، دربارهٔ اصطلاح نمادگرایی این‌گونه نقل می‌کند که او «نمادگرایی رایگانه تعبیری می‌داند که می‌تواند تمایل جدید نبوغ آفرینندهٔ هنر را در آن عصر بیان کند.» (رضایی، ۱۳۸۲)

ادامهٔ مطلب در وبگاه نشریه

سال + یان یا سالی + ان؟

محمدرضا دهقان‌زاده
دبیر ادبیات فارسی
تربت‌حیدریه

در شـمارهٔ ۳ فصل‌نامهٔ تخصصی پویه، پرسشـی با این عنوان مطرح شـده بود که «ی» در واژهٔ «سـالیان» چه نوع «ی ای» اسـت؟ البته کمیتهٔ علمی ضمن درخواسـت از همکاران برای پاسخ به این پرسش و صرفاً جهت ایضاح مطلب، و نه پاسخ به آن، و بر پایهٔ برهان خلف سیزده نوع «ی» را بر شمرده بودند که «ی» ی سالیان را شامل نمی‌شدند؛ از جمله:

۱. «ی» خود کلمه نیست؛ چون اصل واژه «سال» است نه سالی.
۲. «ی» وحدت نیست؛ چون «ی» وحدت با علامت جمع نمی‌آید.
۳. «ی» نکره نیست؛ چون مفهوم نکره در آن وجود ندارد.
۴. «ی» میانجـی نیسـت؛ زیرا واج میانجی میـان دو مصوت می‌آید. حال آنکه واج آخر واژهٔ «سال» صامت است.
۵. «ی» شناسه نیست، زیرا سال اسم است.
۶. «ی» تعریف نیست؛ چون این «ی» پس از علامت جمع می‌آید.
۷. «ی» اسم سـاز (حاصل مصدر) نیست؛ چون این نوع «ی» با صفت می‌آید.
۸. «ی» لیاقت نیست؛ چون «ی» لیاقت به دنبال مصدر می‌آید و... .

بنابراین، حال که همهٔ این «ی»ها نیسـت، پس چه نوع «ی» ای است؟

آنچـه در پـی می‌آیـد از منظری دیگـر ایـن واژه را به لحاظ ساختواژی مورد بررسی قرار داده است. نخست، به‌نظر می‌رسد که خود پرسـش موجب بروز نتایج نادرسـتی درمورد این واژه شده است. چنان‌که غالب صاحب‌نظرانی که نظرشان را در این نوشته ذکر خواهیم کرد، نیز تحلیل نسبتاً واحدی در این مورد ارائه کرده‌اند، اما آنچه سـبب بروز این اشکال شده، اختلاف در پایه واژهٔ (Lexeme) این صورت واژه (Word- Form) است. به عبارت دیگر، پایهٔ این واژه «سال» است که وند تصریفی جمع سـاز «یان» به آن اضافه شده است نه واژهٔ «سالی» که «ـ ان» جمع گرفته باشـد. البته ناگفته نماند که فقط در یک مورد و آن هم «شـرف‌نامهٔ منیری» که دهخـدا از آن نقل قول کرده، «سالیان» را جمع «سـالی» گرفته‌اند که توجیه ساختواژی و معنایی آن قابل تأمل است.

دهخدا ذیل واژهٔ «سـالیان» آورده اسـت: «دو کلمهٔ سال و ماه برخلاف قیاس به «یان» جمع بسته شوند. (حاشیهٔ برهان قاطع، چ معین) به معنی سال‌هاسـت که جمع سـال است. (برهان)، (آنندراج). جمع سـالی؛ یعنی چیزی که سال از آن قرار گرفته باشد [شرف‌نامهٔ منیری] (دهخدا – ذیل واژهٔ سالیان)

معین نیز، در کتاب مفرد و جمع در تأیید همین نظر می‌نویسد: «دو کلمهٔ ذیل به جای «ـ ان» به «ـ یان» جمع بسـته شوند: سـال، سـال‌ها = سـالیان؛ ماه – ماه‌ها – ماهیان. در پهلوی/ (māhikān,sālikān) (معین، ۱۳۶۳: ۷۰)

برین سالیان چارصد بگذرد
کزین تحفه گیتی کسی نسپرد (شاهنامه بخ ج ۹: ۲۹۶۶)
گذشته برو سالیان هفتصد
پدید آوردیدش بسی نیک و بد (شاهنامه بخ ج ۱: ۳۴)
از این گونه هر ماهیان سی جوان
ازیشان همی یافتندی روان (شاهنامه بخ ج ۱: ۳۶)

وحیدیان کامیار نیز در اشاره‌ای بسیار کوتاه معتقد است که واژهٔ سال به دو صورت سال‌ها و سالیان جمع بسته می‌شود.
(وحیدیان، ۱۳۸۵: ۷۴)

ایران کلباسی هم در کتاب «سـاخت اشتقاقی واژه در فارسی امـروز» «یـان» را تکواژگونـهٔ «ان» در نظر گرفته اسـت و به هنگام برشمردن وندهای تصریفی می‌نویسد: «/hā/ و /ān/» و گونه‌های آن (نشانه‌های جمع که همراه با اسم می‌آیند)، مانند درخت‌ها، مردان، سالیان، رفتگان. (کلباسی، ۱۳۷۱: ۱۳۴)

بنابراین، واژهٔ «سالیان» از دو تکواژ «سال + یان» تشکیل شده

«ـ ان» جمع گرفته باشد
«یان» به آن اضافه شده است نه واژهٔ «سالی» که پایهٔ این واژه «سال» است که وند تصریفی جمع ساز

است. حال پرسش دیگری مطرح می‌شود که چرا این واژه با «ـ یان» جمع بسته شده است در حالی که واژه‌هایی با «یان» جمع بسته می‌شوند که مختوم به مصوت باشند؛ مانند: دانشجو = دانشجویان، ایرانی = ایرانیان. البته در اینجا، نیز، وند تصریفی جمع «ان» است و صرفاً به لحاظ قواعد واجی و قرار گرفتن دو مصوت در کنار هم، «ی» میانجی افزوده شده است؛ حال آنکه واژهٔ «سال» به صامت ختم شده است و با افزودن «ان» به صورت «سالان» تلفظ می‌شود که اتفاقاً واژه‌ای خوش‌ساخت است و در واژه‌های بزرگسالان، خردسالان و... به کار می‌رود. جالب اینجاست که این واژه بیشتر در همین ترکیب‌ها کاربرد دارد و به نظر می‌رسد کاربرد مستقل آن کمتر باشد. به نمونه‌های زیر دقت کنید.

۱. سال‌ها گذشت
* ۲. سالان گذشت
* ۳. سالیان گذشت
۴. بزرگسالان
۵. بزرگسال‌ها
* ۶. بزرگسالیان

چنان که ملاحظه می‌شود، روی محور جانشینی امکان جایگزین کردن «سالان» با «سالیان» جملات و ترکیب‌های خوش‌ساختی را به‌وجود نمی‌آورند. این عدم جایگزینی، احتمال تکواژگونهٔ مکمل بودن «یان» را قوت می‌بخشد؛ چرا که هر کدام در ساخت و بافت ویژه‌ای به‌کار می‌روند. هرچند در مورد سال‌ها با سالیان این بحث منتفی است و در بسیاری از موارد آن دو می‌توانند جایگزین هم شوند. این فرایند موجب می‌شود که «یان» را به عنوان یک تکواژ مستقل در نظر بگیریم. حتی درمورد سالان و سالیان نیز می‌توان به این نتیجه رسید که «ان» در سالان وند اشتقاقی باشد با مفهوم نسبت، و شاید همین امر سبب شده است سخن‌گویان وند «یان» را برای جمع به‌کار ببرند. جالب است بدانیم این اتفاق در مورد پسوند «گان» هم افتاده است. «صادقی» مواردی را ذکر می‌کند که این وند به واژه‌هایی افزوده شده است که به مصوت ختم شده‌اند. او در مورد «ـ گان» می‌نویسد: «این پسوند در اصل همان «ـ گان» جمع است که به کلمات مختوم به «ـ ه» مانند بنده ملحق شده و به شکل «ـ گان» درآمده است اما لااقل از قرن ششم به کلماتی برمی‌خوریم که به صامت ختم شده، ولی با «ـ گان» جمع بسته شده‌اند. در «فارسنامهٔ ابن بلخی» (چاپ لیسترانج: ۹۳) برید به بریدگان جمع بسته شده است. «ملک‌الشعرای بهار» فرزند را به فرزندگان جمع بسته است. در دهه‌های گذشته نیز آحاد و عشرات و مآت را به یگان، دهگان و صدگان ترجمه کرده‌اند. اندکی بعد ناوگان به معنی مجموعه ناوها [ی کشور] ساخته شده است، سپس به تدریج «ـ گان» به معنی مجموع و مجموعه به‌کار رفته است. (صادقی، ۱۳۷۱: ۲۱)

البته کلباسی «- گان» را در واژه‌های عدد (یگان، دهگان، صدگان) وند اشتقاقی در نظر گرفته است نه تصریفی و معتقد است که gān با اسم (مهرگان) و عدد (صدگان) ترکیب می‌شود و اسم می‌سازد: «این وند چندان زایا نیست و معنی آن «نسبت» است». (کلباسی، ۱۳۷۱: ۱۳۴)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، دو نوع «ـ گان» داریم: هم تصریفی هم اشتقاقی. درمورد «ـ یان» هم این نکته صدق می‌کند؛ یعنی، «ـ یان» هم می‌تواند پسوند تصریفی جمع باشد هم پسوند اشتقاقی با مفهوم نسبت. «ـ یان» (iyan) به معنی «نسبت» در کلماتی چون «نریان، مادیان، کاویان و نیز نام خانوادگی اشخاص به ویژه ارامنه به‌طور فراوانی وجود دارد: سروشیان، کشاورزیان، غریبیان، اسلامیان و... (همان: ۱۰۲)

بنابراین، می‌توان «ـ یان» را تکواژی مستقل هم تصریفی و هم اشتقاقی در نظر گرفت. به‌ویژه در مورد واژهٔ «سالیان» پسوند تصریفی جمع‌ساز است؛ وند غیر زایایی که صرفاً در ساخت همین دو واژهٔ سال و ماه به‌کار رفته است و به‌نظر می‌رسد که هیچ‌گونه توجیه ساختواژی هم ندارد. این‌که این تکواژ گونه است، تکواژگونهٔ مستقل است؟ تکواژگونهٔ مکمل است؟ یا از همه مهم‌تر فرایند قیاس در شکل‌گیری آن نقش دارد یا نه، نیازمند مطالعات رده شناختی و ساختواژی بیشتری است اما آنچه مسلم است به لحاظ ساخت صرفی، واژهٔ سالیان از دو تکواژ (سال + یان) تشکیل شده است.

پی‌نوشت

* علامت ستاره نشان‌دهندهٔ خوش‌ساخت نبودن جمله یا ترکیب است.

منابع

۱. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، دانشگاه تهران، مؤسسهٔ دهخدا، ۱۳۷۷.
۲. صادقی، علی اشرف؛ «شیوه‌ها و امکانات واژه‌سازی در زبان فارسی معاصر(۷)». نشر دانش، سال سیزدهم، شمارهٔ ۷۲. مهر و آبان، ۱۳۷۱.
۳. کلباسی، ایران؛ ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز، تهران؛ مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱.
۴. معین، محمد؛ مفرد و جمع، چ۵، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۵. وحیدیان کامیار، تقی؛ دستور زبان فارسی. تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۵.

واژه قرن در کباب غاز

حسین نظریان
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر ادبیات دبیرستان‌های دلفان لرستان

چکیده: نگارنده معتقد است: «واترقیدن» در متن کباب غاز به معنی متداول آن به کار نرفته است؛ زیرا با توضیحات و تصاویر دقیقی که نویسنده ارائه می‌دهد، به نظر می‌رسد که مصطفی دچار نوعی بیماری به نام ژیگانتیسم بوده است. پس منظور نویسنده، ناتوانی ذهنی مصطفی نیست تا بگوئیم پیشرفت و ترقی نکرده است بلکه مشخصات فیزیکی و جسمی اوست که نه تنها به عقب برنگشته است بلکه با توجه به عبارت‌های قبل و بعد از آن نویسنده می‌خواهد بگوید که مصطفی نسبت به قبل از نظر جسمی ترقی کرده است. بنابراین در این درس، پیشوند «وا» خلاف و عکس معنی فعل را نمی‌رساند و «واترقیدن» به معنی رشد جسمی سریع ناگهانی و نامتناسب است.

کلید واژه‌ها: واترقیدن، کباب غاز، مصطفی، مصدر جعلی مرکب، ژیگانتیسم.

واترقیدن در کباب غاز

چند روز قبل که در کلاس درس، با وجد و نشاط تمام مشغول تدریس درس کباب غاز بودم، همین که به جملهٔ (دیدم ماشاالله چشـم بد دور آقا واترقیده‌اند) رسیدم، با حرص و ولع تمام، آن را شرح و توضیح می‌دادم که ناگهان یکی از دانش‌آموزان زرنگ کلاس که معلوم بود درس را از قبل خوانده اسـت، با شـنیدن توضیحات من، با لحنـی مؤدبانه اظهار کرد که این توضیحات اشـتباه اسـت و پس از بحثی مفصل مرا به توضیح شـمارهٔ ۳ کتاب ارجاع داد. با کمال تعجب، پس از سال‌ها تدریس متوجه شـدم که در توضیحات کتاب واترقیدن به معنی تنزل کردن و به عقب برگشـتن معنی شده اسـت. چون نمی‌توانستم با این معنی کنار بیایم، پیش خود گفتم تا بیش از این کباب نشده‌ام، کبـاب غاز را بگذارم و برای یافتن معنایی درسـت به لغت‌نامهٔ سـترگ دهخدا سری بکشم شاید به نتیجه‌ای برسم. در ضمن جست‌وجو در ذیل واژهٔ «واترقیدن» به بیتی برخوردم که قانعم می‌کرد و داشتم مطمئن می‌شدم که مؤلفان کتاب در معنی این واژه دچار هیچ‌گونه اشتباهی نشده‌اند.

واترقیدن [تَ رَقْ قـی دَ] (مص مرکب) مصدر جعلی از ترقی. تنزل کردن ترقی معکوس کردن. به صورت مثل گفته می‌شود:

هر که بینی ترقیی دارد
من بیچاره واترقیدم (از فرهنگ نظام).

الحـق که در این بیـت، واترقیدن به معنـای (ترقی نکردن و پس‌رفـت یا تنزل یافتن) آمده اسـت. اما آیـا این واژه در متن کباب غاز هم به همین معنی است؟ هرچه بیشتر این معنی را با متن درس، مقایسه کردم بیشتر دچار سرگشتگی شدم. پس بر آن شـدم تا پیشوند (وا) را جداگانه، جست‌وجو کنم شاید به نکته‌ای برسم.

وا. (حرف) چون حرف عطفی برای اتباع و مزاوجه‌ها و گاه معنی تکرار و تأکید را رساند: رنگ و وارنگ، جور و واجور و می‌توان آن را بدل الف (آ) دانست در ترکیباتی نظیر: رنگ وارنگ (رنگارنگ) در تداول مردم تهران، شوشـتر و خراسان. || (پیشوند) وا (مزید مقدم) گاه بر سر فعل درآید به معانی ذیل: خلاف و عکس معنی فعل را رساند: رو و وارو، کش و واکش، کنش و واکنش || (حرف اضافه) گاه به جای با و به و به بسـوی آید. چنان‌که اگر گویند که وا او گفتم ارادهٔ آن باشد که با او گفتم یا به او گفتم؛ واهوش آمدن، به هوش آمدن. الافاقهٔ؛ واهوش آمدن. (زوزنی). الاختناث؛ سرمشک وا بیرون نوردیدن. (تاج المصادر بیهقی). وادید آمدن، بادید آمـدن، پدید آمدن: مؤمن فرزندان خود را اضافه چون وا بت کند (کتاب النقض ص ۵۵۲). و مذهب اهل حق آن اسـت که قدرت وا فعل است. (کتاب النقض ص ۵۴۲)

کبوتر چون پرید از پس چه نالی
که وا برج آید ار باشد حلالی — نظامی
که بسیار ناید بر اندکی
یکی وا صد آید نه صد وا یکی — نظامی
سرانجام اگرچه بد بد رود
خر لنگ وا آخور خود رود — نظامی

گفتند محبت چیست گفت از ازل در آمده است و بر ابد گذشته و در هشده هزار عالم کس را نیافته که یک شربت از او در کشد تا آخر وا حق شـد و از این عبـارت در وجود آمد که یحبهم و یحبونه (تذکرهٔ الاولیاء عطار).

گرچه ما وا سوی مأوا می‌رویم
با دل آشفته زینجا می‌رویم — شاه‌داعی شیرازی

بطن السـماء؛ آن سـوی که وا ما دارد. (السامی فی الاسامی). ظهرالسـماء؛ آن سـوی که وا دیگر آسـمان دارد. (السـامی). التنفش؛ موی وا تیغ خاسـتن. (زوزنی). وا تیغ خاسـتن موی. (منتهی الارب). || به معنی به: واپس رفتن. واپس خزیدن، واپس دادن. واگذاشتن. وا ایستادن:

رستمان را ترس و غم واپیش برد
هم ز ترس آن بددل اندر خویش مرد — مولوی
کاین چه شاید بود واپرسم از او
که چه می‌سازی ز حلقه تو به تو — مولوی

التقشـیع، ابرو وابردن. (تاج المصادر بیهقی). الاستعاط؛ دارو وا بینی خویش کردن. (تاج المصادر بیهقی). التعقیب؛ وا گوشـهٔ دهان افکندن سـخن. (تاج المصادر بیهقی). السفوف؛ دارو که وا دهن پراکنند. (مهذب الاسـماء). || (پیشوند) گاهی به معنی باز است؛ چنان‌که وانگویی به معنی بازنگویی باشد و واگفت به معنی بازگفت است: واشدن. واکردن. واماندن. واترقیدن:

هزار یوسف گم گشته واتوانی یافت
سرآستین جمال خود ار بیفشانی — نجیب‌الدین جربادقانی
یک به یک وامی‌شناسم خلق را
همچو گندم من ز جو در آسیا — مولوی
گیپاپزان که صبح سر کله واکنند
آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند — بسحاق اطعمه

|| مکرر. دوباره. مجدد. باز: الاستعادهٔ: سخن وادرخواستن. (زونی). واگویه کردن، وادیدن:

برسم خسروی بنواختندش
ز خسرو هیچ وانشناختندش نظامی
بده یک بوسه تا ده واستانی
از این به چون بود بازارگانی نظامی

|| علامت پیشوند فعل است: ریشتن – واریشتن. ریسیدن- واریسیدن. جستن- واجستن. چرخیدن- واچرخیدن. چرتیدن- واچرتیدن. چیدن – واچیدن. چیده – واچیده. پیچ- واپیچ. شمردن- واشمردن. پژوهیدن – واپژوهیدن. بمال – وامال. خواندن – واخواندن. کن – واکن. شور- واشور. دوختن – وادوختن. ستودن – واستودن. نوشتن – وانوشتن. شتافتن – واشتافتن. نکوهیدن – وانکوهیدن. غلط – واغلط خوردن – واخوردن. ترقیدن – واترقیدن. زدن – وازدن. گفتن – واگفتن. بردن – وابردن. دادن – وادادن.

|| به معنی بر: الاعتتاب؛ از چیزی واگردیدن. (زوزنی)، یعنی برگردیدن. || دراز: واکشیدن: دراز کشیدن، بدرازا خفتن. والمیدن. وا افتادن:

آصفی مرغ سحر نعره‌زنان است هنوز
گل به صد ناز قبا کنده و وا افتاده‌ست آصفی

مؤلف برهان گوید: به معنی رجعت هم هست، چه هرگاه گویند واده مراد آن باشد که پس بده. (برهان). || پس: واستدن، پس ستدن، پس گرفتن. وازدن، هم شاید از این قبیل باشد، یعنی رد کردن چنانکه سکهٔ قلب را. وامانده، پس‌مانده، عقب‌مانده: الاسترداد؛ وادادن خواستن. (زوزنی).

(همان‌گونه که می‌دانیم، کلمه را نباید جدا از متن معنی کرد. شاید همین نکته باعث شده است که نویسندهٔ فرهنگ لغات عامیانهٔ جمال‌زاده به محض مواجهه با عبارت (واترقیدن) عیناً همان معنا و شاهد مثال لغت‌نامهٔ دهخدا را نقل کند و از آنجا بدون توجه به متن، این معنای سطحی و معمول عامیانه به کتاب درسی و کتاب‌های دیگر، چون «برگزیدهٔ متون نثر فارسی» از منوچهر دانش‌پژوه نیز راه یابد.

در حالی که اگر به متن درس توجه شود، نویسنده از همان ابتدا مصطفی را با صفاتی نظیر (لات و لوت، آسمان جل، بی دست و پا، پخمه و بدقواره و...) معرفی می‌کند. سپس می‌گوید (سرش را خم کرده وارد شد. دیدم چشم بد دور آقا وا ترقیده‌اند. قدش درازتر و تک و پوزش کریه‌تر شده است. گردنش مثل گردن همان غاز مادر مرده‌ای بود که همان ساعت در دیگ مشغول کباب شدن بود.) جالب است بدانیم که افزایش ترشح هورمون رشد (GH) در کودکی، منجر به نوعی بیماری به نام ژیگانتیسم می‌شود که در آن بزرگی انتهاها به صورت پهن شدن دست‌ها و پاها نمود می‌کند. از دیگر علائم، زمخت شدن اعضای صورت (لب‌شتری) بزرگی سینوس‌های بینی و پیشانی، و در نتیجه برجسته شدن لبه‌های فوقانی حفره چشم و رشد فک تحتانی به سمت پایین و جلو و در نتیجه ایجاد prognathism و ایجاد فاصله بین دندان‌هاست. تغییرات استخوان و بافت نرم با تظاهرات غددی، متابولیک و سیستمیک همراه است. جالب اینجاست که به علت ترشح زیاد هورمون رشد، این‌گونه افراد الزاماً کندذهن نیستند.

با این توضیحات و تصاویر دقیقی که نویسنده از مصطفی ارائه می‌دهد، به نظر می‌رسد که او دچار چنین مرضی بوده است و توصیفات نویسنده نمی‌تواند ناتوانی ذهنی مصطفی را به ذهن القا کند؛ تا بگوییم پیشرفت و ترقی نکرده است بلکه در اینجا، منظور نویسنده مشخصات فیزیکی و جسمی است، که نه تنها به عقب برنگشته است بلکه اگر به عبارت قبل از آن (سرش را خم کرد) و عبارت بعد از آن (قدش درازتر و ...) توجه شود، نویسنده، می‌خواهد بگوید مصطفی نسبت به قبل از نظر جسمی ترقی کرده یا به قول خودش بدقواره‌تر شده است. پس پیشوند (وا) که بر سر فعل ترقیدن آمده است، مانند نمونه‌های (رو و وارو، کش و واکش، کنش و واکنش) به هیچ وجه خلاف و عکس معنی فعل را نمی‌رساند؛ زیرا همان‌گونه که گفته شد، نویسنده نمی‌خواهد بگوید که مصطفی ترقی نکرده یا به عقب برگشته است بلکه برعکس می‌خواهد بگوید ترقی و رشد ناگهانی داشته اما همان‌گونه که از فحوای کلام بر می‌آید (چشم بد کور)، این رشد ناموزون و نامتناسب بوده است.

حال همان‌گونه که در متن لغت‌نامه نیز مشخص است، پیشوند (وا) همیشه معنی عکس در فعل ایجاد نمی‌کند: (... چرتیدن – واچرتیدن، نمودن- وانمودن. ترقیدن- واترقیدن.) بنابراین، به نظر می‌رسد که واترقیدن در متن کباب غاز از همین‌گونه باشد و نویسنده هم بیشتر به جهت ساختار طنز، این واژه را در متن به کار برده است و به نظر من معنی معمول و متداول آن مورد نظر نویسنده نیست؛ زیرا همان‌گونه که معمول است، برخی به جهت طنز از اسم و صفت هم مصدر می‌سازند (عشقیدن – کتابیدن- مکیدن= به مکه رفتن) به همین جهت واترقیدن که مصدر جعلی مرکب از [وا (پیشوند) + ترقی (اسم) + یدن (پسوند مصدری)] است، نوعی طنز نوشتاری به حساب می‌آید و در این درس به معنای رشد سریع و ناگهانی و نامتناسب به کار رفته است.

منابع

۱. داودی، حسین و همکاران، **ادبیات فارسی دوم متوسطه**، چاپ چهاردهم، تهران، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۹۰.
۲. دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه**، چاپ دوم از سری جدید، تهران، مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا، ۱۳۷۷.
۳. دانش‌پژوه، منوچهر؛ **برگزیدهٔ متون نثر فارسی**، نشر فرزان، تهران، ۱۳۸۳.

چکیده

از آنجا که روخوانی صحیح یک بیت یا جمله نقش بسیار مهمی در تفهیم معنی و مفهوم آن ایفا می‌کند، نگارنده در این مقاله سعی کرده است روخوانی صحیح، معنی، مفهوم، آرایه‌ها و نقش دستوری بیتِ

ابر بهاری ز دور اسب برانگیخته
وز سم اسب سیاه لؤلؤ تر ریخته

از مسمط منوچهری دامغانی را، که در درس هفدهم زبان و ادبیات فارسی (۲ و ۱) عمومی دوره پیش‌دانشگاهی آمده است، بررسی کند و خودآزمایی شمارهٔ ۱ و ۲ همین درس را توضیح دهد.

کلید واژه‌ها:

منوچهری، توصیفات طبیعی و تخیلی، مسمط، برانگیختن، تشبیه، کنایه.

مقدمه

منوچهری دامغانی، از شاعران قرن پنجم هجری، به دلیل وصف مناظر طبیعی از بیابان و کوه و جنگل و گل و گلزار و ابر و باران و... به شاعر شادمانی و طبیعت معروف است. بیشتر توصیفات او تخیلی هستند. منوچهری با توسعه در صنعت تسمیط نوع تازه‌ای از شعر به نام مسمط را ساخته و در این نوع شعر همواره به عنوان استادی شاخص شناخته شده است. در حقیقت، منوچهری بنیان‌گذار مسمط است و یکی از موضوعاتی که در مسمطات او ملاحظه می‌شود، وصف انگور و می است. وصف طبیعت و مناظر مختلف آن از موضوعات دلچسب این مسمط‌هاست.

رنگارنگی تشبیهات او در وصف طبیعت و گل و گیاه و پرندگان خوش‌آواز، درواقع تحت تأثیر خاطرات ایامی است که در گرگان و طبرستان گذرانده است.

متن اصلی (بحث و بررسی)

مسمط شعری است که از رشته‌های گوناگون پدید می‌آید. قافیهٔ رشته‌ها متفاوت است و در هر رشته تمام مصراع‌ها به جز مصراع آخر هم قافیه‌اند. مصراع آخر هر رشته را بند گویند. این مصراع که در تمام رشته‌ها هم قافیه است، حلقهٔ ارتباط تمام رشته‌هاست.

محمدعلی گلستانی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

دبیر ادبیات دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی عجب‌شیر و مدرس دانشگاه مراغه

زبان و ادبیات شـیرین فارسـی مادر تمام علوم اسـت و مانند چتری همهٔ آن‌ها را زیر سـایه و پناه خود دارد. اصولاً شیرینی، زیبایی، گسـتردگی و غنای ادب فارسـی، اعم از نظم و نثر، در گرو روخوانی صحیح و روان‌خوانی است. اگر همهٔ جزئیات یک نوشته را بدانیم اما حتی یک کلمه از آن را غلط بخوانیم، نتیجه آب در هاون کوبیدن است. به جرئت و با دلیل و منطق می‌توان گفت اگر ما یک بیت یا عبارت را بتوانیم به درستی قرائت کنیم، صد در صد گره‌های آموزشی گشوده می‌شود؛ چرا که روخوانی و روان‌خوانی جزء جدایی‌ناپذیر هر نوشته‌ای است. به این معنا که با درست خواندن می‌توانیم به معنی، مفهوم، نقش دستوری، املای درسـت واژه‌ها، آرایه‌هـا و از همه مهم‌تر به وزن و قافیه مسلط شویم.

محمد دبیر سـیاقی در دیوان منوچهـری دامغانی (ص ۱۸۰) و همین‌طـور در کتاب «تصویرها و شـادی‌ها» گزیدهٔ اشـعار منوچهری دامغانی (ص ۲۰۵) بیت مورد بحث را بدون هیچ‌گونه توضیح و شرحی این‌گونه نوشته است:

«ابر بهاری ز دور اسب برانگیخته
وز سُم اسبش به راه[1] لؤلؤ تَر ریخته»

احمدعلی امامی افشار در کتاب «گزینه اشعار منوچهر دامغانی» (ص ۱۳۲) نوشـته است: اسـب برانگیخته: اسب را به حرکت درآورده، بتازانیـده. لؤلؤ تر: مروارید آب‌دار، درخشـان، در بیت استعاره از قطره‌های باران.

به نظر نگارندهٔ این سـطور، بیت فوق از زیباترین بیت‌های این شعر حفظی است و منوچهری آن را در وزن دوری سروده است. می‌دانیم که وزن دوری یا متناوب، وزنی است که هر مصراع آن از دو قسـمت تشکیل می‌شود و قسمت دوم، تکرار قسمت اول است. به عبارت دیگر، در وزن دوری هر نیم مصراع در حکم یک مصراع است که هم‌زمان چهار مشخصه دارد. در درس گویی بطّ سـفید جامه به صابون زده است... کلاً ۹ بیت آمده است اما در حقیقت می‌توانیم بگوییم که ۱۸ بیت است؛ چون برخلاف دیگر اوزان، انگار هر مصراع به منزلهٔ یک بیت است. به این معنی که اولاً بعد از پارهٔ اول هر مصراع مکث بالقوه یا بالفعلی هست؛ چنان که در شعر فوق بعد از «ابر بهاری ز دور» و «وز سُم اسب سیاه» می‌توان و باید مکث کرد.

دوم اینکه وزن دوری از ارکان متناوب درسـت می‌شـود نه از تکرار یک رکن؛ مانند وزن شـعر فوق که از تناوب ««مفتعلن» و «فاعلن» درسـت شده اسـت (توضیح اینکه اگر یک بیت را به چهار قسمت تقسـیم کنیم – هر مصراع به دو قسمت – و فقط قسمت اول را تقطیع نماییم، وزن مشخص می‌شود و دیگر نیازی به تقطیع کل بیت نیست.)

سوم اینکه هجای پایانی نیم مصراع‌های اول (مثل هجای پایان مصراع‌ها) همیشه بلند است.

چهـارم اینکه هجاهای هر مصراع (اعم از کوتاه یا بلند) زوج‌اند. معمـولاً هر نیم مصـراع هفت یا پنج هجا دارد. قالب شـعری مسـمط را دانش‌آموزان (به استثنای رشـته انسانی) در طول دوران ۱۲ سـالهٔ تحصیل یک بار تجربـه می‌کنند. در خواندن این شعر برخلاف دیگر شعرهای کتاب درسی آهنگ و زیبایی خاصی روحشان را نوازش می‌دهد. به نظر می‌رسد اکثر استادان محترم، که نظرشـان در بالا ذکر شـد، مصراع اول بیت را طور دیگری قرائت می‌فرمایند و «اسب برانگیخته» را یک کلمه تلقی نموده و واژهٔ اسب را ساکن می‌خوانند.

آن‌ها «اسب» و ابر را هم زمان دو چیز در نظر می‌گیرند: یعنی از توضیحـات همهٔ آن‌هـا، چه در معنی بیت و چه در پاسـخ خودآزمایی شـمارهٔ ۲، چنیـن برمی‌آید که ابر بهـاری را هم سوارکار در نظر گرفته‌اند و هم اسب.

البته ما مشـکلی و بحثی در مصراع دوم بیت نداریم و بحث ما بر سـر خواندن صحیح و معنی مصراع اول است. آن بزرگواران مصراع اول را چنین روخوانی می‌کنند: «ابر بهاری ز دور، اسب برانگیخته» بعد در معنی آن هم می‌فرمایند: ابر بهاری همانند سـوارکاری است که اسب را به حرکت واداشته است. در حالی که به نظر بنده خوانش صحیح بیت این‌گونه است:

ابر بهاری ز دور، اسبِ برانگیخته
وز سم اسبِ سیاه، لؤلؤِ تر ریخته

یعنی: ابر بهاری از دور مانند اسبی است که به سرعت به حرکت در آمده و... ابر بهاری (مشبه)، اسب (مشبه به)، برانگیخته کنایه از به شتاب و سرعت آمدن...

در این صورت، ابر (نهاد) اسـب (مسند) است = ابر اسب است. جملهٔ سه جزئی گذرا به مسـند. دلیلِ دیگر کسره‌دار خواندن واژهٔ «اسب» این است که ما باید حتماً «لؤلؤ» را در مصراع دوم با کسره بخوانیم و اگر آن را ساکن بخوانیم، وزن بیت از نظم و زیبایی و روانی می‌افتد.

در حالی که صاحب‌نظران محترم ابر بهاری را در یک لحظه به دو چیز تشبیه کرده‌اند: یک بار ابر بهاری مانند سوارکار شده و بار دوم ابر بهاری مانند اسب شده است.

ما می‌گوییم اگر ابر بهاری اسـب است، سوارکار چه معنی دارد و اگر ابر بهاری سوارکار است، دیگر اسب گفتن لزومی ندارد.

در حقیقت، منوچهری بنیان‌گذار مسمط است و یکی از موضوعاتی که در مسمطات او ملاحظه می‌شود، وصف انگور و شراب است. وصف طبیعت و مناظر مختلف آن از موضوعات دلچسب این مسمط‌هاست

بحث دیگر اینکه مصراع دوم، معنی و مفهوم و آرایه‌های مصراع اول را به خوبی توجیه می‌کند. ما در مصراع دوم بیت می‌گوییم: «وز سم اسبِ سیاه، لؤلؤِ تر ریخته» اسب سیاه استعاره از ابر بهاری است. اگر گفتهٔ آن بزرگواران درست باشد، باید اسب سیاه را سوارکار هم بدانیم و لؤلؤِ تر نیز استعاره از قطرات باران است که البته در این مورد بحثی نیست.

نتیجه

علامه دهخدا در جلد دهم لغت‌نامه صفحهٔ ۸۲۰ آورده است: برانگیخته [بَ اَ تَ] (تمف مرکب) مبعوث || بلند شده || برخاسته || تحریک شده (ناظم الاطباء) وادار شده، منبعث، تحریض شده (ناظم الاطباء).

استاد محمد معین در جلد اول فرهنگ فارسی صفحه ۴۹۶ نوشته است: برانگیخته (امف) تحریک شده، (تحریض گردیده).

به نظر نگارنده، «برانگیخته» در آن بیت یک واژه جداگانه و دارای معنای مستقل و کنایه از با شتاب حرکت کردن، برخاستن و تحریک شدن است و واژهٔ اسب باید با کسره (نقش نمای اضافه) و به صورت موصوف و صفت به «برانگیخته» اضافه شود نه اینکه «اسب» ساکن خوانده شود و مفعول باشد بلکه نقش مسندی دارد. مثال دیگر برای مستقل بودن برانگیخته از فردوسی (درس ۵ گذر سیاوش از آتش)

سواران لشکر، برانگیختند
همه دشت پیشش درم ریختند

برانگیختند: به هیجان آمدند؛ یعنی سواران لشکر به هیجان آمدند و سیاوش را تشویق می‌کردند و همهٔ مردم حاضر در دشت به پای او درهم و دینار نثار می‌کردند.

سخن آخر اینکه خوانش صحیح، معنی، آرایه‌ها، نقش دستوری واژه‌های بیت و پاسخ خودآزمایی‌های (۲ و ۱) باید به قرار زیر باشد:

ابر بهاری ز دور، اسبِ برانگیخته
وز سُم اسبِ سیاه، لؤلؤِ تر ریخته

معنی: ابر سیاه متراکم بهاری از دور مانند اسبی است که با سرعت و شتاب به حرکت درآمده و از حرکت آن ابر قطرات درشتِ باران مانند مروارید درخشان را فرو ریخته است.

آرایه‌ها: ابر بهاری ← مشبه، اسب ← مشبه به (آرایه تشبیه)، برانگیخته کنایه از به حرکت درآمدن، با شتاب آمدن.

چون در مصراع اول هم مشبه (ابر) آمده و هم مشبه به (اسب) آرایه تشبیه است اما در مصراع دوم مشبه (ابر) محذوف است و مشبه به (اسب) آمده است. لذا اسب استعارهٔ مصرحه از ابر بهاری است و لؤلؤ استعاره از قطره‌های درشت باران.

نکات دستوری

ابر ← نهاد، اسب ← مسند (جملهٔ سه جزئی گذرا به مسند) و اما خودآزمایی‌های (۲ و ۱):

۱. در بیت: «ابر بهاری ز دور، اسبِ برانگیخته
وزسُم اسبِ سیاه، لؤلؤِ تر ریخته» منظور شاعر از «اسبِ سیاه» و «لؤلؤِ تر» چیست: اسب سیاه: استعاره از ابر بهاری، لؤلؤِ تر: استعاره از قطره‌های درشت باران.

۲. تصویر زیبایی که شاعر در بیت بالا ساخته، کدام است؟ شاعر در بیت بالا با استفاده از انواع آرایه از جمله تشبیه، کنایه و استعاره، ابر بهاری را به اسبی تشبیه کرده است که با سرعت به حرکت درآمده است و... .

اصولاً شیرینی، زیبایی، گستردگی و غنای ادب فارسی، اعم از نظم و نثر، در گرو روخوانی صحیح و روان‌خوانی است. اگر همهٔ جزئیات یک نوشته را ابدانیم اما حتی یک کلمه از آن را غلط بخوانیم، نتیجه آب در هاون کوبیدن است

پی‌نوشت

۱. اصل: اسب سیاه (متن از استاد دهخداست).

منابع

۱. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، جلد دهم، ناشر: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا، ص ۸۲۰، ۱۳۶۵.
۲. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی، جلد اول، انتشارات امیرکبیر، ص ۴۹۸.
۳. منوچهری دامغانی؛ دیوان، چاپ اول، به کوشش محمد دبیرسیاقی، انتشارات زوار، زمستان ۱۳۷۰.
۴. ـــــــ ، گزینهٔ اشعار، چاپ اول، انتخاب و شرح: احمدعلی امامی افشار، نشر قطره، تهران. ۱۳۷۲.
۵. دبیرسیاقی، سیدمحمد؛ تصویرها و شادی‌ها، گزیدهٔ اشعار منوچهری دامغانی، چاپ دوم، انتشارات سخن، پاییز ۱۳۷۴.
۶. صفا، ذبیح‌الله؛ تاریخ ادبیات ایران، چ پنجم، انتشارات ققنوس، جلد اول (خلاصهٔ جلد اول و دوم) تهران، پاییز ۱۳۶۸.
۷. یا حقی، محمدجعفر، فرزاد، عبدالحسین؛ تاریخ ادبیات ایران و جهان (۱) نظری سال دوم آموزش متوسطه، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۸۱.
۸. هادی، روح‌الله؛ آرایه‌های ادبی، (قالب‌های شعر، بیان و بدیع) نظری، سال سوم، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۷۷.
۹. وحیدیان کامیار، تقی، زرین‌کوب، عبدالحسین و حمید؛ ادبیات فارسی (۱) (قافیه و عروض – نقد ادبی)، دورهٔ پیش‌دانشگاهی، انسانی، چاپ هفتم، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۰.
۱۰. پارسانسب (غلام)، محمد و دیگران، زبان و ادبیات فارسی (۲ و ۱) عمومی، دورهٔ پیش‌دانشگاهی، کلیهٔ رشته‌ها، چاپ شانزدهم، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۸۹.

گفت‌وگو

گفت‌وگو: فاطمه خرقانیان

با صابر معصومی، سرگروه ادبیات خلخال

اشاره

اهل خلخال است و ۳۸ ساله. از همان ابتدا وارد رشتهٔ دبیری ادبیات شد و کارشناسی ارشدش را در همین رشته اخذ کرد. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش تصویرگر «ادبیات پایداری» شد و تولید مقالاتی با عنوان «بررسی تشبیه در ادبیات پایداری» و «نگاهی گذرا به ادبیات پایداری از آغاز تا امروز» را در پی داشت. رفته رفته رایانه به زندگی‌اش راه یافت و او هنرمندانه مفاهیم انتزاعی ادبیات را با فناوری‌های نوین پیوند زد و شد «تولیدکنندهٔ محتوای الکترونیکی».

در این میان، ابزارهای بی‌روح ماشینی نتوانست بر روح بلند و سترگ معلمی‌اش فائق آید. او ساعت‌ها بی‌مزد و منت چگونگی به‌کارگیری رایانه و دستاوردهایش را به همکاران خویش تعلیم می‌داد و همچنان تولید بر تولید می‌افزود.

اکنون ۱۵ سال از ورود او به عرصهٔ تعلیم و تربیت می‌گذرد. دو مقاله دیگر با عناوین «بازتاب باورهای عامیانه در منظومه صعلبیه» و «بازبینی بیتی دربارهٔ گذر سیاوش از آتش» از او به چاپ رسیده است. با وجود این تلاش خستگی‌ناپذیر، وقتش رسیده است که از سال‌های ممارست بگوید...

او سوز و گداز معلم از درون و ارتعاش آن در کلام را راز گیراییِ بیان معلم و زمزمه‌ای می‌داند که دانش‌آموز را پای درس او می‌نشاند.

«صابر معصومی» سرگروه ادبیات خلخال، در حالی از آهنگ کلام معلم می‌گوید که خود نوایی «معلمی» دارد..

● تولیدات الکترونیکی شما از محتوای چه کتابی تهیه شده است؟

من از هر یک از کتاب‌های ادبیات متوسطه دروسی را انتخاب کردم و برایشان محتوای الکترونیک تولید کردم. برای مثال، از زبان فارسی اول متوسطه مبحث فعل را انتخاب کردم. همین‌طور از ادبیات عمومی سال سوم تجربی و زبان فارسی دو و... دروسی را انتخاب و کار کردم.

● در کل چه تعداد تولید دارید؟ شاید ۷ یا ۸ مورد.

● برای تولید محتوای الکترونیکی، داشتن چه اطلاعاتی الزامی است؟

برای این کار بیشتر باید با نرم‌افزارها آشنایی پیدا کرد. نرم‌افزارهای متعددی برای این کار وجود دارد؛ مثل فتوشاپ. نرم‌افزاری برای آزمون گرفتن هم هست که کار را بسیار آسان می‌کند و بسیاری نرم‌افزارهای دیگر.

● شما چطور با این فناوری‌ها آشنا شدید؟

برادر من گاهی به خانهٔ ما می‌آمد و با سیستم کار می‌کرد. آن زمان من اصلاً با رایانه آشنایی نداشتم و حتی از آن بدم می‌آمد اما با اصرار برادرم من هم به مرور پشت سیستم نشستم و با آزمون و خطا کار کردم و یاد گرفتم.

● یعنی صرفاً با آزمون و خطا یاد گرفتید؟

بله، همین‌طور است.

● آیا از تولیدات شما استفاده هم می‌شود؟

گلایهٔ ما همین است. ما سی‌دی را به استان می‌فرستیم اما بازخوردی دریافت نمی‌کنیم. من فقط سالی سه چهار لوح تقدیر از این بابت می‌گیرم که فقط یک برگ کاغذ است. پیشنهاد ما این بود که لااقل اینها را تکثیر کنند و به مدارس بدهند تا استفاده شود.

● یعنی به جز تقدیرنامه چیز دیگری دریافت نمی‌کنید؟

زمانی که ارومیه بودم، یکی از تولیداتم را ارسال کردم که جایزهٔ نقدی دریافت کرد اما در شهر خودمان اصلاً استقبال نمی‌شود.

● شما حتماً در کلاس از این سی‌دی‌ها استفاده کرده‌اید، اثر آموزشی آن‌ها را چطور می‌بینید؟

اتفاقاً من خودم این مسئله را در دو کلاس بررسی کردم. در یک کلاس درس طوطی و بقال را در ویدئو پروژکتور گذاشتم و بچه‌ها فیلم درس را دیدند. در کلاس دوم همین درس را به شیوهٔ سنتی و به روش خطابه درس دادم. بعد از درس، از بچه‌های هر دو کلاس دربارهٔ قصه سؤال کردم. بچه‌های اولین کلاس داستان را موبه‌مو توضیح می‌دادند حتی ضعیف‌ترین‌ها، اما در کلاس دوم، پاسخ‌دهندگان کمتر از ده درصد بودند و به زور جواب می‌دادند.

● چرا این روش این‌قدر مؤثر است؟

ببینید دانش‌آموز از پای تخته نوشتن و سخنرانی خسته است. در عین حال، با استفاده از فناوری حواس دیگر او مثلاً بینایی هم به کمک می‌آید و فراگیری مطلب کامل می‌شود.

● برخی معتقدند مفاهیم علوم انسانی، نظیر ادبیات، بیشتر انتزاعی هستند و به سختی می‌توان آن‌ها را کاربردی کرد. فناوری شما چطور این کار را انجام می‌دهید؟

باید به صورت پویانمایی کار کرد. گرافیک، موسیقی و صوت دست به دست هم می‌دهند و کار خوب از آب درمی‌آید. حتی ساده‌تر از آن، می‌توان در کنار سخنرانی تصویر ارائه کرد.

● چطور؟

من خودم گاهی کار خاصی نمی‌کنم. مثلاً یک بار ورد را باز کردم و روی دیوار انداختم. درس را روی ورد تایپ می‌کردم و توضیح می‌دادم. بچه‌ها با دقت خاصی گوش می‌دادند و در پایان هم از این شیوه ابراز رضایت کردند؛ چون هم در املای لغت بیشتر دقت می‌کردند، هم از بینایی کمک می‌گرفتند و هم روشی جدید را تجربه می‌کردند.

● در مورد یکی از تولیداتتان که فکر می‌کنید کارایی بیشتری دارد، کمی توضیح دهید.

من درس «بازگشت خورشید» کتاب فارسی اول متوسطه را کار کردم که خیلی آن را می‌پسندم؛ به این دلیل که دانش‌آموزان در تغییر دورهٔ تحصیلی از راهنمایی به متوسطه با حجم زیاد کتاب روبه‌رو می‌شوند اما اگر درس به صورت کاربردی باشد، می‌تواند فضای کلاس را عوض کند.

● سی‌دی حاوی چه محتوایی است؟

یک فایل صوتی دکلمهٔ درس است، به همراه تصاویر و پویانمایی. در آخر هم دانش‌آموز می‌تواند خود را امتحان کند؛ یعنی سی‌دی خودآموز است.

● آقای معصومی، تعریف شما از یک معلم موفق ادبیات چیست؟

معلم موفق کسی است که با عشق و علاقه به کار خود مشغول باشد؛ یعنی، اگر عاشقانه سر کلاس برود، نه تنها خسته نمی‌شود بلکه احساس لذت و شادابی می‌کند. در عین حال، معلم موفق کسی است که ذهنی خلاق و پویا داشته باشد و این، مستلزم مطالعه است؛ چون تنها سرمایه معلم در کشاکش تدریس اندوخته‌های ذهنی اوست.

دانش‌آموز از پای تخته نوشتن و سخنرانی خسته است. با استفاده از فناوری حواس دیگر او مثلاً بینایی هم به کمک می‌آید و فراگیری مطلب کامل می‌شود

● این مواردی که گفتید عمومی است و نیاز همهٔ معلمان؛ اما آیا دبیر ادبیات شاخص دیگری هم دارد؟

میان دبیران همیشه این بحث هست که وقتی دانش‌آموزی از درسی نمرهٔ کم می‌گیرد، می‌گویند مقصر دبیر ادبیات است؛ چون بچه در درک مطلب مشکل داشته و بیان معلم را نفهمیده است.

● اشارهٔ شما به مشکلات دانش‌آموزان دوزبانه است؟

بله.

● این قضیه چقدر در فراگیری دانش‌آموز مشکل ایجاد می‌کند؟

خیلی. در زمان ما درک زبان فارسی خیلی سخت بود اما الان با وجود ارتباطات وسیع و رسانه‌ها وضع بهتر شده است. البته این دلهره همچنان در بچه‌های دوزبانه وجود دارد.

● حتی در دورهٔ متوسطه؟

بله. دانش‌آموز گاهی نمی‌تواند یک مطلب ساده را در کلاس بیان کند یا به خودش جرئت اظهارنظر نمی‌دهد. در منطقهٔ ما گروهی فارس زبان هستند. من در مقایسهٔ این گروه و دانش‌آموزان دیگر می‌بینم که چقدر بچه‌های دوزبانه در برقراری ارتباط دچار مشکل هستند.

● دبیر زبان فارسی برای حل مشکل گویش بچه‌های دوزبانه چه کاری می‌تواند انجام دهد؟ شما خودتان چطور عمل می‌کنید؟

ادامه در صفحهٔ ۶۳

معلم شاعران

فریباسهرابی

لایه‌های دریایی

در خون شناور شد تنهاترین تنها
خورشید لب تشنه در ظهر عاشورا
شاید در آن وادی در دشت غوغاها
مفهوم زیبایی معنا شود، معنا
عباس می‌آید آن رادمرد عشق
آغوش بگشاید بر روی او دریا
در لحظه‌های ناب حر می‌کند پیدا
راهی که می‌ماند جاوید و بی‌همتا
لب تشنه و خونین در نینوای عشق
هفتاد و دو لاله رویید در صحرا
فردای خاک و خون در بارگاه ظلم
زینب سخن گوید پرشور و بی‌پروا
پایان نمی‌یابد آن شور و شیدایی
تا هست و خواهد بود تاریخ پابرجا

وصال نور

وقتی مدینه خسته است از شک و تردید
پر می‌شود آیینه از گرمای خورشید
آری علی از کوچه‌های شب گذشته‌ست
تا باز بیند نور زهرا را که تابید
گویی تمام ذره‌های عالم خاک
از شوق، عشق خویش در آفاق پاشید
از وصلت زیبای آن والاتباران
بارانی از شادی و مهر و عشق بارید
دردانه‌های عالم هستی چنین‌اند
خود جلوه‌گاه روشن معنای توحید

مهدی ربیعی
دبیر ادبیات شهرضا

«جنون عشق» برای سیدالشهدا(ع)

بگو چه راز می‌رود میان نیل گریه‌ات
که سوی شعله می‌کشد تو را خلیل گریه‌ات
بگو کدام داغ را ز سینه‌ات دمیده‌ای؟
که خاک لاله می‌دمد ز سلسبیل گریه‌ات
بگو کدام خیمه گه درون شعله آه شد
که خیمه خیمه می‌رود تمام ایل گریه‌ات
نمی‌توان مثال زد چه زخم بال می‌زند
گلوی طفل عشق شد فقط بدیل گریه‌ات
هنوز اشک می‌دمد ز کربلای چشم تو
چگونه کاروان رود از این مسیل گریه‌ات
بگو امام کربلا فراز نیزه‌ها بگو
بگو چه راز می‌رود میان نیل گریه‌ات؟
تمام عشق می‌دمد ز سجده‌گاه کربلا
به خاک سجده می‌رود چو جبرئیل گریه‌ات

برای سفیر روشن، مسلم بن عقیل

هنوز از کوچه‌های سرد بوی درد می‌آید
صدای غربت تنهای یک شب‌گرد می‌آید
هنوز آنجا که حتی سایه‌ای وسعت نمی‌گیرد
برای کشتن مردی، دو صد نامرد می‌آید

ادامه از صفحهٔ ۶۱

ما در مورد دستور تقریباً این مشکل را حل کرده‌ایم؛ یعنی، به صورت مقایسه‌ای کار می‌کنیم و مفاهیمی را که دانش‌آموز در آن دچار مشکل می‌شود، با زبان خودمان مقایسه می‌کنیم، اما درمورد متن و نثر کار زیادی از ما برنمی‌آید؛ چون ریشهٔ یادگیری زبان خانواده است.

● خانواده و رسانه‌ها مؤثرند اما مگر فارس‌زبان‌ها انگلیسی را در خانواده یاد گرفته‌اند؟ ما کلاس رفتیم و یاد گرفتیم و می‌توانیم با یک انگلیسی زبان ارتباط برقرار کنیم. فراگیری زبان دوم و حتی تعداد بیشتری زبان، در دنیای امروز امری کاملاً رایج است اما چرا کلاس ادبیات ما به‌خوبی از پس این کار برنمی‌آید؟

من در نظام آموزشی یک نارسایی می‌بینم و آن حذف درس انشاست که واقعاً مظلوم است. درس انشا چالشی واقعی برای سنجش مهارت زبانی دانش‌آموز بود و توانایی او را در سخنوری، جمله‌بندی، ساختار جمله و... مشخص می‌کرد. بیشتر دانش‌آموزان دو زبانه در منطقهٔ ما به دلیل عدم تسلط به زبان از نوشتن عاجز بودند و این درس واقعاً در مهارت زبان‌آموزی بچه‌ها تأثیر داشت. ببینید، در سیستمی که درس انشا حذف و ادبیات به دو ساعت در هفته محدود شود، وضع بهتر از این نخواهد بود.

● به نظر شما، آیا کتاب ادبیات دورهٔ ابتدایی برای آموزش زبان فارسی به کودکان دو زبانه مناسب است؟

بله. الان دو کتاب با عنوان «بخوانیم و بنویسیم» تولید شده است که بسیاری از قوای یادگیری را به‌کار می‌گیرد.

● آقای معصومی، مجلهٔ رشد ادبیات را چطور می‌بینید؟

چون نشریه حاصل تأملات و تفکرات گروهی از محققان و پژوهشگران است، می‌تواند راه‌گشای دبیران باشد.

● به نظر شما جای چه مطلبی در مجله خالی است؟

تجربیات موفق معلمان؛ این تجربیات خیلی عالی هستند و کسی که تازه وارد کلاس شده، می‌تواند از آن‌ها استفادهٔ زیادی کند.

● لطفاً یکی از تجربیات موفق خودتان را برای ما بگویید.

هر زمان مطالعهٔ غیردرسی در زمینهٔ ادبیات داشته‌ام، در کلاس هم احساس لذت کرده‌ام و خیلی راضی از کلاس بیرون آمده‌ام. مطالعهٔ معلم نه‌تنها برای خود او بلکه برای دانش‌آموز هم خوب و لذت‌بخش است.

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

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله‌های رشد توسط دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند:

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، پنجم و ششم دورهٔ دبستان)
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی تحصیلی)
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه و پیش‌دانشگاهی)

مجله‌های بزرگسال عمومی
(به صورت ماه نامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

◆ رشد آموزش ابتدایی ◆ رشد آموزش راهنمایی تحصیلی ◆ رشد تکنولوژی آموزشی ◆ رشد مدرسه فردا ◆ رشد مدیریت مدرسه ◆ رشد معلم

مجله‌های بزرگسال و دانش‌آموزی تخصصی
(به صورت فصلنامه و چهارشماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

◆ رشد برهان راهنمایی (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی تحصیلی) ◆ رشد برهان متوسطه (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه) ◆ رشد آموزش قرآن ◆ رشد آموزش معارف اسلامی ◆ رشد آموزش زبان و ادب فارسی ◆ رشد آموزش هنر ◆ رشد آموزش 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 ◆ رشد آموزش فنی و حرفه‌ای ◆ رشد آموزش پیش دبستانی

مجله‌های رشد عمومی و تخصصی، برای معلمان، مدیران، مربیان، مشاوران و کارکنان اجرایی مدارس، دانشجویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می‌شوند.

◆ **نشانی:** تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۶، انتشارات و تکنولوژی آموزشی.
◆ **تلفن و نمابر:** ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱

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 نام خانوادگی:

◆ 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: ۰۲۱ـ۷۷۳۳۶۶۵۶/۷۷۳۳۵۱۱۰/۷۷۳۳۹۷۱۳ـ۱۴

◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات عمومی (هشت شماره): ۱۲۰۰۰۰ ریال

◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات تخصصی (چهار شماره): ۸۰۰۰۰ ریال

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 ـ مقدمه ـ متن(طرح مقدمات،بحث)ـ نتیجه‌گیری ـ پی‌نوشت ـ 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،۱۳۷۵:۱۴) ■ **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.