



نگاهی گوناگون به استان کلبه عمود  
فایده و نقش نماها

درنگی برینی از گزسیاوش از آتش  
نقش عرفی در سیر تحول قضیه





بشنو از نی چون حکایت می کند  
از جلایه اشکایت می کند

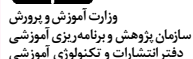
کز نیستان تا مرابره اند  
از غیر مرد و زن نالیده اند

سینه خواهر شرحه شرحه از فراق  
تا بگویم شرح درد اشتیاق

هر کسی کود و ماند از اصل خویش  
باز جوید روزگار وصل خویش

مشعر بهر ماه  
روز بزرگ است مولی





١٩٦

شماره ۱۶ / پاییز ۱۳۹۲  
www.roshdmag.ir  
مدیر نشر  
مجله

می‌زگرد/ ادبیات و اوقات فراغت - خلاقیت در مطالعات زیرمیزی رشد می‌کند/ تنظیم: لالا لطفی ۳

چکیده مقالات / مقایسه ساختاری پریشان قآنی با گلستان سعدی / نسرین خداینده ۸ / تخلص در قصاید ناصر خسرو / دکتر جهانگیر صفری - مهدی مقاره عابد ۸ ادبیات غنایی / ترجمه امراپی ۸ بازتاب آیات قرآنی در اشعار سعدی / مهدی تجلیل ۹ درنگی بر بیتی از گذر سیلواش از آتش / محمد امین شمس‌ی نیا ۱۲ درنگی مجدد بر واژه تنبلیت / رسول کردی ۱۵ زمره و کور کردن چشم افعی / الیلا غلامپور آهنگر کلای ۱۶ داستان حسنگ وزیر - راز تاثیر گذاری / ماندگاری / طاهره اکبرزاده ۲۰ بررسی پنج عنصر داستانی در داستان نبرد رستم با دیو سپید / فاطمه حسین زاده هرویاب ۲۲ واکنش سعدی در... / مهناز فوادى ۲۸

نگاهی کوتاه به داستان کلیه عموتم/ فارس شرقی ۳۰ نقش عرفی در سیر تحول قصیده در دوره صفویه/مهدی باقری ۴۲ تعهد و تحول در شعر نو مبراساس شعر داروگ/ محی الدین احمدی ۴۸ آشنایی با زبانی و هنجارگریزی معنایی در غزلیات مولوی، دکتر خدابخش اسداللهی - منصوره علیزاده بیگیلو ۴۸

بررسی اندیشه های عاشورایی - درنگی در اشعار قیصر امین پور / دکتر ناهید اکبری ۵۲ جایگاه صور خیال در شعر / مجتبی نعیمی ۵۵ بازتاب معتقدات عامه در کتب درسی / حشمت اله مهرابی ۶۲

داستان های کوتاه کوتاه/به انتخاب جواهر موذنی ۶۶ معلمان شاعر و نویسندگان/علی کفشگر ۶۸

قافیه و نقش نماها/ سید محمد هادی حسینی ۷۰ کارشناسانی که یک تقاضانامه هم نمی توانند بنویسند- گفت وگو با صابر معصومی/ سعید زاهدیان ۷۴

گفت گو بر کاغذ یا شما / حمد صدری ۷۶

[illegible]



# واژه‌ها، مفهمی‌ها

دکتر محمدرضا سنگری

مردم واژه می‌سازند؛

دولت‌مردان و سیاستمداران واژه می‌سازند؛

فره‌یختگان علمی، نویسندگان و شاعران، حتی کودکان نیز واژه می‌سازند.

گاه نیز جغرافیای واژه‌ها را گسترش می‌دهند یا معنای تازه به واژه‌ها می‌بخشند و اگر ما همپای این تغییر و تحولات حرکت نکنیم، در «فهم» و «ارتباط» زبانی با دیگران دچار مشکل می‌شویم. همین واژه‌آشنای «ادبیات» در سی سال اخیر چند معنای تازه به خود گرفته است؟

وقتی در حوزه پژوهش و تحقیق و نگارش پایان‌نامه‌ها می‌گویند «ادبیات تحقیق». این ادبیات دیگر به معنای «ادبیات متعارف» که همواره شعر و نگارش هنرمندانه را تداعی می‌کند، نیست.

«ادبیات» در اینجا همان مباحث نظری و مقدمات توضیحی و تشریحی درباره تحقیق است. امروزه وقتی سیاستمداران می‌گویند «ادبیات» و در کاربردهای سیاسی از «ادبیات»، سخن می‌گویند، مراد معنای تازه‌ای از «ادبیات» است که «طرز بیان» را در برمی‌گیرد؛ حتی اندکی معنای «ادب نفس» یعنی رعایت اخلاق در کلام نیز مورد نظر است.

خدا را چه دیده‌اید شاید تا یک دهه دیگر چند معنای تازه برای کلمه ادبیات پیدا شود و به فرهنگ لغت‌ها نیز راه یابد و مگر واژه زبان، نیز چنین نیست؟ امروزه وقتی در مدرسه و محافل علمی کلمه «زبان» را به کار می‌برند، منظور انگلیسی است و وقتی در عرصه هنر این واژه به کار گرفته می‌شود، منظور نموده‌ها و نمادهایی است که از یک شیء عینی به ذهن متبادر می‌شود و ...

می‌بینیم کم‌کم واژه‌ها در حوزه علوم مختلف معانی متفاوت می‌یابند و این نه تنها بد و هراسناک نیست که بسیار خوب و گواه پویایی زبان و زبایی زبان است.

در هیچ دوره‌ای همچون عصر ما، زبان این همه حضور در زندگی نداشته است؛ رسانه‌های مکتوب، فضاهای مجازی، رسانه‌های دیداری و شنیداری، کاربرد زبان را جدی‌تر و فراوان‌تر و ژرف‌تر ساخته‌اند و همین، تحولات شتابناک و گسترده را در حوزه زبان در پی داشته است.

این رخداد باعث شده است که تفهیم و تفاهم‌ها گاه دچار مشکل یا دستخوش سوءفهم و دل‌آزدگی و حتی درگیری شود. وقتی به سخنان کسی گوش می‌دهیم، باید مراقب باشیم که دچار چنین بدفهمی‌ها و کدورت‌ها نشویم.

در مدارس، تفاوت نسلی، تفاوت زبانی را سبب شده است. معلمی که فاصله سنی او با دانش‌آموز بیست یا سی سال است، ممکن است دچار چنین دام‌چاله‌ای باشد. به همان تعبیر که گفتیم ادبیات نوجوان، با ادبیات دبیر پنجاه ساله حتی چهل ساله متفاوت است.

دیده‌اید در خانواده‌ها، درگیری دو نسل - پدر و مادر با فرزند - چقدر ریشه در همین تفاوت فهم از واژه‌ها دارد؟ حتی درگیری همسران، گاه ناشی از برداشت و درک متفاوت از واژه‌هاست، صدا البته سابقه ذهنی از واژه، لحن، فضا، جایگاه و گوینده و شنونده در این برداشت‌ها و تفهیم و تفاهم‌ها بی‌تأثیر نیستند.

وقتی دانش‌آموزان با هم صحبت می‌کنند، ده‌ها اصطلاح و واژه متفاوت با معانی متفاوت - متفاوت با ذهنیت ما بزرگ‌ترها - در لابه‌لای گفت‌وگوهایشان شنیده می‌شود، که ما سخت به دانستن این کاربردهای متفاوت نیازمندیم. چه بسیار اتفاق می‌افتد که با گفتن کلمه‌ای در کلاس، لبخندی، نگاه شیطنان‌آمیزی، عکس‌العمل غیرمعمول و مشکوکی دیده می‌شود. گاه نیز خشمی، اخمی، در گوشی گفتنی و پیچ‌پچهای درمی‌گیرد که گواه تفاوت فهم و درک و احساس دانش‌آموز از یک واژه است.

نگارنده در روزهای پایانی سال در مدرسه‌ای سخن می‌گفت و به تناسب دعای مشهور یا محول الحال، «هل حال» می‌گفت و تأکید می‌کرد که بکوشید «هل حال» باشید که لبخند شیطنان‌آمیز و سرانجام یادداشت یکی از دانش‌آموزان که «آقا اهل حال معنای بدی دارد»، مرا متوجه این موضوع کرد که مراقب کاربرد خاص واژه باید بود.

در متن خوانی‌ها - به خصوص متن‌های ادب کلاسیک - این نکته بیشتر چهره نشان می‌دهد و بارها اتفاق افتاده است که در نشست با معلمان با این درخواست مواجه بوده‌ایم که فلان شعر را بردارید یا فلان درس را حذف کنید؛ چرا که در کلاس اسباب دردسر یا تفنن و تفریح می‌شود. به هر حال «فرهنگ لغت» این نسل باز و فعال است و زبان چالاک و پویا و زایاست و همه ما نیازمند اینکه، هر از چندگاه خود را «پایش» کنیم تا مبدا بدفهمی و متفاوت فهمی، کار دستمان دهد. این همه گفتیم تا بگوییم در نگارش مقاله نیز مراقب باید بود تا کلمه‌ها و تعبیرها مشکل‌ساز نشود. صاحب کلمات خُسنی همواره یار و یاورتان باد.

نسل باز و فعال است و زبان چالاک و پویا و زایاست و همه ما نیازمند این که، هر از چندگاه خود را «پایش» کنیم تا مبدا بدفهمی و متفاوت فهمی، کار دستمان دهد





ادبیات و اوقات فراغت در  
میزگردی با کارشناسان و معلمان

# خلاقیات

در مطالعات زیرمیزی رشد می کند

چنین گردهمایی‌هایی درست است یا اینکه نام و عنوان دیگری مثل «کارگاه»، «انجمن»، «نهاد» و... بهتر است؟ نقش معلم در این «کارگاه‌ها» (نام انتخابی خود من است)، چیست؟ هدایت کلاس‌ها باید به عهده معلم باشد؟ محتوای کارگاه‌ها چه باشد؟ آیا محتوا از پیش تولید بشود یا اینکه اجازه بدیم دانش‌آموزان در طول این کارگاه‌ها محتوا را تعیین و تولید کنند؟

در این میزگرد که با حضور اعضای هیئت تحریریه مجله و نیز یکی از دبیران برگزار شد، حاضران به بحث درباره ادبیات و اوقات فراغت پرداختند. در این مجال، ابتدا شیوه‌های ایجاد شوق، انگیزه و علاقه در دانش‌آموزان به عنوان مهم‌ترین عامل دوری آنان از ادبیات و کمبود آن در اوقات فراغت آن‌ها طرح شد. پس از آن، حاضران تجربه‌های خود را در قالب نظریاتی برای چگونگی پر کردن اوقات فراغت دانش‌آموزان با ادبیات ارائه دادند و در نهایت، کمک گرفتن از دنیای مجازی در حال توسعه را نیز یکی از شیوه‌های جذب دانش‌آموزان به ادبیات برشمردند.

حاضران در میزگرد: دکتر حسین داودی عضو هیئت تحریریه، غلامرضا عمرانی عضو هیئت تحریریه، دکتر سیدبهنام علوی مقدم عضو هیئت تحریریه، خانم کبری جعفری دبیر آموزش و پرورش، جعفر ربانی، کارشناس.

## اشاره

محور میزگرد امروز ادبیات و اوقات فراغت است. نکته‌ای که از آن آگاهیم اینکه، ادبیات در ماهیت دارای جنبه هنری است و مطالعه‌اش شور و اشتیاق خاصی به همراه دارد، اما نکته اینجاست که چطور این مبحث را وارد اوقات فراغت کنیم. برای وارد شدن به بحث ابتدا باید بدانیم، اوقات فراغت در ماهیت خود به معنای گذراندن زمانی است که انسان از امور روزمره فارغ می‌شود و می‌خواهد از زمان باقی‌مانده بهترین استفاده را کند و بیش از هر چیز به فرح بخش بودن و در مرحله بعد به مفید بودن آن می‌اندیشد.

ادبیات به‌ویژه در حوزه شعر و داستان از آنجا که دارای جنبه هنری است، زمینه بسیار مناسبی برای فرح بخش کردن اوقات فراغت دارد. از این گذشته، پر شدن اوقات فراغت دانش‌آموزان که در دوره آموزش به‌سر می‌برند، زمینه مناسبی برای افزایش دانش و سطح آگاهی آن‌هاست.

در این میان، با گسترش دنیای مجازی و سایر سرگرمی‌ها، مأنوس کردن دانش‌آموزان با ادبیات کار چندان آسانی نیست. به همین منظور، چند پرسش اساسی در این زمینه مطرح است که باید به آن‌ها پاسخ دهیم. برای مثال، اگر قرار باشد در اوقات فراغت کلاس‌هایی با موضوع ادبیات برگزار شود، آیا نام «کلاس» برای



■ برای شروع بحث بهتر است از اینجا شروع کنیم که در اساس، چطور می‌شود برای اوقات فراغت از ادبیات استفاده کرد؟

غلامرضا عمرانی: از نظر من اصل موضوع مناسب نیست؛ یعنی بهتر است بگویم طرح آن به این صورت مناسب نیست. اصل موضوع این است که «چگونه ادبیات می‌تواند در خدمت اوقات فراغت باشد؟» ادبیات در خدمت هیچ چیز نمی‌تواند باشد، حتی اوقات فراغت. یعنی ادبیات شریف‌تر و والاتر و بزرگوارتر از آن است که در خدمت چیزی باشد. اول من این را نفی می‌کنم.

■ یعنی شریف‌تر از خود دانش آموز؟

غلامرضا عمرانی: ببینید ادبیات برای انسان مثل ایمان است. نمی‌توانیم بگویم ایمان در خدمت انسان است؛ نه! من معتقدم که این دو از هم جدانشدنی هستند. بهتر است الان این موضوع به بحث فلسفی تبدیل نشود. ادبیات می‌تواند تعالی بدهد و انسان را از آنجایی که هست، چند گام فراتر ببرد اما در خدمت کسی یا چیزی نمی‌تواند قرار بگیرد. من با طرح این موضوع به این صورت مخالفم. بهتر است بگویم هدف ما این است که بچه‌ها در اوقات فراغت با ادبیات هم مانوس باشند؛ یعنی می‌خواهیم ببینیم چطور می‌توانیم رابطه دانش‌آموزان را حتی در اوقات فراغت هم با ادبیات پیوند دهیم.

■ آقای دکتر علوی مقدم، نظر شما در این باره چیست؟

دکتر علوی مقدم: اولین نکته‌ای که مطرح می‌شود این است که ما ببینیم دانش‌آموز ما در ضمن سال تحصیلی چه دیدگاهی نسبت به ادبیات دارد و آیا این دیدگاه مثبت است یا منفی، و اینکه معلم ما چه دیدگاهی ایجاد کرده است که بعد، از آن به عنوان ابزاری در اختیار اوقات فراغت استفاده کنیم. در اینجا سؤالی مطرح است: آیا نگاه ما به ادبیات مانند نگاه ما به کلاس‌های درسی همچون شیمی و فیزیک و ریاضی نیست؟ متأسفانه الان درس ادبیات به عنوان یک ماده درسی برای دانش‌آموز مطرح می‌شود. وقتی چیزی به عنوان ماده درسی مطرح شد، هدف پاس کردن و گذراندن آن درس است. گاهی ما آن قدر به جزئیات یک اثر ادبی زیبا می‌پردازیم و آن قدر دانش‌آموز را از کلیات التذاذ ادبی دور می‌کنیم که متأسفانه دانش‌آموز می‌گوید من این را مثل مثلاً درس ریاضی ۱ بگذرانم و از دستش خلاص بشوم. متأسفانه ما با این معضل روبه‌رو هستیم که گاه معلم ما نمی‌تواند زیبایی‌های ادبیات را به دانش‌آموز منتقل کند؛ او از دانش‌آموز می‌خواهد که مطلب را به عنوان یک ماده درسی که گاه خودش هم به آن مسلط نیست، یاد بگیرد، گاهی هم حفظ کند، و در نهایت در امتحانی شرکت کند و نمره‌اش را هم بگیرد. این مسئله باعث می‌شود که دانش‌آموز علاقه‌ای به آن درس نداشته باشد. گاهی دیده‌ایم که نمره درس ادبیات یا زبان فارسی پایین‌تر از نمره ریاضی شده است. این نشان می‌دهد که بچه‌ها هنوز با این درس انس نگرفته‌اند. باید با خواندن یک اثر ادبی به آن التذاذ ادبی مورد نظر رسید. می‌خواهم از این صحبت‌ها به این

نتیجه برسیم که آیا دانش‌آموز از ادبیات لذت می‌برد که بعداً آن را به عنوان ابزاری در اوقات فراغت به وی ارائه دهیم که از آن استفاده کند و لذت ببرد؟

■ چه کنیم که دانش‌آموزان از ادبیات لذت ببرند و جذب آن شوند؟ آیا نمونه عملی‌ای در دست دارید؟

کبری جعفری: برای نمونه، من یک کار عملی سر کلاس برای پایه سوم ریاضی، تجربی، انسانی انجام داده‌ام؛ ابتدای سال یک دفتر در اختیارشان می‌گذارم و از آن‌ها می‌خواهم آنچه را دوست دارند، متناسب با آفرینش‌های ادبی و ذهنی‌شان بنویسند و آخر سال این دفترها را از بچه‌ها می‌گیرم؛ یعنی در طول سال دفتر ما دست آن‌هاست.

■ هر دانش‌آموز یک دفتر دارد؟

کبری جعفری: نه! کل کلاس یک دفتر. بچه‌ها مطالبی می‌نویسند که در ارتباط با محبت و دوست داشتن است یا چیزهایی که احتمالاً خانواده کمتر به آن‌ها می‌پردازد. بچه‌ها بیشتر به سراغ اشعار می‌روند. حتی دانش‌آموزانی که خود شاعر و نویسنده هستند، مطالبشان را در این دفترها می‌نویسند. این باعث می‌شود که ببینیم در کتاب‌های درسی بچه‌ها جای چه چیزهایی کم است. گاهی می‌بینم که بچه‌ها در زیر میز رمان‌های عاشقانه می‌خوانند و آن‌ها را به هم قرض می‌دهند. در کتاب‌های بچه‌ها از «دوست داشتن»، «محبت»، «عشق» و مسائل دیگر کمتر سخن به میان می‌آید که بچه‌ها به سراغش بروند و از آن لذت ببرند. این ادبیات همانی می‌شود که ما در تابستان هم می‌توانیم به سراغش برویم.

■ یعنی درواقع در همان کلاس هم درس ادبیات به اوقات فراغت تبدیل می‌شود.

کبری جعفری: ادبیات در ماهیت می‌تواند برای بچه‌ها آرامش‌بخش باشد. جایی که در آن و با آن احساس کنند پناهگاه امنی پیدا کرده‌اند. من گاهی کلاس را با عبارت‌های خاصی شروع می‌کنم. بعضی کتاب‌ها را به کلاس می‌برم و بچه‌ها از شنیدن مطالب آن‌ها لذت می‌برند. کتاب‌های کوچکی هست که انتشارات دانش‌پژوه منتشر کرده است و داستان‌های فوق‌العاده جذابی دارند. بچه‌های ما به دنبال مطالبی در ارتباط با احساسات و دوست داشتن‌هایشان هستند که ما کمتر به سراغ آن‌ها می‌رویم. در مدرسه دانش‌آموزان شاعر و نویسنده و داستان‌نویس زیاد داریم که متأسفانه هدایت نمی‌شوند و اگر هدایت شوند، می‌توان اوقات فراغتشان را هم با این برنامه‌ریزی‌های دقیق پر کرد تا به جایی برسند.

■ آقای دکتر داودی، شما مشغول یادداشت نکاتی هستید؛ آیا نظری دارید؟

دکتر داودی: می‌دانیم که در جامعه ما محافل ادبی‌ای هست و عده‌ای دور هم جمع می‌شوند، شعرهای خودشان را می‌گویند و نقد و تحلیل و بررسی می‌کنند. نشست‌های دیگری هم هست؛ مثل مثنوی‌خوانی، فردوسی‌خوانی و غیره. باید ببینیم برای دانش‌آموزان در تابستان آیا می‌توانیم از این



غلامرضا عمرانی: ادبیات می‌تواند انسان را تعالی بدهد و او را از آنجایی که هست، چند گام فراتر ببرد



دکتر علوی مقدم: گاهی ما آن قدر به جزئیات  
را از کلیات التذاد ادبی دور می‌کنیم که مناسفانه  
دانش آموز می‌گوید من این را مثل مثلاً درس  
ریاضی یا بکدرانم و از دستش خلاص بشوم

شخصیت یک انسان است. شاید بتوان از ادبیات به عنوان وسیله‌ای برای اوقات فراغت استفاده کرد، ولی اگر بگوییم ادبیات اوقات فراغت است، این یعنی پایین آوردن شأن ادبیات. **جعفر ربانی:** ببینید ما برای تعریفی که از ادبیات و اوقات فراغت می‌کنیم، محدوده‌ای قائل هستیم و گر نه کاری به فلسفه ادبیات نداریم. در همین حد می‌توان اصطلاح «در خدمت فراغت» را هم برایش به کار برد.

**دکتر علوی مقدم:** گاهی یک بیت شعر انسان را از یأس‌ها و خودکشی‌ها، اعتیاد و مسائل مختلف نجات داده است. ادبیات با انسان عجین است. ادبیات از بچگی با ما بوده؛ آن لالایی‌هایی که مادرانمان برایمان می‌خواندند، خودش ادبیات است. اصلاً بعضی زبان‌شناسان معتقدند که زبان همان حدیث نفس و همان زمزمه‌هایی بوده که انسان در دوره غارنشینی با خودش داشته است. عجین بودن انسان با ادبیات به زمانی برمی‌گردد که انسان خلق شده است. ادبیات فطری است؛ چون انسان همیشه با نظم و هماهنگی همسو بوده است و این برای انسان لذت‌بخش است. در پاسخ به سؤال شما، به نظر من یک معلم خوب می‌تواند تأثیر بسزایی در این زمینه داشته باشد. جمله‌ای است که به دکتر شریعتی منسوب است: «معلمی را می‌ستایم که چگونه اندیشیدن را به من آموخت و نه چگونگی اندیشه‌ها را». من معلم ادبیات اگر بتوانم «التذاد ادبی» را در بچه‌ها ایجاد کنم، معلم موفقی خواهم بود. بسیاری افراد هستند که از رشته‌های فنی وارد ادبیات می‌شوند، ادبیات می‌خوانند و این نشان می‌دهد که ایجاد علاقه خیلی مهم است. از طرفی، کسانی هم هستند که به ادبیات علاقه‌مندند و خودشان شاعرند، ولی وارد دانشگاه که می‌شوند و لیسانس می‌گیرند، ذوقشان کور می‌شود. اگر برنامه‌ریزی ما نظام‌مند باشد و دبیر ما خودش فرد خلاق و علاقه‌مندی باشد و بتواند این علاقه را ایجاد کند، مطمئن باشید که به ادبیات خدمت کرده‌ایم و نه تنها ادبیات را به اوقات فراغت دانش‌آموز بلکه به جای‌های زندگی او وارد کرده‌ایم. بزرگانی مثل مولوی و حافظ از راه زیبایی کلام و شعرشان در میان مردم نفوذ کرده‌اند. مسائل دینی ما هم همین‌طور است. اینکه امام حسین (ع) در زندگی مردم ماست، از چیست؟ از تعزیه است که در گستره ادبیات جای دارد. قرآن برای تأثیرگذاری بیشتر از داستان استفاده کرده است. یکی از دلایل وجود بسیاری از داستان‌ها مانند داستان حضرت یوسف، قوم عاد، قوم ثمود، ایجاد علاقه در مردم برای خواندن است. برای این مهم در وهله اول معلم و بعد نظام آموزش و پرورش باید کوشش کنند.

**غلامرضا عمرانی:** من همچنان با ابزار و وسیله نامیدن ادبیات مخالفم؛ چون هروقت از آن ابزار ساخته‌ایم، آن را کوچک کرده‌ایم.

**جعفر ربانی:** منظورتان از «ابزار» چیست؟ یعنی اگر به دانش‌آموز بگوییم بیا در اوقات فراغت ادبیات بخوان، این ابزار است؟

**غلامرضا عمرانی:** ببینید این نیست که ادبیات ابزاری است برای فلان چیز. ادبیات خود فلان چیز است، چون همه چیز در آن هست. اگر ابزاری است برای زندگی و خوشبخت کردن دیگران، ادبیات خود زندگی و خوشبختی است؛ خود دریاست.

محافل و نشست‌ها ایده بگیریم و روی ظرفیت دانش‌آموزان کار کنیم؟ به نظر من از نوع دوم می‌توان استفاده کرد منتها با حال و هوای خاص دانش‌آموزان؛ چون آن‌ها که اهل شعر و شاعری هستند، بالاخره یکدیگر را پیدا می‌کنند و دور هم جمع می‌شوند، ولی ما می‌خواهیم دانش‌آموزانی را که رها شده‌اند، بنشانیم تا ساعتی به ادبیات «گوش دهند»، به حافظ، به سعدی، به مولوی.

■ **شما فرمودید به بچه‌ها بگوییم «بیا بید به ادبیات گوش بدهید»؛ این را بگوییم یا بگوییم «بیا بید ادبیات تولید کنید»؟**

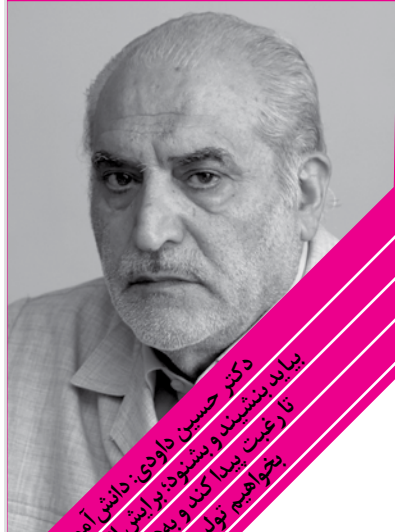
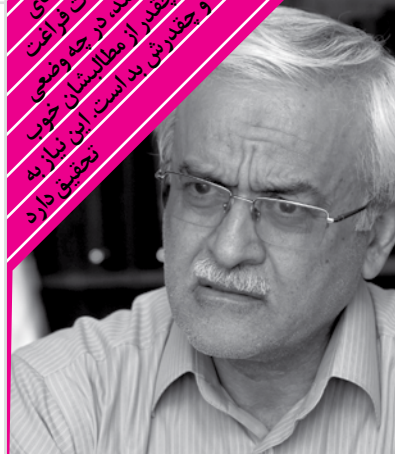
**دکتر داودی:** به‌طور طبیعی، همه این‌ها با هم است. دانش‌آموز اول باید بیاید بنشیند و بشنود؛ برایش انگیزه ایجاد شود تا رغبت پیدا کند و به دنبال آن برود. اگر از اول بخواهیم تولید کند، شاید سنگ بزرگی باشد. باید کانونی، جلسه‌ای یا نهادی برایشان تشکیل دهیم. در این میان مُدرس خیلی مهم است؛ چون بسیاری از واخوردگی‌ها ناشی از عملکرد بد ما معلم‌هاست، والا این متنی که ما در کتاب ادبیات فارسی از شاهنامه فردوسی و نظامی داریم، همان است که در دیوانشان است. باید مدرس خوب انتخاب بشود تا بتواند نمونه‌های برجسته این دیوان‌ها را به نحوی مطرح کند و زمینه را فراهم آورد تا دانش‌آموزان با خیال راحت این‌ها را بشنوند، و درونشان انگیزه‌ای ایجاد شود که در این مسیر پیش بروند و به تولید هم برسند.

■ **آقای ربانی نظر شما چیست؟**

**جعفر ربانی:** من فکر کنم این بحث به یک معنا تحصیل حاصل است. ما از چیزی می‌گوییم که عملاً در جامعه وجود دارد. بسیاری از مردم و دانش‌آموزان اوقات فراغتشان را با ادبیات می‌گذرانند. اینجا که نشست‌هایم قاعدتاً برآیند این مجموعه باید راه تازه‌ای برای موضوع نشست نشان دهد. ما باید به مخاطبان، یعنی معلم‌های سراسر کشور و دانش‌آموزان، فکر کنیم. این است که بحث باید مقداری تجزیه شود. باید دید منظور از اوقات فراغت چیست. دلیلی ندارد که فراغت حتماً تابستان باشد. وقتی «بچه‌ها زیر میز کتاب می‌خوانند»، دارند اوقات فراغتشان را می‌گذرانند. فراغت چیز حساس و ظرفی است. ارسطو می‌گوید: بیشترین خلاقیت‌ها در اوقات فراغت ایجاد می‌شود. چند سال پیش در مقاله‌ای در مورد اینشتین نوشته شده بود که وقتی او در سازمان اختراعات کار می‌کرد، ساعت دوی بعد از ظهر که بیرون می‌آمد، یک‌راست به سمت خانه نمی‌رفت؛ سعی می‌کرد راه اضافه برود و در راه فکر می‌کرد. این فراغت او بود و در همین حین تفکراتش شکل می‌گرفت. حالا ما باید ببینیم از نظر روان‌شناسی اوقات فراغت ما کجا اتفاق می‌افتد. این یک نکته، نکته دیگر اینکه بعد از تعریفی که از اوقات فراغت ارائه می‌کنیم، باید ببینیم چقدر با علایق سازگاری دارد. در فراغت باید آزادی باشد تا معنا بگیرد، درونش خلاقیت اتفاق بیفتد و اختیار هم باشد. بنابراین، با کلاس نباید مقایسه‌اش کنیم؛ کلاس مدرسه اختیاری نیست. **دکتر علوی مقدم:** ادبیات همه چیز و هویت، فرهنگ و



جعفر رسانی: باید دید سبک‌های ادبی که می‌توانند اوقات فراغت بچه‌ها را پر کنند، در چه وضعی هستند. جعفر از مطالبشان خوب و جعفرش بد است. این نیاز به تحقیق دارد



دکتر حسین داودی: دانش آموز اول باید بیاد بنشیند و بشنود برایش انگیزه ایجاد شود تا رغبت پیدا کند و به دنبال آن برود. اگر از اول بخواهیم تولید کند، شاید سنگ بزرگی باشد



دانش آموز به خود دریا نگاه می‌کند و از آن لذت می‌برد. این شیوه تدریس و کلاس‌های ادبیات درست نیست و مخرب است؛ به خصوص وقتی به مرحله ارزشیابی می‌رسد. تا زمانی که نمی‌خواهیم ارزشیابی کنیم، دانش‌آموز لذت می‌برد. ادبیاتی را که در کل مقاطع تحصیلی تدریس می‌شود، نباید ادبیات بدانیم و باید از آنچه الان راجع به آن حرف می‌زنیم، جدایش کنیم.

### ■ آقای عمرانی، نمونه‌های معلمی هم دارید؟ آیا خودتان طرحی را پیش برده و اجرا کرده‌اید؟

غلامرضا عمرانی: بله! مثلاً من چند سال در مشهد ادبیات را در کلاس تدریس نکردم. خوشبختانه فردوسی آنجاست و ما هم نزدیک طوس بودیم. وقتی راجع به شاهنامه صحبت می‌کردیم، بچه‌ها را به طوس می‌بردیم. بچه‌ها آنجا عملاً این موضوع را لمس می‌کردند. خیلی از بچه‌های مشهد آرامگاه فردوسی را ندیده بودند اما وقتی رفتیم آنجا، اصلاً فردوسی شناسی آن‌ها گل کرد و علاقه‌مند شدند. وقتی وارد محیط شدند، تحت تأثیر عظمت آن قرار گرفتند. من معتقدم بچه را باید در حوض آب هل بدهیم و بعد بگوییم حالا خودت برو و خودت را پیدا کن و راه‌های مقابله را یاد بگیر. بیرون بردن بچه‌ها یکی از راه‌هاست. من در همان مشهد هرگز ادبیات را در کلاس تدریس نکردم.

نمونه دیگر وقتی در زاهدان درس می‌دادم، زمانی که می‌خواستم مثلاً «مصاحبه» را یاد بدهم، نمی‌گذاشتم بچه‌ها در کلاس بمانند؛ تمام اعظم و اکابر شهر را فهرست کردم و به دست هر یک از بچه‌ها دادم و گفتم: «برو مصاحبه کن». به آن‌ها هم قبلاً گفته بودم که «بچه‌های سال اول و دوم دبیرستانی ما برای مصاحبه به سراغ شما می‌آیند؛ آن قدر مایه ندارند، ولی شما کمکشان کنید». این طور شد که بچه‌ها الفبای مصاحبه را یاد گرفتند. در کلاس خاطره‌های کار را برای هم تعریف می‌کردند و بعد سعی می‌کردند یافته‌های خود را با محتوای کتاب، بدون اجبار من برای خواندن کتاب، کامل کنند.

من خاطره خوشی از کلاس ندارم. کلاس جای خواب‌آلودگی‌ها و خمیازه کشیدن‌ها و آرزوی پایان ساعت کردن‌هاست. حالا اگر ما کلاسی برای تابستان درست کنیم، با همان اهداف و برنامه‌ریزی‌ها، باز همان می‌شود. به جای کلاس راه‌انداختن، باید جامعه را کلاس کرد. یعنی کلاس باید جامعه و جامعه باید کلاس باشد. می‌شود جامعه‌های کوچک‌تر را برای بچه‌ها انتخاب کرد. دیگر اینکه من با برنامه‌ریزی مخالفم. فرض کنید برای فردوسی در سرودن شاهنامه برنامه‌ریزی می‌کردند؛ آیا این درمی‌آمد؟ وقتی چیزی را در چارچوب برنامه‌ریزی بگذاریم، خودبه‌خود کشته می‌شود. نمی‌گویم برنامه‌ریزی را کاملاً رها کنیم، می‌گویم برنامه‌ریز باید سعه صدر و وسعت دیدگاه داشته باشد و خودش را به چارچوب

محدود نکند. باید ما به معلم برنامه را بدهیم، ولی برنامه برای معلمی است که نمی‌داند چه باید بکند. باید از معلم بخواهیم هر طور بهتر است کلاس را پیش ببرد و انعطاف به خرج دهد. معلم ما ده‌پانزده سال سابقه تدریس دارد، تجربه عملی دارد. کسی که بی تجربه است باید پنج سال برود سر کلاس این‌ها بنشیند. برنامه را باید با انعطاف همراه کرد. التذاذ ادبی مهم است. به نظر من ماهیت هیچ درسی درست ارائه نمی‌شود. در مورد المپیاد هم همین طور است. به بچه‌ها بار عظیمی از مطالب و اطلاعات می‌دهند و بعد از این مطالب سؤالات صدرصد حرفه‌ای طرح می‌کنند. به اصطلاح شابلونی روی این درس می‌گذارند و دقیقاً چیزی را درمی‌آورند که این شابلون می‌گوید. برای هر المپیادی به همین شیوه می‌توان سؤال طرح کرد؛ چون این شابلون به کار همه‌شان می‌آید. بنابراین، ماهیت هیچ یک از این درس‌ها در کلاس نشان داده نمی‌شود. فقط شیوه چطور پاسخ دادن مطرح می‌شود. مثال دیگری می‌زنم؛ یک شاگرد مکانیک برایش فرقی نمی‌کند وقتی زیر ماشین دراز کشیده این ماشین چیست و برای کیست؛ فقط باید آچار ببندد و کارش را انجام بدهد. همین است که می‌گویند کار مکانیکی. یعنی چه؟ یعنی کاری که آدم از انجام دانش لذت نمی‌برد.

**دکتر حسین داودی:** به یاد دارم که آقای دکتر مظاهر مصفا در کلاس‌های دوره دکتری می‌گفت که من راضی نیستم در دوره ارشد و دکتری، دانشجو ده‌پانزده کتاب را زخمی کند و دو صفحه از هر کتاب را بخواند و بعد هم ارزشیابی شود و نمره بگیرد. در جاهای دیگر یکی دو متن را در اختیار دانشجو می‌گذارند که روی آن یک مجموعه کار کند و در همان زمینه متخصص شود و اگر خواست همان مسیر را ادامه دهد و صاحب‌نظر شود. این مثالی برای دانشگاه بود. حالا اگر بخواهیم برای برنامه تابستان کمتر و خلاصه‌ترش کنیم، این طور می‌شود که مثلاً به دانش‌آموزان بگوییم قرار است «گلستان سعدی» را بخوانیم و روی آن کار کنیم. دانش‌آموز هم می‌داند که در طول این مدت قرار است یک کتاب، یعنی گلستان، را بخواند و روی آن تأمل کند، به مطالعات جانبی همان بپردازد و بعد در آن صاحب فضل شود. بنابراین، باید گزیده‌های خوبی از آثار ادبی را در نظر گرفت و استادان خوبی هم باید انتخاب و تربیت شوند. آموزش و پرورش هم تقبل کند برنامه‌ریزی صحیح و اختیارات و آزادی عمل بدهد.

**کبری جعفری:** به نظر من، اگر ادبیات را برای بچه‌ها به صورت کاربردی در بیاوریم، خیلی بهتر جا می‌افتد. پایه‌های اول و دوم و سوم درس‌های ادبیات نمایشی دارند؛ من از قبل می‌خواستم که بچه‌ها آن متن‌ها را بخوانند و از همان وسایل کلاس برای اجرای نمایش استفاده کنند. این برای بچه‌هایی هم که کمتر وارد بحث شدند و خجالتی بودند، خیلی خوب بود و آن‌ها را وارد جمع می‌کرد. در درس «تاریخ ادبیات» هم از روش «تدریس اعضای گروه» استفاده می‌کردم. ما معتقدیم



کبری جعفری: بچه‌ها مطالبی می‌نویسند که در ارتباط با محبت و دوست داشتن است یا چیزهایی که احتمالاً خانواده کمتر به آن‌ها می‌پردازد. بچه‌ها بیشتر به سراع اشعار می‌روند

## به اوقات فراغت دانش‌آموزان داشته باشد؟

**جعفر ربانی:** دنیای مجازی دنیای عجیبی است و تأثیر زیادی بر شبکه‌های اجتماعی داشته است. اطلاع‌رسانی زیاد شده است و افراد با هم در ارتباط قرار گرفته‌اند. دنیای مجازی تأثیرش بر همه چیز معلوم و مشخص است، اما در ادبیات هنوز این‌طور نیست. باید دید سایت‌های ادبی که می‌توانند اوقات فراغت بچه‌ها را پر کنند، در چه وضعی هستند. چقدر از مطالبشان خوب و چقدرش بد است. این نیاز به تحقیق دارد. **دکتر علوی مقدم:** دنیای مجازی به‌نظر من ویتربنی از مطالب مختلف، اعم از خوب و بد، مفصل و مختصر است. مهم این است که ما یاد بگیریم و به‌عنوان یک معلم یاد بدهیم که چگونه استفاده درست و بهینه کنیم. ماجرا مانند کارد جراحی است؛ می‌توان با آن کسی را کشت یا جانی را نجات داد. دنیای مجازی هم همین‌طور است. باید استفاده صحیحی از آن شود؛ مثلاً در کتاب فارسی، در برخی موارد گفته‌ایم که از تصاویر گوگل برای نمایش چهره شعرا و نویسندگانی که در کتاب وجود دارند استفاده کنید؛ یعنی تسهیل و تسریع ایجاد کرده‌ایم. این امر شخصیت ادبی را برای دانش‌آموز ملموس می‌کند؛ یعنی، شبکه مفهومی‌ای که در فکر دانش‌آموز ایجاد می‌شود خیلی قوی‌تر از شبکه‌ای است که فقط با مراجعه به کتاب حاصل می‌آید. منظور این است که این چند رسانه‌ای بودن خیلی می‌تواند کمک کند. از آن طرف هم اگر استفاده نابجا و ناهنجاری هم شود، ضررها و ناهنجاری‌های خاص خودش را خواهد داشت.

**غلامرضا عمرانی:** من از یک تجربه عملی بگویم. در کلاسی از همکارها درباره چگونگی استفاده از تلویزیون پرسیدم. خانواده‌ها تا بچه از مدرسه می‌آید، می‌گویند: «کارهای را انجام بده و بعد بنشین و مشق‌های را بنویس». این مشق نوشتن گاهی تا زمانی ادامه پیدا می‌کند که بچه روی مشق‌ها خوابش می‌برد. از آن‌ها خواستم این کار را نکنند، و گفتیم: شما به‌عنوان معلم باید بدانید چه زمانی تلویزیون برنامه خوبی دارد. مثلاً بگویید بچه‌ها همه موظفید ساعت ۵ کارتون تام و جری را تماشا کنید. کدام بچه است که به این تکلیف تن در ندهد؟ فردا صبح که بچه‌ها به مدرسه آمدند، دسته‌بندی می‌شوند و از آن‌ها خواسته می‌شود که داستان را تعریف کنند. یک گروه باید حرف‌ها و اشتباهات گروه دیگر را اصلاح کند. این باعث می‌شود که بچه‌های هر دو گروه تمام هوش و حواسشان را جمع کنند. این خودش تمرین خوب دیدن، خوب گوش دادن و خوب حرف زدن است. بچه‌های کلاس را به پنج شش گروه تقسیم می‌کنیم. یک گروه کارتون را تعریف می‌کند؛ گروه دیگر می‌گوید اگر من سازنده آن بودم، بقیه آن را چطور می‌ساختم. این پروراندن خلاقیت است. درواقع، از این راه توانستیم با یک کارتون چندین کار خوب انجام دهیم که هیچ‌کس هم از آن شکایتی نداشته است. همین را به‌گونه‌ای دیگر می‌توان به اینترنت و دنیای مجازی هم تسری داد.

وقتی کلاس را از بالا نگاه می‌کنیم، ده‌درصد معلم است و نود درصد دانش‌آموزان. در این روش، بچه‌ها به صورت رودرو در گروه‌هایی می‌نشینند. در هر گروه هر دانش‌آموز یک صفحه یا یک بخش از مطلب را همان‌جا در کلاس می‌خواند و آماده می‌شود. هر گروه برای خودش یک معلم و سه دانش‌آموز دارد. این معلم‌ها و دانش‌آموزان جابه‌جا می‌شوند، مطالب را می‌خوانند و رفع اشکال می‌کنند. این روش در یادگیری درس تاریخ ادبیات خیلی مؤثر است. بچه‌ها متأسفانه در دبیرستان روخوانی و دیکته ضعیفی دارند؛ مشکلمان کم‌خواندن است. در روش «تدریس اعضای گروه» خجالت بچه‌ها از بین می‌رود و اعتمادبه‌نفسشان بیشتر می‌شود، روش مطالعه در کلاس را یاد می‌گیرند و در همان جلسه پایان کلاس باید پاسخگو باشند. در روشی دیگر، بچه‌ها زندگی‌نامه‌ها را به صورت بروشور تهیه می‌کنند و می‌آورند. یکی دیگر از شیوه‌ها این است که بچه‌ها کلاس را با مطالبی که خودشان می‌آورند شروع کنند. مطالب مختلف درباره مدرسه، معلم، هم‌کلاسی‌ها و... در روشی دیگر، از بچه‌ها می‌خواهیم که به‌عنوان یکی از شخصیت‌های ادبی، مثل سهراب، پروین اعتصامی و دیگران، بیایند و خود را به بچه‌های دیگر معرفی کنند و اگر سؤال و جوابی هم هست مطرح بشود. این شیوه هم برای دانش‌آموزان جذاب است. یکی دیگر از کارهای من سر کلاس این است که جمله‌های نیمه‌کاره به بچه‌ها می‌دهم؛ مثل «ای کاش من می‌توانستم...» و بعد، از آن‌ها می‌خواهم که این جمله‌ها را ادامه دهند. بچه‌ها هم خیلی خوب پاسخ می‌دهند.

## ■ نظر تان درباره کمیته‌های نمایش و برنامه‌های نقالی چیست؟

**غلامرضا عمرانی:** این از برنامه‌های ماست. نقالی یکی از روش‌های تدریس هم هست و ما اصرار داریم این روش‌ها در کلاس‌ها اجرا شود. در واقع فراموش شده نیست اما شما می‌توانید با برنامه‌های جمعی به تقویت آن کمک کنید. اگر این کار را سازمان یا گروهی انجام دهد و در مجلات نوشته شود، باعث تشویق بیشتر بچه‌ها می‌شود و بیشتر و بهتر انجام می‌گیرد.

**دکتر علوی مقدم:** در یک کلام، می‌توان گفت که ما از راه‌های مختلف و با روش تدریس‌های مختلفی که در راهنمای برنامه درسی داریم، از جمله ایفای نقش و کار گروهی و مسائل مختلف دیگری که در راهنما وجود دارد، کوشیده‌ایم ادبیات را از حالت کتابی و کلاسیک و خطابی بیرون آوریم. الان شیوه به شکلی است که معلم باید دانش‌آموزان را به شکل یک راهبر مدیریت کند و چیزی را به‌صورت متکلم‌وحده به آن‌ها ارائه نکند.

## ■ به‌عنوان پرسش آخر، فکر می‌کنید که دنیای مجازی با توجه به پیشرفت فناوری چه تأثیری می‌تواند بر ورود ادبیات



دکتر جهانگیر صفری  
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهر کرد  
مهدی مقارعه‌عابد  
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های اصفهان

## تخلص در قصاید ناصر خسرو

چکیده

ناصر خسرو تخلص خود، «حجت»، را در پایان بسیاری از قصایدش و معمولاً در بیت آخر آن‌ها آورده است. حدود ۴۳ درصد از قصاید ناصر خسرو دارای تخلص‌اند. تخلص در آثار او بیشتر به صورت دوم‌شخص مفرد (منادا) و سوم‌شخص مفرد به کار رفته است. ابیات تخلص معمولاً یا خبری هستند یا پند و پیامی در آن‌ها مطرح شده است. در این مقاله به پیشینه تخلص اشاره شده و تخلص ناصر خسرو در قصاید او از نظر شخص دستوری و آرایه‌های ادبی مورد بررسی قرار گرفته است. سپس جایگاه تخلص در قصاید او نشان داده شده و کمیت آماری جایگاه تخلص طبق جدول فراوانی نسبی و درصد تقریبی ارائه گردیده است. **کلیدواژه‌ها:** تخلص، ناصر خسرو، شخص دستوری، خبر، پند و پیام، جایگاه تخلص

دنباله مطلب در وبگاه نشریه



ترجمه امیری امرایی  
دانشجوی دکتری زبان و ادب فارسی  
ودبیر ادبیات دبیرستان‌های رومشکان لرستان

## ادبیات غنایی

چکیده

یکی از بحث‌های دامن‌دار در حوزه انواع ادبی، تقسیم‌بندی آثار و قرار دادن آن‌ها در قالب انواع ادبی است. تقریباً هیچ نظر جامع و مانعی برای انواع ادبیات غنایی در کتب انواع ادبی وجود ندارد که مورد اجماع همه ادبیات‌شناسان باشد. لذا مقاله حاضر کوششی است برای یک بررسی جامع و نتیجه‌گیری در مورد انواع ادبیات غنایی و ترتیب پیشنهادی براساس اولویت در انواع ادبیات غنایی. در این مقاله ابتدا به توضیح و تفسیر ادبیات غنایی پرداخته شده و سپس انواع موجود در کتب انواع ادبی ذکر شده و در پایان نیز نظر نگارنده و تقسیم‌بندی جدیدی از ادبیات غنایی به دست داده شده است. **کلیدواژه‌ها:** ادبیات غنایی، انواع ادبی، تقسیم‌بندی

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

## حکیده مقاله

## مقایسه ساختاری پریشان قآنی با گلستان سعدی

چکیده

سعدی یکی از سرآمدان نظم و نثر فارسی در قرن هفتم تأثیر شگرفی بر ادبای بعد از خود داشته است؛ به طوری که تعداد نسبتاً زیادی از شاعران و نویسندگان کوشیده‌اند به شیوه نظیره‌نویسی کتابی به سبک گلستان فراهم کنند یا دست‌کم با درج و اقتباس کلمات او خود را در شمار مقلدان سعدی نام‌گذار سازند.

یکی از این مقلدان گلستان، «قآنی شیرازی» است. او با نوشتن «پریشان» خواسته در اقتفای سعدی گام بردارد اما خود نیز اعتراف کرده است که «نه هر متکلمی فصیح است و نه هر معالجه‌ی مسیح». به هر حال قآنی هم خواسته به سهم خویش گلی از باغ گلستان ببویید و در این کار از جهاتی موفق بوده است. در این مقاله برآنیم با مقایسه این دو اثر از نظر ویژگی‌های ساختاری، میزان تقلید و موارد ابتکار پریشان را در مقایسه با گلستان نشان دهیم.

**کلیدواژه‌ها:** سعدی، گلستان، مقلدان سعدی، قآنی، پریشان

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

دبیر ادبیات و مدرس دانشگاه پیام‌نور منطقه ۱۸ تهران  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی  
نسرین خداینده

شماره تابستان ۱۳۹۲  
نشد آموزش





مهدی تجلیل

کارشناس ارشد علوم قرآن و حدیث

# بازتاب آیات قرآنی در اشعار سعدی

## چکیده

یکی از موضوعات محوری در قرآن کریم، ارزش‌ها و فضایل انسانی و اخلاقی است. بسیاری از شاعران نامور نیز در سروده‌های خود به پشتوانه آیات کریمه قرآن مجید، ارزش‌ها و فضایل اخلاقی را در قالب‌های شعری به تصویر کشیده‌اند. این مقاله بازتاب شماری از آیات قرآن را در کلیات سعدی به همراه ظرایف ادبی و بلاغی آن‌ها مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. کلیدواژه‌ها: سعدی، آیات قرآنی، بلاغت

## مقدمه

شیخ اجل سعدی شیرازی از بزرگ‌ترین سرایندگان و گویندگان ادب فارسی و ایرانی است. او در سال ۶۰۶ هجری شمسی در شهر شیراز دیده به جهان گشود و بوستان و گلستان، این دو اثر بزرگ را پدید آورد. سعدی با قرآن کریم انس و الفت خاصی داشته و در موارد زیادی از کلام آسمانی در تأیید، تأکید و تبیین مقاصد خود بهره فراوان برده است.

### ۱. احسان و نیکی کردن:

خواهی متمتع شوی از دینی و عقبی  
با خلق کرم کن چو خدا با تو کرم کرد<sup>۱</sup>  
که مستفاد از آیه شریفه ... «أَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ»<sup>۲</sup>

### بیان تفسیری:

در آیه شریفه صفت احسان و نیکوکاری مطرح است. بدین معنا که نصیب آدمی از مال دنیا بسیار اندک است. پس بهتر است از آنچه به او اعطا می‌شود، به قدر کفایت استفاده کند و باقی آن را احسان نماید. همان‌گونه که خدای تعالی به انسان بی‌آنکه استحقاق داشته باشد، انفاق می‌نماید.<sup>۳</sup>

### نکته بلاغی:

دو واژه «أَحْسِنْ» و «أَحْسِنُ» با جناسی اشتقاقی<sup>۴</sup> و گوش‌نواز تأثیر خاصی در دل‌ها دارد و تأکیدی بلاغی بر اعتقاد و عمل به نیکوکاری و اندوختن عنایت الهی است. قابل ذکر است در دو واژه «دینی و عقبی» نیز صفت تضاد و طباق<sup>۵</sup> به کار رفته است.

\*\*\*

### ۲. عفو و بخشایش

به لطافت چو بر نیاید کار  
سر به بی‌حرمتی کشد ناچار

هر که بر خویشتن نبخشاید  
گر نبخشد کسی برو شاید<sup>۶</sup>

در قرآن کریم در همین مضمون آمده است:

خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ<sup>۷</sup>

گذشت پیشه کن و به کار پسندیده فرمان ده و از نادانان رخ برتاب.



بیان تفسیری:

در آیه مزبور آفریدگار هستی به منظور آراستگی پیامبر به ارزش‌های انسانی و اخلاقی، سه ویژگی را برای پیامبر بیان می‌کند.

الف) عفو و گذشت پیشه ساختن، بدین معنی که با مردم و ارتباطات اجتماعی بین انسان نباید بی تفاوت بود بلکه باید کرامت و گذشت را بر دیگران ارزانی داشت.

ب) امر به معروف، که حکایت از دعوت انسان‌ها به کارهای شایسته و پسندیده است و از دیدگاه عقل و شریعت بسی مطلوب است.

ج) دوری از افراد نادان؛ پروردگار پیامبر گرامی را از ارتباط با نادانان - که پس از روشن شدن حق و دلبستگی به یکتایی خداوند آن را نمی‌پذیرند - باز می‌دارد.<sup>۸</sup>

نکته بلاغی:

این آیه نموداری ره‌آموز از ایجاز در کلام بوده و شامل ۳ واژه امری «حَذُّ»، «مُرُّ» و «أَعْرِضْ» است که هر سه از گونه امر ارشادی<sup>۹</sup> هستند و با این سه فرمان هدایتی و ارشادی، همه مفاهیم علم اخلاق را در بر گرفته است. به علاوه در بیت فوق از نرمی در بیان، عفو و بخشش مستفاد از آیه یاد شده است.

۳. انفاق

شرف نفس به جود است و کرامت به سجود  
هر که این هر دو ندارد عدمش به که وجود<sup>۱۰</sup>  
این بیت ناظر به آیه شریفه «وَأَنْفَقُوا مِمَّا رَزَقْنَاكُمْ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ فَيَقُولُ رَبِّ لَوْلَا أَخَّرْتَنِي إِلَى أَجَلٍ قَرِيبٍ»<sup>۱۱</sup> است. (و از آنچه روزی شما گردانیدیم، انفاق کنید؛ پیش از آنکه یکی از شما را مرگ فرا رسد و بگوید: پروردگارا مرگ مرا به تأخیر نینداختی تا صدقه دهم و از نیکوکاران باشم).

بیان تفسیری:

انفاق نیز یکی از ارزش‌های قرآنی است که انسان‌های مؤمن قبل از آنکه اجل آن‌ها فرا رسد، در پرداخت حقوق واجب (زکات، خمس و...) کوتاهی نمی‌نمایند و به مانند مردم وظیفه‌شناس نیستند که فقط با پیدایش نشانه‌های مرگ روی توبه به بارگاه خدای تعالی آورده و تمنای تأخیر در زمان مرگ به جهت انفاق به دیگران را کنند.<sup>۱۲</sup>

نکته بلاغی:

دستور<sup>۱۳</sup> به انفاق در این آیه شریفه مقدم بر آمدن مرگ و حسرت از پایان عمر و آرزوی عمر دوباره یعنی چیزی محال می‌باشد و این بانگ هشدار، نیرومندترین تحریض به مصداق «أَنْفَقُوا» است. به واقع، تقدم امر به انفاق منتج واقعی یاد کرد ناپایداری عمر است که این اعتقاد و واقعیت خود مقدم بر انفاق گردیده است و حسب الله صورت می‌گیرد.

در بیت فوق «عدم»<sup>۱۴</sup> و «وجود»<sup>۱۵</sup> آرایه طباق و کل بیت تلمیح قرآنی دارد.

۴. جهان توحیدگرایی و تسبیحگر:

فضل خدای را که تواند شمار کرد؟  
یا کیست آنکه شکر یکی از هزار کرد؟

ترکیب آسمان و طلوع ستارگان  
از بهر عبرت نظر هوشیار کرد

بحر آفرید و بر و درختان و آدمی  
خورشید و ماه و انجم و لیل و نهار کرد<sup>۱۶</sup>

این ابیات الهام گرفته از آیه شریفه:

... وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ  
۱۷

(... و هیچ چیز نیست مگر اینکه در حال ستایش، تسبیح او می‌گوید ولی شما تسبیح آن‌ها را در نمی‌یابید).

بیان تفسیری:

با توجه به آیه فوق، آشکار می‌شود که هیچ پدیده‌ای در آسمان‌ها، زمین، دریاها و... وجود ندارد؛ جز اینکه با ستایش ذات پاک او نیایش خدا می‌گوید و وجود و آفرینش آن بر یکتایی و قدرت آفریدگارش گواهی می‌دهد. زیرا همه پدیده‌ها حادث‌اند و در برابر آن پدیدآورنده توانا سر تعظیم فرود می‌آورند.<sup>۱۸</sup>

نکته بلاغی:

در این آیت از یک سو جناس اشتقاق<sup>۱۹</sup> در واژه‌های «يُسَبِّحُ» و «تُسَبِّحُ» به صورت بدیعی چشم و گوش را می‌نوازد و دل را به نیایش و ستایش خدا برمی‌انگیزد و از سوی دیگر استفهام تعجیزی<sup>۲۰</sup> که در بیت نخست به ایجاز و در دو بیت بعدی به صورت ایضاح پس از ایهام نمایان شده است. به قول سعدی شیرازی، این شرط آدمیت نیست که «مرغ تسبیح‌خوان و آدمی خاموش» باشد. سعدی در این زمینه چه زیبا گفته است:

دوش مرغی به صبح می‌نالید  
عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش

یکی از دوستان مخلص را  
مگر آواز من رسید به گوش

گفت باور نداشتم که تو را  
بانگ مرغی چنین کند مدهوش

گفتم این شرط آدمیت نیست  
مرغ تسبیح گوی و من خاموش<sup>۲۱</sup>

۵. یاد خدا:

به نام خداوند جان آفرین  
حکیم سخن در زبان آفرین

دو کونش یکی قطره از بحر علم  
گنه ببند و پرده پوشد به حلم

سعدی با قرآن کریم انس و الفت  
خاصی داشته و در موارد زیادی از  
کلام آسمانی در تأیید، تأکید و تبیین  
مقاصد خود بهره فراوان برده است

شماره پاییز ۱۳۹۲  
نشد آموزش



## اطلاعیه گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی



### فرهنگستان زبان و ادب فارسی

گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی قصد دارد با ثبت نام از معلمان ادبیات با تجربه و علاقه مند در سراسر ایران، بانک اطلاعاتی خود را تکمیل کند. علاقه مندان و واجدین شرایط، در صورت تمایل، می توانند اطلاعات مندرج در جدول بانک اطلاعات گروه را، همراه با یک قطعه عکس، به نشانی های زیر ارسال نمایند.

amuzesh[@]persianacademy.ir

arzeshyabi91[@]gmail.com

| اطلاعات فردی        | اطلاعات شغلی      |
|---------------------|-------------------|
| نام و نام خانوادگی: | میزان تحصیلات:    |
| نام پدر:            | رشته تحصیلی:      |
| شماره شناسنامه:     | سابقه خدمت:       |
| تاریخ تولد:         | شهر و منطقه خدمت: |
| محل تولد:           | مقطع تدریس:       |
| شماره تماس:         | علاقه:            |
| نشانی:              | نشانی پیام نگار:  |

این اطلاعیه در وبگاه فرهنگستان زبان و ادب فارسی به

نشانی زیر قابل دریافت است:

<http://www.persianacademy.ir/fa/X2402921.aspx>

## پوزش و اعتذار:

نام نویسنده مقاله «چهار نکته»، امید ترکمندی است که به اشتباه در شماره قبل به صورت امیر ترکمندی درج شده بود.

بری ذاتش از تهمت ضد و جنس  
غنی ملکش از طاعت حق و انس<sup>۲۲</sup>  
مفهوم ابیات فوق با مضمون آیه شریفه زیر مطابقت دارد:  
سبحان ربك رَبِّ الْعِزَّةَ عَمَّا يَصِفُونَ<sup>۲۳</sup>  
(منزه است پروردگار تو، پروردگار شکوهمند، از آنچه وصف می کنند)

بیان تفسیری:

بنابر آیه شریفه، خدای سبحان از هر نوع وصفی که منافقان و مشرکان برای او ذکر کرده اند، میراست و اضافه شدن واژه «رَبِّ» بر «عِزَّت» حکایت از مقام منیع و رفیع خداوند دارد و به راستی پروردگار پیامبران و شایسته کرداران و هر که را بخواهد عزت و سرافرازی می بخشد. بر افراد مؤمن فرض است که همواره ایمان به خدا و عمل صالح را برنامه زندگی خود قرار دهند و از کرامت الهی بهره مند شوند.<sup>۲۴</sup>

نکته بلاغی:

واژه «رَبِّ» در آیه مسندالیه<sup>۲۵</sup> و مقید به دو تقييد است: ۱- مقید به اضافه (ک) و ۲- مقید «رَبِّ الْعِزَّة» که به گونه تکریر رُب و رساننده تأکید مسندالیه آمده است. همچنین در آیه، مسندالیه (ربك) با عبارت «عَمَّا يَصِفُونَ» تنزیه پروردگار و ناتوانی بندگان از وصف او یاد شده است.

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

## پی نوشت ها

۱. گلستان - باب ۸- ۱۲۵
۲. قصص/ ۵۷
۳. المیزان - ج ۱۶ - ۱۱۲
۴. جناس اشتقاق عبارت است از تشابه دو کلمه که از حیث حروف اصلی و ریشه بنیادی یکی هستند و لکن در معنا متفاوت اند.
۵. تضاد، آوردن دو کلمه با معنی متضاد که پدیدآورنده زیبایی و لطافت کلام است.
۶. گلستان - باب سوم - ۷۰
۷. اعراف/ ۱۹۹
۸. مجمع البیان، ج ۹، ۲۶۰ و ۲۶۱
۹. امر ارشادی، نوعی درخواست حصول کار از شنونده یا خواننده است به گونه ای که متضمن راهنمایی اخلاقی و اجتماعی بوده و خیر و صلاح مخاطب را خواهان است.
۱۰. غزلیات سعدی ۲۹۲، ۴۴۹
۱۱. منافقون، ۱۰
۱۲. مجمع البیان، ج ۱۵، ۱۴۱
۱۳. امر از اقسام انشائلی است و آن عبارت است از اینکه گوینده چیزی را که به عقیده او در مخاطب وجود ندارد، از وی درخواست کند که در آیه فوق با صیغه جمع مذکر مخاطب آمده است و حالت هشدار و تنبیه دارد.
- ۱۴ و ۱۵. تضاد و طباق از آرایه های معنوی در علم بدیع است که شرح آن در شماره ۵ ذکر گردیده است.
۱۶. قصاید سعدی، بیت ۲۶، ص ۶۳۷
۱۷. اسراء، ۴۴
۱۸. مجمع البیان، ج ۱۵، ۱۴۱
۱۹. شرح آن در شماره ۴ گذشت
۲۰. استفهام تعجیزی این است که مخاطبان را در عمل به آن ناتوان می سازد مانند آیه «فَإِنَّ اللَّهَ فَاطِرُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ»
۲۱. گلستان، باب دوم، حکایت ۲۵.
۲۲. بوستان، دیباچه، ص ۱۵۵
۲۳. صافات، ۱۸
۲۴. مجمع البیان، ج ۲۳، ۳۲۶
۲۵. در علم معانی، مسندالیه را احوال بسیار است و آن یکی از ارکان هر حکم و سخنی است و به چیزی که از آن سخن می رود گفته می شود. مسندالیه را می توان با قیود و صفات اضافه مقید و موکد نمود.



چکیده  
در این نوشتار بر اینم تا صفت «نیکایی» را در یکی از ابیات  
درس «کادر سیاوش از آتش» از کتاب زبان و ادبیات فارسی (۱)  
پیش دانشگاهی مورد بررسی قرار دهیم و نشان دهیم که این ترکیب  
در معنای غیر حقیقی به کار رفته است. حقیقت، مجاز  
کلیدواژه‌ها: نیکایی، شومی، حقیقت، مجاز

## درنگی بر بیتی از

# کدر سیاوش از آتش

محمد امین شمس‌نیا  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی  
و دبیر ادبیات دبیرستان‌های پیرانشهر  
و مدرس دانشگاه آزاد و پیام نور

### مقدمه

«گرچه هر دم می‌نماید صورتی  
معنی این‌ها مکرر دیده‌ام»

(سیف فرغانی)

پس از خواندن بیت «پر اندیشه شد جان کاووس کی / ز فرزند و سودابه‌ی نیک‌پی» همواره این سؤال در ذهن نقش می‌بندد که سخنور توس به چه مناسبت «سودابه» را نیک‌پی خوانده است؟ آیا انتساب این صفت از جانب اوست یا دیگران این صفت را به سودابه نسبت داده‌اند و او هم از روایت و نوشتار آن‌ها اخذ کرده است؟ آیا ایشان یا دیگران از کاربرد این صفت معنی حقیقی یا مجازی آن را خواسته‌اند؟ با توجه به اینکه سودابه، شخصیتی انیرانی دارد و در دربار ایران در پی رسوایی و آبروریزی است، روا نیست در مورد او صفتی به کار برده شود که نه تنها از اوج بلند آوازی به حضيض بدنامی نمی‌افتد بلکه شخصیت او از نشیب رسوایی به ذروة خوش‌نامی قد می‌افزاید. می‌خواهیم در ادامه با توجه به دلایل عقلی و نقلی به این مسئله بپردازیم.

سودابه کیست؟

کیکاووس به بربر لشکر می‌کشد. شاه بربر به یاری پادشاه



شماره پاییز ۱۳۹۲

شماره آموزش

۲. اما سودابه خیره سر دست بردار نیست و این بار به پایمردی زنی جادوگر، نوزادان سقط شده او را بر کیکاووس عرضه می کند که اینان از پشت تواند و در اثر آزاری که سیاوش رسانده است، افتاده اند:

چو دانست سودابه کو گشت خوار  
همان سرد شد بر دل شهریار

یکی چاره جست اندر آن کار زشت  
ز کینه درختی به نوی بکشت

زنی بود با او سپرده درون  
پر از جادوی بود و رنگ و فسون

گران بود و اندر شکم بچه داشت  
همی از گرانی به سختی گذاشت

بدو راز بگشاد و زو چاره جست  
کر آغاز پیمانت خواهم نخست

چو پیمان ستد چیز بسیار داد  
سخن گفت از این در مکن هیچ یاد

یکی داروی ساز کاین بگفتی  
تهی مانی و راز من نشکنی

مگر کاین همه بند و چندین دروغ  
بدین بچگان تو باشد فروغ

به کاووس گویم که این از من اند  
چنین کشته بر دست اهریمن اند

مگر کاین شود بر سیاوش درست  
کنون چاره این بپایندت جست

چو شب تیره شد دارویی خورد زن  
که بفتاد زو بچه اهرمن...

(۳۸۵-۳۹۷، ۲۱۲)

سپس، زن جادوگر را پنهان می کند و فریاد و زاری سر می دهد. پرستاران به شتاب به نزد او می روند. سودابه به پرستار خویش دستور می دهد که تشتی زین برایش بیاورد و بچه ها را در آن می نهد. داد و فغانی دیگر به راه می اندازد و زمین و زمان را می آگاهاند. کیکاووس از کاخ خود صدای سودابه را می شنود. از خواب می پرد و گوش می دهد. از ماجرا سؤال می کند؛ آنچه را روی داده است، برایش بازگو می کنند. بسیار غمگین می شود اما توجهی

مصر و شاه هاماوران با او به جنگ بر می خیزد اما هر سه شکست می خورند و مجبور به پرداخت باج و خراج بدو می شوند. آن گاه کیکاووس دختر شاه هاماوران را به زنی می خواهد. شاه هاماوران نیز با تدبیر، کیکاووس و ایرانیان را به بند می افکند. سپس رستم به هاماوران می رود و کیکاووس را نجات می دهد و او را با ایرانیان و سودابه به ایران باز می گرداند. (صفا، ۱۳۶۳: ۵۰۰)

از دیگر سوی، کیکاووس از یکی دیگر از همسران خود فرزندی به نام سیاوش دارد که نزد رستم تربیت می یابد و چون بزرگ می شود، رستم او را نزد پدر می آورد. سودابه دل بدین پسر می بازد اما سیاوش به خواهش وی تن در نمی دهد؛ پس سودابه او را نزد پدر متهم می سازد و گناه کار می خواند. (همان: ۵۱۱)

گناهکار کیست؟ «نیک پی» حقیقت یا مجاز؟ تجلیل یا تهکم؟

وقتی ابیات شاهنامه را، قبل از بیت مذکور، از نظر می گذرانیم، متوجه می شویم که کیکاووس پیش از آنکه کار به گذر سیاوش از آتش بکشد به گناه کاری سودابه یقین داشته است. برای اثبات این مدعا موارد زیر قابل ذکر است:

۱. هنگامی که اول بار سیاوش به خواست سودابه تن در نمی دهد، سودابه با به راه انداختن هنگامه و هیاهو بر آن است تا سیاوش را رسوا سازد. در این زمان، کیکاووس سر می رسد و سراپای سیاوش و سپس سودابه را می بوید. سودابه بوی می و مشک و گلاب می دهد، اما سیاوش بویی غیر از این. همان جا کیکاووس سودابه را تحقیر می کند: ببینم کز این دو گنهکار کیست؟ به بادافره بد سزاوار کیست؟

بدان باز جستن همی چاره جست  
ببویید دست سیاوش نخست

بر و بازو و سرو بالای او  
سراسر ببویید هر جای او

ز سودابه بوی می و مشک ناب  
همی یافت کاووس بوی گلاب

ندید از سیاوش بدان گونه بوی  
نشان بسودن نبود اندر او

غمی گشت و سودابه را خوار کرد  
دل خویشتن را پر آزار کرد...

(۳۷۰-۳۷۵، ۲۱۱)





کیکاوس پیش از آنکه کار  
به گذر سیاوش از آتش بکشد به  
گناه کاری سودابه یقین داشته است

نمی کند و می خوابد. صبحگاه که می آید، می بیند سودابه خفته است و دو کودک به خون آغشته در تشتی زرین مرده اند. سودابه چون کیکاوس را می بیند، سیل اشک از دیده روان می سازد و می گوید: می خواهم واقعیت را بنگری و بیهوده به سخنانی که سیاوش گفت، اطمینان نکنی. کیکاوس دوباره بدگمان می شود و به فکر فرو می رود اما باز هم با یاری گرفتن از پیش گویان و اخترشناسان، هویت بچگان زن جادوگر را هویدا می سازد و دیگر بار سودابه رسوا می شود:

... همی گفت کاین را چه درمان کنم  
نشاید که این بر دل آسان کنم

از آن پس نگه کرد کاووس شاه  
کسی را که کردی به اختر نگاه

بجست و ز ایشان بر خویش خواند  
بپرسید و بر تخت زرین نشاند...

همه زیج و صرلاب برداشتند  
بر آن کار یک هفته بگذاشتند

سرانجام گفتند کاین کی بود  
به جامی که زهر افگنی می بود

دو کودک ز پشت کسی دیگرند  
نه از پشت شاه و نه زین مادرند ...  
(۴۱۲- ۴۲۰، ۲۱۲ و ۲۱۳)

گزارش نسخه بدل ها و شارحان شاهنامه  
استاد کزازی در جلد (۳) «نامه باستان» ضمن ذکر ضبط  
مرجع خویش، گزارش برخی از نسخه بدل ها را نیز ذکر  
کرده است:

۱. نسخه م و ب: نیک پی

۲. نسخه ژ: شوم پی

۳. نسخه ظ: ننگوی

۴. نسخه ف: زشت پی (نامه باستان، ۱۳۸۶: ۲۶۸)

جز در ضبط شماره یک در سایر ضبط ها معنی روشن است  
و این به نوبه خود نشان دهنده این است که کاتبان اغلب  
نسخه ها، صفت «نیک پی» را برازنده سودابه نمی دانسته اند.

موارد دیگری از کاربرد واژه در معنای متضاد آن در  
شاهنامه

شاهنامه از نظرگاه عناصر خیال نیز بسیار درخور توجه  
است. در این شاهکار ابدی برای هر صورتی از صور بیانی  
نمونه های فراوانی یافت می شود. حال که بحث ما در مورد  
کاربرد واژه در معنای متضاد آن است، می توان نمونه های

دیگری از این کاربرد را در شاهنامه یافت. برای مثال به  
موارد زیر اشاره می شود:  
ایا دادگر شهریار زمین  
برین داد هرگز مباد آفرین  
(۲۴۰- ۳۷)

در این بیت که از زبان سلم خطاب به فریدون (پدرش)  
آمده است، او از بخشندگی و محبت پدر نسبت به ایرج  
ناخرسند است و در نامه ای که به پدرش نوشته است، او  
را «دادگر» خطاب می کند؛ در حالی که از بی عدالتی اش  
ناراضی است. پس در اینجا «دادگر» در معنای متضاد آن  
(بیدادگر) به کار رفته است.

مثال دیگر:

انوشه که کردید گوهر پدید  
درد از شما خود بدین سان سزید  
(۲۷۳- ۳۸)

«فریدون» در بیت بالا که از زبان او بیان شده است،  
فرزندان خود، «سلم» و «تور» را به خاطر سوءظن نسبت  
به برادرشان «ایرج» سرزنش می کند. در این بیت «انوشه»  
به معنای «آفرین و دعا»، در معنای «تفرین» به کار رفته  
است.

### نتیجه گیری

با توجه به پیشینه رفتار سودابه و نیز گزارش شارحان و  
نسخه بدل ها که اغلب مؤید انتساب صفت «شوم بودن»  
به سودابه است، اگر ضبط کاتبان درست باشد، به نظر  
می آید که این واژه در معنای غیرحقیقی به کار رفته  
است. این گونه کاربرد واژه در معنای متضاد آن را برخی  
استادان علم بیان، مجاز به علاقه تضاد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۸)  
و برخی استعاره تهکمه و یا تملیحیه (رجایی، ۱۳۷۹: ۲۹۳)  
نامیده اند.

### پی نوشت

۱. در ذکر مأخذ ابیات شاهنامه، عده ها به ترتیب از چپ به راست  
شماره صفحه و بیت براساس شاهنامه یک جلدی است.

### منابع

۱. کزازی، میرجلال الدین؛ نامه باستان، جلد سوم، چاپ سوم، تهران، سمت، ۱۳۸۶.
۲. شمیسا، سیروس؛ معانی و بیان، چاپ ششم، تهران، فردوس، ۱۳۷۹.
۳. رجایی، محمدخلیل؛ معالم البلاغه، چاپ پنجم، شیراز، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹.
۴. صفا، ذبیح الله؛ حماسه سرایی در ایران، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۵. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه، دوره یک جلدی، چاپ دوم، تهران، قطره، ۱۳۷۶.
۶. گروه مؤلفان؛ زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲)، چاپ پانزدهم، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی، ۱۳۸۸.





کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر انجمن دبیرستان‌های قلمه تل، باغ ملک خوزستان

رسول کردی

# تنبلیت

درنگی مجدد بر واژه

چکیده  
نگارنده ضمن استفاده از مطالب سودمند چندین مقاله که درباره واژه «تنبلیت» در شماره‌های ۶۵، ۶۱ و ۶۷ نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی، نوشته شده در این پژوهش تلاش کرده است از زوایای تازه به این واژه بپردازد و نگری به ریشه‌شناسی آن داشته‌باشد.  
کلیدواژه: تنبلیت، تمبلیت، تملیت

## مقدمه

انگیزه نگارنده از گردآوری مطالبی در این مقاله کوتاه (به تعبیر جناب آقای دکتر محمدرضا سنگری، «مقالک»<sup>۱</sup>) دو نکته زیر است:

الف) درباره این واژه، چهار بار در نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی، مقالاتی نوشته شده است که عبارت‌اند از: مقاله آقای جعفر جوان بخت اول، سخنی درباره واژه «تنبلیت» و یادکردی از استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ش ۶۱، ص ۵۸، مقاله آقای عطاء... رشیدی، توضیحی درباره واژه «تنبلیت»، ش ۶۵، ص ۲۲، مقاله آقای حسین جعفری، نقدی دیگر بر درباره «تنبلیت»، ش ۶۵، ص ۲۴ و مقاله آقای علی گوهری، شاید هم «تملیت»؛ ش ۶۷، ص ۶۱. ب) در نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی شماره ۶۱، صفحه ۵۹، چنین آمده است: «آنچه خواندید، ماحصل تتبع خواننده با ذوق [آقای جعفر جوان بخت اول] بود که امیدواریم مطبوع طبع<sup>۲</sup> اهل نظر افتد [= بیفتد] اما گمان می‌رود مطلب هنوز هم، نیازمند بررسی بیشتر است.»

واژه «تنبلیت» در فرهنگ لغت‌های مختلف به شکل‌های «تمبلیت» و «تملیت» نیز آمده و در مقاله‌های پیشین به صورت‌های مختلف این واژه اشاره شده است. نگارنده در این پژوهش به برخی از موارد جدید می‌پردازد. **تَنْبَلِیت، تَمْبَلِیت، تَمْلِیت**: تملیت: بار کوچکی که بر بار بزرگ بندند. (۱۳۷۳: ذیل «تنبلیت، تمبلیت و تملیت»)

«تنبلیت (تملیت): درازگوش برای سوار شدن/ چهل درازگوش و چهل «تنبلیت» به جهت چهل درویش تا هر درویشی با یک «تنبلیت» بود و گوش با آن دارد... شیخ گفت: خر و «تنبلیت» تو کو؟ گفتم: ای شیخ مرا خر و «تنبلیت» نیست. گفت: پیاده خواهی شد، گفتم: ای شیخ آری. از اسرار التوحید که ذکر شد، مشخص می‌شود که فعل «شد» به معنی «فت» است؛ زیرا جمله قبل از آن می‌گوید: «مرا خر و تنبلیت نیست.» و این خود دلیلی است که آن شخص می‌گوید: «پیاده خواهم رفت»؛ زیرا «خر و تنبلیتی» همراه خود ندارد. پس معنی «بار کوچکی که بر بار بزرگ بندند» که در اغلب فرهنگ‌های لغت آمده است، برای تنبلیت توجیهی ندارد.

در معنی واژه «تنبلیت (تملیت)» [چنین] آمده است: «بار اندک بود که بر زیر [= روی، بالای] بار بزرگ‌تر نهند اما از کاربرد آن در جمله، این معنی، مستفاد نمی‌شود. احتمالاً این کلمه مرکب از دو جزء «تن» + بریت (از مصدر «بردن» بعداً «بلیت» ساخته شده) و «تن‌بلیت» به معنای «مَرکَب کم‌بها و خرد» است که فقط می‌تواند یک تن را به سختی جابه‌جا کند.» (برومند سعید، ج ۳، ۱۳۸۲: ۳۱۰)

با توجه به عبارت داده شده از اسرار التوحید (ص ۱۴۶ و ۱۴۷) به نظر می‌رسد که هر فرد برای پیمودن مسافت‌های طولانی، علاوه بر یک خر قوی و تندرو، یک «تنبلیت» (یک خر ضعیف‌تر و یدک) نیز همراه داشته است. همچنین به نظر می‌رسد که در ژرف ساخت جزء دوم واژه‌های «صاحب برید» و «تنبلیت» (تن + بریت «بلیت») ارتباطی وجود داشته باشد.

برید (عربی): قاصد و چاپار پیاده (کاتوزیان، ۱۳۷۳: ذیل «برید»)

برید (عربی): «ظاهراً اصل آن از واژه «veredus» گرفته شده، به معنی چارپای چاپار و اسب چاپار و سپس به معنی

## پی‌نوشت‌ها

۱. مراجعه کنید به سخن سردبیر نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی با عنوان «مقالک» (ش ۹۱، ص ۲).
۲. در عبارت «مطبوع طبع»، حشو قبیح وجود دارد. مراجعه کنید به «حشو در ادب فارسی»، از نگارنده همین مقاله، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۹۴، بهار ۱۳۸۹، ص ۳۴ تا ۳۷.

## منابع

۱. برومند سعید، جواد؛ دگرگونی‌های آوایی واژگان در زبان فارسی، ج ۳، ۱، دانشگاه کرمان، ۱۳۸۲.
۲. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، ج ۲ از دوره جدید، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۳. کاتوزیان (تهرانی)، محمدعلی؛ فرهنگ کاتوزیان، با مقدمه ناصر کاتوزیان، ج ۲، تهران، یلدا، ۱۳۷۳.
۴. نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی (ش ۶۱، بهار ۱۳۸۱)، (ش ۶۵، بهار ۱۳۸۲)، (ش ۶۷، پاییز ۱۳۸۲)، (ش ۹۱، پاییز ۱۳۸۸) و (ش ۹۴، بهار ۱۳۸۹).



این مقاله در توضیح و تفسیر مقاله «در بیان‌های تبعید» دوره بیست‌وسوم، شماره ۱، پاییز ۸۸، ص ۵۷، از آقای امید ترکمن‌دی تهیه شده و به تحلیل علمی و ادبی باور عامیانه زمرد و کور شدن چشم افعی پرداخته است.

# کور شدن چشم زمرد و کور شدن چشم افعی

## چکیده

ادبیات فارسی آینه تمام‌نمای فرهنگ و دانش قوم ایرانی است. باورهای عامیانه یکی از پایه‌های اصلی فرهنگ هر ملت و تجلی‌گاه آن ادبیات آن ملت می‌باشد. شاعران و نویسندگان از باورها به عنوان پلی برای رسیدن به اهداف خود استفاده می‌کنند تا هم به افق دید عامه مردم (مخاطبان‌شان) نزدیک شوند و هم به تصویرگری و مضمون آفرینی بپردازند. هدف از این پژوهش، تحلیل مبانی باور عامیانه معروف کور شدن چشم افعی با زمرد در ادب فارسی، برای سهولت درک و فهم ابیات و عباراتی است که این باور در آن‌ها به کار رفته است.

نگارنده در پی آن است تا با ذکر خواص و ویژگی‌های زمرد، به نتیجه‌ای مبتنی بر واقعیت داشتن این باور عامیانه برسد.

**کلیدواژه‌ها:** باورهای عامیانه، زمرد، افعی، مار، سنگ‌ها

استفاده از باورهای عامیانه در آثار ادبی همواره یکی از دستمایه‌های شاعران در پرداختن به مضامین اخلاقی و تربیتی بوده است. کور شدن چشم افعی با زمرد از باورهایی است که شاعران گذشته و حتی متأخرین بسیار به آن توجه کرده‌اند و شاعران بزرگی چون مولوی، انوری، نظامی، خاقانی و... بارها در اشعار خود به این باور عامیانه اشاره نموده‌اند. از استفاده تمثیلی آن‌ها برای اثبات اهداف مورد نظر، چنین برمی‌آید که به این باور اعتقاد داشته‌اند. این باور عامیانه عامل تصویرگری و مضمون آفرینی‌های فراوان در اشعار شاعران گردیده و به همین دلیل سبب غنی‌تر شدن گنجینه واژگان زبان هم شده است.

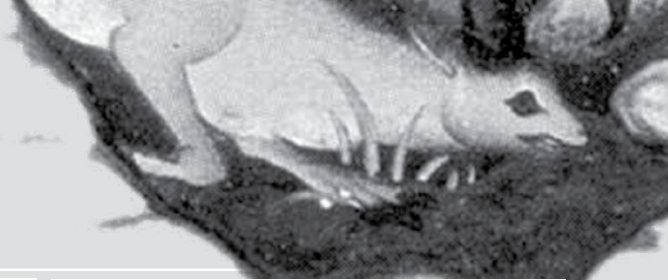
نموده عکس نگینت به چشم دشمن ملک

چنان‌که عکس زمرد نموده افعی را (انوری، ۱۳۵۷، قصیده ۸)

فلک افعی زمرد سلب است

دفع این افعی پیچان چه کنم (خاقانی، ۱۳۳۸، قصیده ۱۵۱)

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های قائم‌شهر



هر که درو دیده دماغش فسرد  
دیده چو افعی به زمرد سپرد (نظامی، ۱۳۶۸: ۳۶۵)

نفس اژدهاست، با صد زور و فن  
روی شیخ او را زمرد، دیده کن (مولوی، ۱۳۶۸، ۳/ ۲۵۴۸)

«مولانا به این اعتقاد قدما اشاره می‌کند که می‌پنداشتند، زمرد چشم اژدها را کور می‌کند و گویا بعضی از علما این امر را تجربه هم کرده‌اند» (استعلامی، ۱۳۷۲: ۳۴۸). در این بیت، نفس به اژدها و دیدار شیخ و تأثیر روحانی او به زمرد تشبیه شده است.

آن زمرد باشد این افعی پیر

بی‌زمرد کی شود افعی ضربیر (۳۸۴۲/۶)

«عنایت حق مثل زمرد، جنبه نفسانی و دنیایی وجود ما، مانند افعی پیر و بی‌عنایت حق این افعی نابینا نمی‌شود.» (استعلامی، ۱۳۷۲: ۴۱۳) «در نمادشناسی ایرانی، مار نشانه رازآلود اهریمن است و نماد تبااهی و مرگ. از همین روی است که مار، در واژه نیز، از ریشه‌ای برآمده است که مرگ و مردن از آن برآمده‌اند» (کزازی، ۱۳۸۶: ۲۳۸). به همین دلیل مار یا افعی در اشعار شاعران دارای جنبه نمادین و استعاره منفی است. به نظر می‌رسد که مولوی در میان شاعران بیشترین استفاده را از این باور کرده است. او بارها به صراحت در مثنوی اشاره می‌کند که زمرد عامل کور شدن چشم افعی است.

نور رویش آن چنان بردی بصر

که زمرد از دو دیده مارگر (۳۰۶۰/۶)

ز آن زمرد مار را دیده جهد

کور گردد مار و رهرو وارهد (۱۹۵۲/۵)

در ابیاتی که به این باور اشاره شده است، زمرد و افعی یا اژدها معمولاً به عنوان نماد مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این نمادها در بلاغت بسیار حائز اهمیت هستند؛ زیرا «خاصیت ارتباط نمادین در بلاغت، ایجاز و جامعیت آن است که به دور از توضیحات اضافی و بدون پند و اندرزهای کلاسیک می‌توان با دیگران ارتباط برقرار کرد.» (کریمی، ۱۳۸۰: ۵۴)

مار چون مال است و آن جاه اژدها

سایه مردان زمرد این دو را (۱۹۵۱/۵)

مولوی در این بیت، از این باور تشبیهی ساخته تا مطالب پیچیده عرفانی را در حد فهم عوام، ساده، عینی و محسوس نماید و برای اینکه بتواند مطلب مورد نظر را در برابر چشمان مریدانش به تصویر بکشد، از این باور به عنوان تشبیه استفاده می‌کند.

این باور در میان معاصران نیز مورد توجه بزرگانی چون شفیعی کدکنی و منوچهر آتشی قرار گرفته است.

در سبک‌وتم اژدهایی خفته است/ که دهانش دوزخ این لحظه‌هاست/ کن خموش این دوزخ از گفتار سبز/ کان زمرد

دافع این اژدهاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۷۰)

اصل نام آن فارسی است، اعراب نیز به آن زمرد می‌گویند. در میان آثار جهان نیز به مواردی برمی‌خوریم که بیانگر نوعی

رابطه و تناسب مبهم میان زمرد و افعی است. «مارک آمارو که درباره تدریس دانش‌های ممنوعه (جن پرستی، قدرت‌های ماورایی و...) حک شده بر روی دو ستون زمرد و درباره متون مصری باستان مخصوصاً **الواح زمرد** (با موضوع کیمیاگری و دانش‌های ممنوعه) توضیح می‌دهد، نام کتابش را **بازگشت ففعی‌های دانش گذاشته است!**» (limboleagency.persian- (blog.ir)

نکته قابل توجه این است که «تصویر شاهزاده نانار که خدای مصر باستان، پدر کیمیاگری و نویسنده **الواح زمرد** است، در این کتاب در حالتی نشان داده شده که علامت کیمیاگری در دست دارد. این علامت دو مار پیچ خورده است که امروزه نیز بر روی محصولات پزشکی و دارویی دیده می‌شود.» (ویکی‌پدیا). لازم به یادآوری است که افعی گونه‌ای از مار محسوب می‌شود و مار از عمده‌ترین صور مثالی است.

خانم «آنه ماری شیمل» در کتاب **زربفت دورنگ** در این باره می‌نویسد: «شاعران قرون وسطا به زمرد علاقه بسیار داشتند؛ زیرا بر این گمان بودند که اثر شفابخش دارد و موجب کوری چشم مار و اژدها می‌شود» (sarapoem.persiangig.com)

در آثار ادبی، زمرد و افعی بیشتر جنبه استعاره و «کورشدن افعی با زمرد» جنبه اخلاقی و تربیتی و کنایی دارد. آیا این باور مبتنی بر حقیقت است و از نظر علمی قابل توجیه است؟ این موضوع از دو جهت قابل بررسی است: یکی از جهت طول موجی که از سنگ‌های قیمتی از جمله زمرد ساطع می‌شود و دیگر از جهت وزن ساختاری زمرد.

ساکسون بار، محقق آمریکایی استاد دانشگاه پیل، در سال ۱۹۴۰ نظریه الکترودینامیک حیات را مطرح کرده است که بر طبق آن تمام اشکال فیزیکی از انسانی گرفته تا حیوانی، نباتی و معدنی به یکدیگر پیوسته‌اند و تحت نظارت حوزه الکترومغناطیسی قرار دارد. (www.patreiki.com) آثار به جا مانده از گذشتگان نشان می‌دهد که در سرزمین سومریان، هند باستان و در چین باستان درمانگران از خواص ارتعاشی سنگ‌ها آگاه بوده‌اند و این دانش توسط پزشکان آن‌ها به سراسر دنیا مخصوصاً در آمریکا و اروپا منتقل شده است «سنگ‌ها و آثاری که بر بدن انسان دارند، از قرون گذشته در کشورهای مختلف مورد توجه بوده است. کانی‌ها و سنگ‌های با ارزش به علت ساختار اتمی کامل و انرژی زیادی که دارند، به عنوان ابزاری برای شیوه درمانی مکمل آثار مثبتی بر جای می‌گذارند. در بدن انسان مراکز وجود دارد که به آن‌ها «مراکز انرژی» یا «چاکرا» گفته می‌شود. بیماری در اثر بسته شدن این مراکز انرژی به وجود می‌آیند. سنگ‌ها و کانی‌های با ارزش می‌توانند این گرفتگی‌ها را از بین ببرند. رنگ‌های نوری به صورت انرژی پایان‌ناپذیر در سطح کره زمین و کیهان و ماورا همیشه در حال ارتعاش هستند و به درون زمین نفوذ می‌کنند و انرژی‌های مثبت را وارد بدن ما کرده و در ما تعادل و توازن ایجاد می‌کنند.» (محمودیان، ۱۳۸۷: ۳۴۹ و ۳۵۰)

زمرد قابلیت ارسال امواج الکترومغناطیسی (یعنی از جنس نور) را دارد. اگر طول موج کوتاه و فرکانس ارسالی زیاد باشد، تخریب‌هایی در محیط اطراف خود به وجود می‌آورد؛





این باور عامیانه عامل تصویرگری و مضمون آفرینی های فراوان در اشعار شاعران گردیده و به همین دلیل سبب غنی تر شدن گنجینه واژگان زبان هم شده است

زیرا باعث تولید انرژی زیادی می شود؛ یعنی «اگر دامنه طول موج ارسالی هم راستای دامنه گیرایی محیط یا شیء دریافت کننده طول موج مورد نظر باشد، تداخل امواج صورت گرفته سازنده و اگر برعکس باشد، تداخل ویرانگر می شود.» (کاسپروویچ، ۱۳۸۳: ۲۱ و ۲۲)

از طرف دیگر، سنگ ها تحت تأثیر امواج اطراف خود (مثلاً از سنگ دیگر یا امواج کیهانی) انرژی می گیرند و به تراز بالاتر می روند (حالت ناپایداری اتمی) و اتم در چنین شرایطی میل به پایداری دارد که بازگشت الکترون برانگیخته شده به تراز قبلی خود بسته به نوع سنگ، اشعه گاما، بتا یا آلفا ساطع می کند که گاما بسیار پر قدرت، خطرناک و دارای انرژی فراوان است که از دیوار هم عبور می کند و سبب انواع بیماری های خونی می شود.

«اکثر ستاره شناسان هندی و متخصصان جواهر درمانی درباره استفاده از سنگ مربوط به هر صورت ماه (راشی) - صورت ماه به معنای طرز قرار گرفتن ماه در هر برج از منطقه البروج است - اتفاق نظر دارند اما این قضاوت به تنهایی ناکافی و چه بسا بسیار مضر است. انتخاب سنگ ها بر طبق صورت فلکی آن ها همیشه مفید نیست و در اکثر موارد نابجا و غیر سودآور است؛ زیرا استفاده از جواهرات به رعایت عواملی چون شناخت انرژی های آن ها و میزان تأثیر گذاری شان بر فرد، میدان انرژی فرد و محیطش، میزان انرژی ای که آن سنگ برای هر فرد تولید می کند و اینکه آیا این انرژی تولید شده توسط سنگ (با فرض اینکه انرژی ساطع شده بسیار زیادی داشته باشد) برای فرد مناسب است یا خیر، در چه زمان و مکان و در کدام بازه زمانی از سنگ در کدام قسمت بدن و به چه وسیله ای از آن استفاده می شود. سنگ به صورت تراش خورده یا خالص؛ و... بستگی دارد. در این راستا امواج و انرژی های موجود در جهان، یعنی انرژی الکترومغناطیسی، دارای طیفی شامل بلندترین امواج، یعنی اشعه رادیویی تا کوتاه ترین امواج انرژی یا اشعه کیهانی است. در میان این دو، اشعه مادون قرمز، اشعه ایکس و اشعه گاما (بسیار پر قدرت و خطرناک) قرار دارند که سنگ ها از آن ها انرژی می گیرند (www.edim.ir). از خطرهای استفاده از مادون قرمز می توان به سوختگی الکتریکی، سردرد، تولید ضعیف در بیمار و آسیب به چشم ها در اثر تابش مستقیم پرتو اشاره کرد. (www.niazemarkazi.com)

«چشم افعی و مار فاقد پلک است ولی آن را پوششی صاف و شفاف به شکل شیشه عینک می پوشاند و این پوشش در هر پوست اندازی تعویض می شود.» (فرزان پی، ۱۳۶۹، ص ۵۵)، «چشم مارها فاقد پلک متحرک و دارای پوشش شفاف همانند عینک است.» (لطیفی، ۱۳۷۹: ۱۷)

چشم افعی به دلیل پولکی و شفاف بودن شیشه ای و با توجه به اینکه زمرد هم دارای درخشندگی شیشه ای است قابلیت دریافت طول موج های با فرکانس مختلف را نیز دارد. لذا بسته

به اینکه «راستا و جهت طول موج ارسال شده از سنگ در چه حالتی باشد، تداخل ایجاد شده از این دو جسم ممکن است سازنده (تأثیر سنگ ها و انرژی های مثبت کانی ها و ایجاد تعادل و توازن در بدن) و یا ویرانگر باشد.» (گرانیر، ۱۳۸۵: ۸ و ۷) که در مورد ویرانگر بودن آنکه همان فرض مسئله ماست، عامل پارگی در شیء، یعنی کور شدن افعی، می شود. (فیزیک، تداخل امواج ویرانگر)

تداخل امواج ویرانگر (تشدید) بسیار کم و اتفاقی صورت می گیرد. همان طور که در جریان جنگ جهانی دوم در آلمان، زمانی که نازی ها از روی پل رد می شدند، در اثر تداخل امواج مکانیکی پل سست شد و متلاشی گردید و یا «پل تاکومانروز» بر روی رود «پوگت ساوند واشنگتن» (آمریکا) در ۱۹۴۰ ابتدا نوسان های آرامی ناشی از تشدید پدید آمد و چندی بعد در پل نوسان های پیچشی بسیار شدیدی ایجاد شد و سرانجام کفه اصلی پل شکست و در آب فرو ریخت.» (رزنیک، هالیدی، ۱۳۸۵: ۲۵)

میلیون ها پل در سراسر جهان وجود دارد که در معرض تشدید یا امواج ویرانگر قرار دارند اما چون دامنه طول موج ارسالی هم راستای دامنه گیرایی محیط یا شیء دریافت کننده طول موج مورد نظر نیست، چنین تخریبی اتفاق نمی افتد. همچنین، میلیون ها افعی در جهان وجود دارند که در برابر مروارید بسیار مقاوم اند و حتی ممکن است مروارید روی آن ها اثر مثبت و سازنده داشته باشد، همان طور که ابوریحان بیرونی چنین آزمایشی را انجام داد که تداخل ایجاد شده ویرانگر نبود و در نتیجه، چشم افعی نه تنها کور نشد، بلکه بینایی آن تقویت گردید.

در کانی شناسی «زمرد گونه های بریل و از سنگ های گران بها است که از سیلیکات آلومینیم و بریلیوم می باشد و در سنگ های پگماتیت یافت می شود.» (ویکی پدیا) و بلورهای آن از منشورهای هگزا گonal (شش وجهی) با دو انتهای مسطح تشکیل شده اند. دارای درخشندگی شیشه ای است. (parsjwahr.mihanblog.com) بریلیوم عنصری است فلزی با عدد اتمی ۳ در گروه IIA (دو اصلی) و دوره دوم جدول تناوبی قرار دارد. در طبیعت به صورت بریل و یکی از سنگ های گران بها است. فلزی است سخت، شکننده که نقطه ذوب آن ۱۲۸۰ است، در برابر عمل اکسایش و در دماهای معمولی مقاوم است، رسانایی گرمایی و ظرفیت گرمای آن زیاد است، نسبت به اشعه ایکس بسیار خوب نفوذ پذیر است، در راکتورهای هسته ای به عنوان کند کننده و منعکس کننده نوترون ها به کار می رود و هنگامی که با ذره های آلفا بمباران کنیم، منبع نوترونی است و در موشک ها هم کاربرد دارد.» (fawikipedia.org)

«می گویند رنگ زمرد، نور چشم را از بین می برد. زمرد مثل طلسمی است که مسئولیت نگهداری در برابر ارواح شیطانی و



می‌گویند رنگ زرد، نور چشم را  
از بین می‌برد. زرد مثل طلسمی است  
که مسئولیت نگهداری در برابر ارواح شیطانی و  
همچنین مرض صرع و جذام و اسهال را دارد

زرد شفاف باعث می‌شود تا زرد از الماس با ارزش تر شود. معادن چپور و موزو در کلمبیا از غنی‌ترین و بهترین ذخایر زمردهای جهان هستند. رنگ آن‌ها آن قدر شفاف است که با وجود ناخالصی‌های درونشان همچنان دلپذیر است. (www.zar.ir)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، بهترین زمرد جهان در کلمبیا استخراج می‌گردد و اما باز دارای ناخالصی است و این نشان‌دهنده کمیاب بودن زمرد خالص است. چگونه ممکن است ابوریحان آن همه زمرد خالص پیدا نموده، در کف قفس فرش و طوقی از زمرد درست کرده باشد و بر گردن افعی بیندازد؟ این نکته بیانگر آن است که به احتمال زیاد، زمردهایی که ابوریحان مورد آزمایش قرار داده است، خالص نبوده‌اند. به نظر می‌رسد که میان خالص بودن زمرد و جهت طول موج ارسالی از آن رابطه‌ای وجود دارد که همان سبب کوری چشم افعی می‌شود.

#### منابع

۱. احمد سلطانی، منیره؛ ژرف ساخت فرهنگ عامه ایرانی، نشر روزگار، ۱۳۸۴.
۲. استعلامی محمد؛ شرح مثنوی معنوی، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۷۲.
۳. ابوریحان، بیرونی، صیدنه، ابوبکر عثمان کاشانی، به کوشش منوچهر ستوده و ایرج افشار، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۱۸.
۴. جلال‌الدین، مولوی؛ کلیات شمس تبریزی، با مقدمه فروزانفر، ج ۱، نشر ثالث، ۱۳۸۱.
۵. رزنیکی، هالیدی، رابرت و دیوید، فیزیک هالیدی، مترجم: محمدرضا بهاری، ج ۲، مرکز نشر دانشگاهی تهران، ۱۳۸۵.
۶. زنجانی، برات؛ شرح مخزن الاسرار نظامی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۸.
۷. سجادی، سیدضیاءالدین؛ تصحیح دیوان خاقانی، کتابفروشی زوار، ۱۳۳۸.
۸. شهیدی، سیدجعفر؛ شرح لغات دیوان انوری، انتشارات علمی - فرهنگی، ۱۳۵۷.
۹. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ هزاره دوم آهوی کوهی، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۶.
۱۰. شهردان ابن ابی‌الخیر رازی، زهد نامه علایی، مترجم: عبدالرحمان شرف‌کندی، انتشارات مؤسسه مطالعات، ۱۳۶۲.
۱۱. فرزانی، رضا؛ مار شناخت، تهران، مرکز نشر دانشگاهی تهران، ۱۳۶۹.
۱۲. گاسیوروویچ، استفان؛ فیزیک کوانتومی، مترجم: مرتضی امین‌لو، انتشارات نیما، ۱۳۸۳.
۱۳. گرانیر، والتر؛ مکانیک کوانتومی، مترجم: حمیدرضا مشفق، نشر کتاب دانشگاهی، ۱۳۸۵.
۱۴. لطیفی، محمود؛ مارهای ایران، انتشارات سازمان حفاظت محیط زیست، ۱۳۷۹.
۱۵. محمودیان، سیداحمد؛ خواص سنگ‌ها، همایش کشوری مراقبت و درمان بیماران با طب مکمل، اصفهان، ۱۳۸۷.
۱۶. مینوی، مجتبی، ابوریحان بیرونی؛ بررسی‌هایی درباره ابوریحان بیرونی به مناسبت هزاره ولادت او، تهران، ۱۳۵۲.
۱۷. نیکلسون، رینولد؛ مثنوی معنوی، تهران، انتشارات مولی، ۱۳۶۸.
۱۸. یوسفی، غلامحسین؛ گلستان سعدی، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۱.

15. www.mihan.blogfa.com
16. www.dw-world.de
17. www.parteiki.com
18. fa.wikipedia.org
19. www.gsi.ir
20. www.zar.ir
21. limbolegacy.persianblog.ir
22. sarapoem.persiangig.com
23. www.edim.ir

همچنین مرض صرع و جذام و اسهال را دارد. می‌گویند حلقه زمرد زهر را بسوزاند، سمبل خوشی و ثروت و عمر طولانی است. (احمد سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۵۵)

استاد همایی در مقدمه «التفهیم» می‌نویسد: «دو مسئله در افواه مشهور بوده و هنوز هم معروف است. یکی اینکه خوردن الماس اثر زهر قاتل دارد. دیگر اینکه چشم افعی از دیدن زمرد کور می‌شود. اگر چه ابوریحان هر دو مطلب را رد کرد.» (بیرونی، ۱۳۱۸: ۶۲) «ابوریحان در کتاب «جماهر» می‌گوید که ما مدت هشت نه ماه در فصل گرما و سرما تجربه کردیم. یک افعی را در قفسی نگاه داشتیم و زمرد بسیاری در کف قفس فرش کرده بودیم و طوقی از زمرد درست کرده و بر گردن افعی بستیم... با این همه هیچ تأثیری در چشم او حاصل نشد» (مینوی، ۱۳۵۲: ۲۳). با وجود اینکه رابطه میان کشیدن سیگار و انواع سرطان از نظر علمی تأیید شده است، آیا هر فرد سیگاری با کشیدن چندین بسته سیگار در طی مدت هشت نه ماه دچار سرطان می‌شود؟ در حالی که بسیاری از سیگاری‌ها با وجود کشیدن سیگار در طی سالیان متمادی به عمر طبیعی می‌میرند و این عامل هیچ‌گاه رابطه میان کشیدن سیگار و انواع سرطان را نقض نمی‌کند. نوع سیگار، سلامت جسمی و روانی، عوامل محیطی و ژنتیکی و مدت زمانی استعمال آن، برای بیماری در هر فرد متغیر است. با وجود مخالفت‌های صاحب‌نظران با تأیید این باور، وجود سندی در مورد این باور که به وزن ساختاری زمرد ارتباط دارد، فرض مسئله ما را تأیید می‌کند.

«در زهدنامه علایی، دانشنامه بزرگ فارسی، نسخه خطی متعلق به کتابخانه مجلس شورای ملی آمده است: مار افعی چون زمرد خالص بیند، چشمش بیرون آید» (شهردان رازی، ۱۳۶۲: ۹۹). همان‌طور که می‌بینید، در این کتاب خالص بودن زمرد شرط اساسی تحقق این باور دانسته شده؛ در حالی که زمرد خالص در معادن بسیار نادر است. از نظر ترکیب شیمیایی و کانی‌شناسی «زمرد از سیلیکات، آلومینیم و بریلیم تشکیل شده است و به خانواده بریل تعلق دارد. بریل خالص، بی‌رنگ است و اضافه شدن مقادیر ناچیزی کروم و وانادیوم، رنگ سبز زیبای زمرد را پدید می‌آورد.» (www.gsi.ir)

پس رنگ سبز زمرد نشانه ناخالصی آن است؛ زیرا بریل خالص بی‌رنگ است. «زمرد تقریباً همیشه با ناپاکی زیاد و با ظاهری کثیف دیده می‌شود. سنگ‌هایی که بی‌عیب بوده و رنگ خوبی هم داشته باشند، بی‌نهایت کمیاب‌اند. بلورهای زمرد ناخالصی‌های متعددی از قبیل گاز، مایعات و حباب دارند که هر چه این ناخالصی‌ها بیشتر باشد، زمرد مات و کدرتر خواهد بود. اکثر زمردها ناخالصی دارند که جواهرفروشان، اصطلاحاً به آن یخ می‌گویند.» (www.gsi.ir)

در نتیجه، زمرد شفاف خالص کمیاب است. «کمیابی مطلق



# داستان حسنگ وزیر

## راز تأثیر گذاری و ماندگاری

### الف) نمای کلی داستان

حسنگ، وزیر با کفایت سلطان محمود غزنوی است و بوسهل روزنی از درباریان سلطان. روزی بوسهل به سرای حسنگ می‌رود و مورد اهانت دربان قرار می‌گیرد که موجب آزرده‌گی خاطر بوسهل می‌شود. بعد از محمود که پسرش مسعود با غلبه بر برادرش - شاهزاده محمد - به حکومت می‌رسد، با تحریکات بوسهل، سلطان جدید که خود نیز از حسنگ به خاطر هواداری از برادرش، محمد، دل خوشی ندارد، به اتهام قرمطی<sup>۲</sup> بودن و با موافقت خلیفه وقت عباسی، حسنگ را به اعدام محکوم می‌کند که بیهقی این صحنه را به بهترین و تأثیر گذارترین وجه به تصویر می‌کشد.

### ب) عناصر داستانی

#### ۱. شخصیت پردازی

شخصیت‌های اصلی و محوری داستان، بوسهل و حسنگ هستند که در نقطه مقابل هم قرار دارند. بیهقی با بی‌غرضی

ظاهره اکبرزاده  
طاهره اکبرزاده  
دبیرستان‌های ادب فارسی و دبیر  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر



اشاره  
اگر بپذیریم که هر اثر ادبی و به‌طور عام هر اثر هنری بر  
چهار اصل پیام، محتوا، قالب و تعبیر استوار است، اثر  
تاریخ بیهقی در هر یک از این چهار - امر به یک اندازه  
- نویسنده این اثر ارزشمند است. این کتاب از جهات  
و مختلف تاریخی، ادبی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی‌های  
آن بسیار قلم زده‌اند و سخن بسیار بر زبان آورده‌اند.  
از حکایت‌های ماندگار این کتاب داستان پسر داریان  
حسنگ وزیر است که در ادبیات (۳) نیز دانش‌موران  
شبه‌تلفیقی عناصر داستانی، راز این ماندگاری را در حد  
بضاعت به تصویر بیهقی، حسنگ وزیر عناصر داستان  
کلیدواژه‌ها: تاریخ بیهقی، حسنگ وزیر، عناصر داستان

- که خاص اوست - بدون آنکه قضاوت کند، این شخصیت‌ها را توصیف می‌کند و قضاوت بیشتر را بر عهده خواننده می‌گذارد. چیره‌دستی بیهقی بیشتر آنجاست که در نهایت ایجاز ویژگی‌های شخصیت داستان را می‌نمایاند. این روش هنرمندانه را در اکثر حکایت‌ها می‌توان دید. در وصف بوسهل فقط به چند کلمه اکتفا می‌کند و می‌گوید: «این بوسهل مردی امامزاده و محتشم و فاضل و ادیب بود اما شرارت و زعارتی در طبع وی مؤکده شده.» یا در وصف حسنگ بی‌آنکه گذشته او را با طول و عرض حاشیه‌پردازی کند، می‌نویسد: «بر هوای امیرمحمد و نگاهداشت دل و فرمان محمود، این





چهره‌دستی بیهقی بیشتر آنجاست که در نهایت ایجاز و بیژگی‌های شخصیت داستان را می‌نمایاند. حکایت‌ها می‌توان دید

این‌عنصر در حکایت‌های دیگر به خاطر درهم تنیدن چند حکایت و گریز زدن‌های بیهقی به حواشی گسسته می‌شود، در این داستان همچون ریسمانی است که صحنه‌ها را بدون حاشیه‌پردازی کنار هم می‌چیند. چنان‌که ذهن مخاطب فقط بر محور داستان می‌گردد و اگر هم لازم باشد که به گذشته برگردد، خیلی کوتاه و گذرا به آن اشاره می‌شود و رشته اصلی داستان همچنان در دست مخاطب است. چنان‌که موجب می‌شود جزئیات حکایت در ذهنش جای بگیرند.

## ۵. لحن

یکی از عواملی که ما را در شناخت شخصیت‌ها بیشتر یاری می‌دهد، لحن داستان است که مخاطب را با ویژگی‌های اخلاقی و روان‌شناسی شخصیت‌ها بیشتر آشنا می‌سازد. در این داستان این‌عنصر گاهی از گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها مشخص می‌شود و گاهی از توضیحات خود بیهقی - مثلاً لحن بوسهل نشان‌دهنده شخصیتی عجول، ناخوشتن‌دار، بدزبان و حيله‌گر است و همین حيله‌گری اوست که امیر مسعود را با آنکه «بس حلیم و کریم» است، در این توطئه وارد می‌کند. در صحنه‌ای که حسنک را برای ضبط اموالش می‌برند، بوسهل حرمت مجلس را می‌شکند و خطاب به یکی از حضار - خواجه حسن می‌مندی - می‌گوید: «خداوند را کرا کند که با چنین سگ قرمطی که بردار خواهند کرد به فرمان امیرالمؤمنین، چنین گفتن؟». در مقابل، حسنک لحنی متناسب با شخصیت خود دارد که او را نکته‌سنج و موقر و خردمند نشان می‌دهد. مثلاً در همان مجلس در جواب می‌گوید: «عاقبت کار آدمی مرگ است. اگر امروز اجل رسیده است، کس باز نتواند داشت که بردار کشند یا جزدار» و یا مادر حسنک را زنی فهیم می‌یابیم. جالب آنکه از لحن خود بیهقی - با وجود آنکه بی‌طرفی‌اش بر مخاطب پوشیده نیست - چنین برمی‌آید که تا چه اندازه بر مرگ این قهرمان دریغ می‌خورد که کینه‌ای ناچیز او را بر مرکب چوبین نشانده است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. نقد ادبی عبدالحسین فرزاد
۲. فرقه مذهبی فاطمیان که به هفت امامی مشهور هستند. این فرقه در تاریخ اسلام از تأثیرگذارترین گروه سیاسی نیز محسوب می‌شود که مخالف سیاست‌های عباسیان بودند.
۳. منظور سلطان مسعود می‌باشد.
۴. فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، ص ۶۹
۵. میرصادقی، داستان و ادبیات، ص ۵۹

## منابع

۱. داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵.
۲. شمیس، سیروس؛ انواع ادبی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۵.
۳. مورگان فورستر، ادوارد؛ جنبه‌های رمان، مترجم: ابراهیم یونسی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۶۹.
۴. میرصادقی، جمال؛ داستان و ادبیات، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۵.
۵. میرصادقی، میمنت؛ واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ دوم، تهران، انتشارات کتاب مهناز، ۱۳۷۳.

خداوندزاده<sup>۲</sup> را بیازرد و چیزها کرد و گفت که اکفاء آن را احتمال نکنند تا به پادشاه چه رسد.» کفه ترازو علیه بوسهل سنگین‌تر می‌شود و خواننده هر چند او را ذی‌حق می‌شمارد، ناخودآگاه این شخصیت حکم ضدقهرمان پیدا می‌کند. درواقع، بیهقی استادانه و غیرمستقیم بوسهل را آتش بیار معرکه معرفی کرده است. در وصف مادر حسنک با چند جمله هم عاطفه مادری او را نشان می‌دهد و هم صفت مردانگی‌اش را: «مادر حسنک زنی بود سخت جگرآور ... چون شنید جزعی نکرد بلکه بگریست به درد. پس گفت: بزرگ‌مردا که این پسرم بود که پادشاهی چون محمود این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود آن جهان».

## ۲. صحنه‌پردازی

از جذابیت‌های دیگر این حکایت صحنه‌پردازی آن است. مثلاً در صحنه دار زدن حسنک، مخاطب با تمام وجود حضور مرگ را احساس می‌کند.

چوبه دار آماده است. حسنک را مثل یک مجرم جانی به پای دار می‌برند. قرآن‌خوانان قرآن می‌خوانند، لباس‌ها را بیرون می‌کشند، خلق می‌گریزند، مشت‌های اوباش را به سنگ زدن و می‌دارند و ... صحنه تماماً صحنه مرگ است که همدردی خواننده را برمی‌انگیزد. صحنه دیگر، شورش مردم و اعتراض آن‌هاست که از مقبولیت حسنک نزد مردم حکایت می‌کند.

## ۳. تراژدی

این‌عنصر از مهم‌ترین وجوه ادبیات این داستان است. در تعریف این‌عنصر گفته‌اند: «تراژدی سقوط انسانی سعادت‌مند را از شوکت و بزرگی به ذلت و نگوختن نشان می‌دهد که نتیجه خطای خود اوست»<sup>۴</sup>. در ادبیات به هر نوشته هنرمندانه‌ای که درون‌مایه غم‌انگیز و پایان فاجعه‌بار دارد، صفت تراژیک می‌دهند<sup>۵</sup>. در داستان حسنک تراژدی در اینجاست که عقوبت او بیش از خطایش است. مهم‌ترین عاملی که مجازات چوبه دار را برای حسنک رقم می‌زند، مسئله از حج برگشتن حسنک است که دستاویز محکمی به دست مخالفان او می‌دهد. حسنک در بازگشت از حج به خاطر ناامنی جاده و برای نجات «آن همه خلق» به جای بغداد راه شام را - که مقر فاطمیان است - برمی‌گزیند و فاطمیان خلعتی به رسم مهمان‌نوازی به حسنک هدیه می‌دهند که همین مسئله زمینه توطئه را هر چه بیشتر برای بوسهل فراهم می‌آورد. چنین عقوبتی در مقابل خطایی کوچک و ناخواسته خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را به تفکر و آيا او نیز در زندگی‌اش به چنین سرنوشتی دچار می‌آید. این اندیشه جان‌ش را هوشیارتر می‌کند و به این کلام بیهقی معتقدش می‌سازد که «احمق مردا که دل در این غدار فریفتگار بندد». در این داستان، انسان با ناگزیرترین مسئله انسانی یعنی مرگ روبه‌رو می‌شود که در هر شرایط و مقامی از آن گریزی نیست.

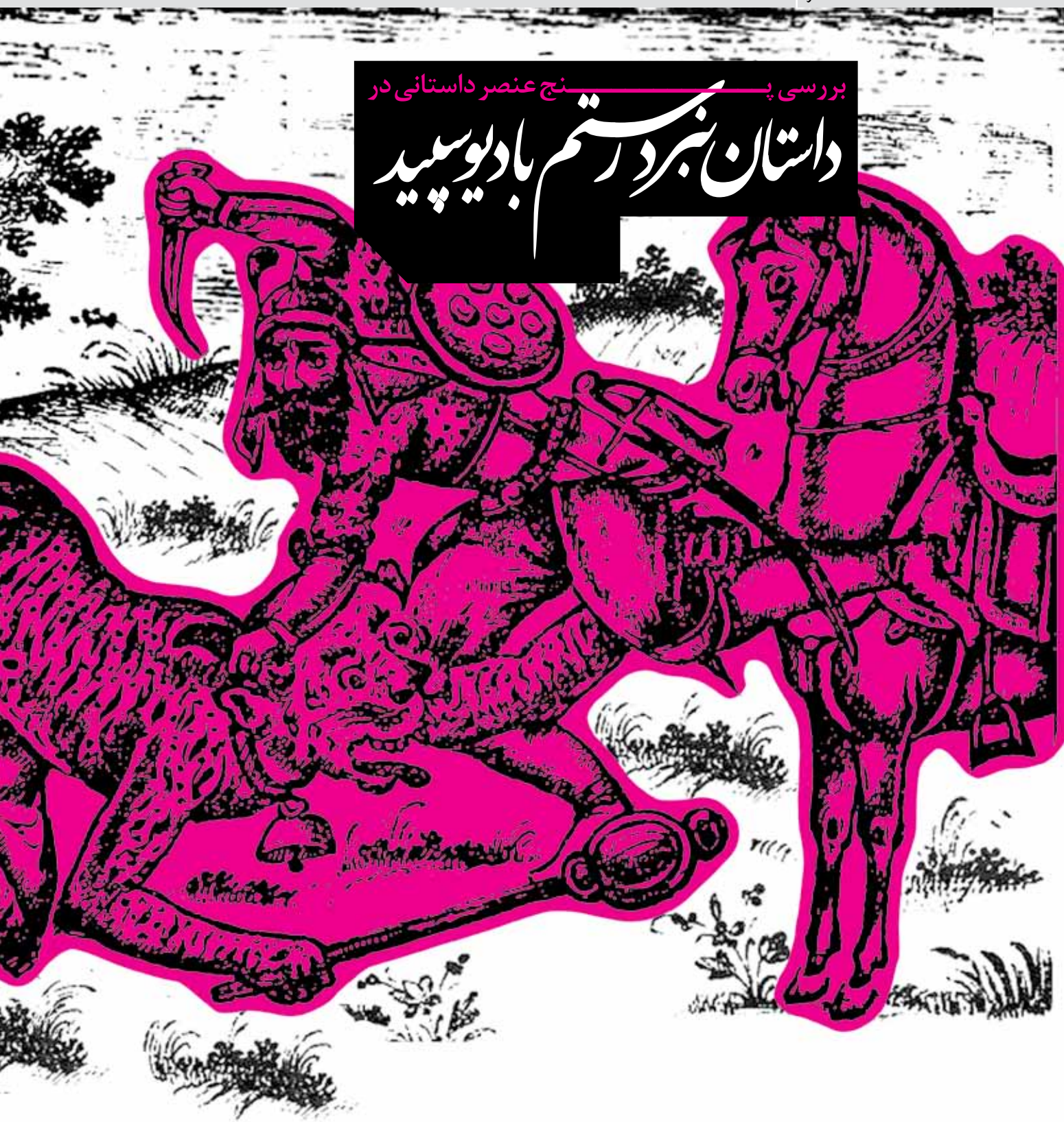
## ۴. روایت

عنصر روایت از عوامل انسجام و وحدت در یک نوشته ادبی است؛ زیرا توالی موجب تمرکز ذهن خواننده می‌گردد. اگرچه

فاطمه حسن زاده هروی  
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی  
دانشگاه پیام نور مشهد

بررسی پنج عنصر داستانی در

# داستان نبرد رستم با دیوسید





## ۱. مقدمه

هدف این مقاله، بررسی چهار عنصر داستانی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویه دید، و گفت‌وگو در داستان نبرد رستم با دیو سپید است. این داستان، منزل هفتم از منازل هفت‌گانه رفتن رستم به مازندران است.

سه رویداد اصلی و نوزده رویداد فرعی، همراه با صحنه‌های توصیف و گفت‌وگو، پیرنگ یا طرح داستان را ایجاد کرده است. در بخش پیرنگ، جدولی ارائه می‌شود که به رویدادهایی که در حرکت داستان نقش دارند، اشاره می‌کند.

در بخش شخصیت‌پردازی، شخصیت‌های اصلی و فرعی و ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها ارائه می‌شود. در این بخش روش‌های توصیف و تصویرپردازی در داستان بررسی می‌شود. شخصیت‌ها در این داستان ایستا و قراردادی هستند. صحنه‌های رویدادها در داستان با سه روش توصیف به وسیله کنش<sup>۱</sup> (Action)، توصیف یا توضیح مستقیم و توصیف به یاری گفت‌وگو بررسی می‌شود.

در بخش تصویرپردازی، از آرایه‌های تشبیه و استعاره بیشتر استفاده شده است. دو آرایه کنایه و اغراق نیز نقش بسیاری در ایجاد صحنه‌های داستان دارند.

زاویه دید داستان، که دانای کل یا روایت سوم‌شخص است، در برخی از صحنه‌ها به راوی اول شخص و دوم‌شخص تغییر می‌کند.

عنصر داستانی گفت‌وگو در میان شخصیت‌های داستان - رستم و اولاد، رستم و کاووس، کاووس و سپاهیان - زمینه‌ای برای ایجاد حوادث است.

## ۲. پیرنگ (Plot)

در داستان نبرد رستم با دیو سپید، شیوه‌های برخورد شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف و دشوار، روابط بین شخصیت‌ها، تضادهای بین آن‌ها و ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها بررسی می‌شود. در این داستان، نبرد رستم با دیو سپید، شکست دادن دیو و کشتن او و بینا شدن کاووس با استفاده از خون جگر دیو سپید، رویدادهای اصلی داستان هستند که پیرنگ یا طرح را شکل می‌دهند. (جدول ۱)

«پیرنگ نه تنها به شکل اثر مربوط است بلکه با محتوای آن نیز ارتباط عمیقی دارد. تنها آن اشکال و انواع مفسری از طرح (پیرنگ) برخوردارند که تضادهای زندگی شخصیت‌های انسانی و برخورد آن‌ها را تصویر می‌کنند. گورکی، طرح (پیرنگ) را چنین تعریف می‌کند: پیوندها، تضادها، مهرها، کینه‌ها و روابط انسانی در حالت کلی» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۵)

## ۳. شخصیت‌پردازی<sup>۲</sup>

در نبرد رستم با دیو سپید، نویسنده برای توصیف شخصیت‌ها از سه روش شرح و توضیح مستقیم، توصیف به وسیله کنش‌ها (Action) و توصیف به یاری گفت‌وگو استفاده کرده است.

«بهترین و مؤثرترین راه این است که نویسنده این سه روش را با هم بیامیزد.» (یرنسی، ۱۳۶۵، ۲۷۱)

شخصیت‌های داستان، شخصیتی ایستا دارند. «شخصیت ایستا در داستان شخصیتی است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد و به عبارت دیگر در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است.» (همان: ۹۳)

شخصیت رستم، پروتاگونیست (Protagonist) و شخصیت دیو سپید، آنتاگونیست (Antagonist) است. «پروتاگونیست به کاراکتری گفته می‌شود که در هر جنبش و قیامی دخالت و شرکت مؤثر داشته باشد. هر کسی که با پروتاگونیست به مخالفت برخیزد، آپوننت یا آنتاگونیست نامیده می‌شود.» (اگری، ۱۳۷۴: ۸۸)

در این داستان، شخصیت‌ها حالتی قراردادی دارند. «شخصیت‌های قراردادی افراد شناخته‌شده‌ای هستند که مرتباً در نمایشنامه‌ها و داستان‌ها ظاهر می‌شوند و خصوصیاتی نسبی و جافته دارند. از مشخصات شخصیت‌های قراردادی، تازه نبودن خصوصیت‌های آن‌ها است.» (همان: ۹۹)

قهرمان اصلی داستان، رستم است. او دیو سپید را شکست می‌دهد و جگر دیو را از پیکر او بیرون می‌کشد. سپس آن را نزد کاووس می‌برد؛ زیرا تنها روش درمان نابینایی چشمان کاووس، استفاده کردن از خون جگر دیو سپید است.

بزد دست و برداشتش نره شیر  
بگردن برآورد و افگند زیر

فرو برد خنجر دلش بر درید

جگرش از تن تیره بیرون کشید

(فردوسی، ۱۳۸۷: ج ۳، ابیات ۵۶۶ و ۵۶۷)

به چشمش چو اندر کشیدند خون

شد آن تیرگی از دو دیدش برون

(همان: بیت ۵۸۷)





### ۱.۳. ویژگی‌های شخصیت‌های اصلی

شخصیت‌های اصلی داستان، رستم و دیو سپید هستند. رستم، شخصیتی جنگجو و مبارز<sup>۲</sup>، مدبر و چاره‌اندیش<sup>۴</sup> و وفادار به پیمان<sup>۵</sup> دارد. دیو سپید که ضد قهرمان داستان است، در غاری تاریک زندگی می‌کند.<sup>۶</sup> او پیکری بزرگ، صورتی سیاه و گیسوانی سپید دارد.<sup>۷</sup> سپاه او نیز در اطراف غار مستقرند.<sup>۸</sup>

### ۲.۳. شخصیت‌های فرعی

شخصیت‌های فرعی داستان، رخس، اولاد، کاووس، طوس، فربرز، گودرز، گیو، رهام، گرگین، بهرام، سپاهیان دیو، سپاهیان کاووس، سالار مازندران و مرد باهوش و فرزانه هستند. کاووس در پایان کشمکش اصلی داستان نبرد رستم با دیو سپید، بینایی خود را با استفاده از خون جگر دیو به دست می‌آورد.<sup>۹</sup> اولاد شخصیتی است که رستم را برای رسیدن به جایگاه دیوان راهنمایی می‌کند.<sup>۱۰</sup> سپاهیان دیو در اطراف غار مستقر بودند<sup>۱۱</sup> و در هنگام افزایش گرمای آفتاب می‌خوابیدند.<sup>۱۲</sup> به خاطر نیرو و قدرت فراوان رستم، کسی از آن‌ها حاضر نشد با او بجنگد.<sup>۱۳</sup> اطرافیان کاووس در این داستان، طوس، فربرز، گودرز، گیو، رهام، گرگین و بهرام هستند. آن‌ها در پایان داستان در مجلس رامش کاووس و در حمله سپاهیان به شهر مازندران، حضور داشتند. در پایان داستان که کاووس تصمیم می‌گیرد پیکی را به سوی سالار مازندران بفرستد، آن‌ها خشنودی خود را از تصمیم پادشاه اظهار می‌کنند.<sup>۱۴</sup> سالار مازندران، رخس و مرد باهوش و فرزانه، شخصیت‌های دیگر داستان هستند که تنها اسامی آن‌ها در داستان آمده است.<sup>۱۵</sup> سپاهیان کاووس نیز در پایان داستان به فرمان او به شهر مازندران حمله می‌برند و آن را ویران می‌کنند.<sup>۱۶</sup> (نمودار ۱)

### ۳.۳. توصیف<sup>۱۷</sup>

در داستان نبرد رستم با دیو سپید، نویسندگان سه روش توصیف به وسیله کنش‌ها، توصیف یا توضیح مستقیم و توصیف به یاری گفت‌وگو استفاده کرده است. یونسی در مورد این سه روش توصیفی معتقد است:

«نویسنده در روش توصیف به وسیله کنش‌ها، اشخاص داستان را به جنبش در می‌آورد و به یاری اعمال و رفتار آن‌ها خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند.

در روش توصیف یا توضیح مستقیم نویسنده از زبان خود یا از زبان یکی از اشخاص داستان، خصوصیات اشخاص داستان را به خواننده می‌گوید.

نویسنده در شیوه توصیف به یاری گفت‌وگو، اشخاص داستان را به حرف در می‌آورد و کاری می‌کند که خود با بیان و گفتار خویش خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذارد.» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۷)

### ۱.۳.۳. توصیف به وسیله کنش

در این داستان، صحنه‌های آماده شدن رستم برای جنگ

با دیو سپید، توصیف آماده شدن او برای جنگیدن با دیوان پس از شنیدن ویژگی‌های آن‌ها، واکنش رستم در غار تاریک، آمدن دیو سپید به سوی رستم برای جنگیدن با او، جنگیدن دیو سپید با رستم، نبرد رستم با دیو سپید، توصیف بینایی کاووس، بیان چگونگی تصرف پادشاهی مازندران، برگزاری مراسم رامش، چگونگی ویران کردن شهر و آتش زدن آن، با روش توصیف به وسیله کنش‌ها بیان شده است.<sup>۱۸</sup>

### ۲.۳.۲. توصیف یا توضیح مستقیم

صحنه‌های توصیف ویژگی‌ها و صفات دیوها، ویژگی‌های غار تاریک، خصوصیات دیو سپید، چگونگی رفتار رستم با اولاد پس از پایان جنگ با دیو و واکنش رستم و دیگر بزرگان در مورد تصمیم کاووس برای فرستادن نامه به سالار مازندران، با استفاده از این روش بیان شده است.<sup>۱۹</sup>

### ۳.۳.۲. توصیف به یاری گفت‌وگو

در این داستان، صحنه‌های حدیث نفس رستم و دیو سپید، گفت‌وگوی اولاد و رستم و رستم و کاووس با یکدیگر با روش توصیف به یاری گفت‌وگو ذکر شده است.<sup>۲۰</sup> (نمودار ۳)

### ۴.۳. تصویرپردازی و رمز

در داستان نبرد رستم با دیو سپید، از آرایه‌هایی مانند مجاز، تشبیه حسی به حسی، حسی به عقلی، بلیغ، خیالی، مرکب، اضافه تشبیهی، استعاره مصرحه مجرده، مصرحه مطلقه، کنایه و اغراق استفاده شده است.

همان‌طور که می‌دانیم، «تصویرپردازی در نوشته‌های توصیفی جایی نمایان دارد؛ زیرا بدان وسیله است که نویسنده می‌تواند آنچه را احساس می‌کند، به خواننده منتقل سازد. تصویر در این مقام عبارت است از بیان تصویری یک تجربه حسی.

توصیف صحنه‌های محل وقوع داستان و اشخاص وقایع همه به یاری الفاظ و ادراکات حسی صورت می‌پذیرد. توصیف خواه در قطعات وصفی و خواه در گفت‌وگو بخش عمده‌ای از داستان را تشکیل می‌دهد و به این جهت فهم و درک تشبیهات و استعارات نویسنده، ناگزیر از فهم داستان نقش مهمی را ایفا می‌کند. این صناعات را می‌توان در مقام وسایلی در القای احساس، خاصه ارائه اشخاص و یا هوا و جو داستان نیز به کار برد.» (یونسی: ۱۳۶۵: ۲۸) (نمودار ۴)

### ۴. زاویه دید ۲۱ (View point, point of view)

فردوسی در داستان نبرد رستم با دیو سپید از زاویه دید دانای کل یا روایت سوم‌شخص استفاده کرده است. معنی ویژگی‌های روایت سوم‌شخص را چنین بیان می‌کند:

«در روایت سوم‌شخص، نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اعمال قهرمانان را گزارش می‌دهد. اگر زاویه دید داستان به شیوه سوم‌شخص و از نوع دانای کل باشد، باید راوی



در داستان نبرد رستم با دیو سپید، نویسنده از سه روش توصیف به وسیله کنش‌ها، توصیف یا توضیح مستقیم و توصیف به یاری گفت‌وگو استفاده کرده است

شماره ۱۳۹۲  
شماره ۱۳۹۲



در این داستان، زاویه دید  
گاهی از سوم شخص یا دانای کل  
به اول شخص یا متکلم وحده و زاویه دید  
دوم شخص تغییر می‌کند.

بعضی از صحنه‌ها به روایت اول شخص و دوم شخص تغییر می‌کند. گفت‌وگوهای برخی از شخصیت‌ها از جمله رستم و کاووس و رستم و اولاد زمینه‌ای برای ایجاد رویدادهاست.

#### پی‌نوشت‌ها

۱. پیرنگ: ارسطو تعریف صریحی برای پیرنگ داده است و پیرنگ را ترکیب کننده حوادث و تقلید از عمل دانسته است. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۲)
۲. شخصیت‌پردازی: اشخاص ساخته‌ای و مخلوقی را که در داستان و نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. (همان: ۸۵ و ۸۶)
۳. برآهخت جنگی نهنگ از نیام / بغرید و چون رعد برگفت نام (فردوسی، ۱۳۸۷: ج ۳، بیت ۵۴۷)
۴. نکرد آبیچ رستم به رفتن شتاب/ بدان تا برآمد بلند آفتاب (همان: بیت ۵۴۵)
۵. از آن پس مگر خاک را بسپریم/ و گرنه ز پیمان تو نذریم (همان: بیت ۵۷۹)
۶. به کردار دوزخ یکی چاه دید/ تن دیو از تیرگی ناپدید (همان: بیت ۵۵۱)
۷. به رنگ شبه روی، چون برف موی/ جهان پر ز پهنا و بالای او (همان: بیت ۵۵۵)
۸. به نزدیکی غار و آنچه رسید/ بگرد اندرش لشکر دیو دید (همان: بیت ۵۳۸)
۹. به چشمش چون اندر کشیدند خون/ شد آن تیرگی از دو دیده‌ش برون (همان: بیت ۵۸۷)
۱۰. بدو گفت اولاد چون آفتاب/ شود گرم دیو اندر آید به خواب بر ایشان تو پیروز گردی به جنگ / تو را یک زمان کرد باید درنگ (همان: ابیات ۵۴۲ و ۵۴۳)
۱۱. به یادداشت شماره ۸ مراجعه شود.
۱۲. به یادداشت شماره ۱۰ مراجعه شود.
۱۳. نیستاد کس پیش او در به جنگ/ نجستند با او کسی نام و ننگ (همان: بیت ۵۴۹)
۱۴. نشست از بر تخت مازندران / ابا رستم و نامور پهلوان چو طوس و فریبرز و گودرز و گیو/ چو رهام و گرگین و بهرام نیو (همان: ابیات ۵۸۹ و ۵۹۰)
۱۵. نباید یکی مرد باهوش و سنگ/ که او باز داند شتاب از درنگ شود نزد سالار مازندران/ کند دلش بیدار و مغزش گران (همان: ابیات ۵۹۸ و ۵۹۹)
- چو رخس اندر آمد بدان هفت کوه/ بدان نره دیوان گشته گروه (همان: بیت ۵۳۷)
۱۶. به هشتم نشستند بر زین همه/ جهان جوی و گردنکشان و رمه همه برکشیدند گرز گران/ پراکنده در شهر مازندران (همان: ابیات ۵۹۲ و ۵۹۳)
۱۷. توصیف: جبرانی که به وسیله آن خواننده را با اشخاص داستان آشنا می‌کنیم، توصیف نامیده می‌شود. (یونس، ۱۳۳۵: ۲۷۱)
۱۸. (فردوسی، ۱۳۸۷: ج ۳، ابیات ۵۳۶، ۵۴۵، ۵۴۷، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴-۵۵۸، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۶، ۵۸۷، ۵۸۹، ۵۹۱-۵۹۴)
۱۹. (همان: ابیات ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۵۱، ۵۵۴-۵۵۶، ۵۶۹، ۶۰۰، ۶۰۱)
۲۰. (همان: ابیات ۵۳۹-۵۴۴، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۷۱-۵۷۹، ۵۸۱، ۵۸۶)
۲۱. زاویه دید: زاویه روایت، کانون روایت، دیدگاه، نظرگاه، منظر، جایگاه، دیدگاه یا شیوه‌ای است که نویسنده از طریق آن رویدادها و ماجراهای داستان را روایت می‌کند. (معینی، ۱۳۸۸: ۴)

را اندیشه‌ای بیرونی و توانمند دانست که شخصیت‌های داستان را از بیرون داستان رهبری می‌کند. این شیوه دقیقاً شیوه اندیشه‌ها و کرده‌های آنان است و در عمل حکم همه چیزدانی را دارد.» (معینی، ۱۳۸۸: ۶)

در این داستان، زاویه دید گاهی از سوم شخص یا دانای کل به اول شخص یا متکلم وحده و زاویه دید دوم شخص تغییر می‌کند. «در واقع، داستان‌نویس زاویه دید را از یک شخصیت به شخصیت دیگر تغییر می‌دهد و به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی و همه‌جانبه‌ای بهره‌مند شویم.» (همان)

(نمودار ۵)

این داستان زاویه دید بیرونی دارد. جمال میرصادقی، در کتاب عناصر داستان در مورد زاویه دید بیرونی چنین عقیده دارد:

«زاویه دید بیرونی در حوزه عقل کل یا دانای کل قرار گرفته است. به عبارت دیگر، فکری برتر از خارج شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند، از نزدیک شاهد اعمال و رفتار آن‌هاست و در حکم خدایی است، که از گذشته و حال و آینده آگاه است و از افکار و احساسات پنهان همه شخصیت‌های خود با خبر است.»

(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۹۱ و ۳۹۲)

در این داستان، نویسنده از فاصله هنرمندانه استفاده کرده است. همان‌طور که می‌دانیم، «فاصله هنرمندانه فاصله‌ای است که نویسنده از عمل شخصیت‌های داستان می‌گیرد. یعنی نویسنده داستان خود را به نحوی طرح‌ریزی می‌کند تا شخصیت‌ها متکی به خود باشند و می‌کوشد جای پای خود را در داستان محو کند و چنین نوشته‌ای را گاهی عینی می‌نامند.» (همان: ۴۲۷)

#### ۵. گفت‌وگو (Discussion)

گفت‌وگو میان شخصیت‌های داستان، رویدادهای بسیاری را پدید می‌آورد. گفت‌وگو میان رستم و اولاد رستم و کاووس و لشکر او، سخن گفتن رستم و دیو سپید با خود در بخش کوتاهی از داستان زمینه‌ای برای ایجاد رویدادهای داستان است. «گفت‌وگو تنها به‌عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌آید بلکه عمل داستانی را در جهت معینی پیش می‌برد.» (همان: ۴۷۱) (نمودار ۶)

#### ۶. نتیجه‌گیری

در این مقاله وضعیت پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویه دید و گفت‌وگو در داستان نبرد رستم با دیو سپید بررسی شده است. سه رویداد اصلی و نوزده رویداد فرعی، پیرنگ داستان را شکل داده است.

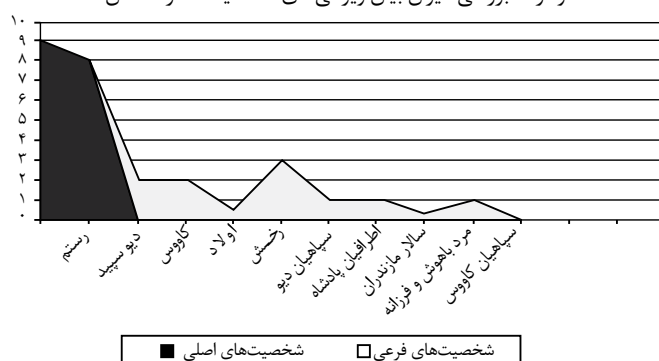
شخصیت‌های داستان ایستا و قراردادی هستند. برای توصیف شخصیت‌ها بیشتر از روش توصیف به وسیله کنش‌ها استفاده شده است. در تصویرپردازی داستان، از آرایه‌های ادبی تشبیه، کنایه و اغراق بیشتر استفاده شده است. زاویه دید داستان، که دانای کل یا روایت سوم شخص است، در

#### منابع

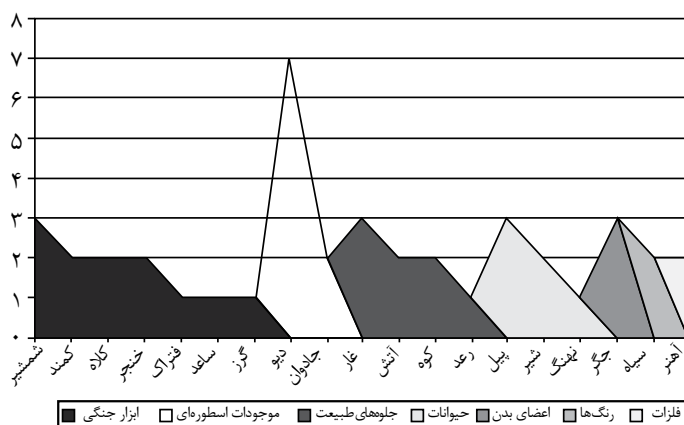
۱. اگری، لاجوس؛ فن داستان و نمایشنامه‌نویسی، مترجم: مصطفی رحیم‌زاده، تهران، پارت، ۱۳۷۴.
۲. شمیس، سیروس؛ سبک‌شناسی شعر، تهران، میترا، ۱۳۸۶.
۳. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه فردوسی، شرح عزیزالله جوینی، جلد سوم، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۷.
۴. میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان، تهران، سخن، ۱۳۸۰.
۵. معینی، مریم؛ زاویه دید در داستان، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دوره بیست‌ودوم، شماره چهارم.
۶. یونس، ابراهیم؛ هنر داستان‌نویسی، تهران، سپهرودی، ۱۳۶۵.

| پیرنگ داستان (۱) |                                             | پیرنگ داستان (۲) |                                           |
|------------------|---------------------------------------------|------------------|-------------------------------------------|
| ۱                | حرکت کردن رستم به طرف هفت کوه               | ۱۲               | جنگیدن رستم و دیو سپید با یکدیگر          |
| ۲                | رسیدن رخس به هفت کوه و جایگاه دیوان         | ۱۳               | سخن گفتن درونی رستم و دیو سپید با خود     |
| ۳                | سخن گفتن رستم و اولاد با یکدیگر             | ۱۴               | جنگیدن رستم با دیو سپید و شکست دادن او    |
| ۴                | درنگ کردن رستم برای رفتن به جایگاه دیو      | ۱۵               | رفتن رستم به طرف اولاد و آزاد کردن او     |
| ۵                | رستم اولاد را با کمند خمیده‌ای بست          | ۱۶               | سخن گفتن اولاد و رستم با یکدیگر           |
| ۶                | رفتن رستم میان سپاه دیوان و جنگیدن با آن‌ها | ۱۷               | رفتن رستم نزد کاووس                       |
| ۷                | رسیدن رستم به جایگاه دیو سپید               | ۱۸               | توصیف بینایی کاووس با خون جگر دیو         |
| ۸                | توصیف جایگاه دیو سپید                       | ۱۹               | کاووس پادشاهی مازندران را به دست آورد.    |
| ۹                | بیان حالت رستم در تاریکی غار                | ۲۰               | فرمان کاووس به سپاه برای ویران کردن شهر   |
| ۱۰               | روبه‌رو شدن رستم با دیو سپید و توصیف آن     | ۲۱               | تصمیم کاووس برای فرستادن نامه به مازندران |
| ۱۱               | حرکت کردن دیو سپید به طرف رستم              | ۲۲               | واکنش رستم و بزرگان در مورد تصمیم کاووس   |

نمودار ۱. بررسی میزان بیان ویژگی‌های شخصیت‌ها در داستان



نمودار ۲. بررسی میزان استفاده از واژگانی که در حرکت داستان نقش بسیاری دارند.

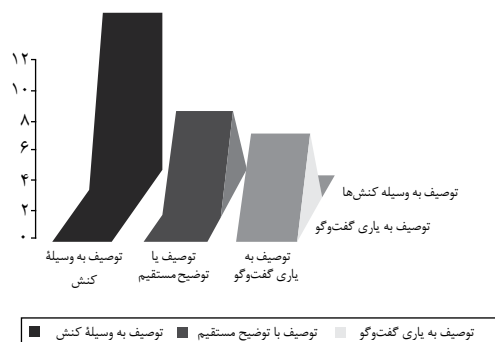




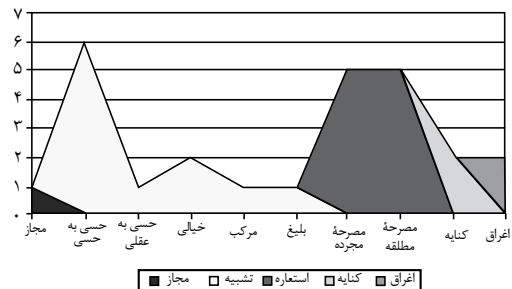


در این مقاله وضعیت پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویه دید و گفته‌گو در داستان نبود رستم با دیو سپید بررسی شده است. سه رویداد اصلی و نوزده رویداد فرعی، پیرنگ داستان را شکل داده است

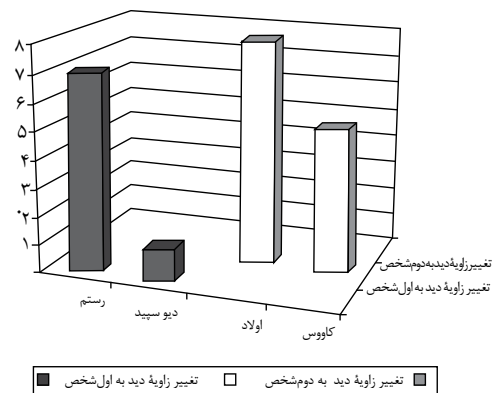
نمودار ۳. بررسی میزان کاربرد روش‌های توصیف در داستان



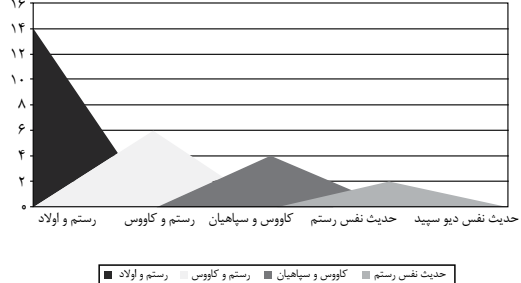
نمودار ۴. بررسی میزان استفاده از آرایه‌های ادبی در تصویرپردازی داستان



نمودار ۵. بررسی میزان تغییر زاویه دید در داستان



نمودار ۶. بررسی میزان گفت‌وگوی شخصیت‌ها در داستان





دربارهٔ حملهٔ مغول و آسیب‌هایی که به سبب آن چکیده  
در جمیع امور سیاسی، اداری، فرهنگی، مدنی  
و عقیدتی وارد آمده، از همان دوران تا روزگار  
یکی از پرسش‌های اساسی در این باره این است  
که واکنش شاعران و نویسندگان این دوره  
بعضی از قفسر روشنفکر و اندیشمند جامعه  
نسبت به این تهاجم و حکومت این قوم و حمله  
چگونه بوده است. در این مقاله سعی شده حسی  
به‌بازتاب این واقعه مهم به‌عنوان یکی از حوادث  
مهم و اسفناک تاریخی و سیاسی کشور ما بر آثار  
سعدی به‌توجه به تحلیل و تفسیر آثار سعدی به‌دست  
آمده‌اند.

کلیهٔ واژه‌ها، سعدی، حملهٔ مغول، حب وطن،  
انسان‌دوستی به‌واکنش سعدی

#### مقدمه

تاریخ مملکت ماست و آثار و تبعات آن با وجود گذشت قرن‌ها تا به امروز هم در بعضی از شعب زندگی ما مشاهده می‌شود، نیز با توجه به اینکه سعدی از شاعران برجستهٔ قرن هفتم است که هم حمله و هم حکومت مغولان را درک کرده است، در این مقاله به بازتاب حمله و حکومت مغولان در آثار سعدی و واکنش وی نسبت به این واقعه پرداخته می‌شود.

شایان ذکر است که شاعر سیاسی و میهن‌پرست، کسی که تمام هم و غم خود را صرف آزادی وطن از یوغ بیگانگان کند، به معنای امروز در ادبیات گذشتهٔ ما وجود ندارد. به‌عنوان نمونه، حملهٔ مغول یکی از نادرترین حوادثی است که ممکن است در طول تاریخ، یک ملت به مصیبت آن دچار شود اما تقریباً هیچ شاعری حتی تأسف خود را از این مسئله بیان نکرده است. شاید دلیل این امر آن باشد که موازین و معیارهای گذشته با امروز متفاوت بوده و مفاهیمی از قبیل آزادی‌خواهی، دموکراسی، استقلال و حتی کشور و میهن، به معنایی که ما امروزه در ذهن داریم، در گذشته رایج نبوده است. از طرفی، چون شاعران و نویسندگان مستقیماً از طرف حاکمان و امیران وقت تأمین می‌شده‌اند، در اغلب موارد سعی می‌کرده‌اند که این حمایت را - حتی با توسل به مدح‌های

آثار ادبی در هر دوره آیینۀ تمام‌نمای اوضاع اجتماعی و سیاسی آن دوره‌اند و جای پای اوضاع سالم و ناسالم اجتماعی را می‌توان در این آثار به وضوح مشاهده کرد، بنابراین، با مطالعه و بررسی آثار ادبی هر دوره می‌توان به نتایج بسیار جالبی در زمینهٔ وضعیت اجتماعی و سیاسی آن دوره رسید. با توجه به اینکه حملهٔ مغول یکی از مهم‌ترین حوادث و وقایع در

# واکنش سعدی

## در مقابل حمله و حکومت مغولان

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان های آزاد  
مهنار فولادی



دنیای آن روز بوده‌اند. پیشرفتی که حاصل قرن‌ها تلاش و زحمت بود، در مدت کوتاهی از طرف وحشیانی که به بلای آسمانی می‌مانستند از بین رفت.

علاوه بر ویرانی و خرابی شهرها و مراکز تمدن، یکی دیگر از پیامدهای منفی حمله مغول صدمه و آسیبی است که به فرهنگ و علوم وارد شد. صدمه‌ای که تأثیر آن بلافاصله بعد از این ایلغار خود را نشان نداد بلکه زمان زیادی نیاز بود تا آثار این حمله پدیدار گردد. در حقیقت، اوضاع متشنج قرن هشتم ثمره طبیعی این هجوم بود.

در نتیجه این ایلغار برخی از فضلا، اندیشمندان و نوابغ از بین رفتند و برخی دیگر مثل مؤلف کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» به فارس گریختند که اتابکان آنجا قبول ایللی کرده بودند و ایمن مانده، بعضی راه سند و مولتان و دهلی پیش گرفتند که امرای آنجا به فضل و ادب رغبتی داشتند و برخی نیز مثل «نجم رازی» به بلاد روم و آسیای صغیر گریختند که بقایای سلاجقه را هنوز در آنجا قدرتی و کر و فری بود. در عراق و سایر بلاد نیز کسانی که از اهل علم و ادب باقی ماندند، عمر در خوف و هراس به سر می‌بردند و امید به آسایشی نداشتند.» (زرین کوب، ۱۳۶۳: ۷۱)

#### سعدی و اوضاع سیاسی روزگار وی

سال تولد شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی به درستی روشن نیست و غالباً تولد وی را سال ۵۸۰ و یا ۶۰۶ هجری می‌دانند. وی در خانواده‌ای که «همه عالمان دین بودند» در شیراز چشم به جهان گشود و در کودکی از نعمت پدر محروم ماند. در شیراز به تحصیلات ابتدایی پرداخت و سپس در بجوخته حمله مغول به بغداد رفت و در نظامیه بغداد - که معروف‌ترین مدرسه آن زمان بود - به تحصیل پرداخت. بعد از اتمام تحصیلات در نظامیه، به سفر پرداخت و مناطقی چون شام، آسیای صغیر، مغرب، مصر، حبشه، مکه و غیره را درنوردید. عاقبت بعد از سی سال در سال ۶۵۴ یا ۶۵۶ به زادگاهش مراجعت کرد. در این زمان شیراز قرین آرامش و راحتی بود و سلغریان هنوز بر فارس حکمرانی می‌کردند و به علت فرمانبرداری از حکومت‌های مقتدر وقت، یعنی خوارزمشاهیان و سپس مغولان و ایلخانان، موفق شدند خطه فارس را از تاخت و تاز سپاهیان و ویرانی دور نگه دارند. سعدی در تأیید حرکت خردمندانه ابوبکر بن سعد بن زنگی در مقابل مغولان، یعنی پرداخت خراج به چنگیز خان و جلوگیری از حمله آن‌ها به فارس، چنین گفته است:

سکندر به دیوار رویین و سنگ  
بکرد از جهان راه یاجوج تنگ

تو را سد یاجوج کفر از زر است  
نه رویین چو دیوار اسکندر است  
(سعدی شیرازی، ۱۳۶۱: ۲۲۵)

سعدی یک بار دیگر در سال ۶۶۲ هجری همان سالی که مغولان به فارس هجوم آوردند، به مکه سفر کرد و سپس به شیراز برگشت و روزهای پایانی عمرش را در زادگاه خود گذراند.

دنباله مطلب در وبگاه نشر به

اغراق آمیز و گزافه - از دست ندهند و این موضوع برایشان اهمیت نداشت که پادشاهی را که مدح می‌کنند، از چه قومی است، چه بر سر مردم می‌آورد، عملکرد او چگونه است و... با همه این اوصاف تأثیر مسائل اجتماعی و سیاسی در آثار ادبی، انکارناپذیر است. اگر شاعران از بیان ویرانی حمله مغول و آوارگی و کشته شدن هزاران هزار نفر به دلایل خاص تن زده‌اند، خواه ناخواه مشکلات و مصائب اجتماعی که حکومت آن‌ها بعدها به وجود آورده، در آثار آن‌ها منعکس شده است.

#### حمله مغول

مغولان به سرکردگی چنگیز خان در سال ۶۱۶ هجری به سرزمین ما حمله کردند، این اولین بار نبود که ایران مورد هجوم یک قوم پیگانه واقع می‌شد اما این تهاجم با دیگر تهاجمات کاملاً متفاوت بود. یونانیان که سالیان پیش به سرکردگی اسکندر به ایران حمله کرده بودند، خود از اقوام متمدن دنیای آن روز بودند. این خصوصیت مثبت در میزان آسیب‌رسانی آن‌ها به مظاهر تمدن بسیار مؤثر بود. اعراب نیز این حسن را داشتند که با خود دینی آسمانی آورده بودند که مورد استقبال مردم واقع شد اما مغولان قومی بدوی و وحشی بودند که از سرزمین سرد و لم یزرع مغولستان آمده بودند. زادگاه و وطن مغولان که سرزمینی غیرقابل کشت هم بود، با قریز و سلنکای و از طرف جنوب با تنگ و تبت همسایه بود. قبل از اینکه چنگیز خان ریاست این قوم را به عهده بگیرد، آن‌ها حاکم و امیری نداشتند. هر کدام از قبایل جدا جدا یا دو قبیله دو قبیله با هم بودند و بین این قبایل هیچ‌گونه اتحاد و هم‌بستگی وجود نداشت؛ به‌طوری که دائماً در نزاع و کشمکش بودند. این قبایل دزدی، زورگویی، فسق و فجور را از مردانگی می‌دانستند، لباسشان از پوست حیواناتی چون سگ و موش و غذایشان نیز از گوشت همین حیوانات و مردارهای دیگر بود، نوشیدنی‌شان شیر چهارپایان و غذایشان میوه درختی بود که فسق نامیده می‌شد. این درخت هم فقط در بعضی از کوه‌های مغولستان می‌روید و به علت سرمای بیش از حد هیچ درخت دیگری در آنجا رشد نمی‌کرد. علامت رئیس قبیله این بود که رکابش از آهن باشد و این تنها وسیله تجملاتی در زندگی مغولان بود. بدین ترتیب آن‌ها در فقر و تنگدستی بسیار زندگی می‌کردند، تا اینکه چنگیز خان توانست همه این قبایل را با هم متحد کند و تحت سرپرستی خود در آورد. بدین گونه وی آن‌ها را از آن همه فلاکت و بدبختی نجات داد و به نعمت و ثروت رساند. (جویی، ج ۱، ۱۳۸۵: ص ۱۵ و ۱۶)

آن‌ها که از تمدن بویی نبرده بودند، به سرعت تمام مظاهر مدنیت را از بین بردند؛ شهرهای بسیاری را با خاک یکسان کردند و اهالی آن‌ها را با فجیع‌ترین وضعیت قتل عام کردند. بدین ترتیب، تمام شهرهای خراسان و ماوراءالنهر ویران شدند. آن‌ها در نیشابور حتی به سگ و گربه نیز رحم نکردند و شهر را به گونه‌ای ویران کردند که قابل زراعت نباشد. در این میان فقط مناطقی که قبول ایللی می‌کردند، از آسیب حمله و قتل عام در امان ماندند؛ هرچند که مغولان همیشه هم به این اصل خود وفادار نمی‌ماندند.

بسیاری از این شهرها از آبادان‌ترین و پیشرفته‌ترین شهرهای



علاوه بر ویرانی و خرابی شهرها و مراکز تمدن، یکی دیگر از پیامدهای منفی حمله مغول صدمه و آسیبی است که به فرهنگ و علوم وارد شد

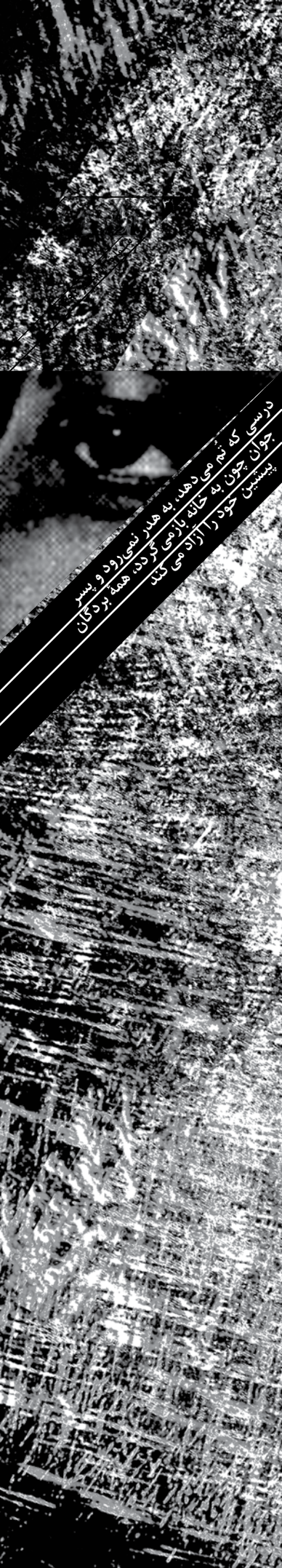


# نگاهی کوتاه به داستان کلیه عمومی

فارسی شریفی  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی  
و دبیر انجمن دبیرستان‌ها و مدرس  
دانشگاه پیام نور و آزاد ایوان غرب

موضوع این مقاله شرح و تحلیلی است از چکیده زانوسای دیگر بررمان «کلیه عمومی» در این مقاله را می‌توان در پی آن است که بخشی از زوایای پنهان و پوشیده این داستان را بر جلوه‌های عناصر روشن سازد. نوع رمان، نحوه تصویرسازی و شخصیت‌پردازی، نقش و ویژگی‌های کاررفته، نقش اعتقاد و باور دینی و شخصیت اصلی داستان در موفقیت وی و نیز بررسی‌های دانش‌های در این اثر از مواردی است که نویسنده مقاله به آن‌ها پرداخته است.





درسی که تم می‌دهد، به هدر نمی‌رود و پسر جوان چون به خانه بازمی‌گردد، همه بردگان پیشین خود را آزاد می‌کند

را وادار می‌کند تا تم را بخرد، مرحله‌ای آکنده از آرامش و حس پرشور مذهبی در زندگی این برده می‌آفریند اما ایوانز لین می‌میرد و کمی بعد پدر او نیز در جریان یک زد و خورد زخمی مهلک برمی‌دارد. او برده‌ها را می‌فروشد و تم بیچاره به دست سیمون لگری خشن می‌افتد که او را به کشتزار پنبه خود می‌برد تا از او یک مراقب بسازد. تم از بدرفتاری با برادرانش سرباز می‌زند، و به نیروی ایمانش جرئت می‌کند با ارباب خود به مقابله برخیزد. ارباب خشمگین می‌شود و او را تا سرحد مرگ می‌زند. هنگامی که پسر ارباب سابق تم موفق می‌شود پس از جست‌وجوهای فراوان وی را بیابد، نجاتش دهد و او را آزاد کند تا به میان خویشاوندانش بازگردد، تنها آخرین کلمات او را می‌شنود که روی لبانش به سردی می‌گراید. کلمات عشق و بخشش. اما درسی که تم می‌دهد، به هدر نمی‌رود و پسر جوان چون به خانه بازمی‌گردد، همه بردگان پیشین خود را آزاد می‌کند.<sup>۱</sup> بدین ترتیب کلبه عموم، یکی از مشهورترین کتاب‌ها، نه تنها در آمریکا، بلکه در همه دنیا قرار می‌گیرد که نویسنده این کتاب مایل بود تا غیرانسانی بودن برده‌داری را به شکلی داستانی نشان دهد. و حتی بازتابی بیرنگ و تصویری ضعیف از اضطراب و نوامیدی هزاران قلب و هزاران خانواده جدا مانده از هم برای خوانندگان ترسیم کند. راقم معتقد است این رمان از نظر ادبی ارزش چندانی ندارد و غالباً میان مستند ساده و کلام قهرمانی در نوسان است. این رمان هرچه باشد به سبب نفرت عمیق معنوی که مضمون و درون‌مایه اصلی رمان است خوانندگان را مجذوب می‌کند. بی‌دلیل نیست که آبراهم لینکلن به نویسنده این کتاب چنین لقب داده است: «زن جوانی که جنگ را برد»<sup>۲</sup>

بی‌نوشت‌ها

۱. قاسم پورمقدم، حسین و همکاران، از مدرسه تا دانشگاه، انتشارات مدرسه، تهران ۱۳۸۵، ص ۱۰۸.
۲. نونهالی، مهشید، فرهنگ آثار، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۴، ص ۲۸.
۳. همان، ص ۳۱.

**کلیدواژه‌ها:** بیچراستو، ادبیات داستانی، رمان، شخصیت‌های داستان، عناصر داستانی، توصیف، تصویر، دانش‌های زبانی و ادبی، واژگان‌شناسی

#### معرفی نویسنده

نویسنده این رمان خانم الیزابت بیچر استو (۱۸۹۶-۱۸۱۱) است. او در روستای لیچ فیلد از استان کنتاکی ایالات متحده آمریکا به دنیا آمد و از خانواده‌ای مذهبی و تهی‌دست بود. در سال ۱۸۳۵ با کشیشی دانشمند اما فقیر از اهالی «سن سیناتی» به نام «استو» ازدواج کرد. او با نوشتن این داستان موج خروشان را در میان مبارزان راه آزادی به ویژه سیاهان به راه انداخت و بلافاصله در مدت زمان اندکی جهانی شد.<sup>۱</sup>

#### شرح کوتاه داستان (خلاصه داستان)

کلبه عموم (Uncle Tom Scabin) رمانی است با جنبه اجتماعی و شامل ۴۴ داستان است. پیش از القای بردگی، در کنتاکی، مالک ثروتمند رئوفی مجبور می‌شود در پی مشکلات شدید مالی، بهترین و وفادارترین برده‌اش به نام «تم» و یک کودک به نام هنری را بفروشد. مادر پسر بیچه، دورگه‌ای به نام الیزا، همراه پسرش فرار می‌کند. او با اینکه تحت تعقیب است، معجزه‌آسا موفق می‌شود در برابر نگاه بهت‌زده تعقیب‌کنندگان از رودخانه اوهایو - که پوشیده از یخ است - بگذرد. سپس شرکتی متعلق به «انجمن دوستان» به او پناه می‌دهد و شوهر جراحش نیز، که از دست اربابی ظالم فرار کرده است، در آنجا به او می‌پیوندد. آن‌ها به اتفاق به کانادا می‌روند و زندگی دیگری را آغاز می‌کنند، یک زندگی آزاد، اما شخصیت داستان ما، یعنی «تم»، سرنوشتی غم‌انگیز دارد. تم اگرچه از آنچه در انتظار اوست آگاه است، با قلبی شکسته خانواده‌اش را ترک می‌کند و به دنبال آن تاجر برده می‌رود. برخورد تم با ایوانز لین سنت کلار، دختر بیچه مهربانی که پدرش



چکیده  
یکی از عوامل تحول در هر امری این است که شرایط، لوازم و  
ایجاد کنندگان این تحول مهیا و آماده باشند. در عرصه ادبیات  
هم در هر زمانی تحول توسط تغییران ادبی آن دوره بوده است. در سبک  
هنری شاعران بیشتر به سرودن غزل و آورده اند و قالب رایج  
در این سبک غزل است و گاهی به قصاید آن دوره کسائی مثل عرفی  
قصیده توجه نشان داده است. در این قالب شعری هم کسائی مثل عرفی  
ادبی آن دوره بررسی و نگاشته اند که در این مقاله به آن توجه نشده  
منوجه می شودیم که در این قالب شعری هم کسائی مثل عرفی  
شیرازی تحولی ایجاد کرده اند که در پژوهش به آن توجه نشده  
است. در این نوشتار سعی ما اشاره کوتاهی به این تحول توسط  
کلیله و دمنه، قصیده، عرفی شیرازی، هجر گریزی، تحول،  
مضمون برداری

# نقش عرفی در سیر تحول قصیده در دور صفه

وبه

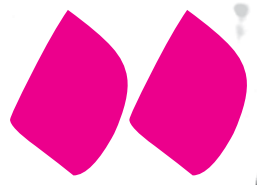
مهدی باقری  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی  
و دبیر دبیرستان های ایچرود زنجان



قصیده سرایی در عهد صفوی دنباله قصیده سرایی در دوره مغول و تیموری است. زبان قصیده در این دوره متنوع است. تأثیر زبان شاعران سبک خراسانی تا قصیده سرایان قرن نهم را در قصاید این دوره می توان نشان داد. قصاید با تغزل و مقتضب و طولانی در دیوان های این دوره فراوان است و در بسیاری از آن ها چند بار تجدید مطلع شده است. اگر چه قصاید مصنوع با ردیف هایی دشوار و التزام های عجیب در این دوره نیز کم و بیش دیده می شوند، از فراوانی آن ها کاسته شده است و شیوه شاعران قرن نهم از این جهت، به تدریج روی در فراموشی دارد.

در دوره ای که غزل قالب مسلط سبک هندی است، کسی مثل عرفی پیدا می شود که به پیکر مرده قصیده جانی تازه می بخشد و تحولی در عرصه قصیده به وجود می آورد. او علاوه بر شأن و شوکت الفاظ و زیبایی تراکیب، هزاران مضامین گوناگون نیز پدید آورده است. به جرئت می توان گفت که انوری گرچه در قصیده گوایی و ستایش، پادشاه نامیده می شود، جز در پختگی در سایر جهات - یعنی مضمون آفرینی و نیروی کلام - ابدا نمی تواند با عرفی برابری کند.





شماره ۱۵۱ بهار ۱۳۹۲

تحوالی که عرفی در زبان قصیده - که در دوره تیموری به دشواری و تکلف گراییده بود - به وجود آورد این بود که آن را از طنطنه و صلابت قدیم خود به سادگی و لطافت غزل نزدیک کرد. عرفی در همان حال که معنی‌های دقیق در قصیده‌هایش می‌آفرید و ترکیب‌های تشبیهی و استعاری نو بسیار به کار می‌برد، گاه چنان از قید تکلف و تصنع رها می‌شد که در بیان مطلب به شیوه‌ای از سخن‌گویی که در محاورات دیده می‌شود، می‌رسید. البته این کارش اصلاً به معنی استفاده از زبان محاوره در شعر نبوده و گویا همین طرز سخنوری است که ملا عبدالباقی نهاوندی به هنگام سخن گفتن از عرفی آن را «طرز تازه» دانسته و گفته است: «الحال در میانه مستعدان اهل زمان معروف است و سخن سنجان تتبع او می‌نمایند» (نهاوندی، ۱۹۳۱: ۲۹۳). برای درک بهتر این حقیقت به چند بیت از قصیده‌ای که او در ستایش حکیم مسیح‌الدین ابوالفتح گیلانی سروده است، اشاره می‌شود.

خیال بندگی‌ات دوش نقش می‌بستم  
ز روی کسب شرف نی ز روی استعداد  
که ناگه از در اندیشه خانه شاهد عقل  
که شمع خلوت اسرار مبدأست و معاد

کرشمه سنج و تبسم کنان در آمد و گفت  
که عید بندگی صاحبت مبارک باد

من از تعجب این حرف دلگشا گفتم  
که این ز لطف کلام تو ملک هزل آباد

نه آسمانم و نی آفتاب و نی بهرام  
کزین مطایبه کردم ز ساده‌لوحی شاد

تو هم ز حرف تنک مایه تر زبان نشوی  
بگو که صورت این مؤده از چه معنی زاد

«خداپگانا دارم حکایتی بر لب  
که چون مدیح تو نتواندم به لب استاد

جواب داد که این مؤده را دلیلی هست  
که دست فطرتم آن را به طاق حصر نهاد

به جز نت می‌توان گفت که انوری گرچه  
در قصیده‌گویی و ستایش، پادشاه نامیده  
می‌شود، جز در یختگی، در سایر جهات -  
یعنی مضمون آفرینی و نیروی کلام - ابتدا  
نمی‌تواند با عرفی برابری کند

همین نفس ادب آموز قدسیان جبریل  
دریچه حرم قدس را به دیده گشاد

به سوی کاتب اعمال بانگ برزد و گفت  
که ای رقم کش کردار خوب و زشت عباد

بشوی نامه عرفی که ایزد متعال  
ز بندگان خودش برگزید و کرد آزاد

اگر نه بندگی صاحب به فال آمد  
سبب چه بود که جبریل این ندا در داد

به خدمت آدم اینک بگو چه صاحب است  
بر آستان تو باید نشست با استاد» (عرفی شیرازی، ج ۲،  
۱۳۷۸: ۶۲-۶۱)

عرفی در استحکام کلام و تسلسل مضامین در شعرای  
قصیده گو کم نظیر بلکه می شود گفت بی نظیر است. هر  
شاعری که بخواهد در یک مضمون تسلسل قائم کند و اشعار  
متعدد در آن بگوید، عموماً یکی دو شعرش خوب بیرون  
می آید و باقی به سختی از این ویژگی برخوردار است. به  
همین جهت، قدما سعی کرده اند به دنبال تسلسل مضامین  
نروند؛ مگر نظامی که در مثنوی خوب از عهده برآمده و در  
یک مضمون اشعار بسیار یکدست بلیغ گفته است.

عرفی تسلسل مضامین را در قصیده دنبال کرده و خوب از  
عهده برآمده و اغلب مضامین متعدد مناسب را هم چنان  
پهلوی هم به استحکام کلام جا داده که معلوم می شود یک  
مضمون است که در چندین بیت آمده است. برای مثال،  
اشعاری از قصیده مشهور او - که در منقبت حضرت علی  
است - در اینجا می آوریم.

«جهان بگشتم و دردا به هیچ شهر و دیار  
نیافتم که فروشدن بخت در بازار

کفن بیاور و تابوت و جامه نیلی کن  
که روزگار طیب است و عافیت بیمار

زمانه مرد مصاف است و من زساده دلی  
کنم به جوشن تدبیر وهم، دفع مضار

ز منجیق فلک سنگ فتنه می بارد  
من ابلهانه گریزم در آگینه حصار

عجب که نشکنم این کارگاه مینایی  
که شیشه خالی و من در لجاجتم زخمار

چنین که ناله ز دل جوشد و نفس نزنم  
عجب مدار گر آتش برآورم چو چنار  
اگر کرشمه وصلم کشد و گر غم هجر  
نه آفرین ز لبم بشنوی و نه زنهار

دلم چو رنگ زلیخا شکسته در خلوت  
غمم چو تهمت یوسف دویده در بازار

گل حیات من از بس که هست پژمرده  
اجل نمی زند از ننگ بر سر دستار

ز دوستان منافق چنان رمیده دلم  
که پیش روی زالماس می کشم دیوار

به غیر صورت دیبای بالشم کس نیست  
کز آستین نم اشکم بچیند از رخسار

عجز بختم اگر زلفشان بیاراید  
سفید گردد زلفین شاهدان تار

جراحتم چو بخارد، به عزم خاریدن  
پلنگ ناخن گردد زمانه خون خوار...» (همان: ۱۱۹-۱۲۱)

بعد از چندین بیت در مدح مرقد حضرت علی، خطاب  
به فلک - که به اصطلاح شعرا مسئول تمام بدبختی های  
ماست - گوید:

«ندانم ای فلک انصاف می دهی یا نه  
گر از هزار جفایت یکی کنم اظهار

فرو نشین به دو زانو و چین بر ابرو زن  
بدان صفت که دغاپیشگان دعوی دار

اگر صواب بگویم بگو و شرم مکن  
که آبروی مرا نیست شرم کس در کار

مرا به شوق چنین بینی از چنان مرقد  
مرا به دست تهی بینی از چنان بازار

از این معامله خود منفعل مباحث که تو  
به مور پرده ای از پای من بری رفتار

به کاوش مژه از گور تا نجف بروم  
اگر به هند هلاکم کنی و گر تاتار» (همان: ۱۲۶-۱۲۷)  
بعد از بردن نام حضرت علی و اشعار زیاد در منقبت او گوید:

عرفی تسلسل مضامین را در قصیده دنبال کرده و خوب از عهده برآمده و اغلب مضامین متعدد مناسب را هم چنان پهلوی هم به استحکام کلام جا داده که معلوم می شود یک مضمون است که در چندین بیت آمده است





«ز شوق کوی تو پا در گلم ز عمر چه سود  
هزار جان گرامی و یک قدم رفتار»

چو خیمه دوره دامنم آسمان گویی  
به صد طناب فرو بسته است و صد مسمار  
ز شوق کوی تو هر جا شوم هلاک مرا  
به جای سبزه قدم بر دمد ز خاک مزار

ز وعده‌ها که به خود کرده‌ام یکی این است  
که در طواف تو خواهم گریستن بسیار

چگونه پای کم آرم ز آسمان آخر

که بر در تو بود دایمش بر رفتار» (همان، ۱۳۲-۱۳۳)

عرفی بعد از این ابیات در ۶۲ بیت از «به قسم» استفاده می‌کند و هیچ استادی نتوانسته است مضمون قسم را تا این اندازه طولانی به کار برد. تمام قدمای شعر در مواردی از «به قسم» استفاده کرده‌اند اما نه تا این حد. نمونه‌ای از ابیات:

«بدان خدای که در شهر بند امکان نیست  
متاع معرفتش نیم ذره در بازار

به کنه او که تعجب نشد گران مایه  
از اینکه کرد ز درکش نبی به عجز اقرار

به عشوه‌ای که زلیخا برید ازو کف دست  
به فتنه‌ای که مسیحا گزید ازو سر دار

به برقع مه کنعان که بود حسن آباد  
به حجله گاه زلیخا که بود یوسف ازار

به آن متاع که گوهر فروش کنعانی  
به مصر بُرد و لبالب ز چشم شد بازار

به آن دروغ که فرهاد از آن شهادت یافت  
به آن ترانه که منصور را کشید به دار

به نامه‌ای که به لیلی خیال مجنون برد  
به آن کرشمه که لیلی بر آن نمود نثار

به تیشه‌ای که در اطراف صورت شیرین

همی کرشمه تراشید و ریخت بر کهسار...» (همان: ۱۳۴-۱۳۳)

قصیده‌ای را که ذکر آن رفت، عرفی در اظهار اشتیاق به

نجف ساخته و نام آن را «ترجمه الشوق» نهاده است. او در مقطع این قصیده می‌گوید:

«چو این قصیده در افواه خاص و عام افتاد

خطاب ترجمه الشوق یافت از احرار» (همان: ۱۴۶)

قصیده مذکور دارای ۲۱۷ بیت است و درازترین قصیده عرفی می‌باشد. با مطالعه شعر عرفی، خاصه قصیده‌هایش، ورود او در مقدمات علم پزشکی و منطق و حکمت آشکار می‌شود. عرفی به شیوه استادان متقدم از اصطلاح‌ها و اطلاعات علمی‌اش برای ساختن مضامین جدید استفاده کرده است. همین استفاده شاعر از دانسته‌های علمی باعث شده است که شرح‌هایی بر قصیده‌های وی نوشته شود؛ مانند شرحی که میرزاخان نامی به اسم مفتاح النکات به سال ۱۰۷۳ نوشت.

نمونه‌هایی از مضمون‌پردازی‌های او عبارت‌اند از:

«خون سودایی شب زاید و فاسد گردد

لاجرم نشتر روزش بگشاید اکحل» (همان: ۲۲۲)

«انبساطی است در این فضل که بی کاوش عقل

شاید از باز شود عقده ما لاینحل» (همان: ۸۰۵)

«زین سخن جوهر فعال بر آشفست و بگفت

کای تنک بهره زفهمِ رصدِ علم و عمل» (همان: ۲۲۷)

«بیم آن بود زخاصیت یکتایی او

که هیولی نپذیرد صور مستقبل» (همان)

«چشم اعمی شود از رای تو گر نور پذیر

به نظر نقطه موهوم نماید تقسیم» (همان: ۲۵۰)

«با صیقل ضمیر تو چون عکس آینه

مرئی شود ز ظل بدن صورت حواس» (همان: ۱۷۲)

«کدام شهوت از آبای سبعة شد صادر

چه نطفه از رحم امهات اربعه زاد» (همان: ۵۶)

سبک متقدمین فصاحت الفاظ شعر بوده و در متوسطین تبدیل به بلاغت معنی شده که اشعار متقدمین فصیح‌تر و کلام متوسطین بلیغ‌تر است اما عرفی شاعری است که با کمال توجه به معنی تا درجه فصاحت را هم ملحوظ داشته است. به عنوان مثال:

«ای متاع درد در بازار جان انداخته

گوهر هر سود در جیب زیان انداخته» (همان: ۳۴۴)

یعنی ای خدایی که به جان‌ها درد محبت داده و زبان‌ها و فداکاری‌های مردم را باعث نفع آن‌ها ساخته‌ای. در این بیت عرفی درد را به متاع، جان را به بازار، سود را به گوهر

و زیان را به کسی که لباس پوشیده و جیب دارد تشبیه کرده است. هرکس این گونه تشبیهات متعدد را بیاورد، به سبک متقدمین رفته است. مثل اینکه کسی درد را به نهال و جان را به باغ و سود را به کلاه و زیان را به سر تشبیه کند لیکن مشبیه‌های مخصوص مذکور را جستن و در این مورد آوردن کار عرفی بوده است.

«نور حیرت در شب اندیشه اوصاف تو

بس همایون مرغ عقل از آشیان انداخته» (همان: ۳۴۴)

یعنی ای خدا، در اندیشه فهمیدن اوصاف تو عقل داناان بزرگ حیران شده است. در این بیت، شاعر حیرت را به نور، اندیشه را به شب، عقل را به مرغ و درجه عقل را به آشیانه تشبیه کرده است. جستن این گونه مشبیه‌ها و ترکیب کردن نهایت بلاغت عرفی است.

یکی دیگر از وجوه نوآوری عرفی در قصیده، آوردن ترکیبات جدید است که بیشتر جنبه انتزاعی و تجربی دارند. در شعر شاعرانی مثل نظیری، شفقایی، صائب و کلیم چنین تصوراتی که از ترکیب کلمات حاصل می‌شود، دیده نشده است. به نمونه‌هایی از این گونه ترکیبات اشاره شد.

یکی از ویژگی‌های غزلیات دوره عرفی این است که اکثریت غزلیات خود را به سبک بابافغانی شیرازی می‌گویند. پیروان فغانی احساسات مهر و محبت را - چنان که به نزد متقدمین رواج داشت - بدون تصنع بیان می‌کردند و عجز و نیازمندی خود را در پیشگاه محبوب اظهار می‌نمودند ولی برخلاف آنان، عرفی احساس برتری شخصی و غیرت و شأن خود را از دست نمی‌دهد و هیچ‌گاه سر نیاز پیش محبوب خود خم نمی‌کند. او به فضیلت معنوی خود می‌نازد و همین عقیده وی را از نازهای محبوب بی‌نیاز می‌کند. پس می‌توان گفت اگرچه عرفی در غزل‌سرایی مقلد فغانی بوده، سبک مخصوصی نیز داشته که در شعر معاصران او پیدا نیست. همین سبک مخصوص در قصاید او هم دیده می‌شود. فغانی در غزلی می‌گوید:

«قاتل چنین خوش است که بی‌رحم‌تر شود

از التماس دشمن و از اعتبار دوست

عرفی به حال نزع رسیدی و به شدی

شرمت نیامد از دل امیدوار دوست» (همان، ج ۱، ۳۱۲)

این روحیه برتری‌طلبی و خودستایی در قصاید او نیز جلوه‌گر می‌شود. به وجود آورنده این خصیصه را در حسادت و دشمنی نسبت به مقام ادبی او از معاصران او باید جست که حتی در محافل ادبی خود وی را مورد طعن و سرزنش قرار می‌داده‌اند. او هم باطناً برای تسکین قلبی خود و ظاهراً برای اظهار تفاخر در ستایش خود شعر می‌گفته و آتش بی‌تابی را به آب خودستایی فرو می‌نشاند. از جمله اشعاری که او در مدح خود گفته و شهرت زیادی پیدا کرده، عبارت است از:

۱. «گر سر به صحبت گل و سوسن برآورم

دست چمن گرفته به مسکن درآورم» (همان، ج ۲: ۲۷۰)

۲. «من کیستم؟ آن سالک کونین مسیرم

کز بیخته جوهرِ قدس است خمیرم» (همان: ۲۵۳)

در قصیده دوم مطالبی است که از آن‌ها می‌توانیم درد دل عرفی را دریابیم. در این قصیده او نه فقط اظهار فضیلت معنوی می‌کند بلکه محاسن ظاهری خود را هم شرح می‌دهد. چنان که می‌گوید:

«آنجا که ادب نغمه طراز است سمیعم

و آنجا که هنر جلوه فروش است، بصیرم

عشقم که بر آسوده دلان نیست گذارم

حسنم که ز خونین جگران نیست گزیرم

در خانه مجنون که خراب است غبارم

در حجله لیلی که بهشت است عبیرم» (همان: ۲۵۵)

و بعد از آن چنین می‌گوید:

«می‌گویم و اندیشه ندارم ز ظریفان

من زهره رامشگر و من بدر منیرم

سر برزده‌ام با مه کنعان زیکی جیب

معشوق تماشا طلب و آینه گیرم» (همان: ۲۵۷)

البته به این نکته باید اشاره کرد که خودستایی و تفاخر صرفاً از ویژگی‌های عرفی نیست. این ویژگی در دوره‌های گذشته بوده و همچنین رویه سبکی زمان شاعر است اما به دلیل





می‌توان یافت. به گونه‌ای که می‌گوید:

«تا تو رفتی چون خدنگم از بر، ای زیبا صنم  
سر نهادم چون کمان حلقه بر زانوی غم  
دل به مرغان چمن نگذاشت از بس ناله کرد  
ناتوان صید دلم در چنگل شهباز غم» (طیب اصفهانی، ۱۳۸۵: ۱۵۱)

در اشعار عرفی نوعی «من» درونی وجود دارد که در غزلیات او بیشتر جلوه‌گری می‌کند. شاعر با این «من» دیگر از در گفت‌وگو درمی‌آید و گاهی از من خواننده یا خود شاعرش بهانه می‌گیرد که:

«سر روحانیون داری ولی خود را ندیدیستی

به خواب خود در آ تا قبله روحانیان بینی» (عرفی شیرازی، ج ۲، ۱۳۷۸: ۳۶۹)

و دوباره در مطلع ثانی ما را به نگرشی دیگرگونه در خود فرا می‌خواند:

«به خواب خود در آ تا قبله روحانیان بینی

بین در آینه تا آتش صد خانمان بینی» (۳۷۰)  
این نوع نگاه روان‌شناختی به خود در میان شاعران عصر او کم‌نظیر است.

### نتیجه‌گیری

از مجموع ویژگی‌های ریز و درشتی که در باب قصاید عرفی برشمردیم، اگر بخواهیم به یک جمع‌بندی نهایی برسیم و عنصر یا عناصر برجسته سبک او را بیان کنیم، باید بگوییم که عرفی شاعری است هنجارگریز و بیشتر به هنجارگریزی‌های معنایی راغب است. این هنجارگریزی معنایی توسط عرفی به دلیل استفاده او از انواع استعاره‌های اسمی و فعلی و نیز مضامین مختلف در قالب قصیده است. با وجود این، عرفی در قصیده تعادل در زبان را رعایت می‌کند و به هیچ‌وجه مغلق‌گویی شاعران دوره تیموری را پیشه خود نمی‌سازد و حتی سعی می‌کند روانی و سادگی زبان غزل را در قصیده نیز رعایت کند. به‌طور کلی، می‌توان گفت که قصاید عرفی تمامی مبانی جمال‌شناسی قصیده را به کمال دارا می‌باشند و قصاید او را می‌توان با قصاید بزرگان ادبی قبل از او مثل خاقانی و انوری مقایسه کرد. به‌خصوص قصیده «ترجمه‌الشوق» او را که از شاهکارهای قصیده‌سرایی در تمام ادوار شعر فارسی است.

### منابع

۱. عرفی شیرازی؛ دیوان (۳ ج)، به تصحیح محمد ولی‌الحق انصاری، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۷۸.
۲. صفاء ذبیح‌الله؛ تاریخ ادبیات در ایران (۵/۲)، تهران، فردوس، ۱۳۶۲.
۳. طالب آملی، محمد؛ دیوان اشعار، به اهتمام و تصحیح طاهری شهاب، تهران، سنایی، بی‌تا.
۴. طیب اصفهانی، عبدالباقی؛ دیوان، به تصحیح اکبر بهداروند، تهران، نگاه، ۱۳۸۵.
۵. نهانودی، عبدالباقی، مآثر رحیمی (جلد ۳)، به تصحیح محمد هدایت حسین، هندوستان، کلکته، ۱۹۳۱.



عرفی در قصیده تعادل در زبان را رعایت می‌کند و به هیچ‌وجه مغلق‌گویی شاعران دوره تیموری را پیشه خود نمی‌سازد

اینکه بسامد آن در قصاید او نسبت به شاعران دیگر بیشتر است، می‌تواند یکی از عناصر مهم شعری او به حساب آید. یکی از ویژگی‌های خاص قصاید او آوردن درون‌مایه‌های «عطسه و مغز» است که کاربرد آن در قصاید دوره او و قبل از وی سابقه نداشته است به‌عنوان مثال:

«گر نسیم باغ خلقت منتشر گردد، شود عطسه از مغز یبوست چشمه انگیز گلاب» (همان: ۳۱)

«می‌فشانم بر لبم خون مراد

عطسه‌ای کز مغز محرومان زنم» (همان، ۲۶۱)

این درون‌مایه بعدها مورد توجه طالب آملی قرار گرفت. به‌عنوان مثال:

«ما دماغ دل به بوی دوست گلشن ساختیم

مغز را در عطسه عطر جیب دامن ساختیم» (طالب آملی، بی‌تا، ۶۷۸)

قصاید عرفی بعد از او بسیار مورد توجه شاعران دیگر قرار گرفت. به‌عنوان مثال غالب دهلوی، صائب تبریزی، از شاعران دیگر سبک هندی، و آذر بیگدلی، شاعر قصیده‌سرای دوره بازگشت ادبی، به تتبع از قصاید او پرداختند. یکی از مضامین فکری او توجه به غم است - که در بررسی سطح فکری به همراه نمونه‌هایی به آن اشاره شد - و این توجه به درون در شعر شاعران معاصر او کم‌سابقه است. در دوره بازگشت این‌گونه نگاه به مسئله غم و اندوه را در اشعار طیب اصفهانی





# تعهد و تحول در شعر نو

براساس شعر داروگ

مقدمه

در این مقاله به بررسی عاطفه و تخیل و زبان و موسیقی و شکل شعر داروگ به عنوان نمونه‌ای از شعر نو می‌پردازیم تا وجوه انقلاب ادبی نیما را در عین پابندی او به بسیاری از اصول شعر کلاسیک نشان دهیم.

مضمون و عاطفه

شعر داروگ با عبارت خبری «خشک آمد کشتگاه من» آغاز شده است اما معنای این جمله تنها خبر دادن از مضمون آن نیست بلکه اظهار تأثر، حزن و اندوه از ویرانی سرزمین شاعر است. این نکته‌ای در خور ملاحظه است؛ زیرا در متون ادبی جملات خبری معمولاً حکم جمله انشایی را پیدا می‌کنند (سیروس شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۵).

در این شعر «من اجتماعی نیما با ما سخن می‌گوید و عاطفه این شعر عاطفه‌ای اجتماعی است. اساساً یکی از ویژگی‌های محتوایی در شعر نیما جامعه‌گرایی است. شعر نیمایی شعری متعهدانه و ملتزم است. نیما در مقابل مردم و دردها و رنج‌های آن‌ها نوعی رسالت و مسئولیت اجتماعی در خود احساس می‌کند. او خود می‌گوید: «حتماً هر شاعر با احساس و دارای غیرت به زندگی مردم تمایل نشان می‌دهد. (علی حسین پورچافی، ۱۳۸۴: ۲۳۹). و این یکی از وجوه انقلاب ادبی اوست؛ زیرا عاطفه و مضمون در اشعار کلاسیک یا بیان تأثیرات شخصی، تجربیات عاشقانه و عارفانه (در غزلیات)، یا



مجتبی الدین امجدی  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی  
و دبیر ادبیات دبیرستان های روانسر کرمانشاه

هر گاه به سیر تحول و دگرگونی ادبیات معاصر می‌پردازیم، از دوران مشروطه به این سو شاعران بسیاری را می‌یابیم که در پی تغییر و تحول شعر فارسی بودند اما اغلب دچار انحراف و افراط و تفریط شدند. ۱۳۰۱ با انتشار مجموعه «فتوح» منجر به خلق همه این شعر انیماد در سال ۱۳۰۱ به انتشار مجموعه «فتوح» منجر شد. این مجموعه جدید بر اصولی، انقلابی و تحولی در شعر معاصر به شمار می‌آید. پابندی به شعر کلاسیک، تقلب و تحولی در شعر معاصر به شمار می‌آید. مادر این مقاله به بررسی و نقد شعر «داروگ» که در کتاب گونا در سال دوم متوسطه نیز آمده است. «داروگ» در این شعر کوتاه در کنار تحول می‌تواند نشان‌دهنده تعهد نیما به شعر و ادب فارسی و تحول و تفریط‌هایی که شالوده‌های آفرینش نو بر دامن امروز را از افغان در دام افراط و تفریط‌هایی که شالوده‌های آفرینش کینوزها: نیما شعر نو، داروگ، تحول، تعهد نقد



ستایش سلاطین و ممدوحان (در قصاید)، بیان اساطیر و داستان‌های رزمی و بزمی (در مثنوی‌ها) یا بیان تجربه‌های شخصی و تأملات کوتاه فلسفی (در قالب رباعیات و دوبیتی‌ها) بوده و اگر گاه‌گاهی به مضامینی اجتماعی و مشکلات جامعه توجهی می‌شده، در سطحی بسیار محدود بوده است.

او در عین حال که خُزن و اندوه خود را از شرایط نابه‌سامان روزگار بیان می‌کند، روحیه امید را زنده نگه می‌دارد و در این آرزوست که بر روزهای تاریک و ابری سرزمینش باران آبادانی و ترقی ببارد. لذا در پایان هر بند از شعرش اشتیاق خود را با طرح این سؤال بلاغی نشان می‌دهد:

«قاصد روزان ابری، داروگ، کی می‌رسد باران؟»

نیما در این شعر در اشاره‌ای کوتاه، مقایسه‌ای ذهنی بین سرزمین خود و کشور همسایه - شوروی - ترتیب می‌دهد و این برآمده از آشنایی هرچند دور او با آن سرزمین است. گو اینکه برادرش، لادین، سال‌ها در مسکو و داغستان به فعالیت‌های حزبی مشغول بوده (شرایک پوشیچ، ۱۳۷۶: ۱۱۰) و خود او نیز به اندیشه‌های آن سرزمین تمایلی داشته است. به همین سبب نیز پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ مدتی او را به جرم همکاری با حزب توده زندانی می‌کنند.

شعر نو شعری نمادین است و برای درک آن باید بتوانیم زبان و بیان نمادین شاعر را درک کنیم. از میان نمادهای این شعر می‌توان به کشتگاه، داروگ و روزان ابری اشاره کرد. در این شعر کشتگاه نماد وطن و سرزمین شاعر، داروگ نماد انسان آزاده و پیام‌آور پیروزی، و روزهای ابری نماد خفقان و استبداد دوران پهلوی است.

نکته دیگر درمورد این شعر ایجاز مناسب آن است. خود این ایجاز هرچند معمولاً به‌عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی شعر نو مطرح می‌شود اما در این شعر بسیار مناسب حال و تداعی‌کننده خفقان حاکم بر جامعه است؛ زیرا به گونه‌ای نمایش‌دهنده شتاب شاعر در بیان اندوه و ترس او از شرح مفصل شرایط نابه‌سامان جامعه است.

مطلب دیگر درمورد عاطفه و مضمون شعر داروگ این است که از ابتدا تا پایان حول یک محور معنایی می‌چرخد و از هرگونه پراکنده‌گویی به دور است. کل شعر نشان‌دهنده وحدتی ارگانیک و تجربه‌ای واحد است.

#### نظام تصویرگری در شعر نو

از ویژگی‌های مهم در شیوه تصویرگری نیما یکی اساس قرار دادن تجربه شخصی در خلق تصاویر به جای استفاده از تصاویر کلیشه‌ای موجود در دیوان‌های شعری، و دیگری هماهنگی ایماژها با یکدیگر و با سایر اجزای شعر و استفاده از تصاویر بومی و بهره‌گیری از تصاویر موجود در محیط زندگی است که در این شعر در واژه‌های ساحل، روزان ابری، داروگ، باران و کومه نمود پیدا کرده است. ترکیب همگون و مناسب صور خیال و مضمون در این شعر نکته درخور تأملی است. درمورد صور خیال شعر نیما باید گفت که صنعت پایه در نظام تصویرگری نیما «تشبیه» است و همین امر فهم شعر او را در مقایسه با اشعاری که در آن‌ها بسامد استعاره بالاست،





راحت‌تر می‌کند.

در بررسی شعر داروگ تشبیه زیر را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

«و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترسد، چون دل یاران که در هجران یاران» تشبیه فوق تشبیهی مرکب است و تشبیه مرکب آن است که منتزع از چند چیز است. به عبارت دیگر، تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به وجود آوردن آن توأمان نقش داشته‌اند (سیروس شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۷). ارکان تشبیه فوق چنین است: شکست جدار دنده‌های نی = مشبه، شکستن دل یاران در هجران یاران = مشبه به، شکستن = وجه شبه.

علاوه بر این، تشبیه فوق تشبیهی حسی به عقلی است؛ یعنی مشبه محسوس و مشبه به معقول است. معمولاً در تشبیه غرض این است که به کمک معلومی وضع مجهولی را در ذهن روشن کنیم؛ یعنی، به کمک مشبه بهی - که در صفت اعراف و اجلی از مشبه است - حال و وضع مشبه را توصیف کنیم. بدیهی است که امر عقلی همیشه نسبت به امر حسی اخفی است. از این رو در این گونه تشبیهات شاعر برای فهم بهتر مخاطب وجه شبهی را که در نظر دارد ذکر می‌کند و بدین ترتیب این گونه تشبیهات همواره مفصل است (سیروس شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۷). پرداختن به این گونه ریزه‌کاری‌ها در دستگاه تصویرگری نیما را می‌توان نشانه آگاهی عمیق او از شیوه تصویرگری دانست. علاوه بر این، استعاره‌های موجود در این شعر - یعنی کشتگاه، کشت همسایه، کومه، ... - همگی

استعاره‌های مصرحه هستند که از عناصر طبیعت گرفته شده‌اند. نیما اساساً می‌خواهد جهان را با چشم خود ببیند و شعرش نمودی از خود شاعر و طبیعت او را داشته باشد. لذا آن دسته از شعرای معاصری را که به شیوه پیشینیان شعر می‌سرایند و صور خیال خود را از دواوین آن‌ها به عاریت می‌گیرند، سرزنش می‌کند. او در این باره در نامه‌ای به «حسام بازارگاد» می‌نویسد: «شاعر کسی است که تحریکات عجیب و جنبش‌های فوق‌العاده قلبی داشته باشد. به‌طوری که بتواند مظهر طبیعت گردد» (ایرج پارسى نژاد، ۱۳۸۸: ۲۴۱) و همان‌طور که اشاره شد نمونه‌هایی از این توجه به طبیعت را در به کارگیری واژه‌هایی مانند کشتگاه، ساحل نزدیک، روزان ابری، داروگ و کومه می‌توان دید.

### زبان در شعر نو

باید پذیرفت که در پی تغییرات فرهنگی - اجتماعی طی سالیان دراز و تحولات دنیای مدرن، زبان به‌کار رفته در دیوان حافظ و مولوی دیگر قادر نیست مکنونات درونی انسان معاصر را تبیین کند و دایره واژگان و نحو کلام بزرگان ادب کلاسیک ما نمی‌تواند در خدمت دستگاه فکری و حالات روحی - عاطفی شاعر امروز باشد. بی‌تردید اندیشه مدرن، زبان مدرن می‌خواهد (سیدمهدی زرقانی، ۱۳۸۴: ۲۰۴). نیما به درستی این مشکل زبانی را دریافته بود؛ لذا در انقلاب ادبی‌اش جایگاهی خاص برای دگرگونی زبان شعری در نظر گرفت که بتواند دغدغه‌های فکری انسان معاصر را نمایش دهد. او برای این کار زبان نزدیک به زبان طبیعی نشر را که مناسب مسائل امروز بشری است، برگزید. او معتقد است که باید بیان شعر را به کلام طبیعی گفتار نزدیک کرد. همچنین در مورد تجربه‌های تفنن‌آمیز دیگران در کار تجدد در شعر می‌گوید با استفاده از الفاظ بازاری و عامیانه یا کلمات مهجور (آرکائیک) نمی‌توان دست به تجدد زد. این کار به نظر او بیهوده و از حقیقت دور شدن است (ایرج پارسى نژاد، ۱۳۸۸: ۹۹). نیما به ادبایی که همه تلاششان صرف حرف زدن به زبان گذشتگان می‌شود، طعنه می‌زند. او معتقد است که ارزش زبانی در هر شعری در اصالت و تازگی آن است و هر بیننده در دید و رؤیای خود کلماتی مخصوص خود می‌خواهد (ایرج پارسى نژاد، ۱۳۸۸: ۳۲۳).

براساس همین اصول و پابندی به هنجارهای زبانی است که زبان شعر او تا حد زیادی به طبیعت زبان گفتار نزدیک شده است اما او در مواردی جهت اغراض و اهدافی خاص، ساختار جملات را بر هم می‌زند.

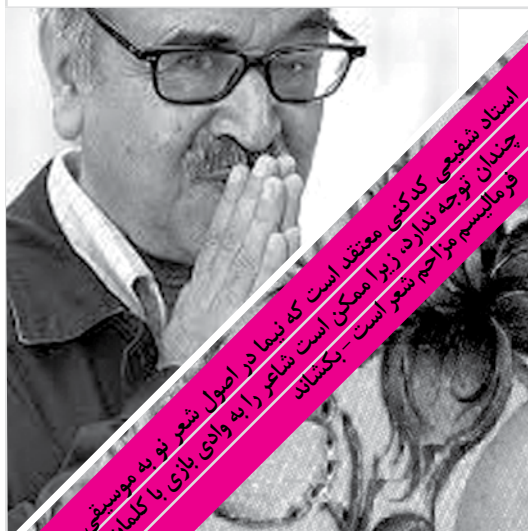
برای نمونه در مصراع «خشک آمد کشتگاه من» برای جلب توجه و دقت خواننده به اهمیت موضوع، مسند (خشک) را بر مسندالیه (کشتگاه) مقدم کرده است.

یکی دیگر از نمونه‌های هنجارگریزی نیما در عین التزام به زبان هنجار استعمال فعل خاص «آمد» در معنای ربطی (یعنی شدن) است. این نوع خارج شدن از زبان اصلی شعر را هنجارگریزی زمانی (= آرکائیک یا باستان‌گرایی) می‌گویند و آن چنین است که شاعر از صورت زمانی زبان هنجار خارج شود و واژه‌ای را به کار برد که در زمان سرودن شعر متداول



باید پذیرفت که در پی تغییرات فرهنگی - اجتماعی طی سالیان دراز و تحولات دنیای مدرن، زبان به‌کار رفته در دیوان حافظ و مولوی دیگر قادر نیست مکنونات درونی انسان معاصر را تبیین کند





استاد شفیعی کدکنی معتقد است که نیما در اصول شعر نو به موسیقی درونی  
چندان توجه ندارد زیرا ممکن است شاعر را به وادی بازی با کلمات - که نوعی  
فرمایشم مزاحم شعر است - بکشاند

نیباشد (۱۳۷۵: انوشه، ۹۳۱).

نمونه‌ای دیگر از هنجارگریزی نیما در این شعر، هنجارگریزی  
آوایی در واژه «می‌تُرکد» (به جای می‌تُرکد) است. «و جدار  
دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌تُرکد».  
هنجارگریزی آوایی چنین است که شاعر از قواعد آوایی  
زبان هنجار بگریزد و صورتی آوایی‌ای را به کار ببرد که در  
زبان هنجار به کار نمی‌رود. البته معمولاً این انحراف از هنجار  
بیشتر به خاطر ضرورت وزن شعر است.

علاوه بر این، بسامد بالای حرف ربط «که» و معنایی که افاده  
می‌کند در خور تأمل است.

«بر بساطی که بساطی نیست» و «درون کومه من که ذره‌ای  
با آن نشاطی نیست»

براساس آنچه در علم معانی آمده است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۶)  
به کارگیری مسندالیه با موصول «که» جهت اغراض مختلفی  
است و در دو نمونه فوق، افاده تحقیر و تنبیه دارد.

**سؤال بلاغی:** یکی از مختصات نگارش ادبی پیشرو معاصر،  
بسامد بالای جملات پرسشی است. این جملات توجه  
خواننده را به ماهیت موضوع جلب می‌کند (سیروس شمیسا،  
۱۳۸۴: ۱۸۷)

با توجه به آشنایی نیما با علم معانی در این شعر از سؤال  
بلاغی «قاصد روزان ابری، داروگ، کی می‌رسد باران؟» در  
پایان هر بند استفاده شده است. همان‌طور که می‌دانید، این  
سؤال نیاز به پاسخ ندارد و به جمله‌ای عاطفی تأویل می‌شود  
که مفید معنای اشتیاق و آرزوی شاعر برای فرا رسیدن  
روزهای رونق و آبادانی کشور است.

## موسیقی شعر نو

### موسیقی بیرونی (وزن شعر)

برای افزایش آهنگ و موسیقی در شعر سنتی، شگردهای  
خاصی وجود دارد که عبارت‌اند از: وزن و قافیه (انواع قافیه  
شامل کناری، درونی و بیرونی)، ردیف، واج‌آرایی و دیگر  
همانگی‌های صوتی که تولید موسیقی می‌کند. نیما نیز  
به‌صورت علمی و عملی به این اصول متعهد و ملتزم است.

او در شعر نوین خود توجه و اهتمام خاصی به وزن شعر دارد  
و معتقد است که «وزن صدای پای احساسات است» (شراگیم  
یوشیچ، ۱۳۷۶: ۵۰۲)

همان‌طور که می‌دانید، در شعر سنتی نظام موسیقایی  
مصرع اول هر شعر، شاعر را وادار می‌کند که تا پایان شعر بر  
همان مسیر موسیقایی مصرع یا بیت اول حرکت کند. انگار  
بیت یا مصرع اول راهی را پیش روی شاعر می‌گذارد که او  
مجبور است تا پایان شعر همان راه را برود، اما در دستگاه  
موسیقایی پیشنهادی نیما به جای آنکه فرم درونی اثر تابع  
مکانیسم وزن و قافیه باشد، وزن و قافیه در خدمت فرم ذهنی  
قرار می‌گیرند (سیدمهدی زرقانی، ۱۳۸۰: ۲۰۶).

یکی از وجوه تعهد نیما به شعر کلاسیک پایبندی او به  
عروض سنتی است؛ یعنی وزن آزاد پیشنهادی او از همان  
عروض قدما اقتباس شده اما وجه تحول و انقلاب او این  
است که او در همان اوزان، آزادی بیشتری به بیان شاعر  
داده و تساوی تعداد ارکان را در مصرع‌ها رعایت نکرده و آن

را به اقتضای کلام کوتاه و بلند کرده است (ایرج پارسى‌نژاد،  
۱۳۸۰: ۹۵)

شعر داروگ از تکرار نامتساوی فاعلاتن (U—) حاصل شده  
است؛ یعنی بحر رمل که وزنی است مناسب اشعار روایی. در  
کل شعر، کیفیت وزن یعنی فاعلاتن (U—) رعایت شده  
است اما تکرار همین رکن عروضی در مصرع‌های مختلف  
تفاوت دارد؛ برای نمونه در مصرع اول دوبار و در مصرع سوم،  
چهار بار تکرار شده است.

### موسیقی کناری (قافیه)

در ادب کهن قافیه در پایان هر بیت و گاه هر مصرع می‌آمد؛  
بی‌آنکه به نقش اصلی و ضرورت آن توجهی شود. فقط  
به‌عنوان یک عادت تصور می‌شد که هر جا بیت به پایان رسید،  
باید قافیه بیاید و دیگر هیچ توجهی به دگرگونی مضمون  
و حالت شعر نمی‌شد که به چه قافیه‌ای نیاز دارد، اما نیما  
یوشیچ معتقد است که قافیه مقید به جمله خود است و  
همین که مطلب عوض شد و جمله دیگری روی کار آمد،  
قافیه به آن نمی‌خورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۲) و از  
همین روست که می‌گوید قافیه زنگ مطلب است.

نیما به این جهت که قافیه تکمیل‌کننده موسیقی شعر  
است، از آن بهره بسیار برده است، به‌عنوان نمونه در این  
شعر واژه‌های سوگواران / باران / یاران و بساطی / نشاطی قافیه  
شده‌اند.

نکته دیگر اینکه هرچند در شعر نو چندان توجهی به  
استعمال ردیف نمی‌شود، به هر حال استفاده از آن یکی





از درون کومه تاریک من/ و جدار دنده‌های نی و...

### موسیقی معنوی

نیما معیارهای شعر قدیم فارسی و به تعبیر خودش «مطروحات قدما» را در لفظ و بدیع و قافیه قبول ندارد و در جایی عنوان می‌کند که بدیع من بدیع به ظلمات شباهت دارد (ایرج پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۴۱) اما در عمل هرگاه نکته بدیعی را می‌یابد که سبب افزایش موسیقی یا آراستگی شعرش می‌شود، از آن استفاده می‌کند. به همین دلیل است که می‌بینیم در شعر داروگ علاوه بر بهره‌گیری از بسیاری از عوامل ایجاد موسیقی لفظی از موسیقی معنوی، یعنی تناسب معنایی شعر، نیز استفاده کرده است؛ زیرا در بدیع معنوی ذهن از واژه‌های متوجه واژه‌ای دیگری می‌شود و همین امر سبب می‌شود که کلام تصویری و مخیل گردد. (سیروس شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۴۵)

به نمونه‌ای از موسیقی معنوی در شعر داروگ دقت کنید.

### ایهام تناسب

و آن چنین است که واژه دارای دو معنی باشد و در آن معنایی که مراد گوینده است با سایر اجزای کلام متناسب نباشد اما در معنی دیگرش با کلمه یا کلماتی از کلام تناسب داشته باشد. به این مصراع دقت کنید؛  
«و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد»  
واژه جدار به معنای دیواره و کناره آمده است (لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه جدار) اما در معنای دیگر آن که مورد نظر شاعر نیست، لفظ دیوار را تداعی می‌کند که با واژه‌های اتاق و دیوار و ترکیدن ایجاد گونه‌ای تناسب نموده، و نوعی ایهام تناسب ایجاد کرده است.

### شکل

فرم درونی یا شکل ذهنی اصطلاحی است مربوط به دوران جدید و در گذشته فرهنگی - ادبی ما چندان مورد توجه نبوده است. شفیع کدکنی در کتاب «صور خیال» آورده است که محور عمودی خیال در شعر کلاسیک همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض، شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال تصویرهایی تازه و بدیع به‌وجود آورده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۷۰). اساساً وجه غالب ذهنیت شاعران کلاسیک بیت‌اندیشی بوده نه کل‌اندیشی. لذا همه

از راه‌های تقویت موسیقی است. در این شعر واژه «نیست» به‌عنوان ردیف به‌کار رفته است. استاد شفیع کدکنی در کتاب موسیقی شعر به نکته‌ای در خور توجه درباره ردیف اشاره می‌کند:

«از نظر موضوع باید به مسئله هماهنگی ردیف و مفهوم شعر توجه کرد؛ یعنی، شاعر در انتخاب ردیف به تناسب ردیف با موضوع شعر دقت کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۶۱). امری که نیما از آن غافل نبوده است. زیرا در این شعر واژه «نیست» که تداعی‌کننده نبود و فقدان است، با مضمون کلی شعر - یعنی خفقان و نبود آزادی - و حتی دیگر تصاویر شعر یعنی خشک بودن کشتگاه، نبودن باران و ... بسیار متناسب و هماهنگ است. این مطلب شعور فوق‌العاده شعری نیما را در هماهنگی تصاویر و ایماها با مضمون و محتوای شعر نشان می‌دهد.

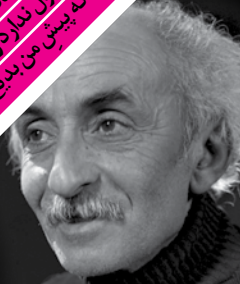
### موسیقی درونی

استاد شفیع کدکنی معتقد است که نیما در اصول شعر نو به موسیقی درونی چندان توجه ندارد، زیرا ممکن است شاعر را به وادی بازی با کلمات - که نوعی فرمالیسم مزاحم شعر است - بکشاند، اما استفاده آگاهانه از موسیقی درونی را غیرقابل چشم‌پوشی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۳). به‌همین دلیل، در شعر داروگ بهره‌گیری از صنایعی که ایجادکننده موسیقی درونی هستند، مورد توجه بوده است و ما نمونه‌هایی از انواع واج‌آرایی، جناس، و تکرار و... را که تولید کننده موسیقی هستند، در این شعر ملاحظه می‌کنیم.  
واج‌آرایی: یکی از راه‌های ایجاد موسیقی کلام در بدیع، واج‌آرایی است و آن تکرار یک صامت یا مصوت است در چندین کلمه جمله و نیما برای افزایش بار موسیقایی شعر خود از آن بهره گرفته است. به‌عنوان نمونه، تکرار صامت «گ» در مصراع «گرچه می‌گویند می‌گیرند روی ساحل نزدیک سوگواران در میان سوگواران»، نمونه‌ای از واج‌آرایی است.

همچنین تکرار مصوت کوتاه «-»/e/ که در نتیجهٔ تتابع اضافات به‌وجود آمده، برخلاف زبان عربی که تتابع اضافات را ناپسند می‌شمارد، در زبان فارسی مستحسن و مقبول است؛ زیرا هم سبب به‌وجود آوردن ایجاز می‌شود و هم عاملی برای افزایش موسیقی شعر است. به‌عنوان نمونه، به موارد زیر دقت شود:

در جوار کشت همسایه/ قاصدِ روزانِ ابری/ روی ساحلِ نزدیک

نیما معیارهای شعر قدیم فارسی و به تعبیر خودش «مطروحات قدما» را در لفظ و بدیع و قافیه قبول ندارد و در جایی عنوان می‌کند که بدیع من بدیع به ظلمات شباهت دارد







در بررسی شعر داروگ متوجه شدیم که نیمه تمام آنچه  
را که در سطح نظری و به عنوان اصول شعر نو مطرح  
کرده در اینجا به صورت عملی و به عنوان سرشتی  
جهت شاعران پس از خود آورده است

توجه شاعر متوجه تک تک ابیات بوده است. به همین دلیل کل غزل از وحدتی که لازمه محور عمودی شعر بوده محروم می شده است (سیدمهدی زرقانی، ۱۳۸۴: ۲۰۰). البته جنبه نظری این اندیشه را کسانی مانند شمس قیسی رازی در کتابی چون «المعجم فی معاییر اشعار العجم» کاملاً تبیین کرده اند و شاعران کلاسیک نیز به آن توجه داشته اند.

اما شعر معاصر در فرم درونی و صورت ذهنی شعر تحولی ایجاد کرد. به این ترتیب، کل اجزای شعر دارای وحدتی اندام وار شد و به صورت یک کل واحد درآمد. همان گونه که دیدیم، شعر داروگ به عنوان نمونه ای از اشعار نو از وحدتی ارگانیک برخوردار است و کل شعر از آغاز تا پایان به موضوعی واحد پرداخته است؛ بی آنکه دچار تشویش و پریشان گویی شده باشد.

#### نتیجه گیری

در بررسی شعر داروگ متوجه شدیم که نیمه تمام آنچه را که در سطح نظری و به عنوان اصول شعر نو مطرح کرده، در اینجا به صورت عملی و به عنوان سرمشتی جهت شاعران پس از خود آورده است.

اساساً در بررسی رموز شاعری نیمه این نکته در خور توجه می نماید که او در اشعار نو خود از زاویه ای به نوآوری و تحول در شعر کلاسیک دست زده و از زاویه دیگر به آن متعهد و ملتزم است.

اکنون می توان با بررسی شعر داروگ به عنوان نمونه ای از شعر نو بیان داشت که هر چند شعر نو به تساوی مصراعها پایبند نیست و قافیه را همانند شعر کلاسیک در فواصل مشخص به کار نمی برد، به وزن عروضی پایبند است. با این توضیح که نیمه یوشیج و پیروانش کیفیت افاعیل عروضی را رعایت می کنند اما کمیت آن را در اختیار شاعر قرار می دهند. به عنوان نمونه، شعر داروگ بر وزن «فاعلاتن» آمده است ولی این رکن در جایی دو بار و در جایی دیگر چهار بار به کار رفته و این بدان معناست که شاعر مجاز است با توجه به نیاز شعر در کمیت افاعیل عروضی دخل و تصرف کند.

نکته دیگر اینکه در شعر سنتی با توجه به ذهنیت بیت اندیش شاعران، هر بیت دارای هویتی مستقل است و اغلب توجه چندانی به وحدت مضمون در شعر نمی شود اما شعر نو بر خلاف این روش، کل شعر را به عنوان یک تجربه عاطفی از وحدتی ارگانیک برخوردار می سازد.

علاوه بر این، در بسیاری از اشعار سنتی تصاویر شعری بدون توجه به محیط زندگی شاعر و تنها به عنوان یک سنت ادبی به کار می رفته و شعر رنگ و بوی اقلیمی خود را نداشته است؛ یعنی تصاویر شعری شاعری از شمال با شاعری در جنوب کشور چندان متفاوت نبوده اما در شعر نو توجه به تصاویر بومی محیط شاعر بسیار بالاست. وجود واژگانی همانند «داروگ، کومه، ساحل، روزان ابری و باران در این شعر تأیید کننده بر این مدعاست.

نکته دیگر اینکه اگرچه نیمه بسیاری از معیارهای شعر قدیم فارسی را در لفظ و بدیع قبول نداشته است، در عمل هرگاه نکته بدیعی می یافته که سبب افزایش موسیقی شعر می شده، آن را در کلام خود می آورده و عملاً به آن متعهد و پایبند بوده است.

از نظر مضمون نیز شعر نو به مشکلات انسان معاصر امروز می پردازد و مضامینی همانند مسائل اجتماعی و سیاسی و... در این اشعار بالاست. حال آنکه در شعر سنتی کمتر به این مضامین پرداخته شده است.

#### منابع

۱. انوشه، حسن؛ دانش نامه ادب فارسی (جلد یک آسیای مرکزی)، چاپ اول، مؤسسه فرهنگی و انتشارات دانش نامه، تهران، ۱۳۷۵.
۲. پارسی نژاد، ایرج؛ نیمه یوشیج و نقد ادبی، چاپ اول، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۸.
۳. داودی، حسین و همکاران، ادبیات فارسی ۲ متوسطه، انتشارات شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، تهران، ۱۳۷۵.
۴. دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه، چاپ اول، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.
۵. زرقانی، سیدمهدی؛ چشم انداز شعر معاصر ایران، چاپ دوم، انتشارات ثالث، تهران، ۱۳۸۴.
۶. حسین پور جافی، علی؛ جریان های شعر معاصر فارسی (از کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷) چاپ اول، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۸۴.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی، چاپ هشتم، انتشارات آگه، تهران، ۱۳۸۰.
۸. ....؛ موسیقی شعر، چاپ هفتم، انتشارات آگه، ۱۳۸۱.
۹. ....؛ ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، چاپ دوم، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۲.
۱۰. شمیسا، سیروس؛ معانی و بیان، چاپ هشتم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۸۳.
۱۱. ....؛ نگاهی تازه به بدیع، چاپ یازدهم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۸.
۱۲. طاهباز، سیروس؛ مجموعه کامل اشعار نیمه یوشیج، چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۵.
۱۳. همایی، جلال الدین؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ نوزدهم، انتشارات مؤسسه نشر هما، تهران، ۱۳۸۰.
۱۴. شرابگیم یوشیج، نامه های نیمه یوشیج، چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۶.







که چشم شوخ تو ظالم هم آسمان گون شد (صائب، ۱۳۸۳):

(۱۸۵۴/۴ ب ۴)

به نظر می‌رسد که اصطلاح آشنایی‌زدایی برگرفته از آرای اشکولفسکی باشد. به گفته او، همیشه نمی‌توان دریافت تازه‌ای از اشیا داشت (سلدن، ۱۳۸۴: ۴۹). وی به نکته مهمی در این باب پرداخته است که مربوط به کهنگی «بازی نشانه‌ها»ست (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۴/۱). پیش از آنکه نشانه‌ها اجتماعی شوند، هر مدلولی ممکن است به هر دالی و هر دالی نیز می‌تواند به هر مدلولی دلالت کند ولی پس از اعمال این اختیار و اجتماعی شدن آن، دیگر نمی‌توان آن را تغییر داد (همان، ۱۳۸۳: ۲۶). حال آنکه شاعران در زبان ادبی نشانه‌های جدیدی را به وجود می‌آورند که خود این نشانه‌ها نیز با گذر قرن‌ها فرسوده می‌شوند و نیاز به آشنایی‌زدایی پیدا می‌کنند. مثلاً واژه «ترگس» قرن‌هاست که به‌عنوان استعاره از چشم استعمال می‌شود و می‌توان گفت که این کاربرد، به ابتذال گراییده است و دیگر آن غرابت را برای خواننده ندارد و به اصطلاح به «فرسودگی نشانه» دچار شده است؛ لذا آن خاصیتی را که در ذهن مخاطب مکث ایجاد کند و او را به لذت برساند، ندارد. باید دانست که وقتی مخاطب جهت فهم مطلب مکثی می‌کند، از فهم آن لذت می‌برد. ویلیام امپسون می‌گوید: هنر اشکال تولید می‌کند. فهم همین دشواری و مکث است که منشأ التذاد هنری و تجربه زیباشناختی است

(شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۹) فرمالیست‌ها چنین اعتقادی را درباره زبان ادبی دارند. به عقیده آن‌ها داستان برای جلب توجه ما تمهیدات «بازدارنده» یا «کند کننده» را به کار می‌گیرد و در زبان ادبی است که این تمهیدات امکان عرضه می‌یابند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) این تمهیدات بازدارنده اغلب با ترکیب‌ها و یا استعاره‌هایی ایجاد می‌شوند که برای مخاطب تازه‌گی دارد و در عین حال هنری هم هست. در همین مورد «ترگس» - که استعاره از چشم است - حسین منزوی یکی از شاعران معاصر «خورشیدهای شب» را استعاره از چشم معشوق گرفته و دست به آشنایی‌زدایی زده است.

با وامی از دو چشم تو خورشیدهای شب

نظم قدیم شام و سحر را به هم زدم (منزوی، ۱۳۸۸: ۴۱۲ ب ۵)

#### برجسته‌سازی

برجسته‌سازی (foregrounding) به کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایز می‌کند. باید توجه کرد که صرف عدول از هنجار، باعث آفرینش ادبی نمی‌شود و به شعر یا متن ادبی تشخص نمی‌دهد. بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یکپارچگی» و مبتنی بر اصول «زیباشناسی» باشد. موکارسکی انسجام عناصر برجسته را از ویژگی‌های برجسته‌سازی می‌داند (روحانی و همکار، ۱۳۸۸: ۶۵). همچنین، انحراف از زبان معیار باید از دیدگاه‌های بلاغی به‌خصوص علم بیان قابل توجیه باشد (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۶). صورت‌گرایان برجسته‌سازی را امری

#### مقدمه

صناعت هنری عبارت است از آشنایی‌زدایی از موضوعات (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۰). آشنایی‌زدایی (de-familization) از مهم‌ترین نظریاتی است که فرمالیست‌های روسی مطرح کرده‌اند. آنان در پاسخ به این پرسش که وظیفه ادبیات چیست، نظریه آشنایی‌زدایی را مطرح کرده‌اند (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۷). به‌طور کلی، آشنایی‌زدایی به هر عملی می‌گویند که به نوعی به بیگانه‌نمایی منجر شود. امور بسیاری هستند که به سبب کثرت استعمال و مبدل شدن به عادت برای ما معمولی می‌شوند و حتی ممکن است ما بدون کوچک‌ترین توجه و احساسی از کنار آن‌ها بگذریم. به‌نظر فرمالیست‌ها برای رهایی از این امر، باید به آشنایی‌زدایی در پدیده‌ها دست زد. به عنوان مثال، شاعران فارسی زبان «چشم سیاه» را از زیبایی‌های معشوق برشمرده‌اند و قرن‌ها این باور در بین آنان رواج داشته است؛ از این رو، تکرار آن، امری عادی و مبتذل به‌نظر می‌آید.

حافظ گوید: بر آن چشم سیه صد آفرین باد

که در عاشق کشی سحرآفرین است (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۳ ب ۴) در مقابل، در ادب عربی و فارسی چشم کبود، نشان خبیث طینت بوده است (سبحانی، ۱۳۷۹: ۹۲) اما صائب این عقیده را زیر پا نهاده و معیاری جدید برای زیبایی معشوق خود آورده و آن داشتن چشمانی به رنگ آسمان است. درواقع، او بدین‌وسیله از تعبیر عادی و رایج مذکور آشنایی‌زدایی می‌کند: دل خراب مرا جور آسمان کم بود





اگر وظیفه شاعر را از میان بردن نیروی عادت بدانیم، مولوی به خوبی از عهده این وظیفه خود برآمده است

آگاهانه می دانستند. در صورتی که با تحقیق در آثار بزرگان شعر فارسی - به ویژه در حوزه عرفان - مشخص می شود که حداقل در ادبیات فارسی، این حکم صادق نیست و غالب برجستگی های زبانی آنان به طور ناخودآگاه صورت می پذیرد.

### انواع برجسته سازی

به عقیده لیچ، برجسته سازی به دو طریق شکل می گیرد:

۱. **هنجارگریزی (deviation):** هنجارگریزی را معمولاً به اجزائی مانند هنجارگریزی آوایی، لغوی، نحوی و معنایی تقسیم بندی کرده اند. به نظر لیچ، هنجارگریزی غالباً در حوزه بدیع معنوی است و شعر را می سازد.

۲. **هنجارافزایی (Extra regularity):** از هنجارافزایی که نظم را می سازد، معمولاً در حوزه بدیع لفظی بحث می شود. در این نوع از برجسته سازی، به زبان متعارف، هنجارهایی را تحمیل می کنیم (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۶۳).

هنجارگریزی یا انحراف و یا عدول از هنجار یکی از انواع برجسته سازی در تقسیم بندی لیچ است و این امر، از طریق خارج شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می یابد. البته این خروج، شامل تمامی انحرافات نمی شود، بلکه شامل انحرافات است که ضمن توأم بودن با خلاقیت هنری، بر ویژگی غنی سازی و زیبایی کلام می افزایند.

فرمالیست ها در تلاش بودند تا فرق زبان عادی و زبان ادبی را کشف کنند؛ لذا به بررسی متون ادبی پرداختند. آنان می کوشیدند تا اجزای سازنده ادبیت متن را از شکل و بنیان آن استنتاج کنند (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۴۶). بنابراین، در بررسی اجزای سازنده «ادبیت متن» به دو فرایند زبانی خودکاری و برجسته سازی دست یافتند و از بین این دو فرایند، برجسته سازی را عامل به وجود آمدن زبان ادب دانستند (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۰/۱). همان گونه که ذکر شد، برجسته سازی از دیدگاه لیچ به دو طریق هنجارگریزی و هنجارافزایی شکل می گیرد و از بین این دو، هنجارگریزی اهمیت بیشتری دارد. لیچ معتقد است که هر یک از انواع هنجارگریزی در آفرینش شعر نقش دارد. از نظر او، یکی از آن ها هنجارگریزی معنایی است که مهم ترین نوع نیز به شمار می رود. زیرا بیشترین تأثیر را در شعر آفرینی ایفا می کند.

### هنجارگریزی معنایی (تصویری)

از آنجا که حوزه معنا وسیع ترین بخش در زبان است، متنوع ترین و گیراترین عدول از هنجارها در این بخش صورت می پذیرد. در هنجارگریزی معنایی (تصویری) - که یکی از انواع مهم هنجارگریزی در تقسیم بندی لیچ است - شاعر با نظام معمول ساخت واژه یا جمله کاری ندارد بلکه با همان واژه های معمول، مطلبی را بیان می کند که مفهوم آن با رسم و عادت هنجار متفاوت است (مدرّسی و همکار، ۱۳۸۸: ۱۳۹). عناصر سازنده هنجارگریزی معنایی را مجاز، تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حس آمیزی، نماد، کنایه و... تشکیل می دهند.

بررسی پانزده غزل از دیوان کبیر بر مبنای هنجارگریزی معنایی

اگر وظیفه شاعر را از میان بردن نیروی عادت بدانیم (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۸)، مولوی به خوبی از عهده این وظیفه خود برآمده است. دیوان کبیر وی سرشار از اقسام متنوع عدول از هنجار می باشد. به قول استاد شفیع کدکنی «جلال الدین مولوی روی بام زبان ایستاده است» (مولوی، ۱۳۸۸، مقدمه: ۱۰۱). ما در این مختصر درصدد بررسی پانزده غزل از دیوان کبیر مولانا بر مبنای نظریه هنجارگریزی معنایی هستیم.

مطلع غزل اول: آه که آن صدر سرا می نهد بار مرا  
می نکند محرم جان محرم اسرار مرا (مولوی، ۱۳۸۴: ۶۵ غ ۳۹)

مطلع غزل دوم: چون نمایی آن رخ گلرنگ را  
از طرب در چرخ آری سنگ را (همان: ۱۱۳ غ ۱۷۱)

مطلع غزل سوم: بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی شود  
داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی شود (همان: ۲۴۴ غ ۵۵۳)

مطلع غزل چهارم: ای دوست شکر بهتر یا آن که شکر سازد؟  
خوبی قمر بهتر یا آن که قمر سازد؟ (همان: ۲۶۷ غ ۱۶۲۸)

مطلع غزل پنجم: هله پیوسته سرت سبز و لب خندان باد  
هله، پیوسته دل عشق ز تو شادان باد (همان: ۳۲۵ غ ۷۹۲)

مطلع غزل ششم: باز شیری با شکر آمیختند  
عاشقان با همدگر آمیختند (همان: ۳۳۱ غ ۸۱۰)

مطلع غزل هفتم: سیمرغ کوه قاف رسیدن گرفت باز  
مرغ دلم ز سینه پریدن گرفت باز (همان: ۴۷۲ غ ۱۱۹۸)

مطلع غزل هشتم: رستم از این نفس و هوا، زنده بلا مرده بلا  
زنده و مرده وطنم نیست به جز فضل خدا (همان: ۶۵ غ ۶۲۸)

مطلع غزل نهم: ای دریکا که حریفان همه سر بنهادند  
باده عشق عمل کرد و همه افتادند (همان: ۳۲۱ غ ۷۸۳)

مطلع غزل دهم: پوشیده، چون جان می روی اندر میان جان من  
سرو خرامان منی، ای رونق بستان من (همان: ۶۷۰ غ ۱۸۰۵)

مطلع غزل یازدهم: بشنیده ام که عزم سفر می کنی مکن  
مهر حریف و یار دگر می کنی مکن (همان: ۷۷۱ غ ۲۰۵۴)



وی در نمونه‌های دیگر در مجازی بدیع، عشق را بی‌سر می‌داند و مقصود او از بی‌سر بودن عشق، عاری بودن آن از عقل و تفکر است به علاقه ذکر محل و اراده حال. زیرا جایگاه اندیشه و عقل، سر انسان است:

سر درکش ای رفیق که هنگام گفت نیست  
در بی‌سری عشق چه سر می‌کنی؟ مکن (همان: ۷۷۱ غ ۲۰۵۴ ب ۱۶)

از انواع دیگر مجاز، مجاز به علاقه صفت و موصوف و مضاف و مضاف‌الیه است که در اولی صفت را جانشین موصوف محذوف کنند. در دومی هم مضاف‌الیه به جای تمام مضاف و مضاف‌الیه می‌نشیند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۸). این گونه مجازها نیز در شعر مولوی کاربرد فراوانی دارد:

صدیق و مصطفی به حریفی درون غار  
بر غار عنکبوت تنیدن گرفت باز (مولوی، ۱۳۸۴: ۴۷۲ غ ۱۱۹۸ ب ۴)

در بیت فوق، مراد از «صدیق» و «مصطفی» به ترتیب ابوبکر و محمد(ص) است که در هر دو، به علاقه صفت و موصوف، صفت (صدیق و مصطفی) جانشین موصوف محذوف (ابوبکر و محمد) شده است. علاوه بر این دو مجاز، واژه «غار» به علاقه ذکر مضاف به جای تمام اضافه به معنی «غار حرا» ست، باز می‌گوید:

نظاره خلیل کن آخر، که شهد و شیر  
از اصبعین خویش مزیدن گرفت باز (همان: ۱۲ ب ۳۲۵ غ ۷۹۲ ب ۷)  
در این بیت نیز «خلیل» صفت جانشین موصوف محذوف است. درواقع، خلیل مجاز از ابراهیم پیامبر است، به علاقه صفت و موصوف.  
دیگر نمونه‌های مجاز در غزل‌های مورد بحث، به قرار زیرند:

«تو» به علاقه مضاف و مضاف‌الیه مراد «رخ تو» است (همان: ۳۲۵ غ ۷۹۲ ب ۳). «آب» به علاقه ذکر کل، اراده جزء مراد «قطره» (همان: ۱۱۳ غ ۱۷۱ ب ۴). «راه» به علاقه مضاف و مضاف‌الیه مراد «راه راست» (همان: ۳۲۵ غ ۷۹۲ ب ۵). «روز و شب» به علاقه جزئیت مراد «زمانه» (همان: ۳۳۱ غ ۸۱۰ ب ۲). «زنده و مرده» به علاقه جزئیت مراد «هر حالت» (همان: ۶۴ غ ۳۸ ب ۱). «خاک» به علاقه جنس مجاز از «زمین» (همان: ۶۸۰ غ ۱۸۰۵ ب ۱۰ و همان: ۱۰۵۲ غ ۲۸۴۰ ب ۱۷). «دو صد» به علاقه جزئیت مراد «کثرت» (همان: ۸۵۶ غ ۲۲۸۴ ب ۵). «ما» به علاقه احترام منظور «من» (همان: ۱۰۵۲ غ ۲۸۴۰ ب ۱). «خاتم» به علاقه جزئیت منظور «انگشتر» (همان: ۵ ب ۵). «خلیل» به علاقه صفت و موصوف مراد «حضرت ابراهیم» (همان: ۶ ب ۱۶). «لب» به علاقه جزئیت منظور از «دهان» (همان: ۲۰۳ غ ۴۴۱ ب ۱). «فرعون» به علاقه کلیت منظور «حکمران ظالم زمان موسی (ع)، رامسس دوم» است (همان: ۱۱ ب ۲۸۴۴ غ ۱۳۸۴: ۶۴ غ ۳۸ ب ۲)

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

مطلع غزل دوازدهم: باده بده باد مده وز خودمان یاد مده  
روز نشاط است و طرب، بر منشین داد مده (همان: ۸۵۶ غ ۲۲۸۴)

مطلع غزل سیزدهم: منگر به هر گدایی که تو خاص از آن  
مایه

مفروش خویش ارزان که تو بس گران‌بهای (همان: ۱۰۵۲ غ ۲۸۴۰)

مطلع غزل چهاردهم: بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست  
بگشای لب که قند فراوانم آرزوست (همان: ۲۰۳ غ ۴۴۱)

مطلع غزل پانزدهم: بروید ای حریفان، بکشید یار ما را  
به من آورید یک دم صنم گریزیا را (همان: ۱۱۰ غ ۱۶۳)

#### مجاز

مجاز یکی از عناصر سازنده هنجارگریزی معنایی است. مراد از مجاز (مجاز مرسل)، کاربرد واژه، در غیر ما و ضح له (در غیر معنی اصلی) به علاقه غیر مشابهت است (رجایی، ۱۳۷۹: ۳۱۵؛ علوی‌مقدم، ۱۳۸۶: ۱۲۸). البته باید علاقه و قرینه‌ای وجود داشته باشد تا مخاطب به معنی مقصود رهنمون شود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۳). مثلاً در بیت زیر، مولانا «ساغر» را در معنی «می» استعمال می‌کند. ما می‌توانیم همین معنی را به واسطه علاقه ظرف و مظروف درک کنیم:

کمترین ساغر بزم خوش او شد کوثر

دل چون شیشه ما هم قدح ایشان باد (مولوی، ۱۳۸۴: ۳۲۵ غ ۷۹۲ ب ۷)

مجاز یکی از عوامل زیبایی زبان ادبی است. راز هنری و زیبایی آن به خاطر تلاشی است که در ذهن می‌آفریند. همین تلاش برای رسیدن به مفهوم تازه، قدرت تأثیر کلام را نیز افزایش می‌دهد. مولوی نیز همچون دیگر شاعران، از این ابزار جهت برجسته نمودن شعر خود سود می‌جوید:

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل!

مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا (مولوی، ۱۳۸۴: ۶۴ غ ۳۸ ب ۲)

مفتعلن مجاز است از عروض و ارکان عروضی به علاقه ذکر جزء و اراده کل. مخاطب با دقیق شدن در واژه مفتعلن و با آگاهی از این مطلب که مفتعلن جزئی از عروض است، به معنی مراد شاعر پی می‌برد. همچنین است «قافیه» در بیت زیر که مولوی آن را به علاقه جزئیت در معنی شعر گرفته است.

قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر

پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا (همان: ۶۵ ب ۳)

یکی از اصوات آرمونهای زبان هنجار، انحراف از قواعد حاکم بر آن است که «فراهنجاری» یا «هنجار گریزی» نام گرفته است. هنجار گریزی که از مؤثرترین روشهای برجستگی زبان و آشنابادی در شعر و نثر است، از موضوعات مهم نقد ادبی بودن به حساب می آید و بسیاری از خالقان اثر از آن بهره گرفته اند.

این فرایند در واپسین اثر خود «دستور زبان عشق» به برچسبگذاری زبان ادبی کلام خود پرداخته است. وی با معماری بی نظیر واژگان و اعمال فراهنجاری به بهسازی هندسه هنری آثاری خویش توجه نشان داده است. در کتابهای درسی متوسطه نیز از این شاعر ارجمند نگارنده برای انتخاب گریز دیده که شکوه شعری وی را نشانگر است.

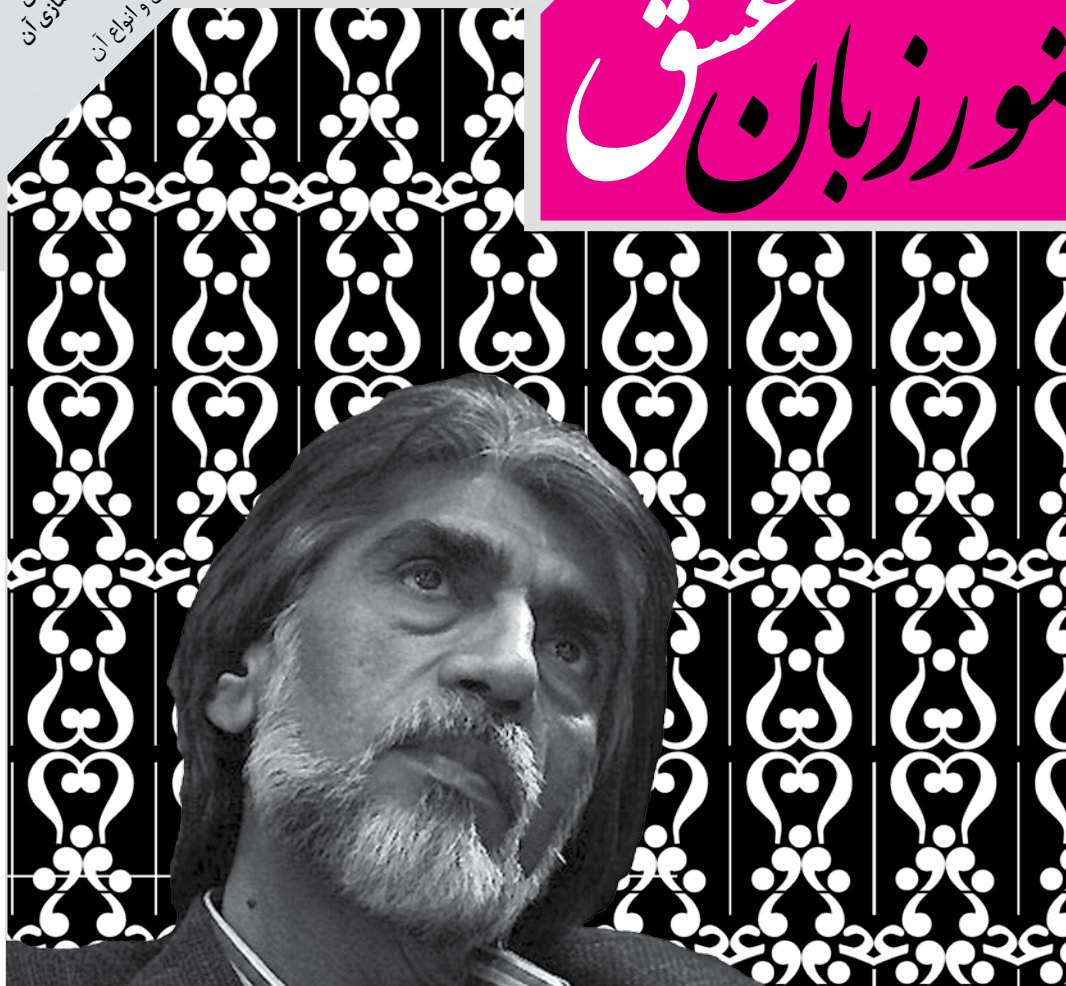
و هشت بعد برای دستیابی به ویژگیهای برجسته سبکی شعر امین پور، به واکاوی هنجار گریزی و هشت بعد آن مطابق با نظریه لیچ، زبان شناس انگلیسی، سبک شناختی و شعر دهای برجستگانی آن راز دید هنجار گریزی بیان کرده است.

کلیدواژه ها: قیصر امین پور، دستور زبان عشق، هنجار گریزی و انواع آن



سولماز مظفری  
دانشجوی دکترای زبان و ادب فارسی و  
دبیر ادبیات دبیرستانها و مدرس دانشگاه آزاد شیراز

# واکاوی هنجار گریزی در عشق دستور زبان





#### مقدمه

در حال حاضر پژوهش‌های ادبی مبتنی بر نظریات ادبی معاصر با استفاده از امکانات رایج در علم زبان‌شناسی و شاخه‌های مختلف آن هستند. یکی از نظریات مورد بحث امروزی «برجسته‌سازی کلامی و دو نوع آن در آثار ادبی» است که نظر بسیاری از نویسندگان و منتقدان معاصر را به خود معطوف ساخته است. در ادبیات و نظریه‌های ادبی نوین آنچه مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد؛ زیبایی و هنری بودن اثر و جنبه‌های متفاوت آن است. درواقع، شاعر به برجسته‌سازی سازه‌های اثر توجه شایانی نشان می‌دهد تا آفریده خود را به درجه برجستگی و تمایز برساند. گفتنی است نویسندگان و منتقدان بسیاری از ابعاد مختلف به اشعار امین‌پور توجه نشان داده‌اند و آثاری نگاشته‌اند اما درخصوص هنجارگرایی در شعر قیصر امین‌پور تاکنون، کار مستقل و مدونی صورت نگرفته است.

این نوشتار نتیجه پژوهشی است که به واکاوی انواع هنجارگرایی از دید لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، در آخرین مجموعه شعر قیصر امین‌پور می‌پردازد و برای

هر کدام از انواع هنجارگرایی - واژگانی، زمانی، سبکی، گویشی، معنایی و... - شواهد شعری ارائه می‌دهد و سروده‌های این مجموعه را به نقد و واکاوی می‌نشیند.

#### بحث و بررسی

ادبیات، هنر آرایش و پیرایش کلام است؛ به نحوی که صورت آن زیباتر و پیام آن تأثیرگذارتر گردد. گوینده به‌طور ارادی و آگاهانه از صورت‌های ویژه زبانی استفاده می‌کند و زبان روزمره و معیار را دگرگون می‌سازد و با این روش به اصطلاح دست به عمل برجسته‌سازی صورت‌های زبانی می‌زند و در نهایت به وادی ادبیات و کلام موزون وارد می‌گردد (افخمی، ۱۳۸۰: ۲۰۸). آنچه در نگاه اول مهم به‌نظر می‌رسد، زیبایی سخنی است که گوینده با دیدی کلی آن را بیان و دنبال می‌کند. نظریه‌هایی که در تعریف هنر و زیبایی بیان شده، دو نوع‌اند: یکی ذهنی (درونی) و دیگری عینی (بیرونی) اما آنچه در اینجا مدنظر است، برجسته‌سازی کلامی است که منجر به زیبایی زبان ادبی شعر و هنری شدن آن می‌گردد. نخستین بار صورت‌گرایان

البته شفيعی کدکنی انواع برجسته‌سازی را به دو گروه موسيقیایی و زبان تقسیم می‌کند (دزفولیان: ۵۶). هدف غایی برجسته‌سازی، آفرینش سازه‌های ادبی در محورهای جان‌نشینی و هم‌نشینی واژگان است. آفرینش زیبایی ادبی خود فرایندی گسترده و پیچیده است که در گرو ذهن خلاق است. این ذهن خلاق است که دست به برجسته‌سازی می‌زند. آنچه در این جستار مورد واکاوی و بحث قرار می‌گیرد، «هنجارگیزی و انواع آن از دیدگاه لیچ» است که در مجموعه شعر «دستور عشق» استاد قیصر امین‌پور اعمال گردیده است.

#### قیصر امین‌پور و «دستور زبان عشق»

دکتر قیصر امین‌پور (گتوند- دزفول، ۱۳۳۸) شاعر، نویسنده و مدرس دانشگاه، با مضمون‌یابی‌ها و نکته‌پردازی‌های بی‌نظیر خود، با اعمال هوشیاری و دقت نظری بی‌نظیر در زبان شعری خود، نازک، هنری و ادبی می‌اندیشد و ادبی می‌سراید. او که بیانش ساده و روان است، طراوت و نوین‌گرایی را در بیان و زبان به کار می‌گیرد و در چینش واژگان، معماری بی‌نظیری از خود به یادگار می‌گذارد. آخرین مجموعه شعر وی «دستور زبان عشق» حاکی از بیان ساده و صمیمی و قدرت گزینش واژگان و توجه شایان وی به برجسته‌سازی سازه‌های کلامی است. وی با به‌گزینی واژگان و معماری آن‌ها در کمال هنرمندی، مجموعه‌ای جاودانه از خود به یادگار گذاشته است. یادش گرامی و مانا.

#### هنجارگیزی یا قاعده‌کاهی (Deviation)

فراهنجاری (= سامان‌گریزی، قاعده‌کاهی، هنجارگیزی) گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان خودکار است. فراهنجاری نمی‌تواند هرگونه گریز از قواعد زبان هنجار باشد؛ زیرا بعضی از هنجارگیزی‌ها به ساخت‌های نازیبایی منجر می‌شوند که نمی‌توان آن‌ها را ابداع ادبی زیبا به حساب آورد. فراهنجاری انواع گوناگونی دارد چون: آوایی، باستان‌گرایی سبکی، گویشی، معنایی، دستوری، نوشتاری و واژگان (صفوی، ۱۳۷۳، ۵۵-۴۲). گریز از هنجارها اگر عالمانه، زیبا و هنجارمند باشد، گذشته از شکوفایی، بالندگی و استمرار حیات شعر، به غنای زبان نیز کمک می‌کند (روحانی، ۱۳۸۸: ۷). آنچه صفوی به‌عنوان انواع هنجارگیزی برمی‌شمرد، درواقع برگرفته از نظریات لیچ است. وی این نوع برجسته‌سازی را در ۸ دسته معرفی می‌کند: ۱. هنجارگیزی واژگانی، ۲. هنجارگیزی نحوی، ۳. هنجارگیزی آوایی، ۴. هنجارگیزی زمانی، ۵. هنجارگیزی سبکی، ۶.

(فرمالیست‌ها) بحث «برجسته‌سازی» را مطرح کردند و نظریات گوناگونی در این مورد ارائه دادند. از جمله این افراد می‌توان اشکولوفسکی و موکارفسکی، نظریه‌پرداز مکتب پراگ، و بعدها لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، را نام برد. در این جستار بحث از برجسته‌سازی کلامی مجموعه شعر «دستور زبان عشق» قیصر امین‌پور با رویکرد هنجارگیزی مبتنی بر نظریات لیچ است. لیچ در رویکردی زبان‌شناختی به بررسی شعر انگلیسی، هنجارگیزی را از ابزار شعرآفرینی می‌داند. وی هنجارگیزی و قاعده‌افزایی را دو مجرای اساسی و کلی برای برجسته‌سازی کلامی می‌خواند.

#### برجسته‌سازی

برجسته‌سازی<sup>۲</sup> عبارت است از به کارگیری عناصر زبان به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند و غیرمتعارف باشد. برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است؛ هنگامی که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به کار می‌رود و توجه مخاطبان را به خود جلب می‌کند. موکارفسکی برجسته‌سازی را فرایندی آگاهانه می‌داند و معتقد است که هر اندازه فرایندی آگاهانه‌تر به کار گرفته شود، از خودکاری کمتری برخوردار است... در فرایند برجسته‌سازی باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی مورد توجه قرار گیرند که البته از بین این عوامل دو اصل «رسانگی» و «زیباشناسی» اهمیت بیشتری دارند. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۰-۳۶)

برجسته‌سازی ادبی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار (عادی و غیرادبی) انحراف هنری صورت پذیرد، که این را هنجارگیزی می‌نامند و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خود کار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوه هنجارگیزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت (همان: ۴۳). گفتنی است که برجسته‌سازی فرایندی است که صورت‌گرایان روس مطرح کرده و آن را از عوامل به وجودآورنده زبان ادبی خوانده‌اند: «این برجسته‌سازی با به شکل قاعده‌افزایی یعنی افزودن چیزی بر برونه زبان مانند وزن‌های عروضی، یا به شکل هنجارگیزی یا قاعده‌کاهی یعنی حرکت از حالت هنجار و معمول زبان و آفریدن صورت‌های بدیع، شکل می‌گیرد.» (ساسانی، ۱۳۸۴: ۸۶ و ۸۷). به بیانی دیگر، هر نوع انحراف از فرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار کلامی به‌نحوی که زیبایی را در سخن رقم بزند، برجسته‌سازی نامیده می‌شود. لیچ دو گونه از برجسته‌سازی را ممکن می‌داند: ۱. انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار، ۲. قاعده‌افزایی.

او کی بیانش ساده و روان است، طراوت و نوین‌گرایی را در بیان و زبان به کار می‌گیرد و برجسته‌سازی و معماری بی‌نظیری از خود به یادگار می‌گذارد



هنجار‌گریزی گویشی، ۷. هنجار‌گریزی نوشتاری و ۸. هنجار‌گریزی معنایی. هنجار‌گریزی را نباید با قاعده‌افزایی یکسان دانست؛ هنجار‌گریزی‌ها از لوازم شعر به حساب می‌آیند و از لحاظ ماهوی از قاعده‌افزایی جدا و متمایزند. هنجار‌گریزی دست به آفرینش شعر می‌زند، در حالی که قاعده‌افزایی خلق توازن و نظم حاضر در زبان را بر عهده دارد. در این جستار نگارنده با معرفی انواع هنجار‌گریزی، نمونه‌هایی از آن‌ها را در آخرین مجموعه شعر قیصر امین‌پور «دستور عشق» دکومی‌کند

#### الف. هنجار‌گریزی واژگانی

گاه شاعر دست به ساخت واژگان تازه با گریز از شیوه‌های معمولی ساختن واژه در زبان هنجار می‌زند. این نوع هنجار‌گریزی بر شکوه، طنطنه، شگفتی و تأثیر شعر می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود؛ چراکه بسیاری از این واژه‌ها آرام‌آرام جذب زبان می‌شوند و در نتیجه اعتبار ادبی آن‌ها به نفع زبان از دست می‌رود. هنجار‌گریزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۹). این نوع هنجار‌گریزی در اشعار قیصر امین‌پور بسامد اندکی دارد. امین‌پور هرچند به مضمون‌پردازی توجه نشان داده اما در کنار آن گاه به واژه‌سازی نیز دست زده است. نمونه‌هایی از هنجار‌گریزی واژگانی در دستور عشق قیصر امین‌پور:

- گریز از میانمایگی / آرزویی بزرگ است؟ (آرزوی بزرگ: ۲۷)

- ای شکوه بی‌کران اندوه من! آسمان دریای جنگل کوه من (قدرانده: ۴۴)

- هرچه شد انبوه‌تر گیسوی تو، می‌شود اندوه‌تر اندوه من (قدرانده: ۴۴)

و نمونه دیگر هنجار‌گریزی واژگانی: حنجره‌فروشی (۱/ ۹۷)

#### ب. هنجار‌گریزی نحوی

گریز از قواعد حاکم بر نحو زبان هنجار را هنجار‌گریزی نحوی می‌گویند. شاعر با جابه‌جا کردن سازه‌های تشکیل‌دهنده جمله و برهم‌زدن آرایش قواعد زبان هنجار، زبان خود را نسبت به زبان هنجار برجسته می‌سازد. (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۱). در شعر زیر از مهدی اخوان ثالث با کاربرد صفت پس از ضمیر ملکی نوعی عدول از هنجار نحوی صورت گرفته است:

.. هیچستان نه توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را / با

چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز/ غزش زهره‌دران کوس‌هامان، سهم پرّش خارا شکاف تیرهامان، تند؛ نیک بگشاییم (آخرشاهنامه: ۱۱۴)

این عدول از هنجار را در چند مورد در شعر قیصر امین‌پور نیز می‌بینیم:

- جابه‌جایی صفت و موصوف که صفت تفضیلی «بی‌چرا» پیش از موصوف مذکور است:

بفرمایید تا این بی‌چرا تر کار عالم؛ عشق/ رها باشد از این چون و چرا و چندهای ما (بفرمایید: ۴۰)

- جابه‌جایی مضاف و مضاف‌الیه که به جای «موسیقی چشم» این گونه آمده است:

آیینۀ موسیقی چشم تو باران/ پژواک رنگ و بوی گل، موج صدایت (غزل شرقی: ۴۲)

#### پ. هنجار‌گریزی زمانی

یکی از شگردها و شیوه‌های شاعرانه که به نوعی عدول از هنجار محسوب می‌گردد، به کار بردن سازه‌هایی است که در زبان خودکار رایج نیستند و درواقع واژگانی هستند که در گذشته متداول بوده‌اند. سپس با گذر زمان مرده‌اند یا اکنون کاربرد کمی دارند. به این نوع هنجار‌گریزی، باستان‌گرایی نیز می‌گویند: «زیرا شاعر می‌تواند از گونه زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار برد که پیش‌تر در زبان متداول بوده‌اند و امروزه واژه‌ها و ساخت‌های نحوی کهنه‌اند» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۴) از جمله شاعران معاصر که به این نوع قابلیت برجسته‌سازی توجه شایانی داشته‌اند، می‌توان مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو را نام برد.

- سفری دشخوار و تلخ / از دهلیزهای خم اندر خم و / پیچ اندر پیچ / از پی هیچ (شاملو / ققنوس در باران: ۶۱۸)

گل به گل ابر سترون در زلال آبی روشن / رفته تا بام برین

چون آبگینه پلکان، پیداست (اخوان ثالث / طلوع: ۱۳۲)

امین‌پور نیز به واژگان کهن توجه نشان داده و برخی از آن‌ها را در سروده‌هایش آورده است. این مسئله نتیجه توغل وی در متون کهن و آشنایی‌اش با سازه‌های قدیمی سخن است. امین‌پور این دسته از واژگان را در جای مخصوص به خود به گونه‌ای به کار برده که شعر وی را - چه در قالب نو و چه در قالب سنتی - برجسته و متمایز ساخته است. این نوع واژگان بیشتر در اسم و فعل دیده شده است.

هنجار‌گریزی زمانی را می‌توان در دسته‌های زیر مورد واکاوی قرار داد و نمونه‌هایی را جست‌وجو کرد.

دنبالۀ مطلب در وبگاه نشریه

یکی از شگردها و شیوه‌های شاعرانه که به نوعی عدول از هنجار محسوب می‌گردد، به کار بردن سازه‌هایی است که در گذشته متداول بوده‌اند

این مجله به بررسی اندیشه‌های عاشورایی در اشعار قیصر امین‌پور پرداخته است. بنای کار در این پژوهش بر توصیف و تحلیل سروده‌ها از لحاظ درون‌مایه و محتواست. مضامین با عنوانی مناسب گردانده شده است. سروده‌های قیصر امین‌پور از نظر محتوایی متنوع و زیبا با زبانی ساده و روان آمین‌پور که برخی اشعارش به کلام محاوره درون فرهنگ پیچیده‌ی و نزدیکی به کلام محاوره درون فرهنگ عاشورایی شعر جنگ است - که یکی از ویژگی‌های مهم به‌خوبی مطرح کرده است. او تلاش می‌کند نهضت عاشورا را با حماسه‌ی دفاع مقدس قرین‌سازی کند. آثار این شاعر انقلاب ارزش‌های عاشورایی پایه و «ظاهر روز دهم» بیشترین بار معنایی را در زمینه‌ی عاشورا و مضامین آن دارند. کیدواژه‌ها: اندیشه، عاشورا، دفاع مقدس، قیصر امین‌پور

# سازگاری اندیشه‌ها عاشورا

## درنگی در اشعار قیصر امین‌پور

عاشورا در متن زندگی شیعه و در عمق باورهای پاک او جریان دارد. نهضت کربلا در طول چهارده قرن با کوثری زلال و عمیق سیراب‌کننده جان‌ها بوده است.

شعر دفاع مقدس نیز شعری حماسی با هویتی دینی است که ریشه در واقعه کربلا و حماسه عاشورا دارد و تمامی فضیلت‌هایش را از سیدالشهدا و اصحاب بزرگوارش الهام می‌گیرد.

درخشان‌ترین درون‌مایه‌های حماسه شعر دفاع مقدس مظهر و جلوه‌گاه مضامینی چون کربلا، عاشورا، ابوالفضل‌العباس و شعارهای محکمی مانند «هیئات متا الذلة» و «هل من ناصر ینصرنی» است و در رأس همه آن‌ها نام مبارک امام حسین(ع) و خواهر قهرمانش حضرت زینب کبری(س) و اصحاب با وفایش است که چونان ستارگانی درخشان می‌درخشند و هر کدام بار فرهنگ اسلامی و پیام دینی و حماسه خود را دارند. سر فصل و نقطه عطف در موضوعات حماسی، عاشوراست و حماسه در شعر دفاع مقدس آمیزه‌ای از جنگ، شهادت، ایثار،

### مقدمه

واقعه کربلا در گذر قرون و اعصار بر تمام فرقه‌های مسلمانان تأثیری ژرف نهاده و عواطف شاعران و سخنوران را برانگیخته است. این حماسه نه تنها در آثار شاعران عصر خود منعکس شد بلکه سخنوران نسل‌های بعد از خود را نیز متأثر ساخت. توصیف و شرح وقایع عاشورا در شعر فارسی - چه در آثار شاعران شیعی و چه در شاعران اهل سنت - سابقه‌ای دیرین دارد و شاعرانی چون عطار و مولانا و جامی و بزرگان دیگر، هر یک به فراخور حال و زمان خود از واقعه عاشورا یاد کرده‌اند.

با پیروزی انقلاب اسلامی فضایی تازه در شعر به وجود آمد. پیوند شاعران با باورهای عمیق و ارزش‌های جوشیده از متن مکتب انقلابی و حرکت آفرین اسلام باعث آن شد که سروده‌ها و نوشته‌ها از عناصر اعتقادی سرشار گردند.

دکتر ناهید اکبری  
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد قزوین  
مهرم سیدکار  
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان  
و ادبیات مقاومت مازندران





۸) آینه‌های ناگهان  
۹) دستور زبان عشق  
زبان ساده، فضای شفاف و تصاویر گویا از ویژگی‌های اصلی شعر قیصر امین‌پور است که به شعر او حالتی صمیمی و خودمانی می‌دهد:  
«شعر امین‌پور بیشتر حرف و روایی است تا تصویری»  
(ترابی، ۱۳۸۴: ۲۷)

امین‌پور مانند بسیاری از شاعران دفاع مقدس از منظری دیگر به عاشورا نگریسته است که در ادبیات گذشته ما سابقه ندارد. مفاهیم گم‌شده عاشورا همچون حماسه، پیام و عرفان نیز در سروده‌های گذشته عاشورایی همچون شعر این دوره یافت نمی‌شود.

در آثاری که قیصر امین‌پور به عنوان شاعری انقلابی از خود به جای گذاشته، اندیشه‌های عاشورایی نمود خاصی یافته‌اند و ما در این مقاله بر آنیم که این مضامین عالی را در حد امکان به نظاره بنشینیم.

مهم‌ترین محور ایثار و فداکاری و عالی‌ترین تجلی شهادت نام مبارک حسین‌بن‌علی (ع) است که سرسلسله کاروان

کرامت و سایر جلوه‌های نورانی و آرمان‌خواه انسان است. کربلا نیز تبلور تمامی این جلوه‌های روحانی است که در سروده‌های شاعران انقلابی موج می‌زند.  
از جمله این شاعران انقلابی که به شهادت آثارش از چهره‌های برتر ادبیات دفاع مقدس در زمینه جنگ و فرهنگ عاشورا بوده و بهترین و جامع‌ترین اثر در این زمینه از اوست، قیصر امین‌پور می‌باشد.

قیصر امین‌پور در دوم اردیبهشت‌ماه ۱۳۳۸ در گتوند، منطقه‌ای در محدوده دزفول، به دنیا آمد. او در سال ۱۳۷۶ موفق به اخذ مدرک دکترای ادبیات فارسی از دانشگاه تهران شد. آثاری که از قیصر انتشار یافته‌اند عبارت‌اند از:

- ۱) تنفس صبح
- ۲) در کوچه آفتاب
- ۳) طوفان در پرانتز
- ۴) منظومه ظهر روز دهم
- ۵) مثل چشمه، مثل رود
- ۶) بی بال پریدن
- ۷) به قول پرستو

کدام با خون سرخ قاب گرفته شده‌اند:  
**«قلم از غم دلی بی تاب دارد  
 که این تصویر از خون قاب دارد**

**گلوئی تشنه خون خدا را  
 لب تیغی دروغ آب دارد»**  
 (در کوچه آفتاب، ۱۳۷۴: ۹۱)

ویژگی‌ها و برتری‌های امام حسین تمامی ندارد و به کوری چشم شیطان، منزلت والای آن حضرت پیوسته باید گفته شود و نیز ظلم و ستمی که بر او و خاندانش رفت، باید یادآوری شود تا معلوم گردد منافقان و بدخواهان با اهل بیت پیامبر چه کرده‌اند. تا معلوم گردد شراره‌های شوم و خانمان‌سوز توطئه‌پذیری چگونه ضمیر رسول خدا و خاندان او را به آتش کشیده است. امین‌پور در سروده زیر شهادت امام حسین و حادثه عاشورا و بازگشت ذوالجناح را بدون سوار - با زین و یال خونین - این‌گونه به تصویر می‌کشد:

**«این خاک به خون عاشقان آذین است  
 این است در این قبیله آیین، این است**

**زین روسست که بی سوار برمی‌گردد  
 اسب تو که زین و یال آن خونین است»**  
 (در کوچه آفتاب، ۱۳۷۴: ۲۲)

در صحنه عاشورا گوهر تابناک ایمان، یعنی امام حسین (ع)، آن چنان در آتش ابتلای الهی ذوب شد که سرانجام جان عزیزش غرق در محبوب و فانی در عشق گردید و ثارالله لقب یافت.

**«این ثار حسین است نه مولود خمین  
 این یار محمد (ص) است و سردار حنین**

**این قصه ناب نام‌کر حافظ!  
 تکرار حسین است حسین است حسین»**  
 (در کوچه آفتاب، ۱۳۷۴: ۲۳)

از نظر شاعران عصر انقلاب حادثه عاشورا نجوای جنون است. انگیزه‌ای که رزمندگان و مجاهدان شجاع عصر ما را به جبهه‌های شرف و حماسه کشاند و آنان را دیوانه و شیدا رها کرد، محبت و عشق حسین (ع) و یاران او بود.

«حسین تربیت‌یافته مدرسه نبوی و علوی است و استقامت و پایداری را در عمل پیامبر اکرم (ص) و امیر مؤمنان آموخته است و رهروان خود را بدان تربیت می‌کند.»  
 (دلشاد تهرانی، ۱۳۷۹: ۱۴۵)

**دنباله مطلب در وبگاه نشریه**

عشق و قافله سالار شهیدان و الهام‌بخش تمامی قیام‌های شیعی و حق‌طلبانه در طول تاریخ است. نام حسین همواره بر تارک آزادی و عدالت‌خواهی و سازش‌ناپذیری تاریخ می‌درخشد و فروغ تابناکش روشنی‌دهنده و الهام‌بخش شعر انقلاب اسلامی و دفاع مقدس است. سرایندگان شعر دفاع مقدس نیز عظمتی را که در نام حسین (ع) جاری است، در حماسه‌های خویش به تصویر کشیده‌اند.

امین‌پور در شعری با عنوان «نی نامه» از قرار گرفتن سر مبارک امام حسین بر روی نیزه‌ها و قرآن خواندن آن حضرت و کاروان اسرا که همراه این سر حرکت می‌کرده‌اند، سخن گفته است. او در چکامه نی نامه پس از ذکر مقدمه‌ای درباره نوای آتشین نی و اینکه ناله جان‌سوز نی دوی هر دل تنگ و بیانگر غم دیرینه غربت است، اشاراتی لطیف به سخن گفتن سر امام حسین بر بالای نی دارد و تأکید می‌کند که سخن گفتن و شکر فشاندن از این نی شگفت نیست و معتقد است که اگر نی پرده‌ای دیگر بنوازد، آتش در نیستان خواهد زد:

**«سرخ بر نی، تنش در قعر گودال  
 ادب را گه الف گردید گه دال**

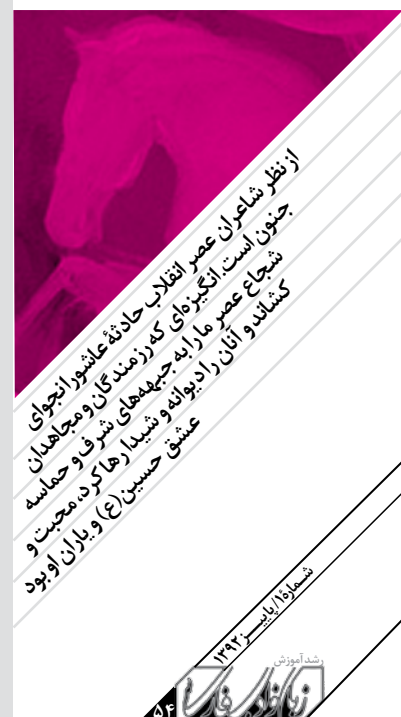
**سری بر نیزه ای منزل به منزل  
 به همراهش هزاران کاروان دل**

**به روی نیزه و شیرین‌زبانی!  
 عجب نبود ز نی شکر فشانی**

**سزد گر چشم‌ها در خون نشیند  
 چو دریا را به روی نیزه ببیند**

**شگفتا بی سر و سامانی عشق!  
 به روی نیزه سرگردانی عشق!**  
 (آینه‌های ناگهان، ۱۳۸۸: ۱۶۷ - ۱۶۶)

امام عاشورا جلوه‌گاه همه مظلومیت‌ها، عظمت‌ها و شهادت‌ها و در یک کلام آیین عاشورا است و در سیمای او ۷۲ صحابی پاکباز را نیز می‌توان یافت. ابوالفضل العباس، اکبر، قاسم، اصغر و همه و همه در او خلاصه می‌شوند. به همین دلیل نام حسین، نام عاشورا و نام همه است. در جبهه نیز همه چیز می‌توانست تداعی نام حسین (ع) باشد: تشنگی، شهادت، مظلومیت، پدر، عبادت و عشق، و تنها آرزوی رزمندگان پاکبازی در راه حسین و دفاع از آرمان‌های او بود. به طوری که به گفته شاعر قلم در تصویر این مفاهیم «تشنگی و آب»، «خون و تیغ» تاب نمی‌آورد و این بی‌تابی ناشی از صحنه‌های جان‌سوزی است که هر





# جایگاه صورخیال در شعر

## مقدمه

زبان ادبی طرحی ظریف برای بیان افکار و اندیشه‌های ادیبان و شاعران است و ظرافت این زبان در گرو به‌کارگیری آرایه‌های ادبی و به‌کار بستن دقایق علوم معانی و بیان است. از مهم‌ترین ابزار مورد استفاده در این جهت صور خیال است که اهمیت و جایگاه آن موضوع و هدف این مقاله خواهد بود.

## اهمیت شعر در ادبیات

الکون می‌گوید درست سخن گفتن هم به اندازه خوب زیستن در نظر خداوند بایسته و ضروری است (زرین‌کوب، ۱۳۵۱: ۷۲) سیمون دوبوار ادبیات را فعالیتی می‌داند که انسان‌ها انجام می‌دهند تا جهان در برابر آن‌ها آشکار شود (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۲۲) سارتر معتقد است که «ادبیات با الهام‌های جهان ناخودآگاه سازگار نیست؛ زیرا نویسندگی یعنی انجام یک عمل به‌منظور دگرگونی چهره‌های ناموزون زندگی. (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۲۷) سارتر این مسئولیت را برای نویسنده و ادیب قائل است که نخست چیزی برای گفتن داشته باشد و سپس بداند که با نوشتن، کدام چهره زندگی را می‌خواهد دگرگون کند، چه، ادبیات موظف باید از همه سو با بدی‌ها و نابسامانی‌ها در افتد.

قوت حیات و موجبات بقا و ثبات یک زبان در قوت افکار و لطف کلام و تأثیر بیان شعرا و نویسندگانی است که آثار

جایگاه مهم ادبی به‌شمار می‌آید. قلم‌ها شعر را کلام مخیال می‌نامند. اگرچه موزون حقیقی نباشد، بهره‌بردن از مخیال (مجاز، تشبیه، استعاره و کنایه) زمانی بیش از پیش مورد توجه قرار می‌گیرد که در این مقاله تلاش ما بر آن است تا با دیدگاه‌های ادیبان و منتقدان معاصر ادبیات بر اهمیت و جایگاه صور خیال در شعر تأکید کنیم. برای تحقق این هدف از روش‌های مطالعه کتابخانه‌ای، فیش‌برداری و تجزیه و تحلیل بهره می‌گرفتیم.

کلیه‌ی پژوهش‌ها، شعر، ادبیات صور خیال، مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه

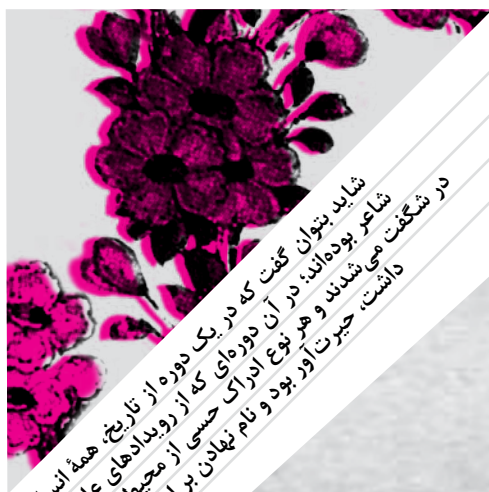


و آهنگ که در شعر هست خودش خیال‌انگیز است هم قافیه و تکرار و تجدید آن نوعی آرامش می‌بخشد که در خیال و عاطفه تأثیر دارد. بیان شاعرانه هم - از تشبیه و مجاز - جنبه خیال‌انگیزی دارند.» (زرین کوب، ۲۵۳۶: ۳۷).

خیال شاعرانه، محصور در وزن و مفهوم شعر منظوم نیست بلکه آن را می‌توان در هوشیاری به نکات و ظرایف موجود در هر پدیده و نگاهی غیرمتعارف و غیرمعمول به روابط موجود نیز جست‌وجو کرد. به همین جهت باید گفت «تجربه شعری چیزی نیست که حاصل اراده شاعر باشد بلکه یک رویداد روحی است که ناگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد. مجموعه‌ای از حوادث زندگی اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۱). در حقیقت، تجربه شعری را می‌توان کشفی همراه با خلاقیت دانست. «تصرف ذهن شاعر در مفاهیم عادی و ارتباط زندگی انسان با طبیعت، یا طبیعت با طبیعت - چنان‌که می‌دانیم - حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درک این ارتباطات. ذهن شاعر تنها ذهنی است که می‌تواند در برابر احساس این نوع ارتباطات بیدار شود. این ارتباطها تا بی‌کران گسترده است. به گستردگی طبیعت و به گستردگی حیات انسانی و تاریخ و فرهنگ بشری» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲). وردزورث می‌گوید: حتی نامأنوس‌ترین کشفیات شیمی‌دانان می‌تواند به همان اندازه مضامین فعلی برای تجلی هنر شاعر ارائه مطلب کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳). به شرط اینکه شاعران آن را در وجود خویش احساس کنند و قبل از آنکه به رشته نظم درآید، با هستی و جان شاعر مرتبط و پیوسته شود. هر گوشه‌ای از زندگی انسان با گوشه‌ای از طبیعت هزاران هزار پیوند و ارتباط دارد که از این همه پیوندهای گوناگون، ذهن شاعر گاه یکی را احساس می‌کند و در برابر آن بیدار می‌شود و حاصل این بیداری خود را به ما نشان می‌دهد. شفیع کدکنی می‌گوید: شاید بتوان گفت که در یک دوره از تاریخ، همه انسان‌ها شاعر بوده‌اند؛ در آن دوره‌ای که از رویدادهای عادی طبیعت در شگفت می‌شدند و هر نوع ادراک حسی از محیط برای آن‌ها تازگی داشت، حیرت‌آور بود و نام نهادن بر اشیا خود الهام شعری بود.

دیدن صاعقه، یا احساس جریان رودخانه و سقوط برگ‌ها بدون هیچ‌گونه نسبتی با زندگی انسان، خود به خود تجربه ابتدایی و بیداری شعری و شعوری بود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۹) اما پس از آن دوره، حوزه استعداد تجربه شعری محدود می‌شود و فقط بعضی از مردم دارای استعداد بیداری شاعرانه هستند و آن هم در لحظه‌هایی محدود. زیرا عوامل بیدارکننده همگان دیگر مکرر شده و آگاهی و بیداری نسبت به آن عوامل نوعی آگاهی و بیداری از بیداری دیگران محسوب می‌شود؛ یعنی، فهم و ادراک تجربه‌های دیگران، که تجربه‌ای ثانوی است. کشف هر یک از قوانین

خود را به آن زبان نوشته و با دمیدن روحی از معانی پر مغز و لطایف ذوقیات در کالبد لغات و جملات به آن زندگی جاوید بخشیده‌اند. (اقبال آشتیانی، ۱۳۵۰: ۷۸۲) لطیف‌ترین و تأثیرگذارترین افکار هر ملتی در قالب شعر مجال ظهور یافته است؛ زیرا دارای بالاترین ظرفیت لازم برای چنین کاری می‌باشد. خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «شعر در عرف منطقی کلام مخیل است و در عرف متأخران کلام موزون مقفی؛ چه بر حسب این عرف، هر سخنی را که وزنی و قافیتی باشد، خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، خواه صادق باشد و خواه کاذب، و اگر همه به مثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد، آن را شعر خوانند و اگر از وزن و قافیه خالی بود، اگرچه مخیل بود، آن را شعر خوانند. اما قدما، شعر، کلام مخیل را گفته‌اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۴۱) استاد شفیع کدکنی معتقد است که درک ارتباط میان انسان و طبیعت را تجربه شاعرانه و حاصل آن را خیال شعری می‌نامند. خیال عنصر اصلی شعر، در همه تعریف‌های قدیم و جدید است و هر گونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳). نظر استاد زرین کوب این است که «در هر حال با وجود اهمیت وزن و قافیه در شعر، تعریف شعر با اینکه کلام موزون و مقفی است، چنان‌که ابن خلدون هم توجه داده، در واقع فقط نزد عروضی‌ها درست است و از لحاظ بلاغت کافی نیست. بعضی هم قید خیال‌انگیز بودن را بر آن افزوده‌اند اما ظاهراً این قید لازم نیست؛ از آنکه هم وزن



شاید بتوان گفت که در یک دوره از تاریخ، همه انسان‌ها شاعر بوده‌اند؛ در آن دوره‌ای که از رویدادهای عادی طبیعت در شگفت می‌شدند و هر نوع ادراک حسی از محیط برای آن‌ها تازگی داشت، حیرت‌آور بود و نام نهادن بر اشیا خود الهام شعری بود.



با اعتقاد متکلم و کذب مخالفت آن با اعتقاد متکلم است و در این قضیه مطابقت با واقع امر نقشی ندارد. مثلاً قول قدما که معتقد به هفت سیاره و نه فلک بوده‌اند، صدق است؛ هر چند با واقع امر مطابق نیست.

۳. عقیده جاحظ (از ادبای قرن سوم): جاحظ هر دو قول یادشده را لحاظ کرده و گفته است صدق و کذب هم مربوط به واقع و هم اعتقاد متکلم است.

در ساختمان هر شعر بلند، ذهن شاعر دو گونه خلق و ابداع و کوشش هنری دارد؛ در یک سو طرح کلی و مجموع اجزای سازنده شعر است که چگونه با یکدیگر ترکیب یافته و ساختمان کلی و شکل عمومی شعر را به وجود آورده‌اند و در این حوزه، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و یادها و تأثرات خود در زمینه‌های مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی و طرح کلی شعر - که ما آن را محور عمودی اثر هنری می‌خوانیم - به وجود آید. بی‌گمان آفرینش و قدرت خیال شاعران در این جهت، دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر، یعنی محور افقی و تصویرهای کوچک بیان، که تک‌تک ابیات است. ذهن شاعر، همان گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به وجود آورد، می‌کوشد که اجزای بیانش از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد اما این کوشش در ادبیات ما در هر دو جهت یکسان نیست. بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و به دور از خلق و ابداع بوده است و در عوض، شاعران تا توانسته‌اند در

علمی برای اولین بار، نوعی بیداری و شعور است و دیگران آن تجربه و شعور اولی را به گونه‌ای ثانوی و با واسطه در می‌یابند. ژرار دونروال می‌گوید: «آنکه برای نخستین بار روی خوب را به گل تشبیه کرد، شاعر است و دیگران مقلد او» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۰). دقت نظر و کشف روابط موجود در طبیعت باعث شده است که اگر هنرمندی در ارائه تصویرهای شعری خود به تقلید از دیگران نپرداخته باشد، با دقت علمی می‌توان بسیاری از خصایص روحی او را از خیال‌هایش کشف کرد. چنان که بعضی از ناقدان معاصر در مورد شکسپیر این کار را کرده‌اند و از دقت در تصاویر آثار او به نکته‌های خاصی در زندگی‌اش دست یافته‌اند و تسلسل و پیوستگی تاریخی بعضی از آثار او را از این راه به دست آورده‌اند.

اینکه آدم در نخستین لحظه‌های خلقت که می‌خواست بر فرشتگان برتری یابد، «اسماء» را آموخت و بر فرشتگان عرضه کرد، اشاره به این موضوع است که آگاهی و شعور انسان نسبت به عناصر طبیعت و حتی حالات و روحیات خود، وقتی تشخیص و امتیاز می‌یابد که با نوعی «نامیدن» همراه باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۸۷) یاستین گورد در این زمینه می‌گوید: آدم معلم فرشتگان است؛ زیرا او «نام» چیزها را می‌داند و از اینجاست که «نامیدن» می‌تواند و با «نامیدن» است که شعر ظهور می‌کند و از اینجاست که گفته‌اند نخستین شاعر، آدم نبی (ع) بود. عالم و آدم در شعر و با شعر «خلق جدید» پیدا می‌کند و شاعر، خالق مجدد زمین و آسمان می‌شود. (یاستین گورد، ۱۳۸۱: ۲) حاج ملاهادی سبزواری در منظومه، در بیان مقصود شعر می‌گوید:

والغرض: ترغیب او ترهیب

ولو بکاذب، به تجیب

یعنی غرض از شعر و ادبیات، برانگیختن یا بازداشتن است. خبر ادبی می‌تواند کاذب باشد اما باید اعجاب‌انگیز باشد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۶). عبدالحسین زرین کوب می‌گوید: شعر بی‌دروغ آن نیست که تهی از تخیل و مبالغه باشد بلکه آن است که شنونده مطمئن شود گوینده آن را برخلاف احساس، خلاف پندار و خلاف وجدانش نگفته است. اگر هم در آن مبالغه هست و دروغ، آن همه ترجمان واقعی و طرز فکر اوست و برخورد او با واقعیت. این است آنچه من شعر بی‌دروغ می‌خوانم و آن را شعر واقعی می‌شمرم (شمیسا، معانی، ۱۳۸۶: ۱۷). سیروس شمیسا در صفحه ۸۵ کتاب معانی آورده است: در مورد اینکه صدق و کذب چیست سه نظریه در بین قدما رواج داشته است:

۱. عقیده مشهور: صدق مطابقت کلام با واقع است و کذب مخالفت آن با واقع است.

۲. عقیده نظام معتزلی (از متکلمان): صدق مطابقت کلام



دقت نظر و کشف روابط موجود در طبیعت باعث شده است که اگر هنرمندی در ارائه تصویرهای شعری خود به تقلید از دیگران نپرداخته باشد، با دقت علمی می‌توان بسیاری از خصایص روحی او را از خیال‌هایش کشف کرد



در حقیقت، محور عمودی است که در ساختمان شعر جنبهٔ اولی و اصلی را دارد و اگر تجربهٔ شعری رویایی باشد که شاعر بدان دست یافته، محور افقی، یعنی جنبهٔ ثانویهٔ خیال او - که تصویرهای شعری اوست - در حقیقت ابزارهایی هستند برای رسیدن به آن تجربه.

محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده‌اند. البته موارد استثنایی در کار بعضی شاعران وجود دارد. آنچه در زمینهٔ عمومی شعر فارسی می‌توان یادآوری کرد، محدودیتی است که خیال شاعران در محور عمودی شعر دارد و این میراث عرب و شعر شاعران جاهلی است که در ادب دورهٔ اسلامی نیز تأثیر کرده و از شعر شاعران عرب به شعر گویندگان پارسی‌زبان راه یافته است، البته عامل اجتماعی آن را نیز نباید فراموش کرد؛ زیرا شعر از آنجا که در خدمت دربارها بوده و دربارها جز مدح و ستایشگری از شاعران چیزی نمی‌خواستند، حوزهٔ اندیشه و تأملات شاعر محدود و یکنواخت بوده است و هیچ‌گونه وحدت روحی در آثار مشاهده نمی‌شود. شعر فارسی از نظر طرح کلی و محور عمودی محدود است و این محدودیت زمینهٔ فکری و عمومی باعث شده که شاعران در یک محور خاص، یعنی در یک مسیر معین حرکت کنند و برای اینکه سخن از ابتذال به دور بماند، محدودیت و تنگنای زمینهٔ فکری و طرح را - که باعث شده محور عمودی شعر تکراری و محدود جلوه کند - با تنوعات و ابداعاتی در زمینهٔ محور افقی خیال جبران کرده‌اند. با دقت در شعر گویندگان غیر مداح از قبیل ناصر خسرو یا بررسی شعرهای غیرمدحی شاعران مداح، می‌توان نشان داد که چگونه در مواردی که غرض شاعر ستایشگری و مدح نیست و در زمینهٔ فکری او محدودیت عمومی مدح‌سرایی را ندارد، بهتر توانسته است در محور عمودی شعر، خیال خود را به جولان درآورد و تازه‌تر و بدیع‌تر سخن بگوید. در مقایسه، می‌توان گفت اهمیت و ارزش محور عمودی و طرح کلی اثر به مراتب بیشتر از محور افقی آن اثر است. در حقیقت، محور عمودی است که در ساختمان شعر جنبهٔ اولی و اصلی را دارد و اگر تجربهٔ شعری رویایی باشد که شاعر بدان دست یافته، محور افقی، یعنی جنبهٔ ثانویهٔ خیال او - که تصویرهای شعری اوست - در حقیقت ابزارهایی هستند برای رسیدن به آن تجربه. محدودیت محور افقی خیال شاعران فارسی‌زبان تا حدی نیز حاصل قالب شعری ایشان است که مجال گسترده‌ای برای تخیل ایشان باز نگذاشته است. «محدودیت محور عمودی که سبب شده شاعران برای جبران آن به گسترش محور افقی شعر متمایل شوند، سبب آن شده است که شعر فارسی از نظر فرم به نوعی ایجاز برسد که در ادب هیچ قومی مشابه آن را نمی‌توان یافت و چون مجال تخیل وسیع در طول شعر نبوده، (شاعران) همواره کوشیده‌اند عمیق‌ترین و وسیع‌ترین تصویرها را در یک بیت و گاه در یک مصراع و حتی نیم‌مصراع جایگزین کنند؛ چراکه طول شعر مجالی برای گسترش خیال نمی‌داده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸۰)

مسئلهٔ استقلال ابیات در قصیده از یک جهت حسن شعر فارسی و عربی و از جهت دیگر عیب آن است. بدین گونه که «بیت» همیشه زیبا و مؤثر است و عمیق اما «شعر» از

این زیبایی و عمق و کمال بهره‌ای ندارد. بسیاری از ناقدان معاصر کوشیده‌اند مسئلهٔ استقلال را در شعر عربی به محیط صحرا و نیز امی بودن عرب جاهلی - که کوشیده است هر چیز را به‌طور خلاصه بیاورد تا در خاطرش بماند و چیزهای مختلف را در رشتهٔ وزن و قافیه می‌کشد تا از یادش نبرد - مرتبط بدانند و استدلال‌های ایشان تا حدی قابل پذیرش است. مسلم است که در نتیجهٔ نفوذ این سنت کار استقلال ابیات به جایی کشید که ناقدان عرب اغلب پیوستن معنوی دو بیت را عیب کرده‌اند مگر دستهٔ کمی. اگر بخواهیم در انواع شعر فارسی به مسئلهٔ دو محور شعر بپردازیم، می‌بایست دو قالب رباعی و مثنوی را استثنا کنیم؛ زیرا در رباعی به دلیل کوتاه بودن مجال شاعر، اجزای دو محور با یکدیگر هماهنگی کامل دارند. به عبارتی، پیوند چهار مصرع با یکدیگر قوی است و در مثنوی به علت محدود نبودن شاعر از نظر قافیه، محور عمودی خیال نیروی بیشتری دارد.

#### جایگاه صورخیال در شعر

کروچه می‌گوید: «بیان و زیبایی دو مفهوم نیستند بلکه یک مفهوم هستند که هر کدام از این دو کلمه مترادف را که بخواهیم، می‌توانیم به آن اطلاق کنیم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۴). ادیبان قدیم، اگرچه توجه فراوانی به اهمیت صور خیال در شعر داشته‌اند، دربارهٔ سهم خیال در ساختمان شعر کمتر سخن گفته‌اند. علت این سکوت را بیشتر باید در طرز تفکر آن‌ها نسبت به شعر و مفهوم



یک ایماژ بیافریند (همان، ۱۳۷۵: ۹). به عبارتی با تصرفاتی در مباحث علم بیان در بلاغت اسلامی می‌توان موضوع علم بیان را موضوع و زمینه ایماژ دانست. آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، در حقیقت مجموعه امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینه اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائه تصاویر ذهنی می‌سازد. از این روی، دکتر شفيعی کدکنی دو اصطلاح «تصویر» و «خیال» را برابر کلمه ایماژ قرار می‌دهد. (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰)

از توضیحی که صاحب کشف اصطلاحات الفنون آورده است، دانسته می‌شود که قدما در کتب ادب «خیال» را به معنی نوعی ایهام به کار می‌برده‌اند. وی می‌گوید: «و خیال نزد شعرا آن است که ایراد الفاظ مشترک مشتمل بر دو معنی بود، یکی حقیقی، دوم مجازی و مراد مجازی باشد.» (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۴)

به راستی که تصویر، زبان دل است و زبان درونی‌ترین ضمیر (لوسیا کاپاچونه، ۱۳۸۵: ۵۷). هنرنمایی شاعر باید در خلق یا آوردن تصویر چنان باشد که تصویر بیشترین نمایش را در شعر دارا باشد و آن چیزی است که ما از آن به هماهنگی صور خیال تعبیر می‌کنیم. اما برخی شاعران تصویر را نه ابزاری برای القای معانی ذهنی خود بلکه نوعی صورت‌آرایی و تزیین به حساب می‌آورند؛ بدون اینکه به ضرورت و چگونگی به‌کارگیری آن در شعر توجه کنند. جنبه تزیینی تصویرها سبب شده است که کوشش برخی شاعران صرف جمع‌آوری و در کنار هم چیدن تصویرها شود. شاید یکی از عوامل خلاصه شدن شکل تصویرها هم همین امر باشد که برای گنج‌نابیدن تصویرهای بیشتر، شاعران به جای آوردن تصویرهای تقضیلی - با تمام اجزای تصویر - می‌کوشند از استعاره و صورت‌های مشابه آن - که خلاصه‌تر و کوتاه‌تر است - استفاده کنند.

باید دانست که زیبایی هر تصویر بسته به این است که رمز به‌وجود آمدن و ابداع آن بر مخاطب پوشیده باشد. «خیال» یا «تصویر» حاصل نوعی «تجربه» است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است. مک‌لش بر آن است که عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد، در نفس خیال‌ها نهفته است و اگر در نفس خیال‌ها نباشد، در میان (در ترکیب و حاصل) آن‌هاست و گروه نیز اعتقاد دارد که شهود از آن جهت شهود است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند. از این روی ایماژهای روزنامه‌ای (ژورنالیستی) را مثال می‌آورند که ایماژ هست ولی شور و عاطفه ندارد (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸). به گفته مک‌لش، در شعر کوشش تو بر این است که چیزی را که همه از پیش می‌دانند، چنان بگویی که هیچ‌کس آن را نفهمیده است و اگر در این راه توفیق حاصل کنی، اهمیت کار تو از کشف یک قانون علمی کمتر نیست. کسانی که تخیل را نخستین شکل دانش دانسته‌اند، توجهشان به همین اصل است و اینکه گروهی می‌گوید شعر انسان را به مقام بالاتری - که در وجود اوست - عروج می‌دهد، باز بیان همین

آن جست‌وجو کرد. این افراد از آنجا که بیشتر به ظاهر و شکل شعر نظر داشته‌اند و جوهر شعری کمتر مورد توجه‌شان بوده است، از اهمیت خیال در ساختمان شعر کمتر سخن گفته‌اند ولی آن‌ها که دید منطقی و فلسفی نسبت به مفاهیم داشته‌اند، عنصر خیال را جوهر اصلی شعر شمرده‌اند و بسیاری از گویندگان مکاتب جدید ادبی، از قبیل سوررئالیست‌ها هنر را نتیجه خیال و تخیل دانسته‌اند. رسکین معتقد است: «شعر، اقتراح خیال است عواطف ارجمند را» (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۵)

ناقدان اروپایی که وارث طرز تفکر ارسطویی هستند و بیشتر به جوهر شعر نظر دارند، از دیرباز به اهمیت عنصر خیال در ساختمان شعر نظر داشته‌اند. دی‌لوئیس، شاعر معاصر انگلیسی، در کتاب «خیال شعری»، «ایماژ» یا خیال را عنصر ثابت شعر می‌داند و می‌گوید: «ایماژ، در شعر یک عنصر ثابت است، حوزه الفاظ و خصوصیات وزنی و عروضی دیگرگون می‌شود، حتی موضوعات تغییر می‌کند، اما استعاره باقی می‌ماند. استعاره، آن قانون حیاتی شعر و محک اصلی (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۸). همین نویسنده از قول درآیدن می‌گوید: ایماژسازی به خودی خود، اوج حیات شعری است. این نکته و نیز اینکه رابرت فراست در تعریف شعر می‌گوید: شعر این است که چیزی بگویی و چیزی دیگر اراده کنی، ناظر به همین جنبه معنوی و جوهری شعر است (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۹). دی‌لوئیس در مورد ایماژ یا خیال می‌گوید: در ساده‌ترین شکل آن، «تصویر»ی است که به کمک کلمات ساخته شده است. یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه ممکن است

باید دانست که زیبایی هر تصویر بسته به این است که رمز به‌وجود آمدن و ابداع آن بر مخاطب پوشیده باشد. «خیال» یا «تصویر» حاصل نوعی «تجربه» است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است.



هیچ یک از تجربه‌های انسانی که می‌تواند موضوع شعر قرار گیرد، بی‌تأثیر و نامرئی نیست. نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد.



است. خیال - که جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است - چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود و این نیرو قابل تعریف نیست. شلی تخیل را خدایی می‌دانست که پیغمبرش هم اوست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸).

از آنجا که هر کس در زندگی تجربه‌های ویژه خویش را دارد، صور خیال او نیز دارای ویژگی‌های خاصی است. نوع تصاویر هر شاعر بیش و کم اختصاصی اوست و کسانی که شخصیت مستقل شعری ندارند، اغلب با سرقت در خیال‌های شعری دیگران آثاری به وجود می‌آورند. هیچ یک از تجربه‌های انسانی که می‌تواند موضوع شعر قرار گیرد، بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد و «هر حادثه‌ای هنگامی موضوع شعر است که از شهود حسی و خیال شعری انسان شاعر، رنگ پذیرفته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۷). همه کتاب‌های منطق دوره اسلامی، شعر «کلام مخیل» و بنیاد آن را «تخیل» دانسته‌اند (همان، ۱۳۷۵: ۲۷). خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «نفوس اکثر مردم تخیل را مطیع‌تر از تصدیق باشد، و بسیاری کسان باشند که چون سخنی مقتضای تصدیق تنها شنوند، از آن متنفر شوند و سبب آن است که تعجب نفس از محاکات بیشتر از آن بود که از تصدیق، چه محاکات لذیذ بود... و باشد که صادق غیرلذیذ، به تحریفی مقتضای تخیل، لذیذ شود و نیز باشد که التفات به تخیل نفس را از التفات تصدیق باز دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۳). ابن‌سینا یکی از نقش‌ها یا وظایف شعر را برانگیختن تعجب و به شگفت آوردن افراد می‌داند. خواجه نصیرالدین طوسی در مورد راز لذت بردن نفس از تخیل و محاکات می‌گوید: «و محاکات لذیذ بود از جهت توهّم اقتدار بر ایجاد چیزی و از جهت تخیل امری غریب، و به این سبب محاکات صور قبیح و مستنکره هم لذیذ بود (همان، ۱۳۷۵: ۳۵). بر روی هم، همه شارحان ارسطو رمز لذت بردن از شعر را در دو چیز دانسته‌اند: نخست اینکه استعداد محاکات و تشبیه در ذات انسان نهفته است، و این از خصایص انسان است. دو دیگر اینکه انسان، از وزن و الحان لذت می‌برد و این دو امر در قلمرو مفهوم محاکات و تخیل قرار دارند (همان، ۱۳۷۵: ۳۸). وزن نوعی ایجاد بی‌خویشتنی و تسلیم است برای پذیرفتن خیالی که در نفس کلام مخیل وجود دارد؛ چندان که دروغ را نیز می‌توان به خواننده و شنونده به گونه‌ای انتقال داد که آن را تصدیق کند و اگر وزن نباشد، این تسلیم و بی‌خویشتنی در برابر کلام مخیل دشوارتر انجام می‌شود.

کلام خواه موزون باشد و خواه غیرموزون، وقتی می‌خواهد در اذهان و عقول تصرف کند شرطش آن است که به قول سکاکی «مطابق باشد با مقتضای حال». یعنی باید با آنچه اوضاع و احوال ایجاب می‌کند، مطابقت داشته باشد و این است آنچه ادبا بلاغت خوانده‌اند. البته در این باب هم شرط اصلی آن است که گوینده به قصد و عمد اقتضای حال را رعایت کرده باشد. وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال، در اذهان و عقول تصرف می‌کند و بر عواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد و چنین کلام را به بلاغت موصوف می‌دارند که آنچه سحر بیان خوانده می‌شود، حاصل آن است یعنی تأثیر در نفوس (زرین‌کوب: ۶۶).

ادای معنای واحد به طرق مختلف می‌تواند به انحای گوناگون تحقق یابد؛ با ایجاز، اطناب، تأکید؛ اما آنچه خاص سبک ادبی است، صور خیال است؛ یعنی تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و نماد... که از همه مهم‌تر بحث تشبیه و استعاره است (شمیسا، بیان، ۱۳۸۶: ۱). آنچه از صور خیال، مورد مطالعه قدما بوده، بخشی است که کیفیت ارتباطات عناصر خیال را در قالب‌های خاصی محدود می‌کند و ایشان بدین گونه کار خود را در حوزه تشبیه (تمثیل)، مجاز، کنایه و استعاره محدود می‌کردند. «شناخت صور خیال وابستگی تمام با شناخت حقیقت دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۹۶).

آنچه حوزه عمومی خیال شاعرانه را تشکیل می‌دهد، همان مباحث اصلی و گسترده‌ای است که در زمینه چهار موضوع مجاز، استعاره، تشبیه و کنایه و دگرگونی‌ها و شاخه‌های هر کدام وجود دارد اما در میان مباحث علم بدیع، چند بحث را می‌توان بر مباحث یاد شده افزود و دایره به اصطلاح «صورت‌های خیال» را گسترش داد؛ زیرا در این صورت‌ها نیز عنصر خیال و نیروی تخیل شاعرانه است که ادای معانی را از حالت عادی بیان به گونه‌های مختلف در می‌آورد. اگرچه بعضی از این صورت‌ها ممکن است با کمی تأمل و دقت در حوزه همان چهار موضوع پیشین قرار گیرند.

چند صنعت از صنایع بدیعی را که اهل بدیع در قلمرو صنایع معنوی گنجانده‌اند، نیز می‌توان جزء صورت‌های خیال دانست؛ البته با توسعه بیشتر دایره مفهومی خیال و نزدیک شدن به تخیل. از این گونه صنایع می‌توان ایهام، حسن تخلص، استطراد، التفات و تجاهل العارف را نام برد که در زمینه کلی یک شعر می‌تواند شاخه‌ای از صور خیال به شمار آیند و در محور عمودی شعر نیز از عناصری هستند که زیبایی بیان و کمال هنری شعر را، در حوزه معانی و قلمرو تخیل، استوار می‌دارند. همان گونه که



دارد. پس از حدایق السحر باید از «دقایق الشعر» تألیف علی بن محمد معروف به تاج الحلاوی (قرن ۷ یا ۸) نام برد که کتابی در زمینه بدیع و صنایع شعر نوشته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶). کمتر کتابی در اختیار داریم که به گردآوری و تنظیم نمونه‌های صور خیال در شعر پرداخته باشد و جز یکی دو کتاب - که از قرن هشتم به بعد در این باب نوشته شده‌اند - کتابی که ویژه دسته‌بندی و گردآوری صور خیال باشد، نداریم. مهم‌ترین کتابی که در این باب وجود دارد و البته با مشابهات آن در عربی بسیار متفاوت است، کتاب «انیس العشاق» شرف‌الدین راهی است که تشبیهات و استعارات شاعران فارسی‌زبان را از میان اشعار مختلف استخراج کرده و بدون آوردن شعرها، در فصولی چند گردآورده است. این کتاب که در نوزده باب و یک خاتمه تألیف شده، فقط شامل استعاره‌ها و تشبیهاتی است که شاعران درباره اندام معشوق آفریده‌اند.

دانشمندان بلاغت مباحث علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده‌اند که دو تا از آن‌ها ذاتی هستند؛ یعنی مجاز و کنایه، و دو تای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی یعنی تشبیه به‌عنوان وسیله و دیگری، یعنی استعاره به‌عنوان قسمتی از یک اصل معرفی شده است. بعضی از ادیبان فرنگی مثل مالارمه عقیده دارند که اگر چیزی را به همان نام که هست، یعنی نام اصلی خودش، بنامیم سه چهارم لذت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم؛ زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند میان معانی و ارتباط اجزای سازنده خیال دارد، در این صورت از میان می‌رود و آن لذتی که حاصل جست‌وجوست نیز به صورت ناچیزی درمی‌آید.

اغراق و عناصر چهارگانه تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز خیال‌هایی هستند که در جهت افقی شعر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

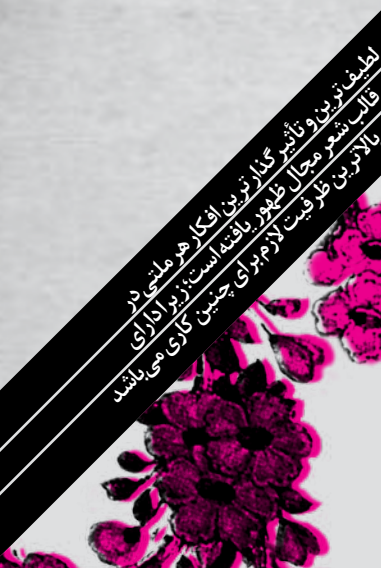
در مطالعه شعر قدیم فارسی و شعر قدیم عرب در تمام ادوار تا دوره معاصر دیده می‌شود که بیشتر کوشش سرایندگان و شاعران متوجه محور افقی شعر بوده است و به تازه‌جویی در همین محور بسنده کرده‌اند. منوچهری از نظر خیال شاعرانه بر روی هم یکی از چند چهره ممتاز و مشخص شعر پارسی است و با اینکه نسبت به معاصرانش، شعرهای اندکی از او باقی مانده است، همین شعرهای کم می‌توانند نماینده قدرت خیال شعری او باشند. دیوان نسبتاً کوچک او از نظر صور خیال و تنوع آن با چندین دیوان خوب و برجسته شعر فارسی برابر است و در زمینه‌های خاصی او بی‌نظیر به نظر می‌رسد. این شاعر که در محور افقی خیال در حد اعلای توانایی و قدرت است، با تمام قدرت تخیل و ابداعی که در جهت افقی خیال از خود نشان داده است، در محور عمودی آثار خود بسیار ناموفق و کم‌تجربه شناخته می‌شود.

در باب صور خیال، در ادب عرب و نیز در ادب فارسی به دو گونه بحث شده است که به‌طور کلی می‌توان آن‌ها را به دو نوع تقسیم کرد. نخست کتاب‌هایی که در باب علم بیان و بدیع و به‌طور عام در حوزه بلاغت نوشته شده‌اند و دیگر کتاب‌هایی که بحث از صور خیال را بدان گونه که در کتب بلاغت مطرح می‌شود، به یک سو نهاده‌اند و فقط به انتخاب و ارائه نمونه‌های شعری گویندگان، در زمینه صور خیال پرداخته‌اند.

قدیمی‌ترین کتاب مستقلی که در باب بلاغت و بحث از صور خیال در زبان فارسی در دست داریم، کتاب «ترجمان البلاغه» اثر محمدبن عمر رادویانی است که سالیانی دراز به نام «فرخی» شهرت داشت. پس از آن کتاب «حدایق السحر» از رشید و طواط است که براساس همان کتاب بنیاد نهاده شده است و در هر کدام از این دو کتاب نمونه‌هایی از تشبیهات و استعارات و مجازها و دیگر صور خیال شاعران فارسی‌زبان، آمده است. در دوره‌های بعد نویسندگانی به تألیف کتب بلاغی، به‌خصوص در حوزه بدیع - نه معانی و بیان - پرداخته‌اند و در هر یک از کتب ادبی که در باب شعر و شاعری نوشته شده، از قبیل «المعجم»، فصلی در صنایع بدیعی وجود دارد اما داخل شدن در جزئیات مباحث، به‌خصوص مباحث مربوط به علم بیان - که حوزه اصلی صور خیال است - در زبان فارسی کمتر نشانه‌ای

#### منابع

۱. اقبال آشتیانی، عباس؛ مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، نشر خیام، ۱۳۵۰.
۲. رستگار فسایی، منصور؛ انواع شعر فارسی، شیراز، انتشارات نوید، ۱۳۷۳.
۳. زرین کوب، عبدالحسین؛ یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۵۱.
۴. زرین کوب، عبدالحسین؛ شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، تهران، انتشارات جاویدان، بهار ۲۵۳۶.
۵. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۵.
۶. شمیس، سیروس؛ بیان، چاپ سوم، تهران، نشر میترا، ۱۳۸۶.
۷. شمیس، سیروس؛ معانی، چاپ سوم، تهران، نشر میترا، ۱۳۸۶.
۸. کایاچیونه، لوسیا؛ شفای کودک درون، مترجم: گیتی خوشدل، چاپ هفتم، تهران، نشر پیکان، ۱۳۸۵.







چکیده  
ادبیات عامیانه بخشی از فرهنگ مردم یک سرزمین یا منطقه است که در حاشیه  
به ادبیات رسمی آن سرزمین و به وسیله آفرینشگرانی گمنام خلق می شود. نسبت  
می گیرد و عمدتاً به صورت شفاهی انتقال می یابد.  
باور عامیانه شاخه‌ای از فرهنگ مردم است و مطالب و اعتقادات مختلفی را در  
برمی گیرد که با گذشت انسان‌های دراز در ذهن مردم جای گرفته‌اند. این باورها که  
زاینده زندگی اجتماعی است، در این مقاله بررسی می‌شود. پژوهشگر، نیچوم،  
روان‌شناسی، اسطوره، تاریخ، دین و اعتقادات را در بر می‌گیرد.  
از آنجا که کتب ادبیات دراز در این مقاله بررسی می‌شود، تا از خلال آن‌ها باورداشت‌ها و  
اعتقادات عامیانه را استخراج و تحلیل کنیم.  
کلیدواژه‌ها: ادبیات، باورهای عامیانه، فرهنگ، سعد و نحس، طالع‌بینی،  
پرندین پلک



# بازتاب معتقدات عامه در کتب

دکتر دیردیان  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی  
دبیر دبیرستان‌ها و مدرس دانشگاه پیام نور پلدختر



## اهداف و پیشینه

هدف اول، جمع‌آوری بخشی از باورداشت‌های کهن مردم ایران و هدف دوم، کمکی هرچند اندک به همکاران و مدرسان برای فهم بیشتر محتوای آثار و متون کهن فارسی است؛ زیرا به عقیده بزرگان ادب، هر کس از باورهای عامیانه گذشته‌نگار اطلاعی نداشته باشد، بسیاری از آثاری که به این باورها اشاره کرده‌اند، برای او غیرقابل درک خواهد بود. درضمن، براساس بررسی‌های به عمل آمده، تاکنون پژوهشی با این عنوان صورت نگرفته است.

## مقدمه

زهی مجموعه فرهنگ و دانش  
که در عالم ز مقبولی سمر شد

بی‌شک هر جامعه‌ای فرهنگ خاص خود را دارد که در طول تاریخ تحت تأثیر عناصر گوناگون شکل می‌گیرد. فرهنگ رسمی هر کشوری برگرفته از فرهنگ شفاهی و عامه آن سرزمین است. آنچه امروزه به عنوان شاهکارهای ادبی و هنری در دسترس ماست، روزگاری به صورت پراکنده بر زبان نیاکان ما جاری بوده است. آن‌ها بدون آنکه بدانند خالق این آثار چه کسانی بوده‌اند، آن‌ها را نسل به نسل به صورت

شفاهی از یکدیگر فرا گرفته و به آیندگان منتقل کرده‌اند. درواقع، شخصیت‌های ادبی ایران و سایر کشورهای جهان، از جمله فردوسی، هومر، حافظ و شکسپیر با تأثیرپذیری از فرهنگ مردم، توانسته‌اند این مجموعه فرهنگ انسانی را گردآوری و با ذوق و اندیشه ظریف خود شاهکارهای ادبی کلاسیک را به جامعه بشری اهدا کنند. اعتقادات و باورهای عامیانه مردم - در مقام یکی از عناصر غیرمادی فرهنگ - در تمامی مراحل زندگی انسان نقش اساسی داشته‌اند و نشان‌دهنده درک انسان از خود و دیگران، زمان و مکان و شایسته و ناشایسته‌ها هستند. این باورها در حقیقت به مجموعه‌ای از تصورات و افکار و عقایدی اطلاق می‌شود که مردمان قدیم نسبت به انسان، عالم بالا و جهان پیرامون خود داشته‌اند. این گونه باورها در بطن جامعه به وجود آمده و زاده فکر و طبع ساده مردمان قدیم‌اند. در کتاب «باورهای عامیانه مردم ایران» آمده است: «عقاید و افکار عامه بر دو قسم است: یکی افکار و عقایدی که به تجربه برای مردم عاقل و خوش‌نیت حاصل شده است و آنان نیز برای نشر افکار و عقاید افسانه‌ها و امثال ساخته‌اند و دستورهایی اخلاقی و اجتماعی خود برای هدایت و تربیت خلق در ضمن این افسانه‌ها و امثال و آداب و رسوم گنج‌نیده‌اند.





### ١. عناصر اربعه

## ۲. سعد و نحس ستارگان

دیگر نوع، اعتقادات نامعقول و خرافی که بداندیشان و شکست‌خورده‌گان جوامع به عمد یا غیر عمد ساخته و در میان مردم رواج داده‌اند؛ همچون امیال زشت، عقاید مربوط به جادو یا برخی ادعیه و اوراد عجیب و غریب». (شعرباقیان، ۱۳۸۳: ۳)

باورهای عامیانه زائیدهٔ تخیل و نتیجهٔ ترس و نگرانی درونی انسان هستند. درگذشته، انسان برای مقابله با طبیعت ناشناخته، دچار ترس و اضطراب می‌شد و برای رهایی از این احساسات و تسکین تشویش و نگرانی خود به برپایی آیین‌ها و مراسم روی می‌آورد. بسیاری از باورها در ورای بعضی از میراث مادی نهفته‌اند و در درون آن‌ها جریان دارند. به‌طور کلی باورها، فرهنگ آدمیان را از دوردست‌ها به زمان ما می‌آورند و ابهامات ما را نسبت به برخی از چگونگی‌های زندگی فرهنگی گذشتگان رفع می‌کنند. بنابراین، شناخت این باورها به‌عنوان بخشی از فرهنگ هر ملت از جایگاه خاصی برخوردار است. همچنین برای درک آثار ادبی باید دانش و آگاهی لازم را دربارهٔ باورهای عوام حاصل کرد. به همین خاطر، برای آگاهی بیشتر همکاران کوشیده‌ایم با بررسی کتب درسی گنجینه‌ای از فرهنگ شفاهی را فراهم آوریم.

عید منی و من که همی شبیم از هلاکت  
دیوانه‌ام که جز تو مه پیکری ندارم (خاقانی: ۲۸۰)

ماه نو دید، عدو بر عملش، شیفته شد  
ماه نو شیفته را بر سر سودا دارد (ظہیر فاریابی: ۵۲)

باز سر ماه شد، نوبت دیوانگی است  
آه که سودی نکرد دانش بسیار من (غزلیات شمس: ۲۴۰)

#### ۵. شوم بودن چشم‌های آبی و یا ازرق

چشم زخم در فرهنگ عامه آزار و گزند است که فرد از نگاه کسی دیگر (معمولاً دشمن حسود) می‌بیند. انسان پیوسته برای مراقبت و محافظت از جان و مال خود، دغدغه و اضطراب خاطر داشته و لذا برای ایمن ماندن از چشم زخم به انواع تعویذها و وردها متوسل می‌شده است. استفاده از مهره‌های رنگی به‌ویژه آبی، سیاه و سفید و یا قطعه‌ای از چوب برخی درختان، بر زمین زدن تخم‌مرغ، دوری از هم‌صحبتی با افرادی که دارای چشمان آبی، موی بورند و مردم کم‌مو و موارد بسیار دیگر و در نهایت اسپند دود کردن برای دفع چشم زخم در میان مردم رواج داشته است.

در کتاب ادبیات سال اول ص ۱۳۱ آمده است: «الهی که آن چشم‌های مثل ازرق شامی‌اش را میرغضب درآرد! یا چشمانش مثل ازرق شامی است» که به نحوست و شومی افراد چشم‌آبی اشاره شده است.

#### ۶. پریدن پلک

پیشینیان جستن پلک را نشانه رسیدن خبر خوش، پیروزی، شادی در جنگ، رسیدن مهمان و شخص غایب و ... می‌دانستند. در کتاب «فرهنگ عامیانه» آمده است: «پلک چشم چپ بپرد، خوشحالی می‌آورد و پلک چشم راست بپرد، غم و اندوه می‌آورد». (هدایت، ۱۳۸۵: ۷۰)

قیصر امین‌پور در شعر «آفتاب پنهانی»، پریدن پلک چشم را نشانه آمدن مهمان و رسیدن یار غایب می‌داند: دوباره پلک دلم می‌پرد، نشانه چیست؟ شنیده‌ام که می‌آید کسی به مهمانی (ادبیات ۳ شاخه نظری: ۱۳۷)

مولوی نیز پریدن چشم چپ را نشانه شادی دانسته است:

چون چشم چپ همی پرد نشانه شادی دل دان  
چو چشم دل همی پرد عجب آن چه نشان باشد  
(غزلیات، ۱۸۲)

#### ۷. خاک پشت سر کسی انداختن

براساس باورهای عامیانه گذشته، هرگاه بازگشت روندهای را نمی‌خواستند، از پس او خاک می‌افکندند. رسم امروزه در این مورد کوزه انداختن و شکستن است؛ چنان‌که از پس مسافری که می‌خواهند زود بازگردد، آب اندازند.

در کتاب ادبیات سوم انسانی ص ۱۴۵، به این باور اشاره شده است: «مشتی خاک پس من انداز تا گرانی ببرم». ارزی هروی نیز در ص ۹ دیوان خویش چنین گفته است:

می‌کردند و می‌گفتند خیرات و شرور و نیکی‌ها و بدی‌ها  
وابسته به سعد و نحس ستارگان است. در باور آن‌ها تعدادی از ستارگان، سعد (خجسته) و تعدادی نیز نحس (گجسته) خوانده می‌شده‌اند. گاهی بعضی اختران تأثیر بدی در زندگی مردم داشتند که بدان سبب به آن‌ها اختران نافرخ و شوم می‌گفتند. گاهی هم بعضی دیگر از ستارگان تأثیر مثبت و خوبی داشتند که به آن‌ها اختران فرخ و سعد می‌گفتند.

مواردی که به این باور اشاره شده است:

ستاره‌مان از اول مطابق نیامد. (ادبیات اول: ۱۳۲)

خورده قسم اختران به پاداشم

بسته کمر آسمان به پیکارم (ادبیات دوم: ۱۶۲)

چو تو خود کنی اختر خویش را بد

مدار از فلک چشم نیک اختری را (ادبیات سوم انسانی: ۶۷)

ای مفتخر به طالع مسعود خویش

تأثیر اختران شما نیز بگذرد (همان: ۱۳۸)

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد

زدم این فال گذشت اختر و کار آخر شد (زبان و ادبیات پیش: ۵۱)

با شیر سپهر بسته پیمان

با اختر سعد کرده پیوند (همان: ۹۵)

#### ۳. طالع‌بینی

گذشتگان می‌پنداشتند هر فردی در روی زمین ستاره ویژه‌ای در آسمان دارد و آن ستاره را «طالع» یعنی طلوع‌کننده، و ستاره بخت و سرنوشت او می‌خواندند و با مطالعه حالات ستاره هر کس می‌خواستند به سرنوشت او پی ببرند:

من مگر طالع خود در تو توانم دیدن

که توام آینه بخت غبارآگینی (ادبیات فارسی ۲ پیش‌دانشگاهی: ۹۰)

#### ۴. دیوانه و ماه نو

قدما عقیده داشتند که اگر دیوانه ماه نو را ببیند، دیوانگی‌اش شدت می‌یابد. «باور عامیانه‌ای است که جن زده و صرعی از دیدن ماه نو آشفته می‌شود و به حالت جست‌وخیز درمی‌آید». (مصطفی، ۱۳۸۱: ۶۹)

بگفتا دوری از مه نیست در خور؟

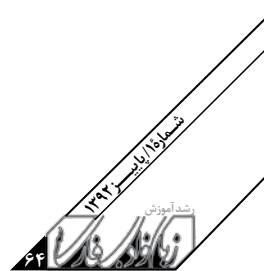
بگفت آشفته از مه دور بهتر (زبان و ادبیات پیش‌دانشگاهی: ۴۵)

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست

منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست (ادبیات فارسی پیش: ۴۱)

شعرای دیگر نیز به این باور اشاره کرده‌اند:

گذشتگان می‌پنداشتند هر فردی در روی زمین ستاره ویژه‌ای در آسمان دارد و آن ستاره را «طالع» یعنی طلوع‌کننده و ستاره بخت و سرنوشت او می‌خواندند





من حجره را برویم، پس خاک حجره را  
بندازش زپس زپس چو پی از در برون نهاد

#### ۸. تأثیر زمرد بر افعی

برخی از مردم بر این باورند که زمرد دارای قدرت و خاصیتی  
ماورایی است و می‌تواند به‌عنوان یک وسیله تدافعی در مقابل  
چشم زخم مورد استفاده قرار بگیرد. همچنین معتقدند  
نگریستن به زمرد دیده‌مار را کور می‌کند.

در کتاب «تحفة حکیم» آمده است: «زمرد مقوی دل و جوهر  
روح و تریاق زهر هوام (حشرات زهردار) و مفرح و رافع هموم  
(غم‌ها) است... گویند چون افعی را نظر بر او افتد، کور شود».  
(مؤمن حسینی، ۱۳۳۸: ۱۳۷)

جبرا ابراهیم جبرا در یک بند به ارتباط «زمرد و مار» اشاره  
می‌کند و سرزمین خود را زمردی می‌داند که باید دشمن  
غاصب را - که مانند ماری است - دفع و نابود کند:

«سرزمین ما زمرد است ولی در بیابان‌های تبعید بهارهای  
پیایی جز زهر بر چهره ما نمی‌پاشد». (ادبیات دوم: ۷۵)

این باور در شعر شاعران سابقه دارد:

آن زمرد باشد این افعی پیر

بی زمرد کی شود افعی ضریر (مثنوی معنوی: ۱۱۹۴)

و گر فعل ارقم کند من که چرخم

زمرد جز از بهر ارقم ندارم (خاقانی: ۲۸۵)

#### ۹. مار و گنج

گذشتگان بر این باور بودند که مار روی گنج می‌خوابد و  
پاسبان آن است و هر کجا گنج است، مار هم وجود دارد. به  
عبارت دیگر، مار دور گنج حلقه می‌زند:

«بر سر گنج مار است.

جور دشمن چه کند گر نکشد طالب دوست؟

گنج و مار و گل و خار و غم و شادی به‌هم‌اند»

(زبان و ادبیات پیش‌دانشگاهی علوم انسانی: ۳۷)

#### ۱۰. جغد مظهر شومی

بوم یا جغد به نحوست مشهور است. عوام بر این باورند که اگر  
جغد بر سر راه کسی بپرد، بدبین است و هر جا درآید، غم و  
اندوه به بار می‌آورد. همیشه جایگاه او را در خرابه‌ها می‌دانند.

وین بوم محنت از پی آن تا کند خراب

بر دولت آشیان شما نیز بگذرد (ادبیات سوم انسانی: ۱۳۸)

#### ۱۱. همای، مظهر سعادت

همای مرغی افسانه‌ای است که پیک سعادت پنداشته شده  
است. پیشینیان می‌گفتند این مرغ استخوان‌خوار است  
و جانوری را آزار نمی‌دهد و اگر بر سر کسی بنشیند، او را  
پادشاه می‌کنند و یا اگر سایه‌اش بر سر کسی بیفتد، آن  
شخص خوشبخت می‌شود.

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را!

که به ما سوا فکندی همه سایه‌ها را (ادبیات دوم: ۲)

#### ۱۲. مغیلان

مغیلان در اصل «لُم غیلان» به معنی «مادر غول‌ها» یا «دیوان»  
است. در گذشته‌های دور کاروان‌های مسافری از راه بیابان‌ها  
و کویرها مسافرت می‌کردند و گاهی شب‌ها به علت طول سفر  
و خستگی راه مجبور بودند در بیابان بمانند و استراحت کنند.  
شب‌ها هنگامی که باد به این درختچه‌ها می‌وزید، صدای  
ترسناکی شنیده می‌شد و مسافران تصور می‌کردند بچه‌های  
غولان زیر دست و پای مادرانشان رفته‌اند و سروصدا و دعوا  
شده است. راهزنان از این عقیده خرافی سوءاستفاده می‌کردند  
و مسافران را از این سروصدا می‌ترساندند و ادعا می‌کردند که  
صدای مادر غولان است و با این بهانه اموال آن‌ها را به سرقت  
می‌بردند.

در کتاب «تیرنگستان» آمده است: «غول بیابانی دیوی است  
که دور از آبادی در کوه‌ها و بیابان‌ها زندگی می‌کند و به هر  
شکلی که بخواهد در می‌آید و مردم را از راه به در می‌برد.  
کسی که در بیابان‌ها تنها بخوابد، کف پای او را آن‌قدر  
می‌لیسد و خونش را می‌خورد تا بمیرد». (هدایت، ۱۳۳۸: ۱۲۴)

بنابراین، قدما می‌پنداشتند که غول‌ها در بیابان‌ها و زیر  
بوته‌های خار مغیلان پنهان می‌شوند و رهگذران و مسافران  
را گمراه می‌کنند.

«بدان که مردم بی‌هنر، مدام بی سود باشند؛ چون مغیلان که

تن دارد و سایه ندارد؛» (ادبیات اول: ۱۰۵)

#### نتیجه‌گیری

آثار ادبی آیینۀ تمام‌نمای فرهنگ و باورها و اعتقادات و  
اندیشه‌های یک ملت است. باورهای عامیانه به‌عنوان شاخه‌ای  
از فرهنگ مردم شامل مطالب و اعتقادات مختلفی است  
که زائیدۀ زندگی اجتماعی انسان‌های قدیم‌اند و حوزه‌های  
مختلفی چون پزشکی، نجوم، اسطوره، خرافات، تاریخ و دین  
و اعتقادات را دربرمی‌گیرد. کتب درسی ادبیات، مجموعه‌ای از  
آثار شاعران و نویسندگان بزرگ است. جلوه‌هایی از معتقدات  
و باورداشت‌های مردم در این آثار منعکس شده است.

#### منبع

۱. حسینی طبیب، میرزا محمد؛ تحفة حکیم؛ تهران، کتابفروشی مصطفوی، ۱۳۳۸.
۲. خاقانی، دیوان خاقانی شروانی، به تصحیح ضیاءالدین سجادی؛ چ ۷، تهران، ۱۳۸۲.
۳. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۴. شعرباغیان، حمیدرضا؛ باورهای عامیانه مردم ایران؛ مشهد، انتشارات محقق، ۱۳۸۳.
۵. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ گزیده غزلیات شمس؛ چ ۱۲، تهران، انتشارات کتب جیبی، ۱۳۷۹.
۶. کتب ادبیات فارسی دوره‌های متوسطه و پیش‌دانشگاهی
۷. مصفی، ابوالفضل؛ فرهنگ اصطلاحات نجومی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱.
۸. مولوی، جلال‌الدین؛ مثنوی معنوی، به تصحیح نیکلسون؛ چ ۲، تهران، انتشارات شرق، ۱۳۷۰.
۹. هدایت، صادق؛ فرهنگ عامیانه مردم ایران، گردآورنده: جهانگیر هدایت، چ ۶، تهران: نشر سرچشمه: ۱۳۸۵.
۱۰. ....؛ تیرنگستان، چ ۲، تهران، بی‌جا، ۱۳۳۸.

بوم یا جغد به نحوست مشهور است. عوام بر این  
باورند که اگر جغد بر سر راه کسی بپرد، بدبین  
است و هر جا درآید، غم و اندوه به بار می‌آورد

# داستان کوتاه



## زود قضاوت کردید!

مسئولان یک مؤسسه خیریه متوجه شدند که وکیل پول داری در شهرشان زندگی می کند که تاکنون حتی یک ریال هم به خیریه کمک نکرده است. پس یکی از افرادشان را نزد او فرستادند.

مسئول خیریه: «آقای وکیل ما در مورد شما تحقیق کردیم و متوجه شدیم که الحمدلله درآمد بسیار خوبی دارید ولی تاکنون هیچ کمکی به خیریه نکرده اید. نمی خواهید در این امر خیر شرکت کنید؟»

وکیل: «آیا شما در تحقیقاتی که در مورد من کردید، متوجه شدید که مادرم بعد از یک بیماری طولانی سه ساله، هفته پیش درگذشت و در طول آن سه سال، حقوق بازنشستگی اش کفاف مخارج سنگین درمانش را نمی کرد؟ زود قضاوت کردید. مسئول خیریه: (با کمی شرمندگی) نه، نمی دانستم. خیلی تسلیت می گویم.

وکیل: آیا در تحقیقاتی که در مورد من کردید، فهمیدید که برادرم در جنگ هر دو پایش را از دست داده است و دیگر نمی تواند کار کند و زن و پنج بچه دارد و سال هاست که خانه نشین است و نمی تواند از پس مخارج زندگی اش برآید؟ زود قضاوت کردید؟

مسئول خیریه: (با شرمندگی بیشتر) نه، نمی دانستم. چه گرفتاری بزرگی...

وکیل: آیا در تحقیقاتتان متوجه شدید که خواهرم سال هاست که در یک بیمارستان روانی است و چون بیمه نیست در تنگنای شدیدی برای تأمین هزینه های درمانش قرار دارد؟ زود قضاوت کردید؟

مسئول خیریه که کاملاً شرمنده شده بود گفت: ببخشید. نمی دانستم این همه گرفتاری دارید...

وکیل: خب حالا وقتی من به این ها یک ریال کمک نکرده ام، شما چطور انتظار دارید به خیریه شما کمک کنم؟ باز هم زود قضاوت کردید!

## من که او را می شناسم

پیرمردی صبح زود از خانه اش خارج شد. در راه با یک ماشین تصادف کرد و آسیب دید. ابرانی که رد می شدند به سرعت او را به اولین درمانگاه رساندند.

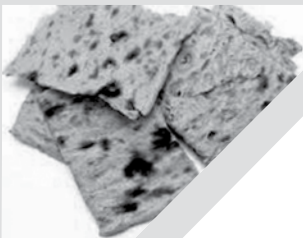
پرستاران ابتدا زخم های پیرمرد را پانسمان کردند. سپس به او گفتند: «باید از پای شما عکس بگیریم تا مطمئن شویم نشکسته است.»

پیرمرد غمگین شد و گفت که عجله دارد و نیازی به عکس برداری نیست. پرستاران از او دلیل عجله اش را پرسیدند. او گفت: «همسرم در خانه سالمندان است. هر صبح به آنجا می روم و صبحانه را با او می خورم. نمی خواهم دیر شود!»

پرستاری به او گفت: «خودمان به او خبر می دهیم.» پیرمرد با اندوه گفت: «خیلی متأسفم؛ او آلزایمر دارد و چیزی را متوجه نمی شود. حتی مرا هم نمی شناسد!»

پرستار با حیرت گفت: «وقتی که نمی داند شما چه کسی هستید. پس چرا این قدر عجله دارید؟»

پیرمرد با صدای گرفته و آرامی گفت: «بله اما من که می دانم او چه کسی است!...»







## دزد

شخصی از خیابان می گذشت. کودکی را دید که گریه می کرد. از او علت ناراحتی اش را پرسید: کودک گفت: «برای رفتن به سینما دو سکه جمع کرده بودم اما جوانی آمد و یکی از سکه ها را از دستم قاپید»

سپس با دست، به جوانی که کمی دورتر از آن ها ایستاده بود، اشاره کرد.

آن مرد از او پرسید: «برای کمک فریاد نزدی؟»

کودک گفت: «چرا» و صدای هق هق او شدیدتر شد.

مرد که او را با مهربانی نوازش می کرد، ادامه داد: «هیچ کس صدای تو را نشنید؟»

کودک گریه کنان گفت: «نه».

مرد پرسید: «بلندتر از این نمی توانی فریاد بزنی؟»

کودک گفت: «نه!» و از آنجا که مرد لبخند می زد، امیدوارانه به او نگاه کرد.

«پس این یکی را هم بی خیال شو!» مرد این را گفت و آخرین سکه را هم از دستش گرفت و با بی توجهی به راهش ادامه داد و رفت.



## اثر خشم

پسر بچه ای تندخو در روستایی زندگی می کرد. روزی پدرش جعبه ای میخ به او داد و گفت هر بار که عصبانی می شود و کنترلش را از دست می دهد، باید یک میخ در حصار بکوبد. روز نخست پسر ۳۷ میخ در حصار کوبید اما به تدریج تعداد میخ ها در طول روز کم شدند. او دریافت که کنترل کردن عصبانیتش آسان تر از کوبیدن آن میخ ها در حصار است. در نهایت، روزی فرا رسید که آن پسر اصلاً عصبانی نشد. پس با افتخار این موضوع را به اطلاع پدرش رساند و پدر به او گفت باید هر روزی که توانست جلوی خشم خود را بگیرد، یکی از میخ های کوبیده شده در حصار را بیرون بکشد. روزها سپری شدند تا اینکه پسر همه میخ ها را از حصار بیرون آورد. آن گاه پدر دستش را گرفت و در حالی که او را به طرف حصار می برد، گفت:

«کارت را خوب انجام دادی پسر، اما به سوراخ های حصار نگاه کن. حصار هیچوقت مثل روز اولش نخواهد شد. وقتی موقع عصبانیت چیزی می گویی، حرف هایت مثل این، شکاف هایی بر جای می گذارند. پس مراقب حرف هایت باش؛ چون ممکن است بسیار آزار دهنده باشند و هر چند بار هم که عذر خواهی کنی، آثار آن ها مثل اثر یک زخم عمیق برای همیشه باقی بماند.»

دبیر ادبیات و مدیر مجتبع نیپالپوشج آهودشت  
کارشناس زبان و ادب فارسی  
علی تفسیر



# معلمان شاعر و نویسنده

## اشتیاق

سلام ضامن آهو، امام هم وطنم  
گزارهٔ جملاتم نهاد هر سخنم

چنان حلاوت نامت تنیده در کلمات  
که پرشده ز شکر قند و انگبین دهنم

فدای مشرق اشراقی تو باد سرم  
نثار مقدم روحانی تو باد تنم

به پیشواز تو ای آشنا، غریبانه  
به روی مأذنه هر صبح و شب نفا ره زخم

به اشتیاق نشابوری ام قدم بگذار  
بریز باده که آلودهٔ مدام منم

ستاره نیستی ماهی چهارده شبه ای  
که می درخشد از آن انعکاس نو وطنم

برای تو که غرور همیشگی منی  
حماسه می رود از لهجهٔ تَن تَن تَن

اجازه ام بده آقا کبوتر تو شوم  
چگونه دانه بچینم؟! ... چگونه پر بزنم؟! ...



## فی یوم الغدير

صبح بوده‌ست و چنان قافله در آرامش  
آسمان در هیجان... قافله در آرامش

کاروان مرحله در مرحله می‌رفت آرام  
غافل از عرش رها و یله می‌رفت آرام

کاروان بود و زمین در تب و آتش می‌سوخت  
چشمِ ابلیس در آن خوابِ مشوش می‌سوخت

آن چنان بود که خورشید عطش می‌بارید  
ذکر تسبیح ز پهنای لبش می‌بارید

کاروان تازه رسیده‌ست به منزلگاهش  
آسمان بود و خدا بود و رسول... اش

ناگهان آیه «اَكْمَلْتُ لَكُمْ...» نازل شد  
راز بعثت همه در سال دهم نازل شد

وحی نازل شد و آن برکه به جوش آمد باز  
عرش با شوقِ ملائک به خروش آمد باز

ماه در خُمره به جوش آمد و کامل گردید  
وحی در شأنِ علی بود که نازل گردید

جبرئیل آمده خندان لب و ساغر در دست  
تا که ساغر بنهد ساقی کوثر در دست

همه از حَمّ ولایت شده نوشانوشش  
باده بگرفت چنان حضرت حیدر در دست

بر جهاز شتران ماه درخشان پیداست؟  
یا که خورشید نهاده‌ست پیمبر در دست؟

دور این قافله انبوه ملائک دارند -  
از زُمرّد همه آئینه مکرّر در دست

دست در دست خدا برد یقیناً وقتی -  
که گرفته‌ست نبی دست برادر در دست

عده‌ای گرم تماشا و گروهی خندان  
قومی از جنّ و بشر خامه و دفتر در دست

همه گفتند به یک باره و یکسر: تبریک  
ای یدالله زمین، ساقی کوثر: تبریک

یاشی

با آن دواتِ ناب که زمزم مُرکبش  
جبریل می‌نویسد از آن حُسنِ مطلبش

جبریل می‌نویسد از اوصافِ مرتضی  
با آن زبانِ عرشی و خطِ مُعَرَّش

وصفش برون ز حدّ گمانِ بشر نوشت  
با دستِ چینی از کلماتِ مُرَتَّبش

آمیزه‌ای ز نام خداوند نام او  
محبوبِ ذوالجلال و مقامِ مُقَرَّبش

نوشیده کائنات از آن ساغرِ علی  
نهجِ البلاغه را و شرابِ لبالبش

او شاهکارِ خلقت و نازم به ناز او  
افکنده است آسمانِ بادی به غُغْبیش

تیغش چنان بلیغ و زبانش چنان رسا  
عالم به لرزه افتد اگر تر کند لبش

دست خدا و چشم خدا شرح «لافتی» است  
تا سر چگونه خُنبد از او «عُمرُو» و «مُرْحَبش»

صد حیفِ کوچه کوچه مدینه‌ست و فاطمه‌ش  
یا عصر روز واقعه تنه‌است زینب‌اش

مانده‌ست یک سوار، سواری که آشناست  
تیغی به دست و پا به رکاب است مرکبش



و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی جنبی شهر  
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی  
سیدمحمدعلی حسینی

# قافیه و نقش نما

در کتب‌های عروض و قافیه درباره تقسیم‌بندی انواع قافیه مباحثی وجود دارد که با نگاه جدیدی که درباره قافیه و ساختار آن در کتاب درسی سال چهارم مطرح شده است تفاوت‌هایی دارد اما بی‌ارتباط نیست. از سوی دیگر، با توجه به آشنایی نسبتاً مفصلی که دانش‌آموزان در طول سه سال با مباحث دستوری پیدا می‌کنند که البته بعضی از مباحث قافیه نیز با آن پیوند می‌خورد در این مقاله به جایگاه نقش نماها که از مسائل دستور و با قافیه و ردیف ارتباط دارد، پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: دستور زبان، قافیه، مطابق، حروف الحاقی، نقش نماها





## مقدمه

اگر به علوم ادبی و ارتباط آن‌ها با دستور زبان توجه کنیم، ردپای مباحث صرفی و نحوی را همراه با بعضی اصطلاحات (فعل، اسم، صفت، حرف، پسوند و...) در آن‌ها می‌توانیم ببینیم. علم قافیه نیز با مباحث صرفی دستور زبان ارتباط تنگاتنگ دارد. صاحب «المعجم» پس از تعریف قافیه، نقدی بر زبان فارسی دارد که مربوط به نبودن قواعدی مدون در زبان فارسی است که امروزه این قواعد را به نام «دستور» می‌شناسیم، وی می‌نویسد: «و به حکم آنکه قوانین لغت دری را مقیاسی درست نیست که معرفت صحیح از فاسد آن از او طلبند و در شرح خطا و صواب کلام پارسی اصلی معتمد علیه نه که به وقت حاجت بدان مراجعت کنند و کم‌سرمایگان این روزگار در باب نقد شعر و یجوز و لایجوز قوافی خبط کرده‌اند و خلط فراوان روا داشته و یکبارگی علم شعر پس پشت انداخته‌اند» (شمس قیس، بی‌تا: ۲۰۶-۲۰۵). بر این اساس، وی در ادامه هنگام بررسی ساختار قافیه به بیان بعضی مباحث صرفی نیز پرداخته است.

در دوره معاصر «علی محمد حق شناس» در تعریف و توصیفی که از قافیه به دست می‌دهد، ظاهراً از اولین صاحب‌نظرانی است که در مقدمه بحث خود از مباحث دستوری استفاده می‌کند<sup>۱</sup> در این جستار با رویکردی توصیفی به بررسی قافیۀ مطلق و مقید و ارتباط آن با نقش‌نامه‌ی پرل‌ایم

## ۱. قافیۀ مطلق و مقید

شمس قیس در «المعجم فی معاییر اشعار العجم» می‌گوید: «بدان که حرف روی دو نوع است: مقید و مطلق. مقید آن است که ساکن باشد و به حرف وصل نپیوندد و مطلق آن است که به حرف وصل پیوندد.» (همان: ۲۷۶) خواجه نصیرالدین طوسی در «معیارالاشعار» گوید: «روی اگر متحرک بود، قافیه را مطلق خوانند و اگر ساکن بود، مقید خوانند» (طوسی، ۱۳۷۰: ۲۶۷). همچنین ذیل عنوان «انواع قوافی به نزدیک پارسی‌گویان» به نوعی قافیه اشاره می‌کند که حرف روی آن بدون حروف الحاقی، متحرک است و آن، قافیۀ مطلق غیرموصول است و مثال نیز می‌آورد: «درد من، مرد من». وی شرط این نوع قافیه را همراه بودن با ردیف ذکر می‌کند (همان: ۲۸۳). در این باره از معاصران «ناصرالدین شاه حسینی» این نوع را «روی مطلق به اضافه و وصف» می‌نامد. (شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۱۶۸) بنابر آنچه گفته شد، نظر شمس قیس با خواجه نصیر اندکی تفاوت دارد. با این حال از تعریف هر دو چنین برمی‌آید

که حرف روی باید متحرک باشد تا قافیه مطلق نامیده شود. البته هر حرف وصلی، روی را متحرک نمی‌کند؛ مثل علامت‌های جمع (ان، ها)؛ در مقابل، نقش نمای اضافه (کسره) مؤثر بر حرف روی است و آن را متحرک می‌سازد. اما عنصر دستوری اخیر جزء واژه ردیف است یا قافیه، و آیا عناصر دیگری هم وجود دارند که چنین حالتی داشته باشند؟

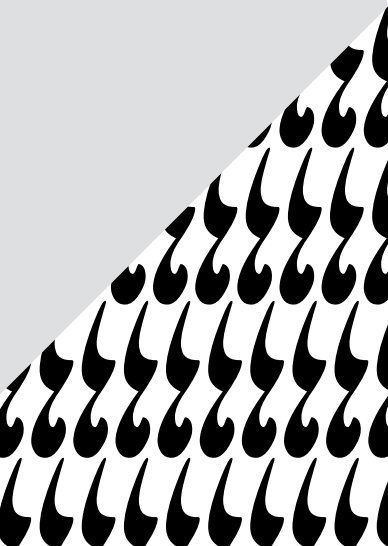
اگر به عناصری که پس از قافیه - یا بهتر بگوییم حرف روی - قرار می‌گیرند نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که آن‌ها یا واژه‌های مستقلی هستند و اصولاً ردیف‌اند یا عناصری هستند که معنی مستقل ندارند و از الحاقات محسوب می‌شوند. آنچه به الحاقات مربوط می‌شود، از نظر دستوری دوبخش است:

**الف: عناصر اشتقاقی؛** مثل انواع پسوندها (فاعلی، مفعولی، ...)، **ب: عناصر صرفی؛** مثل شناسه‌ها، پسوندهای تر، ترین، یای نکره و وحدت و علائم جمع. به این گروه باید ضمای متصل را نیز افزود که هرچند هویتی مستقل نسبت به واژه قافیه دارند اما چون دائم‌الاضافه‌اند و پیوسته باید با فعل، اسم، صفت یا حتی حرف بیایند، از الحاقات هستند. البته بعضی آن‌ها را ردیف به حساب آورده‌اند؛ مثل صاحب کتاب کنزالفوائد (حسین انصاری، ۱۹۵۶: ۲۱) که ردیف را به مظهر و مضمیر تقسیم می‌کند و چنین مثال می‌آورد: ردیف مظهر چون: سرمن و ردیف مضمیر چون: سرم<sup>۲</sup>. از میان معاصران محمدرضا شفیعی کدکنی در نگاه بسامد گونه‌ای که به ردیف در بعضی دیوان‌ها داشته، ضمیر متصل را جزء ردیف‌ها برشمرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۴۹-۱۵۱)

در مورد ردیف و حد و اندازه آن، خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «و در ردیف مقدار را اعتباری نیست چه اگر تمامی مصراع مشتمل بر قافیه و ردیف باشد، روا بود. چنان‌که در کثرت اعتباری نیست، در قلت هم اعتباری نیست» (طوسی، ۱۳۷۰: ۲۸۰). از این سخن چنین برمی‌آید که حروف (نقش‌نامه‌ها) نیز به تنهایی می‌توانند ردیف قرار گیرند. این حروف عبارت‌اند از: نقش‌نمای مفعول = را، نقش‌نمای اضافه و صفت = -، نقش‌نمای متمم = حرف اضافه، نقش‌نمای ندا = نشانه ندا، نقش‌نمای پیوند = حرف وابستگی و همپایگی (وحیدیان، ۱۳۸۲: ۱۰۸)

## ۲. نگاهی به دو نقش‌نما: (نقش‌نمای اضافه و حرف واو) الف‌نقش‌نمای اضافه (-):

عبدالرسول خیامپور ذیل حروف (ادات) آن را «علامت مضاف‌الیه» نامیده است (خیامپور، ۱۳۷۵: ۱۰۳) و خسرو



«از اندر» حروف ندا «ای، ایها، ایها» نیز در بعضی موارد دوفنی در شعر پس از واژه قافیه قرار می گیرند، همزه آغازین خود را از دست می دهند و حرکتشان را به حرف پایانی قافیه می دهند

ب. واو عطف:

این حرف نیز با معنی های مختلف<sup>۵</sup>، در میان قافیه و ردیف از اهمیت خاص برخوردار است، اما همیشه تلفظ یکسانی ندارد. استاد ذبیح الله صفا در باب «واو» عطف در شاهنامه به نکات مهمی اشاره می کند که شامل دیگر اشعار نیز می شود: «باید به یاد داشت که در زبان پهلوی واو عطف عبارت بود از «ا = O» که معمولاً با حرفی خاص و جداگانه میان کلمات نوشته می شد. عین این تلفظ هنوز در بسیاری از نواحی ایران معمول و متداول است و در شعر تا آنجا که مسلم است، «واو» مفتوح (واو عطف عربی) کمتر و تنها در بعضی موارد به کار رفته است و عادتاً خوش آیند و مطبوع نیست. «روکرت» خاورشناس آلمانی قاعده ای برای این مورد اندیشیده و گفته است که آوردن واو عطف مفتوح هنگامی مجاز است که بعد از آن مفتوح باشد. این قاعده تا حدی قابل قبول است و اگر در اشعار فارسی تفحص کنیم، بدین اصل بسیار برمی خوریم؛ مثلاً در ترکیباتی مانند: و یا- و آن کجا- و از - و هم» (صفا، ۱۳۷۴: ۲۸۲)

واو عطف وقتی پس از قافیه و به صورت مصوت کوتاه ضمه تلفظ شود، حرف پایانی قافیه را متحرک می کند و نقشی مشابه نقش نمای اضافه دارد. مثال:

«دو کار است هر دو به نفرین و بد

گزاینده رسمی نو آیین و بد»

(ادبیات علوم انسانی ۳، ۱۰)

### ۳. دیگر حروف

در میان حروف، حرف شرط «اگر»، حروف اضافه «از، اندر»، حروف ندا «ای، ایها، ایها» نیز در بعضی موارد وقتی در شعر پس از واژه قافیه قرار می گیرند، همزه آغازین خود را از دست می دهند و حرکتشان را به حرف پایانی قافیه (معمولاً روی بحر و الحاقی) می دهند؛ مثال:

«نه همین می رمدا ن نوگل خندان از من

می کشد خار در این بادیه دامان از من» (همان، ۷۱)

«بهر این فرمود رحمان ای پسر

«کل بوم هو فی شأن» ای پسر» (همان، ۱۳۰)

به این نکته در کتاب های مربوط به قافیه به صراحت اشاره ای نشده است<sup>۶</sup> و حذف همزه نیز مربوط به وزن شعر

فرشیدورد نیز برای آن اقسامی قائل است و هر کدام از این اقسام را نامی فراخور معنا نهاده است. (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۴۹)؛ هر چند وظیفه همه آن ها یکسان است و آن اضافه کردن واژه ای به واژه دیگر با مصوت کوتاه کسره است.<sup>۲</sup> این علامت علاوه بر اعتلای موسیقی کناری شعر، ترکیب هایی با معنی های گوناگون در حوزه تخیل (تشبیه و استعاره) می سازد؛ اما در بحث قافیه، حرف پایانی را متحرک می کند و به قول قدما به اصطلاح قافیه مطلق ساخته می شود. چنان که قبلاً اشاره شد، خواجه نصیر در ساخت قافیه مطلق تأثیر این علامت را از نظر دور نداشته است

البته این علامت با آنکه بر حرف «روی» تأثیر می گذارد، در رفع عیب اختلاف مصوت کوتاه که با حروف الحاقی برطرف می گردد، به کار نرفته است.

ناصرالدین شاه حسینی درباره رابطه متحرک بودن پایان قافیه و حرف وصل می نویسد: «ما بین موصول بودن و متحرک بودن حرف روی به قول علمای منطق نسبت عموم و خصوص من وجه است؛ یعنی:

۱. ممکن است موصول باشد، بدون حرکت؛ مانند: مشکل ها، منزل ها، محمل ها

۲. ممکن است متحرک باشد و بدون حرف وصل؛ مانند: «سربنده، اختر بنده، گوهر بنده.

۳. ممکن است حرف وصل و حرکت روی هر دو با هم باشد، و در این صورت است که اختلاف حدو و توجیه<sup>۴</sup> جایز باشد.» (شاه حسینی، ۱۳۳۸: ۱۷۰)

گفتنی است استاد شفیع کدکنی نیز در کتاب «موسیقی شعر» در بررسی ردیف از نظر موسیقایی این علامت را جزء ردیف به شمار آورده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۷)

نکته دیگر در مورد این علامت اینکه وقتی واژه قافیه مختم به مصوت بلند باشد، پیش از آن، حرف «یای» میانجی قرار می گیرد که از حروف الحاقی محسوب می شود؛ مثال:

«گفت: گفتم آن شکایت های تو

با گروهی طوطیان همتای تو» (ادبیات علوم انسانی ۳، ۱۲۹) از مجموع آنچه گفته شد، این نتیجه حاصل می آید که نقش نمای اضافه مانند دیگر حروف متعلق به ردیف است ولی حرف پایانی قافیه را نیز متحرک می کند.



و بحث عروض است اما باید در نظر داشت که دو عنصر قافیه و ردیف در پایان مصراع‌ها از نظر تلفظ یکدیگر را پوشش می‌دهند و از هم جدا نیستند. به‌طوری که در بعضی موارد در ساخت نوعی قافیه - که به آن «قافیه معموله» گفته می‌شود - با یکدیگر نیز ترکیب می‌شوند. نکته دیگر اینکه تأثیر ردیف بر قافیه به حروف ختم نمی‌شود و واژه‌های دیگر مثل فعل ربطی «است» - که با همزه آغاز می‌شوند - نیز چنین تأثیر در قافیه دارند. این تأثیر تا آنجاست که واژه «است»<sup>۷</sup> علاوه بر متحرک نمودن پایان قافیه، گاهی عیب اختلاف مصوت کوتاه را نیز پوشانده است، سبروس شمیس در این باره می‌نویسد: «وقتی قافیه به ردیف «است» وصل می‌شود، حکم قافیه موصوله را می‌یابد و لذا مشمول این اختیارات (عدم همسانی مصوت کوتاه در هجای قافیه) است:

مرا چون خلیل آت شوی در دل است  
که پنداری این شعله بر من گل است (بوستان)

گویند سعدیا به چه بطلال مانده‌ای  
سختی مبر که وجه کفافت معین است

یک چند اگر مدیح کنی کامران شوی  
صاحب نظر که مال ندارد تغابن است (سعدی)  
(شمیس، ۱۳۸۶: ۱۱۹)

## نتیجه

در ساختار قافیه و ردیف، حروف (نقش‌نماها) از اهمیت خاصی برخوردارند؛ آن گونه که بعضی به تنهایی در جایگاه قافیه یا ردیف ایفای نقش می‌کنند. همچنین بعضی از آن‌ها به خاطر ساختار ویژه‌ای که دارند، بر قافیه تأثیر می‌گذارند و آخرین حرف آن را متحرک می‌کنند. نیز در صورتی که حرف پایانی، حرف روی (حرف اصلی) باشد، قافیه مطلق ساخته می‌شود و اگر قافیه با حرف الحاقی همراه باشد، فقط آن را متحرک می‌کند و به دیگر واژه ردیف در بیت پیوند می‌زند. ناگفته نماند که هر حرف الحاقی نیز واژه قافیه را متحرک نمی‌کند و در مقابل، ردیف با اینکه عنصری جدا از قافیه است، گاهی این نقش را بر عهده می‌گیرد.

## پی‌نوشت

۱. نک. حق‌شناس، علی محمد، پرداختن به قافیه باختن، نشر دانش، دوم، بهمن و اسفند، ۱۳۶۰، ۱۸ - ۲۰.
۲. این نکته از کتاب ردیف و موسیقی شعر ص ۴۳ تألیف دکتر احمد محسنی نقل گردید.
۳. مثل: «کسره اضافه، مانند: لباس من، کسره وصفی مانند: لباس سفید، کسره متمم صفت چون ببقار عشق...» برای توضیح بیشتر نک. «گروه اسمی»، مجله گوهر، مرداد ۱۳۵۵.
۴. «حدو به فتح اول در لغت به معنی برابر کردن است و در اصطلاح حرکت پیش از حروف ردیف و قید است» و «توجیه حرکت پیش از روی ساکن است که آن را در اصطلاح روی مقید (یعنی از کار باز داشته) می‌گویند» (شاه‌حسین، ۱۳۶۸: ۱۶۷ - ۱۶۶)
۵. واو در متون ادبی معنی‌های مختلف از جمله استبعاد، استدرک، استفهام و تعجب، استیناف، اضرب ... داشته است. برای توضیحات بیشتر نک: خطیب رهبر، خلیل، دستور زبان فارسی کتاب حروف اضافه و ربط، دوم، تهران، سعدی، ۱۳۶۷: ۴۶۹ به بعد.
۶. در معیارالاشعار مطلبی آمده است که می‌تواند پشتوانه این موضوع باشد: «گاه که از ایراد یک قافیه و دو قافیه در شعری معلوم نشود که قافیه از کدام نوع است، چه شاعر را مجال تصرف باقی بود که از نوعی به نوع دیگر نقل کند؛ مثلاً اگر در یک قصیده در موضوع قافیه «آزار» و «بازار» ایراد کند شاید که بعد از آن «گفتار» و «کردار» آورد تا قافیه مردف نباشد، و روی حرف «را» بود و مقید بود و بی‌ردیف بود؛ و شاید که بعد از آن «آزار» و «سازار» گوید تا قیافه «از» و «باز» و «راز» و «ساز» بوده باشد و «ار» در آخر همه ردیف باشد، و شاید که قافیه باشد و الا شایگان بوده باشد، و این قافیه هم مردف بود و روی حرف «را» (ظاهراً حرف «زا» بوده و تصحیف شده است) بود و مطلق بود و با ردیف باشد» (خواجه نصیر، ۱۳۷۰: ۲۸۶) در اینجا روی به خاطر قرار گرفتن پس از «آر» مطلق محسوب شده است.
۷. البته شمس قیس «است» را همیشه ردیف نمی‌داند و اگر به قافیه متصل شود، آن را جزء الحاقات قافیه می‌داند. نک. المعجم، صص ۲۱۵ و ۲۶۶.

## منابع

۱. خیامپور، عبدالرسول؛ دستور زبان فارسی، چاپ دهم، تهران، کتاب‌فروشی تهران، ۱۳۷۵.
۲. رازی، شمس قیس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح قزوینی، محمد و مدرس رضوی، کتاب‌فروشی تهران، بی‌تا.
۳. سنگری، محمدرضا و گروه مؤلفان؛ ادبیات فارسی (۳)، رشته ادبیات و علوم انسانی، تهران، چاپ، یازدهم، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۸.
۴. شاه‌حسینی، ناصرالدین؛ شناخت شعر، چاپ دوم، تهران، هما، تهران، ۱۳۶۸.
۵. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر، هفتم، تهران، آگه، ۱۳۸۱.
۶. شمیس، سبروس؛ آشنایی با عروض و قافیه، دوم، تهران، میترا، ۱۳۸۶.
۷. صفاء، ذبیح‌الله؛ حماسه‌سرایی در ایران، چاپ دوم، تهران، فردوسی، ۱۳۷۴.
۸. طوسی، خواجه‌نصیرالدین؛ معیارالاشعار، (ذیل عنوان شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی) تصحیح: اقبالی، معظمه، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۰.
۹. فرشیدورد، خسرو؛ دستور مفصل امروز، دوم، تهران، سخن، ۱۳۸۴.
۱۰. محسنی، احمد؛ ردیف و موسیقی شعر، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۲.
۱۱. وحیدیان کامیار، تقی با همکاری غلامرضا عمرانی؛ دستور زبان فارسی (۱)، پنجم، تهران، سمت، ۱۳۸۲.
۱۲. ....: ادبیات فارسی (قافیه و عروض - نقد ادبی)، چاپ هفتم، تهران، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۰.

نظرات شمس قیس با خواجه نصیر اندکی تفاوت دارد. با این حال از تعریف هر دو چنین برمی‌آید که حرف روی باید متحرک باشند تا قافیه مطلق نامیده شود



گفت‌وگو با صابر معصومی، معلم نمونه منطقه‌ای سال ۹۲-۹۱

● معلم موفق کیست؟

## ● ویژگی‌های بایستهٔ دبیر ادبیات چیست؟

نشانه کتاب بنویسیم. چون این کار باعث درسی و یادگیری می شود و از سال ۷۵ تدریس در مدارس آغاز شد. به سبب این که در این زمان به دلیل مشکلات اقتصادی و تورم بالا، مردم به دنبال راهی برای کسب درآمد بودند، به تدریس خصوصی روی آوردند. در آن زمان، تدریس خصوصی به صورتی بود که معلم در منزل دانش آموز می رفت و به او درس می داد. این روش به دلیل این که به دانش آموزان کمک می کرد تا در دروس خود پیشرفت کنند، به سرعت محبوب شد. در آن زمان، تدریس خصوصی به صورتی بود که معلم در منزل دانش آموز می رفت و به او درس می داد. این روش به دلیل این که به دانش آموزان کمک می کرد تا در دروس خود پیشرفت کنند، به سرعت محبوب شد.



اما بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اشکال و عیبی که در زمینه ادبیات وجود دارد، حذف درس مظلوم انشاست که ضررهای فراوانی به دنبال داشته است

شیلی - که برای دانش‌آموزان جذابیت ندارد و ملموس نیست - بهتر است از آثار زیبای نویسندگان خودمان و اشعار شاعران بزرگی نظیر مولانا، سعدی و... - که درس زندگی هستند - استفاده شود. مطالب ترجمه‌ای مثل زندگی من اثر «هلن کلر» که به شرح زندگی زنی نابینا می‌پردازد، شاید برای دانش‌آموزان نابینا جذاب باشد. نکته پایانی هم اینکه در بعضی از درس‌ها، مثل جلوه‌های هنر در اصفهان، سهم یک استان بیشتر است و سایر استان‌ها در نظر گرفته نشده‌اند. در بعد تصویری و تجسمی هم در پاره‌ای موارد متن با عکس‌ها همخوانی ندارد. مثلاً فضایی که در درس «گیله‌مرد» توصیف شده: باران هنگامه می‌کند و باد چنگ می‌اندازد و در مجموع، فضای مد نظر نویسنده فضایی ملتهب و پر از طوفان و باد و باران است اما عکس این درس یک جنگل ساده را نشان می‌دهد که در آن نه از باد و باران خبری هست و نه از طوفان.

#### ● مهم‌ترین محاسن و معایب کتاب‌های درسی چیست؟

○ محتوای کتاب‌ها تقسیم‌بندی خوبی دارد؛ یعنی با کار کارشناسی تفکیک شده‌اند و ادبیات حماسی، غنایی، تعلیمی و... سر جای خودشان قرار دارند اما اشکالی که من به کتاب‌های درسی وارد می‌دانم، عدم توجه به شعرهای زیبای شاعران معاصر است. از سوی دیگر با اینکه اصلاحاتی در کتاب‌ها ایجاد شده، هنوز هم محتوای کتاب‌ها زیاد است و ما دبیرها گاهی نمی‌رسیم درس‌ها را برای دانش‌آموزان تمام کنیم. به خصوص در سال چهارم - یا همان پیش‌دانشگاهی - که محتوا بسیار زیاد و سنگین است و به همین دلیل ممکن است برخی دبیران به‌طور سطحی از کنار موضوعات عبور کنند تا بتوانند کتاب را به پایان برسانند و این برای دانش‌آموزان خوب نیست.

#### ● نظر تان درباره «رشد آموزش زبان و ادب فارسی» چیست؟

○ سال‌هاست که این مجله را مطالعه می‌کنم و به‌عنوان منبعی معتبر از آن بهره می‌گیرم. این مجله شیوه‌های آموزشی جدید و اطلاعات خوبی برای معلمان دارد. تجربیات معلمان را به هم انتقال می‌دهد و نکاتی در آن هست که در شیوه تدریس و توجه به نکات و مطالب کتاب‌ها برای معلمان مفید است.

#### ● یکی از آثار شاخص خود (کتاب یا مقاله) را معرفی کنید.

○ نگارش کتاب احتیاج به تحقیق و تفحص دارد. من با وجود علاقه‌ای که به این کار داشتم، تاکنون فرصتی برای آن پیدا نکرده‌ام. در خصوص مقالات هم دو مقاله در مجلات رشد، از من به چاپ رسیده است؛ اولی در شماره ۹۷ با عنوان «باز بینی بیتی از شاهنامه» و دومی در شماره ۱۰۵ با عنوان «درنگی بر شیوه یادگیری». دو مقاله هم از پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود استخراج کرده‌ام. در میان این مقالات، مقاله‌ای با عنوان «بازتاب باورهای عامیانه در منظومه ملامحمد باقر خلخال» را که از شاعران قرن ۱۴-۱۳ منطقه خودمان است، بیشتر دوست دارم. این مقاله را به همایش منطقه‌ای دانشگاه خلخال ارائه کردم.

دانش‌آموز شود. از آنجا که درس ادبیات با تاریخ، فرهنگ، دین و زندگی ما پیوند خورده است، دانش‌آموز با خواندن و فهم درس‌ها برای زندگی و ورود به جامعه آماده می‌شود و علاوه بر آنچه از نگارش و ادبیات می‌آموزد، چگونه زندگی کردن را هم فرا می‌گیرد. مثلاً ماجرای طوطی و بازرگان را همه ما شنیده‌ایم. این درس را در کلاس‌ها با استفاده از فناوری و مشارکت بچه‌ها کار کردیم و دانش‌آموزان علاقه‌مند شدند؛ چون حالت تجسمی پیدا کرد. در واقع، فضایی در کلاس به وجود آمد که بچه‌ها قدرت تحلیل موضوع را پیدا کردند. به اعتقاد من وظیفه دبیر تنها پر کردن ساعت و زمان و درس دادن نیست بلکه دبیری موفق است که بتواند بر مسیر زندگی و آینده دانش‌آموزش اثری بگذارد.

#### ● مهم‌ترین محاسن و معایب کتاب‌های درسی چیست؟

○ محتوای کتاب‌ها تقسیم‌بندی خوبی دارد؛ یعنی با کار کارشناسی تفکیک شده‌اند و ادبیات حماسی، غنایی، تعلیمی و... سر جای خودشان قرار دارند اما اشکالی که من به کتاب‌های درسی وارد می‌دانم، عدم توجه به شعرهای زیبای شاعران معاصر است. از سوی دیگر با اینکه اصلاحاتی در کتاب‌ها ایجاد شده، هنوز هم محتوای کتاب‌ها زیاد است و ما دبیرها گاهی نمی‌رسیم درس‌ها را برای دانش‌آموزان تمام کنیم. به خصوص در سال چهارم - یا همان پیش‌دانشگاهی - که محتوا بسیار زیاد و سنگین است و به همین دلیل ممکن است برخی دبیران به‌طور سطحی از کنار موضوعات عبور کنند تا بتوانند کتاب را به پایان برسانند و این برای دانش‌آموزان خوب نیست.

اما بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اشکال و عیبی که در زمینه ادبیات وجود دارد، حذف درس مظلوم انشاست که ضررهای فراوانی به دنبال داشته است. متأسفانه باید این واقعیت را بپذیریم که بسیاری از جوان‌ها پس از پایان تحصیلات دانشگاهی و گرفتن لیسانس از نوشتن یک تقاضانامه عاجزند و ریشه این موضوع را باید در چگونگی درس ادبیات آن‌ها دید.

انشا یعنی آفریدن؛ زمانی که املا و انشا حذف می‌شود، خلاقیت و نبوغ دانش‌آموز گرفته می‌شود. به‌طور کلی، سطح سواد در نسل جدید پایین آمده است؛ از مقطع ابتدایی تا دانشگاه، همه مدرک‌گرا شده‌اند. دانشگاه‌ها حالت فانتزی پیدا کرده و متأسفانه در مدارس هم شاهد این موضوع هستیم که دانش‌آموز برای نمره درس می‌خواند و معلم هم برای پر کردن ساعت به کلاس می‌رود. حدود دو سال پیش طرح استخدام ۴۰ هزار معلم اجرا شد. متأسفانه با معلمی برخورد کردم که یک ربع پس از شروع کلاس ۹۰ دقیقه‌ای، کلاس را تعطیل کرده بود. وقتی از او پرسیدم که چرا درس نمی‌دهد، در جواب گفت که چیزی برای گفتن به دانش‌آموزان ندارد.

در پایان اگر بخواهم نظرم را در خصوص محاسن و معایب کتاب‌های ادبیات بیان کنم، باید بگویم که کتاب سال دوم متوسطه کسل‌کننده است و به‌جای درس‌هایی مثل سفر به تخت جمشید، پیرلو یا نوشته پاپلو نرودا در مورد انقلاب

چگونه بیان دغدغه‌های تدریس ادبیات فارسی در نقاط دور از مرکز نگرش‌های است که هیچ‌گاه در عمل به آن توجه خاصی نشده است و هرچه گفته‌اند و تفسیر کرده‌اند از دیدگاه کسانی بوده که از بالا به پایین فارسی اشاره می‌شود. سپس چند پیشنهاد ارائه می‌گردد. کیدواژه‌ها: تدریس، برنامه، درس، ملی، فارسی، هست‌ها، باید‌ها، عمل



حمید صدری (شهرضایی)

# گفت‌وگو بر کاغذ با شما





## مقدمه

در شماره ۱۰۳ رشد ادب فارسی پاییز ۹۱ گزارش گفت‌وگوی خانم دانشور با آقایان دکتر سنگری و دکتر قاسم‌پور با موضوع زبان و ادبیات فارسی در برنامه درسی آمده است. همچنین پژوهشی از آقای دکتر علوی‌مقدم با عنوان «جایگاه زبان فارسی در برنامه درسی ملی» بعد از این گفت‌وگو گنجانده شده است که نکات مندرج در آن برای آینده و آموزش این میراث ملی اهمیت بسزایی دارد. هنگام مطالعه این مقاله نکاتی به ذهن آمد که می‌تواند سؤال بسیاری از دبیران ادبیات فارسی باشد و چون هیچ‌گاه فرصت گفت‌وگو با برنامه‌ریزان درسی برای دبیران شهرستانی دست نمی‌دهد یا اگر چنین امکانی را فراهم کنند، زمانی است که تصمیمات گرفته شده و به مرحله اجرا رسیده و نوشداروی پس از مرگ سهراب است، بر آن شدم با نوشتن این مطالب نظرات خود را به عنوان یک دبیر ادبیات بیان کنم. در ابتدای سخن وضع موجود و آنچه ما به عنوان ادبیات به دانش‌آموزان می‌آموزیم، بررسی می‌شود و در پایان، چند پیشنهاد ارائه می‌گردد. امید آنکه به گوش تحمل شنیده و با دیده توجه به آن پرداخته شود.

## وضع موجود مطالب و تدریس ادبیات فارسی

۱. یک‌نواخت بودن مباحث آموزشی و مواد درسی در همه رشته‌ها به‌ویژه در کتاب زبان فارسی مقطع متوسطه بعضی از مباحث زبان‌شناسی در کتاب‌های کنونی در تمام رشته‌ها یکسان است. در حالی که آموزش آن‌ها برای بعضی از رشته‌ها چندان ضرورت ندارد. به عنوان مثال، بررسی

واحد‌های زبان به‌ویژه واژه و تکواژ<sup>۱</sup> در کتاب‌های زبان فارسی ۳ عمومی آن چنان معضلی شده است که بسیاری از دانش‌آموزان ریاضی و تجربی را از کتاب زبان فارسی زده کرده است. شناخت تخصصی این مبحث و پرداختن به جزئیات آن با توجه به رشته تحصیلی برای بعضی دانش‌آموزان در مقاطع بالاتر کاربرد چندانی ندارد و نمی‌تواند باعث به کارگیری درست زبان فارسی شود اما در کنکور هر سال تست شمارش تکواژ و واژه برای دانش‌آموزان سرنوشت‌ساز می‌گردد و میزان و محک یادگیری ادبیات و زبان فارسی است. واقعیت این است که تمام ظرافت‌ها و لطافت‌های جان‌پرور ادبیات فارسی در شمارش واج و نظرات مختلف - گاه ذوقی - بحث‌برانگیز طراحان تست‌های ادبیات فارسی سازمان سنجش له می‌شود و به باد می‌رود.

## ۲. تداخل ابعاد آموزش زبان فارسی

آموزش ادبیات در بین درس‌ها اهمیت مضاعفی دارد؛ چراکه در تدریس تمام دروس، زبان فارسی نقش رابط و انتقال‌دهنده اطلاعات علمی را دارد. از یک طرف تمام دروس باید به زبان فارسی تدریس شوند و از طرف دیگر برای پرورش استعداد‌های ادبی و پرداختن به جنبه هنری زبان کارکردی منحصر به فرد دارد. این دو بعد هیچ‌گاه نباید با یکدیگر خلط شوند یا به جای هم به کار روند. زبان آموزش و علم صریح و بدون ابهام است و باید به‌طور مستقیم به آموزش بپردازد. پرداختن به جنبه هنری زبان فارسی سطوح مختلفی دارد که در آن باید به علاقه و استعداد فراگیرندگان توجه شود. مطالب این بعد باید جالب، جذاب و محرک باشد؛ جالب و جذاب

برای کشاندن دانش‌آموزان به سمت داشته‌های فرهنگی و ادبی و آشنا کردن آن‌ها با هنر و ادبیات ملی و اسلامی خودمان، محرک برای پرورش توانایی و تغییر رفتار و نگرش آنان به دنیای امروز.

اما متأسفانه اکنون زیبایی‌های ادبیات و زبان فارسی و کارکرد آن‌ها در متن آموزشی با هم تداخل دارند. به عنوان مثال، در تاریخ ادبیات ۱ نثر هنری و ذوق<sup>۱</sup> که خود موضوع مقاله‌ای مجزاست - برای آموزش به کار رفته است. نکته قابل تأمل اینکه در مقدمه کتاب ذکر شده است<sup>۲</sup> که این نوع نثر مناسب آموزش نیست اما دانش‌آموز رشته انسانی باید با آن دست به گریبان شود و از آن نم‌برد بگیرد و سرنوشتش در کنکور با آن رقم بخورد. هدفی کاملاً آموزشی و نثری هنری؟

### ۳. محدودیت‌های برنامه‌نویسی و قربانی شدن ادبیات فارسی

در حال حاضر آموزش ادبیات در بعضی مناطق و شهرها مشکلات خود را دارد. اگر تصور و ذهنیت طراحان و مواد درسی این است که امکانات تدریس ادبیات همه جا یکسان است و تمام دانش‌آموزان در ایران سر کلاس دبیر فارغ‌التحصیل رشته ادبیات فارسی می‌نشینند، باید گفت تصویری رویایی و خیالی باطل است.

در بعضی مناطق به جبر کمبود دبیر و محدودیت‌های برنامه‌نویسی، دبیران سایر رشته‌ها به تدریس کتاب‌های ادبیات می‌پردازند. برای مثال، سال قبل چون برنامه یکی از دبیران ورزش پر نمی‌شد، او دو ساعت ادبیات ۱ تدریس کرد. از طرف دیگر، ذهنیت بسیاری مدیران مدارس از ادبیات و خوانی زبان مادری است. با توجه به جایگاه مدیران مدارس در آموزش و اجرای بخش‌نامه‌ها و اینکه از یک طرف باید برنامه دبیر را پر کنند تا کارایی خود را به اداره ثابت کنند و زودتر دانش‌آموزان را در کلاس‌های درس بچینند تا خیال خانواده‌ها راحت شود، در گره‌ها و مشکلات برنامه‌نویسی مدرسه به راحتی درس ادبیات را قربانی می‌کنند. این نگرش مدیران به ادبیات فارسی و زبان فارسی آفت بسیاری از برنامه‌ریزی‌های مرکز است که برای وضع ایده‌آل برنامه‌ریزی می‌کنند.

### ۴. توانایی و دیدگاه‌های متفاوت دبیران تخصصی ادبیات فارسی

سطح علمی دبیران ادبیات فارسی و توان تدریس آن‌ها در تمام دروس در همه جا یکسان نیست. برگزارای دوره‌های ضمن خدمت فشرده در ساعاتی که کارایی چندان ندارد نیز نتوانسته است مشکل را برطرف کند. با آنکه دبیرانی عاشق در گوشه و کنار ایران نگرهبانان فرهنگ و ادبیات این مرزوبومند، گروهی نیز در حد گفتن کتاب درسی مانده‌اند. ناآشنا بودن با روش‌های جدید آموزشی و امکانات نو برای تدریس و مقاومت در برابر تغییرات احتمالی از ویژگی‌های این دبیران است. (چند سال قبل که تب به کارگیری روش‌های فعال تدریس در آموزش و پرورش همه‌گیر شده بود)، دبیری با ۲۹ سال سابقه گفت: «من ۲۹ سال به روش

معلم محور تدریس کرده‌ام و این یک سال هم همان شیوه را ادامه می‌دهم» و گروهی دیگر هم به دلایل خاصی اجرای روش فعال را غیرممکن ارزیابی کردند.

### ۵. نبود متون بازسازی شده برای آموزش از کتاب‌ها و منابع ادبیات فارسی

متن بسیاری از درس‌های کتاب‌های ادبیات فارسی کنونی به‌طور مستقیم از کتاب‌های تحقیقی و دانشگاهی گرفته شده که مؤلف آن را با دیدگاه و هدف تخصصی نوشته است. این متون گاه در حد درک و فهم دانش‌آموزان نیستند و با روحیه، شرایط سنی، جهان‌بینی و نگرش آنان به زندگی و شرایط اجتماعی امروز سازگاری ندارند بنابراین، نه تنها برای دانش‌آموزان جذاب نیستند بلکه آنان را به بی‌توجهی وا می‌دارند. به عنوان مثال، شعر مسعود سعد<sup>۴</sup> در کتاب دوم دبیرستان با شرایط سنی و روحیات دانش‌آموزان دختر متناسب نیست. دیگر اینکه دانش‌آموزان رشته ادبیات و علوم انسانی به دلیل محدودیت‌هایی که در گزینش مطالب کتاب‌ها وجود دارد، با ادبیات معاصر آشنایی چندانی پیدا نمی‌کنند و حلقه‌هایی از تحولات ادبی در بین علاقه‌ها و محدودیت‌ها گم می‌گردد. مثلاً دانش‌آموزان نثر فارسی را تا ساده‌نویسی آغاز قاجاریه می‌خوانند اما از آثار معاصر هیچ سخنی نیست و این را همه اهل فن می‌دانند که رواج نثر براساس معیارهای جهانی به‌ویژه داستان و رمان در ایران از زمان پهلوی آغاز شده است.

### ۶. اجرای صوری و ظاهرسازی برای پاسخ‌گویی به بخش‌نامه‌ها

عدم توجه به معلمان و مجریان برنامه درسی و نپرداختن به نظرات آن‌ها و ادامه جریان آبشاری بخش‌نامه‌ها - که از بالا به پایین می‌ریزد - در برنامه درسی ملی باعث می‌گردد که در آینده هرگاه برنامه در اجرا با مشکل روبه‌رو شد، با ظاهرسازی از کنار مشکلاتش رد شوند. این مسئله را براساس تجربه‌های آموزشی می‌گویم. هرگاه بخش‌نامه و برنامه‌ای قابلیت اجرایی نداشته باشد، ظاهرسازی برای جلوگیری از بازخواست مقامات بالاتر راه میان‌بر است؛ آمارهایی ارائه می‌شود که واقعیت ندارند و نمودارها از موفقیت و کارایی زیاد حکایت‌ها دارند. نمونه‌اش آمار رو به رشد کلاس‌های اول متوسطه است که تشویق‌ها را برانگیخته است اما دانش‌آموز سال دوم در روخوانی مشکل دارد. «قلت‌های عملی فاهش»<sup>۵</sup> در نوشته‌اش زیاد است و در رشته انسانی درس می‌خواند ولی تفاوت فعل و نهاد را نمی‌داند.

### چند پیشنهاد و راهکار

#### ۱. پیشنهاد برای یک‌نواختی مواد درسی

باید اهداف آموزشی ادبیات در هر رشته متناسب با کاربرد آن در آینده رشته تعریف شود؛ یعنی هدف آموزش زبان و ادبیات فارسی در تمام رشته‌ها کسب مهارت کاربرد و استفاده از نقش انتقال اطلاعات باشد. مطالب سنگین ادبی در علوم پایه با توجه به مواد درسی آن‌ها نه تنها کارایی ندارد که قوز بالا

سطح علمی دبیران ادبیات فارسی و توان تدریس آن‌ها در تمام دروس در همه جا یکسان نیست. برگزاری دوره‌های ضمن خدمت فشرده در ساعاتی که کارایی چندان ندارد نیز نتوانسته است مشکل را برطرف کند





## 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 می‌شود.

### مجله‌های دانش‌آموزی

(به صورت ماهنامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

**رشد کودک** (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه اول دوره آموزش ابتدایی)

**رشد خواص** (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره آموزش ابتدایی)

**رشد دانش‌آموز** (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم، پنجم و ششم دوره آموزش ابتدایی)

**رشد نوجوان** (برای دانش‌آموزان دوره آموزش متوسطه اول)

**رشد جوان** (برای دانش‌آموزان دوره آموزش متوسطه دوم)

### مجله‌های بزرگسال عمومی

(به صورت ماهنامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

رشد آموزش ابتدایی • رشد آموزش متوسطه • رشد تکنولوژی آموزشی

رشد مدرسه فردا • رشد مدیریت مدرسه • رشد معلم

### مجله‌های بزرگسال و دانش‌آموزی تخصصی

(به صورت فصل‌نامه و چهار شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

رشد برهان آموزش متوسطه اول (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره متوسطه اول) • رشد برهان آموزش متوسطه دوم (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره متوسطه دوم) • رشد آموزش قرآن • رشد آموزش معارف اسلامی • رشد آموزش زبان و ادب فارسی • رشد آموزش هنر • رشد آموزش مشاور مدرسه • رشد آموزش تربیت بدنی • 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 و کار و دانش • رشد آموزش پیش دبستانی

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

نشانی: تهران، خیابان ایران‌شهر شمالی، ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی.

تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸ - ۲۱

زمینه آموزشی باید در تمام رشته‌ها یکسان باشد؛ یعنی تمام رشته‌ها بلااستثنا از زبان فارسی برای انتقال اطلاعات استفاده کنند و کتاب‌ها با نثر علمی و با توجه به اهداف روان‌شناسی یادگیری نوشته شوند

قوز خواهد بود. لذا در این رشته‌ها مطالب باید هر چه سبک‌تر و جذاب‌تر باشند تا توجه بیشتر دانش‌آموزان را برانگیزند. در رشته انسانی نیز متون کهن فارسی برای تدریس در ساعات معین و رویکرد آموزشی بازنویسی شوند نه اینکه متون عیناً از مآخذ نقل گردند.

## ۲. پیشنهاد برای تفکیک آموزش زبان فارسی به

### زمینه‌های آموزشی، هنری و پرورشی

زمینه آموزشی باید در تمام رشته‌ها یکسان باشد؛ یعنی تمام رشته‌ها بلااستثنا از زبان فارسی برای انتقال اطلاعات استفاده کنند و کتاب‌ها با نثر علمی و آموزشی با توجه به اهداف روان‌شناسی یادگیری نوشته شوند. این کار چند بعدی است و باید با مشورت و هم‌فکری و تخصص‌گرایی در هر زمینه صورت گیرد. در بعد تخصصی ادبیات متخصص زبان و ادبیات فارسی متنی را معرفی کند، متخصص روان‌شناسی یادگیری آن را بررسی و قابلیت‌هایش را مشخص کند و سپس کتاب نوشته شود. این تخصص‌گرایی شاید یکی از محالات برنامه‌ریزی در کشور باشد؛ چراکه تخصص‌های ما تک‌بعدی است.

در بعد هنری و پرورشی باید ساعتی به تدریس ادبیات اضافه شود که در آن دانش‌آموزان علاقه‌مند و توانا در حوزه هنری ادبیات در هر رشته‌ای فرصت پرورش استعداد خداداده خود را داشته باشند. یعنی در برنامه‌های پرورشی ساعتی پیش‌بینی شود که دبیر توانمند و متخصص به پرورش استعدادهای شاعری و نویسندگی دانش‌آموزان بپردازد و در

عین حال ظرافت‌ها و زیبایی‌های این دریای بی‌کران را به دانش‌آموزان نشان دهد.

۳. پیشنهاد برای تربیت دبیران متخصص به‌روز و علاقه‌مند اجرای هر برنامه‌ای نیاز به نیروی متخصص باسواد و کارآمد دارد که تضمین‌کننده موفقیت آن برنامه است. برای تدریس ادبیات فارسی به‌صورت حرفه‌ای موفق هم نیاز به دبیران ادبیات باسواد، اهل مطالعه و اهل قلم و آشنا با ادبیات ایران و جهان است؛ چیزی که جزء نادر آموزش و پرورش است. واگذاری تدریس ادبیات به سرباز معلمی که دو ماه فشرده آموزش دیده است و استخدام دبیرانی که با تصمیمات ضرب‌الاجل فرصت استخدام پیدا کرده‌اند و حتی در روحانی متون مشکل دارند، نمی‌تواند جوابگوی خواسته‌ها و بایدهای آموزش و پرورش باشد. اگر دغدغه تدریس زبان و ادبیات فارسی داریم باید نگاهی به دبیران این درس داشته باشیم. دبیری که از تدریس بعضی درس‌ها شانه خالی می‌کند، چه ضمانتی برای اجرای برنامه درسی ملی دارد؟

#### پایان کلام:

برنامه و ساعات تدریس باید واقعیت‌گرا باشد و کتاب‌هایی متناسب با آن‌ها از دل برنامه درسی ملی بیرون کشیده شود که فرصت تدریس بدون دغدغه، مفید و توأم با نشاط داشته باشد. در گزینش مواد آموزشی باید به ذوق و علاقه دانش‌آموزان توجه کرد. اگر ما با برنامه درسی مناسب نتوانیم دانش‌آموزان را از ادبیات زلال خودمان سیراب کنیم، برنامه‌های ماهواره، دنیای مجازی و اینترنت آن‌ها را از ما خواهد گرفت.

اگر قرار است برنامه درسی ملی در پهنه و گستره ایران تدریس شود، باید از پهنه و گستره ایران نیز تغذیه گردد. استفاده از نظر و توان دبیران کارآمد، با تجربه و متخصص سرتاسر ایران در تألیف کتاب‌های درسی با برگزاری آزمون علمی و سنجیده و گزینش استادان ممتازی که توان علمی بالا دارند و آموزش آنان به‌طور خصوصی و سپس پرداختن به تألیف کتاب‌های درسی راهکاری است مفید و کارآمد اما: «میان ما و رسیدن هزار فاصله هست».

#### پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک. زبان‌شناسی عمومی سال سوم کد ۲۴۹/۳ درس دوم
۲. ر.ک. مقدمه تاریخ ادبیات ایران و جهان (۱) با کد ۲۴۶/۱
۳. در مقدمه کتاب این‌گونه آمده است: «براساس مصوبات شورای برنامه‌ریزی کتاب‌های زبان و ادبیات فارسی دوره متوسطه، مقرر شد کتاب تاریخ ادبیات ایران ۱ و ۲ مورد تجدیدنظر قرار گیرد و بازسازی شود. اعضای شورا بر این نکته تأکید داشتند که کتاب موجود با معیارهای آموزشی متناسب نیست و...»
۴. ر.ک. ادبیات فارسی ۲ با کد ۲۲۰/۱
۵. به عمد و برای نشان دادن عمق فاجعه غلط‌های املایی فاحش این گونه آمده است.

#### منابع

۱. ادبیات فارسی سال دوم با کد ۲۲۰/۱
۲. تاریخ ادبیات ایران ۱ و ۲ با کد ۲۴۶/۱
۳. زبان فارسی ۳ با کد ۲۴۹/۳



## حماسه سیاسی و حماسه اقتصادی

### برگ اشتراک مجله‌های رشد

#### نحوه اشتراک:

شما می‌توانید پس از واریز مبلغ اشتراک به شماره حساب ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت، شعبه همراه آزمایش کد ۳۹۵، در وجه شرکت افست از دو روش زیر، مشترک مجله شوید:

۱. مراجعه به وبگاه مجلات رشد به نشانی: [www.roshdmag.ir](http://www.roshdmag.ir) و تکمیل برگه اشتراک به همراه ثبت مشخصات فیش واریزی.
۲. ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شده اشتراک با پست سفارشی (کپی فیش را نزد خود نگه دارید).

#### نام مجلات درخواستی:

|                     |                     |
|---------------------|---------------------|
| نام و نام خانوادگی: | نام و نام خانوادگی: |
| تاریخ تولد:         | میزان تحصیلات:      |
| تلفن:               | نشانی کامل پستی:    |
| استان:              | شهرستان:            |
| شماره فیش بانکی:    | خیابان:             |
| پلاک:               | مبلغ پرداختی:       |
|                     | شماره پستی:         |

اگر قبلاً مشترک مجله بوده‌اید، شماره اشتراک خود را بنویسید:

امضا:

- نشانی: تهران، منشور پستی آموزش و پرورش: ۱۱۱ ۱۶۵۹۵
- وبگاه مجلات رشد: [www.roshdmag.ir](http://www.roshdmag.ir)
- شماره مجله: ۷۷۳۳۹۷۱۳-۱۴ ۷۷۳۳۵۱۱۰ ۷۷۳۳۶۶۵۶-۲۱

- هزینه اشتراک یکساله مجلات عمومی (هشت شماره): ۳۰۰/۰۰۰ ریال
- هزینه اشتراک یکساله مجلات تخصصی (چهار شماره): ۲۰۰/۰۰۰ ریال





ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت  
کار چراغ خلوتیان باز برگرفت

آن شمع سرگرفته، در چهره فروخت  
وین پیر ساخورده، جوانی ز سر گرفت

آن عثوه داد عشق، که مفتی زره برفت  
و آن لطف کرد دوست، که دشمن خذر گرفت

ز رخسار از آن عبارت شیرین و غریب  
کوی که پته‌ی تو سخن در شکر گرفت

باغی که خاطر باخته کرده بود  
عیسی دمی، خدا بفرستاد و برگرفت

حسرو قد که برمه و خور، جلو می فروخت  
چون تو دآمدی، پی کاری دگر گرفت

زین قصه گفت کنبه افلاک پر صداست  
کوته نظر بین که سخن مختصر گرفت

حافظ تو این سخن ز که آموختی که بخت  
تعوید کرد و عورت را و به زر گرفت

